

LAS PINTURAS MURALES DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA Y SU RESTAURACIÓN

POR JUAN AGUILAR GUTIÉRREZ Y
LUIS FRANCISCO MARTÍNEZ MONTIEL ¹

Con motivo de la restauración de las pinturas murales de las bóvedas del Museo de Bellas Artes de Sevilla, se han realizado una serie de estudios históricos e iconográficos que junto a los analíticos han servido de base para emprender la citada intervención. En este artículo se desarrolla el proceso seguido en ella, así como las nuevas aportaciones que estos estudios han desarrollado para el mejor conocimiento de la obra.

For the restoration of the painted domes of the Museo de Bellas Artes in Seville, a series of historical and iconographical studies have been carried out which, together with the analytical studies, have served as a basis for carrying out the project. This article describes the process followed, and presents an account of the contribution of these studies to a better understanding of the work.

ESTUDIO HISTÓRICO E ICONOGRÁFICO

La orden de la Merced Calzada se estableció en Sevilla a finales de la Edad Media y en ella permanecería sin sobresaltos hasta que su Convento fuese desamortizado en 1835 y convertido cuatro años después en Museo de Bellas Artes ².

1. El estudio histórico e iconográfico de las pinturas forma parte del informe que se realizó para el proyecto de restauración en el que intervino el grupo "Octógono, Historiadores del Arte", formado por Juan Antonio Arenillas, José Manuel Baena, José Ramón Barros, Mercedes Fernández, Juan Carlos Hernández, Luis F. Martínez y Josefa Mata.

2. Sobre las diversas transformaciones del primitivo Convento de la Merced puede verse GESTOSO, José: *Sevilla Monumental y Artística*. T. III. Sevilla, 1984, págs. 292-294.

La configuración espacial de este sigue en líneas generales la renovación que del antiguo esquema medieval hiciera Juan de Oviedo y de la Bandera a principios del siglo XVII³. La iglesia sigue asimismo sus trazas, trabajándose en ella entre 1603 y 1612. Posee planta de cruz latina, cubriendo su nave y los brazos del crucero con bóvedas de medio cañón con arcos fajones y lunetos, mientras que el transepto lo hace con bóveda semiesférica sobre pechinas.

Tras la culminación de la nueva fábrica se inician los preparativos para la ornamentación del convento. Es ahora cuando se contrata a Zurbarán para que realice los lienzos de santos mercedarios que decorarán uno de sus claustros⁴. Es, asimismo, en estas décadas cuando se comienzan las ventas de las capillas de la iglesia. De este mismo momento se conoce la adquisición por Don Luis de Soto Velasco de una capilla para la que encarga que se pinte una imagen de “la limpia concepción” para el retablo que está en ella⁵.

Poco después se contratarán las primeras pinturas murales para la decoración de las bóvedas de la Iglesia. Así el 29 de agosto de 1659 Francisco de Fonseca, maestro pintor y estofador, se obliga con el “Convento de Nuestra Señora de la Merced a dorar todo el arco toral de la iglesia del dicho convento desde la grosera del mismo arco hasta el retablo”. Fonseca se comprometía a llevar a cabo esta decoración siguiendo los dibujos que la orden le había entregado, aunque antes de ejecutarlos definitivamente sobre la bóveda debía presentar los bocetos para que fueran aprobados. Este celo en el seguimiento de las pinturas nos explicará la extraordinaria complejidad del programa iconográfico desarrollado en las bóvedas con posterioridad. Asimismo, Francisco de Fonseca debía entregar la obra “del dicho dorado del dicho arco toral de buen oro entero y el mas subido que ubiere sin que lleve otro ninguna color mas que la sombra que pidiere el arte y buena obra”⁶. Efectivamente, la obra se llevaría a cabo tal cual se recoge en el contrato, utilizando tan sólo el dorado para representar los angelotes que portan los símbolos de las letanías lauretanas así como el anagrama de María. Los diversos repintes que se han efectuado sobre estas pinturas desvirtuaron su primitiva calidad dejándolas en un lamentable estado de conservación. A

3. Sobre la intervención de Juan de Oviedo y de la Bandera en el Convento de la Merced, véase PEREZ ESCOLANO, Víctor: *Juan de Oviedo y de la Bandera*, Sevilla, 1977, págs. 57-60.

4. MUÑOZ RUBIO, Valme: *Museo de Bellas Artes. Inventario de pinturas*, Sevilla, 1991, pág. 137.

5. Sobre el contrato de las pinturas, rejas e inscripciones que debería llevar la lápida de su Capilla, consúltese el Archivo de Protocolos Notariales, oficio 4.º, legajo 1.º de 1632. folios 66 a 72.

6. Este contrato que aparece recogido por SANCHO CORBACHO, Heliodoro: “Artífices sevillanos del siglo XVII”, en *Homenaje al Profesor Dr. Hernández Díaz*, TI, Sevilla, 1982, págs. 631-632. Se encuentra en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, oficio 4.º, legajo 2.º de 1659, folio 585.

este mismo momento deben pertenecer los nervios, que dorados con la misma técnica, subyacen bajo la decoración figurativa realizada con posterioridad.

El resto de las pinturas murales se relaciona con las reformas que sufriría el Convento en el primer tercio del siglo XVIII. Es ahora cuando se crea el programa iconográfico de las bóvedas de la Iglesia. Así el 2 de enero de 1727, según un protocolo notarial hoy desaparecido, Domingo Martínez y Miguel Moreno se obligaban con el Convento de La Merced para decorar el interior de la Iglesia, bóvedas, crucero y pechinas ⁷. Las pinturas se debieron culminar en el mismo año como indica la inscripción “año de 1727 se pinto”, situada en el entablamento de la Epístola. Se adelanta por tanto la ejecución de estas pinturas que tradicionalmente venían datándose en los años centrales del siglo. La calidad que presentaban las databa en un período ya de plenitud en la pintura de Domingo Martínez ⁸.

Estos fueron los dos grandes programas pictóricos que se realizaron en las bóvedas del actual Museo de Bellas Artes. Posteriormente, los deterioros que se fueron produciendo debido a las filtraciones de humedad, ocasionaron actuaciones de diversa índole que quedaron reflejadas en su mayoría por los “graffitis”, que los propios restauradores fueron dejando tras sus intervenciones.

En estas siempre se planteó como objetivo unificar el conjunto sin valorar la pintura original como elemento crítico. La restauración más importante se llevó a cabo en 1863 interviniéndose en el presbiterio, bóveda del crucero, pechinas y entablamentos. De esta actuación encontramos la inscripción “se renovo año 1863” en las bóvedas del crucero y en las del presbiterio.

De una intervención posterior en la bóveda de la nave de la iglesia nos da noticia el “graffiti” encontrado en el que su autor escribe “Miguel Torres Mondaza, pintor. 12.3.1915”. Esta tal vez responda al desprendimiento que se produjo en los años finales del siglo pasado en la bóveda de la nave principal.

Sin embargo, la actuación más importante, cuantitativamente hablando, se produjo en 1943. De esta se encuentran numerosos testigos entre los que entresacamos los de los autores. Así se pueden leer: “15 Abril de 1943. Manuel Melo”; “Aquí estuvo trabajando Juan Clavería”; “Serafín Delgado Pareja”; “E. Silva y J.

7. La obligación entre Domingo Martínez y Miguel Moreno con el Convento de la Merced se encontraba en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, en el oficio 4.º, legajo 2.842, año 1727, folios 4 y 5. Allí tuvimos la oportunidad de estudiarlo por primera vez, y a posteriori comprobar el escaso respeto que el Patrimonio Documental impone a algunos de los mal llamados “investigadores”. En la actualidad, de este contrato tan sólo se tiene noticias a través de los índices del citado Archivo.

8. Sobre la obra de Domingo Martínez en el Convento de la Merced, véase, VALDIVIESO GONZALEZ, Enrique: *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, 1986, pág. 320 y SORO CAÑAS, Salud: *Domingo Martínez*, en “Arte Hispalense”, Sevilla, 1982, págs. 104, 133 y 134.

Domínguez, pintores 1943”; “José Domínguez 1943, de 36 años de edad”. Pero sin lugar a dudas el más llamativo es en el que se puede leer: “1943 estuvimos trabajando aquí y valía el vino a 3,5 ptas. el litro y estaba el jornal a 11,5 ptas., BANDIDOS”. La última intervención de la que se tienen noticias es la realizada a mediados de los años setenta en la pechina en la que se representa a Esther.

El complejo programa iconográfico desarrollado fue sin duda confeccionado por la orden mercedaria, a quien ya vimos haciendo lo mismo en el contrato firmado con Francisco Fonseca. Evidentemente, el estudio de la bóveda del Museo de Bellas Artes resalta una concepción de la pintura que sobrepasa el simple concepto ornamental. La gran singularidad que dentro de la Iglesia poseían las órdenes religiosas, se refleja en el esquema desarrollado por estas pinturas. Los monjes siempre vigilantes de la religión, luchaban contra cualquier tendencia que pudiera recordar cualquier nota heterodoxa, por ello el programa a desarrollar debió ser el resultado de un profundo análisis.

Desde el Concilio de Trento, la Iglesia pretendía que las imágenes que decorasen los templos se encaminasen a reforzar los artículos de Fe, para que los fieles pudieran imitar la vida de los santos. Estas ideas que habían sido impulsadas en Sevilla por Pacheco, aún continuaban vigentes un siglo más tarde. La pintura religiosa seguía siendo eminentemente didáctica.

Así se situará la realización de esta obra dentro del esquema ideológico del momento en que fue creada, intentando hacer efectivo el mensaje que la orden mercedaria pretendía dar a la población sevillana. Cuando nace la Orden Mercedaria hace suyo los postulados que estaban en el ambiente en que se crea. Cinco siglos después su quehacer apostólico seguía basándose en los mismos pilares, pues su fin, la redención de cautivos, tampoco había cambiado. Era por tanto lógico, al plantear la decoración pictórica de la bóveda, que se eligiera este tema como principal nexo de unión.

Los Mercedarios se presentan como redentores, siguiendo los pasos de Cristo Liberador “El espíritu de Dios... me ha enviado para liberar a los cautivos”⁹. El hombre se encontraba cautivo del pecado original condenado a la destrucción y muerte, siendo Jesucristo quien con el sacrificio de su vida y su muerte lo libera. La raíz y centro del Nuevo Testamento es la Teología de la Redención¹⁰.

El planteamiento iconográfico del programa pictórico se basa en un esquema bastante complejo y muy desarrollado. En las pilastras nos encontramos con los pilares de la Orden, identificándose de esta forma las bases del Templo con las de la Orden. La composición de su ornamento se repite en todas ellas. Se articu-

9. Este concepto está basado en la lectura del Evangelio de San Lucas, 4, 18-19.

10. Al respecto puede verse, GARI Y SIUMELL, J.A.: *La Orden redentora de la Merced*, Barcelona, 1873.

lan por medio de dos grandes registros rectangulares con escenas de santos enmarcadas por temas de roleos vegetales y cartelas enlazadas por ángeles, que sostienen cintas y guirnaldas de flores. Los temas representados en los registros hacen referencia casi todos al Nacimiento. Así se recoge simbólicamente el nacimiento de Jesucristo, el de la Orden, e incluso, como ocurre con San Ramón Nonato, el nacimiento de sus propios fundadores.

En las pechinas se narran escenas en las que el papel fundamental lo asumen las mujeres fuertes de la Biblia. Su conocida función de soporte de la religión se patentiza simbólicamente situándolas en las pechinas, soportes de la bóveda del templo. Estas se han interpretado como prefiguraciones de la Virgen María, en quien no hay que olvidar, los mercedarios veían a su fundadora ¹¹. Así se representa a Jahel con el clavo y el martillo presta a descargar el golpe que acabará con la vida de Sísara; a Esther convenciendo al rey Asuero para que libere al pueblo judío del mal que Amán les prepara; a Judith tras decapitar a Holofernes y a Débora ordenándole a Barac que fuera al Monte Tabar a reclutar diez mil hombres, hijos de Neftalí y Zabulón.

En cada intradós de los arcos del crucero se ubican angelotes con filacterias en las que se leen inscripciones alusivas a la Esperanza y a la Fortaleza, que deben tener los católicos para conseguir sus metas.

En los anillos de la bóveda se recogen las recomendaciones para llegar a ser un buen católico y mercedario. Sobre las claves de los arcos se representan el escudo de la Orden como símbolo de su misión; el león dormido sobre el que revolotea un enjambre de abejas representando al cristiano que encuentra en la muerte de su redentor su propia salvación; la paloma como símbolo de la misericordia y la serpiente como símbolo de la prudencia.

La bóveda del crucero, presenta fundamentalmente tres temas. Presidiendo el programa, en el lugar más visible, el escudo de la Orden, motivo que se repetirá en diversas zonas. En segundo lugar encontramos en los gallones del casquete los personajes más destacados dentro de la Orden Mercedaria. Paradigmas a los que seguir, a los que imitar. Pese a lo expuesto por diversos autores, no todos son santos de la orden, aunque sí realmente tienen una especial significación dentro de ella. Así se representan San Pedro Nolasco, San Pedro Pascual, Bernardo de Corbaria, Pedro Astionso, San Serapio, Jacobo Asoto, Raimundo de Blanes, y San Ramón Nonato.

El tercer tema de la bóveda y tal vez el más importante desde el punto de vista iconográfico, es el de los jueces de Israel. En estos registros se narran escenas bíblicas tomadas del Antiguo Testamento. En todas el factor común es

11. Esta hipótesis fue recogida por VALDIVIESO GONZALEZ, Enrique: *Historia de la Pintura Sevillana*, Sevilla, 1986, pág. 320.

su actuación en favor de la liberación del cautivo. El Pueblo de Israel liberado de su cautividad es el tema utilizado en todas las representaciones. Se valora con ellas la actitud combativa que más tarde se utilizará para justificar la lucha contra el mal. Entre los jueces se representaron a Abraham, a quien se tiene como el primer redentor que en defensa de la Fe tomó las armas, liberando a su sobrino Lot ¹². Asimismo, es representado Gedeón cuando recibe la muestra del poder de Yahveh a través del ángel que le señala como sale el fuego milagroso de la roca. A Barac se le representa dando muerte al enemigo en el campo de batalla. Sangar es escenificado en el momento en que con el azadón arremete contra los filisteos que yacen por el suelo derrotados. Aod aparece clavando el puñal en el vientre del rey Eglón y liberando de esta forma al pueblo judío. Odhoniel aparece en el momento en que el espíritu de Yahveh desciende sobre él ordenándole que se ponga en campaña. Josué es representado deteniendo el sol para que su pueblo pudiera vencer a sus enemigos. Por último se representa a Moisés, como liberador del pueblo israelita del yugo egipcio, atravesando las aguas del Mar Rojo.

Las bóvedas de los brazos del crucero, tanto la de la nave de la Epístola como la del Evangelio se vuelven a decorar con registros en los que aparecen santos y venerables frailes de la orden mercedaria. En la Epístola se pueden distinguir a Sancho de Aragón y a Guillermo Saciano, mientras que en la del Evangelio nos encontramos a Teobaldo I y a San Pedro Armengol.

Por lo que respecta a la decoración de la bóveda de la nave, esta se limita al intrados de las ventanas y a los arcos fajones que soportan la bóveda. Asimismo, el cañón se decora con macollas de madera enmarcadas por pinturas imitando elementos arquitectónicos y el anagrama de la orden. En los arcos la decoración se realiza mediante temas de candelabros que se alternan con querubines ¹³.

12. Sobre la importancia de los jueces bíblicos para la orden mercedaria puede consultarse SALMERON, Marcos: *Recuerdos históricos y políticos de los servicios que los generales varones ilustres de la religión de Nuestra Señora de la Merced Redención de cautivos han hecho a los Reyes de España en los dos Mundos, desde su gloriosa fundación que fue el año de mil y doscientos y diez y ocho, hasta el año de mil y seiscientos y quarenta*, Valencia, 1646, págs. 30 y 31.

13. Sobre la Orden Mercedaria y sus santos es interesante consultar a SAN CECILIO, Pedro de: *Annales del Orden de Descalzos de la Celeste Real Orden de la Merced*, 2 volúmenes, Barcelona, 1669. Asimismo, se puede utilizar REMON, Fray Alonso: *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de la Merced. Redención de cautivos*, Madrid, 1618.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN ¹⁴

Identificación de las áreas tratadas

La división del conjunto en las distintas áreas de actuación se realizó considerando la necesidad de abordar la totalidad de los aproximados mil quinientos metros cuadrados de pintura mural desde una programación ordenada y coherente.

- Bóveda central, doscientos diez metros cuadrados. Pechinas, treinta metros cuadrados. Pilastras, ciento noventa y cinco metros cuadrados y bóveda de la capilla lateral de la Epístola, veintidós metros cuadrados.
- Bóvedas del crucero, doscientos cincuenta y cuatro metros cuadrados y nave principal, seiscientos cuarenta y ocho metros cuadrados.
- Presbiterio, ciento catorce metros cuadrados.

Las mediciones de las superficies presentan más o menos un margen de tolerancia de un 3% debido a las mediciones en proyección de molduras y planos perpendiculares.

Técnica de ejecución

La historia material de este conjunto de pinturas articuladas entre sí pero sin ninguna homogeneidad, aclaran las diversas técnicas empleadas en su ejecución.

Como ya se ha dicho la decoración más primitiva se sitúa en los dorados del presbiterio. En este el pan de oro aparece dispuesto a la sisa. En la bóveda del crucero Domingo Martínez aprovecha la antigua disposición de la decoración, reutilizando los dorados para definir y contrastar espacios, sirviéndose de estos

14. Los trabajos de conservación y restauración se iniciaron a mediados del mes de octubre de 1989, concluyéndose a finales del mes de mayo de 1990. Las obras se abordaron por los organismos competentes del Ministerio de Cultura y la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Dividiendo la propuesta económica en tres frentes:

- Cúpula, pechinas, bóveda de la capilla de la Epístola en el crucero y pilastras por parte de la Dirección de Museos del Ministerio de Cultura.
- Nave principal y bóvedas del crucero, por parte del Departamento de Bienes Muebles de la Consejería de la Junta de Andalucía.
- Presbiterio, por parte del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales del Ministerio de Cultura.

Los trabajos tuvieron un seguimiento técnico conforme al proyecto de intervención por parte de las distintas administraciones. Fueron tutelados detalladamente por parte del Departamento de pintura mural del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

En los trabajos intervinieron treinta y un restauradores, tres químicos, un fotógrafo, un dibujante, y seis historiadores del arte, consumiendo un total de más de treinta y una mil horas de trabajo.

dorados o tapándolos según la adaptabilidad a su proyecto. La pintura que encontramos en ella corresponde en su totalidad a los espacios tratados originalmente por Domingo Martínez, en donde a pesar de las pérdidas y erosión de las pinturas, todavía es posible seguir el ritmo de su pincelada.

Los análisis de pigmentos y de los aglutinantes nos muestran la utilización de una técnica mixta temple-óleo sobre una base de preparación de yeso. El oro vuelve a aparecer dispuesto a la sisa. El blanco de plomo se utiliza en los fondos grises, lo mezcla con carbón vegetal y los ejecuta con un temple-oleoso. Esta preparación gris de gran luminosidad, como recoge Mayerne, es ya recomendada por Rubens.

Llama la atención que esta película pictórica se presente hoy en tan buen estado de conservación, ya que la base alcalina debería afectar gravemente al blanco de plomo, volviéndolo irremediablemente pardo y oscuro. En general, los colores son de origen terroso, como corresponde a una decoración mural que pretende resistir los avatares del tiempo. No obstante, encontramos, aún de forma reducida, otros colores de artificio como el minio, albayalde, bermellón, laca, azul de esmalte y verde de azurita.

Con posterioridad a las pinturas originales, aparecen distintas intervenciones con otras técnicas de ejecución; aunque estas han mantenido el ordenamiento espacial del conjunto desarrollado por Domingo Martínez. En estas se ha utilizado una técnica directa de óleo en las pechinas y pilastras en la intervención del siglo XIX y el temple de cal durante este siglo en parte de la nave de la iglesia.

En resumen, encontramos una película pictórica de temple-oleoso dispuesto sobre una preparación de yeso sobre ladrillo. En superficie encontramos las pinturas ejecutadas sobre moldurajes de yeso y aseguradas a la bóveda por medio de clavos de hierro. El estrato de yeso que encontramos está compuesto por dos capas, una de yeso negro, de 40 a 50 mm. de grueso aproximadamente y un enlucido de yeso de unos 20 mm. Estos estratos presentan un volumen importante de carbonato cálcico. Los moldurajes y nervios de la arquitectura aparecen fijados mediante clavos de hierro.

El yeso se prepara para recibir a las pinturas con una impregnación en superficie de cola animal.

Criterios de actuación

El fin de los trabajos realizados sobre las pinturas fue la conservación de los elementos histórico-artísticos que se han mantenido en el monumento. Era por tanto imprescindible a la hora de actuar, valorar los espacios formales de la arquitectura y su relación directa con las pinturas, determinando en las actuaciones los propósitos de una y de otra. Era pues necesario valorar la luz, el espacio,

las formas, líneas y ritmo para, entendiendo estas singularidades, mantener el equilibrio en el resultado.

El criterio de intervención general expresado en el proyecto, determinaba un respeto riguroso a los elementos originales de la obra y a su historia material. Así se consideraron integrados en él las distintas intervenciones realizadas sobre las pinturas.

Antes de iniciar el tratamiento se realizó un estudio particular de cada área y de su relación con el conjunto, conveniendo el grado de limpieza aceptable y determinando aquellas áreas de repintes que podían ser retiradas sin alterar la unidad formal del conjunto. Abordando la problemática que podían presentar aquellas áreas donde se interrumpía por pérdidas la visión global del conjunto. Aquí se valoró la posibilidad de reintegración de los elementos geométricos repetitivos en su forma, reintegrando su espacio y ritmo, pero manteniendo siempre la posibilidad de revelar un juicio crítico sobre los elementos originales.

Por tanto, los trabajos han tenido como fin, además de conservar en primer lugar el elemento histórico, volver a recuperar en la mayor medida la unidad de conjunto entre espacios arquitectónicos y pinturas.

Estado de conservación

Este venía determinado en primer lugar por los procesos de humedad que se habían ocasionado en las cubiertas. Además de las áreas afectadas por la humedad por filtraciones, se encontraron también superficies afectadas por condensaciones. En la práctica, el efecto continuado de los vapores de humedad sobre las pinturas o los enlucidos de yeso, suponen una pulverización de los aglutinantes de temple y de los yesos. El efecto era más o menos acentuado dependiendo del tiempo y del grado de incidencia.

Sobre esta patología general, encontramos de una manera consecuente las restauraciones o reformas cíclicas. En alguna se tapa y se descubren paramentos o áreas de bóvedas. Es el caso del paramento descubierto a los pies de la nave o la pintura decorativa que se extiende bajo toda la superficie del entablamento.

Soporte

El estado en que se encontraba estaba determinado por los movimientos estructurales del edificio, que había ocasionado grietas en gran parte de las superficies. Incluso, como ya se dijo, produjo el desprendimiento de un tercio de la bóveda en la nave principal. En general, en las bóvedas y arcos fajones el soporte aparecía agrietado, fisurado y en ocasiones con distintos desplazamientos de muros, pero bien fijado al trasdosado efectuado en la intervención de arquitec-

tura. El soporte se encontraba desprendido en aquellas áreas compuestas por placas de yeso. Algunas amenazaban con un desprendimiento inmediato.

Bases de preparación

El estado de conservación era en general el de un estrato compacto y sólido, pero muy exfoliado del soporte o entre las diferentes capas entre sí. Ello era debido principalmente a los altos registros de la humedad por condensación, defectos de amasado o a movimientos estructurales de la arquitectura. En aquellas zonas donde sistemáticamente se han radicalizado los problemas de humedad es donde encontramos los deterioros fundamentales, más o menos acentuados dependiendo del grado o intensidad de las filtraciones.

La humedad determina en el yeso un aumento de volumen con la consiguiente disgregación y exfoliación del material. Estos deterioros se ven acelerados por la emigración de sales a la superficie. Las eflorescencias son de distintas procedencias, determinando según su origen, efectos particulares.

Sistemáticamente encontrábamos sobre las superficies, áreas de pequeños picotazos donde la preparación había saltado o estaba a punto de hacerlo. Esto estaba motivado por el efecto del óxido de los clavos con que se sujetan las molduras de yeso.

Película pictórica

Se encontraba en superficie muy pulverulenta y exfoliada lo que había motivado diferentes tipos de pérdidas. En primer lugar una erosión generalizada, motivada por la caída de pequeñas partículas de película pictórica. En segundo lugar, aparecían las faltas donde se había producido con particular incidencia la patología de humedad, observándose aquí un desprendimiento lento pero constante de película pictórica. Esta erosión se acentuaba aún más en las zonas donde se habían particularizado constantemente las humedades. El tercer tipo de pérdida corresponde a las faltas motivadas por los desprendimientos de base de preparación.

Intervenciones anteriores

Las distintas actuaciones que se observan en el conjunto de las pinturas murales se han producido como consecuencia de los deterioros ocurridos por las filtraciones de humedad. Estos defectos en las cubiertas han originado que los desperfectos ocasionados en las pinturas murales se reparasen algunas veces, eliminando los morteros originales deteriorados y rasando con mortero las super-

ficies degradadas, repintando luego generalmente con temple. En algunas zonas la pintura original pulverulenta subyace debajo de una gruesa capa de repinte.

Observamos, pues, una historia material de estas pinturas, plagada de intervenciones que han quedado reflejadas, como ya hemos visto, mediante “graffitis” realizados por los propios restauradores. La intervención más importante es la realizada en 1863. En ella se repinta renovándose parte de las pinturas, pero conservando el valor de las formas originales. Aquí el criterio se acentúa en el presbiterio, pechinas, bóvedas del crucero y entablamento, hoy cubierto. En este último caso y en las pechinas, el criterio renovador contempla separarlas del resto del conjunto, quizás buscando un realce necesario para valorar o separar los paramentos de la superficie de la bóveda. Así, después de la intervención realizada sobre ella, nos encontramos con un fondo rojizo de óxido de hierro y unos elementos decorativos cubiertos y rehechos. Observamos que el artista ha respetado en esta actuación las áreas figurativas de las pinturas. En el presbiterio la renovación consistió en repintar y rehacer parte de la decoración de dorados que conservaba.

Las intervenciones sobre las pinturas se suceden de manera cíclica, sobre todo, en la nave de la iglesia, pero ya con un ánimo reparador de filtraciones o áreas con desprendimientos. Hacia final del siglo, se desprende parte de la nave principal de la iglesia, volviéndose a rehacer. De esta época son las dos macollas más cercanas a la bóveda central.

La otra gran intervención se produce en 1943, realizando sus repintes al temple y en ocasiones al óleo. Estas son de mediocre ejecución y normalmente ocultaban zonas de pintura original. En las pilastras encontramos repintes desfigurando completamente la renovación de 1863.

Por último, en la década de los setenta se intervino en la consolidación de la pechina, donde se ha representado a Esther, encontrándonos aquí con un sustrato de poliuretano expandido que se ha comportado bien, aunque se puede observar la poca penetrabilidad del producto.

Tratamiento

El fin del tratamiento realizado sobre las pinturas era consolidar, limpiar y reintegrar aquellas zonas deterioradas, sucias o repintadas. Reintegrando posteriormente las faltas que se encontraban en el conjunto. Los criterios de actuación con los que se desarrollaron los trabajos estuvieron determinados siempre – conforme al proyecto de restauración– por un respeto riguroso a los distintos estratos originales, valorando aquellas zonas de repintes que no tenían un sustrato original como elementos integrados dentro de la obra.

La reintegración tuvo como principio integrar aquellas faltas que afectaban la correcta apreciación del conjunto. Con este propósito, la técnica utilizada permite en cualquier momento determinar la zona original.

Cumplimentado el principio de reversibilidad, tanto en la consolidación como en la reintegración, utilizamos materiales aceptados internacionalmente para este tipo de trabajos, con todas las garantías necesarias.

Fases del tratamiento

Documentación

En esta primera fase se recogió pormenorizadamente toda aquella documentación relacionada con la obra y con su estado de conservación. Estas observaciones se constataron además en gráficos y fotografías. Toda esta documentación tradicional se amplió con la utilización de las nuevas técnicas, realizándose fotografías de luz ultravioleta y películas de infrarrojos allí donde fue necesario.

Recogida y análisis de muestras

Las muestras de los diferentes estratos se recogieron en las áreas más significativas. Los análisis informaron sobre la base de preparación y la película pictórica, precisando la composición de los elementos y de los agentes aglutinantes. Las estratigrafías de aquellas muestras recogidas en zonas de repintes ayudaron a determinar el tratamiento correcto dentro del criterio formal de actuación. En los análisis se identificaron los componentes estructurales de la pintura, y han sido decisivos a la hora de determinar carbonataciones y decidir su tratamiento para su eliminación.

Tratamiento de emergencia

En aquellas zonas que se presentaban a punto de perderse por desprendimientos, se hizo necesario un tratamiento de emergencia consolidando aquellos estratos más amenazados. Las zonas donde hubo que intervenir urgentemente fueron, casi de manera exclusiva, aquellas afectadas por filtraciones de humedad.

Limpieza superficial

Antes de iniciar el tratamiento de consolidación se retiraron de la superficie todos aquellos estratos ajenos al original y susceptibles de poder ser retirados sin alterar la superficie pictórica, entre los que abundaban el polvo, los depósitos

salinos y las excrecencias. Esta operación resultó bastante lenta en aquellas zonas afectadas de una pulverulencia extrema.

Consolidación de la película pictórica

En general, esta se presentaba con mucho polvo acentuándose el deterioro en los lugares donde se localizaban las filtraciones. La consolidación se realizó, conforme al proyecto, con una resina acrílica, concretamente Paraloid B72. El proceso se desarrolló primero por pulverización de la resina, para terminar posteriormente aplicándola por impregnación.

Fijación de la película pictórica

Esta aparecía extremadamente exfoliada de la base de preparación donde se habían producido las humedades. El proceso de fijación se realizó utilizando una resina polivinílica, acetato de polivinilo hidratado a diferentes concentraciones. Este tratamiento se extendió prácticamente a la totalidad del conjunto, simultaneando en ocasiones esta fase con la consolidación previa de los estratos de base de preparación que se presentaban muy disgregados.

Consolidación de la base de preparación

La consolidación de los estratos muy disgregados de mortero, se realizó con Etil-metacrilato, Paraloid B72 al 4%, en disolvente nitroceluloso. Se prefirió este consolidante al Sinocryl, después de las diferentes pruebas realizadas en base a la escasa permeabilidad de éste con respecto al anterior.

La fijación de los estratos de morteros se realizó con Acetato de polivinilo hidratado a diferentes concentraciones. En las superficies donde se localizaron oquedades se rellenaron, inyectando acetato de polivinilo hidratado y cargado con carbonato cálcico. En los casos más extremos, el tratamiento se desarrolló utilizando sulfato cálcico semi-hidratado como material homogéneo al primitivo, con una carga de acetato de polivinilo al 5% y un 1% de hidróxido cálcico.

Limpieza del estrato superficial

Después de las intervenciones de consolidación se eliminaron de la superficie todos aquellos estratos que resultaban ajenos a la película pictórica, depósitos de sales, suciedad en general, fijativos antiguos, exceso de consolidantes, estratos de cal, etc.

Para el desarrollo de estas operaciones de limpieza se valoró, por un lado el estrato de pátina común, que aún conservaban las pinturas y su interrelación entre las diferentes áreas del conjunto. En general, en el tratamiento se utilizaron disolventes polares, intercalándolos con fases de acción mecánica. Las áreas teñidas del yeso por la acción del óxido de hierro se trataron con emplastes de celulosa y cloramina T hasta su eliminación.

En el desarrollo de los trabajos se pudo comprobar la existencia de superficies pintadas de blanco, bajo la que se encontraba pintura. Así se descubrieron pinturas en el entablamento, paramentos verticales de la bóveda a los pies de la iglesia, y capilla de la bóveda del crucero. Bajo la tutela del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales del Ministerio de Cultura, y después de la valoración de las diferentes catas de investigación realizadas, se optó por levantar las capas de cal que cubrían el paramento a los pies de la nave y los estratos pictóricos de la capilla de la bóveda del crucero.

Eliminación de repintes

Aquellas superficies de repintes que estaban situadas sobre policromía original y que eran factibles y convenientes de retirar, se eliminaron en orden a descubrir las superficies originales.

Como principio se estimó conveniente eliminar los repintes efectuados en 1943, ya que estos desvirtuaban el carácter pictórico del conjunto. Esto sólo se pudo realizar en aquellas áreas que mantenían pintura original como sustrato. El área de las pilastras fue donde se desarrolló más acentuadamente el proceso. Las operaciones se llevaron a cabo después de realizar los ensayos previos que determinaron el disolvente adecuado y la metodología a seguir.

Reintegración de la base de preparación

Las superficies donde se registraron lagunas producidas por el desprendimiento de la base de preparación, se rasaron a un mismo nivel. Aquí se tuvo en cuenta la utilización de un material homogéneo. Este se estimó en la necesidad de que presentara un comportamiento similar al material original en su relación con el medio ambiente.

Se eliminaron, de manera general, los morteros pertenecientes a la actuación de 1943, éstos se presentaban exfoliados y con una estructura poco compacta. De igual manera se eliminaron los que se encontraban dispuestos por todo el zócalo de las bóvedas, este era de cemento y pertenecía a la intervención arquitectónica llevada a cabo en los años sesenta.

El criterio estimado correcto en el tratamiento de grietas fue el de consolidar y corregir sus bordes, pero siempre manteniéndolas abiertas. En todos los casos preservando los distintos niveles ocasionados por los movimientos estructurales del edificio.

Reintegración de las faltas de color

En la reintegración de la película pictórica se distinguió entre aquellas faltas producidas por el desprendimiento de superficies exfoliadas, áreas donde aparecía erosionada junto a la base de preparación y lagunas producidas por el desprendimiento de la preparación.

El criterio y la técnica empleada fue la estimada en el proyecto como correcta, es decir, acuarela como material reversible y una técnica de ejecución que permitiera un juicio crítico sobre el original.

En el primer caso, las faltas se integraron en el conjunto mediante la ejecución de una veladura de color en un tono más bajo que el del original. Las superficies, faltas de policromía y que presentaban una base de preparación erosionada, se trataron devolviéndoles primero una base sólida que permitiera la ejecución posterior de una veladura análoga a la del primer caso.

En el tercer supuesto, las lagunas se reintegraron también con una veladura de color, recomponiendo los elementos compositivos que se habían perdido y determinando la reintegración con un rayado de líneas perpendiculares y paralelas que permitiera la identificación posterior y por aproximación de estas reintegraciones. Los colores utilizados fueron acuarelas de la Winsor and Newton y lápices acuarelables de la misma marca. Estas reintegraciones se protegieron con un pulverizado de Paraloid B-72 al 1% en tolueno.

Como observación constataremos las reintegraciones realizadas sobre pilas-tras. Aquí la eliminación de algunos repintes, sobre todo figurativos, hubiera concluido con la alteración del conjunto. Por otro lado, el mantenimiento de estos repintes, ejecutados sobre una base de preparación propia hubiera supuesto intercalar unos elementos desvalorados dentro del conjunto y, por lo tanto, también una interrupción cromática, así como seguir manteniendo un falso histórico.

Con esta perspectiva se decidió mantener los elementos del repinte reintegrando sobre ellos al "tratteggio" definiéndolos así e integrándolos mediante esta restauración al resto del conjunto.

Reportaje fotográfico y memoria de los trabajos

Todas las fases del proceso de restauración quedaron documentadas mediante material fotográfico, gráficos y dibujos relativos a la obra y a las distintas inter-

venciones de conservación, culminando el proceso documental con el desarrollo de la memoria en la que se fueron definiendo las características de los trabajos realizados*.

* Los análisis fueron realizados por M. Teresa de Carlos Ybot y M. Jesús Gómez García. Los trabajos fotográficos por José Baztán y los dibujos y gráficos por Concepción Linares Robles.

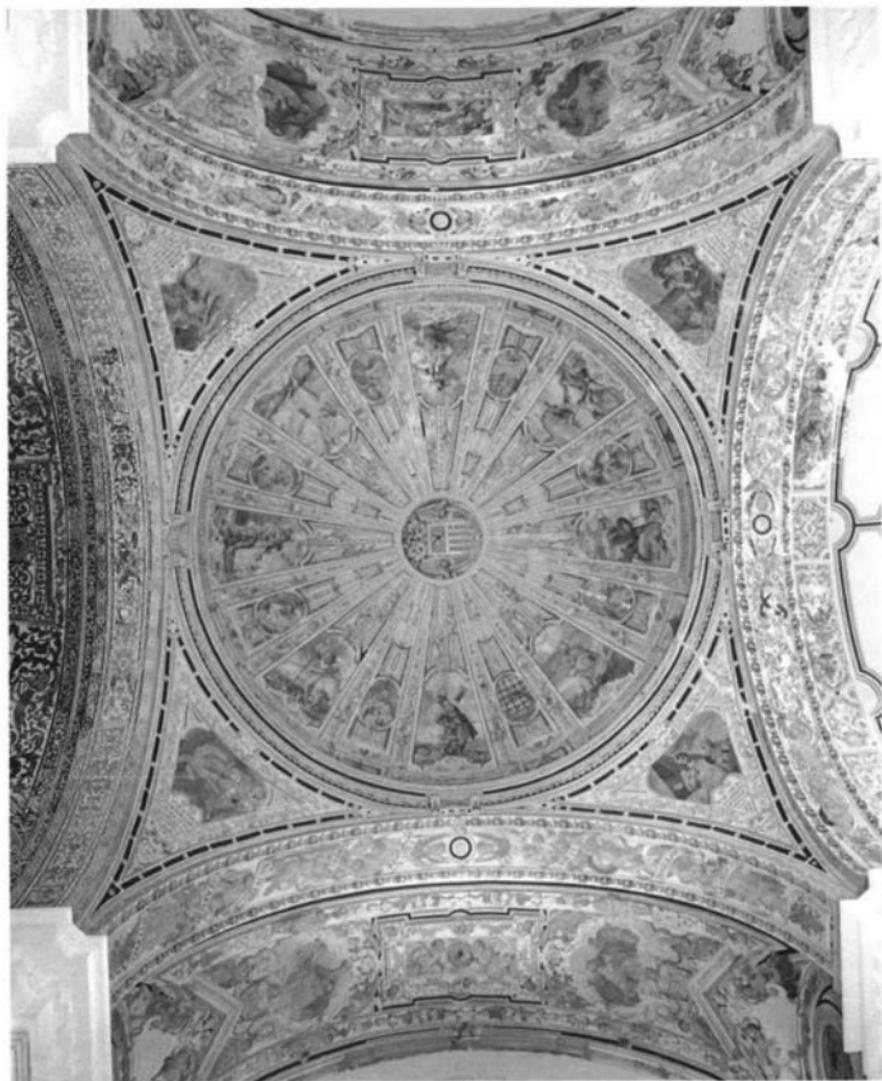


Fig. 1.
Sevilla. Museo de Bellas Artes. Bóveda del Crucero.
Domingo Martínez y Miguel Moreno, 1727.



Fig. 2.

Sevilla. Museo de Bellas Artes.

Bóveda del presbiterio. Francisco de Fonseca, 1659.



Fig. 3.

Sevilla. Museo de Bellas Artes. Muro de la Epístola. Inscripción.



Fig. 4.
Sevilla. Museo de Bellas Artes.
Bóveda del crucero. Josué.



Fig. 5.
Sevilla. Museo de Bellas Artes.
Bóveda del crucero de la Epístola.

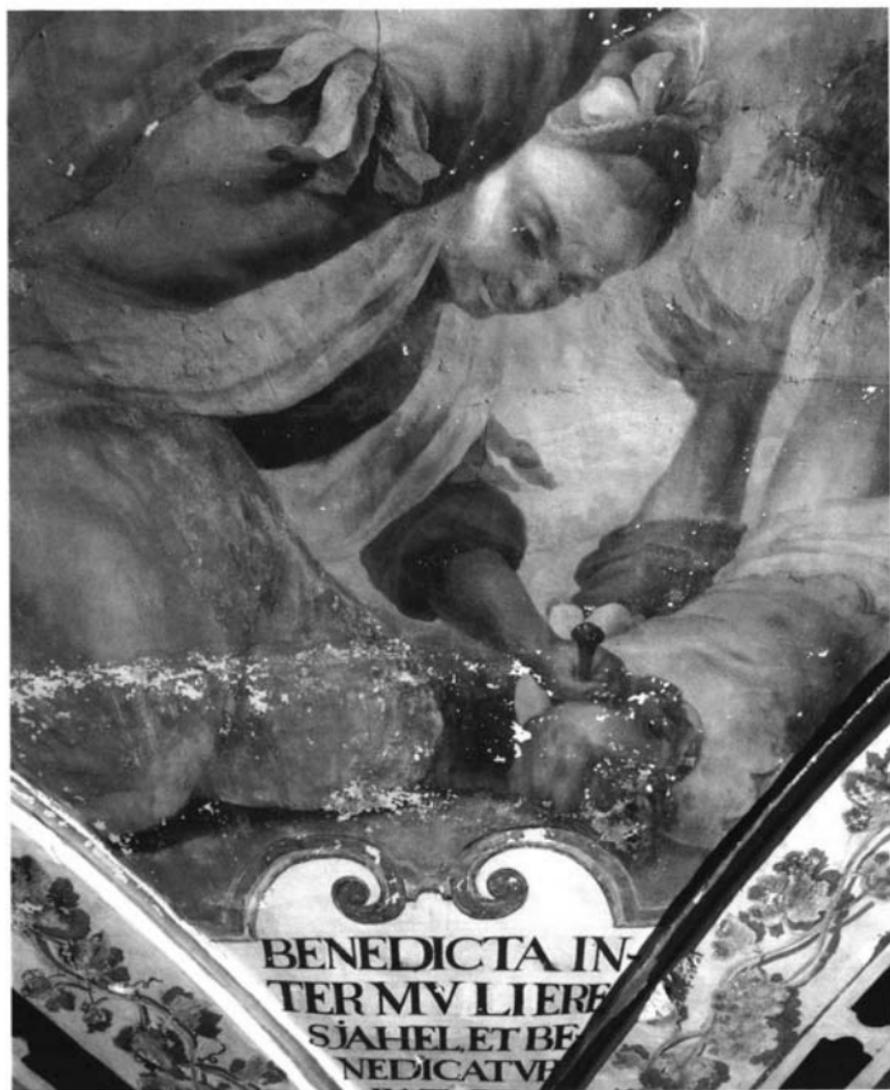


Fig. 6.

Sevilla. Museo de Bellas Artes. Pechina. Jahel (antes de la restauración).

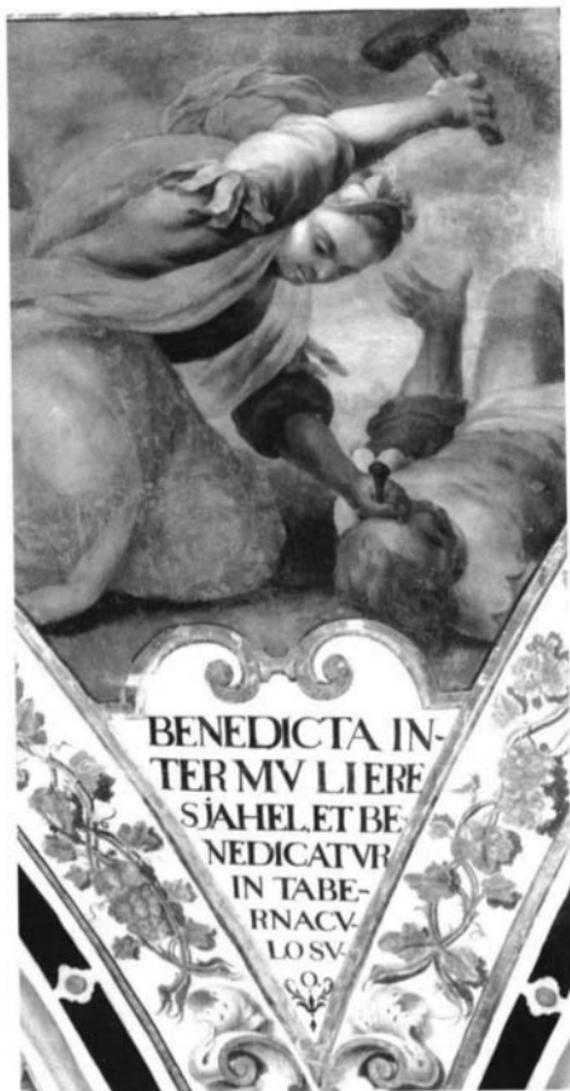
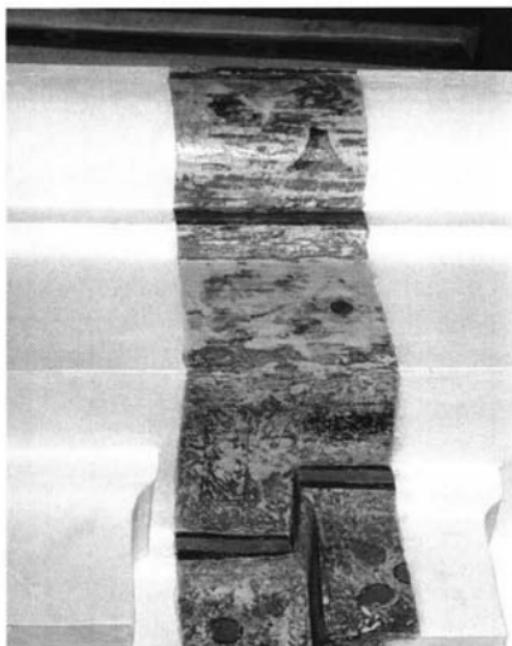


Fig. 7.

Sevilla. Museo de Bellas Artes. Pechina. Jahel (después de la restauración).



Figs. 8 y 9.

Sevilla. Museo de Bellas Artes. Detalles de la pintura subyacente en la zona del entablamento.