



La retirada de los sarracenos

Juan de Valdés Leal

Gabriel Ferreras Romero

M^a del Mar González González

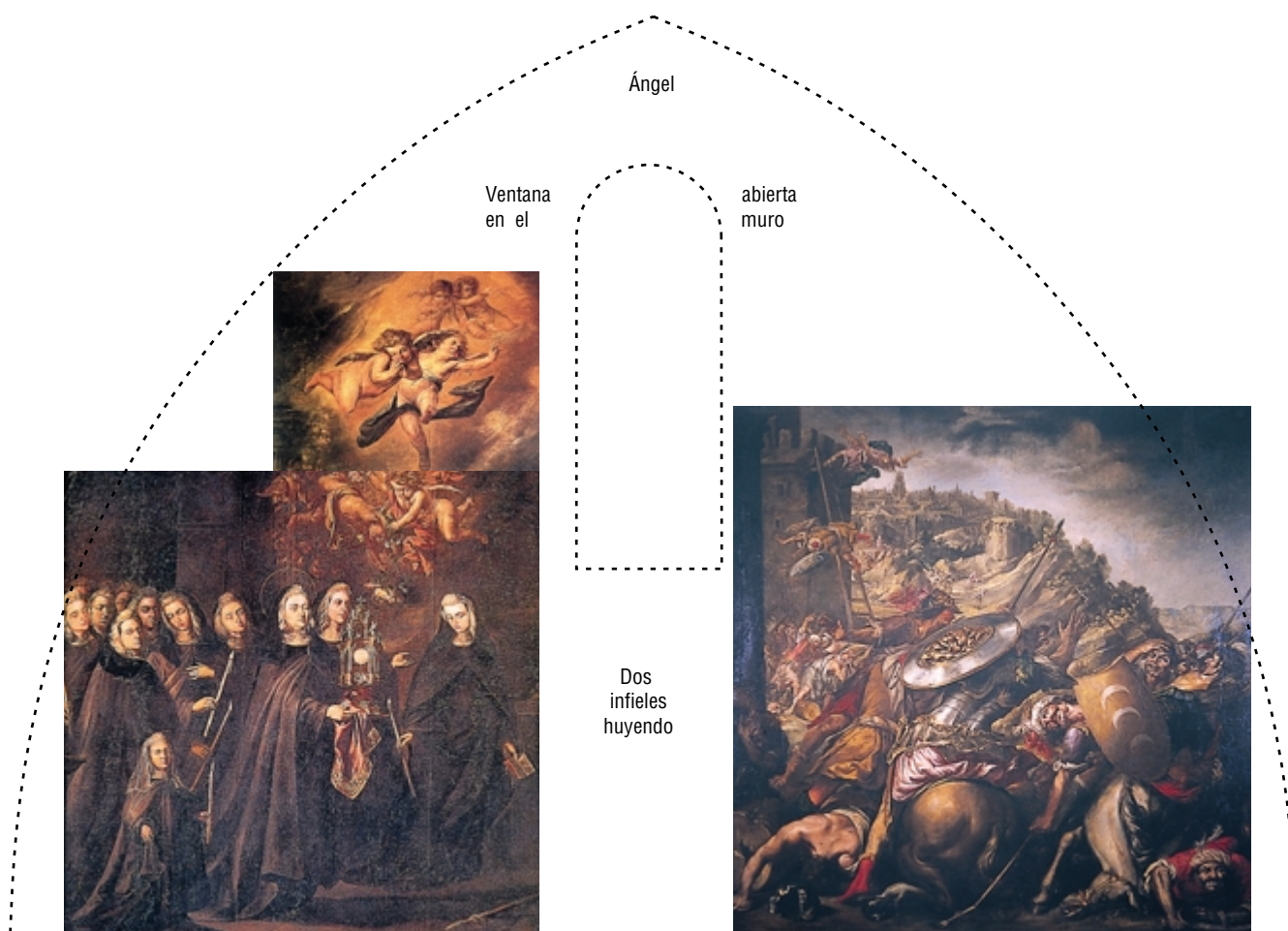


Gráfico 1. Croquis de la disposición del lienzo del lado del Evangelio y que hoy se encuentra dividido y seccionado:

- Santa Clara con la Custodia.
- Huida de los sarracenos.
- Un grupo de ángeles.

ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

El día uno de diciembre de 1652, el pintor Juan de Valdés Leal se obligaba con las religiosas franciscanas del convento de santa Clara de Carmona, ante el escribano público don Francisco Muñoz Alanís, a pintar una serie de cuadros de gran formato para la iglesia de dicho convento y que se adaptaran a la arquitectura ojival de los muros laterales del presbiterio.

Así mismo se comprometió a ejecutarlos en poco tiempo y concertarlos por el precio de 3.300 reales¹.

Las pinturas eran cuatro en su conjunto, dos de formato mayor para la parte superior teniendo forma apuntada para acoplarse a los arcos ojivales y ventanas del centro de los muros, una verdadera en la parte del evangelio y otra fingida en la parte de la epístola, y otros dos lienzos de tamaño menor y horizontales que se colocaban debajo de estos. (Gráfico 1).

La temática de las obras tenía que estar relacionada con la hagiografía de santa Clara y es probable que se contrataran como apunta Kinkead (1982)² para conmemorar el cuarto centenario de la muerte de la santa, de ahí, que Valdés Leal lo hubiese terminado para la festividad de ésta, es decir, para el 12 de agosto de 1653. En esta década que media la centuria la religiosidad de espíritu contrarreformista se abrió hacia formas más abiertas y comprensivas, más comunicativas y directas, que

artísticamente se tradujeron en presencias que mostraban mayor expresividad a la hora de exteriorizar los sentimientos y en particular las ordenes franciscanas promotoras de obras que tendían a lo efusivo y narrativo.

Estos lienzos según la distribución que hace Gestoso (1916)³ se ubicaban en la Capilla Mayor siguiendo el siguiente orden; en el lado de la epístola en la zona superior "El obispo de Asís entregando la palma a santa Clara" (Foto 4) y a su lado "La profesión de la santa ante san Francisco" (Foto 5) entre ellos una ventana fingida y bajo ésta "un ángel con racimos de uvas" actualmente en paradero desconocido. En el mismo muro pero más abajo "El milagro ocurrido a Inés hermana de santa Clara" (Foto 6).

Fronteros a estos en el muro del evangelio se encontraban, el cuadro de "santa Clara deteniendo a los sarracenos a las puertas del convento de San Damián" (Fotos 1 y 2) que se dividía por el vano de una ventana en el centro y se enlazaba la composición por la zona de arriba mediante "un ángel con las alas desplegadas" y por abajo por "dos infieles huyendo", ambos fragmentos desaparecidos. Sin embargo, sí se conserva un pequeño fragmento con "ángeles niños volando" (Foto. 3) que se situaban encima de la santa y arrojan flores a su paso, este detalle del cuadro se conserva en la colección de Juan March en Palma de Mallorca junto a la gran mayoría de los demás cuadros. Y

debajo de este se situaba el lienzo de “La muerte o tránsito de santa Clara” (Foto. 7) único cuadro de la serie firmado y fechado en 1653, y conservado igualmente en Mallorca.

El cuadro que representaba “Santa Clara deteniendo a los sarracenos a las puertas del convento de San Damián”, narra el episodio que dará lugar a la iconografía de la santa, portando la custodia, aunque Valdés al representar la escena completa supo darle un carácter decididamente barroco, describiendo que un viernes de septiembre del año 1240 el emperador Federico II, que acababa de ser excomulgado por el papa Gregorio IX, envía sus tropas mercenarias compuestas por sarracenos contra el ducado de Espoleto sitiando y pretendido asaltar la ciudad de Asís y el convento cercano de San Damián. Donde se encuentra santa Clara, que junto a sus hermanas religiosas se ordenan en procesión portando el Santísimo Sacramento e implora al Señor –“Guardad a vuestras siervas” desde la custodia una voz responde–“Os guardaré siempre” y la santa sigue. “–¿Y a esta ciudad que por amor nuestro nos da para vivir?” y de nuevo responde la voz.– “Le daré mi ayuda y protección”, creandose en ese momento un fuerte vendaval que expulsará con violenta fuerza sobrenatural a los sarracenos de los muros de la ciudad, huyendo en desbandada.

Esta pintura fue dividida cuando fue adquirida por el arqueólogo Jorge Bonsor en 1910, quedando la escena separada en dos cuadros independientes y de distinto formato denominándoles “La procesión de santa Clara con la Sagrada Forma”(Foto 1) y “La retirada de los sarracenos”(Foto 2).

La primera escena que se situaría a la izquierda del muro del evangelio (respecto al espectador) es diferente en concepto y tratamiento, y supone una confrontación fuerte respecto a la segunda. En la procesión de monjas ordenadas y en fila todo es quietud, serenidad, recogimiento, verticalidad solemne que intensifica la transcendencia espiritual del milagro. Sin embargo, en la retirada de los guerreros se enfatiza el movimiento, el desconcierto, el empuje y contra-empuje. Es como la historiadora Du Gué Trapier dice “cuesta trabajo creer que fueran parte de un mismo cuadro, es como si en esta primera etapa del artista pintara en dos estilos distintos y que todavía estuviera buscando una manera particular de expresar sus especiales talentos”⁴.

Especialmente en el cromatismo de las obras existe una gran contraposición frente a los colores apagados del interior del convento, y los hábitos oscuros y sobrios de las monjas existe una rica paleta de color y vibrante luz en el paisaje y vestimentas de los soldados del asalto frustrado.

Centrándonos ya en la obra recientemente restaurada por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico de la Consejería de Cultura de la Junta de Anda-



4



5

lucía,” La retirada de los sarracenos”, puede considerarse como el mejor cuadro de la serie pintada para el convento de Carmona, pues presagia a un Valdés Leal que podríamos encuadrar en el más puro estilo barroco. Analizando los más importantes valores pictóricos de la obra y limitandonos a los tres fundamentales, empezaremos por la composición del lienzo, pues presenta un equilibrio entre sus diversas formas, que se traduce en una composición en diagonal, clásica del barroco con una gran inten-



6



7

cionalidad de dirección tendiendo el primer plano a formar un triángulo o pirámide por la concentración de una masa potente y compacta de soldados y caballos. Según Du Gué Trapier (1960) estas figuras recuerdan a la escenas de las batallas de Rubens en

concreto su obra titulada "Victoria y muerte de Decius Mus", donde de igual modo se mezclan guerreros y caballos que caen y retuercen llenando el primer plano⁵ (Foto.8).

Por su parte para Kinkead (1978) es la primera obra del artista en la que confiere importancia a un espacio medio, aunque la transición al primer plano es algo abrupta. Y piensa que Valdés concibió esta obra "como una ingeniosa idea de una fuerza cayendo so-

La gama de colores utilizados en la obra es amplia, con tonos en general armoniosos, luminosos y con grandes contrastes sobre todo en las tonalidades de las vestimentas de los personajes del primer plano, correspondiendo a la necesidad expresiva que Valdés quiere imprimir al cuadro.

Como nos dice Kinkead (1978) "los detalles de las armaduras y los trajes están llenos de color e inventiva, rojos, amarillos y verdes brillan en contraposición de los marrones y grises del paisaje"⁸.

Sin embargo, en el plano medio los colores que se emplean son más suaves y transparentes que para las zonas del fondo utilizando tonos tierras y grises. Por otra parte, al referirse al cromatismo del cuadro, el profesor Valdivieso escribe "al desarrollarse la escena al aire libre inciden sobre ellas violentos impactos luminosos que hacen vibrar sus colores con una intensidad única no vista hasta ahora en su pintura. Todo este violento colorido yuxtapuesto al color apagado de "La procesión de santa Clara" que le antecedió, consigue que se produzca uno de los impactos visuales más atractivos de su producción pictórica."⁹

El aspecto final de dinamismo que Valdés ha conseguido transmitir y expresar por mediación de los materiales en que está ejecutada la pintura, utilizando el manejo de un pincel fluido y amplio como por la distribución y grosor de empaste de pigmentos en su justa medida y en cada lugar, es lo que le ha transmitido a la obra un gran nivel de realismo. Colocando en los primeros planos pinceladas gruesas que se hacen perceptibles, consiguiendo expresar con unos simples golpes de pincel lo que antes constituían varios, como es patente en los impresionantes rostros de los moros caídos. Su dibujo rápido confiere a su forma de pintar una potencia creadora e incluso transmite energía en el gesto. En los planos medios las pinceladas se colocan unas junto a otras sin mezclarse en los tonos, y por el contrario en los fondos se utilizan unas pinceladas sueltas y rizadas que se mezclan en la distancia, dejando incluso ver la capa preparatoria del lienzo y contribuyendo a producir sensaciones de movimiento.

En definitiva, analizando los valores pictóricos que se captan conjuntamente y se revalorizan mutuamente es lo que potencia la gran calidad de ejecución de esta pintura.

En relación a la historia de la obra y sus distintas ubicaciones por donde ha pasado e intervenciones que ha sufrido, podemos nombrar en primer lugar la que cita Gestoso (1916) en la biografía que le dedica al pintor, comentando que estos lienzos no sólo se hallaban maltratados por estar separados de sus bastidores y enrollados durante algún tiempo, sino que además, fueron desacertadamente restaurados por el pintor local Francisco Pérez, llamado "Guirrippo" sobre la década de los años 70 del siglo pasado¹⁰.



8

bre si misma, como una ola, conseguida principalmente por la colocación del caballo caído y su jinete. La línea del cuello flácida del animal y la caída del cuerpo del soldado parecen ser dibujadas directamente hacia abajo como si estuvieran bajo la fuerza de la primera oleada de figuras en retirada"⁶.

También el profesor Valdivieso (1988) escribe " que es en este primer término de la composición donde Valdés ha concertado especialmente la descripción de esté fenómeno sobrenatural en un tumultuoso tropel de jinetes y caballos derribados donde se configura una intrincada amalgama de soldados y animales⁷.

En el segundo plano de la pintura y en su lado izquierdo aparecen un grupo de sarracenos huyendo, mientras sobre ellos caen precipitadamente de una escalera dos asaltantes que escalan las murallas.

Ya en el último plano del cuadro un amplio fondo le da perspectiva, alternando masas rocosas con las arboledas y ruinas propias de Valdés, que repite en otras de sus obras, y en el centro una llanura gris y distante donde de nuevo aparecen grupos de soldados huyendo de las murallas de la ciudad de Asís, que rodean edificios poco reales, probablemente inspirados en grabados de la época que circulaban en los talleres de los pintores sevillanos.

El cielo iluminado por un resplandor dorado delimita el paisaje dilatándose en la lejanía un largo horizonte de oscuras nubes gris-azuladas.

En 1910 este cuadro junto a los demás de la serie es adquirido por el arqueólogo Jorge Bonsor, quién con toda seguridad lo intervino y le dio su formato cuadrado actual (323 x 323 cm), añadiéndole fragmentos de otros lienzos y perdiendo definitivamente su forma primitiva que se adaptaba al arco ojival. Fueron colocados en su residencia de Mairena del Alcor hasta 1929, (Foto 9) cediéndose en ese año este cuadro junto a "La procesión de santa Clara" para ser expuestos en el Pabellón de Bellas Artes sección de arte antiguo de la Exposición Iberoamericana, y compradas nuevamente estas dos obras, por el norteamericano Mr. Archer M. Huntington, quien las donas a la ciudad de Sevilla, a través de su ayuntamiento, siendo hoy esta institución hispalense su actual propietaria.

Debido a las grandes dimensiones que presentan estos dos cuadros no se pudieron exponer en ninguna de las dependencias de la alcaldía, pasando desde 1930 y por aprobación de la Comisión Permanente de este organismo a ser depositados desde el día 6 de octubre de ese año en el Museo Provincial de Bellas Artes.

En 1983 son reclamadas por su propiedad para una exposición de carácter temporal titulada "Ayuntamiento de Sevilla, colección de pintura", celebrada en los Reales Alcázares entre el 7 de abril al 7 de mayo de ese año, y situándolas en la antesala del salón del Almirante. Durante siete años permanecerán en dicho Alcázar hasta que en 1990 son nuevamente depositadas en los fondos del Museo de Sevilla, siendo restaurado "La procesión de santa Clara" para ser de nuevo expuestas las dos obras con motivo de la exposición conmemorativa del tercer centenario de la muerte de Valdés Leal en 1991. Ubicándose después de la exposición en la sala Capitular Alta del Ayuntamiento "La procesión de santa Clara" y quedándose en los fondos del museo "La retirada de los sarracenos" a la espera de una restauración hasta marzo de 1995.

Desde esta fecha hasta julio de 1996 se ha intervenido esta obra en el taller de pintura del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, donde se le ha realizado una exhaustiva restauración instalándose posteriormente en octubre de este año, junto a la obra que estaba yuxtapuesta en la sala Capitular Alta del Ayuntamiento sevillano.

Por otra parte, la conexión estilística de esta obra que Bernal Dorival y Charles Sterling quisieron demostrar con el arte de Claude Vignon fue rechazada y concretamente reseñada por Hernández Díaz por no ser convincente¹¹.

Sin embargo, Kinkead si la conecta con un boceto de una "Resurrección" del pintor Castillo y Saavedra que se encuentra en una colección privada de Madrid y que no hemos podido localizar¹².

Tanto Kinkead (1978) como Valdivieso (1988) hablan de un boceto de la obra "La retirada de los sarrace-



9



10

nos" (Foto 10) que se conservaba en una hacienda del pueblo sevillano de Dos Hermanas pero que en la actualidad se encuentra en paradero desconocido. Parece ser que este boceto de formato rectangular no se corresponde fielmente con la obra final, como apreciamos en la fotografía, pues fue modificado sobre todo en los personajes del primer plano.

En conclusión, y aprovechando la magnífica oportunidad que ha ofrecido la restauración de la "Retirada de los sarracenos" por su estudio próximo y directo, como de los resultados obtenidos con

los instrumentos que la ciencia y la técnica han puesto a nuestra disposición, diremos en primer lugar con toda seguridad, que es una obra realizada por Juan de Valdés Leal, entre los años 1652 a 1653, por haberse encontrado el documento donde se compromete el pintor a realizar una serie de cuadros para la capilla mayor de la iglesia del convento de santa Clara de Carmona¹³ y así mismo, por estar fechado y firmado con su nombre uno de los cuadros de la serie, el denominado "La muerte de santa Clara" que actualmente se encuentra en Mallorca.

También, ha sido interesante por medio de los análisis químicos (estratigrafías) y físicos (radiografías, reflectografías de infrarrojos, lupa binocular, etc.) saber los materiales empleados por este artista, presentando este cuadro una capa de imprimación, que probablemente sea la misma, que Velázquez utilizara en sus cuadros en su primera etapa sevillana y

que han sido estudiadas y analizadas por la historiadora Carmen Garrido (1992)¹⁴, refiriéndose al barro o légamo del río, que según los tratadistas Pacheco¹⁵ y Palomino¹⁶ se usaba en Sevilla para tal fin en aquella época. Respecto al soporte pictórico, está formado por tela de lino, pudiendo decir que este material textil es el que Valdés utiliza en la mayoría de sus obras, como se comprueba comparando otros lienzos de este pintor con los cinco cuadros recientemente estudiados en uno de sus capítulos de su tesis doctoral por Fuensanta de la Paz Calatrava¹⁷ y otros dos restaurados por M^a. del Mar González González.

Y por último, por sus valores estéticos y técnicos se puede catalogar como una de las obras más valientes y atrevidas del artista sobre todo por su composición, color, luz y factura diciendonos el profesor Valdivieso que se puede considerar como la pintura más barroca andaluza del siglo XVII.

Notas

1. Villa Nogales, F. y Mira Caballos, E. "El arte de Carmona en sus documentos" (en prensa) y artículo de los mismos autores publicado en A.B.C de Sevilla. Tribuna abierta, 4-I-1994.
2. Kinkead, D. T. "Juan de Valdés Leal (1622-1690)". Londres, 1978.
3. Gestoso y Pérez, J. "Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal. Sevilla, 1916.
4. Du Gué Trapier, E. "Valdés Leal pintor barroco español". New York, 1960.
5. Du Gué Trapier, E. Op.cit.

6. Kinkead, D. T. Op. cit.
7. Valdivieso González, E. "Valdés Leal". Sevilla, 1988.
8. Kinkead, D. T. Op. cit.
9. Valdivieso González, E. Op.cit.
10. Gestoso, J. Op. cit.
11. Hernández Díaz, J. Valdés Leal y el arte francés. Archivo Hispalense, Tomo VII. Sevilla, 1946.
12. Kinkead, D. T. Op. cit.
13. Villa Nogales, F. Y Mira Caballos, E. Op. cit.
14. Garrido, Carmen. "Velázquez técnica y evolución. Madrid, 1992.
15. Pacheco, F., "El arte de la pintura", libro III. cap.V. Sevilla, 1649.
16. Palomino, A. A. Tomo II, cap. III. Sevilla, Ed. 1947.
17. De la Paz Calatrava, F. Tesis doctoral. Sevilla, 1996.

11. Vista general antes del proceso de restauración.



DATOS TÉCNICOS DE LA OBRA

Nos encontramos ante una pintura al óleo sobre lienzo, muy suelta y directa, con mucho colorido y empaste, representando un tema poco usual en la iconografía de la historia del arte.

La técnica de ejecución es de pinceladas de diferente grosor:

En el tratamiento de los ropajes, la aplicación de la pincelada es larga, y se superponen capas de color, con diferente proporción de carga y aglutinante.

En pies, caras y manos las pinceladas son cortas, ejecutadas a golpe de pincel, pero con bastante empaste. Los rostros parecen regirse por un mismo patrón de gran expresividad.

La superposición de pinceladas sueltas es típica de la pintura de Valdés, sobre todo en el tratamiento de los fondos. En éste caso, el cielo deja entrever la imprimación rojiza del lienzo, y a través de los personajes, se pueden seguir las pinceladas tanto del cielo como del paisaje.

En los brillos, utilizó esta misma técnica, pero con más carga de pigmento, para conseguir el efecto deseado.

Se superponen figuras y fondo, o figuras y objetos, demostrando claramente la ejecución directa del autor, sin partir de un dibujo previo.

La textura es rugosa en las zonas con más carga de pigmento, tanto en el fondo como en las figuras, y coinciden con los tonos claros. En los tonos tierra y oscuros, la textura es más lisa, al ser más suelta la pincelada.

Es patente el equilibrio en la distribución de los tonos rojizos, ocre y tierras.

Partiendo de una composición en diagonal, el grupo de figuras del primer plano forman un triángulo, con escorzos muy violentos y forzados.

La distribución de las figuras no siguen unas pautas coherentes de proporción y superposición de planos. Esta aparente falta de perspectiva queda contrarrestada por la luz cenital, que da gran profundidad y efecto a todo el conjunto.

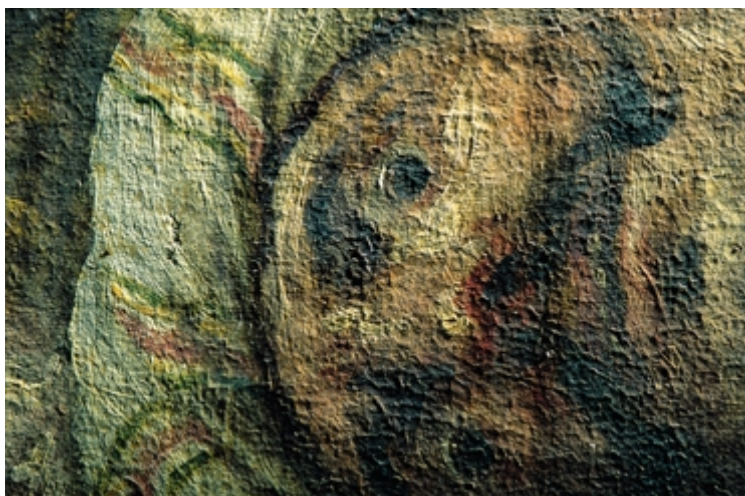
La obra había sufrido modificaciones y restauraciones anteriormente. De la primera intervención documentada, sobre la década de los 70 del siglo XIX, podrían ser los repintes gruesos de tipo oleoso alterados de color.

La pintura fue adquirida, más tarde, por el arqueólogo Jorge Bonsor, quien la modificó dándole el formato cuadrado y reentelándola. Es posible que utilizará restos de tela del mismo conjunto pictórico para los añadidos, y poder adaptar a la curva del lado superior derecho del lienzo, la forma cuadrada. En el lado



12. Detalle con luz ultravioleta.

13. Detalle con luz rasante.



opuesto integró un añadido rectangular. También resanó todo el borde inferior mediante añadidos y pequeños injertos centrales de la tela original. Modificado todo el conjunto lo adaptó a la medida del bastidor, sujetando a éste sólo la tela del reentelado. También reparó los daños que presentaba la película pictórica mediante repintes de tipo oleoso de gran empaste, previa nivelación de los añadidos y faltas de pintura con estuco. Estos repintes gruesos intentaban fijar la película de color que se encontraba desprendida.

No se puede determinar que el cuadro sufriera más intervenciones, incluso es difícil llegar a distinguir las diferentes actuaciones que han influido directamente en su estado de conservación.

Todos éstos datos técnicos referentes al análisis formal y material de la obra, se corroboraron tras la

limpieza de la película pictórica, que presentó un porcentaje elevado de repintes, casi un 50%, que impedían ver el cromatismo real del cuadro.

Tras la limpieza también se comprobó la teoría de Gestoso de que la obra estuvo enrollada durante varios años, al aparecer, en su mitad inferior, faltas de pintura en forma vertical y equidistantes entre sí, como si el cuadro hubiese estado plegado, lo que contribuyó decisivamente en su estado de conservación.

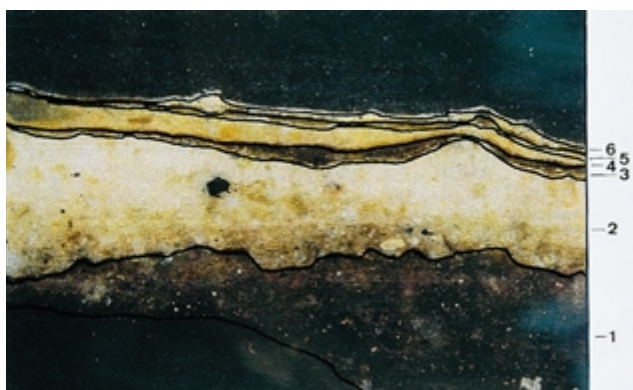
ESTADO DE CONSERVACIÓN

El estado de conservación de la obra se determinó tanto por el examen visual de la misma, como por su historia material, así como por el apoyo de las técnicas analíticas y estudios químicos, la reflectografía infrarroja, luz rasante, luz ultravioleta y radiografías, que aportaron más datos para su estudio y facilitaron el proceso de restauración.

Bastidor

Pudimos afirmar que era original desde el momento que se mandó desmontar el lienzo de su emplazamiento (muro del lado del Evangelio del Presbiterio) y se hizo exento.

De forma cuadrada y sección rectangular, constaba de tres travesaños verticales y tres horizontales, formando dieciséis cuadrantes, con ensambles machihembra-



14. Muestra estratigráfica del blanco del cuello del caballo:

1. Imprimación
2. Película de color
3. Capa de protección.
4. 5. y 6. Superposición de repintes.

dos sin caja (entre travesaños); machihembrados con caja y una sola cuña (entre travesaños y bastidor); y machihembrados con doble cuña (bastidor).

Su material constitutivo era madera de pino, de corte longitudinal, tanto en el bastidor como en los añadidos, sujetos mediante elementos metálicos (puntas, tornillos y clavos).

El sistema de expansión se ejercía mediante cuñas, siendo doble en los ángulos del bastidor y simple en la unión de travesaños y bastidor. Al estar las cuñas totalmente bloqueadas y no ser las tensiones

cruzadas ni compensadas, la estabilidad del sistema de expansión era pésima, al haber perdido por completo su funcionalidad, creando tensiones y deformaciones innecesarias en el soporte pictórico. La fuerte presión de las cuñas ocasionaba la curvatura cóncava del bastidor.

No presentaba alteraciones biológicas o microbiológicas, sólo restos de ataque de xilófagos, ya sin actividad.

Las lesiones más frecuentes eran grietas y las producidas por los golpes.

Las inscripciones o marcas localizadas en los distintos ensambles, representaban números y letras, hechas con lápices de colores y con grafito, para ubicar correctamente los travesaños a la hora de montar y desmontar el bastidor.

Los añadidos y refuerzos de los travesaños verticales en la parte superior, a la altura del 1º y 2º cuadrantes, ocasionaron el debilitamiento y la pérdida de funcionalidad del bastidor. Estos añadidos unían los cortes hechos por su antiguo propietario Jorge Bonsor, para poder trasladar el cuadro de una estancia a otra de su residencia de Mairena del Alcor, sin tener que desmontar el lienzo completo.

Soporte pictórico

El cuadro se encontraba reentelado, pero a través de la película pictórica se podían apreciar las costuras de la tela original (de forma longitudinal) y la unión de los diferentes añadidos.

La tela original parecía ser lino, al igual que la del reentelado, teniendo esta 20 x 21 hilos de trama y urdimbre por cm². En la tela original, el número de hilos de trama y urdimbre, contados a través de una de las lagunas de la película pictórica (5mm²), era de 10 x 10 hilos por cm², siendo tafetán el tipo de armadura.

Por el anverso del cuadro se observaron ocho piezas de tela con presencia de película pictórica, siendo tres de ellas originales.

Todos estos datos, resultado del análisis visual de la obra, se comprobaron una vez retirada la tela del reentelado, compuesta por dos piezas con costura simple.

La mayoría de las piezas de tela estaban dispuestas verticalmente, tanto en el soporte pictórico como en la tela de refuerzo. Los añadidos, localizados en el borde inferior, ángulo superior derecho y en el lado izquierdo en la mitad superior del lienzo, presentaban costura con unión viva, mientras que en la tela original, la costura era simple.

A través de la película pictórica observábamos las costuras de unión viva de los añadidos levantadas en forma de cresta. También en la tela original, en la zo-

na central inferior, se apreciaban dos pequeños injertos localizados en la pata del caballo, uno de forma rectangular y otro de forma poligonal.

El sistema de montaje de la tela al bastidor mediante grapas, influyó directamente en la tensión del soporte, pero sin llegar a formar bolsas. Las deformaciones que presentaba el soporte pictórico eran muy leves, localizándose en los ángulos y en la parte inferior del cuadro.

La tela del reentelado presentaba una etiqueta de papel adherida a la altura del tercer cuadrante del bastidor a la izquierda, contando de arriba a abajo, con el texto:

n° 884

Expositor: Don Jorge Bonsor

Objeto: Lienzo de Valdés Leal, que representa la derrota de los sarracenos.

Localidad: Mairena del Alcor (Castillo).

La intervención más importante del soporte pictórico fue la modificación del formato original, al pasar de la forma ojival del muro del presbiterio, a la forma cuadrada.

Tras el examen visual y táctil del soporte y la tela de refuerzo, se apreciaban bultos y algunas zonas con falta de adhesividad, pero no podíamos tener una idea clara de su estado de conservación hasta comprobar los resultados de la analítica y retirar el reentelado.

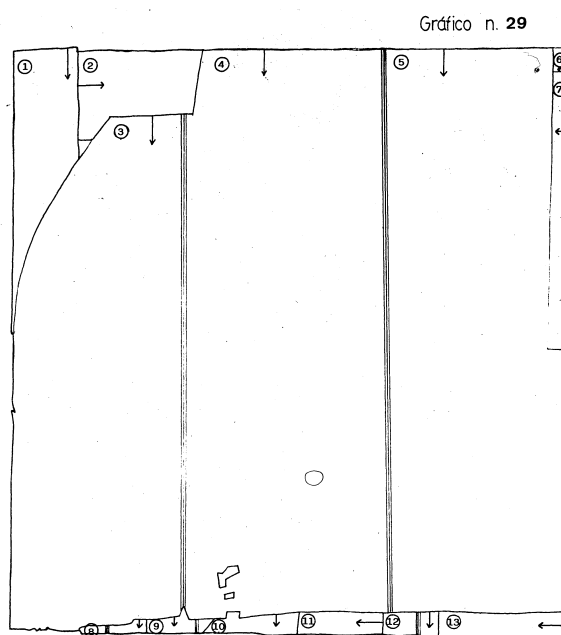
Preparación - imprimación

Las características del soporte influyen directamente en la imprimación, pues, los cambios de temperatura y humedad, provocan dilataciones y contracciones de la tela, ocasionando el cuarteado, que varía en tamaño y forma según el pigmento y el grosor de la pincelada.

Al coincidir las lagunas de la película pictórica con las lagunas de la imprimación, se puede suponer que la imprimación y la película de color forman cuerpo, por lo que las tensiones y alteraciones del soporte pictórico son transmitidas a la pintura a través de la imprimación así como las marcas de las diferentes telas y añadidos que componen el soporte.

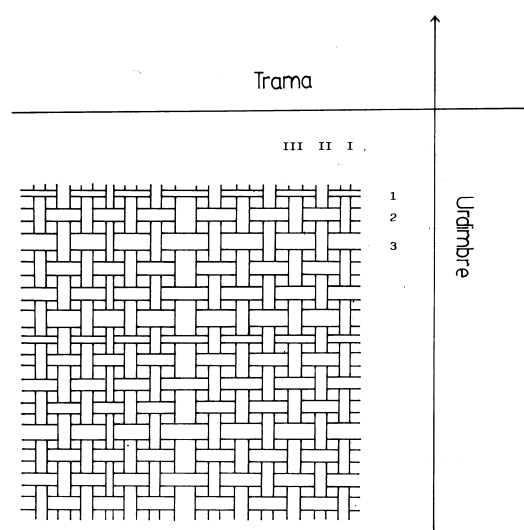
En éste caso, más que de preparación podríamos hablar de imprimación de color oscuro, presente por toda la superficie, y aplicada, probablemente, mediante brocha.

Aparentemente la película pictórica no presentaba ningún defecto de adhesión ni de cohesión, pero su existencia o no, se confirmaría una vez eliminados los repintes y estratos superficiales, pues también podrían coincidir estos defectos con los levantamientos de la capa de color y las lagunas, generalizadas por toda la superficie.



○ Numeración de las diferentes piezas de tela que componen el soporte pictórico.

→ Sentido de la urdimbre.



Escala: 10:1

Construcción interna del tejido: Tafetán/'Toile'

(Estudio de las telas 3, 4 y 5).

15. Gráfico de la disposición de las telas que componen el soporte pictórico.

16. Gráfico de la construcción interna del tejido de la tela original.

Posiblemente, bajo los gruesos repintes que se observaban en la capa pictórica, existían estucos de restauraciones anteriores.

La recogida de muestras y el análisis de laboratorio, determinó el tipo de carga y aglutinante, así como el número de estratos y espesor de los mismos.



17. Catas de limpieza por estratos

Película de color

Se trata de una pintura al óleo de ejecución suelta y directa, como ya se describió en el análisis material y formal de la obra.

A simple vista distinguimos tres tipos de cuarteados:

- 1º Muy pequeño y coincidiendo con los tonos oscuros y fondo.
- 2º Un poco más grande que el anterior en zonas de empaste y colores claros.
- 3º Más grueso que el anterior y coincidiendo con los repintes. Este cuarteado no era generalizado. Las zonas más afectadas la constituían los blancos con empaste.

Las lagunas estaban presentes por toda la superficie. En las zonas sin empaste eran más pequeñas. Los levantamientos de la película de color y los defectos de adhesión coincidían con las zonas de repintes, siendo las más afectadas las zonas claras (cuello caballo) y las uniones de los añadidos.

Las alteraciones cromáticas también coincidían con los repintes y tonos claros.

El examen con luz ultravioleta determinó exactamente la ubicación y extensión de los repintes, una vez eliminado el barniz superficial.

La causa principal del estado de conservación en que se encontraba la obra fue, sin duda, el desmontarla de su emplazamiento original y mantenerla enrollada durante varios años, empeorando su estado de conservación y dando lugar a sucesivas restauraciones no muy acertadas, sobre todo en lo referente a la capa de color, por el excesivo número de repintes.

El aspecto de la película pictórica en los añadidos parecía ser bastante similar a la pintura original, por lo que podría tratarse de restos de tela del mismo conjunto pictórico, aprovechados para darle la forma cuadrada. Esta hipótesis, se comprobaría tras retirar el reentelado y hacer un estudio exhaustivo de las telas que componen la obra, y la analítica de las mismas.

Capa de protección

El material constitutivo, un barniz oxidado en algunas zonas y coloreado en otras, aplicado en capas de diferente espesor, se encontraba en toda la superficie del cuadro.

Las alteraciones cromáticas provocadas por la oxidación del barniz de protección, daban a la obra un aspecto de color ambarino, que le restaba profundidad, e impedían ver el colorido real de la misma.

Depósitos superficiales

La acumulación de polvo y suciedad era generalizada por toda la superficie, quizás más pronunciada en las pequeñas deformaciones repartidas por todo el lienzo.

ESTUDIO ANALÍTICO

Para determinar el estado actual del cuadro se realizaron una serie de estudios que aportaron dos tipos de información diferentes pero complementarias, con vistas a su tratamiento.

Propuesta de estudio analítico cognoscitivo

Este estudio tenía por objeto conocer aspectos de la obra no visibles al ojo humano y que podían aportar información de su estructura tanto interna como externa.

Los estudios propuestos y los resultados de los mismos, fueron los siguientes:

Estudio RADIOGRÁFICO completo de la obra por el anverso.

Se realizaron pruebas radiográficas en diferentes puntos del cuadro para comprobar el tiempo y la intensidad de la radiación. Las radiografías revelaron las dimensiones de las lagunas, el tipo de craquelado, y la tela.

Examen con iluminación ULTRAVIOLETA, para detectar repintes que el ojo humano no aprecia y que ocultan pintura original. En este caso, el porcentaje de pintura original que ocultaban los repintes era bastante elevado, determinándose en más del 50% de la obra.

Examen de la obra con LUZ RASANTE, para observar todas las irregularidades, levantamientos y acumulación de polvo tanto del soporte pictórico, como la película de color y depósitos superficiales.

Examen con REFLECTOGRAFÍA INFRARROJA para detectar la presencia de dibujo subyacente, inexistente en este caso, al tratarse de una pintura realizada con una técnica muy suelta y directa.

Propuesta de estudio analítico operativo

Este estudio tenía por objeto, entre otros, conocer la naturaleza de los materiales que configuraban la obra (originales y añadidos).

- Obtención de la estratigrafía, lámina delgada o sección.
- Caracterización de cargas, pigmentos, aglutinantes, adhesivos, protectivos y soportes.

Este estudio analítico operativo arrojó los siguientes resultados:

Bastidor

Ante el estado de conservación del bastidor, se consideró innecesario el estudio del material constitutivo del mismo, pues se propuso su sustitución integral.

Soporte pictórico

Se confirmó que las telas del soporte pictórico y del reentelado eran de lino, según los estudios comparativos realizados mediante microscopia óptica de la sección longitudinal y transversal de las fibras, analizadas tras retirar el reentelado y recoger las muestras tanto de la tela original como de los añadidos.

18. Detalles del proceso de restauración.

- Antes del proceso.
- Después de la limpieza de la película pictórica.
- Fase de estucado.
- Reintegración final.



En este sentido se propuso realizar la investigación analítica que se especifica, a fin de obtener la estratigrafía y/o secciones de las diferentes muestras extraídas, y efectuar la investigación de los principales materiales que intervinieron en su composición. De ésta forma se obtendría información sobre la naturaleza y composición tanto de los diferentes soportes, como de la capa de color, original o no, de la obra.

Para ello se realizó la siguiente investigación:

- Toma de muestras, teniendo en cuenta que la extracción se hizo en lugares no estratégicos de la obra y siempre en zonas donde existía un accidente.

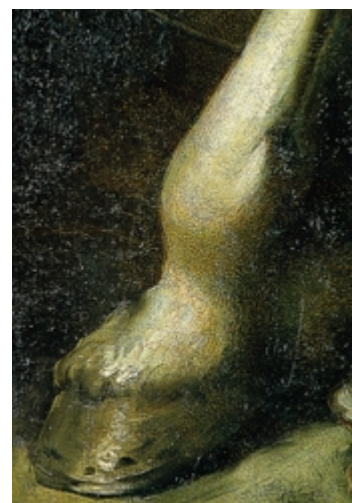
Preparación - imprimación

La pintura presentaba una capa de imprimación de color marrón rojizo, constituida por la mezcla de óxidos de hierro y calcita. El espesor medio de esta capa era superior a las 100 micras.

Película de color

Se tomaron un total de 15 muestras de un tamaño inferior al milímetro, aprovechando lagunas de la película pictórica. El resumen de los resultados obtenidos es el siguiente:

- Los blancos están compuestos por una capa de blanco de plomo, teniendo, en ocasiones, algunos cristales de azurita y/o carbón.
- Las encarnaciones están constituidas de blanco de plomo mezclado con tierras, de diferentes tonos, según el matiz deseado.
- Los rojos se han obtenido con bermellón y blanco de plomo, oscurecido, en algunas ocasiones, con una veladura de laca roja.
- Los tonos rosados se han conseguido con la superposición de una capa clara de blanco de plomo mezclado con pequeñas cantidades de tierra roja y trazos de azurita, y una capa más oscura a base de tierra roja y menor proporción de blanco de plomo.
- Los tonos amarillos se han conseguido con amarillo de plomo y estaño mezclado con blanco de plomo y, en algunos casos, se ha añadido un poco de ocre.
- Los verdes están formados por blanco de plomo y malaquita.
- Rosa de la coraza:
 - Capa blanca amarillenta, a base de plomo, trazos de tierra y de azurita.
 - Capa rosada compuesta por blanco de plomo y tierra.
- Amarillo de los adornos de la armadura:
 - Capa de tono ocre, a base de ocre y blanco de plomo.
 - Capa de color amarillento a base de amarillo de plomo y estaño, y ocre.
- Verde de la montura del caballo:
 - Capa marrón rojiza, a base de tierra roja.
 - Capa de color verde, a base de malaquita y blanco de plomo.
- Verdoso (cielo):
 - Capa de color blanco a base de blanco de plomo.
 - Capa de color azul a base de blanco de plomo y gruesos cristales de esmalte.



19. Detalles del proceso de restauración.

- a. Antes del proceso.
b. Después de la limpieza.
c. Reintegración final.

- Los tonos azules están constituidos por blanco de plomo y esmalte, gruesamente molido.

Los pigmentos identificados fueron los siguientes:

Blanco:	Blanco de plomo, blanco de titanio.
Rojo:	Bermellón, tierra roja, laca roja.
Amarillo:	Amarillo de plomo y estaño, ocre, amarillo de cadmio, amarillo de bario.
Azul:	Azurita, esmalte.
Pardo:	Tierra.
Verde:	Malaquita.
Negro:	Carbón.

El espesor medio de la capa de color oscila entre las 50 y las 100 micras, coincidiendo las capas de menor espesor con las tierras y las de mayor, con los tonos claros (Blancos, rojos y amarillos).

Superposición de capas de color para conseguir el efecto deseado en los siguientes pigmentos:

Capa de protección

La capa protectora, constituida por un barniz de grosor discontinuo y de color marrón, debido a su oxidación, tenía un espesor inferior a las 5 micras.

En otras muestras analizadas la última capa no se correspondía con las características expuestas anteriormente.

Así, por ejemplo, en el rojo de la sobrecalza de la figura con armadura, en la última capa aparecían restos de laca alterada.

En el cielo, la última capa, de color claro, estaba compuesta por blanco de plomo, tierra y negro carbón.

Las capas superpuestas de repintes que aparecían, sobre todo, en las muestras analizadas del blanco del cuello del caballo, hasta un total de seis, correspondían a las tres primeras a la imprimación, película de color y capa de protección, y las siguientes a la superposición de repintes.

TRATAMIENTO REALIZADO

Los resultados de los estudios previos del estado de conservación de la obra, mediante el examen visual de la misma y los análisis químicos, así como el estudio con radiaciones no visibles (infrarrojos, ultravioletas y rayos X), nos determinaron una propuesta de intervención que consistió en un proceso completo de restauración del cuadro. De esta propuesta habría que destacar la realización de una primera limpieza de la película pictórica, para eliminar repintes y facilitar el proceso del reentelado. También se decidió mantener los añadidos del soporte pictórico, aunque no fueran originales, dado su estado de estabilidad y adaptación al conjunto de la obra.

El tratamiento que se realizó fue el siguiente:

Bastidor

Una vez estudiado el estado de conservación, se decidió cambiarlo por otro, de igual tipología que el anterior, pero con las características siguientes:

- Material: Madera de pino curada.
- Dimensiones: 323 cm. x 323 cm.
- Bastidor de 20 cm. de ancho y 3 cm. de espesor, con ensamble a media madera y en cruz (entre travesaños), y ensambles de caja y espiga con cuñas (entre travesaños y bastidor).
- Sin achaflanar en la parte posterior y con pestaña en chaflán en la parte anterior.

Soporte pictórico

Protegida la película pictórica con "coleta" y papeles de seda, y eliminado el bastidor, los tratamientos realizados en el soporte pictórico fueron los siguientes:

Eliminación del antiguo reentelado.

Eliminación de la tela de lino del antiguo reentelado que se encontraba bastante adherida. Se realizó en diagonal y manteniendo una barra metálica de peso para evitar levantar la tela original.

Al quitar la tela del reentelado se pudieron estudiar perfectamente el número de añadidos, así como sus dimensiones y el tipo de costura. En algunos casos la costura era simple y en otros de unión viva, como ya se vio en el examen previo.

Limpieza del reverso.

Antes de eliminar, en forma de damero, los restos de "gacha" del antiguo reentelado, nos encontramos con otros materiales ajenos al soporte pictórico. Considerando como soporte pictórico las tres piezas de tela original, con costura simple en vertical, y las diez piezas de telas añadidas para adaptar la obra al formato cuadrado, se considera ajenos al mismo los siguientes materiales:

- Papel:
 - En los añadidos de la zona inferior para igualar el grosor de las diferentes telas.
- Telas:
 - Once piezas de tela de algodón, de forma rectangular y de pequeño formato, que actuaban como refuerzo en las uniones de los añadidos.
 - Un parche, de la misma tela que las piezas de refuerzo de los añadidos.
 - Dos injertos de tela de lino en la pieza central de la tela original, de las tres que componen el cuadro.

Estudio de fibras y telas.

Una vez finalizada la limpieza del reverso de forma mecánica mediante bisturí y aspiradora, se recogieron muestras de la fibra de la tela original, y por estudios comparativos, mediante microscopía óptica de la sección longitudinal y transversal de la fibra, se confirmó que se trata de tela de lino.

El estudio comparativo del resto de las fibras extraídas y de las telas de los añadidos, mediante lupa binocular y cuentahilos, nos dio como resultado que también se trata de tela de lino, pero de diferente construcción interna.

Así pues, tras enumerar todas las piezas que componen el cuadro (un total de trece piezas) y conocer el sentido de la urdimbre, pudimos englobarlas en cuatro grupos, diferenciados entre sí por el grosor de los hilos de la trama y de la urdimbre, y la densidad de hilos por cm².

Las características comunes a los cuatro grupos son las siguientes:

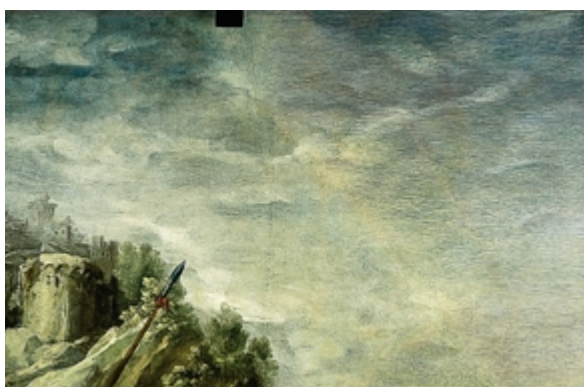
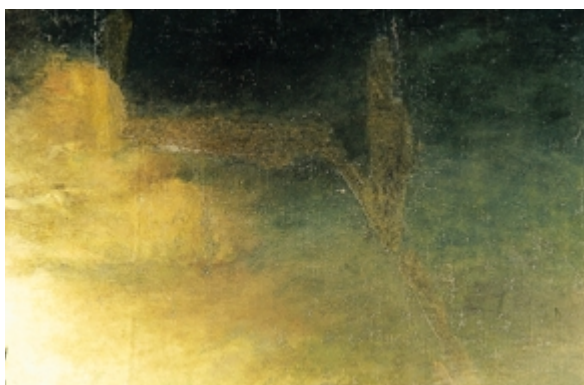
- Ligamento de tafetán, que al no tratarse de seda se denomina "Toile". La estructura base del ligamento se limita a dos hilos y dos pasadas, según la cual los hilos pares y los impares alternan a cada pasada, por debajo y por encima de la trama.
- Proporción de una sola trama y urdimbre.
- La materia es de lino.
- La torsión va en Z, en algunos casos más pronunciada que en otros, dependiendo también de si se trata de trama o urdimbre.
- El número de cabos es múltiple.

Tras estos resultados se pudo desestimar la hipótesis inicial planteada durante el examen visual de la película pictórica. Los añadidos, analizadas sus fibras y estructura interna del tejido, no son restos de tela aprovechados del mismo conjunto pictórico.

Los estudios de las diferentes telas, realizados con lupa binocular, demostraron que aunque al ojo humano puede parecer el mismo tipo de tela, tienen diferente construcción interna, por lo que se trata de telas completamente diferentes.

Preparación para el reentelado.

Finalizado el estudio del soporte pictórico, se preparó el cuadro para el reentelado, aplicando agua-



20. Detalles del proceso de restauración del añadido del ángulo superior derecho del lienzo.

- Antes del proceso.
- Después de la limpieza de la película de color.
- Fase de estucado.
- Reintegración final.

cola por el reverso con el lienzo grapado por los bordes, y manteniendo peso en las uniones de los añadidos, para evitar levantamientos.

Una vez seca el agua-cola, se enrolló el cuadro en el rulo, sujeto el borde y los laterales con cinta de

papel adhesiva. La tela elegida para el reentelado fue "lino intermedio". Dada las dimensiones del cuadro (323 x 323 cm.), la tela de refuerzo, para adaptarse al tamaño de la obra, tuvo que llevar una costura simple en el centro, hecha a máquina con hilo para ojales y planchada para asentar las orillas. Mojada y seca la tela, se montó en el telar metálico y se protegió la costura con cinta de papel adhesiva, antes de aplicar agua-cola, para darle apresto, en la zona marcada con las dimensiones del cuadro.

Reentelado.

El reentelado se hizo a la gacha y según el método tradicional, aplicando gacha con brocha, primero en la tela nueva, y luego en la tela original, enrollada en el rulo, dejándola caer sobre la tela nueva, conforme se aplicaba la gacha. Una vez depositado el cuadro en la tela nueva, se presionó con las manos por toda la superficie, para adherir mejor ambas telas, antes de comenzar a planchar.

Se planchó la superficie cuatro veces, aplicando humedad en el tercer planchado, y dejando secar el cuadro entre planchados.

Montaje en el bastidor.

Una vez eliminados los papeles de protección, se montó en su nuevo bastidor de forma provisional, pues tendría que ser desmontado de nuevo para su ubicación definitiva. Esta sujeción provisional de la tela al bastidor se hizo mediante grapas, poniendo entre estas y la tela un cartón para evitar que, al desmontarla, se dañara la misma.

El montaje definitivo se realizó en el Sala Capitular Alta del Excelentísimo Ayuntamiento de Sevilla. Este montaje consistió en sujetar la tela al bastidor mediante grapas, y proteger los bordes con cinta de papel adhesiva.

Película pictórica

Una vez conocidos los resultados de la analítica referentes al tipo de pigmento, número de estratos y capa de barniz, con la ayuda de la lupa binocular se realizaron los tests de disolventes, con el fin de determinar el más idóneo para la eliminación de barnices y repintes. Se realizaron las catas de limpieza eligiendo zonas con repintes y sin repintes.

Durante el proceso de limpieza de la película pictórica se hicieron una serie de catas estratigráficas que seguían el siguiente patrón:

Nivel I - Barnizado.

Nivel II - Desbarnizado, que mostraba el repinte.

Nivel III- Eliminación del repinte, que ocultaba el estuco.

Nivel IV- Eliminación del estuco, que ocultaba pintura original.

Durante la limpieza, realizada antes del reentelado, fue necesaria la fijación puntual de la película pictórica, para poder eliminar los repintes. Conjuntamente a la eliminación de repintes se hizo el desbarnizado. Finalizada la limpieza se protegieron las uniones de los añadidos y de los injertos, así como toda la superficie pictórica con papeles de seda y coleta, para poder reentelar.

Una vez reentelado el cuadro, eliminados los papeles de protección y montado en el bastidor, se llevó a cabo una segunda limpieza de la película pictórica con los mismos disolventes empleados en la primera.

Preparación - imprimación

La preparación-imprimación se consolidó y fijó al soporte mediante el reentelado, sin tener un tratamiento especial ni específico para ella. Los estucos antiguos, que cubrían pintura original, se llevaron a su nivel y se mantuvieron. Esta operación se realizó antes del reentelado y conjuntamente con la limpieza y eliminación de repintes de la película pictórica.

Las lagunas de la película de color y los bordes de la tela original se estucaron con sulfato cálcico y cola animal, previo barnizado, una vez finalizada la segunda limpieza, hecha después del reentelado.

Reintegración cromática

Después de barnizar la película pictórica y estucar las lagunas, estas se reintegraron con técnica acuosa, dando una base de color semejante a la imprimación del cuadro. Se reintegraron tanto los estucos nuevos como los antiguos con pigmentos al barniz.

El tipo de reintegración era diferente en cada caso. Así, en los añadidos del ángulo superior derecho y del borde inferior, la reintegración se realizó a base de líneas horizontales, de diferente grosor y color, para que mediante el fundido de la retina, se consiguiera el efecto deseado y estuvieran los añadidos integrados en la obra, pero con un criterio de diferenciación. En el resto de lagunas del cuadro, se hizo una reintegración invisible, mediante rayas y puntos, y veladuras de color, hasta conseguir integrar la laguna en la obra.

Cuando la laguna era pequeña, se integró mediante veladuras de color. Cuando se trataba de una mayor se integró con rayas y puntos. A la hora de la reconstrucción de paños, pliegues y formas, (turbante de la figura del ángulo inferior derecho, pata y cuello del caballo) la reintegración se hizo mediante rayas y puntos y veladura final.

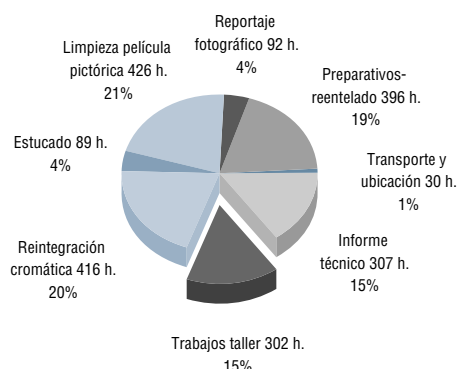
Capa de protección

Finalizada la reintegración, se protegió toda la superficie pictórica del cuadro con un barniz final pulverizado.

Gráfico 2.

La retirada de los sarracenos.

Cronología: Siglo XVII. Medidas 323 x 323 cm.



INFORMACIÓN AUXILIAR

Paralelamente a los trabajos de taller se realizaron estudios complementarios referidos al material utilizado, tanto fungible como no fungible, la cantidad empleada de algunos de ellos, así como la elaboración de gráficos de la disposición del taller y del recuento del número de horas empleadas en los diferentes procesos de la restauración llevada a cabo en el cuadro. Estos datos, recogidos en el informe técnico, constituyen una fuente de información de gran interés para posteriores restauraciones de cuadros de gran formato.

Ficha técnica

En la realización de los diferentes apartados de este informe han intervenido:

- **Dirección de la intervención:** M^a José González López, jefa del Departamento Tratamiento. Centro de Intervención del I. A. P. H.
- **Estado de conservación, propuesta de tratamiento, tratamiento realizado y documentación gráfica.** M^a del Mar González González, restauradora. Departamento de Tratamiento. Centro de Intervención del I. A. P. H.
- **Estudio histórico-artístico.** Gabriel Ferreras Romero, historiador del arte. Departamento de Investigación. Centro de Intervención del I. A. P. H.
- **Documentación fotográfica y radiográfica.** Eugenio Fernández Ruiz, Departamento de análisis. Centro de Intervención del I. A. P. H.
- **Extracción de muestras y estudio analítico.** Lourdes Martín García, química. Departamento de análisis. Centro de Intervención del I. A. P. H.