

## PROCESO DE RESTAURACIÓN DE UNA OBRA MANIERISTA DE LA IGLESIA DE SAN ANDRÉS DE CALAHORRA

por

Guadalupe Carramiñana Pellejero\*

### Resumen

Este artículo es un resumen de la memoria del trabajo de investigación realizado sobre una obra de arte cedida por la Iglesia de San Andrés, de Calahorra. La obra que es un temple sobre tabla representa un Ecce Homo. A falta de noticias documentales directas o indirectas sobre este Ecce Homo, los estudios previos derivados del proceso de restauración hacen pensar que se pueda tratar de una obra del pintor manierista *Luis de Morales*.

### Abstract

Questo riformento è un epitome della memoria del lavoro di ricerca strumento a lavoro di destrezza cedata per la *Iglesia de San Andrés*, di *Calahorra*. Il dipinto è una tempera sul legno rappresenta un Ecce Homo, degli satalloni derivato del processo di restauración hanno pensare saelere stesso pueda tentativo di lavoro, del pintore manierista *Luis de Morales*.

### INTRODUCCIÓN.

El conservador-restaurador como responsable de la trasmisión al futuro de nuestra cultura y patrimonio, tiene que tener en cuenta que su intervención debe ser mínima y lo más neutra posible. El protagonista siempre ha de ser la obra y una vez intervenida no debe de perder el protagonismo a favor de nuestra intervención. Aunque creamos que nuestra intervención es la acertada no debemos de olvidar que la investigación en busca de nuevos productos más adecuados no se detiene, así que debemos tener cuidado en que los productos además de ser de la máxima calidad deben de ser totalmente reversibles. Citando a Brandi<sup>1</sup>: “*La restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en orden a su trasmisión al futuro*”.

---

\*. Licenciada en Bellas Artes. Universidad Politécnica de Valencia.

1. BRANDI, Cesare: *Teoría de la restauración*. Alianza Editorial. Madrid 1995, p.15.

## **I. Comentario de la pintura**

### **1. Ficha técnica**

Autor: Desconocido, aunque posiblemente se trate de una obra de Luis de Morales.

Firma: Aparece una firma en el anverso, realizada con grafito, en la que se puede leer “maestro de Bagavia”, aunque no pertenece al autor, se trata de una atribución posterior.

Época: Mediados del XVI.

Tema: Religioso.

Título: Ecce Homo.

Técnica: Temple de huevo.

Soporte: Madera de Roble.

Dimensiones: 43.5 x 29.8 x 0.5 todas las medidas expresadas en centímetros.

Complementos: Un marco de plata corlada, con una sencilla moldura, de principios del siglo XX.

Datos propietario o depositario: Iglesia de San Andrés en Calahorra, La Rioja.

Equipo responsable de la restauración: Guadalupe Carramiñana Pellejero.

### **Anverso y reverso de la obra antes de la restauración.**



Foto 1.- Anverso de la obra antes de la intervención.



Foto 2.- Reverso de la obra antes de la intervención.

## **2. Descripción o identificación**

Se trata de una tabla pintada de pequeño formato de unos 45 centímetros de alto por 30 centímetros de ancho.

La imagen puede ser fechada a principios del siglo XVI y después de un interesante estudio del cuadro es probable que pertenezca al pintor extremeño Luis de Morales.

Representa una escena de la pasión de Cristo, un Ecce Homo, con corona de espinas y caña, lleva una soga al cuello que a su vez le anuda las muñecas, no lleva el típico manto púrpura. La imagen está representada de cabeza a cintura, no aparece ningún elemento al fondo.

Por el anverso aparece una inscripción que atribuye el cuadro al “*maestro de bagavia*”, o eso es lo que se entiende. Está realizada con grafito, y con seguridad es posterior a la realización del cuadro, ya que en la época en la que se pintó no se utilizaba la palabra “maestro” para designar a un autor, esta es una designación posterior.

## **3. Historia material**

### *Lugar de ubicación:*

La obra procede de la Iglesia de San Andrés, en la ciudad de Calahorra. Provincia de La Rioja, Diócesis de Calahorra y La Calzada - Logroño. Pertenece a la pequeña colección de cuadros que posee esta Iglesia en su sacristía. En esta sacristía estuvo ubicada durante muchos años una inmaculada del pintor José de Ribera, que actualmente se expone en el coro de la iglesia.

El cuadro se encuentra en la sacristía, dicha sala está orientada hacia el Oeste, en lo alto de la colina en la que está asentada la ciudad. Aunque la Iglesia data del siglo XVI la edificación de la sacristía es posterior. El clima de Calahorra es muy extremo de bajas temperaturas en invierno con mucha humedad debido a las nieblas de valle de Ebro, y en verano temperaturas muy altas y ambiente bastante seco. La estancia carece de calefacción, por lo que en invierno las temperaturas son considerablemente bajas, y en el verano al abrir la ventana los cuadros reciben un cambio brusco de temperatura. No aparecen manchas de humedad en las paredes, y aunque el cuadro estaba elevado del suelo, sobre la sacristía hay una edificación de dos plantas, lo que ayuda que la estancia esté más aislada.

### *Intervenciones anteriores:*

Al observar el cuadro a simple vista se pueden distinguir varias intervenciones sobre la pintura y el propio soporte, aunque no hay ninguna documentación escrita a cerca de ellas, si bien una de las primeras intervenciones que se realizaron sobre las obras fueron unos repintes negros del fondo. Debemos contar como intervención anterior la inscripción realizada con grafito en el reverso, que no sabemos si se refiere a un donante del cuadro o bien a una falsa atribución de la obra, el caso es que despista bastante a la hora de determinar el autor. La última, aunque no está documentada, se sabe que se le realizó hace pocos años y consistió en dar un barniz brillante a todo el cuadro. Dicha

intervención, aunque no fue acertada, previno el deterioro de la pintura y la pérdida de la capa pictórica, ya que consolidó toda la pintura.

#### 4. Análisis crítico

*Atribución a Luis de Morales:*

Se comenzó una investigación rutinaria para saber si había algún referente documental acerca del “*maestro de bagavia*”, ya que es la grafía que aparece por el reverso de la obra. Al no encontrar ninguna referencia a este nombre se optó por comenzar a buscar representaciones similares, esto llevó a fechar la obra alrededor del s. XVI, dentro de la corriente española manierista. Fue sorprendente comprobar las grandes similitudes que presentaba con las obras de Luis de Morales. Se centró la búsqueda en el círculo de este pintor buscando obras con el mismo tema o referentes a la pasión. Encontramos una cuadro de Luis de Morales en la galería de los Uffizi de Florencia con gran semejanza a este Ecce Homo, lo que nos confirmaba las primeras hipótesis, su gran parecido, la expresión del rostro de ambos Cristos, similitud en el tratamiento de la corona de espinas.

**Comparación del Ecce Homo con el Nazareno de Luis de Morales localizado en la Galería de los Uffizi de Florencia.**



Foto 4.- Obra perteneciente a la galería de los Uffizi, Florencia.



Foto 3.- Obra perteneciente a la iglesia de San Andrés.

Luis de Morales fue un autor muy prolífero que trabajaba sin encargo previo en obras que luego eran distribuidas al resto de España<sup>2</sup>. La repetición de algunos temas durante toda su carrera no extraña ya que tiene una gran cantidad de obras y algunos autores piensan que Morales fue el primer copista de él mismo<sup>3</sup>.

Al visitar *in situ* otras obras de Luis de Morales viendo que el tratamiento técnico y los colores que presentaban son muy similares al que presenta esta obra.

Con la ayuda de un reflectógrafo de infrarrojos se pudo observar el dibujo subyacente. Lo que acrecienta que debe de tratarse de una obra de Luis de Morales, ya que al comprobar el dibujo subyacente de esta obra con el estudio que se le hizo a “*La Piedad*” de este mismo autor por Julia Rueda Barrabino y Consulelo Dalmau Moliner<sup>4</sup>, encontramos similitudes, como el tratamiento de la línea en el dibujo de las manos, y el tratamiento de la barba, así como el tratamiento de la boca de ambos Cristos, que tienen la boca medio abierta en la cual se observan con detalle los dientes finamente dibujados. En ambos casos podemos encontrar similitudes en los tirabuzones de la barba, y en el fino dibujo de contorno de las figuras. En ambos casos las figuras tienen un dibujo subyacente cuidadoso y preciosista al modo tradicional.

A falta de noticias documentales directas o indirectas sobre este Ecce Homo, los estudios derivados del proceso de restauración hacen pensar que se pueda tratar de una obra del mencionado Luis de Morales. La investigación continuará una vez se presente esta memoria de restauración y estudio preliminar, para determinar más fehacientemente de si se trata realmente de una obra del este importante pintor.

## **II. Proceso de restauración.**

El tratamiento previsto que se detalla a continuación se ha realizado siempre teniendo en cuenta los principios básicos de la restauración, respeto del original, reconocimiento de la intervención, fácil reversibilidad, y mínima intervención.

### **1. Examen visual exhaustivo**

Se a observado con luz natural, a simple vista y con lupa. Además en varios momentos de la restauración la obra ha sido observada con luz ultravioleta y con el reflectógrafo de infrarrojos.

---

2. SOLÍS RODRÍGUEZ, C., “*Los morales de la catedral de Badajoz*”. Instituto Cultural Pedro de Valencia. Diputación Provincial de Badajoz.1975.

3. CASTILLO, M. A., “*Renacimiento y Manierismo en España*”. Historia del Arte nº28. Madrid. 1989.

4. RUEDA, J y DALMAU, C., “*Un método antiguo de unión realizado en una pintura sobre tabla atribuida a Luis de Morales*”. Congreso de C+R de BB CC. Alicante.1998.

## **2. Medios técnicos utilizados**

Se tomaron muestras tanto de la pintura en si como del soporte, que fueron analizadas con la ayuda de un microscopio electrónico de barrido para detectar los componentes minerales de la pintura, así como con examen de microscopio de luz reflejada gracias al cual se han podido ver las diferentes capas que forman la pintura, capa de preparación, película pictórica, el barniz, y la clase de madera. Con este mismo microscopio se han realizado ensayos microquímicos con la finalidad de determinar la técnica de ejecución del cuadro como alguno de los componentes utilizados. El microscopio utilizado disponía hasta de x400 aumentos. Uno de los medios que más nos ha ayudado en la documentación previa de esta obra de arte ha sido el reflectógrafo de infrarrojos. En la fase de limpieza se ha utilizado como medio de comprobar la homogeneidad de ésta con la lámpara de luz ultravioleta.

Para mantener la forma de la tabla se preparó una cama convexa para el tratamiento del anverso, y una cóncava para cuando la actuación sobre el reverso, con ello no se corrieron riesgos de posibles fracturas.

## **3. Documentación fotográfica**

La documentación gráfica aportada ha sido realizada con cámara reflex, Nikon F-50, con zoom de hasta 400 aumentos. Carrete a color de ISO 100 y 400. Se ha utilizado luz natural, luz artificial corregida con filtro, flash. Se han realizados fotografías del anverso y del reverso de la obra, con marco y sin marco, fotografía detalle de aquello que pudiera ser interesante, y fotografía de las muestras tomadas con la ayuda de un microscopio. Las fotografías de infrarrojos, han sido capturadas por un programa informático directamente de la cámara del reflectógrafo de infrarrojos.

## **4. Desinfección general de la obra**

Se realizó una desinfección conservativa de la obra, ya que ha tenido un ataque de xilófagos. Se desinfectará toda la tabla con un desinfectante-desinsectante aplicado por la parte de la obra que no tiene pintura, las galerías de los insectos han sido tratadas con la ayuda de una jeringuilla. El producto empleado ha sido Xilamon®, el principio activo de este producto es la permetrina.

## **5. Protección de la película pictórica**

Se realizó con papel japonés de 12gr. y papel de metil-celulosa. Una vez seco se colocó el papel japonés sobre la película pictórica, y con un pulverizador se humectó el papel presionando suavemente con una brocha y se dejó secar. La protección se eliminó pulverizando agua sobre el papel japonés dejando actuar y estirando suavemente del japonés desprendido ya de la película pictórica. No hizo falta proteger la totalidad de la película pictórica ya que presentaba un buen grado de adhesión en gran parte debido a la gruesa capa de barniz.

## **6. Limpieza del reverso**

La limpieza del reverso se comenzó con una suave eliminación del polvo con la ayuda de un aspirador, de este modo se eliminó el polvo acumulado tanto en superficie como en las grietas de la madera, además de aspirar el serrín acumulado en las galerías de los xilófagos, esta limpieza se realizó antes de la desinfección. Posteriormente a la desinfección se realizó una limpieza mecánica con escalpelo de la parte posterior de la tabla, de las deyecciones de moscas y de las manchas de pintura en forma de gotas. Seguidamente se realizó una limpieza del soporte por el reverso que deja a la vista el color original de la madera, se utilizó agua y etanol al 50% y unas gotas de amoníaco.

## **7. Consolidación del soporte**

Una vez acabada la limpieza del soporte se consolidó las astillas sueltas del reverso con acetato de polivinilo puro.

## **8. Reintegración volumétrica de faltantes**

El faltante de madera del reverso no se reintegró dado que parece ser un defecto de fábrica en la realización del soporte.

Los agujeros del ataque de xilófagos, se rellenaron con resina epoxídica Araldit madera HV427®, mezclada al 50% con el endurecedor para resina Araldit madera SV427®.

## **9. Protección del reverso**

Se realizó una protección del reverso con una mezcla de cera mineral fundida Cosmolloid D-80® al 60% en Whait Spirit. Se eligió este tipo de cera ya que es más estable que la cera natural. La aplicación se realizó con una muñequilla por la parte del reverso procurando tapar bien todas las grietas para que no sean focos de posibles ataques de xilófagos. Con esta actuación se concluyó la actuación por el reverso.

## **10. Consolidación de la película pictórica**

Se consolidó las ampollas y zonas de la pintura que aparecían despegadas del soporte, pero se mantienen en su lugar. Se humectó la zona con agua y etanol al 50%, seguidamente con un pincel fino se deja caer sobre la zona afectada una gota de colletta italiana al 15% en agua.

## **11. Limpieza del anverso**

Para la realización de una buena limpieza, lo primero que se hizo fue hacer unas catas de limpieza con varios productos: el Whait Spirit no eliminaba el barniz, la acetona funcionaba bien pero se pasma con facilidad, el etanol al 50% en agua destilada es lo que mejor resultado dio.

Los repintes de fondo se eliminaron fácilmente en la primera limpieza con agua y etanol al 50%.

Seguidamente se realizó un nuevo muestreo de catas, para ver que disolventes funcionaban mejor a la hora de eliminar la suciedad aparecida bajo ese primer barniz. En

esta ocasión lo que mejor resultado dio fue la esencia de trementina al 50% en etanol. Como en la ocasión anterior se realizó una limpieza por volúmenes comenzando por el fondo. Al comenzar a limpiar la corona de espinas se descubrió que realmente se trataba de un resinato de cobre oxidado y que realmente era de color verde y no marrón como se veía en un principio. En esta limpieza se comenzaron a observar unas marcas que se repetían por todo el cuerpo del crispo, al someter el cuadro a la visión con luz ultravioleta se pudo comprobar que se trataba de las marcas de la flagelación que anteriormente dado la suciedad que presentaba el barniz no eran visibles.

Una vez eliminado la practica totalidad del barniz, seguían persistiendo unas manchas oscuras muy adheridas a la pintura, en parte fueron eliminadas por acción mecánica con un bisturí, y además se probó a limpiar con una mezcla que dio muy buen resultado: etanol 50%, esencia de trementina 50% y unas gotas de amoniaco. Una vez realizada esta limpieza se dio por concluida la limpieza general.

### 12. Barnizado general

Una vez limpia la pintura se procedió a dar una capa de protección con barniz de retoques, *Vernis à retoucher surfín* Lefranc®, sin diluir para devolver a la pintura el brillo perdido y que desapareciera el aspecto reseco y pasmado, además de proteger a la pintura para la posterior aplicación del estuco en las zonas de faltantes de preparación.

### 13. Estucado de faltantes de soporte y preparación

Los faltantes de soporte, que en el caso del anverso se trata de las pérdidas causadas por las galerías de los insectos xilófagos, se reintegraron al igual que en el reverso con resina epoxídica Araldit madera HV427® al 50% con el endurecedor Araldit madera SV 427®.

Los faltantes de preparación fueron reintegrados con un estuco natural, se decidió hacerlo de esta manera por tratarse de una obra muy antigua. La composición del nuevo estuco es: colletta italiana al 30% en agua, más una carga de sulfato cálcico, yeso de dorador. Una vez trabajado el estuco fue impermeabilizado con gomalaca pura.

### 14. Reintegración

La reintegración cromática se realizó a base de acuarelas, con la técnica de puntos, para una fácil identificación de la parte restaurada. La segunda fase de la reintegración se realizará unas veladuras con pinturas al barniz, Maimeris®, sobre la zona que ha sido reintegrada.

### 15. Barnizado final

El barnizado final se da como capa de protección de la obra, en este caso se utilizó primeramente un barniz brillante en spray para unificar todas las zonas mates y las reintegraciones, con Barniz para cuadros Surfín de Lefranc® en spray. Una vez seca esta capa se le da una final con Barniz para cuadros mate de Lefranc® en spray, de esta manera se consigue un acabado satinado más propio de una pintura de estas características.

### 16. Marco de refuerzo

Se cambió el marco que portaba originalmente el cuadro puesto que no era el original de la obra y además no estaba en condiciones de preservar la morfología de la obra una vez restaurada.

El marco nuevo está dorado al agua y envejecido con una pátina.

Los bordes del marco han sido forrados con fieltro negro, pero la característica más importante que presenta es que se le ha colocado en estos bordes una prótesis de *plastazote* que dando la forma curvada que presenta la tabla, de manera que cuando la obra sea colocada en el marco este se adapte perfectamente a la morfología de la tabla, impidiendo que esta esté forzada y se puedan producir pequeñas fisuras como ocurrió con el antiguo. Además en la parte posterior se le ha colocado un metacrilato de manera que aisle la obra de los agentes externo. No está herméticamente cerrado, ya que esto sería también perjudicial para la obra.

### 17. Medidas preventivas

Cesare Brandi<sup>5</sup> fue quien inventó el nombre de restauración preventiva o conservación. Citó un gran número de medidas a tener en cuenta, desde la legislación de bienes culturales a la formación de profesionales de la restauración en escuelas específicas.

Nosotros tendremos en cuenta aquellas en relación con al obra en cuestión y su inmediata ubicación como son:

- Control de la temperatura y humedad con un termo higrógrafo.
- Evitar el alcance directo de la luz, pues esta es un gran factor de degradación. Las radiaciones visibles, tanto naturales como artificiales contienen un cierto número de rayos ultravioletas e infrarrojos que debían ser eliminados, pues poseen unas propiedades fotoquímicas y térmicas respectivamente muy perjudiciales.
- Otra fuente fundamental de degradación es la contaminación atmosférica, contra la que se pueden usar filtros destinados a purificar el aire.

### **Bibliografía y soporte multimedia:**

AA.VV., “*Enciclopedia multimedia del arte universal*”. Alpha Betum Ediciones Multimedia. Tribuna.

AA.VV., “*Los Hernandos. Pintores Hispanos del entorno de Leonardo*”. Generalitat Valenciana. Valencia. 1998.

AA.VV., “*Vicente Macip*”. Generalitat Valenciana. Valencia. 1997.

BERMEJO. E., PORTUS. J.M.; “*Los genios de la pintura española, Juan de Flandes*”. Sarpe, s.a. de Revistas, Periodicos y Ediciones. Madrid. 1990.

BRANDI, Cesare, “*Teoría de la restauración*.”. Alianza Editorial. Madrid 1995,

CASTILLO, M. A., “*Renacimiento y Manierismo en España*”. Historia del Arte nº28. Madrid 1989.

---

5. BRANDI, Cesare: *Teoría de la restauración*. Alianza Editorial. Madrid 1995, pp. 55-65.

CATALÁ GORGUES M.A.; “*El museo de la ciudad, su historia y sus colecciones*”. Ayuntamiento de Valencia. Valencia. 1997.

DE LA VORÁGINE, Santiago; “*La leyenda dorada*”. Alianza editorial. Madrid. 1997.

DIAZ MARTOS, A., “*Restauración y conservación del arte pictórico*”. Arte Restauro, S.A. Madrid.

GUTIERREZ ACHÚTEGUI, Pedro , “*Historia de la muy noble antigua y leal ciudad de Calahorra.*”. Editorial Ochoa. Logroño 1981.

MORALES Y MARÍN, J.L.; “*Barroco y Rococó*”. Historia Universal del Arte, vol.VII. Editorial Planeta. Barcelona. 1994.

PERUSINI, Giuseppina, “*Introducción a la restauración: Historia, teorías, técnicas*”. Del Bianco Editor, Udine. 1985.

REVILLA, Federico, “*Diccionario de iconografía y simbología*”. Ediciones Cátedra. Madrid. 1999.

RUEDA, J y DALMAU, C., “*Un método antiguo de unión realizado en una pintura sobre tabla atribuida a Luis de Morales*”. Congreso de C+R de BB CC. Alicante. 1998.

SOLÍS RODRÍGUEZ, C., “*Los morales de la catedral de Badajoz*”. Instituto Cultural Pedro de Valencia. Diputación Provincial de Badajoz.1975.



Foto 5.- Estado de la obra antes de su intervención.



Foto 6- Estado de la obra después de su intervención.