

Pintura //

El puerto de Mahón pintado en una casa señorial menorquina. Restauración de las pinturas murales de la Fundación Reynolds

En los años que transcurren desde 2002 hasta la actualidad tiene lugar el descubrimiento de unas pinturas murales en la sede de la Fundación Reynolds de Mahón. Dichas pinturas estaban ocultas tras un papel pintado. En un principio, la restauración se centraba en recuperar la pared Sur, en mejor estado de conservación, pero conforme fueron avanzando los trabajos de restauración, se decidió destapar los demás muros de la sala para tener una visión completa y homogénea de las pinturas. En este artículo se lleva a cabo un estudio de la pintura principal tanto a nivel histórico como iconográfico y de conservación-restauración, haciendo también alusión al conjunto pictórico que decora la sala.

Nadir López Novell. Licenciada en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba y Diplomada en Conservación y Restauración de Pintura por la ESCRBC.

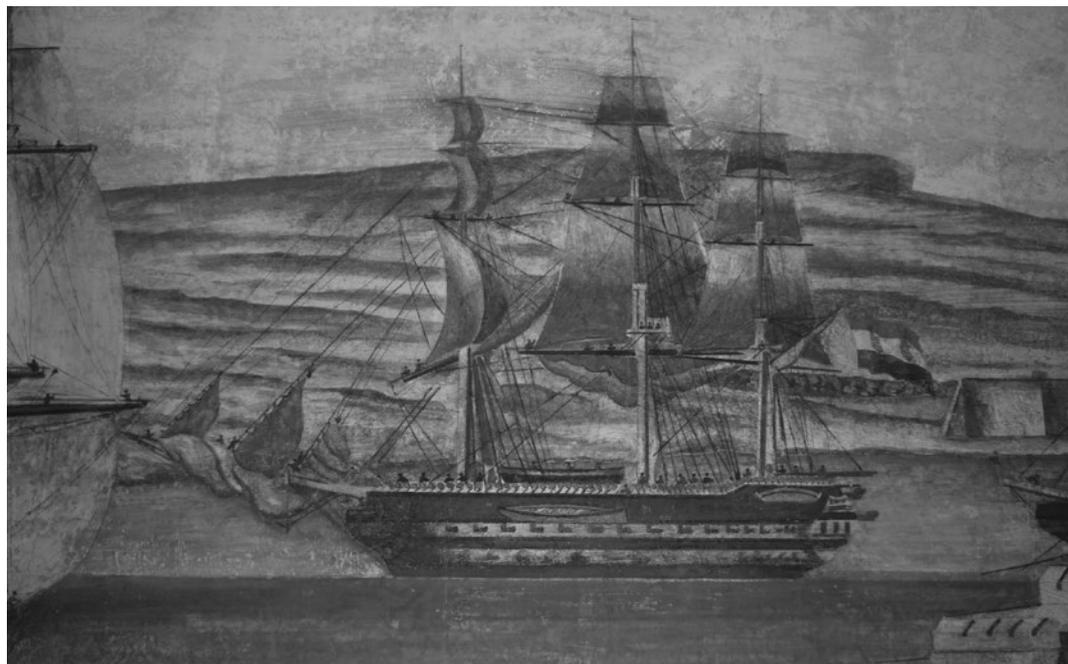
nadirln@hotmail.com

Viviana López Novell. Licenciada en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba y Diplomada en Conservación y Restauración de Pintura por la ESCRBC.

vivianaln@hotmail.com

Palabras Clave: pintura mural, iconografía, conservación-restauración, casa señorial, siglo XIX, puerto de Mahón, Menorca.

Fecha de recepción: 8-10-2014



¹ La información del hallazgo fue publicada en el artículo del periódico de Menorca, LÓPEZ NOVELL, Nadir y Viviana: "El port de Maó en una casa senyorial menorquina". *Es Diari* (2014, 6 de julio), p. 22-23.

² Este trabajo está en fase de investigación y es posible que aporte nuevos datos en un futuro.

³ La Fundación Reynolds es una organización benéfica británica dedicada a ayudar y a estimular a jóvenes artistas.

FICHA TÉCNICA

AUTOR	Anónimo.
TÍTULO	"El puerto de Mahón".
CRONOLOGÍA	Segundo tercio del siglo XIX, posterior a 1837.
TÉCNICA	Temple de cola (orgánica indeterminada) de simple ejecución
SOPORTE	Mortero de cal y arena.
DIMENSIONES	Sala: 4,55 x 13,05 x 6 m / Pintura principal: 4,42 x 6,86 m.
TEMA	Veduta con escena militar representada en el puerto de Mahón, muro Sur. Resto de muros: decoración arquitectónica, figurativa y floral.
PROCEDENCIA	Fundación Reynolds (casa señorial), c/ Isabel II, nº 17 (Mahón).
INSCRIPCIÓN	Techo: tipografía floral y animal (<i>Rafael Alberti i Fabrer fecit, que hace alusión al propietario y probable comitente de la pintura</i>).

INTRODUCCIÓN

Con el siguiente artículo se pretende dar a conocer un novedoso hallazgo pictórico en el marco de las casas señoriales mahonesas,¹ contribuyendo a la revalorización del patrimonio histórico-artístico de la isla de Menorca y dando a conocer una nueva visión del puerto de Mahón. La actuación promovida por el propietario ha consistido en la recuperación de las pinturas mediante una minuciosa labor de conservación-restauración con carácter preventivo.²

En los años que transcurren desde 2002 hasta la actualidad tiene lugar el descubrimiento de unas pinturas murales en la sede de la Fundación Reynolds³ de Menorca. Dichas pinturas estaban ocultas tras el papel pintado que decoraba los muros de la sala principal de la casa señorial donde se halla la fundación, el cual había sido colocado a principios del siglo XX como consecuencia de las nuevas tendencias decorativas.

El hallazgo se produce al desprenderse parte de este papel pintado por la aparición de serios problemas de humedad en las paredes, dejando al descubierto una pequeña parte de las pinturas. A lo largo de estos años se ha llevado a cabo una minuciosa labor de conservación-restauración que ha dejado entrever un novedoso hallazgo pictórico, una escena militar representada en el puerto de Mahón, un ejemplo único de importancia relevante para la historia de la ciudad, perteneciente al siglo XIX y de autoría desconocida hasta el momento.

Recuperación

Este hallazgo ha sido posible gracias al enorme interés que Richard y Jane Reynolds, propietarios de esta casa señorial y apasionados coleccionistas de diferentes géneros artísticos, han demostrado por el arte. Desde que se establecieron en Menorca se declararon fervientes admiradores de la isla y crearon la Fundación Reynolds. Tras la adquisición de esta propiedad, y al descubrir los indicios de las pinturas, contactaron con profesionales en conservación-restauración que constataron el valor de este descubrimiento.⁴ Desde entonces han promovido la recuperación del patrimonio histórico-artístico de Mahón y la revalorización de esta casa señorial, colaborando en esta labor el *Consell Insular de Menorca*. [pág. 100]

Contexto histórico-artístico

La casa se encuentra en un enclave histórico de Mahón dentro del Pla des Monestir, uno de los primeros núcleos construidos durante la primera expansión de Mahón fuera de muralla a finales del siglo XVII, a causa de la proximidad de la iglesia franciscana y del camino de Ciutadella. Está situada a mitad de la calle Isabel II, la cual se caracteriza por poseer la gran mayoría de casas señoriales construidas en Mahón durante el siglo XVIII. En su inicio se encuentra la casa parroquial, después la casa Olivar, la casa nº 5 de Antonio Febrer i Cardona (reconocido lingüista de la época), la casa nº 6 de la familia Pons, la casa Albertí, la casa del rey (actual Gobierno Militar) y la casa Vidal en el nº 21. Algunas de ellas destacan también por la decoración pictórica en sus muros y techos. Hay cuatro casas marcadas por hijos ilustres de la ciudad: el naturalista Joaquim Rodríguez i Femenias, el arquitecto Nicolau Rubió i Tudurí, el novelista Màrius Verdagué y el industrial Francesc F. Andreu Femenias. La calle acaba en la plaza Pla des Monestir donde está la iglesia de San Francisco y la actual sede del Museo de Menorca.

Esta casa señorial es un edificio de arquitectura doméstica que responde a las características arquitectónicas que surgen a mediados del siglo XVIII y principios del siglo XIX con el auge económico de la isla. La fachada es simétrica y austera, con un balcón con baranda calada de forja de inspiración francesa como único elemento decorativo. Consta de tres plantas, siendo en la primera planta donde se halla el salón decorado con las pinturas murales.

La pintura en Mahón durante el siglo XIX⁵

Durante el siglo XIX existía una situación precaria para los artistas en la isla. No hay constancia de ningún pintor de relieve en Mahón que ofreciera clases de pintura y que pudiese haber formado al pintor de esta sala, así como a los artistas isleños. En las fuentes se citan, con escasas referencias, diferentes nombres de pintores. En 1820 dos pintores escenógrafos se encargaron de la decoración del teatro de Mahón, el suizo Joseph de Duett y el menorquín de Ciutadella Andreu Calbis i Sabater. Está constatado que, a partir de 1832, Josep Grases i Fiol impartía clases de dibujo, escultura y grabado en la sala oriental de la plaza de la Verdura; en 1834 Lucas Parpal también daba clases de pintura.

Las escuelas locales existentes en el siglo XVIII, como los talleres de pintura de Giuseppe Chiesa y de Pasqual Calbó, no tuvieron continuación en este siglo. En 1810 una parte de la población de Mahón apoyó la creación de una escuela de dibujo y pintura. Se sabe que unos años después, en 1813, Chiesa impartió clases de dibujo pagado por la Universidad de Mahón. Más tarde, en 1821, se abrió una academia de inglés, francés y dibujo en Mahón a cargo de Antoni Carlotta, oficial de la marina francesa. No existía tampoco ninguna academia de dibujo propiamente dicha. Por orden de una circular enviada desde la península, se hizo una revisión de las academias de Bellas Artes existentes, respondiendo a este respecto el profesor de la Escuela de Náutica, Pedro Rodríguez, que corroboró la precariedad del asunto. No fue hasta la fundación de la Escuela de Náutica Pública (1855-1868) cuando apareció el dibujo como asignatura reconocida, donde serán frecuentes los dibujos de barcos hechos a plumilla y aguada.

La obra conservada de los pintores del siglo XIX pone de relieve que hay una continuación de las vedutas⁶ o escuela de los vedutisti,⁷ género pictórico desarrollado en la Italia de la Ilustración y que llegó a Menorca con Giuseppe Chiesa (a partir de 1748), quien lo aplicó en representaciones del puerto de Mahón. Se convirtió en una temática predilecta que creaba documentos fidedignos, los cuales servían de repertorio de los lugares representados. El influjo de este estilo se ve claramente reflejado en la obra que nos ocupa y en la de los demás pintores afincados en la isla durante este período, destacando entre ellos Font i Vidal (1811-1885). La composición de la obra se corresponde con la propia de las vedutas, distribuyéndose en los tres planos típicos (ribera con personajes, embarcaciones, extensión de la ciudad o conjunto arquitectónico flanqueado por un amplio cielo):

- Zona de campo verde y figuras militares con cierto toque costumbrista y vestuario de colorido más intenso.
- Escena principal en el puerto de Mahón, con una serie de embarcaciones alineadas en un mar plano y la parte central con la arquitectura militar de la época.
- Amplio cielo azulado fundido con un horizonte rosado.

Tema: El puerto de Mahón

El puerto de Mahón es un tema que se ha pintado en reiteradas ocasiones a lo largo de los siglos y que ha quedado reflejado en numerosas obras de diversos pintores menorquines o que residieron en la isla, los cuales cultivaron el género de las vedutas. Panorámicas de la ciudad con un amplio cielo, diferentes perspectivas del puerto, así como vistas del castillo de San Felipe desde diversos ángulos son comunes en el siglo XVIII y principios del siglo XIX, y se dieron a conocer por toda Europa. Ejemplo de ello son los numerosos grabados y acuarelas de Giuseppe Chiesa y sus hijos Joan y Josep Chiesa, los lienzos de Antón y Joseph Schranz, las marinas de Font i Vidal⁸ y las obras de artistas anónimos o menos conocidos del puerto de Mahón, como José Ponsetí Fontcuberta.⁹

Dicho puerto era considerado el mejor puerto natural del Mediterráneo Occidental, codiciado a nivel europeo por las potencias que aspiraban al dominio del Mediterráneo. Se trataba de un enclave estratégico de gran interés militar y de gran valor comercial. Todo ello

⁴ Se contactó con profesionales de Inglaterra (Tobit Curteis Associates y Rickerby&Shekede) que realizaron un estudio previo detallado y un minucioso proyecto de intervención. La actuación se realizó en seis fases con un equipo de entre 2-4 personas, según la fase a intervenir.

⁵ ANDREU, C. "Aproximació a la pintura del segle XIX a Maó", *Meloussa*, nº 5, 2001, p. 79-92.

⁶ Vedutismo: género pictórico que se basa en la representación de vistas urbanas o paisajes de forma muy detallada, propio de la escuela veneciana del siglo XVIII (GRAN ENCICLOPEDIA CATALANA: <<http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0520629.xml>> [Consulta: 7 octubre 2014]). Giuseppe Chiesa fue el introductor de este género pictórico en la isla, como explica Cristina ANDREU en "Adquisición de una obra de Giuseppe Chiesa", *Revista de Menorca. Museo de Menorca, Publicació de l'Ateneu Científic, Literari i Artístic de Maó*, primer semestre 1992, p. 23-28.

⁷ JULIÀ i SEGUÍ, G. "L'escola de vedutisti menorquins. El pintor alemany Anton Schranz", *Revista de Menorca: Publicació de l'Ateneu Científic, Literari i Artístic de Maó*, primer semestre 1990, *Història de l'Art*, p. 31-44.

⁸ FONT I VIDAL, J.; SAMPE-DRO, J.L.; CANTARELLAS, C. y ANDREU C. J. Font i Vidal, 1811-1885: *Cròniques pictòriques del XIX*. [Mahón]. Ajuntament de Maó: Fundació "La Caixa", 2006. ISBN 9788474268997. Véase también: ANDREU, C., ISBERT, F. "Estudi i restauració de quatre quadres de Joan Font i Vidal (1811-1885)", *Revista de*

Menorca: Publicació de l'Ateneu Científic, Literari i Artístic de Maó, primer semestre 1992, p. 5-22.

⁹ Las representaciones de Font i Vidal (1811-1885) a este respecto son, por lo general, obras de pequeño formato realizadas mayoritariamente al óleo sobre lienzo o sobre tabla, a veces cartón, de acuerdo con el gusto burgués imperante. Sus obras fueron litografiadas en su época (litografías de mediano formato en blanco y negro o coloreadas) y reproducidas hasta la actualidad. La mayoría de las casas de Mahón tienen una litografía que representa alguna vista del puerto. Giuseppe Chiesa (1720-1789) y sus hijos, Josep y Joan Chiesa, realizan grabados y acuarelas del ambiente y sociedad de la época. Antón Schranz (1769-1839) y Joseph Schranz (1803-1867) pintan también óleos y acuarelas; de origen alemán, se afincaron en Mahón a fines del siglo XVIII trasladándose más tarde a Malta (en 1817), donde reprodujeron escenas marineras y portuarias similares a las menorquinas.

¹⁰ FORNALS VILLALONGA, F. "El castillo de San Felipe de Mahón. Las galerías subterráneas", *Meloussa*, nº 5, 2001, p. 65-73.

¹¹ Desde 1780 hasta mediados del siglo XIX, durante un breve período de prosperidad económica, se construyen en Mahón una serie de palacios y casas señoriales decorados principalmente con frescos. Al tratarse de una técnica compleja, que no permitía modificaciones, se sustituyó por telas pintadas al óleo o al temple colocadas en el techo directamente (*marouflage*) o adheridas a bastidores fijados al envidado. La mayoría de las casas palaciegas mahonesas reproducen escenas alegóricas, campestres y florales, retomando los estilos más clásicos donde se redescubren autores como Ovidio, Virgilio, Tito Livio o Plutarco. Muchos de los ejemplos documentados datan de las primeras décadas del siglo XIX. Las pinturas de estas casas no suelen mantener un buen estado de conservación y muchas de ellas están incompletas. Para más información véase SINTES ESPASA, Guillem y HERNÁNDEZ GÓMEZ, Ángeles: "La Tradició Clàssica a la Decoració de Residències a Maó" [Mahón]: *Quaderns d'amics del Museu de Menorca*, nº 2, Amics del Museu de Menorca, 2002. ISBN 84-923696-5-5.

¹² Los análisis de las diferentes muestras de pigmentos fueron realizados en el laboratorio del Department of Earth Sciences de la University College London, mediante FTIR, y llevados a cabo por L. Shekede con técnica *light microscopy* (LM), *scanning electron microscopy-energy dispersive spectrometry* (SEM-EDX) y *Fourier transform infrared spectroscopy* (FTIR). Los análisis confirmaron que la capa pictórica se compone de una técnica simple y una paleta limitada compuesta por negro carbón, blanco de plomo, rojo óxido de hierro, amarillo de cromo y azul ultramar artificial. La presencia de estos dos últimos pigmentos, existentes a partir de 1828, clarifica la datación de la pintura. El cromo fue descubierto en 1797 por el químico francés Vauquelin y la formulación del amarillo de cromo se estableció en 1809 (PbCrO₄). Desde 1804-1809 se ha empleado en pinturas. La producción comercial empezó en 1814-1816, teniendo un uso limitado en la actualidad porque es tóxico. El azul ultramar artificial, también conocido como azul ultramar francés, fue obtenido a partir de azufre, aluminio, sodio y sílice en estado puro y libre de hierro calentados en ausencia de aire a alta temperatura. Se utilizó desde la primera mitad del siglo XIX, sintetizándose por primera vez en 1826 por Jean Baptiste Guimet y en 1828 por Christian Gmelin, y pronto se convirtió en una alternativa más barata que el lapislázuli natural. Para información más específica de los pigmentos visitar [en línea]: [-http://goya.fmc.cie.uva.es/consultas/cons_sin.htm-](http://goya.fmc.cie.uva.es/consultas/cons_sin.htm) [Consulta: 10 septiembre 2014].

¹³ Guardamalleta: pieza de adorno que pende sobre el cortinaje por la parte superior y que permanece fija (Diccionario de la RAE: [-http://lema.rae.es/drae/?val=guardamalleta-](http://lema.rae.es/drae/?val=guardamalleta) [Consulta: 7 octubre 2014]).

¹⁴ Luneta: baluarte pequeño y por lo común aislado (Diccionario de la RAE: [-http://lema.rae.es/drae/?val=luneta-](http://lema.rae.es/drae/?val=luneta) [Consulta: 7 octubre 2014]).

¹⁵ Talayote: monumento megalítico de las islas Baleares, en España, semejante a una torre de poca altura (Diccionario de la RAE: [-http://lema.rae.es/drae/?val=talayote-](http://lema.rae.es/drae/?val=talayote) [Consulta: 7 octubre 2014]).

queda reflejado en las numerosas cartografías y planos existentes de la isla.¹⁰ Este interés suscitó un constante cambio de dominio entre ingleses, franceses y españoles. Menorca sufrió diversas invasiones durante el siglo XVIII derivadas de la Guerra de Sucesión española que dejaron un legado de construcciones militares en la isla y una intensa vida económica y militar durante dicho siglo. ² [pág. 101] y ³ [pág. 101]

LA PINTURA

Con esta pintura se revela una nueva perspectiva pictórica del puerto de Mahón realizada en el siglo XIX. Se trata del primer ejemplo conocido de pintura mural con esta temática y único ejemplo de decoración interior, ya que hasta entonces las representaciones de este tipo de escenas fueron siempre realizadas sobre soportes de lienzo o papel. La mayoría de las casas palaciegas mahonesas reproducen escenas alegóricas, campestres y florales, retomando los estilos más clásicos.¹¹ Las pinturas de estas casas no suelen mantener un buen estado de conservación y muchas de ellas están incompletas. Por tanto, la exclusividad de este descubrimiento reside en su carácter de gran formato y en la conservación completa de la escena.

Descripción de la pintura mural y estado de conservación

La pintura forma parte de un conjunto pictórico que recorre los cuatro muros y el techo de la sala noble, ubicada en la primera planta de esta casa palaciega. En los muros se plasma una decoración arquitectónica a modo de trampantojo, formada por una serie de columnas de orden compuesto de las que cuelgan unos cortinajes que enmarcan las diferentes escenas figurativas y florales. Sobre las puertas se repite un mismo grupo figurativo formado por una mujer acogiendo a dos niños. En los tramos laterales aparecen guirnalda de las que penden cestas con motivos florales, sustentadas por pájaros, y en la parte baja de la composición se alzan jarrones con faunos y motivos vegetales. Los zócalos tienen tondos con una decoración animal de diferente tipología. En el techo se representa una batalla morisca flanqueada por una inscripción tipográfica floral-animal: *Rafael Alberti i Fabrer fecit*, que hace referencia al propietario de la casa y comitente de la pintura.

La perspectiva del puerto de Mahón es la escena más representativa de este conjunto pictórico y ocupa una superficie de 4,42 x 6,86 m. Está realizada con la técnica del temple a la cola con un aglutinante proteico no determinado. Hoy por hoy no se puede concretar la autoría de la obra pero se puede

decir que quien la realizó fue un pintor muy detallista y que posiblemente se encargó de decorar toda la sala, ya que se repiten los mismos patrones iconográficos, trazo y paleta de colores, variando la temática. Es probable que copiara a Chiesa o a otro retratista del puerto, pues se observan detalles coincidentes con algunos de sus grabados tanto en la escena como en el resto de la decoración.

La datación de la pintura se sitúa en el segundo tercio del siglo XIX ya que se emplearon pigmentos existentes a partir de 1828, como demuestran las analíticas.¹² Por otro lado, gracias a la fecha del registro de propiedad y a la inscripción del techo, se puede afirmar que la pintura no pudo ser ejecutada antes de 1837 ya que la casa pasó a ser propiedad de Rafael Alberti i Fabrer el 14 de febrero de dicho año.

La escena

En la parte central del muro Sur se desarrolla una escena naval portuaria de gran formato con una composición libre, anacrónica y de perspectiva frecuente en este tipo de paisajes mahoneses. Está enmarcada por una escenografía arquitectónica de tendencia teatral propia del momento. En los laterales se alzan esbeltas columnas de orden compuesto y de ellas penden cortinajes a modo de guardamalleta¹³ que abren la escena de una nueva visión del puerto de Mahón y de las vistas de su más distintiva arquitectura militar.

Se trata de una composición de carácter militar y cotidiano situada a las afueras de la ciudad y focalizada en el puerto de Mahón, más concretamente en la bocana del mismo. Podría tratarse de una escena de tráfico mercantil. En la representación domina la arquitectura militar junto con la temática figurativa de soldados. Un mar en calma y azul dotado de quietud y unas colinas verdes cierran la composición arquitectónica y figurativa, dominada por un horizonte rosado y un amplio cielo azul. ⁴ [pág. 102] y ⁵ [pág. 102]

Representación arquitectónica

En el centro se alza el castillo de San Felipe plasmado en su época de esplendor, construido en su totalidad tal y como fue en el siglo XVIII (antes de 1782). La aparición de ciertas edificaciones contiguas ayuda también a precisar la fecha de representación, no observándose ningún indicio del fuerte de Santa Ana (los ingleses ya habían intentado iniciar su construcción pero no llegaron a terminarlo porque consideraron que en ese momento era mejor modernizar el castillo de San Felipe) ni de La Mola, esta última posterior (1849-1875). En la pintura, los muros de la muralla se rematan de almenas y desembocan a la izquierda en unas edificaciones reconocibles: fuerte de la reina, luneta¹⁴ Kane, luneta Carolina, luneta Oeste, fuerte Argyll y Amnstrüther, luneta Sudeste y Sur, aparecen pequeñas casetas de guardia y se observa una trinchera que completa el camino cubierto. A la izquierda aparece San Filipe, construcción anterior a la 3ª dominación inglesa, pues en dicha fecha era de planta redonda y en esta pintura está representada con cañonera exterior y planta cuadrangular. La representación de la fortificación es bastante detallada, ofreciendo por tanto una visión de cómo fue el castillo en dicha época. ⁶ [pág. 103] y ⁷ [pág. 103]

A la derecha, la composición se simplifica reconociéndose la cala de San Esteve y un montículo popularmente conocido como el Monte del Turco, donde hay indicios de los restos de un antiguo talayote.¹⁵ Este lugar, años más tarde, sería ocupado por la *Torre d'en Penjat* (Torre Stuart, 3ª dominación inglesa), que en algún momento se utilizó como zona de ejecuciones, de ahí su denominación. Los ingleses construyeron varias torres defensivas a finales del siglo XVIII (3ª dominación, 1798-1802) a lo largo de la costa; al no haber

sido representadas, se confirma de nuevo que la escena debe ubicarse antes de la 3ª dominación. Junto a la cala y delante del Monte del Turco se divisa otro edificio militar representativo aún vigente, el Fuerte Marlborough (1712-1726), demolido en 1782 y reconstruido a partir de 1798, momento en el que está representado.

Parte figurativa: soldados y uniformes

La zona inferior de la pintura está dominada por la parte figurativa, que se compone de un conjunto de soldados al frente de la composición que aparecen dispersos en el campo de instrucción con actitud relajada y realizando diversas acciones. Las diferencias en los uniformes indican un número de oficiales y subordinados. Se observan varias armas: espadas, sables, mosquetes y bayonetas. Se trata de una escena cotidiana, los soldados probablemente están representados en un momento de descanso durante su instrucción.¹⁶ Es posible que el artista reflejase lo que veía.

Este regimiento de infantería militar está compuesto por soldados distribuidos en diversos planos. En primer y segundo plano destaca un grupo de veinticinco soldados organizados en pequeños grupos de dos y de tres, dispuestos en diferentes actitudes: en posición de descanso, de espera, realizando estiramientos, vigilante, limpiando o portando el tambor. Los grupos de figuras muestran posiciones concretas que han podido ser tomadas de pinturas similares. Llama la atención el grupo central del primer plano donde se está realizando la entrega de un parte a un oficial. Esta escena está repetida de manera muy similar en la parte derecha de la pintura, en una perspectiva más lejana. Hay una cierta jerarquía pictórica y también tiene grandes similitudes con varias obras atribuidas a Chiesa, pertenecientes a un conjunto pictórico donado al *National Army Museum* de Londres.¹⁷ 8 [pág. 104] y 9 [pág. 104]

Al observar la indumentaria de los soldados¹⁸ salta a la vista el anacronismo respecto al momento representado, planteando cierta confusión en la escena. A primera vista, los uniformes con casacas azules se corresponden con la uniformología española de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, parecen responder a la infantería marina y con servicio en tierra compuesta por fusileros, granaderos y otros rangos superiores como oficiales o suboficiales con el traje de campaña o de paseo. En la época de ejecución de la obra, el pintor veía uniformes españoles (eran las décadas de los años 1830-40, periodo de diversos reinados, reinado de Fernando VII y reinado de Isabel II) con lo que esta hipótesis sería probable. Pero si fuera en sincronía con el castillo, los uniformes deberían corresponderse con la tipología de uniformes del reinado predecesor de Carlos III. 10 [pág. 104] y 11 [pág. 104]

La escena en general está llena de datos contradictorios, por lo que es difícil concretar la época y el bando representado. El castillo en pie se corresponde con la época inglesa (siglo XVIII) y por consiguiente, debería tratarse de soldados ingleses o franceses, ya que es el período en el que convivieron en la isla, o bien de algún regimiento extranjero bajo el dominio de la potencia reinante. El ejército español estuvo formado también por tropas extranjeras. Además se aprecian elementos propios de los uniformes británicos como el fajín rojo y las polainas negras. Seguramente se trata de un pintor aficionado o poco documentado que se dedicó a observar y copiar diferentes detalles de obras pasadas y coetáneas fusionándolos en la obra, sin ir más allá de una representación decorativa.

La tipología de los uniformes es muy diversa: solapas, forro, bocamangas y cuello varían entre la tonalidad verde, amari-

lenta y puntualmente roja. Las distinciones afectan también al resto de la vestimenta, chaleco blanco o amarillo, calzón con medias o pantalón blanco, polainas a modo de medias botas o calzado regular de color negro. Casi todos portan el sombrero de bicornio y una minoría el gorro de piel sin alas y elevado. Mayoritariamente usan corbatín negro y fajín de color rojo, prenda probablemente tomada de los oficiales ingleses que fue establecida en 1769 y que empezó a usarse en el ejército a partir del 1805 (su uso estaba reservado para mandos superiores con traje de paseo). Otras figuras portan la cartuchera negra con bandolera blanca. Ciertos detalles de los uniformes esclarecen los rangos jerárquicos, como el sable al cinto de dos de los soldados, la gola o borguera de color amarillo que porta uno de ellos (elemento propio del ejército español que indica que está de servicio, se trata de una reducción del escudo mayor que llevaban en el siglo XVII), los almares o charreteras en los hombros (una charretera en el hombro derecho es símbolo de oficial, dos de granadero, los oficiales portan charreteras amarillas, dos charreteras rojas representan a un sargento 1º y una a un teniente) y el bastón como elemento de mando y símbolo que marca que está de servicio.

Navíos y Banderas

En el extremo izquierdo de la pintura destaca un grupo de navíos que circulan por el puerto de Mahón con las velas desplegadas y a favor del viento, disponiéndose a salir por la bocana. Es una de las partes más trabajadas y precisas de la obra, donde el pintor demuestra al detalle un mayor dominio de la técnica. Son barcos de la categoría, no buques piratas, y la escena plasma un momento histórico de importancia. De izquierda a derecha, un navío de línea de 110 cañones navega de bolina en dirección a la bocana, seguido por una fragata. En un plano más cercano, un pequeño bergantín se dirige a tierra, acompañado por embarcaciones de menor calado. Más al fondo, y en la línea de acceso al puerto, un navío de 70 cañones con parte de las velas aferradas porta en captura o remolque a otra fragata que ha podido ser presa de un mal temporal, como indican los mástiles rotos, o que viene de una batalla y necesita ser reparada. Un elemento de vital importancia en la obra son las banderas holandesas izadas en las dos fragatas que ocupan la posición central. Al observar en detalle a los marinos de los barcos, se aprecia un cambio de color en los uniformes en comparación con los de tierra, casacas rojas y negras generalizadas, puntualmente azules en los altos cargos (capitán). Tal y como indican las banderas, debe tratarse de un regimiento holandés. No es extraña la presencia holandesa en el puerto de Mahón. Desde el comienzo de las dominaciones de la isla en el siglo XVIII, los holandeses reforzaron el primer ejército británico y vinieron a luchar por la legitimidad del archiduque Carlos de Austria. Pero en este caso podría representarse la alianza entre Holanda y España firmada por estas dos potencias tras el bombardeo de Argel, por la cual se obligaban a prestarse ayuda naval. De ahí la presencia poderosa de una escuadra holandesa en el puerto de Mahón hasta la revolución de 1830. Estos hechos históricos eran coetáneos al pintor y es probable que quisiera plasmarlos en la obra.

Sobre la representación de los navíos hay diferentes hipótesis. Una teoría podría ser que estos barcos fueran navíos de defensa contra los piratas berberiscos o podría estar representándose la vuelta de Argel de holandeses e ingleses tras un ataque en dicho territorio. Se constata la presencia inglesa en Malta en 1820 y de la flota holandesa en Menorca durante 1816-20. 12 [pág. 105] y 13 [pág. 105]

PROCESOS DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN

A continuación se hace una descripción del estado de conservación de las pinturas murales. El examen organoléptico

¹⁶ Las tropas del castillo hacían su instrucción en esta planicie.

¹⁷ En varias obras atribuidas a Chiesa conservadas actualmente en el *National Army Museum* de Londres se puede observar la posible inspiración del pintor en ciertos detalles de la parte figurativa y de la composición de la escena. Véase SINTES, G., ANDREU, C. y HERNÁNDEZ, A. "Art de Menorca". En: *Enciclopèdia de Menorca*, Vol. 16: Hª de l'Art I. Maó: Obra cultural de Menorca, 1998. Consultar también: *National Army Museum* [en línea]: <www.nam.ac.uk> [Consulta: 16 septiembre 2014].

¹⁸ TERRÓN PONCE, J.L. *Uniformes y banderas de las campañas de Menorca en la 2ª mitad del siglo XVIII* [En línea]. Museo Militar de San Felipe, 2001. <<http://terronponce.org>> [Consulta: 21 agosto 2014].

se ha realizado durante y después de la eliminación del papel pintado, al no poder determinar todas las degradaciones hasta que la pintura fue descubierta en su totalidad. Tras realizar una serie de catos en una primera toma de contacto (en 2009), se decidió intervenir dejando visible una franja considerable de la pintura para evaluar el alcance y el valor de la misma. A partir de entonces se suceden una serie de fases de intervención que continúan hasta la actualidad. Antes de la intervención la sala estaba protegida con unos lienzos de lino que actuaban de cámara de aislamiento, medida de conservación preventiva que tomaron los propietarios para proteger la pintura. El desmontaje de los mismos se efectuó sin dificultad descubriendo únicamente las zonas donde se iba a trabajar.

Las pinturas de los muros se hallaban cubiertas por un empapelado decorativo que fue colocado en el siglo XX como consecuencia de las nuevas tendencias decorativas. El hallazgo se produce al desprenderse parte de este empapelado por la aparición de serios problemas de humedad en las paredes, dejando al descubierto una pequeña parte de las pinturas. Al inicio de la intervención el estado de conservación era regular debido a las filtraciones de humedad, a la pérdida de parte de la capa pictórica que había quedado adherida al papel, presentando cierta pulverulencia y descohesión, y a los residuos de la cola del empapelado que dañaron negativamente a la obra dificultando su legibilidad. Hasta el momento se ha descubierto la mitad de la sala, destacando el muro Sur donde se encuentra el mural central que nos concierne.

EXAMEN ORGANOLÉPTICO

Soposte-muro

El edificio está construido con un aparejo de sillares regulares de piedra local de marés con un buen estado de conservación; los sillares de piedra son grandes y tienen un grosor aproximado de entre 35-45 cm. En el exterior, las juntas están realizadas con mortero de arena y cal, apreciándose restos de lechada de cal y pigmentos que sugieren que la fachada podría haber estado pintada. El suelo de la sala está constituido por baldosas hexagonales de terracota de 6 cm de lado, muy usadas en este tipo de casas.

En el primer estudio realizado se hicieron pruebas de conductividad eléctrica que indicaron que las paredes Este y Sur (con la excepción del extremo Oeste) estaban prácticamente secas, considerándose este deterioro estabilizado. En el extremo Oeste del muro Sur y muro este se observó un índice de humedad activa, especialmente en aquellas zonas donde el empapelado había perdido adhesión. En el muro Norte la humedad se registró de forma generalizada en todas las áreas, pero especialmente hacia el extremo Este. Tras la rehabilitación del edificio, las condiciones mejoraron, pero se tuvo en cuenta que el secado completo a todos los niveles podría llevar un tiempo considerable.

La capa de preparación (mortero de base) es una preparación clásica en pintura mural: mortero aéreo tradicional de cal grasa y arena con añadidos de carbón y ladrillo. Está formada por tres capas: *arriccio*, *intonaco* e *intonachino*. Tiene un grosor de 20 mm (18 mm corresponden a las primeras capas y 2 mm al *intonachino*). Se observan pérdidas puntuales y erosiones superficiales debidas a manipulaciones agresivas, golpes o conservación descuidada. Por lo general presenta una superficie de *intonachino* frágil en las zonas superiores, se aprecian pequeñas fisuras y grietas superficiales ocasionadas por proceso de secado natural de la cal. Las capas están bien cohesionadas entre ellas en el muro Sur y Este; la situación se agrava en el muro Norte (extremo Este), apreciándose descohesión por placas debida a una falta de adherencia entre los estratos de mortero causada por la humedad.

Presenta una degradación importante a nivel estructural sobre cada vano de la sala en forma de grietas más o menos profundas que afectan a los grupos figurativos que se reproducen en estas zonas, y al perímetro de los marcos de madera que los flanquean, por dilataciones térmicas del material. Éstas se desarrollan sobre los grupos figurativos en diagonal y con ramificaciones. Uno de los peores casos se da en el muro Este, donde la grieta tiene un grosor aproximado de 0,5 cm y una profundidad que atraviesa todo el muro, presentando además una diferencia de niveles entre las partes fragmentadas. En general el *arriccio* tiene una buena adhesión al soporte, exceptuando las zonas donde hay pérdidas a nivel de todos los estratos, que se localizan en la parte baja del muro a nivel del zócalo, donde hay algunos agujeros (el mayor es de 8 cm²) dispersos a lo largo de toda la superficie muraria. En el muro Norte se observan parches de mortero de cemento, fruto de una reparación anterior. ¹⁴ [pág. 107]

Se observa la presencia de clavos de hierro, con diferente forma y tamaño, distribuidos a lo largo de los cuatro muros en las mismas líneas de altura; los de la parte superior pertenecen al cableado eléctrico de la sala y el resto probablemente fueron insertados para la colocación de cortinas y mobiliario. La mayoría de estos clavos están oxidados.

Capas pictóricas

La capa pictórica está realizada con la técnica del temple de cola; los pigmentos están diluidos en cola orgánica indeterminada, aplicada a pincel, como evidencian las pinceladas. Se empleó una paleta simple, pigmentos puros con mezclas de no más de dos colores: rojo óxido de hierro, blanco de plomo, amarillo de cromo, azul ultramar artificial y negro carbón. La técnica es sencilla pero tiene un interés histórico. Para marcar el dibujo debió utilizarse un sistema de plantillas para realizar la reproducción sistemática en toda la sala, ya que los motivos se repiten de manera simétrica. Se observan marcas de grafito en el perfilado de los motivos pictóricos, en algunas zonas se aprecia la incisión del dibujo y la marca del compás en los tondos del zócalo inferior. En ciertas zonas donde el color se ha perdido bastante, se puede intuir la presencia de un dibujo subyacente, fruto de una policromía anterior que reproduce, en la parte superior, otro tipo de cortinaje más estrecho, de color blanco ribeteado y recogido con lazos de color amarillo y rojo. Entre las columnas se observan motivos de trompetas y trofeos, que seguramente son de carácter militar.

Las degradaciones de la capa pictórica han sido producidas por los mismos factores de alteración que los de la capa de preparación, potenciadas por las variaciones termo-higrométricas del medio y otros fenómenos ambientales como corrientes de aire y exceso de humedad (filtraciones), que han contribuido a la pérdida del brillo original de esta pintura, sobre todo en el muro Oeste y muro Norte. Éste último es uno de los más expuestos al deterioro por tener mayor contacto con el exterior. Además, se observan alteraciones cromáticas (decoloración de los pigmentos) como consecuencia de la adhesión de gran parte de la película pictórica al papel decorativo, debido a la aplicación de una abundante capa de cola. Esta adhesión ha ocasionado una difícil labor de recuperación de la policromía, conllevando en gran medida una irremediable pérdida, que se ha agravado en algunas zonas por la débil cohesión entre el soporte y la pintura. ¹⁵ [pág. 107], ¹⁶ [pág. 107] y ¹⁷ [pág. 107]

Puntualmente, se aprecia un microcuarteado irregular integrado por grietas primarias y secundarias, localizado en el tono rosa de la cortina, debido seguramente a un exceso de pigmento. En el muro Norte se aprecia un ataque biótico puntual en forma de puntos negros, a causa de la

humedad, ocasionando daños estéticos sin que supongan una gran transformación.

Se aprecia un estado de pulverulencia generalizado en buena parte de los pigmentos que puede haber sido debido a un exceso de pigmento en la aplicación, creando una descohesión de las partículas pictóricas con el aglutinante. Por otro lado, la capa pictórica en la mayor parte del muro Sur está bien cohesionada con la de preparación, percibiéndose un *intonacino* de textura homogénea. Además, existen zonas bastante degradadas (sobre todo en el muro Norte y en general en las partes altas) con riesgo de desprendimiento, que están afectadas por levantamientos en forma de lámina, levantamientos en escamas del *intonaco* a nivel macroscópico superficial y abombados del film pictórico por su descohesión con la preparación. Por toda la superficie pictórica se suceden lagunas de diferentes dimensiones, ocasionadas por erosión, desgaste o pérdidas por falta de adhesión. Podría decirse que este estrato es el punto más inestable de todo el conjunto. ¹⁸ [pág. 108]

Capas de superficie

La obra presentaba en superficie polvo y suciedad generalizada, debido a los efectos del aire y otros condicionantes externos propios de su ubicación. Sobre y bajo el papel pintado se distinguió la presencia de insectos varios. Cabe destacar una capa oscurecida de residuos procedentes de las colas del empapelado decorativo,¹⁹ habiendo quedado marcada la impronta del papel sobre la capa pictórica. Algunas zonas quedaron afectadas en el momento de la aplicación de la cola del empapelado ya que, al ponerlo a pincel directamente sobre la pintura y seguramente presentando ésta el estado de pulverulencia descrito, se removieron los pigmentos en algunos casos y quedó el rastro de las pinceladas esparciéndose el color fuera de la superficie del dibujo. Estos factores dañaron negativamente a la obra dificultando su legibilidad.

PROCESO DE INTERVENCIÓN

La intervención consistió principalmente en la eliminación del empapelado decorativo. Una vez efectuado el desempapelado se pudo valorar el estado real de las pinturas, procediéndose a realizar el examen organoléptico completo y la consiguiente documentación fotográfica, necesaria para el registro del estado de conservación antes, durante y después de los tratamientos aplicados. Para comprobar el grado de solubilidad y la resistencia de los pigmentos, se llevaron a cabo pruebas de solubilidad, mediante la utilización de hisopos humedecidos en agua desionizada. Se tomaron muestras de los diferentes pigmentos y de la cola del empapelado para realizar su posterior análisis. Asimismo, se emplearon diferentes métodos²⁰ para hacer un control de las variaciones termohigrométricas y estudiar su repercusión en la pintura.

En primer lugar, se procedió a hacer una fijación puntual de urgencia del empapelado decorativo en aquellas zonas donde estaba rasgado o desprendido para evitar una mayor degradación de las pinturas e intentar recuperar la mayor parte posible adherida al reverso del papel. La fijación se realizó mediante grapas de papel japonés y con resina acrílica.²¹

Prefijación. Eliminación del papel pintado/empapelado

Tras probar varios métodos de actuación para la eliminación del papel se escogió, por su idoneidad, el siguiente *modus operandi*: se decidió rebajar el papel poco a poco mediante espátula y escalpelo hasta crear una fina capa transparente que actuase a modo de empapelado. Este proceso se fue combinando con una prefijación mediante una resina acrílica que fue actuando sobre la película pictórica. Tras varias pruebas se optó por Paraloid® B-72 en metilproxitol²² diluido en diferentes proporciones a baja concentración y aplicado a pincel en varias capas. Se aplicaron

de una a cuatro capas, según la necesidad de fijación de la capa pictórica. Entre capa y capa, mientras se producía la evaporación del disolvente, se fue rebajando el papel con el fin de reducirlo a una finísima protección casi transparente. Previamente se analizó la zona a trabajar para observar la posible existencia de abolsados o falta de adherencia del papel pintado y poder asegurar la mejor conservación de la capa pictórica. En caso de existir las degradaciones citadas se realizó un aplanado puntual con papel siliconado haciendo presión con el dedo o con una muñequilla. ¹⁹ [pág. 109], ²⁰ [pág. 110], ²¹ [pág. 110] y ²² [pág. 110]

La eliminación del papel pintado, una vez había actuado la resina, se realizó mediante apósitos de papel CONTEC®²³ humedecidos con agua caliente, dejando un tiempo de actuación de 5-10 minutos antes de su eliminación. La eliminación del papel se realizó mediante espátula pequeña, pinzas de relojero o de punta curva y una lupa de aumento con lámpara, trabajando sobre pequeñas zonas y doblando poco a poco el CONTEC® para mantener la zona humedecida y facilitar así el desempapelado. Hubo zonas donde se tuvo que insistir de nuevo en la fijación tras el desempapelado, mediante pincel y papel japonés o mediante inyección de la misma resina acrílica en zonas de abolsados y levantamientos, con aplanado posterior.

Esta intervención fue la más delicada, siendo muy sensibles los colores azules²⁴ y amarillos. En todo momento se utilizó una lupa de aumento con lámpara,²⁵ permitiendo un trabajo detallado y minucioso en la pintura.

Eliminación de los papeles de las cenefas y toma de muestras

Las paredes de la sala estaban cubiertas casi en su totalidad por un papel principal (blanco y naranja aterciopelado con motivos adamascados), observándose diferentes papeles de cenefas con motivos florales en la parte superior (dos cenefas) e inferior (zócalo, hasta 4 capas distintas). La eliminación consistió en humedecer con agua caliente con apósitos de CONTEC® los papeles y, una vez reblandecidos, se retiraron mediante espátula. En las zonas donde sólo había un papel se hizo una fijación previa con la misma resina.

Se tomaron muestras de 10x15 cm aproximadamente de los diferentes papeles decorativos para determinar la época y estilo de los mismos.²⁶

Limpieza

La limpieza de morteros originales se efectuó mecánicamente antes de aplicar el mortero de nivelación, eliminando los restos de arriccio, suciedad y polvo incrustados. La limpieza de la capa pictórica se centró en eliminar los residuos del adhesivo del empapelado decorativo, en aquellas zonas donde dificultaban o distorsionaban la legibilidad de la capa pictórica. Consistió en una limpieza mecánico-química, humedeciendo la zona a intervenir con un lápiz de vapor²⁷ o apósitos con agua desionizada y retirando cuidadosamente mediante espátula de escayolista los residuos reblandecidos. ²³ [pág. 111], ²⁴ [pág. 111] y ²⁵ [pág. 111]

¹⁹ Según los resultados de los análisis, se trata de dos colas del empapelado no originales, orgánicas y aplicadas en diferentes superficies. Se observa una capa de almidón de trigo aplicada por detrás del papel y otra cola no determinada aplicada sobre la superficie de la pintura.

²⁰ Se empleó un sistema de medición constante de temperatura y humedad (*datta loggers*), se colocó un monitor que evaluara los ciclos día-noche y los parámetros estacionales, y se optó también por el uso de deshumidificadores debido al entorno propio de la isla.

²¹ Concretamente se utilizó Paraloid® B-72 en baja proporción y en las zonas donde el Paraloid no era suficientemente adherente se empleó Primal® AC33 diluido en agua.

²² El metilproxitol (1metoxi-2propanol) es un disolvente incoloro e higroscópico, con una volatilidad, viscosidad y poder disolvente similar a los de los éteres de glicol a base de óxido de etileno. Es poco conocido en España en el ámbito de la restauración y, aunque no es específico de este campo, su aplicación está probada en Inglaterra desde hace años por ser más penetrante y menos tóxico que el xileno o el tolueno. La acetona es menos tóxica que el metilproxitol pero crea film y, al tener un rápido grado de evaporación, su acción de penetración es menor. Alicia

Sánchez Ortiz lo cita en su libro *Restauración de obras de arte: Pintura de caballete* (Madrid: Ediciones AKAL S.A., 2012, p. 236) como diluyente de los colores en el proceso de reintegración cromática, especificando que, como principales ventajas, tiene un proceso de evaporación más lento y de menor toxicidad para el restaurador. Concretamente las proporciones empleadas han sido: Paraloid® B-72 al 3,5% - 5% - 10% en metilproxitol Panreac® / Paraloid® B-72 al 10% en acetona. Las proporciones al 10% se han empleado en los casos donde la pintura estaba muy degradada.

²³ Papel CONTEC® C2 (55% celulosa - 45% poliéster) aplicado en doble capa y del mismo tamaño que la zona a actuar.

²⁴ En el caso de los colores azules del muro Sur correspondientes a los uniformes de los soldados, se empleó Paraloid® B-72 al 10% en acetona.

²⁵ *All Purpose magnifying lamp T5 22W fluorescence*.

²⁶ Se tomaron muestras de los diferentes papeles pintados y fueron llevadas a unos especialistas en empapelados decorativos de Londres.

²⁷ *Preservation Pencil* (Preservation Equipment Ltd. Diss, Norfolk, England. IP22 2DG) y *Ultrasonic humidifier*.

²⁸ Mortero aéreo: (cal Forcadal®+ arena de río + agua desionizada [1:3:1,5] / arena fina + polvo de mármol + cal [2:1:1] / cal Forcadal + polvo de mármol [70:30]).

²⁹ Blumestukko Rayt®.

Sistema de presentación

La reintegración matérica consistió en la aplicación de un mortero de reintegración²⁸ con rasqueta y espátula, similar al original en granulometría y composición pero de menor dureza, alisado con remolinador y esponja, y pulido en seco en zonas puntuales. En zonas de menor tamaño y poca profundidad se optó por una reintegración con una masilla²⁹ plástica a base de resinas sintéticas aplicadas con espátula de escayolista.

La reintegración cromática se llevó a cabo con un criterio ilusionista discernible, a base de veladuras con colores reversibles al agua, para dar una lectura completa. En las lagunas de pequeño tamaño se emplearon acuarelas, dando un color plano de base y solventando las zonas blanquecinas que perturbaban la visión del conjunto; en las lagunas de mayor tamaño se optó por utilizar gouache ajustado a un tono ligeramente más bajo. Se escogió esta técnica por ser un material fácilmente reversible y estable. Previamente se impermeabilizaron las zonas estucadas con la misma resina aplicada en la fijación al 3,5%. ²⁶ [pág. 111], ²⁸ y ²⁹ [pág. 114]

Para terminar, se aplicó a toda la superficie una capa de Paraloid® B-72 a baja concentración, con el fin de fijar las reintegraciones y proteger todo el conjunto.

Se ha trabajado siguiendo el criterio de mínima intervención, aplicando la metodología más adecuada con técnicas reversibles y compatibles, priorizando la conservación frente a la restauración, realizando la documentación pertinente de todo el proceso y tratando de dar la máxima unidad y estabilidad al conjunto pictórico. ²⁷ [pág. 112]

FOTOGRAFÍAS

¹ Detalle del empapelado desprendido con parte de la capa pictórica adherida en el reverso, revelándose una parte de la pintura (Fotografía: Rickerby&Shekede).

² Turgis Le Breton, "Vista del puerto de Mahón", c. 1850-60. Litografía en color (Fotografía: <http://www.pontesmaps.com/Mahon_Turgis_185060/2709/> [Consulta: 7 octubre 2014]).

³ Giuseppe Chiesa, "Fuerte Malborough" (Fotografía: postal antigua).

⁴ "El puerto de Mahón", imagen de la pintura descubierta en la Fundación Reynolds de Mahón (Menorca) de autor anónimo (Fotografía: Nadir López).

⁵ Vista de la pintura antes de su total descubrimiento (Fotografía: Viviana López).

⁶ Detalle del Fuerte de San Felipe en la pintura, representado tal y como fue en el siglo XVIII (antes de 1782) (Fotografía: Nadir López).

⁷ Antón Schranz. "Castillo de San Felipe" (1793-1800). Óleo sobre tela. Colección Museo de Menorca (Fotografía: <<http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MMEIB&Niv=26485>> [Consulta: 7 octubre 2014]).

⁸ Detalle de la entrega del parte. Grupo central (Fotografía: Viviana López).

⁹ Giuseppe Chiesa, "Lieutenant Colonel Robert Watson" (detalle) c.1769. Óleo sobre lienzo (51 x 67 cm). National Army Museum (En línea: <www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/paintings/> [Consulta: 31 agosto 2012]).

¹⁰ Miguel Alía Plana, "Uniforme de paseo o de campaña de infantería marina española de finales del siglo XVIII". Acuarela. Museo Naval de Madrid (Fotografía: <http://www.todoababor.es/vida_barcos/organizacion.htm>).

¹¹ Detalle de grupo de soldados (Fotografía: Nadir López).

¹² Fragata con bandera holandesa (Fotografía: Viviana López).

¹³ Font i Vidal, detalle de embarcaciones de "Puerto de Mahón. Escuadra inglesa fondeada junto a la isla plana", 1850. Óleo sobre lienzo (Fotografía: ANDREU, C., ISBERT, F. "Estudi i restauració de quatre quadres de Joan Font i Vidal (1811-1885)", *Revista de Menorca: Publicació de l'Ateneu Científic, literari i artístic de Maó*, primer semestre 1992, Art, p. 5-22).

¹⁴ Detalle de la escena figurativa sobre la puerta del muro Este, afectada por una grieta estructural (Fotografía: Viviana López).

¹⁵ Detalle de la falta de adherencia de la policromía en las partes superiores y en peligro de desprendimiento (Fotografía: Nadir López).

¹⁶ Fragmentos desprendidos de la película pictórica del capitel, adheridos al fuste de la columna (Fotografía: Nadir López).

¹⁷ Detalle de los diferentes estados de conservación de los muros (Fotografía: Nadir López).

¹⁸ Levantamiento acusado de la película pictórica en peligro de desprendimiento (Fotografía: Viviana López).

¹⁹ Proceso de eliminación del papel pintado (Fotografía: Rickerby&Shekede).

²⁰ Intervención de eliminación del papel pintado de una zona de la policromía que representa un grupo principal de soldados (Fotografía: Viviana López).

²¹ Escena del grupo principal de soldados tras la intervención (Fotografía: Viviana López).

²² Aplicación de resina acrílica mediante pincel (Fotografía: Nadir López).

²³ Detalle con lente de aumento de una figura afectada por los residuos de la cola del empapelado (Fotografía: Viviana López).

²⁴ Limpieza de residuos de la cola de empapelado (Fotografía: Viviana López).

²⁵ Resultado tras la limpieza (Fotografía: Viviana López).

²⁶ Reintegración cromática de la escena arquitectónica del Castillo de San Felipe (Fotografía: Viviana López).

²⁷ Detalle de intervención en el muro Sur (Fotografía: Rickerby&Shekede).

²⁸ Detalle de las velas de la proa del navío holandés, antes de la reintegración (Fotografía: Nadir López).

²⁹ Detalle de las velas de la proa del navío holandés, después de la reintegración (Fotografía: Nadir López).