

# La tabla de la Santísima Trinidad.

## Marzo - abril 2010

Francisca Jaén Pareja  
*Taller de Restauració del Bisbat de Mallorca*

### 1. Introducción

Puesto que formaba parte del conjunto de piezas que fueron reubicadas por Gaudí durante el proceso de recuperación del presbiterio, el año 2010 el Cabildo encargó al Taller de Restauración del Obispado la restauración de la tabla de la Santísima Trinidad. Esta pieza, que durante más de tres siglos había permanecido en la cabecera de la capilla del mismo nombre, se trasladaba, bajo el consentimiento del Consell de Mallorca, a las dependencias del Taller en marzo de ese mismo año.

Al referirnos a la tabla de la Trinidad, estamos hablando de una obra de grandes dimensiones (320 × 335 cm), otorgada como exvoto y en donde aparecen representadas las tres personas de la Santísima Trinidad bajo forma humana. Esta obra fue sufragada por las familias que se refugiaron en la Catedral en torno a 1522 durante la revuelta de las Germanías.<sup>1</sup> Sigue la tipología de retablo de un solo cuerpo, de formato prácticamente cuadrado y con guardapolvo.

La originalidad de la tabla se encuentra en la representación monumental de un modelo antropomorfo de la Santísima Trinidad. Conscientes de la función didáctica que ejercían las imágenes simbólicas que acompañaban a sermones y rituales litúrgicos, ayudando a comprender conceptos y misterios de la fe, a menudo abstractos, esta Tabla es un ejemplo de ello. Sin embargo este tipo de representación antropomorfa del Espíritu Santo quedó restringida a partir de 1545 con el Concilio de Trento.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Llompart Moragues, G. (2007). «Dos obras de arte significativas de la Germanía mallorquina». *Memòries de la Reial Acadèmia Mallorquina d'Estudis Genealògics, Heràldics i Històrics*, 17, pág. 21.

<sup>2</sup> Plazaola, J. (1965). *El arte sacro actual*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, pág. 513-517.

Tanto las disposiciones de Trento como documentos posteriores de sumos pontífices no aprobaban este tipo de representación iconográfica de la Trinidad,<sup>3</sup> motivo que debió condicionar la pintura de la Catedral y su exposición a los fieles.

A pesar de ello, la Tabla continuó presidiendo la capilla alta de la Trinidad durante un largo periodo de tiempo, posiblemente medio tapada tras el retablo mayor gótico que recientes investigaciones han asegurado que impedía la visión completa de la capilla debido a su elevación respecto al suelo.<sup>4</sup> Lo cierto es que la tabla de la Trinidad quedó prácticamente oculta en 1726 a consecuencia del armado del retablo mayor barroco realizado por Dardano-ne. A partir de este momento la pérdida total de la visualidad de la capilla alta de la Trinidad llevó a este espacio a adaptarse a nuevos usos, y supuestamente al abandono de todos sus elementos.<sup>5</sup> No será hasta que Gaudí inicie la reorganización del espacio arquitectónico y la recuperación de la capilla de la Trinidad como panteón real que esta pieza vuelva a cobrar protagonismo.<sup>6</sup>

El posible abandono al que se debió de ver destinada la tabla de la Santísima Trinidad hasta que Gaudí la rescató y le dio una nueva ubicación tuvo sus repercusiones sobre la pieza. Por tanto poniendo en valor su historicidad, cualquier indicio que refleje el transcurso del tiempo, por insignificante que este pueda parecer, ha de admitirse como un documento portador de útil y valiosa información tanto a nivel histórico como artístico, ayudando a revelar las incógnitas que giran en torno a ella.



Fig. 1. Imagen de la capilla Real y la capilla de la Trinidad durante la reforma de Gaudí. Al fondo se puede ver la tabla de la Santísima Trinidad antes de ser trasladada (fuente: Arxiu Jeroni Juan)<sup>7</sup>

<sup>3</sup> Plazaola, J. (1965). *El arte* [...], pág. 515.

<sup>4</sup> Pons Cortés, A. y Molina Bergas, F. (2012). «Les visuals de la Capella Reial de la Seu (s. XIV-XVI)». En M. Gambús Saiz y P. Fullana Puigserver (coords.), *Jaume II i la Catedral de Mallorca* (pág. 241-253). Palma: Capítol Catedral de Mallorca.

<sup>5</sup> Alomar, Esteve, G. (1949). «La Capilla de la Trinidad, panteón de los reyes de la casa de Mallorca». *Cuadernos de arquitectura*, VI, núm. 10, pág. 454. También Guillermo Forteza recoge la situación en que se encontraba esta capilla antes de la reforma, en: Forteza, G. «Sobre la reforma de la Seo (Carta abierta)», en *La Última Hora*, 22-12-1922.

<sup>6</sup> Gambús Saiz, M. (2012). «Els reis de Mallorca en la reforma litúrgica de la Catedral de Mallorca. 1904-1905». En M. Gambús Saiz y P. Fullana Puigserver (coords.), *Jaume II i la Catedral de Mallorca* (pág. 185-214). Palma: Capítol Catedral de Mallorca.

<sup>7</sup> Si no se especifica la fuente, las fotografías pertenecen al Taller de Restauració del Bisbat de Mallorca.

Teniendo en cuenta que el culto a la Trinidad ya aparece en el siglo XIV desde que se implantó su fiesta en el calendario litúrgico romano en 1330, durante el siglo XV ya encontramos la aparición de gremios y cofradías devocionales bajo esta advocación en Mallorca.<sup>8</sup> Las descripciones en los inventarios de bienes también recogen la existencia de obras dedicadas a la Santísima Trinidad en colecciones privadas.<sup>9</sup>

Antes de hablar de restauración y de las condiciones en que la tabla de la Trinidad ha llegado a nuestras manos, estamos obligados a revisar los datos aportados por la historiografía, aunque esta no se prodigue en información relativa a esta obra, centrándose más en funciones<sup>10</sup> y ritos relacionados con la capilla de la Santísima Trinidad.<sup>11</sup>

A pesar de ello, de las diferentes localizaciones de la tabla de la Trinidad dejan constancia fuentes documentales tanto gráficas como escritas, estas últimas sin hacer excesivo hincapié sobre el tema. Tenemos la certeza de que estuvo presidiendo la capilla de la Trinidad hasta que Gaudí desmontó el retablo gótico y comenzó las obras del presbiterio, como bien lo demuestra el corpus fotográfico de la reforma gaudiniana.<sup>12</sup> En el mismo lugar para el que había sido destinada, pero oculta tras el retablo barroco y la parte del retablo gótico que se había utilizado como celosía de esta capilla. En esta ubicación es donde, a mediados del siglo XIX, la encuentra Pablo Piferrer, que bajo su visión romántica la deja reflejada en el tomo que dedica a Mallorca en su obra *Recuerdos y bellezas de España*.<sup>13</sup>

La siguiente referencia que encontramos procede de Antonio Vives y Escudero, quien en su obra *Catálogo Monumental de la provincia de Baleares*, alude a esta pieza en un par de ocasiones, situándola en 1909 en el testero izquierdo de la sacristía de *Vermells*, y destacando además que no es una obra de gran calidad. Allí debió permanecer durante un largo periodo de tiempo.<sup>14</sup>

Medio siglo después será el canónigo Pere Antoni Matheu Mulet quien confirme que fue exactamente el 19 de julio de 1904, durante la intervención de Gaudí, cuando la tabla pasó de presidir la cabecera de la capilla de la Tri-

<sup>8</sup> Llompart, G. (1977). *La pintura medieval mallorquina*, Tomo 2. Palma: Luis Ripoll, pág. 98.

<sup>9</sup> Vaquer, O. (2006). «Llibres i retaules en cases mallorquines (segle XVI, segona meitat)». *Mayurqa*, 31, pág. 316.

<sup>10</sup> Sobre funciones de esta capilla: Villanueva, J. (1852). *Viage literario a las iglesias de España, Viage a Mallorca, vol. XXII*. Madrid: Real Academia de la Historia, pág. 115.

<sup>11</sup> Furió Sastre, A. (1852). *Episcopologio de la Santa Iglesia de Mallorca*. Palma: Guasp, pág. 184.

<sup>12</sup> Piferrer, P. (1842). *Recuerdos y bellezas de España, Tomo II: Mallorca*. Barcelona, pág. 153.

<sup>13</sup> Piferrer, P. (1842). *Recuerdos* [...], pág. 153.

<sup>14</sup> La fecha de 1932 que apareció en el reverso probablemente sea del momento en que abandonó este espacio y se trasladó a la antesala de la sacristía Mayor.

nidad a la sacristía de *Vermells*.<sup>15</sup> Sin embargo, este mismo autor, en una publicación posterior la menciona en la primera sala de la sacristía Mayor, concretamente en el muro lateral derecho.<sup>16</sup> Esta ambigüedad encontrada en la documentación nos llevó a recurrir a otro tipo de fuentes, orales en este caso, fuentes que aseguran que durante los años setenta la tabla se encontraba colgada en el muro de la antesala de la sacristía Mayor, el mismo muro donde se abre el acceso a la cripta, justo debajo de la capilla de la Trinidad. Tal vez debió permanecer aquí unos treinta años.<sup>17</sup>

La colocación de la tabla en la antesala de la sacristía Mayor no fue definitiva. Al parecer, será en torno a los años noventa cuando pasa a formar parte de las obras que decoran las salas nuevas, un espacio que forma parte del edificio anexo a la Catedral y que se utiliza de salida del Museo Capitular, este espacio es recogido por algunas fuentes como sala de Santa Lucía,<sup>18</sup> lugar donde actualmente se ubica la tienda. Desde estas dependencias fue trasladada al Taller del Obispado para su restauración.

Actualmente la tabla se encuentra en el ámbito de acceso a la capilla de la Trinidad.

## 2. Morfología y estética

La tabla representa a las tres personas de la Santísima Trinidad con idéntica apariencia humana, en una composición simétrica presidida por Dios Padre

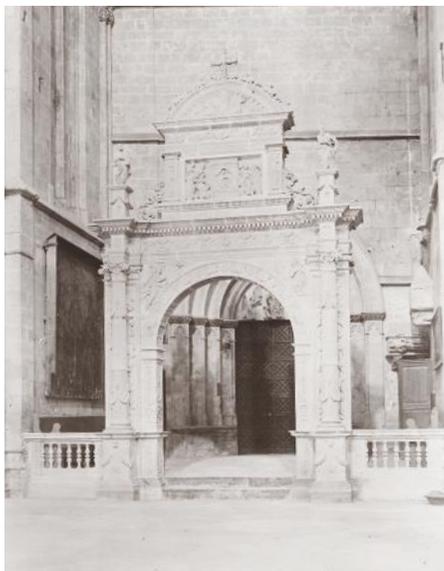


Fig. 2. Imagen de la tabla de la Santísima Trinidad en la antesala de la sacristía de *Vermells*. Fotografía realizada entre 1920 y 1936 por Otto Wunderlich (fuente: IPCE).

<sup>15</sup> Matheu Mulet, P. A. (1954). *Guías de la Seo de Mallorca. La capilla Real*. Palma: Politécnica, pág. 120.

<sup>16</sup> Matheu Mulet, P. A. (1955). *Retablos y capillas*. Palma: Politécnica, pág. 111.

<sup>17</sup> Información aportada por Miquel Cerdà Vich, sacristán de la Catedral, que nos informó que en el año 1975 la tabla de la Trinidad se encontraba en este muro. Un espacio aparentemente reducido, pero una vez comprobadas las medidas perfectamente posible. El detalle del arco que aparece en el lateral derecho de una de las fotografías consultadas se corresponde con esta ubicación.

<sup>18</sup> Este espacio fue incorporado al conjunto catedralicio y habilitado como sala de tapices y ornamentos. Para más información sobre el tema, consultar: DD.AA. (2005). *Catedral de Mallorca*. Barcelona: Escudo de oro, pág. 96.

en actitud mayestática llevando el globo terráqueo en la mano izquierda y bendiciendo con la mano derecha. A ambos lados Dios Hijo y Dios Espíritu Santo se presentan con sus atributos, la cruz y la paloma respectivamente. Las tres figuras se enmarcan en una atmósfera celestial en la que aparecen cabecitas de ángel. En la tabla que corona el guardapolvo aparece la inscripción HI, TRES, UNU SUNT.

Esta obra destaca más por su singularidad iconográfica que por su calidad artística, una valoración en la que coinciden los documentos consultados. Se corresponde con la escritura renacentista del primer tercio del siglo XVI, con carácter devocional.

La atribución de esta obra continúa siendo una incógnita. La única información disponible hasta el momento la recoge G. Llompart en su artículo *Dos obras de arte significativas de la Germanía mallorquina* en el que revela que un grupo de la nobleza mallorquina ofreció este exvoto a la catedral, movido por el temor ante los agermanados.<sup>19</sup>

La escasez de representaciones humanizadas que se conservan de la Trinidad, conjuntamente con su excepcionalidad dentro del patrimonio iconográfico mallorquín, sumado a las notables dimensiones, considerando su carácter de exvoto, constituyen un argumento a tener en cuenta.

La complejidad teológica del dogma trinitario, nacido en el seno del cristianismo primitivo tardío, ha sido el origen del despliegue de un amplio registro histórico de modelos iconográficos en torno a la representación de la Santísima Trinidad, con un recorrido desde el arte bizantino al tardobarroco. El modelo temático antropomorfo gozó de una notable popularidad en España a lo largo del siglo XV.<sup>20</sup>



Fig. 3. Tabla de la Santísima Trinidad

Dentro del ámbito español se han encontrado piezas que siguen formalmente este modelo tanto en la plástica como en otras artes, algunas son obras

<sup>19</sup> Llompart, G. (2007). "Dos obras de arte [...]", pág. 19-35.

<sup>20</sup> Extracto del «Informe historicoartístico preliminar i complementari a l'estat de conservació i projecte de restauració de la taula de la Trinitat» redactado por la Dra. Mercè Gambús Saiz. Grup de Conservació del Patrimoni Artístic Religios.

de importación o están ligadas a la iconografía mariana.<sup>21</sup> En Mallorca solo se conoce un ejemplo dentro del campo de la miniatura aunque no sigue exactamente los mismos cánones.<sup>22</sup>

### 3. Materiales, técnicas y su estado de conservación

En el estudio de la tabla de la Santísima Trinidad, junto al examen organoléptico, se realizaron una serie de análisis físico-químicos que permitieron conocer el proceso material seguido por el artista, la estructura de la obra y las intervenciones que había sufrido, diferenciando entre los materiales originales y los que fueron añadidos con posterioridad. A partir de la identificación de las alteraciones, se pudo establecer un juicio sobre las causas de deterioro que habían actuado en la tabla. Todos estos datos, contrastados con la información historiográfica disponible en el momento de su intervención, ayudaron a valorar su estado de conservación.

Los exámenes físicos determinaron el material con el que está realizada la tabla, llegando a la conclusión de que se trata de madera de pino, probablemente *Pinus halepensis*. Tanto esta variedad como el *Pinus alba* y *Pinus sylvestre* eran especies bastante comunes en el conjunto de obras procedentes de los territorios de la Corona de Aragón. La procedencia local de la madera es un factor importante, tanto por cuestiones económicas como por el conocimiento de su funcionamiento en ese mismo ámbito local. Se ha observado la presencia de madera de pino en otras piezas contemporáneas a la tabla y numerosos retablos han corroborado que las maderas más empleadas eran esta especie de coníferas, sobre todo en sus armazones estructurales.<sup>23</sup>

Entre los requisitos materiales que figuraban en los contratos estaban el tipo y la calidad de la madera. Concretamente en Mallorca encontramos documentación que confirma la compra de una especie concreta de madera por parte de artistas.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Por ejemplo el tríptico de la Coronación de la Virgen del siglo XVI de la basílica de Portugalete, copia de pintura flamenca. Otros ejemplos que se localizan en España son posteriores y proceden de autores hispanoamericanos. <http://tinyurl.com/ox88vfg> [Fecha de consulta: 13 de octubre de 2014].

<sup>22</sup> Nos referimos a la representación tricéfala de la Santísima Trinidad que aparece en la letra capital miniada del Libro Cantoral del Archivo del monasterio de Santa Elisabet de Palma de principios del siglo XV, en Sabater, T. (2002). *La pintura mallorquina del segle XV*. Palma: Edicions UIB, pág. 477.

<sup>23</sup> Información extraída del Seminario «La utilitat de la identificació de les fustes en les obres d'art», impartido por la Escola Superior de Conservació i Restauració de Béns Culturals de Catalunya. Noviembre 2013.

<sup>24</sup> Llompart, G. (1993). «Maestros escultores y albañiles en el Medievo mallorquín». *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 49, pág. 264.

La madera de la tabla de la Trinidad conserva un ligero tono rojizo, es de densidad media y en ella se pueden apreciar el dibujo que forman las vetas y los nudos. No nos detendremos a explicar las propiedades intrínsecas de la madera, pues no es el objetivo de este artículo, pero sí haremos hincapié en la manufactura que nos ofrece por ser una valiosa fuente de información desde el punto de vista histórico y artístico. Estos datos están directamente relacionados con su conservación, con los criterios de intervención y por supuesto con la permanencia material de la obra.

La estructura de la tabla, la conforma la unión de tablones colocados en sentido vertical y un conjunto de travesaños horizontales que actúan de refuerzo. El guardapolvo, lo forman tres tablas perimetrales colocadas en sentido oblicuo respecto al plano vertical.

La tabla estaba compuesta originalmente por un total de veintiuna piezas de pino, nueve tableros como soporte del espacio pictórico, tres tablas para el guardapolvo y el resto de refuerzo posterior en forma de travesaños. El grosor y las medidas de las piezas varían dependiendo de la función.



Fig. 4. Vista general del reverso de la tabla

Los nueve tableros para la pintura conforman un formato prácticamente cuadrado de dimensiones  $308 \times 310$  centímetros, sus medidas varían entre treinta y dos y treinta y ocho centímetros de anchura, excepto el tablero del extremo derecho que es más estrecho y tiene diecisiete centímetros. Todos tienen el mismo grosor de dos centímetros.

Los tableros tienen un aserrado longitudinal derivado del corte tangencial del bloque de madera. Este corte muestra las vetas y confirma que todos proceden de una misma pieza. En cualquier caso no presentan un acabado perfecto ni un cepillado esmerado, como tampoco se ha detectado ninguna marca de herramienta.

Estos tableros se ensamblan a media madera, la unión se refuerza también con clavos internos de forja, de sección cuadrada, que se insertan unos cinco centímetros en cada uno de ellos. Es habitual encontrar clavos internos

como elementos de fijación para evitar movimientos y deformaciones.<sup>25</sup> En la unión de algunas de estas piezas se han encontrado chuletas de madera o piezas intermedias.

El guardapolvo, formado por tres tablas, se ajusta al resto del soporte ayudado por el corte al bias en el extremo que se une a los tableros, también está reforzado mediante clavos. El remate superior descansa en los laterales sin ningún tipo de anclaje. Las marcas en los extremos y la fragilidad de estas partes indican que el guardapolvo se ha desmontado en varias ocasiones, supuestamente por los cambios de ubicación que ha tenido este retablo.

Todas las tablas que conforman el espacio pictórico están unidas posteriormente por travesaños, este sistema aporta estabilidad y preserva el conjunto de cualquier movimiento, evitando el alabeo natural que en muchos casos puede producirse con el tiempo. Se encuentran colocados horizontalmente y se sujetan con clavos de forja introducidos por el anverso, las puntas que asoman por el reverso se doblan sobre la madera. Los travesaños de los extremos tienen un tamaño mayor al resto y son piezas que proceden de la parte central del tronco, más densa y con menos tendencia a deformarse.

El resto de travesaños, seis en total, son de menor tamaño y longitud, no llegan a alcanzar la medida total que resulta de la unión de los tableros, por lo que se van alternando para llegar hasta los extremos. Uno de estos travesaños, el central, no se conserva, pero su marca ha permanecido en la madera al igual que los agujeros de los clavos que lo sujetaban.



Fig. 5. Pieza metálica para sujetar la tabla al muro

Uno de los travesaños inferiores conserva unas piezas de hierro que debieron de tener la función de sujetar la pieza al muro, las marcas en la madera a causa de estos pasadores confirman que eran piezas móviles y prueban su uso anterior. Lo mismo ocurre con los rebajes, cortes y huecos que aparecen en algunos de ellos, consecuencia de anclajes anteriores.

<sup>25</sup> Borralbo, M. (2005). «Evolución histórica del uso de elementos metálicos en la construcción con madera». *Actas del Cuarto Congreso de Historia de la Construcción*. Cádiz, pág. 156-163.

Una vez analizada la estructura de la tabla en su estado original resulta necesario hacer referencia a la incorporación de un total de once listones que fueron añadidos junto a los travesaños. Piezas de madera que funcionaban como unión de una parte que había sido seccionada. El análisis de estas piezas confirma la información histórica.

Esta sección en dos partes de la tabla podría venir impuesta por las necesidades derivadas de sus reiterados cambios de ubicación debido al gran tamaño. La separación se produjo serrando los travesaños originales, a excepción de uno, haciéndose coincidir el corte entre los tableros tercero y cuarto del lateral derecho.<sup>26</sup>

Los listones nuevos nos aportan otro dato de interés que nos conduciría a concluir que la tabla fue separada, al menos, en una segunda ocasión, ya que, observando los listones, percibimos que algunos presentan un tamaño inferior al resto y no cumplen ninguna función de refuerzo habiendo sido seccionados coincidiendo con el corte de los travesaños.<sup>27</sup>



Fig. 6. Detalle de los travesaños seccionados y unión de las partes mediante listones

De la observación de estos travesaños se deduce que el travesaño que no aparecía cortado se debió desclavar en el momento de separación de la tabla, volviéndose a colocar después; que uno de los travesaños originales de la parte central había desaparecido y que un tercero se encontraba suelto.<sup>28</sup>

La técnica constructiva del soporte es bastante generalizada en la época, pero comparando esta tabla con obras coetáneas e incluso anteriores cronológicamente, se aprecia una técnica menos depurada.<sup>29</sup> Esta misma cuestión surge al tratar el aparejo o capa de preparación.

El aparejo, como capa intermedia entre la madera y la capa pictórica, se encontraba muy deteriorado debido a que las alteraciones del soporte le

<sup>26</sup> Separación de los tableros y como consecuencia de las capas pictóricas producida por los movimientos de la madera. Este primer corte de los travesaños originales se debió realizar cuando la Tabla pasó a la sacristía Mayor.

<sup>27</sup> La nueva situación de los travesaños es consecuencia del traslado de la sacristía Mayor a las dependencias de la tienda.

<sup>28</sup> El travesaño que se encontraba suelto se retiró para el traslado de la pieza al Taller de Restauración.

<sup>29</sup> Los ensambles de las tablas no encajaban a la perfección y los travesaños de los extremos superior e inferior perfilaban la parte exterior muy próxima a la corteza del árbol.

habían afectado directamente, especialmente en las zonas de unión de los tableros y las partes inferiores de la tabla, donde presentaba un alto nivel de disgregación.

En la unión de tableros, siempre más sensible a los cambios higroscópicos, era habitual colocar un material menos rígido que la madera para evitar que se abrieran y que provocaran fisuras en la capa pictórica, para ello se utilizaba estopa y fibras vegetales en estas zonas, esta práctica común se popularizó a partir del siglo XIV. Esta misma técnica, la hallamos en la tabla de la Santísima Trinidad. En ella se encontraban todas las uniones de los tableros separadas dejando ver la estopa que en su mayor parte aparecía despegada del soporte tras haber perdido la cola.<sup>30</sup> Sin embargo, esta misma estopa se encontraba fuertemente adherida en zonas puntuales del soporte que no coincidían con las uniones, sino que se presentaba combinada con trozos de tela que ocultaban nudos y desperfectos de la madera.



Fig. 7. Detalle de la separación de los tableros y pieza de madera intermedia



Fig. 8. Detalles de la separación de los tableros, estopa y aparejo

Todos los trozos de tela presentaban las mismas características, eran de un tejido de lino grueso con trama abierta y, al igual que la estopa se encontraban adheridos con cola orgánica. Mediante un examen visual y la ayuda de las cartografías realizadas para documentar la pieza, las telas se localizaron coinci-

<sup>30</sup> Cola orgánica derivada de la cocción de piel y cartílagos de animal.

diendo con los nudos de la madera.<sup>31</sup> Estos tejidos, generalmente ocultos debajo de la capa de preparación, eran visibles debido a las lagunas y disgregación de esta capa.

La capa de preparación es uno de los estratos que puede dar una información interesante y valiosa a pesar de no ser visible externamente. El mal estado en que se encontraba la capa de policromía hacía visible esta capa inferior, y en las grandes lagunas de la parte inferior de la tabla, se podía ver la existencia de una segunda capa de preparación aparentemente de similares características. Fue el análisis del laboratorio sobre las muestras extraídas el que definitivamente confirmó la existencia de dos capas, ambas de naturaleza magra,<sup>32</sup> que se separaban por una capa policroma azul. Ambas capas no presentaban diferencias de composición, conteniendo ambas yeso y silicatos, la única diferencia radicaba en el grosor.

Sobre la segunda capa de preparación se extendía una capa de imprimación de cola de origen animal para impermeabilizar la preparación. Sobre esta capa se aplicó la policromía, sin que en ningún momento se pudiera apreciar un dibujo preparatorio.



Fig. 9. Detalle del tejido adherido al soporte



Fig. 10. Detalle del lateral derecho de la tabla donde se ven los restos de una policromía anterior



Fig. 11. Análisis estratigráfico de la capa de aparejo y policromías. Las capas 1 y 3 corresponden a la capa de preparación. La capa 2 es la capa intermedia de policromía (fuente: Artelab).

<sup>31</sup> El entelado o enlizado era una práctica habitual para proteger uniones, nudos y fendas en obras de madera de todas las épocas. <http://tinyurl.com/k6ra69o> [Fecha de consulta: 10 de octubre de 2014].

<sup>32</sup> La naturaleza magra de la preparación se refiere a una carga aglutinada en un medio acuoso. Para más información sobre el tema: González López, M. J. (1997). «La naturaleza de la capa de preparación según la visión de algunos de los principales tratadistas de la historia de la pintura». *Revista ph* 19, pág. 51-57.

Las policromías de la tabla se extendían en la superficie de los tableros y en el guardapolvo, presentando características diferentes. Mientras que el guardapolvo posee una capa delgada tanto de policromía como de preparación, las policromías de los tableros se muestran encima de una capa gruesa de aparejo y también presentan un mayor grosor (capas 4 y 5 de la figura 11).

En la paleta cromática utilizada destacaban los pigmentos tierras. Los blancos proceden del albayalde<sup>33</sup> y del carbonato cálcico, mientras que el negro utilizado es el negro de huesos. La capa de policromía que se encontraba separando las dos capas de aparejo, muy porosa y con textura rugosa, estaba compuesta de azul índigo. El aglutinante utilizado en las capas de policromía, tanto la intermedia como la superior, se identificó como aceite de lino.

Debido al envejecimiento natural del aceite de lino, la alteración cromática de la pintura se manifestaba en una tonalidad amarillenta de toda su superficie. El análisis estratigráfico también detectó la presencia de restos de resina de colofonia,<sup>34</sup> como el barniz original que por la oxidación incrementaba el oscurecimiento de la pintura. En la capa más superficial apareció un barniz sintético que confirmaba una intervención posterior.

De este momento debió de ser la aplicación de ceras para rellenar las lagunas de los estratos. Otra cuestión era la cantidad de repintes que aparecían en superficie. Estos repintes se localizaban por toda la pintura, en zonas donde el soporte era visible e incluso sobre algunos trozos de tela que habían perdido las capas superiores. También se encontraban encima de las cabezas de clavos que sujetaban los travesaños y que, debido a la oxidación, habían perdido las capas que los ocultaban. Estos repintes se localizaban fácilmente porque habían virado su color.

El ennegrecimiento de la superficie estaba causado por una adición de factores: el envejecimiento y oxidación del barniz original y la suciedad de naturaleza grasa originada por la proximidad de cirios. En este punto hay que enlazar con la información histórica, pues aporta un dato interesante. Durante el periodo en que la capilla de la Trinidad quedó oculta tras el retablo barroco se registraron diferentes usos para este espacio, entre ellos el de cocina, con las consecuencias que ello conlleva, por tanto se suma como factor más que ha podido provocar el deterioro de las capas más superficiales.

<sup>33</sup> El albayalde (blanco de plomo), era uno de los pigmentos blancos más empleados en la historia de la pintura hasta el XIX, fabricado artificialmente desde tiempos muy antiguos, su uso como pigmento con fines pictóricos es más apto en técnicas grasas que magras.

<sup>34</sup> Garófano Moreno, I. (2011). «Materiales orgánicos naturales presentes en pinturas y policromías. Naturalezas, usos y composición química». *Revista ph* 80, pág. 63-68.



Fig. 12. Detalle de ceras



Fig. 13. Repintes sobre la superficie

La naturaleza de los repintes era diferente, por lo tanto se debieron realizar en los diferentes momentos en que la tabla cambió de ubicación sin poder concretarse la época exacta.<sup>35</sup> No obstante en la parte posterior de la tabla, sobre los tableros del lateral derecho, aparecía el dibujo de dos estrellas y la fecha «1932»,<sup>36</sup> ambos realizados con grafito. En el anverso, sobre una zona perdida de soporte, un pequeño dibujo de carácter humorístico representaba un santo.<sup>37</sup>

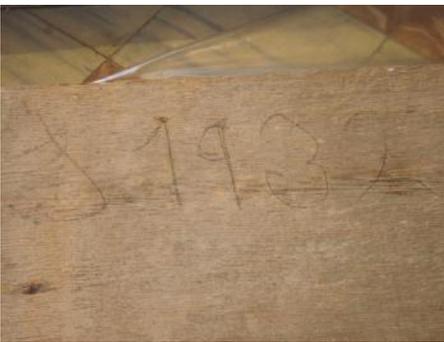


Fig. 14. y Fig. 15. Detalle de los grafitis localizados en el soporte

<sup>35</sup> Antoni M. Alcover en 1916 ya hace mención de los repintes que tiene la tabla: «[...] habiendo perdido en parte el interés de tal por los groseros retoques modernos de que la impericia y la ignorancia la hicieron víctima.» Alcover, A. M. (1916-1917). «La Santa iglesia Catedral de Mallorca. II Capillas-Sepulcros-Retablos-Tesoro de la Sacristía-Archivo-Biblioteca». *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana* (BSAL), XVI, pág. 17.

<sup>36</sup> Como ya adelantamos en la introducción, es posible que esta fecha corresponda al cambio de ubicación desde la antesala de la sacristía de *Vermells* a la antesala de la sacristía Mayor.

<sup>37</sup> Este dibujo se encontraba sobre una zona en la que faltaba un fragmento de madera.

Tras un análisis exhaustivo de las técnicas, materiales y factores de deterioros que afectaban a la tabla de la Santísima Trinidad nos encontrábamos con que presentaba la siguiente situación:

- Pérdidas en el material de soporte debidas a la inserción de clavos, a golpes accidentales, a una incorrecta manipulación y al ataque de insectos xilófagos que a pesar de permanecer inactivos habían producido un debilitamiento de la madera.
- A nivel estructural, aserrado y pérdida de travesaños y la posterior adición de listones en las zonas de los travesaños cortados para suplantar la función de estos.
- Deterioros muy graves en la capa de preparación relacionados con cambios higroscópicos, oxidación de elementos metálicos y movimientos del soporte que, unidos al envejecimiento de los materiales, habían provocado la pérdida de estabilidad y adhesividad de los mismos, estas circunstancias se manifestaban con la aparición de lagunas, craquelados y levantamientos de esta capa.
- Lagunas en las capas de policromía relacionadas con la capa de preparación, y levantamientos y craquelados de diversa naturaleza que hacían peligrar la integridad de la pintura.
- Envejecimiento del barniz que otorgaba a la superficie una tonalidad amarillenta generalizada.
- Intervenciones que, tal vez bien intencionadas pero mal ejecutadas, habían causado un efecto negativo en la obra, sobre todo a nivel estético.

#### **4. Criterios de intervención**

La intervención se enfocó desde una doble vertiente. Desde un punto de vista conservativo con el objetivo de eliminar aquellos elementos que dañaban la pieza y con la aplicación de tratamientos de restauración para intentar restituir la parte estética.

En las circunstancias en que se encontraba la Tabla, se desestimó un criterio arqueológico a favor de una intervención que, cumpliendo con las condiciones de respeto a la obra original, recuperara en la medida de lo posible su aspecto original desde el punto de vista estético. En todo momento, la actuación estuvo consensuada con el equipo de restauradores del Taller, el Cabildo y la gerencia de la Catedral, en calidad de propietarios de la pieza, y con el Consell de Mallorca, como órgano supervisor de la intervención.

Se siguieron los criterios generales establecidos de mínima intervención posible, reversibilidad, compatibilidad de los materiales utilizados con los materiales originales y legibilidad o diferenciación de las reintegraciones.

La necesidad de retirarla de su ubicación por las inadecuadas condiciones medioambientales se aprovechó para su traslado a las dependencias del Taller de Restauración, y ya intervenida, colocarla en un lugar más apropiado. El problema inicial que se planteaba para la actuación sobre la tabla se derivaba del formato y del mal estado en que se encontraba la policromía, por tanto, antes de desmontar la tabla de las dependencias de la Catedral se realizó un tratamiento de urgencia que consistió en la fijación de la policromía mediante el empapelado de la superficie. Esto permitió trabajar con seguridad durante el traslado. El hecho de sacar la obra de la tienda por los accesos actuales obligó a separar nuevamente la tabla, en esta ocasión dividiéndola en tres partes aprovechando la separación de las tablas.

El tratamiento de índole conservativo consistió en la estabilización del soporte mediante la desinfección y consolidación de la madera. Se retiraron los clavos de forja y puntas innecesarias y se revisaron y consolidaron los ensambles de los tableros. A nivel estructural, se retiraron todos los travesaños no originales que ya no realizaban ninguna función, de esta manera también se descargaba de peso la obra. Se aplicó un producto estabilizador del óxido en los clavos y se rellenó con pasta de madera zonas puntuales como pequeños agujeros.

Se realizaron injertos de madera de chopo en zonas perimetrales y de madera de balsa en zonas puntuales de la superficie donde existían pérdidas de soporte. La separación de las tablas se respetó en todo momento.

Fue necesaria una segunda fijación de los estratos policromos debido al mal estado que presentaban y que con el primer empapelado no se habían corregido. Para este proceso se utilizaron adhesivos de naturaleza orgánica, presión y calor controlados.

Previamente a la limpieza se realizó el test de solubilidad de disolventes para determinar los más adecuados. Finalmente se optó por una mezcla de disolventes de rápida evaporación aplicados en gel. En este proceso se eliminaron los repintes, la suciedad y el barniz oxidado que estaban alterando la imagen.



Fig. 16. Detalle de la mano de Dios Padre durante el proceso de limpieza



Fig. 17. Detalle del rostro de Dios Espíritu Santo durante el proceso de limpieza

El relleno de lagunas tanto de preparación como de policromía se llevó a cabo mediante un estuco comercial, reproduciendo mediante tramas la textura de la superficie.



Fig. 18. Lagunas estucadas en el lateral izquierdo de la tabla



Fig. 19. Detalle de estucado de la zona central

La reintegración pictórica de las lagunas se realizó con pigmentos de alta calidad aglutinados con barniz. Se combinaron dos técnicas de reintegración, una técnica puntillista en las zonas de los rostros y una técnica de *rigattino* en los fondos, que se aproximaba más al efecto de las pinceladas. Ambas técnicas hacían discernibles las reintegraciones de la policromía original. Después se procedió a proteger la superficie con la aplicación de un barniz pulverizado.



Fig. 20. Detalle del rostro de Dios Padre después de la reintegración



Fig. 21. Fotografía con luz ultravioleta donde se localizan las zonas reintegradas

Para su montaje se ideó un nuevo sistema de unión de las tres partes en las que la tabla había sido separada. Por un lado se aseguraron las uniones mediante espigas de fibra de vidrio internas en los dos travesaños de los extremos que gozaban de un mayor diámetro. Esto se combinó con un nuevo sistema de travesaños móviles que descansan sobre los originales y que se desplazan por unas piezas en L, consiguiendo que todas las tablas se presenten al mismo nivel. El guardapolvo se colocó mediante pletinas curvadas y tornillos de acero inoxidable.

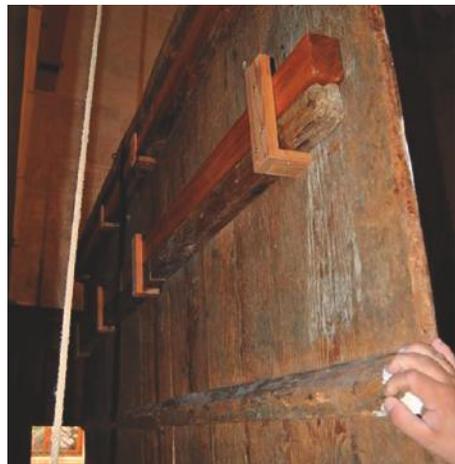


Fig. 22. Detalle del sistema de travesaños móviles

Finalmente la tabla de la Trinidad se ubicó, en agosto de 2012, en el ámbito de acceso a la capilla de la Trinidad, un lugar más apropiado por su relación con esta capilla para la que fue destinada. Se encuentra anclada al muro mediante unas grapas de hierro que permiten la ventilación posterior. Toda la pieza descansa sobre un tablón que también se sujeta a la pared de la misma forma. Esta zona presenta unas condiciones de humedad y temperatura estables.

Paralelamente al proceso de restauración, se documentó cada fase con fotografías que añadidas a la información generada en la intervención sirvieron para configurar una memoria final.

La compilación de los datos obtenidos puso de manifiesto una información sobre las que se basan las siguientes afirmaciones:

- La reutilización del soporte y la presencia de dos capas de preparación, separadas por una capa intermedia de policromía, confirmaba la existencia de una pintura anterior.
- Las condiciones ambientales a las que estuvo sometida habían influido gravemente en el estado de conservación de la pieza, provocando movimientos del soporte con graves consecuencias en la pintura. Estas malas condiciones se incrementaron cuando en los últimos años estuvo en la tienda con variaciones muy acentuadas de humedad y temperatura debido al aire acondicionado y a la acumulación de visitantes.
- Las causas antropológicas se destacan como uno de los principales factores de degradación: los movimientos por cambios de ubicación, con la necesidad del serrado de los travesaños, pero sobre todo las intervenciones sobre la superficie en forma de repintes, con la intención de mejorar su aspecto, han perjudicado estéticamente la obra.



Fig. 23. La tabla de la Santísima Trinidad en su ubicación actual

## 5. Conclusión

El plan de reforma desarrollado por Gaudí contribuyó a la recuperación y puesta en valor de la tabla de la Santísima Trinidad. El hecho de que la pieza se mantuviera en la Catedral hasta la actualidad nos ha permitido restaurar y estudiar esta obra que en sí misma ha aportado interesantísima información, fruto de su análisis material, a la vez que ha corroborado la información documental que constata sus continuos cambios de ubicación.

La investigación previa, los análisis del laboratorio y la posterior restauración de la tabla de la Santísima Trinidad han puesto de manifiesto suficientes datos como para plantear una serie de cuestiones que pueden resultar de interés y que dejan una puerta abierta a futuras investigaciones.

Por un lado, nos encontramos con el hecho de que el soporte se reutilizó y que en él existió una pintura, pues aparecieron restos de policromía. Esta cuestión nos lleva a plantearnos si realmente se aprovechó el soporte de otra pintura que nada tenía que ver con la actual o ya existía una pintura anterior con la misma advocación y que posteriormente se repintó.<sup>38</sup> Desconocemos

<sup>38</sup> En el guardapolvo solo aparecía una capa de preparación y la policromía presentaba una factura diferente al resto de la tabla.

los límites en materia de restauración establecidos en el siglo XVII,<sup>39</sup> pero en las actas capitulares de 1602 ya se pide expresamente que se repare la tabla de la Trinidad.<sup>40</sup> Consideramos que el intervalo temporal entre su creación y reparación es bastante breve. En este mismo documento también se menciona que se adapte el retablo sin que se toque el fondo de la fábrica, a pesar de las dimensiones monumentales de la tabla, presuponemos que se refiere al sistema de montaje, ya que no parece que la tabla haya sido seccionada,<sup>41</sup> pero por sus dimensiones se ocultaban las ménsulas de piedra de la capilla y tal vez sea esto lo que se quiere preservar.

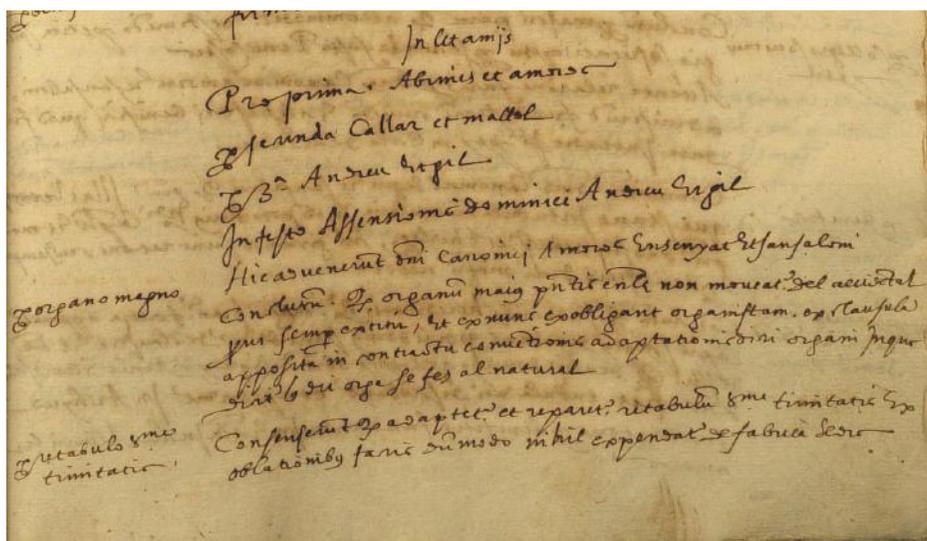


Fig. 24. Actas capitulares, anotación del 10 de mayo de 1602 (fuente: Arxiu Capítular de Mallorca)

Nos planteamos si el soporte procede de alguna obra que se adscribía estilísticamente a la pintura gótica. Esta tipología de retablo la encontramos en otras obras de la Catedral como el retablo de San Mateo y San Francisco del último cuarto del siglo XIV,<sup>42</sup> que se exhibe actualmente en el Museo Capítular. La tabla de la Santísima Trinidad sigue el mismo formato de este

<sup>39</sup> Las obras muy dañadas cuando no eran reparables eran quemadas o borradas. Para más información sobre el tema, ver: Macarrón Miguel, A. M. (2002). *Historia de la conservación y la restauración desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Tecnos, pág. 47.

<sup>40</sup> Arxiu Capítular de Mallorca (ACM), ACA-1634, f. 364: «Confeserunt per qua ad apterus et reparatur retabulorum Sanctissima Trinitatis per qua oblationibus factis dum modo nihil expendatur de fabrica Sedis.»

<sup>41</sup> Si existiera una predela, esta podía haber sido realizada como pieza independiente.

<sup>42</sup> Sobre el encargo de este retablo ver: Llompart, G. (1968-1972). «Nótulas de Arte Gótico en la Catedral». BSAL, XXXIII, pág. 84-86.

retablo, incluso el guardapolvo presenta muchas similitudes y tiene el mismo sistema de montaje.<sup>43</sup> Respecto a la separación en calles del retablo, no es significativo que no aparezcan en la Tabla, ya que estos elementos podían haber sido eliminados, otro tema es la policromía azul que apareció bajo la capa de preparación y que presentaba la misma tonalidad y textura de las policromías que aparecen de fondo de motivos ornamentales como molduras y pináculos del retablo mencionado.

Artísticamente se ha considerado como obra de un pintor mediocre, pero teniendo en cuenta su ubicación cronológica en el decurso del primer tercio del siglo XVI, los momentos de inestabilidad interna provocada por las Germanías entre 1521 y 1523 y la escasez de recursos, tal vez debiéramos dirigir la mirada a otro perfil de artista que por las razones que fueran estuviera trabajando en esos momentos en la Catedral.<sup>44</sup>

La tabla de la Santísima Trinidad cobra importancia desde el momento en que Gaudí, dentro del plan de reforma del presbiterio, proyecta la restitución visual de la capilla de la Trinidad, con el objetivo de recuperar la fisonomía arquitectónica definitiva.<sup>45</sup> Estos motivos eran suficientes como para trasladar la tabla a una nueva ubicación. Al igual que ocurriría con el retablo mayor gótico.

La actitud conservadora de Gaudí en el mantenimiento de elementos que habían formado parte del mobiliario catedralicio se pone de relieve desde el momento en que, independientemente de la calidad de las obras, estas se distribuyen en nuevos espacios. Si bien es verdad que la manifestación antropomorfa de la Trinidad condicionaba su ubicación en un lugar preferente dentro de la Catedral, no podemos decir que fuera relegada a un lugar recóndito o en desuso. Por el contrario, se situó en el ámbito de acceso a la sacristía de *Vermells*,<sup>46</sup> junto al portal de piedra del coro. Este espacio, aun siendo un lugar de tránsito, se revalorizaba tan solo por el hecho de la adición de estos elementos.

<sup>43</sup> Basamos esta afirmación en la comparación de las dos obras, pero hay que considerar que las piezas del guardapolvo se debían desmontar en los traslados de las piezas.

<sup>44</sup> Nos estamos refiriendo a los artistas que se dedicaban a pintar cortinajes y pendones.

<sup>45</sup> Gambús Saiz, M. (2012). «Els reis de Mallorca [...]», pág. 188.

<sup>46</sup> El 28 de septiembre de 1904 «se monta el portal del coro a la entrada de la Sacristía de Vermells en donde también se coloca el retablo de la Trinidad por no permitir otra cosa sus dimensiones» en Rotger Capllonch, M. (1907). *Restauración de la Catedral de Mallorca*. Mallorca, pág. 71.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alomar Esteve, G. (1976). *El altar mayor de la catedral de Mallorca y el enigma de la continuidad del cristianismo balear*. Madrid: Imp. Maestre.
- (1949). «La Capilla de la Trinidad, panteón de los reyes de la casa de Mallorca». *Cuadernos de Arquitectura*, VI.
- Brandi, C. (1988). *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza Forma.
- Calvo, A. (1997). *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos, De la A a la Z*. Barcelona: Serbal.
- Cennini, Cennino (1988). *El libro del arte*. Madrid: Akal.
- Ciatti, M., Castelli, C. y Santacesaria, A. (2003). *Dipinti su tavola. La tecnica e la conservazione dei supporti*. Firenze: Edifir.
- Ciatti, M. y Frosinini, C. (2003). *Restauri e ricerche. Dipinti su tela e tavola*. Florencia: Edifir.
- DD.AA. (1993). *Catedral de Mallorca*. Barcelona: Escudo de oro.
- Fullana, M. (2005). *Diccionari de l'Art i dels Oficis de la Construcció*. Mallorca: Ed. Moll.
- Gambús Saiz, M. y Fullana Puigserver, P. (coords.) (2012). *Jaume II i la Catedral de Mallorca*. Palma: Capítol Catedral de Mallorca.
- Gómez, M<sup>a</sup>. L. (2000). *La restauración. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. Madrid: Cátedra.
- Llompart, G. (1977). *La pintura medieval mallorquina*. Palma: Luis Ripoll.
- Macarrón Miguel, A. M<sup>a</sup>. (1995). *Historia de la conservación y la restauración desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Tecnos.
- Masetti Bitelli, L. (1999). *Restauro dei dipinti su tavola. I supporti*. Fiesole: Nardini Editore.
- Matheu Mulet, P. A. (1955). *Retablos y capillas*. Palma: Politécnica.
- Pascual Bennassar, A. (coord.) (1995). *La Seu de Mallorca*. Palma: José J. de Olañeta Editor.
- Rotger Capllonch, M. (1907). *Restauración de la Catedral de Mallorca*. Mallorca.
- Sabater, T. (2002). *La pintura mallorquina del segle XV*. Palma: Edicions UIB.
- Villanueva, J. (1852). *Viage literario a las iglesias de España, Viage a Mallorca*, vol. XXII. Madrid: Real Academia de la Historia.