



Informe Diagnóstico y Propuesta de Intervención

“Santísima Trinidad”

Monasterio de Santa Clara. Montilla. Córdoba

Diciembre 2006

ÍNDICE

Introducción	3
1. Identificación del Bien Cultural	4
2. Historia del Bien Cultural	5
3. Datos Técnicos y Estado de Conservación	15
4. Propuesta de Intervención	16
5. Recursos	18
Anexo: Documentación gráfica	20
Equipo Técnico	33

INTRODUCCIÓN.

El presente Informe Diagnóstico se elabora en respuesta a la petición formulada al Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (I.A.P.H.) por la Dirección General de Bienes Culturales, que recibe a la vez la petición que la Madre Abadesa Matilde García Ramírez, como propietaria de la obra, hace a la Delegación de Cultura de Córdoba. En dicha petición se solicita la valoración del estado de conservación y propuesta de intervención del cuadro titulado "Santísima Trinidad" de Juan de Valdés Leal, ubicado en el comedor de diario del Monasterio de Santa Clara de Montilla (Córdoba).

Para la elaboración de este informe, el día 12 de julio de 2006 se realizó un examen visual de la obra en el mismo monasterio. Durante la visita, en una primera toma de contacto, se recogieron los datos necesarios para evaluar el estado de conservación en general del lienzo.

Este informe previo se estructura en dos partes, correspondientes a una primera reseña histórico-artística del Bien Cultural objeto de estudio, y una segunda parte que recoge los datos sobre el estado de conservación y propuesta de tratamiento a seguir. Esta información va acompañada de una documentación fotográfica en la que se indica algunos de los daños y patologías detectadas en la obra.

“INFORME DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN”

1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL.

1.1. TÍTULO U OBJETO: Santísima Trinidad.

1.2. TIPOLOGÍA. Pintura.

1.3. LOCALIZACIÓN.

1.3.1. Provincia: Córdoba.

1.3.2. Municipio: Montilla.

1.3.3. Inmueble: Monasterio de Santa Clara.

1.3.4. Ubicación: Refectorio de diario.

1.3.5. Demandante del estudio y/o intervención: M. Matilde García Ramírez. Abadesa del Monasterio de Santa Clara. Montilla. (Córdoba).

1.4. IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA.

Dogma o Misterio inefable de la fe católica. Distribución de tres Personas Divinas en una sola y única esencia. (Padre, Hijo y Espíritu Santo).

1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.

1.5.1. Materiales y técnica: Óleo sobre lienzo.

1.5.2. Dimensiones: 131 x 111 cm (h x a). Con marco
105 x 84 cm (h x a). Sin marco

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas: No presenta a simple vista.

1.6. DATOS HISTÓRICOS ARTÍSTICOS.

1.6.1. Autor: Juan de Valdés Leal

1.6.2. Cronología: C. a 1670

1.6.3. Estilo: Barroco

1.6.4. Escuela: Andaluza (Sevillana).

2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL

2.1. ORIGEN HISTÓRICO.

La Santísima Trinidad es un lienzo atribuido recientemente al pincel de Juan de Valdés Leal, se encuentra en la actualidad ubicado en el comedor de diario, al lado de la cocina actual de la comunidad del convento de franciscanas de clausura de Santa Clara en Montilla.

La autoría, fue asignada al pintor sevillano en el mes de marzo de 2006 por el Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Córdoba Alberto Villar Movellán, y la profesora del mismo departamento M^a. Ángeles Raya, fechándolo por sus características estéticas y estilísticas a principios de los años 70 del siglo XVII. (1)

No se puede afirmar con rotundidad cual es el origen de la pieza, existiendo varias teorías acerca de este tema. Por un lado, la pintura podría haber sido ejecutada por Valdés Leal en fecha cercana a su estancia en Córdoba en 1672, lugar donde había residido durante nueve años, con motivo del encargo y la realización del cuadro La Porciúncula para el convento de Capuchinos de Cabra.

Por otra parte, no se descarta su procedencia sevillana, en un momento de plenitud de su producción artística, período donde realiza en Sevilla Los Jeroglíficos de las Postrimerías para el Hospital de la 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 de Sevilla.

Desde esta ciudad, la pintura pudo haber llegado a Santa Clara de Montilla por una dote o donación, teniendo en cuenta para reforzar esta hipótesis que Montilla, propiedad de los señores de Aguilar y Priego, había pasado por herencia a los Enríquez de Ribera, duques de Medinaceli, cuya residencia solariega era la sevillana Casa de Pilatos. (2)

2.2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD.

No se conoce con certeza cual pudo ser la ubicación primera de la pieza, si se ejecutó para ser colocada en el propio convento de Santa Clara de Montilla, o si llegó posteriormente, como se ha apuntado, mediante una donación.

Si se conoce que con anterioridad a colocarse en el comedor de diario de la comunidad religiosa estuvo ubicado en el coro alto de la iglesia del mismo convento, de ahí que presente el marco unas cogidas en los laterales. (3)

2.3. RESTAURACIONES O MODIFICACIONES EFECTUADAS.

A simple vista parece que el lienzo no ha sufrido intervenciones anteriores, sin embargo, en el marco son evidentes otras intervenciones anteriores.

2.4. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

La pintura representa el Misterio de la Santísima Trinidad. Este término es el empleado para significar 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.

El dogma de la Trinidad es relativamente reciente, ya que inicialmente se considera que no aparece en el Antiguo Testamento; aunque más tarde se haya creído reconocer una prefiguración de la misma en los tres Ángeles recibidos en la mesa de Abraham.

La Trinidad se manifiesta en el Nuevo Testamento en el instante del bautismo de Jesús, hecho que relatan los cuatro evangelistas: << *Cuando fue bautizado, Jesús salió del agua. Entonces se abrieron los cielos, y vio al Espíritu de Dios que descendía como una paloma y venía sobre él. Y he aquí que una voz de los cielos dijo: "Este es mi hijo muy amado".*>> (Mt. 3, 16-17). Una nueva alusión al Misterio se encuentra en el momento en que Cristo se dirige a sus apóstoles diciendo: << *Id, pues, adoctrinad a todos los pueblos y bautizadlos en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo*>> (Mt, 28).

La palabra Trinidad aparece por primera vez en Tertuliano y en la creencia de Dios "uno y trino", que se establece en el año 325 en el Concilio de Nicea. Al introducir este artículo de fe en el cristianismo, se sucedieron numerosos cismas que alejaron para siempre de la obediencia al Papa a millones de creyentes, y se separaron las Iglesias de Oriente y Occidente.

El primer Concilio Vaticano habla de los Misterios de la Fe Cristiana, siendo la Trinidad, según opiniones de los teólogos, uno de ellos, por entenderse como una verdad impenetrable a la razón. Según el Evangelio de Mateo "Nadie conoce al Hijo, sino el Padre" (Mt 9, 27), pareciendo declarar expresamente la pluralidad de personas en una sola divinidad, algo que es un concepto completamente fuera del alcance de cualquier inteligencia.

Teólogos griegos y latinos intentan aportar algo de luz al Misterio de la Trinidad. El pensamiento griego se centra en la distinción de tres personas: El Padre, como fuente y origen de todo, al cual pertenece el nombre de Dios (*Theos*); el Hijo que procede del Padre y por tanto nominado igualmente Dios; y el Espíritu Santo, que procede del Padre a través del Hijo.

La transición a la teología latina de la Trinidad, fue trabajo de San Agustín.

De hecho, los teólogos occidentales nunca salieron de las líneas centrales que él dejó, siendo su sistema desarrollado en los Años de La Escolástica, sus detalles completados y su terminología perfeccionada. Sus teorías reciben su forma final y clásica de Santo Tomás de Aquino. Dios, es para él, no Dios el Padre, sino la Trinidad. Este hecho supuso un paso importante, porque salvaguardó la Unidad de Dios de una forma que el sistema griego nunca hizo, a excepción del teólogo griego Dynamus, que adoptó este mismo punto de partida previamente a San Agustín.

El arte cristiano propone diversas representaciones de la Trinidad, que se reducen a dos categorías: los símbolos geométricos y las figuras antropomorfas. Dentro del primer grupo, destaca la identificación de la Trinidad con el triángulo, muy empleado durante la Edad Media, que también aparece en el lienzo de Valdés Leal, siendo portado por un ángel. Las representaciones de la Trinidad por medio de esta figura geométrica fueron desapareciendo hasta dejar de emplearse, con la aparición de las imágenes humanas o de tres símbolos (signos) especiales.

Así, desde el siglo XV, el triángulo se transformó en el nimbo del Padre Eterno o en la aureola del Espíritu Santo, representado en una Paloma, y así perdura todavía, siendo empleado en este caso, como un símbolo complementario, que insiste en el aspecto de la Trinidad.

Para la representación humana, habrá disparidades entre Oriente y Occidente. Oriente prefiere la alegoría, extrayendo un símbolo del Antiguo Testamento: los tres ángeles que recibiera Abraham. Occidente se decanta, por el contrario, por representar a las tres personas divinas directamente.

La Trinidad se representa en este caso según el esquema horizontal, cuyo arquetipo parece tomado del arte imperial romano y bizantino, que con frecuencia representaban en las monedas a dos o tres emperadores sentados uno junto a otro u otros, coronados por la Victoria. (4)

En este caso, El Hijo está sentado a la derecha del padre, como está escrito en el salmo: <<*Dixit Dominus Domino Meo: sede a dextris meis*>>. Sus pies descansan sobre la esfera terrestre, según Isaías (66,1) <<*Así dijo Yahvé: los cielos son mi trono y la Tierra, el escabel de mis pies*>>. Igualmente, el Evangelio de San Mateo, cita el segundo mandamiento diciendo que no se debe jurar ni por el Cielo ni por la Tierra, dado que se identifican como el solio y el escabel de Dios. El mundo simboliza el Universo o la Tierra, pero también el género humano.

Se estaría, 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 esta una versión del tema trinitario que se difunde en el siglo XV junto con el tema de las tres personas idénticas.

La fuente primera de la representación antropomórfica del Padre, y que sustituye el arcaísmo simbólico de la mano de Dios, es una visión del profeta Daniel (7,9) <<Estaba yo observando hasta tanto que se pusieron unos tronos; y el Anciano de muchos días se sentó: eran sus vestiduras blancas como la nieve y como lana limpia los cabellos de su cabeza>>. El arte cristiano, ya desde el siglo XI, representa a Dios con los rasgos de un anciano de largos cabellos y barba blanca, sentado sobre las nubes. También desde la Edad Media, bajo la influencia de la puesta en escena de los autos sacramentales, se representa a Dios Padre con los atributos de emperador o de Papa, con un cetro que simboliza su poder divino, rematado por un ojo que se identifica con su omnipresencia.

Por otra parte, la tradición muestra a un Jesucristo cuyo tipo encarnado persiste incluso después de su misión terrestre. Así cuando regresa al cielo para recuperar su lugar a la derecha del Padre, conserva la apariencia que tenía en la tierra. A partir de finales del siglo XII, se sustituye el Cristo justiciero por la imagen de Cristo Redentor. Según el *Elucidarium* de Honorio de Autun, se dice que Cristo aparecerá el día del juicio final como murió. Este modelo de Cristo resucitado, junto a la cruz, simbolizando su triunfo sobre la muerte, se impuso durante la Contrarreforma. (5)

Por último, la elección de la Paloma como símbolo del Espíritu Santo puede tener su fuente principal en las Sagradas Escrituras. El evangelista, San Marcos dice que <<el Espíritu descendió de los cielos como una paloma>> Mc. (1,9- 11), lo cual no significa necesariamente que hubiera adoptado la forma de una paloma, sino que su vuelo se asemeja al de una paloma. Sería originalmente por tanto, una simple comparación. El Evangelio de Lucas es más preciso y dice expresamente <<En forma corporal como de una paloma>>. La paloma ha de ser blanca como la nieve, con el pico y las patas de color rojo, simbolizando la sangre derramada por los mártires.

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. Se relaciona su culto con el dios pagano Hermes, comenzando a venerarse a partir de los siglos V y VI, primero en Italia y Francia y más tarde en Alemania.

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 que 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. (6)

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

2.5. ANÁLISIS MORFOLÓGICO-ESTILÍSTICO.

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 composición se articula mediante el eje vertical creado por la cruz, que es sostenida por Jesús 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, que se muestran apenas esbozados.

Sobre la escena principal, en la parte superior del lienzo y representados en un plano más lejano, por tanto de perfiles más difuminados, se presentan los tres Arcángeles; Miguel, Uriel y Gabriel.

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 con el que recibió sepultura, y la clámide roja, 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.

Por otra parte, Dios Padre se muestra como un anciano de cabellos y barba blanca, ataviado con túnica gris y capa de color amarillo dorado, ceñida al pecho con una suntuosa pieza de orfebrería. Porta un cetro 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 elemento trinitario, el Espíritu Santo, que bajo forma de paloma se mantiene suspendido en el aire en pleno vuelo, frente al espectador, resplandeciente de luz.

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.

Valdés Leal emplea una técnica suelta e intuitiva; su estilo refleja formas de fisonomía fuertemente naturalistas, basadas en un dibujo firme y contundente que define volúmenes secos y monumentales, realzados por un colorido 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, 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 de la clámide 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. Su fuerza disminuye hacia la parte inferior de la pintura, donde se funde con el gris de las nubes y la esfera terrestre.

Es de interés el marco que posee la pintura, pues se trata del original del siglo XVII. Por las rocallas empleadas como decoración, propias de este siglo, recibe la denominación de marco de juguete; dicho elemento ornamental se centra en los ángulos del marco y en las zonas centrales de cada uno de sus lados, constituyendo con estos rasgos la fisonomía del clásico marco español.

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 de madera aparece dorado con corladura, presentando algunas intervenciones puntuales. El bastidor también es original, siendo de carácter simple, con sólo un travesaño y sin cuñas para tensar el lienzo.

La Trinidad del Convento de Santa Clara, por cuestiones estilísticas, permite atribuir la obra 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.

Es encuadrado 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 Porciúncula que firmó en 1672 para los Capuchinos de Cabra, produciéndose un regreso del artista a Córdoba, ciudad donde residió 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 la capa roja 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 Inmaculada y La Asunción, 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.

De la Asunción resalta la expresividad de sus figuras, y un cromatismo que apenas difiere de lo anteriormente descrito, si bien en esta ocasión la pincelada es mucho más viva. En la figura de la Virgen se alternan diferentes tonalidades, empleando de nuevo colores brillantes destacando la potencia de los rojos de las telas, junto con los ocre y la gama de los azules. Como en la Trinidad, Valdés Leal emplea una luz dorada en la zona correspondiente al Reino Celestial, si bien la zona correspondiente al mundo terrenal se mantiene en penumbra.

La Trinidad 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. Hay similitudes entre 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. 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.

Además de lo que pudo contemplar, en Madrid al parecer, entra en contacto con artistas como Claudio Coello o Francisco Rizzi, cuya pintura según Cean Bermúdez, guarda cierto paralelismo con la de Valdés Leal. La forma de dibujar de los pintores madrileños, suelta y poco terminada al igual que el color, reafirman al artífice sevillano en la trayectoria pictórica que estaba desarrollando. A su vuelta a Sevilla, continúa por tanto con una pintura vitalista, ejecutada con factura algo deshecha y abocetada, de colores ricos y brillantes.

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. (7)

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES.

(1) A.A.V.V. Guía artística de Córdoba y su provincia. Ayuntamiento de Córdoba. Fundación José Manuel de Lara. Sevilla, 2006.

(2) RODRÍGUEZ, A. "Investigadores cordobeses hallan un Valdés Leal en un convento de Montilla". [en línea]. Córdoba: Diario de Córdoba, marzo, 2006.

<http://www.diariocordoba.com/noticias/noticia.asp?pkid=235438>

[Consulta: 27/03/07]

(3) A.A.V.V. Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba. Tomo VI. Convenio de colaboración cultural. Córdoba, 1993.

(4) RÉAU, L. Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento. Tomo 1, Volumen 1. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1996.

(5) RÉAU, L. Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Tomo 1, Volumen 2. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1996.

(6) DUCHET, G. y PASTOREAU, M. La Biblia y los Santos. Alianza editorial. Madrid, 1996.

(7) VALDIVIESO, E. Valdés Leal. Ediciones Guadalquivir. Sevilla, 1998.

BIBLIOGRAFÍA.

A.A.V.V. Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba. Tomo VI. Convenio de colaboración cultural. Córdoba, 1993.

A.A.V.V. Guía artística de Córdoba y su provincia. Ayuntamiento de Córdoba. Fundación José Manuel de Lara. Sevilla, 2006.

DUCHET, G. y PASTOREAU, M. La Biblia y los Santos. Alianza editorial. Madrid, 1996.

HERNÁNDEZ ROMERO, A. Juan de Valdés Leal (1622-1690): Córdoba, Sala de Exposiciones Museísticas CajaSur. Publicaciones de la Obra Social y Cultural. Córdoba, 2001.

PÉREZ CALERO, G. Juan de [Valdés Leal]: (1622-1690): un barroco romántico. Caja San Fernando. Sevilla, 1991.

RÉAU, L. Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento. Tomo 1, Volumen 1. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1996.

RÉAU, L. Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Tomo 1, Volumen 2. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1996.

VALDIVIESO, E. Valdés Leal. Junta de Andalucía. Museo del Prado. Madrid, 1991

VALDIVIESO, E. Valdés Leal. Ediciones Guadalquivir. Sevilla, 1998.

3. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN.

3.1. BASTIDOR.

El bastidor está formado por cinco piezas de madera, con corte longitudinal y sección rectangular, realizadas posiblemente en madera de pino. Dichas piezas van 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 es de 1 x 3 cm, y está dispuesto en sentido horizontal. (Fig. 3.1.1.)

Las dimensiones totales del bastidor son de 105 cm de alto por 84 cm de ancho. Va unido al marco mediante cuatro clavos de forja en total, dispuestos en el centro de cada uno de los lados del bastidor. El marco está realizado en madera tallada y dorada con unas dimensiones de 129 cm de alto por 108 cm de ancho, y 11 cm de sección. (Fig. 3.1.2.)

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 película pictórica, 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. (Fig. 3.1.3.)

Los movimientos de la tela, debido a los cambios de temperatura y humedad, producen el roce de ésta con la madera del bastidor, ocasionando las marcas que se ven a través de la pintura.

El bastidor no presenta ataque de insectos ni deformaciones ni pérdidas de materia. Si se observa acumulación de suciedad en los planos horizontales, sobre todo en la zona inferior. (Fig.3.1.4.)

3.2. SOPORTE PICTÓRICO.

El soporte pictórico es una sola pieza de tela, aparentemente de lino, que se confirmará mediante la analítica a realizar antes de iniciar su intervención. El estudio detallado de los bordes de la tela para confirmar si mantiene alguno de los orillos, ayudará a determinar la disposición de la trama y de la urdimbre en el estudio de la construcción interna del tejido, en este caso tipo tafetán y de trama abierta. (Fig. 3.1.1. y fig. 3.2.1.)

El soporte no está reentelado ni presenta rotos, solo se observan desgarros y deformaciones en el lateral superior izquierdo por la pérdida de sujeción de la tela al bastidor. Dicha pérdida se intentó subsanar clavando la tela al bastidor por el anverso mediante puntillas. (fig.3.2.2.)

3.3. PREPARACIÓN, PELÍCULA PICTÓRICA Y ESTRATO SUPERFICIAL

La pintura está realizada al óleo y las características del soporte influyen directamente en la capa de preparación y película pictórica, pues los cambios de temperatura y humedad provocan dilataciones y contracciones en la tela, ocasionando el cuarteado, e incluso en algunos casos la pérdida de película pictórica y preparación. (Fig. 3.3.1, fig. 3.3.2 y fig. 3.3.3)

Los cuarteados son muy pequeños, al igual que las pérdidas de la película pictórica, que coinciden también con las pérdidas de preparación, y están muy repartidas por toda la superficie y muchas de ellas coincidiendo con las aristas internas del bastidor en contacto con la tela. (Fig. 3.3.4)

En cuanto al estrato superficial no se observaron salpicaduras ni excesiva acumulación de polvo. Tampoco se detectó ningún tipo de repinte y la pintura en general, a simple vista, no presenta ningún indicio de intervenciones anteriores, tan solo un leve cambio en el color por la oxidación del barniz superficial.

En la zona inferior del cuadro si se observaron algunos pequeños repintes para ocultar pérdidas o manchas de la pintura.

3.4. MARCO

El marco es en madera tallada y dorada, con motivos decorativos en el centro de cada lado y en las esquinas.

Por el reverso se detectaron agujeros y orificios ocasionado por puntillas de diferente tamaño. Cuatro de ellos se observaron también por el anverso, situados de dos en dos y de forma simétrica en la zona central de los lados derecho e izquierdo del marco. Posiblemente los orificios se correspondan con una antigua sujeción a la pared, anterior a la pieza de sujeción de hierro clavada en la zona superior. (Fig. 3.4.1)

Por el anverso se observó pérdidas y desgastes de las zonas más salientes y desprendimiento de preparación y capa de oro, así como repintes con purpurina para ocultar el soporte de madera por la pérdida del oro. (Fig. 3.4.2)

4. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.

4.1. ESTUDIOS PREVIOS.

4.1.1. Propuesta de estudio analítico cognoscitivo.

Los métodos físicos de examen que se proponen a continuación aportarán

información complementaria de la obra que no es observable a simple vista:

- Examen con radiación ultravioleta, para determinar con exactitud la existencia o no de repintes y las posibles irregularidades o acumulaciones en la aplicación del barniz.
- Examen con reflectografía infrarroja, que determinará la presencia o no de dibujo subyacente o preparatorio como esbozo de la pintura.
- Examen con rayos X, para conocer la estructura interna del soporte, la técnica de ejecución, forma de la pincelada, laguna de preparación, cuarteados, etc.

4.1.2. Propuesta de estudio analítico operativo.

El objeto de este estudio es el conocimiento de la naturaleza de los materiales que componen la obra, tanto de los originales como de los añadidos.

Se propone la siguiente investigación:

- Toma de muestras de los estratos que componen la pintura (preparación, capa pictórica, capa de protección, repintes) y de las fibras del soporte de tela, para confirmar o determinar su naturaleza.
- Estudio estratigráfico, con microscopio óptico con luz reflejada, de la sección transversal de las muestras, para conocer la naturaleza de las distintas capas que lo componen, y el espesor de cada capa y del conjunto.
- Estudio microquímico para la identificación de cargas, pigmentos, aglutinantes, barnices y adhesivos.
- Identificación de las fibras textiles.

4.2. TRATAMIENTO

La propuesta básica de metodología de intervención en el patrimonio histórico-artístico es "Conocer para intervenir", y es por la que opta el IAPH en sus actuaciones. Dicho conocimiento debe englobar todas las perspectivas de estudio que ofrezca un determinado bien cultural. El conocimiento previo de la obra determinará el alcance de la intervención sobre la misma.

Toda intervención debe ceñirse a las necesidades reales que demande la obra y buscar el más alto nivel en los tratamientos propuestos:

reversibilidad, diferenciación y respeto por el original.

Para conseguir dicho fin, se proponen los siguientes procesos de actuación:

- Cuadro:

Desclavado y desmontaje del marco.
Protección de la película pictórica con papel japonés y coleta.
Desmontaje del bastidor
Limpieza del soporte pictórico por el reverso.
Tratamientos de carácter conservativo en el bastidor.
Aplicación de bandas perimetrales en el soporte.
Montaje en el bastidor
Limpieza de la película pictórica.
Protección de la película pictórica.
Estucado de lagunas de preparación.
Reintegración de los estucos con acuarela
Segundo barnizado de la película pictórica.
Reintegración cromática con pigmentos al barniz.
Barniz final pulverizado de toda la superficie pictórica.

- Marco:

Limpieza y eliminación del polvo superficial por anverso y reverso.
Fijación del oro y de la preparación.
Consolidación y protección de la madera por el reverso.
Relleno de orificios y oquedades.
Limpieza y protección de los elementos metálicos.
Limpieza química de toda la superficie dorada, eliminando barnices y repintes.
Estucado de pérdidas.
Reintegración cromática.
Protección final.
Montaje del cuadro en el marco.

5. RECURSOS.

5.1. ESTIMACIÓN ECONÓMICA

Para la realización de los procesos de conservación y restauración de esta obra, es imprescindible la formación de un equipo de trabajo interdisciplinario compuesto por los siguientes técnicos: conservador-restaurador, historiador, químico, biólogo y fotógrafo.

Este presupuesto incluye el informe diagnóstico, la memoria final de

intervención, los análisis científico-técnicos necesarios para realizar la intervención, estudios históricos y los tratamientos de conservación-restauración, así como los recursos humanos y materiales necesarios para su ejecución.

La duración de dichos procesos sería de cinco meses y la estimación económica ascendería a un total de 13.100 euros

5.2. INFRAESTRUCTURA Y EQUIPAMIENTO ESPECÍFICO

En cuanto a la infraestructura y equipamiento específico se emplearan los ya existentes en el taller de pintura del Centro de Intervención del IAPH, más todo aquello que fuese necesario para su tratamiento. La memoria final de intervención incluirá también las recomendaciones necesarias para su correcta conservación y mantenimiento.

ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

Fig. 3.1.1.

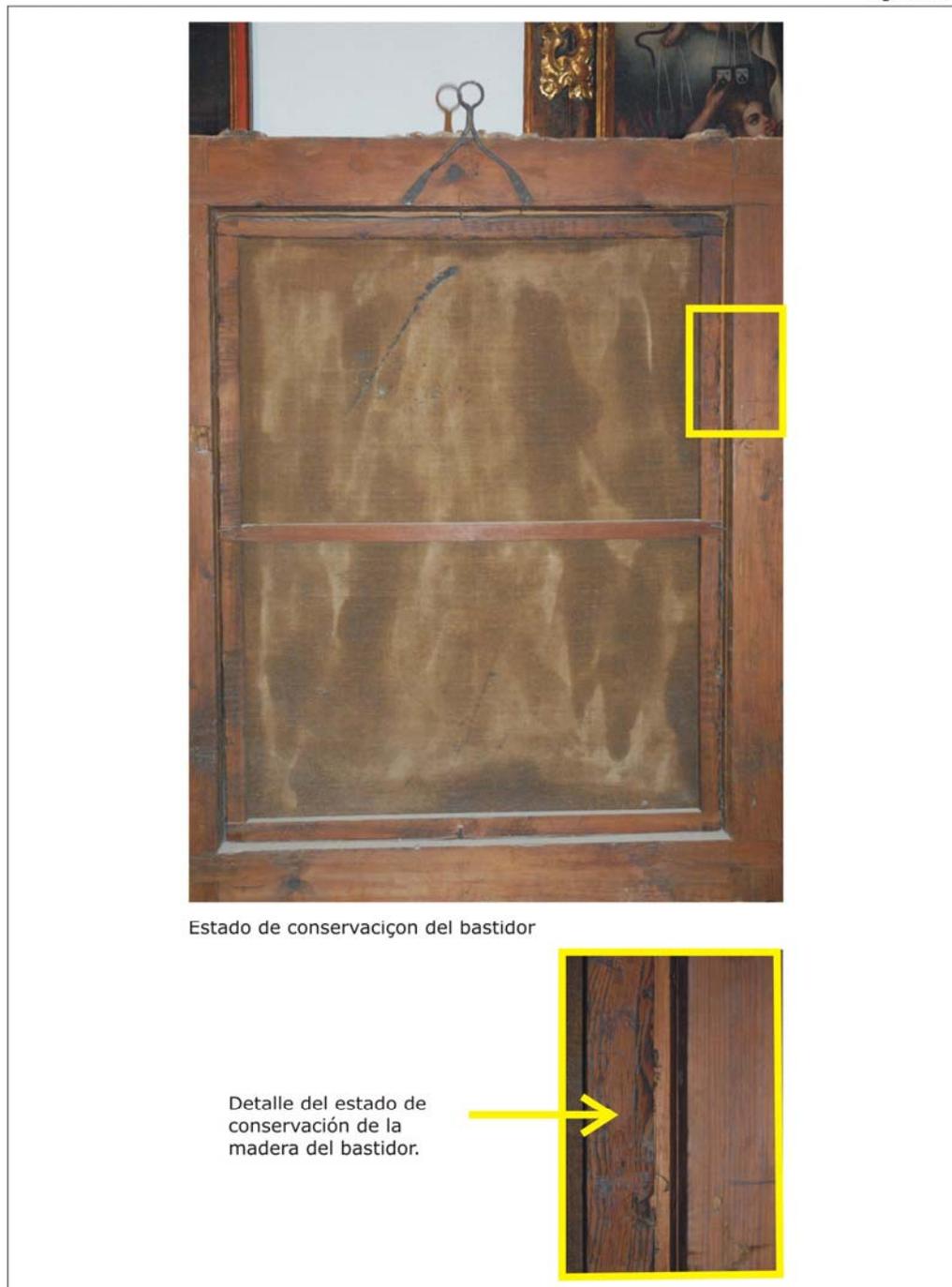
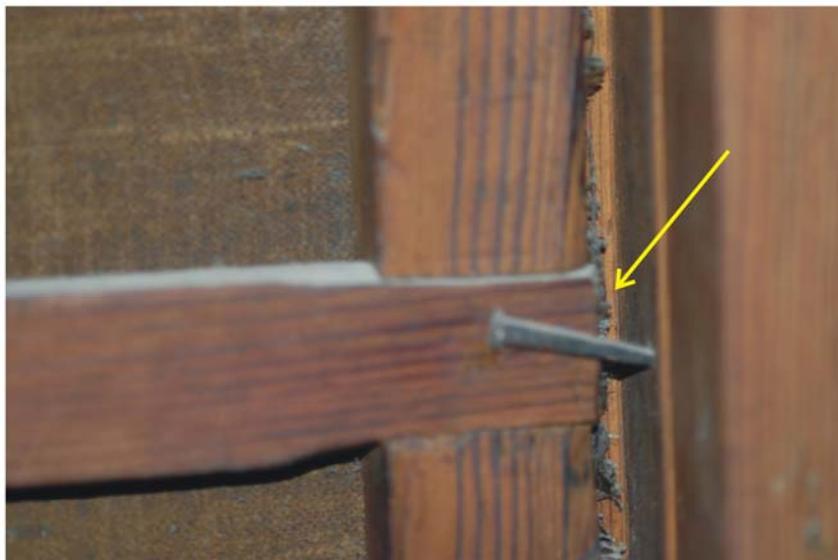


Fig. 3.1.2.



Sujeción del bastidor al marco mediante clavos de forja.

Fig. 3.1.3.

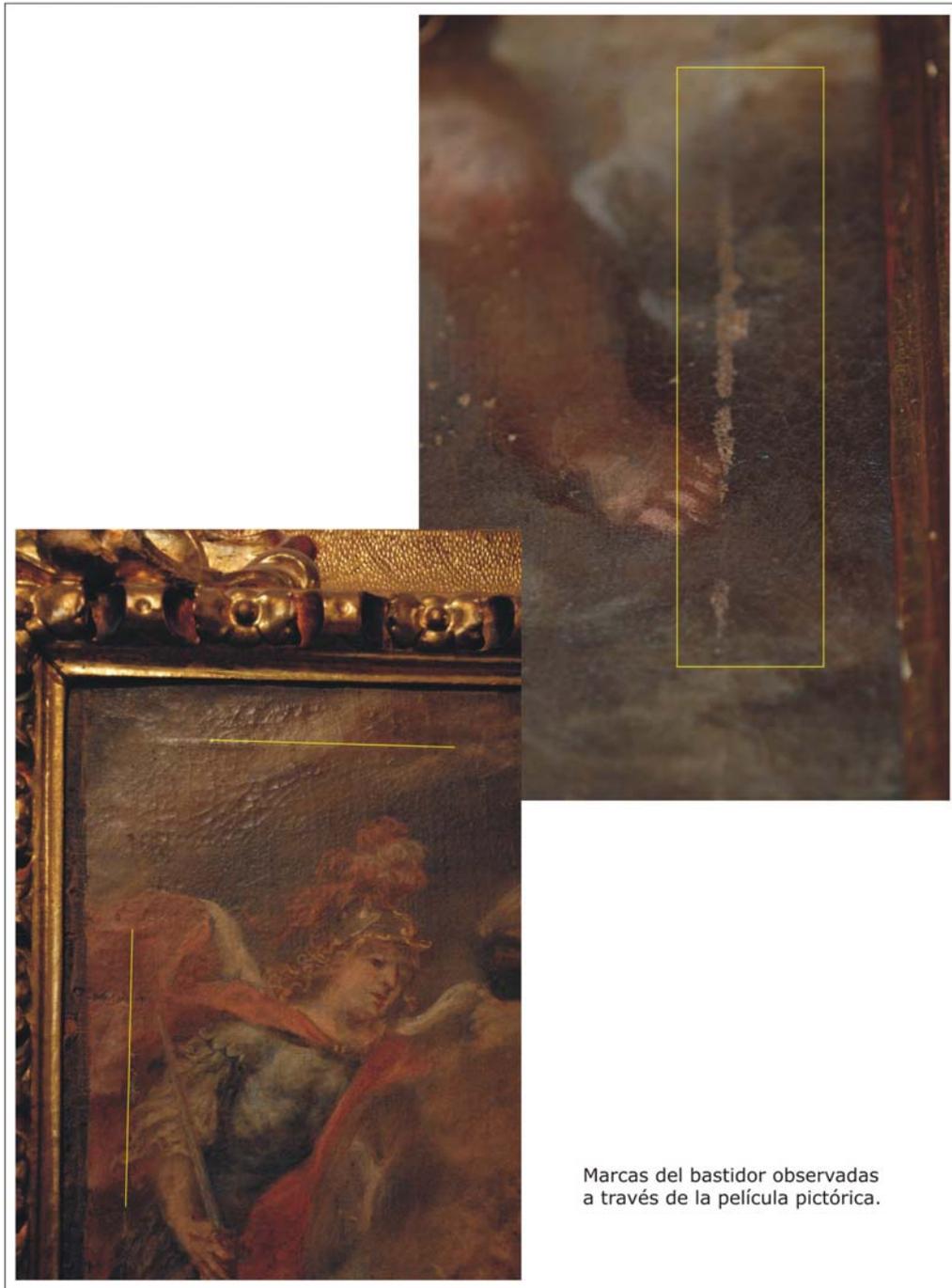
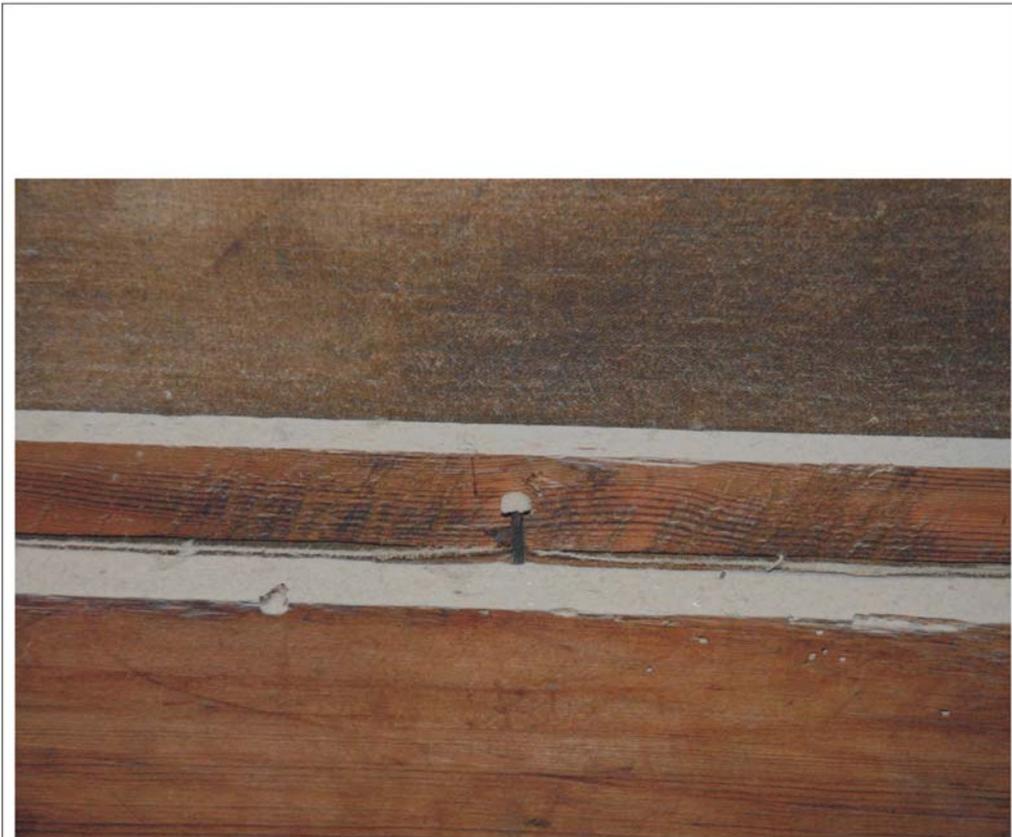


Fig. 3.1.4.



Detalle de la acumulación de polvo y suciedad en el bastidor y el marco.

Fig. 3.2.1.



Detalle de la construcción interna del tejido.



Restos de pintura sobre la tela por el reverso.

Fig. 3.2.2.



Fig. 3.3.1.



Toma general de la pintura con el marco

Fig. 3.3.2.

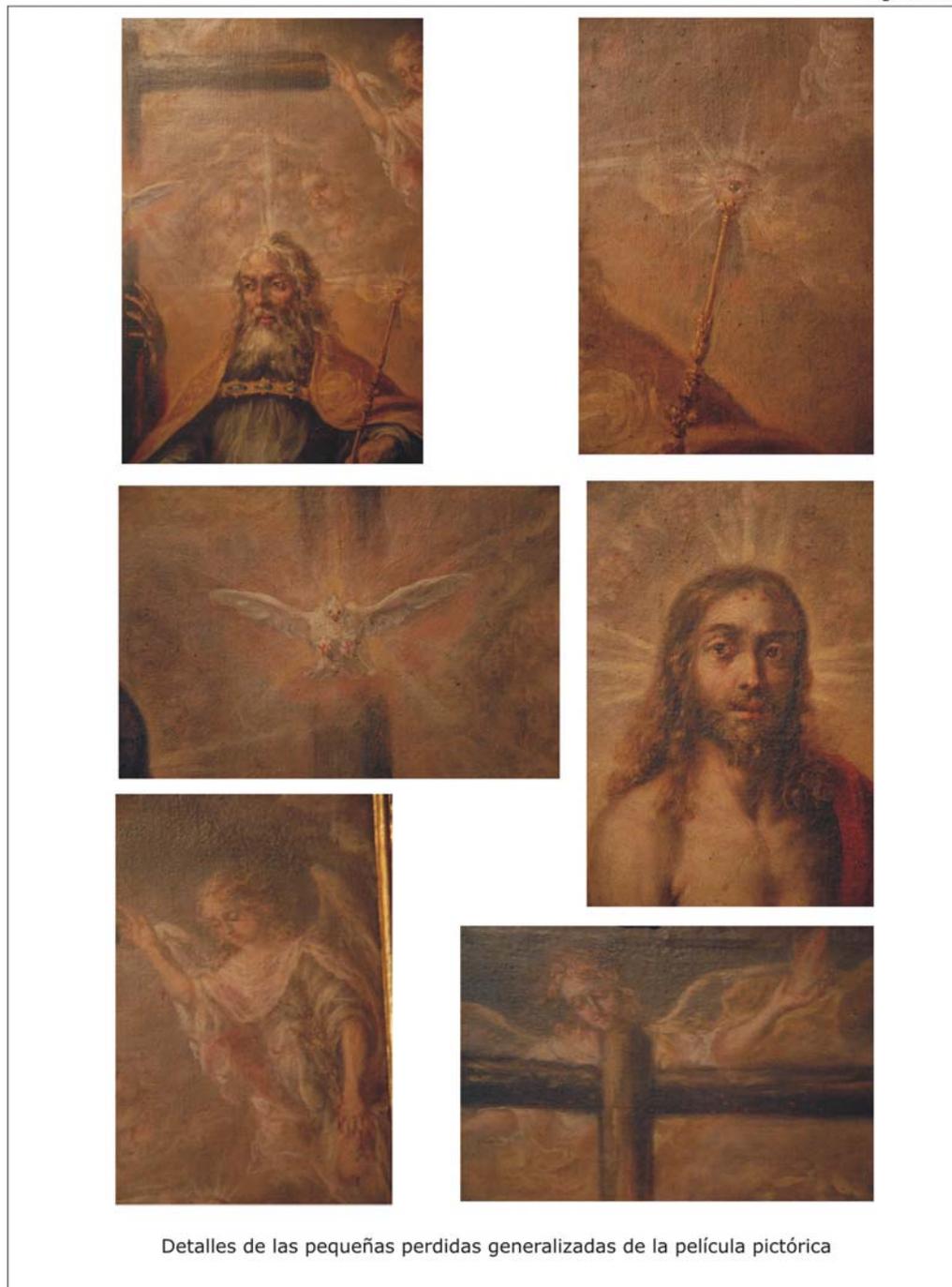


Fig. 3.3.3.



Fig. 3.3.4.



Fig. 3.4.1.



Pieza de sujeción del cuadro a la pared.



Ensamble del marco.

Fig. 3.4.2.



Detalle del estado de conservación del marco: Perdidas de preparación y oro.

EQUIPO TÉCNICO

Diagnóstico, propuesta de intervención y documentación gráfica. **M^a del Mar González González.** Conservadora-Restauradora.

Estudio histórico. **Gabriel Ferreras Romera.** Historiador del Arte.

Estudio fotográfico. **Eugenio Fernández Ruiz.** Fotógrafo.

Sevilla, a 28 de diciembre de 2006

VºBº EL JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN
EN EL PATRIMONIO HISTÓRICO



Fdo.: Lorenzo Pérez del Campo