

Restauració d'una taula de Jaume Huguet: les escenes de l'Ascensió de Crist i la Dormició de la Mare de Déu del Retaule del Conestable

Joaquim Pradell i Ventura

Paraules clau

Pintura, segle xv, Jaume Huguet, *Retaule de l'Epifania o del Conestable*, Restauració, reintegració pictòrica

Resum

El *Retaule de l'Epifania o del Conestable* de Jaume Huguet, datat el 1464-1465 i pintat per a la capella reial de Santa Àgata de Barcelona, ha patit diverses vicissituds al llarg de la història i ha estat objecte de tractaments de restauració en diferents ocasions. La darrera intervenció es va fer al Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya. En aquesta ocasió, entre el 1995 i el 2000, les taules laterals del retaule van ser restaurades per Joaquim Pradell qui, de molt jove, ja havia col·laborat breument en la intervenció del 1935-1939, iniciada al Museu d'Art de Catalunya i prosseguida a Olot a causa de la Guerra Civil. En l'article, Joaquim Pradell descriu tant la consolidació del suport de fusta del retaule, que es va dur a terme el 1937, com la seva actuació recent en la taula lateral amb les escenes de l'Ascensió de Crist i la Dormició de la Mare de Déu. Explica la fixació i neteja de les capes pictòriques, les fases d'anivellament i d'envernissat i detalla especialment els diversos sistemes de reintegració pictòrica. A la vegada, aporta observacions sobre el sistema constructiu del retaule i sobre els materials i la tècnica pictòrica de Jaume Huguet.

Palabras clave

Pintura, siglo xv, Jaume Huguet, *Retablo de la Epifanía o del Condestable*, restauración, reintegración pictórica

Resumen

El *Retablo de la Epifanía o del Condestable* de Jaume Huguet, fechado en 1464-1465 y pintado para la capilla real de Santa Àgata de Barcelona, ha sufrido varias vicissitudes a lo largo de la historia y ha sido objeto de tratamientos de restauración en diferentes ocasiones. La última intervención se hizo en el Centro de Restauración de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya. En esta ocasión, entre 1995 y 2000, las tablas laterales del retablo fueron restauradas por Joaquim Pradell quien, siendo muy joven, ya había colaborado brevemente en la intervención de 1935-1939, iniciada en el Museu d'Art de Catalunya y continuada en Olot a causa de la Guerra Civil. En el artículo, Joaquim Pradell describe tanto la consolidación del soporte de madera del retablo, que se realizó en 1937, como su actuación reciente en la tabla lateral con las escenas de la *Ascensión de Cristo* y la *Dormición de la Virgen*. Explica la fijación y limpieza de las capas pictóricas, las fases de nivelación y barnizado y detalla especialmente los distintos sistemas de reintegración pictórica. A la vez, aporta observaciones sobre el sistema constructivo del retablo y sobre los materiales y la técnica pictórica de Jaume Huguet.

Keywords

Painting, xv century, Jaume Huguet, *The Epiphany or Conestable altarpiece*, conservation, colour retouching

Abstract

The Epiphany or Conestable altarpiece by Jaume Huguet, dating to 1464-1465 and painted for the royal chapel of Santa Àgata in Barcelona, has been subject to vicissitudes over the course of history and to restoration on various occasions. The Government of Catalonia's Centre for the conservation of movable goods (Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya) undertook the last intervention. On this occasion, between 1995 and 2000, the altarpiece's lateral panels were restored by Joaquim Pradell, who, when very young, had briefly collaborated in the intervention in 1935-1939, initiated in the Museu d'Art de Catalunya and continued in Olot on account of the Spanish Civil War. In the article, Joaquim Pradell describes the consolidation of the altarpiece's wooden support, which was undertaken in 1937, and his recent intervention on the lateral panel featuring scenes of the *Ascension of Christ* and *Dormition of the Mother of God*. It explains the fixing and cleaning of the pictorial layers, the levelling and varnishing phases and, in particular, outlines the various pictorial reintegration methods. At the same time, observations are made regarding the altarpiece's building method, the materials and Jaume Huguet's pictorial technique.



El Museu Nacional d'Art de Catalunya y el mundo de la conservación-restauración de nuestro país tienen una deuda pendiente de gratitud para con Joaquim Pradell i Ventura. En 1935, siendo director Joaquim Folch i Torres, entró en el Museo cuando sólo contaba 14 años como meritorio a prueba y sin sueldo. Fue discípulo de Manuel Grau i Mas, el pionero de la restauración contemporánea en Cataluña, quien dirigió el servicio de restauración del Museo a partir de 1932, después de que la Junta de Museus lo enviase a formar parte como restaurador de la Pinacoteca de Brera, en Milán. Joaquim Pradell ha dedicado medio siglo al Museo, donde se convirtió en uno de los profesionales más respetados de su ámbito y donde se jubiló como jefe del Servicio de Restauración. Han pasado por sus manos algunas de las obras de pintura más relevantes del patrimonio catalán; en algunas ha intervenido directamente y en otras ha sido un espectador privilegiado. Su sentido de la responsabilidad y su preocupación por el trabajo son hartos conocidos por todos aquellos que han colaborado con él, quienes nos han dado testimonio de ello. Y verdaderamente, Joaquim Pradell no frivoliza nunca cuando habla de procesos de conservación-restauración y menos cuando se encuentra ante la obra, cuando examina con detalle las alteraciones y valora las actuaciones de restauración que se pueden apreciar en ella o cuando se entusiasma describiendo las peculiaridades de la técnica de un artista. La generosidad en el momento de transmitir sus conocimientos y descubrimientos ha supuesto un estímulo y un regalo para los restauradores, historiadores del arte y científicos que han tenido la suerte de tratar con él.

En 1995, el jefe del Servei de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya, Josep Maria Xarrié, solicitó a Pradell que colaborase en la restauración de una de las obras maestras de Jaume Huguet, el Retablo de la Epifanía o del Condestable, que ya había sido tratado en distintas ocasiones en el Museu d'Art de Catalunya. Con el artículo que publicamos ahora sobre su actuación en una tabla lateral de este retablo, Joaquim Pradell, quien siempre ha mostrado una capacidad de observación, una memoria y un oficio prodigiosos, ha querido dejar constancia de una restauración de madurez donde la experiencia y la curiosidad han sido determinantes.

Museu Nacional d'Art de Catalunya

Sobre las vicisitudes históricas del Retablo de la Epifanía o del Condestable de Portugal

El objeto de este artículo es la descripción del proceso de restauración del Retablo de la Epifanía o del Condestable, pintado por Jaume Huguet por encargo de Pedro IV de Cataluña y Aragón, el «Condestable de Portugal», que reinó efímeramente en Cataluña entre 1463 y 1466. En estos momentos soy el único testigo ocular de la primera intervención sobre el retablo en el Laboratorio de Restauración del Museu d'Art de Catalunya, por el hecho de haber colaborado en ella justo al comienzo de mis estudios de restauración en este mismo Laboratorio. Después de una introducción general, donde se subrayan las principales vicisitudes históricas del retablo, nos referiremos principalmente a las últimas actuaciones de conservación efectuadas entre 1995 y 2000 sobre una de las tablas laterales, en particular la de la derecha (lado de la Epístola), que contiene las escenas de la Ascensión de Cristo y la Dormición de la Virgen.

No es extraño que el Retablo de la Epifanía o del Condestable llegase a nuestros días en un estado de conservación precario y dolorosamente lamentable que no ofrecía garantías de durabilidad.

El paso de los años, la desidia y la dejadez en la conservación de la obra trajeron consigo las consecuencias que a continuación comentaremos, especialmente grietas longitudinales, cuarteados

y la pérdida del aglutinante proteico de las capas pictóricas de preparación, que debilitaron en gran medida la capa cromática. Todo ello agudiza la considerable problemática del mueble que gustosamente aceptamos intervenir.

Joaquim Folch i Torres, en un artículo publicado en la revista *Destino*,¹ realizó un repaso histórico de los distintos traslados del retablo. Tras ser pintado, el retablo permaneció en la capilla de Santa Ágata durante 370 años, desde 1465, año en que se finalizó, hasta 1835, cuando se extinguió el culto en la capilla. Como consecuencia de los hechos revolucionarios los frailes mercedarios encargados del culto huyeron y, en una época de gobiernos liberales, bajo el reinado de Isabel II la capilla quedó desolada y fueron desapareciendo los bienes muebles, salvo el retablo, que permaneció en el ábside. Fue Pròsper Bofarull, el archivero

del Archivo de la Corona de Aragón, quien se compadeció del retablo, lo recogió y lo almacenó en las dependencias del Archivo.

Al recibir el escultor Venanci Vallmitjana el encargo de retratar a la reina Isabel II, él y su hermano Agapit, también escultor, obtuvieron el permiso para instalar su taller en la capilla. Es posible que durante este período otros artistas que frecuentaban el improvisado taller de los Vallmitjana realizaran alguna intervención (quizá la primera restauración) en el retablo que posteriormente, durante la última restauración en 1999, pudimos detectar. Los Vallmitjana mantuvieron este taller hasta 1852, momento en que la Comisión Provincial de Monumentos solicitó a la reina el desalojo de la capilla y que ésta se confiase a la Comisión, que iniciaría su restauración. Más tarde se decidió utilizar este espacio como museo y el archivero, el señor Bofarull, solicitó al secretario de la Comisión de Monumentos que el Retablo del Condestable fuera trasladado a la sacristía de la capilla de Santa Ágata, traslado que tuvo lugar el 24 de agosto de 1858. Folch i Torres cree que la obra sufrió menos durante los treinta años en que estuvo almacenada en el Archivo de la Corona de Aragón que durante los setenta y tres que permaneció en la capilla convertida en museo, pues en el transcurso del siglo XIX el museo dejaba mucho que desear en cuanto a mantenimiento y conservación, debido a las deficiencias climatológicas, la humedad ambiental y los valores termométricos extremos. Folch i Torres llega incluso a explicar que él mismo había visto durante largas temporadas las ventanas sin cristal y las vidrieras de colores rotas, pudiéndose ver el cielo directamente a través del dibujo de los plomados.

El Museu Nacional d'Art de Catalunya i el món de la conservació-restauració del nostre país tenen un deute pendent de gratitud amb Joaquim Pradell i Ventura. L'any 1935, essent director Joaquim Folch i Torres, va entrar al Museu quan només tenia 14 anys, com a meritori a prova i sense cobrar. Va ser deixeble de Manuel Grau i Mas, el capdavanter de la restauració contemporània a Catalunya, que va dirigir el servei de restauració del Museu a partir de l'any 1932, després que la Junta de Museus l'enviés a formar-se com a restaurador a la Pinacoteca de Brera, a Milà. Joaquim Pradell ha dedicat mig segle al Museu, on es va convertir en un dels professionals més respectats del seu àmbit i on es va jubilar com a cap del Servei de Restauració. Han passat per les seves mans algunes de les obres de pintura més rellevants del patrimoni català: en algunes hi ha intervingut directament i en d'altres ha fet d'espectador privilegiat. El seu sentit de la responsabilitat i la seva preocupació pel treball són ben coneguts per tots aquells que han col·laborat amb ell, els quals ens n'han donat testimoni. I és veritat, Joaquim Pradell no frivolitza mai quan parla de processos de conservació-restauració i menys quan està davant de l'obra, quan examina en detall les alteracions i valora les actuacions de restauració que s'hi poden apreciar o quan s'entusiasma descrivint les peculiaritats de la tècnica d'un artista. La generositat a l'hora de transmetre els seus coneixements i els seus descobriments ha constituït un estímul i un regal per als restauradors, historiadors de l'art i científics que han tingut la sort de tractar-lo.

L'any 1995, el cap del Servei de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya, Josep Maria Xarrié, va demanar a Pradell que col·laborés en la restauració d'una de les obres mestres de Jaume Huguet, el Retaule de l'Epifania o del Conestable, que ja havia estat tractat en diverses ocasions al Museu d'Art de Catalunya. Amb l'article que ara publiquem sobre la seva actuació en una taula lateral d'aquest retaule, Joaquim Pradell, que sempre ha exhibit una capacitat d'observació, una memòria i un ofici prodigiosos, ha volgut deixar constància d'una restauració de maduresa on l'experiència i la curiositat han estat determinants.

Museu Nacional d'Art de Catalunya

Sobre les vicissituds històriques del Retaule de l'Epifania o del Conestable de Portugal

L'objecte d'aquest article és la descripció del procés de restauració del Retaule de l'Epifania o del Conestable, pintat per Jaume Huguet per encàrrec de Pere IV de Catalunya i Aragó, el «Conestable de Portugal», que va regnar efímerament a Catalunya entre el 1463 i el 1466. En aquests moments són l'únic testimoni ocular de la primera intervenció en el retaule al Laboratori de Restauració del Museu d'Art de Catalunya, pel fet d'haver-hi col·laborat quan tot just començava els meus estudis de restauració en aquest mateix Laboratori. Després d'una introducció general, on se subratllen les principals vicissituds històriques del retaule, el text es referirà principalment a les últimes actuacions de conservació efectuades entre el 1995 i el 2000, sobre una de les taules laterals, en particular la de la dreta (costat de l'Epístola), que conté les escenes de l'Ascensió de Crist i la Dormició de la Mare de Déu.

No és d'estranyar que el Retaule de l'Epifania, o del Conestable, arribés als nostres dies en un estat de conservació precari i dolorosament lamentable que no oferia garanties de durabilitat.

L'efecte dels anys, la desídia i la deixadesa en la conservació de l'obra van produir les conseqüències que a continuació esmentarem, especialment esquerdes longitudinals, clivellats i pèrdua del

llogant proteic de les capes pictòriques de preparació, que van debilitar en gran mesura la capa cromàtica. Tot això aguditza la problemàtica considerable del moble que de grat acceptarem intervenir.

Joaquim Folch i Torres, en un article publicat a la revista *Destino*,¹ va fer un repàs històric dels diversos trasllats del retaule. Després de ser pintat, el retaule va romandre a la capella de Santa Àgata durant 370 anys, des de l'any 1465, en què es finalitzà, fins al 1835, en què es va extingir el culte a la capella. Com a conseqüència dels fets revolucionaris, fugiren els frares mercedaris que es cuidaven del culte i, en aquesta època de governs liberals, sota el regnat d'Isabel II, la capella quedà desolada i van anar desapareixent-ne els objectes mobles, tret del retaule, que va romandre tot sol a l'absis. Va ser Pròsper Bofarull, l'ar-

xiver de l'Arxiu de la Corona d'Aragó, qui es compadí del retaule, el recollí i l'emmagatzemà a les dependències de l'Arxiu.

En rebre l'escultor Venanci Vallmitjana l'encàrrec de retratar la reina Isabel II, ell i el seu germà Agapit, també escultor, van obtenir el permís per instal·lar el seu taller a la capella. És possible que, durant aquest període, altres artistes que freqüentaven l'improvisat taller dels Vallmitjana fessin alguna intervenció (primera restauració?) en el retaule que, posteriorment, durant l'última restauració de 1999, vam poder detectar. Els Vallmitjana van mantenir aquest taller fins a l'any 1852, moment en què la Comissió Provincial de Monuments va demanar a la reina que es desallotgés la capella i que es confiés a la Comissió, que va iniciar-ne la restauració. Més tard es va decidir utilitzar aquest espai com a museu i l'arxiver, el senyor Bofarull, va demanar al secretari de la Comissió de Monuments que el Retaule del Conestable es traslladés a la sagristia de la capella de Santa Àgata, trasllat que es va produir el 24 d'agost de 1858. Folch i Torres creu que l'obra va patir menys durant els trenta-tres anys que va estar emmagatzemada a l'Arxiu de la Corona d'Aragó que durant els setanta-tres que va estar a la capella convertida en museu, car en el transcurs del segle XIX el museu deixava molt a desitjar quant a manteniment i conservació, a causa de les deficiències climatològiques, les humitats ambientals i els valors termomètrics extrems. Folch i Torres explica fins i tot que ell mateix havia vist durant llargues temporades les finestres sense els vidres i els vitralls de colors trencats, que es podia veure el cel directament a través del dibuix dels emplomats.

La primera restauración del retablo en el Servicio de Restauración del Museu d'Art de Catalunya, 1935-1939

El 19 de enero de 1931² la Junta de Museos aprobaba la propuesta de Joaquim Folch i Torres –director del Museu d'Art de Catalunya– de enviar a Manuel Grau i Mas a Italia, con carácter de pensionado y por el período de un año,³ para aprender la técnica de restauración en el mejor taller europeo del momento, el de Mauro Pellicoli, eminente profesor y superintendente de la Pinacoteca de Brera en Milán. Este hecho indica claramente que nuestro Servicio de Restauración del Museo empieza a funcionar en los primeros meses de 1932 en el edificio del Parque de la Ciudadela y con Manuel Grau i Mas como jefe.

Queríamos agradecer, en primer lugar y sirviendo al mismo tiempo de testimonio, la labor llevada a cabo por el señor Grau. No obstante, creemos que supondría un olvido injustificable obviar los nombres del colectivo y los profesionales que por aquellos años formaron el equipo del Servicio recién instaurado. Todos ellos se involucraron con entusiasmo y profesionalidad –cada uno dentro de su especialidad– en la restauración del *Retablo del Condestable*, colaborando estrechamente con el jefe. Nos gustaría, pues, que este informe sirviese también de homenaje a este primer grupo de profesionales, lamentablemente ya fallecidos.

Nos referimos a continuación a estos inolvidables amigos. Doménech Xarrié i Mirambell, ayudante directo y de la confianza profesional de Grau i Mas, quien más adelante tuvo un gran éxito como restaurador de prestigio reconocido en Barcelona. Como dorador y tallista, Antón Esteve i Querol, de oficio depurado y técnicamente inmejorable, fue aprendiz en la prestigiosa Casa Cuyàs de la calle Casanova, hoy desaparecida. Jesús Arcas Porta, ebanista de primera, tuvo un protagonismo importante en lo que se refiere a la consolidación, la reestructuración y el montaje del esqueleto arquitectónico, así como de los tablones que conforman las tablas del *Retablo del Condestable*. Finalmente, quien suscribe este artículo, aunque muy joven por entonces, colaboró durante un cierto período de tiempo que se vio truncado desgraciadamente por la Guerra Civil el 19 de julio de 1936.

La labor de restauración del *Retablo del Condestable* comenzó en el Museu d'Art de Catalunya (Palacio Nacional de Montjuïc), donde estaba ubicado el Servicio de Restauración. Se aplicó en el retablo, entre los años 1935 y 1939, un tratamiento que podríamos calificar, más correctamente, como de criterio curativo o de conservación, más que de restauración, ya que la obra se hallaba en un estado lastimoso cuando entró en el Servicio. Por encima de todo, se procedió al refuerzo integral que necesitaba la obra en su estructura general, tanto en lo que se refiere a la parte del soporte

de madera como en las capas pictóricas. Las cuatro tablas correspondientes a la predela se recuperaron y se incorporaron al conjunto del retablo con posterioridad, ya en 1964. Esta tarea, iniciada y continuada en Barcelona hasta el mes de julio de 1936, prosiguió luego en Olot, donde al inicio de la Guerra Civil se trasladó por razones de seguridad el taller de restauración del Museo, que quedó instalado en la casa modernista Solà-Morales, ubicada en el paseo del Firal. La restauración del conjunto del retablo se terminó en Olot durante el período entre 1937 y 1939. Los trabajos fueron dirigidos por el señor Manuel Grau i Mas.

Consolidación del soporte (Olot, 1937)

El conjunto de la carpintería del retablo es de álamo, un árbol caducifolio cultivado frecuentemente en riberas y en tierras bajas. Esta madera es ligera, mullida y blancuzca, y tiene la ventaja que presenta pocos nudos, lo que la favorece razonablemente de cara a ser preparada y tratada como soporte pictórico. No obstante, su resistencia es muy limitada en lo que atañe a su duración, pues proliferan fácilmente en ella xilófagos, termitas, coleópteros, etc. Este fenómeno se puede observar en gran parte de la producción pictórica gótica catalana, en la que casi siempre se utiliza dicha madera. En este caso habría sido deseable que el soporte de madera nos hubiese llegado en mejores condiciones de conservación que las actuales, tanto a nivel de soportes técnicos como en los elementos de corte decorativo. Por otro lado, las dimensiones, que exceden las medidas habituales, complican todavía más la reparación de la carpintería. En cuanto a los carpinteros y tallistas de los retablos de Huguet, sabemos que probablemente habían estado entre los mejor cualificados de la época. Jaume Barrachina documenta como carpinteros del *Retablo del Condestable* a Miquel Prats y Pere Duran; este último también como tallista.⁴

Los trabajos de restauración fueron determinantes para la posterior buena conservación del reverso de las tablas, dado que la degradación de la madera y la falta de ciertos elementos del esqueleto fueron una de las principales preocupaciones del Servicio. En lo que se refiere a la tabla lateral con las escenas de la *Ascensión de Cristo* y la *Dormición de la Virgen*, objeto de este artículo, el movimiento y la separación de la junta natural de los dos tablones y las grietas producidas por la sequedad de la madera y los cambios climáticos y de ubicación, causaron otros estragos que obligaron a la intervención rápida del especialista del servicio de carpintería, Jesús Arcas i Porta.

La tabla presenta unas dimensiones totales de 243 x 99 cm. Si observamos el reverso, vemos que el tablero pintado comprende dos tablones unidos entre sí y sin ensamblar (unión a tope), aunque un tanto separados por el paso de los años. El ancho del tablón de la izquierda es de 48 cm y el de la derecha de 51 cm.

La primera restauració del retaule al Servei de Restauració del Museu d'Art de Catalunya, 1935-1939

El 19 de gener de 1931,² la Junta de Museus aprovava la proposta de Joaquim Folch i Torres –director del Museu d'Art de Catalunya– d'enviar Manuel Grau i Mas a Itàlia, amb caràcter de pensionat i pel període d'un any,³ per aprendre la tècnica de restauració en el millor taller europeu del moment, el de Mauro Pelliccioli, eminent professor i sobreintendent de la Pinacoteca de Brera de Milà. Aquest fet indica clarament que el nostre Servei de Restauració del Museu comença a funcionar els primers mesos del 1932 a l'edifici del Parc de la Ciutadella i amb l'esmentat Manuel Grau i Mas com a cap.

Voldríem agrair, en primer lloc, bo i servint al mateix temps de testimoniatge, la tasca portada a terme pel senyor Grau. Tanmateix, creiem que seria un oblit injustificable obviar els noms del col·lectiu i dels professionals que en aquells anys formen l'equip del Servei, tot just acabat d'encetar. Tots ells s'involucraren amb entusiasme i professionalitat, cadascun dins la seva especialitat, en la restauració del *Retaule del Conestable*, col·laborant estretament amb el cap. Voldríem, doncs, que aquest informe servís també d'homenatge a aquest primer grup de professionals, tots ells dissortadament ja morts.

Ens referim a continuació a aquests inoblidables amics. Domènec Xarrié i Mirambell, ajudant directe i de gran confiança professional de Grau i Mas, el qual més endavant reeixí com a restaurador de prestigi reconegut a Barcelona. Com a daurador i tallista, Anton Esteve i Querol, d'ofici depurat i tècnicament immillorable, féu l'aprenentatge a la prestigiosa Casa Cuyàs del carrer de Casanova, avui desapareguda. Jesús Arcas Porta, ebenista de primera, tingué un protagonisme important pel que fa a la consolidació, la reestructuració i el muntatge de l'esquelet arquitectònic, així com de les posts que formen les taules del *Retaule del Conestable*. Finalment, qui subscriu aquest article, encara que aleshores molt jove, hi col·laborà durant un curt període de temps, dissortadament estroncat per la Guerra Civil, que va comportar el trasllat del Servei de Restauració a Olot. Concretament, hi vaig participar des de la tardor de 1935 fins a l'inici de la Guerra Civil, el 19 de juliol de 1936.

Es començà la tasca de restauració del *Retaule del Conestable* al Museu d'Art de Catalunya (Palau Nacional de Montjuïc), on estava ubicat el Servei de Restauració. Al retaule s'hi aplicà, entre els anys 1935 i 1939, un tractament que podríem dir-ne, més correctament, de criteri curatiu o de conservació més que no pas de restauració, ja que l'obra es trobava en un estat molt llastimós quan entrà al Servei. Per damunt de tot, es procedí al



Fig. 1. *Retaule del Conestable*, Capella de Santa Àgata, Barcelona / *Retablo del Conestablo*, Capella de Santa Àgata, Barcelona.

reforçament integral que necessitava l'obra en la seva estructura general, tant pel que fa a la part del suport de fusta com a les capes pictòriques. Les quatre taules corresponents a la predel·la es van recuperar i es van incorporar al conjunt del retaule amb posterioritat, ja a l'any 1964. Aquesta tasca, iniciada i continuada a

No obstante, siete travesaños (el travesaño superior es de nueva confección) y dos largueros de sección transversal, de 5,5, x 4,5 cm, forman el bastidor de refuerzo de la totalidad de los tablones y completan así la estructura de la tabla. Los ángulos de los travesaños y largueros originales se hallan encajados y encolados en sendas espigas horadadas. Tanto en el travesaño superior como en el inferior observamos dos encajes horizontales (espacio vacío), probablemente para acoplar en ellos las tablas yuxtapuestas. Cabe mencionar que en el tablón inferior izquierdo, entre el último y el penúltimo travesaño, se observa una grieta que realiza un recorrido vertical de unos 40 cm aproximadamente. Todos los travesaños, salvo el superior y el inferior, están ensamblados con espigas en semicolas de milano (cinco por lado) de media madera y finalmente fijados con clavos de forja en los dos largueros laterales, dado que estos últimos son los portadores de los encajes correspondientes. Los travesaños superior e inferior se encuentran fijados con tornillos, así como con ensambles de media madera.

Se unieron de nuevo y se encolaron los tablones pintados y, donde era necesario, se introdujo un pequeño segmento en la junta para que la unión quedase bien cohesionada. Para asegurar la unión total de los tablones se introdujeron, justo en el medio de cada uno de los seis espacios de la tabla separados por los travesaños, seis espigas en cola de milano de madera de roble, encastadas y encoladas a una profundidad aproximada de 5 mm. Dos más se colocaron en la grieta, en el área entre el último y el penúltimo travesaño.

Para fijar nuevamente los dos tablones, una vez unidos entre sí y a los travesaños y largueros, se introdujeron unos tornillos en los tablones de soporte por el anverso (pintura), ya que en la construcción original de la tabla, los clavos de forja estaban clavados del mismo modo. Se procuraron aprovechar las faltas de color o lagunas ya existentes. Finalmente, se limpió el reverso puliéndolo con una cuchilla y se entintó también la nueva madera añadida al bicromato para que armonizase así mejor con el tono envejecido característico del dorso original.

Última restauración de la tabla (año 1999)

En 1995 el señor Josep M^a Xarrié i Rovira, director del Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya, me encomendó una nueva tarea de restauración sobre el conjunto del retablo después de más de medio siglo de paréntesis. Se comenzó la intervención en dos de las tablas laterales, la *Anunciación* y la *Resurrección-Pentecostés*, y a continuación se procedió (año 1999) a la intervención sobre la tabla lateral derecha o de la *Ascensión-Dormición*, que es la que nos ocupa en este escrito.



Fig. 1. *Ascensió de Crist*. Fotografia de 1914, Arxiu Mas. S'observen diverses pèrdues a la capa pictòrica / *Ascensión de Cristo*. Fotografía de 1914, Arxiu Mas. Se observan diversas pérdidas en la capa pictórica.

a) Consolidación de las capas pictóricas

Como era de suponer, la tabla nos llegaba, pasados tantos años, con algunas pérdidas en la capa pictórica que se presentaban en forma de cavidades –que ya existían antes de 1914, como nos informan las detalladas fotografías que hemos revisado (fig. 1 y 2)–, debilitadas en su perímetro irregular debido a los contrastes bruscos de temperatura, provocados sobre todo por la absorción del vapor de agua (humedad). Los materiales de la obra son extraordinariamente higroscópicos, absorben en algunos momentos gran cantidad de agua para estar en equilibrio con el ambiente y se dilatan. Cuando disminuye la humedad ambiental ceden parte del agua y se contraen, con lo que con el paso de los años se debilitan y acaban desprendiéndose, provocando las consiguientes pérdidas.

En la escena de la *Ascensión de Cristo* (registro superior), cabe subrayar especialmente los desprendimientos y las pérdidas de las capas de color carmín (laca), junto con la capa de preparación rojiza (mezcla de sulfuro de mercurio con blanco de plomo en la policromía original), en toda el área importante del manto de san Juan (fig. 2). La causa se puede relacionar con el aglutinante, dado que el estrato superficial carminoso es mucho más cristalino y agrietadizo debido al aglutinante proteico de clara de huevo, que, afectado por los cambios climáticos (de humedad relativa), provoca grietas o craquelados que finalmente se traducen en desprendimientos y posteriores pérdidas de las capas de color.⁵ No obstante, en las partes profundas-oscuras de los pliegues de la túnica se

Barcelona fins al mes de juliol de 1936, va prosseguir després a Olot, on, en iniciar-se la Guerra Civil, es va traslladar, per raons de seguretat, el taller de restauració del Museu, que quedà instal·lat a la casa modernista Solà-Morales, ubicada al passeig del Firal. La restauració del conjunt del retaule s'enllestí a Olot durant el període del 1937 al 1939. Dirigí els treballs el senyor Manuel Grau i Mas.

Consolidació del suport (Olot, 1937)

El conjunt del fustam del retaule és d'álber, un arbre caducifoli cultivat freqüentment en riberes i terra baixa. Aquesta fusta és lleugera, tova i blanquinosa, i té com a avantatge que presenta pocs grops, la qual cosa l'afavoreix raonablement per tal de ser preparada i tractada com a suport pictòric. Però, en canvi, la seva resistència és força limitada quant a duració perquè fàcilment hi proliferen xilòfags, tèrmits, coleòpters, etc. Aquest fenomen el podem observar en la major part de la producció pictòrica gòtica catalana, en la qual s'utilitza gairebé sempre la fusta esmentada. En aquest cas hauria estat desitjable que el suport de fusta ens hagués pervingut en millors condicions de conservació que les actuals, tant pel que fa als suports pictòrics com als elements de talla ornamental. D'altra banda, les dimensions, que excedeixen les mesures habituals, compliquen encara més la reparació del fustam. Pel que fa als fusters i els tallistes dels retaules d'Huguet, sabem que possiblement havien estat dels més ben qualificats de l'època. Jaume Barrachina ens documenta com a fusters del *Retaule del Conestable*, Miquel Prats i Pere Duran; aquest últim també com a tallista.⁴

Els treballs de restauració foren determinants per a la posterior bona conservació del revers de les taules, atès que la degradació de la fusta i la manca d'alguns elements de l'esquelet eren una de les principals preocupacions del Servei. Pel que fa a la taula lateral amb les escenes de l'Ascensió de Crist i la Dormició de la Mare de Déu, objecte d'aquest article, el moviment i la separació de la junta natural dels dos taulons i les esquerdes produïdes per l'eixutesa de la fusta i els canvis climàtics i d'ubicació, causaren d'altres estralls que obligaren a la intervenció ràpida de l'especialista del servei en fusteria, Jesús Arcas i Porta.

La taula té unes dimensions totals de 243 x 99 cm. Si n'observem el revers, veiem que el tauler pintat comprèn dos taulons units entre si i sense emmetjar (junta plana), encara que un pèl separats per l'efecte dels anys. L'amplada del tauló de l'esquerra és de 48 cm i el de la dreta, de 51 cm. Tanmateix, set travessers (el travesser superior és de nova confecció) i dos llarguers de secció transversal, de 5,5 x 4,5 cm, formen el bastigi de reforç de la totalitat dels taulons, i completen així l'estructura de la taula. Els angles dels travessers i llarguers originals es troben encaixats i encolats en sengles metxes foradades. Tant en el travesser superior com en l'inferior hi observem dos encaixos horitzontals (espai buit



Fig. 2. *Ascensió de Crist*. Fotografia: Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya. Detall de les cavitats a la màniga de la túnica de sant Joan i dels desprendiments o pèrdues de l'estrat de color carmí (laca) juntament amb la capa de preparació vermellova del mantell del sant. / *Ascensión de Cristo*. Fotografía: Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya. Detalle de las cavidades en la manga de la túnica de san Juan y de los desprendimientos o pérdidas del estrato de color carmín (laca) junto con la capa de preparación rojiza del manto del santo.

probablement per acoblar-hi les taules que s'hi juxtaposen. Cal esmentar que en el tauló inferior esquerre, entre l'últim i el penúltim travesser, s'hi observa una esclatxa que fa un recorregut vertical d'uns 40 cm aproximadament. Tots els travessers, excepte el superior i l'inferior, estan encaixats amb metxes semicudornelles (cinc per banda) de mitjamossa i finalment fixats amb claus de forja en



observa una degradación más problemática y grave, probablemente debido a la mezcla de la laca con pigmentos de sombras negruzcas, que engrosan visiblemente la superficie y modifican su volumen. Los grosores pueden ir de 10 a 20 μm y de 70 a 100 μm en las partes de mayor relieve. El mismo problema presenta la túnica de san Pedro en la parte derecha de la imagen, aunque la tonalidad del color se observa en general menos carminosa. En la escena de la *Dormición de la Virgen* (registro inferior) nos encontramos con el mismo problema de degradación en la túnica del apóstol san Pedro en la parte superior derecha de la imagen; aquí se observa perfectamente la película de laca-negrucza desprendida de la base de preparación roja, aunque ésta, en algunas zonas muy puntuales, se haya también perdido dejando a la vista la preparación de yeso (sulfato cálcico).

Dada la problemática expresada en los párrafos anteriores, era totalmente imprescindible intervenir de nuevo las cavidades y el craquelado puntualmente para poder obtener la cohesión deseada. La consolidación, que nos debía ayudar a preparar y allanar el camino para obtener un buen estucado, se efectuó aplicando a pincel, con mucha precisión y puntualmente, el acrílico *Primal* en las lagunas importantes y secando inmediatamente la humedad residual del acrílico (hay que tener en cuenta que la pintura es extremadamente higroscópica y que por lo tanto corre el peligro de diluirse al contacto con el agua). Al mismo tiempo, un abanico de pequeñas lagunas distribuidas en la totalidad de la superficie de la tabla fueron también cuidadosamente tratadas.

b) Limpieza de las capas de color

La obra nos llegó extraordinariamente sucia (fig. 3). Los colores originales quedaban eclipsados por la gran cantidad de contaminación y residuos orgánicos. Una capa amarillenta cubría totalmente la pintura y desvirtuaba sensiblemente el tono de los colores y los dorados con relieve, hasta el punto de perder la brillantez dorada característica de los retablos medievales. Los abundantes craquelados se encontraban materialmente taponados con grasa contaminante, lo que suponía un nuevo problema añadido. Las tintas acuareladas (retoques visibles), aplicadas entre los años 1935 y 1939, habían perdido también frescor y vibración debido a la contaminación polvorienta que sufrió el retablo cuando nuevamente fue colocado, montado y expuesto en la capilla de Santa Ágata después de la Guerra Civil. No olvidemos tampoco las obras de restauración arquitectónica que se realizaron posteriormente en la capilla. Si bien se tuvo la precaución de tapar el retablo cuidadosamente, el polvo se filtró a través de los poros y las fisuras del tejido de cubrimiento. Podemos decir, pues, que se sumó un nuevo estrato contaminante en la obra, lo que acabó por transformar el cromatismo original de la tabla. Dicho esto, explicaremos a continuación el trabajo desempeñado para sacarle el máximo partido a la tabla que nos proponíamos restaurar. En



Fig. 3. Taula de l'Ascensió de Crist i la Dormició de la Mare de Déu abans de la restauració de 1999 / Tabla de la Ascensión de Cristo y de la Dormición de la Virgen antes de la restauración de 1999.

primer lugar se hicieron fotografías buenas en color del conjunto y de distintos detalles. Realizamos, como es habitual, un detallado examen organoléptico de la superficie pictórica de la tabla y hasta de los detalles más insignificantes. De esta manera, pudimos observar que la capa pictórica de la obra tenía muy poco color (barrida o gastada) en partes sustanciales de la composición.

Tras este estudio previo sobre el estado de conservación de las capas superficiales de la pintura, nos propusimos realizar una ligera prueba de limpieza. Se llevó a cabo en un pequeño fragmento donde creíamos que el color podía tener más solidez o consistencia y quizá también un mayor espesor. Se optó, pues, por comenzar por el afloramiento gris de la escena superior de la *Ascensió* y por el lecho reclinatorio de color siena donde se halla la Virgen dormida. El muestreo se efectuó utilizando un detergente neutro de acción lenta, poco líquido, probado y comprobado sobradamente en el Centro de



els dos llarguers laterals, atès que aquests són els portadors dels encaixos corresponents. Els travessers superior i inferior es troben collats amb cargols i ensems amb encaixos de mitjamossa.

Es rejuntaren i encolaren els taulons pintats i, allà on calia, s'hi introduí un petit segment en el junt per tal que el rejuntat quedés ben cohesionat. Per assegurar la total unió dels taulons es van introduir, en el bell mig de cadascun dels sis espais de la taula separats pels travessers, sis metxes cudornelles de fusta de roure, encastades i encolades a una profunditat aproximada de 5 mm. Dues més es van col·locar a l'esclatxa, a l'àrea que correspon entre l'últim i el penúltim travesser.

Per tal de tornar a fixar els dos taulons, una vegada units entre si i als travessers i llarguers, s'introduïren uns cargols als taulons de suport per l'anvers (pintura), tota vegada que en la construcció original de la taula, els claus de forja anaven clavats de la mateixa manera. Hom procurà aprofitar les manques de color o llacunes ja existents. Finalment, es netejà el revers polint-lo amb ganiveta, i també s'entintà la fusta nova afegida amb bicromat per tal d'harmonitzar millor amb el to vell característic del dors original.

Última restauració de la taula (any 1999)

L'any 1995 el senyor Josep M^e Xarrié i Rovira, director del Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya, em demanà una nova actuació de restauració sobre el conjunt del retaule, després de més de mig segle de parèntesi. Es començà la intervenció en dues de les taules laterals, l'*Anunciació* i la *Resurrecció-Pentecosta*, i, a continuació, es procedí (l'any 1999) a la intervenció en la taula lateral dreta o de l'*Ascensió-Dormició*, que és la que ens ocupa en aquest escrit.

a) Consolidació de les capes pictòriques

Com era de suposar, la taula ens arribava, després de tants anys, amb algunes pèrdues de la capa pictòrica que es presentaven en forma de cavitats –les quals ja existien abans de l'any 1914, com ens informen les detallades fotografies que hem revisat (fig. 1 i 2)–, afeblides en el seu perímetre irregular a causa dels contrastos bruscs de temperatura, causats sobretot per l'absorció del vapor d'aigua (humitat). Els materials constituents de l'obra són extraordinàriament higroscòpics, absorbeixen en alguns moments gran quantitat d'aigua per tal d'estar en equilibri amb l'ambient, i es dilaten. Quan disminueix la humitat ambiental cedeixen part de l'aigua i es contrauen, la qual cosa fa que amb els anys es debilitin i acabin desprenent-se, i provocar les conseqüents pèrdues.

En l'escena de l'*Ascensió de Crist* (registre superior), cal subratllar especialment els desprendiments i les pèrdues de les capes de color carmí (laca), juntament amb la capa de preparació vermellosa

(mescla de sulfur de mercuri amb blanc de plom en la policromia original), en tota la important àrea del mantell de sant Joan (fig. 2). La causa es pot relacionar amb l'aglutinant, atès que l'estrat superficial carminós és molt més cristal·lí i esquerdat a causa del lligant proteic de clara d'ou, el qual, afectat pels canvis climàtics (d'humitat relativa), provoca esquerdes o clivellats que finalment es tradueixen en desprendiments i la posterior pèrdua de les capes de color.⁵ Tanmateix, a les parts profundes-fosques dels plecs de la túnica s'observa una degradació més problemàtica i greu, probablement per la mescla de la laca amb pigments d'ombres negres, les quals engruixeixen visiblement la superfície, i en modifiquen el volum. Els gruixos poden ser de 10 a 20 µm i de 70 a 100 µm a les parts de més relleu. El mateix problema presenta la túnica de sant Pere a la part dreta de la imatge, encara que la tonalitat del color s'observa en general menys carminosa. En l'escena de la *Dormició de la Mare de Déu* (registre inferior), trobem el mateix problema de degradació en la túnica de l'apòstol sant Pere, a la part superior dreta de la imatge; aquí s'observa perfectament la pel·lícula de laca-negrosa despresada de la base de preparació vermella, encara que aquesta, en alguns llocs molt puntuals, també s'hagi perdut, tot deixant a la vista la preparació de guix (sulfat càlcic).

Atesa la problemàtica expressada en els paràgrafs anteriors, era del tot imprescindible tornar a intervenir les cavitats i els clivellats puntualment per poder obtenir la cohesió desitjada. La consolidació, que ens havia d'ajudar a preparar i aplanar el camí per obtenir un bon estucat, s'efectuà aplicant, amb molta precisió i puntualment a pinzell, l'acrílic *Primal* a les llacunes importants i eixugant immediatament la humitat residual de l'acrílic (cal tenir en compte que la pintura és extremament higroscòpica i que, per tant, corre perill de diluir-se en contacte amb l'aigua). Al mateix temps, un ventall de petites llacunes distribuïdes en la totalitat de la superfície de la taula foren també tractades curosament.

b) Neteja de les capes de color

L'obra ens arribà extraordinàriament bruta (fig. 3). Els colors originals quedaven eclipsats per la molta contaminació i els residus orgànics. Un nuvolet groguenc cobria totalment la pintura i desvirtuava sensiblement el to dels colors i els daurats amb relleu, fins al punt de perdre la lluentor daurada característica dels retaules medievals. Els abundants clivellats es trobaven materialment taponats amb greix contaminant, la qual cosa representava un problema afegit més. Les tintes aquarellades (retocs visibles), aplicades entre els anys 1935 i 1939, havien perdut també frescor i vibració a causa de la contaminació pulverulenta que patí el retaule quan fou de nou col·locat, muntat i exposat a la capella de Santa Àgata, després de la Guerra Civil. No oblidem tampoc les obres de restauració arquitectònica que s'efectuaren posteriorment a la capella. Tot i que hom tingué la precaució de tapar el retaule curosament, la pols s'infiltrà pels porus i les fissures del



Restauración, de fácil neutralización con un hidrocarburo muy volátil (del tipo White Spirit). Pasadas 24 horas, totalmente secas las capas pictóricas, se consideró necesario efectuar una segunda intervención con el mismo producto a fin de eliminar el resto de residuos existentes. Comprobada la bondad del producto, se pasó a limpiar la totalidad de los colores restantes (excepto los verdes) que configuraban la composición de la tabla, que se comportaron satisfactoriamente. Se tuvo mucha precaución al tratar los colores de base bermellón, dado que se trataba de un sulfuro de mercurio (S₂Hg), es decir, cinabrio. Sabemos por experiencia que dicho pigmento, mezclado con aglutinantes de proteínas, es decir, colas, huevo, etc., aunque muy sólido, con cualquier producto acuoso aplicado despreocupadamente, se destiñe con facilidad. En cuanto a los colores restantes, se procedió también con una enorme prudencia, dado el peligro que supone actuar sobre los aglutinantes ya comentados. En toda la gama de tonos verdosos se añadía un grave problema de limpieza, puesto que habían sido repintados y se había cubierto de negro la totalidad del color verde. Es muy posible que el pintor o pintores que «restauraron» la tabla, quizá a finales del siglo XIX (?), encontrasen los verdes muy ennegrecidos debido a la alteración del cobre del pigmento provocada por la acción de los años y los siglos. Por este motivo, taparon con color negro las pérdidas de los estratos verdosos y blancos de preparación, embadurnando completamente la totalidad de la zona verde para obtener así una extensión homogénea e invisible del área del repintado.

Los verdes: se observó que estos colores ofrecen normalmente un cúmulo de dificultades en el proceso de recuperación. Cuando se encuentran alterados, soluciones combinadas de Dimetil Formamida con White Spirit suelen ser suficientes para obtener la claridad deseada. Pero el caso que nos ocupa, como ya hemos comentado anteriormente, presentaba el problema añadido del recubrimiento de pigmento negro, de dudosa técnica oleosa, que impedía saber exactamente cómo encontraríamos el estado de conservación de la capa subyacente original (verde) una vez aquél fuese retirado. Conseguir eliminar la negrura superficial era, pues, esencial para visualizar el estado de conservación del color subyacente, especialmente en la capa verde del apóstol que se encuentra sentado en la parte inferior derecha de la tabla (*Dormición de la Virgen*). Utilizamos el Gel-Cloruro de Metileno dejándolo reposar unos tres o cuatro minutos a fin de reblandecer el finísimo recubierto del estrato de color negro. Se repitió la operación otra vez, hasta conseguir la retirada total o parcial del color. La utilización del Dimetil Formamida acabó por eliminar las pequeñas partículas o impurezas existentes en la superficie verdosa, también las manchas amarronadas que se originan normalmente debido a la alteración del cobre. Un último aclarado con White Spirit acabó de neutralizar los efectos de los disolventes comentados. Los colores verdes se habían recuperado. Una vez limpios, disfrutamos especialmente de estos verdes y pudimos contemplar los distintos matices, que pasan de tonos amarillentos a azules oscuros.

No obstante, finalizada la limpieza de la capa pictórica nos encontramos con una importante cantidad de lagunas blancas que dejaban a la vista el yeso original desnivelado. La figura 4 muestra el estado de la escena de la *Ascensión* tras la limpieza.

c) Estucado

En el manto carminoso de san Juan, en el compartimento superior (*Ascensión de Cristo*), tal como comentábamos en el apartado «Consolidación de las capas pictóricas», abundan los estratos de lacas oscuras, de un grosor de 70-100 µm. Estos grosores ciertamente finísimos, casi imperceptibles al ojo humano, se nivelaron con un estucado muy elaborado formando una pasta con una solución de cola animal mezclada con sulfato cálcico (CaSO₄), dado que por otro lado la posterior reintegración habría conformado una superficie sinuosamente ondulada y defectuosa (no plana) que habría afectado a la lectura del retoque. Esta operación la repetimos en la capa de san Pedro (última figura a la derecha), de un rojo no tan carminoso pero que ofrecía las mismas deficiencias técnicas que el manto ya comentado. En lo que se refiere al resto de la escena, observamos pequeñas cavidades, especialmente en el brazo de la túnica verde de san Juan, originadas por los clavos o tachuelas clavados antes de 1914 (fig. 1 y 2). De la misma manera, estos últimos, y otros pequeños desprendimientos repartidos por la composición, fueron igualmente estucados. No obstante, se optó por aprovechar los enmasillados efectuados en Olot (1937) y seguir el mismo criterio, que consiste en dejar las zonas importantes perdidas neutras (por otro lado podrían afectar a la composición), pero respetando a su vez los estratos de yeso originales, de 1/2 a 1 mm por debajo del nivel de la policromía superficial. Podemos mencionar, a modo de testimonio, en el compartimento inferior (*Dormición de la Virgen*), la gran falla o cavidad que abarca buena parte de la túnica y el manto del apóstol lector, que se halla sentado a la izquierda en la parte baja de la composición. Se aprecia suficientemente la nivelación del área, de acuerdo con la policromía original, mediante el estucado que elaboraron los restauradores en Olot alrededor de 1937, y que nosotros perfeccionamos tras la limpieza de las capas de color.

Observamos también, en el mismo compartimento, en la parte superior-izquierda, una pequeña falta desnivelada de la policromía lacada original, lo que origina la pérdida de buena parte del libro que lee fervorosamente el personaje que lo sostiene. Siguiendo un criterio conceptualmente arqueológico nos hemos abstenido de intervenir en este pequeño espacio. Cabe considerar que, como en la escena anterior, las cavidades y los desprendimientos habían sido enmasillados en toda el área de la tabla, especialmente relevantes en el manto verde del apóstol sentado a la derecha en la composición.

La figura 5 muestra el estado de la escena del *Tránsito de la Virgen* tras ser limpiada y estucada.

teixit de cobriment. Podem dir, doncs, que se sumà un altre estrat contaminant a l'obra, la qual cosa acabà per transformar el cromatisme original de la taula. Dit això, explicarem la tasca que vam portar a terme per tal de treure el màxim partit de la taula que ens proposàvem restaurar. Primer es feren bones fotografies en color del conjunt i de diversos detalls. Férem, com és habitual, un curós examen organolèptic de la superfície pictòrica de la taula i fins i tot dels detalls més insignificants. Així, vam poder observar que la capa pictòrica de l'obra era molt prima de color (escombrada o gastada) en parts substancials de la composició.

Després d'aquest estudi previ de l'estat de conservació de les capes superficials de la pintura, ens proposàrem de fer una prova de neteja lleugera. Hom la va dur a terme en un petit fragment on creïem que el color podia tenir més solidesa o consistència, i, tal vegada, potser també més espessor. S'optà, doncs, per començar pel gres gris de l'escena superior de l'*Ascensió* i pel llit reclinatori de color siena on es troba la Mare de Déu adormida. El mostreig s'efectuà emprant un detergent neutre d'acció lenta, poc líquid, sobradament provat i comprovat al Centre de Restauració, de fàcil neutralització amb un hidrocarbur molt volàtil (tipus White Spirit). Passades 24 hores, i un cop totalment seques les capes pictòriques, hom considerà necessari fer una segona intervenció amb el mateix producte per tal d'eliminar la resta de residus existents. Comprovada la bondat del producte es passà a netejar la totalitat dels colors restants (excepte els verds) que configuraven la composició de la taula, els quals es comportaren satisfactoriament. Hom prengué molta precaució a l'hora de tractar els colors de base vermelló, atès que es tracta d'un sulfur de mercuri (S_2Hg), és a dir, cinabri. Sabem per experiència que aquest pigment, mesclat amb aglutinants de proteïnes, és a dir, coles, ou, etc., encara que molt sòlid, amb qualsevol producte aquós aplicat despreocupadament es destenyeix amb gran facilitat. En tots els colors restants s'obrà també amb gran prudència atès el perill que comporta actuar sobre els aglutinants ja esmentats. En tota la gamma de tons verdosos s'afegia un greu problema de neteja, atès que havien estat repintats i s'havia cobert de negre la totalitat del color verd. És molt possible que el pintor o pintors que «restauraren» la taula, potser a finals del segle XIX (?), trobessin els verds molt ennegrits a causa de l'alteració del coure del pigment provocada per l'acció dels anys i dels segles. Per aquest motiu, taparen amb color negre les pèrdues dels estrats verdosos i blancs de preparació, empastifant completament la totalitat de la zona verda per tal d'obtenir una extensió homogènia i invisible de l'àrea del repintat.

Els verds: es féu palès que aquests colors normalment ofereixen un cúmul de dificultats a l'hora de recuperar-los. Quan es troben alterats, solucions combinades de Dimetil Formamida amb White Spirit solen ser suficients per obtenir-ne la claredat desitjada. Però el cas que ens ocupa, com ja hem esmentat anteriorment, tenia el problema afegit del recobriment de pigment negre, de dubtosa tècnica oliosa, que impedia saber exactament com trobaríem l'estat de conservació de la capa subjacent original (verda) una vegada aquell fos

retirat. Aconseguir eliminar la negror superficial era, doncs, essencial per visualitzar l'estat de conservació del color subjacent, especialment a la capa verda de l'apòstol que es troba assegut a la part inferior dreta de la taula (*Dormició de la Mare de Déu*). Utilitzàrem el Gel-Clorur de Metilè deixant-lo reposar uns tres o quatre minuts a fi i efecte d'estovar el finíssim cobriment de l'estrat de color negre. Hom repetí l'operació una altra vegada, fins a aconseguir la retirada total o parcial d'aquest color. La utilització del Dimetil Formamida acabà d'eliminar les petites partícules o impureses existents de la superfície verdosa, àdhuc les taques marronoses que s'originen normalment a causa de l'alteració del coure. Un esbandit últim amb White Spirit acabà de neutralitzar els efectes dels dissolvents esmentats. Els colors verds s'havien recuperat. Una vegada nets, fruïrem especialment d'aquests verds i poguérem contemplar els diversos matisos, que passen de tons groguencs a blavosos foscos.

Tanmateix, finalitzada la neteja de la capa pictòrica, ens trobàrem amb una important quantitat de llacunes blanques que deixaven a la vista el guix original desnivellat. La figura 4 mostra l'estat de l'escena de l'*Ascensió* després de la neteja.

c) Estucat

Al mantell carminós de sant Joan, en el compartiment superior (*Ascensió de Crist*), tal com esmentem en l'apartat «Consolidació de les capes pictòriques», hi abunden els estrats de laques fosques, d'un gruix de 70-100 μm . Aquests gruixos certament finíssims, gairebé imperceptibles a l'ull humà, s'anivellaren amb un estucat molt elaborat que formaren una pasta amb una solució de cola animal mesclada amb sulfat càlcic ($CaSO_4$), puix que, altrament, la posterior reintegració hauria conformat una superfície sinuosament ondulada i defectuosa (no plana) que hauria afectat la lectura del retoc. Aquesta operació la repetírem a la capa de sant Pere (última figura de la dreta), d'un vermell no tan carminós, però que oferia les mateixes deficiències tècniques que el mantell ja esmentat. Quant a la resta de l'escena, observàrem petites cavitats, especialment en el braç de la túnica verda de sant Joan, atès que aquestes eren originades per claus o gavarrots clavats abans de l'any 1914 (fig. 1 i 2). Així mateix, aquests darrers, i altres petits despreniments arreu de la composició, foren igualment estucats. No obstant això, s'optà per aprofitar els massillats efectuats a Olot (1937) i seguir el mateix criteri, que consisteix a deixar les zones importants perdudes neutres (altrament podrien afectar la composició), però, alhora, respectar els estrats de guix originals, de 1/2 a 1 mm per sota del nivell de la policromia superficial. Podem esmentar, com a testimoni, al compartiment inferior (*Dormició de la Mare de Déu*), la gran falla o cavitat que abraça bona part de la túnica i el mantell de l'apòstol lector, que es troba assegut a l'esquerra de la part baixa de la composició. S'hi aprecia a bastament l'anivellament de l'àrea, d'acord amb la policromia original, mitjançant l'estucat que elaboraren els restauradors a Olot pels voltants de l'any 1937, i que nosaltres perfeccionàrem després de la neteja de les capes de color.

d) Barnizado y reintegración pictórica

1) Barnizado

Se utilizó la resina sintética policiclohexanona A W2. También esta tabla presentaba las mismas características técnicas básicas convencionales en cuanto a construcción, entelado, enyesado, pigmentos, aglutinantes y texturas; especialmente las que constituyen la amalgama del pigmento azul (azurita y demás mezclas). Normalmente, este último se asienta sobre una preparación de pigmento blanco (mezcla de carbonato básico de plomo). El pigmento azul presenta un gran relieve granulado, con una distribución de dimensión de partícula 5-30 μm o mayor.⁶ Al presentar, pues, las mismas características y propiedades de absorción de barniz que las otras tablas, no creíamos aconsejable establecer modificaciones sustanciales. No obstante, advertimos que esta textura de naturaleza granulada absorbía mucho más barniz que los pigmentos confrontados o yuxtapuestos, dado que estos últimos presentaban en la superficie una textura más fina y pulida. Como consecuencia, vemos que las policromías azules de azurita, a pesar de absorber una cantidad mayor de barniz debido al grosor de la capa, quedan mucho más mate que el resto de pigmentos. La mayor rugosidad, así pues, da menos reflexión especular.

2) Reintegración pictórica

Antes de comenzar a reintegrar escogimos tres categorías técnicas diferenciadas: ilusionismo y presentación arqueológica en lo referido a la pintura; en cuanto a las lagunas importantes (*Dormición de la Virgen*), usamos el puntillismo, más adecuado, y en las zonas doradas, también el puntillismo o el *tratteggio*, en función de las características del dorado-cinzelado. La preocupación era restablecer la lectura compositiva de la obra una vez escogida y aplicada cualquiera de las técnicas.

3) Reintegración de la escena superior: *Ascensión de Cristo*

En la escena de la *Ascensión*, el color carminoso del manto resultó ser el más difícil de reintegrar. Ya hemos expresado en los apartados anteriores las características técnicas especiales de los compuestos lacados, que fueron los responsables de las degradaciones posteriores. También hemos mencionado el finísimo estucado efectuado de cara a completar los colores oscuros que llenaban y dibujaban los pliegues del manto. Para reinterpretar estas partes perdidas, era necesario restablecer el color de base bermellón, a fin de que, al aplicarle encima sutiles y transparentes veladuras carmín-negruczas, estas últimas nos ofreciesen una lectura compositiva de los pliegues del manto tal como el pintor los debió de concebir; en este caso, escogimos la técnica de reintegración ilusionista. En el manto rojo de la figura que se halla a la derecha de la composición (san Pedro) aplicamos la misma técnica ilusionista ya comentada porque presentaba la misma degradación y deficiencia técnica. Los verdes de la túnica de san Juan, así como la capa del apóstol de la izquierda, eran los que presentaban las cavidades más importantes después

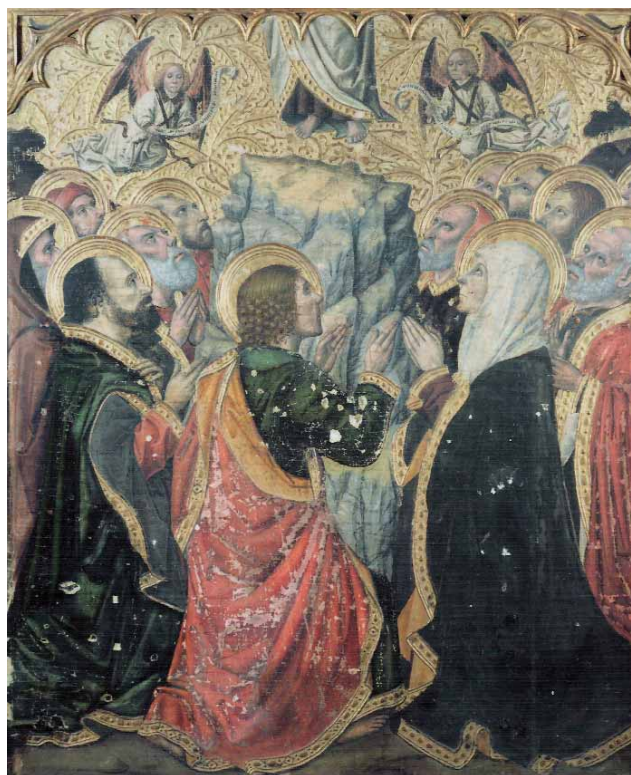


Fig. 4. *L'Ascensió de Crist* després de la neteja / *La Ascensión de Cristo* después de la limpieza.

del manto carmín del santo. En lo referente a las pocas cavidades del celaje del fondo dorado —donde se recorta la silueta de un crestón de roca y, en la superficie, las huellas de los pies de Cristo elevándose flanqueado por dos ángeles— se utilizó la técnica del puntillismo, pues el cinzelado es de punzón en el nivel plano de la superficie dorada de tema vegetal (hojas de roble) que se entrevé entre el yeso en relieve. En cuanto al abanico de pequeñas lagunas producidas por la pérdida de color azul del manto de la Virgen, con el fin de que se interpretase la misma textura y el mismo color, se interpuso sobre el estucado un cojín de pequeños grosores granulados de pigmento azul y blanco mezclados, aglutinados con barniz rebajado con White Spirit. La mezcla de pigmento densa y azulada tenía como finalidad imitar la textura relevada del grano original; por encima, se incorporó una fina capa de azul oscuro, a fin de ofrecer la imitación ilusionista deseada. Sólo con esta apariencia pudimos obtener el mate deseado, como en todo el resto de colores azules saturados de la tabla. Como explicamos, pues, en el apartado «Barnizado», una mayor rugosidad da menos reflexión especular.

En el registro inmediato inferior podemos ver la escena narrativa de la *Dormición de la Virgen*. Justo en el medio de la parte

També en el mateix compartiment, a la part superior-esquerra, observem una petita falla desnivellada de la policromia lacosa original, la qual cosa origina la pèrdua de bona part del llibre que llegeix fervorosament el personatge que el sosté. Seguint un criteri conceptualment arqueològic, ens hem abstingut d'intervenir en aquest petit espai. Cal considerar que, com en l'escena superior, havien estat massillades les cavitats i els despreniments en tota l'àrea de la taula, especialment rellevants en el mantell verd de l'apòstol assegut a la dreta de la composició.

La figura 5 mostra l'estat de l'escena de la *Dormició de la Mare de Déu* després de ser netejada i estucada.

d) Envernissat i reintegració pictòrica

1) Envernissat

S'utilitzà la resina sintètica policiclohexanona A W2. També aquesta taula presentava les mateixes característiques tècniques bàsiques convencionals quant a construcció, endrapat, enguixat, pigments, lligants i textures; especialment les que constitueixen l'amalgama del pigment blau (atzurita i demés mescles). Normalment, aquest darrer, s'assenta sobre una preparació de pigment blanc (mescla de carbonat bàsic de plom). El pigment blau presenta un gran relleu granulat, amb una distribució de dimensió de partícula 5-30 µm o major.⁶ En mostrar, doncs, les mateixes característiques i propietats d'absorció de vernís que les altres taules, creguérem que no era aconsellable establir modificacions substancials. No obstant això, advertírem que aquesta textura de naturalesa granulada absorbia molt més vernís que els pigments confrontats o juxtaposats, atès que aquests darrers presentaven a la superfície una textura més fina i polida. Com a conseqüència, doncs, trobem que les policromies blaves d'atzurita, tot i absorbir més quantitat de vernís a causa del gruix de la capa, queden molt més mat que la resta de pigments. La major rugositat, doncs, dóna menys reflexió especular.

2) Reintegració pictòrica

Abans de començar a reintegrar escollírem tres categories tècniques diferenciades: il·lusionisme i presentació arqueològica pel que fa a la pintura; quant a les llacunes importants (*Dormició de la Mare de Déu*), empràrem el puntillisme, més adequat, i en les zones daurades, també el puntillisme o el *tratteggio*, segons les característiques del daurat-cisellat. La preocupació era restablir la lectura compositiva de l'obra una vegada escollida i aplicada qualsevulla de les tècniques.

3) Reintegració de l'escena superior: *Ascensió de Crist*

A l'escena de l'*Ascensió*, el color carminós del mantell resultà ser el més difícil de reintegrar. Ja hem expressat en els apartats anteriors les característiques tècniques especials dels compostos lacosos, que foren els responsables de les degradacions posteriors.

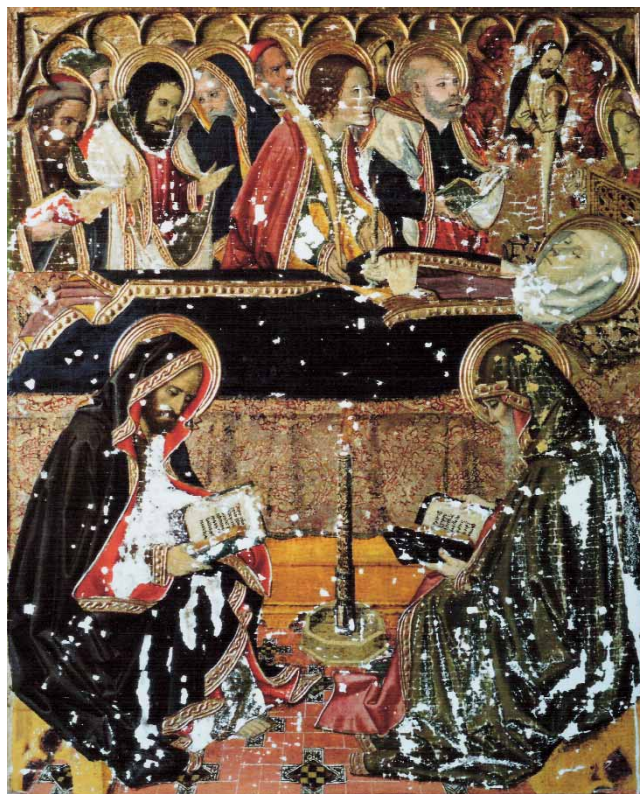


Fig. 5. La *Dormició de la Mare de Déu* després de la neteja i l'estucat / *La Dormición de la Virgen* después de la limpieza y el estucado.

També hem fet esment del finíssim estucat efectuat per tal de poder completar els colors obscurs que omplien i dibuixaven els plecs del mantell. Per reinterpretar aquestes parts perdudes era, doncs, necessari restablir el color de base vermelló, a fi i efecte que, en aplicar-hi al damunt subtils i transparents veladures carmino-negroses, aquestes darreres ens oferissin una lectura compositiva dels plecs del mantell tal com el pintor els deuria concebre; en aquest cas, escollírem la tècnica de reintegració il·lusionista. En el mantell vermell de la figura que es troba a la dreta de la composició (sant Pere) aplicàrem la mateixa tècnica il·lusionista ja esmentada perquè presentava la mateixa degradació i deficiència tècnica. Els verds de la túnica de sant Joan, així com la capa de l'apòstol de l'esquerra, eren els que presentaven les cavitats més importants després del mantell carmí del sant. Pel que fa a les poques cavitats del celatge del fons daurat —on es retalla la silueta d'un greny de roca i, al cim, les empremtes dels peus de Crist enlairant-se flanquejat per dos àngels— s'emprà la tècnica del puntillisme, car el cisellat és de punxó al nivell pla de la superfície daurada de tema vegetal (fulles de roure) que s'entreveu entre el guix en relleu. Quant al ventall de petites llacunes produïdes per la pèrdua de color blau del mantell de la Mare de Déu, per tal que s'interpretés la mateixa textura i el mateix color,

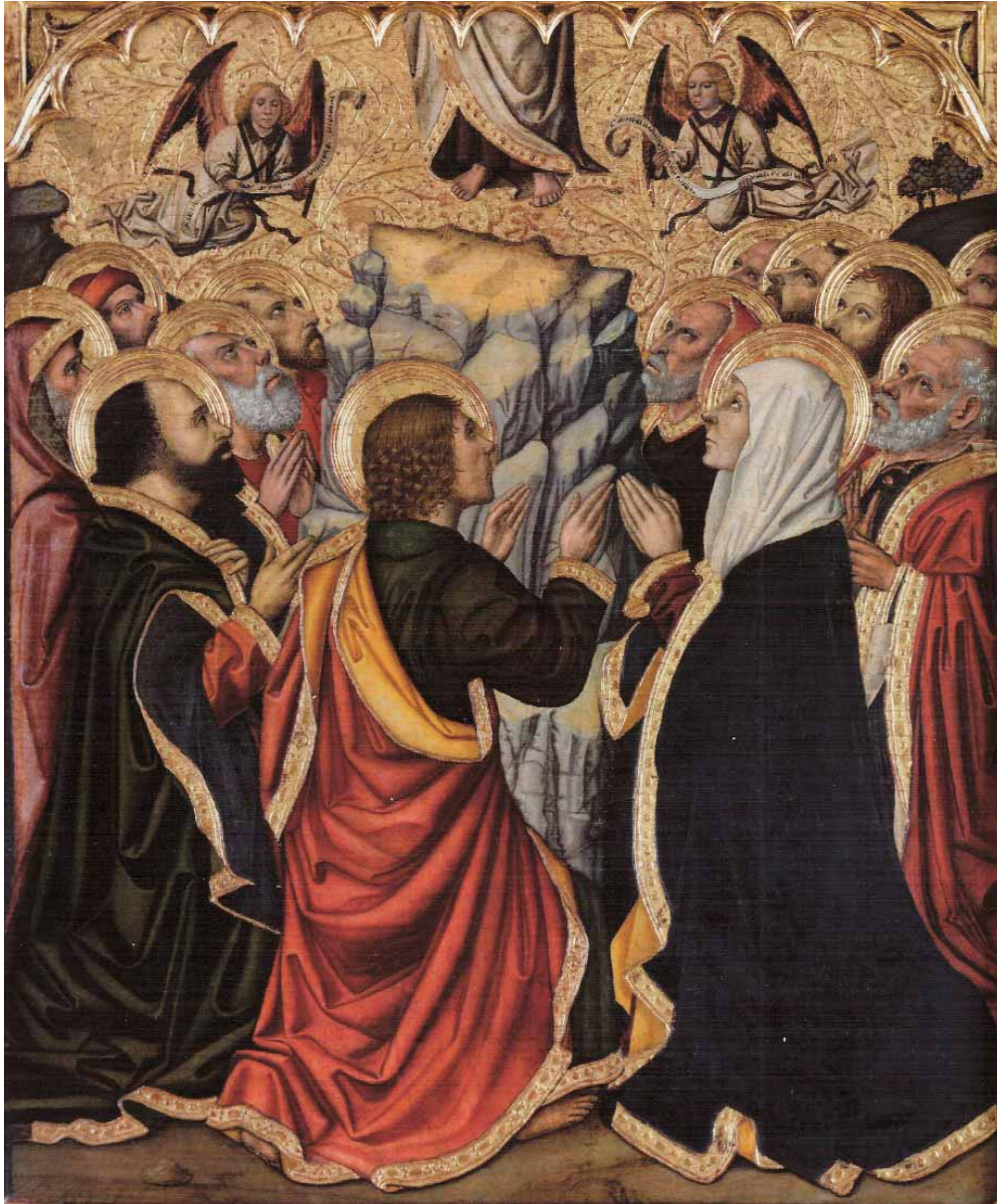


Fig. 6. Compartiment superior de la taula, escena de l'Ascensió de Crist una vegada enllestida la restauració / Compartimiento superior de la tabla, escena de la Ascensión de Cristo una vez finalizada la restauración.

central de la composició pictòrica trobem la cama amb capçalera ornamentada de tallades de traça lanceolada i coberta per un brocat d'or i pulit de terciopelo, o damasc estofat, amb el tema del cardo en color grana. En ella reposa el cos de la Virgen, amb la seva capçalera, amb les faccions gèlides però serenes i envoltada amb una toca blanca, reposa sobre un coixin negre també d'or i estofat. Cal dir que es tracta d'un fet molt normal col·locar davant la cama de la Virgen un cirio encès, habitualment sobre un candelabre, segons les escenificacions

realitzades en les esglésies amb el catafalco de la Virgen durant la festivitat de la seva tràsita i ascensió al cel.

En la part superior observem una galeria de nou personatges, els apòstols, tots ells en actitud de veneració invocant al cel, i un altre gairebé invisible, ja que apareix el nimbe amb semicercles concèntrics d'or (de dos a tres) en relleu, igual que en el rest de apòstols, i un tros molt petit de la caputxa. La representació d'or del cel, per cert, molt escassa, i limitada, sense

Fig. 7. Compartiment inferior de la taula, escena de la Dormició de la Mare de Déu una vegada enllestida la restauració / Compartimiento inferior de la tabla, escena de la Dormición de la Virgen una vez finalizada la restauración.



s'interposà sobre l'estucat un coixí de petits gruixos granulats de pigment blau i blanc mesclats, aglutinats amb vernís rebaixat amb White Spirit. La mescla de pigment densa blavosa tenia com a finalitat imitar la textura rellevada del gra original; a sobre, s'hi incorporà una fina capa de blau fosc, a fi i efecte d'oferir la imitació il·lusionista desitjada. Solament amb aquesta aparença poguérem obtenir el mat desitjat com en tota la resta dels colors blaus saturats de la taula. Com expliquem, doncs, en el paràgraf «Envernissat», la major rugositat dona menys reflexió especular.

Al registre immediat inferior hi podem veure l'escena narrativa de la Dormició de la Mare de Déu. En el bell mig de la part central de la composició pictòrica hi trobem el llit amb capçalera ornada de talles de traça lanceolada i cobert per un brocat daurat i brunyit de vellut, o domàs estofat, amb el tema del card en color grana. Hi reposa el cos de la Mare de Déu, el cap de la qual, amb les faccions gèlides, però serenes, i recobert d'una toca blanca, recolza sobre un coixí, també daurat i estofat en negre. Hem de dir que és molt habitual situar davant el llit de la Mare de Déu un ciri



relieves –ya que la composición pictórica ocupa casi toda la superficie del cuadro–, se nos presenta enmarcada por la arquería tallada y dorada. Tres de ellos rezan fervorosamente con los misales abiertos (san Pedro es el noveno, de izquierda a derecha). San Juan, el más joven, imberbe, lleva en la mano derecha la palma mientras que con la otra mano ayuda a mantener en pie el cirio decorado y encendido que coge la Virgen «dormida». En conjunto, todos evidencian sus sentimientos, con el gesto de la mano y la intención de la mirada. La indumentaria de los individuos nos ofrece diversidad y una gran gama cromática en cuanto a mantos y túnicas al estilo y la moda de la época medieval. En el extremo superior derecho vemos a Jesucristo también con aureola, en la cual campea en rojo el signo de la Virgen. No obstante, de la figura de Jesucristo se desprenden sendos rayos (potencias) dorados luminosos, que se extienden desde la parte superior de la arquería tallada y dorada hasta las partes laterales y la inferior, y que iluminan la cabeza de la Virgen.

En primer término, en los extremos izquierdo y derecho, observamos dos grandes figuras de apóstoles sedentes en sendos taburetes estilizados de madera en los que se recortan dibujos góticos calados. Los dos personajes parecen cantar, toda vez que sostienen con las dos manos unos pesados libros abiertos de contenido litúrgico (salmos) escritos con letra gótica. Observamos a los dos apóstoles cubriéndose la cabeza con sus mantos-capucha, de color gris oscuro forrado de rojo en el de la izquierda y verde esmeralda forrado de carmín en el de la derecha. Es necesario tener presente la gran proliferación de pliegues, según la moda borgoñona, en los mantos y las túnicas, teniendo en cuenta el gusto de la época que tanto agradaba a Huguet y para el cual fue una referencia permanente, como gran perfeccionista que era. Finalmente, se cierra la ornamentación decorativa de la indumentaria con los ribeteados en relieve y los dorados de las cenefas. En medio de las figuras comentadas se ve representado el cirio encendido, también profusamente ornamentado dentro de un candelabro de pie, tal como hemos comentado en los párrafos precedentes. Cabe hacer referencia a una tabla situada hacia el tercer cuarto del siglo xv, con la *Dormición de la Virgen*, de una colección particular, en la que se representa un banco con siete cirios encendidos, a diferencia de la tabla que comentamos, donde observamos un solo cirio. A pesar de que esta tabla había sido atribuida por algunos a Huguet, se han expuesto ciertos criterios técnicos que no permiten relacionar la obra con el maestro de Valls.⁷ También podemos mencionar otra tabla con la misma iconografía, procedente de la colección Muntadas y conservada a día de hoy en el MNAC, atribuida a Pere García de Benabarre, en la que se representa también el banco con nueve cirios encendidos.⁸

Por lo que se refiere al embaldosado de la habitación, el artista suele representarlo desde un punto de vista elevado, con lo que obtiene como resultado un horizonte alto y también una amplia

superficie que le da profundidad al conjunto y sobre la cual distribuye los actores. La disposición del lenguaje efectivo de las figuras en el interior de las habitaciones es el procedimiento mediante el cual acentúa la perspectiva de los embaldosados y los suelos. Huguet demuestra acierto también en la representación del espacio como marco que contiene a sus personajes.

4) Reintegración de la escena inferior: *Dormición de la Virgen*

Nos gustaría apuntar, en primer lugar, tal y como hemos hecho anteriormente, el criterio de respeto arqueológico que se ha aplicado en la zona de la gran cavidad que cubría la túnica verdosa y en parte del reverso forrado de rojo del manto del personaje de la izquierda que encontramos en primer plano; en ellas hemos aplicado diversas tintas neutras puntillistas, acuareladas, conservando siempre la transparencia del blanco del yeso, lo cual provoca que visto a poca distancia se observe homogénea y vibrante. La misma operación la extendimos a la falla que comprende parte del libro rojo y la túnica del primer personaje en la parte superior izquierda. En cuanto al manto-capucha esmeralda del apóstol de la derecha en primer término, era el que tenía algunas de las zonas más importantes de pérdida de las capas de preparación y, por consiguiente, de las de color. A pesar de todo, estas pérdidas no fueron muy importantes, si bien desgraciadamente interrumpieron las principales líneas del dibujo medular compositivo. No obstante, creímos que la reintegración ilusionista era factible, dado que, a pesar de las interrupciones ocasionadas por las pequeñas cavidades, se podía percibir el trazado de las líneas que se sucedían intermitentemente. Por lo tanto, primero cubrimos los estucados con tintas de imprimación amarillentas para obtener más transparencias al aplicarles posteriormente las preparaciones verdosas y las veladuras cualitativas. Con esta técnica tratamos, pues, todos los colores verdes que se hallaban esparcidos en las zonas de los vestidos o los mantos de los personajes en toda la composición general de la tabla. Las pocas cavidades carmíneo-lacadas fueron tratadas y reintegradas tal y como hemos explicado en el apartado dedicado a la escena de la *Ascensión de Cristo*.

En cuanto a las carnaciones, encontramos caras en cinco tonalidades de pigmentación distintas: morena-rojiza, pálida-amarillenta, pálida-carminosa intensa, rosada-nacarada y rojiza-pálida. Normalmente, estas variaciones en los tonos de las carnaciones de los personajes las hallamos en toda la producción huguetiana, como si el maestro de Valls buscara establecer cierta diferenciación social mediante la cualidad tonal de la pigmentación de la piel entre miembros de origen popular o rural y habitantes de la ciudad. En este artículo no buscamos realizar un estudio exhaustivo y/o descriptivo del color de cada uno de los personajes, dado que ello nos apartaría de nuestro objetivo principal que es, ciertamente, la reintegración pictórica de la obra en sí. Sólo vamos a particularizar los de san Juan y san Pedro, que nos dan un ejemplo lo suficientemente claro sobre este punto. La cuestión que más nos interesa técnicamente es la base



encès, normalment sobre un canelobre, segons les escenificacions que es realitzaven a les esglésies amb el cadafal de la Verge durant la festivitat de la seva dormició i assumptió al cel.

En la part superior, observem una galeria de nou personatges, els apòstols, tots ells en actitud de veneració invocant al cel, i un altre gairebé invisible, ja que hi apareix el nimbe amb semicercles concèntrics (de dos a tres) en relleu daurats, igual que en els altres apòstols, i un bocí molt petit de la caputxa. La representació del cel daurat, per cert molt escàs i limitat sense relleus –ja que la composició pictòrica ocupa gairebé tota la superfície del quadre–, se'ns presenta entremig de l'arqueria tallada i daurada. Tres d'ells resen fervorosament amb els missals oberts (sant Pere és el novè, d'esquerra a dreta). Sant Joan, el més jove, imberbe, porta a la mà dreta la palma mentre que amb l'altra mà ajuda a mantenir dret el ciri decorat encès, que agafa la Verge «adormida». En conjunt, tots ells fan evidents els seus sentiments, pel gest de la mà i la intenció de la mirada. La indumentària dels individus ens ofereix diversitat i una gran gamma cromàtica pel que fa a mantells i túniques a l'estil i la moda de l'època medieval. En l'extrem superior dret visionem Jesucrist també amb nimbe, en el qual campeja en vermell el signe de la creu flanquejat per una gloriola de quatre querubins de color carminós, que acullen amb les dues mans l'ànima ascendent que abandona el cos de la Mare de Déu. Tanmateix, es desprenen de la figura de Jesucrist sengles rajos (potències) daurats lluminosos, que s'estenen des de la part superior de l'arqueria tallada i daurada a les parts laterals i a la inferior, i que il·luminen la testa de la Mare de Déu.

En primer terme, als extrems esquerre i dret, observem dues grans figures d'apòstols sedents en sengles banquetes estilitzades de fusta, en les quals es retallen dibuixos gòtics calats. Els dos personatges sembla que canten, al mateix temps que sostenen amb les dues mans uns pesats llibres oberts de contingut litúrgic (salms), escrits amb lletra gòtica. Observem els dos apòstols cobrint-se el cap amb els seus mantells-caputxa de color gris fosc folrat de vermell quant al de l'esquerra, i verd maragda folrat de carmí, el de la dreta. Cal també tenir present la gran proliferació de plecs, segons la moda borgonyona, en els mantells i les túniques, tenint en compte el gust de l'època que tant agradava a Huguet i pel qual era un referent permanent, com a gran perfeccionista que era. Finalment s'enllesteix l'ornamentació decorativa de la indumentària amb ribetejats en relleu i daurats de les sanefes. Entremig de les figures esmentades, hi ha representat el ciri encès, també profusament ornamentat dins un canelobre de peu, tal com hem esmentat en els paràgrafs precedents. Cal fer referència a una taula situada cap al tercer quart del segle XV, amb la *Dormició de la Mare de Déu*, d'una col·lecció particular, en la qual es representa un banc amb set ciris encesos, a diferència de la taula que comentem, on hi veiem un sol ciri. Tot i que aquesta taula havia estat atribuïda per alguns a Huguet, s'han exposat certs criteris tècnics que no permeten relacionar l'obra amb

el mestre de Valls.⁷ També podem esmentar una altra taula amb la mateixa iconografia, procedent de la col·lecció Muntadas i avui conservada al MNAC, atribuïda a Pere Garcia de Benavarri, en la qual també es representa el banc amb nou ciris encesos.⁸

Pel que fa a l'enrajolat de l'habitatge, l'artista acostuma a representar-lo des d'un punt de vista elevat, amb la qual cosa obté com a resultat un horitzó alt i també una àmplia superfície que dóna profunditat al conjunt, i sobre la qual distribueix els actors. La disposició del llenguatge efectiu de les figures a l'interior dels habitacles és el procediment amb el qual accentua la perspectiva dels enrajolats i dels terres. Huguet demostra també encert en la representació de l'espai com a marc que conté els seus personatges.

4) Reintegració de l'escena inferior: *Dormició de la Mare de Déu*
Voldríem apuntar, en primer lloc, tal com hem fet anteriorment, el criteri de respecte arqueològic que s'ha aplicat a la zona de la gran cavitat que cobria la túnica verdosa i part del revers folrat de vermell del mantell del personatge de l'esquerra que trobem en primer terme; hi hem aplicat diverses tintes neutres puntillistes, aquarel·lades, conservant sempre la transparència del blanc del guix, la qual cosa fa que vist a una distància curta l'observem homogènia i vibrant. La mateixa operació l'estenguérem a la falla que comprèn part del llibre vermell i la túnica del primer personatge a la part superior esquerra. Quant al mantell-caputxa maragda de l'apòstol de la dreta en primer terme, era el que tenia algunes de les zones més importants de pèrdua de les capes de preparació i, consegüentment, les de color. Malgrat tot, aquestes pèrdues no foren massa importants, però malauradament van interrompre les principals línies del dibuix medullar compositiu. No obstant això, creguérem que la reintegració il·lusionista era factible, atès que, malgrat les interrupcions ocasionades per les petites cavitats, es podia percebre el traçat de les línies que se succeïen intermitentment. Per tant, primer cobrírem els estudats amb tintes d'imprimació groguenques per obtenir més transparències en aplicar-hi posteriorment les preparacions verdoses i les veladures qualitatives. Amb aquesta tècnica tractàrem, doncs, tots els colors verds que es trobaven escampats en les zones dels vestits o mantells dels personatges, arreu de la composició general de la taula. Les poques cavitats carminolacoses foren tractades i reintegrades tal com hem explicat en l'apartat dedicat a l'escena de l'*Ascensió de Crist*.

Quant a les carnacions, trobem cares en cinc tonalitats de pigmentació diferents: bruna-vermellosa, pàl·lida-groguenca, vermelloso-carminosa intensa, rosada-nacrada i vermelloso-pàl·lida. Normalment aquestes variacions de tons en les carnacions dels personatges les trobem en tota la producció huguetiana, com si el mestre de Valls volgués establir certa diferenciació social mitjançant la qualitat tonal de la pigmentació de la pell, entre membres d'origen popular o rural i els habitants de ciutat. En aquest article no voldríem pas fer un estudi exhaustiu i/o descriptiu del



espesa y densa de tonalidad rosada-nacarada y roja-pálida de los santos Juan y Pedro, respectivamente, ya que en el momento de la reintegración, éstos fueron los personajes más afectados.

Comenzaremos, pues, por comentar que la reintegración fue ilusionista y que las cavidades estucadas de las caras de los personajes tuvieron que ser preparadas con las variaciones tonales de base ya descritas antes y relacionadas con cada uno de ellos; san Juan con el rosado-nacarado ya comentado, que una vez seco se acabó de arreglar con las correspondientes y peculiares veladuras plumeadas y perfilados huguetianos que lo caracterizan. Tras un minucioso estudio organoléptico del rostro de san Pedro pudimos constatar que en el maxilar inferior derecho y en la bolsa inferior del ojo habían desaparecido parte de las veladuras plumeadas, especialmente en la yuxtaposición de la parte superior gris de la barba (posiblemente por antiguas limpiezas abrasivas). A pesar de todo, la base preparatoria carnosa seguía en muy buen estado. Nuestra preocupación era continuar las veladuras plumeadas casi caligráficas de este sector para poder completar la anatomía del maxilar inferior. En la escena del *Pentecostés*, en la tabla lateral izquierda del retablo, nos encontramos con un problema de reintegración similar al caso que nos ocupa, con lo que contábamos con experiencia fehaciente del trabajo para aplicar de nuevo la misma técnica. Tal y como explicamos en el informe de la intervención,⁹ se unieron con la misma técnica del trazo original los restos de veladuras plumeadas distanciadas entre sí, que inconscientemente habían sido eliminadas. La reintegración fue satisfactoria al seguirse, donde era necesario, la delicadeza de las líneas casi caligráficas. Técnicamente obtuvimos un resultado cromático ordenado y, estéticamente, la cohesión deseada del conjunto. En las demás carnaciones de cabezas y manos nos limitamos a reintegrar pequeños estucados sin que ello afectase a la estructura compositiva. En cuanto al damasco dorado y policromado, donde encontramos pequeñas cavidades estucadas, lo tratamos con puntillismo, dado que el cincelado es de punzón y a que este sistema de reintegración se integra perfectamente.

Las fotografías 6 y 7 muestran las dos escenas una vez finalizada la restauración.

Conclusión

En este artículo se ha descrito con todo detalle el proceso de restauración de la tabla lateral derecha (*Ascensión de Cristo y Dormición de la Virgen*) del *Retablo del Condestable de Portugal o de la Epifanía*, obra capital de Jaume Huguet pintada entre 1464 y 1465. Después de una introducción histórica sobre el retablo se ha recordado su restauración comenzada en 1935 y finalizada en Olot durante el período bélico de 1937 a 1939, y se ha comentado la intervención de los miembros del Servicio de Restauración de la época, cada uno según su responsabilidad o especialidad.

La última restauración aquí descrita la llevó a cabo el autor de este texto durante 1999 en las instalaciones del Servei de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya (ubicado en aquel momento en el monasterio de Sant Cugat del Vallès) y supone una intervención integral de la tabla de la *Ascensión de Cristo* y la *Dormición de la Virgen*, incluyendo la consolidación pictórica y la limpieza de las capas de color, estucado, barnizado y retoque. Cabe destacar el cuidado especial que se tuvo en la reintegración, utilizando tres categorías técnicas diferenciadas, arqueológica, ilusionista y puntillista o *tratteggio*, según la demanda específica de las zonas a retocar, en particular en las importantes áreas doradas que contiene la obra donde se aplicó el puntillismo.

La gran importancia del patrimonio histórico-artístico catalán, especialmente medieval, ha comportado una continua evolución de las técnicas de restauración, enriquecidas, en estos últimos años, con las aportaciones procedentes de áreas científicas como son la física y la química. El *Retablo del Condestable* es una muestra de esta evolución.

Notas

1. FOLCH I TORRES, J., «El Retablo de la Adoración de los Reyes y su capilla de Santa Águeda», *Destino*, Barcelona, 5-1-1957, 1013, p. 7-9.

2. VIDAL I JANSÀ, M., *Teoria i Crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres*, Barcelona, 1991, p. 318.

3. PELLICOLI, M., *Mauro Pellicoli, Pittore mancato*, Bérghamo, 1965, p. 15-16.

4. BARRACHINA NAVARRO, J., «Retaule del Conestable»,

Jaume Huguet 500 anys, Barcelona, 1993, cat. núm. 6, p. 168-173 (catálogo de exposición).

5. SALVADÓ, N., *Caracterització de materials en la pintura gòtica sobre taula. Química i tecnologia en l'obra de Jaume Huguet*, tesis doctoral. Universitat de Barcelona, marzo de 2001; cap. 9, «Alteracions», p. 383-384.

6. SALVADÓ, N., *cit supra*, n. 5, cap. 8, «Discussió de resultats», p. 344.

7. VICENS I SOLER, M.T., «Taula de la Dormició de la Mare de Déu», *Jaume Huguet 500 anys*, Barcelona, 1993, cat. núm. 26, p. 238-239 (catálogo de exposición).

8. Véase *La colección Muntadas*, Barcelona, 1931, fig. 166, p. 125; GUDIOL, J.; ALCOLEA I BLANCH, S., *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1986, núm. 545, p. 188.

9. PRADELL I VENTURA, J., *Restauració de la taula lateral esquerra (Resurrecció i Pentecosta) del Retaule del Conestable*, informe interno, Barcelona, abril de 1999.

color de cada un dels personatges, perquè ens apartaríem del nostre objectiu principal que, certament, és la reintegració pictòrica de l'obra en si. Solament particularitzarem els de sant Joan i sant Pere, que ens donen un exemple prou clar sobre aquest punt. La qüestió que més ens interessa tècnicament és la base espessa i densa de tonalitat rosada-nacrada i vermelló-pàl·lida dels sants Joan i Pere, respectivament, ja que en el moment de la reintegració, aquests van ser els personatges més afectats.

Començarem, doncs, per comentar que la reintegració fou il·lusionista i que les cavitats estucades de les cares dels personatges hagueren de ser preparades amb les variacions tonals de base ja descrites abans i relacionades amb cadascun d'ells; sant Joan amb el rosat-nacrat ja esmentat, que una vegada sec s'acabà d'arranjar amb les corresponents i peculiars veladures plomejades i perfilats huguetians que el caracteritzen. Després d'un minuciós estudi organolèptic del rostre de sant Pere poguérem constatar que en el maxil·lar inferior dret i en el bossut inferior de l'ull, havien desaparegut part de les veladures plomejades, especialment en la juxtaposició de la part superior gris de la barba (possiblement per antigues neteges abrasives). Malgrat tot, la base preparatòria carnosa continuava en força bon estat. La nostra preocupació era continuar les veladures plomejades gairebé cal·ligràfiques d'aquest sector per tal de poder completar l'anatomia del maxil·lar inferior. En l'escena de la Pentecosta, a la taula lateral esquerra del retaule, vam trobar-nos amb un problema de reintegració similar al cas que ens ocupa, per la qual cosa teníem experiència feient del treball per aplicar de nou la mateixa tècnica. Tal com vam explicar en l'informe de la intervenció,⁹ es van unir amb la mateixa tècnica del traç original les restes de veladures plomejades distanciades entre si, que inconscientment havien estat eliminades. La reintegració fou satisfactòria en seguir, on calia, la delicadesa de les línies gairebé cal·ligràfiques. Tècnicament obtinguérem un resultat cromàtic ordenat i, estèticament, la cohesió desitjada del conjunt. A les altres carnacions de caps i mans, ens limitarem a reintegrar petits estucats sense que això afectés l'estructura compositiva. Quant al domàs daurat i policromat, on hi trobem petites cavitats estucades, el tractarem amb pun-

tillisme, atès que el cisellat és de punxó i que aquest sistema de reintegració s'hi integra perfectament.

Les fotografies 6 i 7 mostren les dues escenes un cop enllestida la restauració.

Conclusió

En aquest article s'ha descrit en detall el procés de restauració de la taula lateral dreta (*Ascensió de Crist* i *Dormició de la Mare de Déu*) del Retaule del Conestable de Portugal, o de l'Epifania, obra cabdal de Jaume Huguet, pintada entre el 1464 i el 1465. Després d'una introducció històrica sobre el retaule, s'ha recordat la seva restauració començada l'any 1935 i enllestida a Olot durant el període bèl·lic del 1937 al 1939 i s'ha glossat la intervenció dels membres del Servei de Restauració de l'època, cadascú segons la seva responsabilitat o especialitat.

La darrera restauració aquí descrita la dugué a terme l'autor d'aquest text durant l'any 1999, a les instal·lacions del Servei de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya (ubicat en aquell moment al monestir de Sant Cugat del Vallès), i suposà una intervenció integral de la taula de l'Ascensió de Crist i la Dormició de la Mare de Déu, incloent-hi la consolidació pictòrica i la neteja de les capes de color, estucat, envernissat i retoc. Cal destacar la cura especial que es tingué en la reintegració, utilitzant tres categories tècniques diferenciades, arqueològica, il·lusionista i puntillista o *tratteggio*, segons la demanda específica de les zones a retocar, en particular a les importants àrees daurades que conté l'obra on es va aplicar el puntillisme.

La gran importància del patrimoni historicoartístic català, especialment medieval, ha comportat una contínua evolució de les tècniques de restauració, enriquides, en aquests últims anys, amb les aportacions provinents d'àrees científiques, com són la física i la química. El Retaule del Conestable és una mostra d'aquesta evolució.

Notes

1. FOLCH I TORRES, J., «El Retablo de la Adoración de los Reyes y su capilla de Santa Águeda», *Destino*, Barcelona, 5-1-1957, 1013, p. 7-9.

2. VIDAL I JANSÀ, M., *Teoria i Crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres*, Barcelona, 1991, p. 318.

3. PELLICOLI, M., *Mauro Pellicoli, Pittore mancato*, Bèrgam, 1965, p. 15-16

4. BARRACHINA NAVARRO, J., «Retaule del Conestable»,

Jaume Huguet 500 anys, Barcelona, 1993, cat. núm. 6, p. 168-173 (catàleg d'exposició).

5. SALVADÓ, N., *Caracterització de materials en la pintura gòtica sobre taula. Química i tecnologia en l'obra de Jaume Huguet*, tesi doctoral. Universitat de Barcelona, març de 2001; cap. 9, «Alteracions», p. 383-384.

6. SALVADÓ, N., *cit supra*, n. 5, cap. 8, «Discussió de resultats», p. 344.

7. VICENS I SOLER, M.T., «Taula de la Dormició de la Mare de Déu», *Jaume Huguet 500 anys*, Barcelona, 1993, cat. núm. 26, p. 238-239 (catàleg d'exposició).

8. VEGEU *La colección Muntadas*, Barcelona, 1931, fig. 166, p. 125; GUDIOL, J.; ALCOLEA I BLANCH, S., *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1986, núm. 545, p. 188.

9. PRADELL I VENTURA, J., *Restauració de la taula lateral esquerra (Resurrecció i Pentecosta) del Retaule del Conestable*, informe intern, Barcelona, abril de 1999.