

Un *Ecce Homo* inédito de Francisco Ribalta (1565–1628) copiando a Juan de Juanes (Primera década del siglo S. XVI-1579). Del estudio de las fuentes gráficas a la investigación y expertización científico-técnica

Amparo Castelló Palacios | Vicente Guerola Blay | Eva Pérez Marín

Resumen

El trabajo que se presenta en este estudio es un resumen de otro más extenso que surgió como imperativo para la clasificación y expertización de una pintura inédita cuyo referente es el modelo iconográfico del *Ecce Homo* de Juan de Juanes. Teniendo la certeza de que Francisco Ribalta fue uno de los más conocidos copistas de obras juanescas, se plantea la posibilidad de que se trate del autor de dicha obra, de manera que la evaluación estilística y el análisis de la técnica pictórica y de los materiales constitutivos permitirá reconocer la compatibilidad de la pintura con los datos obtenidos e incluso comparar los resultados con los de otras pinturas realizadas por Ribalta.

Palabras clave:

Ecce Homo, Francisco Ribalta, Juan de Juanes, fuentes gráficas, copias, expertización, estudio científico-técnico.

Un *Ecce Hommo* inédito de Franscico de Ribalta (1565-1628) copiando Juan de Juanes (primeira década do século XVI-1579). Do estudo das fontes gráficas à investigação e autenticação técnico-científica.

Resumo

O trabalho apresentado neste estudo é um resumo de outro mais extenso que emergiu como imperativo para a classificação e autenticação de uma pintura inédita que tem como referente o modelo iconográfico do *Ecce Homo* de Juan de Juanes, a fim de determinar quem foi o artista que o criou. Tendo a certeza de que Francisco Ribalta foi um dos mais conhecidos copiadore de obras juanescas, é considerada a possibilidade de que poderia ser o autor desta obra. A avaliação estilística e a análise da técnica de pintura e dos materiais constituintes permitirão reconhecer a compatibilidade da pintura com os dados obtidos e mesmo compará-los com os de outras pinturas de Ribalta.

Palavras-chave:

Ecce Homo, Francisco Ribalta, Juan de Juanes, fontes gráficas, cópias, autenticação, estudo científico-técnico.

A previously unknown *Ecce homo* of Francisco Ribalta (1565–1628) copying Juan de Juanes (First decade of the 16th century-1579). From the study of Graphic sources to the scientific and technical authentication research.

Abstract

The work presented in this study is an abstract of a more extensive work. This work emerged as an imperative for classification and authentication of a previously unknown painting that has as a reference the *Ecce Homo*'s iconographic model of Juan de Juanes, in order to determine who was the artist that created it. With the certain that Francisco Ribalta was one of the most known copyists of Juan de Juanes' works, it's considered that he may possibly be the autor of this work. So the stylistic evaluation and the analysis of the pictorial technique and the constituent materials allow us to recognize the compatibility of the painting with the gathered data. Also, it even allow us to compare the results with those of a painting by Ribalta.

Keywords:

Ecce Homo, Francisco Ribalta, Juan de Juanes, graphic sources, copies, authentication, scientific-technical study.

Introducción

Durante los últimos siglos, el patrimonio cultural y artístico valenciano al igual que el del resto de la península ha sido víctima de diferentes avatares que han tenido como consecuencia su pérdida, expolio y en muchos casos, destrucción. Basta citar la conocida desamortización, la expulsión de los jesuitas, la Guerra de la Independencia, las Guerras Carlistas o la Guerra Civil Española, cuya consecuencia directa fue la pérdida, destrucción y descontextualización de muchas obras de su ubicación original, como puede ser el caso de la obra objeto de este estudio, tratándose de una pintura al óleo inédita y sin firmar que sigue el tradicional esquema representativo del *Ecce Homo* que Juan de Juanes repetiría en numerosas ocasiones ejerciendo una gran influencia en el ámbito pictórico valenciano del siglo XVI y de épocas estilísticas posteriores.

El presente estudio surge de la necesidad de expertizar esta pintura partiendo de la hipótesis de que su autor pueda ser Francisco Ribalta, ya que este pintor de origen catalán, formación escurialense y adopción valenciana de finales del siglo XVI y principios del XVII fue uno de los más conocidos copistas de Juan de Juanes y además, la obra presenta una indiscutible calidad pictórica.

Los objetivos planteados en esta investigación nacen de la hipótesis anteriormente planteada y tienen la finalidad de verificarla o rebatirla. En cualquier caso, de tratar de proporcionar más datos que ayuden a la identificación de la pintura. Estos objetivos que a su vez marcan una metodología de trabajo son: estudiar la posible autoría y la representación del modelo

valenciano del *Ecce Homo* a través de la búsqueda en diferentes fuentes bibliográficas (exposiciones, inventarios, etc.) y la catalogación de obras que contemplen esta iconografía, incluyendo tanto las pinturas juanescas como las copias derivadas de éstas; profundizar en los aspectos estilísticos, compositivos e históricos y en las fuentes influyentes de la pintura de Francisco Ribalta especialmente en las copias realizadas de la producción juanesca; revisar a partir de fuentes documentales aquellas obras de Francisco Ribalta perdidas o destruidas que hagan referencia a una posible copia del modelo iconográfico del *Ecce Homo* juanesco y, por último, a través de un estudio técnico de la obra a nivel de estratos pictóricos y soporte, comparar los resultados con los obtenidos en las analíticas de una obra realizada por Ribalta, *La Adoración de los Magos*, perteneciente al conjunto de pinturas realizadas para la Iglesia de San Jaime Apóstol de Algemesí (1603-1610).

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 si la técnica y los materiales no se corresponden, un exhaustivo examen de éstos ayudará a determinar cuál fue el proceso de elaboración.

El icono valenciano del *Ecce Homo* como modelo particular de la contrarreforma

Iconográficamente el tema proviene de 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, atado y con la corona de espinas, ante la muchedumbre pronunciando las palabras: "ECCE HOMO" (He aquí el hombre) (Hernández Guardiola, 2010:94). Las más antiguas representaciones datan de la época carolingia (siglos IX o X) pero no será hasta la Edad Media con los "*Christus Patiens*", cuando Cristo se representará con los atributos propios que lo caracterizan, como el cetro de caña o la corona de espinas (A.A.V.V., 1980:72).

Ya en el siglo XVI, Juan de Juanes adaptaría el *Ecce Homo* a los preceptos contrarreformistas buscando complacer a una clientela muy devota. Puesto que la obra que nos ocupa copia directamente el *Ecce Homo* juanesco, resulta esencial hacer una breve alusión a este importante artista valenciano.

El modelo icónico juanesco

Juan de Juanes (primera década del siglo XVI - Bocairente, 1579), fue el pintor de mayor relevancia en el ámbito artístico de la antigua Valencia foral del siglo XVI, llegando a convertirse en el primer referente de la pintura valenciana de su época. Su trayectoria artística se divide en dos etapas: de 1530 a 1550 Juanes trabajó junto a su padre Vicente Maçip en numerosos encargos y asimilaría las influencias de las pinturas de Sebastiano del Piombo, propiedad del embajador en Roma afincado en Valencia don Jerónimo de Vich, así como influencias flamencas y, más tarde, cierto rafaelismo del que adquiere la manera de representar las figuras de medio cuerpo (Benito Doménech, 2000:31).

La segunda etapa que abarca desde 1550 hasta 1579, fecha de su fallecimiento, Juanes crearía *los Salvadores Eucarísticos, Dolorosas y Ecce Homos*, modelos iconográficos que serían repetidos en numerosas ocasiones hasta el siglo XX.

En cuanto al *Ecce Homo*, Juanes creó dos tipologías: una en busto ofreciendo una imagen más cercana del rostro de Cristo (fig. 1 y 2); y la otra de medio cuerpo, siendo la más conocida por los ejemplares conservados en el Museo de Bellas Artes de Valencia (fig. 3) y en el Museo Nacional del Prado (Madrid) (fig. 4).



Fig. 1 – *Ecce Homo*, 1540-1550, óleo sobre tabla, 27 x 20,5 cm Monasterio de las Madres Clarisas de San Pascual Bailón (Castellón)



Fig. 2 – *Ecce Homo*, s. XVI, óleo sobre tabla, 40 x 27 cm Colección Gómez-Navarro (Madrid)



Fig. 3: *Ecce Homo*, 1560-1570, óleo sobre tabla, 81 x 57 cm
Museo de Bellas Artes de Valencia



Fig. 4: *Ecce Homo*, 1560-1570, óleo sobre tabla, 82 x 62 cm
Museo Nacional del Prado (Madrid)

Una parte importante de este trabajo consistió en la elaboración de un catálogo exhaustivo, que no se reproduce en este artículo, con el fin de sistematizar el conjunto de pinturas sobre tabla y lienzo con la representación del *Ecce Homo*, donde se recogen las dos tipologías juanescas así como las copias derivadas de éstas dentro del área valenciana desde el siglo XVI al siglo XX. Cabe destacar el *Ecce Homo* del pintor de influencia flamenca Nicolás Falcó (fig. 5), probablemente el referente a partir del cual Juanes creará su particular modelo iconográfico.

La tradición de copiar el modelo del *Ecce Homo* juanesco continuó después de Francisco Ribalta. Es el caso del pintor romántico José Estruch, quien reproduce este icono sobre lienzo tratándose de una pintura inusual puesto que este artista se caracteriza por sus famosas caricaturas y retratos y no por su época religiosa (fig. 6).



Fig. 5: Nicolás Falcó, *Ecce Homo*, s. XV-XVI, óleo sobre tabla, 31 x 26,5 cm
Museo de Bellas Artes de Valencia



Fig. 6: José Estruch, *Ecce Homo*, s. XIX, óleo sobre lienzo, 84,5 x 58,5 cm
Museo del Almudín (Xátiva)

El pintor Francisco Ribalta

Francisco Ribalta (Solsona, Lérida, 1565–Valencia, 1628) está considerado como un artista transicional entre el manierismo reformado y el naturalismo barroco con el que alcanza su madurez profesional y artística. La primera etapa de su trayectoria artística comienza en el Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial de Madrid, donde conocería las obras de maestros como Sebastiano del Piombo, Tiziano o Navarrete “El Mudo” (Camón Aznar, 1956:10). De Madrid se traslada a Valencia en 1598 (Benito Doménech, 1980:125) iniciándose una segunda etapa en la que el mecenazgo del Patriarca Juan de Ribera le facilitaría numerosos encargos. En su etapa final, a partir de 1615, Ribalta junto a su hijo Juan y su yerno Vicente Castelló pintarían las obras más aclamadas alcanzando una gran maestría y prestigio en el ámbito artístico valenciano. Finalmente, el 13 de enero de 1628, Francisco Ribalta muere en Valencia a sus 63 años.

Cuando Francisco Ribalta llegó a Valencia, todavía Juanes se mantenía en la memoria como un excelente referente pictórico. El calado religioso y devocional de las obras juanescas había arraigado de tal modo en la tradición valenciana que Ribalta tuvo necesariamente que inspirarse e incorporar ciertos aspectos de los estereotipos juanescos a sus obras,

atendiendo a los requerimientos de una clientela que así lo exigía. Prueba de ello son los ejemplos como el *Cristo muerto sostenido por dos ángeles* (fig. 8), obra conservada en el Museo Nacional del Prado en la que Ribalta toma como modelo la *Piedad* de Juanes, ubicada actualmente en el Meadows Museum (Dallas) (fig. 7) y de la que deriva tanto la composición como los personajes.

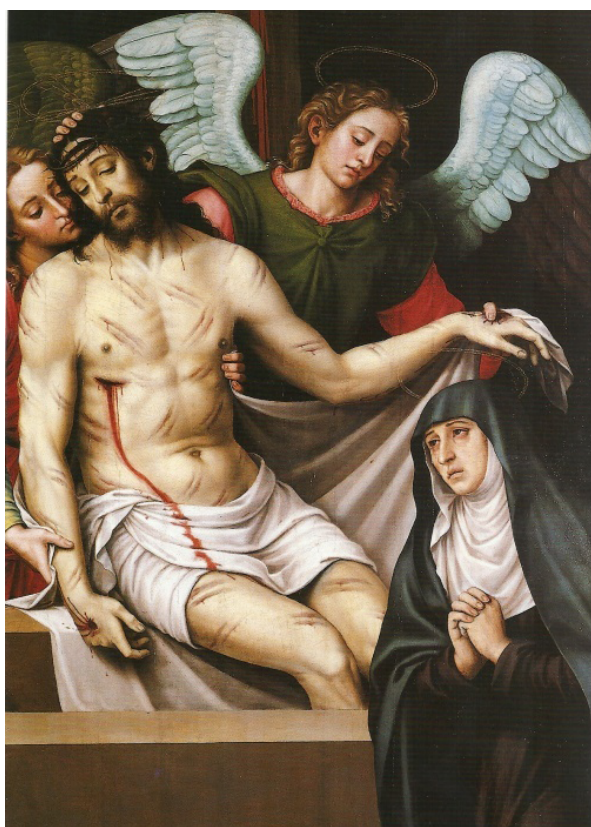


Fig. 7: Juan de Juanes, *Piedad*, óleo sobre tabla, 153 x 103 cm
Meadows Museum (Dallas)



Fig. 8: Francisco Ribalta, *Cristo muerto sostenido por dos ángeles*, principios s. XVII, óleo sobre lienzo, 113 x 90 cm
Museo Nacional del Prado (Madrid)

Un *Ecce Homo* inédito ribaltesco copiando a Juanes

Algunas fuentes documentales recogen la existencia de una obra actualmente perdida o en paradero desconocido en la que Francisco Ribalta podría haber copiado el modelo iconográfico del *Ecce Homo* juanesco. Marco Antonio de Orellana en su biografía de pintores valencianos señala a Ribalta como el autor de un *Ecce Homo* "copia sacada con mexoras" del original de Juanes (Orellana, 1930:115). Por otro lado, tanto Albi (Albi, 1979, vol. 1:437) como Kowal (Kowal, 1985:118) aluden a una tabla que se documenta en el testamento de Juan Ribalta quien lega a su tía Aldonza, en la que se representa un Cristo copiado de Juanes por su padre Francisco Ribalta.

Estudio de la obra

La obra que presentamos se trata de una pintura sobre lienzo adherido a tabla que cuenta con unas dimensiones totales de 83,2 x 61,4 x 1,6 cm y que sigue de forma mimética los modelos de los *Ecce Homo* juanescos (fig. 9 y 10).



Fig. 9: Fotografía del anverso



Fig. 10: Fotografía del reverso



Fig. 11: Detalle del rostro

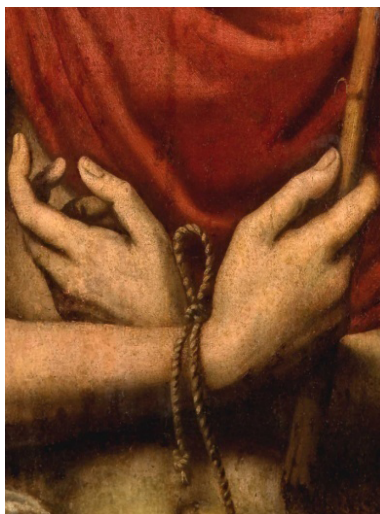


Fig. 12: Detalle de las manos



Fig. 13: Detalle del nudo

Análisis compositivo y estilístico

El análisis compositivo y estilístico de la obra (fig. 9) se realizó en relación con los dos *Ecce Homos* juanescos conservados respectivamente en el Museo de Bellas Artes de Valencia y en el Museo Nacional del Prado. La morfología del rostro con una mirada penetrante e incisiva y la finura y linealidad de los rayos luminosos que componen la aureola evocan la representación juanesca del Prado. Detalles como la posición de brazos y manos, la inclinación de la cabeza, los pliegues del manto así como el modelado de las luces y las sombras con un suavizado contraste guardan un estrecho parecido con el *Ecce Homo* madrileño de Juanes (fig. 4).

A pesar de esta extraordinaria cercanía al modelo juanesco existen ciertas diferencias, como por ejemplo el ligero alargamiento del cuello y de la parte inferior del rostro de Cristo correspondiente a la zona de la boca y el mentón, o la parte del tórax y el abdomen, elaborada de una manera más estilizada. Por último 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.

Descripción técnica

La paleta cromática empleada en esta pintura está basada principalmente en tonalidades rojas y rosadas para el manto y las carnaciones, tierras y ocre para los cabellos, la caña y otros detalles, blanco para el perizónium y negro para el fondo. A través de los estudios con radiaciones no visibles se observa sobre la pintura una gruesa capa de barniz no original y dos tipos de repinte: unos muy evidentes por la deficiente técnica de ejecución con la que están elaborados y otros en los que es necesario realizar una radiografía para poder localizar su ubicación y extensión en la superficie pictórica (fig. 16).

Gracias a los microanálisis del estrato pictórico pudimos verificar que el tipo de preparación de la obra es tradicional y está formada por un estrato de preparación negra y una fina imprimación roja. Este tipo de preparación recuerda a la que Pacheco relata en sus tratados como la forma de preparar los lienzos en Madrid: *...otros aparejan los lienzos con cola de guantes y ceniza cernida, en lugar de yeso...y seco y dado de piedra pomiz, empriman con sola almagra común...* (Pacheco, 1990:481).

Por otro lado, entre la capa de preparación y el soporte leñoso existe un estrato intermedio de tela, un lino o cáñamo tal y como confirma la caracterización microscópica de la sección longitudinal de las fibras, con un ligamento de tipo tafetán visible en los bordes donde no queda estrato pictórico (fig. 27).



Fig. 14: Microfotografía del estrato intermedio de tela. X75

El estudio radiológico fue muy útil para acotar la gran cantidad de zonas de pérdida de película pictórica original, reintegrados y repintes que presenta la obra así como algunos elementos que conforman la morfología de la tabla, como los clavos que unen el panel más estrecho al adyacente y los agujeros de los clavos que en su momento sujetaban los travesaños del reverso (fig. 16). Las radiografías, realizadas por el profesor del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la UPV José Antonio Madrid García en el Laboratorio de Documentación y Registro de esta misma universidad, se efectuaron mediante una unidad móvil de radiología TRANSPORTIX 50, así mismo, las placas en soporte digital se obtuvieron con el sistema de radiografía telemétrica a través de una unidad CR Easylift® y su procesado se realizó mediante la unidad CR30, ambas de la empresa Agfa®. Por último indicar que los parámetros implicados en la obtención de las 6 placas telemétricas que componen el mosaico final han sido: 37 kV de voltaje, 20 mA de intensidad, 240 cm de distancia entre la fuente de rayos X y el registro y 3 segundos de tiempo de exposición para cada una de las placas (Madrid, 2006).

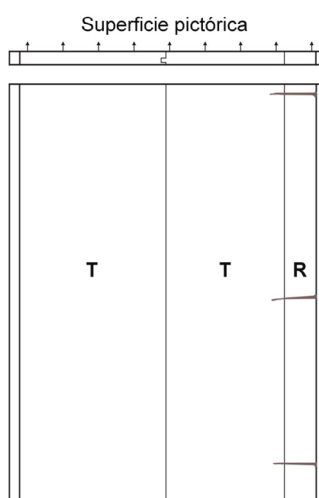


Fig. 15: Diagrama de construcción del soporte

Estudios científicos

Para un estudio en profundidad de la obra se han llevado a cabo exámenes globales mediante radiaciones no visibles y exámenes puntuales por medio de la extracción de muestras y el empleo de técnicas instrumentales como son la microscopía óptica y la microscopía electrónica de barrido con detector de rayos X (SEM/EDX).

Gracias a la fotografía con luz UV se localizan mediante la diferencia de fluorescencia algunos repintes y la presencia de una gruesa capa de barniz que acaba produciendo un velo blanquecino muy intenso en la imagen ultravioleta, a excepción de dos franjas ubicadas en el borde superior e inferior probablemente ocasionadas por la realización de un posterior barnizado sin retirar el marco previamente. (fig. 14). Con la reflectografía infrarroja, realizada por el profesor del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (UPV) Juan Valcarcel Andrés mediante una cámara digital de formato medio Synar Hy6 modificada, no se observa el dibujo subyacente pero se establecen con mayor exactitud las zonas de retoque (fig. 15).

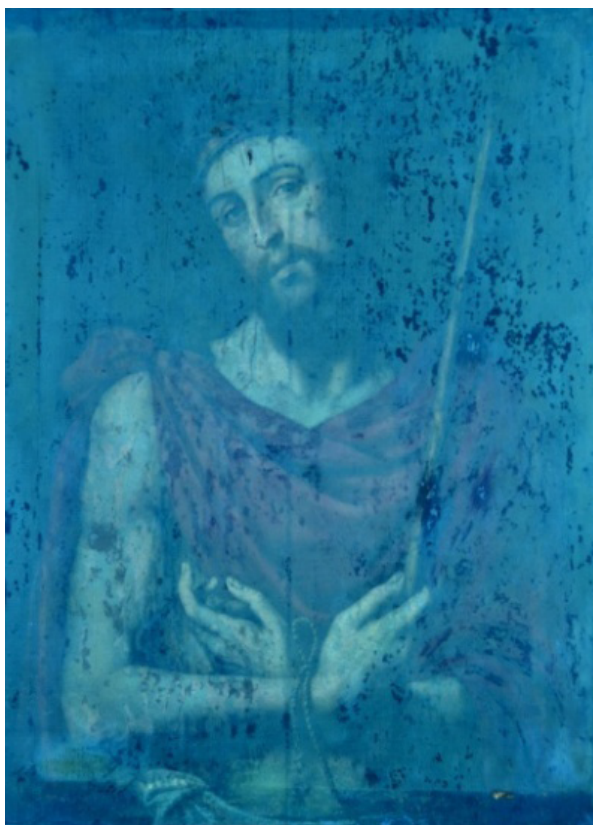


Fig. 16: Fotografía UV

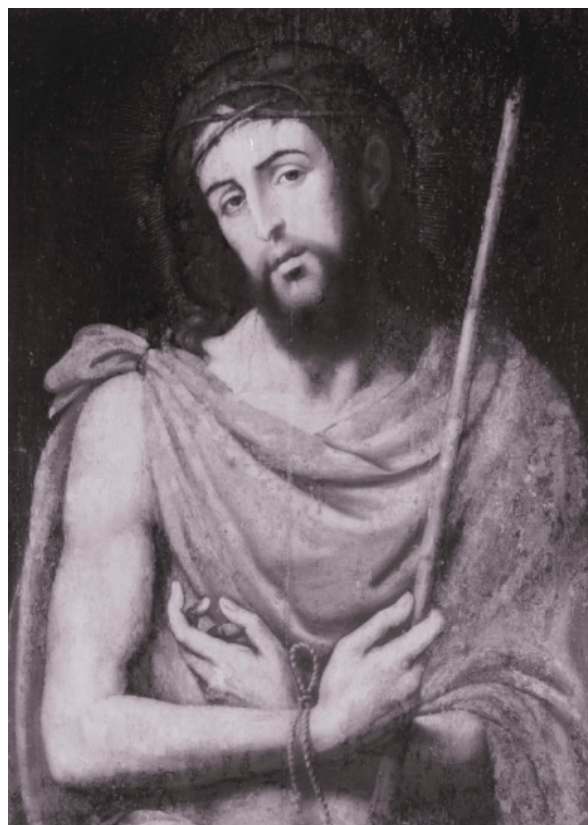


Fig. 17: Reflectografía IR



Fig. 18: Radiografía

Para el microanálisis de los estratos pictóricos, el soporte y la tela se extrajeron varias muestras que serían observadas al microscopio óptico y, en el caso de los estratos pictóricos, también al microscopio electrónico de barrido (SEM/EDX).

En relación al soporte leñoso, se extrajeron muestras de todas las secciones en los tres paneles para verificar que se trataba del mismo tipo de madera. Las muestras extraídas en sección transversal revelan la presencia de vasos de sección redonda u ovalada (fig. 17). La sección radial muestra la existencia de fibrotraqueidas septadas (fig. 18) mientras que en la sección tangencial se observan radios leñosos uniseriados y heterogéneos (fig. 19) (García Esteban, 2003:92-93). Este tipo de datos confirman que el tipo de madera empleada en la elaboración del soporte leñoso sea álamo o sauce blancos.

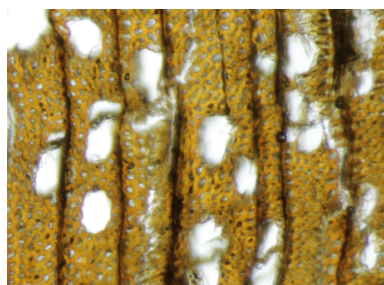


Fig. 19: Microfotografía sección transversal. X200

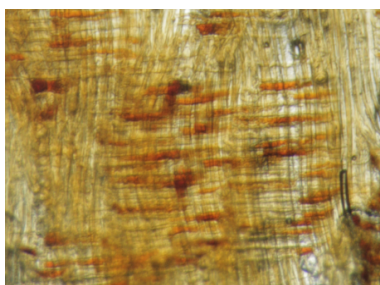


Fig. 20: Microfotografía sección radial. X100

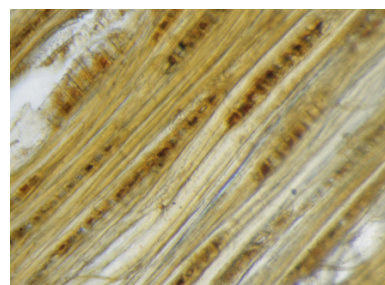


Fig. 21: Microfotografía sección tangencial. X125

En cuanto al estrato intermedio de tela, mediante un examen microscópico pudimos observar que las fibras presentan una forma cilíndrica con puntos de dislocación transversales y extremos estrechos y acabados en punta (fig. 20 y 21), de lo que se deduce que se trata de una fibra natural celulósica, concretamente un lino o cáñamo.

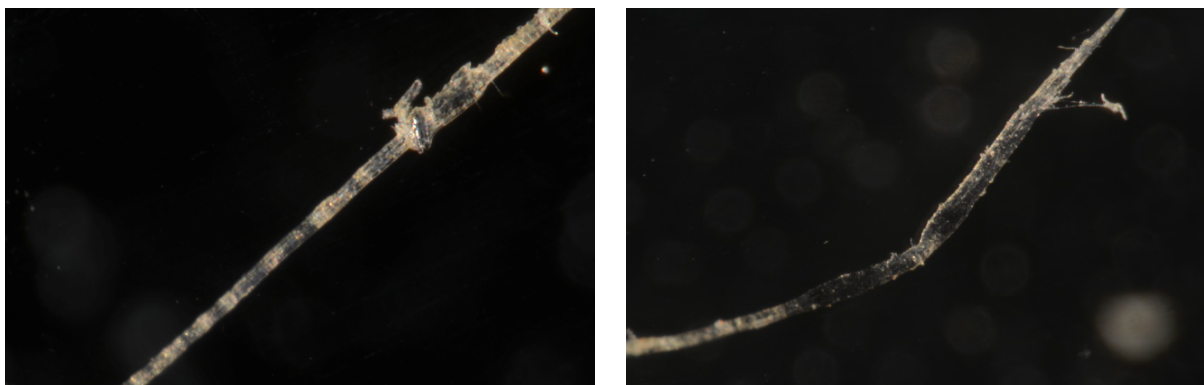


Fig. 22 y 23: Microfotografía de sección longitudinal de la fibra textil. X150

Finalmente, para el microanálisis de los estratos pictóricos se extrajeron varias muestras representativas de los distintos colores para ser analizadas en el microscopio electrónico de barrido por la profesora del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y Catedrática de la UPV M^a Teresa Doménech Carbó, en el Servicio de Microscopía Electrónica de esta misma universidad (fig. 22). Los resultados certificaron la presencia de repintes además de la composición de los distintos estratos de la pintura.

En estas micromuestras se puede distinguir un primer estrato de preparación negra formada principalmente por tierras (capa 3) y sobre ésta una imprimación compuesta por tierra roja ferruginosa (capa 2). Sobre la imprimación aparece el estrato de pintura en el que se diferencian distintos pigmentos (capa 1): blanco de plomo y tierras de distinta composición para las carnaciones (fig. 23); blanco de plomo y bermellón para el manto (fig. 24); tierras ricas en hierro para el fondo (fig. 25) y, por último, en una muestra extraída de un repinte en el brazo derecho de Cristo encontramos blanco de plomo y tierras (fig. 26) dándose 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. En cualquier caso esta muestra se trata de un repinte puesto que a simple vista, y tras corroborarlo con la radiografía, la zona de extracción pertenece a una zona de pintura no original.

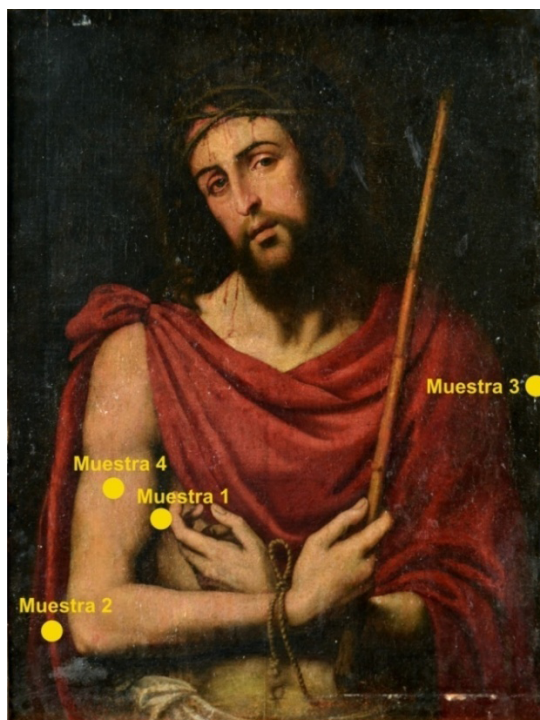


Fig. 24: Zonas de extracción



Fig. 25: Microfotografía, carnación. X100



Fig. 26: Microfotografía, manto. X200

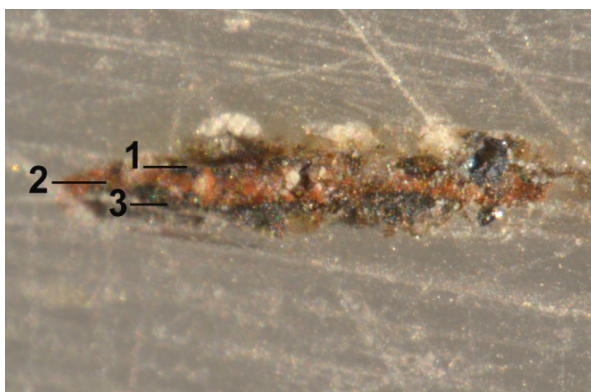


Fig. 27: Microfotografía, fondo. X300

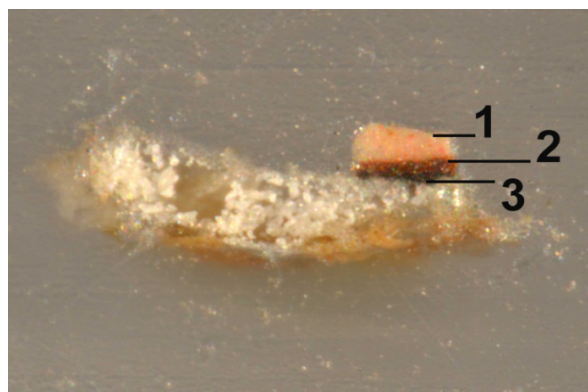


Fig. 28: Microfotografía, repinte. X200

Comparación de las muestras

Para realizar esta comparativa se escogieron aquellas tonalidades analizadas de las obras ribaltescas *La Adoración de los magos* (fig. 30) y *El sueño de San José*, (fig. 31) pertenecientes al conjunto de pinturas de la Iglesia de San Jaime Apóstol de Algemesí (Ortega Ferrer, 2011) 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 dichas obras.

En cuanto a las tonalidades rojas o rosadas, tanto en *La Adoración* y *El sueño de San José* 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* Ribalta consigue el tono mediante la mezcla de blanco de plomo y laca roja; en *El sueño* mediante la mezcla de blanco de plomo y bermellón, mientras que en el *Ecce Homo* las carnaciones se han obtenido mezclando blanco de plomo con tierras de distinta composición.

Por otro lado, las obras ribaltescas muestran una capa de preparación blanca realizada con yeso y algunas impurezas de calcita y una imprimación roja obtenida con tierras y arcillas. En el *Ecce Homo* también encontramos una imprimación de tierra roja ferruginosa de composición muy similar a la imprimación utilizada por Ribalta pero se diferencia en que la capa de preparación es de color negra formada por una mezcla de tierras ferruginosas y arcillas.



Fig. 29: *La Adoración de los Magos*

Por último, en relación al soporte de *La Adoración*, está realizada sobre una tabla (de la que no se analizó ni el tipo de madera ni el tipo de construcción de la misma) con un estrato intermedio de tela tal y como sucede en el *Ecce Homo*. Esto puede explicarse porque a partir de los siglos XIV y XV muchas tablas valencianas eran cubiertas con una tela pegada para suavizar los movimientos de contracción y dilatación y facilitar la preparación. Normalmente se utilizaba el lino (“canem de Burgunya”) o la estopa en menor medida (Vivancos Ramón, 2007:68).

Conclusiones

Con toda probabilidad de que este *Ecce Homo* es atribuible al taller de Francisco Ribalta, podemos justificar que podría ser obra suya ya que los datos obtenidos tras la investigación apoyan esta posibilidad.

Por un lado, al revisar las copias realizadas del *Ecce Homo* juanesco llegamos a la certeza de que nadie después de Juan de Juanes alcanzó un nivel de calidad y maestría tan alto como el de esta pintura. Por esto podemos atribuir la obra al más importante pintor del barroco valenciano y digno sucesor de Juanes, Francisco Ribalta.

Además, 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, publicado por Tramoyeres en 1917 (Tramoyeres, 1917:106) 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 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, y vinculada con las obras que permanecían dentro del ámbito familiar.

También los aspectos técnicos de la obra avalan nuestra conjetura. En la escuela valenciana Ribalta es el pintor que marca la transición del empleo del soporte lígneo al lienzo, utilizando indistintamente la tela y la madera. La elección de un soporte lígneo en este *Ecce Homo* no es un hecho casual, ya que es la mejor forma de asemejar la obra al popularizado *Ecce Homo* juanesco. Además, la colocación de un estrato de tela entre la preparación y la madera, aunque no sea algo exclusivo de Ribalta, es una manera de proceder que también se contempla en su taller, 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 misma, lo que a su vez revela que es posterior a la misma. Además, el tipo de madera (álamo o sauce) no es la más habitual dentro del área valenciana, pero la presencia de papel entre la tela y la madera puede deberse a una posible transferencia de la obra a una nueva tabla quizá por el mal estado en que se encontraba la original. Esto explicaría también la existencia de numerosos repintes, 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, aunque no sea el tipo de preparación que emplee en sus obras (Ortega Ferrer, 2011), Ribalta aplica una preparación negra y una imprimación almagra que recuerda al tipo de preparaciones a las que Pacheco alude cuando habla de la forma de preparar los lienzos en Madrid. Sabiendo que Ribalta inició su trayectoria artística en Madrid, pudo llegar a Valencia donde copiaría a Juanes con esa manera de proceder madrileña.

En cuanto 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* y *El sueño de San José* por Ribalta pero no sirven para constatar de forma segura su autoría, simplemente sitúan la obra en un contexto temporal.

Finalmente cabe añadir que hay una gran ausencia de estudios técnicos y analíticos aplicados a la escuela valenciana de pintura, pero en el caso concreto de Francisco Ribalta no hay prácticamente nada hecho, lo que dificulta el establecimiento de patrones comparativos con los que equiparar los datos obtenidos. Es por esto que no se ha podido asegurar con una absoluta 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.

Referencias

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

ALBI, José. *Joan de Joanes y su círculo artístico*. 3 vols. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1979.

BENITO DOMÉNECH, Fernando. *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia: Federico Doménech S.A., 1980.

BENITO DOMÉNECH, Fernando. *Joan de Joanes. Un maestro del Renacimiento*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2000.

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

GARCÍA ESTEBAN, Luis, 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.

Un *Ecce Homo* inédito de Francisco Ribalta (1565–1628) copiando a Juan de Juanes (Primera década del siglo XVI-1579). Del estudio de las fuentes gráficas a la investigación y expertización científico-técnica

Amparo Castelló Palacios | Vicente Guerola Blay | Eva Pérez Marín

GUEROLA BLAY, Vicente. Un esbós inèdit de Francesc Ribalta per al cap de Sant Jaume Matamoros. Influències i repercussions al voltant del retaule d'Algemesí. En *Cabanilles i el Barroc valencià*. Algemesí, 1996, pp. 47 – 67.

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

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

MADRID GARCÍA, Jose Antonio. *Aplicación de la técnica radiográfica en la conservación y restauración de bienes culturales*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2006.

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

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

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

TRAMOYERES, Luis. Los pintores Francisco y Juan Ribalta. En *Archivo de arte valenciano*. Nº 3, 2 (1917), pp. 93 – 107.

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

Curriculum de los autores

Amparo Castelló Palacios: Conservadora-restauradora de bienes culturales. Máster Oficial en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, especialidad en pintura de caballete, y Licenciada en Bellas Artes con la especialidad en Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Ambas titulaciones cursadas en la Universidad Politécnica de Valencia (UPV).

Contacto: AMCASTELLO@HOTMAIL.COM

Vicente Guerola Blay: Investigador del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia (UPV) y profesor en el Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la UPV.

Contacto: VGUEROLA@CRBC.UPV.ES

Eva Pérez Marín: Investigadora del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia (UPV) y profesora en el Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la UPV.

Contacto: EVPEMA@CRBC.UPV.ES