



ECCE-HOMO

## ECCE-HOMO

**Autor:** Anónimo flamenco.

**Cronología:** Finales del siglo XVI o principios del siglo XVII.

**Técnica:** Pintura al óleo sobre tabla.

**Dimensiones:** 85 h x 61,5 a cm.

La pintura del *"Ecce Homo"* es una obra anónima, basada con toda probabilidad en una composición de Tiziano. Dicho pintor realizó varias versiones de este tema, siendo las más parecidas a esta la del Museo del Prado y la conservada en el The Saint Louis Art Museum de San Luis (Missouri), que se remiten a su vez a otro Ecce-Homo de Quitin Messys llevado a Venecia en el siglo XVI, por el cardenal Grimani. Con toda probabilidad Tiziano conoció esta versión flamenca que en la actualidad se conserva en el Museo de la ciudad de Venecia, Palacio Ducal.

La tabla del Ecce-Homo del Salvador se puede fechar por su morfología y estilística en el último tercio del siglo XVI o principios del siglo XVII.

Consta que fue donada por el mercader Don Luis Blanco el 19 de enero de 1712 para el banco del retablo de Santa Justa y Rufina, donde además estaban los lienzos de la Magdalena y San Jacinto<sup>1</sup>. Posteriormente la tabla fue sacada del hueco central del banco de este retablo para situarlo independientemente en la colecturía.

La escena representa la humillación de Jesús en el Pretorio ataviado irónicamente como Rey de los Judíos, con corona de espinas, cetro de caña y clámide roja. Además, Jesús está flanqueado entre un sayón con gorro de rayas tipo frigio y un personaje tocado por un turbante y con barba, que al mostrar su mano izquierda con el índice adelantado hacia el frente parece escenificar a Poncio Pilato, que lo presenta al pueblo.

La tabla por su estructura, materiales, lujosa indumentaria de los personajes y composición en general, nos confirma que su procedencia cultural es de escuela flamenca.

Tanto los análisis químicos, de la capa de preparación, carbonato cálcico, como la identificación de maderas del soporte, roble, han confirmado su procedencia y origen.

La pintura recrea un pasaje evangélico (Juan 19, 4-5) que narra como, tras ser Cristo azotado y coronado de espinas: "Volvió a salir Pilato y les dijo: mirad, os lo traigo fuera para que sepáis que no encuentro ningún delito en él. Salió entonces Jesús fuera llevando la corona de espinas y el manto de púrpura. Díceles Pilato: Aquí tenéis al hombre".

Hay que destacar de esta pintura que tanto la técnica de ejecución como los materiales empleados y el sistema constructivo utilizado son los característicos en la producción artística de los Países Bajos en todo el siglo XVI y XVII muy diferente a las técnicas empleadas en la pintura española de la época, caracterizada por su deficiencia en la construcción de los soportes en madera.

La realización del soporte denota un buen conocimiento y comportamiento de las maderas. Es corriente en esta época la preocupación en la elaboración de los soportes pictóricos, para conseguir resultados excelentes en su realización. Por ello se tenía muy presente ciertos aspectos como la elección de la madera, su curado y secado, el tipo de corte y la manera de ensamblar los paneles constitutivos. De todo lo cual ha dependido en gran parte su estabilidad y conservación a lo largo del tiempo. Este soporte realizado en madera de roble está formado por dos paneles con corte radial, perpendicular al eje principal y ensamblados a unión viva.

Sobre éste, se ha aplicado un fino estrato de color blanco que corresponde a la capa de preparación. Está compuesta por cola animal y carbonato cálcico, utilizado éste último tradicionalmente solo en la escuela flamenca. Presenta un buen estado de conservación, tanto de adhesión a los demás estratos, a excepción de las pérdidas y levantamientos puntuales, como de cohesión entre sus componentes. Su luminosidad se transmite a la película de color.

La pintura sigue igualmente la técnica tradicional de una base de color sobre la que se consiguen los efectos pictóricos deseados, a través de veladuras o colores más transparentes. Los puntos de luz se han conseguido en cambio con ligeros toques de empastes. Presenta al igual que la preparación una buena cohesión y adhesión.

La paleta usada por el artista es la utilizada por los pintores de la época: blanco de plomo, tierras, rojo bermellón, laca roja, azurita y negro carbón. Con unos pigmentos básicos se consiguieron infinidad de tonos y matices.

En general, los daños más destacables corresponden a las alteraciones ocasionadas por las características propias de los materiales en relación con factores externos de carácter medioambiental. Se han observado zonas puntuales de levantamientos y desprendimientos de la capa pictórica, así como un oscurecimiento generalizado causado por la oxidación de barnices que cubrían el extraordinario cromatismo de la superficie pictórica. Se aprecian muy pocos repintes recientes sobre estos barnices.

Con anterioridad se han realizado limpiezas de la superficie pictórica. No ha sido un desbarnizado homogéneo, puesto que el rostro de Cristo y la mitad derecha de su cuerpo están mucho más limpios que el resto de la composición, destacando las acumulaciones de barnices sobre los fondos oscuros.

Hay que señalar además en las intervenciones anteriores las acciones sobre el reverso. La tabla presenta un engatillado o refuerzo en forma de retícula constituido por largueros encolados y travesaños que discurren perpendicularmente por estos. En esta operación la técnica habitual es rebajar el grosor del soporte a la mitad, siendo por ello una intervención muy agresiva para la obra. Así el soporte actualmente tiene un grosor que oscila entre los 2 y 6 mm. midiendo en origen posiblemente más del doble.

Una vez definidas las líneas de actuación y antes de proceder a su restauración se ha realizado un tratamiento de desinsectación mediante atmósferas controladas de gases inertes. Dentro de las acciones efectuadas sobre el anverso hay que destacar la fijación de levantamientos del estrato pictórico y la eliminación de barnices oxidados incidiendo en las acumulaciones puntuales originadas por limpiezas heterogéneas, de repintes alterados y de estucos desbordantes sobre el original. Con la eliminación de repintes y estucos localizados sobre la corona de espinas se descubren unos orificios, no originales, que probablemente se realizaron para insertar algún elemento metálico decorativo. Se ha procedido posteriormente al estucado, reintegración cromática y barnizado de la obra pictórica. Teniendo en cuenta que el soporte pictórico por su reverso se encuentra en buenas condiciones se ha decidido respetar el engatillado. El tratamiento realizado ha consistido principalmente en el desbloqueo de algunos de los travesaños móviles para facilitar su deslizamiento. Tras la consolidación del soporte finalmente se ha aplicado al reverso una disolución con resina como aislante y protector.

## Notas

<sup>1</sup>GÓMEZ PIÑOL, E., *La Iglesia Colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (siglos XIII al XIX)*. Sevilla: Fundación Farmacéutica Avenzoar, 2000. p. 500. nota 190. Inventario de los bienes de la Fábrica, Leg. 69, fol. 149.

Gabriel Ferreras Romero. *Historiador del Arte. Centro de Intervención del IAPH*.  
Rocío Magdaleno Granja. *Restauradora. Centro de Intervención del IAPH*.



Proceso de limpieza.



Proceso de limpieza. Luz ultravioleta.



Proceso de estucado.





Estado inicial.



Estado final.