



MARGA QUILES I ROCA
PERE ROVIRA I PONS

**L'ANÀLISI I LA CONSERVACIÓ
DE LA IMATGE DE LA VERGE
DE LA FOSSA D'ULLÀ**

ESTUDIS DEL BAIX EMPORDÀ
Sant Feliu de Guíxols, 2010
Volum 29 - ISSN 1130-8524

RESUM: La notable talla romànica de la Mare de Déu de la Fossa (segle XII) de la parròquia de Santa Maria d'Ullà ha estat objecte d'un treball de conservació-restauració durant l'any 2006, a càrrec del Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya. Avui es troba exposada a la mateixa església amb una presentació adequada i moderna.

PARAULES CLAU: Ullà, talla, policromia, pigment, radiografia, restauració.

La primera vegada que vam entrar en contacte directe amb la imatge de la Verge de la Fossa com a professionals restauradors va ser cap a final de l'any 1990. D'entrada ens va sorprendre l'excessiva subjecció que es va realitzar sobre la talla per tal d'assegurar que no seria robada, si més no de manera fàcil¹. I és que la feligresia sabia que la seva imatge no era una peça qualsevol, sinó que era una de les poques imatges romàniques de qualitat encara dedicada al culte, malgrat quedar dins d'aquella immensa i solemne nau fora de context i reduïda a una mínima expressió, absolutament descompensada. Potser la immensitat de l'església feia que la imatge es veiés desprotegida, insignificant, oberta a tots els perills dins d'aquell cambriol. I, a més, també la gent coneixia o havia sentit parlar de casos de robatori de peces de les esglésies, per la qual cosa no es podia permetre tal ignomínia. I encara menys que la seva estimada imatge acabés per manca de seguretat en una vitrina del Museu Diocesà.²

Com s'havia arribat a aquell punt per a nosaltres tan extrem? Fem una mica d'història recent.

Després de tot un periple inimaginable des d'aquell llunyà segle XII, la talla de la verge de la Fossa ens apareix a mitjan segle XX tota emblanquinada (amb una capa superficial pintada amb

¹ La imatge estava encastada amb ciment per la seva base a la peanya del cambriol i lligada pel tron amb un cinturó de ferro gruixut. Una sistema antirobatori antic i excessiu, que més aviat la desmillorava i alterava.

² Val a dir que quan una peça no pot obtenir una bona conservació i existeix un risc real de robatori o de manipulació excessiva és millor dipositar-la en un museu on aquestes premisses sí que són garantides, si més no de manera provisional.



Foto 1- La imatge a mitjans de segle XX abans de la restauració de N. Salgueda (foto d'arxiu)



Foto 2- La imatge a l'any 1963, després de la restauració de N. Salgueda (Joan Badia-Homs).

fortuna, a fi que la presència al culte fos el més digne possible. Pel que hem observat, tradicionalment a les imatges romàniques els havien afegit alguna part menjada pel corc i que repercutia en l'estabilitat, ja sigui a la base o a l'escambell; també els hi havien afegit alguna mà, algú peú o fins i tot algunes vegades havien substituït el nen, però sempre aquelles parts mòbils deteriorades, perdudes o robades. Les parts corresponents a carnacions, sobretot les cares, per la seva necessitat de presència i de realitat, se solien repintar de nou quan la policromia original començava a deteriorar-se.³

³ Aquesta és una realitat que hem anat trobant a les imatges de culte estudiades, com per exemple la Verge de Montserrat, la Verge del Turó d'Olot, la Verge de Conques, la Verge de Sant Cugat o la Verge de Sant Pere de Cubells. Vegeu *Memòria del Servei de Conservació i Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya. 1988-1996*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1997.

guix i cola), excepte les parts corresponents a carnacions. Aquest emblanquinament generalitzat només obeïa a una forma simple de sanejament, amb la finalitat d'ocultar una fusta plena de forats de corc i d'esquerdes, i amb una policromia desgastada i amb pèrdues. L'objectiu era igualar la visió estètica del conjunt, com una forma de restaurar en un temps on aquesta pràctica no era encara imaginada tal i com l'entendem actualment. Però sobretot era el mètode per dignificar una imatge de culte que el pas del temps havia anat degradant (Foto 1). I és que, com totes les imatges amb alguns segles d'història, s'havien anat arreglant amb més o menys



Foto 3- El sistema de seguretat i de subjecció col·locat a la imatge als anys 1970 (Carles Aymenrich, arxiu CRBMC)

A partir de l'any 1940 la imatge de la verge és restaurada profundament per l'escultor olotí Narcís Salgueda, que la va deixar amb l'aspecte actual (Foto 2). Salgueda era un escultor d'obra religiosa⁴ que com a bon coneixedor de l'ofici de tallar i policromar se li encomanaven les feines de restauració d'imatges antigues, tal com feien altres escultors del moment com J. Renart i J. Espelta. La seva feina va consistir a retirar la capa que emblanquinava la imatge, recuperar l'aspecte de la policromia, tancar forats i esquerdes, reintegrar les pèrdues de fusta i, sobretot, recompondre les mans i els braços perduts. Tot i que va ser bastant respectuós

amb la restauració⁵, sabent mantenir la policromia original dels vestits i de les cares, es va permetre certes llibertats alhora de refer l'escambell, adherint-hi unes boles que donaven al seient, suposem, un aspecte més reial.

Encara cap als anys 1960⁶ la imatge estava presentada al cambril damunt una peanya de fusta sense cap tipus de mesura de seguretat. Segurament aquesta proximitat a la gent, la vulnerabilitat

4 Són obra seva, entre altres, la verge del santuari de la Salut de Terrades a l'Alt Empordà, la imatge de l'ermita del Guilar d'Arguellaquer a la Garrotxa i la reproducció de la marededéu del Tura d'Olot.

5 Segons podem constatar en fotografies cedides pel Sr. Joan Badia.

6 Aquesta intervenció ha estat possible mitjançant l'aportació del bisbat de Girona i una subvenció de concurrència del Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya.

i la recuperació i revalorització de la imatge, sobretot després de retornar-li el seu aspecte més romànic, va fer que els responsables del moment ideessin un sistema de fixació irreversible que impedia qualsevol moviment. Aquesta mateixa seguretat, però, no facilitava la seva retirada en cas d'emergència ni el seu moviment per tasques de conservació i restauració (Foto 3). Des del mateix moment en que és acoblada i fixada amb ferro i ciment a una peanya d'obra a dins del cambril, la imatge ha de conviure des del seu mirador amb tots els esdeveniments del seu entorn.

No és fins el 2006, uns 40 anys més tard del seu captiveri, que la imatge es retirada de la seva inalterable postura per ser restaurada a les dependències del Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya (CRBMC). Uns anys abans, el novembre i desembre de 1990, ja es van fer les primeres intervencions en restauració per aturar un procés de degradació que afectava la policromia. Tot i que l'escultura s'havia mantingut durant anys al mateix entorn, la qual cosa sempre és positiva, havia començat un procés d'alteració causat per diversos factors, entre ells els canvis d'humitat a l'interior de l'església i l'excés de llum dins el cambril. I és que des dels anys 50 del segle passat aquesta imatge no havia estat mai restaurada, la qual cosa confirmava la seva bona disposició. Però el pas dels anys és inexorable i a les obres d'art els cal un manteniment. (Foto 4 i 5).

Malgrat el seguiment i control fet a la imatge, des de la parròquia i des del bisbat de Girona es decideix, finalment, realitzar una restauració completa que inclou l'estabilització i la recuperació de la policromia encara tapada i emmascarada per la restauració de Salgueda; i sobretot retirar-la del seu emplaçament agressiu a fi de poder-la contemplar exempta. Bàsicament, un tractament de conservació també per dignificar-la, amb seguretat, en un nou emplaçament dins el cambril, amb unes condicions òptimes de conservació ambiental. És així com a l'any 2006 es materialitza la restauració i la nova exposició dins de l'església de Santa Maria d'Ullà.⁷

La conservació-restauració realitzada no tan sols va ser útil per a conservar-la, per a estabilitzar-la de nou, per a recuperar la policromia original retirant les parts repintades i per presentar-la estèticament d'una manera moderna, sinó també per a conèixer la tipologia dels seus materials, per a estudiar la seva estructura i per a analitzar científicament els seus components, a fi de tenir un coneixement

⁷ Anàlisi realitzada als laboratoris d'arqueobotànica de la UAB i al laboratori fisicoquímics del CRBMC.



Foto 4- Detall de l'estat de conservació de la cara de la verge (Carles Aymerich, arxiu CRBMC).



Foto 5- Vista posterior del cap de la verge on es veu el deteriorament de la policromia (Carles Aymerich, arxiu CRBMC).

exhaustiu de l'escultura, sobretot de la part més romànica de la peça, a fi de posar-ho a disposició dels estudiosos i per servir en un futur de comparativa en altres imatges.

Abans d'iniciar el procés estricte de conservació-restauració, i amb la peça ja situada als tallers del CRBMC, es va procedir a realitzar aquells estudis i anàlisis que ens han d'ajudar en el procés de conservació-restauració, i sobretot a discernir aquelles parts originals de les afegides. Val a dir que des d'aquell llunyà novembre de 1990 ja van començar els primers estudis analítics amb presa de mostres que complementaven aquests que anàvem a realitzar.

Una vegada fotografiada la peça des de tots els punts de vista i amb els detalls de les alteracions ben documentats, s'aixequen els primers mapes de l'estat de conservació i de l'estructura de la peça. Amb aquests mapes deixem constància i alhora prenem coneixement de com està realitzada l'escultura, de les parts afectades i degradades, així com determinem els factors que han provocat les alteracions.

Per a complementar els mapes es realitzen dos tipus de fotografies: les fotografies amb llum ultraviolada i les fotografies amb llum infrarroja.

Amb la llum ultraviolada UV l'escultura ens mostra en l'àmbit de la policromia les parts repintades, sobretot les més recents. D'aquesta manera podem ja valorar quines parts de la policromia han es-



Foto 6- Vista amb llum ultraviolada UV (Carles Aymerich, arxiu CRBMC)

tat restaurades i quines no (Foto 6). S'evidencia, clarament, que ha estat restaurada en certs punts de les cares i de les mans, i algun punt de l'escambell, producte de la nostra intervenció l'any 1990 i 1991. S'observa menys nitidament que ha estat molt intervinguda en el vestit i l'escambell. Ja es constata que la mà dreta del nen i de la verge són de nova factura pel contrast amb la policromia original. Amb la llum UV es comença a definir el fantàstic dibuix decoratiu del vestit format per cercles concèntrics en contacte els uns amb els altres, que directament es fa difícil d'intuir per culpa de la degradació de la pintura (Foto 7).

La llum infraroja IR complementa la visió de les parts alterades i ens permet veure més clarament les parts intervingudes en la policromia a la restauració de Salgueda. Ens defineix les mancances de policromia original i les zones amb estucs nous. D'aquesta manera obtenim un mapa clar de les parts restaurades i ens mostra l'escultura amb totes les seves parts perdudes. Ja es constata que la base i la major part de l'escambell (tot el contorn, amb columnes i poms) són de nova factura, així com la mà esquerra de la verge, que malgrat ser diferent de les altres extremitats tampoc és original. També la part frontal del cap, el contorn de la corona i les espatlles han estat reconstituïdes per la pèrdua de suport de fusta (Foto 8).

Veient aquestes alteracions, i per confirma-ho, en escultura sempre és necessari realitzar una radiografia. La radiografia ens mostra l'interior de la peça i contrasta els diferents materials fet que permet observar les variacions i modificacions tant en la fusta com en la pin-



Foto 7- Vista posterior amb llum ultraviolada UV (Carles Aymerich, arxiu CRBMC)



Foto 8- Vista amb llum infraroja IR (Carles Aymerich, arxiu CRBMC)

tura (Foto 9). La imatge radiogràfica confirma la policromia original del vestit i de la cara; també demostra que l'escambell està adherit amb claus de forja al cos de la verge i que no forma part del mateix tronc, la qual cosa posa certa incertesa en aquesta part que està molt restaurada. També s'observen els afegits del seient i que la base està afegida a la base original segurament per reforçar-la.

Per consolidar els arguments que ja anem definint amb els mètodes fotogràfics d'anàlisi es fa necessari emprar les analítiques microscòpiques que incideixen directament amb la composició dels materials.

Si amb l'exploració amb mètodes físics l'observació és directament contrastada amb l'escultura amb les analítiques fisicoquímiques l'observació és amb microscopia òptica i electrònica, i permet determinar l'estructura biològica i la composició química dels elements. Així doncs començant per l'estudi de la fusta de suport,⁸ les mostres analitzades han determinat que la verge i el nen són de fusta d'àlber-pollancre (Família *Salicaceae* i Gènere *Populus*) mentre que la fusta de l'escambell és de ginebró o sabina (Família *Cupresaceae* i gè-

⁸ Anàlisi realitzada al laboratori fisicoquímic del CRBMC.

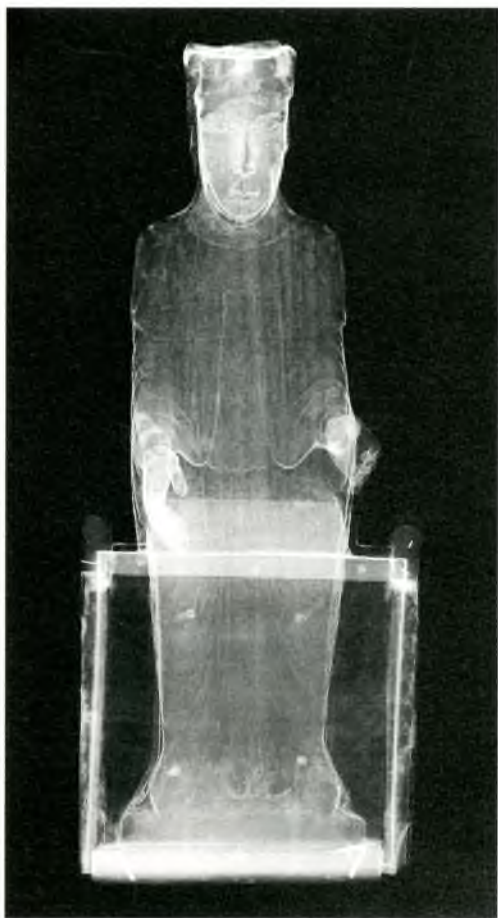


Foto 9- Radiografia (Carles Aymerich, arxiu CRBMC)

neres *Juniperus*) (Foto 10). Les mans del nen i de la verge són de pi (família *Pinaceae*), la qual cosa confirma la seva posterior reconstitució, factor que ja es veia amb les anàlisis fotogràfiques.

En aquesta línia d'investigació les mostres extretes de policromia refermen la seva originalitat de manera generalitzada.⁹ Així en la policromia dels vestits, de les carnacions de la cara i de les parts originals de l'escambell, l'aglutinant emprat és una emulsió al tremp d'ou. La pintura donada sempre s'ha realitzat sobre una preparació original feta en guix (sulfat càlcic) i alguna part de calç (carbonat càlcic) aglutinat amb cola animal. En algunes zones en concret, suavitzant les juntes de les fustes ensamblades i a manera de reforç, s'hi ha col·locat

una tela de lli per sota la capa de preparació, tècnica usada habitualment pels policromadors.

Pel que fa a la capa pictòrica sembla evident que en el vestit de la verge i del nen apareix una colradura amb dibuixos esgrafats (Foto 11). Sobre una base de morter suau es grafien uns cercles amb com-

⁹ La tècnica del tremp d'ou ha de jugar amb la transparència del color per obtenir certes tonalitats, sent una de les qualitats més apreciades, ja que la barreja de pigments no és tan eficient com ho serà posteriorment amb l'oli. Vegeu DOERNER, Max, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, 4a, Barcelona, Reverté, 1982. PEDROLA, Antoni, *Materiales, procediments i tècniques pictòriques*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1990.

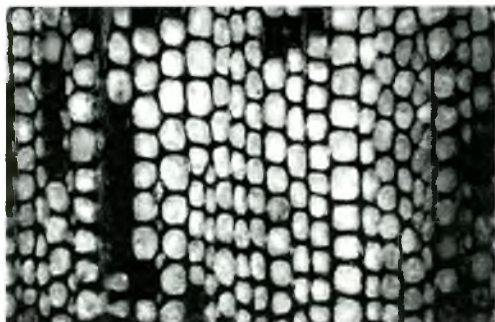


Foto 10- Fotografia microscòpia de la fusta d'alba (Raquel Piquè, UAB)

Foto 11- Detall de la decoració del vestit de la verge (Marga Quiles)



pàs (aspecte observable amb llum rasant i macrofotografia) i a sobre s'hi dona una primera capa de bol (òxid de ferro ocre). Al damunt d'aquesta capa es posa una làmina d'estany i per sobre una laca (que ha desaparegut) que deixa transparentar la làmina de metall donant una sensació de vestit brillant, possiblement imitant un daurat o un estofat. L'ús de l'estany ens dona indicis del cost de la imatge encarregada en el seu moment, independentment de la seva qualitat com a talla. El fet de ser una colradura amb estany ja predisposa a aquest enfosquiment generalitzat, causat per l'alteració del metall (pel fet de no ser un metall noble com l'or). També les successives neteges sofertes durant anys han fet que la capa colrada desaparegués dels vestits, només deixant alguns indicis del vernís superficial. En tot cas, l'aplicació de color i betum a la superfície durant la restauració de Salgueda a fi d'igualar-la cromàticament, sense una adequada neteja, també predisposava a augmentar aquest enfosquiment.

De les estratigrafies de les mostres de pigment es conclou que a la cara de la verge hi ha dues capes de policromia diferents, totes dues antigues, formades bàsicament amb blanc de plom (carbonat bàsic de plom), cosa normal si tenim en compte que era la part visible més important i que havia d'estar en bones condicions. No passa el mateix amb els vestits que també presenten dues capes, però amb la



Foto 12- Estratigrafia d'una mostra pigment (Eudal Cid, arxiu CRBMC)

finalitat d'interactuar a fi d'obtenir un determinat to de color¹⁰ i jugar amb la colradura, com ja s'ha explicat (Foto 12).

A l'escambell es fa evident que ha estat restaurat recentment, ja que apareixen colors descoberts al segle XIX, com és el groc de bari (cromat de ba), i d'altres amb un aglutinant no emulsionat, diferent del tremp d'ou original. La base, malgrat tenir una pigmentació de l'època, és evident que és un afegit posterior.

Després de les anàlisis fisicoquímiques realitzades i amb l'anàlisi organolèptica analitzant les parts estructurals, les unions, la policromia i els materials compositius, ja es dedueix que l'escultura de la Verge d'Ullà està composta per dos blocs principals, tallats d'una sola peça, que són la mare i el nen, ensamblats amb una espiga disposada a la falda. El nen presenta un altre orifici a l'esquena que no coincideix amb cap altre forat, possiblement una antiga unió. En tot cas sembla ser que el nen és l'original, no així les parts acoblades com els braços, les mans, la base i bona part del seient.

La talla de la verge, com a eix central que subjecta les diverses parts en què es compon l'escultura, presenta una esquerdada impor-

¹⁰ Segons P. Rovira a "Valoració de les formes i de les metodologies de reintegració com a presentació final en les restauracions de pintura mural aplicades a Catalunya", dins *XI Reunió Tècnica de Conservació i Restauració*. Barcelona, GTCR, 2008 (p. 233-253).



Foto 13- Vista per la base (Carles Aymerich, arxiu CRBMC)



Foto 14- Vista de l'escambell abans de restaurar (Carles Aymerich, arxiu CRBMC)

tant que va de la base a l'espatlla, pròpia del mateix moviment de les fibres del tronc de fusta, i que s'haurà d'anar controlant. Presenta pèrdues de suport importants a les dues espatlles, als genolls, a la part inferior del vestit i a la part superior del cap amb la corona, segurament a causa del corc, i que han estat reconstruïdes amb estuc, segurament a la darrera restauració (Foto 13).

La part corresponent a l'escambell és la que ha estat més intervinguda i manipulada ja que per la seva situació devia estar més alterada. En tot cas el seient no està compost d'una sola peça, sinó que les diverses parts corresponents a les columnes, laterals, respatller, frontals i base han estat acoblades entre elles amb cola i unions de tela, i fixades amb espigues de fusta i claus de forja al tronc principal de la verge, deixant una part interior buida, segurament causat per la pèrdua de fusta de la part baixa de la imatge. Les columnes i el respatller han estat refets en bona part, inventant-se els poms i l'aixecament superior del respatller. Com que la policromia decorativa verda que resta a les columnes i la decoració floral existent entre elles són originals hem de pensar que s'ha fet un reaprofitament de les del tron. No pensem el mateix de la decoració de la bandera catalana del respatller ni del color de la base que per les anàlisis són molt més moderns (Foto 14).

Referit a la policromia dels vestits, encara que molt desgastada, és evident que és la pintura original. Amb tot, no manté totalment



Foto 15- Vista general abans de la darrera restauració al CRBMC (Carles Aymerich, arxiu CRBMC)



Foto 16-Detall del retoc a tratteggio realitzat com a presentació (Marga Quiles)

la seva característica inicial en tant que ha perdut la laca de la colradura i que ha estat molt retocada. Però no hem trobat indicis del color evident d'aquesta colradura tot i que s'aprecien restes de color negre i vermell, corresponent a laca. Les carnacions de les dues cares i dels peus del nen corresponen a una segona policromia, però tot i que no siguin les originals són bastant antigues, potser del segle XV o XVI (Foto 15).

Les evidències estudiades a partir de les anàlisis ja ens donaven un mapa molt clar del tipus d'imatge i de la intervenció en conservació-restau-

ració que caldria fer. Descobertes les seves particularitats secretes i determinat el seu estat de conservació, la restauració hauria de seguir una línia molt conservacionista més orientada a respectar l'estat actual que no pas a desfer amb l'afany de recuperar l'original, ja que es corria el perill de malmetre més la peça. En tot cas, com que gran part de la policromia era l'original, es va incidir a recuperar part de la tapada o emmascarada amb les restauracions, fixar les zones amb policromia despresa, refer els estucs de les parts alterades i presentar la peça amb la decoració el màxim de llegible dins la seva alteració, utilitzant una reintegració amb selecció cromàtica fent servir un retoc cromàtic amb ratllat (*tratteggio*) (Foto 16). Quant al suport es van consolidar les parts de fusta més dèbils i es van acoblar aquelles parts més separades, sobretot a la zona del setial, amb especial incís que la peça fos autosostenible. En tot cas es va evidenciar que no apareixia cap alteració activa per causes biològiques, tipus xilòfags, que pogués condicionar a la llarga l'estabilitat de la fusta.

Un cop restaurada l'important era que la peça se situés en un espai dins de la mateixa església adequat a la conservació d'una talla de fusta amb policromia, sense que això malmetés el culte a la Verge de la Fossa. Amb l'arquitecte del bisbat, Joaquim Bover, es va dissenyar una vitrina estable i segura on la peça pogués ser observada adequadament i alhora mantingués l'estabilitat dels seus components i una bona seguretat, ja que no hem d'oblidar que es tracta d'un suport de fusta orgànic recobert d'una capa de policromia inorgànica, la qual cosa vol dir que tenen comportaments i interessos diferents davant d'un clima. Hem de procurar que aquestes peces pateixin els mínims canvis ambientals possibles, tasca a vegades difícil de dur a terme (Foto 17). De fet, el que vol un objecte de fusta policromada és una rutina diària amb el seu entorn. Encara que a vegades ens ho pensem, les intervencions realitzades en conservació-restauració no són eternes. Per això, i dins els projectes de conservació-restauració com aquest, s'inclou un apartat important de manteniment i seguiment de les obres tractades, sobretot si són de peces d'art de primer ordre com la talla policromada de la Verge de la Fossa d'Ullà. I això des de les institucions s'ha de procurar que es mantingui i es compleixi. Val a dir que en aquest cas hi ha hagut sort de l'estima que la gent del poble ha donat a la verge; i sobretot de la perseverança de mossèn Vicenç Fiol que durant anys ha sabut conservar i estimar la imatge com a marededéu i com a obra d'art.



Foto 17- La imatge de la Mare de la Fossa, un cop restaurada, s'exposa al cambri de l'església de Santa Maria d'Ullà, dins d'una urna dissenyada l'any 2006. Foto: Joan Badia Homs.