

➔ Proyectos

La Santísima Trinidad de Juan de Valdés Leal. Investigación y tratamientos de conservación-restauración

Gabriel Ferreras Romero, M^º del Mar González González y Lourdes Martín García
Centro de Intervención del IAPH

Resumen

El Centro de Intervención del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico ha restaurado una de las obras más desconocidas de Juan de Valdés Leal titulada *La Santísima Trinidad*, pintura al óleo sobre lienzo realizada probablemente entre 1670-1672, y ubicada en el Monasterio de Santa Clara de Montilla (Córdoba).

La restauración se ha realizado según los criterios y la metodología de actuación que el Centro aplica en sus intervenciones, lo que ha permitido el estudio en profundidad de la obra, tanto desde el punto de vista histórico-artístico, como desde el material y estructural, resaltando, entre los procesos llevados a cabo, la innovación metodológica en los tratamientos de conservación y restauración del soporte pictórico, aplicada por primera vez en el IAPH.

Palabras clave

Centro de Intervención | Conservación | Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico | Intervención | Investigación | Lienzo | Monasterio de Santa Clara | Montilla (Córdoba) | Óleo | Pinturas | Valdés Leal, Juan de | 1670-1672



● Toma general del lienzo y del marco finalizada la restauración / FOTO: EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH

ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

Iconografía

El lienzo restaurado en el IAPH, *La Santísima Trinidad*, de Juan de Valdés Leal, propiedad del monasterio de las clarisas-franciscanas de Montilla (Córdoba), representa, por su iconografía, el Misterio o Dogma de la Santísima Trinidad. Este término es el empleado para designar la doctrina central de la religión cristiana, que se constituye en la verdad que alberga el hecho de que en la unidad de Dios hay tres personas; el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo.

En esta obra se está, por tanto, ante una representación del triunfo de la Iglesia sobre la Humanidad. La paloma del Espíritu Santo se coloca entre Padre e Hijo como un vínculo, siendo ésta una versión del tema trinitario que se difunde en el siglo XV junto con el de las tres personas idénticas.

En la parte superior del lienzo, aparecen tres arcángeles, figuras que forman una clase aparte en la jerarquía celeste, porque entre las cohortes innumerables de ángeles son los únicos no anónimos.

En este caso aparecen tres de los siete arcángeles que los teólogos suelen contar. A la izquierda, Miguel conocido al igual que Gabriel por el libro de Daniel, jefe de la milicia celestial y defensor de la Iglesia. Combate contra los ángeles rebeldes y contra el dragón del Apocalipsis, conduce a los muertos y pesa las almas en el juicio final.

En el centro Uriel, conocido por el libro apócrifo de Henoc, su nombre se interpreta con el significado de luz o llama de Dios, y por esta razón se ha identificado con el arcángel que empuña una espada llameante en la entrada del paraíso, reconociéndose por las llamas que brotan de sus pies y manos. Es el Arcángel de la Salvación, guardián de las puertas del paraíso.

Por último, a la izquierda del lienzo, se sitúa Gabriel, el Mensajero de Dios, el Anunciador. Su iconografía más común es la Anunciación a María, mostrándose vestido de larga túnica, portando una flor de lis o azucena, emblema de la pureza de la Virgen. Comparte con el Arcángel San Miguel el papel de guardián de la puerta de las Iglesias.

Morfología

A nivel morfológico el lienzo de Valdés Leal refleja una escena de gloria, en la que aparecen los personajes que configuran el Misterio de la Santísima Trinidad.

Dios Padre e Hijo se representan uno junto a otro, sedentes en un trono de nubes, siguiendo un esquema horizontal y de cierta simetría. La com-



➤ Autorretrato del pintor Juan de Valdés Leal (1622-1690) / FUENTE: BIBLIOTECA NACIONAL. MADRID



➤ La Visión de San Francisco en la Porciúncula. Antiguo Convento de Capuchinos. Cabra (Córdoba) / FOTO: GABRIEL FERRERAS ROMERO



➤ La Asunción de la Virgen. Museo de Bellas Artes de Sevilla / FUENTE: VALDIVIESO, 1998



➤ La Santísima Trinidad, situada en el coro alto / FUENTE: AA.VV., 2006

ORIGEN DE LA OBRA

Atribución

Marzo de 2006. Alberto Villar Movellán y Ángeles Raya, catedrático y profesora de Historia del Arte de la Universidad de Córdoba, respectivamente, realizando la *Guía Artística* de dicha provincia, vieron la pintura y la atribuyeron por primera vez al pintor sevillano Juan de Valdés Leal.

Teorías sobre su procedencia

1672. La pintura podría haber sido realizada por Valdés Leal en fecha cercana a la estancia del pintor en Córdoba, con motivo del encargo y posterior realización del gran lienzo *La Visión de San Francisco en la Porciúncula* (cuadro fechado y firmado), para el altar mayor del convento de los Capuchinos de Cabra, actualmente de Madres Escolapias.

1670-72. No se descarta que la procedencia del lienzo pueda ser sevillana, atendiendo a la gran plenitud artística que refleja dentro de la producción de su autor. En este período el pintor realiza en Sevilla los famosos *Jeroglíficos de las Postrimerías* para el Hospital de la Santa Caridad, o las pinturas de *La Inmaculada* y *La Asunción de la Virgen*, que originariamente formaron parte de los dos pequeños retablos colaterales de la iglesia del Convento de San Agustín, hoy en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Propiedad

Pertenece al monasterio de las clarisas-franciscanas de Montilla, a donde podría haber llegado por una dote o donación de alguna religiosa de la casa de Aguilar, teniendo en cuenta, para reforzar esta hipótesis, que Montilla fue propiedad de los señores de Aguilar y

Priego, y que había pasado por herencia a los Enríquez de Ribera, duques de Medinaceli y duques de Feria, cuya residencia solariega era la sevillana Casa de Pilatos.

Ubicación

Con anterioridad a colocarse en el comedor de diario de la comunidad religiosa, el lienzo estuvo ubicado en el coro alto de la iglesia del mismo convento, de ahí que presentara el marco unas cogidas en los laterales que posteriormente desaparecieron.



● Arcángel san Uriel / FOTO: EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH

posición se articula mediante el eje vertical creado por la cruz, que es sostenida por Jesucristo con ambas manos. La esfera celeste ocupa la base de la pintura, mostrándose parcialmente bajo ambas figuras, que se imponen sobre ella de manera triunfal.

El Reino Celestial, donde se ubican las imágenes de la Trinidad, se muestra resplandeciente, lleno de luz cálida de tonos dorados que inunda todo el ambiente y envuelve las figuras. Dios Padre e Hijo son coronados por un triple halo de color blanco y sus cabezas son rodeadas por una aureola de pequeños ángeles o querubines, que se muestran apenas esbozados.

Sobre la escena principal, en la parte superior del lienzo, en un plano más lejano y por tanto de perfiles más difuminados, se presentan los tres arcángeles anteriormente citados.

La figura del Hijo, Jesucristo, es la de un hombre joven, con barba y cabellos largos, colocado a la derecha del Padre. A pesar de haber abandonado su existencia terrenal, sigue conservando su apariencia humana, e incluso muestra las llagas y la herida del costado, recuerdo

de su padecimiento en la cruz. Su indumentaria es la propia de Cristo resucitado, ataviado con el paño de pureza y manto rojo, que deja al descubierto buena parte de su anatomía. Su cuerpo y su rostro ya no son los de un ser humano que sufre, sino los de Dios triunfante sobre la muerte y sostiene la Cruz.

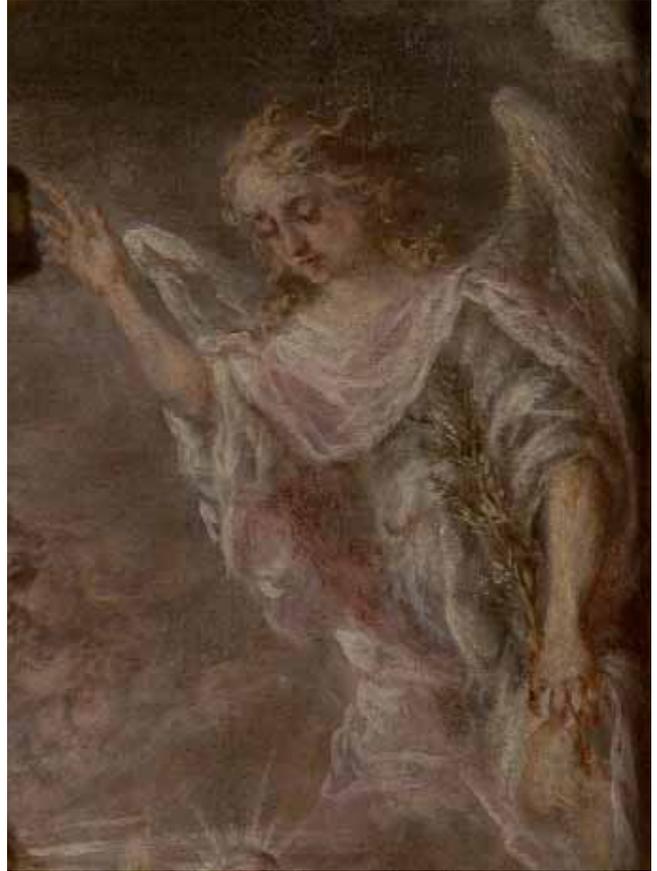
Por otra parte, Dios Padre se muestra como un anciano de cabellos y barba blanca, ataviado con túnica gris-celeste y capa pluvial de color amarillo dorado, cerrada al pecho con una suntuosa traveta a modo de broche. Porta un cetro rematado en un ojo, simbolizando su carácter de majestad, mientras con la mano derecha ejecuta una bendición dirigida al globo terrestre, a la humanidad.

Ambas efigies evocan con su posición sedente y el movimiento de sus ropajes la figura triangular, simbólica del misterio del que forman parte, reforzando así la idea del Dios uno y trino que representan.

Entre Dios Padre e Hijo, colocado como nexo de unión entre ambos, se sitúa el tercer símbolo o elemento trinitario, el Espíritu Santo, que bajo forma de paloma se mantiene suspendido en el aire en pleno vuelo,



◀ Arcángel san Miguel / FOTO: EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH



◀ Arcángel san Gabriel / FOTO: EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH

El temperamento de Valdés Leal, enérgico, llena su pintura de expresividad y viveza a través de una técnica suelta y agitada

frente al espectador, resplandeciente de luz, con plumaje muy blanco y pico y garras muy rojos.

Junto a las dos imágenes antropomorfas, entre las nubes aparecen varios angelotes que portan elementos referentes a la Trinidad y alusivos a la Pasión. Entre ellos destaca el triángulo equilátero, empleado en el arte como símbolo del Misterio desde la Edad Media, así como la corona de espinas y los clavos, que son llevados por otro ángel al tiempo que el que se coloca en un plano superior a éste porta una corona de flores signo de triunfo.

Estilo

El estilo que emplea Valdés Leal en esta obra es de una técnica suelta e intuitiva; refleja formas de fisonomía fuertemente naturalistas, basadas en un dibujo firme y contundente que define volúmenes secos y monumentales, realzados por un colorido vivo y potente. Hay en las figuras de Cristo y Dios Padre una presencia monumental en lo físico y trascendental en lo psicológico.

El cromatismo está ejecutado en tonos cálidos y vigorosos amarillos-anaranjados, aplicados con una pincelada contundente y enérgica. De factura suelta y valiente, las notas de color emanan de la indumentaria de los representados, oscilando desde el color rojo intenso del manto de Jesús, que encuentra su otra referencia en la vestimenta del Arcángel San Miguel, al amarillo de la capa del Padre Eterno, pasando por una amplia gama de grises, azulados o rosados, todo ello combinado armoniosamente, empleando cuidadosos matices, algunos de los cuales presentan magníficas calidades por sus conseguidos efectos de transparencia.

La luminosidad que emana de las figuras trinitarias respalda toda la escena, intensificando con su resplandor el sentido de la espacialidad e ingravidez del ámbito celestial formado por “nuvolas” de querubines. Su fuerza disminuye hacia la parte inferior de la pintura, donde se funde con el gris de las nubes y la esfera terrestre.

Conclusiones

La Santísima Trinidad del Monasterio de Santa Clara de Montilla, por cuestiones morfológicas y estilísticas, permite atribuirla sin lugar a duda a Valdés Leal y fecharla hacia 1670-1672. Se encuentra en este momento el artífice sevillano en la plenitud de su producción, cuando adopta unas características definidas que se mantienen en las últimas décadas de su vida.

Se puede encuadrar la obra en esta fecha por su cercanía en estilo con otras piezas ejecutadas por el pintor en la misma etapa. Entre ellas, se encuentra el gran cuadro de *La Visión de San Francisco en la*

👁️ Ojo del cetro del Padre Eterno /
FOTO: EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH



📐 Triángulo equilátero, símbolo del Misterio de la Trinidad desde la Edad Media /
FOTO: EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH



👁️ Cuarteado y pérdidas de la película pictórica / FOTOS: EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH



🕒 Secuencia del proceso de restauración del marco: fijación y limpieza, estucado, aplicación base roja como imitación de la capa de bol donde se asienta el oro, y reintegración cromática / FOTOS: EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH

MARCO

Datos técnicos

Denominado de "juguete" por las cartelas empleadas como decoración en los ángulos del marco y en las zonas centrales de cada uno de sus lados, es original del siglo XVII. La decoración se completa con flores que alternan con formas geométricas, un borde exterior a base igualmente de decoración floral, un borde interior a modo de fina cornisa o plinto y rehundido en las partes lisas.

El marco está realizado en madera tallada y dorada, con corladura en tonos rojos, con motivos decorativos en el centro de cada lado y en las esquinas, con unas dimensiones totales de 131 cm de alto por 111 cm de ancho. El cuadro estaba sujeto a él mediante cuatro clavos de forja en total, dispuestos en el centro de cada uno de los lados del bastidor.

Estado de conservación

Por el reverso se detectaron agujeros y orificios ocasionados por puntillas de diferente tamaño. Cuatro de ellos se observaron también por el anverso, situados dos a dos y de forma simétrica en la decoración central de los lados derecho e izquierdo del marco. Posiblemente estos orificios se correspondan con una antigua sujeción a la pared, cuando el cuadro estuvo expuesto en el coro alto de la capilla del monasterio, anterior a la pieza de sujeción de hierro que presenta ahora, clavada en la zona central superior. Al igual que en el bastidor, también se detectaron orificios producidos por ataque de insectos xilófagos, ya sin actividad.

Por el anverso presentaba desgastes de las partes más salientes de la talla decorativa, así como repintes con purpurina realizados en intervenciones anteriores para ocultar el soporte de madera que quedaba a la vista tras las pérdidas de preparación y oro.

Tratamiento

En los procesos de restauración del marco se siguieron los mismos procesos aplicados en el lienzo. Tras la fijación del oro y la preparación, se consolida y protege la madera por el reverso. Por el anverso, se realiza la limpieza química de toda la superficie dorada, eliminando barnices y repintes de purpurina en las lagunas de preparación y oro.

La pérdida de algunas de las piezas decorativas se repuso tallándolas en madera de pino, para después proceder a la fase de estucado de las mismas, así como de las lagunas de preparación. La reintegración cromática con oro en polvo, aglutinado con barniz, se realizó sobre una capa roja imitando el color del bol de base del oro original. Finalizada la fase se protegió con barniz y se montó el cuadro con los mismos clavos de forja y en la misma disposición inicial.

Porciúncula que firmó en 1672 para los Capuchinos de Cabra, produciéndose un regreso del artista a Córdoba, ciudad donde había residido durante nueve años.

De esta pieza destaca su complejidad iconográfica así como su ritmo compositivo, encontrando similitudes con *La Trinidad* de Santa Clara en el tratamiento de la luz, cálida, amarilla, presentada de acuerdo al sentimiento espiritual de la escena, así como en el tratamiento del color, buscando la intensidad una vez más en el manto rojo de Cristo resucitado, que se dispone triunfante en el Reino Celestial, mostrando las heridas de su martirio y portando la cruz símbolo de la Redención.

Asimismo, el dinamismo, la pincelada ágil y la búsqueda de profundidad a través de personajes esbozados se sitúan en línea con el lienzo de Montilla.

Junto a esta obra, la pieza de Santa Clara guarda un parentesco estilístico con otros lienzos coetáneos, como son las pinturas de *La Asunción* y *La Inmaculada*, hoy en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, pero en su día encargadas para formar parte de los dos retablos laterales de la Iglesia del Convento de San Agustín en Sevilla. Ambas reflejan la madurez artística que el artífice sevillano había alcanzado a principios de la década de los setenta del siglo XVII.

La Trinidad que aparece en el lienzo de *La Inmaculada* de San Agustín, esta vez a modo de triángulo invertido, si bien igualmente rodeado por una aureola de cabezas de ángeles como sucede en el cuadro del Convento de Santa Clara en torno a las cabezas de Dios Padre e Hijo, tiene similitudes con los ángeles niños de *La Inmaculada* y los del lienzo de Montilla.

Así, el resplandor de luz que inunda la estancia emana de la representación trinitaria, mientras que los toques de color aparecen de nuevo en las vestimentas, en este caso en el manto de la Virgen, así como también en las capas que cubren a los ángeles, siendo muy recurrente en Valdés Leal el uso del color rojo saturado.

Tras un primer período, con cierto influjo de artistas como Francisco Herrera "el Viejo" o Antonio del Castillo en Córdoba, entre otros artífices, Valdés Leal comienza a configurar un estilo propio a partir de su establecimiento en Sevilla en 1656.

En este momento se experimenta una clara evolución, en el terreno artístico sevillano, que motiva la aparición de formas pictóricas más dinámicas, como ya realiza Murillo. A mediados del siglo XVII, el espíritu religioso de la Contrarreforma, tras un período imperado por el manierismo y un naturalismo aún estático, evolucionó hacia formas más expresivas, dando paso a un lenguaje propiamente barroco.

En este proceso fue determinante la figura de Francisco Herrera "el Joven", nacido en Sevilla pero con probabilidad formado en Madrid e

Italia. Su estilo caracterizado por el movimiento, el color resplandeciente, la calidad de sus transparencias y sus composiciones, modifican la forma de ver la pintura en la ciudad de Sevilla.

Valdés Leal hubo de adaptarse a este espíritu incipiente, que junto con su propia personalidad dieron como resultado una pintura de carácter puramente barroco.

Bajo estas circunstancias, se puede decir que su estilo se encuentra definido hacia 1660, si bien existió, según Palomino, una estancia en Madrid por parte del pintor en torno a 1664, donde debió observar pinturas de Rubens, Van Dyck y Tiziano entre otros.

En definitiva, la pintura de Valdés Leal es consecuencia de una serie de factores, de la intensidad con la que el Barroco es vivido en la ciudad de Sevilla, y de la propia personalidad del artista, que interpreta sus obras de una manera apasionada, imprimiendo en ellas su temperamento enérgico, a través de una técnica suelta y agitada que llena su pintura de expresividad y viveza. Por lo que se puede considerar a Juan de Valdés Leal como el pintor más barroco de la escuela andaluza y el que no tiene seguidores como tuvo Murillo, pues ni siquiera su hijo Lucas Valdés continúa el estilo de su padre.

CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN

A finales de noviembre de 2006 llega el cuadro al IAPH, iniciándose los tratamientos de conservación-restauración en enero de 2007, mediante un estudio más directo y exhaustivo de las patologías que presentaba, ya reflejadas en su día en el informe diagnóstico realizado previamente sobre el estado de conservación y el tratamiento a seguir en junio de 2006.

"Conocer para intervenir" es la premisa básica de metodología de intervención en el patrimonio histórico-artístico y por la que opta el IAPH en sus actuaciones. El conocimiento previo de la obra debe englobar todas las perspectivas de estudio que ofrece un determinado bien cultural, y así poder determinar el alcance de la intervención a seguir en el mismo. Pero en la mayoría de los casos, en el transcurso de los procesos de restauración, se obtienen nuevos datos sobre la historia material de la obra y la naturaleza de los materiales que la componen, por lo que la premisa inicial se podría invertir también en "intervenir para conocer".

Este amplio conocimiento del bien a tratar es el resultado no sólo del examen visual, sino de la propia actuación en los diferentes procesos de restauración y el apoyo de las técnicas de examen mediante la caracterización de materiales y radiaciones no visibles, que aportan información inherente a la obra no detectada en una inspección ocular previa.

⬇ De arriba a abajo: tipología del bastidor y del marco, reverso; clavo de forja de sujeción y acumulación de polvo en la zona inferior del bastidor y del marco; y pieza de hierro de sujeción a la pared / FOTOS: EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH



En este sentido, el estudio analítico cognoscitivo realizado mediante la aplicación de métodos físicos de examen con radiación electromagnética aportó información complementaria de la obra que, en la mayoría de los casos, corrobora los datos obtenidos mediante la observación directa. Para ello se realizó un examen con radiación ultravioleta e infrarroja, y un estudio radiográfico.

Por otro lado, el estudio analítico operativo y de caracterización de materiales permitió conocer la naturaleza de los materiales que componen la obra, tanto de los originales como de los añadidos.

También se realizaron fotografías generales y de detalles, con luz normal y rasante, antes, durante y después de la intervención, para documentar gráficamente el estado de conservación y cada uno de los procesos llevados a cabo durante la restauración.

Datos técnicos y estado de conservación

El cuadro de *La Santísima Trinidad* es una obra pintada al óleo sobre tela de lino tipo tafetán simple de trama abierta, con una densidad de hilos por cm² de 10/11 por trama y de 18/19 por urdimbre, con número de cabos múltiples y torsión en Z. Todos los bordes del soporte estaban deshilachados, excepto el superior que mantenía la orilla de la tela, y determinó la disposición de la trama en sentido vertical y, consecuentemente, la urdimbre en horizontal.

El lienzo no está reentelado ni presenta rotos, sólo se observan, a través de la película pictórica, desgarros y deformaciones en el lateral superior izquierdo por la pérdida de sujeción de la tela al bastidor. Dicha pérdida se intentó subsanar en una intervención anterior clavando la tela al bastidor por el anverso mediante puntillas. Por el reverso, en el cuadrante superior derecho se detectó un pequeño orificio o roto de las fibras, de forma circular y de unos tres milímetros de diámetro, visible también por el anverso.

El soporte pictórico está sujeto a un bastidor de 105 cm de alto por 84 cm de ancho, formado por cinco piezas de madera de pino, con corte longitudinal y sección rectangular, unidas entre sí mediante ensamblajes machihembrados sin caja para las cuñas, por lo que carece de sistema de expansión. Los listones que conforman el bastidor tienen una sección de 2 x 3 cm, mientras que el travesaño central es de 1 x 3 cm, dispuesto en sentido horizontal.

La sujeción de la tela al bastidor se realiza mediante tachuelas equidistantes de 6 a 12 cm aproximadamente, distribuidas en 9 en el borde superior, 7 en el borde inferior, 11 en el borde derecho y 14 en el borde izquierdo. En este último, a pesar de tener el mayor número de tachuelas, ninguna de ellas sujetaba la tela, manteniendo la tensión de la misma las 12 puntillas pequeñas que clavaron por el anverso en una



🕒 Puntillas clavadas por el anverso para corregir la deformación y la pérdida de sujeción al bastidor / FOTO: EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH



🕒 Pérdidas de película pictórica producidas por los movimientos de la tela en contacto con la arista interna del bastidor / FOTO: EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH

- 🕒 Anverso y reverso del roto de las fibras del soporte / FOTO: EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH
- 🕒 Restos de ataque de insectos xilófagos ya sin actividad / FOTO: EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH
- 🕒 Marca de la ubicación del bastidor y relleno de los orificios del bastidor / FOTO: EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH



- ⬇️ Proceso del plegado de la tela sobre el borde / FOTO: EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH
- ⬇️ Detalle de la aplicación de bandas perimetrales / FOTO: EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH
- ⬇️ Corrección de las deformaciones de la tela / FOTO: EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH



La metodología de trabajo se ciñe en todo momento a las necesidades reales que demanda la obra

intervención anterior, pero que no evitaron la deformación del soporte ni el desprendimiento de película pictórica.

El bastidor no presentaba deformaciones ni pérdidas de materia. Sí se observó acumulación de suciedad en los planos horizontales, sobre todo en la zona inferior, y pequeños orificios producidos por elementos metálicos y por el ataque de insectos xilófagos muy disperso y sin actividad.

En cuanto a la película pictórica está realizada al óleo sobre una preparación de color rojizo compuesta por tierras, muy característico de la época de ejecución. Sobre esta preparación se superponen capas de color por transparencias o veladuras para conseguir el efecto deseado en cada caso, aplicando pinceladas muy sueltas y cortas, consiguiendo así una atmósfera y luminosidad muy particular en la pintura de Valdés.

Pero las características del soporte repercuten directamente en la capa de preparación y película de color, pues los cambios de temperatura y humedad provocan dilataciones y contracciones en la tela, ocasionando el cuarteado, en este caso muy pequeño ya que la pintura no presenta grandes empastes. Dichos movimientos del soporte influyen en las pequeñas pérdidas de película pictórica y preparación generalizada por toda la superficie, más visible en los tonos oscuros que en los claros.

A través de la película pictórica se pudo observar también las marcas producidas en la tela por el contacto con el bastidor, con la consiguiente pérdida de preparación y color, sobre todo en el lateral derecho en la mitad inferior, coincidiendo la disposición de dicha pérdida con el ancho del bastidor y con la arista interna en contacto con la tela.

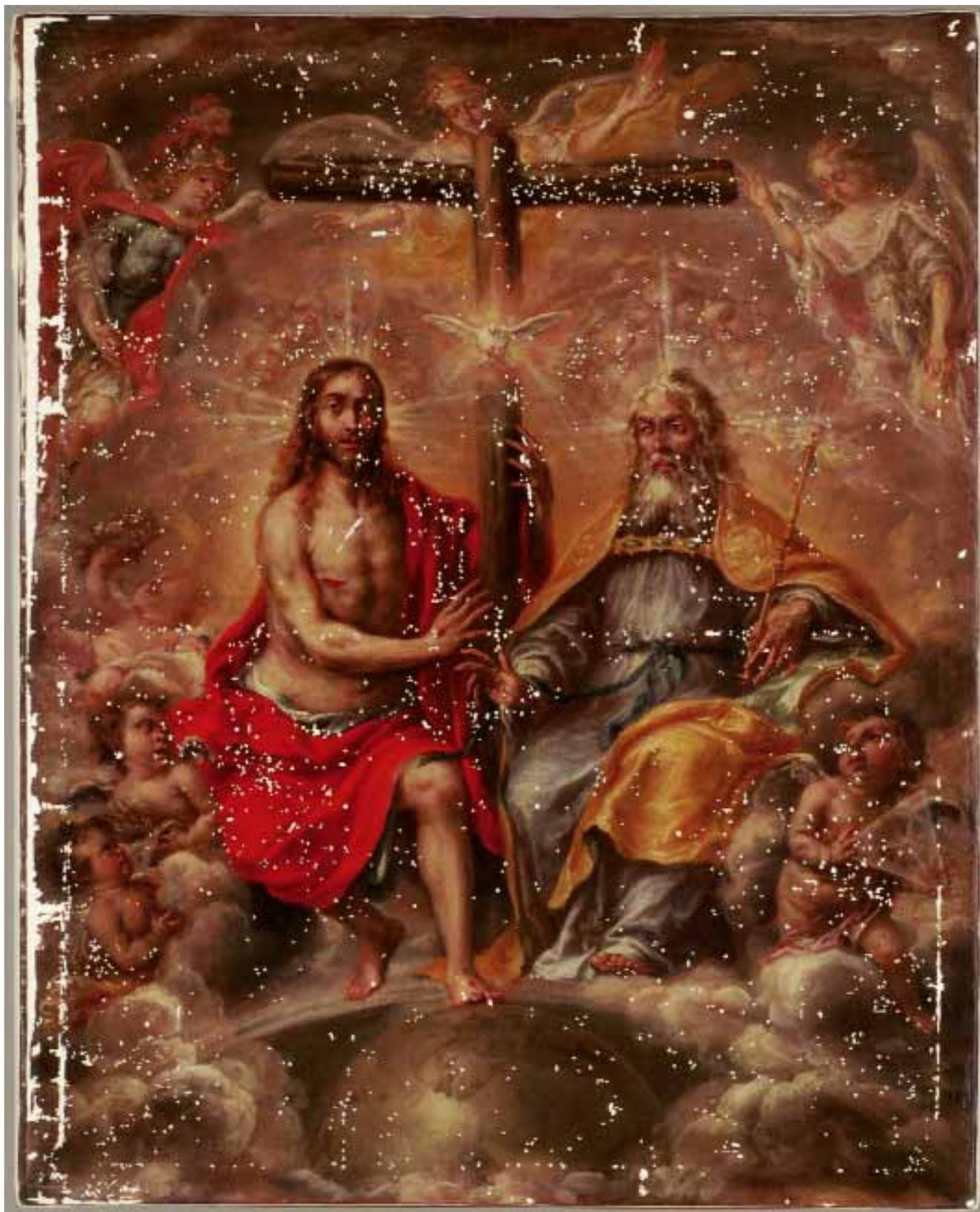
En cuanto al estrato superficial, no se detectó acumulaciones de barniz y polvo, ni oscurecimiento de la película pictórica por la oxidación del barniz de protección, a pesar de la ubicación del cuadro en el comedor de diario del Monasterio. La pintura en general, a simple vista, no presentaba ningún indicio de intervenciones anteriores, tan sólo un pequeño repinte en el torso de Jesucristo, en el borde del lateral superior izquierdo deformado y sujeto con puntillas, y algunas manchas en la zona inferior, como se pudo apreciar en el estudio mediante iluminación ultravioleta.

Tratamiento realizado

La metodología de trabajo se realiza según los protocolos de actuación del Centro de Intervención del IAPH, ciñéndose en todo momento a las necesidades reales que demanda la obra, para obtener el más alto nivel en los tratamientos propuestos, siguiendo los principios fundamentales de reversibilidad, diferenciación y respeto por el original. La actuación realizada en el bien objeto de estudio ha sido de carácter multidisciplinar, empleando la infraestructura y equipamiento específico existentes en el taller de pintura.

Iluminación ultravioleta. Apenas se observan repintes / FOTO: EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH





En este caso, dado el buen estado de conservación de la obra, se han aplicado tratamientos de carácter conservativo, siguiendo el criterio de "mínima intervención".

Tras realizar la toma fotográfica general y de detalles, y la extracción de muestras para la caracterización de materiales, se inicia la restauración comenzando por el desmontaje. Para ello se extraen los cuatro clavos de forja que sujetaban el cuadro al marco, diferentes en tamaño y forma. Con la idea de mantener este mismo sistema de sujeción, los clavos son tratados eliminando los restos de óxido y aplicando una capa de protección. Posteriormente, se sigla para poder colocarlos en su posición inicial una vez finalizados los procesos de conservación y restauración del cuadro y del marco.

Antes de comenzar los tratamientos del soporte se protegió la película pictórica con papel japonés y coleta. Esta protección a su vez sirvió para fijar la película pictórica y la preparación, acelerando el secado de la humedad de la coleta mediante espátula o plancha térmica y ejerciendo presión controlada sobre la superficie para permitir la adherencia entre los diferentes estratos de pintura y preparación, y eliminar las cazoletas de los cuarteados.

Previo al desmontaje de la tela del bastidor se marcó la posición exacta del mismo por el reverso para que a la hora del montaje tuviera la misma ubicación original, y como referencia de donde debían de llegar las bandas perimetrales para que quedaran ocultas por el bastidor.

El soporte pictórico se desmontó del bastidor desclavando las tachuelas de sujeción, para poder proceder a la limpieza de la tela por el reverso, frotando en círculo con perrillo y aspirando el polvo desprendido, insistiendo con el bisturí en los restos de suciedad depositados entre el lienzo y el bastidor, donde las concreciones de partículas estaban más adheridas y solidificadas.

La corrección de las deformaciones y dobleces de los bordes de la tela se consiguió mediante la aplicación de peso y humedad controlada. Paralelamente a esta acción, se prepararon las cuatro bandas de tela de lino, más fino que el original, de 10 cm de ancho por la medida del largo correspondiente de cada lado del cuadro, desflecando el borde en contacto con el lienzo original y aplicando un adhesivo termoplástico. La colocación de estas bandas perimetrales se realizó mediante presión y calor moderado, tomando como referencia las marcas realizadas en la tela antes de desmontar el bastidor. En el orificio de la tela detectado por el anverso en el ángulo superior derecho, se aplicaron hilos de lino de los bordes del lienzo con el mismo adhesivo empleado en las bandas.

Los tratamientos de conservación y restauración realizados en el bastidor se iniciaron retirando los restos de tachuelas incrustados por todo

INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

LA SANTÍSIMA TRINIDAD DE JUAN DE VALDÉS LEAL INVESTIGACIÓN Y TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN RESTAURACIÓN

Román Fernández-Baca Casares. Director del IAPH

Lorenzo Pérez del Campo. Jefe del Centro de Intervención

Coordinación técnica. Pedro Castillo Pérez, Araceli Montero Moreno

Conservación-restauración. M^a del Mar González González

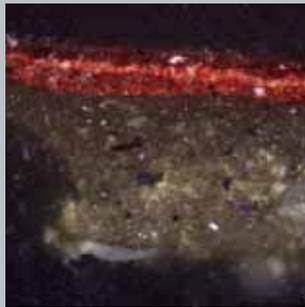
Estudio histórico artístico. Gabriel Ferreras Romero

Análisis químico. Lourdes Martín García

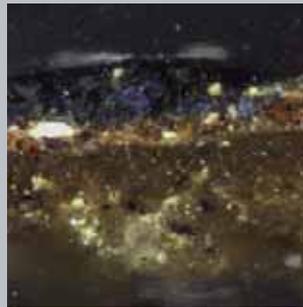
Estudios fotográficos. Eugenio Fernández Ruiz



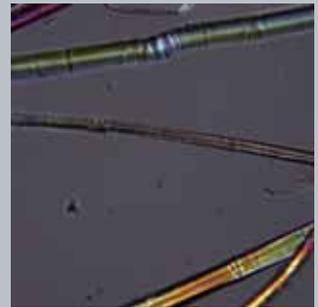
Sección transversal de una muestra de carnación del brazo de Cristo / FOTO: LOURDES MARTÍN, IAPH



Sección transversal de una muestra extraída del manto rojo de Cristo / FOTO: LOURDES MARTÍN, IAPH



Sección transversal de una muestra extraída del cíngulo azul de la túnica de Dios Padre / FOTO: LOURDES MARTÍN, IAPH



Fibras del tejido original vistas al microscopio óptico / FOTO: LOURDES MARTÍN, IAPH

ESTUDIO DE LOS MATERIALES CONSTITUTIVOS

Se han extraído seis muestras de pintura y una de tejido. Los fragmentos de pintura se han embutido en una resina de metacrilato y se han cortado perpendicularmente para obtener las secciones transversales. En estas secciones se han analizado tanto la capa de preparación como las de pintura mediante microscopía óptica, electrónica y microanálisis elemental de energía dispersiva de Rayos X (EDX). En cuanto al tejido se ha procedido a su identificación mediante microscopía óptica con luz transmitida.

La pintura presenta una imprimación parda terrosa constituida por tierras (silicatos arcillosos ricos en óxidos de hierro) y una pequeña cantidad de blanco de plomo. Superpuesta a la imprimación se observa, en la mayoría de las muestras analizadas, la presencia de una capa de color ocre terroso compuesta por blanco de plomo, calcita, ocre, tierra roja, esmalte y bermellón.

El rojo de la túnica presenta la superposición de tres estratos. El inferior está compuesto por blanco de plomo, calcita, laca roja, bermellón y tierra roja; el intermedio, por bermellón, blanco de plomo y calcita y el superior, por blanco de plomo, calcita, laca roja, tierra roja y trazas de bermellón.

El azul del cíngulo está compuesto por azurita, blanco de plomo y tierras.

La carnación está constituida por blanco de plomo mezclado con calcita, tierra roja, ocre, laca roja y bermellón.

El ocre de la túnica de Dios Padre está constituido por blanco de plomo, calcita, ocre, amarillo de plomo y estaño, y tierra roja.

El fondo, en la zona de extracción de la muestra, está compuesto por blanco de plomo, calcita, tierra roja y bermellón. Superpuesto presenta un repinte compuesto por blanco de titanio, litopón y ocre.

Los pigmentos identificados han sido los siguientes:

Blancos: blanco de plomo, calcita, blanco de titanio, litopón
 Rojos: tierra roja, bermellón, laca roja
 Pardos: tierras, sombra
 Azules: azurita, esmalte, ultramar
 Amarillos: amarillo de plomo y estaño, ocre
 Negros: carbón

El tejido constituyente del soporte pictórico original es de lino.

el perímetro y el lijado de la superficie, por anverso y reverso, eliminando las aristas y astillas de la madera, para después proceder a la limpieza y relleno con pasta de serrín y cola de los orificios producidos por insectos xilófagos y las tachuelas de sujeción de la tela al bastidor. Las piezas de madera sueltas en las esquinas se encolaron, y finalmente se aplicó una capa de barniz como protección.

Finalizados los tratamientos en el soporte y el bastidor y eliminados los papeles de protección de la película pictórica, se montó el lienzo controlando la tensión de la tela y sujetando esta mediante grapas de acero inoxidable. La tela sobrante no se cortó sino que se plegó sobre sí misma en los bordes o cantos del bastidor. Los motivos para la utilización de este sistema de plegado de la tela fueron los siguientes:

1. No ocultar con dicha tela, al doblarla sobre el reverso, el bastidor original.
2. Evitar recortar la tela sobrante, pues si en un futuro fallara la tensión del soporte pictórico o el bastidor, no sería necesario volver a aplicar nuevos bordes en la tela para tensar.
3. Proteger y almohadillar los cantos, siempre en contacto con el marco.
4. Observando la obra por el reverso, pasa desapercibida la intervención que se ha realizado en el soporte.

Como ya se comentó en el estado de conservación y se corroboró luego mediante el estudio con radiación ultravioleta, la película pictórica no presentaba barnices oxidados ni repintes que pudieran desvirtuar el cromatismo real de la obra. Sólo se eliminaron puntualmente el repinte del torso de la figura de Jesucristo, del lateral izquierdo en la zona superior y algunas manchas en la zona inferior. Para ello se llevó a cabo una limpieza superficial para retirar el polvo y suciedad, y puntualmente, la eliminación de los repintes, tras realizar las pruebas necesarias para comprobar la solubilidad de los mismos y poder retirarlos con facilidad.

Posteriormente se protegió toda la superficie con una capa de barniz aplicado con brocha, antes de la fase de estucado de lagunas de preparación con sulfato cálcico y cola animal.

Los estucos se reintegraron primero con acuarela y, tras un segundo barnizado a brocha, con pigmentos al barniz, mediante puntos y rayas, y veladuras de color. Finalizada la fase de reintegración cromática se protegió toda la superficie con barniz pulverizado.

Bibliografía

- AA.VV.** (1993) *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*. Tomo VI. Convenio de colaboración cultural. Córdoba, 1993
- AA.VV.** (2006) *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba; Sevilla: Fundación José Manuel de Lara, 2006
- DUCHET, G.; PASTOREAU, M.** (1996) *La Biblia y los Santos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996
- HERNÁNDEZ ROMERO, A.** (2001) *Juan de Valdés Leal (1622-1690): Córdoba, Sala de Exposiciones Museísticas CajaSur*. Córdoba: Publicaciones de la Obra Social y Cultural, 2001
- PÉREZ CALERO, G.** (1991) *Juan de [Valdés Leal]: (1622-1690): un barroco romántico*. Sevilla: Caja San Fernando, 1991
- REAU, L.** (1996) *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Tomo 1, Volumen 1 y 2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996
- VALDIVIESO, E.** (1991) *Valdés Leal*. Junta de Andalucía. Museo del Prado. Madrid, 1991
- VALDIVIESO, E.** (1998) *Valdés Leal*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1998

+ INFO

Toda la información derivada de cada fase de actuación, hasta su finalización en enero de 2008, queda recogida en la Memoria final de Intervención, según los Protocolos de Actuación del Centro de Intervención, estructurada en los siguientes capítulos: Estudio histórico-artístico, diagnóstico y tratamiento, estudio científico-técnico, recomendaciones y la relación del equipo técnico que ha hecho posible dicha actuación. A su vez, toda esta información va acompañada de una documentación gráfica y fotográfica en la que se indica algunos de los daños y patologías detectadas durante la inspección visual, los estudios físico-químicos realizados, y los tratamientos llevados a cabo en cada caso.