Camuflat sota el **v**ernís. **D**escoberta d'un **q**uadre d'**A**ntoni **V**iladomat a **t**ravés de l'**a**nàlisi **h**istoricoartístic i del **p**rocés de conservació-**r**estauració.

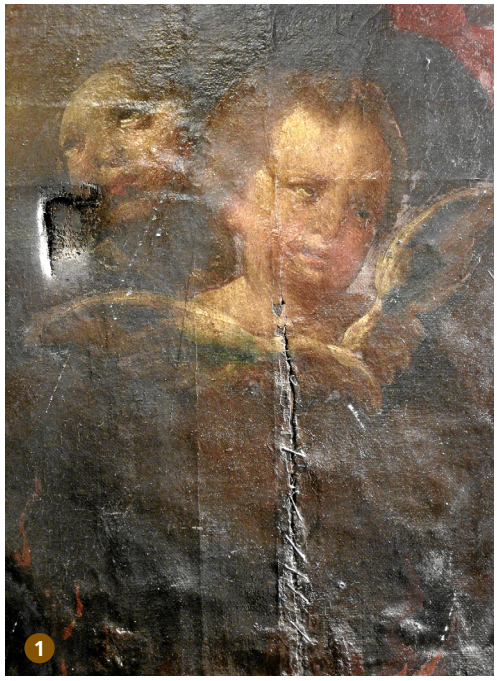
per MIREIA GARCIA GARCIA – CAIRÓ

FOTO: MIREIA GARCIA

Fotografia general del quadre i el marc després del procés de conservació - restauració.

El 2010 va ser un any de sort pels dos quadres ennegrits que flanquegen l'altar major de l'església parroquial de Sant Julià de Lòria, a Andorra. Per una banda van passar de ser pintures anònimes a tenir una atribució d'autoria gairebé segura. I per altra banda, a un d'ells se li va atorgar una subvenció[1] per poder ser restaurat l'any següent. De fet, és evident que el primer fet va desencadenar el segon i que tot plegat va contribuir al descobriment d'aquestes obres de gran valor historicoartístic. Des del 1991, on l'únic llibre sobre l'art barroc a Andorra[2] ja n'intuïa la qualitat, semblaven destinades a l'oblit, amagades sota una combinació d'anonimat i capes fosques de vernís. Fins que el M.I. Govern d'Andorra va encarregar un fructuós estudi a la Universitat de Girona per elaborar un catàleg exhaustiu de l'art d'època moderna[3] del país. Aquest fet va permetre que els historiadors de l'equip d'investigació, entre ells el doctor en història de l'art Francesc Miralpeix, màxim coneixedor de la vida i l'obra del pintor barceloní Antoni Viladomat, analitzessin ambdues pintures. L'examen va posar de manifest l'adscripció dels quadres al taller del millor pintor del barroc català, alhora que deixava al tinter l'apreciació d'alguns aspectes tècnics i estilístics a l'espera del què podia resultar de la restauració. I de fet així va ser, doncs aquest és un exemple clar de procés de conservació que dóna llum a certs detalls que contribueixen a aclarir, refermar o en definitiva, a lligar caps amb la investigació històrica paral·lela.

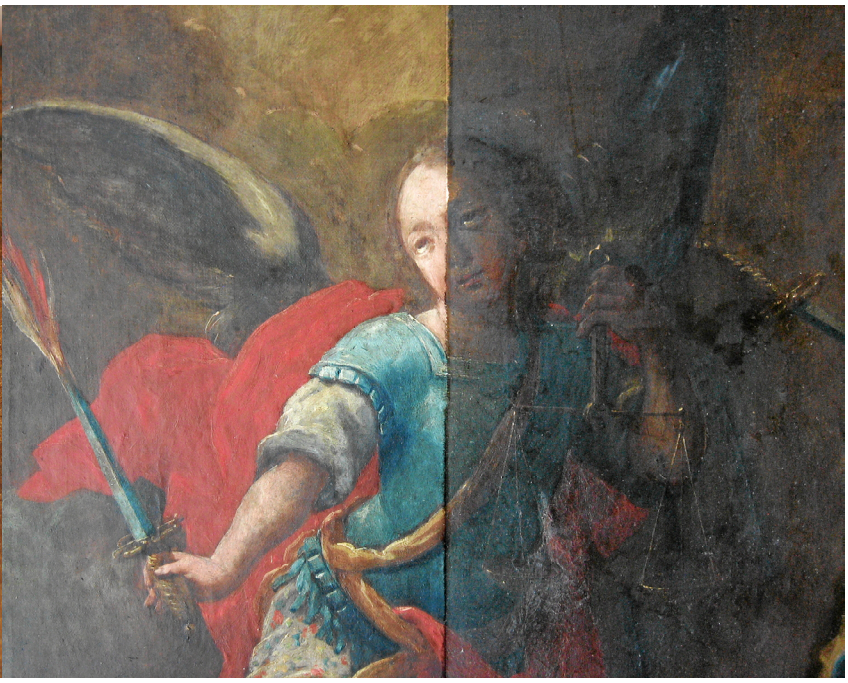
Apropem-nos a l'obra desgranant la seva iconografia a través de la composició i fent conèixer la seva història. De les dues pintures mencionades ens referim a la que es troba al costat de l'Epístola, a la dreta des del punt de vista dels fidels, que representa un tema amb llarga tradició com és el de les ànimes del purgatori. (foto 1) L'escena està dividida en dos registres diferenciats a través d'una franja central de núvols. El cel, a la meitat superior, està presidit per la Verge en actitud orant,

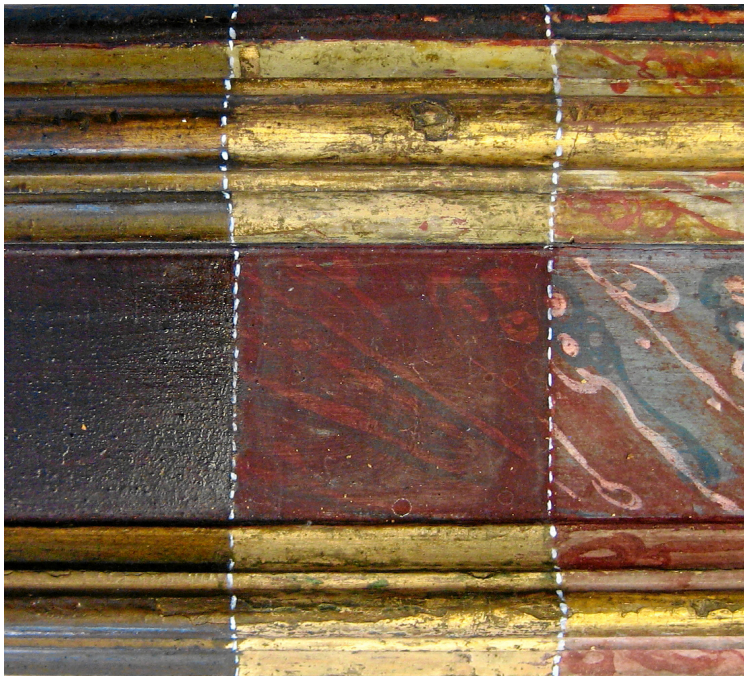


amb una espasa clavada al pit i flanquejada per dos sants. A la meitat inferior, les ànimes al purgatori envoltades per flames. Per unir les dues parts els personatges es distribueixen formant un cercle, amb la Marededéu al punt més alt, seguida dels sants, els àngels al centre i les ànimes a la concavitat inferior. Les ànimes, despullades, formen diferents grups i es mostren de tors en amunt. Elevant els braços, supliquen la seva salvació als àngels joves i de cos sencer, que com a delegats de Déu, ofereixen les mans a les ànimes escollides per ascendir. A l'esquerra de la Verge, Sant Miquel apocalíptic vestit amb cuirassa i clàmide vermella, sosté l'espasa flamejant i les balances per pesar les ànimes. L'altre sant, un frare jove, vestit amb hàbit negre, imberbe i amb tonsura, porta una palma del martiri i un llibre. La identificació definitiva d'aquesta figura, considerada fins aleshores la representació de sant Ignasi, es va fer esperar. La clau que va aclarir aquesta incertesa: un segell amb un acrònim.

A tocar del Viladomat, ja iniciat el procés de conservació del quadre, en el moment de treure el bastidor per procedir a la neteja des del revers, va aparèixer a la tela i cobert de pols, un segell de tinta negra amb les inicials «FÂG» inscrites dins d'un cercle estrellat. A partir d'aquí, el Dr. Miralpeix ho va lligar tot[4]: el més probable és que l'acrònim signifiqui F[rates] AG[ustinianus] i per tant el sant d'identificació dubtosa sigui d'aquest orde religiós. Sant Nicolau Tolentí hi encaixa perfectament: no només és un frare agustí recol·lecte sinó que a més a més és el patró de les ànimes del purgatori, fruit de la gran devoció que sentia cap a elles. Aquest personatge doncs, passa a convertir-se gairebé en protagonista del quadre. La figura de la Verge, intercessora en el Judici Final junt amb sant Nicolau, cobra sentit en simbolitzar també l'emblema dels agustins recol·lectes: un cor travessat per una espasa, tal i com està representada. I en la mateixa línia encaixa l'origen del quadre. Tenint en compte que a la Seu d'Urgell hi havia hagut un convent de pares agustins (actualment Biblioteca de sant Agustí) el més probable és que la pintura a l'oli fos encarregada per ells. Amb la Desamortització de Mendizábal el 1835, que va expropiar els béns i les terres dels eclesiàstics, el convent fou abandonat. Com solia passar, s'intentava salvaguardar els béns, traslladant-los a indrets més segurs. En aquest cas potser ho van tenir més fàcil, portant el quadre a la parròquia més propera del mateix Bisbat d'Urgell i a més, fóra de perill, doncs Sant Julià de Lòria estava a l'altre costat de la frontera. Van tenir sort.

El quadre, rebatejat amb el títol *Frare agustí recol·lecte (sant Nicolau Tolentí) intercedint per les ànimes del purgatori,* una obra de mides considerables[5], va arribar al taller amb un estat general de conservació delicat. Les alteracions que més afectaven l'estabilitat de l'obra tenien relació directa amb varies intervencions anteriors no documentades. Moltes de





1. Tram final de la costura recosida que uneix les dues teles del suport. Part superior esquerra: estrip al suport provocat per un cop, amb pèrdues de policromia i capa de preparació. FOTO: MIREIA GARCIA

2. Durant el procés d'eliminació de materials afegits al suport. Es pot observar com a sota del pegat més gran n'apareixen d'altres.

3. Durant el procés de neteja de la capa pictòrica i retirada del vernís brut i oxidat del Sant Miquel. FOTO: MIREIA GARCIA

4. Proves de neteja i d'eliminació d'estrats superficials del marc: A l'esquerra amb brutícia; al centre s'observa el repintat de resina i purpurina ja sense brutícia; a la dreta, or fi i marbrejat original.

les afectacions eren visibles a nivell organolèptic. La més impactant, el recosit matusser a la meitat inferior de la costura que unia les dues teles que formen el suport. (foto2) Es van arribar a comptar fins a tretze pegats de tela, alguns d'ells superposats, que tapaven diversos talls, varis forats i una cremada d'espelma de més de deu centímetres. Els pegats es podien intuir des de l'anvers doncs es marcaven profundament a la tela. El mateix passava amb el bastidor, que havia deixat tota la seva empremta a la capa pictòrica del quadre, ja que es tractava d'un bastidor fix no original[6] i amb les arestes sense rebaixar. També era evident que el quadre havia estat envernissat amb una resina de mala qualitat aplicada de forma grollera i irregular. L'oxidació i enfosquiment del vernís dificultava enormement la lectura del quadre, desvirtuant la seva percepció estètica. Les mostres estratigràfiques analitzades al laboratori ens posaven de manifest que el quadre havia estat sotmès a una neteja irregular i agressiva, doncs la policromia presentava desgast i confirmaven la presència intuïda de repintats afegits sobre la pintura original. L'anàlisi corroborava el què recull la bibliografia sobre el fet que Antoni Viladomat no solia envernissar el seus quadres[7].

El procés de conservació – restauració del quadre i del marc va durar sis mesos i mig. El gruix més important d'intervencions es van centrar en el suport, dues teles de lli en tafetà. En primer lloc es va cobrir tota la capa pictòrica mitjançant un empaperat de protecció. Després de desmuntar el marc i desclavar la tela del bastidor, es va procedir a retirar tots els elements afegits, ja fossin pegats, estucs, concrecions i brutícia.(foto3) A continuació es va retirar la massilla i el fil que recosia la meitat inferior de la unió de les teles. Lliure de materials afegits, es va procedir a aplanar la tela. Per a la reintegració de les pèrdues de suport es van dur a terme diferents tècniques, així com per unir la meitat inferior de

la costura central, el "tendó d'Aquiles" del quadre, en tot cas garantint el criteri de mínima intervenció[8]. La darrera intervenció del suport va consistir en l'aplicació de bandes de tela de lli a tot el perímetre del quadre, ja que requeria un nou bastidor i la vora estava tant gastada que necessitava un reforç per poder-la clavar i tensar. Abans de prosseguir amb la capa pictòrica, es va muntar el quadre sobre un bastidor de fusta i alumini de tipus flotant[9].

La intervenció de la capa pictòrica va començar amb la retirada de l'empaperat de protecció. Després dels tests i les proves de neteja pertinents es van escollir varis mètodes i productes per cada una de les quatre fase de neteja[10]: treure la brutícia superficial, retirar el vernís oxidat (foto 4), llevar els materials afegits (cera i estuc) i eliminar de forma selectiva algunes repintades[11]. Les pèrdues de capa de preparació es van reintegrar amb estuc acolorit i posteriorment retocades amb pigments purs pastats amb vernís, seguint el criteri il·lusionista, és a dir, imitant el color original. Per protegir la capa pictòrica es va envernissar amb un vernís setinat de qualitat. Per acabar amb el procés de conservació - restauració, fer una breu referència al marc de fusta, format per llistons plans amb decoracions vegetals a baix relleu i dues motllures de bordó i mitja canya. Estava molt brut, envernissat i repintat amb resina granat i purpurina. Es va poder recuperar l'or fi i el marbrejat original al tremp[12]. (foto 5)

Lliure de vernissos, pegats, recosits i part de les repintades, aquest quadre, una de les tres-centes obres conservades d'Antoni Viladomat i Manalt (1678 – 1755) ja pot lluir l'estil inconfusible del pintor més rellevant de l'art barroc català. S'ha pogut reconèixer la seva paleta de colors, característica per treballar molt bé les tonalitats a partir d'una varietat limitada de pigments. S'ha pogut contrastar amb altres obres, comparant les cares, la composició, l'estil, per corroborar que la pintura va sortir del taller de Barcelona d'Antoni Viladomat. La cronologia oscil·la entre 1703 i 1720, que correspon amb l'etapa més primerenca de l'artista després del seu aprenentatge amb el pintor Perramón, de la qual hi ha poca documentació. O bé es podria allargar uns anys més, fins el 1730, amb l'obrador ja en marxa i on ajudants i aprenents sota les directrius del mestre, permetien donar resposta a la gran demanda de quadres religiosos de l'època. Les dues hipòtesis obeeixen al fet que ens trobem davant d'una obra de factura irregular, amb diferències qualitatives segons les zones.

Aquesta intervenció d'una important pintura d'estil barroc, que pels avatars de la història va anar a parar a una parròquia andorrana, permet avançar en el reconeixement del patrimoni artístic d'època moderna d'aquestes valls del Pirineu. Gràcies a la neutralitat del territori, retaules i pintures segueixen sota l'aixopluc de les seves capelles, a l'espera de què el valor que alberguen i que a hores d'ara ja es coneix, sigui difós com es mereixen.

---

1 M.I. Govern d'Andorra – Subvenció per la conservació del patrimoni moble (80%) i Comú de Sant Julià de Lòria (20 %)

2 Badia Batalla, Francesc, *Assaig sobre el barroc andorrà*, Andorra la Vella, Editorial Andorra, 1991, p.134-135.

3 Bosch Ballbona, Joan; Garriga Riera, Joaquim; Miralpeix Vilamala, Francesc, *Catàleg d'art d'època moderna a Andorra*, M.I. Govern d'Andorra i Universitat de Girona, Andorra la Vella, obra inèdita, 2010, p. 166-169.

4 Miralpeix i Vilamala, Francesc, *Antoni Viladomat i Manalt 1678 – 1755 Vida i obra*, Girona, Museu d'Art de Girona, 2014, p. 333-334.

5 Dimensions sense marc: 180 x 156 cm. Dimensions amb marc : 210 x 194 x 5,5 cm.

6 Hi havia altres forats de clau al perímetre de la tela, de morfologia diferent als provocats per aquest altre bastidor.

7 Miralpeix, 2014, p. 191.

8 Pels estrips i els talls es van fer servir grapes de fil sintètic i en algun cas la sutura de fils. Empelts de tela de lli pels forats de mida mitjana o gran i borrissol de lli amb adhesiu per a la reintegració de petits orificis. Pel que fa a la meitat inferior de la costura, en primer lloc es van adherir tires longitudinals de *tissue* de fibra de Manila amb un adhesiu neutre activat amb la calor d'una espàtula calenta. A continuació es van aplicar transversalment grapes de fil. Finalment, per reforçar estructuralment la zona, es va elaborar una retícula de fil sintètic en un bastidor a part. A cada intersecció de fils de la quadrícula, es va aplicar una gota de cola termoplàstica. Un cop seca, es va col·locar el bastidor sobre la zona de la costura, es va activar l'adhesiu per tal que quedés adherit a la tela i posteriorment es va alliberar el bastidor tallant els fils del contorn amb un bisturí.

9 Un dels avantatges d'aquest tipus de marc és que permet tensar la tela collant progressivament uns cargols *allen* en comptes de fer-ho per mitjà de falques a cop de martell.

10 Mencionar alguns sistemes utilitzats com l'ús de saliva artificial, la combinació de varis dissolvents aplicats de forma gelificada o neteja mecànica amb bisturí en el cas de la retirada d'estucs.

11 Totes les repintades estan documentades en un mapa. Van ser eliminades de forma selectiva les que cobrien cares i caps (com per exemple a la cara de la Verge); les que amagaven els talls de la tela; el costat inferior del quadre, tot repintat de color negre i una part del fons. Gran part de les flames del purgatori són repintades però degut al desgast de la policromia original es va preferir no eliminar-les en aquesta intervenció.

12 Més fotografies i memòria complerta del procés de conservació – restauració al lloc web: www.retocrestauracio.com