



Restauración de la pintura de “Las Dos Trinidades” de la iglesia parroquial de Conques

En julio de 2005, después de su restauración, la ESCRBCB devolvió a la iglesia parroquial de Sant Miquel de Conques (Pallars Jussà) una pintura al óleo sobre tela de finales del siglo XVII o principios del XVIII con la representación de “Las Dos Trinidades”. En los dos artículos siguientes —y como muestra de la interdisciplinariedad promovida en la ESCRBCB— se analiza la mencionada pintura desde la vertiente histórica y desde el ámbito de la conservación-restauración.

Las Dos Trinidades¹

En el siguiente artículo se intenta establecer la ubicación histórica de la pintura de “Las Dos Trinidades” en el lugar donde fue encontrada: la iglesia parroquial de Conques (Pallars Jussà), mediante los datos documentales existentes, así como determinar una atribución dentro de la escuela sevillana de los siglos XVII-XVIII, y más concretamente en el entorno de los seguidores de Bartolomé Esteban Murillo. Al mismo tiempo, se hace un estudio iconográfico del tema de las Dos Trinidades.

Joan Torruella Boix. Estudiante de Historia del Arte de la Universitat de Barcelona. joan_torruella@yahoo.es

FICHA TÉCNICA

AUTOR	Anónimo de la escuela sevillana
TÍTULO DE LA OBRA	Las dos Trinidades
CRONOLOGÍA	Finales del siglo XVII o principios del siglo XVIII
TÉCNICA	Pintura al óleo
SOPORTE	Tela
FORMATO	158 x 110 cm aproximadamente, sin bastidor
TEMA	Pintura religiosa relacionada con la idea de las Dos Trinidades, la celestial y la terrestre, con Jesús como nexo de unión
PROCEDENCIA	Iglesia parroquial de Sant Miquel de Conques (Pallars Jussà)

POSIBLE HISTORIA DEL CUADRO

La pintura fue encontrada de forma casual a finales de 1995 cuando las autoridades de Conques (Pallars Jussà) —un pueblo agregado desde 1970 a Isona que, juntamente con 13 núcleos más, forma el municipio de Isona y Conca Dellà—, se pusieron en contacto con la restauradora Lúcia Balust, profesora de Conservación y Restauración de Pintura en la ESCRBCB, para que redactase un informe sobre la posibilidad de restaurar las pinturas murales de época barroca que cubren las naves de la iglesia parroquial de San Miguel arcángel. En el transcurso de su investigación, descubrió la existencia de diversos altares, excavados en los muros y tapiados probablemente después de la destrucción del interior de la iglesia durante la revuelta de 1936, y también la pintura que nos ocupa, escondida en un agujero de un armario de pared en la antesala del camarín donde se encuentra la imagen del Santo Cristo. Arrancada del bastidor y completamente arrugada, quizá alguien la había escondido apresuradamente para salvarla de la destrucción.

Se piensa que debía estar en algún lugar de la iglesia pero se desconoce dónde. Nadie del pueblo recuerda su presencia.

En los tres altares principales —el mayor dedicado a San Miguel, el del Rosario y el del Santo Cristo— había retablos de estilo barroco y podría ser una de las ubicaciones de la pintura, pero debemos descartar el mayor debido a que se conserva una imagen gráfica y sólo era escultórico.

Del retablo del Rosario no se ha localizado ninguna imagen gráfica, a pesar de ello Francesc Batista i Roca en *Historia de la villa de Conques*, cuando se refiere a la imagen titular del retablo, dice: «la escultura moderna estilo barroco, bien dejada, es obra del acreditado escultor don Jaime Pedro [Padró], de la ciudad de Manresa. Fue dorado el año 1766». ² La fecha del dorado no es significativa, ya que podían pasar muchos años entre la finalización de la obra escultórica y el dorado y policromado, dependiendo de las disponibilidades económicas de los comitentes, pero sí que lo es la del escultor, ya que no encaja con un retablo pictórico, que deja de utilizarse a principios del siglo XVIII.

Así sólo nos queda el del Santo Cristo. De éste sí que hay una imagen gráfica parcial y muy mala en la que se ve la parte central que se abre al camarín, a modo de hornacina principal, donde se puede intuir, en la parte superior y a la izquierda, la presencia de marcos de pinturas. Batista i Roca nos dice que «la capilla del Santo Cristo es muy espaciosa, elevada y dorada, con cuadros e imágenes alegóricas a la Pasión del Señor, representando el conjunto un ideal de grandeza, majestad y graverad».

Por otro lado, en el que se conoce como *Llibre vell del Sant Crist (1609-1824)*, ³ donde se explican «les ordinations y lordre ques tingue en la present vila de Conques de traure lo Sanct Crucifici de aquesta Iglesia per necessitat de pluja», la anotación correspondiente al año 1700 no es por esta causa sino que «als tretze dies del mes de 7bre del any 1700 se trasllada lo St. Cristo a la capella nova se li feu y juntament y posaren dit any lo retaulo que vuy esta en dita capella quel dona de caritat lo Sr. Marques y Marquesa de Rupit que les ores posoie la Baronia de Orcau, costa la benedicio es lisenisia del retaulo deu sous... Conques als 14 de setembre del any 1700. Jaume Simon, prevere y comunitari de dita Iglesia» (ver la fotografía 2).

Por lo mínimo que se puede apreciar en la fotografía, el retablo nos remite a finales del siglo XVII, con una hornacina central que da paso al camarín de la imagen titular, y una sección de columna salomónica con una exuberante decoración a base de elementos vegetales y angelillos o *putti* que decoran el fuste. Si tenemos en cuenta que la pintura se podría datar entre finales del siglo XVII y principios del XVIII, encaja con la tesis de ubicarla en el retablo. Pero entonces tenemos el problema de relacionarla con la iconografía de todo el retablo. ¿Qué lectura podría tener en el conjunto de un retablo dedicado al Santo Cristo?

Una constante que se da en muchos retablos es la presencia de Dios Padre, con un globo terráqueo y/o el triángulo que identifica la Trinidad, y la figura del Espíritu Santo en forma de paloma. ¿Podría haber sido sustituida por la representación de *Las dos Trinidades*? No hay ningún ejemplo que nosotros conozcamos, pero sí que hay de pinturas sobre la hornacina central, a modo de coronamiento, como es el caso del retablo del Rosario de la iglesia de Sant Joan D'Oló, en el municipio de Santa Maria d'Oló (Bages), anterior a 1645, donde podemos ver que, sobre la escena de la Coronación de la Virgen, el retablo es rematado por un triángulo trinitario, que podría estar relacionado con lo que se conoce como la «Trinidad cuaternaria», es decir, la presencia de la figura de María entre la Trinidad.

¿Tendría una lectura coherente el hecho de poner la pintura como coronamiento? Es materialmente imposible afirmarlo o negarlo debido a que, al no conocer la iconografía del resto del retablo, no se puede establecer una secuencia iconográfica. Por lógica, todo el retablo debería estar ilustrado con escenas de la Pasión, y esto lo podemos ver en uno de los pocos ejemplos de retablo dedicado al Santo Cristo de los cuales hemos podido encontrar una imagen: el de la iglesia de Sant Francesc de Palma de Mallorca, de



mediados del siglo XVII. La escena central de la predela es la Santa Cena; en la calle de la derecha y de abajo a arriba, la Oración en el huerto, la Flagelación y Jesús ante Anás (?); en la calle de la izquierda y en sentido contrario, de arriba abajo, Jesús ante Caifás (?), Camino del Calvario y Piedad. Como coronamiento, la imagen del evangelista San Mateo, acompañado de un ángel y con un libro en la mano, y la figura de santa Catalina de Alejandría, con la espada y la palma del martirio, es decir, sin ninguna relación con el resto del retablo, eso si esta tela no ha sido cambiada en algún momento de la historia. De todas maneras podríamos encontrar una mínima relación entre nuestra pintura y el retablo del Santo Cristo. Si volvemos a coger el *Llibre vell...* encontramos que lo primero que se debe hacer ante la necesidad de lluvia es «tres dies arreu tres professons a honra y gloria y alabança de la Santíssima Trinitat i en tornant ala iglesia ab la professo encontinent digueren tots los tres dies una missa baixa cada dia de la Santíssima Trinitat so es en lo Altar major, y de aquestes tres misses pujaren al castell ab professo y al Altar major del castell ne digueren una».⁴ Podrían tener alguna relación estas ceremonias dedicadas a la Santísima Trinidad con nuestra pintura? Debemos tener en cuenta que esta anotación es de 1609 y que el retablo no se ejecutó hasta finales de siglo. Quizá el peso de la tradición podría haber establecido esta relación (ver la fotografía 3).

ICONOGRAFÍA

La pintura es una dualidad visión-realidad. El fondo de nubes que se abre, irradiando luz sobre el escenario, deja paso al Espíritu Santo-paloma y la figura emergente de Dios Padre, con un globo terráqueo en la mano izquierda. Es notable la ausencia de la hueste de ángeles, serafines y querubines, unos espíritus cercanos a Dios, que en muchos casos sólo son cabezas aladas, y que habitualmente presencian la escena terrestre desde la Gloria, como podemos ver en muchas obras donde aparece una visión celestial, de autores como Zurbarán, Murillo u otros pintores de la época del barroco.

El resto está ocupado por la Sagrada Familia, con la Virgen y san José a un lado y a otro que cogen al Niño de la mano, como reteniéndolo, ya que parece como si quisiera echarse a correr, contrariamente a la actitud de los padres, más reposada, como si fueran caminando. Sus miradas amorosas se dirigen hacia el Niño; san José con el rostro serio, mientras que la Virgen apunta una sonrisa, como divertida por la actitud del Hijo. Ambos son representados jóvenes, como ya es tradición en el Barroco, contrariamente a lo que aseguran los *Evangelios apócrifos* donde se llama a san José como «un buen viejo» cuando se esposa con la Virgen que sólo tiene doce años.⁵

En la parte inferior derecha de la pintura se insinúa un paisaje lejano donde discurre un río que desaparece detrás de una colina.

Dos son los conceptos o temas plasmados en esta pintura: el de la Santísima Trinidad y el de la Sagrada Familia, iconografías que sólo podemos ver juntas a finales del siglo XVI, estableciendo un paralelo entre Dios Padre y el Espíritu Santo en la Gloria, y el Hijo, como nexo de unión con la Tierra, acompañado de María y de san José, sus padres terrenales, con el que el mundo católico contrarreformista hace una revisión de la etapa oscura de la infancia de Jesús y valora, al mismo tiempo, las figuras de la Virgen y el patriarca san José, cuyo culto se empieza a popularizar. Esta nueva iconografía es fruto de las directrices emanadas del Concilio de Trento (1545-1563), convocado en respuesta al movimiento protestante que, entre otros conceptos, es completamente hostil al culto a la Virgen y a los santos en general ya que lo considera como una superstición.

El concepto de la Santísima Trinidad es, quizá, uno de los más controvertidos a lo largo de la historia del cristianismo, con encontradas discusiones, similar, en parte, a las que desencadenaría otro de los dogmas de la fe cristiana como es el de la Inmaculada Concepción.

El concepto de la Trinidad, según la teología cristiana, designa a Dios como tres personas –Padre, Hijo y Espíritu Santo– distintas, iguales y consustanciales en una sola e indivisible naturaleza.

El dogma de la Trinidad ya fue establecido el 325 en el Concilio I de Nicea pero sin una festividad propia, ya que la Iglesia católica consideraba que ya se celebraba implícitamente en los oficios diarios. Esta fiesta no fue establecida hasta el 1334 por el papa Juan XXII el primer domingo después de Pentecostés.

Varias son las citas bíblicas, la primera de las cuales está en el Génesis, 18:1-4, en una visión conocida como la teofanía de Mambré, por el lugar donde se produjo, donde se dice que «Yahvé se le apareció [a Abraham] en la encina de Mambré mientras él estaba sentado en la entrada de la tienda en pleno calor del día. Alzó los ojos y vio que había tres hombres de pie ante él. Al verlos echó a correr a su encuentro desde la entrada de su tienda, se postó y dijo: “Señor, os lo ruego: si he encontrado gracia en vuestros ojos, no paséis de largo de vuestro siervo.”»

Otras citas las podemos encontrar en Daniel, 7:9-14, o en el Apocalipsis, capítulos 4, 5 y 7.

Pero la palabra Trinidad no aparece en el texto bíblico sino que lo hará por primera vez en la obra de Tertuliano (ca. 160 - ca. 240), un escritor latino, convertido al cristianismo, iniciador de la teología latina occidental y creador de numerosos términos técnicos, entre ellos el de la Trinidad cuando dice: «una Trinidad de una sola divinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo».⁶

Básicamente, los teólogos se agrupan en dos posturas, opuestas entre sí. Un grupo no ve a Dios Padre ni al Espíritu Santo aparecer en forma humana en las Sagradas Escrituras y cree que sólo el Hijo podría representarse bajo esta apariencia ya que tan sólo el Verbo, después de haberse encarnado, podía ser representado. Entre ellos podemos encontrar a san Juan Damasceno (ca. 675-749). El segundo grupo no es contrario a la representación humana de la Trinidad pero sí que puntualiza en algunos casos. Ésta es la opinión de san Agustín (354-430),⁷ quien no excluye la imagen humana de la Trinidad en los códices teniendo en cuenta que están destinados a personas cultas pero sí que lo hace de la decoración de las iglesias porque puede fomentar la herejía antropomorfía entre los fieles incultos.

Pero, en general, la opinión de la Iglesia latina tiende a la representación humana de las Personas divinas, creando una serie de modelos que se irán desarrollando a lo largo de los siglos.

El primero que aparece en el mundo artístico es el relacionado con la teofanía de Mambré, en el cual las tres Personas divinas se representan como tres hombres iguales, relacionándose el Padre con la figura central mientras que la figura del Hijo está situada a su derecha y la del Espíritu Santo a su izquierda (ver la fotografía 4).

Una segunda tipología de la Trinidad es la «trifacial», es decir, con un único cuerpo se representaban las Personas divinas con tres caras o tres cabezas. Algunos historiadores la han querido asociar con las representaciones del dios euroasiático Shiva y otros dioses de carácter solar y omnividente, el culto a los cuales se extendía desde el extremo Oriente hasta el Occidente europeo; otros, debido a que parece que este tipo de representaciones aparece en Francia, la han relacionado con tradiciones locales anteriores al cristianismo, con el culto a divinidades tricéfalas que estaría muy extendido por toda la Galia⁸ (ver fotografía 5).

Poco a poco, las tres Personas de la Trinidad van diferenciándose, normalmente por la edad de cada una de ellas: el Padre es un anciano, con la barba blanca; el Hijo es más joven, un hombre adulto, y el Espíritu Santo un adolescente imberbe, que posteriormente adoptará la forma de paloma.

El segundo tema que aparece en la pintura –como ya se ha dicho antes– es el de la Sagrada Familia, un concepto que los escritores cristianos han visto como modelo de familia religiosa, porque cumple con los preceptos de la ley judaica; trabajadora, sólo es necesario recordar que José era



carpintero y que a Jesús se le conoce como el hijo del carpintero [Mt 13:55]; educadora, en relación a la educación del Niño Jesús; virginal, por la falta de conocimiento carnal entre José y María; es decir, que es una familia modélica, una familia como cualquier otra, pobre, humilde, que padece el dolor, la renuncia, la persecución, el exilio, que no tiene ningún tipo de privilegios.

Este tema de la Sagrada Familia, dentro del mundo del arte, se había ido repitiendo a lo largo de los siglos, sobre todo en escenas que hacían referencia al nacimiento de Jesús, la adoración de los Magos o la huida a Egipto. Pero así como la presencia de María tiene una continuidad cronológica hasta su muerte y posterior ascensión al cielo, la figura de san José sólo está presente en la iconografía de la infancia de Cristo, casi siempre de un modo secundario, desapareciendo en cualquier escena posterior a la de Jesús encontrado en el templo entre los doctores de la ley judaica. Del mismo modo que, individualmente, María tiene una representación, José no aparece continuadamente hasta muchos siglos después de la difusión del cristianismo.⁹

El concepto de las dos Trinidades se considera que surge a mediados del siglo XIV cuando un eremita agustino, Felice Tancredi da Massa, llama a la Sagrada Familia «*Trinità creata*», pero su gran divulgador será Jean Gerson (1363-1429), gran canciller de París, quien llamó a Jesús, María y José «Trinidad beatísima de la tierra» en lugar de Sagrada Familia. Serán los escritos místicos los que difundirán este nuevo concepto, entre ellos los de san Francisco de Sales.

Esta identificación de la Sagrada Familia con la Trinidad puede tener como punto de partida dos conceptos: el primero, del cual ya se ha hablado, el de Dios como unidad y a la vez tres personas y el segundo, el del hombre y la mujer creados a imagen y semejanza de Dios [Génesis 1:27]. La sociedad occidental se sustenta, como núcleo primigenio, en la familia, es decir, el padre, la madre y el hijo. Así, tenemos diversidad de personas en una única unidad y este núcleo ha de ser el modelo más cercano, el modelo a seguir. Por eso, Jesús, María y José no sólo representan la familia, en el estadio más puro, sino que, mediante la encarnación del Hijo, se ha convertido también en símbolo, en la representación más perfecta del misterio de la Santísima Trinidad que, según Dionisio, es la que representa la armonía del cosmos en cuyo centro está Dios Padre. ¿Qué mejor asociación podría haberse encontrado para representar la armonía y el amor en la tierra que la de la Sagrada Familia con la Trinidad?

Habitualmente, la escena se presenta en disposición horizontal en lo que se refiere a la Trinidad terrestre, mientras que la celestial en disposición vertical. Jesús, casi siempre, está en el medio, dando la mano a José, su padre putativo, que sería el paralelismo de Dios Padre en la tierra, y a María, su madre, representando el Espíritu Santo ya que —se ha de tener presente— la Virgen se considera como templo del Espíritu Santo, debido a que por su obra y gracia engendró al Hijo.

Este icono —esta representación visual— es la que reflejaron los pintores a partir del siglo XIV pero, sobre todo, a partir del XVII, a pesar de que los nombres con los cuales se conocen las pinturas pueden variar: *La Sagrada Familia*, *El retorno de la huida de Egipto*, *Las dos Trinidades* o *Las Trinidades celestiales y terrenas*, de autores como Claudio Coello, Alonso del Arco o Murillo.

AUTORÍA

La pintura no está firmada, quizá porque se consideraba como un acto de soberbia por parte del artista el hecho de firmar sus obras. No será hasta finales del siglo XVIII que los pintores sistemáticamente dejarán esta información sobre la mayoría de sus telas.

De momento, no hay ningún dato que nos pueda dar luz sobre una autoría concreta. El punto de partida que tomaremos es la opinión del profesor Enrique Valdivieso, especialista en pintura barroca de la Universidad de Sevilla que, a pesar de sólo haber visto la obra en cuestión mediante fotografías, la considera de la escuela sevillana de principios del siglo XVIII.

A nivel iconográfico la fuente de inspiración de nuestro autor es el grabado, cuya utilización es frecuente y tolerada, de tal manera que incluso Palomino da instrucciones de como se debe «hurtar», para diferenciarlo de copiar, ya que esto no se considera tan deshonesto: «El que ha compuesto de diferentes papeles es deudor de tantos que no pudiendo pagar a ninguno se alza con el caudal de todos».¹⁰ La iglesia católica también participa de la difusión del grabado debido a que es una manera de controlar la decencia —decoro según los tratados de la época— de la imagen religiosa, fruto de las recomendaciones del Concilio de Trento. Y los pintores son conscientes de la importancia que tiene el grabado en la divulgación de su obra, al mismo tiempo que también lo son de la poca destreza de muchos pintores cuando tienen que diseñar sus obras, sobre todo los pintores españoles de segunda fila.

Nuestro pintor se inspira claramente en el grabado de Schelte a Bolswert (ver las fotografías 6 y 7) principalmente en lo referente a los gestos de la figura de la Virgen. En cambio, san José es mucho más cercano a un dibujo de Murillo de la Biblioteca Nacional de Madrid y, a la vez, inspirado en un grabado de Adam Elsheimer. También podríamos relacionarlo con un grabado del alemán Johann Heinrich Löffler, del cual hay constancia de su difusión en la zona de Andalucía. En relación al Niño no hemos podido encontrar ningún modelo iconográfico a nivel de grabado, quizá el modelo más cercano estaría en la primera versión de *Las dos Trinidades* del mismo Murillo (ver la fotografía 8).

Si nos fijamos en el rostro de san José podemos encontrar similitudes con muchas obras de Murillo: en el mismo santo de la citada primera versión de *Las dos Trinidades* o en el san Juan Bautista de la obra *San Juan mostrando a Jesús* (ca. 1655), que nos presenta al santo concentrado, dirigiendo la mirada al espectador —el fiel— mientras que nuestro san José la fija en el Niño. Siguiendo estos modelos, nos presenta al santo con una frente muy ancha, el pelo partido por la mitad y con una larga cabellera que le cae sobre los hombros, además de llevar barba y bigote (ver la fotografía 9).

Todo parece apuntar a un pintor del taller de Murillo o un seguidor suyo. El problema es la numerosa nómina de artistas, en mayor o menor grado, seguidores de este estilo. Pero podemos distinguir tres grandes grupos: los que trabajan en el taller de Murillo y están en contacto con su obra directamente y sus enseñanzas, entre los cuales podemos encontrar a Francisco Meneses Osorio (ca. 1640-1721); los de una generación posterior y que sólo coinciden con Murillo durante los últimos años de su vida, aunque ellos son muy jóvenes, como es el caso de Esteban Márquez de Velasco (muerto en 1720) y, finalmente, los que sólo conocen a Murillo a través de su obra y cuyas pinturas se ejecutan ya exclusivamente en el siglo XVIII. Entre ellos podemos encontrar el caso de Alonso Miguel de Tobar (1678-1758), Bernardo Lorente Germán (1685-1757), Domingo Martínez (1688-1749) o Juan Ruiz Soriano (1701-1763). Sus obras reflejan una fuerte influencia de Murillo a pesar de presentar, en algunos casos, una vinculación con otras escuelas, como es el caso de Martínez, con una marcada relación con la pintura francesa.

Cualquiera de estos pintores podría ser el autor de nuestra pintura, a pesar de que no se pueda relacionar con ninguno de ellos directamente, ya que hay una gran diferencia entre la obra conocida de estos artistas y nuestra pintura. También podría darse el caso de que fuese una obra ejecutada durante los años de aprendizaje y por ello existiría esta fuerte vinculación con las obras del maestro, además de ser una explicación del tratamiento blando de las figuras y su falta de fuerza. Pero hay que tener en cuenta que esta nómina de artistas sólo incluye los conocidos, ya sea por alguna de sus obras o por la existencia de algún dato referencial. Hay muchos otros que trabajan por la misma época y de los cuales no se tiene ninguna referencia.

Si tenemos que atribuir la autoría de *Las dos Trinidades* a algún artista, creemos que dos de ellos podrían cumplir los requisitos necesarios debido a que, si comparamos la obra que de ellos se conoce, estarían muy cercanos a nuestra pintura: Francisco Meneses Osorio y Tomás Martínez.



Francisco Meneses es un discípulo directo de Murillo, en cuya Academia ingresa en 1666. Esta Academia, fundada en 1660 por Murillo y Herrera el Mozo, era un lugar de reunión de artistas ya destacados y de estudiantes donde se enseñaba el dibujo del natural, es decir, una forma embriónica de las futuras academias de bellas artes. Por lo que dice Ceán Bermúdez, Meneses es «el discípulo de Murillo que imitó mejor su blandura y colorido, hasta el punto de equivocarse sus obras con las del maestro.»¹¹ Según Serra Giráldez, este autor se caracteriza por el perfilado de los ropajes o por el acabado casi táctil de los cabellos de las figuras. También una de las características son los rostros, de formas aplanadas en la frente y unas facciones de tipo clásico, de ojos separados y mentones cortos. Cuando representa las figuras de perfil mantiene un excesivo ensanchamiento del espacio entre la nariz y la oreja. Si comparamos nuestra pintura con el *San José y el Niño* del retablo de Santa Catalina de la iglesia de los capuchinos de Cádiz —que muchos historiadores le atribuyen a pesar de que haya dudas sobre el grado de participación de Murillo, a quien se encargó el retablo pero que murió antes de acabarlo—, podemos encontrar ciertas similitudes en la figura de san José (ver la fotografía 10).

Tomás Martínez sería otro de los pintores del círculo de Murillo al cual se podría atribuir la autoría de nuestra pintura. Pocos son los datos que se conocen sobre este artista; sólo se sabe que murió en 1734. La única pintura conocida, firmada y fechada, es el *Bautismo de Cristo* (1668) que se conserva en la iglesia de Santa Ana de Sevilla. Por el estilo que presenta, este artista se puede vincular con la escuela de Murillo y, si nos fijamos en la posición de san Juan Bautista, podemos encontrar ciertas similitudes con nuestro san José (ver la fotografía 11).

FOTOGRAFÍAS

1. *Las dos Trinitades* de la iglesia parroquial de Conques (Pallars Jussà), de autor anónimo (Fotografía: Lúcia Balust).
2. Retablo del Santo Cristo de Conques, según una fotografía anterior a 1936 (Fotografía: Joan Lambert Agulló).
3. Retablo del Santo Cristo (mediados de siglo XVII) de la basílica de San Francisco de Asís de Palma de Mallorca en el año 1957 (Fotografía: Institut Amatller d'Art Hispànic, Barcelona).
4. Miniatura de la Trinidad antropomorfa en el folio 9 del *Breviario de Amor* (mediados siglo XIV) de la Biblioteca Nacional de Madrid.
5. *Santa Faz trifacial*, de autor anónimo (siglo XVIII). Óleo sobre tela de 44,5 x 35,5 cm conservado en el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán (Méjico).
6. *Trinidad en la Tierra*, grabado de Schelte a Bolswert sobre una composición de Rubens (Reproducido en Benito NAVARRETE PRIETO, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, 1998, p. 207).
7. *San José y el Niño*, dibujo de Murillo, de la Biblioteca Nacional de Madrid (Reproducido en Bartolomé Esteban Murillo [1617-1682], Catálogo de la exposición en el Museo del Prado. Madrid, 1982, p. 84).
8. *Las dos Trinitades o la Sagrada Familia* (ca. 1640) de Murillo, de 222 x 162 cm conservada en el Nationalmuseum de Estocolmo (Reproducido en Bartolomé Esteban Murillo [1617-1682], Catálogo de la exposición en el Museo del Prado. Madrid, 1982, p. 110).

9. *San Juan mostrando a Jesús* (ca. 1655) de Murillo, de 269 x 183 cm, conservado en *The Art Institute of Chicago* (Reproducido en Bartolomé Esteban Murillo [1617-1682], Catálogo de la exposición en el Museo del Prado, Madrid, 1982, p. 149).

10. *San José y el Niño* (ca. 1682), de Francisco Meneses. Retablo de Santa Catalina de la iglesia de los capuchinos de Cádiz (Reproducido en Sofía SERRA GIRÁLDEZ, *Francisco Meneses Osorio, discípulo de Murillo*. Sevilla, 1990, p. 146).

11. *Bautismo de Cristo* (1668), de Tomás Martínez, de la iglesia de Santa Ana de Sevilla (Reproducido en E. VALDIVIESO; J. M. SERENA, *La época de Murillo, antecedentes y consecuentes de su pintura*. Aranjuez, 1982, p. 171).

NOTAS

¹ Este artículo ha sido traducido del catalán al castellano por Sonia Rosa Guisado, alumna de segundo curso de Conservación y Restauración de Pintura de la ESCRBBCC.

² Francesc BATISTA I ROCA, *Historia de la villa de Conques*. Lleida: Virgili & Pagés, 1989, p. 95.

³ *Llibre vell del Sant Crist*, manuscrito del Archivo Parroquial de Conques, transcripción de Pepita Costa y Francesc Amorós.

⁴ El título de parroquia lo tiene la iglesia del castillo, bajo la advocación de san Saturnino, hasta principios del siglo XVII, época en que pasa a la iglesia del pueblo. Este hecho, en parte, impulsó las reformas en el primitivo edificio románico, convirtiendo la nave única en una edificación de planta de cruz latina con el brazo derecho sobrealargado donde se ubicó la capilla de Santo Cristo.

⁵ *Evangelios apócrifos. Apócrifos de la Infancia. Historia de José el Carpintero*. IV.2 y III.I. Edición de Aurelio de Santos Otero. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1999, p. 337-338.

⁶ «*Trinitas unius divinitatis, Pater et Filius et Spiritus Sanctus*». TERTULIANO, *De paenitentia. De pudicia*. Texto latino, traducción francesa, introducción e índice de Pierre de Labriolle. París: Alphonse Picard et Fils, editores, 1906, XXI, 16, p. 198.

⁷ Según una leyenda, mientras san Agustín estaba meditando en la playa sobre el misterio de la Trinidad, encontró a un niño —algunas veces identificado con un ángel y otras con el Niño Jesús— que intentaba vaciar el mar con una concha y cuando el santo mostró su extrañeza por la insensatez de la acción, el niño le respondió que lo era tanto como intentar encontrar una explicación al misterio de la Trinidad. Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*. Tomo 2, vol. 3. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997, p. 37.

⁸ Louis RÉAU, *Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, p. 44.

⁹ Emile MÁLE, *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001, p. 288.

¹⁰ Citado en Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *De pintura y pintores. La configuración de unos modelos visuales en la pintura española*. Madrid: Alianza ed., 1993, p. 130.

¹¹ Citado en Sofía SERRA GIRÁLDEZ, *Francisco Meneses Osorio, discípulo de Murillo*. Sevilla: Diputación Provincial, 1990, p. 39.