

INTERVENCIÓN EN UN GUADAMECÍ EN EL INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

Gabriel Ferreras Romero
 Silvia Martínez García-Otero
 Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico
 Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico



[1]. Vista general de la obra antes de la restauración

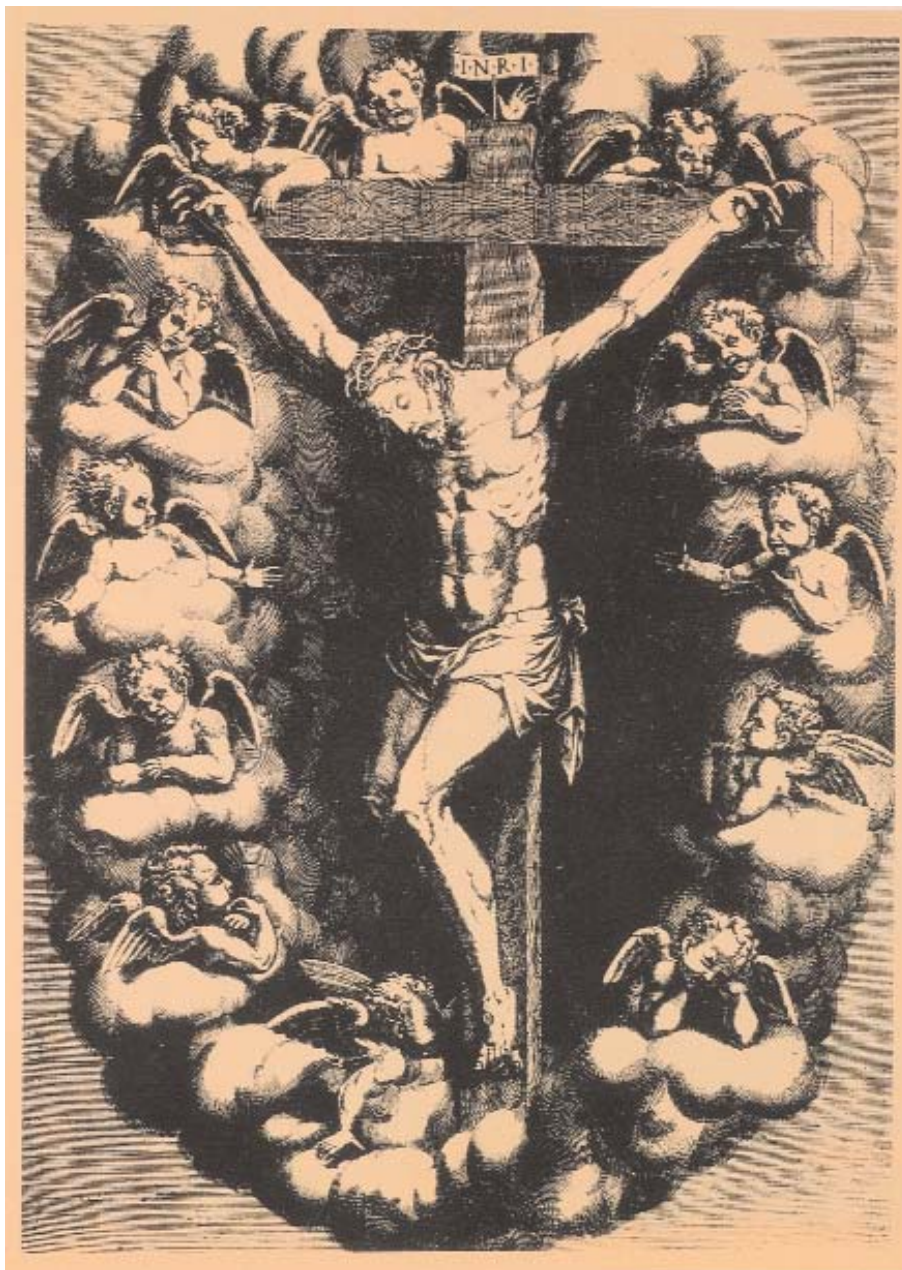
El cuadro denominado *Crucificado con los Santos Juanes*, que forma parte de la colección del Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba, fue adquirido en julio de 1986 por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía a una colección particular de Sevilla. La obra, atribuida al manierista Baltasar del Águila (+1599), posee valores histórico-artísticos suficientes como para pertenecer a la colección permanente de dicho museo, muy especialmente al estar pintado al óleo sobre un soporte de cuero, técnica decorativa llamada guadamecí, de gran tradición artesanal en Córdoba.

El origen de la obra se desconoce, pero es muy probable que proceda de la provincia de Córdoba, pues se sabe que en el siglo XIX se entrega a un antepasado de la familia de don Antonio Miura, en gratitud por un asunto familiar. Otro dato importante de la pintura es que fue restaurada en Sevilla por Manuel Lucena con anterioridad a 1888, como queda acreditado en una carta dirigida por parte del restaurador al propietario¹.

Es una pintura de gran formato sobre soporte de cuero, ejecutada con la técnica denominada guadamecí o guadamací. Esta técnica consiste en utilizar como soporte pictórico una piel curtida, en este caso con curtido vegetal

La obra representa a Cristo crucificado entre San Juan Bautista y San Juan Evangelista, rodeado en su parte superior por cinco pequeños ángeles alados que lloran entre nubes la muerte de Cristo. Al fondo de la composición se aprecia un paisaje urbano evocando a Jerusalén, así como un hombre portando una escalera, que podría significar el *Descendimiento de Jesús de la cruz*, probablemente aludiendo a Nicodemo o a José de Arimatea. [1]

El tipo físico del San Juan Evangelista, principalmente su rostro lloroso, está fuera del repertorio característico del pintor al que se atribuye la obra, lo cual puede justificarse debido al normal uso de las estampas o láminas donde se inspiraban los artistas del momento para realizar sus obras. Esto ocurre también en la parte superior de la composición de la pintura, en la organización de los ángeles alrededor de la cruz, que parece proceder de una estampa de Giorgio Ghisi de la Colección de San Lorenzo del



[2]. Estampa de Giorgio Ghisi de la colección de San Lorenzo del Escorial, llamada *Cristo rodeado de ángeles que lloran su muerte*

Escorial, llamada *Cristo rodeado de ángeles que lloran su Muerte*². [2]

El estilo de Baltasar del Águila es muy personal, aunque se deja influir por la pintura de su hermano Pedro Fernández Guíjalvo, en especial, en la forma un tanto rústica de representar a los personajes. Sin embargo, su estilo se consolida llegando a rozar el romanismo flamenquizado que imperaba en Sevilla en ese momento. La obra muestra unas características

En una intervención anterior la obra sufrió una gran transformación en el soporte, debido probablemente al mal estado de conservación de éste, modificándose la estructura original al separar las piezas de cuero y mutilar las costuras

manieristas propias del momento, como un gran dominio del dibujo, junto a una rica y variada paleta de color, y el uso de tonalidades brillantes, también favorecidas por la lámina metálica de base.

ESTUDIO DE LAS CARACTERÍSTICAS MATERIALES Y TÉCNICAS

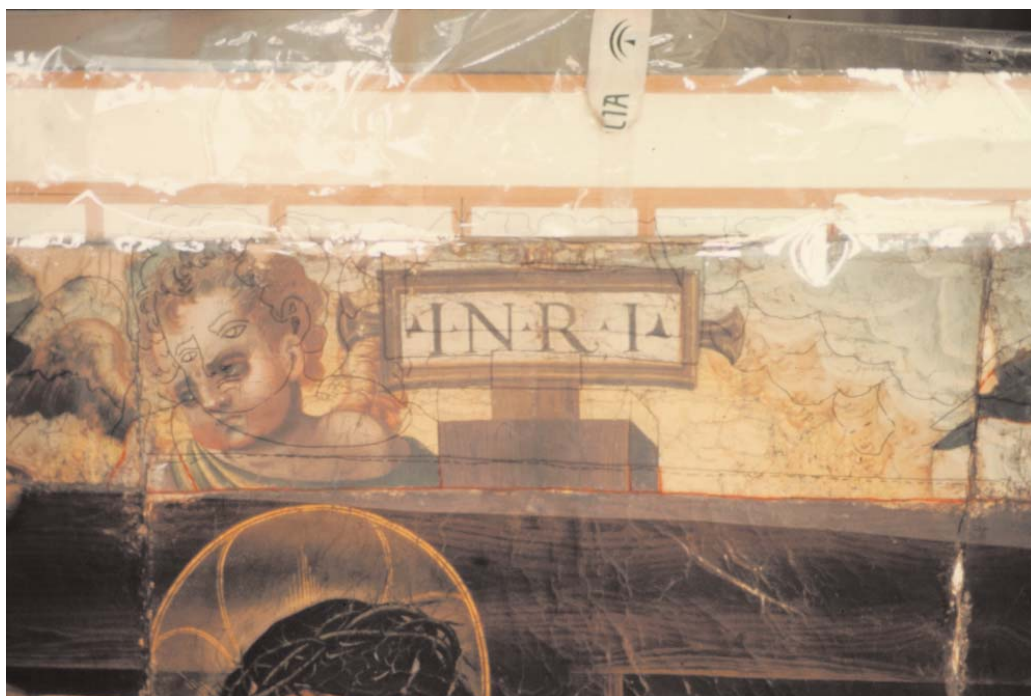
En líneas generales, y siguiendo los criterios básicos del Centro de Intervención del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, la metodología de conservación-restauración aplicada ha consistido en una primera fase de estudios históricos y analíticos, que ayudan a concretar los datos técnicos y el estado de conservación de la obra; una propuesta de intervención, elaborada basándose en estos estudios; y, finalmente, el

tratamiento de conservación y restauración, que ha tenido como finalidad la consolidación de los diferentes elementos constitutivos de la obra y la recuperación, en la medida de lo posible, de su aspecto formal y estético, teniendo en cuenta el carácter museográfico de la obra.

El estudio e identificación de las características materiales y técnicas que definen la obra ha sido concluyente a la hora de planificar la intervención realizada a la obra. Es una pintura de gran formato sobre soporte de cuero, ejecutada con la técnica denominada *guadamecí* o *guadamací*. Esta técnica consiste en utilizar como soporte pictórico una piel curtida, en este caso con curtido vegetal. Tras la aplicación de un mordiente, habitualmente de origen animal, se sobrepone una lámina metálica, que suele ser de plata, como en esta obra, y sobre la plata, una corladura total o parcial. Finalmente, se pinta con diferentes técnicas pictóricas, generalmente temple u óleo, como en el *Crucificado con los Santos Juanes*, bien la totalidad de la superficie, como en este *guadamecí*, o bien zonas predeterminadas, dejando visible la lámina metálica.

El soporte de cuero está formado por quince piezas cosidas entre sí con una costura sencilla. La disposición de las piezas sigue el siguiente esquema: tres piezas en sentido horizontal por cinco piezas en sentido vertical, hasta conformar la dimensión total del soporte de 238,5 centímetros de altura por 193 centímetros de anchura. La mayoría de las piezas tienen unas dimensiones similares que oscilan de los 54 a 69 centímetros de base por 51 a 55 centímetros de altura, menos las tres

[3]. Mutilación, transparencia realizada para comprobar el desplazamiento de la pieza afectada



piezas superiores de menor altura, entre 20 y 22 centímetros. El reverso del soporte de cuero original no es visible, por lo que no se ha podido apreciar la existencia de marcas o inscripciones.

ANÁLISIS DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN

En una intervención anterior la obra sufrió una gran transformación en el soporte, debido probablemente al mal estado de conservación de éste, modificándose la estructura original al separar las piezas de cuero y mutilar las costuras, para posteriormente pegar dos telas de lino utilizando gacha como adhesivo (pasta de harina y cola). Una vez realizado este trabajo se montó en un bastidor convencional como una pintura sobre lienzo, claveteado en todo su perímetro.

Como consecuencia de esta operación, actualmente se observan diferencias de tamaño entre el soporte de cuero original y las telas del refuerzo, que oscilan en el lado derecho desde 2 ó 3 centímetros hasta 7 u 8 centímetros; en el izquierdo, desde 4 ó 5 centímetros hasta 10 ó 12 centímetros; y en los bordes superior e inferior, desde 2 ó 3 centímetros hasta 8 ó 9 centímetros. Por otro lado, se advierte un ligero desplazamiento entre los paños, que produce una cierta distorsión en el dibujo, como un rompecabezas mal ajustado. Por último, se observa la mutilación del paño central superior [3], que probablemente presentaba un formato de cruz. En el reverso de la segunda tela aparecen unos números a lápiz, aparentemente sin relación con la obra.

En general, el soporte se mantiene bastante estable, sin grandes deformaciones, si bien, y como resultado del tratamiento anterior, se observan retracciones en los bordes de los paños, que se manifiestan por un engrosamiento de la piel en esta zona, así como por la aparición de

[4]. Vista general con iluminación ultravioleta





[5]. Estratigrafía donde se aprecia la lámina de plata

grietas muy profundas que afectan a todas las capas de la piel. A nivel estético estas retracciones y grietas se tratan como lagunas del soporte y son detectadas a través de las radiografías y del barrido con iluminación ultravioleta. [4]

Los resultados analíticos corroboran las apreciaciones del reconocimiento organoléptico de la obra, encontrando lámina de plata en las muestras recogidas en los paños de cuero [5] y solamente una preparación tradicional en las muestras extraídas en las zonas de los bordes ampliados. Asimismo, se ha identificado una capa de naturaleza orgánica entre el soporte de piel y la lámina de plata, que corresponde al mordiente utilizado para pegar la lámina metálica. Por otro lado, se observa la ausencia de motivos decorativos en esta capa, que suelen ser frecuentes en los guadamecés; la explicación podría ser que, al contrario de lo habitual en la generalidad de guadamecés, donde esta lámina está decorada y prevista para ser admirada, en esta obra la lámina metálica funciona como un elemento más del conjunto estratigráfico, funcionando como preparación de la

pintura, a la que imprime unas características especiales, pero no es un elemento visible de la representación iconográfica.

Asimismo, se ha identificado una capa de color verdoso aplicada directamente sobre la lámina metálica, compuesta de blanco de plomo, tierra roja, carbón y verde de cobre, que podría desempeñar las funciones de imprimación, o bien corresponder con la presencia de un dibujo subyacente, ya intuido en la reflectografía.

La capa pictórica está realizada al óleo y su aspecto es liso y uniforme, siendo los colores brillantes y limpios, aunque algunos presentan una veladura superpuesta. La pincelada es larga y sin empastes, salvo en zonas puntuales. Los pigmentos identificados analíticamente en las muestras extraídas son: blanco de plomo, bermellón, tierra roja, laca roja, verde de cobre, tierras, carbón. El estado de conservación de esta capa es muy bueno, manteniendo gran adhesión al soporte. Las alteraciones detectadas a este nivel están originadas por la intervención del soporte en las zonas de grietas y retracciones,

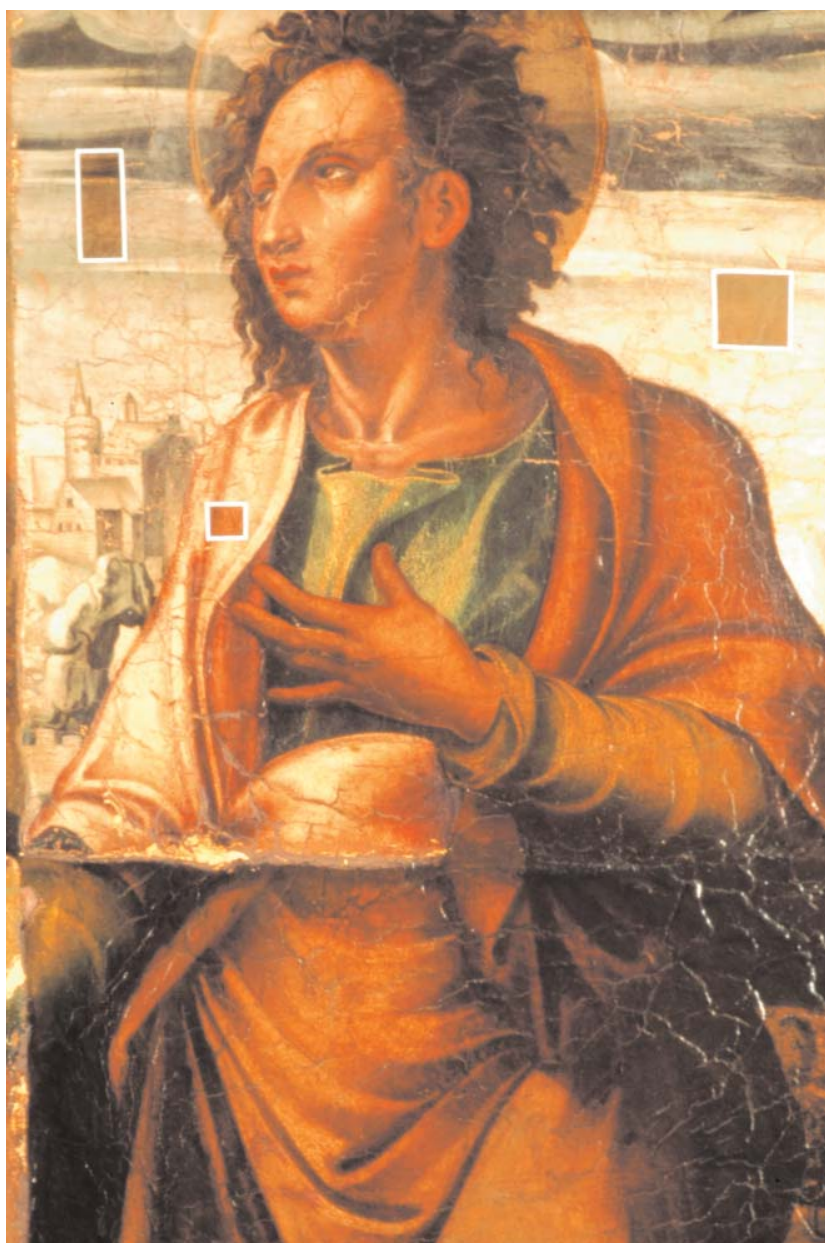
apreciándose repintes desbordantes por toda la superficie.

Por último, cabe destacar la alteración de la capa de barniz, que se presentaba oscuro y amarillento, distorsionando la correcta apreciación del cromatismo de la obra.

INTERVENCIÓN

Como consecuencia del estado de conservación que presentaba la obra, y teniendo en cuenta la estabilidad de la intervención anterior a nivel de soporte, se decidió, por unanimidad, aplicar un criterio de intervención conservativo a este nivel. Se realizó una desinsectación con gases inertes, actuando puntualmente en aquellas zonas del soporte que presentaban abolsamientos, tanto en la piel como entre ésta y las telas de refuerzo, aplicando puntualmente un consolidante y colocando bandas de refuerzo perimetrales de gasa de seda. Por último, se sustituyó el bastidor por otro de las mismas características, pero más estable y funcional.

En cuanto al conjunto estratigráfico, el tratamiento ha consistido en la fijación de los levantamientos puntuales y en la limpieza de depósitos superficiales, barnices y repintes, que cubrían la casi totalidad de la superficie [6]. Las lagunas se estucaron con estuco tradicional, protegiendo previamente las zonas adyacentes con un aislante. La reintegración cromática se realizó siguiendo un criterio de diferenciación a base de un fino rayado sin reconstrucción figurativa de las zonas ampliadas de los bordes. Finalmente se aplicó una capa de protección. [7] ■



[6]. Detalle de la limpieza

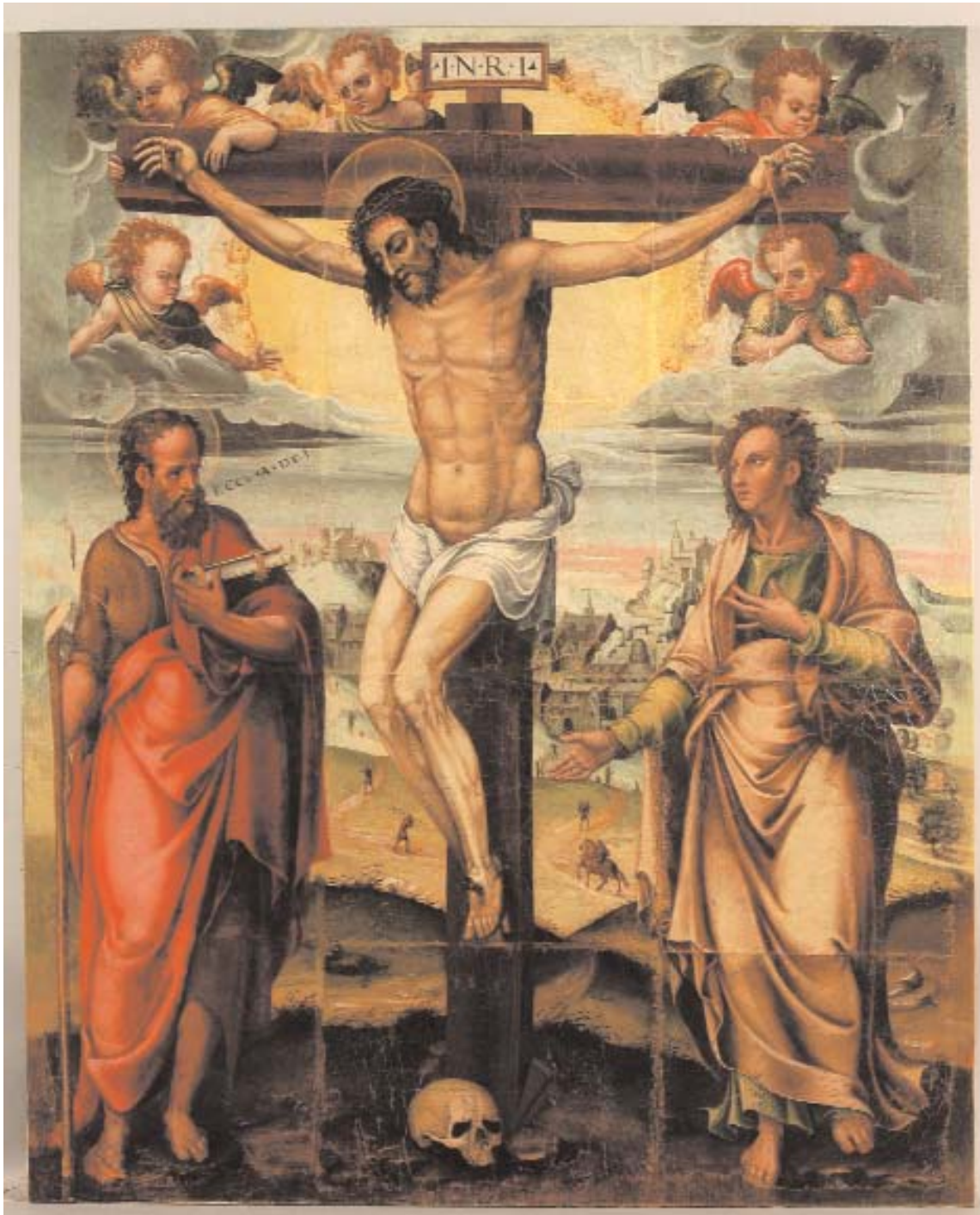
Como consecuencia del estado de conservación que presentaba la obra, y teniendo en cuenta la estabilidad de la intervención anterior a nivel de soporte, se decidió, por unanimidad, aplicar un criterio de intervención conservativo

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. *Leather, Its composition and changes with time. The Leather Conservation Center*. Northampton, Inglaterra, 1991. ISBN 0 946072 04 3.
- Ferguson, G. *Signos y Símbolos en el Arte Cristiano*. Buenos Aires, 1956. pp. 10-11 y 222-223.
- González de Zárate, J.M^a. *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*. Tomo VI, GER-JOD. Vitoria-Gasteiz 1994. P. 31.
- Larraya, Tomás G. *Cueros artísticos. Historia y técnicas*. Sucesor de E. Meseguer, Editor. Barcelona, 1956.
- Madurell Marimón, José María. *El antiguo arte del guadamecí y sus artífices*. Ed.: Colomer Munmany, S.A 1973.
- Nieto Cumplido, M. *La Mezquita-Catedral de Córdoba*. Publicaciones de la Obra Social y Cultural de Cajasur. Córdoba, 1998. pp. 417-440.
- Palencia Cerezo, J.M. *Las pinturas murales de la parroquia de Fuente Obejuna y la posibilidad de su autoría*. Córdoba, 1996. pp 167-180.
- Raya Raya, M^a. A. *Catálogo de las Pinturas de la Catedral de Córdoba*. Publicación del Monte de Piedad y Caja de Córdoba. Córdoba, 1988. pp 23-24 y 31-33.
- Rodríguez Simón, Luis Rodrigo. "Examen científico-técnico e intervención de restauración de una pintura en piel del S. XVI". *Revista Kermés* nº 33. Año XI. Septiembre / Diciembre de 1998. pp 23 - 29.
- Urquizar Herrera, A. *El Renacimiento en la periferia. La recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*. UCO. Córdoba. Córdoba, 2001. pp 32-33 y 60-76.
- Villar Movellán, A. *Guía Artística de la Provincia de Córdoba*. Grupo Arca. Universidad de Córdoba, 1995. pp 144-146.

Notas

1. "Recibí del Excmo. Señor D. Antonio Miura la cantidad de dos mil quinientos reales por la restauración de un cuadro que representa el calvario de Jesucristo con dos santos a los lados y ángeles y querubines pintado en el año de 1520 por el célebre pintor Pedro de Córdoba. Sevilla 6 de julio de 1888. Firmado Manuel Lucena"
2. Palencia, José María



[7]. General final