

**CIUTADILLA I UN RETAULE DEL SEGLE XVI
AL MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA**

NÚRIA PRAT GRAU – JOAN YEGUAS GASSÓ

ABSTRACT

El presente estudio contextualiza un retablo escultórico del siglo XVI conservado en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, sobre el cual se dijo que era procedente de Ciutadilla (Urgell). Primero investigamos la documentación archivística de la Junta de Museus, después describimos la obra y explicamos su restauración, y, finalmente, se analiza la técnica pictórica usada (los pigmentos y las hojas metálicas de la policromía).

The aim of this paper is to contextualise a sculptured altarpiece from the 16th century, conserved at the National Museum of Catalan Art, which is believed to have originated in Ciutadilla, county of Urgell. First I will examine archival sources from the Catalan Board of Museums, next I will describe the work and explain its restoration, and, finally, I will analyse the pictorial technique used (the pigments and metallic leaves of the polychrome).

PARAULES CLAU

Renaixement, Restauració, Policromia, Daurat, Tècnica pictòrica.

INTRODUCCIÓ

CIUTADILLA AL SEGLE XVI

Si s'ha de jutjar pels elements artístics conservats i d'altres que sabem que van existir, la població de Ciutadilla (l'Urgell) va gaudir d'un període d'esplendor durant el segle XVI. En aquella època, els senyors de Ciutadilla eren de la família Guimerà i realitzaren importants obres a dos edificis singulars: el castell i el convent de dominics. A inicis del segle XVI, el senyor era Francesc Benet de Guimerà i de Requesens, la muller del qual era Constança de Margarit i Bertran. Francesc Benet mor poc després de la redacció del seu testament, el 24 de novembre del 1508, i institueix com a hereu Gispert, fill del seu germà Bartomeu.¹ El 1515, Constança estava construint una capella al castell.² Després vindrien les reformes del conjunt del castell, datades pels escuts heràldics de Gispert de Guimerà, la seva muller Isabel de Rosanes (casats el 1530), o Bernat de Guimerà (fill bastard de Gispert, legitimat com a hereu després de la seva mort el 28 d'agost del 1582), i també per la tipologia dels elements constructius. Per aquesta raó, Biosca data les obres entre 1534 i 1591.³ Les diferents parts de l'arquitectura, ja sigui els elements d'esperit gòtic (finestres amb guardapols mixtilinis) o els clàssics (porta amb frontó i columnes acanalades), ens remetent a l'art que es va practicar a Catalunya a partir del 1560. En relació amb el convent, Gispert de Guimerà, al seu testament, redactat el 8 de març del 1581, comenta que, per tal de poder enterrar-se dignament, en aquell moment estava construint un convent al terme de Ciutadilla per als pares predicadors, i que l'obra estava molt avançada.⁴ Els frares dominics no prengueren possessió del convent fins a l'any 1586.⁵ Aquell temple fou abandonat durant el segle XIX i derruït a mitjans del segle XX; actualment en queden els fonaments en una rotonda a l'entrada del poble.

¹ E. SERRA (1990), «Els Guimerà, una noblesa de la terra», *Recerques. Història, economia, cultura*, núm. 23, p. 14-15.

² J. E. GARCIA BIOSCA (2002), «Ciutadilla: de castell a palau», *URTX. Revista cultural de l'Urgell*, núm. 15, p. 62.

³ J. E. GARCIA BIOSCA (2002), *op. cit.*, p. 64-68.

⁴ La primera referència la trobareu a: E. SERRA (1990), *op. cit.*, p. 20, i nota 50 (vegeu també p. 32 i nota 95). Per a una transcripció parcial i adaptada: M. VIME (2013), *Ciutadilla, el convent, la parròquia i el poble*, Lleida, p. 32-33.

⁵ M. VIME (2013), *op. cit.*, p. 60-61.

LA TOMBA DE GISPERT DE GUIMERÀ

En el convent esmentat es va enterrar Gispert de Guimerà en un sepulcre que, a data del seu testament (8 de març del 1581), ja tenia fet i fabricat. L'autoria de l'obra fou adjudicada a un dels picapedrers actius a la zona en aquella època: la possibilitat més versemblant era Antoni Vèrnia (nascut a Montblanc, documentat entre 1540 i 1604), sense descartar Pere Xanxa (documentat entre 1576 i 1608).⁶ Actualment, aquesta tomba de pedra es conserva als magatzems del Museu Nacional d'Art de Catalunya amb el número d'inventari MNAC/MAC 24197. (Fig. 1).

La història de l'ingrés comença en una carta de Josep Pagès i Horta, treballador de la conservadoria dels monuments artístics i històrics de Barcelona, que el 5 de setembre del 1933 envia a l'alcaldia de la capital catalana i en la qual demana «poder adquirir gratuïtament un sarcòfag històric i artístic, considerat del segle XVII, una formosa gàrgola i altres objectes de relativa vàlua», obres que s'havien «abandonat en unes ruïnes d'un cenobi», el qual havia descobert en una «excursió artística feta de poc [...] en un poblet de les comarques lleidatanes». El 26 de setembre del 1933, Joaquim Folch i Torres escriu a l'alcalde de Ciutadilla, i comenta que s'ha «de salvar d'una possible destrucció definitiva un sarcòfag antic». El 18 d'octubre del 1933, Josep Farré, alcalde de Ciutadilla, responia que no tenien mitjans per conservar les obres del convent, i que veien amb bons ulls que estiguessin en un museu; puntualitza que el convent no és propietat municipal, i no posa cap obstacle al fet que siguin «retirades, sempre que no reporti cap

mena de gasto a la corporació municipal». El 18 de novembre del 1933, el conseller d'instrucció pública envia una carta a l'alcalde de Ciutadilla en la qual disposa que siguin lliurades al portador «totes les obres d'escultura i detalls arquitectònics que ell mateix assenyali per a ésser dipositats al museu de Barcelona, amb el fi d'evitar llur total destrucció i desaparició». El mateix 18 de novembre, l'alcalde de Ciutadilla informa del que s'havia de traslladar a Barcelona: «un sarcòfag antic amb la seva corresponent tapa i montans o sigui tres pedres més, una d'elles figurant un lleó»; també esmenta que van arrencar un «escut de la mateixa antiguetat que existia en una de les parets del convent», però fou robat «el dia anterior de carregar-lo al camió».⁷ Finalment, en una acta de la Junta de Museus del 4 de desembre del 1933, la secretaria dona compte dels donatius, entre els quals hi ha «un sarcòfag del segle XVII amb una gàrgola», de part «de l'Ajuntament de Ciutadilla».⁸

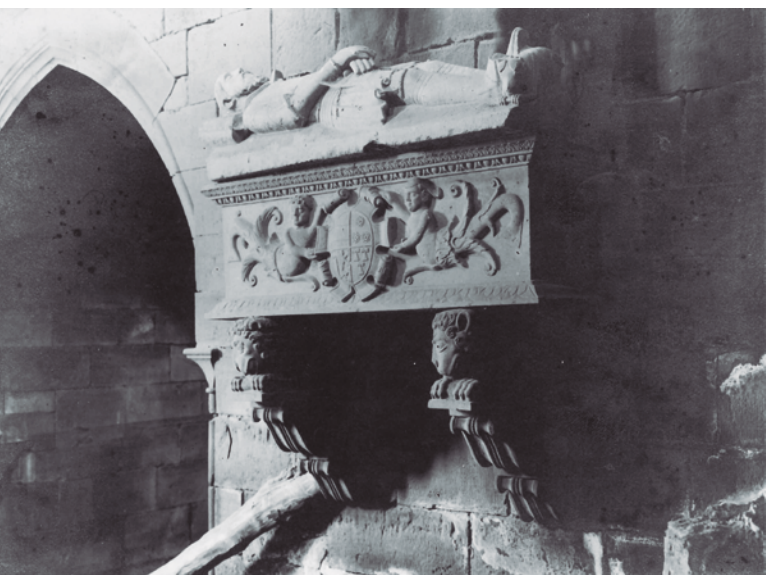


Fig. 1. Sepulcre de Gispert de Guimerà al convent de Ciutadilla (Arxiu Iconogràfic del MNAC).

⁶ Vegeu: J. YEGUAS (2009), «Obres del MNAC procedents de Poblet, Escaladei i Ciutadilla», *URTX. Revista cultural de l'Urgell*, núm. 23, p. 192-195.

⁷ Arxiu Nacional de Catalunya (des d'ara, ANC), Junta de Museus de Catalunya, Expedients de secretaria, donacions 1932-1933, signatura ANC1-715-T-2610.

⁸ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Actes de la Junta, Acta de la sessió del 4/12/1933, signatura ANC1-715-T-757. Vegeu també: «Adquisicions, donatius i dipòsits del segon semestre de l'any 1933», *Butlletí del Museu d'Art de Barcelona*, vol. 4, núm. 33, febrer del 1934, p. 64.

CRÒNICA DE L'INGRÉS DEL RETAULE

Al fons de la col·lecció d'art del Renaixement i el barroc del Museu Nacional d'Art de Catalunya hi ha un retaule policromat en fusta que té els números d'inventari MNAC/MAC 24251 i 122063. (Fig. 2). En origen se li va donar un sol número, de conjunt, el més baix dels dos; els números d'inventari iniciats per 24 (expressats en unitats de miler), haurien de correspondre a obres que entraren al Museu als anys trenta del segle xx, però, segons l'experiència del departament de registre, alguns d'aquests números foren donats a posteriori i de forma arbitrària a obres que no tenien numeració. L'altre número d'inventari es correspon al timpà superior que, potser, s'hauria separat de la resta en algun moment indeterminat (el timpà no apareix en una foto amb número de clixé 43507, realitzada entre els anys 1950 i 1953); pel tipus de número, l'iniciat per 122 (expressat en unitats de miler), sabem que foren donats entre els anys 1977 i 1986 (llevat d'alguna puntual excepció realitzada en data posterior).

En un article publicat a la revista *URTX* de l'any 2009, signat per Joan Yeguas, citat anteriorment, es publica per primera vegada la referència que aquest retaule prové de Ciutadilla. La informació estava recollida a la base de dades informàtica del Museu. Però si repassem la història de l'ingrés del sepulcre de Gispert de Guimerà, explicada documentalment en l'apartat anterior, en cap moment s'esmenta un retaule, i tampoc cap element de fusta. En l'anotació manual del llibre de registre del Museu Nacional d'Art de Catalunya, no apareix cap informació de la seva procedència. L'actual llibre de registre està realitzat temps més tard, a partir de les fitxes de l'inventari general del Museu d'Art de Barcelona (també anomenades «fitxes Folch i Torres»), així com de la documentació disponible de la Junta de Museus.

Com que a la població urgellenca no hi ha constància de l'existència d'aquest retaule en el passat, ni del seu lloc de procedència, ens inclinem a pensar que l'ingrés de l'obra seria anterior al del sepulcre.⁹ L'única foto antiga del retaule sencer de què disposem està enganxada en una cartolina que hi posa «Museu de la Ciutadella». Cal tenir en compte que les obres procedents de l'antic Museu d'Art i d'Arqueologia, existent al parc de la Ciutadella, es van traslladar al Palau Nacional de Montjuïc a partir del 27 d'octubre del 1931. Per tant, creiem que es podria



Fig. 2. Vista del retaule restaurat (Servei Fotogràfic del MNAC).

⁹ L'església conventual del Roser no pot ser, perquè el 1906 Barraquer Roviralta cita que allí només hi havia tres retaules: el major, amb columnes salomòniques, el de sant Domènec i el del sant Crist, amb la Dolorosa (que no ho confongués amb les restes d'un sant sepulcre que es poden veure en fotos antigues); vegeu: G. BARRAQUER I ROVIRALTA (1906), *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, Barcelona, vol. II, p. 100. La capella del castell estava dedicada a sant Joan, per tant, tampoc sembla possible. Només queda l'església parroquial, on hi havia diferents retaules, com el major, el de la Immaculada Concepció o el del Lliri.

identificar aquest retaule amb un «retaule en talla policromada, segle XVI, procedent d'Aragó» que l'antiquari Josep Català i Sobrequés de Tarragona va ofertar a la Junta de Museus, tal com es recull a l'acta de l'11 de novembre del 1921. Aquesta obra es va acordar de comprar per 10.000 pessetes a la següent reunió de la junta, realitzada el 16 de desembre del 1922.¹⁰ Es tracta d'una informació que s'ha d'agafar amb cautela, però, a hores d'ara, és l'únic ingrés d'un retaule escultòric del segle XVI efectuat entre els anys 1920 i 1934 que hi ha documentat. Aquesta adquisició va generar una sèrie de setze epístoles, degut a un problema d'embarg del pagament per part de la justícia, que finalment fou resolt el 12 de març del 1924. En altres cartes s'esmenta la obra com un «*retable gothique du XVI siècle*» (29 de desembre del 1922) o «un retaule gòtic o de transició del gòtic al Renaixement» (31 d'octubre del 1923).¹¹

DESCRIPCIÓ DEL RETAULE

El retaule protagonista d'aquest article té unes dimensions de 175,5 x 126,5 x 10 cm. Es tracta d'un petit moble litúrgic fet en fusta policromada i daurada, que es conserva pràcticament en la seva totalitat. Està format per tres carrers verticals amb escenes historiades, i un cimbal amb heràldica. Els carrers laterals tenen tres escenes, mentre que al central n'hi ha només dues, però de mida superior, que

sumen un total de vuit relleus dedicats als goigs de la Mare de Déu.



Els episodis iconogràfics són els habituals, però la forma de lectura és molt estranya, fet que podria dur a pensar que els relleus han estat ubicats de diferents maneres al llarg de la història, però no és així. La disposició actual és la mateixa amb la que fou policromat el conjunt al segle XVI; en cas contrari es podrien

¹⁰ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Actes de la Junta, Sessió de l'11/11/1921 (signatura ANC1-715-T-638) i Acta de la sessió del 16/12/1921 (signatura ANC1-715-T-639). Vegeu: M. J. BORONAT TRILL (1999), *La política d'adquisicions de la Junta de Museus 1890-1923*, Barcelona, p. 668 i 906.

¹¹ La història és bastant rocambolesca. Un nebot de l'antiquari, anomenat Josep Català i Betxe, habitant d'Estoeir (el Conflent), aconsegueix el títol de crèdit pel valor d'aquest retaule, més el valor d'una venda menor; tot sumat pujava a 10.550 pessetes; tot plegat perquè el seu oncle li'n devia 13.290 (com informa en carta de 8 de maig del 1922). Però el jutjat de Barcelona, a instàncies del jutjat de Tarragona, embarga el pagament degut a un exhort que realitza la muller de l'antiquari, Trinitat Vallvé (en data de 3 de març del 1922). Per això, el secretari de l'Ajuntament de Barcelona ho notifica a la Junta de Museus. Finalment, el jutjat de Barcelona desbloqueja l'embarg en carta de 17 de desembre del 1923. Poc després, el 10 de gener del 1924, se signa un acord notarial entre Josep Català i Betxe amb Trinitat Vallvé, en el qual ella, que es declara vídua, s'encarregaria de cobrar la quantitat endeutada; aquests diners, menys la retenció d'impostos, van ser rebuts per un procurador el 12 de març del 1924. Vegeu: ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de secretaria (sèrie general), signatura ANC1-715-T-2536.

Fig. 3. Escut al timpà del retaule (Servei Fotogràfic del MNAC).

observar trencaments en la superfície pictòrica que ara no hi ha. La seqüència s'inicia a la part baixa del carrer de la dreta i va pujant: Anunciació, Naixement, Epifania. I continua a la part superior del carrer de l'esquerra, i va baixant: Presentació al temple, Resurrecció i Ascensió. Finalment, la part central s'inicia a la part superior i baixa: Assumpció i Pentecosta.

El retaule està concebut en retícula, on tots els carrers estan flanquejats per unes columnes, amb un total de quatre, que no tenen cap ordre arquitectònic clàssic, i s'han de classificar dins d'allò que Diego de Sagredo anomena «columna monstruosa», que no deixa de ser una mena de balustre decorat amb fulles vegetals, i en lloc de capitells hi ha caps d'àngel. A l'entaulament previ al timpà trobem frisos i mètopes (dues amb motius florals i un bust de guerrer amb casc). Al cim hi ha un escut (amb un arbust amb espines) que intenta imitar el cuir, flanquejat per dos grius. El motiu heràldic representat podria ser un roser i remetre al tema del rosari o a un cenobi dominic, tot i que també podria relacionar-se amb alguna família (per ara desconeguda). (Fig. 3). Sobre el timpà, originalment hi hauria tres encensers; ara només en resta un de gran al centre i un de petit al lateral.

Ens trobem amb una obra de llenguatge híbrid entre formes gòtiques i renaixentistes, que s'hauria de datar cap al 1550. Oscil·la entre una concepció retardatària de les escenes, plenes de personatges i amb formes angulososes, segurament aga-



Fig. 4.- Estat de conservació del retaule abans de les intervencions de conservació-restauració, i detall del guardapols en el procés de neteja

(Servei Fotogràfic del MNAC).

Fig. 5. Revers del retaule on n'observem l'estructura (Servei Fotogràfic del MNAC).

fades de gravats de mestres flamencs i alemanys de finals del segle xv, i els elements propis del llenguatge de l'època del Renaixement, una moda que etiqueta art «a la romana», i que es percep en detalls com els frisos amb decoració grotesca, els pedestals per a les columnes, la cornisa, el timpà triangular, les columnes balustrades o la representació de bustos.

Es tracta d'una obra única en el fons del Museu Nacional d'Art de Catalunya. No hi ha constància que mai s'hagi exposat a les sales de la col·lecció permanent, ni que s'hagi deixat en préstec. Sempre ha estat emplaçat i conservat als magatzems de reserva. Per tant, no és gens estrany que el retaule tingués el mateix estat de conservació que en el moment del seu ingrés. En la darrera remodelació de la col·lecció del Renaixement i del barroc (inaugurada el gener del 2018), es va incloure el retaule a les llistes de les obres proposades per a aquesta nova presentació. Per aquest motiu, l'any 2015 es va començar la restauració de l'obra. Malgrat que el retaule fou descartat, les tasques de condicionament van seguir en diferents etapes, fins a la seva conclusió cap a finals de l'any 2017. Esperem un moment propici per exhibir-lo, donat que l'obra ha recuperat el seu esplendor i és una tipologia interessant per a qualsevol museu d'art.

ESTAT DE CONSERVACIÓ DEL RETAULE

L'obra es trobava desmuntada en cinc fragments: el cimbal o frontó triangular, el cos principal i tres dels quatre llistons que conformen el guardapols. El fragment horitzontal de la zona inferior estava reclavat al cos principal del retaule. Aquest llistó havia estat fracturat i en una intervenció no documentada es van adherir els dos fragments; després es va reclavar al retaule. Aquesta és l'única manipulació important del suport que s'ha detectat. Pel que fa a la policromia i el daurat, no s'han observat antigues intervencions. El que sí que s'han produït són pèrdues de petits fragments del suport. Mancava una de les mètopes del fris superior i, per tant, s'havia perdut el relleu d'un cap, que feia parella amb l'altra simètrica, on es conserva el cap d'un soldat amb casc. Igualment, s'ha perdut l'ornamentació en forma d'encenser de la banda dreta (segons espectador) que anava ubicat a sobre del cimbal. A la banda dreta, es conserva el vestigi d'una petita fusta de la qual es desconeix la funció o el que hi anava. També s'han perdut petits fragments dels motius vegetals de les quatre columnes ornamentals.

En iniciar l'examen de l'estat de conservació del retaule, destaca l'acumulació de brutícia diversa enganxada tant al revers com a l'anvers de la superfície de l'obra, segurament deguda al fum de les espelmes. (Fig. 4). Les zones més brutes eren les de la part baixa del retaule i les del guardapols. Aquestes parts esmentades, juntament amb la del cimbal, les dues escenes de la part central i la de la *Presentació al temple*, són les que havien patit un atac de xilòfags més virulent. La fusta estava molt debilitada i s'havien produït, fins i tot, petites pèrdues del suport. Dins de les escenes policromades i daurades també s'observen forats ocasionats per l'atac de xilòfags, però aquests són puntuals. La policromia estava molt ennegrida i amb una crosta de brutícia adherida, que impedia apreciar la gamma cromàtica i la brillantor del daurat. En gran part hi deuria contribuir el sutge ocasionat pel fum de les espelmes. S'han detectat gotes de cera a les parts baixes del retaule. Per la seva banda, les zones daurades estan recobertes per un estrat de brutícia que no permet avaluar-ne l'estat de conservació.

EL SUPORT: CONSTRUCCIÓ DEL RETAULE

L'obra està composta per dues parts que en origen no eren divisibles. D'una banda tenim el cos principal o carcassa, format per una estructura de fustes on van acoblades les vuit tauletes o plafons. (Fig. 5). El conjunt roman protegit per una mena de guardapols que fa al mateix temps la funció d'emmarcament, ja que tanca el cos principal per les quatre bandes, les quals anaven fixades directament a l'estructura del retaule, amb claus de forja, de forma que no estava pensat per ser desmuntat. D'altra banda, l'altra part del retaule és la que correspon al cimtal, que, com el seu nom indica, va ubicat a la part superior, on descansa sobre l'armadura del retaule. El cimtal en forma de frontó triangular ens ha arribat desmuntat, però, a partir dels vestigis, es dedueix que anava fixat al cos del retaule per claus de forja. La part central de l'anvers del cimtal està guarnida amb una peça de fusta tallada, on s'han reproduït les figures de dos grius, entremig de les quals hi ha un escut. Aquest fragment anava fixat al cimtal per dos claus.

Les escenes historiades de les vuit tauletes estan realitzades en baix relleu. En totes es fa palès el treball de talla minuciós, policromat i daurat amb molta cura. En observar aquesta labor tan reeixida, no hi ha cap dubte que el treball de talla s'ha fet abans que els vuit plafons s'inserissin al cos principal del retaule. La fusta emprada per a la realització del retaule és de la família de les frondoses.

LA PALETA DE COLORS I LA TÈCNICA D'EXECUCIÓ PICTÒRICA

El retaule està policromat amb una paleta de colors reduïda, molt viva. Els colors són intensos i es perceben reforçats per la combinació dels fulls metàl·lics (pans d'or i fulls d'argent), que conviuen tant al costat dels pigments com a sota d'aquests. Se n'han analitzat sis mostres, que corresponen a la paleta de colors: el blanc, el blau, el carmí, el vermell, el verd i la carnació.¹² (Fig. 6).

Fig. 6.- Detall de l'escena de la Pentecosta abans i després de la restauració, amb tres micromostres de policromia: a) carnació del rostre de la Mare de Déu; b) carmí en el mantell; c) verd de la túnica (Servei Fotogràfic del MNAC amb tractament de Núria Prat).



¹² L'anàlisi química de les micromostres, pigments i aglutinants ha estat duta a terme per Núria Oriols, química del laboratori del Museu, en col·laboració amb els Centres Científics i Tecnològics de la Universitat de Barcelona.

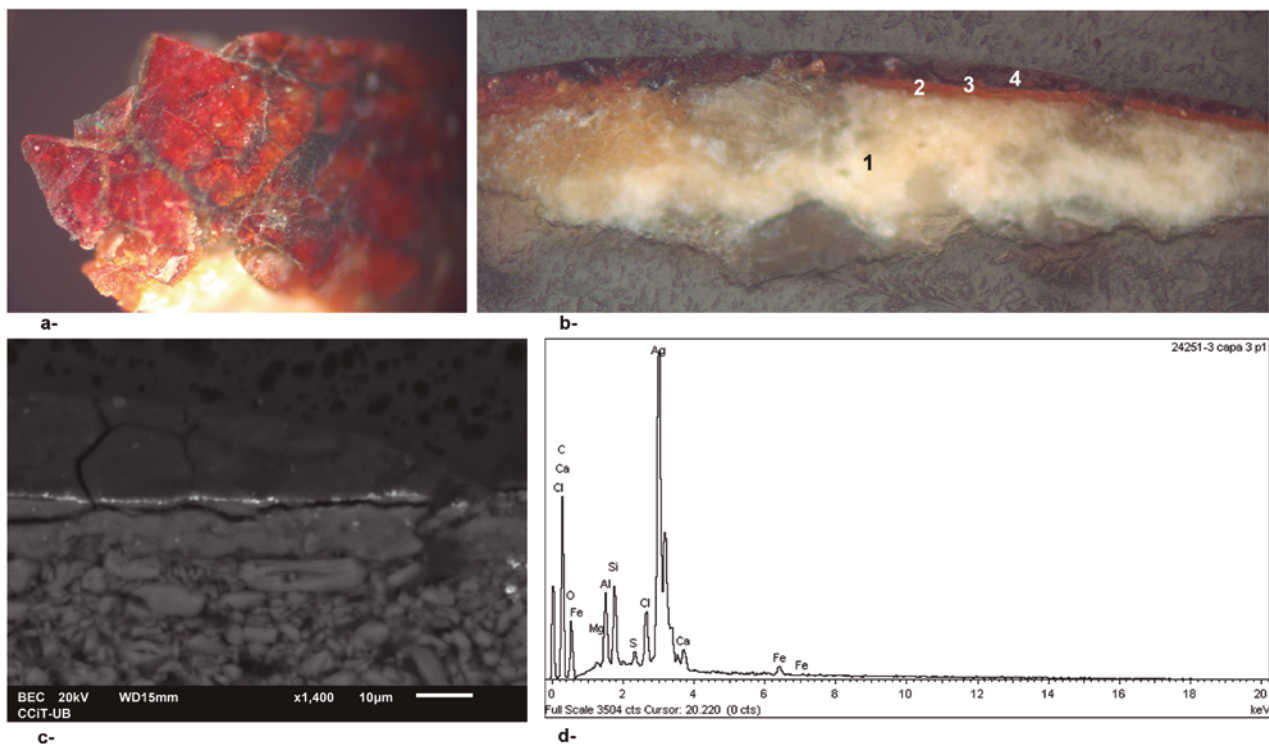


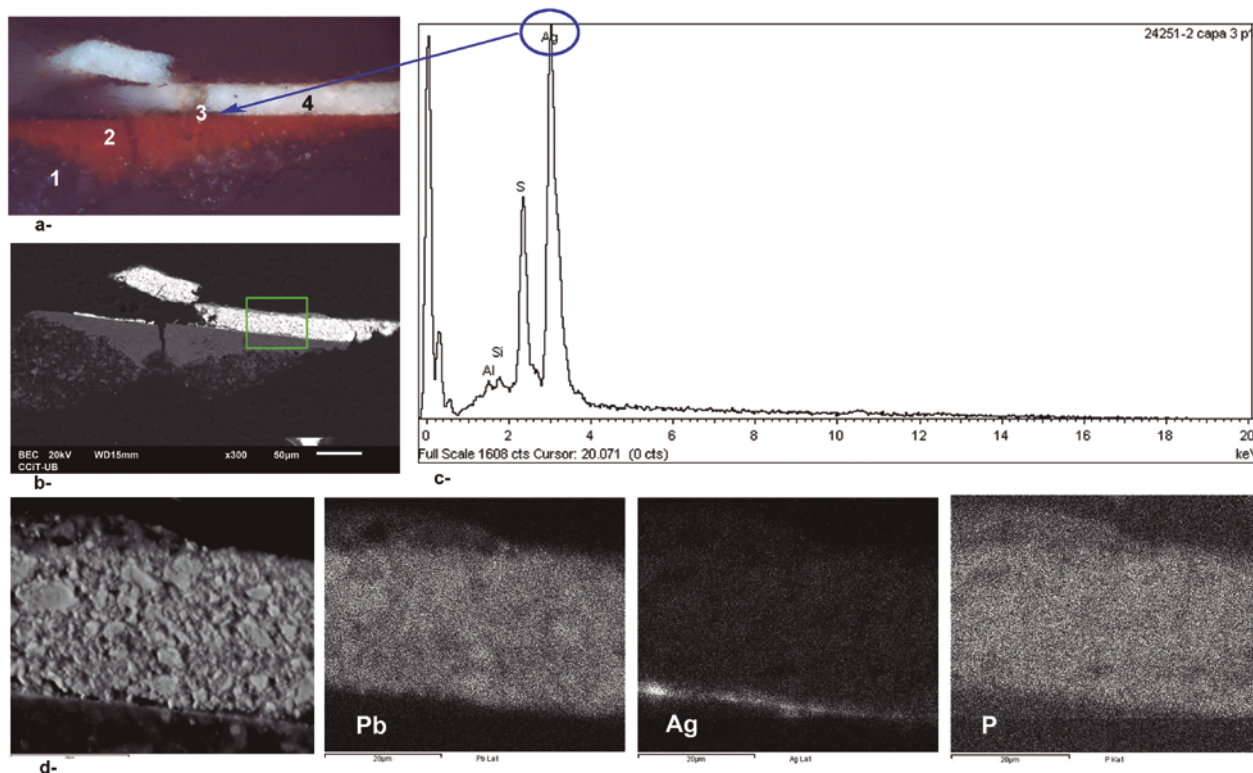
Fig. 7.- Sobre el color carmí metal·litzat:
 a) observació microscòpica de la superfície pictòrica;
 b) observació microscòpia de la secció transversal (1- capa de preparació de guix; 2- bol; 3- full metàl·lic de plata; 4- laca carmí);
 c) observació al microscopi electrònic de rastreig;
 d) SEM-EDX quan l'espectre detecta el full metàl·lic de plata (Núria Oriols).

De les micromostres estudiades s'han obtingut unes seqüències estratigràfiques que ens permeten entendre les particularitats de la mecànica del procés d'execució. A tall d'exemple podem confirmar les sospites que teníem en observar l'obra a ull nu: el color vermell-terros traspua en les zones on s'ha perdut o gastat la policromia. L'anàlisi ens confirma que, a tot el retaule, se li va aplicar a sobre de la capa de preparació, que és de guix, un estrat de bol vermell-terros.¹³ Aquest estrat serveix tant per rebre els fulls metàl·lics (els pans d'or o els fulls metàl·lics d'argent, a sobre dels quals es va pintar o no), com per fer de base per a la capa pictòrica directament.

En general totes les carnacions de les cares i de les mans són clares, blanquinoses (menys el rei negre), amb minucioses pinzellades que modulen les galtes vermel·lotes. En tots els compartiments s'han produït petites pèrdues de la capa pictòrica, que deixen a la vista el bol vermell-terros. Un cop pintades les carnacions, s'ha treballat amb pinzells de punta i de pèl molt prim, de color negre-ombra, per dibuixar detalls de la cara, com ara les cel·les, les pestanyes i altres línies de color vermell, que perfilen la línia de sota dels ulls. S'ha analitzat la carnació de la cara de la Mare de Déu de l'escena de la *Pentecosta* (vegeu la localització de la mostra a la figura 6 —detall a—). La capa pictòrica està formada per grans de cinabre (vermelló) i de terres naturals, barrejats amb blanc de plom.

El blau és el color més estès en la superfície del retaule; tant apareix als fons dels compartiments com en els drapejats de les vestimentes. El color blau analitzat correspon al mantell de la Mare de Déu de l'escena del *Naixement*. La capa pictòrica del blau està formada per dos estrats, un de color negre i l'altre, de color blau. El

¹³ El bol és una argila tova de tipus caolí i, de quina sigui la procedència, en dependrà la quantitat de l'òxid de ferro que contingui. Això en farà variar el color i la tonalitat: n'hi ha des d'ocre, ataronjat, vermell i marro fins a gris.



negre està constituït per negre carbó barrejat amb guix i serveix com a capa base, que recobreix la taula per rebre els grans d'atzurita. L'atzurita és un carbonat bàsic de coure, mineral cristal·lí, que quan es prepara per ser emprat com a pigment no permet ser molturat finament, perquè el blau perd intensitat. De com s'ha de moldre l'atzurita per obtenir el blau ja ho explica en el seu tractat Cennini.¹⁴

El color blanc analitzat pertany al muret de la banda dreta de l'estable que tanca l'escena del *Naixement*; s'ha identificat que es va emprar el blanc de plom, conegut també amb el nom de cerussa. En contemplar el muret blanquinós ens adonem que s'han realitzat a la superfície tot un seguit de petites ratllades; són fetes amb una eina de punta rodona, lleugerament punxant, de fusta o os, de manera que, en ratllar-lo, el pigment s'enretira i apareix a la vista la capa de sota, el full metàl·lic. Aquesta tècnica és coneguda amb el nom d'estofat esgrafiat.¹⁵ En aquest cas, i com és habitual, a sobre del bol es van estendre fulls metàl·lics d'argent. Actualment aquests fulls d'argent s'han ennegrit per l'oxidació del metall, que s'ha transformat en sulfur i clorur de plata; un procés de degradació irreversible. En aquest retaule destaca el treball de la tècnica de l'esgrafiat, que s'ha portat a terme únicament amb el color blanc, com, per exemple, en la indumentària: és el cas de l'interior del mantell de la Mare de Déu (escena de l'*Assumpció*), l'alba de l'àngel (de les escenes de l'*Anunciació* i *Assumpció*), els murets (escenes de l'*Anunciació*, del *Naixement* i de l'*Epifania*), el colom de l'Esperit Sant (escenes de l'*Anunciació* i de la *Pentecosta*), la taula (escena de la *Presentació al temple*) i la tapadora del sepulcre (escena de la *Resurrecció*).

Fig. 8.- Sobre el color blanc i la tècnica de l'estofat.
a) Observació microscòpica de la secció transversal per cinquanta augments:
1- capa de preparació de guix,
2- bol;
3- full metàl·lic de plata;
4- blanc de plom (Núria Oriols).

¹⁴ C. CENNINI (1982), «LX. Della natura dell'azzurro della Magna», *Il Libro dell'arte*, edició de F. BRUNELLO i L. MAGAGNATO, Vicenza, Neri Pozza Editore.

¹⁵ C. CLEMENTE (2010), «La policromia del pa metàl·lic. Tècniques», *De Restaura. Revista de l'Escola d'Art i Disseny de la Diputació de Tortosa*, núm. 6, p. 12-13.



El color carmí sempre es troba aplicat a sobre d'una superfície de full metàl·lic, que li confereix una brillantor metàl·lica que es conjuga a la perfecció amb les àrees daurades. El carmí analitzat correspon a la caputxa de la capa de sant Pere, ubicat a l'esquerra de la Mare de Déu, a l'escena de la *Pentecosta* (vegeu la localització de la mostra a la figura 6 —detall b—). La secció transversal de la micromostra del color carmí ens revela que a sobre del bol es va aplicar full metàl·lic d'argent, el qual està recobert per una laca vermella elaborada amb una càrrega d'un compost d'alumini, probablement alum. (Fig. 7).

S'ha analitzat el color verd de la sobretúnica de l'apòstol ubicat a la banda dreta de l'escena de la *Pentecosta*, a tocar del ribet daurat (vegeu la localització de la mostra a la figura 6 —detall c—). En l'estratigrafia de la micromostra s'ha detectat a sota del color verd el pa d'or fi. El pigment verd és un compost de coure, l'anomena't *verdet* o *verdigris*; en castellà és conegut amb els noms de *verde de cobre*, *verdete*, *aeruca* i *cardenillo*, entre d'altres.¹⁶ És un color artificial molt emprat des de l'antiguitat. S'obté de la corrosió del coure en contacte amb els vapors del vinagre o vi agre. De la paleta de colors, el verd és, amb diferència, el que s'ha utilitzat menys en aquets retaule.

El color vermell s'ha utilitzat selectivament a les robes: principalment en capes i túniques, ambdues sempre guarnides amb ribets daurats i enriquides amb decoracions punxonades. Com a excepció, el vermell és present en el tron de l'escena de la *Pentecosta*. La micromostra analitzada del vermell pertany a la capa de sant Josep a l'escena del *Naixement*. L'espècimen s'ha extret de la zona a tocar del ribet daurat. L'estratigrafia evidencia que a sobre del bol es van disposar els pans d'or i dos estrats pictòrics, formats principalment per grans de cinabri (vermelló). Es té la sospita que les àrees de vermelló estan pintades en alguns casos directament

Fig. 9. Detall del fris durant i després de la restauració, amb cap d'àngel i bust de soldat amb casc. (Servei Fotogràfic del MNAC i Núria Prat).

¹⁶ M. A. PARRILLA (2009), «El Cardenillo», *El arte de los pigmentos. Análisis histórico-artístico de su evolución a partir de los tratados españoles de Francisco Pacheco y Antonio Palomino*, tesi doctoral, Universitat de València, p. 139-151. Tesis doctorals en xarxa: <https://www.tdx.cat/handle/10803/9974>.

sobre la capa del bol i, en d'altres, a sobre del pa d'or. A cop d'ull s'observa que en les àrees erosionades del vermelló no traspua el daurat, mentre que en d'altres sí que ho fa. Segons l'anàlisi del SEM-EDX¹⁷, a l'espectre obtingut en el full d'or s'observa la presència minoritària de plata (Ag) conjuntament amb l'or, fet que pot indicar que es van utilitzar pans d'or (Au) de qualitat inferior.

L'AGLUTINANT DEL COLOR

L'aglutinant és la substància o medi que uneix les partícules dels pigments entre elles i al mateix temps a la superfície a pintar. S'ha analitzat l'aglutinant de la micromostra de la carnació. Mitjançant la tècnica d'anàlisi de la cromatografia de gasos GC-MS (*gas chromatography-mass spectroscopy*), s'ha constatat la presència i proporció d'àcids grassos característics dels olis assecants. També s'ha determinat aquest tipus d'oli acompanyant el color verd. No obstant això, no es descarta que en altres colors s'hagués fet servir la tècnica al tremp, com ara en els blaus. La capa pictòrica blava és purulenta, porosa i és molt sensible a l'aigua, per tant no permet la neteja de la superfície amb mètodes aquosos. Aquest fet pot ser un indicatiu de la utilització d'un medi aglutinant hidròfil, de tipus proteic. Les àrees pintades amb el color blanc i amb la tècnica de l'esgrafiats podien haver estat pintades al tremp, perquè aquest aglutinant és l'ídoni per realitzar el treball del ratllat de la superfície pictòrica i fer reeixir el full metàl·lic de sota sense malmetre'l. Altres factors que ens encaminen a pensar que es tracta d'un tremp són les característiques visuals del color blanc, el gruix del color i el tipus de clivellat, així com la presència de l'element fòsfor (P) en l'estrat pictòric blanc (vegeu-ne la distribució d'elements). (Fig. 8). Com a conclusió es pot dir que s'han utilitzat diferents aglutinants segons els colors.

EL DAURAT

L'or és el material més preuat per excel·lència des de l'antiguitat i ha estat considerat el color de l'eternitat. L'or ocupa una part preponderant de la superfície del retaule. S'ha daurat l'estructura del retaule, amb les columnes i el que podríem anomenar els marcs que envolten les escenes pictòriques. El guardapols i la part del cimel estan també daurats, tot amb pans d'or fi i realitzat amb la tècnica a l'aigua. L'acabat del daurat pot ser mat o brillant; en el cas que ens ocupa es va brunyir la superfície daurada a fi d'aconseguir la lluentor encisadora que encara ara es conserva. Dins de les escenes pictòriques el daurat hi és present en proporció més discreta, però no menys important. Els fons daurats de les escenes pictòriques tan usuals en la retaulística catalana del segle XV s'aniran substituint als segles XVI i XVII de forma progressiva per fons pintats. En el cas que ens ocupa, la gran majoria dels fons de les escenes historiades dels plafons estan policromats. Destaquen els daurats en elements puntuals com les vestimentes (túniques, capes i sobretot ribets), cabells daurats i altres elements.

S'ha analitzat el daurat de la quarta columna (de la banda dreta, segons espectador) a l'altura del fris entre les escenes del *Naixement* i l'*Epifania*. El full d'or pre-

¹⁷ Scanning electron microscopy with energy dispersive X-ray spectroscopy.



senta les mateixes característiques que l'or que es troba a sota del color vermell, és a dir, amb presència minoritària de plata (Ag). En canvi, en l'or analitzat que hi ha a sota del color verd, i segons l'anàlisi del SEM-EDX, l'espectre obtingut no ha detectat la presència de plata (Ag); es tracta de pans d'or de millor qualitat. Tot el retaule està enriquit amb decoracions punxonades. Els diferents punxons estan combinats de manera que dibuixen sanefes, de manera que creen un efecte dinàmic i vibrant. El treball del punxonat destaca en les zones daurades que envolten les escenes historiades i en els ribets que enriqueixen les robes.

TRACTAMENT DE CONSERVACIÓ-RESTAURACIÓ DEL SUPORT: POLICROMIA I DAURAT

El suport del retaule presentava orificis produïts per l'atac de xilòfags en diferents àrees, sobretot al revers. Com a prevenció, es va decidir realitzar el tractament de desinsectació introduint l'obra a la cambra d'anòxia en un cicle de vint-i-cinc dies.

Es van començar les intervencions de conservació-restauració del retaule per la part del cimtal o frontó triangular i es van separar els grius i l'ornament central, que anaven subjectats a la base del cimtal per uns claus, perquè no eren estables.¹⁸ Això ens va permetre accedir-hi amb més comoditat a l'hora d'efectuar la neteja de la policromia.

El suport era molt feble, sobretot a les zones dels marges de la base del cimtal, del cos central i dels travessers d'emmarcament. Aquest afebliment venia cau-

Fig. 10.- Escena de l'Epifania abans i després de la restauració (Servei Fotogràfic del MNAC).

¹⁸ El cimtal va ser restaurat per Anna Bedmar, alumna de l'Escola Superior de Conservació i Restauració de Béns Culturals de Catalunya (ESCRBCC), durant el període de pràctiques del 2015 al Museu, sota la meua supervisió.

sat principalment per un antic i important atac de xilòfags i per pèrdues del suport. Es va establir i consolidar el suport del cim al mitjançant l'aplicació amb xeringa de cola forta, i les zones on mancava la fusta es van reomplir amb una argamassa feta amb cola i pols de fusta aplicada amb espàtula. Pel que fa a les reintegracions volumètriques de les llacunes de la resta del suport, les del cos principal del retaule i del guardapols es van restituir amb una argamassa feta amb pols de fusta barrejada amb acetat de polivinil, que dona més consistència que la cola animal. A més, es van afegir pigments en pols, a base de terres, a fi d'aconseguir una coloració integrada al conjunt de l'obra.¹⁹

La neteja del suport es va realitzar primer en sec, amb aspiració i pinzell. Després es va acabar de netejar la fusta amb humitat controlada. Els petits fragments perduts de les columnes vegetals no s'han reconstruït. L'encenser de la dreta extraviat s'ha restituit per un de nou amb talla de fusta; s'ha fet a partir del model de l'encenser de la banda esquerra, amb la diferència que no s'ha daurat, per deixar constància que es tracta d'un element afegit. Així s'aconsegueix completar la lectura i equilibrar la visibilitat de l'obra. A la mètopa en què s'ha perdut el relleu d'un cap s'ha fet una reconstrucció volumètrica sense relleu, deixant la fusta vista i tintada per reintegrar-la al conjunt del retaule.

Pel que fa a la neteja de la policromia, es van emprar diferents metodologies de treball, que van variar en funció de les particularitats de la superfície dels colors que calia netejar. A tall d'exemple, el color blau va resultar ser molt sensible i inestable tant amb sistemes aquosos com amb dissolvents. El blau es va netejar amb pols de goma d'esborrar (especial per a la restauració de material gràfic), i es va passar subtilment un pinzell de pèl suau per sobre de la superfície. També es va realitzar la mateixa metodologia de neteja en sec (pols de goma) en les zones de color blanc, les realitzades amb la tècnica de l'esgrafiament, perquè el full metàl·lic de plata és molt sensible a la humitat. La neteja va continuar en una segona fase amb dissolvents. Pel que fa a la resta de colors, primer es van netejar amb mètodes aquosos i després amb dissolvents; es van fer servir emulsions grasses apolars. Les carnacions presentaven un estrat de brutícia tan consistent i gruixut que, a més, es van emprar gels. (Fig. 9).

En paral·lel a les actuacions de neteja de la policromia i del daurat es va realitzar la consolidació puntual en les zones inestables, amb cola d'esturió. Es van massillar les petites pèrdues de policromia i daurat amb el sistema tradicional de la cola animal i carbonat càlcic. La reintegració pictòrica es va realitzar amb colors a l'aquarel·la a les zones estucades i després amb pigments en pols i vernís de retoc. Es va optar pel criteri de la mínima intervenció. (Fig. 10).

¹⁹ Les intervencions de conservació-restauració del suport del retaule, així com el sistema de muntatge, han estat realitzades per Pere de Llobet i Vicenç Martí, restauradors especialitzats en suports del MNAC.

