



UN ECCE HOMO INÉDITO

Estudio técnico y estilístico de un supuesto Ribalta

Trabajo Final de Máster

AMPARO CASTELLÓ PALACIOS

TUTORES:

Vicente Guerola Blay

Eva Pérez Marín

UN *ECCE HOMO* INÉDITO
Estudio técnico y estilístico de un supuesto Ribalta

Trabajo Final de Máster

Valencia, 2012

AMPARO CASTELLÓ PALACIOS

TUTORES:

Vicente Guerola Blay

Eva Pérez Marín

Cuando nos encontramos ante una pintura inédita y sin firmar existe la necesidad innata de atribuirle a un autor. Aunque hoy en día, dada la inmensidad de copias realizadas esta tarea conlleva ciertas dificultades, la combinación de una evaluación estilística con unos estudios científicos pormenorizados permitirá reconocer la compatibilidad de la pintura con los datos obtenidos e incluso llegar a verificar quién fue el artista que la creó.

El descubrimiento de un *Ecce Homo* inédito y sin atribuir de reconocido valor artístico es el principal motivo por el cual arranca esta tesis. Puesto que la obra de arte no es sólo mensaje sino también materia, el presente estudio se centra en primer lugar en las representaciones valencianas del *Ecce Homo* teniendo como referente el modelo iconográfico de Juan de Juanes, copiado en esta obra con una excelente minuciosidad.

Posteriormente, teniendo la certeza de que Francisco Ribalta fue uno de los más conocidos copistas de obras juanescas, se ha realizado una revisión de las copias realizadas a Juan de Juanes planteándose la posibilidad de que la obra objeto de estudio proceda de la mano de Ribalta. Para apoyar esta hipótesis se han analizado la técnica pictórica y los materiales constitutivos de dicha pintura a través de diversos métodos instrumentales científicos.

Por último, ha sido imprescindible comparar los resultados de esta obra con los obtenidos en la analíticas de una pintura realizada por Francisco Ribalta, *La Adoración de los magos*, con el objetivo último de afirmar o negar la hipótesis cuestionada.

Tal y como se ha concluido, no podemos confirmar con rotundidad que este *Ecce Homo* sea una obra ribaltesca pero los datos obtenidos tras este importante estudio justifican y amparan esta posibilidad.

I. INTRODUCCIÓN.....	11
II. OBJETIVOS.....	13
III. METODOLOGÍA.....	15
IV. LA REPRESENTACIÓN VALENCIANA DEL <i>ECCE HOMO</i> COMO MODELO DE LA CONTRARREFORMA.....	17
V. EL MODELO ICÓNICO DE JUAN DE JUANES.....	19
5.1. Juan de Juanes.....	19
5.2. Catálogo razonado de obras.....	20
VI. EL PINTOR FRANCISCO RIBALTA.....	87
6.1. Vida y trayectoria artística.....	87
6.2. Estudio de los maestros influyentes en Francisco Ribalta.....	89
VII. UN <i>ECCE HOMO</i> INÉDITO RIBALTESCO.....	95
VIII. ESTUDIO DE LA OBRA.....	97
8.1. Ficha técnica.....	99
8.2. Análisis compositivo y estilístico.....	99
8.3. Descripción técnica.....	100
8.3.1. La película pictórica.....	100
8.3.2. La capa de preparación.....	101
8.3.3. El estrato intermedio: la tela.....	103
8.3.4. El soporte leñoso.....	104
8.3.5. Marcos y arquitecturas.....	106
8.4. Estudios científicos.....	106
8.4.1. Exámenes globales mediante radiaciones no visibles.....	107
8.4.2. Exámenes puntuales: microanálisis.....	111
8.5. Comparación de las muestras con las extraídas de dos obras atribuidas a Francisco Ribalta.....	128
IX. CONCLUSIONES.....	131
X. BIBLIOGRAFÍA.....	135



I. INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia, el patrimonio artístico valenciano ha sido víctima de la pérdida y el expolio generado a partir de diferentes acontecimientos, como la Guerra Civil Española (1936-1939), o la desamortización de Mendizábal (1836). La consecuencia directa de esto es la pérdida, destrucción y descontextualización de las obras de su ubicación original. Esto mismo pudo haber sucedido con la obra que en el presente trabajo se estudiará de forma exhaustiva.

Se trata de una pintura al óleo que sigue el tradicional esquema representativo del *Ecce Homo* que Juan de Juanes reproduciría en numerosas ocasiones ejerciendo una gran influencia en el ámbito pictórico valenciano del siglo XVI y de épocas estilísticas posteriores.

Este *Ecce Homo* salió a subasta en Alcalá Subastas de Madrid en febrero de 2011 como obra de un pintor valenciano, sin especificar el artista, siendo en la actualidad propiedad de un particular. El cuadro entraña un gran misterio puesto que no aparece firmado y se desconoce su anterior procedencia, lo que genera cierta confusión y a la vez la necesidad de aportar información y si es posible, aclarar la atribución de dicha obra.

Por todo esto, el presente trabajo parte de la necesidad de expertizar esta pintura sugiriendo la posibilidad de que su autor pueda ser Francisco Ribalta por dos motivos: en primer lugar, este pintor valenciano de finales del siglo XVI y principios del XVII fue uno de los más conocidos copistas de Juan de Juanes y, por otro lado, la obra presenta una indiscutible calidad pictórica aún teniendo en cuenta la considerable reintegración pictórica que presenta.



Los objetivos planteados en esta investigación nacen desde la hipótesis cuestionada de que la obra objeto de estudio es atribuible al taller de Francisco Ribalta, y tienen la finalidad última de verificar o rebatir esta afirmación inicial o, si esto no es posible, proporcionar más datos que ayuden a la identificación de esta pintura hasta ahora desconocida e inédita, sirviendo como herramienta de apoyo tanto a restauradores como a historiadores del arte en el momento de intervenir o expertizar dicha pintura. Estos objetivos son:

- Estudiar la representación del modelo valenciano del *Ecce Homo* desde su invención a mediados del siglo XVI hasta el siglo XX, a través de la catalogación de obras con la representación del *Ecce Homo* creado por Juan de Juanes, incluyendo tanto las pinturas juanescas como las copias derivadas de éstas.
- Profundizar en los aspectos compositivos, históricos y estilísticos, así como en las fuentes influyentes de la pintura de Francisco Ribalta centrándonos especialmente en las copias realizadas de la producción juanesca.
- Revisar las obras de Francisco Ribalta perdidas o destruidas que contemplen la iconografía del *Ecce Homo*.
- Reconocer los aspectos técnicos de la obra y comparar los resultados con los obtenidos en las analíticas de una obra realizada por Francisco Ribalta.

II. OBJETIVOS



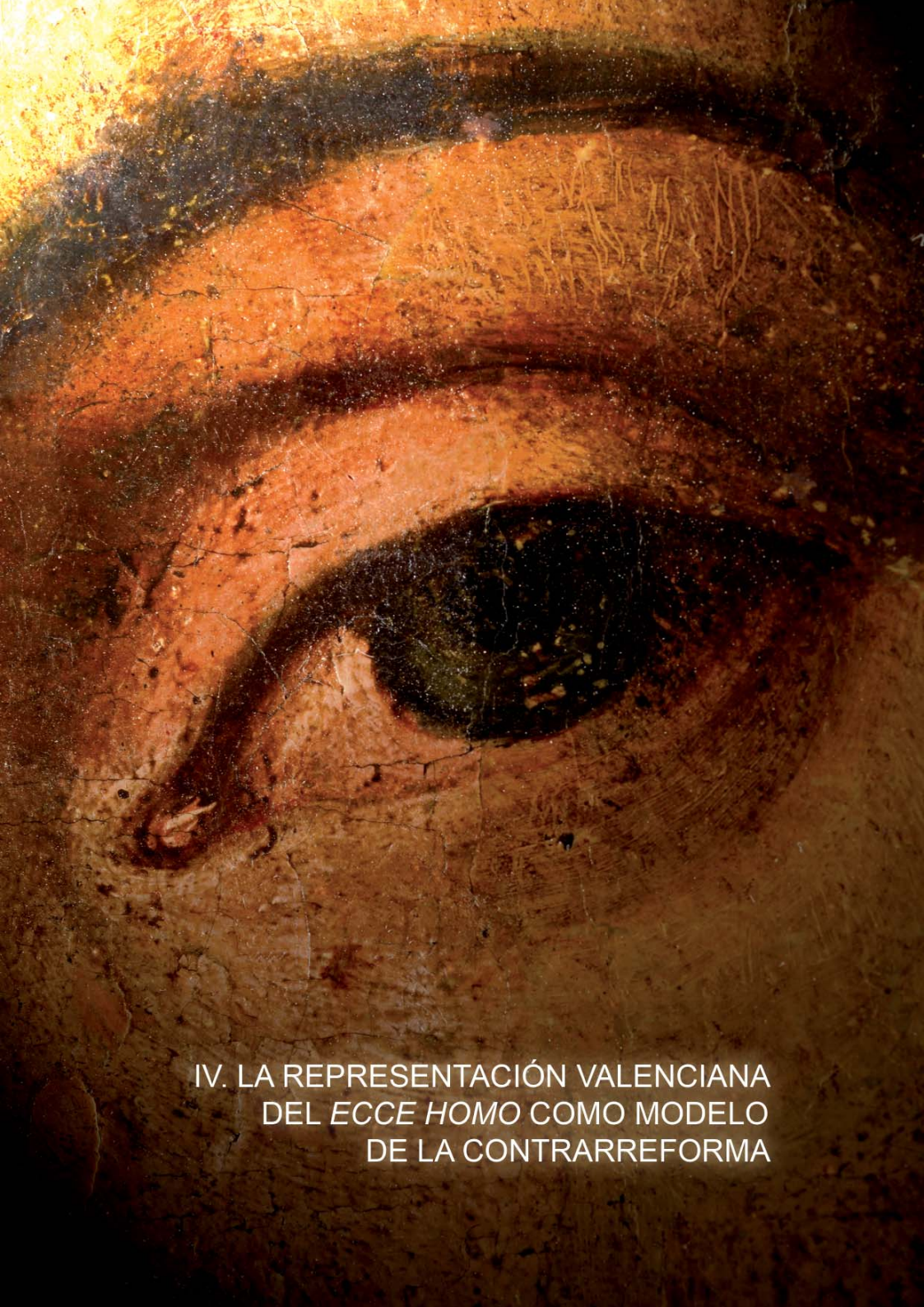
III. METODOLOGÍA

Para alcanzar los objetivos propuestos en esta investigación, emplearemos fuentes primarias, libros y documentos, que someteremos a un estudio crítico y detallado para finalmente obtener toda la información posible en torno a esta desconocida obra.

En primer lugar debemos recurrir a fuentes bibliográficas que traten directamente el modelo juanesco del *Ecce Homo*, del que proviene la iconografía de esta pintura, y las copias derivadas de éste dentro del área valenciana, para posteriormente analizar cronológica, estilística y composítivamente cada representación. Se debe tener en cuenta que el presente estudio es el primero que trata de sistematizar de modo catalográfico el conjunto de pinturas sobre tabla y lienzo (incluyendo también algunos dibujos y una cerámica) con la representación del *Ecce Homo* creado por Juan de Juanes a mitad del siglo XVI. Las variantes representacionales son muy escasas dado que prácticamente todas las copias se basan en los dos originales del maestro manierista valenciano, conservados actualmente en el Museo Nacional del Prado y en el Museo de Bellas Artes de Valencia. De ahí probablemente derive la escasa atención historiográfica que han tenido estas obras considerándolas como meras copias y sin detenerse en la posible intervención de otros grandes maestros, como es el caso de la obra que nos ocupa, que puede ser propia de la mano de Francisco Ribalta.

Partiendo de la hipótesis de que la obra haya sido realizada por Francisco Ribalta, se elaborará un estudio a nivel general del posible autor, analizando las diversas copias que realizaría de Juan de Juanes, revisando a partir de fuentes documentales aquellas obras perdidas y sin identificar que hagan referencia a una posible copia del modelo iconográfico del *Ecce Homo* juanesco.

Junto a esto será necesario realizar un estudio técnico de la obra, a nivel de estratos pictóricos y soporte, mediante el apoyo en la extracción y análisis de muestras cuyos resultados deberán ser comparados con una obra ribaltesca, *La Adoración de los magos* (1603-1610), una tabla perteneciente al conjunto de obras realizadas en Algemesí. A partir de este estudio analítico se verificará si la obra pudo o no ser realizada por Ribalta abriéndose dos posibilidades: en caso de que los resultados analíticos coincidan nos servirán para justificar la autenticidad de la pintura; pero en caso contrario, si la técnica y los materiales no coinciden, un exhaustivo examen de éstos ayudará a determinar cuál fue el proceso de elaboración.



IV. LA REPRESENTACIÓN VALENCIANA DEL *ECCE HOMO* COMO MODELO DE LA CONTRARREFORMA

Iconográficamente el tema del *Ecce Homo* sienta sus bases en la escena bíblica descrita en el Evangelio de Juan (16,4-5) en la que el gobernador romano Poncio Pilato presenta a Jesús de Nazaret, flagelado, atado y con la corona de espinas, ante la muchedumbre pronunciando las palabras que dan nombre a este icono pictórico: "ECCE HOMO" (He aquí el hombre)¹. Las más antiguas representaciones datan de la época carolingia (siglos IX o X) en la que Cristo no aparecía con la caña y muy pocas veces con las manos atadas². No será hasta la Edad Media cuando Cristo se representará con los atributos que lo caracterizan, como el cetro de caña o la corona de espinas, apareciendo los "*Christus Patiens*" con los que se buscaba la empatía de los fieles a través de la imagen de un Cristo sufriente³.

Ya en el siglo XVI, con la adaptación del icono del *Ecce Homo* Juan de Juanes se convertiría en un excelente publicista de los preceptos contrarreformistas, con los que la Iglesia Católica buscaba corregir problemas internos y consolidar su postura en Europa frente al avance del protestantismo. En este contexto la pintura valenciana, fundamentalmente religiosa, se dirige a complacer a una clientela devota, siendo Juan de Juanes quien mejor encarna en sus estereotipos (*Ecce Homos*, *Salvadores e Inmaculadas*) este espíritu de la Contrarreforma.

Puesto que la obra que nos ocupa copia directamente el icono juanesco del *Ecce Homo*, resulta esencial centrarse en la figura de Juanes.

1. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., *Nicolás Borrás (1530-1610). Un pintor valenciano del Renacimiento*. València: Generalitat Valenciana, 2010, p. 94.

2. DUCHET-SUCHAUX, G., *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*. Madrid: Alianza, 1996, p. 144.

3. A.A.V.V. *Joan de Joanes (+1579)*. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1980, p. 72.



V. EL MODELO ICÓNICO DE JUAN DE JUANES

El análisis iconográfico de la obra objeto de estudio remite directamente al origen de este arquetipo tan conocido y copiado como es el *Ecce Homo*, fruto de la sensibilidad y el buen hacer de Juan de Juanes. En realidad, no puede considerarse a Juanes como el creador de este icono, ya que su labor consistiría en adaptarlo a los gustos de la época de una manera muy exitosa y conmovedora. Por tanto, es importante destacar como precedentes citados por Albi⁴ en los que Juanes basa su representación a Pablo de San Leocadio y los Hernandos, concretamente Yáñez de la Almedina con su *Ecce Homo* del Museo de Bellas Artes de Valencia (Fig. 1). Benito Doménech apunta a una pintura sobre sarga de Vicente Macip ubicada en la parroquia del Carmen de Valencia en la que Juanes probablemente debió inspirarse⁵.



Fig. 1: Fernando Yáñez de la Almedina, *Ecce Homo*, 1515. Óleo sobre tabla, 55 x 52 cm. Museo de Bellas Artes de Valencia.

5.1. Juan de Juanes

Juan de Juanes (primera década del siglo XVI⁶ - Bocairente, 1579), fue el pintor de mayor relevancia en el ámbito artístico de la antigua Valencia foral del siglo XVI, llegando a convertirse en un gran referente dentro de la pintura valenciana. Fueron numerosos poetas y literatos los que le rindieron culto en sus escritos ensalzando su fama y considerándolo un ciudadano ilustre, artista piadoso y sobre todo, un pintor ejemplar⁷.

En Juan de Juanes, hijo de Vicente Macip, se pueden destacar las influencias de Leonardo, Sebastiano del Piombo y Rafael. Aunque no queda asegurado un posible viaje a Italia por parte de Juanes, es incuestionable el ingredien-

te rafaelesco característico de su pintura⁸. Por otra parte, el interés suscitado por las pinturas de Sebastiano del Piombo propiedad del embajador en Roma afincado en Valencia don Jerónimo de Vich, marcaría el estilo de Juanes a lo largo de su trayectoria artística.

Para conocer en profundidad la importancia de este gran artista conviene dividir su formación artística y profesional en dos etapas. Desde 1530 hasta 1550, Juanes trabajó junto a su padre en numerosos encargos, lo que más tarde crearía ciertos problemas para determinar la autoría de ciertas obras, como por ejemplo los paneles del Retablo Mayor de la Catedral de Segorbe. Se trata de una etapa en la que

4. ALBI FITA, J., *Joan de Joanes y su círculo artístico*. 3 vols. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1979, vol. 2, p.186-187.

5. BENITO DOMÉNECH, F., *Joan de Joanes: una nueva visión del artista y su obra*. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000, p. 106.

6. La fecha y lugar de nacimiento de Juan de Juanes son datos que actualmente se cuestionan. (Ibidem, p. 28).

7. FALOMIR FAUS, M., La construcción de un mito. Fortuna crítica de Juan de Juanes en los siglos XVI y XVII. *Espacio, Tiempo y Forma*, 1999, serie VII, Hº del Arte, t. 12, p. 123-147.

8. BENITO DOMÉNECH, F., *Joan de Joanes. Un maestro del Renacimiento*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2000, p. 30-31.

Juanes, claramente influenciado por las pinturas de Piombo, comienza a delimitar los componentes de un estilo personal. También asimilará durante este período las influencias flamencas presentes en el realismo y detalle con el que pintará los cabellos y bordados y, más tarde, cierto rafaelismo del que adquiere la manera de representar las figuras de medio cuerpo⁹.

La segunda etapa de su producción abarca desde el año 1550 hasta 1579, fecha de su fallecimiento. Tras la muerte de su padre y con la desaparición de los Duques de Calabria, se dedicó a encargos más rutinarios creando modelos iconográficos que serían repetidos en numerosas ocasiones hasta bien entrado el siglo XX. Muestra de ello son sus *Salvadores Eucarísticos*, *Dolorosas* y *Ecce Homos*. En esta etapa Juanes gana un mayor dominio pictórico generando obras de gran colorido y suavidad en el dibujo.

Entre los artistas que siguieron su ejemplo y estilo se encuentra su hijo Vicent Joanes o Nicolás Borrás entre otros, hasta que el ciclo iniciado por Juanes quedará cerrado con la llegada de un nuevo ambiente artístico protagonizado por

el arzobispo Juan de Ribera y en el que destacarían pintores como Juan Sariñena o Francisco Ribalta.

En cuanto al modelo iconográfico del *Ecce Homo*, compositivamente Juanes creó dos tipologías, una en la que la figura de Cristo aparece de medio cuerpo, la más conocida por los dos ejemplares conservados en el Museo de Bellas Artes de Valencia, que en un principio perteneció a la cofradía del Niño Jesús del Convento de Dominicos del Pilar situada en esta misma ciudad¹⁰; y en el Museo Nacional del Prado (Madrid), que originalmente fue pintado para la Casa Profesa de la Compañía de Jesús de Valencia¹¹. La otra tipología ofrece una imagen más cercana de Jesús tratándose de una representación en busto. En ambas tipologías la figura de Jesucristo se ubica sobre un fondo oscuro a excepción de una de las pinturas en busto, en la cual el fondo aparece dorado¹². La paleta empleada por Juanes para la elaboración de sus *Ecce Homos* se basa en tonalidades cálidas, exclusivamente en rojos y rosados en el manto y las carnaciones, blanco en el paño de pureza, negro en los fondos y tonos tierras y ocre en los cabellos, la caña y algunos detalles.

5.2. Catálogo razonado de obras

A continuación, se incluye un inventario de *Ecce Homos* correspondientes a las dos tipologías creadas por Juan de Juanes así como de otros artistas que realizaron copias del *Ecce Homo* juanesco dentro del área valenciana desde el siglo XVI hasta el siglo XX. La muestra recoge pinturas en mayor medida, algunos dibujos y por último una cerámica. Estas piezas han sido ordenadas en razón de la antigüedad y agrupa-

ción de obras, clasificándolas desde un encuadre más cercano hasta las más generales, partiendo de los *Ecce Homos* más primitivos hacia las representaciones más contemporáneas. Cabe destacar que se ha situado en primer lugar el *Ecce Homo* realizado por Nicolás Falcó puesto que es probable que esta pintura fuera el referente a partir del cual Juanes creara su modelo iconográfico.

9. BENITO DOMÉNECH, F., *Joan de Joanes. Un maestro...*, op. Cit., p. 31.

10. BENITO DOMÉNECH, F., *Joan de Joanes: una nueva visión...*, op. Cit., p. 106.

11. *Ibidem*, p. 217.

12. Ejemplo de ello es el *Ecce Homo* realizado por Juan de Juanes para el Monasterio de las Madres Clarisas de San Pascual Bailón (*Ibidem*, p. 269).

Pintura

1. Nicolás Falcó

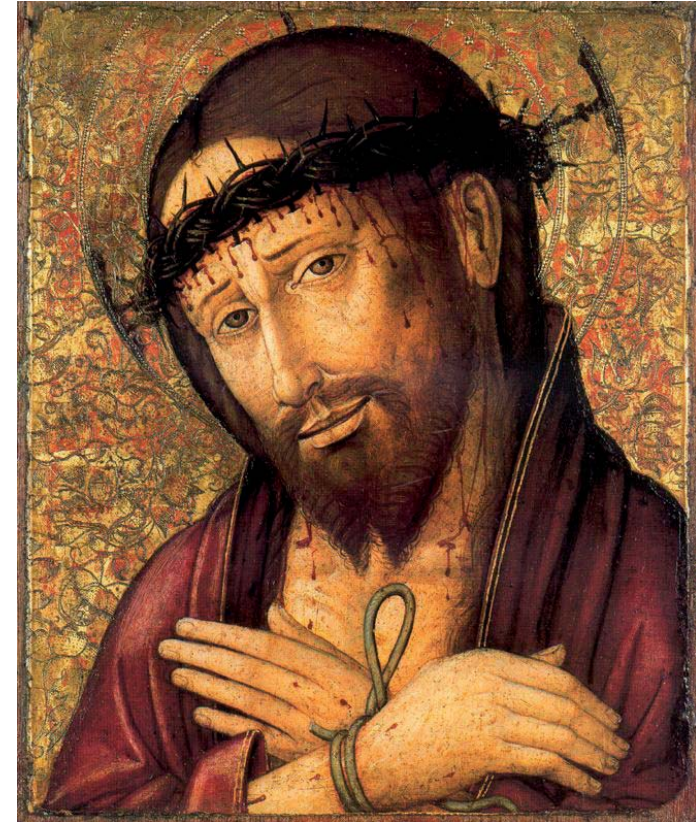
ECCE HOMO

Óleo sobre tabla, 31 x 26,5 cm, siglo XV-XVI. Museo de Bellas Artes de Valencia¹³

Nicolás Falcó fue un pintor valenciano del círculo de Paolo de San Leocadio¹⁴ que permaneció activo en Valencia entre finales del siglo XV y principios del XVI. También se le conoce por ser el pintor de La Virgen de la Sapiencia, obra ubicada en la Capilla de la Universidad de Valencia.

En lo que respecta al *Ecce Homo* pintado por Nicolás Falcó, no podría entenderse sin conocer la existencia de la Dolorosa, otra tabla pintada por este mismo artista y que comparte con el *Ecce Homo* la misma composición e iguales medidas. Ambas se encuentran actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia, donde fueron restauradas, y se caracterizan por el acentuado estilo flamenco difundido en el reino de Valencia durante finales del siglo XV y principios del XVI. En cuanto a la ubicación original, es probable que las dos tablas formaran parte de un ostensorio bifaz, siguiendo las tradiciones de la época.

De clara ascendencia flamenca por el detalle y minuciosidad de la pincelada y por el sentido descriptivo en los contornos, la figura del *Ecce Homo* aparece aislada y recortada sobre un fondo dorado con gran trabajo de buril, decoración también empleada por Juanes en el único de sus *Ecce Homos* realizado sobre fondo dorado¹⁵. En esta tabla Cristo se nos muestra con la corona de espinas, el manto de color púrpura y las manos cruzadas a la altura del tórax, pero no con la característica caña con la que normalmente suele ser representado en este tipo de iconografía. En comparación con el *Ecce Homo* de Juanes citado anteriormente, el de Nicolás Falcó tiene un encuadre más alejado, ya que Juanes emplea una composición en la que las manos aparecen cortadas. Además, la amable expresión y los característicos ojos rasgados del Cristo pintado por Falcó contrastan notablemente con la seriedad del *Ecce Homo* juanesco.



13. BENITO DOMÉNECH, F. y GÓMEZ FRECHINA, J., *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*. València: Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2005, p. 200-201.

14. BENITO DOMÉNECH, F. y GÓMEZ FRECHINA, J., *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2001, p. 53.

15. El *Ecce Homo* realizado para el Monasterio de las Madres Clarisas de San Pascual Bailón (BENITO DOMÉNECH, F., *Joan de Joanes. Un maestro...*, op. Cit., p. 269).

2. Juan de Juanes

ECCE HOMO

Óleo sobre tabla, 33,5 x 22 cm, 1560-1570 aprox.¹⁶ Parroquia de San Andrés Apóstol. La Alcúdia¹⁷

En este *Ecce Homo* perteneciente a un ostensorio bifaz es interesante destacar el formato empleado, mucho más alargado que los *Ecce Homo* realizados en busto, la dramática pero contenida expresión del rostro y la inclinación de la cabeza hacia la izquierda, en sentido contrario a todos los demás realizados por Juanes. Por otro lado, el detallismo evidenciado en el tratamiento de la barba denota un gusto muy influyente por la pintura flamenca.

Según Albi¹⁸, este *Ecce Homo* podría clasificarse dentro de las versiones más perfectas realizadas por Juan de Juanes, en una categoría en la que también se incluiría el ubicado en el Museo de Bellas Artes de Valencia y cuyo rasgo característico es la doliente expresión con la que ambos son representados.



16. Para Albi, este *Ecce Homo* podría fecharse entre 1560 y 1570 (ALBI FITA, J., op. *Cit.*, vol. 2, p. 197).

17. BENITO DOMÉNECH, F., *Juan de Juanes: una nueva visión...*, op. *Cit.*, p. 80-81.

18. ALBI FITA, J., op. *Cit.*, vol. 2, p. 195.

3. Juan de Juanes

ECCE HOMO

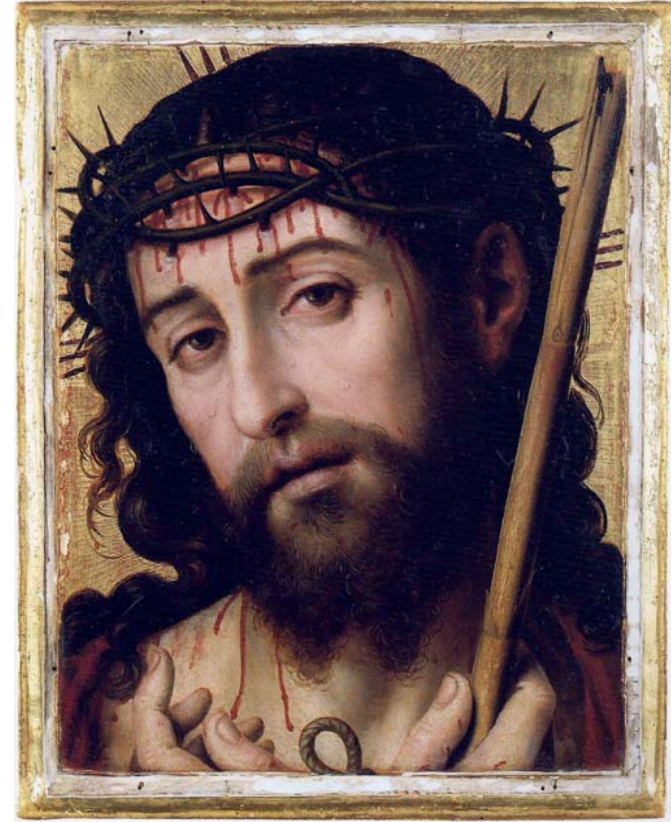
Óleo sobre tabla, 27 x 20,5 cm, 1540-1550 aprox. Monasterio de las Madres Clarisas de San Pascual Bailón. Castellón¹⁹

Pertenciente a un ostensorio bifaz del antiguo convento de la Purísima Concepción de monjas Clarisas de Castellón, esta pintura muestra el rostro de Cristo bajo la tipología del *Ecce Homo*. Se trata de una composición en busto en la que las manos que sujetan la caña asoman por el borde inferior de la obra. Cristo se nos muestra representado con los atributos propios del *Ecce Homo*, la corona de espinas, el manto púrpura y en el rostro, las lágrimas y la frente ensangrentada buscando la empatía del espectador. Parece ser que esta imagen del Salvador debió llegarle a Juanes a través de alguna pintura flamenca puesto que este tipo de representaciones eran muy comunes en el norte de Europa.

Teniendo en cuenta los *Ecce Homos* en busto juanescos, el del monasterio de las Madres Clarisas combina ciertos aspectos del ubica-

do en la parroquia de San Andrés Apóstol (La Alcúdia)²⁰ y del *Ecce Homo* de la colección Gómez-Navarro (Madrid)²¹. Del situado en la parroquia de San Andrés de L'Alcúdia, adopta un encuadre parecido puesto que la figura de Cristo aparece cortada a la misma altura mostrando incompletas las manos. En cambio, como diferencias fundamentales es importante destacar que el de L'Alcúdia inclina la cabeza en el sentido contrario, además de tener un formato más alargado y una doliente expresión.

Por otro lado, son destacables las diferencias compositivas con el *Ecce Homo* de la colección Gómez-Navarro ya que este último aparece representado con una sola mano y con un encuadre más alejado. Pese a estas diferencias ambos muestran cierta inexpresividad en el rostro y la misma inclinación de la cabeza.



19. BENITO DOMÉNECH, F., *Joan de Juanes: una nueva visión...*, op. Cit., p. 61.

20. BENITO DOMÉNECH, F., *Joan de Juanes. Un maestro...*, op. Cit., p. 106-107.

21. BENITO DOMÉNECH, F. y GÓMEZ FRECHINA, J., *La memoria recobrada...*, op. Cit., p. 250-251.

4. Juan de Juanes

ECCE HOMO

Óleo sobre tabla, 40 x 27 cm, siglo XVI. Colección Gómez-Navarro. Madrid²²

La pieza que aquí se presenta se trata de una representación del *Ecce Homo* en busto pero difiere de las otras dos tablas de Juanes que siguen esta tipología²³ en que en esta pintura sólo se muestra la mano derecha con la que Cristo sujeta la caña a la altura de la clavícula. Su rostro aparece más afilado y menos expresivo mientras que las espinas de la corona no llegan a producir regueros de sangre por el cuello, tan característicos de las otras dos

representaciones en busto. Sobre la cabeza se sitúan únicamente tres potencias mientras que en la tabla de la parroquia de San Andrés (La Alcúdia) se pueden contar hasta siete²⁴. Por último, el tipo de nudo con el que la túnica queda sujeta en el hombro derecho de Cristo no es el mismo que aparece en el resto de las representaciones del *Ecce Homo* realizadas por Juanes.



22. BENITO DOMÉNECH, F. y GÓMEZ FRECHINA, J., *La memoria recobrada...*, op. Cit., p. 250-251.

23. El *Ecce Homo* del monasterio de las Madres Clarisas de San Pasqual Bailón y el ubicado en la parroquia de San Andrés Apóstol (La Alcúdia).

24. BENITO DOMÉNECH, F., *Juan de Juanes. Un maestro...*, op. Cit., p. 106-107.

5. Juan de Juanes

ECCE HOMO

Óleo sobre tabla, 82 x 62 cm, 1560-1570 aprox.²⁵ Museo Nacional del Prado. Madrid²⁶

Siguiendo la misma composición y medidas muy similares al *Ecce Homo* del Museo de Bellas Artes de Valencia, esta tabla procede del palacio de Aranjuez, desde donde fue trasladada al Museo Nacional del Prado²⁷. En un principio la obra se ubicaba en la Casa Profesa de la Compañía de Jesús de Valencia hasta que, tras el expolio de dicha Orden, pasó a manos del canónigo Don Antonio García, quién más tarde lo cedería a la catedral de Valencia²⁸. En 1802 el Cabildo regaló la tabla al Rey Carlos IV, siendo solicitada el 16 de diciembre de 1805 una copia de dicho cuadro, la cual, finalmente sería encargada al pintor Mariano Maella el 8 de agosto del siguiente año²⁹. Finalmente el monarca lo llevó al palacio de Aranjuez y de ahí pasaría al Museo del Prado.

A diferencia de la tabla del Museo de Bellas Artes de Valencia, el *Ecce Homo* madrileño presenta una expresión más tranquila y relajada favorecida en cierta manera por un menor

contraste de claroscuros. Como ya se ha mencionado en el *Ecce Homo* valenciano, ambas pinturas mantienen el mismo encuadre y detalles, ya que se trata de copias en las que las diferencias son mínimas, como sucede con el tratamiento de los rayos luminosos³⁰.

Por último, es importante destacar que al igual que el *Ecce Homo* valenciano, el del Museo del Prado es una obra realizada de la propia mano de Juanes en la que se evidencia la madurez del último período de su trayectoria artística. Además, Albi considera dos momentos consecutivos, el primero corresponde a la tabla madrileña en la que Cristo aparece con una "expresión más leve, más tiernamente mansa y relajada"³¹, mientras que al segundo momento pertenecería el Cristo del Museo de Valencia, en el que la imagen es más dramática pero a su vez contenida. Por tanto, según esta opinión el *Ecce Homo* de Valencia sería posterior al de Madrid.



25. Para Albi, este *Ecce Homo* podría fecharse entre 1560 y 1570 (ALBI FITA, J., op. Cit., vol. 2, p. 197).

26. A.A.V.V., op. Cit., p. 53.

27. Ibidem, p. 72.

28. ORELLANA, M. A., *Biografía pictórica valentina o vida de pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos: obra filológica*. Madrid: Gráficas Marinas, 1930, p. 59-60.

29. SANCHÍS SIVERA, J., *La Catedral de Valencia, guía histórica y artística*. Valencia: Imp. de Francisco Vives Mora, 1909, p. 356-357.

30. Esta diferencia viene explicada en la página 32 de este libro.

31. ALBI FITA, J., op. Cit., vol. 2, p.195.

6. Juan de Juanes

ECCE HOMO

Óleo sobre tabla, 81 x 57 cm, 1560-1570 aprox.³² Museo de Bellas Artes de Valencia³³

Este *Ecce Homo* y el del Museo del Prado³⁴ suponen la perfecta culminación del icono juanesco, siendo los más conocidos ya que se les considera salidos de la mano del propio Juanes, sin que intervinieran ayudantes o discípulos en su elaboración³⁵. Para Albi, a diferencia del de Madrid, el *Ecce Homo* valenciano presenta “un tono más patético, aunque dentro de una total contención”³⁶ puesto que la expresión del rostro y la mirada reflejan un mayor dramatismo que contrasta con el gesto relajado del *Ecce Homo* del Museo del Prado.

Este *Ecce Homo* mantiene una total similitud con el del Museo del Prado, repitiendo idénticos detalles como son los nudos tanto de la cuerda que sujeta las manos como del manto, o incluso los pliegues de la tela y las gotas de sangre de rostro y cuello. Sobre un fondo oscuro, Cristo aparece coronado de espinas, con las muñecas atadas portando en su mano derecha una caña y con el manto purpúreo anudado sobre un hombro. Al contrario que en la tipología de *Ecce Homos* en busto, donde se observaban potencias alrededor de la cabeza,

en estos Cristos se nos ofrece una imagen de medio cuerpo con una aureola repleta de rayos luminosos que rodean la testa.

Como diferencias existentes con el de Madrid es posible destacar el distinto tratamiento de la aureola. Mientras que en esta tabla los rayos lumínicos están muy próximos unos a otros generando un marcado contorno, en el Cristo del Museo del Prado los rayos son muy lineales, más separados entre ellos y que al modificar el tamaño en algunos, Juanes consigue crear las tres potencias. Por otro lado, los claroscuros del *Ecce Homo* valenciano son más notables generando un mayor dramatismo de la imagen puesto que se acentúan los rasgos expresivos del rostro de Cristo, los pliegues del manto e incluso las venas de las manos.

Por último destacar que para Tormo, esta tabla procede del antiguo Real Convento de Dominicos de Nuestra Señora del Pilar de Valencia³⁷, actualmente conocida como la Iglesia de Nuestra Señora del Pilar y San Lorenzo.



32. Para Albi, este *Ecce Homo* podría fecharse entre 1560 y 1570 (ALBI FITA, J., op. *Cit.*, vol. 2, p. 197).

33. A.A.V.V., op. *Cit.*, p. 60.

34. *Ibidem*, p. 53.

35. ALBI FITA, J., op. *Cit.*, vol. 2, p. 192.

36. ALBI FITA, J., op. *Cit.*, vol 2, p. 195.

37. TORMO, MONZÓ, E., *Valencia, Los Museos*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1932, p. 174.

7. Vicente Macip Comes

ECCE HOMO

Óleo sobre tabla, siglo XVI-XVII³⁸. Colección Argudín. Madrid³⁹

Al igual que los *Ecce Homo* más conocidos de Juan de Juanes, el del Museo de Valencia y del Prado, para Albi esta pieza también es obra del pincel del artista pero en un momento posterior en el que Juanes enfatiza el dramatismo de la imagen sin superarla⁴⁰. En cambio, para Benito Doménech esta pintura es una copia del original de Juan de Juanes, realizada por su hijo Vicente Juanes, puesto que ciertos detalles como la elaboración de la oreja o la posición de las manos que apenas sujetan la caña lo evidencian⁴¹.

En esta tabla destacan algunas variaciones con respecto al resto de *Ecce Homos*, la cabeza de Cristo sufre una inclinación más acentuada mientras que el dedo de la mano derecha aparece estirado. Además, esta imagen combina elementos de otras representaciones como la inscripción "*Ecce Homo*" de la tabla de la catedral de Valencia⁴², las tres potencias que se dan en el Cristo de la colección Gómez-Navarro⁴³ y un nimbo como por ejemplo el de la parroquia de San Andrés (La Alcúdia)⁴⁴. Por último, llama la atención la trabajada ornamentación del marco con un tondo en la parte superior donde se muestra la imagen de Dios Padre.



38. Para Albi, este *Ecce Homo* podría fecharse como posterior a 1575 (ALBI FITA, J., op. Cit., vol. 2, p. 197).

39. *Ibidem*, vol. 3, p. 148.

40. *Ibidem*, vol. 2, p. 192 y 196.

41. BENITO DOMÉNECH, F., *Joan de Joanes: una nueva visión...*, op. Cit., p. 254.

42. ALBI FITA, J., op. Cit., vol. 3, p. 52.

43. BENITO DOMÉNECH, F. y GÓMEZ FRECHINA, J., *La memoria recobrada...*, op. Cit., p. 250-251.

44. BENITO DOMÉNECH, F., *Joan de Joanes. Un maestro...*, op. Cit., p. 106-107.

8. Nicolás Borrás Falcó

ECCE HOMO CON PILATOS

Óleo sobre lienzo pegado a una tabla, 104 x 90 cm, siglo XVI. Museo de Bellas Artes de Valencia⁴⁵

Nicolás Borrás Falcó (Cocentaina, 1530 – Cotalba, 1610), pintor renacentista valenciano y gran representante de la pintura monástica, fue un fiel discípulo de Juan de Juanes pero con cierta personalidad que se evidencia en los característicos ojos rasgados de sus personajes y en el empleo de la luz al estilo veneciano⁴⁶. Nicolás Borrás se inserta dentro del contexto de la Contrarreforma lo que influyó en la elaboración de pinturas con un marcado mensaje evangelizador. Su atracción por la vida monástica le llevó a ingresar en el monasterio de San Jerónimo de Cotalba (Alfahuir) en 1575 donde profesó como monje un año más tarde.

Esta pieza supone una de las copias de la figura del *Ecce Homo* en su tipología de medio

cuerpo. A diferencia del icono juanesco, Cristo se inserta directamente en la escena bíblica a la que debe su iconografía y que se corresponde con el relato del Evangelio de Juan (19,4-6) anteriormente descrito⁴⁷. Es una pieza claramente inmersa en las premisas contrarreformistas.

Con la desamortización de la Congregación de San Felipe Neri de Valencia esta pintura pasó a manos del Museo de Bellas Artes de esta misma ciudad. Se trata de una pintura sobre lienzo pegada a una tabla que conserva el marco original en el que puede leerse un texto correspondiente al Salmo 141: CONSIDERABAM AD DEXTERAM ET VIDEBAM ET NON ERAT QUI COGNOSCERET ME PSAL 141⁴⁸.



45. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., op. Cit., p. 94.

46. Ibídem, p. 15.

47. Página 17 de este libro.

48. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., op. Cit., p. 94.

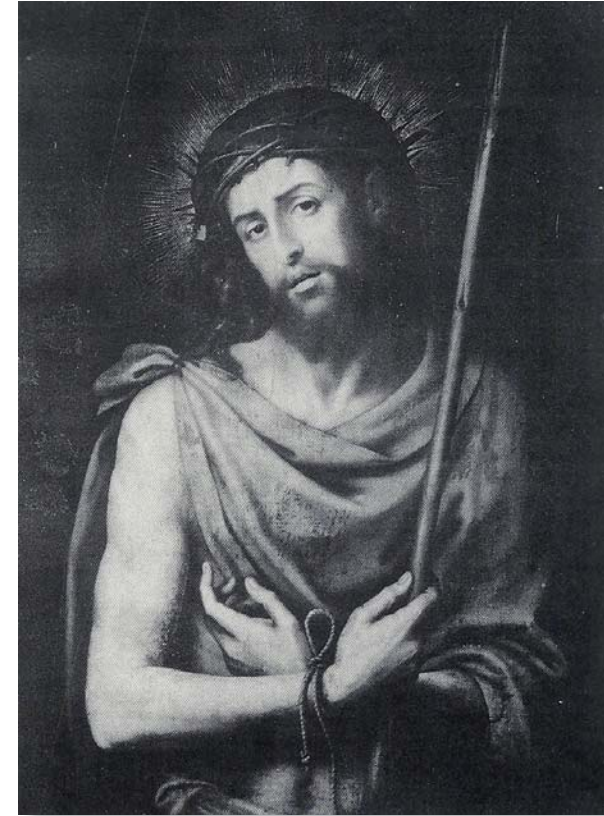
9. Autor desconocido

ECCE HOMO

Óleo sobre tabla, finales del siglo XVI. Colección Milá. Barcelona⁴⁹

Albi sitúa esta obra dentro de un período en el que el icono del *Ecce Homo* se encuentra ya definido, resultando una imagen más acabada que las elaboradas con anterioridad⁵⁰. Además, asegura que se trata de una pieza realizada directamente por Juanes⁵¹ en la que el rostro de Cristo guarda una gran similitud con el del Museo del Prado, manteniendo casi una total exactitud en lo que se refiere a detalles. Para Soler esta obra más bien podría tratarse de una copia realizada por el hijo de Juan de Juanes, Vicente Macip Comes⁵².

Cabe destacar como discrepancias que la figura de Cristo en esta tabla presenta un cánon más alargado y ligeramente alejado, dejando ver mayor zona del fondo tanto en la parte superior como a los lados. Además, aunque los rayos situados alrededor de la cabeza no tienen el trazo tan lineal y preciso del Cristo del Museo del Prado, puede intuirse cierto parecido.



49. ALBI FITA, J., op. *Cit.*, vol. 3, p. 94.

50. *Ibidem*, vol. 2, p. 195.

51. *Ibidem*, vol. 2, p. 192.

52. A.A.V.V., op. *Cit.*, p.72.

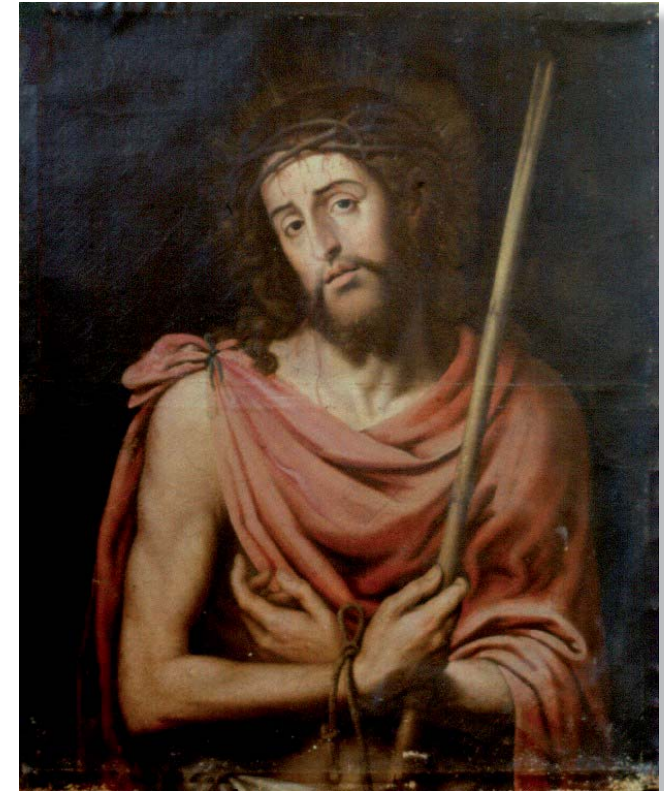
10. Autor desconocido

ECCE HOMO

Óleo sobre lienzo, siglo XVII. Monasterio del Corpus Christi. Carcaixent⁵³

Esta pintura atribuida a la escuela de Juan de Juanes por el Sistema Valenciano de Inventarios, posee ciertas diferencias con el icono juanesco ya que la obra presenta un formato menos alargado que las realizadas por Juanes y ubicadas en el Museo de Valencia y del Prado. Además, la figura de Cristo aparece des-

plazada hacia la derecha y más alejada mostrando gran parte del fondo. Por otra parte, el tratamiento de los pliegues del manto no es el mismo y el rojo empleado por Juanes es mucho más intenso en comparación con las tonalidades más rosadas de esta obra.



53. SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS. *Ecce Homo* [en línea]. Generalitat Valenciana. Conselleria de Turisme, Cultura i Esport. [Consulta: 3 abril 2012]. <<http://www.cult.gva.es/SVI/C00002/2/00002994.jpg>>

11. Autor desconocido

ECCE HOMO

Óleo sobre tabla, siglo XVII. Colección de don Pedro Estrany. Palma de Mallorca⁵⁴

Con detalles muy similares al *Ecce Homo* de la Catedral de Valencia, en cuanto a la inscripción del fondo y al nimbo, esta pintura, según Albi, puede ser considerada como obra de la mano de Juanes⁵⁵. Aunque para Benito Doménech, que no cataloga el de la Catedral de Valencia como obra juanesca, le resulta extraña la aureola sobre la cabeza de Cristo, dada la ausencia de ésta en los *Ecce Homos* originales de Juanes⁵⁶.

Esta tabla de la colección Estrany ofrece una imagen de Cristo más alargada y estilizada, en

la que los rasgos faciales recuerdan al *Ecce Homo* del Museo del Prado. Por otro lado, aunque no se observa con total claridad en la imagen, es posible percibir que existe un mayor contraste de claroscuros en esta tabla que en la del Prado.

Para Albi, esta obra se sitúa en una etapa en la que el icono juanesco se encuentra ya delimitado y donde se evidencia un mayor empuje creativo con respecto a las anteriores representaciones juanescas⁵⁷.



54. ALBI FITA, J., op. *Cit.*, vol. 3, p. 93.

55. *Ibidem*, vol. 2, p. 192.

56. BENITO DOMÉNECH, F., *Joan de Joanes: una nueva visión...*, op. *Cit.*, p. 218.

57. ALBI FITA, J., op. *Cit.*, vol. 2, p. 195.

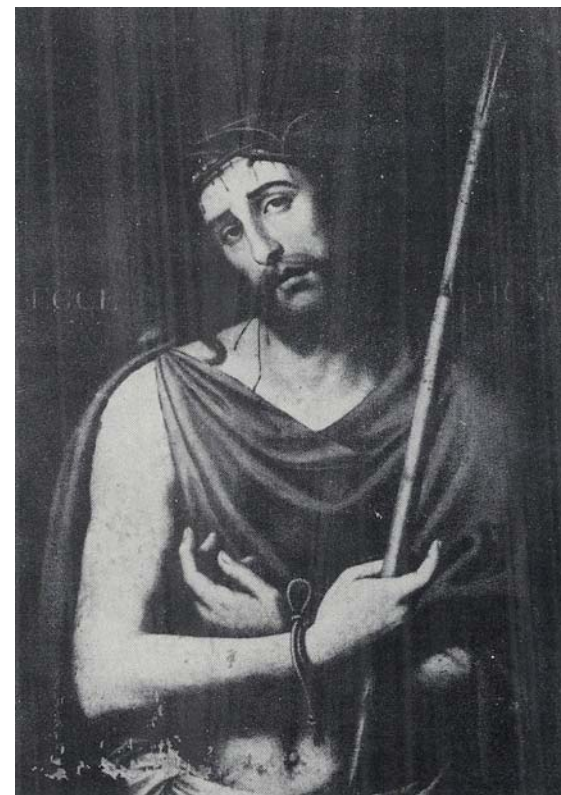
12. Autor desconocido

ECCE HOMO

Óleo sobre tabla, siglo XVII. Colección desconocida⁵⁸

Este *Ecce Homo* se encuentra inscrito en el catálogo de obras de Juan de Juanes realizado por Albi, pero especifica que se trata de una pintura actualmente desaparecida o destruida atribuida al artista⁵⁹. En ella se pueden observar las mismas variaciones en cuanto a la inclinación del rostro y la posición del dedo de la mano derecha que la pieza de la colección

Argudín (Madrid)⁶⁰. También en esta representación se aprecia la inscripción "*Ecce Homo*" del fondo así como ciertas discrepancias con las obras del Museo del Prado y de Valencia en cuanto a los nudos que sujetan las manos y el manto, el formato ligeramente alargado e incluso los pliegues de la tela.



58. ALBI FITA, J., op. *Cit.*, vol. 3, p. 149.

59. *Ibidem*, vol. 2, p. 188.

60. *Ibidem*, vol. 3, p. 148.

13. Autor desconocido

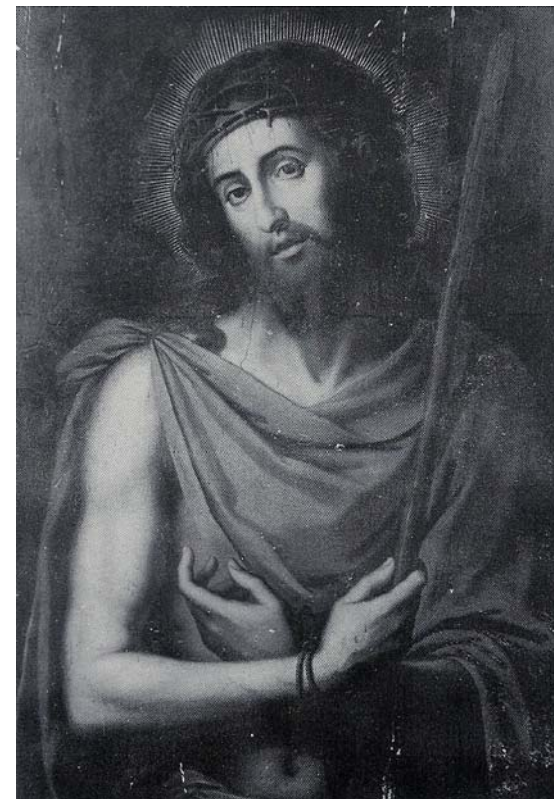
ECCE HOMO

Óleo sobre tabla, siglo XVII⁶¹. Colección de doña María Noguera. Valencia⁶²

Esta tabla también es considerada por Albi como uno de los últimos *Ecce Homos* en los que Juanes alcanza la perfección de este icono⁶³, mientras que Soler la considera como una copia realizada en el siglo XIX⁶⁴.

Con un formato ligeramente alargado esta pintura presenta un menor detallismo y unos claroscuros menos marcados que la del Museo de Valencia. Los rayos que forman la aureola

de la cabeza se asemejan a los que Juanes pinta en el Cristo del Museo del Prado, pero en esta pintura se multiplican remarcando el contorno de la figura. Por otro lado, los pliegues de la tela, los nudos de las muñecas y del manto, así como los regueros de sangre de la frente de Cristo, no parecen coincidir con exactitud con las representaciones de los Museos de Madrid y Valencia.



61. Desde un punto de vista personal, parece tratarse de una copia realizada en el siglo XVII.

62. ALBI FITA, J., op. *Cit.*, vol. 3, p. 122.

63. *Ibidem*, vol. 2, p. 195.

64. A.A.V.V., op. *Cit.*, p.72.

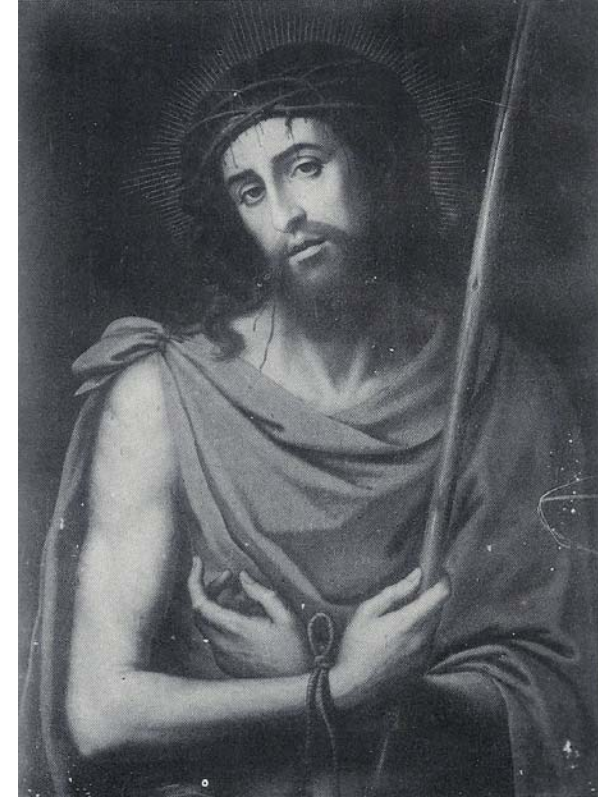
14. Autor desconocido

ECCE HOMO

Óleo sobre lienzo adherido a una tabla, 80 x 60 cm, siglo XVII⁶⁵. Colección Lassala. Valencia⁶⁶

Esta pintura guarda una gran similitud con la representación juanesca del Museo del Prado, destacando sólo algunas diferencias entre ambos. El encuadre de la figura de Cristo muestra el paño púdico en la pintura de Juanes, mientras que este *Ecce Homo* apenas se observa. Además, los cabos de la cuerda que ata las manos caen de forma distinta.

Albi considera esta pintura como una de las versiones realizadas del propio pincel de Juanes en la que, junto con las del Museo del Prado y de Valencia, culmina definitivamente el icono del *Ecce Homo*⁶⁷. Por otro lado, Soler la estima como una copia realizada en el siglo XVIII⁶⁸.



65. Desde un punto de vista personal, parece tratarse de una copia realizada en el siglo XVII.

66. ALBI FITA, J., op. *Cit.*, vol. 3, p. 121.

67. *Ibidem*, vol. 2, p. 195.

68. A.A.V.V., op. *Cit.*, p. 72.

15. Mariano Salvador Maella ?

ECCE HOMO

Óleo sobre tabla, siglo XVII⁶⁹. Museo de la Catedral de Valencia⁷⁰

Según Albi, esta representación del *Ecce Homo*, junto con la de la Catedral de Segorbe, es una de las más antiguas y menos definidas de Juanes⁷¹. Además de plantear que estas obras son de un mayor manierismo, mantiene la hipótesis de que el *Ecce Homo* de la Catedral de Valencia procede de propio pincel del artista en un período inicial y menos maduro⁷². Tormo comparte esta opinión en un primer momento puesto que después considera que esta tabla bien podría tratarse de una posible copia de un original de Juanes⁷³. Según Benito Doménech⁷⁴ esta obra puede tratarse de la copia realizada por Mariano Salvador Maella del *Ecce Homo* juanesco del Museo del Prado que fue encargada por Carlos IV el 8 de agosto de 1806⁷⁵.

Al contrario que las últimas versiones más perfectas de este icono, (la del Museo de Bellas

Artes de Valencia y la del Museo del Prado) en el fondo de la pintura pueden leerse las palabras "*Ecce Homo*". Además de esto, alrededor de la cabeza de Cristo puede verse un contorno de rayos luminosos y un nimbo que no presentan los *Ecce Homos* más conocidos de Juanes. Otra de las diferencias se destaca en las gotas de sangre del rostro y cuello de Cristo, que no aparecen en esta imagen.

Aunque la figura de Cristo presenta un cánón más alargado y el rostro claramente es distinto, el autor de la obra mantuvo los mismos detalles en los pliegues de la tela o los nudos de las manos y del manto de las tablas juanescas del Museo de Valencia y del Prado, permitiéndose mínimas variaciones.



69. Desde un punto de vista personal, parece tratarse de una copia realizada en el siglo XVII.

70. ALBI FITA, J., op. *Cit.*, vol. 3, p. 52.

71. *Ibidem*, vol. 2, p. 195.

72. *Ibidem*, vol. 2, p. 193.

73. TORMO, MONZÓ, E., *Levante: provincias valencianas y murcianas*. Madrid: Calpe, 1923, p. 66.

74. BENITO DOMÉNECH, F., *Joan de Joanes: una nueva visión...*, op. *Cit.*, p. 218.

75. SANCHIS SIVERA, J., op. *Cit.*, p. 356-357.

16. Autor desconocido

ECCE HOMO

Óleo sobre tabla, XVII⁷⁶. Catedral de Segorbe. Castellón⁷⁷

Como ya se ha dicho anteriormente, esta pintura ha sido atribuida por Albi a una etapa temprana de la trayectoria artística de Juanes⁷⁸, aunque también plantea la posibilidad de que se trate de una copia de un *Ecce Homo* juanesco⁷⁹. Tormo asegura que esta obra fue realizada por un discípulo del artista⁸⁰ mientras que para Soler es una copia del siglo XVIII⁸¹.

En comparación con la tabla de la Catedral de Valencia y a su vez con la del Museo de Valencia y del Prado, esta obra presenta un formato más ancho en el que la figura mantiene el mismo tamaño dejando ver un mayor porcentaje del fondo y a su vez, más parte del paño púdi-

co. En este caso no existe ninguna inscripción en el fondo como sucede con el *Ecce Homo* de la Catedral valenciana. Además de esto, es posible comprobar que el rostro de Cristo guarda cierto parecido con el del Museo de Bellas Artes de Valencia.

Las discrepancias con las representaciones del Museo de Valencia y del Prado se hacen muy notables en el tratamiento de los pliegues del manto y de los nudos, especialmente el de la cuerda que une las manos. Este hecho puede apoyar tanto la hipótesis de Albi como la de Tormo, no siendo una pintura propia del pincel de Juanes.



76. Desde un punto de vista personal, parece tratarse de una copia realizada en el siglo XVII.

77. ALBI FITA, J., op. *Cit.*, vol. 3, p. 51.

78. Página 50 de este libro.

79. ALBI FITA, J., op. *Cit.*, vol. 2, p. 195.

80. TORMO, MONZÓ, E., *Levante...*, op. *Cit.*, p. 66.

81. A.A.V.V., op. *Cit.*, p. 72

17. Autor desconocido 18. Autor desconocido



ECCE HOMO

Óleo sobre lienzo, siglo XVII
Museo de Bellas Artes de Valencia⁸²

Es evidente que esta pintura se trata de una copia del *Ecce Homo* juanesco del Museo del Prado puesto que el rostro es muy semejante, a pesar de ciertas diferencias en cuanto al formato y encuadre, en el que la figura de Cristo se muestra más alejada y deja ver mayor zona del paño púdico.

ECCE HOMO

Óleo sobre lienzo, siglo XVII
Museo de Bellas Artes de Valencia⁸³

En cuanto a esta representación del *Ecce Homo*, no guarda ningún parecido con las imágenes de Juanes realizadas para el Museo de Valencia y del Prado. Ni el encuadre, mucho más alejado que deja a la vista parte del paño púdico, ni el formato, más ancho, recuerdan a los modelos juanescos. Los detalles en cuanto a los pliegues del manto, nudos o el rostro son totalmente distintos.

82. SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS. *Ecce Homo* [en línea]. Generalitat Valenciana. Conselleria de Turisme, Cultura i Esport. [Consulta: 3 abril 2012]. <<http://www.cult.gva.es/SVI/C00110/0/00000125.jpg>>

83. SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS. *Ecce Homo* [en línea]. Generalitat Valenciana. Conselleria de Turisme, Cultura i Esport. [Consulta: 3 abril 2012]. <<http://www.cult.gva.es/SVI/C00041/0/00007329.jpg>>

19. Autor desconocido 20. Autor desconocido



ECCE HOMO

Óleo sobre lienzo, siglo XVII
Museo de Bellas Artes de Valencia⁸⁴

En esta pintura ocurre como la anterior, no existe ninguna coincidencia con el modelo realizado por Juanes en cuanto a formato, más amplio, encuadre, que permite ver más zona del paño púdico y detalles del rostro, nudos y manto.

ECCE HOMO

Óleo sobre lienzo, siglo XVII
Museo de Bellas Artes de Valencia⁸⁵

En lo que respecta a esta pintura el formato es muy similar a las representaciones juanescas mientras que el encuadre es un poco más bajo que éstas, dejando visible mayor parte del paño púdico. Aunque existen diferencias en cuanto a la elaboración de los nudos y pliegues del manto, no son tan evidentes como en las dos pinturas anteriores.

84. SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS. *Ecce Homo* [en línea]. Generalitat Valenciana. Conselleria de Turisme, Cultura i Esport. [Consulta: 3 abril 2012]. <<http://www.cult.gva.es/SVI/C00041/0/00000065.jpg>>

85. SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS. *Ecce Homo* [en línea]. Generalitat Valenciana. Conselleria de Turisme, Cultura i Esport. [Consulta: 3 abril 2012]. <<http://www.cult.gva.es/SVI/C00110/0/000001137.jpg>>

21. Autor desconocido 22. Autor desconocido



ECCE HOMO

Óleo sobre lienzo, siglo XVII. Convento de San Lorenzo. Valencia⁸⁶

Además de la discrepancia en cuanto al encuadre de esta pintura con los *Ecce Homos* de Juanes del Museo del Prado y Valencia, el cuerpo de Cristo es muy voluptuoso en comparación con el pequeño tamaño de la cabeza. Por otra parte, el manto de Cristo exhibe una gran cantidad de pliegues que no muestran las representaciones juanescas de este tema.

ECCE HOMO

Óleo sobre lienzo, siglo XVII. Convento de San Francisco. Orihuela⁸⁷

Respecto a este *Ecce Homo* el formato, encuadre y detalles del rostro, pliegues y nudos guardan bastante parecido con las representaciones más perfectas de Juanes. Como diferencias destacar que la posición de la figura de Cristo se sitúa ligeramente a la derecha de la composición y el tratamiento de la pintura es poco minucioso.

86. SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS. *Ecce Homo* [en línea]. Generalitat Valenciana. Conselleria de Turisme, Cultura i Esport. [Consulta: 3 abril 2012]. <<http://www.cult.gva.es/SVI/C00107/7/00007054.jpg>>
87. SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS. *Ecce Homo* [en línea]. Generalitat Valenciana. Conselleria de Turisme, Cultura i Esport. [Consulta: 3 abril 2012]. <<http://www.cult.gva.es/SVI/C00114/2/00002748.jpg>>

23. Autor desconocido 24. Autor desconocido



ECCE HOMO

Óleo sobre lienzo, siglo XVII. Iglesia Parroquial de San José. Alpuente⁸⁸

Aunque la obra presenta un notable oscurecimiento y un mal estado de conservación, es posible apreciar que el encuadre de la figura de Cristo es distinto a las representaciones juanescas puesto que se muestra más alejada y de inferior tamaño, salvando el resto del lienzo con un fondo oscuro.

ECCE HOMO

Óleo sobre lienzo, siglo XVII. Iglesia del Convento de las Carmelitas Descalzas. Caudiel⁸⁹

Según el Sistema Valenciano de Inventarios esta obra pertenece a la escuela de Juan de Juanes. Presenta ciertas diferencias de las representaciones juanescas en cuanto al encuadre, ya que la figura de Cristo se muestra mucho más alejada y pequeña, y respecto al excesivo tamaño de los rayos luminosos que rodean la cabeza, especialmente en las tres potencias.

88. SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS. *Ecce Homo* [en línea]. Generalitat Valenciana. Conselleria de Turisme, Cultura i Esport. [Consulta: 3 abril 2012]. <<http://www.cult.gva.es/SVI/C00087/0/00000239.jpg>>
89. SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS. *Ecce Homo* [en línea]. Generalitat Valenciana. Conselleria de Turisme, Cultura i Esport. [Consulta: 3 abril 2012]. <<http://www.cult.gva.es/SVI/C00086/0/00000403.jpg>>

25. Autor desconocido

ECCE HOMO

Óleo sobre lienzo, 83,5 x 67,5 cm, siglo XVII. Monasterio de Santa Clara de Gandía⁹⁰

Compositivamente esta obra nos recuerda a los *Ecce Homos* de Juan de Juanes en su tipología en busto. A diferencia de las representaciones juanescas, como por ejemplo la de la colección Gómez-Navarro, en esta pintura el formato es más alargado y se ofrece una imagen más cercana del rostro de Cristo en la que no aparecen las manos.

Respecto a las cuestiones técnicas, la preparación empleada es de un color rojo intenso resultado de la combinación de pigmentos tierras, carbonato cálcico y negro de hierro aglutinados con aceite secante. Los pigmentos empleados en la película pictórica son: blanco de plomo, tierras, bermellón, carbonato cálcico y negro de hierro⁹¹.



26. Autor desconocido

ECCE HOMO

Óleo sobre lienzo, siglo XVII. Monasterio de Santa Clara. Valencia⁹²

En cuanto a esta pintura, se puede apreciar un ligero alargamiento del formato y a su vez de la figura de Cristo, que aparece más estirada y con un manto de gran tamaño que sobresale en exceso por los lados. Además, los pliegues del manto están muy marcados generando demasiado contraste en comparación con los *Ecce Homos* de Juanes.



90. COMPANY, X. y PELLICER I ROCHER, V., *Els tresors de les clarisses de Gandia*. Gandia: IMAC, Ajuntament de Gandia, 2003, p. 164-165.

91. Idem.

92. SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS. *Ecce Homo* [en línea]. Generalitat Valenciana. Conselleria de Turisme, Cultura i Esport. [Consulta: 3 abril 2012]. <<http://www.cult.gva.es/SVI/C00112/5/00005748.jpg>>

27. José Vergara

ECCE HOMO

Óleo sobre tabla, 81 x 60 cm, 1788. Real Academia de San Jordi. Barcelona⁹³

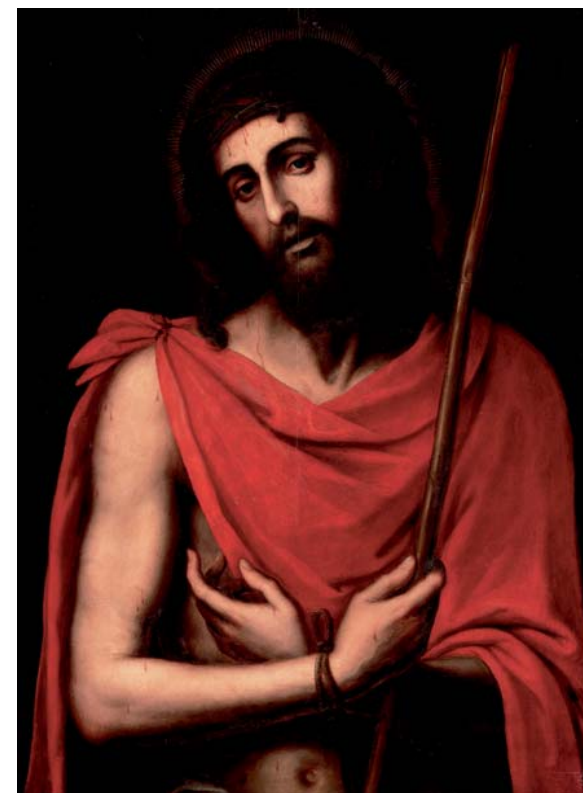
José Vergara Ximeno (Valencia, 1726 – Valencia, 1799) fue uno de los más prolíficos pintores del panorama valenciano del siglo XVIII. Designado como primer Director de Pintura y Director General de la Real Academia de San Carlos de Valencia en su época⁹⁴, realizó varios encargos que van desde la pintura hasta el grabado, concretamente en el diseño para estampa. Fueron importantes sus retratos de monarcas, como el del rey Fernando VI, Carlos III o el de Carlos IV⁹⁵ así como sus copias a Ribera, Juan de Juanes o Ribalta. En su carrera profesional cabe destacar su cargo como revisor de imágenes de la Santa Inquisición, cargo que se asignaba a personas de un gran nivel intelectual.

Esta tabla en la que José Vergara copia el modelo del *Ecce Homo* juanesco es significativa porque fue atribuida en los catálogos antiguos a Juan de Juanes aun teniendo en cuenta la inscripción que aparece detrás: “Este Ecce

Homo lo copió Dn. Josef / Vergara del original de Juanes que / está en casa del Sr. Canónigo de Val^a / Dn Antonio García. Año 1788⁹⁶. Quizás tal error de atribución puede ser justificado planteando la posibilidad de que la inscripción fuese más tardía a esta catalogación.

Es de destacar que Vergara mantiene el mismo formato y medidas muy cercanas a los *Ecce Homos* juanescos del Museo de Bellas Artes de Valencia y el del Museo del Prado. Pero también son destacables las diferencias respecto al tratamiento de los pliegues de la tela y los nudos del manto y de las manos.

Desde 1932 la obra se encontraba en los depósitos de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Barcelona, de donde fue recuperada para formar parte de la colección de la Real Academia de San Jordi de Barcelona⁹⁷.



93. GIMILIO SANZ, D., *José Vergara 1726-1799. Del tardobarroco al clasicismo dieciochesco*. València: Generalitat Valenciana, 2005, p. 22.

94. *Ibidem*, p. 14.

95. *Ibidem*, p. 8-9.

96. *Ibidem*, p. 22.

97. *Idem*.

28. Atribuido a Mariano Salvador Maella

ECCE HOMO

Óleo sobre tabla, 1806. Santa Iglesia Catedral Basílica Metropolitana de Santa María. Valencia⁹⁸

Para el Sistema Valenciano de Inventarios esta obra corresponde a la copia del *Ecce Homo* juanesco del Prado encargada por Carlos IV el 8 de agosto de 1806 a Mariano Salvador Maella⁹⁹, aunque para B. Doménech¹⁰⁰ no es ésta sino la que Albi recoge en su catálogo como procedente de la Catedral de Valencia¹⁰¹.

Mariano Salvador Maella (Valencia, 1739 - Madrid, 1819) fue un pintor, grabador e ilustrador valenciano, miembro de mérito en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y nombrado por Carlos IV en 1799 como primer pintor del rey¹⁰². Maella inició su trayectoria profesional en Roma de donde regresó para realizar encargos tanto en Madrid como en Valencia.

En cuanto al estudio de este *Ecce Homo*, el tratamiento del manto, y la elaboración de los nudos y del rostro guardan un gran parecido con la obra de Juanes. Llama la atención el majestuoso marco dorado, obra de José Cotanda¹⁰³, con una ornamentación caracterizada por dos ángeles que lloran a ambos lados y unos querubines en la parte inferior.

Realmente esta pintura genera problemas de atribución puesto que si el marco fue tallado para la obra de Maella realizada en 1806, no pudo ser efectuado por el escultor José Cotanda, muerto cuatro años antes¹⁰⁴.



98. SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS. *Ecce Homo* [en línea]. Generalitat Valenciana. Conselleria de Turisme, Cultura i Esport. [Consulta: 3 abril 2012]. <<http://www.cult.gva.es/SVI/C00022/0/0000688.jpg>>

99. SANCHÍS SIVERA, J., op. *Cit.*, p. 356-357.

100. BENITO DOMÉNECH, F., *Joan de Joanes: una nueva visión...*, op. *Cit.*, p. 218.

101. ALBI FITA, J., op. *Cit.*, vol. 2, p. 195.

102. MUSEO NACIONAL DEL PRADO, *Maella, Mariano Salvador* [en línea]. [Consulta: 9 junio 2012]. <<http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/maella-mariano-salvador/>>

103. BUCHÓN CUEVAS, A. M^a. *El escultor José Cotanda. Vida y obra.* [en línea]. [Consulta: 9 junio 2012]. p. 152-153. <<http://centros.uv.es/web/departamentos/D230/data/informacion/E125/PDF612.pdf>>

104. *Ibidem*, p. 153.

29. Autor desconocido 30. Autor desconocido



ECCE HOMO

Siglo XVIII.
Ubicación actual desconocida

En esta pintura también el formato y el encuadre son distintos a las representaciones de Juanes, ya que respecto al formato es sutilmente más ancho mientras que la figura de Cristo es más pequeña ubicándose en un plano alejado que deja ver parte del paño púdicico.



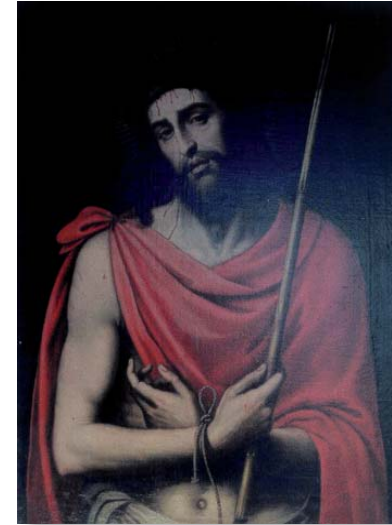
ECCE HOMO

Óleo sobre lienzo, siglo XVIII. Monasterio de San José y Santa Teresa. Valencia¹⁰⁵

El encuadre y formato de esta obra es bastante parecido al modelo de Juanes, pero ciertos aspectos como el tratamiento de los pliegues o el nudo que sujeta las manos es distinto. Por otro lado, la caña es un poco más gruesa mientras que el hombro izquierdo de Cristo está más inclinado hacia abajo.

105. SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS. *Ecce Homo* [en línea]. Generalitat Valenciana. Conselleria de Turisme, Cultura i Esport. [Consulta: 3 abril 2012]. <<http://www.cult.gva.es/SVI/C00112/5/00005748.jpg>>

31. Autor desconocido 32. Autor desconocido



ECCE HOMO

Óleo sobre lienzo, siglo XVIII. Iglesia Parroquial de El Salvador. Requena¹⁰⁶

Este *Ecce Homo*, con un formato más ancho respecto a las representaciones juanescas más perfectas, ofrece un tratamiento de los pliegues del manto muy semejante al empleado por Juanes, además de una gran similitud en cuanto a los nudos del manto y manos.



ECCE HOMO

Óleo sobre lienzo, siglo XVIII. Iglesia Parroquial de la Purísima Concepción. Antella¹⁰⁷

Esta pieza difiere de las representaciones del Museo del Prado y de Valencia en el formato, menos alargado, y en algunos detalles anatómicos ya que la figura de Cristo se muestra ligeramente achatada frente al modelo juanesco.

106. SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS. *Ecce Homo* [en línea]. Generalitat Valenciana. Conselleria de Turisme, Cultura i Esport. [Consulta: 3 abril 2012]. <<http://www.cult.gva.es/SVI/C00041/0/00000863.jpg>>

107. SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS. *Ecce Homo* [en línea]. Generalitat Valenciana. Conselleria de Turisme, Cultura i Esport. [Consulta: 3 abril 2012]. <<http://www.cult.gva.es/SVI/C00041/0/00000864.jpg>>

33. Autor desconocido 34. Autor desconocido



ECCE HOMO

Óleo sobre lienzo, siglo XVIII. Monasterio de San José y Santa Teresa. Valencia¹⁰⁸

El formato de esta pintura es más amplio que las representaciones más perfectas del *Ecce Homo* juanesco (Museo de Valencia y del Prado), dejando a la vista un fondo sutilmente más extenso. Además, la figura de Cristo se muestra más estirada y aparece con un nimbo sobre la cabeza.



ECCE HOMO

Óleo sobre lienzo, siglo XVIII. Convento Carmelita de la Encarnación. Valencia¹⁰⁹

Este *Ecce Homo* del Convento Carmelita mantiene algunas diferencias con las representaciones juanescas en cuanto al formato, ligeramente más alargado, el nudo de la cuerda que sujeta las manos puesto que los cabos caen de distinta forma, y el nimbo alrededor de la cabeza de Cristo, que no presentan los *Ecce Homos* del Museo del Prado y del Museo de Bellas Artes de Valencia.

108. SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS. *Ecce Homo* [en línea]. Generalitat Valenciana. Conselleria de Turisme, Cultura i Esport. [Consulta: 3 abril 2012]. <<http://www.cult.gva.es/SVI/C00112/5/00005615.jpg>>

109. SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS. *Ecce Homo* [en línea]. Generalitat Valenciana. Conselleria de Turisme, Cultura i Esport. [Consulta: 3 abril 2012]. <<http://www.cult.gva.es/SVI/C00107/3/00003955.jpg>>

35. Autor desconocido 36. Autor desconocido



ECCE HOMO

Óleo sobre lienzo, siglo XVIII. Hospital General. Valencia¹¹⁰

En este *Ecce Homo* existen diferencias con las imágenes juanescas del Prado y Valencia, en cuanto al encuadre ya que la figura de Cristo aparece más alejada y se muestra más zona correspondiente al paño púdico. El rostro, los pliegues del manto, la aureola y los nudos de las manos y del manto son completamente distintos. Como detalle destacar la inscripción "*Ecce Homo*" del fondo de la composición.

110. SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS. *Ecce Homo* [en línea]. Generalitat Valenciana. Conselleria de Turisme, Cultura i Esport. [Consulta: 3 abril 2012]. <<http://www.cult.gva.es/SVI/C00110/4/00004693.jpg>>

111. SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS. *Ecce Homo* [en línea]. Generalitat Valenciana. Conselleria de Turisme, Cultura i Esport. [Consulta: 3 abril 2012]. <<http://www.cult.gva.es/SVI/C00110/0/00000077.jpg>>



ECCE HOMO

Óleo sobre lienzo, 83,5 x 67,5 cm, siglo XVIII. Ermita de la Consolación. Llutxent¹¹¹

Respecto a esta pintura, guarda bastante parecido con el modelo del *Ecce Homo* juanesco en cuanto al tratamiento de los pliegues y el encuadre de la figura. Destacan el nimbo y la inscripción "*Ecce Homo*" del fondo muy recurrente en las diversas copias realizadas del icono de Juanes.

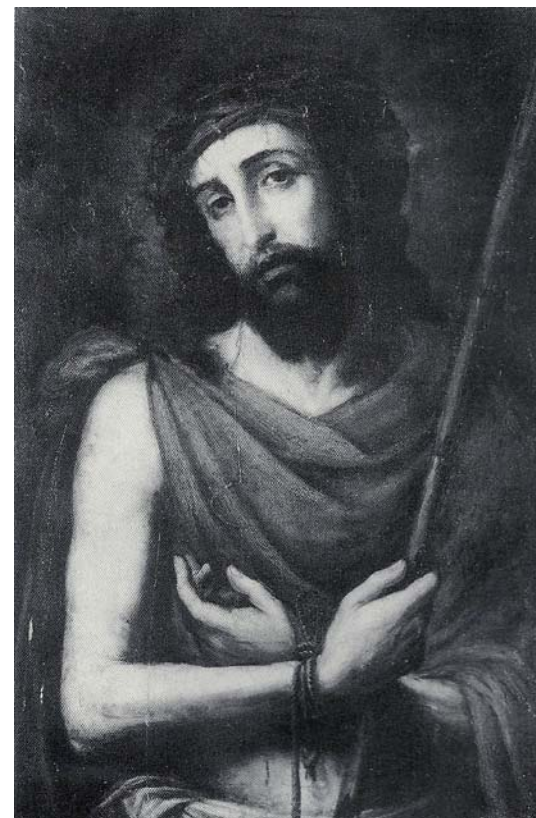
37. Autor desconocido

ECCE HOMO

Óleo sobre tabla, siglo XVIII¹¹². Colección Sala. Barcelona¹¹³

Resulta problemática la atribución de esta pintura por su ejecución, puesto que está realizada con trazos muy sueltos y de una expresividad incuestionable, lo que contrasta con el detallismo y minuciosidad que caracteriza la pintura de Juanes. Albi recoge esta pieza en su catálogo y señala estos aspectos además de la buena calidad de la obra¹¹⁴. Admite la posibilidad de que se trate de un boceto, de una obra inacabada, de un trabajo que posteriormente debería finalizar un discípulo o de una plantilla o patrón elaborado para ser repetido en numerosas ocasiones¹¹⁵. Soler opina que esta pintura es una copia del siglo XVII¹¹⁶ mientras que Benito Doménech concluye que dada la mala calidad de la obra hay que excluirla del catálogo de Juanes¹¹⁷.

Cabe destacar las discrepancias con las representaciones más perfectas realizadas por Juanes, la del Museo de Valencia y del Prado. En primer lugar esta pieza presenta un formato más alargado y los pliegues del manto no coinciden con exactitud. Además, el nudo que sujeta las manos es distinto, la cabeza de Cristo es sutilmente más grande en relación al cuerpo y la caña se muestra más inclinada perdiéndose en la esquina superior derecha. Por otro lado, el brazo derecho de Cristo presenta una diagonal más marcada en los *Ecce Homos* del Prado y de Valencia.



112. Desde un punto de vista personal, parece tratarse de una copia realizada en el siglo XVIII.

113. ALBI FITA, J., op. *Cit.*, vol. 3, p. 95.

114. *Ibidem*, vol. 2, p. 193.

115. *Ibidem*, vol. 2, p. 194.

116. A.A.V.V., op. *Cit.*, p. 72.

117. BENITO DOMÉNECH, F., *Joan de Joanes: una nueva visión...*, op. *Cit.*, p. 217.

38. Felipe Martí

ECCE HOMO

Óleo sobre tabla, 89 x 58 cm, siglo XVIII?. Monasterio de Santa Clara de Gandía¹¹⁸

Esta pintura es sólo un ejemplo del extenso patrimonio artístico que guarda el monasterio de Santa Clara de Gandía. Se trata de un óleo pintado sobre una capa de preparación gris compuesta por blanco de plomo, tierras y negro carbón. Algunos de los pigmentos empleados, concretamente en la tela del manto, han sido el bermellón, la laca roja y el blanco de plomo¹¹⁹.

Cabe destacar que todas las capas que componen el estrato pictórico están aglutinadas con aceites secantes. Tras el proceso de intervención de este *Ecce Homo*, al eliminar una

capa de yeso situada en el soporte se recuperó el siguiente texto: "COPIA DE JUANES. FELIPE MARTI. FET"¹²⁰.

Por último, destacar que el formato de esta obra es más alargado que los *Ecce Homos* realizados por Juanes para el Museo de Valencia y del Prado. Existe bastante coincidencia en cuanto a los pliegues del manto, aunque en esta pintura el contraste entre claroscuros es mayor que en las imágenes juanescas. Finalmente, es importante remarcar que el nudo que sujeta las manos es distinto.



118. COMPANY, X. y PELLICER I ROCHER, V., op. *Cit.*, p. 154-155.

119. *Idem.*

120. *Idem.*

39. José Estruch

ECCE HOMO

Óleo sobre lienzo, 84,5 x 58,5 cm, siglo XIX. Museo del Almudín. Xàtiva¹²¹

José Antonio Estruch (San Juan de Énova, 1835 – Puebla Llarga, 1907) fue un pintor y gran dibujante valenciano conocido por su habilidad como copista y caricaturista. Viajó a Italia nutriéndose de nociones renacentistas y regresó a Valencia realizando excelentes copias e interpretaciones de maestros como Miguel Ángel o Rafael¹²². Su producción artística queda dividida en tres temáticas: los retratos burgueses, la académica pintura religiosa y sus caricaturas que en nada tienen que envidiar a las pinturas negras de Goya.

Al igual que José Vergara, Estruch mantiene un formato y unas medidas muy cercanas a las del modelo juanesco pero en este caso el soporte ya no es una tabla sino un lienzo. La

pintura es bastante inusual en Estruch ya que principalmente se dio a conocer por sus famosas caricaturas y retratos y no por su época religiosa a la que corresponde esta pintura. Se pueden destacar ciertas diferencias con los *Ecce Homos* juanescos del Museo del Prado y de Valencia, como por ejemplo, que los pliegues del manto en el brazo izquierdo son distintos y los cabos del nudo que sujeta las manos caen de diferente forma. Además, los regueros de sangre del rostro no coinciden con exactitud mientras que los que corren por el lado izquierdo del cuello de Cristo no aparecen en el modelo de Juanes. Por último, el dedo pulgar del brazo izquierdo está ligeramente más levantado en la copia de Estruch.



121. ALCAIDE DELGADO, J. L. y RAMOS MONLLOR, J., 1835-1907, *Centenari de J. A. Estruch*. Xàtiva: Regidoria de Cultura, 2007, p. 92-93.

122. GONZÁLEZ MARTÍ, M., et al. *Centenari: Escrits i opinions: Any 2008*. La Pobla Llarga: Regidoria de Cultura, 2008, p. 4.

40. José Estruch

ECCE HOMO

Óleo sobre lienzo, 20 x 13 cm, siglo XIX. Real Colegio de Corpus Christi. Valencia¹²³

Esta pintura que actualmente se encuentra en el Colegio de Corpus Christi, procede del legado de Don Francisco Ferrer Estellés realizado en 1889 y que se hizo efectivo en 1904¹²⁴. Se trata de otra de las copias del modelo juanesco del *Ecce Homo* realizada por Estruch, como indica su firma en la esquina superior izquierda: "J. Estruch"¹²⁵.

En comparación con las representaciones más perfectas realizadas por Juanes con esta iconografía, la del Prado y la de Valencia, el encuadre de la figura de Cristo es distinto puesto que en esta obra aparece cortada a la altura de los brazos. El tamaño de la caña se ha reducido mientras que detalles como los pliegues del manto, nudos o la corona de pinchos no guardan ningún tipo de relación, así como el rostro de Jesús cuya similitud es mínima.



123. BENITO DOMÉNECH, F., *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia: Federico Domenech, S.A., 1980, p. 263.

124. *Ibidem*, p. 218-221.

125. *Ibidem*, p. 263.

41. Julia Gomis

ECCE HOMO

Óleo sobre tabla, 40 x 31 cm, 1931. Capilla del Cristo del Feliz Tránsito de la Real Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados. Valencia¹²⁶

Según el Sistema Valenciano de Inventarios esta obra fue realizada por Julia Gomis, de quien no disponemos de ninguna información biográfica.

En cuanto a la pintura, aunque el formato es distinto y la figura de Cristo se muestra más alargada y estilizada, muchos aspectos como los nudos de las manos y del manto, los plie-

gues de la tela, los regueros de sangre o incluso el rostro se asemejan bastante a los *Ecce Homos* de Juanes ubicados en el Museo del Prado y de Valencia, especialmente al de Valencia. Llamam la atención la inscripción "*Ecce homo*" de la parte inferior, el dorado nimbo así como el majestuoso marco en el que se inserta la obra.



126. BOSH REIG, I., *Real Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia: restauración de los fondos pictóricos y escultóricos: 1998-2001*. Valencia: Fundación para la Restauración de la Basílica de la Mare de Déu dels Desamparats, 2001, p. 185.

42. Autor desconocido 43. B. Silvestre



ECCE HOMO

Óleo sobre lienzo, principios del siglo XX. Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús. Valencia¹²⁷

Esta obra se trata más bien de una copia del *Ecce Homo* de Juanes ubicado en el Museo de Bellas Artes de Valencia ya que el rostro guarda un gran parecido y los rayos de luz que rodean la cabeza de Cristo son indiscutiblemente copiados del *Ecce Homo* valenciano. Destacan la expresividad en el tratamiento de la pintura, la pronunciada musculatura y el marcado contraste de claroscuros, especialmente patente en los pliegues del manto.



ECCE HOMO

Óleo sobre tabla, 1971. Iglesia Parroquial de la Asunción de Nuestra Señora. Bocairent¹²⁸

Esta pintura se trata de una copia del *Ecce Homo* juanesco del Museo del Prado, puesto que aspectos como el formato, encuadre y detalles son prácticamente exactos. Según el Sistema Valenciano de Inventarios la obra presenta una inscripción en la esquina inferior izquierda del anverso: "JUAN DE JUANES COPIA DE B. SILVESTRE".

127. SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS. *Ecce Homo* [en línea]. Generalitat Valenciana. Conselleria de Turisme, Cultura i Esport. [Consulta: 3 abril 2012]. <<http://www.cult.gva.es/SVI/C00110/0/00000734.jpg>>

128. SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS. *Ecce Homo* [en línea]. Generalitat Valenciana. Conselleria de Turisme, Cultura i Esport. [Consulta: 3 abril 2012]. <<http://www.cult.gva.es/SVI/C00041/0/00002764.jpg>>

Dibujos
Dipnjos

44. Pascual Cucó

ECCE HOMO

Lápiz negro sobre papel verjurado blanco, inscripción a tinta, 53,5 x 37,3 cm, 1773. Obra inventariada no conservada¹²⁹

Pascual Cucó (1740-1793) fue un conocido grabador valenciano del siglo XVIII y autor de este dibujo en el que copia el *Ecce Homo* juanesco del Museo Nacional del Prado. Concretamente, se trata de un estudio que Pascual Cucó presentaría al Concurso General de 1773 en la especialidad de grabado de la Academia de San Carlos. El concurso quedó desierto pero le sirvió al artista para conseguir el título de Académico de Mérito en esta especialidad¹³⁰.

Cabe destacar la inscripción situada en la esquina inferior derecha: "De DM Pascual Cucó único opositor al Gravado en el concurso pri-

mero de 73, que quedo sin adjudicar, y se le hizo académico de merito", "69". Filigrana. Inv.: 1797-1821 : 69¹³¹.

En cuanto al formato y encuadre coincide perfectamente con los *Ecce Homos* más perfectos de Juanes. Podría decirse que los detalles de los pliegues de la tela y los nudos guardan una gran similitud a pesar de las diferencias en lo que respecta al brazo derecho de Cristo, que en el dibujo se muestra más voluptuoso, y a la aureola que rodea la cabeza de Cristo, la cual está elaborada de forma distinta a los modelos juanescos del Prado y Valencia.



129. ESPINÓS DÍAZ, A., *Catálogo de dibujos II (Siglo XVIII)*. 3 vols. Madrid: Ministerio de Cultura, D.L. 1984, vol. 1, p. 246.

130. *Ibidem*, vol. 1, p. 95.

131. *Idem*.

45. Autor desconocido 46. Autor desconocido



ECCE HOMO

Tinta china y aguada sobre papel verjurado blanco. 16 x 12,4 cm¹³²

Este dibujo muestra grandes diferencias respecto al modelo juanesco ya que la posición de los brazos es distinta de manera que las manos no se encuentran atadas ni sujetando la típica caña. Además, Cristo no aparece con el manto y su mirada se dirige hacia abajo y no al espectador. Por último, como Adela Espinós apunta, en el reverso se indica que el dibujo es considerado como un proyecto de altar neoclásico¹³³.

132. ESPINÓS DÍAZ, A., op. *Cit.*, vol. 3, p. 270 y 834.

133. *Ibidem*, vol. 3, p. 270.

134. *Ibidem*, vol. 3, p. 203 y 556.



ECCE HOMO

Lápiz negro sobre papel verjurado blanco. 14,5 x 10 cm¹³⁴

Aunque este *Ecce Homo* sí que aparece con la caña y probablemente con las manos atadas, también presenta grandes diferencias con las representaciones juanescas en cuanto a la posición de la figura de Cristo, ligeramente girada hacia la izquierda de la composición, con la cabeza más levantada e inclinada sobre su hombro izquierdo. El manto colocado de una manera distinta a la de Juanes deja visible todo el pecho de Cristo, quien en esta imagen no se muestra con la corona de pinchos, atributo propio de la iconografía del *Ecce Homo*.

Cerámica
CERÁMICA

47. Artista desconocido

ECCE HOMO

Azulejo plano pintado, 90 x 65 cm, 1650-1675¹³⁵. Interior de la Alquería Juliá. Valencia¹³⁶

Este panel cerámico formado por azulejos de pequeño formato, concretamente 35, consta de un número impar de columnas (7 filas x 5 columnas) dadas las facilidades que este despiece ofrece a la hora de adaptar el dibujo, puesto que un número par provocaría una línea divisoria que desvirtuaría la composición¹³⁷. Los azulejos de pequeño formato, el detallado dibujo y el empleo de tonalidades azules y amarillas junto con el manganeso para el perfilado evidencian la influencia de la azulejería talaverana¹³⁸. Se trata del único panel, dentro del área valenciana, que sigue el cromatismo propio de la azulejería de final del siglo XVI y principios del XVII¹³⁹.

En comparación con el modelo de *Ecce Homo* juanesco, la composición de esta cerámica se

encuentra invertida horizontalmente y bordeada de un marco cuya ornamentación incluye ovas alternadas con dardos y con un balcón de balaustres en la zona inferior¹⁴⁰. La figura de Cristo guarda una gran similitud en cuanto a los nudos del manto y manos, rostro y detalles anatómicos con los *Ecce Homos* de Juanes, a pesar de la adición de llagas por todo el cuerpo que no se manifiestan en estos últimos.

Por último, cabe destacar que el azulejo de la tercera fila y cuarta columna, concretamente el del centro del panel que se corresponde con la zona de manto por debajo del cuello de Cristo, se encuentra girado hacia la derecha por lo que la línea del manto no coincide con la de los azulejos contiguos.



135. PÉREZ GULLÉN, I. V., *La pintura cerámica valenciana del s.XVIII: barroco, rococó y academicismo clasicista*. València: Institució Alfons el Magnànim, 1991, p. 195.

136. ANTONIO MARÍN SEGOVIA. *Ecce-Homo* [en línea]. [Consulta: 27 diciembre 2011]. <<http://www.retabloceramico.net/3200.htm>>

137. PÉREZ GULLÉN, I. V., op. *Cit.*, p. 85.

138. *Ibidem*, p. 142.

139. *Ibidem*, p. 195.

140. *Idem*.



VI. EL PINTOR FRANCISCO RIBALTA

6.1. Vida y trayectoria artística

El pintor Francisco Ribalta, nacido el 2 de junio de 1565 en Solsona (Lérida)¹⁴¹ y fruto del matrimonio entre Juan Ribalta y Magdalena, es considerado como un pintor transicional entre el manierismo reformado y el naturalismo barroco con el que alcanza su madurez artística, convirtiéndose en un reconocido artista durante el siglo XVII. Su formación artística se iniciaría en el ambiente escurialense desde donde se trasladaría a Valencia, ciudad en la que produciría sus obras más aclamadas.

Cuando Francisco contaba con seis u ocho años, entre 1571 y 1573, la familia Ribalta se trasladó a Barcelona, ciudad que en 1581 Francisco abandonaría para establecerse en Madrid al año siguiente guiado por su afán artístico. Por entonces, Madrid era considerada como el más ferviente núcleo artístico de toda España gracias a la construcción del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, proyecto iniciado bajo el mecenazgo de Felipe II y que daría trabajo a artistas, artesanos y arquitectos a nivel nacional e internacional. Es en este ambiente escurialense donde se inicia el primer período de la trayectoria artística de Francisco Ribalta, correspondiente a su formación y que estaría marcado por la realización de los *Preparativos para la crucifixión*, obra firmada y fechada en 1582¹⁴². Las primeras influencias que recibe se deben a las obras de pintores que trabajaban en el Escorial, entre ellos se sitúan artistas como Cambiaso, Tibaldi o Zúccaro, de este último adoptará composiciones y

perspectiva de las formas¹⁴³; Bartolomeo Carducho con un estilo tenebrista¹⁴⁴; los maestros venecianos como Piombo con su dramatismo y sus formas corpulentas¹⁴⁵, los Bassanos o Tiziano¹⁴⁶; y Navarrete "El Mudo", de quien copió algunas figuras¹⁴⁷. Por otra parte, la importación de grabados italianos, especialmente de Durero, alentaría numerosas copias de figuras y diversos elementos que se evidencian en los *Preparativos para la crucifixión*¹⁴⁸.

En Madrid, Francisco se casó con Inés Pelayo de cuyo matrimonio nacieron tres hijos, dos niñas y un varón, Juan Ribalta, quien más tarde se convertiría en un excelente pintor. A la muerte del rey Felipe II en 1598¹⁴⁹ la familia se trasladó a Valencia, quizá por la búsqueda de nuevos encargos artísticos en una ciudad donde empezaba a perder poder el manierismo rafaelesco encabezado por Vicente Macip y su hijo Juan de Juanes en favor de artistas como Juan Sariñena, que entonces tenía el título de Pintor de la Ciudad. En este momento se inicia el segundo período artístico de Francisco Ribalta en el que el mecenazgo del Patriarca Juan de Ribera le facilitaría considerables trabajos para el Real Colegio de Corpus Christi, edificio creado para formar sacerdotes siguiendo el espíritu de la Contrarreforma.

El Arzobispo Juan de Ribera, lejos de sentirse atraído por las representaciones artísticas de Juan de Juanes, se inclinó por una pintura basada en la literatura y en las enseñanzas de la

141. KOWAL, D. M., *Ribalta y los ribaltescos: la evolución del estilo barroco en Valencia*. Valencia: Diputación Provincial, 1985, p. 16 y 163.

142. *Ibidem*, p. 17.

143. CAMÓN AZNAR, J., *Exposición Ribalta y la escuela valenciana. (Granada junio 1956)*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1956, p. 10.

144. KOWAL, D. M., op. *Cit.*, p. 21.

145. CAMÓN AZNAR, J., op. *Cit.*, p. 10.

146. BENITO DOMÉNECH, F., *Pinturas y pintores...*, op. *Cit.*, p. 129.

147. CAMÓN AZNAR, J., op. *Cit.*, p. 10.

148. KOWAL, D. M., op. *Cit.*, p. 35.

149. BENITO DOMÉNECH, F., *Pinturas y pintores...*, op. *Cit.*, p. 125.

Iglesia bajo los dictados del Concilio de Trento con el fin de enseñar la doctrina católica y, sobre todo, controlar las creencias religiosas del pueblo. Entre sus pintores contaba con Bartolomeo Matarana para la decoración de la iglesia del Colegio de Corpus Christi, y con Juan Sariñena, encargado de los retratos y la pintura devocional.

Aunque no se sabe cómo, a su llegada a Valencia Ribalta entró en contacto con el Patriarca, el cual le proporcionó numerosos encargos particulares mientras el resto de pintores valencianos trabajaban para la Generalidad y el Ayuntamiento. En 1603 recibió un importante encargo, quizá por el interés del Patriarca en probar su talento y maestría: la realización de las pinturas del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Jaime de Algemesí, en las que trabajaría hasta principios de 1605, fecha en la que vuelve a Valencia para dedicarse a la elaboración de diversas pinturas para la iglesia del Colegio de Corpus Christi. En 1609 regresaría de nuevo a Algemesí para trabajar en los ocho lienzos laterales del retablo de San Jaime.

La elaboración de este retablo está inserta en un ferviente contexto histórico protagonizado por la amenaza que suponía la población morisca. Un año antes de la primera etapa del retablo de Algemesí, en 1602, se elabora un plan de expulsión de los moriscos, mientras que en la segunda etapa correspondiente a 1609-10, ya se originan las primeras deportaciones. Este ambiente influirá directamente sobre la iconografía del retablo de San Jaime reflejando la situación del momento, lo que a su vez conllevará una evolución de Ribalta desde el manierismo reformado escorialense derivado

del Renacimiento italiano¹⁵⁰ hasta el dominio del estilo barroco.

Aunque Ribalta seguiría recibiendo encargos del Colegio de Corpus Christi tras la muerte del Arzobispo Juan de Ribera en 1611, fundó su propio taller y comenzó a trabajar para otros mecenas liberándose de las ataduras impuestas por el Patriarca y creando un estilo propio muy influyente en sus seguidores.

A partir de 1615 se inicia la etapa final de la trayectoria artística de Francisco Ribalta en la que pintaría las obras más aclamadas y que estaría marcada por el reconocimiento de su hijo Juan Ribalta como pintor. La gran maestría de Francisco le garantizaría los principales encargos valencianos a partir de 1620 en los que poco a poco participarían ayudantes del taller ocasionando ciertos problemas de atribución.

La gran influencia tenebrista de Caravaggio en esta última etapa artística plantea la posibilidad de un viaje realizado por Francisco a Italia, algo que en la actualidad no ha quedado demostrado por falta de documentación¹⁵¹. En este período también se sugiere un viaje realizado por el artista a Madrid, dada la monumentalidad y excesiva musculatura propia de Tibaldi que adquieren las figuras en sus últimas obras¹⁵².

Entre 1625 y 1627 trabajaría en el retablo mayor del monasterio cartujano de Porta Coeli hasta que finalmente, el 13 de enero de 1628, Francisco Ribalta muere en Valencia a sus 63 años, siendo enterrado al día siguiente en la iglesia valenciana de los Santos Juanes.

150. GOMIS CORELL, J. C., *L'obra pictòrica de Francesc Ribalta a Algemesí*. Algemesí: Ajuntament d'Algemesí, 2006, p. 27.

151. KOWAL, D. M., op. Cit., p. 91-93.

152. Ibidem, p. 93.

6.2. Estudio de los maestros influyentes en Francisco Ribalta

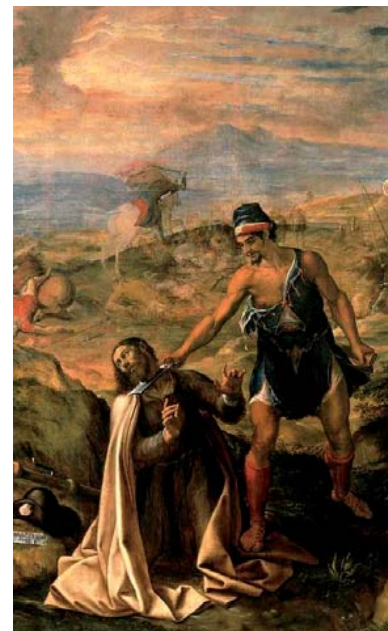


Fig. 2: Navarrete "El Mudo", *Martirio de Santiago*, 1571. Monasterio de El Escorial.



Fig. 3: Francisco Ribalta, *Martirio de Santiago*, 1603. Iglesia de San Jaime Apóstol. Algemesí¹⁵³

Dentro de España, artistas como Vicente Macip y su hijo Juan de Juanes o Juan Fernández Navarrete ("El Mudo") determinarían en cierta manera el estilo pictórico de Francisco Ribalta. Navarrete apodado "El Mudo"¹⁵⁴, fue un pintor muy destacado en El Escorial y nombrado pintor del rey Felipe II en 1568 que influiría en la pintura ribaltasca de los *Preparativos para la crucifixión* (1582), evidenciando dicha obra un estilo propio de los encargos realizados por "El Mudo" para El Escorial. Destacan ciertas simi-

litudes en cuanto al tratamiento de la luz y la tipología de figuras, remarcando su gestualidad y algunas veces con un efecto de movimiento artificial.

Por otra parte, el *Martirio de Santiago* de Algemesí (Fig. 3) de Ribalta logra una gran semejanza con la pintura realizada por Navarrete sobre el mismo tema¹⁵⁵ (Fig. 2). Aunque la figura de Santiago y la del verdugo están tomadas de la pintura de Navarrete, el colorido no

153. BENITO DOMÉNECH, F., *The paintings of Ribalta 1565/1628*. Valencia: Diputación Provincial, 1988, p. 65.

154. A los tres años quedó sordo a causa de una enfermedad y nunca pudo aprender a hablar.

155. BENITO DOMÉNECH, F., *Pinturas y pintores...*, op. Cit., p. 131.

es el mismo, utilizando una paleta de color de acuerdo a su gusto. Es de destacar que según Ponz y Tormo, esta obra demuestra que Ribalta estuvo en El Escorial antes de su llegada a Valencia¹⁵⁶.

En el ámbito valenciano Vicente Macip, de forma indirecta y sobre todo a través de su hijo, ejercería una gran influencia a través de las pinturas del *retablo de San Eloy* ubicado en la iglesia de Santa Catalina de Valencia. Estas pinturas fueron realizadas por Juan de Juanes bajo la dirección de su padre y tras un incendio sucedido en 1584 las obras serían restauradas y a su vez copiadas de la mano de Ribalta para salvaguardar las originales y colocar las copias en el nuevo retablo¹⁵⁷. De esta forma, Francisco se vio obligado a regirse por normas

renacentistas, a equilibrar y aclarar sus composiciones así como a reducir el número de personajes.

En cuanto a las influencias italianas, la etapa correspondiente a su formación artística en el ambiente del Escorial, Ribalta estudió las obras de pintores italianos que allí trabajaban como Cambiaso¹⁵⁸, Tibaldi o Zúccaro. En esta etapa no sólo se dedicó a dibujar y a tomar apuntes sino que además, en 1591, recibió el encargo de reproducir en pequeñas dimensiones y sobre planchas de cobre las pinturas del retablo mayor de la Basílica. A partir de este encargo Ribalta reproduciría ocho lienzos pintados por Zúccaro puesto que los otros tres encargados a Tibaldi todavía no estaban colocados en el retablo¹⁵⁹.



Fig. 4: Sebastiano del Piombo, *Lamentación ante Cristo muerto*, 1516. Museo del Hermitage. Leningrado.



Fig. 5: Francisco Ribalta, *Lamentación ante Cristo muerto*, Colegio de Corpus Christi. Valencia.

156. BENITO DOMÉNECH, F., *The paintings...*, op. Cit., p. 64.

157. BENITO DOMÉNECH, F., *Joan de Joanes. una nueva visión...*, op. Cit., p. 42-44.

158. Ribalta se basó en una composición de Cambiaso para la elaboración de la pintura de *Santiago Matamoros* (1603). (BENITO DOMÉNECH, F., *Pinturas y pintores...* op. Cit., p. 131).

159. PÉREZ DE TUDELA, A., *Sobre pintura y pintores en El Escorial en el siglo XVI*. En A.A.V.V., *El Monasterio del Escorial y la pintura: actas del Simposium, 1/5-IX-2001*. Coord. por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, 2001, p. 487-488.

Las obras de Sebastiano del Piombo, los Basanos y Tiziano ubicadas en el monasterio también ejercieron una gran influencia en su formación artística. La influencia del clasicismo monumental y del idealismo en la figura de Cristo de Sebastiano del Piombo no sólo se debe a su encuentro con las pinturas del Escorial, sino también con las ubicadas en Valencia, propiedad del noble valenciano Álvaro Vich. Ribalta realizó dos copias completas de un tríptico de Piombo compuesto por el *Descendimiento* o *Lamentación ante Cristo muerto* (Fig. 4 y 5), actualmente propiedad del Museo del Hermitage y dos pinturas a los lados correspondientes al *Descenso al Limbo* (Museo

Nacional del Prado), y a la *Aparición de Cristo a los Apóstoles*, actualmente desaparecida. Una de las copias fue pintada para Las Carmelitas Descalzas de Valencia y de la que sólo son conservados dos lienzos en el Museo de Bellas Artes de esta misma ciudad. La otra copia fue realizada para el Hospital de Aragón en Madrid de la que en la actualidad no sabemos su paradero pero es posible que se trate de las pinturas que se encuentran en el palacio episcopal de Olomuc (República Checa). Además de estas copias, Francisco Ribalta copiaría la obra del *Descendimiento* en varias ocasiones¹⁶⁰.

Resonancias juanescas

Cuando Francisco Ribalta llegó a Valencia, Juanes suponía un excelente referente pictórico dado el reconocimiento social que tuvo. Es por esto que Ribalta se inspiró e incorporó ciertos aspectos de los estereotipos juanescos a sus obras atendiendo a los requerimientos de una clientela que así lo exigía.

Puesto que la obra objeto de estudio deriva claramente del estereotipo iconográfico del *Ecce Homo* juanesco, y dada la posibilidad de que se trate de una obra realizada por Francisco Ribalta, aquí se enumeran las copias a Juanes como prueba de su influencia en la trayectoria artística ribaltesca.

*Última Cena

Aunque ambas obras difieren notablemente en composición, ciertos aspectos de la pintura de Francisco Ribalta¹⁶¹ (Fig. 7) se inspiran directamente en la de Juan de Juanes¹⁶² (Fig. 6). Prueba de ello son la gestualidad de los estereotipados rostros y la incorporación del santo cáliz de la catedral de Valencia, elemento muy común en este tipo de representaciones juanescas¹⁶³. Darby apunta específicamente a las *últimas cenas* de la catedral de Valencia y de la iglesia de San Nicolás de esta ciudad como

principal fuente de inspiración en la que Ribalta basaría su obra¹⁶⁴.

Como similitudes se destaca en la *Última Cena* de Ribalta el empleo de la iconografía juanesca incluyendo sobre la mesa el cordero pascual, los panes y los cuchillos además del santo cáliz. De Juanes también adopta la gestualidad de las manos y su característica expresión doliente de Cristo.

160. BENITO DOMÉNECH, F., *The paintings...*, op. Cit., p. 88.

161. KOWAL, D. M., op. Cit., p. 229-230 y lámina 8.

162. BENITO DOMÉNECH, F., *Joan de Joanes: una nueva visión...*, op. Cit., p. 161.

163. KOWAL, D. M. op. Cit., p. 230.

164. DARBY, D. F., *Francisco Ribalta and His School*. Cambridge: Mass, 1938, p. 93-94.



Fig. 6: Juan de Juanes, *La Última Cena*, 1562
Óleo sobre tabla, 116 x 191 cm.
Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig. 7: Francisco Ribalta, *Última Cena*, 1603-04.
Óleo sobre tabla, 103 x 103 cm.
Predela del retablo mayor de la iglesia parroquial de Algemesi

*Retablo de San Eloy

En 1584 se produjo un incendio en la iglesia de Santa Catalina de Valencia dañando las pinturas del *Retablo de San Eloy*, realizadas por Juan de

Juanes al amparo de su padre¹⁶⁵ y propiedad del Gremio de Plateros. De este incendio se salvaron sin graves daños cuatro pinturas juanescas:



Fig. 8: Juan de Juanes, *Consagración de San Eloy*
Óleo sobre tabla transferido a lienzo, 147,3 x 95,5 cm.
The University of Arizona, Tucson.



Fig. 9: Francisco Ribalta, *Consagración de San Eloy*, 1607-11
Óleo sobre lienzo, 171 x 122 cm.
Parroquia de San Martín, Valencia

165. BENITO DOMÉNECH, F., *Joan de Joanes: una nueva visión...*, op. Cit., p. 42.

la *Consagración de San Eloy*, *Cristo con la cruz a cuestras*, la *Última Cena* y el *San Pedro*. Francisco Ribalta, tras ser contratado por el gremio en 1607 para rehacer el retablo inicial, restauró, barnizó y copió estas cuatro obras, las cuales quedaron dispersadas entre distintos particulares¹⁶⁶.

En 1751, el retablo rehecho por Francisco fue desarmado siendo desperdigadas todas las pinturas excepto dos que actualmente se conservan en la parroquia de San Martín de Valencia, *San Eloy*

entregando la *silla dorada al rey de Francia* y la *Consagración de San Eloy*¹⁶⁷ (Fig. 9). En la primera de ellas, Kowal asegura que Ribalta modificó la composición y algunas figuras del fondo probablemente por la dificultad que entrañaba realizar una copia con el mal estado que presentaba la pintura original de Juanes, actualmente perdida¹⁶⁸. En la *Consagración*, aunque Ribalta copia fielmente la composición y detalles, a diferencia de la original juanesca (Fig. 8) los colores son más terrosos y la luz más dramática y contrastada.

*Cristo muerto sostenido por dos ángeles

En esta pintura (Fig. 11) Francisco Ribalta toma como modelo la obra de Juanes conocida como la *Piedad*¹⁶⁹ (Fig. 10), de la que deriva la composición y los personajes. Al igual que la pintura de Juanes, uno de los ángeles deposita su mano

sobre la cabeza de Cristo mientras que la posición del otro es totalmente distinta. En la pintura juanesca aparece la Virgen en la esquina inferior derecha mientras que en la representación de Ribalta este espacio queda vacío.

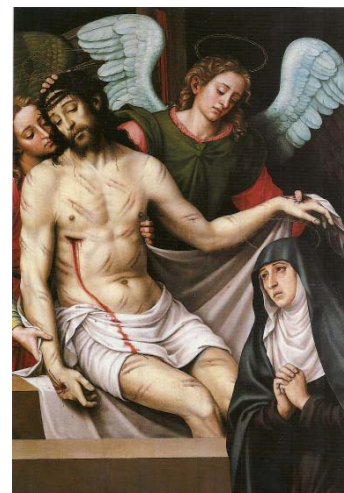


Fig. 10: Juan de Juanes, *Piedad*.
Óleo sobre tabla, 153 x 103 cm.
Meadows Museum, Dallas.



Fig. 11: Francisco Ribalta, *Cristo muerto sostenido por dos ángeles*, principio del siglo XVII.
Óleo sobre lienzo, 113 x 90 cm.
Museo Nacional del Prado, Madrid.

166. BENITO DOMÉNECH, F., *Joan de Joanes: una nueva visión...*, op. Cit., p. 44.

167. KOWAL, D. M., op. Cit., p. 64.

168. Idem.

169. BENITO DOMÉNECH, F., *Joan de Joanes: una nueva visión...*, op. Cit., p. 82-83.



VII. UN ECCE HOMO INÉDITO RIBALTESCO

A raíz de una búsqueda en distintas fuentes documentales se encontró la existencia de una obra actualmente perdida o destruida en la que Francisco Ribalta podría haber copiado el

modelo iconográfico del *Ecce Homo* juanesco. Por tanto, aquí se recogen algunas alusiones a esta posible copia que algunos autores realizaron.

MARCO ANTONIO DE ORELLANA

Ya que se ha mencionado una pintura que se trata de copia executada por Ribalta,...acordarse aquí la célebre pintura del Ecce-Homo, que tiene y posehe como vinculada Don Carlos Benet en Valencia...la cual ha dado fundamento á muchas cuestiones entre los facultativos sobre la excelente mano que executó tal Divinidad. Muchos la han reputado por de Joanes, pero no pocos, y tal vez los de mas voto y discernimiento, la califican por copia de original de Joanes sacada con mexoras por Ribalta...Pero zelando su perpetua conservación la vinculó el Canónigo de esta Iglesia, Don Rocamora, quien la recibió del Monasterio de Gratia Dei vulgarmente renombrado de la Zaydia¹⁷⁰.

JOSÉ ALBI FITA Y DAVID MARTIN KOWAL

Tanto Albi¹⁷² como Kowal¹⁷³ aluden al testimonio de Juan Ribalta en el que legaba dos tablas a su tía Aldonza, un Cristo y una Virgen copiados de Juanes por su padre Francisco Ribalta. Este dato adquiere una gran importancia como fuente documental:

Item, done, dexe y llegue a Aldonsa Ribalta, doncella, tia mia, dos posts, ço és, la una de vn cristo, y laltra de nostra señora, les quals són de la mà del dit Francisco ribalta, q. o mon pare, y són còpies de Joanes¹⁷⁴.

BARÓN DE ALCAHALÍ

Alcahalí cita el *Ecce Homo* que Orellana vinculaba a Don Carlos Benet:

...Un Salvador imitando á Joanes, del que discretamente dice Orellana que á pesar de los esfuerzos del perito, es un Joanes que no deja de ser Ribalta, en las monjas de Jerusalén¹⁷⁵.

170. ORELLANA, M. A., op. Cit., p. 115.

171. Según Darby, sobre la mesa de la comunión del retablo mayor de la Virgen de Porta Coeli, se hallaba un *Salvador* pintado a la manera de Juanes (DARBY, D. F., op. Cit., p. 123).

172. ALBI FITA, J., op. Cit., Tomo I, p. 437.

173. KOWAL, D. M., op. Cit., p. 118.

174. Kowal además recoge en su libro el testimonio de Juan Ribalta que publica Tramoyeres (Ibidem, p. 195-196).

175. ALCAHALÍ, B., *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia: Librería Paris-Valencia, 1989, p. 259.



VIII. ESTUDIO DE LA OBRA



Fig. 12: Fotografía general del anverso de la obra



Fig. 13: Fotografía general del reverso de la obra

8.1. Ficha técnica

INFORMACIÓN BÁSICA DE LA OBRA	
TÍTULO:	ECCE HOMO
AUTOR:	DESCONOCIDO
OBJETO:	TABLA
TÉCNICA:	ÓLEO SOBRE LIENZO ADHERIDO A TABLA
DIMENSIONES:	83,2 x 61,4 x 1,6 cm
ÉPOCA:	DESCONOCIDA

8.2. Análisis compositivo y estilístico

Para realizar un buen análisis de la composición y el estilo de este inédito *Ecce Homo* (Fig. 15), resulta necesario establecer una comparativa con los dos modelos más importantes realizados por Juan de Juanes, el *Ecce Homo* del Museo de Bellas Artes de Valencia y el del Museo Nacional del Prado.

En primer lugar, detalles como el rostro de Cristo o el tipo de aureola marcada por la finura y linealidad de los rayos luminosos que la componen, evocan la representación juanesca del Prado (Fig. 14). La posición de brazos y manos, la inclinación de la cabeza y los pliegues del manto de Jesús, así como el nudo dispuesto sobre el hombro derecho y el formado por la cuerda que sujeta las manos, guardan un gran parecido con el original de Juanes.

A pesar de esta admirable fidelidad es importante remarcar ciertas diferencias con respecto al modelo juanesco ubicado en Madrid. Ejemplo de ello es el ligero alargamiento del cuello y de la parte inferior del rostro de Cristo correspondiente a la zona de la boca y el mentón. Por otra parte, aunque el formato de la obra es el mismo la figura de Jesús es sutilmente más pequeña y muestra más zona por debajo del ombligo que la imagen pintada por Juanes.

Por último, como detalle destacar que el pequeño tamaño de la caña sitúa los dos extremos dentro de la composición mientras que en el *Ecce Homo* del Prado no aparece el principio y el final de la misma.



Fig. 14: Juan de Juanes, *Ecce Homo*, 1560-1570 aprox.
Óleo sobre tabla, 82 x 62 cm.
Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig. 15: Artista desconocido, *Ecce Homo*.
Óleo sobre lienzo adherido a tabla, 83,2 x 61,4 cm.
Colección privada

8.3. Descripción técnica

8.3.1. La película pictórica

El tipo de técnica empleada en esta pintura es el óleo¹⁷⁶ predominando una textura fina y con escasez de empastes que evidencia la trama de un estrato de tela subyacente. La paleta cromática de la obra está basada principalmente en tonalidades rojas y rosadas empleadas para la elaboración del manto y las carnaciones, tierras y ocres para los cabellos, la caña y algunos detalles como la cuerda que

sujeta las manos, blanco para el paño púdicico y negro para el fondo.

Por lo que respecta al barniz, en la pintura tradicional hasta el siglo XIX, la mayoría de los cuadros llevaban barnices originalmente. Con el tiempo esta capa envejece volviéndose opaca y amarillenta y perdiendo sus propiedades iniciales. En esta pintura ocurre lo

citado, la fina capa de barniz se ha oxidado con el paso del tiempo amarilleando los colores originales, perdiendo detalle en las formas y provocando que el “ductus” de la pintura quede oculto bajo esta capa. Además de un amarilleamiento general, la superficie lisa y homogénea del barniz también ha originado un notable brillo en toda la superficie pictórica lo que dificulta en cierta manera la lectura de la obra.

Es probable que el tipo de barniz empleado sea de resinas naturales y dado que la pintura presenta una importante intervención, con grandes añadidos de color/retoque, el barniz que se observa en la actualidad no es el original.

Por último destacar la presencia de dos tipologías de repinte en la obra: aquellos identificables tras el examen organoléptico por la deficiente técnica de ejecución con la que están elaborados; y otros en los que resulta necesario realizar una fotografía con rayos X para poder localizar su ubicación en la superficie pictórica¹⁷⁷.

En la página siguiente se incluye un diagrama en el que se puede comprobar el gran porcentaje de repintes que presenta la pintura (Fig. 16).

8.3.2. La capa de preparación

El tipo de preparación de la obra es tradicional ya que la pintura fue creada antes del siglo XX, antes de que aparecieran las preparaciones comerciales. Gracias a la extracción de muestras se pudo comprobar mediante microscopía óptica que la capa de preparación está formada por un estrato de preparación negra y una fina imprimación color almagra. El empleo de preparaciones coloreadas atendía a una búsqueda de efectos estéticos en la pintura, al igual que las imprimaciones coloreadas, elaboradas con una alta proporción de aglutinante mezclado con pigmentos como el blanco de plomo, amarillo de plomo y estaño, negro o tierras¹⁷⁸. Pacheco en sus escritos ya relata la manera de preparar las obras, concretamente los lienzos:

...Otros aparejan los lienzos con cola de guantes y ceniza cernida, en lugar de yeso, procurando que quede parejo y esto dan con brocha y cuchillo; y seco y dado de piedra pomiz, empriman con sola almagra común molida con aceite de linaza; esto usan en Madrid. Otros se valen de emprimadura de albayalde, azarcón y negro carbón, todo molido a olio con aceite de linaza sobre el aparejo de yeso¹⁷⁹.

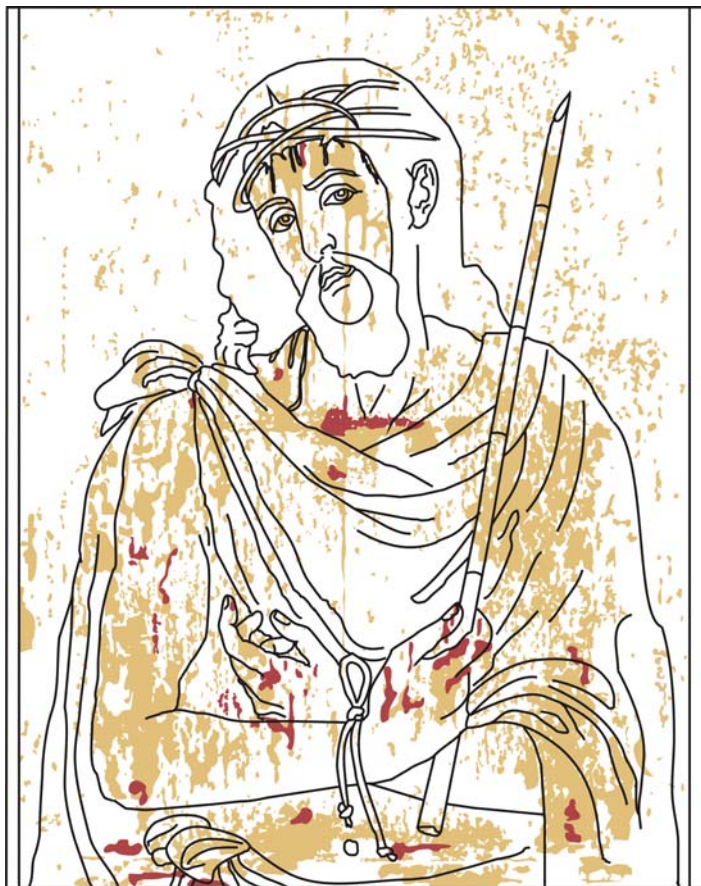
En el apartado de análisis científicos se detalla toda la información sobre pigmentos y cargas empleadas para la elaboración de la obra.

176. La pintura al óleo se elabora con pigmento pulverizado seco mezclado en un aceite vegetal, habitualmente aceite de linaza. El aceite seca por oxidación por lo que este proceso confiere un mayor tiempo de manipulación de la pintura y una gran riqueza a las tonalidades. Además, esta técnica permite variar las proporciones del óleo y disolventes para que la superficie pintada presente toda una gama de texturas y calidades; empastada o fina, opaca o transparente y mate o brillante.

177. Véase el apartado de estudios científicos aplicados a esta obra. Página 110 de este libro.

178. CALVO MANUEL, A. M^a., *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002, p. 102.

179. PACHECO, F., *Arte de la pintura*. Madrid: Cátedra, 1990, p. 481.



Legenda:

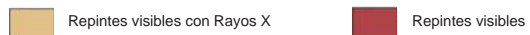


Fig. 16: Croquis de daños

8.3.3. El estrato intermedio: la tela

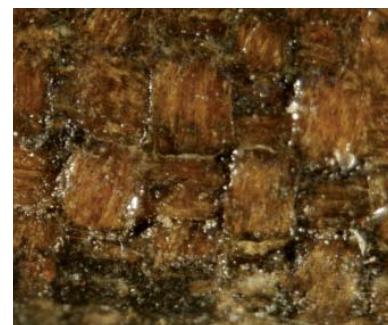


Fig. 17: Microfotografía del estrato intermedio de tela. X75.

La pérdida de estratos pictóricos producida por el rozamiento del marco en la zona inferior de la pintura, así como la impronta de la trama en la película pictórica hace evidente la existencia de un estrato intermedio de tela. Probablemente el tipo de tejido sea un lino o un cáñamo, tal y como confirmaron los análisis microscópicos, con un ligamento en tafetán muy evidente en los bordes donde no queda estrato pictórico (Fig. 17).

En un principio existía cierta confusión en torno al soporte original de la tabla, puesto que no se sabía con exactitud si se trataba de un lienzo posteriormente encolado a una tabla o, por el contrario, una tabla enlienzada construida así de origen. La existencia de una preparación negra y el conocimiento de que las preparaciones e imprimaciones coloreadas se utilizaban en pintura sobre lienzo, dejando las gruesas preparaciones blancas para las tablas¹⁸⁰, provocaban ciertas dudas.

Por lo general, las obras realizadas sobre tabla suelen presentar una preparación de un

grosor considerable llegando incluso a varios milímetros, mientras que en las pinturas sobre lienzo el espesor es de micras. La extracción de muestras así como la impronta de la trama constatan que la capa de preparación de esta obra es bastante gruesa para un soporte de tela. Además, en los bordes de la obra no se aprecian las deformaciones típicas de un tejido tensado al bastidor.

Todo esto lleva a la conclusión de que se trata de una pintura sobre tabla con estrato intermedio de tela.

La existencia de papel adherido (Fig. 18) de forma heterogénea en el espesor de la tabla, plantea la hipótesis de que la obra pudo haberse transferido a una nueva tabla dado el precario estado de conservación de la original¹⁸¹. Esta hipótesis explicaría la red de craquelados en vertical que presenta, muy propio de las pinturas sobre tabla, ya que al encolar la obra a una nueva madera se generan problemas de adaptación de los estratos pictóricos, que acaban craquelándose siguiendo el veteado de la madera.



Fig. 18: Macrofotografía del papel adherido

180. CALVO MANUEL, ANA M^a., op. Cit., p. 101.

181. Para la realización de las transposiciones se protegía la película pictórica con capas de papel absorbente o gasas antes de eliminar el soporte original.

8.3.4. El soporte leñoso

Como posteriormente se detallará en el apartado de estudios científicos, el soporte empleado para la elaboración de la pintura corresponde a una madera de frondosa, siendo probable que la especie sea el álamo blanco (*Populus alba* Linn.) o el sauce blanco (*Salix alba* Kern.).

En caso de que la obra sea originalmente realizada sobre tabla pero con un estrato amortiguador de tela¹⁸², el tipo de madera, que varía según la zona de trabajo, es un dato relevante que permite establecer la procedencia de la pieza incluso la escuela a la que pertenece. Dentro de esta línea, las maderas de álamo o sauce fueron comúnmente empleadas en la pintura italiana, aunque también hay casos en España donde las podemos encontrar en algunas pinturas catalanas¹⁸³. En el ámbito valenciano son maderas poco empleadas en la construcción de soportes, siendo lo habitual encontrar coníferas.

El soporte está formado por tres paneles probablemente elaborados de forma manual, ya que no tienen el mismo espesor en toda la superficie. Estos paneles de diferente anchura conforman la tabla con unas dimensiones totales de 83,2 x 61,4 x 1,6 cm. El tipo de ensamble entre estas piezas es distinto en cada junta. Mientras que el panel 2 y 3 mantienen un tipo de ensamble a unión viva, el panel 1 y 2 se encuentran unidos mediante un sistema a caja y espiga (Fig. 19), el cual a su vez revela



Fig. 19: Fotografía del ensamble a caja y espiga

el rebaje de la tabla en su espesor puesto que la caja y la espiga no se encuentran situadas en el centro del grosor de los paneles. Tras un análisis exhaustivo se pudo constatar que los paneles 1 y 2 presentan un tipo de corte tangencial mientras que el más estrecho, el panel 3, muestra un corte de tipo radial.

Las marcas en el reverso de la pintura y los agujeros de clavos evidencian que la obra estuvo reforzada por tres travesaños dispuestos en horizontal y que actualmente se encuentran desaparecidos. Además, la zona de unión entre los paneles 1 y 2 se encuentra reforzada por el reverso con una tela encolada a la madera. Cabe añadir que a ambos lados de la tabla se han claveteado dos listones de madera de pino con el objetivo de adaptar la obra a un marco que no es el original.

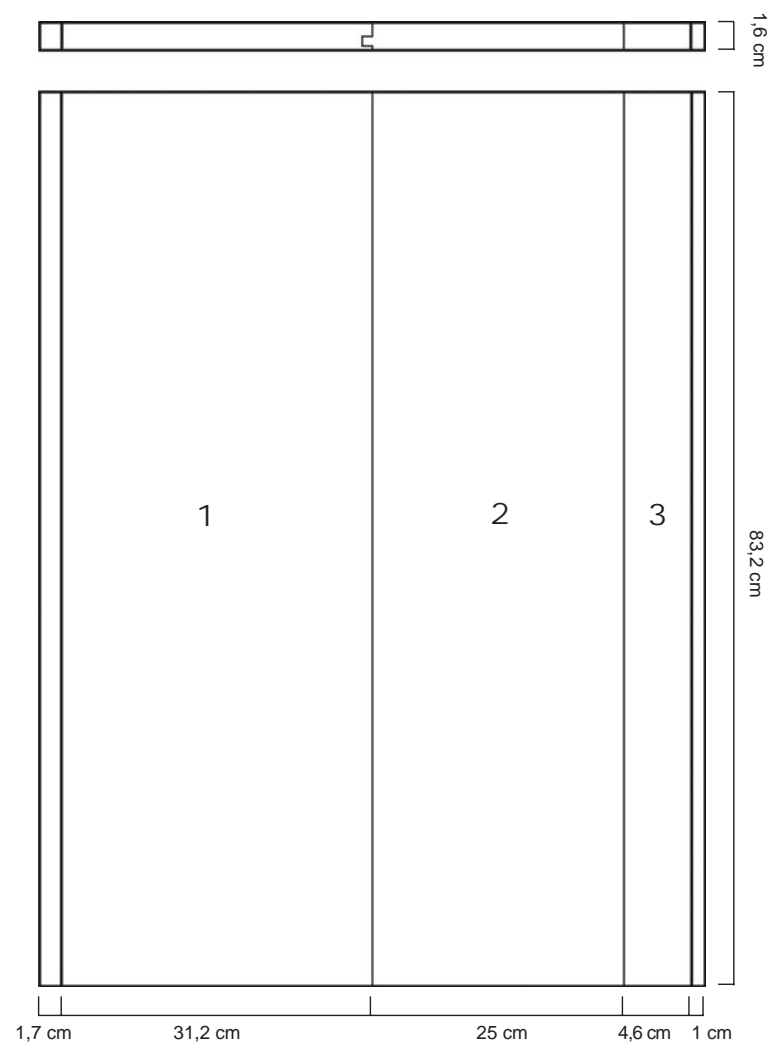


Fig. 20: Diagrama de construcción del soporte

182. Se denomina estrato amortiguador a la tela colocada entre el soporte leñoso y la capa de preparación puesto que aísla los estratos pictóricos de las irregularidades provocadas por nudos, ensambles y movimientos de la madera. En ocasiones también se empleaba la estopa.

183. VIVANCOS RAMÓN, V., *La conservación y restauración de pintura de caballete: pintura sobre tabla*. Madrid: Tecnos, 2007, p. 56-58.

8.3.5. Marcos y arquitecturas

Respecto al marco que lleva la tabla (Fig. 21) no se trata del original ya que aparece la siguiente inscripción sobre lámina metálica, "JUAN DE JUANES 1523-1579" y la pintura, aunque represente un icono creado por este artista, no existen referencias que la relacionen como obra de Juan de Juanes. Además, la colocación de listones de madera claveteados a ambos lados de la tabla evidencia la intención de adaptar su formato para el perfecto ajuste en el marco.

La textura, color y veteado de la madera del reverso revelan que el marco está elaborado con madera de pino. De ornamentación arquitectónica y estilo renacentista, presenta unas molduras muy simples con un saliente en la parte exterior. Cabe destacar que el marco fue realizado en el siglo XIX.



Fig. 21: Fotografía de la obra con el marco dorado

8.4. Estudios científicos

Para un estudio exhaustivo de la técnica de elaboración de la obra, la naturaleza y estado de los materiales constitutivos, así como las modificaciones que puede haber experimentado por el paso del tiempo y por las intervenciones de restauración que presenta, existen diversas técnicas de análisis que van desde el simple examen visual mediante radiaciones comprendidas dentro del espectro visible, hasta el empleo de instrumentales más complejos como la microscopía electrónica de barrido con espectrometría de rayos-x y por dispersión de energía (SEM-EDX).

Concretamente, para un estudio en profundidad de esta obra se han llevado a cabo exámenes globales mediante radiaciones no visibles y exámenes puntuales a través de la extracción de muestras de los distintos materiales y la observación de éstas por medio de microscopio óptico y electrónico de barrido. Este último únicamente sería empleado para el examen morfológico y de la composición de los estratos pictóricos de la obra.

8.4.1. Exámenes globales mediante radiaciones no visibles

Fotografía de fluorescencia visible con radiación ultravioleta (Fig. 22):

A través de la fotografía con luz UV se pueden localizar algunos repintes y adiciones repartidos por toda la superficie pictórica de la obra. Por otra parte, la fluorescencia del barniz envejecido produce un velo blanquecino muy intenso a excepción de dos franjas ubicadas en

el borde superior e inferior de la pintura, cuya intensidad es mucho menor. Estas marcas probablemente sean ocasionadas por la realización de un posterior barnizado sin retirar el marco previamente.

Reflectografía infrarroja (Fig. 23):

Tras someter la tabla a este sistema se pudo establecer que el dibujo subyacente resulta invisible por varios motivos: porque el material con el que está realizado no absorbe suficiente radiación infrarroja o la reflectividad de la preparación es baja reduciéndose el contraste de éste; porque no exista ninguna corrección posterior con la pintura, o simplemente porque no existe dibujo preparatorio. En caso de que exista dibujo subyacente pero no sea visible dado que no existen correcciones, se puede deducir la posibilidad de que el artista elabo-

rara el dibujo a partir de una plantilla, ya que el *Ecce Homo* de Juan de Juanes ha sido un icono muy copiado desde la antigüedad.

También a partir de la reflectografía infrarroja se pueden establecer con bastante exactitud las zonas de repinte.

Por último, para el registro infrarrojo se empleó una cámara digital de formato medio Synar Hy6 modificada.

Radiografía (Fig. 24):

Gracias a la radiografía pudo verificarse la existencia de una gran cantidad de repintes y adiciones que a simple vista o a través de los anteriores registros (UV y reflectografía IR) no se apreciaban. El estudio radiológico revela algunos elementos que conforman la morfología de la tabla, como por ejemplo los grandes clavos que unen el panel 3 (el más estrecho) al panel número 2. También son identificables los clavos empleados en la ejecución del marco, los que sujetan el marco a la tabla y aquellos utilizados para unir los listones de madera a los lados de la obra con la intención de adaptarla al tamaño requerido por el marco. La presencia de un colgador en la zona superior

y una inscripción sobre lámina metálica en el área inferior del marco se contempla en la radiografía como dos manchas blancas debido a la densidad de los elementos metálicos.

Al observar la tabla por el reverso, la existencia de marcas horizontales y agujeros de clavos lleva a pensar que la obra probablemente estuvo reforzada por tres listones dispuestos en dirección horizontal. Estos agujeros debidos al claveteado se contemplan en el anverso de la pintura a través de la radiografía, localizándolos sobre la cabeza de Cristo, a la altura aproximada de la clavícula y por último en la franja correspondiente a los antebrazos.



Fig. 22: Fotografia con luz UV



Fig. 23: Reflectografía IR



Fig. 24: Radiografía

8.4.2. Exámenes puntuales: microanálisis

Para el microanálisis tanto de los estratos pictóricos, soporte y estrato intermedio de tela se extrajeron varias micromuestras con el fin de ser observadas y analizadas en el microscopio óptico y, en el caso de las muestras de estratos pictóricos, en el microscopio electrónico de barrido (SEM/EDX).

Los análisis mediante microscopía óptica se realizaron en el Instituto de Restauración del Patrimonio mientras que el examen al microscopio electrónico se desarrolló en el Servicio de Microscopía Electrónica. Ambas instalaciones se ubican en la Universidad Politécnica de Valencia.

SOPORTE LEÑOSO

EXTRACCIÓN DE MUESTRAS

De cada uno de los tres paneles que componen la tabla se extrajeron varias muestras de sección transversal, radial y tangencial seleccionando de forma intencionada zonas poco comprometidas (Fig. 25).

DATOS OBSERVABLES

-SECCIONES TRANSVERSALES: Los vasos de sección redonda u ovalada se presentan en una distribución difusa¹⁸⁴ y a su vez aislados del resto por medio de tejido leñoso. Estos vasos poseen perforaciones simples sin ninguna barra de separación¹⁸⁵. El parénquima no se observa con claridad de lo que se deduce que es de tipo longitudinal apotraqueal, es decir, que no se encuentra asociado ni a traqueidas vasculares ni a vasos¹⁸⁶ (Fig. 26).

-SECCIONES RADIALES: Las paredes laterales de los vasos presentan unos orificios denominados punteaduras intervasculares que en esta tabla son de perforación simple. Junto con las fibrotraqueidas, la imagen radial (Fig. 27) también muestra la existencia de fibras libriformes, que se diferencian de las anteriores en poseer punteaduras simples¹⁸⁷ y paredes muy gruesas. Estas fibras son de carácter septado puesto que se encuentran divididas transversalmente por medio de tabiques.

-SECCIONES TANGENCIALES: En estas secciones se observa con claridad que los radios leñosos son uniseriados, es decir, compuestos por una sola línea de células, y a su vez heterogéneos, compuestos por células procumbentes y erectas marginales¹⁸⁸ (Fig. 28).

184. Los diámetros de los vasos formados en primavera son aproximadamente iguales a los formados en verano. (GARCÍA ESTEBAN, L., et al. *La madera y su anatomía: anomalías y defectos, estructura microscópica de coníferas y frondosas, identificación de maderas, descripción de especies y pared celular*. Barcelona: Fundación Conde del Valle de Salazar; Ediciones Mundi-Prensa: AITIM, 2003, p. 81).

185. La membrana de la punteadura se reabsorbe completamente, dejando libre el paso entre los elementos vasculares (Ibidem, p. 76).

186. Ibidem, p. 89.

187. Las fibrotraqueidas presentan punteaduras areoladas y junto con las fibras libriformes constituyen el tejido fibroso de las maderas de frondosas (Ibidem, p. 85-86).

188. La madera de frondosas se compone de dos tipos de células parenquimatosas, las procumbentes cuyo eje mayor es el horizontal, y las erectas, que tienen su eje mayor en sentido vertical (Ibidem, p. 92-93).

INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS

Tras analizar los datos obtenidos con anterioridad y compararlos con distintas especies de maderas frondosas, se ha concluido la posibilidad de que el tipo de madera empleada en la elaboración del soporte leñoso de esta obra sea el álamo blanco (*Populus alba* Linn.) o el sauce blanco (*Salix alba* Kern.). Ambas especies, sea chopo o sauce, se localizan en todas las provincias españolas y se caracterizan por la distribución difusa de sus vasos, los cuales muestran perforaciones simples, punteaduras intervasculares simples y alternas y se pueden presentar aislados, en grupos, en alineaciones de cuatro o más o dispuestos en formaciones radiales u oblicuas¹⁸⁹. La distribución del parénquima longitudinal es apotraqueal, las fibras son de carácter septado y los radios leñosos heterogéneos y uniseriados con un número por milímetro de entre 4 y 12¹⁹⁰.



Fig. 25: Zonas de extracción de muestras de madera

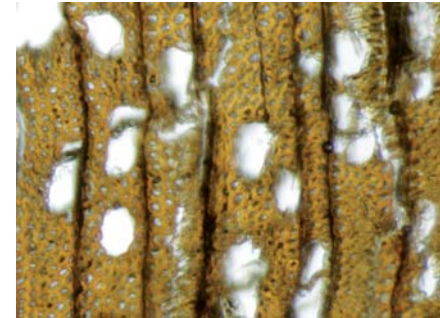


Fig. 26: Microfotografía de sección transversal de la tabla 2. X200

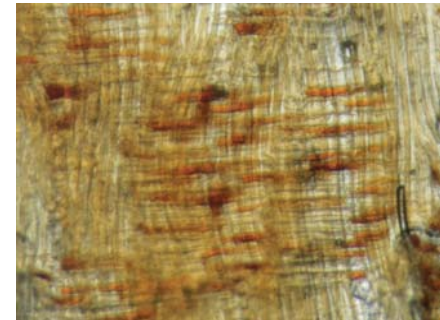


Fig. 27: Microfotografía de sección radial de la tabla 3. X100

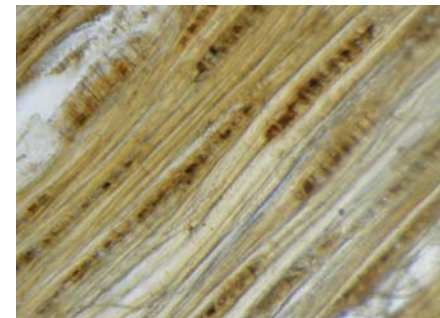


Fig. 28: Microfotografía de sección tangencial de la tabla 2. X125

189. GARCÍA ESTEBAN, L., *et al.* op. Cit., p. 291-292.

190. *Ibidem*, p. 291-294.

ESTRATO INTERMEDIO: LA TELA

EXTRACCIÓN DE MUESTRAS

Tras observar con detenimiento los bordes de la tabla se extrajo un hilo del tejido procedente del borde inferior y con la ayuda de un escalpelo se separaron las fibras para su posterior análisis.

DATOS OBSERVABLES

El examen microscópico en sección longitudinal de las fibras textiles permitió la identificación de los principales elementos morfológicos. Las fibras de la tela empleada en esta pintura presentan una forma cilíndrica con puntos de dislocación transversales (nudos) otorgándole un aspecto de caña que se estrecha en los extremos, acabados en punta (Fig. 29 y 30).

INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS

A partir de los datos anteriores se puede determinar la posibilidad de que la fibra empleada en este tejido sea una fibra natural celulósica, concretamente lino o cáñamo. En secciones longitudinales el lino o cáñamo muestran una estructura cilíndrica con nudosidades transversales a intervalos frecuentes¹⁹¹.



Fig. 29: Microfotografía de sección longitudinal de la fibra textil. X150.



Fig. 30: Microfotografía de sección longitudinal de la fibra textil. X150.

ESTRATOS PICTÓRICOS

EXTRACCIÓN Y PREPARACIÓN DE MUESTRAS

Para la extracción de muestras de los estratos pictóricos se realizó un cuidadoso examen visual de la superficie pictórica y se seleccionaron aquellos puntos de muestreo que permitieran recoger toda la paleta cromática empleada en esta pintura así como las dos tipologías de repinte, los identificables a simple vista y los observables a partir de la radiografía. En total fueron extraídas seis muestras (Fig. 31) que posteriormente serían englobadas en una resina sintética de poliéster incolora¹⁹², obteniendo un bloque listo para el pulido en húmedo hasta llegar cuidadosamente a la muestra y conseguir una sección transversal de ésta.



Fig. 31: Zonas de extracción

MÉTODOS INSTRUMENTALES UTILIZADOS

MICROSCOPIA ÓPTICA (MO): A través de la microscopía óptica las muestras de estratos pictóricos fueron observadas con luz transmitida en sección transversal proporcionando información del número de capas, el color de los materiales y la forma y tamaño de las partículas que los componen.

MICROSCOPIA ELECTRÓNICA DE BARRIDO CON DETECTOR DE RAYOS X (SEM/EDX): El SEM permite obtener imágenes de las micromuestras mediante las cuales se puede conocer la estructura superficial y de su sección transversal, así como la morfología de las partículas. El SEM junto con un detector de rayos X se transforma en un sistema de Microanálisis por Sonda Electrónica¹⁹³, a partir del cual se pueden identificar los elementos químicos que componen cada capa diferenciada de la muestra, obteniendo mapas de distribución de estos elementos y su porcentaje de concentración¹⁹⁴.

A continuación, se detallan los resultados de ambas técnicas de estudio, para cada una de las muestras analizadas.

192. Concretamente la resina de poliéster FERPOL 1973.

193. DOMÉNECH CARBÓ, M^a T. y YUSA MARCO, D. J., *Aproximación al análisis instrumental de pigmentos procedentes de obras de arte*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2006, p. 14.

194. *Ibidem*, p. 77.

191. DOMÉNECH CARBÓ, M^a T. y YUSÁ MARCO, D. J., *Compendio de principios físico químicos de materiales pictóricos practicum*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2006, p. 127.

MUESTRA Nº 1		
LOCALIZACIÓN	COLOR DE LA ZONA DE EXTRACCIÓN	REFERENCIA
BRAZO DERECHO DE CRISTO	CARNACIÓN	EH-1

MICROSCOPIA ÓPTICA (MO)

MICROFOTOGRAFÍA: X100	
CAPA 1:	Película pictórica. Se observan partículas negras, algunas de gran tamaño. Superficie lisa sin pérdidas.
CAPA 2:	Imprimación roja. De textura granular y con pérdida de una porción de esta capa.

MICROSCOPIA ELECTRÓNICA DE BARRIDO (SEM)

MICROFOTOGRAFÍA: Fotografía de la muestra. X180.

MICROANÁLISIS DE RAYOS X (SEM/EDX)

Se identifican los siguientes elementos:

SPOT 1:	Realizado en la capa 1: se observa plomo y tierras (hierro y silicio).
SPOT 2:	Realizado en la capa 2: presencia de hierro, aluminio y silicio.

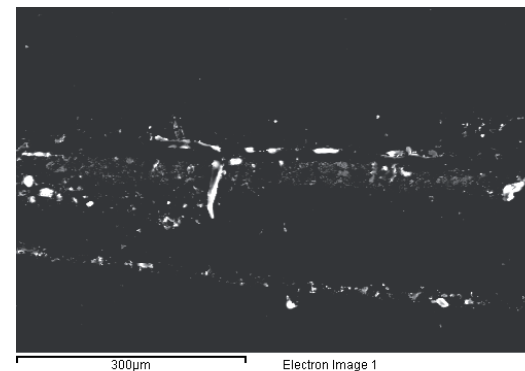
INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS

CAPA 1: La película pictórica en esta muestra de carnación se ha obtenido a partir de la mezcla de blanco de plomo con tierras de distinta composición.

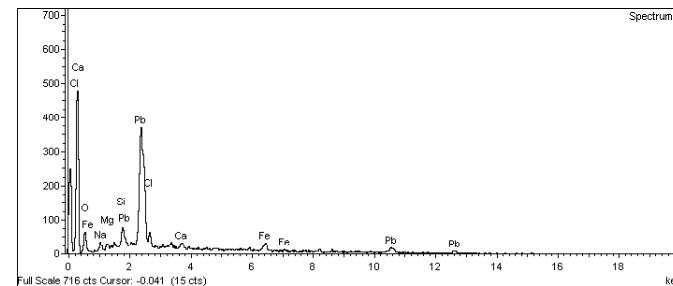
CAPA 2: La imprimación está compuesta por una tierra roja ferruginosa.



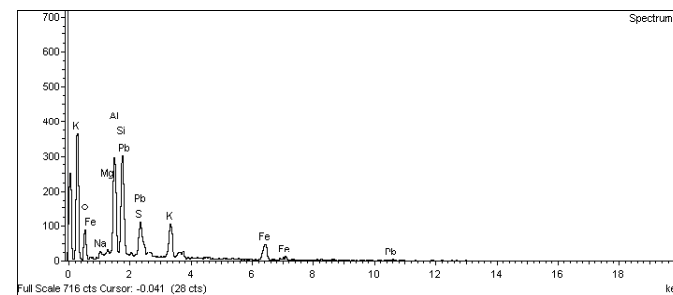
EH-1. Microfotografía MO. 100X



EH-1. Microfotografía SEM. X180.



EH-1. Spot 1 (SEM/EDX). Capa 1.



EH-1. Spot 2 (SEM/EDX). Capa 2.

MUESTRA Nº 2		
LOCALIZACIÓN	COLOR DE LA ZONA DE EXTRACCIÓN	REFERENCIA
MANTO, ESQUINA INFERIOR IZQUIERDA	Rojo	EH-2

MICROSCOPIA ÓPTICA (MO)

MICROFOTOGRAFÍA: X200

CAPA 1:	Película pictórica. Se aprecia una burbuja en superficie producida durante el proceso de elaboración y algunas partículas de gran tamaño. Superficie lisa y compacta sin pérdidas. Buena adhesión a la capa 2.
CAPA 2:	Imprimación roja. De textura granular y buena adhesión a la capa 3.
CAPA 3:	Preparación negra. De textura granular y superficie irregular.

MICROSCOPIA ELECTRÓNICA DE BARRIDO (SEM)

MICROFOTOGRAFÍA: Fotografía de la muestra. X550.

MICROANÁLISIS DE RAYOS X (SEM/EDX)

Se identifican los siguientes elementos:

SPOT 1:	Realizado en la capa 1: presencia de mercurio y plomo.
SPOT 2:	Realizado en la capa 2: se observa hierro, silicio y aluminio. Presencia de plomo.
SPOT 3:	Realizado en la capa 3: hierro, silicio y aluminio.

INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS

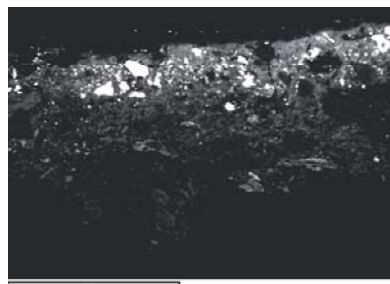
CAPA 1: La presencia de mercurio en la película pictórica indica el uso de bermellón, mezclado probablemente con el blanco de plomo para reducir la saturación en esta zona.

CAPA 2: La imprimación está compuesta por una tierra roja ferruginosa. La presencia de plomo indica el posible uso de algún secativo o contaminación por el pulido.

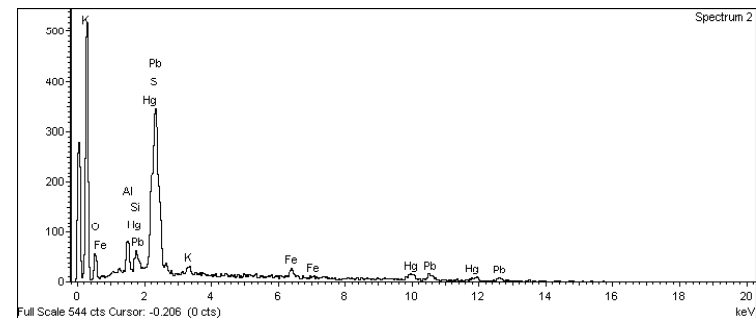
CAPA 3: En esta muestra sólo se identifican tierras en la composición de la capa de preparación.



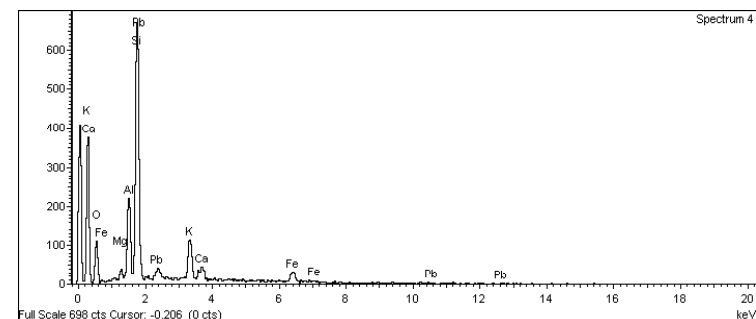
EH-2. Microfotografía MO. X200



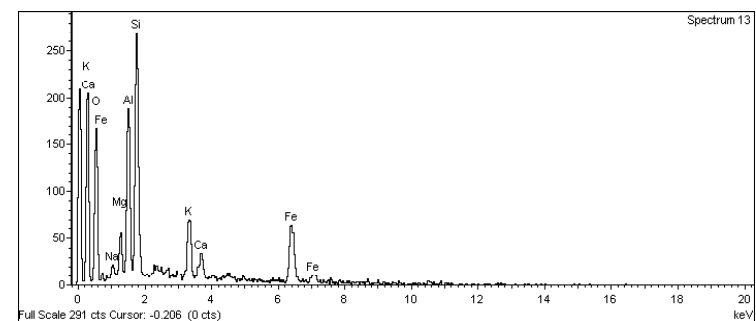
EH-2. Microfotografía SEM. X550.



EH-2. Spot 1 (SEM/EDX). Capa 1.



EH-2. Spot 2 (SEM/EDX). Capa 2.



EH-2. Spot 3 (SEM/EDX). Capa 3.

MUESTRA Nº 3		
LOCALIZACIÓN	COLOR DE LA ZONA DE EXTRACCIÓN	REFERENCIA
FONDO, BORDE DERECHO	NEGRO	EH-3

MICROSCOPIA ÓPTICA (MO)

MICROFOTOGRAFÍA: X300

CAPA 1:	Película pictórica. Superficie muy irregular con partículas de distinto tamaño y algunas pérdidas evidentes. Textura granular.
CAPA 2:	Imprimación roja. Superficie muy irregular con partículas de distinto tamaño y algunas pérdidas. Textura granular.
CAPA 3:	Preparación negra. Superficie muy irregular con partículas de distinto tamaño y algunas pérdidas. Textura granular.

MICROSCOPIA ELECTRÓNICA DE BARRIDO (SEM)

MICROFOTOGRAFÍA: Fotografía de la muestra. X700.

MICROANÁLISIS DE RAYOS X (SEM/EDX)

Se identifican los siguientes elementos:

SPOT 1:	Realizado en la capa 1: Presencia de plomo y tierras (hierro, silicio, aluminio).
SPOT 2:	Realizado en la capa 2: hierro, silicio y aluminio.
SPOT 3:	Global. Realizado en la capa 3: Presencia de hierro, silicio, aluminio y en menor proporción, potasio.

INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS

CAPA 1: Esta capa de película pictórica no se diferencia morfológicamente bien ni en microscopía óptica ni en el SEM. Dados los resultados del microanálisis de Rayos X es probable que el negro se haya conseguido con tierras ricas en hierro.

CAPA 2: La imprimación está compuesta por una tierra roja ferruginosa.

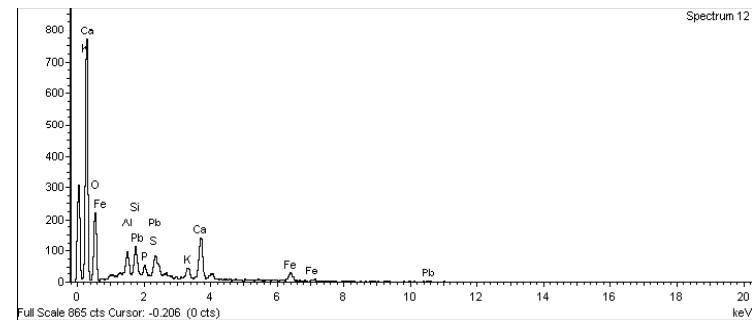
CAPA 3: Esta capa no se diferencia morfológicamente de la imprimación roja en el SEM. Sólo se identifican tierras en la capa de preparación.



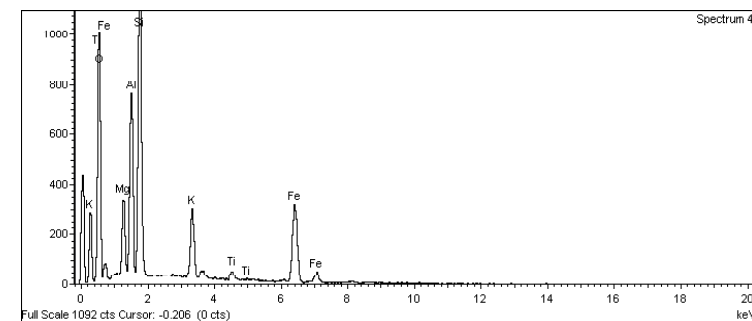
EH-3. Microfotografía MO. X300



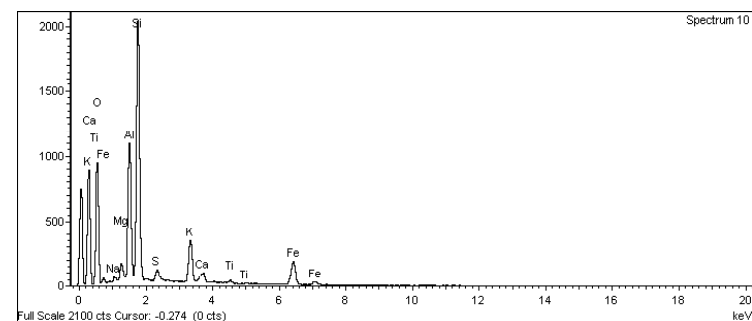
EH-3. Microfotografía SEM. X700.



EH-3. Spot 1 (SEM/EDX). Capa 1.



EH-3. Spot 2 (SEM/EDX). Capa 2.



EH-3. Spot 3 (SEM/EDX). Capa 3.

MUESTRA Nº 4		
LOCALIZACIÓN	COLOR DE LA ZONA DE EXTRACCIÓN	REFERENCIA
BRAZO DERECHO DE CRISTO	CARNACIÓN, POSIBLE REPINTE	EH-4

MICROSCOPIA ÓPTICA (MO)

MICROFOTOGRAFÍA: X200

CAPA 1:	Película pictórica. Película lisa y compacta con buena adhesión a la capa 2. De gran grosor en comparación con las capas 2 y 3.
CAPA 2:	Imprimación roja. Textura granular con buena adhesión a la capa 3.
CAPA 3:	Preparación negra. Textura granular. Por debajo de esta capa se observa una burbuja de gran tamaño.

MICROSCOPIA ELECTRÓNICA DE BARRIDO (SEM)

MICROFOTOGRAFÍA: Fotografía de la muestra. Se diferencia morfológicamente la película pictórica de la imprimación roja. X750.

MICROANÁLISIS DE RAYOS X (SEM/EDX)

Se identifican los siguientes elementos:

SPOT 1:	Realizado en la capa 1: se observa plomo y tierras (hierro, aluminio y silicio).
SPOT 2:	Realizado en la capa 2: hierro, silicio y aluminio. Presencia de plomo.
SPOT 3:	Realizado en la capa 3: presencia de hierro, silicio, aluminio y algo de plomo.

INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS

CAPA 1: En la película pictórica pueden darse dos posibilidades: que exista un repinte sobre el original que en la muestra no se ha recogido, o que la película pictórica que se contempla sea un añadido posterior sobre la imprimación roja¹⁹⁵. En cualquier caso, en esta capa la carnación se ha conseguido a partir de la mezcla de blanco de plomo con tierras de variada composición, es decir, con materiales antiguos excluyendo la posibilidad de que sea una intervención reciente.

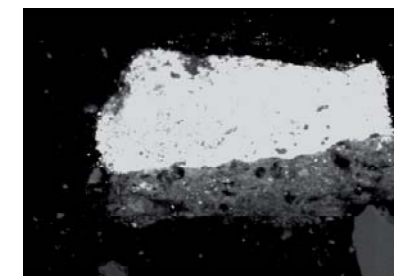
CAPA 2: La imprimación está compuesta por una tierra roja ferruginosa. La presencia de plomo indica el posible uso de algún secativo o contaminación por el pulido.

CAPA 3: Esta capa se identifican tierras ferruginosas y arcillas. Cabe la posibilidad de que la preparación esté realizada con una siena tostada.

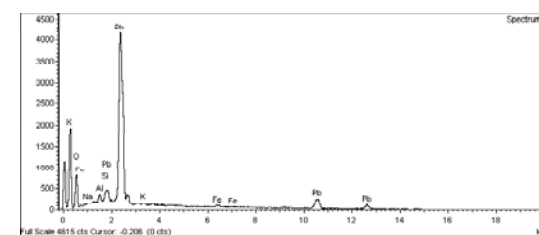
195. Esto se fundamenta en el hecho de que a simple vista y tras corroborarlo con la radiografía, la zona de extracción pertenece a un repinte.



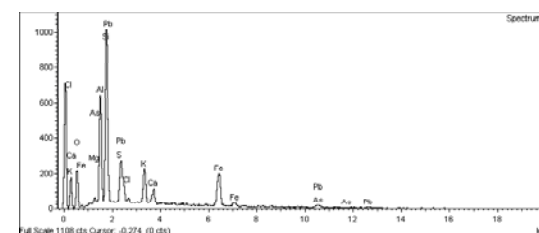
EH-4. Microfotografía MO. X200



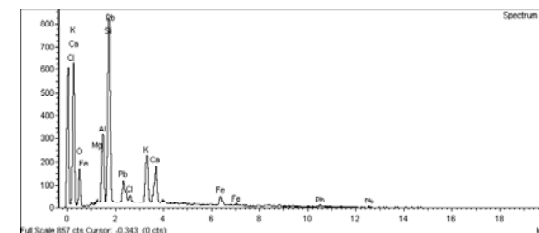
EH-4. Microfotografía SEM. X750.



EH-4. Spot 1 (SEM/EDX). Capa 1.



EH-4. Spot 2 (SEM/EDX). Capa 2.



EH-4. Spot 3 (SEM/EDX). Capa 3.

MUESTRA Nº 5		
LOCALIZACIÓN	COLOR DE LA ZONA DE EXTRACCIÓN	REFERENCIA
BORDE INFERIOR, PAÑO PÚDICO	OSCURO	EH-5

MICROSCOPIA ÓPTICA (MO)

MICROFOTOGRAFÍA: X200.

CAPA 1: Película pictórica. Capa fina con alguna irregularidad. Textura granular. Buena adhesión a la capa 2.

CAPA 2: Estuco blanco. Capa compacta y muy gruesa con partículas de gran tamaño repartidas de forma desigual.

MICROSCOPIA ELECTRÓNICA DE BARRIDO (SEM)

MICROFOTOGRAFÍA: Fotografía de la muestra. X300.

MICROANÁLISIS DE RAYOS X (SEM/EDX)

Se identifican los siguientes elementos:

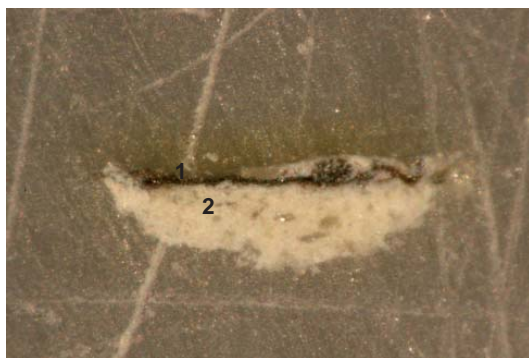
SPOT 1: Realizado en la capa 1: se observa fósforo y calcio con algunas tierras (hierro, aluminio, silicio) y zinc. La presencia de azufre es indicio de la contaminación ambiental.

SPOT 2: Global. Realizado en la capa 2: Presencia de azufre y calcio en gran proporción. También se observa silicio.

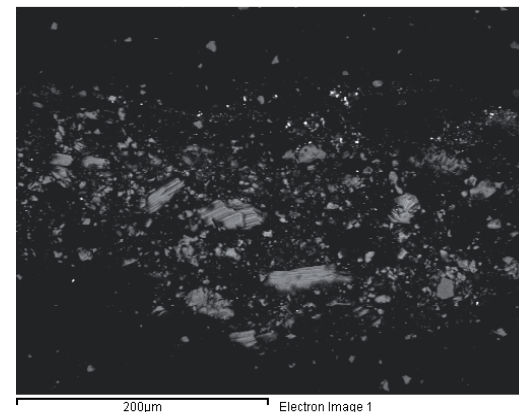
INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS

CAPA 1: La presencia de calcio y fósforo en la película pictórica indica el uso de negro de huesos, el cual se ha mezclado con algunas tierras y blanco de zinc, probablemente utilizado como carga.

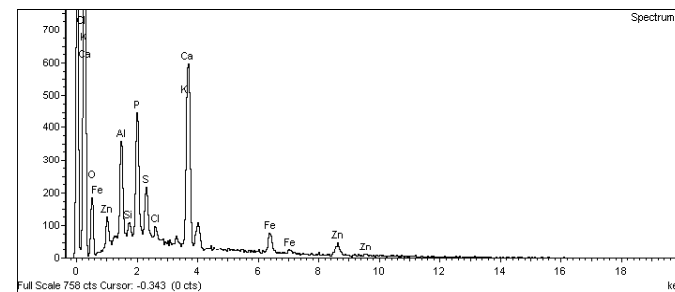
CAPA 2: La presencia de azufre y calcio en el estuco indica que ha sido elaborado con yeso ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$), de ahí su color blanco. A la mezcla también se le ha añadido algo de cuarzo (SiO_2).



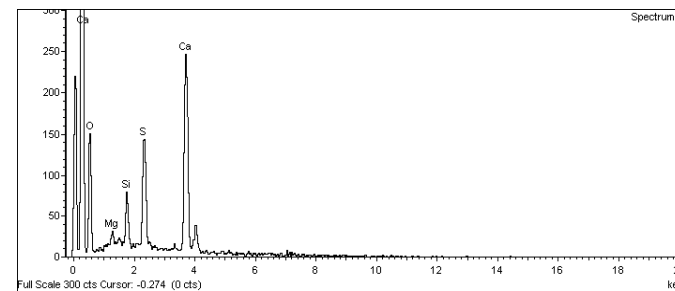
EH-5. Microfotografía MO. X200.



EH-5. Microfotografía SEM. X300.



EH-5. Spot 1 (SEM/EDX). Capa 1.



EH-5. Spot 2 (SEM/EDX). Capa 2.

MUESTRA Nº 6		
LOCALIZACIÓN	COLOR DE LA ZONA DE EXTRACCIÓN	REFERENCIA
ZONA CERCANA A LA MANO IZQUIERDA DE CRISTO	CARNACIÓN, POSIBLE REPINTE	EH-6

MICROSCOPIA ÓPTICA (MO)

MICROFOTOGRAFÍA: X100.

CAPA 1:	Posible repinte. Capa muy fina y buena adhesión a la capa 2.
CAPA 2:	Película pictórica. Capa compacta y homogénea. Buena adhesión a la capa 3.
CAPA 3:	Imprimación roja. Textura granular con buena adhesión a la capa 4.
CAPA 4:	Preparación negra. Capa de gran grosor y textura granular. Superficie irregular.

MICROSCOPIA ELECTRÓNICA DE BARRIDO (SEM)

MICROFOTOGRAFÍA: Fotografía de la muestra. Se diferencia morfológicamente la película pictórica de la imprimación roja. X400.

MICROANÁLISIS DE RAYOS X (SEM/EDX)

Se identifican los siguientes elementos:

SPOT 1:	Realizado en la capa 1: Se observa un gran porcentaje de plomo y calcio con algunas tierras (aluminio, silicio). También azufre procedente de la contaminación ambiental.
SPOT 2:	Realizado en la capa 2: Presencia de plomo y tierras (hierro, aluminio y silicio).
SPOT 3:	Realizado en la capa 3: hierro, silicio y aluminio. Presencia de plomo.
SPOT 4:	Global. Realizado en la capa 4: presencia silicio y aluminio. Se observa en menor cantidad plomo y hierro.

INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS

CAPA 1: Esta capa más superficial podría tratarse de un repinte sobre la carnación original ya que así lo corrobora la radiografía en esta zona de extracción, aunque a simple vista no es identificable. Este posible repinte se ha conseguido con la mezcla de blanco de plomo, calcio y tierras, de lo que se deduce que sea un repinte antiguo.

CAPA 2: Esta capa corresponde a la película pictórica original en la que la carnación se ha conseguido a partir de la mezcla de blanco de plomo con tierras de variada composición.

CAPA 3: La imprimación está compuesta por una tierra roja ferruginosa. La presencia de plomo indica el posible uso de algún secativo o contaminación por el pulido.

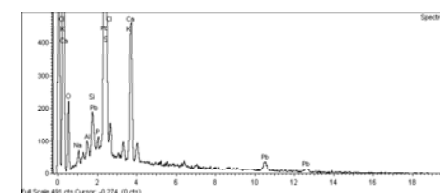
CAPA 4: Esta capa se identifican tierras ferruginosas y sobre todo arcillas. Cabe la posibilidad de que la preparación esté realizada con una siena tostada (Fe_2O_3 + arcilla).



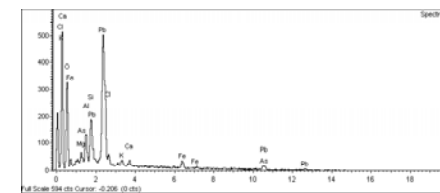
EH-6. Microfotografía MO. X100.



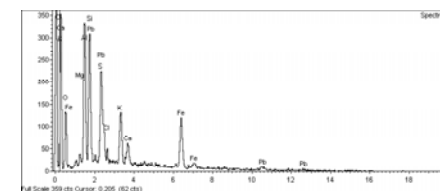
EH-6. Microfotografía SEM. X400.



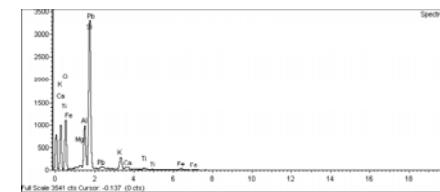
EH-6. Spot 1 (SEM/EDX). Capa 1.



EH-6. Spot 2 (SEM/EDX). Capa 2.



EH-6. Spot 3 (SEM/EDX). Capa 3.



EH-6. Spot 4 (SEM/EDX). Capa 4.

8.5. Comparación de las muestras con las extraídas de una obra atribuida a Francisco Ribalta

LA ADORACIÓN DE LOS MAGOS

TÍTULO:	La Adoración de los magos
AUTOR:	Francisco Ribalta
TÉCNICA:	Óleo sobre tabla
DIMENSIONES:	143,5 x 81,5 cm
ÉPOCA:	1603-1610

Las analíticas de esta obra aportaron resultados de gran valor para ser comparados con nuestra obra objeto de estudio¹⁹⁶. Para realizar esta comparativa se escogieron aquellas tonalidades analizadas de *La Adoración de los magos* que coincidieran con las del *Ecce Homo*, es decir, rojos y carnaciones, pero no el color negro del cual no se extrajo ninguna muestra en dicha obra. También sería de extrema importancia examinar el tipo de preparación empleada en *La Adoración* para comprobar si ambas obras siguen el mismo proceso de ejecución.

En cuanto a las tonalidades rojas o rosadas, tanto en *La Adoración*¹⁹⁷ como en el *Ecce Homo* se han conseguido mediante la mezcla de bermellón con blanco de plomo. En el caso de las carnaciones hay una diferencia: en *La Adoración* Francisco Ribalta consigue el tono mediante la mezcla de blanco de plomo con probablemente una laca roja¹⁹⁸; pero en el *Ecce Homo* las carnaciones se han obtenido mezclando blanco de plomo con tierras de distinta composición. Este tipo de pigmentos eran habituales en la época de Ribalta, aunque no exclusivos de su pintura.



Fig. 32: Fotografía general de *La Adoración de los magos*

Por otro lado, la obra ribaltesca muestra una capa de preparación blanca realizada con yeso y algunas impurezas de calcita; y una imprimación roja obtenida con tierras y arcillas de distintos minerales (bauxita i hematites española)¹⁹⁹. En el *Ecce Homo* también encontramos una imprimación de tierra roja ferruginosa de composición muy similar a la imprimación utilizada por Ribalta. Pero en el caso de la capa de preparación la diferencia es considerable, puesto que en el *Ecce Homo* este estrato es de color negro formado por una mezcla de tierras ferruginosas y arcillas, siendo probable el uso de una siena tostada.

Cabe añadir en este punto un dato fundamental relativo al soporte. En la obra de *La Adora-*

ción de los magos, Ribalta emplea una tabla como soporte pictórico pero con un estrato intermedio de tela situado entre el soporte y la capa de preparación, tal y como sucede en el *Ecce Homo*. Esto puede explicarse por que a partir de los siglos XIV y XV muchas tablas valencianas eran cubiertas con una tela pegada para suavizar los movimientos y facilitar la preparación. Normalmente se utilizaba el lino ("canem de Burgunya") o la estopa en menor medida²⁰⁰.

Por último, no se ha podido comparar la especie de madera empleada en el *Ecce Homo* (chopo o sauce) puesto que en la obra de *La Adoración* no se analizaron muestras del soporte leñoso.

196. Véase: ORTEGA FERRER, M., *En Somni de Sant Josep: un Ribalta inèdit o trobat*, tesis final de máster, Universidad Politécnica de Valencia, 2011.

197. *Ibidem*, p. 55.

198. *Ibidem*, p. 63.

199. ORTEGA FERRER, M., *op. Cit.*, p. 75.

200. VIVANCOS RAMÓN, V., *op. Cit.*, p. 68.



IX. CONCLUSIONES

Sin poder asegurar con firmeza la hipótesis planteada de si el *Ecce Homo* objeto de nuestro estudio es atribuible al taller de Francisco Ribalta, podemos justificar que podría ser una obra de dicho artista puesto que los datos obtenidos tras esta investigación apoyan esta posibilidad. De esta forma, dejaremos el campo de investigación abierto a estudios futuros que puedan confirmar o rebatir la hipótesis inicial.

Son datos relevantes en este estudio la representación del tradicional icono juanesco del *Ecce Homo* en esta obra y la certeza, como así constatan las copias recogidas en nuestro catálogo, de que nadie después de Juan de Juanes alcanzó un nivel de calidad y maestría tan alto como el que presenta esta pintura. De este modo, podemos atribuir la obra al más importante pintor del barroco valenciano y digno sucesor de Juan de Juanes, Francisco Ribalta.

Siguiendo esta línea, tal y como aquí se han recogido, existen documentos que aseguran la ejecución de un *Ecce Homo* "a la manera de Joanes" por Francisco Ribalta. Uno de los más importantes es el testamento del hijo de Francisco, Juan Ribalta, en el que legaba a su tía Aldonza dos tablas realizadas por su padre que son copias de Juanes, un Cristo y una Virgen. El Cristo al que alude Juan Ribalta podría tratarse de nuestro *Ecce Homo*, y el hecho de que Juan lo recoja en su testamento y lo ceda a su tía Aldonza demuestra que se trata de una tabla de gran valor y calidad, como la obra objeto de estudio.

También los aspectos técnicos de la obra avalan nuestra conjetura. En el ámbito valenciano, Ribalta es el pintor que marca la transición del empleo de soporte lúgneo a la pintura sobre lienzo, es por esto que en sus obras emplea indistintamente la tela y la madera. La elección de un soporte lúgneo en este *Ecce Homo* no es un hecho casual, ya que es la mejor forma de asemejar la obra al popularizado *Ecce Homo* de Juan de Juanes. Además, la colocación de un estrato de tela intermedio entre la preparación y la madera es una manera de proceder que también se contempla en el taller ribaltesco, tal y como se demuestra en *La Adoración de los magos*.

El tipo de construcción de la tabla plantea la posibilidad de que la madera fue reutilizada para ajustarla al tamaño de la obra, lo que a su vez revela que es posterior a la misma. Además, el tipo de madera empleada (álamo o sauce) no es la más habitual dentro del área valenciana, pero la presencia de papel en el grosor de la madera evidencia la posibilidad de que la obra haya sido transferida a una nueva tabla por el mal estado en que se encontraba la original. Esto explicaría también la existencia de numerosos repintes, tanto antiguos como contemporáneos, ya que las patologías ocasionadas en el soporte leñoso pudieron ser la causa de los daños acontecidos en el estrato pictórico, haciendo necesaria una labor de repintado.

Por otra parte, como se ha comprobado en *La Adoración de los magos*, Ribalta emplea el proceso tradicional de aplicar antes de la imprimación almagra, una primera capa de preparación blanca formada por yeso, carga muy utilizada en la zona mediterránea. En cambio, en el *Ecce Homo* se ha aplicado una preparación negra antes de la imprimación almagra, algo a lo que probablemente se refiera Pacheco cuando habla de la forma de preparar los lienzos en Madrid. Sabemos que Ribalta inició su trayectoria artística en Madrid recibiendo las influencias propias del ámbito escorialense de la época, y pudo llegar a Valencia donde copiaría a Juanes con esa manera de proceder madrileña.

Cabe destacar que a nivel estético, la imprimación coloreada aporta cualidades importantes de cara a la temática religiosa de la obra (no válida para otras representaciones) ya que, al partir de una base oscura se consigue un contraste de claroscuro mucho más marcado que el obtenido con las preparaciones blancas.

Por lo que respecta a la paleta de colores empleada en el *Ecce Homo*, aunque no son pigmentos exclusivos de Ribalta, son habituales en su época. Pigmentos como el bermellón o el blanco de plomo coinciden con los utilizados en *La Adoración* por Ribalta, pero no sirven para constatar de forma segura su autoría, simplemente sitúan la obra en un contexto temporal.

Finalmente podemos añadir que dada la falta de estudios técnicos y analíticos publicados sobre Francisco Ribalta no ha sido posible establecer patrones comparativos con los que equiparar los datos obtenidos. Es por esto que no se ha podido asegurar con rotundidad la autenticidad del *Ecce Homo*.

Como logro de este trabajo destacamos la importancia que adquieren los resultados obtenidos como herramienta de apoyo y patrón comparativo para estudios futuros por parte de historiadores del arte y/o restauradores a la hora de expertizar o intervenir esta obra.



X. BIBLIOGRAFÍA

- A.A.V.V. *Joan de Joanes (+1579)*. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1980.
- ALBI, J. *Joan de Joanes y su círculo artístico*. 3 vols. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1979.
- ALCAHALÍ, B. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia: Librería Paris-Valencia, 1989.
- ALCAIDE DELGADO, J. L. y RAMOS MONLLOR, J. *1835-1907, Centenari de J. A. Estruch*. Xàtiva: Regidoria de Cultura, 2007.
- BENITO DOMÉNECH, F. *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia: Federico Doménech, S.A., 1980.
- BENITO DOMÉNECH, F. *The paintings of Ribalta 1565/1628*. Valencia: Diputación Provincial, 1988.
- BENITO DOMÉNECH, F. *Joan de Joanes: una nueva visión del artista y su obra*. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000.
- BENITO DOMÉNECH, F. *Joan de Joanes. Un maestro del Renacimiento*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2000.
- BENITO DOMÉNECH, F. y GÓMEZ FRECHINA, J. *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2001.
- BENITO DOMÉNECH, F. y GÓMEZ FRECHINA, J. *La memoria recuperada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*. València: Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2005.
- BOSH REIG, I. *Real Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia: restauración de los fondos pictóricos y escultóricos: 1998-2001*. Valencia: Fundación para la Restauración de la Basílica de la Mare de Déu dels Desamparats, 2001.
- CALVO MANUEL, A. M^a. *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002.
- CAMÓN AZNAR, J. *Exposición Ribalta y la escuela valenciana. (Granada junio 1956)*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1956.
- COMPANY, X. y PELLICER I ROCHER, V. *Els tresors de les clarisses de Gandia*. Gandia: Ajuntament de Gandia, 2003.
- DARBY, D. F. *Francisco Ribalta and His School*. Cambridge: Mass, 1938.
- DOMÉNECH CARBÓ, M^a T. y YUSA MARCO, D. J. *Aproximación al análisis instrumental de pigmentos procedentes de obras de arte*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2006.

DOMÉNECH CARBÓ, M^a. T. y YUSÁ MARCO, D. J. *Compendio de principios físico químicos de materiales pictóricos, practicum*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2006.

DUCHET-SUCHAUX, G. *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*. Madrid: Alianza, 1996.

ESPINÓS DÍAZ, A. *Catálogo de dibujos II (Siglo XVIII)*. 3 vols. Madrid: Ministerio de Cultura, 1984.

FALOMIR FAUS, M. La construcción de un mito. Fortuna crítica de Juan de Juanes en los siglos XVI y XVII. *Espacio, Tiempo y Forma*, 1999, serie VII, H^a del Arte, t. 12.

GARCÍA ESTEBAN, L., et al. *La madera y su anatomía: anomalías y defectos, estructura microscópica de coníferas y frondosas, identificación de maderas, descripción de especies y pared celular*. Barcelona: Fundación Conde del Valle de Salazar; Ediciones Mundi-Prensa; AiTiM, 2003.

GIMILIO SANZ, D. *José Vergara 1726-1799. Del tardobarroco al clasicismo dieciochesco*. València: Generalitat Valenciana, 2005.

GOMIS CORELL, J. C. *L'obra pictòrica de Francesc Ribalta a Algemesí*. Algemesí: Ajuntament d'Algemesí, 2006.

GONZÁLEZ MARTÍ, M., et al. *Centenari: Escrits i opinions: Any 2008*. La Pobla Llarga: Regidoria de Cultura, 2008.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. *Nicolás Borrás (1530-1610). Un pintor valenciano del Renacimiento*. València: Generalitat Valenciana, 2010.

KOWAL, D. M. *Ribalta y los ribaltescos: la evolución del estilo barroco en Valencia*. Valencia: Diputación Provincial, 1985.

ORELLANA, M. A. *Biografía pictórica valentina o vida de pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos: obra filológica*. Madrid: Gráficas Marinas, 1930.

ORTEGA FERRER, M. *En Somni de Sant Josep: un Ribalta inèdit o retrobat*, tesis final de máster, Universidad Politécnica de Valencia, 2011.

PACHECO, F. *Arte de la pintura*. Madrid: Cátedra, 1990.

PÉREZ DE TUDELA, A. Sobre pintura y pintores en El Escorial en el siglo XVI. En A.A.V.V., *El Monasterio del Escorial y la pintura: actas del Simposium, 1/5-IX-2001*. Coord. por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, 2001.

PÉREZ GULLÉN, I. V. *La pintura cerámica valenciana del s.XVIII: barroco, rococó y academicismo clasicista*. València: Institució Alfons el Magnànim, 1991.

SANCHÍS SIVERA, J. *La Catedral de Valencia, guía histórica y artística*. Valencia: Imp. de Francisco Vives Mora, 1909.

TORMO, MONZÓ, E. *Levante: provincias valencianas y murcianas*. Madrid: Calpe, 1923.

TORMO, MONZÓ, E. *Valencia, Los Museos*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1932.

VIVANCOS RAMÓN, V. *La conservación y restauración de pintura de caballete: pintura sobre tabla*. Madrid: Tecnos, 2007.

DOCUMENTACIÓN ELECTRÓNICA

ANTONIO MARÍN SEGOVIA. *Ecce-Homo* [en línea]. [Consulta: 27 diciembre 2011]. <<http://www.retabloceramico.net/3200.htm>>

BUCHÓN CUEVAS, A. M^a. *El escultor José Cotanda. Vida y obra*. [en línea]. [Consulta: 9 junio 2012]. p. 152-153. <<http://centros.uv.es/web/departamentos/D230/data/informacion/E125/PDF612.pdf>>

MUSEO NACIONAL DEL PRADO, *Maella, Mariano Salvador* [en línea]. [Consulta: 9 junio 2012]. <<http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/maella-mariano-salvador/>>

SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS:

SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS. *Ecce Homo* [en línea]. Generalitat Valenciana. Consellería de Turisme, Cultura i Esport. [Consulta: 3 abril 2012]. <<http://www.cult.gva.es/SVI/C00002/2/00002994.jpg>>

SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS. *Ecce Homo* [en línea]. Generalitat Valenciana. Consellería de Turisme, Cultura i Esport. [Consulta: 3 abril 2012]. <<http://www.cult.gva.es/SVI/C00110/0/00000125.jpg>>

SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS. *Ecce Homo* [en línea]. Generalitat Valenciana. Consellería de Turisme, Cultura i Esport. [Consulta: 3 abril 2012]. <<http://www.cult.gva.es/SVI/C00041/0/000007329.jpg>>

SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS. *Ecce Homo* [en línea]. Generalitat Valenciana. Consellería de Turisme, Cultura i Esport. [Consulta: 3 abril 2012]. <<http://www.cult.gva.es/SVI/C00041/0/00000065.jpg>>

SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS. *Ecce Homo* [en línea]. Generalitat Valenciana. Consellería de Turisme, Cultura i Esport. [Consulta: 3 abril 2012]. <<http://www.cult.gva.es/SVI/C00110/0/000001137.jpg>>

SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS. *Ecce Homo* [en línea]. Generalitat Valenciana. Conselleria de Turisme, Cultura i Esport. [Consulta: 3 abril 2012].
<<http://www.cult.gva.es/SVI/C00107/7/00007054.jpg>>

SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS. *Ecce Homo* [en línea]. Generalitat Valenciana. Conselleria de Turisme, Cultura i Esport. [Consulta: 3 abril 2012].
<<http://www.cult.gva.es/SVI/C00114/2/00002748.jpg>>

SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS. *Ecce Homo* [en línea]. Generalitat Valenciana. Conselleria de Turisme, Cultura i Esport. [Consulta: 3 abril 2012].
<<http://www.cult.gva.es/SVI/C00087/0/00000239.jpg>>

SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS. *Ecce Homo* [en línea]. Generalitat Valenciana. Conselleria de Turisme, Cultura i Esport. [Consulta: 3 abril 2012].
<<http://www.cult.gva.es/SVI/C00086/0/00000403.jpg>>

SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS. *Ecce Homo* [en línea]. Generalitat Valenciana. Conselleria de Turisme, Cultura i Esport. [Consulta: 3 abril 2012].
<<http://www.cult.gva.es/SVI/C00112/5/00005748.jpg>>

SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS. *Ecce Homo* [en línea]. Generalitat Valenciana. Conselleria de Turisme, Cultura i Esport. [Consulta: 3 abril 2012].
<<http://www.cult.gva.es/SVI/C00022/0/00000688.jpg>>

SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS. *Ecce Homo* [en línea]. Generalitat Valenciana. Conselleria de Turisme, Cultura i Esport. [Consulta: 3 abril 2012].
<<http://www.cult.gva.es/SVI/C00112/5/00005748.jpg>>

SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS. *Ecce Homo* [en línea]. Generalitat Valenciana. Conselleria de Turisme, Cultura i Esport. [Consulta: 3 abril 2012].
<<http://www.cult.gva.es/SVI/C00041/0/00000863.jpg>>

SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS. *Ecce Homo* [en línea]. Generalitat Valenciana. Conselleria de Turisme, Cultura i Esport. [Consulta: 3 abril 2012].
<<http://www.cult.gva.es/SVI/C00041/0/00000864.jpg>>

SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS. *Ecce Homo* [en línea]. Generalitat Valenciana. Conselleria de Turisme, Cultura i Esport. [Consulta: 3 abril 2012].
<<http://www.cult.gva.es/SVI/C00112/5/00005615.jpg>>

SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS. *Ecce Homo* [en línea]. Generalitat Valenciana. Conselleria de Turisme, Cultura i Esport. [Consulta: 3 abril 2012].
<<http://www.cult.gva.es/SVI/C00107/3/00003955.jpg>>

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero expresar mi más sincero y afectuoso agradecimiento a mis tutores, Vicente Guerola y Eva Pérez, por su generosidad al brindarme la oportunidad de recurrir a su capacidad y experiencia, fundamentales para la realización de este trabajo.

Gracias a José Madrid, a Juan Valcárcel y a Teresa Doménech por su apoyo y ayuda técnica en parte de los procesos realizados.

Así mismo, quiero agradecer al personal técnico de laboratorio, Esther Nebot y Maite Moltó, por su disposición y asesoramiento desinteresado.

También a mis compañeros y amigos por los ánimos, las ideas y la ayuda que me han ofrecido durante todos estos meses de trabajo.

Y finalmente, quiero dar las gracias de una manera especial a mi familia y a mi pareja, por toda la comprensión y confianza que han depositado en mí, enseñándome que la perseverancia y el esfuerzo son el camino para lograr los objetivos propuestos.