

INFORME PRELIMINAR DE ESTADO DE
CONSERVACIÓN, PROPUESTA DE EXAMEN Y TRATAMIENTO

**VISTA DEL GUADALQUIVIR Y
TRIANA DESDE EL ARENAL**

CENTRO CULTURAL EL MONTE. SEVILLA.

Octubre, 2001

ESTUDIO DIAGNÓSTICO PRELIMINAR DE LA PINTURA AL ÓLEO SOBRE LIENZO "VISTA DEL GUADALQUIVIR Y TRIANA DESDE EL ARENAL". ANÓNIMO DEL S. XVII (C.A. 1660). CENTRO CULTURAL EL MONTE. SEVILLA.

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este primer informe es la aproximación a las características técnicas y al estudio de las alteraciones y deterioros sufridos por la obra para la elaboración de un primer diagnóstico y una propuesta de tratamiento.

Las conclusiones técnicas derivadas de este informe no podrán considerarse definitivas ya que son el resultado de un estudio visual realizado en el mismo Centro Cultural El Monte. Estas conclusiones técnicas han de ser completadas con un estudio más profundo, a partir de los datos obtenidos de los futuros estudios analíticos que habrán de realizarse a la pintura previamente a la intervención y en el curso de esta.

El estudio preliminar de la obra se ha redactado a partir de las observaciones realizadas en dos visitas. En la primera, realizada el día 20 de Diciembre de 2000 tuvimos el primer contacto, para el conocimiento de la obra. En esta ocasión se tomaron las fotografías con radiación ultravioleta y se aconsejó el desmontaje por técnicos del Centro Cultural, del marco que presentaba la pintura ya que nos facilitaría un estudio más completo de la misma. La segunda visita tuvo lugar el día 9 de Enero de 2001, en esta ocasión se realizó el reportaje fotográfico con luz normal y se completó el estudio visual. Siguiendo el método de trabajo del Centro de Intervención del I.A.P.H. se utilizaron fichas técnicas de campo para la toma de datos abreviados, donde quedan reflejadas las alteraciones y los deterioros y se complementó esta información con croquis realizados a mano alzada.

1. IDENTIFICACIÓN: FICHA TÉCNICA.

1.1. TÍTULO U OBJETO.

Sevilla: Vista panorámica del Guadalquivir y de Triana, pintada desde el Arenal.

1.2. TIPOLOGÍA. Pintura.

1.3. LOCALIZACIÓN.

1.3.1. Provincia: Sevilla.

1.3.2. Municipio: Sevilla.

1.3.3. Inmueble: Centro Cultural “ El Monte”.

1.3.4. Ubicación: C/ Laraña. Dependencias del Centro Cultural “El Monte”.

1.3.5. Demandante del estudio y/o intervención:
Francisco J. Pérez Valencia. Conservador de la colección “El Monte”.

1.4. IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA.

Vista general de Sevilla en el siglo XVII, con el Arenal en primer plano y el río Guadalquivir y Triana al fondo.

1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.

1.5.1. Materiales y técnica: Óleo sobre lienzo.

1.5.2. Dimensiones: 117 x 183 cm (h x a).

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas:

La obra presenta en el ángulo inferior derecho en una especie de cartela la siguiente inscripción o leyenda identificativa: ARENAL D SEVILLA. = TRIANA 1 / = TORRE DEL ORO 2 SEÑORA S.TAN , 3 / = LOS REMEDIOS , 4 = LA INQVISSISION , 6 / MUELLE 5. LA VITORIA, 7.

En el reverso del cuadro aparecen otras inscripciones que en el informe comentaremos.

1.6. DATOS HISTÓRICOS-ARTÍSTICOS.

1.6.1. Autor/es: Anónimo.

1.6.2. Cronología: c. a 1660.

1.6.3. Estilo: Barroco.

1.6.4. Escuela: Sevillana.

2. HISTORIA DEL BIEN MUEBLE.

2.1. ORIGEN HISTÓRICO.

El origen de esta obra lo desconocemos al igual que su autoría y fecha exacta de su realización, pero según Arsenio Moreno en “ La ciudad pintada: en Mentalidad y pintura de Sevilla del siglo de Oro “¹. Comenta que solamente existían tres representaciones al óleo sobre el río Guadalquivir y la ciudad de Sevilla en el siglo XVII.

La obra titulada “Vista de Sevilla” del Museo del Prado (inventario nº 4.779) actualmente depositada en el museo de América y fechada hacia 1593-1611, obra anónima, es la más conocida y también la más temprana y atribuida durante muchos años a Alonso Sánchez Coello, atribución hoy totalmente descartada.

La segunda pintura sobre “Vista de Sevilla” que nombra Moreno, se encuentra en el Bowes Museum de Bernard Castle, que tradicionalmente se ha atribuido a Juan de Toledo, fechable en el segundo tercio del siglo XVII y perteneciente al círculo de Francisco Pacheco, y no es, en el sentido más estricto, una vista topográfica pura, ya que figura una escena histórica en un plano central de la obra, la entrega de las llaves de la ciudad de Sevilla al rey san Fernando por Abul Hasan Al Xataf.

Existe además otra “Vista de Sevilla” con esta misma representación propiedad del Ayuntamiento de esta ciudad, sobre el soporte de tabla, donde se puede apreciar en un segundo plano la representación de Sevilla. Esta obra se puede fechar hacia la segunda mitad del siglo XVIII.

El tercer cuadro pertenece a una colección particular de Barcelona y se ha venido atribuyendo a Juan Bautista Martínez del Mazo, avalada por su parecido estilístico y compositivo con la “Vista de Zaragoza” del museo del Prado obra encargada por el príncipe Baltasar Carlos en 1646 (inventario nº 889).

Existe además otra “Vista de Sevilla” fechada en 1726, anónima, también propiedad del Ayuntamiento de Sevilla y de grandes dimensiones (108 x 241 cm.), en cuyo ángulo inferior derecho existe una cartela con 50 números donde se citan distintos edificios y lugares de Sevilla como de Triana, cuya inscripción comienza “Sevilla, Ciudad famosa, Corte antigua de los Reyes de España, Metrópolis de la Andalucía fundada por Hércules Líbico a la orilla del celebrado río Betis, reedificada por el EMPERADOR Julio César, está en 10 grados de longitud y 31 de latitud”.

2.2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD.

Sabemos que la obra ha pertenecido a varios propietarios, anterior a 1955 pertenecía a la colección de Sir Ronald Storrs de Londres.

El 6 de mayo de 1955 se vende en la casa de subasta Christiés de Londres, con el lote nº 83. Pasando a la colección de Hallborough de Gran Bretaña. Posteriormente llega a una colección particular de Londres y por último, pasa a España donde fue subastada el 7 de abril de 2000, en la Sala de Arte, Información y Gestión de Sevilla, siendo adquirida por el Centro Cultural “ El Monte Caja de Ahorros ” que es su actual propietario.

¹ Moreno, A. “La ciudad pintada: En mentalidad y pintura de Sevilla del siglo de Oro. Madrid, 1997.pp. 82-83

2.3. RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES EFECTUADAS.

En la pintura se aprecian intervenciones anteriores tanto en la capa pictórica como en el soporte que ha sido reentelado, así como en el bastidor que no es original (ver apartado 3.2.2 y 3.4.2). El marco tampoco es el primitivo.

2.4. EXPOSICIONES.

Que sepamos no ha estado expuesta en ninguna exposición, excepto cuando se ha subastado.

2.5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

En este lienzo se aprecia una vista panorámica del Arenal como una gran explanada, el río Guadalquivir deja ver su cauce con gran afluencia de barcos y pasajeros y el barrio de Triana, todo refleja el gran comercio que existía con América al ser puerto de Indias.

Esta vista general de la orilla derecha del río, donde aparece Triana es muy original, pues siempre se ha representado la otra, figurando a la izquierda del cuadro en primer termino la Torre del Oro con sus almenas y merlones.

En Triana se distingue el antiguo convento de los Remedios con sus huertas y edificaciones, a continuación destaca la torre de la iglesia de santa Ana y más hacia la derecha el Altozano embocando la actual calle san Jacinto, también se ve el desaparecido castillo de san Jorge o sede de la Inquisición, así mismo se ve el puente de barcas y al fondo la torre del convento de mínimos de la Virgen de la Victoria.

Además se aprecian otros edificios como una casa en la actual calle Betis con una pequeña espadaña con campana, que hoy se conserva y también creemos identificar en el lado derecho del cuadro la actual parroquia de Nuestra Señora de la O.

El barrio de Triana sobresale en un celaje algo nuboso pero destacandose al fondo en un último plano el Aljarafe. También aparecen una serie de embarcaciones en la orilla trianaera y varios personajes que pasean por la actual calle Betis, destacando algunos clérigos con sus hábitos de distintas ordenes religiosas.

En la zona del río aparecen otros elementos como varios tipos de barcos en relación con la flota de América, varias fragatas varadas y un gran galeón. También se ven pequeñas embarcaciones que acaban de depositar a los pasajeros en el muelle, así como barcos atracados en ambas orillas.

En la explanada del Arenal se pintan numerosos detalles anecdóticos de la época como personajes pescando a la altura de la Torre del Oro, a su lado una especie de embarcaderos y carros transportando objetos de carga y descarga.

También aparecen sentadas a la usanza de la época, sobre escabeles, dos damas que dialogan con unos caballeros que están de pie ,uno de ellos con el escudo de la orden de Santiago.

Más en un primer plano se sitúa un aguador con su cántaro. Un caballero a caballo en cabriola, se luce delante de otras dos damas, y muy en un primer plano un personaje

vestido con vestimenta roja y sombrero con pluma.

En la zona central un carruaje de color rojo, tirado por dos caballos y servidores, lleva en su interior varias señoras.

Encima de la cartela un garrochista a caballo en actitud de galopar con una serie de toros corriendo y más al fondo unas mulas cargadas y barcas atracadas en la orilla cubiertas de lonas blancas.

Sobre el puente de barcas y su alrededor aparecen una serie de personajes destacando una pareja de monjes que se asoman para ver unas mozas desnudas que se están bañando en la orilla izquierda, donde han dejado sus ropas.

2.6. ANÁLISIS MORFOLÓGICO-ESTILÍSTICO. ESTUDIO COMPARATIVO CON OTRAS OBRAS DEL MISMO AUTOR Y/O ÉPOCA.

Estilísticamente esta obra presenta composición barroca y conserva una gran influencia de la escuela flamenca pues se representan escenas populares y anecdóticas en un ámbito urbano.

También estilísticamente esta obra tiene estrecho vínculo con otro cuadro anónimo que se conserva en la colección sevillana del marqués de Salvatierra.

Este cuadro representa un Acto de Fe que tuvo lugar en la sevillana plaza de san Francisco el día 13 de abril de 1660. Para algunos especialistas esta obra guarda una gran semejanza tanto técnica como estética, atreviéndose a decir que “ambos cuadros podrían ser sino de la misma mano, producto de dos pintores que trabajan en un mismo entorno artístico, y en un momento análogo.”²

Sin embargo, el autor manipula sabiamente los efectos lumínicos para crear volúmenes y destacar u ocultar elementos con gran sensibilidad pictórica.

Tales recursos formales están al servicio de la iconografía del cuadro, consistente en materializar visualmente la Sevilla, puerto de Indias. Por lo tanto, el conjunto urbano, la urbs hispalensis, no interesa más que en su relación con la Sevilla marinera.

En el cuadro se aprecia una sobreelevada vista de perfil en la que se ha comprimido la extensión del territorio y seleccionado los elementos urbanos y topográficos existiendo una objetividad descriptiva y un incorrecto uso de escalas.

En definitiva la obra expresa la sociedad sevillana del momento que se distribuye por ambas orillas del Guadalquivir mezclándose todo tipo de gente sin distinción de clases sociales.

² Catálogo de la subasta de arte, Información y Gestión de Sevilla de 7 de abril de 2000. pág. 34.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES.

- Catálogo de la Exposición de Velázquez y Sevilla. Tomo II. pág. 16.
- Catálogo de la Subasta de Arte, Información y Gestión de Sevilla de 7 de abril de 2000. pág. 34.
- Falcón Márquez, T.: "El emporio de Sevilla". Sevilla. 1995. Ficha 49.
- Serrera Contreras. J.M., y Oliver, A. Iconografía de Sevilla (1650-1790). Ed. el Viso. El Viso, 1989.

3. ESTADO DE CONSERVACIÓN.

3.1. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL MARCO.

3.1.1. Datos técnicos

El marco es de pino de Flandes y está constituido por numerosas piezas. Estilísticamente no corresponde a la época de la pintura. Es una moldura pintada de color negro con una caña central dorada. Los ángulos aparecen decorados con listones cuadrangulares clavados con puntas.

La obra se ajusta casi completamente a la luz del marco. Para evitar el deslizamiento dentro del hueco hecho que produciría deterioros en la pintura por roces entre los dos elementos, han repartido los espacios situando en los huecos lineales trozos cilíndricos de corcho clavados al marco para que sirvan de apoyo y amortiguación a la pintura.

Para evitar la visión por el anverso de líneas de luz, una vez montada la obra en el marco han cubierto los huecos con diversos papeles en varias ocasiones. Se observan pequeños restos de papeles claros y sobre estos dos de uso más reciente, uno negro y otro azul. Actualmente ninguno de ellos cumple su función, ambos papeles aparecen deshidratados y rotos debido al desmontaje de la obra y al deterioro producido por la acción de los adhesivos por lo que podemos considerarlos elementos añadidos a eliminar en una futura intervención. (Gráfico nº1)

Sobre el marco aparecen numerosas etiquetas y graffitis. Casi todas las etiquetas están situadas en el ángulo superior y listón vertical derechos.

Las etiquetas son las siguientes:

- Etiqueta de la casa de subastas Christie's, con código de barras.
- Etiqueta con las letras HT o MT, manuscritas con rotulador morado.
- Cuatro pequeños adhesivos con la misma referencia, A5P560.

En el listón horizontal inferior se observa el grafiti AFOD escrito con lápiz negro, estas letras aparecen escritas en sentido inverso a la posición actual del cuadro.

Los cáncamos de colgar que se usan en la actualidad están situados en la zona superior de los listones laterales. Existen dos antiguos anclajes de bronce situados en la zona baja, son dos piezas rectangulares con un gancho curvo que están unidas a la madera por tres tornillos cada una. Estos ganchos aparecen invertidos, lo que explicaría que la palabra antes citada fue escrita cuando el marco estaba situado en la posición contraria a la actual.

3.1.2 Intervenciones anteriores

Se observan en los ángulos algunas piezas de reposición. Más que una intervención de restauración parecen corresponder a arreglos puntuales.

3.1.3 Alteraciones y deterioros

El marco se presenta en muy malas condiciones. Las numerosas piezas que lo componen aparecen separadas, produciendo líneas de separación que son visibles por el anverso

No se observan deterioros ocasionados por ataque biológico en las piezas de madera original, en algunos añadidos de los ángulos si se observan agujeros de salida de insectos xilófagos.

Uno de los ángulos se encuentra especialmente deteriorado debido a un accidente reciente, varias piezas situadas en los bordes se han desclavados totalmente, con peligro de desprendimiento. (Gráfico nº 2).

3.2. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL BASTIDOR.

3.2.1. Datos técnicos (Gráfico nº3).

El bastidor es de pino y el diseño es de tipología inglesa. Está compuesto por cuatro listones perimetrales y una cruceta. Los ensambles de los ángulos están machihembrados con caja para dobles cuñas. En la unión de la cruceta con el bastidor solo llevan una cuña.

Las dimensiones de las piezas que lo componen son las siguientes:

Listones horizontales: 183 cm. de longitud
 10,5 cm. de anchura
 2 cm. de profundidad

Listones verticales: 117 cm. de longitud
 10,5 cm. de anchura
 2 cm. de profundidad

Listones de la cruceta: 162 y 96 cm. de longitud
 9 cm. de anchura
 2 cm. de profundidad

3.2.2. Intervenciones anteriores

El bastidor que ahora estudiamos no es el original. En una intervención de restauración anterior en que la obra fue reentelada, el bastidor antiguo fue sustituido por el actual. Actualmente no presenta el color natural de la madera, ya que parece haber sido teñido con un pigmento oscuro y probablemente, barnizado.

3.2.3. Alteraciones y deterioros

Todas las piezas que componen el bastidor se encuentran en buenas condiciones, se han observado numerosos nudos que permanecen estables y la falta de una cuña en

el ángulo superior izquierdo.

En casi todas las piezas que lo componen presenta erosiones superficiales producidas por el roce de herramientas utilizadas para la colocación en el marco y/o para el montaje de exposiciones.

Al igual que en el marco, en el bastidor se han escrito anotaciones o graffitis:

En el listón horizontal superior, de izquierda a derecha: 83 (escrito con tiza blanca), 763 KS (sello de tinta negra), 10 (escrito con tiza blanca), Cat BEDROOM (lápiz de grafito).

Listón vertical de la cruceta: May 6.55 (lápiz blanco).

Listón vertical lateral derecho: S/3 (rotulador verde sobre etiqueta blanca), 763 KS (tiza blanca).

3.3. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL SOPORTE.

3.3.1. Datos técnicos.

El tejido original no es visible por el anverso. La obra ha sido reforzada mediante una intervención de reentelado. En esta intervención los bordes del lienzo original fueron recortados nivelándolos con la arista exterior del bastidor.

El lienzo está formado por dos piezas, la mayor mide 103 cm. de anchura y la más estrecha 13 cm. La luz rasante nos ha dado información acerca de la situación de la costura de unión que se localiza en la zona baja de la mitad inferior y produce un ligero abultamiento lineal en sentido horizontal.

Aparentemente el tejido parece que es lino. Esta información la obtendremos en futuros análisis que habrán de realizarse a las fibras. (Gráfico nº4)

3.3.2. Intervenciones anteriores.

El reentelado efectuado a la obra se realizó con un tejido, probablemente de lino, también de tafetán simple. Este tejido de refuerzo es más fino que el original, la construcción es más apretada y los hilos que forman la trama y la urdimbre parecen estar hilados con el mismo número de cabos. Las características químicas de las fibras de ambos tejidos se determinaran mediante los análisis oportunos.

Actualmente el estado de conservación de esta intervención de refuerzo se encuentra en perfecto estado. No se observan faltas de adhesión entre las dos telas que actualmente forman el soporte.

3.3.3. Alteraciones y deterioros.

Los deterioros del tejido original debieron afectar mucho a los bordes ya que la obra aparece recortada perimetralmente. Los recortes se perciben de forma muy clara en el borde inferior afectando a la composición de la cartela que aparece cortada y por tanto incompleta y en el lateral derecho afectando al paisaje en el que se ven cortados un árbol y un toro situados en la mitad inferior, ángulo inferior derecho. (Gráfico nº5)

Después de la primera visita efectuada para el estudio de la pintura se han observados

dos desgarros con rotura de los dos lienzos. Estas roturas han sido la consecuencia de un accidente en el curso del desmontaje de la obra del marco. El golpe se sitúa sobre los edificios de la zona central en la mitad superior de la pintura.

El lienzo original presenta desgarros con los bordes desflecados y el tejido del reentelado presenta las roturas más lineales y limpias. (Gráficos nº 6,7)

La rotura del lienzo original ha provocado el desprendimiento de fragmentos de pintura que han dejado visible fragmentos de tela facilitándonos el estudio del tejido. La densidad en 1 cm. de lienzo es de 8 hilos por trama y urdimbre y la construcción es muy abierta con hilos de hilado irregular como es característico en los lienzos de la época.

3.4. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA PELÍCULA PICTÓRICA Y PREPARACIÓN.

3.4.1. Datos técnicos.

La pintura está realizada al óleo sobre preparación oscura, esta preparación se aprecia con mucha claridad en los desgastes superficiales que presenta la pintura en algunas zonas. La paleta utilizada es muy colorista combinando tonos muy claros y luminosos con diversas tonalidades oscuras. La obra en general es muy equilibrada de color y de formas a pesar de la ingenuidad en la interpretación del paisaje, principalmente patente en la ubicación y escala de los edificios.

El estudio de la película pictórica se ha realizado de forma visual, con luz normal y con luz ultravioleta.

3.4.2. Intervenciones anteriores.

Se han observado gran cantidad de retoques oleosos que corresponden a una intervención de reintegración cromática. Esta intervención de restauración afecta principalmente a las áreas cercanas a los bordes y se hacen muy evidentes en los cielos. En algunos momentos los retoques montan sobre el original invadiendo la pintura unos 10 cm. En estas zonas el craquelado no es homogéneo y se muestra muy marcado y abierto. En un intento de imitación del craquelado original han dibujado unas líneas oscuras sobre los retoques, que se muestran muy evidentes en la mitad superior, concretamente en la zona de las nubes. (Gráfico nº8).

En relación con la preparación aparecen grandes faltas estucadas que en algunos casos invaden el original y que lógicamente se sitúan en coincidencia con las zonas reintegradas mencionadas anteriormente.

Todos estos deterioros se estudiarán más detalladamente a través de los resultados que se obtengan del estudio radiográfico que se realizará a la obra previamente a su intervención.

3.4.3. Alteraciones y deterioros.

Las alteraciones y deterioros visibles a simple vista afectan tanto al original como a las intervenciones de restauración mencionadas en el punto anterior.

En la pintura original se observan desgastes de la capa más superficial que dejan a la vista la preparación rojiza, este deterioro se aprecia con claridad en la zona oscura del

agua del río. Probablemente cuando se retiren los retoques oleosos quedaran a la vista más zonas desgastadas. (Gráfico nº9)

Las reintegraciones oleosas aparecen alteradas cromáticamente debido a la oxidación de los aceites secantes utilizados como aglutinantes. Este cambio produce una diferenciación tonal con el color original que afecta estéticamente a la pintura por lo que podemos considerar que ya no cumplen su función.

Actualmente la pintura no presenta deterioros graves generales que se consideren peligrosos para su conservación en un futuro inmediato. Sí son importantes los destrozos que afectan puntualmente a la pintura y al soporte en las áreas de las roturas producidas por el accidente reciente. La pintura se ha desprendido totalmente de la parte central de los desgarros y en las zonas inmediatas a estos presenta peligro de desprendimiento inminente. (Gráfico nº10)

3.5. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA PELÍCULA DE PROTECCIÓN.

3.5.1. Datos técnicos.

El barniz utilizado como protección es muy denso. En el examen visual realizado con radiación de rayos ultravioleta, la fluorescencia es homogénea y verdoso-amarillenta. En algunas zonas, concretamente en el lateral izquierdo, se aprecia que se ha dado con cierta desigualdad ya que se ven con claridad las marcas de la brocha utilizada para este trabajo. Esta capa de barniz es tan densa que no permite ver con rayos UVA los retoques que percibimos con luz normal, por lo que pensamos que puede llevar añadido algún pigmento para aumentar el camuflaje de los retoques antes mencionados.

Las características químicas de la capa de protección se determinaran a partir de los estudios analíticos futuros.

3.5.2. Intervenciones anteriores.

El barniz que ahora protege la pintura no es el original, este se eliminaría en la intervención anterior. Por tanto, consideramos el actual como una actuación protectora de esa intervención.

3.5.3. Alteraciones y deterioros.

Actualmente la capa de barniz aparece totalmente alterada. La oxidación de las resinas naturales que la componen ha producido un color amarillento que cubre la superficie pictórica y enmascara la visión real de los colores de la pintura.

Otro deterioro importante ha sido provocado por el accidente que también ha afectado al soporte. Se han producido dos arañazos superficiales, que sigue la forma de la caída del marco sobre la obra. (Gráfico nº11)

4. DIAGNÓSTICO.

Debido al accidente producido recientemente en la obra, esta presenta en su soporte una gran inestabilidad localizada en la zona de los desgarros. En el resto del cuadro

el reentelado presenta muy buen estado de conservación.

La capa pictórica, debido a la alteración cromática que se ha producido en la capa de barniz y a la invasión del original por los retoques y estucos de restauración, precisa de una intervención completa. Estos elementos añadidos ya no cumplen su función por lo que podemos afirmar que aunque los estratos pictóricos no presenten graves desprendimientos ni falta de adhesión, su estado de conservación no es óptimo ya que estéticamente ha quedado distorsionada la visión de la pintura.

5. ESTUDIO ANALÍTICO.

Dada la importancia de la obra, tras el estudio preliminar efectuado a los distintos elementos que la componen, se ha de realizar un estudio técnico más profundo en las dependencias del I.A.P.H. Con los resultados obtenidos se elaborará un diagnóstico más exacto.

Los estudios a realizar serían los siguientes:

5.1. PROPUESTA DE ESTUDIOS ANALÍTICOS COGNOCITIVOS. MÉTODOS FÍSICOS DE EXAMEN.

Estos métodos nos dan información técnica del campo visible y no visible de la obra, aportándonos datos desde su superficie hasta su estructura interna.

- . Fotografías normales y de detalles
- . Fotografías normales con luz rasante o tangencial, general y de detalles
- . Fotografías con luz ultravioleta general y de detalles.
- . Estudio con reflectografía de infrarrojos.
- . Estudio radiográfico completo.

5.2. PROPUESTA DE ESTUDIOS ANALÍTICOS OPERATIVOS.

El resultado de estos análisis nos informa sobre los materiales constitutivos, tanto originales como los añadidos en otras intervenciones.

Consta esta fase de los distintos apartados:

Toma de muestras de los estratos que componen la pintura (preparación, capa pictórica, capa de protección, repintes.) y de las fibras que componen los distintos tejidos, para la realización de los siguientes estudios:

- . Estudio estratigráfico, con microscopio óptico con luz reflejada, de la sección transversal de las muestras, para el conocimiento de las distintas capas que las componen.
- . Estudio microquímico para la identificación de los materiales constitutivos

(aglutinantes, cargas, pigmentos).

. Identificación de las fibras textiles tanto de la original como de los añadidos.

6. PROPUESTA DE TRATAMIENTO.

La propuesta de tratamiento que ahora aconsejamos se ha basado en el estudio preliminar realizado, más adelante tras el diagnóstico elaborado a partir de los resultados obtenidos en los estudios analíticos podrá ser modificada y/o ampliada.

6.1. TRATAMIENTO DEL MARCO.

Según técnicos del Centro Cultural “El Monte” el marco será sustituido por otro más adecuado a las características estilísticas de la obra.

6.2. TRATAMIENTO DEL BASTIDOR.

El bastidor se encuentra en muy buenas condiciones de conservación en lo que se refiere a la fortaleza de las maderas, condiciones de los ensambles, sistema expansivo. Precisa de una limpieza superficial de depósitos superficiales y de la eliminación de todos los elementos de papel añadidos. Al tomar la decisión de construir un nuevo marco este se adaptará al tamaño real de la obra y no serán necesarios elementos de adaptación.

Si fuera necesario desmontar el soporte de lienzo por tratamiento de éste y se observara algún deterioro que ahora permanece oculto, entonces se tomarían otras decisiones si estas fueran necesarias.

6.3. TRATAMIENTO DEL SOPORTE.

Como se ha señalado anteriormente el reentelado actual se encuentra en buenas condiciones. En estos momentos no consideramos necesaria ni recomendable su eliminación. Por ello la intervención en el soporte se limitaría al tratamiento puntual de la zona afectada. Este trabajo constaría de las siguientes fases:

. Protección de la superficie pictórica con papeles de seda para favorecer su manipulación.

. Desmontaje del lienzo del bastidor si se considerara necesario.

. Nivelación de las deformaciones producidas por los desgarros.

. Unión de los bordes de las roturas. Para este trabajo se usará el adhesivo más adecuado tras realizar el estudio analítico de los tejidos.

6.4. TRATAMIENTO DE LA CAPA PICTÓRICA, PREPARACIÓN Y CAPA DE PROTECCIÓN.

El criterio de intervención en esta fase se realizará teniendo en cuenta los distintos materiales a eliminar. Se trabajará por estrato y con las mezclas de disolventes adecuada a cada material a eliminar. Constará de las siguientes fases:

. Test de solubilidad de disolventes, para la obtención de las mezclas más adecuadas a las características de los elementos a eliminar. Se utilizará como instrumento técnico auxiliar, l a lupa binocular.

. Microcatas de limpieza.

. Eliminación de los barnices degradados y de los estucos y repintes invasivos.
(Se respetaran las intervenciones anteriores que sean correctas)

. Reposición de las faltas de estuco

. Reintegración cromática de las lagunas con técnicas reversibles utilizando acuarelas de calidad y pigmentos con barniz como aglutinante.

. Nuevo barnizado final por pulverización.

7. CONSERVACIÓN PREVENTIVA.

Al finalizar la intervención de conservación - restauración, deberá ser estudiada por un técnico en conservación preventiva la sala que servirá de contenedor a la obra. Se estudiarán las condiciones de temperatura, humedad relativa e iluminación y se darán las indicaciones técnicas para su cuidado y conservación futuras, así como asesoramiento para su correcta manipulación..

EQUIPO TÉCNICO

- Datos histórico – artísticos: Gabriel Ferreras Romero. Historiador del Arte. Departamento de Investigación. Centro de Intervención de I.A.P.H.
- Estado de conservación, propuesta de tratamiento y documentación gráfica: Amalia Cansino Cansino. Conservadora-Restauradora. Coordinadora del Taller de Pintura. Departamento de Tratamiento. Centro de Intervención del I.A.P.H.
- Fotografía: Eugenio Fernández Ruiz. Fotógrafo. Departamento de Análisis. Laboratorio de Fotografía. Centro de Intervención del I.A.P.H.

Vº Bº EL JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN
EN EL PATRIMONIO HISTÓRICO

Fdo.: Lorenzo Pérez del Campo

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

Sr. D. Francisco José Pérez
Valencia
Conservador de la Colección El
Monte
Plaza de Villasís, 2
41003 Sevilla

Sevilla, 29 de octubre de 2001

Adjunto remito el siguiente documento "Informe diagnóstico. Vista preliminar del Guadalquivir y Triana desde el Arenal. Centro Cultural el Monte", elaborado por técnicos de este Instituto.

Su entrega pondrá fin al servicio de diagnóstico solicitado. De su mera realización no se desprende compromiso alguno de intención de conservación o restauración del bien que se estudia.

EL DIRECTOR DEL INSTITUTO ANDALUZ
DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

Fdo.: Román Fernández - Baca Casares