

Un Paolo De Matteis a Barcelona

Marta Serra Majem

Àrea de Restauració i Conservació Preventiva del Museu Nacional d'Art de Catalunya. marta.serra@museunacional.cat

Joan Yeguas Gassó

Àrea d'Art del Renaixement i Barroc del Museu Nacional d'Art de Catalunya. joan.yeguas@museunacional.cat

Resum

El present estudi tracta monogràficament sobre una pintura de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi dipositada al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Un quadre que no té cap problema d'autoria, doncs està signat pel napolità Paolo de Matteis i datat a l'any 1710. Malgrat això, degut a l'estranya representació d'un sant encara no beatificat i sense tradició a Barcelona, sorgeixen els dubtes en relació a la procedència i el promotor de l'obra. També es fa una exhaustiva explicació sobre la restauració portada a terme per l'Àrea de Restauració i Conservació Preventiva del museu, respectant l'obra original.

Paraules clau: Sant Joan Nepomucè / Viena, Arxiduc Carles / Guerra de Successió / Conservació i Restauració de pintura sobre tela.

Resumen

Un Paolo De Matteis en Barcelona

El presente estudio trata monográficamente sobre una pintura de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi depositada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. Un cuadro que no tiene ningún problema de autoría, pues está firmado por el napolitano Paolo de Matteis y fechado en el año 1710. A pesar de esto, debido a la extraña representación de un santo aún no beatificado y sin tradición en Barcelona, surgen las dudas en relación a la procedencia y al promotor de la obra. También se realiza una exhaustiva explicación sobre la restauración llevada a cabo por el Àrea de Restauració i Conservació Preventiva del museu, respetando la obra original.

Palabra clave: San Juan Nepomuceno / Viena, Archiduque Carlos de Austria / Guerra de Sucesión / Conservación y Restauración de pintura sobre tela.

Abstract

A Paolo De Matteis in Barcelona

This study is a monographic exploration of a painting from the *Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi* which is on deposit at the *Museu Nacional d'Art de Catalunya*. There is no question regarding this painting's authorship, since it is signed by the Neapolitan Paolo de Matteis and dated 1710. Nonetheless, due to the unusual depiction of a saint that was not yet beatified and has no tradition in Barcelona, doubts arise as to the provenance and promoter of the work. Likewise, the study provides an exhaustive explanation of the restoration carried out by the museum's Restoration and Preventative Conservation Area while respecting the original work.

Keywords: Saint John of Nepomuk / Vienna, Archduke Charles of Austria / War of the Spanish Succession / Conservation and Restoration of paintings on canvas.

Fitxa tècnica i iconografia

La pintura barroca que analitzem en aquest article es conserva al Museu Nacional d'Art de Catalunya (fig. 1). Es tracta d'un oli sobre tela de lli que amida 293 x 174 cm, amb número d'inventari MNAC/MAC 5672, propietat de

la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (inventari general 898), dipositat l'any 1902 però ingressat el 1906.¹ L'obra es custodiava al magatzem de grans formats del museu a causa de les pèrdues considerables de la capa pictòrica, fins al 29 de juny de 2015, moment en el qual es va iniciar el procés d'estudi i de conservació-restauració.² Una tasca que s'emmarca dins el projecte de remodelació de la col·lecció d'art del Renaixement i Barroc, inaugurat el 24 de gener de 2018.



FIGURA 1. Paolo de Matteis, *Venceslau IV sentenciant a mort sant Joan Nepomucè*, 1710 (pintura després del procés de conservació-restauració).

Des del punt de vista tècnic, la capa pictòrica es caracteritza per una paleta de colors lluminosos aplicats amb pinzellades decidides i precises, amb gruixos de matèria localitzats principalment a les carnacions i a la indumentària de les figures que presenten uns contorns ben delimitats.³ La capa de preparació és un estuc de color vermellós, compost de cola animal i càrrega de carbonat càlcic. No s'aprecia dibuix preparatori a ull nu però sí alguna correcció o penediment puntual de la composició en la fase pictòrica, com ara en el dit índex de la mà dreta del sant. La tela de suport és un teixit de tafetà, de fibres de lli, clavada amb gavarrots de forja, de cap ample, al perímetre d'un bastidor fix original de fusta conífera (pi), reforçat amb un travesser horitzontal i vuit reforços en diagonal a les cantonades. El marc, de fusta frondosa motllurada, està policromat amb marbrejat –de color beix amb betes vermelles– i daurat. Es conserven alguns dels claus originals de forja que subjectaven el bastidor en el marc.

El títol de l'obra és “El rei Venceslau IV sentenciant a mort sant Joan Nepomucè”. En concret, l'escena representa el moment en què sant Joan Nepomucè és sentenciat a mort per Venceslau IV de Bohèmia l'any 1393, perquè no va voler violar el secret de confessió de la reina Joana. El culte d'aquest sant s'estén a inicis del segle XVIII, coincidint amb la realització de l'obra; pocs anys després fou beatificat (1721) i, finalment, canonitzat (1729). El sant apareix representat amb hàbit de canonge i birret al cap, davant

l'emperador assegut al tron amb corona, i envoltat de soldats i un home vestit amb parracs (un botxí?) que estira el condemnat de la cadena, mentre un àngel baixa del cel amb una corona i la palma del martiri. Al fons, en un segon pla però al centre de la composició, i sota l'índex amenaçador del rei, trobem uns soldats que executen la pena de mort: llencen el sant al riu Vltava, a Praga, des del pont de Carles.

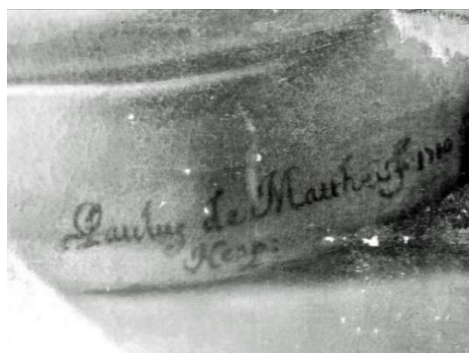


FIGURA 2. Inscripció de la signatura i datació: *Paulus de Mattheis fe(cit) 1710 Neap(?)*.

Quadre signat i datat

L'autoria i la data d'execució del quadre són clares perquè existeix una inscripció a la capa pictòrica sobre la peanya, just sota els peus del rei: “Paulus de Mattheis fe(cit) 1710 Neap(?)” (fig. 2). La referència a Neap(?) podria correspondre a la ciutat de Nàpols (Neapolis) o a la seva condició de ciutadà napolità (neapolitarum). Al dors del bastidor, en una etiqueta, es llegeix la inscripció “San Juan Nepomuceno por Paolo Dematei / 1710”. Es tracta del pintor barroc italià Paolo de Matteis (Piano Vetrale, 1662 – Nàpols, 1728), que estigué actiu al regne de

Nàpols des de finals del segle XVII fins a inicis del XVIII i que també va treballar per diferents corts europees. La composició, a nivell organitzatiu i en alguns detalls, recorda un dibuix del mateix pintor, firmat i datat el 1697, conservat a l'Albertina de Viena, que representa "Salomó i la reina de Saba". Una versió del mateix tema, també signada i datada (en la qual només es llegeixen els dos primers dígitos –s'ha proposat l'any 1723, una data massa tardana al nostre entendre–), es troba al Museo del Prado, procedent d'un antic col·legi que els jesuïtes tenien a Huete (Conca) (fig. 3).⁴



FIGURA 3. Dues versions de *Salomó i la reina de Saba* fetes per Paolo de Matteis: una a l'Albertina de Viena (1697) i l'altra al Museo del Prado (1700-1710).



FIGURA 4. Vista general de l'anvers i del revers de la pintura abans del tractament.

L'estat de conservació

En un primer examen, quan es va iniciar l'estudi material i tècnic, la capa pictòrica presentava papers de fixació encolats a la superfície, que s'havien col·locat fa uns anys per evitar pèrdues de material, i l'estat de conservació general era molt fràgil i deficient (fig. 4).

En una fotografia d'arxiu, del moment d'ingrés al museu, l'obra ja presentava un despreniment de capa pictòrica i de preparació a l'eix central que deixava zones de la tela a la vista. De fet, en el revers i coincidint amb aquesta llacuna presentava una taca d'humitat descendent, probablement a causa d'un degoter que va provocar el contacte directe amb l'aigua. L'obra mostrava testimonis d'haver estat intervinguda anteriorment. Per l'anvers, hi havia tres grans zones amb retocs molt visibles que coincidien amb tres pedaços de tela adherits al revers. Tota la superfície pictòrica estava enfosquida per la brutícia i engroguida per l'oxidació de vernís resinós.

La tela acumulava força brutícia pel revers, presentava estrips i pèrdues on hi havia adherits els tres pedaços de teixit mencionats, dos dels quals eren molt antics i un altre més recent. Estava desclavada del bastidor en molts punts, sobretot, a la vora inferior on es trobava pràcticament sense subjectar i amb els claus originals de forja rovellats clavats al bastidor. Tot això provocava que la tela estigués destensada, amb ondulacions i deformacions.

El bastidor havia quedat molt debilitat per la humitat i una insectació abundant de xilòfag que havia patit en el passat. El travesser inferior estava trencat del mig, on hi havia un nus de la fusta ja desaparegut. Tenia molts dipòsits de pols i de brutícia, sobretot entre la tela i el bastidor. Es podia apreciar una certa deformació d'aquesta estructura de fusta perquè els llistons no tenen gaire gruix ni amplada, sobretot tenint en compte la tensió i el pes d'una tela de grans dimensions.

El marc estava estructuralment en mal estat, també havia estat infectat pels xilòfags, tenia una pèrdua important de motllura i la policromia presentava manca de cohesió entre la preparació i el suport de fusta amb molts repintats de purpurina. La pols i brutícia enganxades ennegrien la policromia.

Malgrat les alteracions descrites i algun component irrecuperable, en tractar-se d'una obra relativament poc manipulada, el criteri de restauració va ser el de preservar, respectar i recuperar els elements originals que constitueixen una informació molt valuosa de les característiques d'execució del pintor i de la seva època. També es va seguir un criteri de mínima intervenció evitant d'afegir elements nous i diferents dels originals. Sovint, menys intervenció significa una feina més llarga i laboriosa i aquest n'és un cas il·lustratiu.

Estudi i anàlisi del suport, materials i de la tècnica pictòrica

L'objectiu en un primer moment va ser el d'estudiar i analitzar els materials i la tècnica de l'artista, determinar les alteracions que havia sofert l'obra al llarg del temps i establir un diagnòstic per actuar en la restauració de l'obra. Es van realitzar estudis científicotècnics per obtenir dades sobre els materials constitutius i la tècnica d'execució, així com informació sobre els materials afegits posteriorment, que són indispensables per acordar la intervenció a realitzar atès que no es disposava de cap informació documental anterior.

En concret, els processos de documentació fotogràfica i d'anàlisi efectuades van consistir en fotografies inicials generals de l'anvers i del revers, detalls i macros amb llum visible, llum rasant i llum ultraviolada;⁵ observació amb lupa binocular i amb microscopi de superfície Ecoline®; anàlisi de les fibres del teixit; caracterització química dels materials a través de les tècniques de microscòpia òptica, microscòpia electrònica i espectroscòpia FTIR (Fourier Transform Infrared Spectroscopy). El coneixement científic dels materials coexistents a la pintura va permetre afrontar el tractament de restauració amb garanties.

Mitjançant l'anàlisi estratigràfica de diferents mostres de policromia es va determinar la composició de les diverses capes originals i afegides. Es va caracteritzar també la capa de superfície per tal de complementar la informació obtinguda a partir dels tests de neteja i això ens va permetre decidir l'estratègia d'intervenció. A l'estrat superficial s'hi va determinar una resina terpènica envellida, amb formació d'oxalats, i presència de partícules (guix, carbonat de calci i aluminosilicats) provinents de dipòsits ambientals de pols.

La capa de preparació vermella, visible a les estratigrafies, és un tret característic i habitual de la pintura barroca i està formada, en aquest cas, per una barreja d'argiles ferruginoses, carbonat de calci i compostos de plom. El medi aglutinant de la preparació és un oli tipus assecant i s'hi detecta una quantitat notable de carboxilats de plom,⁶ és a dir, productes formats a partir de la reacció química entre els àcids grassos i cations metàl·lics. En aquesta capa també s'hi observa la formació d'oxalats,⁷ indicant l'envelliment de la matèria orgànica de l'estrat.

L'aglutinant de la pintura és també un oli tipus assecant. En algunes mostres s'hi ha determinat, com en la preparació, la presència notable de carboxilats de plom, la qual cosa podria tenir relació amb l'estat de conservació de la policromia i les alteracions ja descrites.

Pel que fa a l'estat de conservació desigual de les policromies blaves, crida l'atenció la formació de clivelles molt circumscrites a les àrees cromàtiques blau fosc. Aquestes clivelles no apareixen en el seu perímetre, delimitat per pinzellades de blau clar (fig. 5).⁸

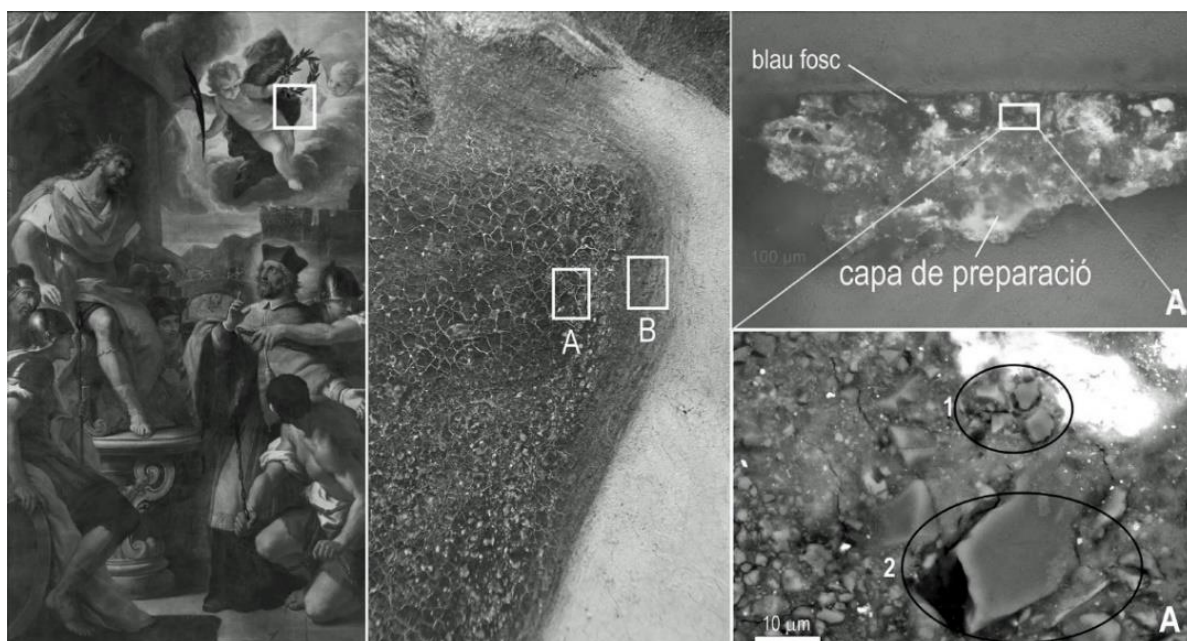


FIGURA 5. Anàlisi del laboratori (vegeu nota 8).

L'estudi comparatiu de seccions estratigràfiques de mostres respectives dels dos blaus, va evidenciar que el blau fosc està aplicat directament sobre la capa de preparació i, en canvi, el blau clar es troba aplicat sobre la policromia de carnació. A més a més, la quantitat de pigment blanc de plom barrejat amb les partícules de blau és molt més important en aquest darrer.

Tant a la mostra de blau clar com de blau fosc s'ha identificat el pigment blau ultramar natural o lapislàtzuli. Ara bé, en el cas del blau fosc, aquest pigment de cost elevat, es troba aplicat damunt d'una base de blau esmalt, un vidre potàssic que conté cobalt. La gran majoria de partícules d'aquest pigment de l'estrat subjacent, no visible, han perdut el color blau original, probablement a causa de la reactivitat del catió potassi del vidre amb el medi aglutinant. Les conseqüències d'aquesta reacció química podrien explicar, en part, les clivelles observades en aquesta àrea cromàtica.

La intervenció de conservació-restauració

La intervenció que vam consensuar i que es va dur a terme va resultar complexa però l'efecte final permet d'apreciar, sens dubte, una obra en tota la seva esplendor tècnica i artística. La neteja, en concret, va permetre retrobar els recursos expressius de Paolo de Matteis, la vibració del color, la qualitat d'execució, la precisió i la força del seu traç.

El temps total emprat va ser de cinc mesos: 21 dies pel tractament de desinsectació per anòxia (bastidor i marc); 85 dies de feina en la pintura i el bastidor; 15 dies per reconstruir la motllura de fusta i ajustar el marc; i 30 dies per estucar, reintegrar i envernissar el marc.

La tasca va començar desmuntant el marc de la pintura i desclavant uns llistons laterals de fusta que estaven fixats directament al bastidor, per damunt de la tela, i que presentaven trencaments, atac de xilòfag i molta brutícia. Es

va procedir a desinsectar el bastidor i marc per anòxia, amb un tractament dins de cambra estanca (cicle de 500 hores, Ta 25°C, HR 55%, O₂ 0,03%).

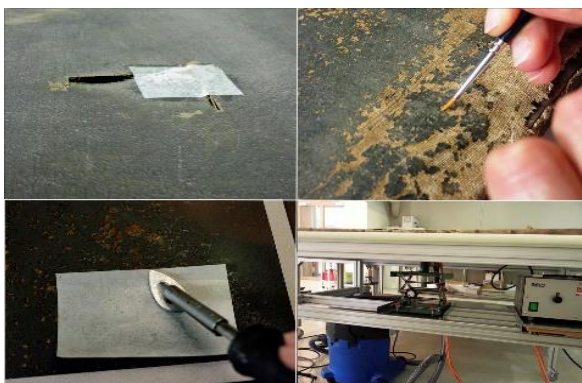


FIGURA 6. Procés de fixació de l'estrat pictòric, amb espàtula calenta i sobre la taula calenta de succió.

En primer lloc es van retirar els papers encolats a la superfície i, al mateix temps, es van anar fixant les capes pictòrica i de preparació que estaven molt resseques i que es desprenien amb molta facilitat. Es va aplicar cola d'esturió amb pinzell molt fi i pressionant per sobre amb espàtula calenta i, en els llocs més afectats, es va insistir fins a tres vegades. Tot això es va realitzar, amb la pintura plana, mitjançant la taula calenta de succió que resulta molt útil per a l'adhesió i fixació de l'estrat pictòric, perquè succiona l'adhesiu cap a l'interior i els fragments de matèria susceptibles de desprendre's queden subjectats sobre la tela i activant-se l'adhesió de la cola amb l'escalfor de la taula (fig. 6).



FIGURA 7. Neteja del revers de la pintura i reforç del bastidor.

Un cop fixada i estabilitzada la capa pictòrica, es procedí a la neteja del revers amb aspirador i inserint, entre la tela i el bastidor, una espàtula plana i fina, recoberta de cinta de pintor amb la part adhesiva cap enfora, per arrossegar i extreure bé tota la brossa. El bastidor es va netejar amb una baieta de microfibra humitejada amb aigua calenta i, després, per una neteja més a fons, amb un drap tipus teixit no teixit⁸ humitejat amb aigua desionitzada. Seguidament, es van obturar els forats i esquerdes del bastidor amb una massilla de fusta sense dissolvents. El travesser inferior fracturat es va adherir amb una resina alifàtica (acetat de polivinil) i es va reforçar col·locant un angle de fusta, fixat amb cargols d'acer inoxidable. Per donar més consistència i estabilitat al conjunt, es va afegir un altre angle de fusta a la part simètrica superior del bastidor (fig. 7).

Pel revers de la tela, es van desenganxar en sec els tres pedaços antics i es van retirar amb bisturí les restes d'adhesiu que havien quedat. Als llocs on hi havia els pedaços, van quedar a la vista pèrdues i estrips del teixit original que calia reintegrar. Actualment, s'intenta evitar l'ús de pedaços i la pràctica dels entelats o folrats tradicionals perquè es tracta de tècniques molt invasives que dificulten el moviment natural del teixit i acaben produint deformacions. Per això, per reconstruir els punts on mancava teixit o estava estripat, es va aplicar el sistema de microcirurgia fil a fil. Aquest mètode consisteix en unir les fibres trencades i reconstruir el teixit agregant petites quantitats d'adhesiu i afegint el mínim material possible per aconseguir la força de l'entramat i l'elasticitat de la tela original. També permet reduir la tensió que creaven els antics pedaços, que habitualment s'acaben marcant a la capa pictòrica, facilita la reversibilitat de la intervenció i s'obté un millor resultat estètic sense alterar la visió original del suport. Es tracta d'un mètode precís i laboriós que cal adaptar a les característiques de cada estrip o forat de la tela.

El tractament de microsutura es va iniciar, doncs, reordenant les fibres per reconduir els fils desviats, enredats i trencats en el seu sentit original. Es va aplanar la zona afectada sota pes i, aplicant humitat controlada amb l'ajut de Gore-tex®,⁹ es van col·locar a lloc les fibres unint-les al màxim per corregir l'obertura i la deformació de la tela causada per l'estrip o la pèrdua. Una vegada aplanada la zona que es volia reconstruir, es va procedir a realitzar la microcirurgia fil a fil treballant amb lupa binocular i microsoldador. Com a adhesiu es va utilitzar cola d'esturió i midó de blat al 50%.¹⁰ En alguns punts, també es va emprar pols de poliamida,¹¹ que dona molts bons resultats en la microsutura. Es va disposar d'instrumental com pinces de rellotger, sonda de dentista per tal de manipular l'encreuament i posicionar els fils, tisores fines d'oftalmòleg per tallar el fil de forma neta i precisa. Per evitar cremar les fibres i assegurar una bona adhesió de cada punt de fixació vam ser molt curosos amb el microsoldador.¹² A les zones amb pèrdua de suport de tela, es van realitzar empelts amb fil de lli nou, del mateix tipus i gruix, per unir-los a la tela original aplicant l'adhesiu de cola d'esturió i midó mitjançant un accessori o broquet punxegut del microsoldador, unint els caps dels fils. Els fils llargs i estripats de la trama es van soldar de la mateixa manera. Agafant els fils de l'ordit, un per un, es van anar teixint per sobre i per sota dels fils de la trama fins enllaçar-lo amb el seu corresponent de l'altre cantó del teixit original i es va aplicar un petit punt d'adhesiu. Es va consolidar la

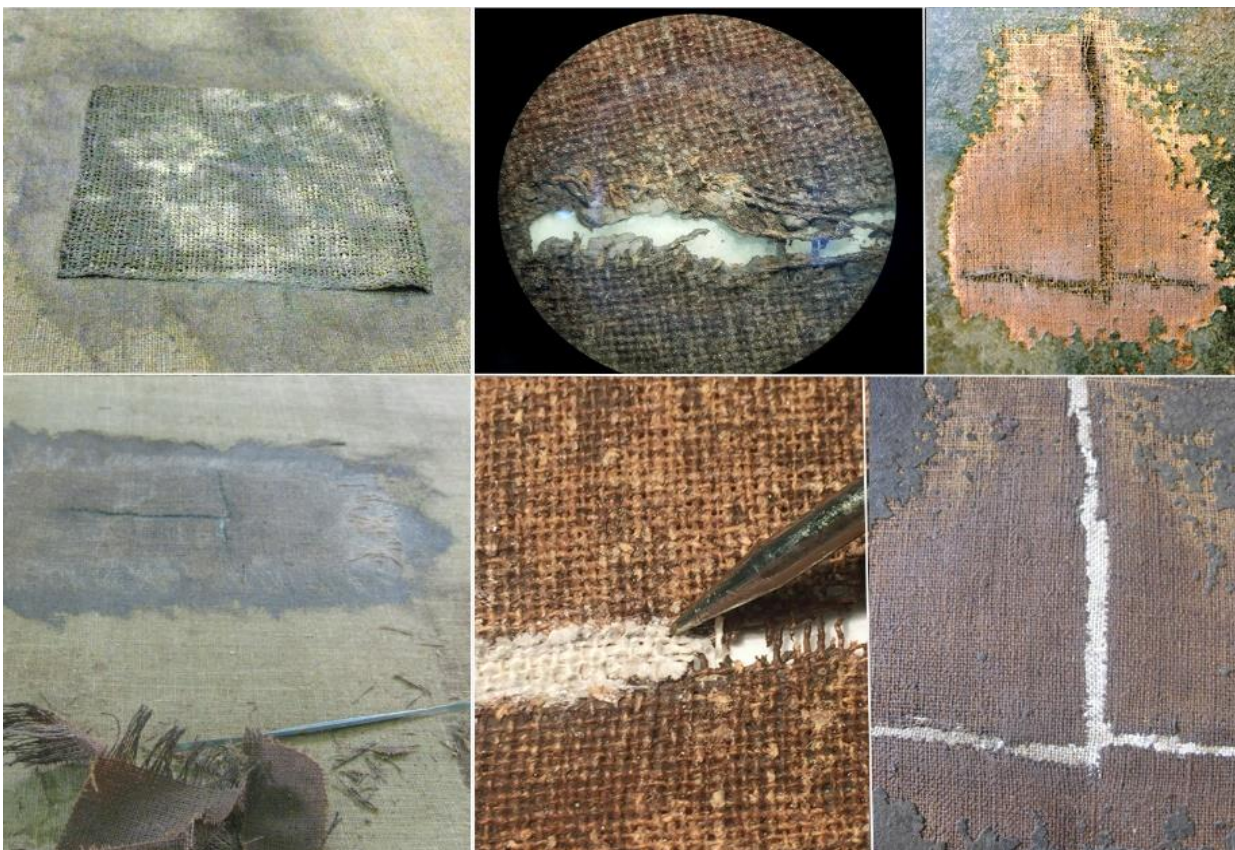


FIGURA 8. Eliminació dels pedaços antics i microsutura fil a fil.

unió aplicant pressió puntual amb pesos metàl·lics sobre la soldadura. Finalitzades les sutures, es van tenyir les noves fibres amb aquarel·la, en un to una mica més clar que l'original, per aconseguir una integració visual. Girant la pintura cap amunt, es van tallar els fils sobrants i es van fixar les vores de la pintura i petits fragments desplaçats (fig. 8).

Seguidament, es va subjectar tota la vora inferior de la tela desclavada i afeblida adherint tires de teixit sota els claus de fixació d'aquesta zona i d'alguns del perímetre per tensar i consolidar el conjunt. Es va utilitzar tela de

polièster en fragments rectangulars, d'uns 8 x 3 cm., amb un tall al mig acabat en forma arrodonida per permetre la seva introducció sota del clau, després de separar-lo lleugerament del bastidor. Aquests retalls porten adhesiu Beva® 371 integrat a la vora i es van fer passar per dins del bastidor, enfilant-los al voltant del cap del clau fins a obtenir la posició correcta. Amb l'ajuda d'una espàtula calenta, fina i allargada, a una temperatura de 90°C, es va planxar la zona de tela de polièster amb adhesiu fins aconseguir l'encolat. Es va completar la col·locació d'aquestes peces doblegant la part superior sobre el bastidor i fixant-les amb grapes d'acer inoxidable.

Es va netejar l'òxid dels claus de subjecció perimetrals amb una llima fina aplicada a la punta del *dremel*, i després s'hi va afegir una capa de protecció pel metall de Paraloid B-72 al 3% en xilè. Amb tela de polièster i adhesiu Beva® 371 es va protegir el voltant dels claus per evitar que l'oxidació afectés de nou la tela original. Amb aquest procés, sense necessitat de desclavar la tela del bastidor, es va recuperar novament la tensió que el llenç havia perdut (fig. 9).¹³



FIGURA 9. Tires adherides als laterals per subjectar i tensar la tela sense desclavar-la.

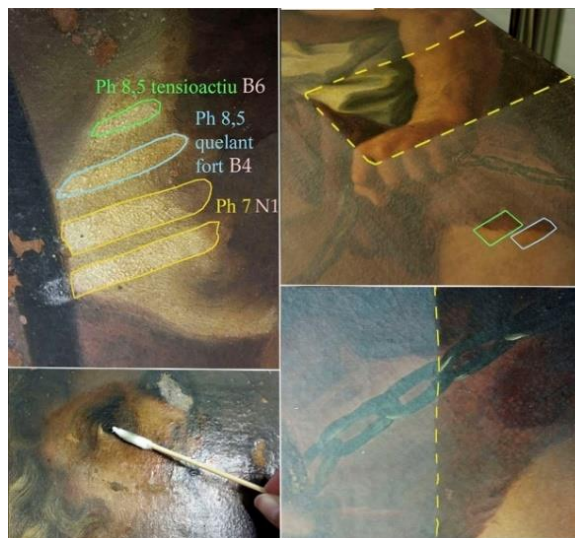


FIGURA 10. Tests de neteja i procés de neteja aquosa.

Una vegada fixada la pintura i consolidats la tela i el bastidor, va començar la tasca de neteja de la capa pictòrica. D'entrada, es va fer un test amb solucions aquoses per determinar quina seria més efectiva i òptima per a l'eliminació de l'estrat superior de brutícia i residus orgànics. La més adient va resultar la solució aquosa amb pH7 (N1), que es va aplicar utilitzant bastonets amb cotó humitejat i retirant la brutícia amb d'altres amb cotó net i sec (fig. 10).

Realitzada la neteja aquosa, restava encara un estrat resinós brillant a la vista, molt alterat i desigual, que donava un aspecte enfosquit a la pintura. En aquest cas, es va fer un altre test, amb mescles de dissolvents químics, per descarregar progressivament la capa de vernís més superficial i eliminar aquells retocs que estaven alterats i dificultaven la lectura correcta de la composició pictòrica. Els resultats obtinguts ens van portar a utilitzar tres dissolvents diferents: Ligroïna i Alcohol etílic al 50% per l'estrat superior; i dos dissolvents gelificats, un més suau per retocs i resines, i un gel més fort per treure retocs més resistents (fig. 11).

El següent pas va consistir en anivellar la capa de preparació, circumscriuint-nos a les zones de pèrdua, amb estuc de cola d'esturió i carbonat càlcic aplicat amb una petita espàtula i pinzell fi. Un cop sec, es va retirar l'excés amb bisturí i es va igualar la superfície amb l'original. Es va abordar llavors la reintegració cromàtica de les llacunes amb un criteri de total reversibilitat. Primer es va donar una base amb colors a l'aquarel·la i, tot seguit, es va envernissar la pintura amb vernís Surfín L&B®, al 40% en White Spirit, per aportar elasticitat i protecció a la

superfície. Finalment, es va acabar d'ajustar el color amb pigments, aglutinats amb vernís de retoc per apropar-nos al màxim al color i als matisos de la pintura original (fig. 12).



FIGURA 11. Tests de neteja i procés de neteja amb dissolvents.



FIGURA 12. Anivellament de la capa de preparació, envernissat i reintegració cromàtica.

Pel que fa al marc, desinsectat prèviament per anòxia, es van tancar els forats de xilòfag amb massilla de fusta sense dissolvents. Es va adaptar l'interior perquè s'havien suprimit els llistons laterals –malmesos i clavats directament al bastidor– que engrandien les dimensions de l'obra i, per salvar les deformacions de la fusta, es va afegir una



FIGURA 13. Procés d'intervenció del marc.

senzilla motllura plana daurada per dintre del galze. Un cop fixada i estabilitzada la policromia decorativa que restava amb adhesiu polivinílic de pH neutre, es procedí a netejar la brutícia superficial amb aigua desionitzada. En una segona neteja, després de fer diferents proves per enretirar la crosta negra, es va utilitzar etil lactat acetona. Es va alternar la neteja humida amb la mecànica mitjançant un llapis de fibra de vidre utilitzat com a raspall. Les motllures de fusta reintegrades es van estucar amb cola animal al 6% i carbonat càlcic i es van anivellar amb paper de vidre i bisturí. La reintegració de la policromia es va fer amb pigments en pols, aglutinats amb vernís de retoc i el daurat amb or fals i mixtion.¹⁴ Sobre les zones noves daurades es va aplicar una

veladura amb pigments que li proporcionava la semblança necessària a les zones daurades originals. L'envernissat final es va aplicar amb el mateix vernís utilitzat per a la reintegració cromàtica (fig. 13).

Procedència de l'obra i altres versions

Segons Barraquer Roviralta (1906), l'obra prové de l'església conventual de Nostra Senyora de la Bonanova de Barcelona, regida per monjos trinitaris descalços. En concret, es trobava al braç del creuer al costat de l'Evangelí; actualment, al solar que ocupava aquest temple, hi ha el teatre del Liceu.¹⁵ Segons Ceán Bermúdez, en aquesta

església hi havia dos quadres relatius a la vida de sant Joan Nepomucè, els quals s'atribueixen a Antoni Viladomat.¹⁶ Segons Miralpeix, podria ser que Ceán Bermúdez –o el seu informador– confongués l'estil de De Matteis amb el de Viladomat, o que les pintures de Viladomat fossin unes altres.¹⁷

De la mateixa mà de Paolo De Matteis es coneixen altres versions del quadre, però de mida més reduïda i amb variants compositives. Una amida 67'5 x 50 cm i es conserva a Munic, a les col·leccions estatals de Baviera (Alte Pinacothek); l'altra amida 68'6 x 53'2 cm i es troba a Chambéry, al Musée des Beaux Arts. Es consideren obres autògrafes de De Matteis, una signada (la de Múnic) i l'altra no (la de Chambéry), que foren realitzades cap al 1721, any de la beatificació de sant Joan Nepomucè (fig. 14).¹⁸



FIGURA 14.- Dues versions de *El rei Venceslau IV sentència sant Joan Nepomucè* (1710-1721) fetes per Paolo de Matteis: una l'Alte Pinacothek de Múnic i l'altra al Musée des Beaux Arts de Chambéry.

Segons De Dominici (1745), De Matteis va realitzar una pintura amb la mateixa iconografia i de gran format (aproximadament 12 pams), per a l'emperador del Sacre Imperi Romanogermànic, Josep I. L'obra fou destinada a la seva capella del castell de Viena, i de la qual se n'ha perdut el rastre a l'actualitat.¹⁹ Josep I d'Habsburg fou emperador entre 1705 i 1711, fet que no acaba de quadrar amb la data de beatificació de sant Joan Nepomucè, que fou l'any 1721. Per això Spinosa (1993) pensa que De Dominici deuria estar mal informat sobre la història de l'altar de Viena, o potser es va equivocar en el nom de l'emperador.²⁰

Finalment, en data posterior i d'autor desconegut, existeix un retaule amb el mateix tema iconogràfic a la capella del palau dels ducs de Pfalz-Neuburg a la població de Neuburg-Donau; s'ha afirmat que deriva de l'esbós de Munic. Seguint aquest fil, Cornudella (1999) opina que el quadre de Barcelona podria ser una còpia; sembla que no deuria conèixer la signatura i la data de l'obra.²¹

Hipòtesis obertes sobre la comissió

Si fem un resum de les cinc obres esmentades, amb la iconografia de sant Joan Nepomucè i relacionades amb el pintor De Matteis, quatre estan conservades i una no (la de Viena, en teoria). De les quatre conservades, tres semblen ser de la mà de De Matteis i una no (la de Neuburg-Donau). De les tres conservades i de la mà del pintor, dues estan signades i una no (la de Chambéry). De les dues conservades de la mà del pintor i signades, una està datada i una altra no (la de Múnic). Ens trobem davant una invenció que va tenir molt èxit en unes dates properes

a la beatificació del sant (1721), però aquesta data es contradiu amb la que apareix a la pintura conservada a Barcelona (1710) i a la cronologia facilitada per De Dominici relativa a l'obra de Viena (1705-1711).

Stepanek fa un recull històric sobre el culte de sant Joan Nepomucè, circumscrit a Bohèmia, Moràvia i Silèsia fins a finals del segle XVII.²² Aquests territoris formaven part del Sacre Imperi Romanogermànic dels Habsburg des del 1526, la capital del qual era Viena (a 330 km de Praga). A més, Lerou comenta que l'acció de la casa dels Habsburg i dels jesuïtes facilita la difusió del culte d'aquest sant.²³ Per tant, entraria dins la lògica que un membre de la família dels Habsburg, nascut a Viena, pogués sufragar una pintura sota l'advocació d'un sant popular al seu territori, però encara no beatificat. L'encàrrec a De Matteis també entraria dins la lògica d'agafar un pintor actiu a la mateixa capital de l'imperi a la dècada dels anys 10 del segle XVIII. També cal tenir en compte que en aquelles mateixes dates, coincident amb la Guerra de Successió, s'inicia el domini austríac del virregnat de Nàpols.

La representació de sant Joan Nepomucè en una data tan primerenca, com 1710, no pot entendre's en el marc de Barcelona, però sí en el context de Viena; i, segurament, amb un intermediari entre corona i pintor, en la persona de Wirich Philipp von Daun, client de De Matteis, persona de confiança de l'arxiduc Carles i virrei de Nàpols (1707-1708 i 1713-1719). Per tant, l'obra estudiada s'ha de vincular amb la casa reial dels Habsburg, on jugaria un paper fonamental l'arxiduc Carles d'Àustria, que el 1705 havia esdevingut el rei Carles III d'Aragó.

A partir d'aquí hi ha dues possibilitats: Una hipòtesi seria que la pintura fos una comissió reial per decorar el temple dels trinitaris descalços de Barcelona, una comunitat religiosa amb lligams a Viena. El 1675 es va fundar la primera comunitat dels trinitaris descalços a la capital austríaca, i els monjos eren coneguts com a "weispianierhaus" (espanyols blancs) a causa de la seva procedència. També és indicatiu que la cripta de l'església conventual vienesa sigui un panteó d'austriacistes exiliats, per la gran quantitat de catalans que hi ha enterrats.²⁴

Una altra teoria seria que la pintura de Barcelona s'identifiqués amb l'obra de Viena citada per De Dominici, donat que la cronologia i el format s'encavalquen, tal com creu Pestilli.²⁵ Llavors ens trobaríem davant una sola obra, que fou regalada a Barcelona en data indeterminada, sempre després de la mort del germà de l'arxiduc Carles, l'emperador Josep I (que va tenir lloc el 17 d'abril de 1711). Aquest supòsit podria contextualitzar-se en la fluïda relació entre les dues ciutats, que hi hauria almenys entre el 22 de desembre de 1711 (la coronació imperial de Carles VI) i el 20 de març de 1713 (quan Isabel Cristina de Brunswick-Welfenbüttel abandona definitivament Catalunya, poc abans de la signatura del tractat d'Utrecht).

NOTES

1. FONTBONA, F., DURÀ, V., Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, 1999, p. 38.
2. Procés de conservació-restauració a càrrec de Marta Serra, amb la col·laboració de personal de l'Àrea de Restauració i Conservació Preventiva del Museu Nacional dirigida per Mireia Mestre: Núria Oriols (anàlisi de laboratori), Núria Pedragosa (anàlisi de fibres), Pere de Llobet i Vicenç Martí (bastidor i marc), Àngels Comella i Paz Marqués (policromia marc), Carles Pongiluppi (reintegració pictòrica), Mireia Campuzano (documentació), Paz Marqués (muntatge fotogràfic) i l'equip de radiografia (Àlex Masalles, Àngels Comella i Vicenç Martí) i participació d'alumnes en pràctiques: Laura Sánchez i Laura Palau (Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona), Irene Mellado (Escola Superior de Conservació i Restauració de Béns Mobles de Catalunya); Katerina Musilova (beca Erasmus Plus, Universitat de Bratislava). També cal agrair a Marc Vidal i Marta Mèrida, del servei fotogràfic del museu.
3. RIVELLES, I., PEREZ, C., "Investigación del lienzo Virgen de Gracia de Paolo de Matteis", Actas XV Congreso de Conservación y restauración de Bienes Culturales, Murcia, 2016, p. 239-246.
4. Es tracta d'una sèrie de dotze quadres, dels quals només se'n conserven quatre: dos al Museo del Prado i altres dos al Museo de Gijón. Vegeu: PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., "Dos lienzos de Paolo de Matteis donados al Prado", Boletín del Museo del Prado, 5, 1984, p. 119-122.

5. A càrrec del fotògraf del Museu Nacional, Marc Vidal.
6. Aquest tipus de compostos a vegades es troben definits com sabons de plom. Han estat identificats en aquestes mostres per espectroscòpia FTIR amb pics característics entre 1510-1525 cm⁻¹.
7. Identificats per espectroscòpia FTIR amb la vibració característica a 1320 cm⁻¹.
8. Comentari de la foto 5: Detall d'una àrea cromàtica blava, on s'indica les zones de presa de mostra dels dos blaus. Estratigrafia obtinguda de la mostra A, acompanyada d'una imatge ampliada amb microscòpia electrònica d'un detall de la capa pictòrica on s'observen partícules (zona 1) corresponents al pigment lapislàtzuli i partícules (zona 2) del pigment blau esmalt.
9. Teixit sense trama de la marca Sontara® PrintClean (compost de cel·lulosa i polièster). Les característiques d'aquest teixit són que combina l'absorció d'una fibra natural amb la neteja i resistència d'una fibra sintètica en el mateix teixit, i amb molt poca humitat absorbeix gran quantitat de brutícia.
10. El Gore-tex® està format per una capa ultrafina de politetrafluoroetilè expandit (ePTFE), conté més de 1.400 milions de porus per cm² i és un sistema d'aplicació d'humitat controlada perquè absorbeix aigua i humiteja el suport sense mullar-lo directament. Aquest sistema torna flexibilitat a les fibres que s'han endurit i oxidat per l'envelliment, cosa que facilita treballar sobre les alteracions del teixit amb més èxit.
11. Actualment i per agilitzar aquesta feina, es pot trobar al mercat aquest mateix adhesiu preparat en forma de làmines deshidratades.
12. Poliamid-Textil5350Lascaux* aplicat amb el microsoldador amb punt de fusió entre 80 i 100°C.
13. Vegeu la intervenció de Petra Demuth: "Reparación de rasgados en pintura sobre lienzo mediante el sistema hilo a hilo", masterclass a la Universitat Politècnica de València, juliol 2012.
14. Aquest sistema de restaurar conjuntament tela i el bastidor originals sense separar-los s'ha utilitzat en altres pintures sobre tela de grans dimensions com *La crocifissione di Dro* del s. XVI – XVII. Vegeu: B. Tomasoni et alii, Quaderno núm. 2 del Cesmar7, Pàdua: Il Prato, 2006, p. 9-19; o *El Martiri de Sant Bartomeu*, del segle XVIII, restaurada per les conservadores-restauradores Koro Abalia i Claustre Augé, CRBMC, 2012 http://centredere restauracio.gencat.cat/web/.content/crbmc/pdf/arxiu/martiri_sbartomeu.pdf
15. Aquesta tècnica de daurat consisteix en l'aplicació d'una barreja d'oli de llinassa al qual s'incorporen resines que proporcionen el caràcter mordent a la preparació per poder-hi dipositar la fulla d'or. Es tracta d'una tècnica utilitzada per daurar zones que no seran brunyides.
16. BARRAQUER ROVIRALTA, C., *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, Barcelona, 1906, vol. II, p. 554.
17. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, vol. 5, p. 240.
18. MIRALPEIX, F., *Antoni Viladomat i Manalt 1678-1755. Vida i obra*, Girona, 2014, p. 467.
19. BREJON DE LAVERGNÉE, A., "La peinture napolitaine du dix-huitième siècle", *Revue de l'Art*, 52, 1981, p. 71, nota 56 i fig. 10; SPINOSA, N., *Pittura napoletana del Settecento. I. Dal barocco al rococo*, Nàpols, 1986, p. 132-133; SCHLEIER, E., "Opere di Paolo di Matteis in Germania", *Scritti di Storia dell'Arte in Onore di Raffaello Causa*, Nàpols, 1988, p. 305 i nota 10; PESTILLI, L., *Paolo De Matteis, Neapolitan painting and cultural history in baroque Europe*, Farnham, 2013, p. 385.
20. DE DOMINICI, B., *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Nàpols, 1745, vol. III, p. 533. Traducció de la cita: També des de Viena foren reclamades les seves obres, havent fet per a l'emperador Josep I un quadre d'aproximadament 12 pams, que s'havia de situar a la seva capella imperial, el qual representa sant Joan Nepomucè amb acompanyament d'altres belles figures, pel que Paolo [De Matteis] va rebre una honradíssima recompensa.
21. SPINOSA, N., "Paolo de Matteis. Der Hl. Johannes Nepomuk vor König Wenzel", *Barock in Neapel. Kunst zur Zeit der österreichischen Vizekönige*, Nàpols, 1993, p. 152-153.
22. CORNUDELLA, R., "Francesc Fontbona – Victoria Durá, Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, I-Pintura", *Goya. Revista de Arte*, 273, 1999, p. 390.

23. Vegeu: STEPANEK, P., “San Juan Nepomuceno en el arte español y novohispano”, *Cuadernos de arte e iconografía*, vol. II, núm. 6, 1990, p. 11-15 [p. 11-53].
 24. LEROU, P., “Le culte de saint Jean Népomucène”, *Mélanges de l’Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, 103, 1991, p. 285.
 25. Vegeu: ALCOBERRO, A., “Al servei de Carles VI d’Àustria: un documents sobre els militars exiliats austriacistes morts a l’imperi (1715-1747)”, *Pedralbes. Revista d’Història Moderna*, 18-II, 1998, p. 315-327.
 26. PESTILLI, L., Paolo De Matteis. *Neapolitan painting...* (Op. Cit.), p. 377.
-