



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 oculta<sup>1</sup>

*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.*

**Bàrbara Rosa Ferrero.** *Licenciada en Belles Arts 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 Belles Arts de la Universidad Politècnica de València 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 marítimos de Valencia, para sustituir a la desaparecida. Esta obra, rescatada de una parroquia de Valencia, permaneció



en una casa particular durante años, siendo así salvada de la destrucción de la que fueron objeto muchas obras sacras de la ciudad durante la Guerra Civil (Fotografía 1).

Esta procedencia puede ser otro de los motivos por los que acercamos esta obra a la producción de Joan de Joanes, ya que hay constancia de que gran parte de la producción pictórica de éste se centra en la ciudad de Valencia.

### UN SOPORTE POCO CONVENCIONAL

La obra, que llegó al taller con formato de tabla, se trata realmente de un lienzo adherido posteriormente a un soporte de madera.

Es muy normal encontrar obras sobre soporte de madera que al mismo tiempo están enteladas total o parcialmente para aislar los estratos pictóricos de los movimientos, nudos o uniones de la madera. En un primer momento, se pensó que éste podría ser el caso. Uno de los factores que nos hizo cambiar de parecer fue el grosor de la capa de preparación. Las obras realizadas sobre tabla se caracterizan por tener esta capa de un grueso considerable, llegando a varios milímetros, mientras que la preparación que se aplica sobre el lienzo es solamente de unos micrones. En esta obra se puede apreciar perfectamente la trama de la tela, además de verse en el perímetro las deformaciones típicas de un tejido tensado. No aparecen los orificios de los clavos, así que deducimos que los bordes, que se plegaban sobre el bastidor, fueron cortados. Este lienzo está fijado al soporte con un engrudo.

Se desconoce tanto el motivo como la época en que se realizó esta intervención, pero podemos deducir que se realizó bien por el mal estado de la pintura (ya que el soporte textil no se encuentra tan deteriorado), bien por asemejarla más al modelo de eccehomo popularizado por Joan de Joanes, siempre realizado sobre tabla.

El reverso de la tabla aparecía recubierto por una capa de estuco y estopa de color verde oscuro (Fotografía 2). Esta capa de estuco impedía la visión tanto de la estructura de conformación del soporte como de los daños producidos por el ataque de insectos xilófagos. Por este motivo se efectuó un estudio radiográfico con el que se pudo realizar una revisión detallada de la estructura (Fotografía 3), cuyos resultados hicieron pensar que el soporte de la obra podía haber sido reutilizado ya que éstos no se correspondían con la morfología original de un soporte de pintura sobre tabla.

Dado que el estuco impedía un estudio detallado y no permitía conocer el alcance del ataque de insectos xilófagos, se decidió retirarlo para poder realizar una investigación y un tratamiento en profundidad.

Una vez eliminada la capa posterior, se determinó que el soporte no estaba realizado ex profeso para la obra, sino que fue reutilizado parte de un mueble decorado, ajustando su tamaño al del lienzo. Se le añadió una tabla en la parte derecha y dos travesaños, además de un injerto donde suponemos que se ubicaba una cerradura. Asimismo, por la disposición de las decoraciones de marquetería que aparecían y las marcas de las bisagras, las partes inferior e izquierda parecían estar seccionadas para adaptarse a la altura y anchura de la obra.

La parte del soporte que podemos ver correspondería a la parte exterior de la tapa de un bargeño, donde se situarían las decoraciones, cerrojo y placas metálicas de las bisagras.

El bargeño, generalmente, tiene una tapa frontal que se abate y en algunos casos otra tapa superior que se levanta hacia arriba. Las decoraciones, cerrojos, bisagras, tiradores y el resto de objetos metálicos se sitúan en la parte exterior y, dependiendo de los modelos, la decoración es más rica o más austera.

En nuestro caso, el mueble debía ser de origen modesto, ya que la decoración de marquetería es pobre y parece proceder de restos de cenefas confeccionadas con otro fin (Fotografía 4). La decoración se sitúa en el exterior y desconocemos si en la otra parte de la tabla hay decoración, ya que no hemos podido acceder, aunque suponemos que no la tenía, ya que esta parte estaba destinada a escribir sobre ella.

La decoración se compone de tres grupos de cinco cuadrados cada uno incrustados en la madera, intercalados entre las marcas de las bisagras y el cerrojo. Representan motivos geométricos que en algunos casos aparecen descentrados y seccionados.

Este descubrimiento lanza la posibilidad de mantener el montaje del lienzo sobre la tabla como testimonio histórico, unido al estado de oxidación del tejido que hace imposible realizar la intervención de separación sin causarle daños al soporte y a la pintura.

### LA PINTURA OCULTA

Hay diversas técnicas de análisis que nos ayudan a conocer más en profundidad la elaboración de la obra de arte, sus materiales constitutivos e, incluso, las intervenciones que ha sufrido durante su historia y que han llegado a modificar su aspecto.

Para el estudio de esta obra en particular se han utilizado técnicas de análisis con radiaciones no visibles y diferentes tipos de registro, además de tecnologías más sofisticadas como el Microscopio Electrónico de Barrido (SEM).

El estudio con reflectografía de infrarrojos descubrió partes del dibujo preparatorio que realizó el artista antes de ejecutar la pintura. Se trata de zonas punteadas que coinciden con las zonas de sombra y que sólo se localizan en el manto rojo, lo que no significa que no existiera dibujo preparatorio en el resto de la pintura, sino que la radiación infrarroja sólo es capaz de traspasar ciertos colores (Fotografía 5).

Para el estudio morfológico y microanálisis de los estratos pictóricos se extrajeron ocho micromuestras representativas de los diferentes colores presentes en la obra para ser analizadas en el SEM. Los resultados certificaron la presencia del repinte, además de la composición de los diferentes estratos de la pintura (Fotografía 7).

En las micromuestras se puede distinguir un primer estrato de preparación (capa 1) en el que aparece como componente principal el blanco de plomo (Fotografía 6). También aparece, en muy baja proporción, azurita, carbón vegetal y minio, que pueden proceder de la reutilización de restos de la paleta mezclados con el blanco de plomo. Sobre la capa de imprimación aparece el estrato de pintura aglutinada con aceite de linaza y diferentes pigmentos: blanco de plomo y carbonato de calcio (blanco); azurita (azul); verdigrís (verde); amarillo de plomo y estaño, tierra amarilla (amarillo); minio y tierras (anaranjado); laca roja, bermellón y tierras rojas (rojo) y carbón vegetal (negro) (capas 2 y 3). Sobre éstas, otra capa de barniz oxidado (capa 4), y sobre ésta la capa de repinte (capa 5).

El conocimiento morfológico de los diferentes estratos de la obra permitió realizar una intervención segura, eliminando solamente aquellas capas que no pertenecían a la pintura original (Fotografías 8 y 9). Se extrajeron la totalidad de los repintes, dejando al descubierto una pintura de gran calidad técnica y artística que había permanecido oculta durante años (Fotografías 10-14).

### FOTOGRAFÍAS

1. Estado inicial de la imagen (Fotografía: Equipo de restauración).
2. Estado inicial del soporte (Fotografía: Equipo de restauración).
3. Detalle del estudio radiológico (Fotografía: Equipo de restauración).
4. Detalle de las decoraciones del reverso (Fotografía: Equipo de restauración).
5. Reflectografía de infrarrojos (Fotografía: Equipo de restauración).
6. Gráfica del espectro de la preparación, donde se aprecia el contenido de blanco de plomo (Fotografía: Equipo de restauración).
7. Micromuestra del manto rojo, donde se observan los estratos originales y el repinte (Fotografía: Equipo de restauración).
8. Fotografía con radiación ultravioleta durante el proceso de limpieza (Fotografía: Equipo de restauración).
9. Proceso de eliminación de los repintes (Fotografía: Equipo de restauración).
10. Detalle de la obra después de la eliminación del repinte y antes de la reintegración (Fotografía: Equipo de restauración).
11. Detalle de la obra después de la reintegración (Fotografía: Equipo de restauración).
12. Detalle de las manos antes de la reintegración (Fotografía: Equipo de restauración).
13. Detalle de las manos después de la reintegración (Fotografía: Equipo de restauración).
14. Fotografía después de la restauración (Fotografía: Equipo de restauración).

### NOTA

<sup>1</sup> Este artículo ha sido traducido al castellano por Araceli Candial Lecina, alumna de segundo curso de Conservación y Restauración de Pintura de la ESCRCC.