



IAPH – EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ

Informe de ejecución

Finis Glorïae Mundi

Iglesia de San Jorge. Sevilla

Valdés Leal. 1671-1672

Octubre 2019



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
I. FINALIDAD Y OBJETIVOS.....	2
II. METODOLOGÍA Y CRITERIOS GENERALES.....	3
III. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN.....	4
III.1. FICHA CATALOGRÁFICA LIENZO.....	4
III.2. FICHA CATALOGRÁFICA MARCO.....	7
III.3. ESTUDIO TÉCNICO.....	10
III.3.1. LIENZO.....	11
III.3.2. MARCO.....	22
IV. VALORACIÓN CULTURAL.....	29
V. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNOSIS.....	30
V.1.1. LIENZO.....	30
V.1.2. MARCO.....	38
VI. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE ACTUACIÓN.....	48
VII. TRATAMIENTO/ACTUACIÓN.....	49
VII.1. LIENZO.....	49
VII.2. MARCO.....	58
VII.3. MONTAJE DEL LIENZO.....	59
EQUIPO TÉCNICO.....	66



INTRODUCCIÓN

El *Informe de Ejecución* es una recopilación de estudios, investigación y actuaciones de adecuación expositiva realizada en la obra pictórica de gran formato y su marco, denominada *FINIS GLORIAE MUNDI*, pintada entre 1671 y 1672 por Juan de Valdés Leal (1622-1690), para la iglesia de San Jorge del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla. Es una de las dos pinturas de la serie *Jeroglíficos sobre las Postrimerías*, expuesta en el muro de la Epístola bajo el coro. El marco es original, de estilo barroco, es coetáneo y está atribuido a Bernardo Simón de Pineda.

Con la redacción y entrega del informe se concluye la intervención y se da cumplimiento a lo establecido en el contenido del artículo 21.2. de la Ley de PHA.



I. FINALIDAD Y OBJETIVOS

Con objeto de formar parte de la exposición temporal “*Rembrandt-Velázquez*”, que tendrá lugar desde octubre del 2019 hasta enero del 2020, organizada por el Rijksmuseum de Amsterdam, el Hospital de la Caridad de Sevilla, a través de doña Marisa Caballero-Infante Selva, (Gestión Cultural–Hospital de Caridad), solicitó al Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico de la Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Andalucía la realización de los tratamientos necesarios de adecuación expositiva de la obra, tanto en el marco como en el lienzo, para el correcto traslado y la posterior exhibición en la exposición mencionada.

Se ha requerido, para la realización de los tratamientos de conservación, la redacción de Proyecto de Conservación de la obra, ya que el Decreto 147/1992, de 4 de agosto, de la Consejería de Cultura, declara Bien de Interés Cultural, con la categoría de monumento, la iglesia y hospital de la Santa Caridad, en Sevilla, así como diversos bienes muebles esenciales a su historia, donde se incluye este bien mueble (BOJA. 309, de 25 de diciembre).

El 17 de Mayo 2019 se deposita la obra en las instalaciones del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico para la realización del Proyecto de conservación, entregado el 28 mayo de 2019, el cual contenía los estudios realizados en el lienzo consistentes en un primer reconocimiento visual, observación con fluorescencia U.V. y luz transversal. Los resultados de estos estudios ofrecieron los datos necesarios para evaluar el estado de conservación en general y realizar una propuesta de tratamiento.

Tras recibir el certificado por parte de Carlos Muñoz Centelles, Secretario de la Comisión Provincial de Patrimonio Histórico de la Delegación Territorial de Fomento, Infraestructuras, Ordenación del Territorio, Cultura y Patrimonio Histórico en Sevilla, con fecha de 17 de julio, se comenzaron los tratamientos simultáneamente en el lienzo y en el marco.

La puesta a punto de la obra en préstamo no solo garantiza su correcta conservación sino que ha sido también una oportunidad inmejorable para avanzar en su conocimiento.



II. METODOLOGÍA Y CRITERIOS GENERALES

La metodología establecida por el IAPH para la redacción de *Proyectos de Conservación e Informe de Ejecución*, está basada en los contenidos establecidos en la normativa y legislación vigente, de acuerdo a la Ley 14/2007 de 26 de noviembre de Patrimonio Histórico de Andalucía y en las recomendaciones y cartas internacionales relacionadas con esta materia, donde se exponen los principios teóricos fundamentales en materia de conservación.

Esta metodología de carácter general tiene su fundamento en el componente investigador, imprescindible para la definición de los procesos y la toma de decisiones, así como para definir el alcance y contenido de los estudios y actuaciones. Desde la premisa de “conocer para intervenir” se formulan las dos etapas básicas de la metodología de trabajo. Una primera fase que concluye con la redacción del proyecto de conservación y una segunda fase operativa o de ejecución, tras la cual se emite el informe de ejecución.

La elaboración de este documento final denominado “Informe de Ejecución”, se ha llevado a cabo gracias a la articulación multidisciplinar de equipo de trabajo, donde cada especialista desde sus diferentes disciplinas han aportado, desde su óptica profesional, el componente investigador que ha caracterizado al proyecto. Este método de trabajo ha permitido garantizar la intervención y ampliar el conocimiento de este proyecto.



III. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN

III.1. FICHA CATALOGRÁFICA LIENZO

Nº Exp.: 27_2019_P

1. CLASIFICACIÓN: P. MUEBLE

2. DENOMINACIÓN: “Finis Glorae Mundi” (El fin de la Gloria del Mundo).

3. CATEGORÍA JURÍDICA Y OTROS DATOS:

3.1. Estado de protección: Régimen Jurídico. BIC por *Decreto 147/1992, de 4 de agosto, por el que se declara bien de interés cultural, con la categoría de monumento, la iglesia y hospital de la Santa Caridad, en Sevilla, así como diversos bienes muebles esenciales a su historia.*

3.2. Propietario: Hermandad de la Santa Caridad y Pobres necesitados de Sevilla.

4. LOCALIZACIÓN:

4.1. Provincia: Sevilla

4.2. Municipio: Sevilla

4.3. Inmueble: Iglesia de San Jorge del Hospital de la Santa Caridad.

4.4. Ubicación en el inmueble: Muro del lado de la Epístola, entrada de la iglesia.

5. IDENTIFICACIÓN

5.1. Tipología: Pintura.

5.2. Cronología: Entre 1671-72. (Siglo XVII).

5.3. Estilo: Barroco.

5.4. Adscripción cronológica / Datación: 2ª. mitad del siglo XVII.

5.5. Autoría: Juan de Valdés Leal (1622- 1690)

5.6. Materiales: Óleo sobre lienzo.

5.7. Técnicas: Pintado al óleo.

5.8. Medidas: 235 cm. x 231 cm. (h x a)

5.9. Inscripciones, marcas, monogramas, firmas y elementos de validación: En una filacteria en la parte inferior del lienzo aparece: “*FINIS GLORIAE MUNDI*”. Debajo de cada platillo de la balanza “*NI MÁS / NI MENOS*”.

En el reverso en su bastidor aparece en el travesaño principal la inscripción “Se forraron y restauraron por José Alfonso Cañaverall Díaz. Año 1976”



6. DESCRIPCIÓN / ICONOGRAFÍA.

Desarrolla el tema de la muerte a través de una terrorífica representación de la existencia en el sepulcro, donde la frágil sustancia humana ha dejado ya de ser humana para convertirse en mera materia en descomposición. El mensaje es que las glorias terrenas terminan en carroña y podredumbre; sobre la cáscara humana se arrastran los gusanos que nutren sus innobles cuerpos de la sustancia mortal. Los tres ataúdes abiertos ponen de relieve que la acción estructura de la vida y fama de la muerte se ejerce de modo imparcial.

La composición aparece centrada en una cripta donde aparecen en la parte inferior del lienzo varios ataúdes con el cadáver de un obispo y más al fondo el ataúd de un caballero de la orden de Calatrava que se podría relacionar con la del propio Miguel Mañara. En la parte superior un brazo de Cristo con la llaga en la mano y sosteniendo una balanza con dos platillos el de la izquierda con siete animales que representan los pecados capitales y en el otro, el de la derecha, el platillo presenta objetos con los que el hombre cristiano se puede salvar como silicios, libros de oración.

7. USO/ACTIVIDAD:

7.1. Uso/actividad actual: A su función iconográfica, aún vigente, se añade la museográfica.

7.2. Uso/actividades históricas: Parte de un programa iconográfico diseñado *ex profeso* para la iglesia donde se ubica desde el origen.

8. DATOS HISTÓRICOS:

8.1. Origen e hitos históricos: Encargo a Juan de Valdés Leal por parte del Hermano Mayor de ese momento de la hermandad de la Santa Caridad, don Miguel Mañara y Vicentelo de Leca.

8.2. Cambios, modificaciones y restauraciones: Ha sufrido algunas intervenciones anteriores.

8.3. Posibles paralelos: Este cuadro hace pareja con otro cuadro denominado "*En un abrir y cerrar de Ojos*" que se ubica frontero a éste en la iglesia del Hospital de la Santa Caridad, realizado también por Juan de Valdés Leal.

8.4. Procedencia: Siempre ha estado en su ubicación actual: muro de la Epístola, debajo del coro.

9. VALORACIÓN CULTURAL

En la obra confluyen los siguientes valores:

-Históricos o de Antigüedad. Por ser una obra realizada en la segunda mitad del siglo XVII, que reside en su formulación en un estilo no moderno, como el que corresponde a la arquitectura barroca andaluza del edificio y los bienes muebles que contiene, de acuerdo a los términos que señala la universidad de Sevilla y se recogen en el decreto de referencia.

-Artísticos. La materialización del inmueble hospital de la Santa Caridad y su colección artística supone un brillante testimonio de la capacidad creadora del hombre, expresada en unos rasgos de concepción, forma y color que no corresponden a la voluntad del arte actual y cuya conservación es indispensable, además, para satisfacer nuestra necesidad artística contemporánea. En este sentido, la mencionada Academia expresa de forma rotunda que el hospital de la Santa Caridad es un monumento que se trata de la más acabada síntesis del barroco hispalense de la segunda mitad del siglo XVII.



- **Estéticos.** Por ser una obra de gran calidad artística y de gran significado barroco, tanto de carácter elemental, como de novedad y relativos, valorándose que se trata de un producto de muy alta calidad estética, como señala la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en su informe, por la perfecta armonización de arquitectura, escultura, retablos, artes suntuarias y valores urbanísticos.

- **Iconográficos o de Significación.** Por ser una obra con un sentido iconográfico muy importante (Los Jeroglíficos de nuestras postrimerías). Nunca en la historia del arte se han tratado de modo tan vívido los temas de la muerte y de la tumba.

Por tanto, a sus indudables valores histórico-artísticos, dada la importancia del artista barroco y la calidad de toda su producción, se suman el valor simbólico y de representación ya que esta obra, junto a su pareja, se realizó para el programa iconológico de la iglesia del Hospital de la Santa Caridad, donde la integración de arquitectura, escultura y pintura ofrecen un significativo ejemplo del acercamiento barroco a la obra de arte total y donde tenemos un ejemplo paradigmático de escenificación pública de determinados aspectos de la religiosidad barroca.

10. FUENTES DE INFORMACIÓN / DOCUMENTACIÓN:

- Documentación directa sobre el bien
- Documentación indirecta sobre el bien
- Registro fotográfico directo, que documenta el bien en el momento de hacer la ficha
- Registro fotográfico indirecto, que documenta aspectos de la historia material del bien
- Otros registros fotográficos tangenciales
- Otros registros gráficos (planimetrías, documentación, etc.)

Bibliografía: Valdivieso González, E. Valdés Leal. Ed Guadalquivir. Sevilla, 2001.

11. **REDACTOR:** Gabriel Ferreras Romero.



III.2. FICHA CATALOGRÁFICA MARCO

Nº Exp.: 27_2019_M (marco)

1. CLASIFICACIÓN: P. MUEBLE

2. DENOMINACIÓN: Marco del lienzo “Finis Gloriae Mundi” (El fin de la Gloria del Mundo).

3. CATEGORÍA JURÍDICA Y OTROS DATOS:

3.1. Estado de protección: Régimen Jurídico. BIC por *Decreto 147/1992, de 4 de agosto, por el que se declara bien de interés cultural, con la categoría de monumento, la iglesia y hospital de la Santa Caridad, en Sevilla, así como diversos bienes muebles esenciales a su historia.*

3.2. Propietario: Hermandad de la Santa Caridad y Pobres necesitados de Sevilla.

4. LOCALIZACIÓN:

4.1. Provincia: Sevilla

4.2. Municipio: Sevilla

4.3. Inmueble: Iglesia de San Jorge del Hospital de la Santa Caridad.

4.4. Ubicación en el inmueble: Muro del lado de la Epístola, entrada de la iglesia.

5. IDENTIFICACIÓN

5.1. Tipología: Marco (mobiliario)

5.2. Cronología: Entre 1671-72. (Siglo XVII).

5.3. Estilo: Barroco.

5.4. Adscripción cronológica / Datación: 2ª. mitad del siglo XVII.

5.5. Autoría: Atribuido a Bernardo Simón de Pineda.

5.6. Materiales: Madera, temple, pan de oro.

5.7. Técnicas: Madera tallada, dorada y policromada.

5.8. Medidas: 277 x 270,5 x 13,5 cm. (h x a x p).

5.9. Inscripciones, marcas, monogramas, firmas y elementos de validación: Presenta una etiqueta en su la lado derecho que pone "F. Gil Stauffer, 70, Goya nº 5, 20021 Madrid (Spain). Presenta otra etiqueta con filo rojo con el nombre de: Amado Miguel T.I.S.L. Exposición Valdés Leal. Título: "Finis Gloriae Mundi". Prestatario: Iglesia del Hospital de la Santa Caridad, Sevilla.

6. DESCRIPCIÓN / ICONOGRAFÍA.

Marco de madera aparentemente de pino dorado al agua con pan de oro fino, formado por varias cenefas o molduras talladas con entrecalle central. La moldura más exterior está constituida por ovas con fondo



oscuro, luego presenta una fina moldura con hojas abiertas que da paso a la entrecalle central lisa, cóncava y de color negro, a continuación a modo de rosario perlas ovaladas y otras rectangulares, al filo más interno dando al lienzo listón tallado con pequeñas hojas sobrepuestas. En las esquinas inferiores aparecen rocallas con hojas de acanto y en los arranques del arco de medio punto del marco, se forman unas rocallas encontradas con una especie de pabellones auditivos y en la clave del arco también rocallas con grandes hojas y todo rematado por una pequeña venera o concha. Es el típico marco sevillano de la segunda mitad del siglo XVII.

7. USO/ACTIVIDAD:

7.1. Uso/actividad actual: Patrimonial.

7.2. Uso/actividades históricas: museográfica y decorativa.

8. DATOS HISTÓRICOS:

8.1. Origen e hitos históricos: Probablemente se encargó al taller de Bernardo Simón de Pineda al igual que los otros marcos de los lienzos importantes por parte del Hermano Mayor en ese momento de la hermandad de la Santa Caridad don Miguel Mañara y Vicentelo de Leca.

8.2. Cambios, modificaciones y restauraciones: Ha sufrido algunas intervenciones anteriores.

8.3. Posibles paralelos: Este cuadro hace pareja con otro cuadro denominado “En un abrir y cerrar de Ojos” que se conserva enfrente de éste en la iglesia del Hospital de la Santa Caridad realizado también por Juan de Valdés Leal entre 1671 y 1672.

8.4. Procedencia: Siempre ha estado en su ubicación actual, muro de la Epístola, debajo del coro.

9. VALORACIÓN CULTURAL

El marco objeto de estudio posee un gran valor cultural por pertenecer al rico patrimonio histórico-artístico y formar parte del complejo programa iconográfico e iconológico representando excelentes tallas dentro de los bienes muebles en la iglesia de san Jorge de la Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla, donde la integración de arquitectura, escultura y pintura con sus marcos, ofrecen un significado ejemplo del acercamiento barroco a la obra de arte total.

El marco muy probablemente son del mismo taller del autor del diseño y retablista del altar mayor Bernardo Simón de Pineda presidido por el Entierro de Cristo, conjunto escultórico de Pedro Roldán y policromado por el autor del lienzo Juan Valdés Leal.

La valoración patrimonial desde el punto de vista del significado cultural de estas obras no solo permite explicar el bien patrimonial como producto cultural y su relación contextual con lo social y su época, sino que sirve para dar solidez a los contenidos del proyecto de conservación y dotar de contenido completo para su difusión en la exposición donde se va a exponer.

Consideramos que el marco es parte integrante de la obra por tanto posee los mismos valores culturales descritos en la ficha catalográfica de la obra pictórica.

10. FUENTES DE INFORMACIÓN / DOCUMENTACIÓN:

X Documentación directa sobre el bien



- Documentación indirecta sobre el bien
- X Registro fotográfico directo, que documenta el bien en el momento de hacer la ficha
- Registro fotográfico indirecto, que documenta aspectos de la historia material del bien
- Otros registros fotográficos tangenciales
- Otros registros gráficos (planimetrías, documentación, etc.)

Bibliografía: Valdivieso González, E. Valdés Leal. Ed Guadalquivir. Sevilla, 2001.

11. **REDACTOR:** Gabriel Ferreras Romero.



III.3. ESTUDIO TÉCNICO

Con la finalidad de alcanzar el conocimiento de los bienes, dictaminar el estado de conservación y definir todas las necesidades orientadas a su preservación futura, se ha realizado un estudio técnico en profundidad. Éste se ha basado en una metodología científica adaptada a la tipología y naturaleza de los mismos, con el objeto de definir con la mayor exactitud posible su materialidad, la técnica de ejecución, las alteraciones y la identificación de los agentes o factores de deterioro, así como su historia material.

El objetivo principal de estos estudios es el conocimiento de los materiales y de su estado de conservación desde todas las facetas posibles. Este objetivo general se puede dividir en los siguientes objetivos específicos:

- Reconstruir la historia material, para comprender el estado en que llegó la obra.
- Determinar la técnica de ejecución de los distintos materiales presentes.
- Individualizar las patologías y los agentes de alteración para diagnosticar el estado de conservación.
- Conocer las interrelaciones existentes entre composición material, técnicas y época de ejecución, factores de alteración y estado de conservación.

LIENZO

Se ha realizado un exhaustivo barrido fotográfico digital de alta resolución como apoyo documental para evidenciar el estado actual del bien.

Asimismo se ha efectuado un profundo estudio a través de las técnicas de examen por imagen, que han aportado una información esencial durante esta fase de conocimiento y diagnóstico. Su utilización ha contribuido a documentar el estado de conservación que presenta la obra, descubrir intervenciones anteriores y profundizar en el estudio de su técnica de ejecución.

En el estudio realizado mediante la técnica de luz rasante se ha puesto de manifiesto el relieve superficial de esta obra pictórica, observándose las irregularidades superficiales, tanto de técnica de ejecución (empastes y pinceladas) como de daños y deterioros (levantamientos, cuarteados, deformaciones del soporte...).

A través del examen de la superficie y con el apoyo de la fluorescencia ultravioleta se han llegado a distinguir determinadas intervenciones y repintes sobre la capa pictórica realizados en distintas épocas, así como el estrato de barnices aplicados sobre dicha capa.

El examen mediante la reflectografía infrarroja nos ha aportado información sobre la inexistencia de dibujo preparatorio subyacente a la capa pictórica.

Por medio del examen radiográfico se ha ampliado la información sobre la técnica constructiva del soporte, el estado de conservación de los distintos estratos y sobre algunas de las intervenciones llevadas



a cabo en épocas anteriores. A través de esta técnica se observan las características de la pincelada y de la técnica de ejecución, llegando a identificar algunos materiales constitutivos como es el pigmento blanco de plomo. También la localización de faltas de estrato pictórico, así como posibles arrepentimientos de la composición original, entre otros.

MARCO

Se ha realizado un barrido fotográfico digital de alta resolución como apoyo documental para evidenciar el estado actual del bien.

El examen con fluorescencia ultravioleta ha permitido distinguir intervenciones y repintes sobre la capa pictórica realizados en distintas épocas.

Con los resultados de estos estudios y del examen organoléptico efectuado en el marco, se han podido extraer conclusiones sobre su estado de conservación, técnica de ejecución e historia material.

Se describen, a continuación, los principales datos técnicos de los bienes, recogiendo de manera exhaustiva toda la información sobre su materialidad:

III.3.1. LIENZO

A. BASTIDOR

A.1. DATOS TÉCNICOS

La tipología del bastidor es de medio punto, con cuatro largueros y cuatro travesaños (uno vertical, otro horizontal y otros dos oblicuos en la zona superior) formando cinco cuadrantes. Este bastidor es típico de obras de gran formato terminado en medio punto. La resistencia que proporcionan los travesaños impide que los largueros alabeen ante la tensión de la tela, que se reparte proporcionalmente.

Los bastidores antiguos producían deterioros en la pintura por el desgaste y rozamiento de las aristas interiores cuando el lienzo se destensaba, haciendo que se marcasen los bordes en el anverso de la obra. En el siglo XIX se empiezan a tener en cuenta estos daños y para solucionarlo se empezaron a redondear las aristas interiores de los mismos, que eran las que entraban en contacto con la tela, como es el caso que nos ocupa, por lo que deducimos que no es el original.

El material con el que está construido es pino de Flandes, ya que se aprecia una madera blanda, con nudos y con las vetas muy marcadas. Posee marcas, con números romanos, para indicar los ensambles entre las piezas.

El ensamble entre los largueros es machihembrado, mientras que entre travesaño y larguero es de horquilla, a la española y entre travesaños es de caja y espiga. Todos los ensambles machihembrados y de horquilla tienen caja para cuña menos el que une el travesaño horizontal y el larguero vertical de la izquierda. El motivo es que el sentido o dirección de la cuña corresponde hacia abajo siguiendo el sentido de las demás que tiene el bastidor y al tener el larguero superior la forma de medio punto, la forma de la cuña no puede ser recta en uno de sus lados, lo que impide realizar correctamente la entrada de la misma



en su caja.

Está constituido en total por 16 piezas, 3 de ellas son los largueros (laterales e inferior), 3 forman el medio punto, 4 los travesaños y 6 las cuñas de las que faltaba 1 (la del ensamble de horquilla entre el travesaño vertical y el larguero horizontal). Las cuñas del sistema de expansión están dispuestas en los ensambles entre largueros y los travesaños, con una puntilla cada una sirviendo de tope.

La dimensión total del bastidor es 235 cm x 231 cm (h x a).

Las dimensiones de las distintas partes son las siguientes:

Largueros verticales: 132 cm de alto x 10 cm de ancho x 3,3 cm de grosor.

Larguero horizontal inferior: 231 cm de largo x 11 cm de ancho x 3,3 cm de grosor.

El larguero superior es en forma de medio punto alcanzando una altura desde el travesaño horizontal de 103,5 cm

Travesaño horizontal: 210 cm largo x 10,6 cm de ancho x 3,3 cm de grosor.

Travesaño vertical: 110 cm largo x 9,6 cm ancho x 3,3 cm de grosor

Travesaños oblicuos: 87 cm largo x 9,4 cm ancho x 3,3 cm de grosor

En el estudio radiográfico se observa la dirección de la fibra del soporte de madera de los diferentes elementos que forman el bastidor: largueros, travesaños y cuñas. También la profundidad y la huella que deja la herramienta en el travesaño horizontal al realizar las cajas para la entrada de los travesaños oblicuos y vertical. Además se ven los nudos y grietas de la madera. Y por último los elementos metálicos tanto las tachuelas de sujeción del lienzo, como los clavos de tope para evitar el desplazamiento de las cuñas.

A.2. INTERVENCIONES ANTERIORES

El bastidor no es el original. En el reverso, en el travesaño horizontal, aparece la inscripción: “SE FORRARON Y RESTAURARON POR D. ALFONSO CAÑAVERAL DÍAZ. AÑO 1976”. También se observan a lápiz algunas palabras ilegibles en el mismo travesaño.

No había muestras de otro tipo de intervención en el bastidor.

B. SOPORTE

B.1. DATOS TÉCNICOS

El soporte pictórico original es un lienzo de fibra de lino. La armadura o construcción interna de la tela original aparentemente es tipo tafetán, un ligamento simple utilizado desde la antigüedad, cuyo curso se limita a dos hilos de urdimbre y a dos pasadas de trama, según el cual los hilos pares y los impares alternan a cada pasada por debajo y por encima de la trama.

La imposibilidad de acceder a un centímetro de la tela original visible ha impedido poder estudiar la densidad del ligamento y la torsión del hilo. Los motivos son que en las lagunas de preparación de los



bordes no poseen tejido original bajo ellas. Además, las lagunas centrales de la costura son menores al tamaño requerido. Hay que añadir que en el reverso está la tela de reentelado ocultando así el tejido original.

El soporte original está constituido por tres paños o piezas dispuestas en sentido vertical y unidas mediante costura (actualmente no se puede determinar el tipo de costura por hallarse oculta por la tela de refuerzo en el reverso), marcándose en el anverso de la obra.

La dimensión total aproximada es de 235 cm x 231 cm (h x a).

Las medidas de las tres piezas que forman el soporte original son la pieza izquierda: 148 cm x 8 cm; la pieza intermedia: 235 cm x 111,5 cm y la pieza derecha: 235 cm x 111,5 cm (h x a). La anchura de la pieza intermedia y de la pieza de la derecha, corresponde al ancho del telar en el que fue tejido el paño de tela.

En el examen radiográfico del soporte se puede observar la trama y la urdimbre (constituyendo la construcción interna llamada tafetán), las costuras entre los paños, la onda que forman los hilos en el momento de tensar el soporte en el bastidor y los bordes de la obra. También aparecen varias roturas del soporte original, ya reforzadas con el reentelado. Las cuatro de mayor tamaño están situadas la primera en la segunda pieza de tela, en la zona media, la segunda bajo la balanza en el tercer paño de tela, y la tercera y cuarta en la parte inferior izquierda que corresponde al ataúd del arzobispo.

B.2. INTERVENCIONES ANTERIORES

La obra se encuentra reforzada por un reentelado, producto de un antiguo trabajo de restauración integral llevado a cabo en 1976.

Las dimensiones de la tela del reentelado es aproximadamente de 245 cm x 241 cm (h x a). Estas están tomadas incluyendo el borde del bastidor ya que el tejido de refuerzo dobla en todo el canto del bastidor (3,3 cm), y está adherida por el reverso de los largueros de forma variable sobre unos 3,5 cm.

La sujeción de la tela original y la tela del reentelado al bastidor está realizada mediante tachuelas, dispuestas arbitrariamente en el perímetro del mismo y adherida por el reverso. En la zona superior o de medio punto y en los ensambles de las esquinas, el tejido tiene unos cortes para adaptarlo a la forma de las piezas.

La construcción interna de la tela del reentelado es, como la original, tipo tafetán.

Urdimbre: Densidad: 16 hilos de base por cm. Hilo de base: aparentemente lino, color natural sin teñir.

Trama: Densidad: 15 pasadas al cm. Hilo de base: aparentemente lino, color natural sin teñir.

El adhesivo utilizado para el reentelado en la intervención anterior es un adhesivo al agua, que no muestra signos de encogimiento.



C. CAPA DE PREPARACIÓN

C.1. DATOS TÉCNICOS

El estrato de preparación es oscuro, compuesto probablemente por tierras y aplicado sobre el lienzo a pincel o con imprimaderas. En el estudio radiográfico aparecen puntos blanquecinos probablemente producidos por la presencia y acumulación de albayalde, utilizado como secativo y consolidante en la preparación.

La trama y la urdimbre de la tela original han formado un cuarteado que varía en tamaño según la carga del pincel y el color. En este caso se trata de un tafetán con densidad alta por lo que el craquelado en las zonas con poca carga en el pincel es pequeño, mientras que en las zonas con más carga en el pincel es mayor.

C.2. INTERVENCIONES ANTERIORES

En las costuras y en los bordes aparece un estuco liso, de dos centímetros de ancho en algunos lugares y de color terroso, perteneciente probablemente a la intervención de refuerzo del soporte.

D. PELÍCULA PICTÓRICA Y CAPA DE PROTECCIÓN

D.1. DATOS TÉCNICOS

Se trata de una pintura al óleo de ejecución estudiada, con una paleta de color variada, utilizando rojos, ocreos o amarillos, tierras y blanco.

La pincelada es amplia en las zonas como los ropajes y fondos, y pequeña para reflejar los detalles de los ropajes, los rostros y los animales que representan los pecados capitales. La textura es bastante lisa en toda la superficie.

El examen mediante la reflectografía infrarroja nos ha aportado información sobre la inexistencia de dibujo preparatorio subyacente a la capa pictórica.

A través del estudio radiográfico se han observado algunas de las peculiaridades de esta obra como son la destreza, el movimiento y el tamaño de su pincelada. Existen varios arrepentimientos como en los dos ataúdes (en la esquina derecha de la obra), en la mitra del obispo y en la capa del caballero de la Orden de Calatrava.

D.2. INTERVENCIONES ANTERIORES

Presenta reintegraciones de restauraciones anteriores. Estas coinciden con la zona estucada, citada anteriormente en la capa de preparación.

La diferente absorción de la luz ultravioleta en los distintos repintes y en la capa de barniz hace posible diferenciar los que fueron aplicados en último lugar, correspondiendo estos a la última intervención sobre



la obra. Estos muestran una intensidad de oscuros distinta, por lo que se han podido diferenciar intervenciones realizadas en momentos diferentes, con una capa de barniz intermedia entre ellas. Por lo tanto, en el estudio con fluorescencia U.V. se han observado repintes en las costuras, en los bordes y en la zona inferior.

Figura III.3.1



IAPH – EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ

Inicial anverso.

Figura III.3.2



IAPH – EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ

Inicial reverso.

Figura III.3.3



IAPH – EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ

Estudio por fluorescencia ultravioleta.

Figura III.3.4



IAPH – EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ

Examen mediante reflectografía infrarroja.

Figura III.3.5



IAPH – EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ

Estudio con luz rasante.

Figura III.3.6



IAPH – EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ

Examen radiográfico.



III.3.2. MARCO

DATOS TÉCNICOS

El marco responde a la tipología de arco de medio punto, está realizado en madera tallada, dorada y policromada.

Todos los lados están decorados por medio de una serie de grecas talladas paralelas a ellos y unidas entre sí. Además, seis tallas barrocas de hojas carnosas y voluminosas volutas terminan la decoración del marco. Están ubicadas en las esquinas, en el centro y arranque del arco y en el centro del cabio. Los diseños se repiten tres a tres, diferenciándose las de las esquinas y centro del arco de las otras, por incluir una concha. El perfil general está formado por el canto exterior tallado en ovas a la que le sigue una talla de hojas dispuestas unas al lado de la otra y que dan paso a una entrecalle cóncava y lisa, continua con una talla de cuentas carnosas alargadas “unidas entre sí”. El filo lo forma una serie de hojas imbricadas. Los elementos decorativos de la talla son seriados y se alternan las formas geométricas de líneas curvas con motivos vegetales idealizados.

El anverso del marco está dorado con oro fino y tiene policromado en negro, al igual que la entrecalle lisa, las zonas más bajas de las ovas del canto exterior y de la fila de cuentas carnosas.

La capa de preparación en las zonas de dorado es de color blanco sobre la que se superpone una capa de bol rojo y la lámina de oro. La superficie policromada de la entrecalle presenta un acabado brillante sobre preparación blanca.

El marco se construye partiendo de una estructura de base formada por los largueros verticales, un larguero horizontal o cabio y el arco. Los tres primeros elementos están formados por una sola pieza. El arco lo configuran 7 piezas principales y otras 2 de pequeño tamaño.

Los ensambles son a unión viva y colas de milano salvo uno de ellos, en la parte superior del arco, que es a media caja. Los largueros y el arco se unen entre sí a caja y espiga y el sistema está bloqueado con espigas de madera y clavos. Hay pequeñas piezas de madera que ajustan los espacios entre la caja y espiga. Sobre esta estructura se superponen los listones de madera que forman el perfil del marco, (*las grecas talladas y las volutas*) uno para el borde interior y para la entrecalle, sobre él otro para la cenefa de cuentas carnosas y un último listón para la cenefa de hojas. Estos listones están encolados a unión viva y reforzados con puntas.

La suspensión del marco al paramento se realiza mediante grandes pletinas de hierro con tres pares de rodamientos de bronce cada uno y una guía, y están sujetos a los largueros laterales con tirafondos. También, conserva una armella de hierro.

El marco tiene adheridas en el reverso dos etiquetas de sendas empresas de transporte.

El sistema de sujeción del bastidor al marco se realizaba mediante una serie de puntillas clavadas en el perímetro interior de este que se solapan sobre el borde del bastidor. Al ser mayor la luz del marco a la superficie del cuadro se habían introducido tacos de madera para realizar el ajuste entre ambos. Algunos



de estos tacos estaban trabados con las puntillas de sujeción del lienzo.

Dimensiones:

Dimensiones generales del marco 277cm. X 270,5 cm. X 13,5 cm (h x a x p)

Perfil de las molduras es de 21,8 cm. X 10,7 cm. (a x p)

Tallas decorativas de los largueros, arco y cabio: 50 cm. X 21 cm x 13,5 cm. (h x a x p)

Tallas decorativas de las esquinas: 46 cm. X 46cm. X 13,5 cm. (h x a x p)

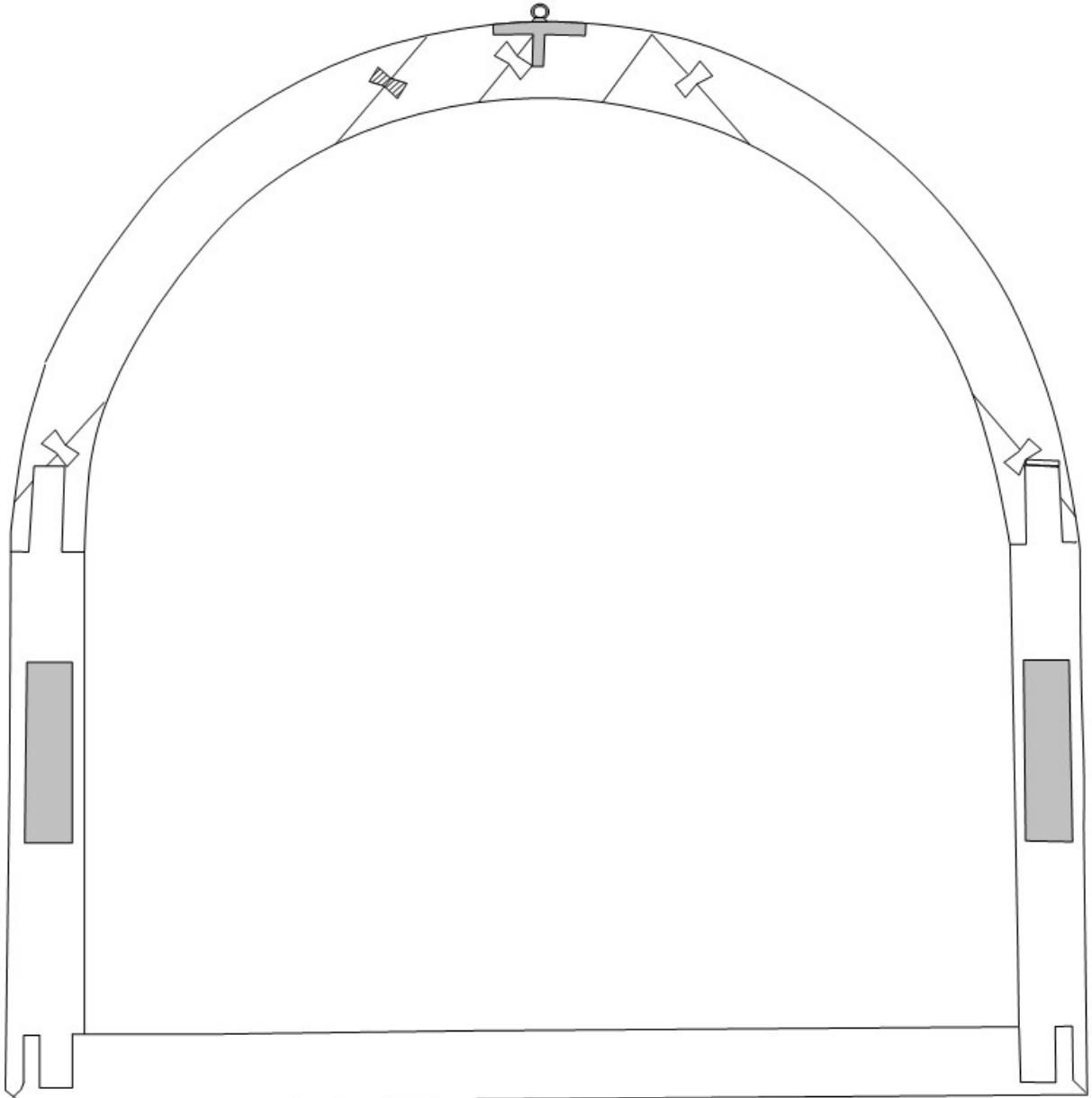
INTERVENCIONES ANTERIORES

A lo largo de su historia material el soporte del marco no ha sido objeto de muchas intervenciones de mantenimiento, solo se aprecia la inclusión de algunos tirafondos en el reverso del arco de época reciente. También, se aprecian una serie de orificios dispuestos en paralelo en los largueros verticales que pudieran ser la cogida de un anterior sistema de suspensión al muro.

Por el anverso hay restos de cola blanca sobre los estratos policromos, cola que ha rebosado en operaciones de las reparación de algunas fisuras o de ligeras separaciones entre piezas.

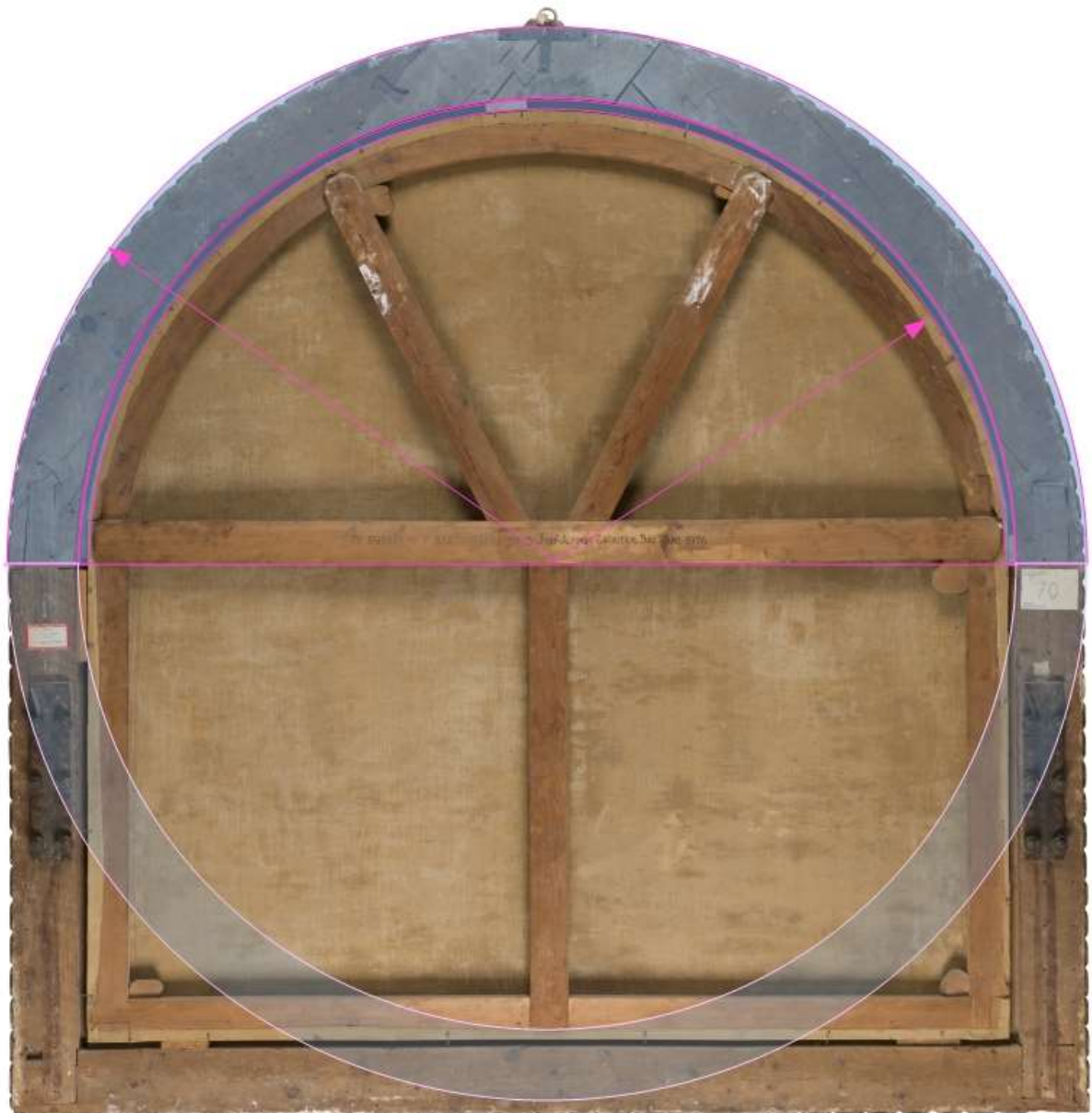
En el caso de los revestimientos policromos se aprecian diferentes intervenciones. El color negro es una repolicromía de escasa calidad, sobre la que con posterioridad también se han realizado retoques puntuales en color negro mate para ocultar pérdidas de color y fisuras. Muchas lagunas de preparación y oro están redoradas, algunas sin haberlas estucado previamente. Por último, se encuentra aplicado en superficie un barnizado general.

Figura III.3.7



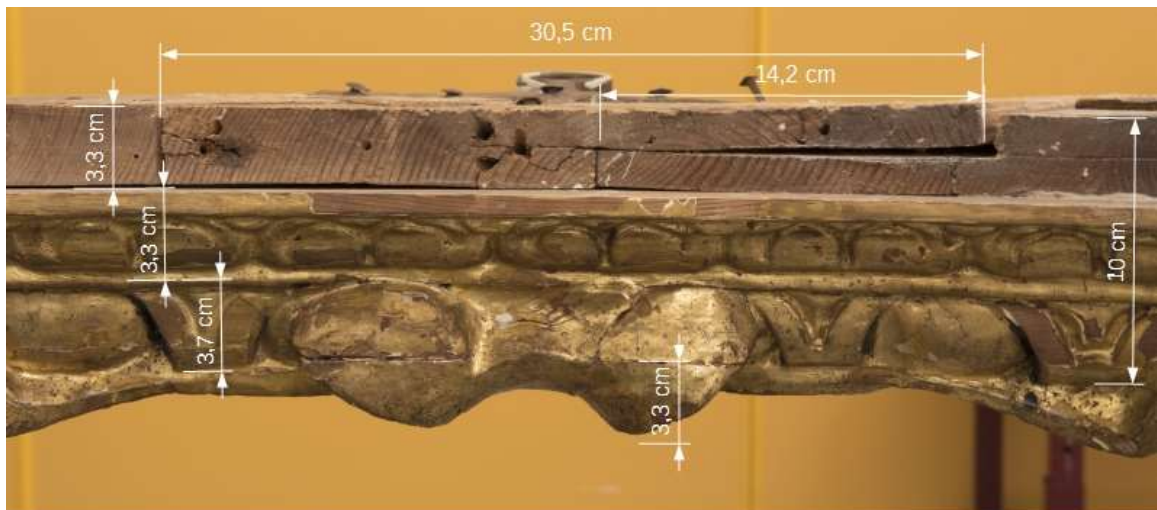
Esquema compositivo del marco.

Figura III.3.8



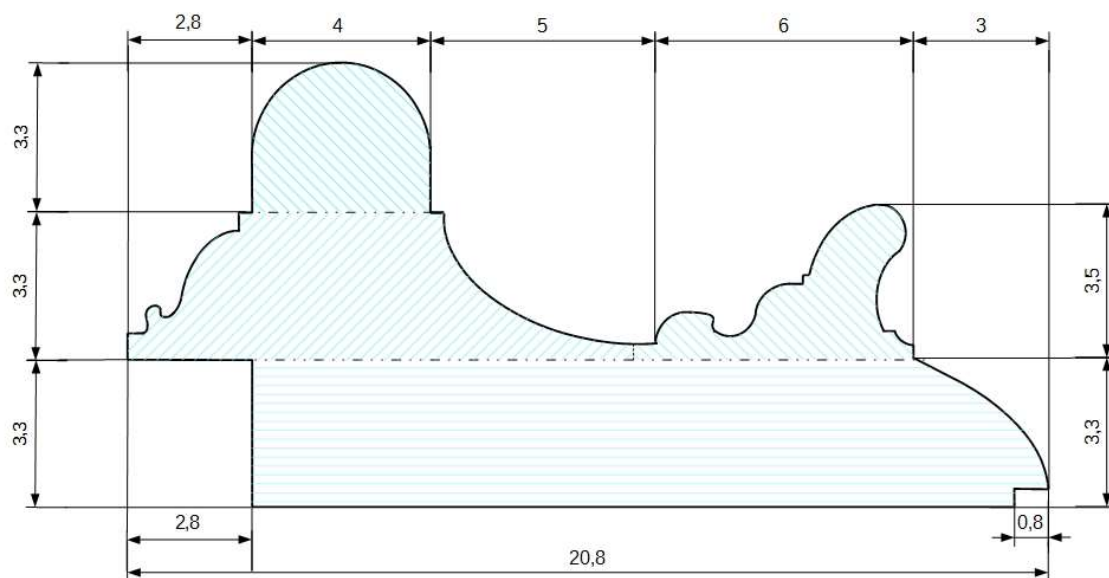
Estado inicial. Vista del marco con el lienzo. Se aprecia la perfecta simetría del diseño del conjunto.

Figura III.3.9

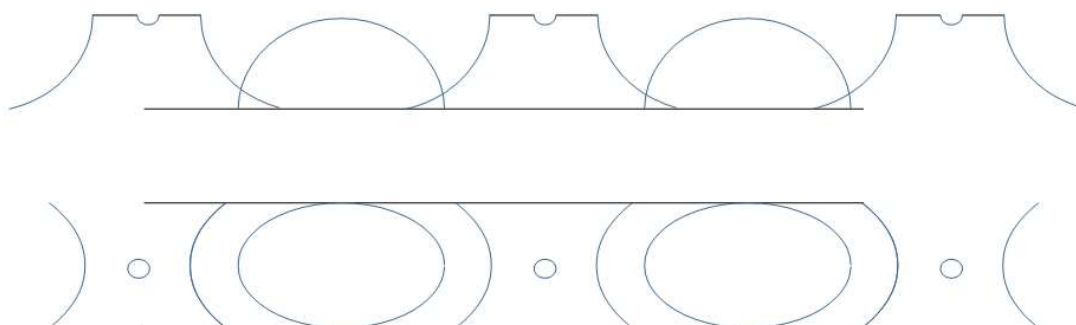


Dimensiones de las piezas que conforman los largueros.

Figura III.3.10

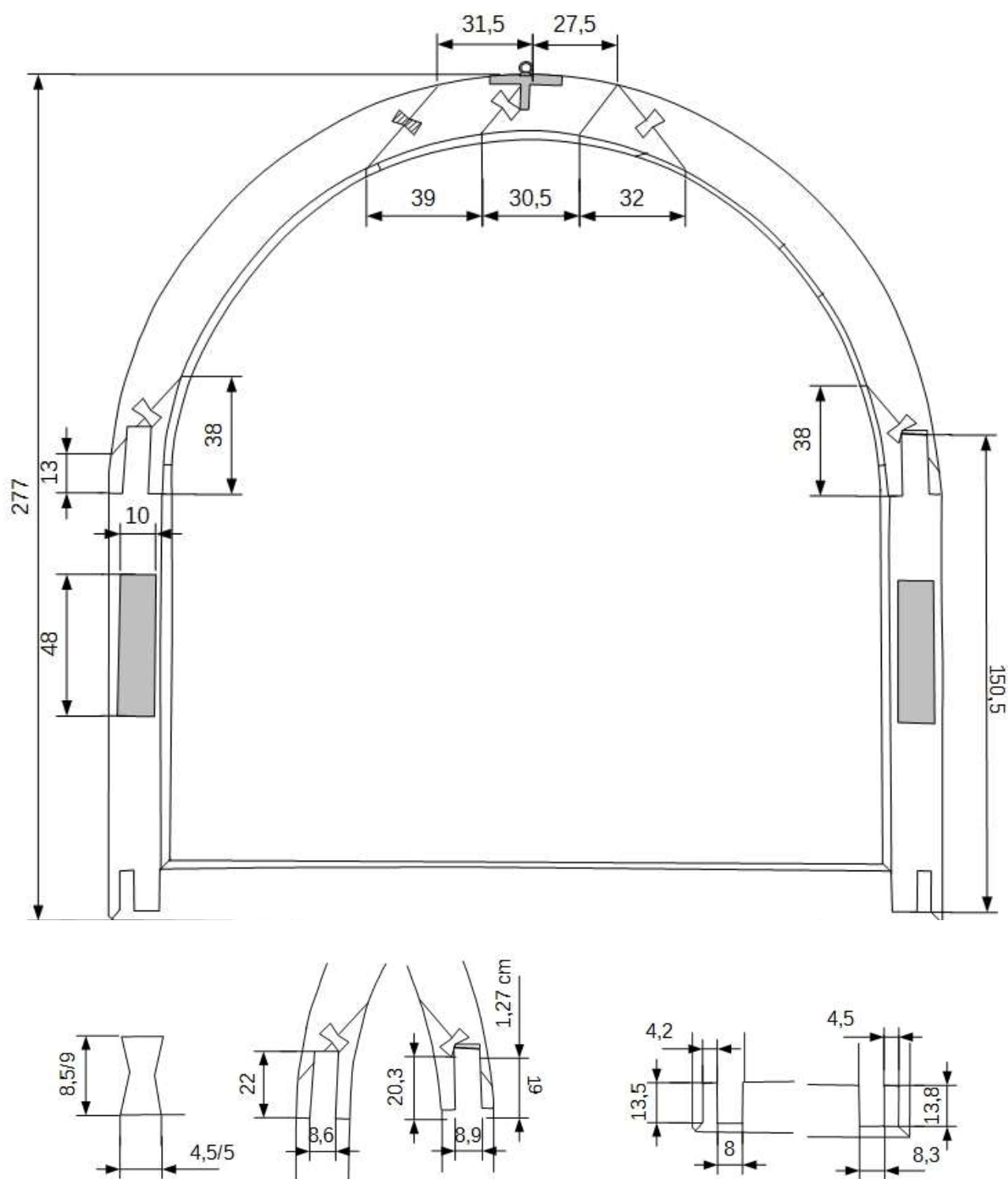


Esquema acotado del perfil del marco.



Esquema del perfil y del frente de una de las molduras.

Figura III.3.11



Esquema acotado del marco y sus piezas conformantes.



IV. VALORACIÓN CULTURAL

1.- Identificación de los valores protegidos en el Bien de Interés Cultural.

Por Decreto 147/1992, de 4 de agosto, de la Consejería de Cultura, se declara Bien de Interés Cultural, con la categoría de monumento, la iglesia y hospital de la Santa Caridad, en Sevilla, así como diversos bienes muebles esenciales a su historia.(BOJA 309, de 25 de diciembre).

1.1 Cuatro son los valores que el legislador identifica en el monumento como esenciales y justifican su tutela y protección pública:

1º Valor de antigüedad que reside en su formulación en un estilo no moderno, como es el que corresponde a la arquitectura barroca andaluza, en los términos que señala la Universidad de Sevilla y se recogen en el decreto de referencia.

2º Valor de significación, por cuanto la citada institución de educación superior e investigación expresamente lo señala como uno de los más representativos de dicha arquitectura.

3º Valores estéticos, tanto de carácter elemental, como de novedad y relativos, valorándose que se trata de un producto de *muy alta calidad estética*, como señala la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en su informe, por la *perfecta armonización de arquitectura, pinturas, esculturas, retablos, artes suntuarias y valores urbanísticos*.

4º Valor artístico relativo positivo (idea o invención), sin duda, el más relevante del monumento. La materialización del inmueble hospital de la Santa Caridad y su colección artística supone un brillante testimonio de la capacidad creadora del hombre expresada en unos rasgos de concepción, forma y color que no responden a la voluntad del arte actual y cuya conservación es indispensable, además, para satisfacer nuestra necesidad artística contemporánea. En este sentido, la mencionada Academia expresa de forma rotunda que el hospital de la Santa Caridad es un monumento que se trata de *la más acabada síntesis del barroco hispalense de la segunda mitad del siglo XVI*.

2.- Otros valores patrimoniales identificados.

Además de estos valores protegidos, expresamente indicados en la norma de tutela, se pueden identificar en el monumento otros valores culturales relacionados con los anteriores, como son:

-Valor instrumental, pues el edificio sigue utilizándose desde su creación como hospital-residencia de ancianos, por lo tanto sigue teniendo el mismo uso o funcionalidad para la que fue creado.

-Valor social, no solo porque la ciudadanía reconoce en general la labor social de la institución sino también por los valores patrimoniales del BIC en relación a su uso y disfrute (además de los usos ligados a las prácticas y celebraciones religiosas, el BIC acoge puntualmente otras actividades culturales y está abierto a la visita turística).

Entre los bienes muebles conservados en la iglesia de san Jorge del Hospital de la Santa Caridad, se encuentran el lienzo: "**Fine glorie mundi**", original del pintor Juan de Valdés Leal .

Este bien mueble se incluyen en la declaración del BIC, considerándose parte esencial de la historia del



edificio (art.2), al participar decisivamente en la formación de los valores monumentales antes indicados.

Junto con estos valores, debemos reseñar, en relación con estos concretos bienes muebles la importancia del valor *iconológico e iconográfico*.

En primer lugar es de destacar la relevante personalidad histórica del artista que los realizó, y de forma especial la extraordinaria calidad de su ejecución tanto en técnica como en materiales, como bien ha puesto de relieve la historiografía especializada.

V. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNOSIS

En el estado de conservación de una obra influye no sólo la degradación natural de los materiales que la componen, sino también las condiciones ambientales a la que ha estado sometida y las intervenciones anteriores realizadas para su conservación. En este caso hay que añadir que ha sido determinante para su conservación la excelente intervención de reentelado, efectuada por Alfonso Cañaverel en 1975.

Para establecer el estado de conservación que presentaba la obra se han realizado una serie de estudios previos, cuya información resultó de gran utilidad para determinar el diagnóstico de la misma.

Se ha realizado un examen de inspección organoléptica, empleándose para ello la luz normal, rasante y con fluorescencia ultravioleta. Posteriormente, y con el fin de profundizar en la toma de datos, se ha realizado el estudio radiográfico y el examen mediante reflectografía infrarroja para definir con más exactitud el estado de conservación de la obra.

V.1.1. LIENZO

A. BASTIDOR

El bastidor se encontraba en buen estado de conservación, detectando polvo, manchas de cal (en los travesaños oblicuos) y depósitos superficiales acumulados especialmente sobre los travesaños y en el larguero horizontal inferior.

Faltaba una cuña en la caja del ensamble de horquilla del travesaño vertical con el larguero horizontal, de las 6 que presentaba.

Había presencia de xilófagos, sin actividad, en la zona inferior derecha del bastidor, que había afectado al larguero vertical y horizontal. También en la cuña dispuesta en la caja del ensamble entre el travesaño oblicuo izquierdo y el medio punto.

Gracias al estudio radiográfico se ha podido detectar que la caja de entrada de los ensambles de los travesaños oblicuos, y del vertical en el travesaño es mayor de lo debido debilitando la zona. Hay que ser cuidadoso al realizar movimientos, como por ejemplo, para poner la obra en horizontal.

B. SOPORTE

El soporte original del lienzo está reentelado, con un tensado muy estable no observándose



deformaciones ni destensados.

El buen estado de conservación de la tela del reentelado es notorio, dando consistencia y tensión al tejido original. Por el reverso se observaba acumulación de polvo. Hay que señalar que el adhesivo utilizado para el reentelado no presentaba signos de envejecimiento evidentes, manteniendo por tanto un buen nivel de adhesión entre las dos telas. Sólo se observaron separación entre los tejidos en zonas concretas de los bordes del medio punto y en las esquinas inferiores producidos probablemente por el rozamiento de la obra con el marco.

En el estudio radiográfico se observan varias roturas del soporte original, como ya se ha comentado en el apartado anterior correspondiente al estudio técnico del lienzo, las cuales están reforzadas con la tela de reentelado.

C. CAPA DE PREPARACIÓN, PELÍCULA PICTÓRICA Y CAPA DE PROTECCIÓN

El cuarteado de la pintura forma una fina retícula siguiendo los movimientos de la tela de tafetán original.

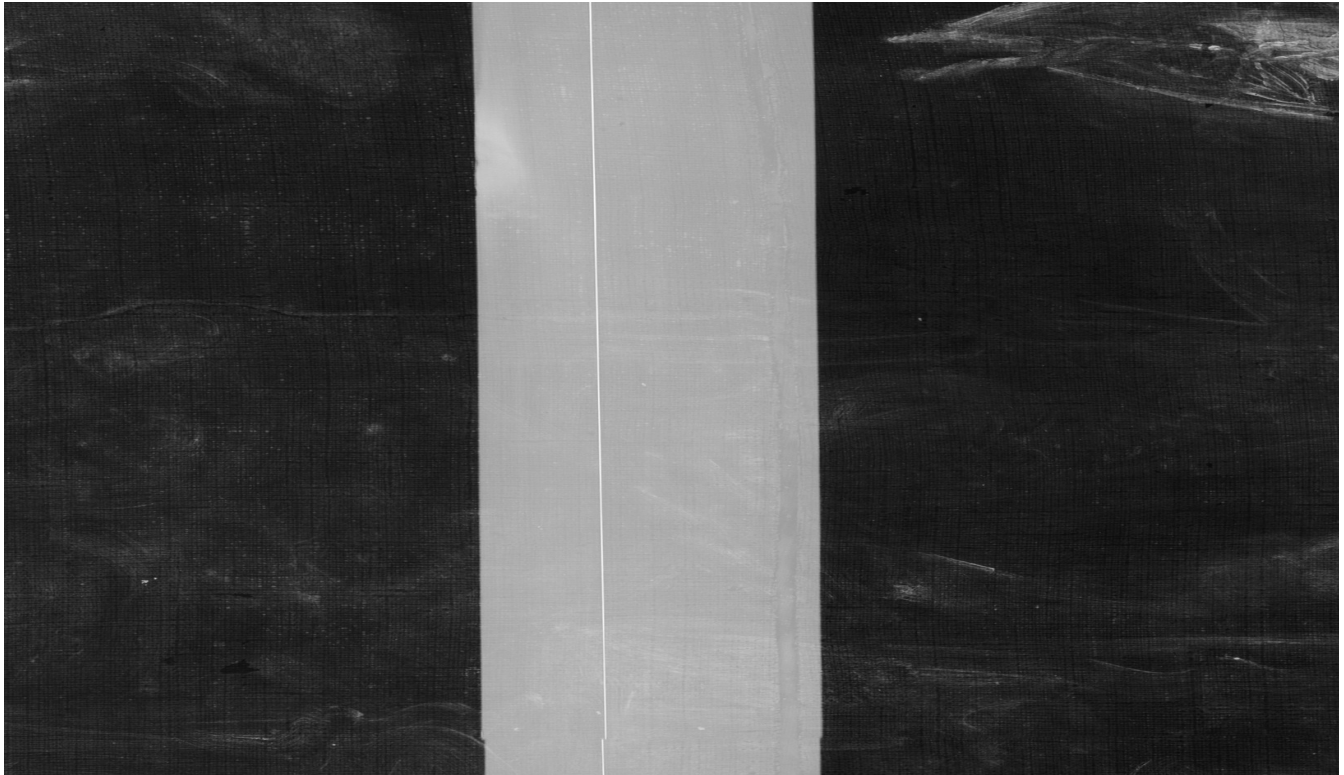
En primer lugar, señalar la pérdida puntual de adhesión del conjunto estratigráfico al soporte en la zona de la costura, en la zona central sobre la balanza de “ni menos” y en los bordes de la obra donde se localizaban pequeños desprendimientos y levantamientos del mismo.

La alteración cromática en distintas zonas, estaba ocasionada por varios motivos: barniz de un tono pardo amarillento, producido por su oxidación al estar expuesto a la luz visible y U.V., reintegraciones de intervenciones anteriores, viradas de color y con zonas mates, y por último, el polvo y suciedad adherida en superficie.

Gracias al estudio con fluorescencia U.V. se pueden ver y localizar los repintes de intervenciones anteriores y sus dimensiones exactas. Estos abundan en las zonas de las costuras, en los bordes de la obra, bajo la balanza en su lado izquierdo (coincide en la zona de rotura del lienzo original) y en la zona inferior del ataúd del arzobispo. También se aprecia diferentes manchas en el fondo producidas por veladuras de color en la zona y las acumulaciones de la capa de barniz.

En el estudio radiográfico se aprecian las dimensiones exactas de las lagunas de la capa de preparación y película pictórica, que han sido en su mayoría estucadas en intervenciones anteriores.

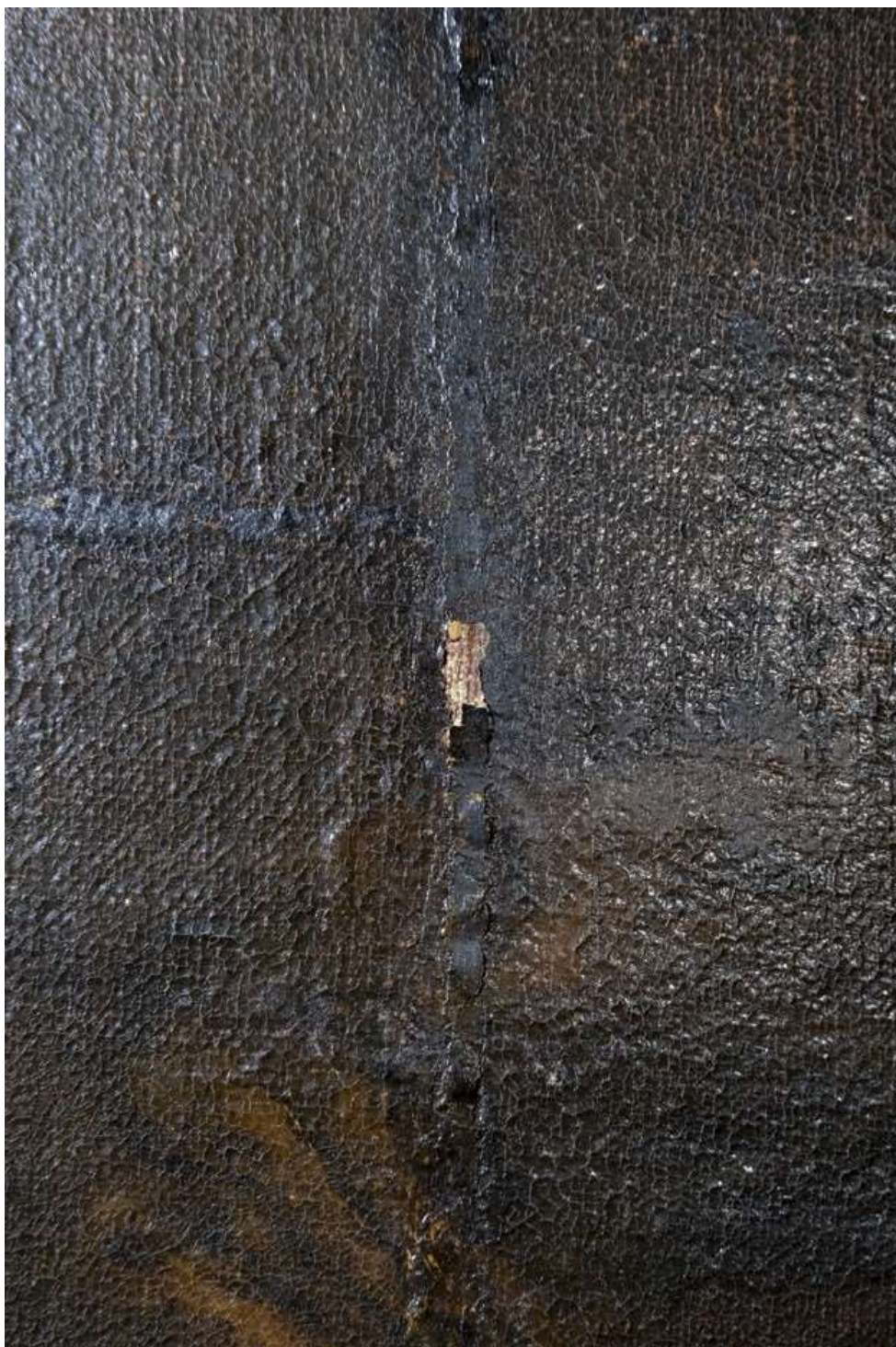
Figura V.1



IAPH – EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ

Detalle de la radiografía del ensamble en travesaño horizontal con los travesaños oblicuos y vertical.

Figura V.2



IAPH – JOSÉ MANUEL SANTOS MADRID

Levantamiento de la capa de preparación y película pictórica. Luz rasante.

Figura V.3



IAPH – EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ

Levantamiento de la capa de preparación y película pictórica. Luz rasante.

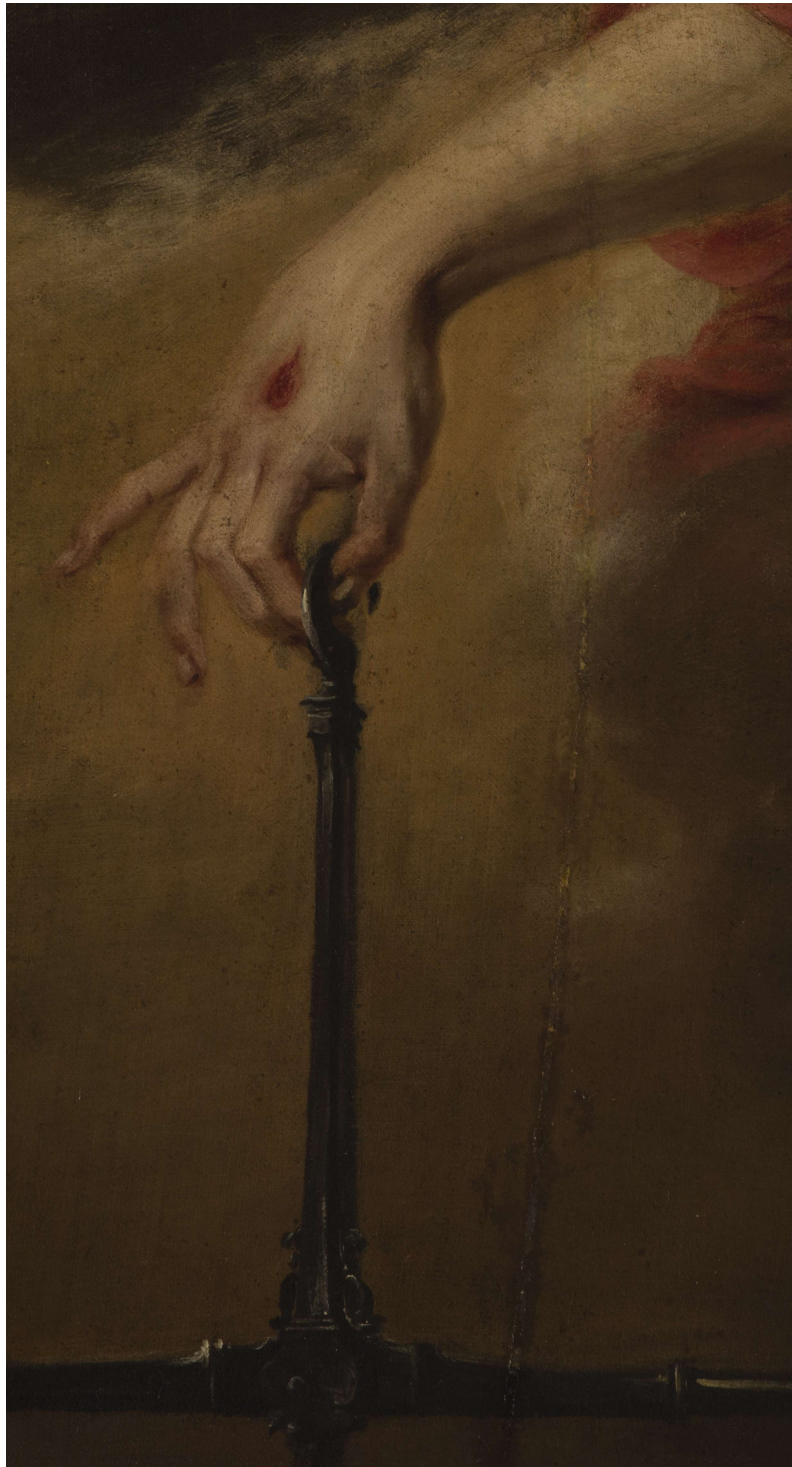
Figura V.4



IAPH – EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ

Lagunas y levantamientos en las capas de preparación y película pictórica.

Figura V.5



IAPH – EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ

Alteración cromática de las reintegraciones de intervenciones anteriores.

Figura V.6



IAPH – EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ

Alteración cromática de las reintegraciones de intervenciones anteriores.



V.1.2. MARCO

El principal problema de conservación del marco se encontraba en los estratos policromos. Presentaba levantamientos muy acusados con riesgo de desprendimiento. En relación al soporte, si bien presentaba algunas deficiencias no comprometía la estabilidad estructural del conjunto.

A. SOPORTE

- Ensamblés

Existían separaciones entre las piezas constituyentes por las líneas de unión de los diferentes ensamblés.

En este sentido, en el arco, por el reverso, las piezas presentaban una ligera separación entre ellas pero las colas de milano y las molduras decorativas del anverso mantienen el conjunto unido. Este problema había sido reparado en intervenciones anteriores con refuerzos de tornillos.

Las volutas presentan multitud de fisuras, fracturas y piezas separadas.

- Fisuras

En algunas de las piezas que forman el arco se han producido fisuras en la dirección de la veta.

- Piezas sueltas

Esta alteración se concreta en una parte de la voluta situada en el centro del cabio.

- Pérdida de elementos

En el reverso falta una cola de milano.

Se han perdido algunos fragmentos de madera de las volutas, en concreto las situadas en las esquinas y la situada en el centro del arco.

En el cabio, en el lateral inferior izquierdo y derecho, hay una pérdida de soporte ocasionada por insectos xilófagos.

- Ataque biológico.

Son visibles los orificios de salida de insectos xilófagos, aparentemente ya sin actividad. Se localizan en el reverso de los largueros y cabio.

B. CONJUNTO POLÍCROMO

- Adhesión de estratos

La adhesión entre los estratos policromos era deficiente. En determinadas áreas se había agravado el problema hasta provocar el desprendimiento completo de las capas superficiales, dejando algunas lagunas con la madera a la vista.

En otras áreas se habían producido cazoletas con crestas y abolsados con riesgo de desprendimiento de los estratos. Todas estas problemáticas referidas a la adhesión entre estratos se acusaban en el lado inferior y superior del marco.



- Repintes

Las intervenciones sobre el dorado, como ya se ha comentado, están realizadas sobre la madera y sobre el oro original, existiendo claras diferencias cromáticas.

- Barniz.


La capa de barniz se encuentra oxidada y presenta un color amarillento.


- Depósitos superficiales

La acumulación de polvo afectaba a la totalidad del marco más acusada en los planos horizontales. También se observaban algunas gotas de pintura blanca en los largueros.

Figura V.7



Pérdidas de soporte 

Fisuras con separación entre piezas 


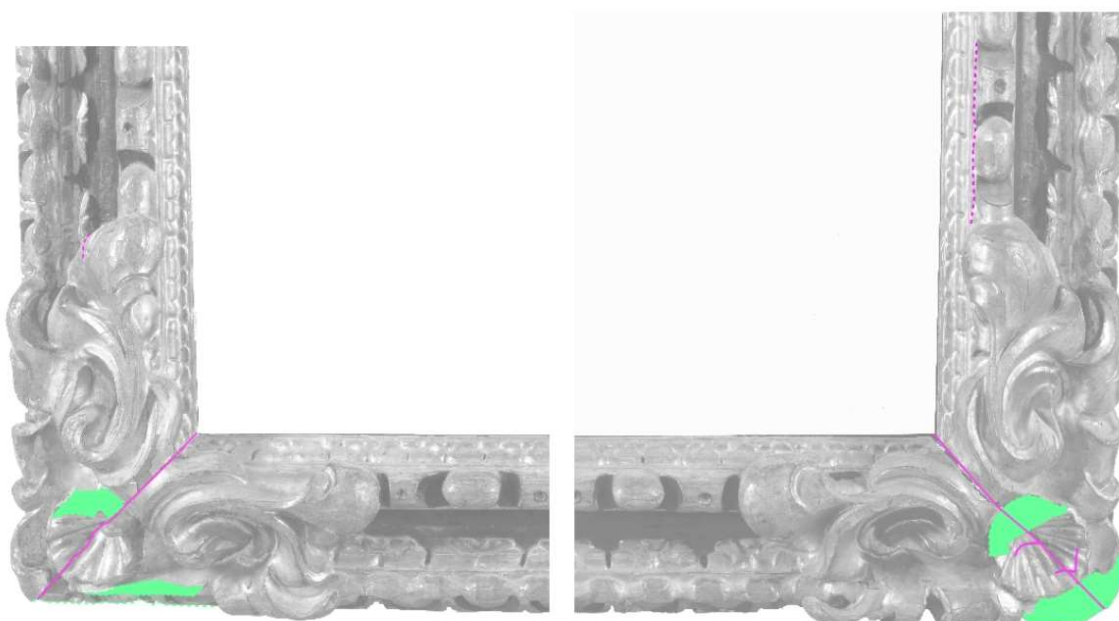

Fisuras superficiales, con pérdidas de color. 

Figura V.8



Pérdidas de soporte 


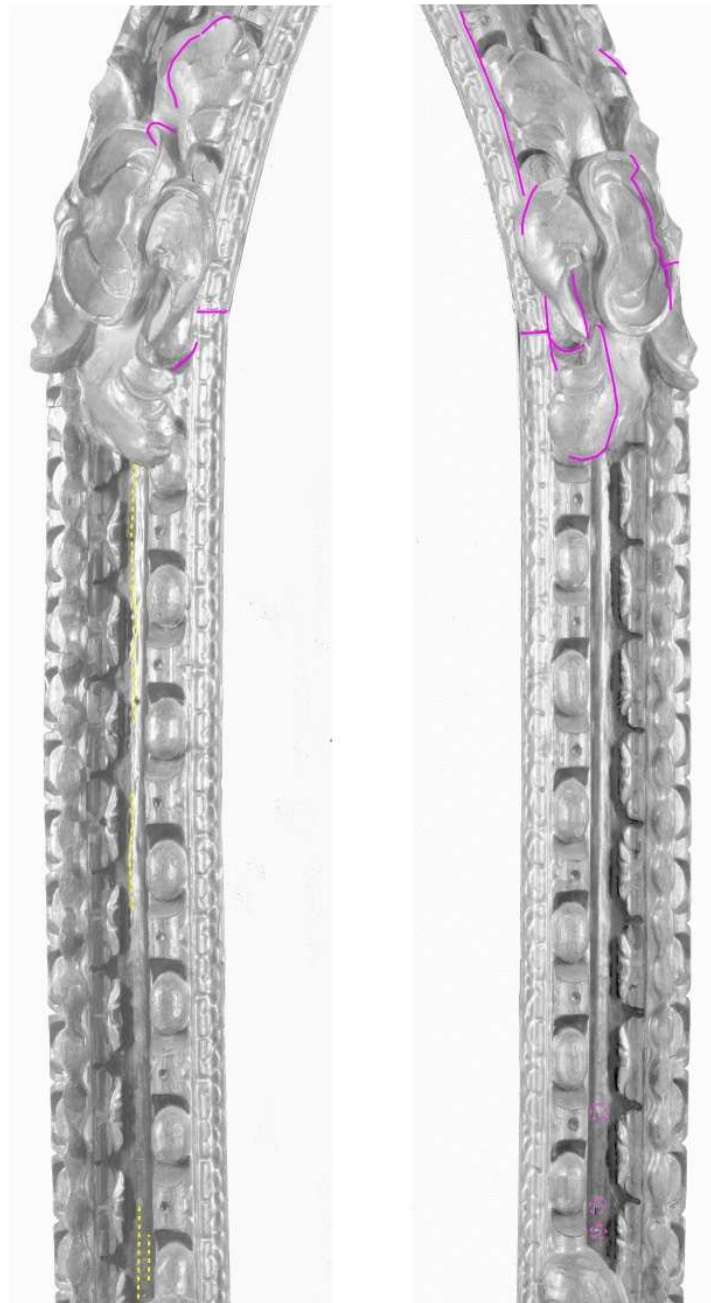

Fisuras con separación entre piezas 

Figura V.9



Fisuras con separación entre piezas 


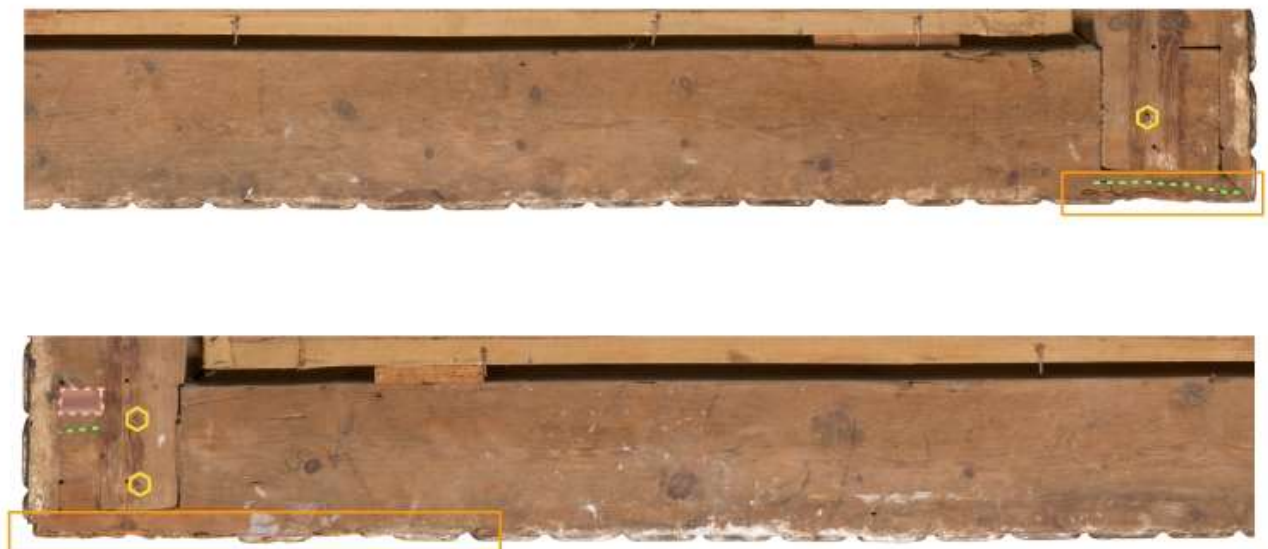
Fisuras superficiales, con pérdidas de color. 

Figura V.10



- Unión de piezas
 Espigas de refuerzo originales
 Puntillas de refuerzo originales
- Pérdidas de soporte
 Fisuras
- Tornillos de refuerzo de intervenciones de mantenimiento

Figura V.11







-  Espigas de refuerzo originales
-  Fisuras
-  Pérdidas de soporte
-  Pérdidas de soporte por acción de insectos xilófagos

Figura V.12



Orificios de antiguos sistemas de suspensión del marco, ya en desuso.

Figura V.13



Estado inicial. Detalle de las molduras.

IAPH – EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ

Figura V.14



Estado inicial. Detalle de las molduras.



IAPH – EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ



VI. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE ACTUACIÓN

La actuación se ha basado en los principios establecidos por los textos legales y cartas internacionales vigentes, atendiendo siempre a la materialidad, conservación, recuperación y presentación de los valores intrínsecos o adquiridos del bien:

1. Priorizar la conservación y el mantenimiento antes que la intervención. Detectar y eliminar los factores de deterioro que, directa e indirectamente, han incidido en el estado de conservación del bien.
2. Fundamentar la intervención desde el principio de mínima intervención.
3. "Conocer para intervenir". Efectuar los estudios preliminares necesarios y simultáneos a la intervención, contrastando la intervención propuesta.
4. Los tratamientos y materiales empleados deben estar justificados y probados, y responder realmente a las necesidades conservativas de la obra.
5. Discernibilidad. La intervención debía ser fácilmente distinguible y circunscribirse a los márgenes de las pérdidas.
6. Valorar los condicionantes socioculturales que envuelven el bien objeto de estudio a la hora de definir el tipo de intervención que se iba a realizar.
7. Documentar todas y cada una de las etapas de la intervención. Cualquier intervención debe quedar documentada con indicación expresa del técnico que la realiza, metodología empleada, productos y proporciones utilizados en cada uno de los tratamientos efectuados.

Por tanto, el IAPH ha estudiado las diversas posibilidades con que plantear una intervención adaptada a las necesidades y particularidades de esta obra y dar respuesta a problemas específicos de la materialidad desde el rigor científico y a problemas de percepción y disfrute de la obra de arte, desde la sensibilidad y la aceptación de los principios vigentes en conservación, teniendo presente su naturaleza y valores.



VII. TRATAMIENTO/ACTUACIÓN

VII.1. LIENZO

La intervención ha contemplado los tratamientos necesarios para el correcto traslado y la posterior exhibición de la obra a la exposición en el Rijksmuseum de Amsterdam.

Los estudios previos, unidos al examen visual, ha permitido realizar unos determinados tratamientos de conservación y restauración en la misma. Por ello, aunque se ha intervenido en todos los estratos, ocupan mayor relevancia el tratamiento realizado en la película pictórica.

1. BASTIDOR

- Limpieza de suciedad superficial

Ha consistido en la aspiración minuciosa de toda la superficie.

- Eliminación de las manchas de cal en los travesaños

Las manchas de cal producidas por el roce con la pared han sido eliminadas con alcohol.

- Desinsectación

En la zona del larguero horizontal y el vertical izquierdo en la zona inferior se ha aplicado un tratamiento de desinsectación preventivo con PER-XIL10, producto compuesto a base de permetrina 0.40 gr. y 25/75 piperonilbutossido 0.06 gr y un disolvente isopolar como el Isoper 100 gr.

Los productos se han inyectado en las zonas afectadas. En primer lugar, una solución de agua con alcohol, o solo alcohol de manera que abriese el poro, posteriormente PER-XIL 10.

- Resane de fisuras, galerías y nudos

En el lado derecho del travesaño horizontal, en el lugar en el que la madera estaba astillada se ha encolado y reforzado con cola blanca, fijándose mediante presión con gatos manuales de madera.

Las galerías de xilófagos se han rellenado con una mezcla de serrín tamizado de madera de pino, con resina polivinílica. Las zonas intervenidas se han enrasado y se han limpiado los bordes una vez aplicado el producto.

- Cuña del travesaño vertical

Se ha realizado una cuña nueva para la caja del ensamble entre el travesaño vertical y el larguero horizontal.

2. SOPORTE

- Adhesión del tejido original a la tela de reentelado

Se han adherido pequeñas zonas de la tela original a la del reentelado en la zona del borde superior de medio punto y en los bordes verticales inferiores. Para ello, se ha utilizado “gacha” como adhesivo y presión-calor para que la adhesión fuera correcta. Este adhesivo se infiltra por los huecos existentes,



impregnando aquellas zonas con problemas para mantenerlas unidas.

- Limpieza del reverso - tela de reentelado

La limpieza del reverso se ha realizado con la obra en vertical, desde la zona superior a la inferior, mediante aspiración controlada, con ayuda de brochas de mediana dureza, siempre siguiendo la dirección de la trama y la urdimbre.

3. PREPARACIÓN Y/O IMPRIMACIÓN, CAPA PICTÓRICA Y DE PROTECCIÓN

Se han realizado las siguientes operaciones:

- Limpieza de depósitos superficiales

Para la limpieza del anverso, se han utilizado paletinas de pelo suave. La aspiración se ha llevado a cabo de arriba hacia abajo, con la boquilla del aspirador en diagonal.

- Fijación

Fijación de zonas del borde de toda la obra, de las costuras entre los paños de lienzo y en zonas concretas del fondo con la aplicación de cola animal, papel japonés, presión y calor controlado.

El papel japonés utilizado ha actuado a modo de sujeción y aporte de adhesividad a la capa, ya que se encontraba en algunas zonas con peligro de desprendimiento. El adhesivo utilizado ha sido la "coleta".

- Desempapelado o eliminación de los papeles de protección

Para eliminarlo, el papel japonés se ha humedecido hasta reblandecer el adhesivo, despegándose y desprendiendo el papel paralelamente a la superficie. Los restos de adhesivo se han extraído con humedad y papel absorbente.

- Estucado

El estucado de lagunas de preparación se ha realizado con sulfato cálcico y cola animal, con el grado de dureza adecuado para poder ser enrasado correctamente mediante lijas y bisturí.

- Limpieza de la película pictórica

La eliminación de los papeles de fijación con humedad retiraba la suciedad adherida a la superficie. Una vez acabado ese proceso se apreciaba diferencia cromática entre la zona fijada y la que no, por lo tanto se realizó una limpieza, de los depósitos adheridos en superficie de las zonas no fijadas, con un poco de humedad para igualar el cromatismo de la obra.

- Reintegración acuosa

Se reintegran los estucos nuevos con técnica acuosa con la pretensión de obtener una lectura formal y percepción estética armónica y equilibrada. El criterio elegido ha sido con la técnica de "rigattino", combinando colores en trazos verticales y paralelos entre sí, consiguiendo unanimidad en color, tono, textura, material, forma y escala con respecto a los materiales originales, siendo sólo perceptible a una distancia muy cerca de la superficie pictórica. La reintegración cromática se ha efectuado en todas las



pérdidas de estrato de aparejo e imprimación distribuidas por toda la superficie de la obra. Para la reintegración acuosa se han utilizado acuarelas de Winsor and Newton.

- Reintegración con pigmentos al barniz

Se matizan las reintegraciones viradas de color de intervenciones anteriores y los estucos, que ya tenían una base de color con acuarela, con pigmentos de la marca Maimeri, aglutinados a base de resina natural de almáciga disuelta en esencia de trementina, mediante la técnica de "rigattino". Su finalidad ha sido poder ofrecer una lectura global de la obra, diferenciando esta reintegración en la cercanía, pero fundiéndose en la lejanía.

- Barnizado final

Aplicación de un barnizado, en spray, sobre la superficie con la finalidad de proteger la capa pictórica ante la suciedad, ambientes contaminados, humedad, disolventes, radiaciones y manipulación de la obra. El método de aplicación ha sido efectuado con el cuadro en vertical y a una distancia de cincuenta centímetros, dando pasadas primero en vertical y después en sentido horizontal. De esta manera se ha obtenido el aspecto adecuado en cuanto a brillo y transparencia.

El barniz en spray utilizado ha sido "Vernis à Tableaux surfin (1826). Barniz para cuadro superfino brillante". Lefranc & Bourgeois. a base de resina sintética cetónica y acrílica (extracto seco 29%).

Figura VII.1.1

IAPH – EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ



Vista general de la fase de fijación.

Figura VII.1.2



IAPH – EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ

General fase de estucado.

Figura VII.1.3



IAPH – EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ

Detalle fase estucado

Figura VII.1.4



IAPH - EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ

Fase de reintegración acuosa.

Figura VII.1.5



IAPH – EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ

Reintegración acuosa.

Figura VII.1.6



IAPH – EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ

General final.



VII.2. MARCO

- Limpieza superficial

La limpieza se ha ceñido a la eliminación de depósitos superficiales. La primera de las operaciones llevada a cabo ha sido la eliminación de las capas de polvo depositadas sobre toda la superficie del marco, reverso y anverso, mediante brochas y aspiradora.

Se han consolidado con antelación los estratos policromos que presentaban problemas de levantamiento.

- Limpieza del reverso

La limpieza de la madera se ha realizado mediante hisopos impregnados en una solución de agua y alcohol etílico.

- Limpieza de elementos metálicos

Dichos elementos son: el sistema de suspensión de la obra, la armella y las puntas o cabezas de clavos. Se han limpiado mecánicamente, tras lo cual se ha aplicado ácido tánico y se han protegido con resina acrílica (Paraloid B72)

- Consolidación estructural

Consolidación estructural del marco desde todas sus partes constitutivas: largueros y arco, tallas decorativas y recubrimiento dorado y policromo.

La consolidación de fisuras y separaciones se ha realizado mediante enchuleados y/o pasta de madera a base de polvo de madera y acetato de polivinilo (PVA). Se ha utilizado madera de pino curada.

Los tirafondos de refuerzo de uniones, colocados en intervenciones pasadas, se han sustituido por espigas de madera de pino.

La consolidación de los estratos policromos se ha realizado con PVA al 30% en agua aplicando presión.

- Reintegración volumétrica

Se han reintegrado aquellas piezas que eran necesarias para conseguir la estabilidad estructural de la obra. Estas han sido la cola de milano perdida y los pequeños fragmentos faltantes en los sistemas de ensamble de caja y espiga. Las nuevas piezas se han realizado con madera de pino curada.

- Limpieza superficial

Tras la consolidación general se efectuó una limpieza del polvo adherido mediante una solución tampón ph 6,5.

- Reintegración cromática

La reintegración se ha limitado a las áreas con preparación blanca a la vista, tales como los bordes de las lagunas, entonando con un color similar al del bol, aplicado con técnica acuosa.

- Barnizado final

Se ha aplicado un barniz final (Lefranc&Bourgeois. Barniz para cuadros extra fino 1186) para integrar y



proteger las reintegraciones y homogeneizar brillos.

VII.3. MONTAJE DEL LIENZO

Como se ha comentado, al ser la luz del marco mayor a la superficie del cuadro se habían colocado piezas de madera para realizar el ajuste entre ambos. En la intervención, estas piezas se han sustituido por otras nuevas que se adaptan mejor al espacio que tienen que rellenar, salvo dos de ellas, que se han mantenido puesto que estaban encoladas en el cabio.

El sistema de sujeción del bastidor al marco se ha realizado mediante 15 pletinas de acero atornilladas al perímetro del marco y solapadas sobre el borde del bastidor, estando atornilladas a este sólo 9 de ellas.

Los tacos quedan sujetos con un tornillo a través de las pletinas.

Figura VII.3.1



Proceso de limpieza.

Figura VII.3.2



Colocación de chirlatas de madera en las separaciones entre piezas.

Figura VII.3.3



Consolidación del soporte. Reintegración de la cola de milano perdida, chirlatas de madera y tacos de ajuste atornillados a las pletinas de sujeción del bastidor.

Figura VII.3.4



Detalle de las pletinas para sujeción del bastidor en las esquinas inferiores. IAPH – EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ

Figura VII.3.5



Detalles de las molduras, terminada la intervención.

IAPH - EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ

Figura VII.3.6



Terminada la intervención.



IAPH – EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ



EQUIPO TÉCNICO

Coordinación general:

Marta García de Casasola Gómez. Jefa del Departamento de Proyectos. IAPH.

Coordinación técnica:

Araceli Montero Moreno. Jefa del Área de Tratamiento de Bienes Muebles. Centro de Intervención. IAPH.

María del Mar González González. Jefa del Departamento de Talleres de Conservación y Restauración.

Reyes Ojeda Calvo. Jefa del Departamento de Estudios Históricos y Arqueológicos. Centro de Intervención. IAPH.

Coordinación y redacción del Informe de Ejecución:

Lourdes Núñez Casares, María Teresa Real Palma, Cinta Rubio Faure. Técnicos superiores en conservación y restauración del Patrimonio Histórico. Área de Tratamiento. Centro de Intervención. IAPH.

Restauración lienzo:

Lourdes Núñez Casares. Técnico superior en conservación y restauración del Patrimonio Histórico. Área de Tratamiento. Centro de Intervención. IAPH.

Restauración marco:

Rocío Magdaleno Granja, Silvia Martínez García Otero, María Teresa Real Palma, Cinta Rubio Faure. Técnicos superiores en conservación y restauración del Patrimonio Histórico. Área de Tratamiento. Centro de Intervención. IAPH.

Alumnos en prácticas. Marco.

Carmen Teresa Librero Vilches. Conservador y restaurador del Patrimonio Histórico.

Alfonso Verde González. Conservador y restaurador del Patrimonio Histórico.

Ficha catalográfica y valoración cultural:

Gabriel Ferreras Romero. Técnico de estudios histórico-artísticos. Departamento de Estudios Históricos y Arqueológicos. Centro de Intervención. IAPH.



Fotografía y radiografía:

Eugenio Fernández Ruiz. Jefe de Proyecto de Técnicas de Examen por Imagen. Laboratorio de Medios Físicos de Examen. Centro de Intervención. IAPH.

José Manuel Santos. Técnico en fotografía aplicada a la intervención en el Patrimonio Histórico. Laboratorio de Medios Físicos de Examen. Centro de Intervención. IAPH.

Sevilla, octubre 2019

Fdo.: Lourdes Núñez Casares
TÉCNICO SUPERIOR EN RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN
DEL PATRIMONIO HISTÓRICO.

Fdo.: Cinta Rubio Faure.
TÉCNICO SUPERIOR EN RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN
DEL PATRIMONIO HISTÓRICO.



VºBº
María del Mar González González.
JEFA DEL DEPARTAMENTO DE TALLERES
DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN.