



## Memoria final

Título expediente: “Tratamientos de conservación-restauración del o/I Ecce Homo”.

Anónimo. Primer tercio del siglo XVII.

Julio, 2018



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
I. FINALIDAD Y OBJETIVOS.....	1
II. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN.....	3
II.1. Ficha catalográfica.....	3
II.2. Estudio técnico.....	5
III. VALORACIÓN CULTURAL.....	19
IV. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNOSIS.....	19
V. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE ACTUACIÓN.....	42
VI. TRATAMIENTO/ACTUACIÓN.....	42
VII. EVALUACIÓN DE RESULTADOS.....	63
EQUIPO TÉCNICO.....	65



## INTRODUCCIÓN

El presente informe atiende a la descripción del proceso de estudio e intervención del óleo sobre lienzo denominado “Ecce Homo” propiedad de D. Antonio Pessini Díaz, con domicilio en C/Ronda del Pilar, 7, 1º, 06002, Badajoz.

Para la realización de los estudios técnicos y científicos necesarios previos a la intervención, se procedió al depósito temporal del lienzo en las instalaciones del IAPH entre el 7 y el 27 de julio de 2017.

En noviembre de 2017 se redacta el documento “informe diagnóstico y propuesta de tratamiento” en el que se determinan los datos técnicos y el estado de conservación de la obra. Una vez aprobado el presupuesto para la restauración, da comienzo la intervención, en junio de 2018, atendiendo a las propuestas formuladas en el documento.

## I. FINALIDAD Y OBJETIVOS

El principal objetivo de la intervención que se ha llevado a cabo en esta obra pictórica ha sido la conservación de este bien patrimonial para contribuir a su perdurabilidad en el tiempo en las mejores condiciones posibles.

Su intervención ha supuesto una puesta en valor de la obra, dada la situación que a nivel conservativo presentaba y que se detalló en el informe diagnóstico realizado en noviembre de 2017.

Esta “Memoria final” se estructura en función de la metodología de trabajo desarrollada y según un protocolo normalizado a favor de la calidad de la intervención.

La metodología responde a un proceso estructurado, cognoscitivo y operativo, que refleja las actuaciones llevadas a cabo y que permite dar una respuesta viable, racional y factible, a las actuaciones realizadas en función de las necesidades del bien restaurado.

Esta metodología permite establecer los criterios deontológicos y los tratamientos y materiales a emplear en cada una de las intervenciones. Asimismo, aporta los datos imprescindibles para definir el programa de mantenimiento y las acciones complementarias que sobre el entorno sean necesarias ejecutar con objeto de garantizar, tanto la permanencia de los objetos, como su presentación y disfrute de la forma más correcta en función de las características y tipología de los bienes.

La aplicación de esta metodología permite asegurar no sólo la transmisión correcta de los valores socioculturales de los que el bien es portador, sino su conservación temporal.

La metodología de trabajo del IAPH comienza con una fase cognoscitiva, que incluye diferentes estudios. El primero es conocer las características materiales de la obra, después evaluar los factores de deterioro, las circunstancias de riesgos y las patologías presentes. Los resultados obtenidos permiten formular, en una segunda fase, denominada operativa, el proyecto de actuación que requieran los bienes tomados en consideración.

Este método permite establecer los criterios de actuación y los tratamientos y materiales a emplear en cada una de las intervenciones. Así mismo, aporta datos imprescindibles para definir una actuación de



mantenimiento y las acciones complementarias que sobre el entorno sean necesarias efectuar, con objeto de garantizar la permanencia y transmisión al futuro de los objetos intervenidos, su presentación y disfrute de la forma más adecuada a las características y tipologías de los bienes.

Sintetizando, los principios teóricos fundamentales en los que se basa la metodología del IAPH son los siguientes:

- Investigación.
- Acción interdisciplinar: Investigación aplicada al diagnóstico.
- Definición de los criterios teórico-prácticos de intervención.
- Definición de la intervención.
- Transferencia de resultados.

Esta metodología de actuación debe apoyarse en unos criterios generales que siguen unos principios de actuación básicos como:

- Prioridad de la conservación y el mantenimiento antes de la intervención.
- Detectar y eliminar previamente a la intervención los factores de deterioro que directa e indirectamente han incidido en el estado de conservación del bien, potenciando o desarrollando la aparición de alteraciones en él.
- Establecer la conveniencia de la intervención. La actuación ha de estar justificada por el estado de conservación y nunca debe responder a satisfacer meros principios estéticos.
- Adaptar la intervención a los recursos humanos, técnicos y económicos disponibles.
- Fundamentar la intervención desde el principio de mínima intervención.
- Necesidad de efectuar los estudios preliminares necesarios y simultáneos a la intervención, que permitan contrastar la intervención propuesta, desde la óptica de la premisa “Conocer para intervenir”.
- Los tratamientos y materiales empleados deben estar justificados y probados, y responder realmente a las necesidades conservativas de la obra.
- La intervención ha de ser fácilmente distinguible y circunscribirse a los márgenes de las pérdidas.
- Tener en cuenta los condicionantes socio-culturales que envuelven al bien objeto de estudio a la hora de definir el tipo de intervención a realizar.
- No desubicar a la obra de su entorno a menos que las condiciones medioambientales del lugar de origen no le permitan permanecer en él con garantías de conservación, y esta situación no se pueda subsanar con otro tipo de acciones.
- Documentación de todas y cada una de las etapas de la intervención. Cualquier intervención ha de quedar documentada con indicación expresa del técnico que la realiza, metodología empleada, productos y proporciones utilizados en cada uno de los tratamientos efectuados.



## II. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN

### II.1. FICHA CATALOGRÁFICA

1. CLASIFICACIÓN: Patrimonio Mueble.

2. DENOMINACIÓN: “Ecce Homo”.

3. CATEGORÍA JURÍDICA Y OTROS DATOS:

3.1. Estado de protección: Ninguno.

3.2. Propietario: Don Antonio Pessini Díaz.

4. LOCALIZACIÓN

4.1. Provincia: Badajoz.

4.2. Municipio: Badajoz.

4.3. Inmueble o sitio arqueológico de procedencia: Domicilio particular.

4.4. Inmueble de ubicación actual: C/ Ronda del Pilar, nº 7, piso 1º A.

4.5. Ubicación en el inmueble: Salón.

5. IDENTIFICACIÓN:

5.1. Tipología: pintura.

5.2. Estilo: Manierista-Barroco.

5.3. Adscripción cronológica / Datación: Principios del siglo XVII.

5.4. Autoría: Anónimo.

5.5. Materiales: Óleo sobre lienzo.

5.6. Técnicas: Pintado a pincel.

5.7. Medidas: Sin marco: 52 cm x 42,5 cm (h x a)

Con marco: 58,5 cm x 49,2 cm (h x a)

5.8. Inscripciones, marcas, monogramas, firmas y elementos de validación: No presenta.

### 6. DESCRIPCIÓN/ICONOGRAFÍA

Se representa a Cristo en el momento posterior a la Coronación de Espinas que lo narran tres evangelistas San Mateo (27, 27-30); San Marcos (15, 17-20); y San Juan (19, 2-5).

Después de la Flagelación, ordenada por Pilato denominada también el Escarnio, presenta a Jesús ante la



multitud que se había reunido frente al pretorio, diciendo: “Ahí tenéis al hombre” (Ecce Homo). Al verle, los sacerdotes y sus servidores gritaron: “crucifícale, crucifícale” (Tolle, crucifige). La multitud daba gritos de muerte. Este tema fue desconocido para el mundo paleocristiano y bizantino: no se encuentra en los mosaicos ni en los iconos. Los italianos del Trecento, Duccio y Giotto también lo desconocen.

Se difundió en el siglo XV, al final de la Edad Media. Jesús exhibido sobre un estrado, con la corona de espinas, el manto o clámide rojo y un cetro de caña entre las manos atadas; lastimosa imagen de Cristo. Su pecho desnudo tiene las huellas de la Flagelación. Una cuerda pende en torno a su cuello. Desde sus párpados enrojecidos fluyen las lágrimas que caen por sus mejillas. Este motivo ha engendrado los Cristos de Piedad y los Varón de Dolores.

## 7. USO/ACTIVIDAD

7.1. Uso / actividad actual: Decorativo.

7.2. Uso / actividades históricas: Devocional.

## 8. DATOS HISTÓRICOS:

8.1. Origen e hitos históricos: Desconocido.

8.2. Cambios, modificaciones y restauraciones: Varias modificaciones.

8.3 Procedencia: Desconocida.

## 9. VALORACIÓN CULTURAL

Histórica, artística e iconográfica.



## II.2. ESTUDIO TÉCNICO

Para conocer las características técnicas y el estado de conservación de la obra se han realizado los siguientes estudios técnicos y científicos:

- 1.- Reconocimiento organoléptico.
- 2.- Inspección de la superficie mediante microscopía digital de 200x.
- 3.- Estudio y documentación fotográfica con luz normal, rasante y fluorescencia ultravioleta.
- 4.- Estudio radiográfico.

## MARCO

### 1. TIPOLOGÍA

El marco está construido con madera de pino y es de forma rectangular con moldura cóncava.

### 2. LOCALIZACIÓN DE LOS ELEMENTOS INTEGRANTES

Se integra por dos largueros verticales y dos horizontales.

### 3. DIMENSIONES

El marco tiene las siguientes medidas (Figura III.2.1):

Largueros verticales: 58,9 x 3,1 x 3,2 cm (h x a x g).

Largueros horizontales: 49,2 x 3,1 x 3,2 cm (h x a x g).

### 4. CARACTERIZACIÓN/IDENTIFICACIÓN DE LOS MATERIALES CONSTITUTIVOS

Está construido mediante madera probablemente de pino.

### 5. CARACTERÍSTICAS CONSTRUCTIVAS / TÉCNICA DE ELABORACIÓN.

El marco está formado por dos piezas que se unen mediante un encolado directo. Cada una de estas piezas está formada, así mismo, por cuatro piezas o largueros. Por el anverso, cuatro largueros con ensamble en inglete en las esquinas y que se encuentran talladas en cuello de paloma tanto en la zona interior como en los bordes exteriores y doradas; y por el reverso otros cuatro travesaños que tienen un ensamble en "T" en las esquinas y un ligero chaflán en los bordes. El chaflán exterior de los largueros que forman el reverso del marco es de 1 cm.

El sistema de sujeción del bastidor al marco es mediante puntillas, clavadas desde el interior del marco al bastidor, una por cada larguero. El sistema de sujeción del marco al muro se realiza mediante una pletina de hierro en forma de L y con un cáncamo soldado, clavada a la pieza superior (Figura III.2.2).



El marco está dorado al agua mediante la técnica de colocación de panes de oro sobre bol rojo y preparación blanca (Figura III.2.3).

## 6. INTERVENCIONES ANTERIORES

Se observan ciertos repintes amarillentos en algunas zonas del marco, principalmente en áreas dañadas y en zonas de pérdidas de estrato. Estas intervenciones se superponen en algunas partes al dorado original. En los laterales del enmarcado se localiza un revestimiento de color amarillo, superpuesto en algunos puntos al dorado del anverso.

### PINTURA

#### 2.1. BASTIDOR

##### 2.1.1. Datos técnicos

El formato del bastidor es rectangular y cuenta con un travesaño de refuerzo central dispuesto en sentido horizontal. Este bastidor, con travesaño interior, proporciona gran resistencia al impedir que los largueros alabeen ante la tensión de la tela, que se reparte proporcionalmente.

El material con el que está construido es posiblemente pino de Flandes debido a que no es una madera excesivamente dura y al contar con vetas muy marcadas.

Se compone de cinco piezas, cuatro de las cuales son los travesaños perimetrales y el quinto es el travesaño horizontal, de manera que se forman dos cuadrantes.

Las medidas de estos elementos son los siguientes (Figura III.2.4):

- Largueros verticales: 52 x 3,4 x 1 cm (h x a x g)
- Largueros y travesaño horizontales: dos perimetrales 3,4 x 35,7 x 1 cm (h x a x g) y un travesaño de 3,1 x 35,7 x 1 cm (h x a x g)

No presenta ningún sistema de expansión en las esquinas por lo que no es posible mantener la tensión de la tela en condiciones óptimas.

##### 2.1.2. Intervenciones anteriores

Según se observa, no presenta ninguna intervención anterior. Es probable que se trate de un bastidor nuevo, colocado durante la intervención anterior en la que se procedió a reentelar el lienzo pictórico.

#### 2.2. SOPORTE

##### 2.2.1. Datos técnicos

El soporte pictórico original es un lienzo de fibra de lino constituido por una sola pieza. La armadura o construcción interna de la tela original es tipo tafetán, un ligamento simple utilizado desde la antigüedad, cuyo curso se limita a dos hilos de urdimbre y a dos pasadas de trama, según el cual los hilos pares y los



impares alternan a cada pasada por debajo y por encima de la trama. La armadura o construcción interna de la tela del reentelado es también de tipo tafetán.

El número de hilos por  $\text{cm}^2$  del lienzo original es de 7 hilos de urdimbre y 9 hilos de trama que configura una trama abierta y con una densidad media que ya se observaba en el estudio radiográfico. No se aprecian los orillos debido al corte de la tela al borde del bastidor.

La dimensión aproximada del soporte es de 42,5 cm de ancho x 52 cm. de alto, incluyendo las zonas ocultas.

El soporte original está constituido por una pieza dispuesta en sentido vertical. Las dimensiones de la tela original son aproximadas, ya que los bordes no son regulares y como ya se ha comentado el tejido original fue cortado justo en el borde del anverso del bastidor, sobresaliendo algunos hilos en determinadas zonas.

El sistema de montaje de la tela en el bastidor es mediante la tela del reentelado actual por el que se encuentra reforzada. Se utilizó para su fijación un adhesivo al agua. Visualmente no muestra signos de encogimiento por lo que no ha sido necesario realizar esta prueba en el tejido original.

Tanto el soporte original como el de reentelado no presentan sellos, marcas o inscripciones de ningún tipo.

#### 2.2.2. Intervenciones anteriores

El soporte original se encuentra reforzado por un reentelado, producto de un antiguo trabajo de restauración integral llevado a cabo en la obra. La pintura llega hasta los bordes del lienzo y pudiera ser que éste haya sido cortado, aunque no se puede confirmar si se ha modificado el formato del lienzo original (Figura III.2.5).

El lienzo del reentelado está formado por dos piezas cosidas mediante costura simple realizada con pespunte. Esta costura coincide con el travesaño horizontal del bastidor, por lo que queda en parte oculta. Este reentelado se encuentra sujeto por medio de tachuelas de hierro al perímetro del bastidor. El lienzo del reentelado está recortado a ras del borde del bastidor sin volver sobre él.

La dimensión de la tela utilizada para el reentelado es de 44,5 cm de ancho por 54 cm de alto. Al igual que el tejido original la construcción interna es tipo tafetán, aunque la densidad y el grosor son mayores que el de la tela original. El número de hilos por  $\text{cm}^2$  del lienzo de reentelado es de 15 hilos de urdimbre y 18 hilos de trama lo que configura una trama entre media y cerrada y una densidad media.

### 2.3. CAPA DE PREPARACIÓN

#### 2.3.1. Datos técnicos

El estrato de preparación es de color blanco amarillento.

Son apreciables las lagunas de preparación y película de color en la radiografía realizada en la obra. (Figura III.2.6).

#### 2.3.2. Intervenciones anteriores identificables.

En el estudio radiográfico son claramente apreciables los estucos de intervenciones anteriores, además con un craquelado distinto al de la preparación original. Aparecen dos tipos muy diferenciados. Aquellos

que se encuentran en la zona izquierda superior destacan por su radiopacidad (zonas muy blancas en el estudio radiográfico) y coinciden con las zonas en las que se aplicó un material muy duro de color oscuro (Figura III.2.7).

Hay un segundo estuco aplicado en otra intervención, que no destaca como el anterior en el estudio radiográfico, pero que es claramente apreciable al aparecer en un tono inferior al craquelado original. Aparece en varias zonas, a destacar el tercio inferior.

## 2.4. PELÍCULA PICTÓRICA

### 2.4.1. Datos técnicos

Se trata de una pintura al óleo de ejecución estudiada, con una paleta de color variada, utilizando rojos, amarillos, azules y verdes.

El personaje se dispone centrado en la composición con gran riqueza de matices en el rostro, sobre todo en la mirada. Es significativa la aparición de detalles como las espinas que conforman la corona, que en este caso es un casco completo que no se apreciaba previamente a la limpieza. También los rayos que forman la cruz estaban poco definidos junto con los rizos que aparecen en el cabello en su parte izquierda.

La pincelada es amplia en las zonas como los ropajes y fondos, y pequeña para reflejar los detalles del rostro. La textura se presenta más lisa en la zona del rostro y con mayor cantidad de empastes en los ropajes. Se caracteriza por la aplicación de puntos de luz, como ya se ha comentado en las espinas, los rayos tras la cabeza, las mejillas del rostro, labios y puntos determinados para ejecutar el volumen del pecho.

En el estudio radiográfico es apreciable la dirección de la pincelada gracias al contraste que ofrecen los pigmentos, sobre todo el blanco de plomo, al ser radio-opaco con esta técnica. En la zona del hombro a la izquierda se aprecia un posible arrepentimiento en su altura o una aplicación muy marcada de un pigmento poco radiopaco para efectuar la sombra. También se puede apreciar claramente la dirección de la pincelada en la separación del rostro y la corona en la zona de la frente.

El cuarteado del estrato de preparación se transmite a la película pictórica, variando su tamaño según las zonas. Más pequeño en la zona del rostro donde la pincelada se aprecia más fina y de mayor tamaño en el resto de la obra. Este cuarteado también es muy diferenciado en cuanto a su textura, ya que es más acusado en las zonas oscuras. Principalmente en el cabello se muestran cazoletas más levantadas comparativamente al resto (Figura III.2.8).

### 2.4.2. Intervenciones anteriores

En el examen con luz ultravioleta (Figura III.2.9) se detectan diversas intervenciones según las distintas absorciones de los materiales a esta radiación. Por un lado, se observan diferencias entre la zona del pecho, el rostro y parte de la corona de espinas que parecen haber sufrido una limpieza selectiva. La distinta absorción de la luz ultravioleta en los distintos repintes y en la capa de barniz, hace posible diferenciar las distintas épocas en las que se realizan. Se han podido diferenciar varias intervenciones realizadas en épocas diferentes, con una capa de barniz intermedia entre ellas.



Así mismo se registra en el estudio con luz ultravioleta una variación en la absorción de determinadas zonas que corresponde a zonas oscuras o muy desgastadas pertenecientes al cabello y parte del manto cubiertas por una capa coloreada, que ocultaba ciertos detalles de estas zonas como los rizos del pelo o el tejido de la corona de espinas sobre toda la cabeza (Figura III.2.10).

Presenta repintes de una restauración anterior más evidentes en el tercio inferior de la obra, coincidiendo con las zonas de pérdidas. Los repintes localizados en el torso de la figura, están alterados cromáticamente. En esta zona también se aprecia la aplicación de una capa oscura, de diverso grosor según las zonas.

## **2.5. CAPA DE PROTECCIÓN.**

El estudio mediante luz ultravioleta revela, sobre todo en la zona inferior derecha, que el barniz aplicado a brocha se reparte de manera deshomogénea en la superficie, ya que aparecen huellas de la misma en sentido vertical. Las distintas fluorescencias repartidas por toda la superficie corresponden a los distintos grosores de la capa de barniz y a las aplicaciones de otras capas de protección posteriores.

Figura II.2.1



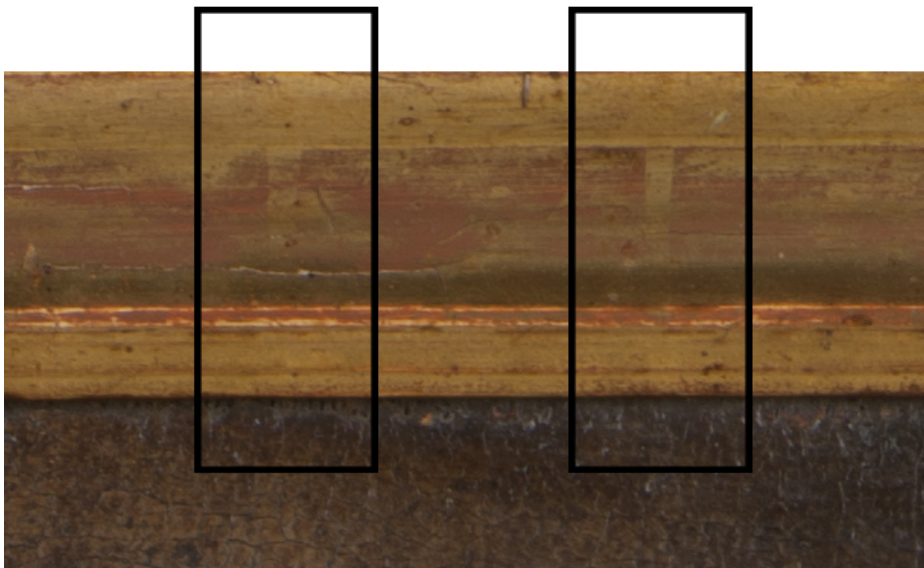
Dimensiones del marco en cm

Figura II.2.2



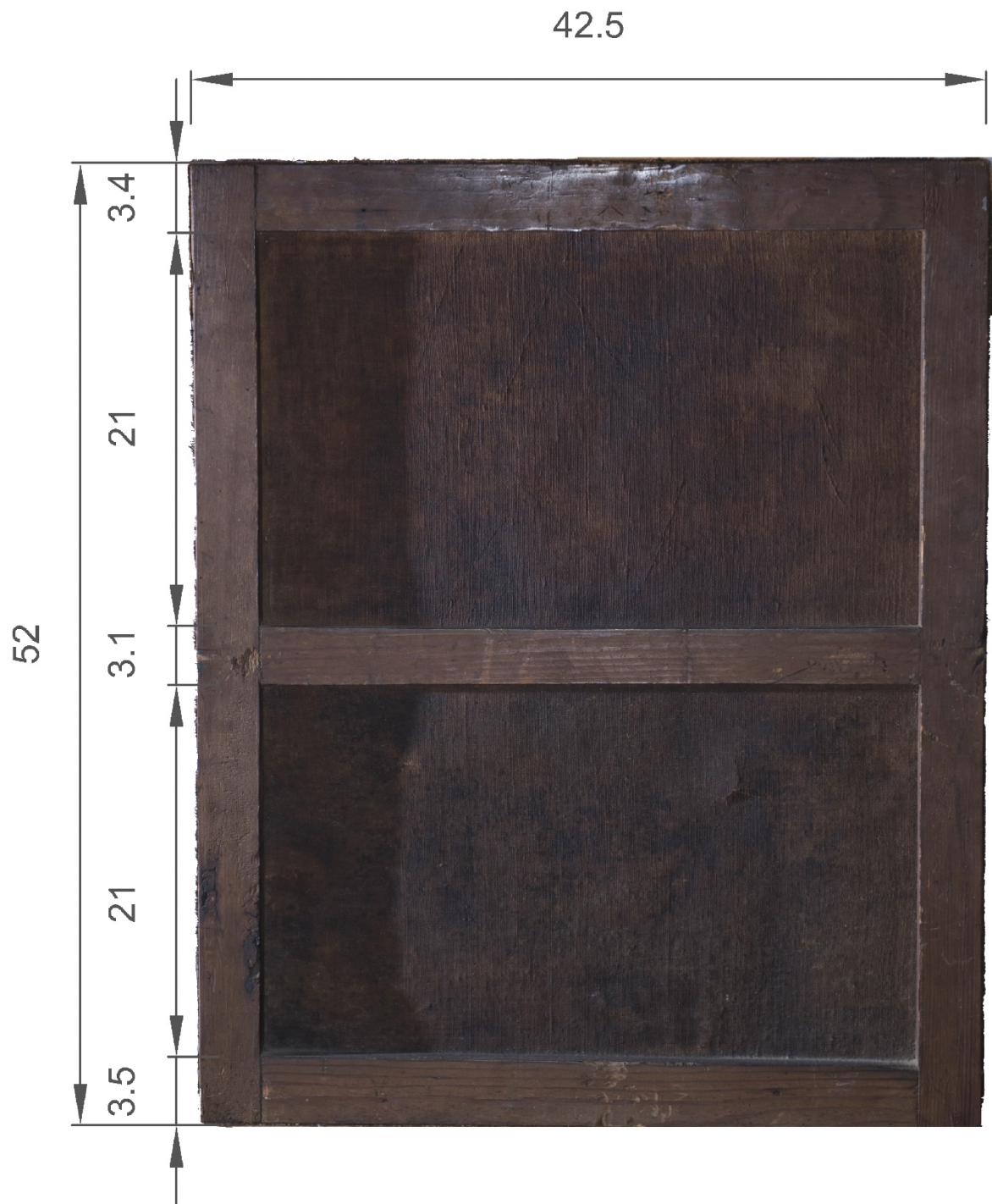
Detalle del sistema de colgado del marco y unión del marco con el bastidor

Figura II.2.3



Detalle del sistema decorativo del marco, unión de láminas de dorado

Figura II.2.4



Dimensiones del bastidor en cm.

Figura II.2.5



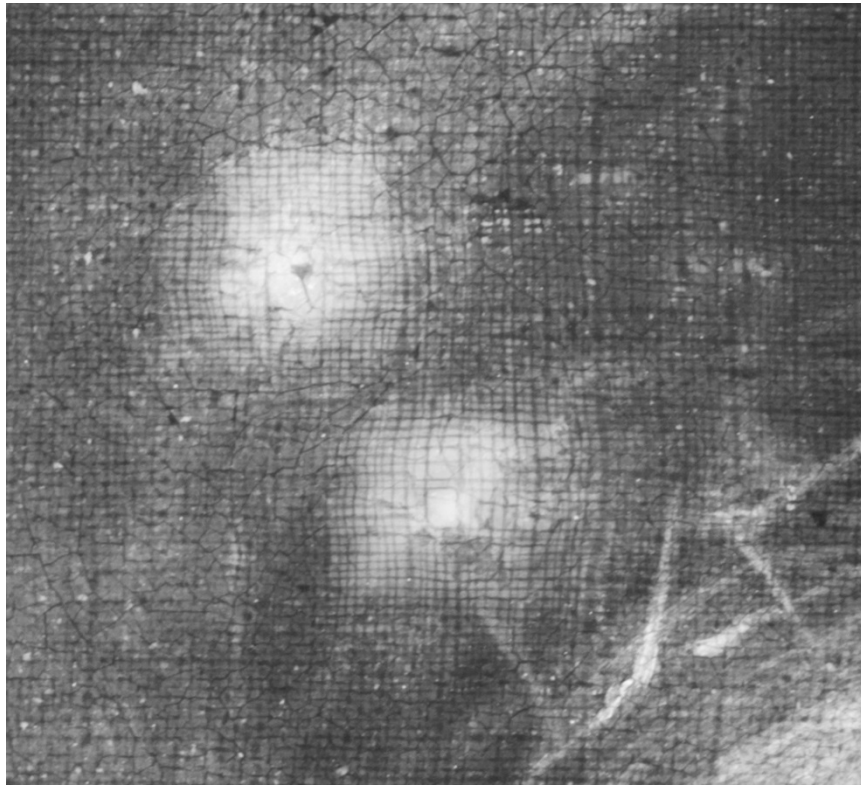
Detalle del sistema de fijación de la tela de reentelado al bastidor

Figura II.2.6



Estudio radiográfico

Figura II.2.7



Estudio radiográfico de la zona superior izquierda donde se observan craquelados diferenciados por la inclusión en el reverso de dos empastes muy duros

Figura II.2.8



Comparativa entre el cuarteado de zonas claras y oscuras

Figura II.2.9



Examen con luz ultravioleta

Figura II.2.10



Zona de aplicación de la imprimación coloreada



### III. VALORACIÓN CULTURAL

La realización del informe de ejecución o memoria final de este lienzo supone un importante avance en su conocimiento, tanto desde el punto de vista material y técnico como histórico-artístico, al ser la primera vez que se aborda su análisis y estudio desde una metodología científica o específica que ha permitido conocerlo en toda su amplitud, su verdadero significado y alcance.

La intervención ha supuesto un mayor conocimiento histórico-documental y científico-técnico pues se han conocido mucho mejor los materiales y técnicas empleados por el pintor e, incluso, la forma de ejecución de la obra pictórica. En este sentido, el estudio histórico-artístico del cuadro ha permitido analizar los principales valores culturales residentes en esta obra pictórica, identificándose básicamente el valor histórico, el simbólico y el artístico:

Valor Histórico y de antigüedad, residente en su formulación en un estilo no contemporáneo y con más de 100 años de antigüedad.

Valor Artístico o estético, ya que se trata de una obra de alta calidad pictórica y presenta una capacidad creadora expresada en rasgos de concepción, forma y color .

Valor iconográfico y simbólico, pues la obra está relacionada con los gustos y devociones de una época y marcada por la mentalidad manierista-barroca del momento.

### IV. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNOSIS

En el estado de conservación de una obra influye no sólo la degradación natural de los materiales que la componen, sino también las condiciones ambientales a las que ha estado sometida y las intervenciones anteriores realizadas para su conservación.

Para establecer el estado actual de conservación que presenta la obra, se han realizado una serie de estudios previos, cuya información ha resultado de gran utilidad para determinar el diagnóstico de la misma.

En primer lugar, se ha efectuado un examen de inspección organoléptico, empleándose para ello la luz normal, rasante y con fluorescencia ultravioleta.

Posteriormente, y con el fin de profundizar en la toma de datos, se ha realizado un minucioso examen con microscopio digital para definir con más exactitud los datos obtenidos con los otros estudios realizados. Estos estudios se completan con la realización de un examen radiográfico de la obra al completo. Todos los datos obtenidos por los distintos exámenes practicados se documentan fotográficamente.



## 1. Marco

Anverso:

- Desprendimientos de bol y dorado en diversos puntos de la obra: en la zona inferior en su mayoría se trata de la pérdida del dorado quedando al descubierto el bol rojo y en algunas zonas la preparación blanca (Figura V.1).
- Pequeñas grietas coincidentes con las uniones entre los distintos largueros que lo conforman.
- Depósitos superficiales: son de mayor entidad en la moldura inferior.
- Repintes de color amarillento que se sitúan en diversos puntos de zonas con pérdidas de las distintas capas del dorado (Figura V.2).
- Manchas oscuras propias de repintes que han virado de color junto con la acumulación de suciedad.

Reverso:

- Buen estado de conservación en cuanto a la estructura.
- Desgastes en las esquinas y arañazos.
- Depósitos de mayor entidad en esquinas y en zona inferior, sobre todo debidos a deyecciones de insectos como la mosca.
- Suciedad generalizada en todo el reverso y bordes, principalmente en la parte superior donde se acumulan en mayor medida por depósito de la suciedad.

## 2. Bastidor.

- Daños en las zonas donde se encontraba el sistema de retención por clavos del bastidor, que han ocasionado arañazos y pérdidas en estos puntos (Figura V.3).
- Daños producidos por la presencia de nudos y exudaciones derivadas de la madera con acumulaciones de color oscuro en estos puntos (Figura V.4)
- Suciedad acumulada en los largueros sobre todo en el inferior. Esta suciedad se encontraba muy adherida a la madera del bastidor e incluso, en zonas puntuales, al reverso del reentelado.
- Ausencia de sistema de expansión que imposibilita el correcto tensado de la obra.
- Cierta fragilidad debido a su poco grosor.
- Los clavos de hierro oxidados, que aseguraban la tela del reentelado a su borde, han dado lugar a la destrucción de la celulosa en las fibras de madera. Esta oxidación aparece en orificios resultantes de un sistema de sujeción anterior y en el actual. Estos elementos metálicos se podían apreciar en el estudio radiográfico realizado previamente a la intervención.
- El bastidor se encontraba completamente adherido a la tela original dando lugar a una alteración en la obra por marcarse los bordes de éste en la capa de preparación y la capa pictórica.



- Pérdida de volumen en esquinas.

### 3. Soporte

(Figuras V.5, V.6, V.7)

- Deformaciones que correspondían a zonas en las que el soporte original se encontraba despegado del reentelado.
- Manchas debidas a la aplicación de algún tipo de sustancia en su parte posterior que había dado lugar a la rigidez del soporte.
- Perforaciones por la sujeción con clavos al bastidor y oxidación del soporte en contacto.
- Deformación por roturas y por la rigidez del soporte debido a la aplicación de diversos productos para la realización del reentelado.
- Abolsamientos por la aparición de aplicaciones muy duras en la zona superior izquierda de la obra.
- Debilitamiento estructural debido al estado de oxidación de la tela de reentelado apreciándose en la comparativa entre el área tapada por el bastidor y la zona libre del interior.
- Acumulación de suciedad en toda la superficie y muy acusada en la zona de la costura y la zona correspondiente a la parte inferior del lienzo.
- Oxidación y fragilidad del soporte original con muchas acumulaciones del adhesivo del reentelado (Figura V.8).
- Pérdidas en el borde de la obra (Figura V.9)
- Rotura por presión o golpes en la obra en el cuadrante inferior izquierdo que afectaba tanto a la tela de reentelado (Figura V.10) como a la original (Figura V.11).
- Deformaciones observadas con la luz rasante debidas a diversos factores: rigidez de los productos empleados para el reentelado, al estado de la tela de reentelado, a la aplicación de rellenos muy duros en la zona superior izquierda, por golpes, por la presión ejercida por el bastidor en las zonas adheridas y por la presencia de la costura que da lugar a una señal horizontal en el anverso de la obra (Figuras V.12, V.13, V.14).
- Tensado insuficiente.
- Pérdida de adhesión entre ambas telas, muy acusada en la zona de la aplicación de los rellenos duros y en la costura.
- Gran cantidad de restos de adhesivos muy adheridos. El reentelado fue realizado con una mezcla en la que se incluyó una carga a base de áridos duros de tamaño inferior al mm. Se ha podido comprobar a través del estudio por microscopía digital realizado en el reverso del lienzo original tras la retirada del reentelado (Figuras V.15, V.16, V.17 y V.18).

#### **4. Capa de Preparación**

La capa de preparación al encontrarse en estrecha relación con el soporte había sufrido los distintos movimientos de dilatación y contracción por la temperatura y humedad. Además, su estado de conservación venía determinado por el envejecimiento que supone una pérdida de flexibilidad. Estos factores unidos a la pérdida de adhesión que presentaba con el soporte y el destensado de la tela, habían producido el desprendimiento de dicha capa en diversas zonas muy amplias en el tercio de la obra, por lo que su estado de conservación era el siguiente (Figura V.19, V.20 y V.21):

- Pérdidas en diversos puntos, observadas muy claramente mediante el estudio con luz rasante.
- Desprendimientos no estucados en intervenciones anteriores suponiendo una mayor cantidad de pérdidas y deterioro en sus bordes.
- Buena adhesión entre la capa de preparación y la capa pictórica observándose ésta en las zonas con lagunas, donde se aprecia una unidad.
- Cuarteados de menor tamaño en la zona del rostro y más acusados y levantados en las áreas oscuras.
- El estudio radiográfico revelaba las lagunas de la capa de preparación confirmando sus dimensiones exactas y las zonas de estuco de intervenciones anteriores que sobrepasaban la laguna original.

#### **5. Película pictórica y capa de protección**

- Capas de preparación y película pictórica muy resacas y con depósitos de diversa entidad.
- Desprendimientos generalizados en todas las zonas de la obra principalmente en la zona inferior y los fondos.
- Deformaciones muy acusadas en la zona del cabello debidas a la fragilidad del lienzo y a los distintos elementos del reentelado como son la costura, roturas y arañazos, falta de adhesión y aplicación de depósitos duros en las zonas de pérdida de soporte original. La superficie cuarteada tomaba una forma cóncava de manera que la zona de contacto era menor y dando lugar a su desprendimiento.
- Repintes alterados cromáticamente, principalmente la zona central e inferior de la obra (Figura V.22).
- Desgastes y depósitos posiblemente producidos por la aplicación de diversos productos en restauraciones previas que se habían depositado y oscurecido en distintos puntos, junto con una limpieza agresiva en intervenciones anteriores (Figura V.23).
- Oscurecimiento general debido a la capa de barniz que presentaba un tono amarillento, producido por su oxidación al estar expuesto a la luz visible y ultravioleta.

Gracias al estudio con fluorescencia U.V. y radiográfico se han podido registrar y localizar los repintes de intervenciones anteriores mostrando sus dimensiones exactas. Éstos habían virado de color y abundaban en las zonas central e inferior de la obra. También se apreciaban las acumulaciones del barniz producidas en su aplicación, como ya se ha comentado en el apartado de "Estudio técnico" (Figuras V.24 y V.25).

Figura IV.1



Daños en el anverso del marco, pérdidas de distintas capas del dorado

Figura IV.2



Repintes sobre el dorado con el que se ejecuta la decoración del marco

Figura IV.3



Daños en el bastidor por el sistema de sujeción al marco

Figura IV.4



Daños en el bastidor por la presencia de nudos y ciertas exudaciones de la madera

Figura IV.5



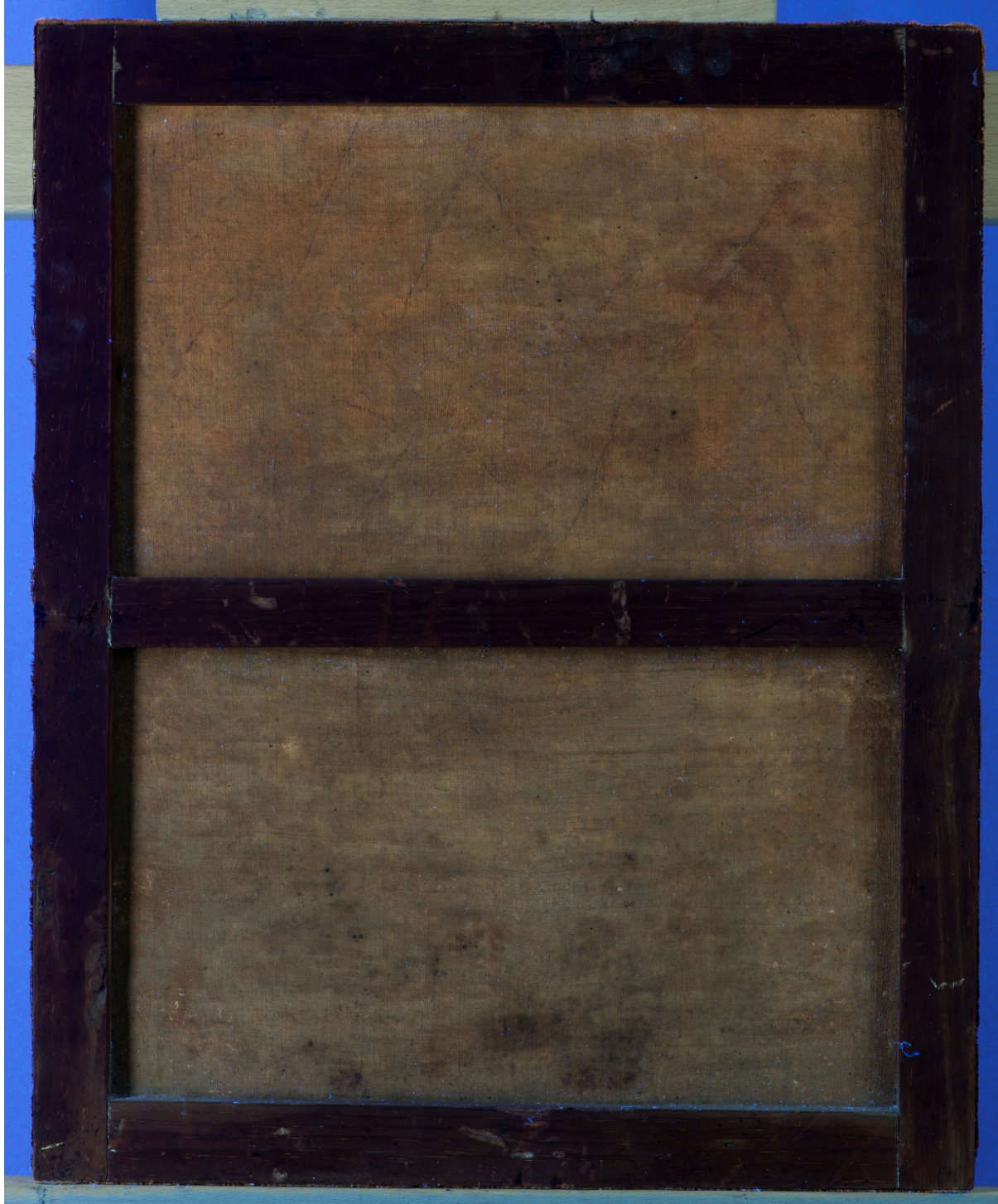
Estado de conservación del reentelado con acumulación de suciedad general muy acusada en la zona inferior y la costura. Oxidación de la tela comparativamente a la zona protegida por el bastidor.

Figura IV.6



Reverso de la obra donde se aprecia el estado del soporte de reentelado, la aplicación marrón que se acumula en ciertas zonas produciendo manchas oscuras

Figura IV.7



Estudio por radiación ultravioleta del reverso en el que se aprecia fluorescencia en la aplicación de las zonas del reverso comparativamente al estudio con luz artificial

Figura IV.8



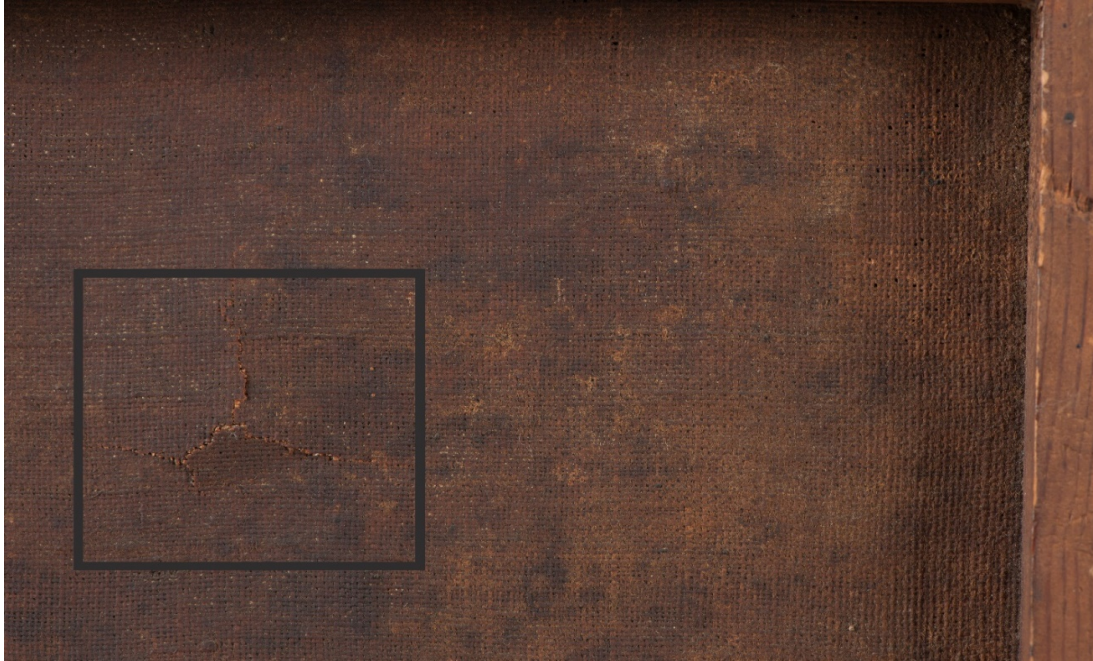
Detalle del lienzo original antes de su limpieza tras la retirada del reentelado. Zonas más oscuras con falta de adhesión que provocaban deformaciones en el anverso.

Figura IV.9



Estado de conservación del borde cortado de la tela original y su unión con el reentelado

Figura IV.10



Rotura que afecta a la tela del reentelado en el reverso y a la original en el anverso de la obra

Figura IV.11



Rotura que afecta a la tela del reentelado en el reverso y a la original en el anverso de la obra

Figura IV.12



Deformaciones apreciables en el anverso de la obra

Figura IV.13



Deformación en la zona del borde de la clámide roja

Figura IV.14



Deformación en la zona superior izquierda junto a la cabeza por la aplicación de dos rellenos muy duros en el reverso

Figura IV.15



Puntos de estudio del reverso tras la retirada del reentelado por microscopía digital

Figura IV.16



Punto 1 de estudio por microscopía digital: en la esquina superior derecha del reverso se aprecian los rellenos duros de color pardo.

Figura IV.17



Punto 2 de estudio: en la esquina inferior izquierda del reverso se observa el embutido de las fibras del lienzo original en el adhesivo del reentelado.

Figura IV.18



Punto 3 de estudio: en la zona media inferior del reverso se observa el tipo de carga incluido en el adhesivo del reentelado.

Figura IV.19



Estado general de conservación de la obra, previo a la intervención, en la que se observa las zonas de pérdidas y repintes

Figura IV.20



Lagunas en capa de preparación y capa pictórica por pérdida de adhesión observadas mediante luz rasante

Figura IV.21



Lagunas en capa de preparación y capa pictórica por pérdida de adhesión

Figura IV.22



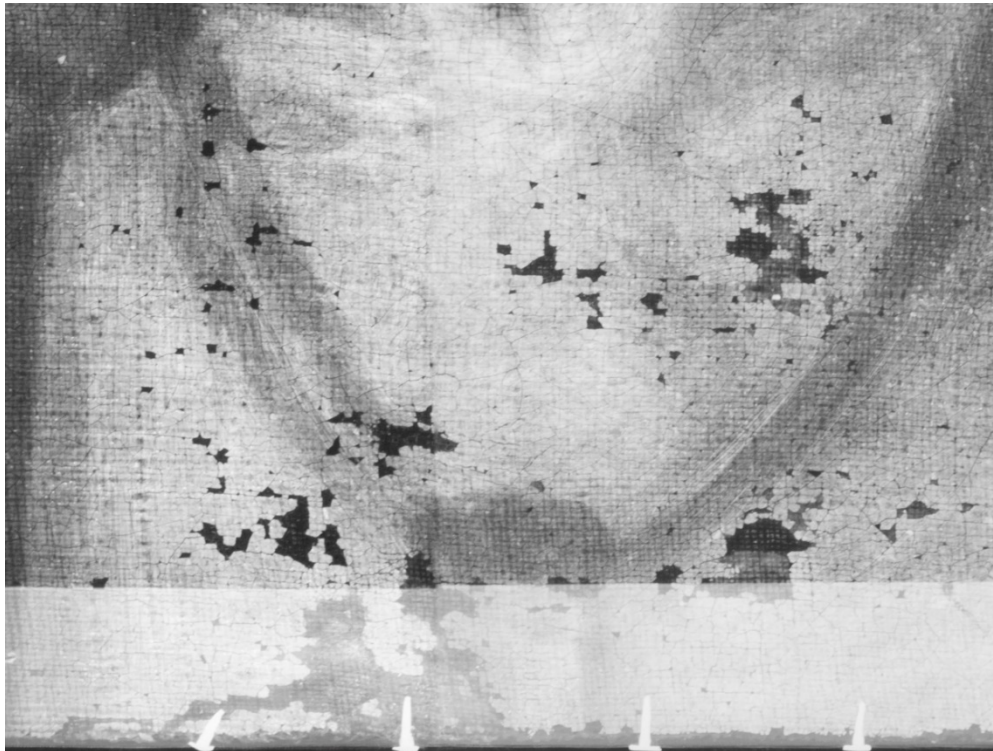
Alteración cromática de las zonas de repintes

Figura IV.23



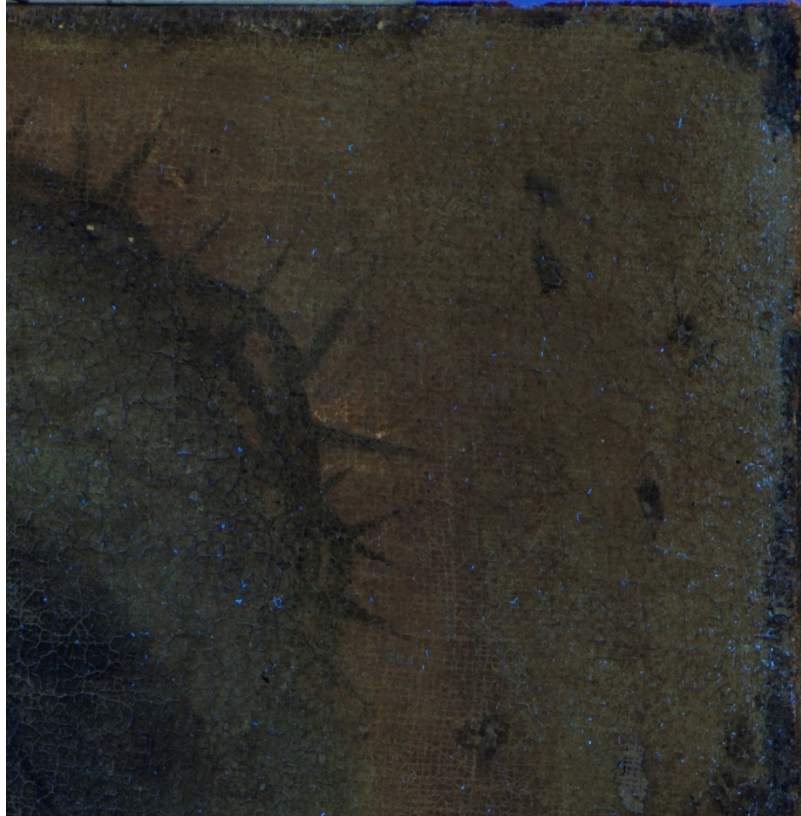
Depósitos oscuros y desgastes por limpiezas en intervenciones previas

Figura IV.24



Lagunas observadas en la zona inferior central en el estudio de radiografía

Figura IV.25



Repintes en la zona de bordes y fondo sobre el barniz oxidado propias de una restauración posterior que se aprecian en el estudio con radiación ultravioleta



## V. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE ACTUACIÓN

El método de trabajo del Centro de Intervención del IAPH, parte de una fase de conocimiento previo basada en el estudio completo del bien a intervenir según distintas perspectivas, la identificación de sus valores culturales y la caracterización de materiales y patologías. En la que se denomina fase cognoscitiva, por tanto, se realiza un exhaustivo análisis del objeto de estudio y su contexto, considerando en ello aspectos materiales, tecnológicos, estéticos, históricos y culturales, así como también un estudio de los métodos, técnicas y productos de intervención que son compatibles con el original y adecuados a los problemas de alteración y deterioro que se han detectado.

Como queda indicado, “conocer para intervenir” es el postulado básico de la metodología de la intervención del IAPH. Un conocimiento que debe entenderse en sentido amplio, es decir, englobando todas las perspectivas de estudio que ofrezca un determinado bien cultural. Por esta razón, ha sido imprescindible en este proyecto partir del conocimiento previo de la obra, que determinará la propuesta de intervención y el alcance de ésta.

La obra “Ecce Homo” de autor anónimo, se ha estudiado e intervenido en las instalaciones del Centro de Intervención del IAPH con los recursos humanos y técnicos necesarios. El método específico de trabajo se ha desarrollado según la siguiente secuencia:

- Relación e intercambio de información entre los diferentes técnicos que componen el equipo de trabajo.
- Examen organoléptico del bien.
- Documentación fotográfica durante las distintas fases de la intervención con tomas generales y de detalles.
- Extracción de 2 muestras de policromía para su posterior análisis en el laboratorio del Centro de Investigación en el IAPH, y la identificación de cargas, aglutinantes y pigmentos.

## VI. TRATAMIENTO/ACTUACIÓN

### 1. MARCO

#### - Desmontaje:

La primera actuación sobre el marco ha sido su desmontaje mediante la eliminación de los clavos que sujetaban el bastidor a éste. De esta forma, se actúa con las debidas garantías tanto en el marco como en el lienzo.

#### - Limpieza superficial:

Eliminación de las capas de polvo depositadas sobre toda la superficie mediante brochas y aspiradora. Debido a las incrustaciones que presentaba el marco, sobre todo en su zona interna, se decide utilizar un gel a base de Laponite para reblandecer estos depósitos en las zonas sin decoración. Se trata de una arcilla coloidal de silicatos de sodio, litio y magnesio preparada con una parte de Laponite por cinco de agua.



#### **- Limpieza del dorado:**

Tras el test de solubilidad se realiza una limpieza de la superficie de dorado mediante una mezcla de Etanol, Acetona y White Spirit (40/40/20) siendo necesario en algunas zonas actuar de forma mecánica. Esta limpieza de los dorados se ha realizado buscando un equilibrio entre las diferentes partes de la obra, tanto en homogeneidad visual como en factura material (Figura VII.1).

#### **- Adhesión de pequeños elementos**

En la esquina superior izquierda, en la zona de unión de la esquina, se fija una zona que se encuentra desprendida mediante PVA a pincel.

#### **- Reintegración cromática:**

La reintegración cromática se ha ajustado a las necesidades de cada área, pero siempre atendiendo al principio de respeto al original, conservación e intervención mínima. Dicha reintegración se ha limitado a manchas más oscuras, zonas con pérdidas de capas y entonados en las zonas donde se encontraba perdida la capa de dorado con el criterio de discernibilidad con el original mediante *rigattino* y técnica reversible.

#### **- Barnizado final**

Protección de la superficie mediante un barnizado a brocha.

## **2. BASTIDOR**

El bastidor original ha sido sustituido por otro construido con madera de pino, con sistema de expansión en las esquinas con ensamble de tipo machihembrado.

Está constituido por cuatro largueros perimetrales cuyas dimensiones son 52,2 cm de altura por 42,6 cm de anchura sin inclusión de travesaño horizontal de refuerzo debido a las dimensiones reducidas de la obra.

Para eliminar posibles irregularidades en la superficie se realiza un lijado mediante lija y finalmente se aplica una capa de protección a brocha con Paraloid B-72 en acetona al 20%.

## **3.- LIENZO**

### **Protección de la capa pictórica**

Se realiza un proceso de fijación colocando sobre la superficie pictórica papel japonés sobre el que se aplica coletta en agua destilada en proporción 1:5 a brocha, eliminando los restos del adhesivo que quedan fuera del papel adherido mediante una bayeta húmeda. Se elimina cualquier pliegue, burbuja o arruga del papel japonés que puedan marcarse sobre la superficie pictórica durante la fase del nuevo reentelado.

En la colocación de los papeles de los bordes se ha evitado la aparición de tensiones mediante cortes perpendiculares al bastidor en el papel sobrante del borde. Este proceso se realiza sobre una mesa



protegida con papel.

La preparación de la coletta se realiza en las siguientes proporciones: 1 volumen de coletta seca + 5 volúmenes de agua destilada.

### **Desmontaje del bastidor, retirada reentelado y limpieza del reverso**

Este proceso se realiza en horizontal sobre una mesa protegida, retirando los clavos que sujetan la tela al bastidor y que se encuentran oxidados.

Una vez retirado el bastidor se procede a eliminar el reentelado de la obra colocando la obra tumbada sobre el anverso. El proceso de retirada del reentelado se realiza mediante la aplicación con bayetas de humedad y calor controlado. La gacha con la que se encontraban adheridas las telas estaba por algunas zonas muy degradada y mal adherida pero por otras su adhesión era muy fuerte (Figuras VII.2 y VII.3). Tras la eliminación de todo el reentelado se procede a la eliminación mediante bisturí y escalpelo de toda la gacha sobrante. Se realiza una labor de rebajado del volumen de los rellenos duros que se encontraban en la parte superior derecha del reverso (Figura VII.4). No se pueden eliminar completamente debido a su dureza y a que las fibras del lienzo original se encontraban embutidas en ellos. Tras la retirada del reentelado se puede observar la trama abierta de la tela original que, en zonas puntuales, permite ver la preparación de la capa pictórica al encontrarse excesivamente separada. Durante todo el proceso de limpieza se colocan pesos para evitar las deformaciones en la tela original.

### **Reentelado**

El proceso de reentelado sigue los siguientes pasos:

- Preparación de la tela de reentelado con lienzo de lino “Velázquez”. Tensado de la tela en el telar. Mojado de la superficie en tres ocasiones dejando secar entre cada una y tensado previo al siguiente mojado. En esta tela se aplica agua cola en la zona que va a recibir la obra original tras un suave lijado de la superficie.
- Preparación de una superficie plana forrada de papel sobre la que se coloca el telar con la tela nueva tensada.
- Aplicación de la gacha (adhesivo) a brocha en el anverso en la zona marcada de la tela del telar correspondiente al lugar donde se debe colocar el lienzo original.
- Colocación de la obra pictórica sobre la nueva tela y planchado en frío de forma inicial para eliminar las bolsas de aire desde el centro hacia fuera.
- Labor de planchado adhiriendo ambos tejidos mediante presión y calor, eliminando las arrugas, deformaciones, crestas de la película pictórica, etc. Este proceso de planchado se realiza cuatro veces dejando en alto el telar entre cada una de ellas para mejorar la evaporación y el enfriamiento (Figura VII.5 y VII.6).



### **Fijación sobre la obra en el telar**

Tras la ejecución del reentelado se aplica humedad y calor en las zonas en las que se observan ciertos levantamientos del estrato pictórico que persisten tras el proceso de planchado. De esta forma se terminan de fijar los estratos a nivel de capa de preparación y pictórica.

### **Montaje de la obra en el bastidor**

Tras dejar orear durante un día en posición horizontal la obra se procede a su montaje en el bastidor con grapas inoxidable equidistantes entre sí.

### **Eliminación del empapelado**

Mediante humedad y calor se retira todo el empapelado de la superficie pictórica que se había colocado para su protección (Figura VII.7).

### **Test de solubilidad, limpieza de barniz y repintes, eliminación de estucos**

Se realiza un test de solubilidad completo y microcatas en zonas estratégicas y no excesivamente visibles o significativas. Se selecciona la mezcla más adecuada para la limpieza de la película pictórica y la retirada de barnices y repintes, sin alterar ni reaccionar con el original.

Se ajusta la metodología a aplicar con la selección de disolventes resultantes, en este caso geles, según el nivel de limpieza, tipología (química, mecánica) y las mezclas (proporciones de los materiales) (Figuras VII.8, VII.9, VII.10, VII.11).

- Para la retirada del barniz oxidado se respeta el estrato superficial de alteración natural producido por los materiales constitutivos de la obra.
- Eliminación de repintes de intervenciones anteriores que cubrían el original y que estaban muy virados de color sobre todo en la zona inferior de la obra. En la zona del cuello estos repintes se encontraban tapando una amplia superficie.
- Eliminación de la aplicación de barnices coloreados que se encontraban muy oscurecido y tapaban ciertos matices de la obra principalmente en el pelo y la clámide.
- A lo largo del proceso de limpieza se eliminan de forma mecánica todos los depósitos como las deyecciones de insectos, los estucos que invadían el original o que se encontraban en mal estado.

### **Barnizado**

Se realiza un primer barnizado de la obra tras el proceso de limpieza mediante barniz de retoque brillante.

## **Estucado**

Se realiza un estucado mediante materiales semejantes y compatibles con las distintas capas de la obra. Se aplica estuco de cola de conejo microcristalina y sulfato cálcico en proporción 1:7. En aquellas zonas en las que existen repintes que no se han eliminado por el daño que podía ocasionar en los bordes de la pintura original, se realiza un raspado previo y la aplicación de cola de conejo en agua en proporción 1:4 para aumentar la adherencia de la superficie y evitar el desprendimiento del estuco que se aplique en dichas zonas. Tras el secado durante al menos 24 horas se enrasan las lagunas estucadas mediante bisturí y lija de agua, aspirando durante el proceso para evitar que el polvo se introduzca en las grietas del cuarteado (Figura VII.12).

## **Reintegración cromática y barnizado**

Reintegración cromática de las lagunas estucadas y de aquellas zonas que presentan desgastes del color original, con la pretensión de obtener una lectura formal y percepción estética armónica y equilibrada. El criterio elegido es el puntillismo, combinando un color plano de base para mejorar la vibración del color final. Este tipo de reintegración está encaminada a conseguir una armonía en los colores de la obra, sus tonos, texturas, materiales, forma y escala en consonancia con el material original. Estas aplicaciones son perceptibles a una distancia muy próxima al original.

Uno de los principales criterios ha sido la reversibilidad del material a utilizar y la posibilidad de discernir entre aquellas zonas reintegradas y las que son originales. Esto se realiza para evitar falsos históricos reintegrando únicamente aquellos puntos en los que existe una pérdida del estrato de color, evitando en todo momento sobrepasar los límites del original.

En primer lugar se realiza una reintegración cromática con pigmentos de técnica acuosa (acuarelas). Se aplica como base cromática aportando similitudes con el original.

Tras la reintegración con acuarela se realiza una aplicación de barniz con brocha que satura los colores y los aproxima al color final necesario.

Se finaliza la reintegración cromática con pigmentos al barniz.

Barnizado final con barniz en spray para evitar la remoción de las reintegraciones con la brocha. Esta protección asegura la superficie de color ante la suciedad, ambientes contaminados, humedad, disolventes, radiaciones y manipulaciones de la obra.

## **Obra finalizada**

Tras el proceso de intervención se enmarca la obra en el marco mediante pletinas metálicas atornilladas al reverso de éste (Figuras VII.13, VII.14, VII.15 y VII.16).

Figura VI.1



Cata de limpieza en borde exterior del marco

Figura VI.2



Proceso de retirada del reentelado de la obra que se encontraba en mal estado y muy adherido al soporte original

Figura VI.3



Proceso de retirada del reentelado que se encontraba en mal estado y muy adherido al soporte original apreciándose las manchas oscuras de falta de adherencia en el lienzo original y la cantidad de material adhesivo que había quedado en éste tras la retirada.

Figura VI.4



Estado del reverso tras su limpieza mecánica y situación de los rellenos duros, presentes en el reverso de la obra

Figura VI.5



Proceso de reentelado de la obra con plancha y superponiendo papel japonés de protección.

Figura VI.6



Aspecto final del proceso de reentelado con la pintura original adherida a su nuevo soporte. Se observa el empapelado realizado inicialmente como protección de la capa pictórica.

Figura VI.7



Estado de la obra tras la retirada del empapelado de protección.

Figura VI.8



Comparativa de áreas durante el proceso de limpieza

Figura VI.9



Detalle del proceso de limpieza con la zona de la izquierda del rostro todavía con el barniz oxidado.

Figura VI.10



Proceso de retirada de repintes, barnices y estucos antiguos en el pecho. Se observa una pequeña cata junto a la clámide roja que muestra comparativamente el estado previo de la obra.

Figura VI.11



Aspecto final de la obra tras la limpieza

Figura VI.12



Aspecto final de la obra tras el proceso de estucado en las pérdidas de la capa de preparación y pictórica.

Figura VI.13



Estado final del anverso de la obra tras la reintegración cromática y el barnizado final.

Figura VI.14



Estado final del reverso de la obra montada en el nuevo bastidor.

Figura VI.15



Estado final del anverso de la obra enmarcada.

Figura VI.16



Estado final del reverso de la obra, montada en el nuevo bastidor y enmarcada.



## VII. EVALUACIÓN DE RESULTADOS

Tras la finalización del tratamiento de la obra titulada “Ecce Homo” se ha conseguido la estabilización de la misma y su mejor conservación en el futuro. Para la adecuada conservación y mantenimiento futuro del bien cultural, se deben tener en cuenta una serie de recomendaciones específicas en relación con las condiciones ambientales, el control orgánico de plagas, condiciones de exposición, almacenaje, mantenimiento o la manipulación de la obra.

Aunque no existan unas condiciones ambientales de humedad relativa y temperatura óptimas fijas para los bienes muebles, sí se pueden establecer unas pautas generales de prevención y actuación a considerar. Existen unos valores ideales de exposición a la humedad y temperatura que para la pintura son en torno a los 20°C de T y unos 55–60% de H.R., aunque la recomendación general es la eliminación de variaciones bruscas de estos parámetros.

En cuanto a la iluminación, existen unos límites máximos recomendados sobre obras de arte (hasta 200 lux en caso de pinturas). Respecto a la elección de la fuente de iluminación, se debe tener en cuenta que las lámparas incandescentes ejercen un efecto térmico considerable que es necesario controlar, mientras que las lámparas fluorescentes producen un efecto térmico mucho menor. Es importante en cualquier caso, mantener una distancia prudencial entre la fuente de calor y la obra, sobre todo en el caso de focos gasógenos e incandescentes.

También se deben considerar que las operaciones de manipulación o cambios de ubicación de la pintura deben llevarse a cabo con la supervisión de personal cualificado y con los medios auxiliares precisos para cada caso. Las personas que manipulen el bien deben utilizar guantes de algodón preferiblemente blancos.

Con el fin de mantener adecuadamente la obra e impedir alteraciones derivadas del uso de productos o métodos de mantenimiento inadecuados, se recomienda evitar cualquier actuación que no sea la de eliminar el polvo de forma superficial con brochas de pelo suave.

No anclar la pintura al muro a través del bastidor.

Al detectar cualquier alteración en el estado de conservación de la obra se aconseja contar con personal cualificado y titulado en conservación-restauración de bienes culturales para la evaluación del problema y la propuesta de las soluciones adecuadas a cada caso.



## ANEXOS



# INFORME. ESTUDIO HISTÓRICO Y DE VALORES CULTURALES.

*ECCE HOMO. COLECCIÓN DÍAZ VARELA*

Gabriel Ferreras Romero

14/07/2018



Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico  
**CONSEJERÍA DE CULTURA**



## ÍNDICE

I	INTRODUCCIÓN.....	3
II	FINALIDAD Y OBJETIVOS.....	3
III	IDENTIFICACIÓN DEL BIEN OBJETO DE ESTUDIO.....	4
IV	ESTUDIOS DESARROLLADOS Y DOCUMENTACIÓN ANALIZADA.....	6
V	VALORACIÓN CULTURAL .....	8
VI	CONCLUSIONES.....	8
VII	BIBLIOGRAFÍA.....	8
VIII	DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.....	9
IX	EQUIPO TÉCNICO.....	18



## **I. INTRODUCCIÓN**

El presente informe atiende a la descripción del proceso de estudio histórico-artístico llevado a cabo en el marco de la restauración del óleo sobre lienzo denominado “Ecce Homo”, obra del siglo XVII propiedad de la familia Díaz Varela.

Su desarrollo se encuadra, pues, en la necesidad de efectuar aquellos estudios previos y simultáneos a la intervención que permitiesen contrastar los criterios y tratamientos propuestos, desde la óptica de la premisa “Conocer para intervenir”.

## **II. FINALIDAD Y OBJETIVOS**

El desarrollo del estudio histórico y de valores culturales de esta pintura se entiende en función de la metodología y criterios del IAPH encaminados a lograr un mejor conocimiento y la óptima conservación de cada bien que se va a restaurar.

En concreto, los principales objetivos del estudio histórico-artístico del Ecce Homo han sido profundizar en el conocimiento de esta pintura de principio del siglo XVII, tanto a nivel cronológico como de escuela, aprovechando el proceso de intervención que se ha llevado a cabo en el Taller de pintura del Centro de Intervención del IAPH.



### III. IDENTIFICACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO.

Ficha catalográfica

CLASIFICACIÓN: PATRIMONIO MUEBLE.

Nº EXP.:14\_2017\_T

DENOMINACIÓN: ECCE HOMO.

#### LOCALIZACIÓN

Provincia:Badajoz.

Municipio: Badajoz.

Inmueble de ubicación actual: Domicilio particular.

Ubicación en el inmueble: Salón.

#### IDENTIFICACIÓN

Tipología: Pintura.

Periodo histórico: Principios del siglo XVII.

Estilo: Manierista-Barroco.

Adscripción cronológica / Datación: Primera década del siglo XVII.

Autoría:Anónimo.

Materiales: Óleo sobre lienzo.

Técnicas: Al óleo.

Medidas: Sin marco 52 x 42,5 cm (h x a ) y Con marco 58,5 x 49,2 cm ( h x a ).

Inscripciones, marcas, monogramas, firmas y elementos de validación: No presenta a simple vista.

#### DESCRIPCIÓN / ICONOGRAFÍA.

Se representa el momento en que Cristo está coronado de espinas con clámide roja, sogá al cuello y es presentado al pueblo por Poncio Pilato, el perfecto romano de la provincia de Judea, de ahí la denominación de "Ecce Homo".



#### USO / ACTIVIDAD:

Uso / actividad actual: Decorativo.

Uso / actividad históricas: Devocional o de culto.

#### DATOS HISTÓRICOS

Origen e hitos históricos: Uno de los temas más solicitados por la devoción sevillana de la primera mitad del siglo XVII fueron las representaciones del *Ecce Homo* y la *Dolorosa*, que se venían pintando en la ciudad desde el último tercio del siglo XVI. La mayor parte de las veces, el *Ecce Homo* y la *Dolorosa* se pintaban en dos lienzos individuales de las mismas proporciones. El lienzo que nos ocupa procede de Sevilla, según se sabe por tradición oral, aunque su actuales propietarios lo tengan en su domicilio de Badajoz capital.

Cambios, modificaciones y restauraciones: Se desconoce la historia material de la obra, pero sí se sabe que, aunque se conserve en la actualidad en Badajoz, procede de Sevilla, pues los antecesores de los actuales propietarios lo adquirieron en la capital hispalense. En la actualidad es propiedad de la familia Díaz Varela.

El cuadro en su origen sería de dimensiones más grandes pero en un momento se recorto por los bordes y se adaptó al nuevo bastidor y al actual marco. Ha tenido además anteriores intervenciones.

El lienzo ha tenido, al menos, dos intervenciones anteriores, siendo una de ella bastante agresiva.

#### CATEGORÍA JURÍDICA Y OTROS DATOS:

Estado de protección: No tiene.

Propietario: En la actualidad es propiedad de la familia Díaz Varela

**VALORACIÓN CULTURAL:** la obra contiene indiscutibles valores culturales: Valor Histórico y de antigüedad, residente en su formulación en un estilo no contemporáneo y con más de 100 años de antigüedad.

Valor Artístico o estético, ya que se trata de una obra de alta calidad pictórica y presenta una capacidad creadora expresada en rasgos de concepción, forma y color .

Valor iconográfico y simbólico, pues la obra esta relacionada con los gustos y devociones de una época y marcada por la mentalidad manierista-barroca del momento.

FUENTES DE INFORMACIÓN / DOCUMENTACIÓN. Oral y bibliográfica.

#### **IV. ESTUDIOS DESARROLLADOS Y DOCUMENTACIÓN ANALIZADA.**

##### **IV. 1. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.**

El *Ecce Homo* constituye un tema iconográfico paradigmático en la expresión de los valores de la Contrarreforma, muy bien considerado desde antiguo por la sensibilidad española, tan del gusto de versiones directas y concretas. Ya la piedad medieval había subrayado el dolor físico y moral de Cristo en la soledad del ultraje, preparando el tipo iconográfico para su definitiva emancipación del hecho narrativo.

Se trata de una de las creaciones de la iconografía cristiana más representadas. El tema constituye un trasunto del “*varón de dolores*” profetizado por Isaías, al evocar el momento de la presentación de Jesucristo al pueblo de Jerusalén por parte de Poncio Pilatos, coronado de espinas, revestido de una clámide púrpura y un cetro de caña entre las manos. A partir del Renacimiento, la visión hedonista del cuerpo de Cristo, propiciada por la interpretación de un desnudo de corte clasicista se aúna con los valores dramáticos y persuasivos que irán abriéndose camino decididamente en las interpretaciones barrocas del asunto.

En efecto, el *Ecce Homo* corresponde en el relato de san Juan (19, 1-15) a la *Ostentatio Christi* o presentación de Jesús al pueblo por Pilatos. Sin embargo, desde temprana fecha se abstrae y emancipa del episodio evangélico para individualizar la figura de Cristo, segregándolo del resto de los personajes que conforman su contexto narrativo. De hecho, son escasas las pinturas que representan el episodio evangélico con todos los actores y muy escasas las representaciones escultóricas, derivando hacia la singularización de un tipo que constituye, por tanto, una representación mística, no histórica. Se trataba de representar una reflexión teológica y moral más profunda y no meramente narrativa.

Debido a la abstracción de la escena se genera cierta imprecisión iconográfica por la confusión de tipos. De este modo, la genérica nomenclatura del *Ecce Homo* admite también la imagen aislada de *Cristo durante la coronación de espinas*, episodio más cercano en el relato evangélico y que comporta iguales

atributos, con la única distinción de la posición sedente o de pie de Cristo, lo que nos permite incluirla en este estudio. Igualmente se identifica con el *Cristo de la Humildad y Paciencia* o *Cristo pensativo* sentado en una peña, esperando la crucifixión, tipo de gran éxito devocional por su impacto emotivo y muy difundido a partir de las estampas de Durero (Fig. 2 ). Igualmente con el *Cristo Varón de Dolores*, ( Fig. 3) mostrando sus llagas, tipo nórdico medieval procedente de la Misa de san Gregorio, (Fig. 3) de marcado carácter simbólico.

Por lo tanto será a las dos primeras escenas reseñadas, la *Coronación de Espinas* y la *Presentación al pueblo*, a las que con mayor propiedad se adscriba la figura individualizada del *Ecce Homo* objeto del estudio. Con independencia del episodio concreto al que pertenezca o, incluso, sin pertenecer de modo efectivo a ninguno, esta obra en cuestión podría encuadrarse en ambas o, incluso, fuera de los dos episodios enunciados, en una hipotética oración previa a la crucifixión en el Calvario.

Durante todo el siglo XVII esta iconografía tendrá un gran protagonismo, destacando los de Tiziano y su escuela con varios personajes ( Fig. 4 ) las parejas de lienzos de *Ecce Homo* y la *Dolorosa* (Figs. 5 y 6) que pintara Tiziano y que recogerán los grandes pintores españoles de la primera y segunda mitad de este siglo como José Ribera (Fig. 7) y, sobre todo, Bartolomé Esteban Murillo (Figs. 8 y 9).

#### IV. 2. ANÁLISIS MORFOLÓGICO-ESTILÍSTICO.

La obra está realizada en óleo sobre lienzo. Es probable que el lienzo haya sido recortado en su perímetro y, por lo tanto, el cuadro sea algo mayor en su dimensiones originales.

Sobre un fondo neutro aparece el busto de Jesucristo coronado de espinas, con clámide roja sobre los hombros y una soga alrededor del cuello. Su rostro presenta una expresión de resignación, humildad y recogimiento, destacando su mirada penetrante hacia el espectador. La luz del lienzo es frontal y el color es cálido debido al rojo intenso de la clámide.

Por sus características estilísticas esta obra se encuadra en el último Manierismo de carácter retardatario que mantenía fórmulas estereotipadas del pasado, heredada de los pintores de finales del siglo XVI, especialmente por el alargamiento como canon del rostro de Cristo.

Además, se puede adscribir a la escuela sevillana de la primera década del siglo XVII, siendo su autor conocedor de las obras de Francisco Pacheco partidario de la tradición tardo-manierista y de otros artistas sevillanos de ese momento seguidores del tratadista y suegro de Velázquez y no seguidor de Juan de Roelas, innovador y precursor de la expresividad barroca que se irá abriendo camino en la Sevilla de seiscientos para triunfar en el primer tercio del siglo, pero que el autor del *Ecce Homo* estudiado no tuvo en cuenta al realizar la obra analizada.

## V. VALORACIÓN CULTURAL

La realización del informe de ejecución o memoria final de este lienzo supone un importante avance en su conocimiento, tanto desde el punto de vista material y técnico como histórico-artístico, al ser la primera vez que se aborda su análisis y estudio desde una metodología científica o específica que ha permitido conocerlo en toda su amplitud, su verdadero significado y alcance.

La intervención ha supuesto un mayor conocimiento histórico-documental y científico-técnico pues se han conocido mucho mejor los materiales y técnicas empleados por el pintor e, incluso, la forma de ejecución de la obra pictórica. En este sentido, el estudio histórico-artístico del cuadro ha permitido analizar los principales valores culturales residentes en esta obra pictórica, identificándose básicamente el valor histórico, el simbólico y el artístico:

Valor Histórico y de antigüedad, residente en su formulación en un estilo no contemporáneo y con más de 100 años de antigüedad.

Valor Artístico o estético, ya que se trata de una obra de alta calidad pictórica y presenta una capacidad creadora expresada en rasgos de concepción, forma y color .

Valor iconográfico y simbólico, pues la obra está relacionada con los gustos y devociones de una época y marcada por la mentalidad manierista-barroca del momento.

## VI. CONCLUSIONES

La intervención del cuadro no solo ha implicado su conservación desde el punto de vista material sino también la puesta en valor de sus valores patrimoniales a partir de su tratamiento y de la ampliación del conocimiento sobre la obra.

Con el estudio histórico-artístico realizado se puede concluir que el lienzo del *Ecce Homo* de la familia Díaz Varela, es una obra anónima de la primera década del siglo XVII, y de la escuela manierista-barroca sevillana, como se detalla más arriba.

## VII. BIBLIOGRAFÍA.

-Freedberg, D. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid,1992.

-Guardini, R. *Imagen de culto e imagen de devoción. Sobre la esencia de la obra de arte*. Madrid,1960.

-Hernández Perera, J. *Iconografía española. El Cristo de los Dolores*. Archivo Español de Arte, 27. Madrid, 1954.

- López-Guadalupe Muñoz, J. J. *Entre la narración y el símbolo. Iconografía del Ecce Homo en la escultura barroca granadina*. Boletín de Arte n.º 29. Universidad de Málaga. Málaga, 2008.
- Orozco Díaz, E. *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona, 1969.
- Orueta y Duarte, R. *La expresión de dolor en la escultura castellana*. Madrid, Real Academia de San Fernando. Madrid, 1924.
- Palma, L. *Historia de la Sagrada Pasión*. Madrid, 1967.
- Réau, L. *Iconografía del arte cristiano*. París 1956.
- Sánchez Mesa Martín, D. *El arte del Barroco. Escultura, pintura y artes decorativas*. Historia del arte en Andalucía. Sevilla, 1991.
- Valdivieso González, E. *Pintura sevillana de los siglos XVI al XX*. Sevilla, 1992.
- Valdivieso González, E. *Pintura Barroca sevillana*. Sevilla, 2002.
- Vetter, E.M. *Iconografía del Varón de Dolores.: su significado y origen*. Archivo Español de arte, 36 Madrid, 1993.

### VIII.- DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.

Foto portada: (Fig. 1). Estado final del anverso de la obra enmarcada. José Manuel Santos Madrid. Laboratorio de Medios Físicos de Examen. Centro de Intervención. IAPH.

(Fig. 2) Ecce Homo de Alberto Durero. Grabado de la Gran Pasión. Biblioteca Nacional de España.

(Fig. 3) Misa de San Gregorio, Anónimo siglo XVII. Escuela madrileña. Colección Particular.

(Fig. 4) Ecce Homo. Taller de Tiziano Vecellio. Museo del Prado.

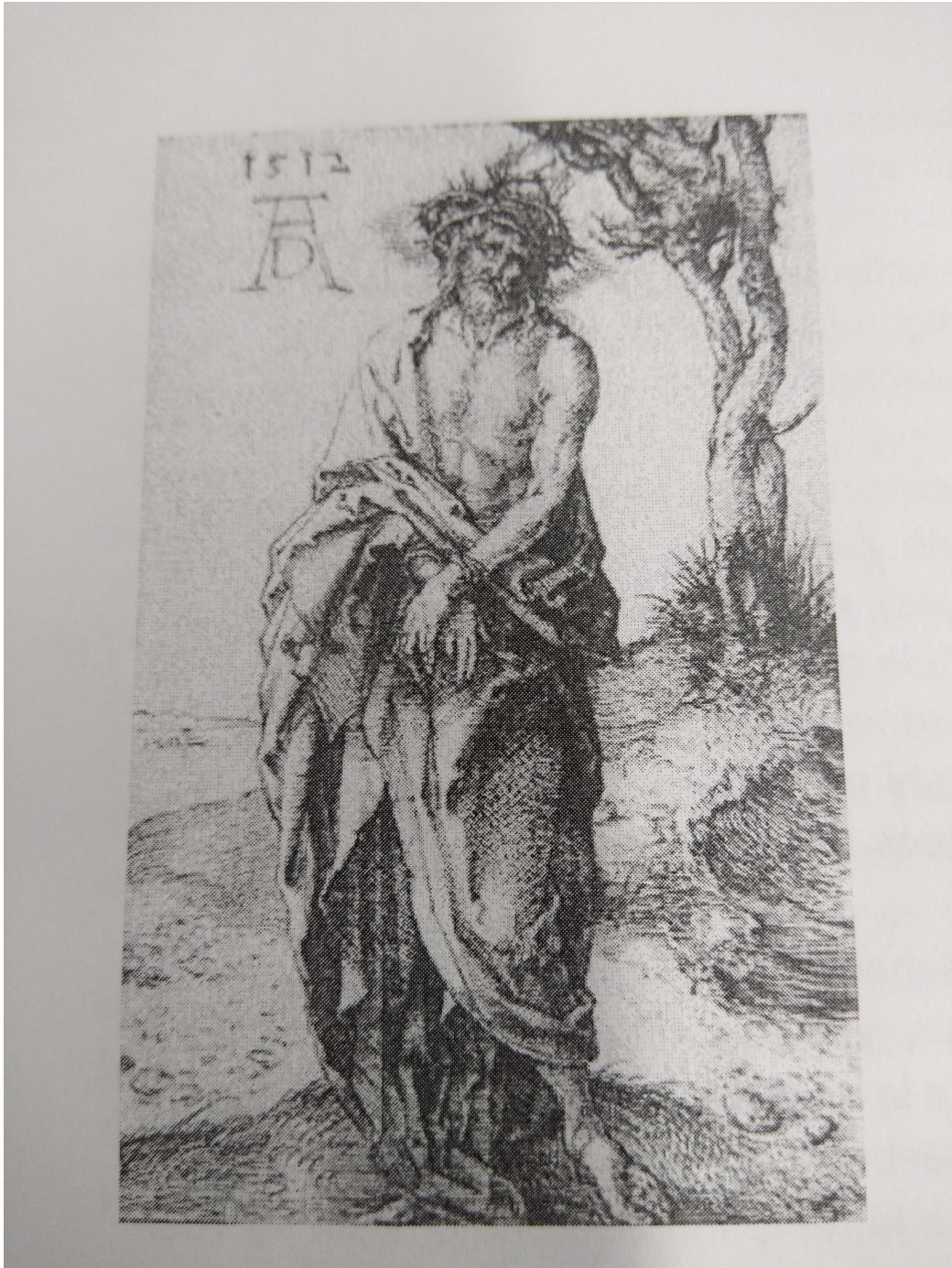
(Fig. 5) Ecce Homo de Tiziano Vecellio. Museo del Prado

(Fig. 6) Dolorosa de Tiziano Vecellio . Museo del Prado.

(Fig. 7) Ecce Homo de José Ribera, El Españoletto. Museo de Bellas Artes de Cádiz.

(Fig. 8) Ecce Homo. Bartolomé Esteban Murillo. Londres. Colección particular.

(Fig. 9) Ecce Homo. Bartolomé Esteban Murillo. Fundación Hunkington. New York. (Heckscher Museum of Art).



(Fig. 2) *Ecce Homo* de Alberto Durero. Grabado de la Gran Pasión. Biblioteca Nacional de España.



(Fig. 3) Misa de San Gregorio, Anónimo siglo XVII. Escuela madrileña. Colección Particular.



(Fig. 4) *Ecce Homo*..Taller de Tiziano Vecellio. Museo del Prado.



(Fig. 5) *Ecce Homo* de Tiziano Vecellio. Museo del Prado



(Fig. 6) Dolorosa de Tiziano Vecellio. Museo del Prado.



(Fig. 7) *Ecce Homo* de José Ribera, *El Españolito*. Museo de Bellas Artes de Cádiz.



(Fig. 8) *Ecce Homo*. Bartolomé Esteban Murillo. Londres. Colección particular.



(Fig. 9) *Ecce Homo*. Bartolomé Esteban Murillo. Fundación Hunkington. New York.( Heckscher Museum of Art ).

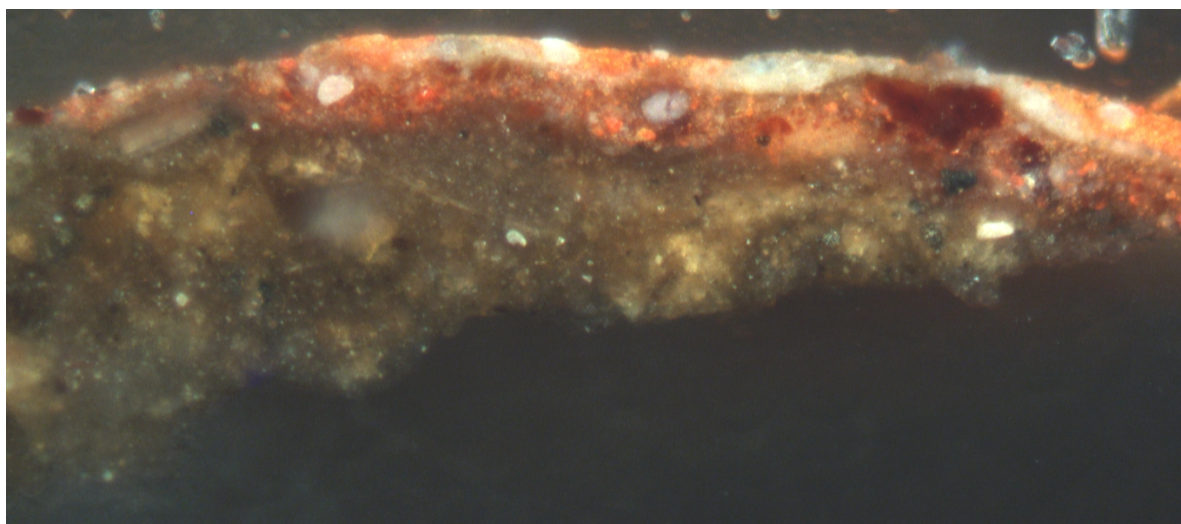


## **IX.- EQUIPO TÉCNICO.**

Coordinación: Reyes Ojeda Calvo. Jefa Dpto. Estudios Históricos y Arqueológicos. Centro de Intervención. Centro de Intervención. IAPH.

Redacción: Gabriel Ferreras Romero. Historiador del Arte. Dpto. Estudios Históricos y Arqueológicos. Centro de Intervención. IAPH.

—



# Informe técnico

Caracterización de policromía de Ecce Homo  
(Badajoz)

Septiembre de 2018

## **1. INTRODUCCIÓN**

Para la realización de este estudio se han analizado cuatro muestras de policromía para la identificación de los pigmentos y preparación empleados.

## **2. MATERIAL Y MÉTODO**

### **2. 1. Descripción de las muestras.**

Las muestras analizadas han sido:

**18\_EC\_Q1\_** Muestra de carnación tomada con barniz con posible repinte de la zona del pecho.

**18\_EC\_Q2\_** Muestra policromía roja tomada del manto con la unión con la carnación del pecho.

**18\_EC\_Q3\_** Muestra policromía roja tomada del borde inferior del cuadro.

**18\_EC\_Q4\_** Muestra policromía roja tomada del borde inferior del cuadro, situado más a la derecha que la muestra anterior.

### **2. 2. Métodos de análisis**

- Examen preliminar con el microscopio estereoscópico.
- Observación al microscopio óptico con luz reflejada de la sección transversal (estratigrafía) de la muestra con el fin de determinar la secuencia de estratos así como el espesor de los mismos.
- Observación al microscopio óptico de fluorescencia de la sección transversal (estratigrafía) de la muestra para determinar elementos fluorescentes.
- Estudio al microscopio electrónico de barrido (SEM) y microanálisis elemental mediante energía dispersiva de Rayos X (EDX) de las estratigrafías, para la determinación de la composición elemental de los pigmentos y cargas inorgánicas.

### 3. RESULTADOS

**Muestra:** 18\_EC\_Q1\_

#### **Descripción**

Muestra de carnación tomada con barniz con posible repinte de la zona del pecho.

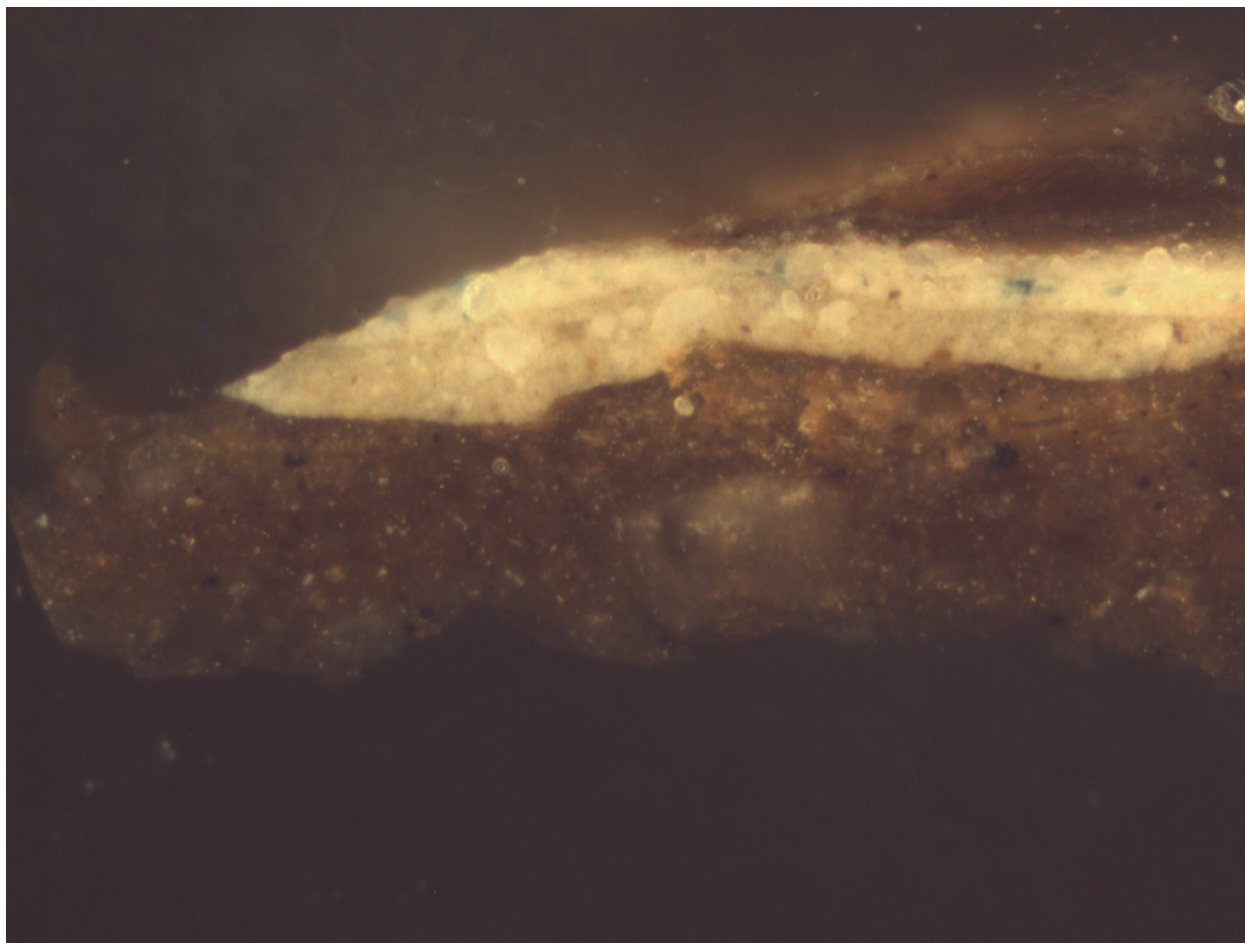


Fig 1. Estratigrafía de la muestra 18\_EC\_Q1.

#### **ESTRATIGRAFÍA** (de abajo a arriba):

- 1) Capa de preparación compuesta por tierras (aluminosilicatos cálcico magnésicos con hierro) con granos de calcita y granos de negro carbón. Espesor máximo medido de 125  $\mu\text{m}$ .
- 2) Capa blanca con granos pardos compuesta por blanco de plomo y tierras rojas. Espesor medido que oscila entre 25 y 33  $\mu\text{m}$ .
- 3) Capa blanca con granos azules y naranjas formada por blanco de plomo con granos de azurita, granos de bermellón. Espesor medio que oscila entre 20 y 25  $\mu\text{m}$ .

4) Capa de barniz de espesor 15  $\mu\text{m}$ .

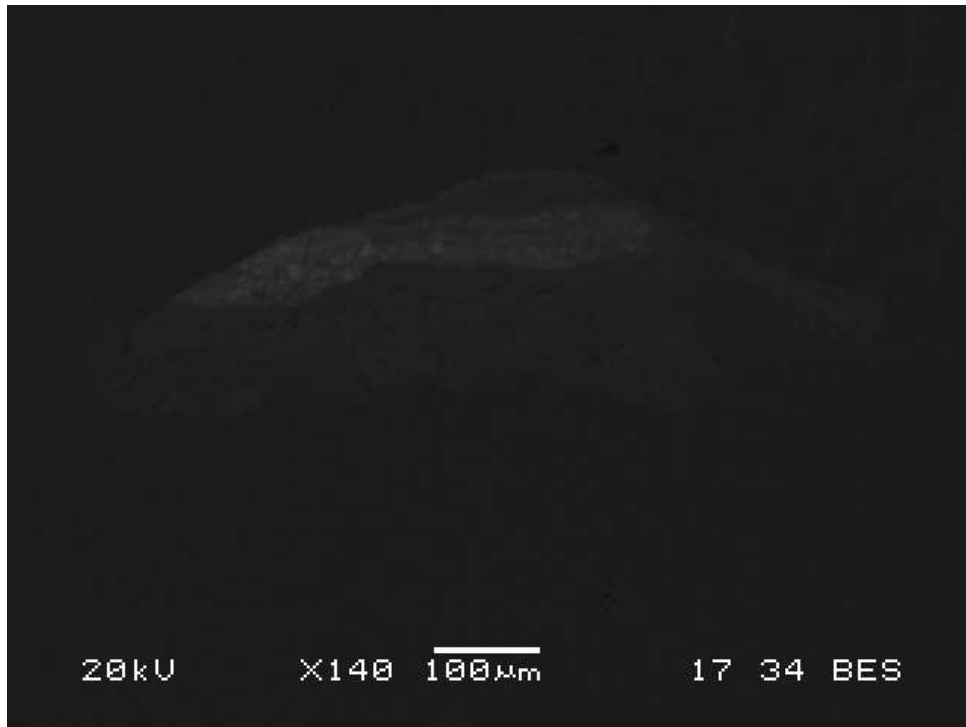


Fig 2. Imagen de microscopio electrónico de barrido modo BSE de la muestra 18\_EC\_Q1.

**Muestra:** 18\_EC\_Q2

### **Descripción**

Muestra policromía roja tomada del manto con la unión con la carnación del pecho.

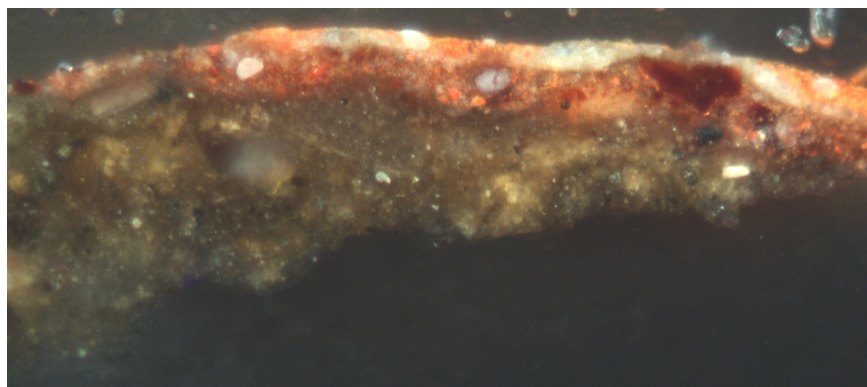


Fig 3. Estratigrafía de la muestra 18\_EC\_Q2.

### **ESTRATIGRAFÍA** (de abajo a arriba):

- 1) Capa de preparación compuesta por tierras (aluminosilicatos cálcico magnésicos con hierro) con granos de calcita y granos de negro carbón. Espesor máximo medido de 100 um.
- 2) Capa anaranjada compuestas por blanco de plomo, granos de calcita con laca roja, granos de bermellón y tierras rojas. Espesor medio de 25 um.
- 3) Capa formada por blanco de plomo en mayor cantidad que la capa anterior, granos de lapislazuli en pequeñas cantidades, bermellón y tierras rojas. Espesor medio que oscila entre 55 y 73 um.

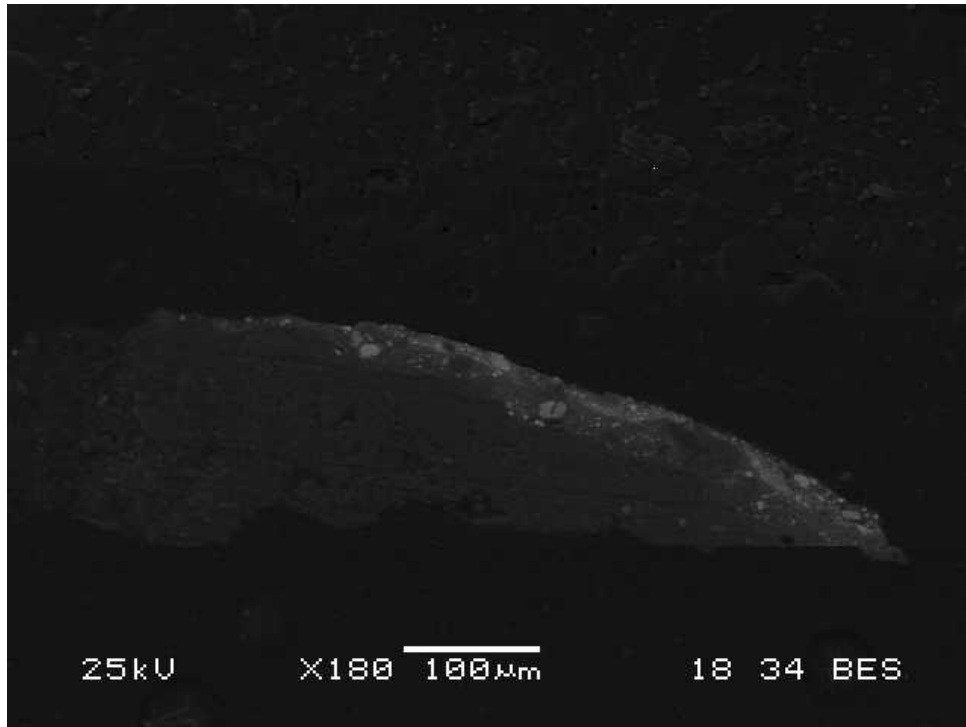


Fig 4. Imagen de microscopio electrónico de barrido modo BSE de la muestra 18\_EC\_Q2.

**Muestra:** 18\_EC\_Q3

### **Descripción**

Muestra policromía roja tomada del borde inferior del cuadro.

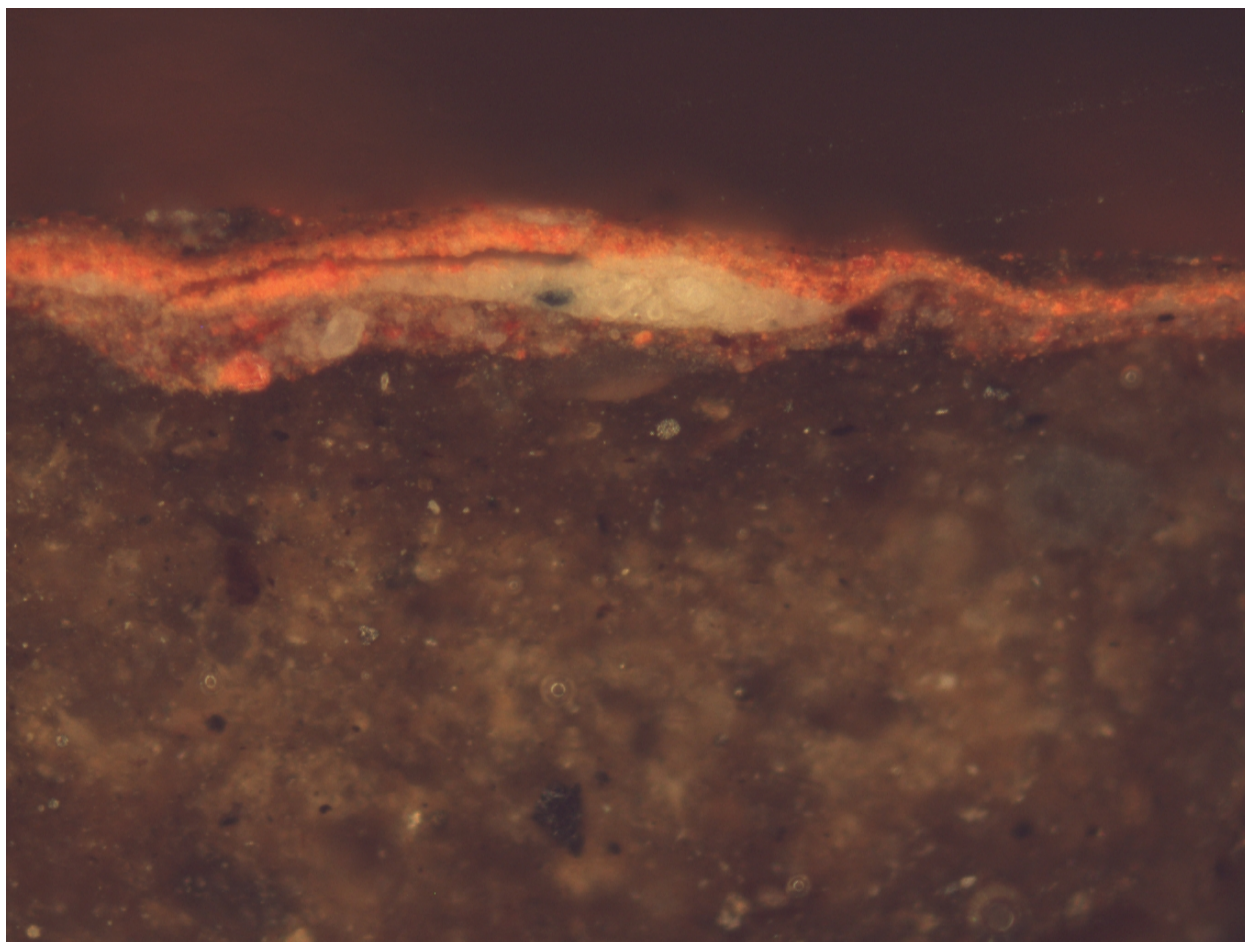


Fig 5. Estratigrafía de la muestra 18\_EC\_Q3.

#### **ESTRATIGRAFÍA** (de abajo a arriba):

- 1) Capa de preparación compuesta por tierras (aluminosilicatos cálcico magnésicos con hierro) con granos de calcita y granos de negro carbón. Espesor máximo medido de 220 um.
- 2) Capa anarajada compuesta por blanco de plomo, granos de calcita con laca roja, tierras rojas y en menor cantidad bermellón. Espesor que oscila entre 23 y 30 um.
- 3) Capa blanca con granos azules discontinua formada por blanco de plomo con granos de lapislázuli. Espesor máximo medido de 27 um.
- 4) Capa anaranjada compuesta por blanco de plomo, bermellón y tierras rojas

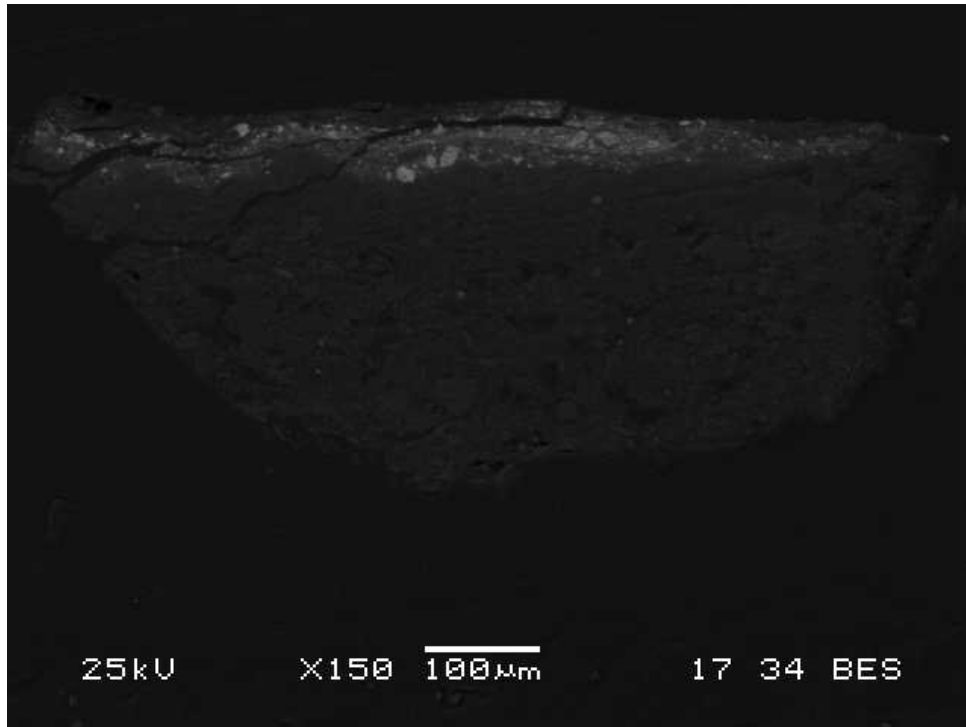


Fig 6. Imagen de microscopio electrónico de barrido modo BSE de la muestra 18\_EC\_Q3.

**Muestra:** 18\_EC\_Q4

### Descripción

Muestra de carnación tomada con barniz con posible repinte de la zona del pecho.

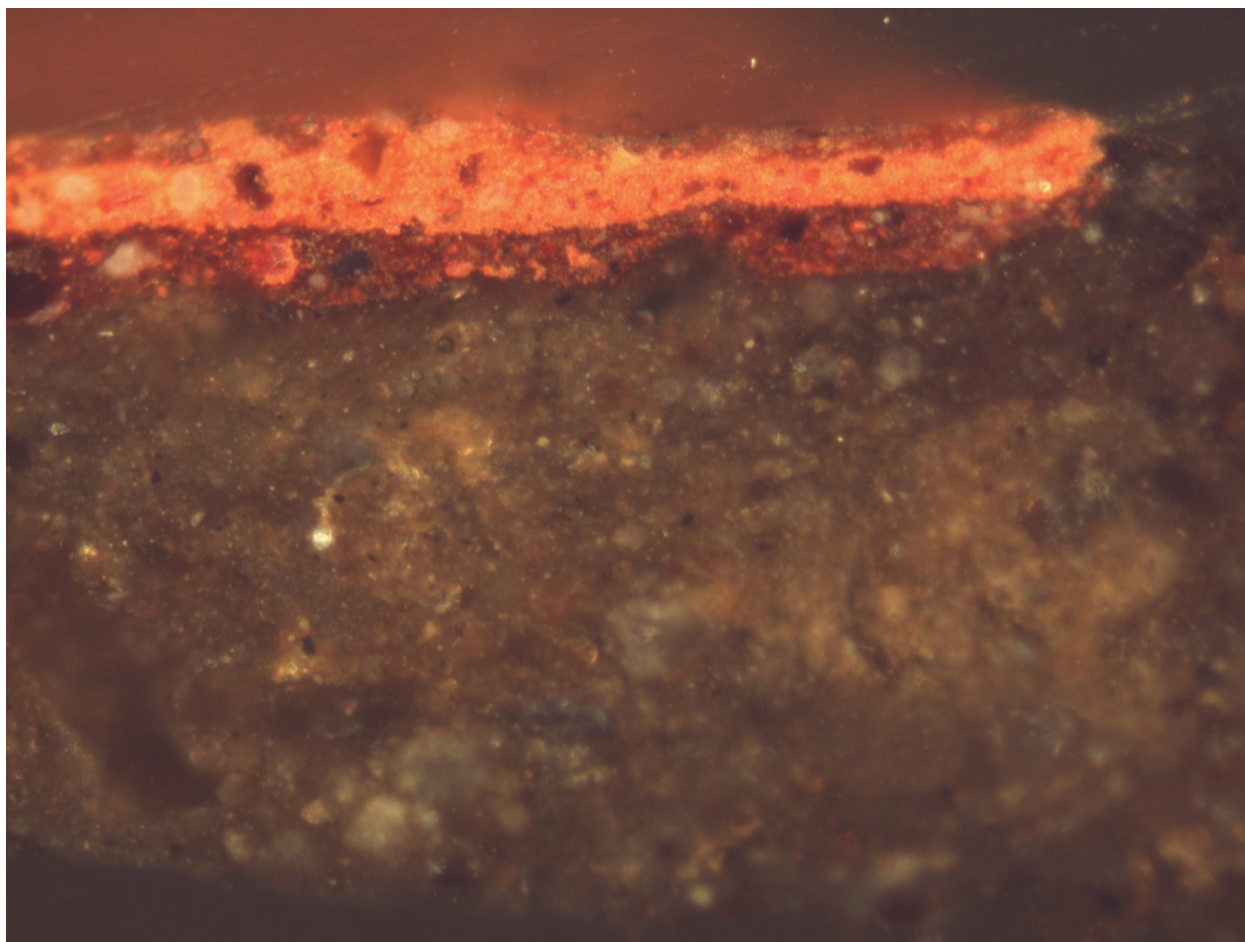


Fig 7. Estratigrafía de la muestra 18\_EC\_Q4.

### **ESTRATIGRAFÍA** (de abajo a arriba):

- 1) Capa de preparación compuesta por tierras (aluminosilicatos cálcico magnésicos con hierro) con granos de calcita y granos de negro carbón. Espesor máximo medido de 200 um.
- 2) Capa anarajada compuesta por blanco de plomo, granos de calcita con laca roja, tierras rojas y en menor cantidad bermellón. Espesor que oscila entre 28 y 33 um.
- 3) Capa anarajada compuesta por calcita, baja cantidad de blanco de plomo, granos de

yeso y bermellón en cantidades elevadas. Espesor que oscila entre 13 y 30  $\mu\text{m}$ .

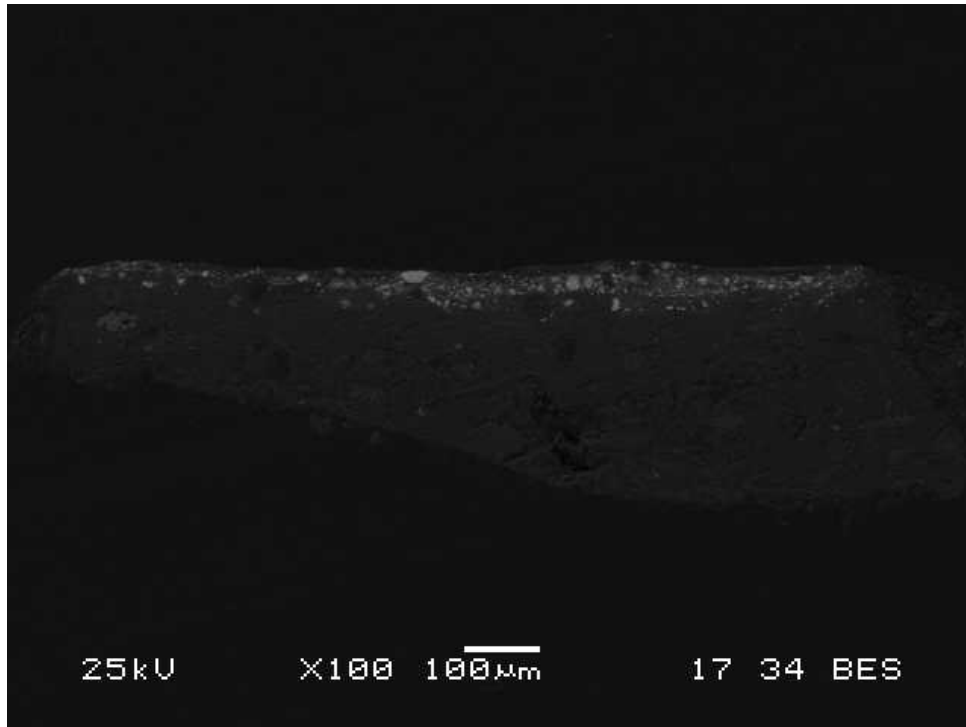


Fig 8. Imagen de microscopio electrónico de barrido modo BSE de la muestra 18\_EC\_Q4.



#### **4. CONCLUSIONES**

La preparación identificada en todas las muestras está compuesta por tierras rojas (aluminosilicato cálcico-magnésico con hierro) con abundantes granos de calcita y en menor cantidad negro carbón. El espesor máximo medido ha sido de 220 micras.

Los pigmentos identificados son los siguientes:

Azules: lapislázuli

Negro: negro carbón.

Blancos: Blanco de plomo, calcita, yeso.

Rojos: Bermellón, laca roja y tierras rojas.

## EQUIPO TÉCNICO

---

**Auxiliadora Gómez Morón.**

Química. Laboratorio de Química Centro de Inmuebles, Obras e Infraestructuras , IAPH

---

Sevilla, 30 de Agosto de 2018



Fdo.: Auxiliadora Gómez Morón.



## EQUIPO TÉCNICO

---

### Coordinación técnica:

Araceli Montero Moreno. Jefa del Área de Tratamiento de Bienes Muebles. Centro de Intervención. IAPH.

María del Mar González González. Jefa del Departamento de Talleres de conservación y restauración.

Reyes Ojeda Calvo. Jefa del Departamento de Estudios Históricos y arqueológicos. Centro de Intervención. IAPH.

### Estudio histórico:

Gabriel Ferreras Romero. Técnico de estudios histórico-artísticos. Departamento de Estudios Históricos y arqueológicos. Centro de Intervención. IAPH.

### Dirección y coordinación de la intervención:

Rocío Magdaleno Granja. Técnico en conservación y restauración del Patrimonio Histórico. Área de Tratamiento. Centro de Intervención. IAPH.

### Intervención de conservación – restauración:

Carmen Moral Ruiz. Conservadora- restauradora.

### Análisis:

Auxiliadora Gómez Morón. Químico del Laboratorio de Análisis. Centro de Inmuebles, obras e infraestructuras. IAPH.

### Estudio Fotográfico y radiográfico:

Eugenio Fernández Ruiz Jefe de Proyecto de Técnicas de Examen por Imagen. Laboratorio de Medios Físicos de Examen. Centro de Intervención. IAPH.

José Manuel Santos Madrid. Técnico en fotografía aplicada a la intervención en el Patrimonio Histórico. Laboratorio de Medios Físicos de Examen. Centro de Intervención. IAPH.

Sevilla, julio 2018

Fdo.: Rocío Magdaleno Granja  
TÉCNICO EN CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN  
DEL PATRIMONIO HISTÓRICO



VºBº.: Araceli Montero Moreno  
JEFA DEL ÁREA DE TRATAMIENTO DE BIENES MUEBLES