



MEMORIA FINAL DE INTERVENCIÓN
SANTA ELENA

San Telmo. Sevilla

Agosto 2005

ÍNDICE

Introducción

Capítulo I: Estudio Histórico- Artístico

1. Identificación del Bien Cultural
 2. Historia del Bien Cultural
- Anexo: Documentación gráfica

Capítulo II: Diagnósis Y Tratamiento

1. Datos técnicos y estado de conservación
 2. Tratamiento
- Anexo: Documentación gráfica

Capítulo III: Estudio Científico - Técnico

1. Examen no destructivo
 2. Caracterización de materiales
 3. Estudio medioambiental y de factores de deterioro
 4. Otros estudios técnicos
- Anexo: Documentación gráfica

Capítulo IV: Recomendaciones

Anexo: Documentación gráfica

Equipo Técnico

INTRODUCCIÓN

El presente Informe Diagnóstico y Propuesta de Intervención hace mención a la pintura al óleo sobre lienzo denominada P 68. Santa Elena. Muro Evangelio del conjunto de obras que forman el " Lote P - C" procedente de la capilla Palacio San Telmo (Sevilla).

El colegio de San Telmo (declarado Bien de Interés Cultural en 1968), fue fundado por Real Cédula de Carlos II en 1681 con la misión de acoger a los niños huérfanos y prepararlos para servir en la Armada Real).

Los bienes muebles de interés cultural se sitúan en la capilla, unidad espacial diferenciada dispuesta en el eje central del patio de honor enfrentada con el acceso principal al edificio. Se trata de un espacio (nave única) de dimensiones ajustadas y casi 200m² de superficie en planta al que se accede desde el patio, a través de la galería perimetral, y que cuenta con una bóveda de cañón que recorre la nave principal en la que también se sitúa el coro. La bóveda de cañón con lunetos y los arcos fajones que descansan en pilastras empotradas en los muros laterales caracterizan el espacio.

A pesar de los diferentes usos del palacio, la capilla ha permanecido prácticamente intacta, conservando su programa iconográfico en su mayoría. El tema de la infancia y su formación cristiana, misión del Colegio, se materializa en los retablos de San José y San Antonio, así como en los grandes cuadros de Domingo Martínez. Los Duques de Montpensier efectuarán algunas aportaciones como son las parejas de santos de los lunetos, dos obras situadas en el coro y tres tondos situados en la bóveda obra de Antonio Cabral Bejarano.

CAPÍTULO I: ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO.

Nº Registro: P 68

1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL.

1.1. TÍTULO U OBJETO. Santa Elena

1.2. TIPOLOGÍA. Pintura

1.3. LOCALIZACIÓN.

1.3.1. Provincia: Sevilla

1.3.2. Municipio: Sevilla

1.3.3. Inmueble: Capilla San Telmo

1.3.4. Ubicación: Muro del evangelio. Luneto

1.3.5. Propietario: Consejería de Economía y Hacienda

1.3.6. Demandante del estudio y/o intervención: Consejería de Economía y Hacienda Dirección General de Patrimonio.

1.4. IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA.

Santa Elena reina y madre de Constantino portando la cruz en alusión al episodio de su vida cuando encuentra la Santa Cruz de Cristo en Jerusalén.

1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.

1.5.1. Materiales y técnica: óleo sobre lienzo

1.5.2. Dimensiones: 1,44 x 85 (h x a)

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas: un número siete arriba en el marco y en el bastidor (lado izquierdo). Detrás del bastidor aparece escrito en blanco Elena.

1.6. DATOS HISTÓRICOS-ARTÍSTICOS.

1.6.1. Autor/es: Antonio Cabral Bejarano

1.6.2. Cronología: 1850

1.6.3. Estilo: Romanticismo

1.6.4. Escuela: Sevillana

2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL:

2.1. ORIGEN HISTÓRICO.

Este lienzo forma parte de la colección de doce pinturas en forma de cuarto de círculo o escuadra que incorporaron los Duques de Montpensier tras su compra en 1849 a la capilla. Este encargo fue hecho al pintor Antonio Cabral Bejarano en mayo de 1850. El pintor fue el responsable de acometer todas las intervenciones en la capilla, respetando el legado

existente. El contrato fue dado a conocer parcialmente por Gestoso y publicado por Falcón en su monografía sobre San Telmo¹.

A continuación exponemos el contrato íntegro incluyendo el resto de encargos que contenía el mismo, para comprender mejor el alcance del mismo².

Presupuesto del costo de la pintura de los cuadros al óleo que se están pintando. Para la capilla del Real Palacio de San Telmo con inclusión de la pintura al temple de la bóveda de la tribuna adornos de toda la nave de la capilla, dorado de las cornisas capiteles y demás adornos conforme a lo que están pintados y dorados, cuyos dibujos están aprobados por su S.A.

Por los tres lienzos de forma ovalada que se han de colocar en los centros de la bóveda que representan, la Virgen y su santísimo hijo otro San Luis y el otro san Fernando que tienen de alto 6 pies y de ancho 5 pies 6000 r.v.

Por dos cuadros de medio punto que representan pasos de la vida de San Antonio que tienen de lato por su lado mayor 9 pies y 10 pies y por su base seis pies y dos pies 6000 r.v.

Por doce cuadros de medio punto que representan doce santos y santas según la lista que recibí para ellos los cuales se han de colocar en los dos lados de la tribuna y tienen de alto por su lado mayor 5 pies y por su base 3 pies a 800 reales cada uno 9.600 r.v

Por la pintura de la bóveda de la tribuna de SS: AA que tiene de ancho 8 ½ de pies y de largo 42 pies, pintado al temple según el dibujo 7 r.v.

La pintura y dorado de los cuatro arcos de la bóveda según esta en el arco total 4000 r.v.

Por los seis lunetos de las bóvedas que están sobre las tribunas, según los dibujos presentados a 400 r.v. cada uno 2.400 r.v.

Suma Total 39.0000 r.v.

Por pintar y dorar las seis tribunas por fuera y pintarlas por dentro, según los dibujos a 800 r.v. cada uno 4.800 r.v.

Las cornisas y el arquitrabe tienen que dorarse como el arco total

1 Falcón, T. El palacio de San Telmo, página 202

2 Toda la documentación relativa al periodo de los Montpensier se encuentra en el Archivo Fundación Infantes Duques de Montpensier (Sanlúcar de Barrameda) LEGAJO 27. Pieza 5. Montpensier. Economía/ Asuntos religiosos capilla San Telmo/ Presupuesto General. Bejarano sobre pintura artística y obras pendientes y ejecutadas. Mayo 1850.

3660 r.v.

Por los cuatro adornos en el friso según los del arco toral 160 r.v.

Por dorar y ornatar la moldura del banquillo conforme esta la del arco toral 900r.v.

Las cuatros pilastras iguales a la del arco toral y dorar los cuatros capiteles que tienen tres cuartas de alto y dos tercios de ancho 4.800 r.v.

Por pintar y dorar el sofito del arco que sostiene las tribunas que sostiene la tribuna de SS AA con el dorado que le corresponde .800 r. V.

Por el adorno de la sobre puerta de las tribunas de SS AA con el adorno que le corresponde según el diseño 160 r.v.

Por pintar y dorar el techo que sostiene la tribuna principal y dorar las molduras de las impostas, con inclusión de sus dos guardillas 1.200 r.v.

Por pintar la Capilla del Bautismo con sus adornos dorados y un zócalo alrededor 600 r.v.

Colocar y adornar los milagros 500 r.v.

Por restaurar la media naranja del altar mayor en lo que tenga saltado 800 r.v.

Por las tres molduras de la sacra del evangelio y el ----- según los dibujos 2.200 r. v.

Suma Total 55.580 r.v.

Por la pintura y dorado de las doce moldura de medio punto para los santos y santas que se han de colocar a los lados de las tribunas a 160 r.v son 1920 r.v.

Por el dorado de las dos molduras de medio punto, con sus fajas blancas a.600 r.v. 1.200 r.v

Por la hechura en madera y dorado de las tres molduras de la Virgen, San Luis y San Fernando a mil seiscientos r.v. 4.800 r.v.

Por la pintura y dorado del antepecho de la tribuna se SSAA dorar las molduras de la guardilla nueva y las molduras del arquitrabe y pintarlo 1.400r.v.

Por hacer el antepecho de la tribuna de SSAA toda la armazón de pino y los tableros tallados en caoba según diseño 6000 r.v.

Por hacer y colocar en su sitio las seis tribunas de la capilla según el dibujo siendo de mi cuenta todo el herraje que se necesite para su seguridad a mil seiscientos reales cada uno.7.800 r.v.

Por las dos molduras grandes de medio punto en madera con sus tallados conforme a los dibujos a 640 cada uno 1.280 r. v.

Por la pintura y dorado de los zócalos de las tribunas de SSAA con sus molduras de madera y el zócalo según dibujo 2.440 r.v.

Por hacer de madera y tallar la frontaleras del altar mayor, según el dibujo 2.900 r.v.

Por dorar y pintar al bruñido dicha frontaleras 2.300 r.v.

Suma Total: 89.620 r.v.

Por hacer el púlpito de caoba tallada según el dibujo arreglados a la escalera que tiene 5.000 r.v.

Por arreglar la escalera y resanarla 300 r.v.

Por dorar los adornos del púlpito y de la escalera según lo mandado por SA 2.240 r.v.

Por componer las cuatros frontaleras de los cuatro altares laterales y aumentar con los adornos con el dorado que necesiten para resanarlos a 660 rv cada uno 2.640 r.v.

Por hacer el relicario y dorarlo que se ha de colocar en la pilastra frente del púlpito 1.500 r.v.

Por pintar los dos confesionarios de caoba dorar los filetes y molduras de las cornisas los----- pintados de coloridos y dorados siendo de mi cuenta el forrado de los reundidos recibido para ello el terciopelo a 1200 r.v. 2.400.

Por dorar las molduras de las enjutas del arco que sostienen la tribuna de SSAA. 600 r.v.

Por pintar la cabeza del serafín de la imposta del mismo arco y dorar los frontones que salen de el 320 r.v.

Por pintar la cancela de la pila de la pila bautismal y dorar sus botones lanzas y guirnaldas 550 r.v.

Por pintar y dorar el escudo y corona que están colocado debajo del antepecho de las tribunas de SSAA 400 r.v.

Suma Total 105.570 r.v

Cuya cantidad figurada suman ciento cinco y mil y quinientos setenta siendo en mayo a 22 de 1850

Antonio Cabral Bejarano

Como se puede apreciar Bejarano no sólo es el autor de las pinturas, con sus molduras sino además de las tribunas y sus adornos. Tradicionalmente, se aseguraba la participación de sus hijos en el encargo, sin embargo este dato no se puede aseverar ya que ni en el contrato, ni en los pagos realizados a Bejarano aparece dicha participación. Es evidente, por otro lado que un encargo de esta naturaleza y sobre diversos soportes estuvo realizado por un taller.

Otros datos de interés es el conjunto de facturas, que nos describen el proceso de ejecución y el estado de las obras de la capilla Incluimos en

esta memoria sólo aquellas facturas relacionadas exclusivamente con las pinturas de las tribunas y los tondos. También hay que distinguir entre facturas y otras notas que son informes semanales del estado de las obras. En este sentido hay que tener presente la mentalidad del Duque de Montpensier y su interés personal por llevar exhaustivamente las cuentas y todo lo relacionado con la administración de todas sus propiedades.³ . En primer lugar destacar que la primera factura entregada es en febrero de 1850, unos meses antes del presupuesto.

Febrero 1850

Por entregado al señor de Bejarano por adelantado a cuenta de la pintura de la capilla 6000 r.v. mayo 1850

Por entregado a Bejarano a cuenta de las obras de la capilla nº 2720.000 r.v.

Existe una nota del carpintero que trabaja con Bejarano: José María Rios, el 10 de julio de 1850:

Estado de los trabajos que estoy haciendo en mi taller para el palacio de San Telmo

Están concluidos y entregados al Señor Bejarano las seis tribunas de la capilla.

Lo están igualmente las doce molduras que se han de colocar al lado de las tribunas.

Igualmente las dos grandes molduras que se colocaran en la tribuna de su alteza y las molduras de los Milagros.

Para fin del presente julio se acabarán el frontal del altar mayor.

Para fin de agosto lo serán igualmente las tribunas grandes.

El púlpito no puedo afirmar-----la época en que será concluido en razón a ser un trabajo prolijo y no días ---por estar ocupados en otros trabajos y actualmente en los tableros del balcón principal.

El estante para las Armas y guardamaletas del salón de los -----

Estado en que se encuentra las obras de pintura dorado de la Capilla del Real Palacio de San Telmo.

De los cuadros que estoy pintando para dicha capilla siete están concluidos cinco bosquejados y los restos dibujados.

La bóveda o media naranja concluida de retocar el arco toral concluido; los arcos y los lunetos están trabajándose en ellos y empezados a

³ Legajo 241 pieza 1. Montpensier Administración General Economía. Libros auxiliares de caja (Administración General) 1848. Palacio San Telmo

dorar.

Las tres molduras ovaladas las están dorando

Las catorce molduras que tengo a mi cargo se están dorando y algunos acabados

Los confesionarios en estado de pintura

Tengo entregadas las seis tribunas

Concluidas la moldura de los milagros con sus cuadros.

Sevilla 18 de agosto de 1850 Antonio Cabral Bejarano

Los trabajos de los cuadros, pintura y dorado de la bóveda y demás adornos de la Capilla del Real Palacio de San Telmo siguen adelantándose en cuanto es posible.

Sevilla Agosto 31 de 1850 Antonio Cabral Bejarano

La Pintura dorado y adornos y trabajos de moldura de la capilla del Real Palacio de San Telmo continúan trabajándose en ellos con la mayor actividad y tienen de adelantos tienen una tribuna colocada y principada otra; Las cornisas se están aparejando para dorarla y probablemente todas las molduras y sus adornos estarán concluidos en la semana siguiente. Los mecheros están concluyéndose para presentarlos a S:A. Los confesionarios están atrasados a causa del francés encargado de la pintura.

Sevilla Septiembre 7 de 1850 Antonio Cabral Bejarano

Razón de los adelantos en los trabajos de la Capilla Real del Palacio de San Telmo en la presente semana.

Concluidos del todo las seis tribunas y doradas las cornisas de la capilla. Empezados a dorar los capiteles de las pilastras, todos los serafines de la bóveda están concluidos y dibujándose la gloria de la tribuna el grueso de la puerta de entrada a la tribuna esta muy adelantado y las molduras quedan hoy colocadas en sus respectivos sitios, las de los óvalos se colocaron dos al principio de la semana y la frontalería la están aparejando

Sevilla Septiembre 28 de 1850 Antonio Cabral Bejarano

Junio 1851

Gratificación a Bejarano por las obras de la Capilla 6000 r.v

A Bejarano resto de su cuenta obra en la capilla 21.834 r.v

Octubre 1851

A Bejarano últimas obras de la Capilla. 2875 r.v.

Tras el pago de octubre de 1851 no existe ninguna otra nota o

factura, con lo cual entendemos que se habían dado por finalizadas. Prácticamente los trabajos se desarrollaron en algo más de un año. Los Duques habían inaugurado la capilla en diciembre de 1851, de ahí la celeridad con la que se hicieron los mismos.

Sintetizando lo expuesto anteriormente: cada luneto tuvo un costo individual de 800 reales de vellón y la pintura y dorado de cada moldura 160 reales de vellón. Los temas representados fueron facilitados por el Duque, lamentar que hasta el momento no se ha encontrado en el archivo dicha lista.

Los Duques de Montpensier realizaron numerosos inventarios de sus propiedades con fines administrativos y testamentarios, algunos incluso fueron editados a modo de catálogo.⁴ En uno de estos inventarios dedicado a su colección de pintura⁵ encontramos la misma anotación recogida en el encargo del proyecto de Bejarano con el mismo precio, no sabemos el año exacto (aunque está en torno a la década de los sesenta), ni quien lo redacta, aunque la teoría más cercana es que lo hace Joaquín Domínguez Bécquer que trabajó para la familia durante esos años.

2.2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD.

No ha tenido. Los cambios de propiedad han ido unidos con los del edificio (Colegio, Palacio, Seminario, Consejería de Presidencia).

2.3. RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES EFECTUADAS.

No se aprecian.

2.4. EXPOSICIONES.

No ha tenido.

2.5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

La elección de los temas representan a santos y santas vinculados a la devoción de los Duques. Al desconocer la lista proporcionada por los Montpensier a Bejarano, ignoramos si en ella existía anotaciones al margen que explicaran la causa de tal selección. Es conocida la religiosidad de los Duques de Montpensier y en especial de la Duquesa. A nivel general, se podría considerar que los santos y santas son reyes y reinas, obispos o papas.

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

La trayectoria pictórica de Antonio Cabral Bejarano transcurre en Sevilla entre 1798 año de su nacimiento y 1861 momento que fallece. Su formación la realizará en el taller de su padre Joaquín Cabral Bejarano y en la Escuela de Bellas Artes. Pintor comprometido con la política, su condición

4 Catálogo de los cuadros y esculturas pertenecientes a la galería de SS AA RR los Duques de Montpensier, Sevilla 1866

5 Legajo 567. Pieza 5. Inventario y aprecio de la colección de pintura 1860 y añadidos (cuadernillo)

de liberal le hará obtener el apoyo de la corona realizando encargos diferentes para la misma. Ocupará un lugar sobresaliente en la vida artística de la ciudad siendo miembro fundador del Liceo, impulsor y primer director del Museo de Bellas Artes de Sevilla o Académico Emérito de las Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

La actividad pictórica de Bejarano es paralela al periodo histórico en el que se halla la ciudad. Sevilla vive en un cierto desarrollo económico, una clase burguesa que empieza a hacerse su sitio en la sociedad y por tanto demanda y exige sus preferencias artísticas. Por otro lado la iglesia como cliente habitual había perdido su hegemonía de patrocinador de las artes. La nueva burguesía reclama formatos más pequeños, temáticas más amables que se adecúan mejor a sus necesidades y están de acuerdo a su posición: el retrato, el paisaje o los temas costumbristas. No se abandonará la pintura religiosa, pero sí se reducirá a una producción para los oratorios y capillas privadas.

En éste sentido Bejarano participa de todo lo expuesto anteriormente siendo un ejemplo de artista que desarrollará en su obra las citadas temáticas. De todas ellas será el género costumbrista en el que se pueden encontrar los ejemplos más brillantes de su creación, sin olvidar por supuesto el retrato.

La relación de Bejarano con los Duques de Montpensier será bastante fecunda durando hasta la muerte del pintor y extendiéndose posteriormente a sus hijos. Esta unión se materializará en el proyecto de la capilla y posteriormente en diversos retratos y copias de Murillo que le fue encargando para decorar sus propiedades.

En este punto cabe preguntarse por la elección de Bejarano para el proyecto de la capilla del Palacio de San Telmo. Esta decisión demuestra un conocimiento profundo de Antonio de Orleans en la pintura sevillana del momento eligiendo a un artista de prestigio y bien relacionado, conocedor de las fórmulas tradicionales pictóricas que en Sevilla, Murillo seguía siendo el maestro. Y por último con la técnica suficiente para no desmerecer el entorno en el que se encontraba.

Muchos autores han estudiado el interés de los Orleans en el mecenazgo de las artes conviene recordar algunas ideas al respecto para entender mejor el contexto concreto de las pinturas de la capilla. A la llegada a Sevilla los Duques fijan su residencia en un edificio emblemático como era la antigua Universidad de Mareantes. Durante los años de su estancia en Sevilla centraron su interés por crear una corte paralela a la de Madrid, teniendo en cuenta las aspiraciones políticas de Antonio de Orleans (aspiraba al trono de España). Para ello desarrollaron una importante labor cultural en la ciudad promoviendo las bellas artes y las letras sin olvidar su interés por las nuevas tecnologías del momento. Éste interés por la pintura no le era ajeno al Duque, hombre de una cultura exquisita que se había criado en Francia contemplando la colección pictórica de su padre Luis Felipe rey de Francia y gran amante de la pintura barroca española. Por ello, cuando llega a Sevilla, traía parte de ese legado familiar al que le sumó las compras que fue realizando. Artistas consagrados como Carracci, Ribalta, el

Greco, Murillo, Valdés Leal o Zurbarán por citar algunos. También tuvieron cabida todos los artistas del panorama andaluz y europeo del momento (Joaquín Domínguez Becquer, Esquivel, José Escacena, Rafael Benjumea, Eduardo Cano, Madrazo o Delacroix etc)

Desde el punto de vista morfológico Bejarano construye la obra con la figura de tres cuartos, de frente y sobre fondo neutro. Hay que tener en cuenta la altura elevada y los detalles del fondo se perderían. Existe un doble tratamiento en la imagen. Para las zonas de la anatomía busca una mayor definición en la picelada, le confiere al rostro cierto atisbo de espiritualidad, mirada directa y serena. El resto de la composición lo resuelve más rápidamente con un trazo más abierto. Lógicamente la temática del cuadro no da pie a grandes alardes técnicos o compositivos resulta encorsetada a patrones ya bien establecidos desde el barroco. Se podría decir que se inspira vagamente en las santas de Zurbarán con cierta preocupación en los pormenores de las joyas, y algo en las texturas de las ropas. En ocasiones falla la perspectiva como por ejemplo en la cruz.

Esta pintura es una de las doce que realizó para ser colocada en los lunetos de la bóveda de la capilla, como el resto, está concebida de la misma forma, no existiendo desigualdad técnica entre ellas. Su lectura en conjunto podría ser definida como una galería de retratos de "santos ilustres", al igual que existía otra de personajes ilustres en las dependencias del palacio. La capilla ya poseía su propio programa iconográfico, bien definido, por ello no había lugar ni espacio para desarrollar otros temas hagiográficos en la nave, aunque sí se colocaran en lo alto de la tribuna las dos escuadras grandes de la vida de San Francisco, pero que no se ven a simple vista. Por ello la decisión del Duque fue muy respetuosa con el entorno existente.

2.7. CONCLUSIONES

Es una pintura de corte académico, correcta, sin pretensiones que funciona bien en el espacio en el que está. Tras la restauración se puede disfrutar de su paleta cromática con un resultado más atractivo. Su interés reside por ser parte del conjunto al que pertenece, no se entiende de manera aislada ni fuera de su contexto. Es un fragmento de la historia de la capilla del Palacio de San Telmo de un gusto por éste tipo de pinturas.

Notas bibliográficas y documentales.

- AAVV. *La vida cotidiana en la pintura andaluza del XIX*. 1987. Banco de Bilbao, Consejería de Cultura, Archivo Histórico Provincial. Madrid
- AA.VV. *Pintura cotidiana en la colección Carmen Thyssen-Bornemisza*. 2004, Fundación Thyssen-Bornemisza. Madrid
- CARMONA MUELA, J. *Iconografía de los santos*, 2003. Istmo, Madrid
- COMES RAMOS, R. *Coleccionistas de pintura en Sevilla en 1842*, en Laboratorio de Arte, nº 5, 1992
- FERÁNDEZ ALBÉNDIZ, C. *La corte svillana de los Montpensier*, Sevilla,

- Ayuntamiento de Sevilla, 1997
- GALÁN, E. *Pintores del Romanticismo Andaluz*, 1994. Universidad de Granada, Granada
- GUERRERO LOVILLO, J. *Los pintores románticos sevillanos*, Sevilla, Archivo Hispalense, nº 36,37,38, 1949
- JOS LÓPEZ, M. *La Capilla de San Telmo*, 1986, Diputación de Sevilla, Sevilla
- LLEO CAÑAL, V. *La Sevilla de los Montpensier: segunda corte de España*, Sevilla, Fundación Fondo de Cultura, 1997
- REAU, L., *Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, 1996, Ediciones del Serbal, Barcelona. Tomo I, vol. 2
- REINA PALAZÓN, A. *Pintura costumbrista en Sevilla*, Sevilla Universidad de Sevilla, 1979
- REYERO, C, FREIXA, M. : *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, 1999, Cátedra, Madrid.
- RODRIGUEZ REBOLLO, A., *Las colecciones de pintura de los Duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892)*, Madrid, Fundación Unversitaria Española, 2005
- SAURET, T. *La vida cotidiana en la pintura andaluza del XIX. Reflexiones al filo de una exposición*, en Boletín de Arte nº 9 Málaga, 1988
- VALDIVIESO, E. *Pintura sevillana*, 1992, Ediciones Gudalquivir, , Sevilla

CAPÍTULO II: DIAGNOSIS Y TRATAMIENTO.

1. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN.

1.1. BASTIDOR.

1.1.1. Datos Técnicos

El lienzo está montado sobre un bastidor original. El tipo de madera utilizada parece tratarse de pino, con corte longitudinal y sección rectangular, (no se han tomado muestras de madera para su identificación dado el buen estado de conservación que presenta).

El bastidor es de forma de luneto, con un travesaño central dispuesto en horizontal formando dos cuadrantes. No presenta sistema de expansión y sus cantos no se encuentran biselados.

Las medidas totales del bastidor y del lienzo son de 85 x 143'5 cm. Figura nº II.1

Las piezas que lo componen tienen 5 cm de ancho por 2 cm de espesor, el travesaño mide 58'5 cm x 5cm x 1'5 cm. Figura nº II.2.

En total son cinco el número de piezas estructurales, unidas entre sí mediante ensamblajes de lengüeta pasante machihembrados y reforzados con dos espigas. El ensamblaje localizado en la curva no presenta las cuatro espigas correspondientes. Figura nº II.3.

El bastidor presenta en el travesaño vertical un número 7, con un punto al lado, escrito a lápiz para identificar el bastidor con el marco que le corresponde. En la madera se observan algunos nudos. Figura nº II.4.

1.1.2. Intervenciones anteriores.

No se identificó ningún tipo de intervención anterior en el propio bastidor, a excepción de las marcas de las puntillas que lo sujetaban al marco.

1.1.3. Alteraciones.

El bastidor no presentaba ningún tipo de añadido ni de modificaciones.

1.1.4. Conclusiones.

El bastidor presenta un buen estado de conservación.

1.2. SOPORTE PICTÓRICO

1.2.1. Datos técnicos.

El soporte pictórico es original, está sujeto al bastidor por medio de tachuelas de tapicero de hierro. El tipo de armadura es un tafetán simple, los hilos tanto de la trama como de la urdimbre son de un grosor semejante y regular. El orillo de la tela se aprecia perfectamente en el lateral izquierdo

de la obra y se entrelaza de forma horizontal, por lo tanto la trama discurre perpendicular a este, va de arriba abajo, y la urdimbre va de izquierda a derecha, paralela al orillo.

En el lienzo, en la parte superior del reverso, se observa una inscripción, probablemente realizada con tiza, en la que se puede leer Santa Elena. Figura nº II.4.

1.2.2. Intervenciones anteriores.

No se aprecian.

1.2.3. Alteraciones.

El soporte pictórico presenta mucho polvo superficial en el reverso.

Las deformaciones que presenta el soporte pictórico son más acusadas en la zona inferior donde se acumula la suciedad y la humedad ha afectado más a la obra. Figura nº II.5

En los bordes de la obra y en la zona central se aprecian las marcas lineales que provoca el bastidor que deforma el tejido y afecta a los demás estratos de la obra. Figura nº II.5

En algunos puntos de los bordes la tela ésta ha sido comida por insectos dejando pequeños orificios.

1.2.4. Conclusiones.

El soporte presenta un buen estado de conservación.

1.3. PREPARACIÓN Y/O IMPRIMACIÓN

1.3.1. Datos técnicos.

La preparación / imprimación parece de color rojizo, posiblemente esté aplicada con brocha, está presente por toda la superficie.

1.3.2. Intervenciones anteriores.

A simple vista no se aprecian intervenciones anteriores.

1.3.3. Alteraciones.

Las dilataciones y contracciones de la tela, influyen en la preparación y película pictórica, produciendo en ambos estratos el cuarteado o craquelado, que varía en tamaño y forma según el pigmento y el grosor tanto de la preparación como de la pincelada de color.

Se han producido pequeños levantamientos en zonas puntuales de la obra debidos a golpes y en las áreas que reciben el contacto con el bastidor.

1.3.4 Conclusiones.

La preparación presenta buena adhesión al soporte de lino.

1.4. PELÍCULA PICTÓRICA Y ESTRATO SUPERFICIAL

1.4.1. Datos técnicos.

La técnica de ejecución parece ser óleo por el brillo, textura y

transparencia que presenta el pigmento aglutinado con aceite, aplicado mediante pinceladas de diferente grosor y empaste.

Los ropajes y el fondo presentan una pincelada larga. En el rostro y en las manos parecen más cortas. La corona, el broche, los pendientes, los ojos y en la dirección de algunos pliegues las pinceladas están cargadas de materia formando gruesos empastes. Figura nº II.6.

Se distingue un cuarteado amplio en toda la obra, en algunas zonas, como en las manos, presenta forma de espiral, probablemente como consecuencia de algún golpe. Figura nº II.6.

1.4.2. Intervenciones anteriores.

No se aprecian.

1.4.3. Alteraciones.

No se aprecian defectos de cohesión ni de adhesión de manera generalizada. Aunque, de forma puntual, es de destacar que en aquellos puntos en los que la obra ha recibido un pequeño golpe se aprecia falta de adhesión de la preparación al soporte y por tanto a la película pictórica. Como ya se ha dicho anteriormente el bastidor se ha marcado de forma lineal sobre la película pictórica.

Se observa una alteración cromática generalizada por toda la superficie de la obra debido a la oxidación del barniz de protección. Esta oxidación, unido a la acumulación de polvo y suciedad generalizada, impide ver el colorido real de la obra. En el paño rojo y en el cinturón violeta se aprecia la alteración de pigmentos. Figura nº II.7.

1.4.4 Conclusiones.

La película de color presenta buen estado de conservación.

2. TRATAMIENTO.

2.1. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE INTERVENCIÓN.

La restauración de la obra se ha llevado a cabo en el Departamento de Tratamiento del IAPH, en el Taller de Pintura, la metodología y los criterios de intervención fueron previamente establecidos y aplicados en cada fase, según las características de la obra y del estado de conservación que ésta presentaba.

Toda intervención conservativa tiende fundamentalmente a frenar los procesos de deterioro. Debe limitarse a las necesidades reales que demande la obra y buscar el más alto nivel de reversibilidad en los tratamientos propuestos. Las operaciones que se relacionan en este apartado se adecuan en lo posible a los principios fundamentales de la restauración: reversibilidad, diferenciación y respeto por el original.

2.2. TRATAMIENTO REALIZADO.

2.2.1. Tratamiento del bastidor.

Dado el buen estado de conservación que presentaba el soporte se conserva el bastidor original.

Como medida de conservación del bastidor se realizó una limpieza superficial y posteriormente una limpieza en profundidad con hisopos de algodón ligeramente humedecidos con agua y etanol.

Los cantos interiores de los travesaños se lijaron con ayuda de una escofina plana y papel de lija para conseguir una superficie ligeramente redondeada y evitar que éstos se marquen sobre la tela.

2.2.2. Tratamientos del soporte.

El reverso del soporte de la obra se limpió con ayuda de la aspiradora para eliminar las acumulaciones de polvo superficial que existían entre el lienzo y el bastidor en su parte inferior y en todos los bordes perimetrales de la obra.

Una vez realizada la fijación de los estratos, se sustituyeron los clavos de forja del perímetro por grapas de acero inoxidable para mejorar la tensión del soporte y eliminar las deformaciones existentes.

2.2.3. Tratamiento de la preparación/imprimación

Los levantamientos de la preparación se fijaron con aplicaciones de coleta, papel de seda y calor moderado.

Las lagunas de la preparación existentes en la zona inferior y superior se estucaron con sulfato cálcico y cola de conejo. Figura nº II.8

2.2.4. Tratamientos de la capa pictórica.

Antes de iniciar los procesos de restauración se tomaron muestras de la tela para la caracterización de materiales, cuyos resultados se incluyen en el capítulo III punto 2., del presente informe.

Los levantamientos de la película pictórica se fijaron con aplicaciones de coleta, papel de seda y calor moderado.

Se realizaron los test de disolventes y microcatas con lupa binocular para determinar los disolventes más adecuados para eliminar barnices que cubren original. El barniz se retiraba con una mezcla de Isoctano con Isopropanol al 50%. En algunas partes como en las encarnaduras, el vestido verde y el fondo del lienzo fue necesario utilizar etanol al 100% para retirar la gruesa capa de barniz existente.

Las lagunas de color fueron reintegradas con acuarela (Winsor & Newton), barnizadas y matizadas con pigmentos al barniz. En el lateral derecho se retocaron con pigmentos al barniz(Maimeri), unas manchas (probablemente deyecciones de animales).Figura nº II.9

Finalmente se aplicó una nueva capa de protección a toda la superficie pictórica con barniz Vibert de retoque de Lefranc & Bourgeois .

ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

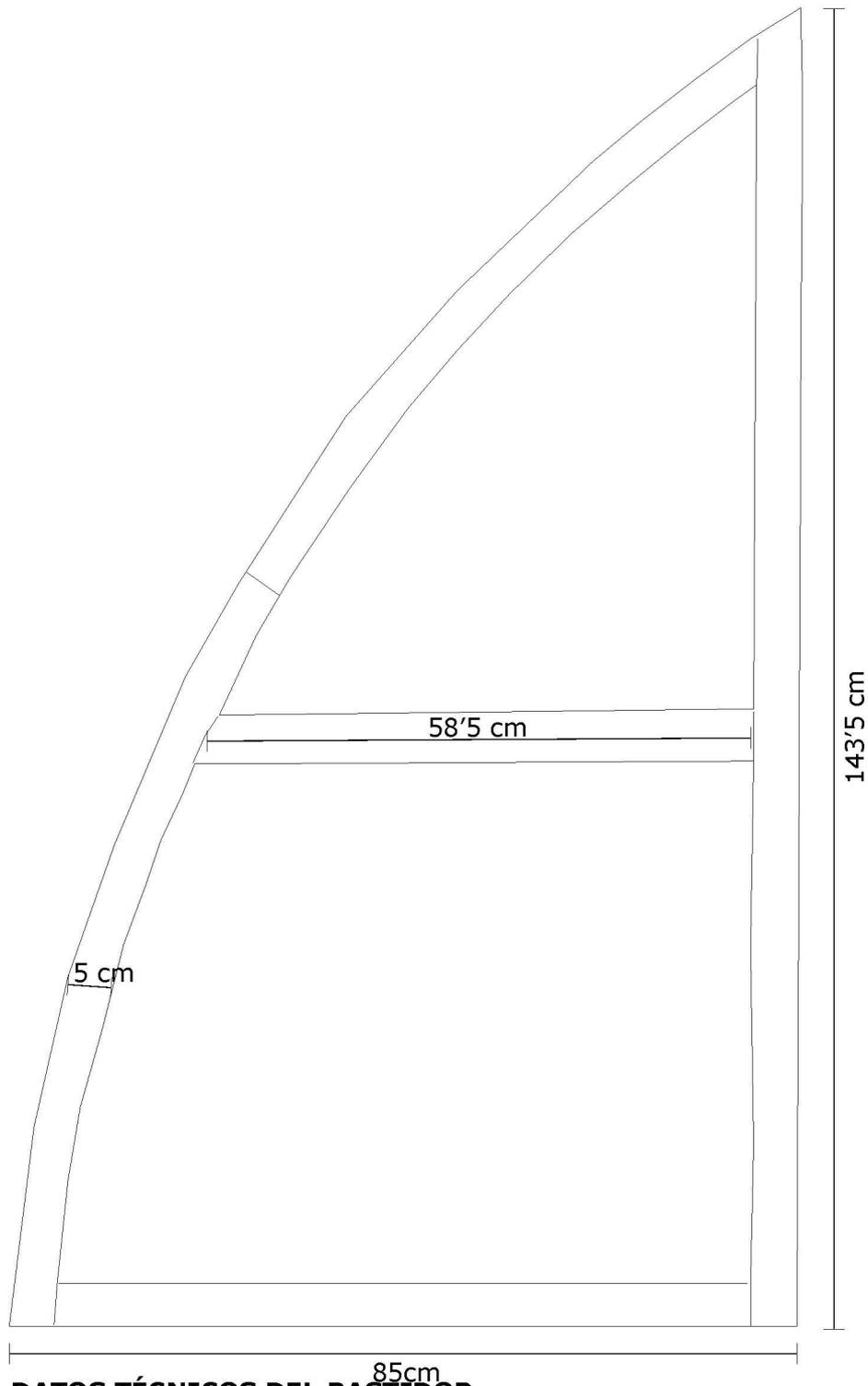
Figura nº II.1.



DATOS TÉCNICOS DEL BASTIDOR Y SOPORTE

85 Dimensiones

Figura nº II.2.



DATOS TÉCNICOS DEL BASTIDOR

85 Dimensiones

Figura nºII.3.

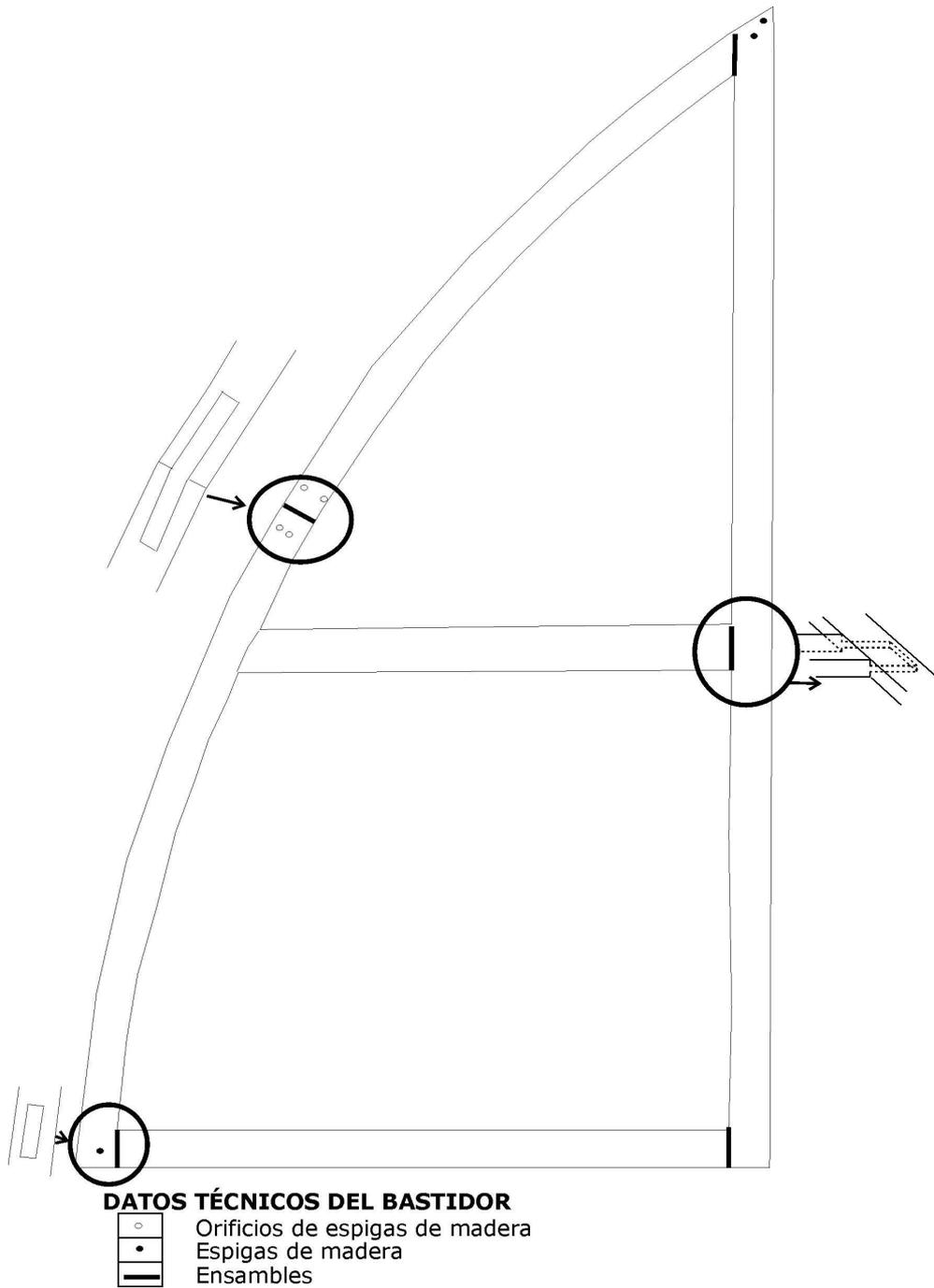
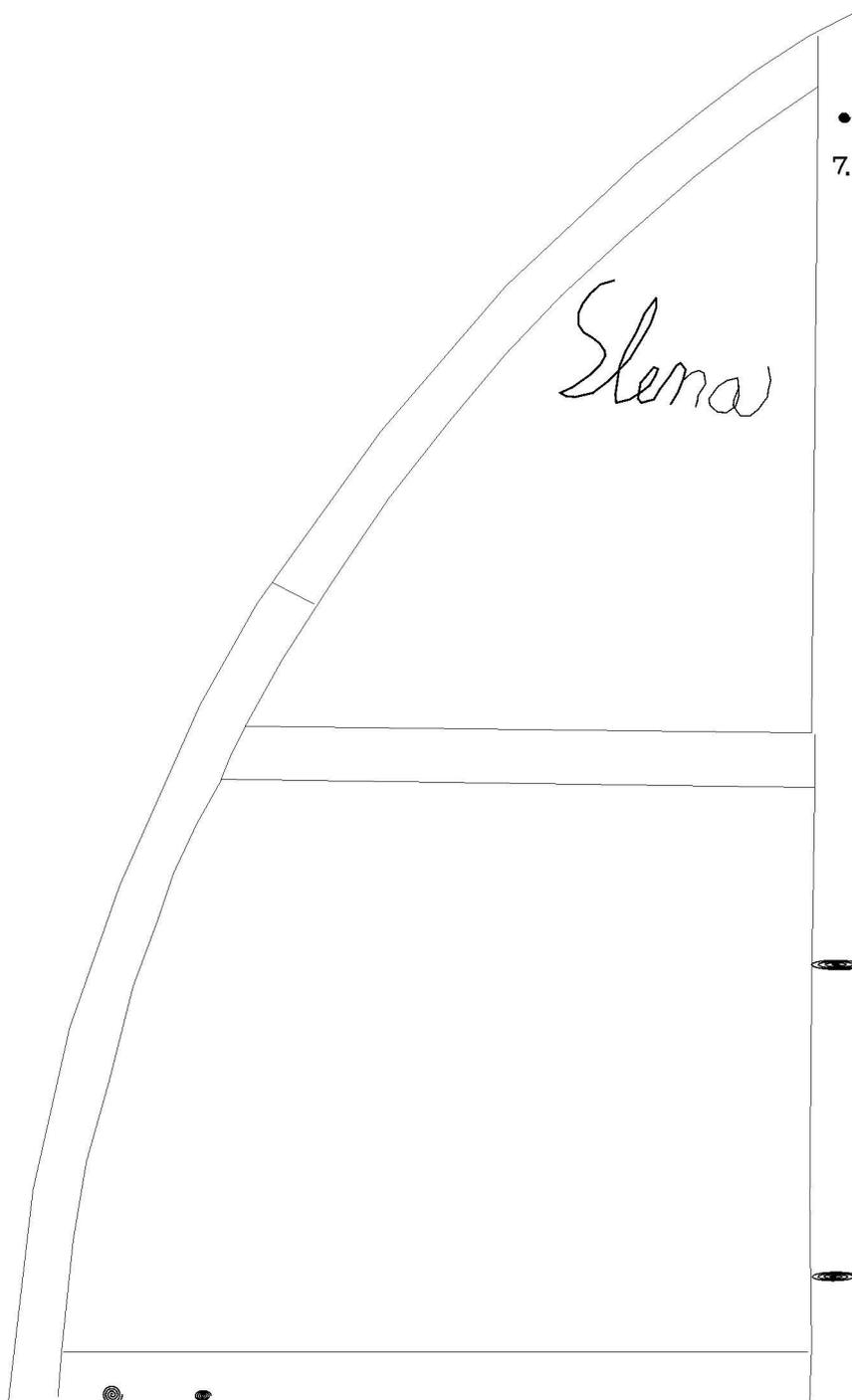


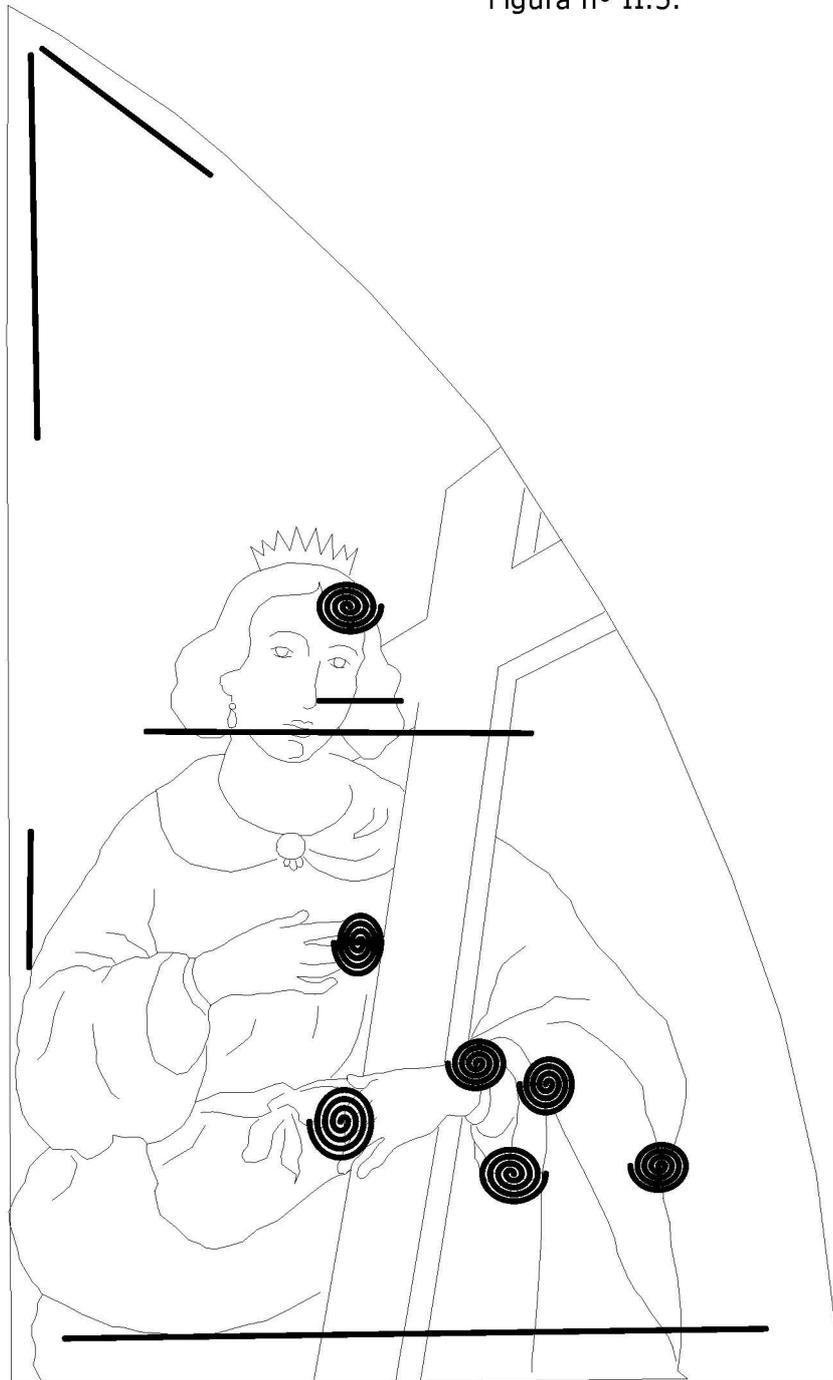
Figura nº II.4.



DATOS TÉCNICOS DEL BASTIDOR

-  Nudos
-  Inscripciones

Figura nº II.5.



DATOS TÉCNICOS SOPORTE

-  Marcas del bastidor
-  Golpes y deformaciones

Figura nº II.6.



DATOS TÉCNICOS PELÍCULA PICTÓRICA

■ Empastes

Figura nºII.7.



DATOS TÉCNICOS PELÍCULA DE COLOR

■ Alteraciones del pigmento

Figura nºII.8.



TRATAMIENTO DE LA PREPARACIÓN

● Estucado

Figura nºII.9.



TRATAMIENTO DE LA CAPA PICTÓRICA

- Reintegración con pigmentos al barniz

CAPÍTULO III: ESTUDIO CIENTÍFICO - TÉCNICO

1. EXAMEN NO DESTRUCTIVO. (Fotografías, radiografías, ultravioletas, ultrasonido, termografía, colorimetría, etc.)

A lo largo de todo el proceso de restauración se realizaron tomas fotográficas con luz normal, tanto generales como de detalles. Se hicieron tomas con luz rasante e iluminación ultravioleta, para determinar levantamientos e irregularidades de la película pictórica, y repintes.

2. CARACTERIZACIÓN DE MATERIALES.

IDENTIFICACIÓN DE FIBRAS TEXTILES

INTRODUCCIÓN

Se realizó el análisis de una muestra del tejido original del lienzo. Para su estudio se realizó la preparación de la sección longitudinal de la muestra para la identificación de las fibras textiles.

Técnicas de análisis

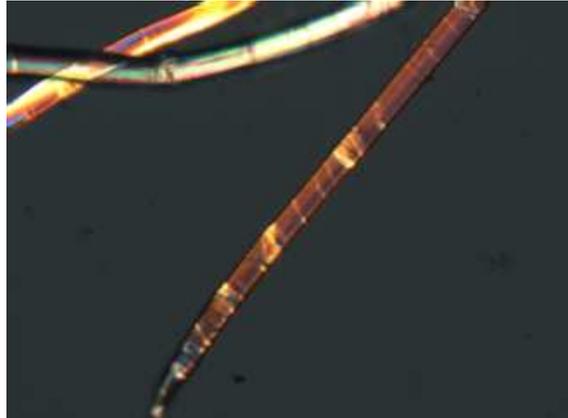
La metodología de trabajo seguida fue la siguiente:

1. Observación previa de la muestra al estéreo microscopio (lupa binocular).
2. Preparación de la muestra
3. Estudio de la apariencia longitudinal de las fibras al microscopio óptico con luz transmitida.

CONCLUSIONES

El tejido original es de lino.

Fig.III.1



Fotomicrografía de la apariencia longitudinal de algunas fibras al microscopio óptico con luz transmitida (200X).

INFORME DE ESTRATOS PICTÓRICOS:

INTRODUCCIÓN

Se han estudiado dos muestras de policromía de las cuales se presentan los resultados para el informe final.

Para la preparación de las estratigrafías, las muestras de pintura se englobaron en metacrilato y se cortaron perpendicularmente para obtener la sección transversal, en la que se observa tanto la capa de preparación como las de pintura.

MATERIAL Y MÉTODO

Técnicas de análisis

- Examen preliminar con el microscopio estereoscópico.
- Observación al microscopio óptico con luz reflejada de la sección transversal (estratigrafía) con el fin de determinar la secuencia de estratos así como el espesor de los mismos.
- Estudio al microscopio electrónico de barrido (SEM) y microanálisis elemental mediante energía dispersiva de Rayos X (EDX) de las estratigrafías, para la determinación de la composición elemental de los pigmentos.

Descripción de las muestras

A continuación se hace una breve descripción de las muestras.

E68Q1 Rojo del manto.

E68Q2 Ocre verdoso de la cruz.

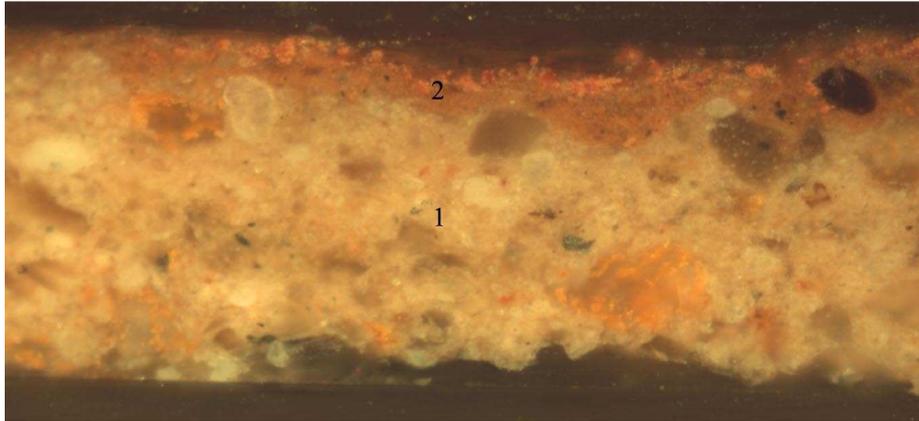


Figura III.2. Microfotografía obtenida al microscopio óptico con luz reflejada.

Muestra: E68Q1
Aumentos: 200X

Descripción: Rojo del manto.

ESTRATIGRAFÍA (Ver figura III.2 de abajo hacia arriba):

- 1) Capa preparatoria de color blanquecino con granos naranjas, blancos y negros. Tiene un espesor superior a 150 μm y está constituida por blanco de plomo con granos de calcita, cuarzo, tierras y negro de hueso.
- 2) Capa de color naranja. Su espesor oscila entre 20 y 40 μm . Está compuesta por blanco de plomo y bermellón.

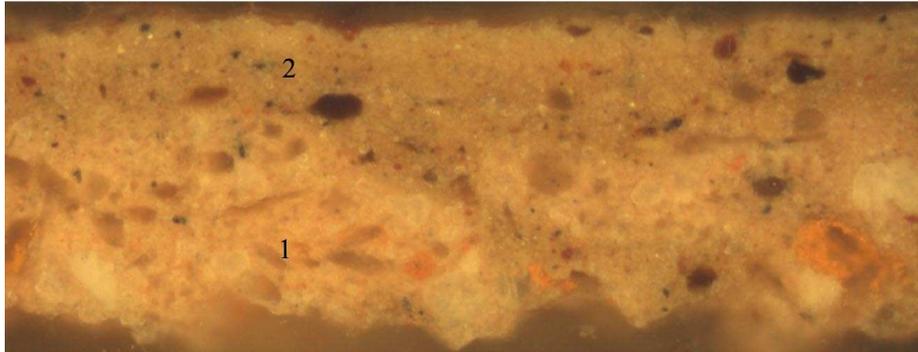


Figura III.3. Microfotografía obtenida al microscopio óptico con luz reflejada.

Muestra: E68Q2

Aumentos: 200X

Descripción: Ocre verdoso de la cruz.

ESTRATIGRAFÍA (Ver figura III.3 de abajo hacia arriba):

1) Capa preparatoria de color blanquecino con granos naranjas, blancos y negros. Es discontinua. Tiene un espesor superior a 90 μm . Está compuesta por blanco de plomo con granos de calcita, cuarzo, tierras y negro de hueso.

2) Capa de color pardo con granos negros. Su espesor oscila entre 90 y 130 μm . Está compuesta por blanco de plomo con gran cantidad de negro de huesos, granos de calcita y tierras.

3. ESTUDIO DE FACTORES BIOLÓGICOS DE ALTERACIÓN

Cualquier obra de arte constituida por materiales de naturaleza orgánica, está sujeta a una degradación natural. Las condiciones ambientales a las que está sometido influyen en su conservación.

Las obras provenientes del Palacio de San Telmo, fueron estudiadas y tratadas in situ.

CAPÍTULO IV: RECOMENDACIONES

Se aconseja un control periódico del estado de conservación y del tratamiento llevado a cabo en la obra.

EQUIPO TÉCNICO.

- Coordinación de la Memoria final de Intervención y fase de tratamiento. **Ana Montesa Kaijser.** Conservadora-restauradora. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
 - Estudio histórico. **M^a del Valle Pérez Cano** Historiadora. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
 - Análisis químico. **Auxiliadora Gómez Morón** . Química Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
 - Análisis fibras textiles. **Lourdes Martín García.** Química. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
 - Estudio Fotográfico. **José Manuel Santos Madrid** Fotógrafo. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
-

Sevilla, a 10 de septiembre de 2006

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