

## **ÍNDICE**

Introducción	1
1. Identificación del Bien Cultural	2
2. Historia del Bien Cultural	2
3. Datos técnicos y estado de conservación	5
4. Propuesta de Intervención	14
5. Recursos	17
Equipo Técnico	18
Anexo: Documentación gráfica	19

## **INTRODUCCIÓN.**

El presente informe de diagnóstico comprende la elaboración del estado de conservación y la propuesta de tratamiento de la pintura sobre lienzo "La pesca milagrosa".

Esta obra pertenece a la Capilla del Palacio de SanTelmo, y se ubica en el muro de la Epístola del presbiterio.

El demandante de la intervención es la Dirección General de Patrimonio de la Consejería de Economía y Hacienda.

La empresa Pública de Gestión de Programas Culturales de la Consejería de Cultura gestiona la adjudicación y los aspectos administrativos de la contratación, siendo el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico el responsable de la dirección técnica de las actuaciones que se desarrollarán en sus dependencias.

Constituye la segunda obra del grupo denominado "Lote P-F", siendo su identificación: P71 (F-05/06).

La formulación de este informe corresponde a la Fase A de los trabajos a realizar, y se ajusta al protocolo normalizado PR-ECT del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

El plazo de ejecución de esta obra está estimado en doce meses.

Para establecer el diagnóstico del estado de conservación se ha empleado principalmente como método de examen, la inspección ocular.

Además en la elaboración del informe se ha contado con la colaboración interdisciplinar de varios profesionales cuyas aportaciones son:

- el reportaje fotográfico con luz normal, rasante y como técnica especial aplicada, la ultravioleta.
- la ficha y un avance del estudio histórico.
- el estudio analítico del soporte.

La información generada por los medios anteriores ha posibilitado dar contenido a los diferentes apartados que se desarrollan a continuación.

Nº Registro: P 71

## **1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL**

**1.1. TÍTULO U OBJETO.** La pesca milagrosa

**1.2. TIPOLOGÍA.** Pintura

### **1.3. LOCALIZACIÓN.**

1.3.1. Provincia: Sevilla

1.3.2. Municipio: Sevilla

1.3.3. Inmueble: Capilla Palacio de San Telmo

1.3.4. Ubicación: Muro de la epístola. Presbiterio

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.** La pesca milagrosa

### **1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.**

1.5.1. Materiales y técnica: óleo sobre lienzo

1.5.2. Dimensiones: 163,5 x 167,5 cm.

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas: En el ángulo inferior derecho aparece el número 498 y encima Yo. Marca a lápiz en el bastidor.

### **1.6. DATOS HISTÓRICOS-ARTÍSTICOS.**

1.6.1. Autor/es: Domingo Martínez

1.6.2. Cronología: 1723-1726

1.6.3. Estilo: Barroco

1.6.4. Escuela: Sevillana

## **2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL:**

### **2.1. ORIGEN HISTÓRICO.**

La obra corresponde a las serie de lienzos que realizó Domingo Martínez entre 1723 -1726 para la capilla de la Universidad de Mareantes y Real

Colegio-Seminario de niños huérfanos para la Marinería. La iglesia se había comenzado a construir a finales del siglo XVII pero fue en el primer tercio del XVIII cuando se termina.

## **2.2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD.**

El cuadro no ha sido modificado de su situación original, aunque lógicamente ha ido unido a la historia de la capilla y sus sucesivos propietarios (Universidad-Colegio; residencia-palacio de los Duques de Montpensier; Seminario, Junta de Andalucía)

## **2.3. RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES EFECTUADAS.**

No se aprecian

## **2.4. EXPOSICIONES.**

No ha tenido

## **2.5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.**

Este es un episodio que se relata de forma parecida en los evangelios de San Juan y de San Lucas. En el evangelio de San Juan se considera una aparición post resurrección y en el de San Lucas es un prelude a la vocación de San Pedro como pescador de almas. Sin embargo la iconografía que recoge Domingo Martínez no se corresponde exactamente a ninguno de los dos relatos. Hace una aportación más libre del tema.

El programa iconográfico de la capilla tiene como hilo conductor la infancia y el mar, ya que hacen alusión a las dos instituciones que albergaban, cuyo objetivo principal era la educación de los niños huérfanos para la marinería y la formación en las ciencias del mar (Universidad de Mareantes). A través de los retablos y los lienzos se van desarrollando temas de la protección, formación o los santos patronos. Este lienzo forma parte de los seis que hizo para la capilla.

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

La obra de Domingo Martínez (1688-1749) se desarrolla en Sevilla a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII. El ciclo de pinturas de la capilla de San Telmo es uno de los primeros encargos que realiza el pintor, su obra estará marcada bajo la estela de Murillo.

## **2.7. CONCLUSIONES**

Se determinaran una vez realizados los oportunos estudios

**Notas bibliográficas y documentales.**

CARMONA MUELA, J. *Iconografía de los santos*, 2003. Istmo, Madrid.

JOS LÓPEZ, M. *La Capilla de San Telmo*, 1986, Diputación de Sevilla, Sevilla.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J. *Pedro Duque Cornejo*, 1983, Diputación de Sevilla, Sevilla.

SORO CAÑAS, S., *Domingo Martínez*, 1982, Diputación de Sevilla, Sevilla.

REAU, L., *Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, 1996, Ediciones del Serbal, Barcelona. Tomo I, vol. 2.

VALDIVIESO, E. *Pintura sevillana*, 1992, Ediciones Guadalquivir, Sevilla.

### **3. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN.**

#### **3.1. BASTIDOR:**

##### **3.1.1. DATOS TÉCNICOS.**

Posee unas **medidas** de 163,5 x 167,5 cm. Las piezas tienen de 5,7 a 6 cm de ancho x 3 cm de grosor (figura 3.1).

Por la observación de sus características macroscópicas, el **material constitutivo** corresponde a la madera de pino, de la variedad pino flandes.

El **tipo de corte** que predomina para la obtención de los largueros es el radial, mientras que en los listones curvos se empleó el tangencial.

La **tipología** del bastidor queda condicionada por el espacio ocupado por la obra en la capilla. Adopta el formato mixtilíneo (figura 3,4).

La mitad superior se compone de un arco de medio punto cuyos extremos laterales descienden rectos y sobrepasan su diámetro.

Junto a ellos se disponen adjuntas dos piezas de madera maciza que describen una curvatura cóncava de cuarto de círculo con el lado superior recto. Van pegadas y atravesadas oblicuamente por dos clavos.

Presenta un añadido en el centro del arco de medio punto, unido a media madera y reforzado igualmente con clavos. Estos van introducidos por ambas caras del bastidor (figura 3.2).

El arco posee un rebaje en su arista interna ejecutado toscamente, obteniéndose unas medidas de 2,5 cm. en este borde interno frente a los 3 cm. del externo.

Esta estructura mixtilínea se une a otra inferior de formato rectangular con un travesaño central vertical. Los largueros verticales no tienen un corte homogéneo, ya que uno de ellos posee un grosor de 3 cm. por su cara interna y 2,5 cm. por la externa.

Todas las piezas de este formato muestran las aristas vivas, carecen de rebaje interno o chaflán, incluso el travesaño central.

Muestra el **tipo de ensamble** habitual de caja y espiga. En este caso adopta la variante de escopladura calada: el contrahilo de la espiga asoma por el canto de los largueros (figura 3.3.).

Como sistema de fijación adicional de los ensambles se introducen perpendicularmente en ellos, espigas de madera de 3-4 mm de diámetro.

Se sitúa una en cada ensamble, a excepción del travesaño central.

El bastidor carece de **sistema de expansión**: no existen cajas en las intersecciones de los cantos para la introducción de cuñas.

Además la presencia de espigas embutidas en los ensambles imposibilitan cualquier tipo de movimiento y los transforman en uniones fijas.

Tras la inspección visual, no se han detectado **inscripciones** relevantes, tan sólo una corrección a lápiz de una línea o marca incisa en el medio punto.

### **3.1.2. INTERVENCIONES ANTERIORES.**

El bastidor se muestra intacto, sin haber sido sometido a intervención alguna.

### **3.1.3. ALTERACIONES.**

La integridad física del bastidor se conserva en lo que respecta a la ausencia de **actividad biológica** por parte de xilófagos.

No obstante sí posee algunas **pérdidas** de materia: una en la pieza derecha añadida al medio punto, y otra en el extremo superior del travesaño vertical. Estas porciones que faltan no parecen tener una causa accidental sino que probablemente estuvieran en la madera de origen.

Las piezas laterales del medio punto muestran **deformaciones** en distinto sentido producto del tipo de corte y su colocación: así la pieza derecha presenta un alabeo cóncavo por el reverso de la obra, mientras que en la pieza izquierda ocurre al contrario. En la primera, esta deformación da lugar a un hundimiento central de la pieza que deja a la vista el listón transversal en el que apoya, con lo cual por el anverso su superficie contacta con la tela (figura 3,6).

Existen desniveles en las juntas de unión de los largueros, por un ensamblaje incorrecto en origen o por deformaciones posteriores de la madera.

Las pequeñas piezas laterales que rematan las esquinas aparecen algo **desplazadas** y separadas de los elementos adjuntos.

Otro tipo de **lesiones** se refieren a la presencia de grietas en los extremos de los largueros o de piezas fragmentadas, como ocurre en el ensamble a media madera de la pieza central del medio punto (figura 3,5).

Por último, el bastidor manifiesta la habitual y generalizada acumulación de **suciedad y polvo**.

### **3.1.4. CONCLUSIONES.**

La posibilidad de mantener y acondicionar el bastidor original se ha estudiado de forma conjunta con la responsable de "Jesús calmando la tempestad", obra con la que se empareja "La pesca milagrosa". No obstante las deficiencias mecánicas que presenta, y las deformaciones de algunas piezas aconseja su sustitución por otro que reúna todos los aspectos requeridos, como un biselado correcto de las aristas y un sistema expansivo.

## **3.2. SOPORTE.**

### **3.2.1. DATOS TÉCNICOS.**

Tras el examen visual del tejido, se concluye que sus rasgos morfológicos coinciden con los de la tela de lino. La identificación de la **fibra** por el examen de laboratorio confirmará esta apreciación.

El **tipo de armadura** empleado es el más habitual: tafetán simple. En él la estructura base del ligamento se limita a dos hilos y dos pasadas, alternando en cada pasada los hilos pares y los impares por debajo y por encima de la trama.

El **nº de hilos por cm<sup>2</sup>** de trama y urdimbre que determina el cuentahilos es de 8 x 10, de trama y urdimbre respectivamente.

El soporte se compone de dos piezas unidas por una costura transversal, situada en la base del medio punto.

Las dos piezas se unen por sus orillos mediante una costura simple denominada "por puntos por encima", (figura 3,7) . Por tanto, en la **disposición** de la tela la urdimbre se presenta aquí en sentido transversal y la trama en vertical. El otro orillo aparece en el borde inferior, por lo que el ancho de confección de la pieza resulta ser de 108 cm.

El **sistema de montaje** de la tela en el bastidor es el normalmente empleado: la pieza se sujeta por los cantos mediante clavos o tachuelas de hierro de cabeza plana y sección cuadrangular, que actualmente se encuentran oxidadas.

Se encuentran separadas a intervalos irregulares que oscilan entre 8 y 16 cm. En el medio punto es donde las tachuelas se disponen más próximas entre sí.

Existen indicios de modificaciones en el montaje de la tela, concretamente la mitad curva la tela estaba clavada por otros puntos más próximos a la arista. Ahora quedan los orificios intercalados con los clavos actuales.

No se consideran clavos desprendidos, ya que sólo se localizan en el medio punto. Pueden proceder de una rectificación en origen al montar la tela.

Los **bordes** son muy irregulares: el inferior se conforma como el más estrecho, y apenas cubre el canto del listón. Incluso en un tramo del mismo, queda el bastidor visible, ya que la tela no alcanza su arista.

Los del medio punto son en cambio muy anchos, sobrepasando en algunos puntos los 3 cm. del grosor del bastidor.

Respecto a los laterales, en el derecho se pasa de los 5 cm. del extremo inferior a los 0,5 cm. de algunos puntos de la zona central. En el lateral izquierdo el margen es más uniforme.

### **3.2.2. INTERVENCIONES ANTERIORES.**

No hay indicios de actuaciones en el soporte.

### **3.2.3. ALTERACIONES.**

Se mantiene en su estado originario, sin reentelar.

El soporte manifiesta ciertos síntomas de **fragilidad**, debido en parte a la amplitud de la trama del tejido.

No se constatan **alteraciones microbiológicas**.

El grado de **tensado** de la tela es deficiente al no ser homogéneo en toda la superficie.

El estudio con luz rasante evidencia ciertas **deformaciones**, ya advertidas tras el primer examen visual.

Se deben a la falta de sujeción de la tela al bastidor. Son especialmente apreciables en el tercio superior del medio punto. Aquí se han formado pequeños abolsamientos perpendiculares al borde o en forma de pliegues más definidos. Donde los intervalos de los clavos son amplios se han formado guirnalda de tensión. Esta patología puede considerarse habitual al formar parte del proceso de preparación del lienzo. Su formación se debe a un encogimiento de la tela una vez montada en el bastidor, tras humedecerse por la aplicación de la cola aislante (figura 3,8).

Como resultado, en los espacios entre los puntos de sujeción, la tela se retrae y ondula. Alrededor de las puntillas la tensión ha provocado incluso algunos desgarros.

Otro abolsamiento del igual formato se ha originado en la izquierda del borde inferior, debido a la falta de sujeción en dicho tramo de la tela.

En el resto de la superficie las deformaciones son apenas perceptibles, y se limitan al medio punto.

Se advierten en la tela otro tipo de deformaciones producto del tipo de bastidor. La ausencia de bisel en las aristas internas ha dado lugar a la formación de las típicas líneas marcadas por el anverso.

Las más notorias son las del larguero inferior, especialmente en su mitad izquierda (figura 3,8).

La **costura** se mantiene en buen estado, aunque en algunos puntos el hilo se ha desprendido. Suelen proceder de los empalmes de las hiladas.

La línea de la costura horizontal manifiesta cierta deformación ya que se inclina por su extremo izquierdo.

El estado de los **márgenes** del soporte que doblan sobre el bastidor es deficiente (figura 3,10). En general todos aparecen deshilachados, con algunos dobleces y en el caso del medio punto incluso ondulados y despegados del bastidor. Esto se debe a que la adaptación de la tela al contorno curvo hace que el corte se haya realizado aquí de forma oblicua al sentido del ligamento, lo que origina cierta expansión en el tejido.

Se detectan algunas puntillas que fueron mal introducidas, originando el filo de la cabeza la rotura de la tela circundante.

El soporte conserva su integridad, considerando como **laguna** sólo un pequeño orificio de mínimas dimensiones en el medio punto.

En los bordes si existen pérdidas parciales de soporte, ya que éstos se encuentran en general muy dañados.

Existen varios desgarros con desprendimientos de hilos en el margen curvo que suelen coincidir con los puntos de tirantez de los clavos.

Un fragmento que falta en el punto de unión del medio punto y su pieza lateral derecha se puede considerar como laguna al estar el clavo de este sector desprovisto de tela (figura 3,9) No obstante podría tratarse igualmente de una mutilación que se hizo en su momento para adaptar la tela al formato, recortándose la tela sobrante de este ángulo una vez hecho el montaje.

### **3.2.4. CONCLUSIONES.**

Los deterioros observados, como la degradación de los bordes, las marcas del bastidor y la falta adecuada de sujeción que ha dado lugar a deformaciones, han otorgado cierta fragilidad al soporte, haciéndose necesario que se acometa un refuerzo del mismo mediante su reentelado.

### **3.3. PREPARACIÓN E IMPRIMACIÓN.**

#### **3.3.1. DATOS TÉCNICOS.**

El reverso de la tela aparece impregnado de dos tipos de materias que corresponden a la fase preparatoria del soporte. Una constituye un tipo de preparación que fue aplicada por el anverso, traspasando el tejido debido a la amplitud de la trama. Se presenta como una sustancia de tonalidad parda oscura que tendría una consistencia espesa, adoptando ahora la forma de gránulos duros. No la ha traspasado de manera uniforme, solo abarca determinadas zonas del reverso.

Este estrato se puede considerar como una preparación coloreada y cubriente, cuya composición será determinada por la analítica (figura 3,11).

Otra materia de tonalidad rojiza recubre el reverso de forma discontinua y en capas finas, a veces como pinceladas sueltas, apareciendo el bastidor también manchado de esta sustancia. Estas aplicaciones se realizaron sobre la anterior, recubriéndola en muchas zonas, seguramente empleando el sobrante de la capa dada por el anverso o imprimación propiamente dicha.

Probablemente estará integrada por un aglutinante oleoso, y pigmentos secativos. A pesar de mostrarse en general como una capa cubriente, hay zonas donde la trama de la tela se hace perceptible a través de los estratos superpuestos. En el lateral derecho del soporte se pueden apreciar algunas rebabas de esta imprimación.

#### **3.3.2. INTERVENCIONES ANTERIORES**

No se detectan actuaciones en este estrato.

### **3.3.3. ALTERACIONES**

Ambos estratos manifiestan un buen nivel de **cohesión** y no muestran síntomas de disgregación.

El nivel de **adhesión** al soporte difiere en cambio según los tonos.

En aquellos más luminosos, donde probablemente se haya empleado el blanco de plomo, el cuarteado es apenas perceptible. Ello ocurre en extensas zonas del cielo, luces de vestiduras y carnaciones, y ropajes claros. No obstante, el cuarteado sí se hace más relevante en las sombras de los elementos anteriores y fondos oscuros de la composición. En el manto del Cristo, por ejemplo, las luces permanecen intactas, mientras que la sombra de los pliegues y tonalidades rojas más oscuras aparecen muy cuarteadas.

El tipo craquelado se conforma a base de cazoletas de tamaño mediano y pequeño con bordes levantados en cresta y cierta pérdida de adhesión en los más acentuados. Algunas manifiestan separaciones apreciables por los bordes (figura 3,12).

Existe una línea de rotura de todos los estratos o agrietamiento transversal, a lo largo de la línea de costura. La separación se acentúa en la zona central, con levantamiento de sus bordes. En la mitad izquierda esta línea se iguala a la del cuarteado circundante, disminuyendo la abertura. En la mitad derecha se interrumpe la línea de rotura de la costura en diversos tramos, llegando a desaparecer por el extremo.

Se observan otras líneas de cuarteado dispersas, de extensión limitada, y separaciones variables. Una se sitúa en la zona central superior de unos 2 cm., otra en el borde derecho coincidente con el punto de desgarró de un clavo, y otra oblicua que coincide con la unión del medio punto y la pieza lateral derecha.

Las **lagunas** son casi inexistentes y de dimensiones muy reducidas. Una proviene de la única falta de soporte que hay en la superficie de la capa pictórica, el orificio del cuadrante superior derecho.

Se podrían considerar como pérdidas, algunos desprendimientos de partículas en las líneas de cuarteado mencionadas y a lo largo de la rotura de la costura.

### **3.3.4. CONCLUSIONES.**

El cuarteado tan pronunciado con la formación de cazoletas exigen asimismo como tratamiento un reentelado con el objetivo de lograr su fijación y asentamiento.

## **3.4. CAPA PICTÓRICA**

### **3.4.1. DATOS TÉCNICOS**

Muestra a Cristo en el eje central rodeado de seis de sus apóstoles. Se le otorga la misma preponderancia e igual nivel de terminación que a los dos personajes laterales que le rodean y que comparten con él el primer plano,

a diferencia de aquellos situados en segundo y tercer plano, que aparecen tratados con menor detalle (figura 3,14).

Se trata de una pintura que modela las formas sin llegar a perfilarlas, difuminando los contornos.

Las pinceladas son largas en general, acortándose en las luces de las vestiduras y en el dibujo de los rasgos fisonómicos y manos.

Los empastes se concentran en el manto del Cristo y ropajes de las figuras del primer plano. Éstos se trazan con rasgos volumétricos sin definir los pliegues de forma minuciosa.

Las sombras apenas tienen densidad de materia, incluso algunos elementos como la túnica de Cristo, se representan con poca carga, revelándose por transparencias la imprimación.

En el cielo, el tratamiento pictórico es similar: las zonas de empaste se reservan para las nubes, que se trazan con pinceladas largas y a veces curvas. En algunas zonas son poco cubrientes, quedando a la vista una base oscura (figura 3,15).

El fondo de la composición no queda bien integrado en un segundo plano, ya que la línea de horizonte del mar aparece sobrepuesta al cielo y cubriendo en parte las sombras de las figuras, deduciéndose por tanto que su ejecución fue posterior.

Los tonos predominantes son: azules y verdes grisáceos para el cielo y el mar, ocres y sienas para las vestiduras, y tierras en las sombras. Los colores intensos se reservan para el manto rojo del Cristo y el azul-celeste del manto de la figura de la izquierda.

En el dibujo anatómico se perciben algunas incorrecciones, como en el trazado de la pierna de la figura anterior. Esto puede ser fruto de la inexperiencia que poseía este pintor en estos primeros encargos que llevó a cabo.

Respecto a la técnica empleada, se puede considerar que es de tipo oleoso, aunque será confirmada por la analítica.

Como firma aparece en el extremo inferior derecho la palabra "yo", y debajo la cifra 498, dibujadas en blanco.

### **3.4.2. INTERVENCIONES ANTERIORES**

La pintura se muestra intacta, no se observan retoques de ningún tipo. La fotografía con luz ultravioleta confirma esta inexistencia de repintes.

### **3.4.3. ALTERACIONES**

La película de color se manifiesta bien **cohesionada**, y no se aprecia falta de **adhesión** entre este estrato y la imprimación.

Al ser mayor el nivel de adherencia entre imprimación y capa pictórica que el existente entre ambos estratos y el soporte, como ocurre

habitualmente, se transmite a la superficie pictórica el **cuarteado** originado en el estrato inferior.

No se perciben indicios de **alteraciones cromáticas** relevantes, sólo las ocasionadas por la oxidación del barniz.

A las escasas **lagunas** que coinciden con las descritas anteriormente en la imprimación, hay que sumar algunas **abrasiones** de pequeño formato en determinados puntos de la mitad superior del cielo.

Existen dos **manchas** oscuras circulares de 0,5 cm. aproximadamente, localizadas en la zona superior central del medio punto. Se encuentran algo hundidas, y en principio podrían tratarse de manchas de oxidación, aunque por el reverso no hay indicios de la introducción de clavos por dichos puntos.

#### **3.4.4. CONCLUSIONES.**

La capa pictórica en sí misma mantiene un nivel de conservación aceptable; los deterioros observables son los transmitidos por la preparación en el caso del cuarteado, y por la oxidación del barniz, en lo que respecta a la alteración cromática.

#### **3.5. CAPA DE PROTECCIÓN**

El barniz fue aplicado una vez colocado el marco, según se deduce por las marcas de los laterales y de la derecha del medio punto.

Aquí se pone de manifiesto el grado de oxidación alcanzado por el barniz: ha adquirido un tono amarillento que ha enturbiado y otorgado opacidad a los tonos. Esto se evidencia especialmente en el cielo del lateral derecho y en el manto de la figura izquierda del primer plano. En ambos casos, las franjas de color ocultas por el marco muestran distintas tonalidades de un color azul-celeste intenso.

La observación de la pintura con luz ultravioleta corrobora y evidencia lo anteriormente expuesto: el barniz emite fluorescencia en toda la superficie pictórica de un modo homogéneo, a excepción de las bandas laterales que cubría el marco (figura 3,16).

Del estudio de este estrato se extrae como conclusión la necesidad de la remoción del barniz oxidado con el fin de recuperar el cromatismo original de la pintura.

#### **3.6. DEPÓSITOS SUPERFICIALES**

El hecho de barnizar el cuadro una vez colocado el marco, deja un espacio de tiempo entre la finalización de la obra y su protección. Durante este periodo es posible la acumulación de polvo y ciertos depósitos entre la pintura y el barniz.

Las materias que se observan sobrepuestas al barniz son algunas deyecciones de insectos dispersas, salpicaduras blanquecinas en la mitad derecha, y polvo generalizado. Éste se acumula en la zona inferior de las cazoletas, deformaciones del soporte y marca inferior de las aristas del bastidor. Se detecta polvo en forma estratificada en los bordes de la tela que montan sobre el bastidor. En la línea de apoyo del cuadro la acumulación de polvo y suciedad es especialmente acusada, al haberse ido depositando entre el marco y la superficie pictórica.

En el lateral derecho se ha formado por igual motivo una línea oscura que coincide con el límite del marco.

El reverso de la tela posee asimismo una capa de polvo considerable, acrecentada por la textura de su superficie.

Finalmente, se puede concluir considerando que este grado de suciedad y polvo depositado es el que habitualmente se encuentra en obras que no han recibido un nivel de mantenimiento adecuado.

## **4. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.**

### **4.1. ESTUDIOS PREVIOS.**

#### **4.1.1. Estudio histórico.**

Consistirá en la ampliación y desarrollo del estudio histórico preliminar planteado en este informe diagnóstico. Se completará con la información generada por el trabajo de investigación y con aquellos datos referentes a la historia material obtenidos durante el transcurso de intervención de la obra.

#### **4.1.2. Estudio analítico.**

Los estudios científicos a realizar tienen como finalidad obtener un conocimiento más profundo de la obra en todos sus aspectos. Para ello se aplican las técnicas de análisis no destructivos y los microdestructivos.

Los primeros se efectúan para documentar y servir de apoyo a la propuesta de intervención.

Con carácter previo a este informe diagnóstico, se ha realizado el estudio fotográfico inicial de la obra, empleando diversas fuentes de luz: normal, rasante y ultravioleta. Los datos aportados por éstas dos últimas técnicas especiales se han ido reflejando en los apartados correspondientes del estado de conservación.

Se podrían aplicar otros métodos de examen, como son la radiografía y la reflectografía infrarroja, pero que en el caso de esta obra no se creen indispensables ya que no aportarían datos relevantes para su intervención. Si se prevee el seguimiento fotográfico de las distintas fases de la restauración.

Las técnicas de análisis microdestructivos se llevan a cabo para determinar la naturaleza de los materiales constitutivos de la obra.

El estudio e identificación del soporte, a partir de una fibra obtenida del borde del lienzo, se encuentra en fase de ejecución.

Probablemente la observación de la sección longitudinal de la muestra al microscopio óptico confirmará que se trata de un tejido de lino, según se deduce del examen visual. Además, se ha confrontado la muestra con la ya identificada como tal de la obra "Jesús calmado la tempestad" con la que está emparejada "La Pesca milagrosa". En la comparación entre ambas se observan grandes similitudes que pueden determinar un mismo tipo de tejido.

La toma de micromuestras de pintura para proceder a su análisis queda condicionada por las características del estado de conservación de la obra, ya que la integridad de la capa pictórica y la inexistencia de lagunas internas, restringirán el número y los puntos de obtención de las mismas.

Atendiendo a esta circunstancia sólo se han tomado las siguientes muestras:

- azul del cielo (zona superior central).
- rojo del manto de Cristo (pliegue inferior).

- Pardo del fondo (lateral derecho).

Con las muestras extraídas se pretende alcanzar los siguientes objetivos:

- determinar la composición de la capa de preparación/imprimación: aislante, cargas y aglutinante.
- confirmar la técnica pictórica planteada en el diagnóstico mediante el análisis del aglutinante.
- caracterizar los principales pigmentos empleados.
- definir el tipo de resina que integra el barniz.

Las técnicas de análisis necesarias para conseguir dichos fines serán las habituales:

- microscopía óptica por reflexión y por transmisión, con luz polarizada, que permite el estudio estratigráfico y el análisis preliminar de pigmentos, aglutinantes y barnices, empleando ensayos microquímicos y de coloración selectiva.
- Espectroscopía IR por transformada de Fourier, para determinar la capa de preparación.
- microscopía electrónica de barrido/análisis elemental por energía dispersiva de rayos X (MEB/EDX), para el análisis de pigmentos.
- cromatografía gaseosa, para la identificación de sustancias lipófilas, como aceites secantes, resinas y ceras.

#### **4.2. TRATAMIENTO**

Tras realizar la inspección visual de la obra que ha permitido la descripción pormenorizada del estado de conservación, y el estudio fotográfico con las técnicas especiales aplicadas, se cuenta con la información necesaria para poder definir una propuesta de intervención.

La actuación a seguir se debe concretar en función de lo que demanda el nivel de conservación. Al considerarse éste algo deficiente, se propone llevar a cabo un tratamiento completo de restauración.

Los diversos procesos se acometerán siguiendo el orden expuesto, no obstante podrá ser modificado según lo requiera el transcurso de los trabajos:

- Limpieza del anverso y reverso para eliminar el polvo y depósitos superficiales, mediante aspirado y brocha suave.
- Protección de toda la superficie pictórica con papel japonés y coleta.
- Desclavado del lienzo del bastidor para su reentelado.
- Prueba de encogimiento de la tela original.
- Preparación de la nueva tela de lino mediante sucesivas mojas.
- Montaje de la tela en el telar, y alternancia de las mojas y tensados necesarias para fatigar el tejido.
- Reducción de deformaciones del soporte por el reverso con peso y humedad controladas.

- Limpieza mecánica del reverso del soporte. Posiblemente sea preciso la aplicación de humedad en damero, para poder retirar las acumulaciones que han traspasado de la imprimación.
- Aplicación de coletta diluida al soporte, y de cola rebajada a la tela nueva, para el lijado de nudos.
- Reentelado del soporte con gacha tradicional.
- Eliminación de los papeles de protección.
- Protección del nuevo bastidor con resina acrílica.
- Montaje de la obra en el nuevo bastidor, empleando grapas de acero inoxidable.
- Realización de test de solubilidad, para determinar la mezcla de disolventes más idónea según la naturaleza de la capa de protección.
- Remoción del barniz oxidado, en una primera fase de limpieza, dejando testigos de suciedad.
- Segunda fase, con la eliminación de los mismos e igualación de la limpieza.
- Proceso de estucado de pequeñas faltas.
- Reintegración pictórica con acuarela, y retoques con pigmentos al barniz de las mismas, si se considera necesario.
- Barnizado: el tipo de barniz a emplear y el procedimiento se decidirá de forma consensuada, al estar esta obra emparejada y formar parte de un conjunto que debe mostrar uniformidad en el barnizado.
- Memoria final.

Se llevará a cabo el seguimiento fotográfico de las distintas fases, según sea la práctica habitual en este centro.

## **5. RECURSOS**

Los recursos humanos y materiales para la elaboración de esta propuesta han sido los proporcionados por el IAPH.

Para la intervención de la obra se cuenta con la misma colaboración interdisciplinar.

El tiempo estimado de doce meses, los medios materiales disponibles y la ejecución material de los trabajos por parte de un restaurador se consideran adecuados, aunque se precise de ayuda puntual en determinadas fases (ej. reentelado y montaje).

## **EQUIPO TÉCNICO.**

---

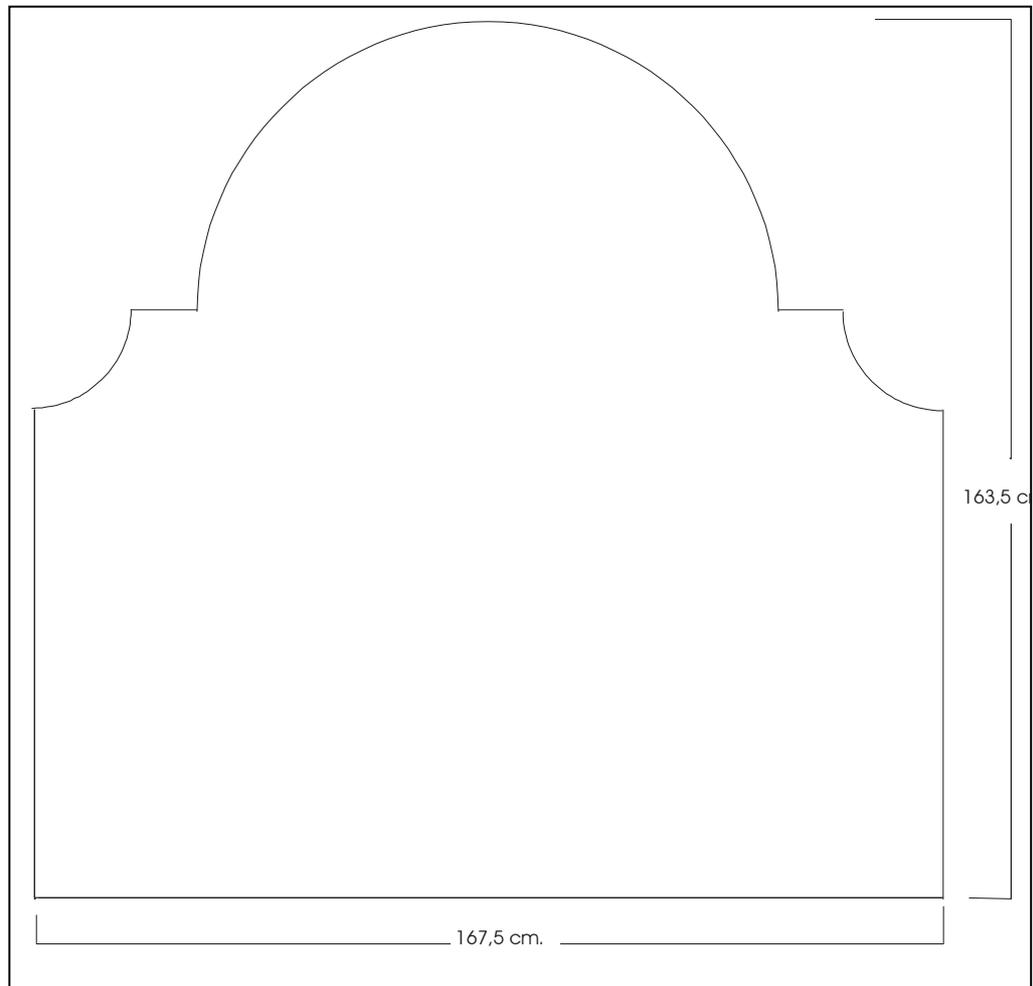
- Informe Diagnóstico y Propuesta de Intervención. **María José Robina Ramírez** Restauradora. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
  - Estudio histórico. **María del Valle Pérez Cano** . Historiadora. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
  - Análisis químico-físico. **Auxiliadora Gómez Morón**. Química. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
  - Estudio fotográfico. **Jose Manuel Santos Madrid**. Fotógrafo. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
- 

Sevilla, a 12 de octubre de 2005

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

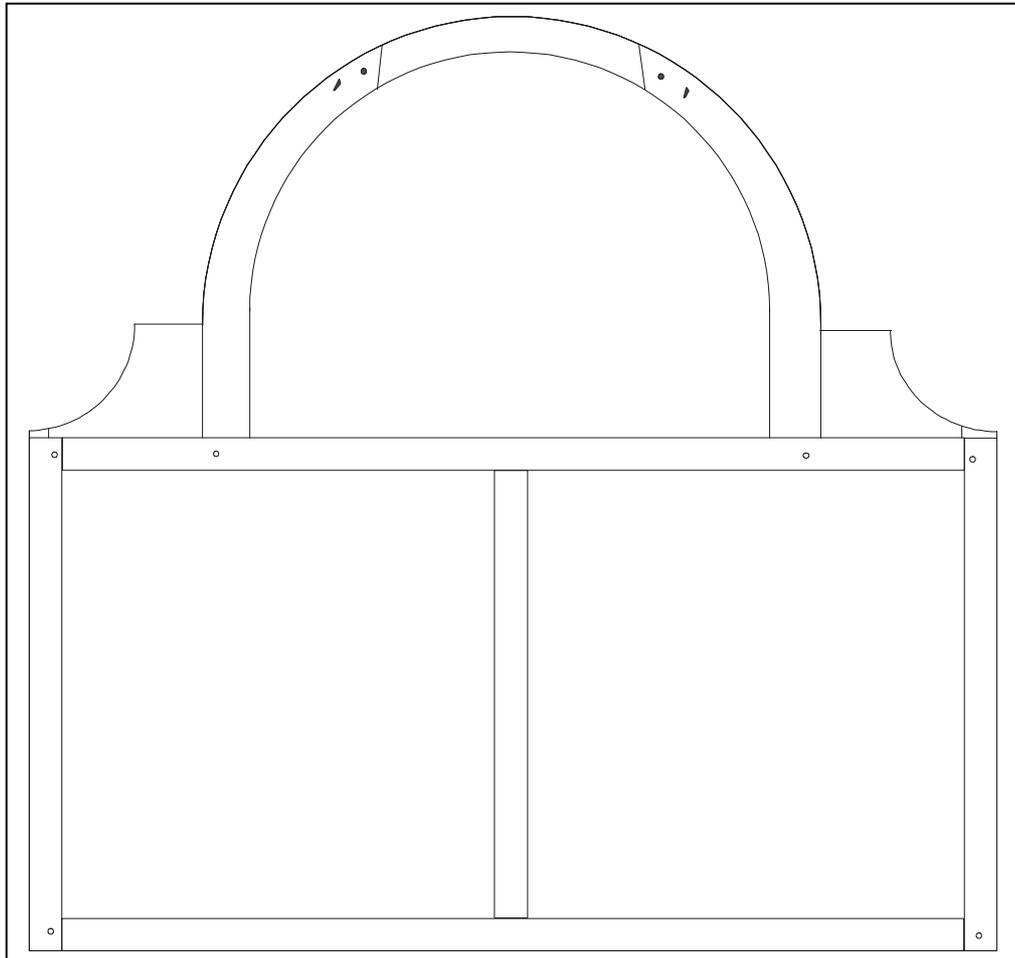
**ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA**

**Figura 3.1**



**Dimensiones**

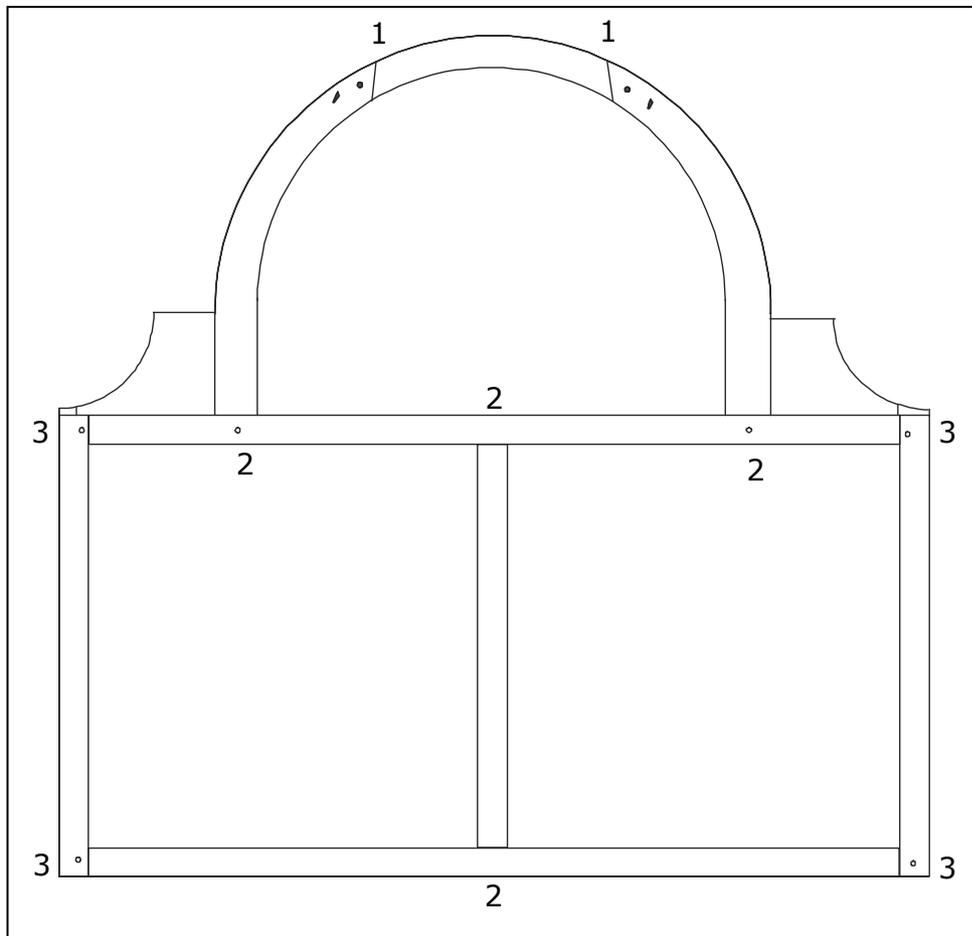
**Figura 3.2**



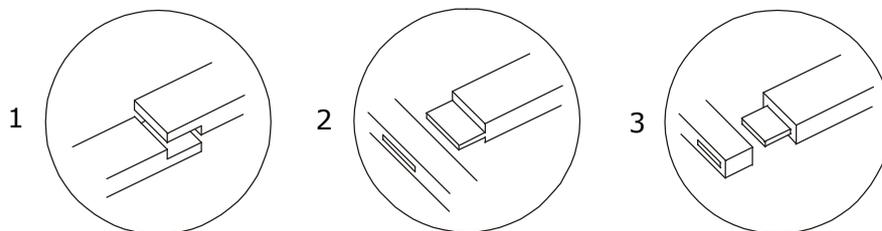
**Bastidor Original**

-  Espigas de madera
-  Clavos de hierro

Figura 3.3



**Ensamblas Bastidor Original**



**Figura 3,4**



**Reverso soporte y bastidor**

**Figura 3,5**



**Medio punto del bastidor y detalle del ensamble a media madera izquierdo fragmentado.**

**Figura 3,6**

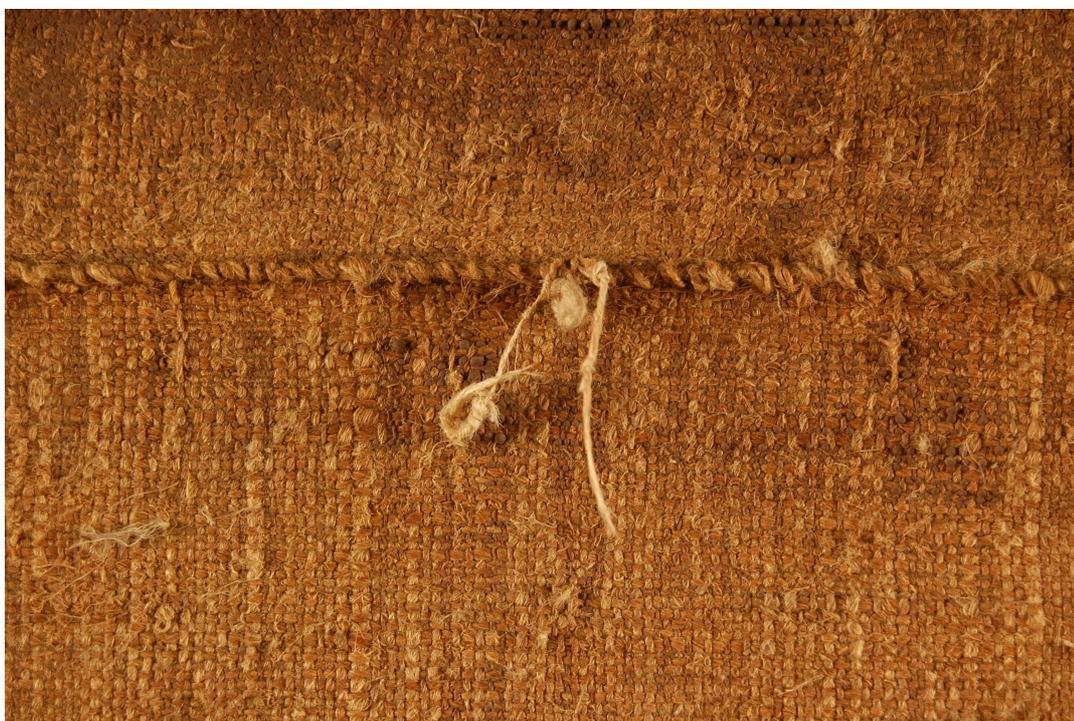


**Piezas macizas laterales del bastidor**



**Deformación de la pieza izquierda**

**Figura 3,7**



**Costura y ligamento del tejido.**

**Figura 3,8**



**Deformaciones y marcas de la arista del bastidor en el soporte.**

**Figura 3,9**



**Bordes con roturas, pérdidas y deformación de costura.**

**Figura 3,10**



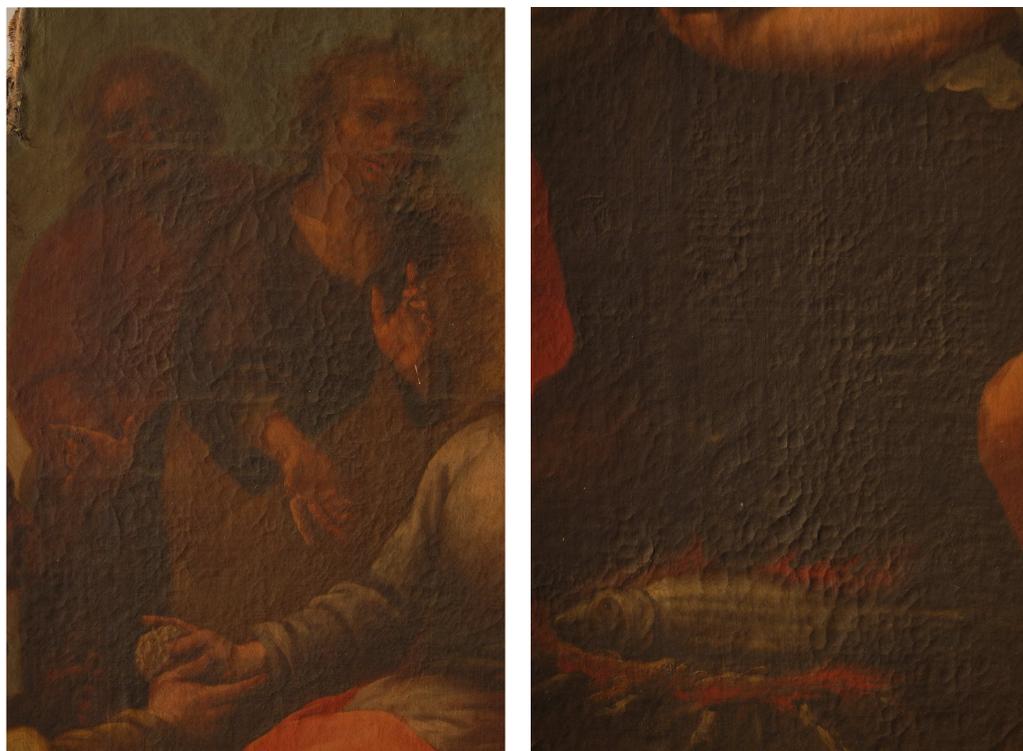
**Bordes irregulares y deformados.**

**Figura 3,11**



**Preparación traspasada por el reverso y aplicaciones de imprimación sobrepuestas.**

**Figura 3,12**



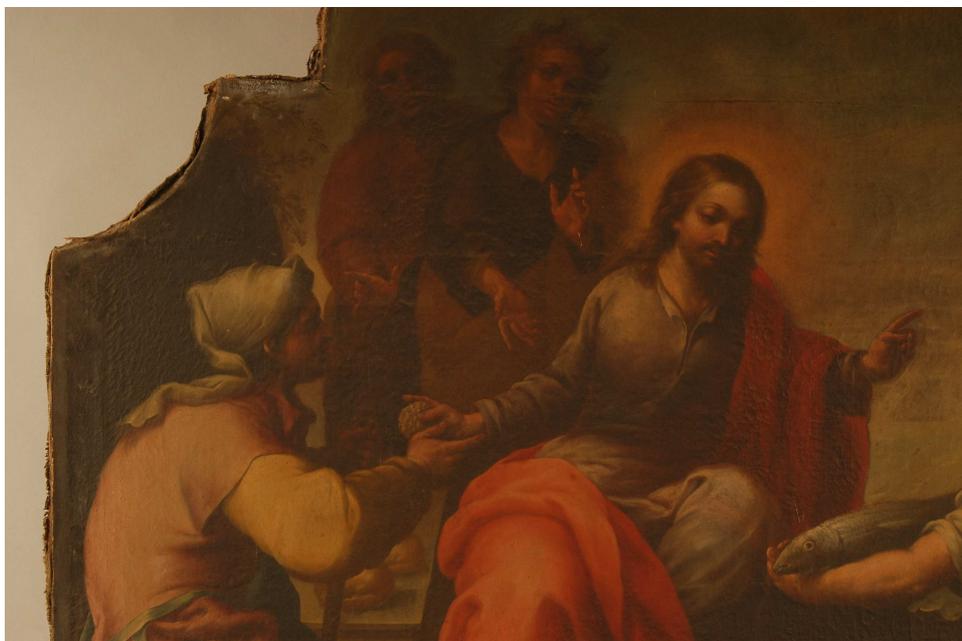
**Cuardeado en forma de cazoletas en fotografías con luz rasante.**

**Figura 3,13**



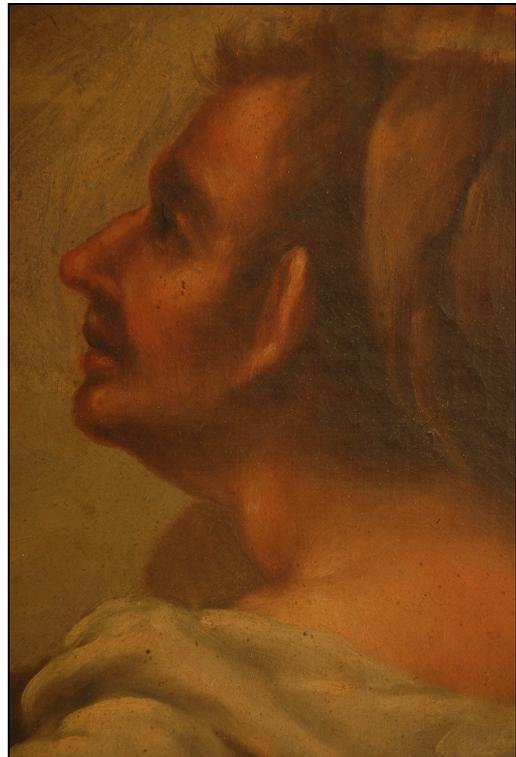
**Estado inicial de la pintura.**

**Figura 3,14**



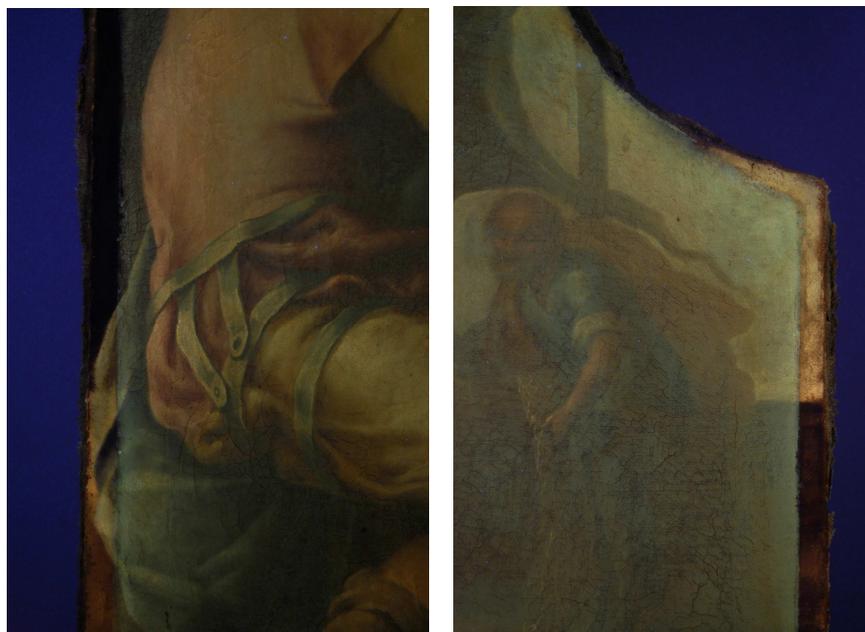
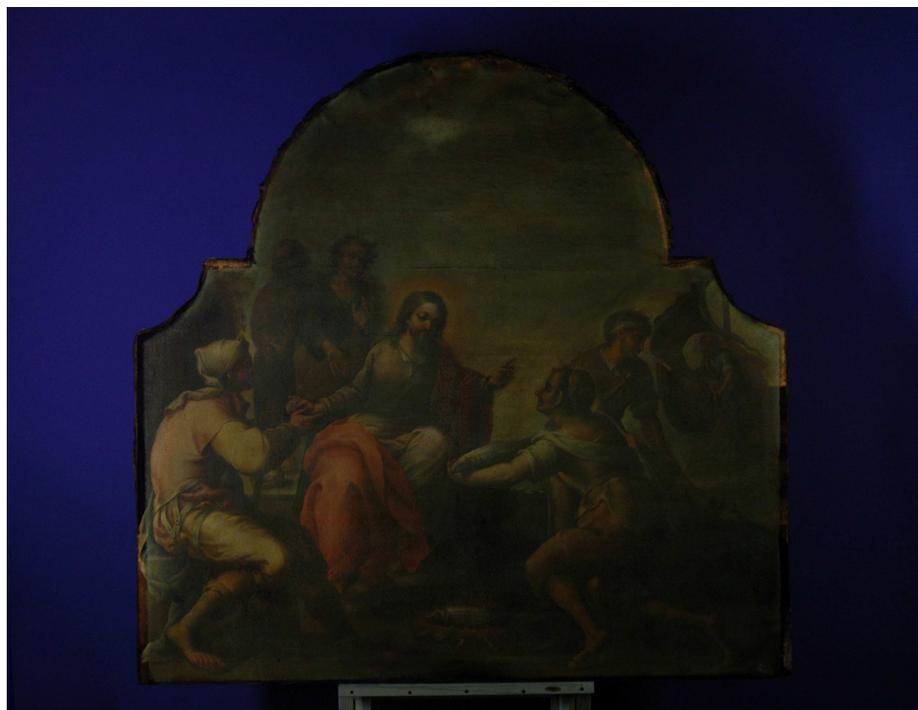
**Detalles de la técnica pictórica.**

**Figura 3,15**



**Detalles de la técnica pictórica.**

**Figura 3,16**



**Fotografías con luz ultravioleta y detalles.**

