

# Memoria

Proyectos y Actuaciones

## INTERVENCIÓN



Programas de  
Conservación-Restauración de la  
Exposición "Velázquez y Sevilla".  
Obras intervenidas en el IAPH

DENOMINACIÓN:	<b>SANTA BÁRBARA Y SANTA CATALINA</b>
TIPOLOGÍA:	<b>Pintura sobre tabla</b>
AUTOR:	<b>Hernando de Esturmio</b>
CRONOLOGÍA:	<b>1555</b>
DIMENSIONES:	<b>81 x 164 cm (h x a)</b>
UBICACIÓN:	<b>Capilla de los Evangelistas, Catedral de Sevilla</b>
FECHA DE ACT.:	<b>Diciembre 97 - Agosto 98</b>



Esta pintura representa a Santa Catalina de Alejandría y a Santa Bárbara de medio cuerpo y emparejadas simétricamente. Ambas llevan sus respectivos atributos: la rueda, corona, espada y torre. En un segundo plano aparece un paisaje con edificios en construcción y los martirios de las santas.

Se encuentra situada en el lado derecho del banco del retablo de la Capilla de los Evangelistas. En el ángulo inferior derecho presenta una cartela con la siguiente inscripción "HERNANDUS STURMIUS ZIRICZEENCIS FACIEBAT, 1555".

La pintura está realizada sobre un soporte mixto de madera, lienzo y estopa. Está constituido por cinco paneles de roble dispuestos horizontalmente, encolados a unión viva y reforzados los ensambles interiormente con lengüetas de madera. Por el reverso lleva tres travesaños verticales móviles. En el anverso de las tablas se extiende fibra y lienzo de lino sobre los cuales está aplicado un estrato de preparación compuesto por sulfato cálcico y cola animal.

El estudio de la obra con reflectografía infrarroja ha determinado la existencia de dibujo subyacente en toda la obra. El dibujo está realizado con gran soltura a pincel y siguiendo la técnica del rayado para dar volumen a los rostros, manos y paños. Las figuras secundarias y los fondos están ejecutadas con líneas ágiles de un solo trazo.

La película pictórica está realizada al óleo con pigmentos aglutinados con aceite. Es de destacar el uso de los pigmentos amarillo de plomo y estaño para imitar al oro en la elaboración de las joyas.

El deficiente estado de conservación que presentaba la obra, principalmente en la zona inferior izquierda, era debido a la mala adhesión del lienzo al soporte que había causado la pérdida de la preparación y de la película de color, dando lugar a desafortunadas intervenciones anteriores que han desvirtuado el aspecto original de la obra. Presentaba además hundimientos por golpes, arañazos, desgastes de película pictórica, repintes alterados, barniz oxidado y mal repartido.

Los daños más importantes del soporte eran las grietas y fisuras, pérdidas de fragmentos, falta de movilidad de los travesaños y ataque de insectos xilófagos.

El tratamiento del soporte ha consistido en la desinsectación con gases inertes, la fijación de grietas, consolidación y resane de la madera en las zonas afectadas por el ataque de insectos xilófagos y realización de injertos con madera de roble. Se ha devuelto la movilidad a los travesaños.

Por el anverso se ha procedido a realizar la fijación del lienzo al soporte, de la preparación y de la película pictórica. La limpieza del barniz y la eliminación de repintes se efectuó tras determinar con el test de disolventes el más adecuado para ello. Las lagunas de preparación se estucaron con materiales similares al original y se reintegraron con técnicas reversibles de acuarelas y pigmentos al barniz. En las lagunas de mayor tamaño se estableció un criterio de diferenciación a base de rayado. Por último se aplicó un barniz final de protección.

Ana Montesa Kaijser

**DENOMINACIÓN : VIRGEN DEL VALLE O DEL POZO SANTO****TIPOLOGÍA: Pintura sobre tabla**

La pintura sobre tabla de la Virgen del Valle representa a la Virgen con el Niño en su regazo mientras es coronada por dos ángeles y acompañada por otros dos que portan instrumentos musicales. A sus pies se representa a un niño saliendo ileso de un pozo y en un segundo plano un paisaje de un valle.

<b>AUTOR:</b>	<b>Alonso Vázquez</b>
<b>CRONOLOGÍA:</b>	<b>1597</b>
<b>DIMENSIONES:</b>	<b>213 x 123,5 cm (h x a)</b>
<b>UBICACIÓN:</b>	<b>Mayordomía, Catedral de Sevilla</b>
<b>FECHA DE ACT.:</b>	<b>Febrero 99 - Septiembre 99</b>

Esta obra probablemente tiene su origen en la que Dña. Beatriz Pérez encarga a Alonso Vázquez para la zona central del Retablo de la Virgen del Valle del Monasterio de Santa María de Jesús. Después de su ubicación en Sta. María de Jesús pasó a la colección del deán López Cepero. Siendo donada en 1860 por sus herederos al Cabildo Catedral.

Esta pintura está realizada sobre un soporte de madera constituido por 6 paneles de roble encolados a unión viva y reforzados con dobles colas de milano y tres travesaños horizontales.

La película pictórica, ejecutada al óleo, está aplicada sobre una capa de imprimación ligeramente rojiza y un estrato de preparación compuesto por sulfato cálcico y cola animal.

Los daños principales de la obra estaban relacionados con una intervención anterior en la que se modificó el formato original de la tabla de medio exágono a rectangular añadiendo dos triángulos de madera de pino en los extremos superiores. En esta intervención se debieron cortar unos 5 cm aproximadamente los paneles laterales y la parte inferior de la obra para encajar la tabla en una moldura sustentante dorada.

Los paneles se encontraban muy separados debido a que las colas de milano se habían perdido o se habían roto y a que el embarrotado había sido bloqueado al introducirse en el marco provocando grandes tensiones en la madera. La obra presentaba además un fuerte ataque de insectos xilófagos, que en algunos paneles había dejado la madera sin consistencia, y pudrición cúbica actualmente sin actividad.

Los daños que se observaban en la preparación y en la película pictórica que eran debidos a las intervenciones anteriores y se localizan principalmente en las uniones de los paneles y en los bordes de la obra. Estas áreas presentaban falta de adhesión entre los distintos estratos, levantamientos, desprendimientos y repintes alterados que cubrían y desvirtuaban el formato original. Se apreciaban arañazos, hundimientos y el barniz muy oxidado y mal repartido.

El tratamiento del soporte ha consistido en la desinsectación con gases inertes como medida preventiva,



limpieza del soporte, fijación de grietas, consolidación y resane de la madera en las zonas afectadas por el ataque de insectos xilófagos y por pudrición cúbica, además se ha realizado injertos de madera, ensamblado de paneles, reposición de los travesaños y de las dobles colas de milano con madera de roble. Por el anverso se ha realizado la fijación de los distintos estratos al soporte. La limpieza del barniz y eliminación de repintes se efectuó tras determinar con el test de disolventes el más adecuado para ello. Las lagunas de preparación se estucaron con materiales similares al original y se reintegraron con técnicas reversibles de acuarelas y pigmentos al barniz. Por último se aplicó un barniz final de protección.

Ana Montesa Kaijser

**DENOMINACIÓN: INMACULADA CON DONCELLAS DE LA HERMANDAD DE LA VERA-CRUZ**

**TIPOLOGÍA: Pintura sobre lienzo**

**AUTOR: Francisco Herrera, El Viejo**

**CRONOLOGÍA: 1614**

**DIMENSIONES: 205 X 160 cm (h x a)**

**UBICACIÓN: Palacio Arzobispal de Sevilla**

**FECHA DE ACT.: Mayo 99 - Septiembre 99**



Esta pintura está realizada sobre un soporte de tela de lino tipo mantelillo y ha sido intervenida anteriormente en varias ocasiones; en una de ellas, el cuadro ha sido reentelado con tela de lino tipo tafetán. Posteriormente sufrió las consecuencias de la humedad, provocando ésta una gran mancha y hongos en la zona derecha del lienzo, graves desprendimientos de policromía sobre todo en la zona superior; y especialmente en el ángulo superior derecho.

Intervenciones posteriores cubrían las lagunas con gruesos estucos, que rebasan el original ocultándolo; además, existían de numerosísimos repintes que cubrían la película pictórica y algunas zonas sin preparación. Los graves desgastes que presentaban la policromía y el oscurecimiento generalizado de la pintura por la oxidación del barniz, daba una visión distorsionada de la obra.

Realizado un estudio microbiológico, se decidió intervenir con un tratamiento preventivo de los hongos, manteniendo la temperatura y humedad relativa dentro de los índices adecuados; de todos modos, éste ha sido reforzado por un fungicida pulverizado sobre la zona afectada.

Se optó por mantener el reentelado antiguo, pues a pesar de todo, se encuentra en buen estado de conservación, se fijó con coleta y calor controlando las zonas de película pictórica que habían perdido adherencia con el consiguiente peligro de desprendimiento.

Se eliminaron innumerables falsos e inadecuados estucos que cubrían las lagunas e incluso montaban encima del original, manteniéndose algunos que estaban en buen estado.

La limpieza se hizo en dos fases; la primera, eliminando el barniz oxidado tras determinar por medio de un test de disolventes cual era el más adecuado. Asimismo, se realizó un análisis del barniz por espectrometría infrarroja resultando ser éste, una resina natural.

El mismo procedimiento se empleó para la eliminación de repintes, alguno de los cuales están empotrados en la pintura y se ha decidido mantenerlos a fin de no perjudicar irreversiblemente la policromía original.

Finalizado el proceso de limpieza, se procedió a reintegrar las lagunas de preparación con estucos a base de sulfato de cal y cola animal.

La reintegración cromática se realizó con un método inalterable, acuoso y reversible. En el caso de la gran laguna que existía en el ángulo superior derecho, ésta coincidía casi en su totalidad con la cara de uno de los ángeles, que, aunque estaba casi perdido, aún quedaban restos que permitieron reconstruirlo en su totalidad por medio de la técnica del rigattino, empleada también en las grandes faltas que tenía la pintura.

Finalmente, se aplicó una capa de protección por medio de un barniz adecuado, finalizando el tratamiento con pigmentos al barniz.

**BASTIDOR:** Se ha respetado el bastidor original, puesto que se encontraba en buen estado de conservación y mantiene su función.

*Enrique Balbontín Casillas*

*Eva Claver de Sardi*



DENOMINACIÓN: <b>CRISTO SERVIDO POR LOS ÁNGELES</b>	
TIPOLOGÍA:	<b>Pintura sobre lienzo</b>
Propiedad	del Museo de Bellas Artes de Sevilla y actualmente en depósito en la Iglesia de San Lorenzo de esta misma ciudad, esta obra de gran formato (246 x 423 cm) estaba atribuida hasta el momento a Juan de Uceda.
AUTOR:	<b>Jerónimo Ramírez</b>
CRONOLOGÍA:	<b>1627</b>
DIMENSIONES:	<b>246 x 423 cm (h x a)</b>
UBICACIÓN:	<b>Iglesia de San Lorenzo, Sevilla</b>
FECHA DE ACT.:	<b>Diciembre 97 - Mayo 99</b>

El lienzo llegó a los talleres de intervención del I.A.P.H. en un lamentable estado de conservación. Lo más llamativo era el oscurecimiento general que presentaba, producido por la alteración del barniz fundamentalmente, dificultando en gran medida la apreciación de su verdadero valor cromático, así como de la riqueza compositiva del conjunto.

El cuadro había sido adaptado a una moldura de distinto tamaño (que, aunque de la misma época del lienzo y de gran valor artístico, no es la original). Para lo cual, fue acortado en los bordes laterales sufriendo la pérdida de una parte importante de superficie pictórica y colocado un tosco añadido de madera en el borde superior unido al bastidor mediante pernos metálicos y rellena la unión con un grueso estuco que cubría, en algunas zonas, hasta cuatro centímetros de pintura original.

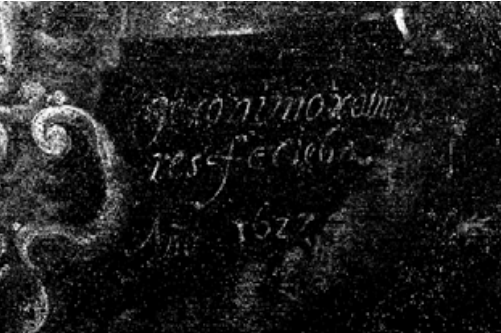
Esto, unido a las diferencias de tensión, había provocado graves daños en el soporte, sobre todo en los bordes, que presentaban rotos y desgarros, así como agujeros y oxidaciones producidos por los clavos que unían la tela al bastidor.

Asimismo, el bastidor también fue adaptado al nuevo formato, cortando los largueros horizontales y realizando algunas cajas nuevas para los travesaños verticales. Las señales dejadas de las cajas antiguas nos hace pensar que se trata del bastidor original, reutilizado tras la mutilación, a la vez que nos arroja un dato so-

bre las posibles dimensiones originales de la obra. El resultado de este estudio nos permite suponer que el cuadro medía aproximadamente unos cuarenta centímetros más a cada lado.

Había sido reentelado con tela de lino formada por tres piezas, cuyas costuras de unión se marcaban por el anverso de la obra. Por el reverso, pegado a la tela de reentelado, encontramos un pequeño papel con la letra "B"; nomenclatura con que se designaba en el Museo a las obras de buena calidad, y también un sello impreso del Museo.

La preparación, según los estudios analíticos, está compuesta por dos capas. La primera, coloreada, constituida por tierras (pardas, rojas y ocre) y azuri-



ta. La segunda, más clara, formada por blanco de plomo, calcita y trazas de tierra roja y azurita.

La película pictórica presenta en algunos casos una única capa de color y en otros aparecen dos estratos: uno inferior más claro, formado básicamente por blanco de plomo y pequeñas cantidades de pigmentos y el superior, con mayor contenido en pigmento de color.

Las faltas de preparación, como las de película pictórica, habían sido cubiertas por estucos de colores diversos (rojo, verde o gris) y sobre ellos gruesos repintes que desbordaban las lagunas y ocultaban parte del original.

En primer lugar, se llevó a cabo un tratamiento de desinsectación de la obra completa mediante la técnica de gases inertes. Previa eliminación del añadido superior, se realizó una primera limpieza para descargar la superficie de barniz, comprobando el verdadero alcance de los daños que sufrían tanto el soporte como la capa pictórica, hasta ahora enmascarados por el ennegrecimiento de una gruesa capa de goma laca que cubría toda la superficie. Durante este proceso, además, pudo desvelarse la auténtica autoría del cuadro, al aparecer en la zona inferior central, en uno de los jarrones que portan los ángeles, la frase: **"Jerónimo Ramires fecieba año 1627"**.

Se eliminó el antiguo reentelado y se procedió a la limpieza del reverso colocando parches de seda natural en las zonas de desgarros y rotos del soporte. Posteriormente el cuadro fue reentelado y colocado en un nuevo bastidor de distintas dimensiones.

Ante la imposibilidad de eliminar el marco, ni de mutilarlo, ya que se trata de una obra de arte, y debido a

que, tras la Exposición, la obra permanecerá en su lugar de procedencia formando pareja con otra de similares características; se optó, de acuerdo con un criterio de conservación, más que de destrucción, y siempre reversible, por ampliar las medidas del bastidor (nunca de la obra), para adaptarlo al marco, ya que eliminamos el añadido. Las bandas horizontales ahora existentes se entonaron en un color neutro que al colocar la moldura quedarán ocultas, y no alteran o enmascaran las auténticas dimensiones de la pintura. Con esta operación recuperamos, además, unos seis centímetros de pintura original que antes se ocultaban tras el rebaje de la moldura.

En una segunda fase de limpieza, se retiró al completo la película de barniz, así como repintes y estucos falsos. La obra así recobra todo su colorido, a la vez que nos deja ver todos los problemas que presentaba:

- El azul del cielo totalmente degradado, al tratarse de un esmalte.
- Las grandes zonas desgastadas y barridas, producidas por limpiezas agresivas (manto azul del Cristo, faldón ocre de ángel, fondos, etc.).
- Los repintes y estucos enmascaraban grandes rotos el soporte y faltas de policromía importantes.

Se estucaron las lagunas y se llevó a cabo la reintegración cromática de éstas con técnica acuosa primero, para terminar con pigmentos al barniz. Por último, se aplicó barniz pulverizado como protección final.

*Enrique Balbontín Casillas.*

*Eva Claver de Sardi.*

DENOMINACIÓN: **"RETRATOS DE DON DIEGO CABALLERO Y ALONSO CABALLERO CON SU HIJO"**

**"RETRATOS DE DOÑA LEONOR Y DOÑA MENCÍA DE CABRERA Y SUS HIJAS"**

TIPOLOGÍA: **Óleo sobre tabla**

AUTOR:	<b>Pedro de Campaña</b>
CRONOLOGÍA:	<b>1555-1556</b>
DIMENSIONES:	<b>125 x 102 (h x a)</b>
UBICACIÓN:	<b>Catedral de Sevilla</b>
FECHA DE ACT.:	<b>Diciembre 97 - Octubre 98</b>

Estas dos tablas forman parte de un conjunto de diez pinturas integradas en un retablo de estilo renacentista que contrata el mariscal don Diego Caballero con el pintor Pedro de Campaña desde enero de 1555 al mes de agosto del mismo año. Colaborando con el pintor flamenco Antoni de Alfian, quien parece ser que actuó como auxiliar en la realización de las pinturas y como policromador de la estructura arquitectónicas.

Estas pinturas se encuentran ubicadas en los laterales del banco del retablo de la Purificación en la capilla del Mariscal.

Es una pintura al óleo realizada sobre soporte mixto de madera con estopa en sus uniones tanto en el anverso como reverso. El soporte está constituido por cuatro paneles verticales con ensambles a unión viva y reforzado por lengüetas introducidas en cajas internas, confirmado por el estudio radiográfico. Como parte constitutiva presenta por su anverso dos travesaños dispuestos horizontalmente.

En una intervención anterior se clavaron los extremos de los travesaños al soporte, bloqueando su movimiento natural. Esto ha originado daños como son la aparición de grietas. Presentaba suciedad generalizada por el reverso y en zonas puntuales la estopa se encuentra separada de la madera. Presentaba lagunas que coinciden con huecos de clavos y puntillas y ataque de insectos xilófagos sin actividad.

Las alteraciones principales de la superficie pictórica eran la acumulación de barnices alterados y deshomogéneamente repartidos, repintes muy generalizados ocultando un gran porcentaje de color original y graves desgastes producidos por una limpieza abrasiva realizada en una intervención precedente.

El tratamiento consistió fundamentalmente en la desinsectación y consolidación de galerías y orificios producidos por xilófagos, relleno de agujeros, resanes del soporte y travesaños, fijación de la estopa original, protección y fijación de la película pictórica, eliminación de barnices y repintes, estucado, reintegración cromática de lagunas y desgastes, además de aplicación de una capa de protección en el anverso y reverso.



Rocío Magdalena Granja

DENOMINACIÓN:	<b>CRISTO ATADO A LA COLUMNA CON SAN PEDRO ORANDO Y DOS DONANTES</b>
TIPOLOGÍA:	<b>Óleo sobre tabla</b>
AUTOR:	<b>Pedro de Campaña</b>
CRONOLOGÍA:	<b>Siglo XVI</b>
DIMENSIONES:	<b>200 x 120 cm (h x a)</b>
UBICACIÓN:	<b>Iglesia de Santa Catalina, Sevilla</b>
FECHA DE ACT.:	<b>Mayo 99 - Septiembre 99</b>



Esta pintura está ubicada en un retablo situado en el muro izquierdo de la Capilla Sacramental de la parroquia de Santa Catalina. La representación iconográfica nos muestra a Cristo en el centro de la composición flanqueado por San Pedro, a la derecha, con las llaves a sus pies, y dos orantes, uno de ellos Santa Mónica en el lado opuesto. En el ángulo inferior izquierdo se localiza la firma: "Hoc Opus Faciebat Petrus Campanensis".

Pintura realizada al óleo sobre tabla (madera de roble). El soporte está constituido por cinco paneles verticales

ensamblados a unión viva. Los paneles miden aproximadamente veintiocho centímetros de ancho cada uno, a excepción del segundo panel comenzando por la izquierda que mide cuatro centímetros. Este, va unido al primer panel por medio de clavos de forja internos visibles por el estudio radiográfico. Uno de estos clavos ha provocado un levantamiento en el soporte repercutiendo en el estrato pictórico. El soporte presenta varios nudos. Uno de ellos, resanado, se localiza en el ángulo superior derecho. Por el reverso, el soporte está reforzado con tres travesaños horizontales y estopa en las uniones. Un ataque de insectos xilófagos, actualmente inactivo, ha dado lugar a galerías y orificios visibles principalmente por el reverso.

En una intervención anterior, se bloquearon los paneles con un listón de madera pegado con pasta Araldite en la parte superior del reverso. Esto ha sido la posible causa de la abertura existente en la unión de los paneles centrales afectando la mitad superior.

Referente al estado de conservación de la superficie pictórica hay que destacar la gruesa capa de protección. Este estrato de barnices oxidados impiden apreciar la profundidad y volumen de la película pictórica. Observado con luz ultravioleta se aprecian acumulaciones en los tonos oscuros. Se comenzó el tratamiento realizando una desinsectación como medida de prevención por medio de gas inerte. Posteriormente tras una fijación de levantamientos de película pictórica se realizó un test de solubilidad y se procedió a la eliminación del barniz y de repintes muy puntuales que ocultaban parte de la pintura original. Seguidamente se eliminaron los estucos que sobrepasaban el original. Se estucaron las lagunas y se reintegraron cromáticamente finalizando con un barnizado de la superficie de color. Por el reverso se realizó un tratamiento integral que consistió en la eliminación de la pieza de madera añadida que bloqueaba el movimiento natural de la madera y que podría causar más apariciones de grietas y separaciones de paneles. Se realizó una limpieza eliminando la suciedad acumulada principalmente en los travesaños. Seguidamente se consolidó el soporte y se rellenaron los huecos y orificios y galerías de xilófagos. Se trataron las grietas y el resane del nudo que no estaba nivelado con la superficie pictórica. Se desbloquearon los travesaños y se unieron los paneles centrales separados en su mitad superior. Finalmente se le aplicó una capa de protección al reverso.

Rocío Magdaleno Granja



**DENOMINACIÓN: IMPOSICIÓN DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO**

**TIPOLOGÍA: Óleo sobre tabla**

Esta pintura pertenece a un conjunto de diez pinturas integradas en el retablo de la Purificación, de la capilla del Mariscal. Está ubicada en la calle lateral derecha, en el primer cuerpo.

La representación iconográfica nos muestra al santo mirando hacia arriba, arrodillado ante un altar recibiendo la casulla que le impone la Virgen. La figura del santo está situada en los tercios central e inferior y ligeramente a la derecha. El grupo situado en el tercio superior lo componen la figura de la Virgen sostenida por dos grupos de tres ángeles que se sitúan a ambos lados, sobre nubes. La figura central se inclina con un ligero escorzo, sosteniendo en sus manos la casulla y está situada casi en el eje central del arco de medio punto que cierra la composición.

La pintura está realizada al óleo sobre un soporte mixto de madera de roble combinando la tela y estopa en la unión de los paneles por el anverso y sólo con estopa por el reverso. El soporte está constituido por cuatro paneles verticales con ensambles a unión viva y reforzado por lengüetas internas y espigas. Todos estos datos han sido confirmados por el estudio radiográfico realizado. Como refuerzo dispone de tres travesaños horizontales que se encuentran bloqueados.

En el estudio preliminar del estado de conservación, realizado a través de las conclusiones obtenidas por el examen visual y los estudios técnicos realizados (radiografías, reflectografías de infrarrojos, ultravioleta) se observaron las siguientes alteraciones:

La superficie pictórica presentaba una gran cantidad de barnices degradados y repintes generalizados sobre estucos que ocultaban parte del color original. Estas alteraciones se situaban principalmente en la zona baja y en las uniones de los paneles. Bajo los barnices la superficie pictórica aparece muy desgastada, con desaparición de algunas zonas veladas. El soporte de roble presentaba galerías producidas por ataques de insectos xilófagos, ocasionando falta de soporte y separación de los paneles constitutivos y grietas, alteraciones probablemente debidas al bloqueo con clavos de los travesaños horizontales.

Tras el diagnóstico y la propuesta de tratamiento se realizaron las siguientes fases de intervención: desinsectación en cámara de gases inertes. Por el anverso el tratamiento consistió en la fijación de la superficie pictórica, eliminación de los barnices oxidados y repintes alterados, eliminación de estucos desbordantes y estucado de lagunas, reintegración cromática y bar-

<b>AUTOR:</b>	<b>Pedro de Campaña</b>
<b>CRONOLOGÍA:</b>	<b>1555-56</b>
<b>DIMENSIONES:</b>	<b>160 x 102 cm (h x a)</b>
<b>UBICACIÓN:</b>	<b>Capilla del Mariscal, Catedral de Sevilla</b>
<b>FECHA DE ACT.:</b>	<b>Mayo 99 - Septiembre 99</b>



nizado. La intervención del reverso se basó fundamentalmente en la consolidación del soporte, desbloqueo de travesaños, eliminación de la suciedad, resanes de la madera, relleno de pérdidas y de los daños causados por xilófagos para finalizar con la aplicación de una capa de protección.

*Rocío Magdalena Granja*

DENOMINACIÓN: **CRISTO SERVIDO POR LOS ÁNGELES**

TIPOLOGÍA: **Pintura sobre lienzo**

AUTOR: **Atribuido en un principio a J. Uceda.  
En la actualidad a J. Ramírez**

CRONOLOGÍA: **1625**

DIMENSIONES: **238,5 x 411 cm (h x a)**

UBICACIÓN: **Catedral de Sevilla  
(cap. del Cristo de Maracaibo)**

FECHA DE ACT.: **Marzo 98 - Febrero 99**



La pintura representa a Cristo servido por un grupo de ángeles que portan alimentos, tocan instrumentos y esparcen flores a su alrededor. La mesa central aparece como un gran bodegón. Por el tema que muestra es probable que proceda del refectorio de un convento masculino desamortizado.

El cuadro, de formato rectangular, está realizado al óleo sobre tela de lino tipo sarga (mantelillo). Compuesto de tres piezas unidas por una costura en horizontal y otra en vertical a "costura simple".

En el S. XIX fue reentelado con tela de lino tipo tafetán en tres piezas unidas en sentido vertical a costura de "unión viva".

La técnica de ejecución está realizada con pinceladas de diferente grosor y dirección según las formas y calidad. La imprimación es de color marrón típica de la época, a veces la utiliza como fondo de los ropajes y la vegetación. La textura es tan fina que en algunas zonas se ve la trama y urdimbre de la tela.

Los daños más importantes eran los producidos por el ácido úrico de los murciélagos, localizados en cinco puntos en los que observamos pudrición de las telas, fuerte levantamiento de los estratos, desprendimientos, alteración cromática, oxidación y pasmo del barniz. Otros daños observados de forma generalizada eran pequeñas roturas, orificios, mutilación de bordes, falta de adhesión del estrato pictórico al soporte, craquelado pronunciado en forma de cazoleta, pequeñas pérdidas de los estratos, barniz oxidado y mal repartido, manchas de humedad en toda la franja inferior; acumulación del polvo entre la tela y el bastidor y suciedad generalizada.

Debido a intervenciones anteriores, observamos repintes que cubren grandes zonas del cuadro como toda la vegetación de la franja inferior; los ropajes a lo largo de las uniones de las telas y en las zonas dañadas por murciélagos. Desgaste de color debido a limpiezas agresivas.

El cuadro se encontraba protegido por el reverso por 36 tablas machihembradas y claveteadas al bastidor. La tipología del bastidor no reunía las condicio-

nes adecuadas para favorecer los movimientos naturales del soporte ya que el sistema expansivo sólo funciona en sentido longitudinal y está desprovisto de cuñas.

**Tratamiento:** Antes de proceder a los trabajos de restauración se realizó el estudio estratigráfico de las capas de preparación y color, de la tela original y de la resina del barniz, además del estudio biológico sobre los daños de murciélagos.

Se sustituyó el bastidor por otro provisto de un sistema de expansión adecuado con ángulos machihembrados y cajas para cuñas, reforzándose los travesaños verticales con otro en horizontal.

Se procedió a fijar las zonas dañadas por los murciélagos para extraer los estucos y repintes gruesos sobre el original.

A continuación se protegió toda la superficie pictórica con papel de seda y coleta.

Se eliminó el antiguo reentelado y se limpió de restos

de gacha la tela original, protegiéndose las costuras, orificios y roturas con tela de seda para proceder al nuevo reentelado. Este se realizó a la gacha, con tela de lino de una sola pieza.

Realización del test de solubilidad para proceder a la limpieza de la superficie pictórica hecha en tres fases. En una primera se eliminó parte del barniz con hisopo, en una segunda se eliminaron repintes, estucos gruesos y por último se unificó a punta de bisturí toda la superficie pictórica. Esta intervención ha permitido observar las transparencias de color y arrepentimientos.

A continuación se procedió a la reintegración volumétrica y cromática con estuco y técnica acuosa, protegiéndose con barniz de resina Dammar. Finalmente se reintegró con pigmentos al barniz con un criterio de diferenciación, seguido de un barniz pulverizado.

*Carmen Álvarez Delgado.*

*Celia Márquez Goncer.*

DENOMINACIÓN:	<b>INMACULADA CONCEPCIÓN</b>
TIPOLOGÍA:	<b>Pintura sobre tabla</b>
AUTOR:	<b>Cristóbal Gómez</b>
CRONOLOGÍA:	<b>F. 1589</b>
DIMENSIONES:	<b>181,80 x 103,60 cm (h x a)</b>
UBICACIÓN:	<b>Palacio Arzobispal, Sevilla</b>
FECHA DE ACT.:	<b>Junio 99 - Septiembre 99</b>



La pintura representa a la Virgen Inmaculada, rodeada del sol, la luna y atributos de las letanías.

En la zona inferior central, se encuentra la firma del autor y la fecha de ejecución.

La obra ha sido intervenida en varias ocasiones siendo la más reciente la efectuada en el año 1991.

El cuadro está realizado sobre soporte de madera, de formato longitudinal, formado por tres piezas unidas en sentido vertical siendo las dos laterales más estrechas de madera de roble y la central más ancha de madera de pino.

Las piezas están encoladas entre sí a "unión viva" y reforzadas por ocho colas de milano embutidas en sus cajas y encoladas. Se encuentra engatillada por dos listones horizontales encajados en unas guías no paralelas para compensar movimientos. Este sistema probablemente no es el original ya que aparecen rebajes más

anchos en las zonas de los travesaños de un posible embarrotado.

La preparación es de color blanco aplicada directamente sobre el soporte madera. La capa pictórica está realizada al temple oleoso y presenta un fino craquelado.

La obra está enmarcada por un doble marco, no original, fijado por puntillas en los perfiles y pegado por el anverso sobre el soporte de madera bloqueando la obra.

Los daños que presentaba eran la separación de las tres piezas, colas de milano descoladas, grietas en la tabla central, zona superior e inferior que siguen el sentido de la veta de la madera y que afectaban también a la superficie pictórica. Pequeñas astillas y orificios de las cogidas del marco primitivo.

Otros daños eran los producidos por hongos, localizados uno en el travesaño superior y tabla lateral izquierda que afectaban a la madera fraccionándola de forma cúbica y otro en el centro de la tabla lateral derecha, ennegreciéndola. Orificios de insectos xilófagos muy localizados algunos rellenos de cera apreciándose también en la superficie pictórica.

Sobre los estratos de preparación y color encontramos pequeños levantamientos, desprendimientos en las uniones de las piezas, suciedad acumulada en los bordes, manchas puntuales por salpicaduras de productos abrasivos y cubierta de un fino barniz amarillento.

**Tratamiento:** Ha consistido en la desinsectación de la tabla en cámara de gases inertes.

Estudio radiográfico para conocer el sistema de unión del marco a la tabla, técnica de ejecución de la obra y detectar otros daños.

Estudio biológico, químico y estratigráfico del color y de las maderas.

Se fijaron zonas puntuales de los levantamientos de los estratos. Seguidamente se realizó el desmontaje del marco para proceder al tratamiento del soporte por el reverso, se extrajeron las colas de milano sueltas y se retiraron los travesaños, procediéndose a la limpieza de cola antigua y suciedad, para encolar de nuevo las uniones, astillas y piezas. Se rellenaron los orificios con espigas de roble, acetato de polivinilo y serrín. Finalmente se protegió todo el soporte con resina sintética.

En la superficie pictórica se eliminó la suciedad de los bordes y limpieza del color con disolvente de poca penetración a punta de bisturí.

Se estucaron las pequeñas pérdidas de color reintegrándolas con técnica acuosa y pigmentos al barniz, finalizando con la protección de un barniz pulverizado.

Carmen Álvarez Delgado

Celia Márquez Goncer



**DENOMINACIÓN: LA PIEDAD**

**TIPOLOGÍA: Pintura sobre tabla**

Se representa a Cristo yacente rodeado por las tres Marías y S. Juan, besando sus pies la figura de la Magdalena. Como fondo del cuadro, aparece un paisaje donde se representa el Calvario y el Entierro de Cristo.

**AUTOR: Luis de Vargas**

**CRONOLOGÍA: F. 1564**

**DIMENSIONES: 246 x 171 cm (h x a)**

**UBICACIÓN: Iglesia de Sta. Mª la Blanca, Sevilla**

**FECHA DE ACT.: Agosto 99 - Septiembre 99**

En la zona inferior derecha se encuentra la firma del autor donde se lee " LUIS DE VARGAS FACIEBAT"

La obra forma parte de un retablo, está realizada sobre soporte de madera de roble, de formato longitudinal a modo de arco de medio punto en la parte superior. Consta de ocho piezas, en sentido vertical, unidas entre sí a "unión viva", reforzadas por veintiocho colas de milano y estopa y engatilladas por tres listones móviles en sentido horizontal embutidos en unas guías.

La pintura realizada al óleo sobre una preparación de cola blanca y tela.

La obra se ha intervenido en varias ocasiones siendo la más reciente la efectuada en el año 1985.

El estado de conservación que presentaba era bueno a excepción de los daños producidos por la humedad del muro que había provocado movimientos de las tablas y consecuentemente levantamientos y pérdidas de los estratos de preparación y color en las uniones, así como un fuerte ataque de insectos xilófagos apreciándose orificios tanto por el anverso como por el reverso.

Había también levantamientos en distintas zonas del cuadro con un pronunciado craquelado, suciedad con salpicaduras de cal, ennegrecimiento del hollín y polvo.

Para realizar el traslado de la obra al Instituto se procedió "in situ", a fijar los estratos que presentaban peligro de desprendimiento.

**Tratamiento:** Se procedió en primer lugar a la desinsectación de la obra en cámara de gases inertes. El reverso se ha tratado superficialmente, eliminando los depósitos de cal y arena procedentes del muro así como el polvo que lo cubría. Fijación de los levantamientos, limpieza generalizada del polvo y hollín, relleno de todos los orificios, producidos por los insectos, con resina epoxídica, estucado de las pequeñas pérdidas y orificios, reintegración cromática con técnica acuosa y pigmentos al barniz, finalizando con un barniz pulverizado.



*Carmen Álvarez Delgado*

*Celia Márquez Goncer*

DENOMINACIÓN:	<b>NTRA. SRA. DE LOS REMEDIOS</b>
TIPOLOGÍA:	<b>Pintura sobre tabla</b>
AUTOR:	<b>Pedro Villegas</b>
CRONOLOGÍA:	<b>Hacia 1590</b>
DIMENSIONES:	<b>183,5 x 129 cm (h x a)</b>
UBICACIÓN:	<b>Parroquia de San Vicente</b>
FECHA DE ACT.:	<b>Septiembre de 1999</b>



La obra representa a la Virgen de los Remedios sentada sobre un trono de nubes, sostiene con el brazo izquierdo al Niño en su regazo y con el derecho sostiene una canastilla de flores y frutas, rodeada por cuatro ángeles que se disponen simétricamente, en actitud orante los superiores y los inferiores portan instrumentos musicales.

En el ángulo inferior izquierdo se encuentra la firma del autor "PETRUS, VILLEGAS, PICTOR, F." A los pies de la Virgen una cartela con la inscripción de "NUESTRA SEÑORA DE LOS REMEDIOS" y en el ángulo inferior derecho aparecen letras algo borrosas cubiertas por un repinte donde se lee "J. OMINGUEZ".

La pintura realizada al óleo sobre soporte de madera de roble, de formato longitudinal a modo de arco de medio punto en la parte superior.

La obra se ha intervenido en varias ocasiones siendo la más reciente en el año 1991.

Está constituida por seis tablas en sentido vertical unidas entre sí a "unión viva", reforzadas por quince colas de milano y estopa. Engatilladas por tres travesaños dispuestos en sentido horizontal y embutidos en cajas.

Dos piezas no originales están en los extremos superiores y dan forma al arco de medio punto. Están cogidas por cuatro tacos de madera claveteados.

La superficie pictórica está sobre una preparación de color blanca y tela.

El estado de conservación era deficiente, presentaba pérdida de cuatro colas de milano, desencolado de piezas, grietas, astillados, fuerte ataque de insectos xilófagos, manchas de humedad, restos de cola por toda la superficie de la fijación de la estopa, orificios de clavos y suciedad generalizada.

El estrato pictórico se encontraba muy craquelado con abolsamientos y gruesos estucos que deformaban la superficie, destacando todo el borde inferior. En las uniones de las piezas aparecían levantamientos con pequeñas pérdidas sobre todo en la zona inferior, otros producidos por las cabezas de los clavos. También se observaban orificios de xilófagos, clavos y uno de gran tamaño en el mismo borde superior posiblemente de una cogida.

Alteración del color de las reintegraciones anteriores, así como del barniz que desvirtuaba el color original y que se encontraba mal repartido.

**Tratamiento:** Desinsectación de la tabla en cámara de gases inertes, limpieza superficial del polvo por el reverso, fijación de los estratos en peligro de desprendimiento, limpieza generalizada del polvo y hollín, relleno de dos grietas con acetato de polivinilo y serrín de roble, espigado del orificio superior con madera de roble y acetato de polivinilo, estucado de las pequeñas pérdidas, reintegración del color con técnica acuosa primero, seguido de pigmentos al barniz. Finalmente se protegió con un barniz pulverizado.

*Carmen Álvarez Delgado*

*Celia Márquez Goncer*

**DENOMINACIÓN:** INMACULADA DE SAN LORENZO

**TIPOLOGÍA:** Pintura sobre lienzo

**AUTOR:** Francisco Pacheco

**CRONOLOGÍA:** 1624

**DIMENSIONES:** 303 x 194 (h x a)

**UBICACIÓN:** Iglesia de San Lorenzo, Sevilla

**FECHA DE ACT.:** Marzo 98 - Diciembre 98

Óleo sobre lienzo realizado por Francisco Pacheco en 1624 perteneciente a la Iglesia de San Lorenzo de Sevilla, está ubicada en la zona central del retablo realizado por Francisco Pacheco para la capilla colateral derecha del presbiterio (capilla de La Concepción). Esta obra de dimensiones 303 x 194 cm (siendo su tercio superior un arco de medio punto) es de estilo manierista de la escuela sevillana.

Representa a la Inmaculada rodeada por querubines y ángeles que portan atributos marianos apareciendo a los pies de la Inmaculada una vista de Sevilla; en la zona superior derecho se representa a la trinidad.

La obra ha tenido dos restauraciones parciales realizadas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

El estado de conservación de la obra se determinó tanto por el examen visual de la misma como por el apoyo de métodos físicos y químicos, la reflectografía infrarroja, rayos ultravioleta, observaciones con lupa binocular etc., y todos aquellos medios científicos que aportan datos para el estudio del cuadro y facilitan el proceso de restauración que deba llevarse a cabo.

La obra presentaba un reentelado antiguo, el adhesivo utilizado es gacha, se encontraba en buenas condiciones de conservación exceptuando dos puntos de pequeño tamaño localizados en el borde inferior. El bastidor no presentaba sistema de expansión alguno pero mantenía su funcionalidad.

Se decidió mantener el reentelado y el bastidor; a éste se le retiraron los clavos de forja de unión de piezas que dañaban el soporte y que en algunos casos aparecían por el anverso.

El tipo de ensamble de los travesaños entre sí es machihembrado sin caja tan sólo las tres piezas que forman el arco de medio punto es a media madera.

La tela original presentaba desgarros y pérdida completa de soporte en todo el perímetro de unión al bastidor. La tela del reentelado esta compuesta por dos piezas unidas mediante una costura vertical (unión viva).

Por el reverso se apreciaban manchas de color oscuro resultado de un foco antiguo de humedad localizado en el paramento de la capilla a la que pertenece, también están aplicados dos parches en esta zona uno de papel japonés de forma rectangular con los ángulos redondeados y otro de lino.

Presenta una etiqueta de transporte adherida en un travesaño del tercio superior del bastidor.

La preparación es de color marrón oscuro se trata del barro que se usa en Sevilla descrito por Pacheco en su tratado del Arte de la Pintura.

Aparecían lagunas de pequeño tamaño generalizadas en los bordes perimetrales del lienzo, algunas de ellas cubiertas por estucos que cubrían parte de la película pictórica, además presentaba numerosos repintes al-



terados cromáticamente que cubrían zonas de esta película pictórica.

El barniz superficial se encontraba muy oxidado no dejando apreciar el colorido real de la obra.

El tratamiento realizado ha consistido en:

- Eliminación de depósitos superficiales por el anverso y reverso de la obra.
- Fijación puntual de las zonas de película pictórica sin adherencia con peligro de desprendimiento.
- Fijación de los puntos sin adhesión del antiguo reentelado mediante gacha.
- La limpieza se realiza en dos fases, en la primera es eliminada la capa de barniz inicial, la segunda se eliminan los repintes así como una pátina protéica y depósitos de suciedad acumulada por toda la superficie de la película pictórica.
- Estucado de lagunas de preparación.
- Reintegración con acuarelas.
- Barnizado, Reintegración con pigmentos al barniz.
- Protección final.

Rocío Viguera Romero.

DENOMINACIÓN:	<b>INMACULADA DE VÁZQUEZ DE LECA</b>
TIPOLOGÍA:	<b>Pintura sobre lienzo</b>
AUTOR:	<b>Francisco Pacheco.</b>
CRONOLOGÍA:	<b>1621</b>
DIMENSIONES:	<b>200 x 150 cm (h x a)</b>
UBICACIÓN:	<b>Colección Marqués de Reunión de Nueva España</b>
FECHA DE ACT.:	<b>Marzo 99 - Septiembre 99</b>



Óleo sobre lienzo perteneciente a la colección del marqués de Reunión de Nueva España.

Esta obra de dimensiones 200 x 150 cm y fechada en 1621 es de estilo manierista de la escuela sevillana y es la obra más importante de una serie ejecutada por Francisco Pacheco.

Esta obra representa a La Inmaculada Concepción con el canónigo Vázquez de Leca, en el ángulo inferior izquierdo, el anagrama del autor (las letras F P dispuestas una sobre otra e inscritas en un óvalo) y la fecha 1621 están situados en el ángulo inferior derecho así como una vista de Sevilla donde se representan algunos atributos marianos.

El estado de conservación de la obra se determinó tanto por el examen visual de la misma como por el apoyo de métodos físicos y análisis químicos, la reflectografía infrarroja, rayos ultravioletas, observaciones con lupa binocular etc. todos aquellos medios que aportan datos para el estudio del cuadro y faciliten los procesos de restauración que deban llevarse a cabo.

La obra está realizada al óleo sobre una tela de lino, es de una sola pieza siendo el ligamento que lo compone una espiguilla de tipo mantelillo.

La alteración más importante que presentaba esta obra era la aplicación de cera virgen por el anverso de la obra como parte de una desafortunada intervención anterior fechada en 1981. Esta cera amarilleaba en exceso posiblemente por un sobrecalentamiento en su aplicación dificultando la correcta visión de la obra; su aplicación no era homogénea existiendo grandes acumulaciones y ocultaba numerosas lagunas de soporte.

Durante la intervención anterior se aplicaron bordes con cera en todo el perímetro de la obra.

El método de unión de la tela al bastidor es mediante clavos que estaban en avanzado estado de deterioro y presentaba un desgarró de soporte en el ángulo izquierdo.

En toda la superficie se apreciaban gran cantidad de desgastes y retoques oleosos alterados cromáticamente, existían lagunas de pequeño tamaño generalizadas en los bordes perimetrales del lienzo algunas de ellas cubiertas por estucos que cubrían parcial o completamente la película pictórica.

La preparación es de color rojizo tratándose "del barro que se usa en Sevilla" descrito por Pacheco en su tratado del Arte de la Pintura.

El bastidor no original es de madera de pino y presentaba indicios de ataque de insectos xilófagos.

Por el reverso podemos apreciar dos inscripciones una en la zona superior que corresponde a una antigua catalogación y otra realizada en el siglo XVII más extensa cubriendo todo el cuadrante inferior izquierdo

El tratamiento realizado ha consistido en:

- Desinsectación en cámara de gas inerte.
- Realización del test de solubilidad de disolventes donde se eligen los disolventes apropiados para la limpieza.
- Toma de muestras para su análisis.
- Eliminación de la cera y de la suciedad acumulada sobre la superficie
- Eliminación de los repintes y estucos desbordados sobre la película pictórica.
- Colocación de parches en las lagunas de soporte.
- Estucado en las lagunas de preparación.
- Reintegración con acuarelas.
- Barnizado.
- Reintegración con pigmentos al barniz.
- Protección final.

Rocío Viguera Romero



**DENOMINACIÓN: INMACULADA DE MIGUEL DEL CID**

**TIPOLOGÍA: Pintura sobre lienzo**

Óleo sobre lienzo realizado por Francisco Pacheco en 1619 perteneciente a la Catedral de Sevilla, esta obra de dimensiones 160 x 109 cm es de estilo manierista de la escuela sevillana.

Representa a la Inmaculada observada por Miguel del Cid situado en el plano inferior izquierdo, éste sostiene unos pliegos alusivos a las célebres coplas que escribió y que eran cantadas en fiestas y procesiones en honor a la Virgen María.

El estado de conservación de la obra se determinó tanto por el examen visual de la misma como por el apoyo de métodos físicos y análisis químicos, reflectografía infrarroja, rayos ultravioletas, observaciones con lupa binocular, etc. y todos aquellos medios científicos que aportan datos para el estudio del cuadro y faciliten los procesos de restauración que deban llevarse a cabo.

La obra esta ejecutada al óleo sobre soporte de lino y fue restaurada en una antigua intervención de la que no tenemos constancia de la fecha, realizándose un reentelado y el adhesivo utilizado fue gacha.

En general se encontraba en mal estado de conservación ya que no presentaba adhesión entre ambas telas; el destensado de éstas y el hecho de que el bastidor no presentaba sistema expansivo ha originado la marca de los listones que lo componían siendo visibles por el anverso, también se marcaban otras líneas horizontales correspondiendo éstas a las marcas de los listones del bastidor original.

Existía peligro de desprendimiento de la película pictórica en numerosos puntos, principalmente en la banda inferior.

El bastidor carecía de cuñas y algunos clavos de unión de los travesaños atravesaban el soporte apareciendo por el anverso y dañando la superficie pictórica.

Se apreciaban numerosos desgastes por toda la superficie pictórica así como abundantes desprendimientos más acusados en el borde inferior.

Superficialmente aparecía cubierta por una capa de barniz muy oxidada que cubría gran cantidad de retoques oleosos alterados cromáticamente, algunos de estos retoques estaban aplicados directamente sobre lagunas de preparación o sobre estucos que en algunos casos invadían el original.

En esta obra ha sido de gran importancia el hallazgo de la fecha y la firma de Francisco Pacheco (letras FP dispuestas una sobre otra e inscritas en un óvalo) situadas en el ángulo inferior derecho, se encontraba bajo estucos y repintes de antiguas intervenciones.

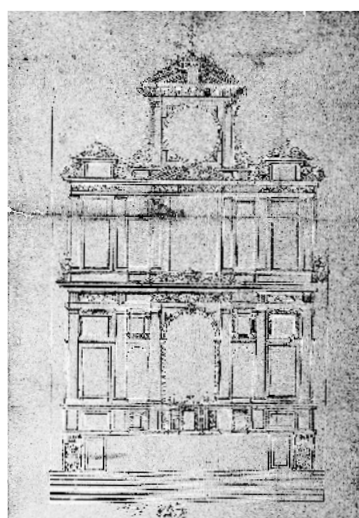
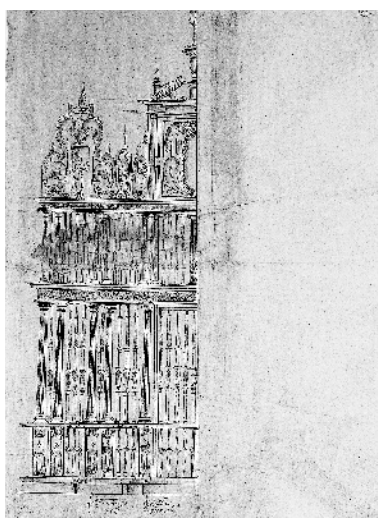
**AUTOR: Francisco Pacheco.**  
**CRONOLOGÍA: 1619**  
**DIMENSIONES: 160 x 109 cm (h x a)**  
**UBICACIÓN: Catedral de Sevilla**  
**FECHA DE ACT.: Marzo 99 - Septiembre 99**



El tratamiento realizado ha consistido en:

- Eliminación de depósitos superficiales por el anverso y reverso de la obra.
- Toma de muestras para su análisis.
- Test de solubilidad de disolventes con la ayuda de la lupa binocular; donde se eligen los disolventes apropiados para la limpieza
- Fijación puntual de zonas sin adherencia con peligro de desprendimiento.
- Limpieza de los barnices superficiales.
- Eliminación de repintes y estucos desbordados sobre película pictórica.
- Eliminación de antiguo reentelado.
- Realización de un nuevo reentelado.
- Montaje en un nuevo bastidor con sistema expansivo.
- Limpieza del barniz oxidado y depósitos de suciedad acumulados en la superficie pictórica.
- Estucado en las lagunas de preparación
- Reintegración con acuarela
- Barnizado
- Reintegración con pigmentos al barniz
- Protección final.

Rocío Viguera Romero

**DENOMINACIÓN: DISEÑO DE REJA Y DISEÑO DE RETABLO****TIPOLOGÍA: Documentos gráficos****AUTOR: Atribuido a Asencio de Maeda****CRONOLOGÍA: 1585-1593****DIMENSIONES: Retablo 790 x 550 mm (h x a)  
Reja 570 x 200 mm (h x a)****UBICACIÓN: Archivo Histórico Provincial  
(Sevilla)****FECHA DE ACT.: Agosto 99 - Septiembre 99**

Ambos documentos se encontraban en el legajo 123 (fols. 181 y 182) de la Sección de la Real Audiencia, perteneciente a los fondos del Archivo Histórico Provincial de Sevilla. El expediente judicial, al que pertenece dicho legajo, se debió realizar entre los años 1585 y 1593 a raíz del pleito que enfrentó a los herederos de don Rodrigo de la Torre y su esposa con las monjas dominicas del convento de Santa María de Gracia. El dibujo de la reja junto con el diseño del retablo, son de estilo manierista y están atribuidos al maestro mayor del cabildo eclesiástico Asencio de Maeda. El diseño de la reja representa la mitad del alzado de una reja, siguiendo un procedimiento corriente en la época para las representaciones simétricas. Posiblemente no se llevó a cabo, al igual que las trazas para un retablo mayor para la misma capilla de dicho convento.

En el caso del Diseño de Reja, se trata de un dibujo a tinta y técnica seca sobre soporte de papel hecho a mano en el que se puede apreciar, en algunas zonas, el dibujo preparatorio a grafito; mientras que el Diseño de Retablo es un dibujo a tinta sobre soporte de pergamino, sin trazas de dibujo preparatorio.

Como tratamientos conjuntos, previos al desmontaje de las obras, se realizaron la desinsectación y el estudio fotográfico de ambos. Una vez desmontadas las obras del legajo, se procedió al estudio de las distintas alteraciones que presentaban.

En el Diseño de la Reja se apreciaba suciedad superficial generalizada, manchas de humedad, gran cantidad de deformaciones causadas por arrugas, ondulaciones y pliegues; desgarros, pérdidas de soporte y alteraciones cromáticas en la parte central, de color parduzco, debido a la acidez del papel usado a modo de parche en una intervención anterior.

En el Diseño del Retablo, junto a la suciedad superficial y algunas manchas de humedad, destacaban las deformaciones causadas por los pliegues, muy marcados, debidos a la rigidez del pergamino, apreciándose también algunas pérdidas por ataque de insectos y unas quemaduras en el borde superior.

Tras los estudios analíticos de los soportes, y dada la diferencia de naturaleza de los mismos (papel y pergamino), los tratamientos son distintos, pasando a describir seguidamente cada uno de ellos.

En el caso del Diseño de la Reja, tras la limpieza mecánica superficial, se procedió al tratamiento húmedo, que incluye el lavado y retirada del parche, la desacidificación, consolidación, secado y aplanado. A continuación se unieron los desgarros, se reintegraron las zonas de pérdida de soporte con materiales afines e inocuos, reintegrándose cromáticamente dichas zonas, para terminar el tratamiento con un alisado final.

En el Diseño del Retablo, tras la limpieza mecánica superficial, se hacía imprescindible un alisado de los pliegues, que se realizó mediante humectaciones indirectas en mesa de succión, lo cual permitió la limpieza de las manchas de humedad y el aplanado total en prensa hidráulica. A continuación se procedió a la unión de desgarros y a la reintegración de las pequeñas pérdidas de soporte con pergamino de similares características al original.

Para el montaje de ambas obras se realizaron sendas carpetas de conservación con ventanas passe-partout, elaboradas con cartones neutros, que, tras la exposición "Velázquez y Sevilla", sirvieran para su posterior almacenaje y depósito en el archivo de origen.

Milagrosa Ageo Bustillo

Pablo J. López-Fe de la Cuadra

Además de estas obras que han sido restauradas en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico expresamente para la exposición "Velázquez y Sevilla", anteriormente se han intervenido e investigado dos esculturas que se encuentran expuestas en dicha exposición, La Virgen de la Cabeza de Roque Balduque (c.a. 1554), propiedad de la Hermandad de las Siete Palabras de Sevilla y el Crucificado de la Misericordia de Juan de Mesa (1622) del Convento de Santa Isabel, también de la capital Hispalense.