

Eccehomo de Viver: descobriment d'una obra oculta

Les investigacions paral·leles a la restauració d'una obra d'art ens ajuden a comprendre la seua història i el seu procés de realització. En el cas de l'eccehomo de Viver aquestes investigacions ens han permès descobrir una obra de gran qualitat, oculta per intervencions anteriors a la nostra època.

Bàrbara Rosa Ferrero. *Llicenciada en Belles Arts en l'especialitat de Conservació i Restauració de Béns Culturals. Servei de Conservació i Restauració de Béns Culturals de la Diputació de Castelló. brosa@dipcas.es*

M. del Carmen Pérez García. *Catedràtica del departament de Conservació i Restauració de Béns Culturals de la Facultat de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València i directora de l'Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals. mayperez@dipcas.es*

INTRODUCCIÓ

La taula de l'eccehomo —o com l'anomenen familiarment al poble de Viver, “Sant Crist de la Canyica”— es tracta d'una pintura sobre llenç amb suport de fusta. Aquesta és datada entre els segles XVI i XVII, i les seues dimensions són de 87 x 58 cm.

L'obra arribà al Servei de Conservació i Restauració de Béns Culturals de la Diputació de Castelló en un avançat estat de deteriorament, emmascarat sota un gran nombre de repintats.

Després d'un exhaustiu estudi científic es va poder confirmar que, tant el suport de fusta com la imatge que s'observava, no pertanyien a l'estat original de l'obra. Aquests resultats van permetre una intervenció de recuperació de l'obra oculta, a més de descobrir gran part dels avatars patits al llarg de la seua història.

L'ECCEHOMO, UN MODEL DE JOAN DE JOANES

La imatge de l'eccehomo que apareix en la pintura respon al model popularitzat pel pintor valencià Joan de Joanes al segle XVI. Representat de mig cos sobre fons negre, amb túnica púrpura, corona d'espines i canya com a ceptre, el cap decantat i les mans entrecreuades i nugades, és tota una icona en la pintura valenciana que ha sigut repetit en diferents ocasions, tant pel mateix autor com pels seus seguidors, i de vegades per pintors molt posteriors a la seua època.

Si bé les imatges realitzades per de Joanes són d'aparença molt semblant, apreciant-se sols xicotetes diferències en l'expressió



1. Estat inicial de la imatge
(Fotografia: Equip de restauració).



2. Estat inicial del suport
(Fotografia: Equip de restauració).

del rostre o en l'aurèola daurada que rodeja el seu cap, les que realitzen alguns dels seus deixebles no gaudeixen de la mateixa qualitat artística.

No hi ha referències que ens indiquin que la pintura que ens ocupa, estiga inclosa a l'extensa sèrie d'eccehemos que realitzà Joan de Joanes en la seua producció artística. No obstant això, no podem obviar la gran similitud que existeix entre ells. La gran destresa amb què està executada l'obra, la precisió de detalls, com els xicotets plecs de les mans, els cabells i la barba, unit a la qualitat dels materials utilitzats per a la seua confecció, indica que la seua producció està molt relacionada amb el gran pintor valencià.

Així com hi ha motius pels quals podem acostar-la a la creació de Joan de Joanes, hi ha xicotets detalls que la separen. Un dels més obvis és que l'obra, encara que se'ns presenta en format de taula, està realitzada originàriament sobre llenç, com explicarem més endavant, sent diferent de la tècnica artística de Joan de Joanes, que realitza la seua obra generalment sobre taula.

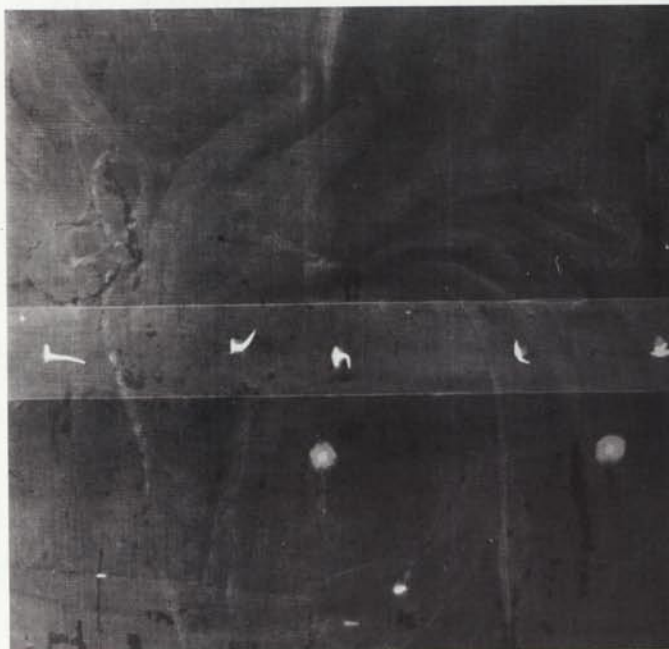
LA IMATGE DE VIVER

Viver és un poble xicotet de la província de Castelló que tradicionalment és devot al "Santíssim Crist de la Canyica", com ells l'anomenen. La imatge que presentem, que es conserva en la parròquia de la Mare de Déu de Gràcia de Viver, substitueix a una altra imatge desapareguda durant la Guerra Civil. La seua procedència no és originària del poble, sinó que va ser donada, procedent dels poblats marítics de València, per tal de substituir la desapareguda. Aquesta obra, rescatada d'una parròquia de València, va romandre en una casa particular durant anys, sent així salvada de la destrucció de què van ser objecte moltes obres sacres de la ciutat durant la Guerra Civil (Fotografia 1).

Esta procedència pot ser un altre dels motius pel que acostem aquesta obra a la producció de Joan de Joanes, ja que hi ha constància que gran part de la producció pictòrica d'aquest se centra a la ciutat de València.



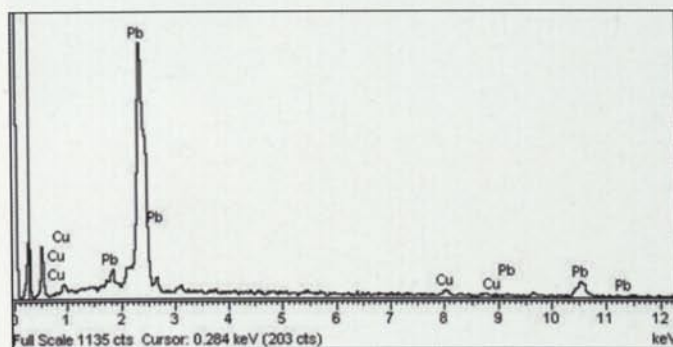
5. Reflectografia d'infraroig
(Fotografia: Equip de restauració).



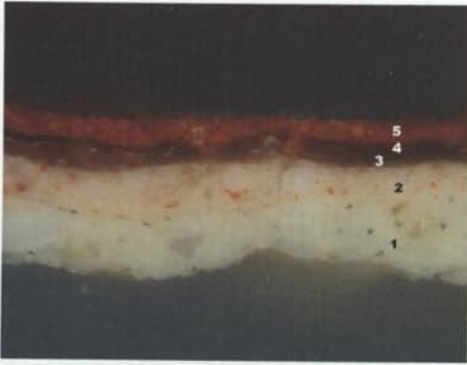
3. Detall de l'estudi radiològic
(Fotografia: Equip de restauració).



4. Detall de les decoracions del revers
(Fotografia: Equip de restauració)



6. Gràfica de l'espectre de la preparació, on es veu el contingut de blanc de plom
(Fotografia: Equip de restauració).



7. Micromostra del mantell roig, on s'observen els estrats originals i el repintat (Fotografia: Equip de restauració).

8. Fotografia amb radiació ultraviolada durant el procés de neteja (Fotografia: Equip de restauració).



UN SUPORT POC CONVENCIONAL

L'obra, que arribà al taller amb format de taula, es tracta realment d'un llenç adherit posteriorment a un suport de fusta.

És molt normal trobar obres sobre suport de fusta que al seu torn estan entelades totalment o parcialment per aïllar els estrats pictòrics dels moviments, nucs o unions de la fusta. En un primer moment, es va pensar que podia ser aquest el cas. Un dels factors que ens va fer canviar de parer va ser la grossària de la capa de preparació. Les obres realitzades sobre taula es caracteritzen per tindre aquesta capa d'un gruix considerable, arribant a diversos mil·límetres, mentre que la preparació que s'aplica sobre el llenç és solament d'uns microns. En esta obra es pot apreciar perfectament la trama de la tela, a més de veure's en el perímetre les deformacions típiques d'un teixit tensat. No apareixen els orificis dels claus, així que deduïm que les vores, que es plegaven sobre el bastidor, van ser tallades. Aquest llenç està fixat al suport amb un verrim.

Es desconeix tant el motiu com l'època en què es va realitzar aquesta intervenció, però podem deduir que es va realitzar o bé pel mal estat de la pintura (ja que el suport tèxtil no es troba tan deteriorat), o bé per assemblar-la més al model d'eccehomo popularitzat per Joan de Joanes, sempre realitzat sobre taula.

El revers de la taula apareixia recobert per una capa d'estuc i estopa de color verd fosc (Fotografia 2). Esta capa d'estuc impedia la visió tant de l'estructura de conformació del suport com dels danys produïts per l'atac d'insectes xilòfags. Per aquest motiu es va efectuar un estudi radiogràfic amb què es va poder realitzar una revisió detallada de l'estructura (Fotografia 3). Els resultats d'aquest van fer pensar que el suport de l'obra podia haver sigut reutilitzat ja que estos no corresponien amb la morfologia original d'un suport de pintura sobre taula.

Atès que l'estuc impedia un estudi detallat i no permetia conèixer l'abast de l'atac d'insectes xilòfags, es va decidir retirar-lo per poder realitzar una investigació i un tractament en profunditat.

Una vegada eliminada la capa posterior, es va determinar que el suport no estava realitzat expressament per a l'obra, sinó que va ser reutilitzat part d'un moble decorat, ajustant la seua grandària a la del llenç. Se li va afegir una taula en la part dreta i dos travessers, a banda d'un empelt on suposem que s'ubicava un pany. Així mateix, per la disposició de les decoracions de marqueteria que apareixien i les marques de les frontisses, les parts inferior i esquerra pareixen estar seccionades per a adaptar-se a l'altura i amplària de l'obra.

La part del suport que podem veure correspondria a la part exterior de la tapa d'una arquimesa, on se situarien les decoracions, forrellat i plaques metàl·liques de les frontisses.

L'arquimesa, generalment, té una tapa frontal que s'abat i en alguns casos una altra tapa superior que s'alça cap amunt. Les

9. Procés d'eliminació dels repintats (Fotografia: Equip de restauració).

10. Detall de l'obra després de l'eliminació del repintat i abans de la reintegració (Fotografia: Equip de restauració).



decoracions, forrellats, frontisses, tiradors i la resta d'objectes metàl·lics se situen en la part exterior i, depenent de models, la decoració és més rica o més austera.

En el nostre cas, el moble havia de ser d'origen modest, ja que la decoració de marqueteria és pobra i pareix procedir de restes de sanefes confeccionades amb un altre fi (Fotografia 4). La decoració se situa a l'exterior i desconeixem si en l'altra part de la taula hi ha decoració, ja que no hem pogut accedir-hi, encara que suposem que no la tindria, ja que esta part estava destinada a escriure sobre ella.

La decoració es compon de tres grups de cinc quadrats cada un incrustats en la fusta, intercalats entre les marques de les frontisses i el forrellat. Representen motius geomètrics, que en alguns casos apareixen descentrats i seccionats.

Aquest descobriment llança la possibilitat de mantenir el muntatge del llenç sobre la taula com a testimoni històric, unit a l'estat d'oxidació del teixit que fa impossible realitzar la intervenció de separació sense causar-li danys al suport i a la pintura.



12. Detall de les mans abans de la reintegració (Fotografia: Equip de restauració).

11. Detall de l'obra després de la reintegració (Fotografia: Equip de restauració).



LA PINTURA OCULTA

Hi ha diverses tècniques d'anàlisi que ens ajuden a conèixer en més profunditat l'elaboració de l'obra d'art, els seus materials constitutius i, fins i tot, les intervencions que ha patit durant la seua història i que han arribat a modificar el seu aspecte.

Per a l'estudi d'aquesta obra en particular s'han utilitzat tècniques d'anàlisi amb radiacions no visibles i diferents tipus de registre, a més de tecnologies més sofisticades com el Microscopi Electrònic d'Agranat (SEM).

L'estudi amb reflectografia d'infraroig va descobrir parts del dibuix preparatori que va realitzar l'artista abans d'executar la pintura. Es tracta de zones puntejades que coincideixen amb les zones d'ombra i que només es localitzen al mantell roig, la qual cosa no significa que no existisca dibuix preparatori a la resta de la pintura, sinó que la radiació infraroja només és capaç de traspasar certs colors (Fotografia 5).

Per a l'estudi morfològic i microanàlisi dels estrats pictòrics es van extraure huit micromostres representatives dels diferents



13. Detall de les mans després de la reintegració (Fotografia: Equip de restauració).



14. Fotografia després de la restauració (Fotografia: Equip de restauració).

colors presents a l'obra per ser analitzades al SEM. Els resultats van certificar la presència del repintat, a més de la composició dels diferents estrats de la pintura (Fotografia 7).

A les micromostres es pot distingir un primer estrat de preparació (capa 1) en el que apareix com a component principal el blanc de plom (Fotografia 6). També apareix, en molt baixa proporció, atzurita, carbó vegetal i mini, que poden procedir de la reutilització de restes de la paleta mesclats amb el blanc de plom. Damunt la capa d'imprimació apareix l'estrat de pintura aglutinada amb oli de llinosa i diferents pigments: blanc de plom i carbonat de calci (blanc); atzurita (blau); verdet (verd); groc de plom i estany, terra groga (groc); mini i terres (ataronjat); laca roja, vermelló i terres roges (roig) i carbó vegetal (negre) (capes 2 i 3). Damunt d'aquestes, una altra capa de vernís oxidat (capa 4), i damunt d'aquesta la capa de repintat (capa 5).

El coneixement morfològic dels diferents estrats de l'obra va permetre realitzar una intervenció segura, eliminant només aquelles capes que no pertanyien a la pintura original (Fotografies 8 i 9). Es van extraure la totalitat dels repintats, deixant al descobert una pintura de gran qualitat tècnica i artística que havia romàs oculta durant anys (Fotografies 10-14).

Eccehomo de Viver: descubrimiento de una obra oculta¹

Las investigaciones paralelas a la restauración de una obra de arte nos ayudan a comprender su historia y su proceso de realización. En el caso del eccehomo de Viver estas investigaciones nos han permitido descubrir una obra de gran calidad, oculta por intervenciones anteriores a nuestra época.

Bárbara Rosa Ferrero. Licenciada en Bellas Artes en la especialidad de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Servei de Conservació i Restauració de Béns Culturals de la Diputació de Castellón. brosa@dipcas.es
M. del Carmen Pérez García. Catedrática del departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia y directora del Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals. mayperez@dipcas.es

INTRODUCCIÓN

La tabla del eccehomo —o como lo llaman familiarmente en el pueblo de Viver, “Santo Cristo de la Cañica”— se trata de una pintura sobre lienzo con soporte de madera. Está fechada entre los siglos XVI y XVII, y sus dimensiones son de 87 x 58 cm.

La obra llegó al Servei de Conservació i Restauració de Béns Culturals de la Diputació de Castellón en un avanzado estado de deterioro, enmascarado bajo un gran número de repintes.

Después de un exhaustivo estudio científico se pudo confirmar que, tanto el soporte de madera como la imagen que se observaba, no pertenecían al estado original de la obra. Estos resultados permitieron una intervención de recuperación de la obra oculta, además de descubrir gran parte de los avatares sufridos a lo largo de su historia.

EL ECCEHOMO, UN MODELO DE JOAN DE JOANES

La imagen del eccehomo que aparece en la pintura responde al modelo popularizado por el pintor valenciano Joan de Joanes en el siglo XVI. Representado de medio cuerpo sobre fondo negro, con túnica púrpura, corona de espinas y caña como cetro, la cabeza inclinada y las manos entrecruzadas y nudosas, es todo un icono en la pintura valenciana que ha sido repetido en diferentes ocasiones, tanto por el mismo autor como por sus seguidores, y a veces por pintores muy posteriores a su época.

Si bien las imágenes realizadas por de Joanes son de apariencia muy semejante, apreciándose sólo pequeñas diferencias en la expresión del rostro o en la aureola dorada que rodea su cabeza, las que realizan algunos de sus discípulos no disfrutaban de la misma calidad artística.

No hay referencias que nos indiquen que la pintura que nos ocupa, esté incluida en la extensa serie de eccehomos que realizó Joan de Joanes en su producción artística. No obstante, no podemos obviar la gran similitud que existe entre ellos. La gran destreza con la que está ejecutada la obra, la precisión de detalles, como los pequeños pliegues de las manos, el cabello y la barba, unido a la calidad de los materiales utilizados para su confección, indica que su producción está muy relacionada con el gran pintor valenciano.

Así como hay motivos por los que podemos acercarla a la creación de Joan de Joanes, hay pequeños detalles que la separan. Uno de los más obvios es que la obra, aunque se nos presenta en formato de tabla, está realizada originalmente sobre lienzo, como explicaremos más adelante, siendo diferente de la técnica artística de Joan de Joanes, que realiza su obra generalmente sobre tabla.

LA IMAGEN DE VIVER

Viver es un pueblo pequeño de la provincia de Castellón que tradicionalmente es devoto del “Santísimo Cristo de la Cañica”, como ellos lo llaman. La imagen que presentamos, que se conserva en la parroquia de la Virgen de Gracia de Viver, sustituye a otra imagen desaparecida durante la Guerra Civil. Su procedencia no es originaria del pueblo, sino que fue donada, procedente de los poblados marfimos de Valencia, para sustituir a la desaparecida. Esta obra, rescatada de una parroquia de Valencia, permaneció