

URTX

DE LA FRAGMENTACIÓ A UNA NOVA CONTEXTUALITZACIÓ
DE LA PINTURA MURAL ROMÀNICA CATALANA

Milagros Guardia i Immaculada Lorés

DE LA FRAGMENTACIÓ A UNA NOVA CONTEXTUALITZACIÓ DE LA PINTURA MURAL ROMÀNICA CATALANA

Abstract

Una parte considerable de la pintura mural romànica catalana se conserva en museos y colecciones, fuera de su contexto original. Las razones se tienen que buscar en las extracciones de los murales como medida de protección de este patrimonio. El montaje de los fragmentos, sea en la presentación en los museos, con reproducciones arquitectónicas que recrean los soportes originales, o en las reproducciones que se han hecho de las pinturas en los monumentos, reviste una gran complejidad y, en algunos casos, es discutible. Ello es debido a que, en su momento, las extracciones no se documentaron adecuadamente. Ars Picta está llevando a cabo un ambicioso proyecto cuyo objetivo principal es mostrar a través de web la restitución virtual de las pinturas a su contexto original.

Most of the Catalan Romanesque wall paintings are placed in museums and private collections far away from their original contexts. This fact has decisively contributed to its preservation. If in the new sites, the paintings have been fitted into architectural recreations, in their original locations copies have been set in. Both issues are very complicated and have given rise to some disputes. Unfortunately, the process of removing the paintings from the walls was not appropriately documented. Nowadays, the Ars Picta group is involved in an ambitious project of virtual restoration of the paintings which can be browsed on Internet.

Paraules clau

Pintura mural romànica, art romànic, patrimoni, museus, restitució virtual.

Una part prou considerable de la pintura mural romànica, a Catalunya en particular, s'ha d'estudiar i contemplar actualment fora del seu context originari, però (i això és encara més greu) algunes parts sí i d'altres no. Així, per exemple, les parts inferiors d'algunes figures de sants es conserven, arrencades dels murs, en un museu, mentre que les superiors es poden contemplar, restaurades a partir d'altres criteris, als murs de l'església original. La mateixa església, d'altra banda, potser ha estat també restaurada i segurament escorxada fins al punt que no només els murs han perdut les seves pintures, sinó que els maldestres carreus o la vulgar obra de la seva construcció han quedat a la vista. Aquest és, tot sovint, el punt de partida dels projectes de museïtzació dels monuments que, amb criteris prou diversos, s'han assajat durant els darrers anys i als quals farem referència més endavant.

Els motius d'aquesta realitat amb la qual ens enfrontem tots (visitants ocasionals, interessats en el patrimoni artístic, professionals i investigadors de la pintura mural romànica) són prou coneguts. La història va començar amb la decisió de la Junta de Museus de Barcelona d'arrencar les pintures d'algunes esglésies pirinenques per tal d'evitar que es repetís la seva venda per part de les autoritats eclesiàstiques que n'haurien d'haver tingut cura. Eren els anys 1919-1923 (fig. 1). Les raons de pes per al seu arrencament que van defensar els responsables de Patrimoni (en particular, J. Folch i Torres) s'oposaven a la voluntat que restessin *in situ*. Aquesta era l'opció de J. Puig i Cadafalch, que fonamentava la seva posició en l'experiència francesa de conservació *in situ*, tot i que era ben conscient que la degradació patida per les pintures deixa-

des al lloc, «desprotegides» a partir del moment en el qual es retiraren els emblanquinats que les cobrien, era escandalosa.

L'operació d'arrencament es va fer en pocs anys i aquí van començar els problemes, sense la documentació que avui considerem essencial en un procés d'aquestes característiques, això és, sense una campanya fotogràfica rigorosa, al marge de les fotografies «artístiques» que ens permeten només entreveure, intuir les pintures al darrere dels protagonistes dels fets. D'altra banda, les notes escrites que es van prendre durant la campanya d'exploració i «descoberta» de l'any 1907, abans de l'arrencament, en particular, els quaderns de J. Puig i Cadafalch i de J. Gudiol i Cunill, no aporten les dades que a nosaltres ens interessaven, per bé que poguessin resultar suficients en un moment en el qual ningú no pensava que s'acabarien arrencant les pintures. Només un quadern (aquest sí), elaborat durant el procés d'extracció, ens ajudaria a recompondre alguns conjunts problemàtics, com ara el de Sant Joan de Boí. Ens referim al que va fer E. Gandia i que hem de creure que va fer amb el mateix rigor professional que va demostrar en la documentació de les excavacions d'Empúries.

El Museu de Barcelona, enriquit amb els fragments pictòrics romànics arrencats, va ser, per molts anys, un model, un referent per a altres institucions, en particular, per als museus diocesans que s'estaven formant a Catalunya i en zones pròximes. N'hi ha prou a recordar, durant la dècada dels anys seixanta del segle xx, les pintures murals de la diòcesi que completaren les riques col·leccions del Museu de Vic per iniciativa de Junyent, o els de Girona, Barce-

lona, Solsona o la Seu d'Urgell. Sota la iniciativa d'un capellà de poble, Jesús Aurizena, es van localitzar i arrencar les pintures murals conservades a les esglésies de la diòcesi de Jaca, i amb elles es va crear el museu episcopal de la ciutat aragonesa (1970). Els tècnics catalans, en particular, el taller de Ramon Gudiol, van ser també responsables dels arrencaments. A Jaca, segons paraules de Gudiol, «están expuestos todos estos trabajos de restauración». Suposem que es refereix a les pintures originals arrencades, que, malauradament (i tenia raó), ja a partir d'aquell moment eren «trabajos de restauración». Continuaren també aquestes iniciatives els responsables de la diòcesi de Barbastre. Moltes altres pintures romàniques van haver de trobar acollida en sales de museus molt més allunyats del seu lloc d'origen, com ara les de San Baudelio de Berlanga, Santa Maria de Mur o Santa Coloma d'Andorra, que acabaren als Estats Units o a Alemanya.

Durant els anys de la Guerra Civil i immediatament després, consten, també amb una documentació erràtica, diversos arrencaments promoguts, en part, sota iniciatives privades, per tal d'enriquir algunes col·leccions particulars. Alguns dels fragments arrencats en aquests moments van «completar» alguns conjunts conservats als museus (Sant Salvador de Polinyà), però d'altres resten encara en mans privades (les figures de sant Joan i de la Verge de Santa Eulàlia d'Estaon). La voluntat de revisar les restes que encara conservaven algunes esglésies i que no havien estat arrencades durant la primera campanya dels anys vint va portar a noves «expedicions» a Sant Joan de Boí, a Sant Climent de Taüll, a Sorpe, entre tants d'altres. Són els darrers casos que coneixem, perquè posteriorment la política de conservació *in situ* es va imposar d'una manera generalitzada. En aquests casos, els responsables tampoc no van tenir la cura suficient de prendre dades o de deixar-les per escrit, tal vegada confiant en la pròpia memòria. D'aquesta actitud o lleugeresa en el treball hem rebut les conseqüències.

Què se'n va fer, de tots aquests abundants fragments de les decoracions murals de les nostres esglésies, descontextualitzats i dels quals en part desconeixem la procedència precisa, durant el segle passat?

A banda del tractament de restauració corresponent al qual eren sotmesos els fragments per alliberar-los de la protecció adherida que se'ls havia aplicat per a la seva extrac-

ció, molts d'aquests fragments es van incorporar a l'exposició permanent dels museus, els quals, al cap i a la fi, havien estat els principals promotors d'aquestes operacions d'arrencament, considerades de salvament del patrimoni.

La primera presentació de les pintures murals obtingudes durant la primera gran campanya d'extracció va comportar una completa reorganització de les sales del Museu de la Ciutadella de Barcelona, que van ser inaugurades el 1924. En elles es podien veure alguns fragments emmarcats i penjats com a quadres; però, sobretot, s'hi podien veure absis romànics, és a dir, els fragments de la decoració arrencada dels absis d'algunes de les esglésies es recomponien en suports que reproduïen les mides i les formes de les arquitectures originals. La reproducció de les estructures dels absis va formar part, des de l'inici, de la presentació dels fragments de les pintures murals arrencades, alhora que va representar una aposta museogràfica molt moderna en aquell moment i en el panorama dels museus de belles arts hispànics i europeus, perquè introduïa elements de contextualització per a unes obres de les quals, altrament, no se n'hauria entès la funció.

El muntatge dels fragments de pintures murals en les reproduccions dels suports arquitectònics es feia, tal com ja s'ha comentat, amb una documentació reduïda probablement a les escasses fotografies que s'havien pogut fet i, sobretot, a les reproduccions de moltes de les pintures de Joan Vallhorat (Guardia, Camps i Lorés, 1993). I és important recordar que aquestes còpies (encarregades per la Junta de Museus de Barcelona per a la reproducció en color de les pintures en els *fascicles* que publicarien Josep Pijoan i l'Institut d'Estudis Catalans els anys 1907, 1910, 1911 i 1921) constitueixen, de fet, el «document» més fidel de les pintures en el seu emplaçament original abans del seu arrencament (fig. 2).

La mateixa història del Museu de la Ciutadella va propiciar remodelacions i trasllats successius de la col·lecció i, amb ella, de les pintures murals (trasllat al Palau Nacional de Montjuïc, 1934; a Olot, fig. 3, i després a Darnius, durant la Guerra Civil, i alguns dels conjunts, a l'Exposició d'Art Català de París, 1937; el nou muntatge de la col·lecció al Palau Nacional, 1942; la remodelació de l'exposició permanent, 1973, i una altra remodelació de l'exposició permanent, 1995). Amb cada trasllat i moviment, els absis es tornaven a desmuntar, les pintures es talla-



Fig. 1.
Arrencament de pintures murals,
1919-1923.
Fotografia arxiu MNAC
(*Catalunya Romànica*, I,
Barcelona, 1994, p. 204).

Fig. 2.
Joan Vallhonrat,
reproducció de les
pintures murals de
l'absis de Santa Maria
d'Àneu, 1909.
Fotografia arxiu MNAC
(Guardia, Camps,
Lorés, 1993, p. 61).

ven i la restauració posterior comportava una nova «costura» per tal de dissimular el retall. Els diferents trasllats i presentacions museogràfiques van comportar també, especialment les del 1973 i el 1995, la incorporació de nous fragments de pintura mural que, sobretot procedents de nous arrencaments, estaven a les reserves del museu. I aquestes dues noves presentacions es caracteritzen sobretot per ampliar la reproducció dels suports i dels espais arquitectònics a la resta de les esglésies; en el primer cas, a Santa Maria de Taüll i a Sixena, i en la darrera i actual presentació, s'hi afegiren Sant Climent de Taüll, Sant Joan de Boí (fig. 4) i Sant Pere de Sorpe. És una museografia basada en el que podem anomenar la *monumentalització del museu*, que va ser «ideada» l'any 1924 i que ha continuat vigent al llarg de gairebé noranta anys. Era la manera de resoldre la presentació d'uns conjunts que arribaven completament fragmentats per la seva naturalesa i per la manera com s'havien obtingut: recompondre'ls en uns suports reproduint-hi les característiques dels de les esglésies.

Aquest fenomen de «monumentalització» del museu també es va donar en altres casos, sobretot en museus diocesans, en els quals la presentació dels fragments de pintures murals romàniques, arrencats d'esglésies de les respectives diòcesis i incorporats a les col·leccions, va donar pas a unes exposicions de les mateixes que, quan era possible, buscaven la seva incorporació a reproduccions dels suports arquitectònics originals. És el cas del Museu Episcopal de Vic i dels museus diocesans de Solsona, la Seu d'Urgell i Girona.

Un dels principals problemes en el muntatge dels fragments a les «arquitectures» reproduïdes ha estat sempre l'absència d'una documentació rigorosa que permetés situar amb tota exactitud cada fragment respecte dels altres. L'existència de llacunes a la pintura, d'arrencaments incomplets o efectuats en campanyes diferents o la manca de comunicació entre els restauradors i els especialistes en l'estudi de la pintura mural romànica han perpetuat errors en aquests muntatges (Sant Climent de Taüll, Sant Quirze de Pedret), seriosos dubtes en alguns conjunts o bé han creat en les presentacions més recents nous errors.

Una altra pràctica, amb molt menys recorregut històric però amb més impacte per les seves conseqüències, és la que ha acompanyat algunes intervencions en monuments que en el seu moment havien tingut pintures murals romàniques. Es tracta de la incorporació de reproduccions de pintures a les esglésies; així, doncs, a l'inrevés del que ha passat als museus, en el suport original s'afegeixen còpies de les pintures, els originals de les quals es conserven als museus. És el que podem anomenar la *museització del monument*. De fet, un dels objectius que en teoria persegueixen aquests tipus d'operacions és el de fer comprensible l'edifici, i això implica mostrar-lo amb allò que suposadament li falta, amb la pretensió que, d'aquesta manera, es mostra en el moment del seu màxim esplendor. Per això aquesta museització del monument ha comportat també la reproducció d'altres obres, com és el cas de frontals de grups d'imatges o de mobiliari. Els procediments tècnics utilitzats han estat diversos.



Fig. 3.
Estructures dels absis del Museu d'Art de Catalunya
 custodiades a l'església de Sant Esteve d'Olot durant la guerra civil. Fotografia arxiu MNAC (*Catalunya Romànica, I*, Barcelona, 1994, p. 214).



Fig. 4.
Pintures de Sant Joan de Boí al MNAC.
 Presentació museogràfica del 1995. Fotografia: Ars Picta.

Les primeres reproduccions de pintures van ser les de Sant Climent (fig. 5) i Santa Maria de Taüll, pels anys 1959-1960, i van consistir en un suport pintat que es va muntar contra l'absis. Més endavant, ja pels anys noranta, a Sant Quirze de Pedret primer i després a Sant Pere del Burgal i a Sant Joan de Boí, es va pintar directament sobre els murs. En els darrers anys, a Santa Maria de Mur o a Santa Maria d'Àneu, l'opció ha estat instal·lar reproduccions consistents en fotografies de molt alta qualitat impreses en paper gel (cal notar que la portada de la pàgina web <http://www.papelgel.es>, encara en construcció, ensenya justament la instal·lació de les reproduccions a Santa Maria d'Àneu).

El resultat d'aquestes intervencions ha estat la transformació d'uns edificis amb l'objectiu genèric de fer-los «entenedors» al visitant. Tanmateix, aquestes accions museïtzadores, que s'han dut a terme amb procediments canviants, no han tingut en compte que la problemàtica en cada cas és diferent i sovint s'ha afegit més confusió a la comprensió de l'església romànica. No s'ha tingut en compte que la manca de documentació sobre els processos d'arrencament complica el fet de conèixer d'on venien tots i cadascun

dels fragments; que la convivència entre originals i còpies és, com a mínim, discutible; que la instal·lació de reproduccions amaga a vegades restes originals (com en el cas, a la pràctica, de Santa Maria de Mur); que no s'acompanyen d'informació que proporcioni al visitant les claus de comprensió de tot allò que troba a l'església, inclòs l'aclariment sobre quines són reproduccions i quines són originals. Es podria afegir que, en alguns casos, la pintura romànica original està maltractada, no tant des del punt de vista de la seva conservació física com des del punt de vista de la seva presentació i valorització.

Un cas molt exemplificador de la feblesa dels criteris en la intervenció en el monument és el de Sant Quirze de Pedret. Aquí, les pintures reproduïdes són les del segle XII de l'absis lateral, els originals de les quals es conserven al MNAC, mentre que les de l'absis central del mateix moment, conservades al Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, no hi van ser reproduïdes. En aquest espai, en canvi, s'hi van repintar (i ara sense la protecció amb la qual s'havia fet a l'absidiola sud, sinó directament sobre les restes d'arrebossat i de pintura que encara hi havia) els dos fragments de la decoració anterior, corresponent a la primera campanya de policromia de l'església. En la intervenció també es van recuperar pintures del frontal de l'arc d'accés a l'absis principal. El resultat és grotesc, i encara més tenint en compte que a l'absidiola sud el pintor es va permetre (i se li va permetre) de recrear (no reproduir) les magnífiques pintures de la paràbola de les verges nècies i les verges prudentes. El resultat, que teòricament perseguia «recuperar l'ambient de Pedret. L'ambient del romànic», segons paraules d'A. González (*Boí, Burgal, Pedret, Taüll...*, 2000, p. 68) és, com a mínim, paradoxal, ja que falseja del tot la història i la percepció del patrimoni: la barreja de pintures originals, reproduccions i recreacions, o la convivència (a través de còpies) de dues campanyes decoratives que mai no es van veure simultàniament, perquè l'una correspon a la que va cobrir l'altra.

La contextualització dels fragments de pintura mural romànica, alguns arrencats i muntats en arquitectures reproduïdes als museus, d'altres encara al seu lloc original i alguns altres dispersos en col·leccions particulars, és una qüestió que, tal com es pot veure, té una enorme complexitat. I l'única via possible no només ha de començar pel coneixement, sinó que n'ha de partir necessàriament: només la revisió a fons i integral de cada un dels conjunts permet propostes de recomposició i, en definitiva, de contex-

tualització d'aquestes obres. Una revisió que passa per una anàlisi que ha de contrastar totes les dades disponibles, tots els testimonis gràfics, tots els fragments conservats, la iconografia, l'arquitectura, la història, inclosa la mateixa biografia de les obres fins a l'actualitat. Es tracta de restituir les pintures al seu context original tenint en compte l'espai i tots els altres elements (mobiliari, imatges, llibres, objectes, teixits, etc.) que, en definitiva, estaven al servei de la litúrgia. Només d'aquesta manera, i amb l'aportació d'informacions de divulgació també renovades sobre el romànic i sobre cada un dels edificis, i no reiteratives dels tòpics i falsedats tan comunes, el «visitant» del segle XXI pot arribar a comprendre el perquè, el sentit i l'estètica d'unes pintures murals que li són, paradoxalment, alhora familiars i completament estranyes.

La manera com el grup de recerca Ars Picta està duent a terme aquest ambiciós projecte, que té el suport i el finançament per a grups de recerca consolidats de la Generalitat de Catalunya (SGR 593) i de projectes del Pla Nacional d'I+D+I del Ministeri de Ciència i Innovació (HAR 2009-7038), és a través d'una pàgina web. La pàgina inclou una base de dades, que en aquests moments es comença a omplir i que vol ser el portal d'entrada al coneixement de la pintura mural romànica i dels edificis que la conservaven o que encara la conserven. En total, uns cent quaranta-quatre. La contextualització de les pintures es fa amb mitjans gràfics, a través de dibuixos que són alhora mapes sensibles a través dels quals s'accedeix a les fotografies de les diferents escenes, personatges, inscripcions i elements, figurats i decoratius. Això ha requerit un treball de llarg recorregut, encara en curs, en el qual, a banda de tota la recerca i revisió de cada una de les obres, ha calgut definir amb exactitud les unitats iconogràfiques de cada un dels conjunts pictòrics,



Fig. 5.
Sant Climent de Taüll,
pintures originals
al costat de la còpia
de les de l'absis.
Fotografia: Ars Picta.

de manera que s'estableixi una correspondència entre fotografies i un *thesaurus* indexat. Des del mapa sensible, les unitats estaran perfectament identificades, alhora que aquestes unitats es podran recuperar des de les cerques corresponents a la base de dades. Aquest treball ha permès detectar que, tant en els muntatges dels museus com en les reproduccions pintades realitzades a les esglésies, hi ha errors de col·locació dels fragments.

Es tracta d'una eina que posa a l'abast d'un públic general una informació acurada i rigorosa. Al mateix temps, és el pas necessari, sense el qual no es podria fer, per anar més enllà i, amb les noves tecnologies, restituir virtualment els edificis amb les seves decoracions pintades. I aquesta és la via que millors resultats pot oferir en la contextualització de les pintures murals romàniques: la de les noves tecnologies, que, degudament utilitzades, són les que poden resoldre aquells problemes que els altres mitjans utilitzats fins ara han anat generant, alhora que són el mètode més reversible de tots i el que permet totes les actualitzacions que calgui.

Bibliografia

Boí, Burgal, Pedret, Taüll. *Imitació o interpretació contemporània de la pintura mural romànica catalana: I Taula Rodona* (2000). Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
GUARDIA, M.; CAMPS, J.; LORÉS, I. (1993). *La descoberta de la pintura mural romànica catalana: La col·lecció de reproduccions del MNAC*. Barcelona: Electa; MNAC.

GUARDIA, M.; LORÉS, I. (en premsa). «Sant Climent de Taüll».
GUARDIA, M.; MANCHO, C. [ed.] (2008). *Les fonts de la pintura romànica*. Barcelona: Universitat de Barcelona. (Ars Picta, Temes; 1).
MANCHO, C. (en premsa). «The Romanesque mural painting: Solving the puzzle». *Atomium Culture*.