

## DESPINTAR O PINTAR EL ROMÀNIC: DE LA RESTAURACIÓ A LA CREACIÓ<sup>1</sup>

XAVIER BARRAL I ALTET

Més que una explicació d'història de l'art sobre el que són les cronologies de la pintura o els problemes de mestres i d'estils que són els que habitualment es tracten en el camp de la història de l'art medieval quan són els historiadors de l'art els que parlen, jo voldria plantejar una mena de xerrada com a introducció a la taula rodona, en la qual intentéssim veure (i després discutir) alguns dels aspectes que ens han portat a considerar la pintura romànica com a tan emblemàtica. Paradoxalment, en el nostre país i en altres llocs ens trobem d'una banda que la pintura és considerada la tècnica més prestigiosa de l'art romànic, la més brillant, o en tot cas la que dins de l'art romànic representa millor la idea que la societat es fa avui, aquí i a fora, de l'art romànic català. Pensem només un moment en el rostre del crist de Taüll del Museu Nacional d'Art de Catalunya, fins i tot els fullets turístics de vegades resumeixen o representen Catalunya amb una fotografia del crist de Taüll. Però per altra banda trobem aquest gust tan estrany que tenim per l'arquitectura romànica nua, és a dir, en blanc i negre, sense pintura. D'un costat, aquesta curiosa preferència per la pintura i de l'altre la manera de restaurar, de fa tants i tants anys, ens ha deixat una falsa visió de l'art romànic

1. Aquest text reprèn sense afegits la intervenció oral preliminar pronunciada a l'Institut d'Estudis Catalans, el 6 d'abril del 2000. Seria superflu afegir-hi una bibliografia que essencialment es troba recollida a les col·leccions «Ars Hispaniae», «Art de Catalunya-Ars Cataloniae» i «Catalunya romànica». Més particularment: M. GUARDIA, J. CAMPS i I. LORÉS, *La descoberta de la pintura mural romànica catalana*. La col·lecció de reproduccions del MNAC, Barcelona, 1993; X. BARRAL I ALTET, «Histoire et chronologie de la peinture murale romane du Musée National d'Art de Catalogne», a *Comptes rendus des sciences de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1994, p. 821-848; X. BARRAL I ALTET, *Josep Pijoan. Del salvament del patrimoni artístic català a la història general de l'art*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1999. Aviat sortirà el meu llibre *Contre l'art roman*, París, Fayard, en el qual s'amplien moltes idees esbossades aquí.

català amb uns edificis de pedra vista i sense policromia, quan a l'edat mitjana això no era així.

Aquesta és una primera contradicció; la segona és el moviment actual, jo diria fins i tot massiu a Catalunya, i arreu, de repintar. Tornar a pintar vol dir que en les esglésies romàniques i fins i tot en les neoromàniques hi posem a dins pintura romànica feta actualment que dóna a l'edifici justament una bona imatge medieval de policromia. Tots pensem, com a exemple més recent i immediat, en Boí. Com l'hem de considerar, la pintura romànica feta en temps actuals? Com l'hem de situar? És fals romànic? És art del segle xx? És una de les preguntes cabdals del nostre col·loqui, amb què jo voldria obrir aquesta part del debat. Per què en aquestes esglésies romàniques s'opta per la solució de tornar a pintar «amb romànic»? Quin sentit té que avui en dia ens posem a fer romànic? Quin sentit té que ens posem a pintar imitant el romànic del segle xii? No valdria més la pena encarregar a artistes actuals que ens pintessin les esglésies amb programes del nostre temps? Fixem-nos que si no fos així no tindriem cap altre estil que no fos el romànic, perquè si la societat gòtica o barroca hagués actuat de la mateixa manera, demanant als pintors del segle xv o del segle xviii de tornar a pintar en romànic, no hauríem tingut pintura ni gòtica ni barroca. Per tant, què vol dir que avui en dia, en comptes de tenir el coratge d'assumir i de valorar, de promocionar i de defensar l'art contemporani religiós, que ja toca en una església, es prengui la decisió de tornar enrere, de repintar en romànic. Em sembla que és una qüestió prou important en un país que justament té una veritable història del gust per la pintura romànica, i aquesta història que ara resumiré en poques línies, penso que porta també a unes actituds que tornen amb regularitat. Aviat evocarem Ripoll, intentant esbrinar què vol dir que un país tingui el símbol del seu primer romànic en una església que és totalment del segle xix.

Aquest fet em sembla que també ens ha de fer plantejar la problemàtica del nostre romànic. Voleu dir que el romànic català és sempre romànic del segle xi? Voleu dir que no estem només treballant amb un romànic preparat, adaptat i organitzat pels erudits que ens han precedit? Em refereixo tant a arquitectes com Elies Rogent quan refà Ripoll, com a historiadors de l'art com Joan Ainaud quan proposa una certa ordenació de les pintures del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Pensem que els nens que van avui al MNAC tenen una impressió amb absis sense parets, que es poden veure pel davant i pel darrere; d'aquests monuments en tindran la visió que avui en dia els dóna el Museu, molt diferent de la que fins fa poc, durant més d'un decenni donava el mateix Museu, és a dir, les ordenacions de Folch i Torres i d'Ainaud. Quan nosaltres de petits anàvem al Museu d'Art de Catalunya, i encara més, quan hi anaven els nostres pares en la precedent instal·lació, ja fos al Parc de la Ciutadella o al Palau Nacional, veiem esglésies. Esglésies desproporcionades en què Folch i Torres havia decidit de fer

una síntesi de les dimensions reals de les esglésies per tal que dins la capacitat real del Palau es pogués veure la pintura més o menys en unes parets. Això portava a captar trossos de pintura disposats en un absis, en un sostre i en unes parets laterals. Avui en dia, la impressió de qui surt del Museu és una altra: he vist pintures sense res, i absis que per si mateixos són objecte de museu. Fent córrer la imaginació podem preveure que el dia de demà de la mateixa manera que un polític d'aquells que els agrada l'art o els agrada lluir d'art pot demanar a un museu una determinada obra d'art per lluir-la en una inauguració o en un acte públic, en un despatx, per què no ho faria amb un absis romànic? Una altra cosa és que el Museu li doni o no aquesta satisfacció. Per què no es podria portar un absis romànic a no sé quin lloc per inaugurar no sé quins Jocs Olímpics del futur?

És obvi que això, que fa uns mesos o fa uns anys no era possible, avui en dia ho és almenys teòricament, perquè els absis s'han transformat en objectes susceptibles de ser objectes de museu. La reflexió al voltant de com finalment l'evolució dels estudis i de la disciplina ens acompanya en la nostra visió de l'art romànic és el que avui voldríem tractar aquí.

Aquesta problemàtica podria tenir alguns grans apartats: un primer bloc, que em sembla que és molt important que el tinguem en compte, és el dels estudis pròpiament dits; en segon lloc caldria prendre en consideració més particularment, la presentació museogràfica, les restauracions, el salvament, és a dir, tot el que ens ha portat a conèixer-les pintures i a veure-les com les veiem; en fi, les refeccions i les noves pintures apunten cap a la pregunta de si estem veient art romànic o art del segle passat o del segle xx.

Sóc d'aquells que pensen que Ripoll ja no s'ha d'estudiar com a romànic del segle xi, sinó com a art del segle xix. Un capítol molt important de l'arquitectura del segle passat és el de les construccions neomedievales i de la refacció de monuments romànics i gòtics. Mentre no teníem l'actitud prou receptiva quant a l'art del segle passat ens podíem imaginar que Ripoll era del segle xi, però avui que ja considerem l'art i l'arquitectura del segle xix com un art autònom i prou important, amb personalitat definida, em sembla que dins de l'obra arquitectònica de Rogent hi ha un apartat que es diu Ripoll, com dins de l'obra arquitectònica de Martorell hi ha un apartat que es diu façana de la catedral de Barcelona, etc. No cal que recordi el problema apassionant que tenim des de fa força anys al bell mig de Barcelona amb el debat sobre la reconstrucció de la Sagrada Família i el camí que s'escull per fer aquesta reconstrucció: un camí de còpia i de continuació o bé un camí que hauria pogut ser de trencament o d'art purament contemporani. M'agradaria assimilar aquest debat al que a finals del segle passat i començaments d'aquest es va plantejar per a la façana de la catedral de Barcelona a l'hora de fer-la: fem la que volien a l'època gòtica, intentem refer-la amb el que se sap del que podia haver estat, o bé fem una cosa totalment nova, con-

temporània, actual d'aleshores? En aquell cas, també, es va optar per la solució de la timidesa, de la discreció, de l'angúnia, de la manca de coratge, i es va fer una façana que és la que avui veiem i que ningú no s'imagina que és tan recent. El turista normal, i fins i tot el visitant culte, veu aquesta façana i troba que ja hi va bé, amb aquesta catedral, la troba, doncs, gòtica. Jo voldria que un monument es reconegués pel període en què es va fer, no per la bona còpia del que hauria hagut de ser uns segles abans.

Aquesta és probablement, o almenys parcialment, la problemàtica que cal plantejar per a les pintures romàniques i neoromàniques de la major part de les nostres esglésies.

Dins del llarg camí que va des de l'època postmedieval fins avui, d'actituds successives davant de les pintures romàniques, com en tot l'art medieval en general, cal arribar fins al segle XIX, per entendre l'edat mitjana. És el moment que es comença a mirar l'art medieval, com potser el moment de la història de l'art que contribueix més a fer un país, a fer una nació. En el moment que se surt del neoclassicisme, no només a Catalunya sinó gairebé a tot Europa, cada país, cada nació, cada regió, es busca uns orígens propis que es troben ben individualitzats al començament de l'edat mitjana. Els orígens propis són una cosa, però després cal que siguin diferents dels del veí, i també, si es pot, més antics que els de l'altre. Amb aquest concepte general, a França es crea, pràcticament partint de zero, tota la teoria d'estudi de l'art romànic i l'art medieval en la qual nosaltres encara ens fonamentem. Pensem que abans dels anys quaranta del segle XIX ningú era capaç de distingir una església romànica d'una de gòtica; a partir dels anys trenta, per als estudis més primerencs, es comença a intentar definir quins són els elements d'una església que distingeixen l'estil anomenat romànic. Fins i tot el terme «romànic» és totalment arbitrari: al segle XIX van anomenar «romànic» a aquest tipus d'art perquè pensaven que provenia de l'art romà —i ho pensaven amb més justícia de la que nosaltres després li hem volgut donar— enfront del gòtic, que en aquell moment es considerava com un art provinent dels gots.

A Catalunya, aquest moviment d'estudi dels monuments i de presa de consciència del patrimoni nacional que porta a una actitud de restauració arriba molt més tard. Ja és ben entrada la segona meitat del segle XIX quan aquesta problemàtica es generalitza, arran de la destrucció de Ripoll i del moviment al voltant del seu panteó, que fa que es tingui una actitud més determinada de reconstruir el lloc al qual els comtes de Barcelona havien estat lligats i alguns fins i tot enterrats. Les ruïnes ripolleses esdevenen d'alguna manera un símbol del retrobament nacional, i per tant un símbol de l'art propi del país. Quan això succeeix, a vegades no sé si es van plantejar de quin Ripoll s'estava parlant. Ells volien construir un símbol d'un país amb un monument que era només una muntanya de pedres, volien retrobar el símbol d'un país romànic, dels orígens de l'art me-

dieval, amb un monument que en aquell moment era essencialment el que en quedava després de les transformacions gòtiques. Imagineu-vos si calia inventar, raonar, estudiar i justificar les decisions arquitectòniques preses. I això és el que Elies Rogent va fer i anys després va transmetre al més nacionalista dels nostres historiadors de l'art, Josep Puig i Cadafalch.

L'art, en el fons (i més que l'art, la història de l'art), es mou molt per rampells nacionalistes. Jo diria que no hi ha història de l'art sense nacionalisme, però és que hi ha moltes formes de nacionalisme. Els països que accedeixen a la independència —per exemple Croàcia— tenen una sèrie de prioritats. La primera, inesperadament, és tenir un equip nacional de futbol i inscriure'l a la FIFA. La segona és entrar en els organismes internacionals. I la tercera és construir la pròpia història, que vol dir construir una història diferent de la que tenien fins aleshores, quan estaven integrats en una altra realitat política. Això diríem que és l'objectiu també de la història de l'art. Hi ha altres tipus de nacionalismes artístics que no són només polítics: hi ha el nacionalisme d'aquell orgull que feia que a començaments de segle els historiadors de l'art francesos volguessin que l'art francès dels camins de Santiago fos més antic que l'art hispànic del nord de la Península, com si això tingués alguna importància per a la història de l'art; però ells ho creien i nosaltres també. J. Puig i Cadafalch va construir tota la seva teoria sobre el primer art romànic, purament, única i exclusiva, sobre bases nacionalistes, és a dir, bàsicament va trobar un art que ell va definir com a europeu i meridional, en el qual Catalunya havia de tenir un paper motor prou notable. Així va intentar justificar, per exemple, unes dates primerenques per a alguns edificis. El més important no era que els monuments catalans fossin més antics que els de Provença, de Llombardia o de Moldàvia, era més essencial que fossin diferents dels d'Espanya, i això és el que la teoria de Puig i Cadafalch no tan sols va intentar, sinó que va demostrar amb gran pertinència i amb gran quantitat de mitjans intel·lectuals.

Aquest és el camí que Elies Rogent va seguir quan va restaurar Ripoll. Però aquesta intervenció reconstrucció i els estudis previs que va fer, el portaren a una sèrie de publicacions sobre les fonts que ell va utilitzar per a la restauració seguint el model de Viollet-le-Duc. La pregunta clau era saber què calia fer, deixar el monument en estat de ruïna, és a dir, simbolitzar, com es feia a Anglaterra, amb la ruïna un monument que quedaria com un emblema de la destrucció, com un heroi, o bé refer-lo. Si es refeia calia fer-ne un símbol, intentant saber quin símbol es volia per al país. Rogent, molt conscient d'aquestes coses (encara que en aquell moment no es deien d'aquesta manera), va buscar models locals, exactament de la mateixa manera que en altres esglésies refetes al segle passat.

Una de les coses que més preocupava Rogent era la qüestió de la policromia; quan ell imaginava la basílica de Ripoll tal i com havia sigut a l'edat mitjana, la

imaginava pintada. Aquí ja ens acostem més a les nostres problemàtiques, és a dir que quan Rogent veia que a Ripoll quedaven elements de pintura a les parets (que per altra banda Puig i Cadafalch també va trobar a Sant Miquel de Cuixà) es va plantejar o bé de deixar els vestigis tal com es trobaven o bé d'intentar repintar-los. En el moment de repintar pensava tal com ho feien els homes del segle passat, buscant models. Arquitectònicament els models es buscaven localment, però en pintura, potser per desconeixement, no se li va acudir anar a cercar les pintures de determinada església romànica o fins i tot de determinat monument gòtic de Catalunya. Rogent se'n va anar a Itàlia, per trobar la inspiració i les fonts de l'art medieval. En el segle XIX el problema dels models era la principal preocupació dels restauradors. Com ell mateix va dir, «la idea de buscar las fuentes de la restauración era mi eterna pesadilla». Però, no només se'n va anar a Itàlia per cercar els dos models que en aquell moment subjugaven, d'una banda l'art paleocristià (Ravenna) i de l'altra els primitius (curiosament, no la pintura romànica), sinó també perquè d'alguna manera pensava que aquella era la pintura que millor corresponia a l'esperit dels monuments d'aquí: «la pintura es el arte de expresar las concepciones del espíritu por medio de la apariencia de las formas visibles del hombre y de la naturaleza, representándolas en una superficie unida y continuada». Aleshores entrava en unes explicacions molt de l'època sobre la importància de la pintura per sobre de l'escultura, i sobre la influència de la pintura mural en l'esperit i la religiositat. Recordem que és el moment de les grans decoracions neogòtiques i neoromàniques d'aquest país, com l'església dels jesuïtes del carrer de Casp de l'arquitecte Martorell, que eren el somni de color en el qual s'imaginaven que s'havia de restituir una església medieval.

Rogent va realitzar alguns projectes publicats a «Catalunya romànica» amb una sèrie de temes ben definida: l'assumpció de la Mare de Déu, la dormició, etc. Fixeu-vos que són temes més tardans que no pas d'època romànica pròpiament dita, però en canvi en els absis laterals hi col·locava unes teofanies de caràcter bizantí i en el transepte hi veia la vida pública de Crist des de l'entrada a Jerusalem i el sant sopar fins a les escenes de la passió, amb els episodis de la infància de Jesús als extrems del transepte. Era realment una iconografia pròpia d'Itàlia que barrejava l'art bizantí del segle VI i l'art del segle XIII d'esglésies romanes del tipus de Santa Maria del Trastevere. Era, curiosament, un emmarcament de l'art romànic gens romànic; més aviat paleocristià i dels primers primitius gòtics. Això també venia donat pel fet que els restauradors d'aquell moment creien molt encertadament en les fonts antigues de l'art romànic.

D'una certa manera, això es va produir també en altres llocs, com ara en la qualitat de les pintures i els mosaics que van envair les esglésies neomedievales de Provença o del Llenguadoc (esglésies tan importants com per exemple Sant Pau de Nîmes, amb les pintures de Flandrin, en les quals van intervenir els pintors

més importants del moment). Un dels pintors emblemàtics d'aquest estil és Claudi Lorenzale, parent de Rogent; tant ell com el seu fill van venir en operacions neomedievales semblants. Rogent va enviar gent a Itàlia per mirar i copiar per tal de realitzar els seus projectes propis segons una manera de fer que després heretarien els primers historiadors de l'art català: d'una banda Puig i Cadafalch i, de l'altra, mossèn Gudiol a Vic.

Poc més tard intervenia un element històric molt important que va ser el descobriment de les pintures murals romàniques originals a les esglésies del Pirineu. Es tracta d'un fenomen tardà que es va produir a França durant la segona meitat del segle XIX i que aquí va intervenir en l'acabament de segle i començament del XX. A França ja s'havien adonat que quan es feien obres de restauració, com les de Ripoll, i quan es trobaven pintures murals d'envergadura, o bé immediatament se'n feien còpies sovint de dimensions naturals, o bé aquestes pintures s'esborraven molt ràpidament i acabaven perdent-se. Per tant, van començar un moviment generalitzat de còpia de les pintures murals, que després ha portat a la creació de l'actual Museu dels Monuments Francesos de París on s'han conservat aquestes còpies. Molts dels originals avui han desaparegut o es conserven en mal estat. Avui en dia aquestes còpies són, a més de documents històrics, obres molt importants del segle passat. El model francès després de fer còpies s'ampliava, amb dèria molt sana i molt justificada, a fer corpus. A França es va començar un corpus de la pintura mural que va servir perquè a Catalunya també s'iniciés un moviment de còpia de la pintura i de reproducció per evitar de perdre-les.

Josep Pijoan, que en el fons és una de les més grans personalitats de la història de l'art català, i potser de les més desconegudes encara avui, hi va jugar un paper clau. Ell va ser un dels que van participar en els inicis del moviment de recuperació de les pintures del Pirineu, va ser també dels primers que van participar en les primeres publicacions de pintura mural i també a l'origen del trasllat de les pintures al Museu d'Art de Catalunya. L'arrencament d'aquestes pintures anava molt lligat al progrés tècnic, és a dir, fins aleshores no se sabia com arrencar la pintura de tota una paret: s'havia de tallar i arrencar-la en trossos petits. Aquí és on el nacionalisme una vegada més va jugar un paper important quan veient el desenvolupament que prenién els museus nord-americans i l'inici de l'exportació cap als Estats Units d'obres d'art europees, per ignorància dels mateixos països, amb la voluntat de tenir un patrimoni museístic que pogués servir de model sobretot als estudiants de belles arts, algú amb molta visió, Pijoan, va començar a veure que en molt poc temps, donats els febles mitjans del país i el fet que les pintures es trobaven allunyades de la capital, aquest patrimoni se n'aniria a Amèrica. La Junta de Museus i les institucions van intervenir ràpidament i es va iniciar el moviment d'exploració i arrencaments, d'una manera

força curiosa, ja que tot i que els antiquaris que estaven venent aquestes pintures havien sabut fer-se amb els serveis dels restauradors italians especialistes, Pijoan i els seus col·laboradors van saber contactar directament amb els mateixos restauradors i comprar les pintures a millor preu per tal de portar-les a Barcelona. Salvar el patrimoni d'aquesta manera va ser una empresa nacionalista.

Actualment és fora de lloc que alguns d'aquests pobles, amb una certa justícia teòrica, reclamin les pintures que s'han conservat en el Museu. Ells argumenten que és obvi que aquestes pintures provenen d'allà i que, per tant, són d'allà, però nosaltres per exemple no podem reclamar de cap manera la part del claustre de Sant Miquel de Cuixà que és als Estats Units perquè ells el van comprar de manera legal. A qui hauríem de reclamar en tot cas és a les autoritats franceses que el van deixar sortir. El mateix argument val per a aquests pobles que a qui haurien de reclamar alguna cosa és a les autoritats que van deixar-se comprar, amb tota legalitat, el seu patrimoni. Altra cosa és el patrimoni robat, espoliat, o desaparegut en fets de guerra. Al pobre capellà de poble que es va vendre a principis de segle el patrimoni de pobles i esglésies abandonats, en un moment que aquest patrimoni no era gens considerat no se li pot retreure res. Va ser decisiu el fet que aquestes pintures es portessin a Barcelona, en relació amb les reclamacions que es fan avui en alguns llocs, ja que cal recordar que sense la intervenció de les institucions catalanes aquestes pintures ja no existirien o serien als Estats Units.

A partir d'aquell moment es van anar desenvolupant una sèrie d'estudis, d'una banda els del mateix Pijoan, que és un home que ja ho havia fet tot als anys vint d'aquest segle, i potser és dels més actuals en la seva manera de veure les coses. Després, seguint el seu camí, al voltant i al costat d'ell van anar sorgint una sèrie de personatges que també van tenir una importància molt gran. En els estudis locals, l'obra vigatana de mossèn Gudiol o els estudis de Sanpere i Miquel, per exemple, i en l'àmbit internacional els de Puig i Cadafalch, no tant perquè fos ni millor ni pitjor que els altres, sinó simplement perquè va saber veure l'interès del fet de l'exportació dels nostres estudis, fet que moltes vegades avui encara no sabem entendre. Una cosa és que fem molt, i l'altra, que els altres sàpiguen que ho fem. Què ho fa que qualsevol llibre de l'època de Puig i Cadafalch, qualsevol llibre de l'Institut d'Estudis Catalans publicat en aquells anys es trobi a totes les biblioteques del món? Els llibres publicats a partir dels anys trenta, i potser millor, dels anys quaranta, no es troben enlloc o són molt difícils de consultar a l'estranger. Som nosaltres els que hem d'exportar, els que hem de vetllar per la projecció exterior del nostre país, perquè simplement en qualsevol manual actual d'història de l'art fet a l'estranger sempre es parla de Catalunya en referència a Puig i Cadafalch, almenys pel que fa al romànic, perquè els seus llibres els tenen, i d'altres no. L'exportació dels estudis és també una part molt



important de l'obra d'aquella generació, i el coneixement que a fora es té de l'art medieval català sovint encara es remunta a aquell període.

Després ha anat venint, dins dels estudis, una cosa també molt curiosa: les pintures romàniques a partir dels anys trenta, i sobretot després de la Guerra Civil, han passat a ser considerades no ja pintures amb una identitat pròpia, que pertanyen doncs a un poble o a un lloc precís, sinó identificada pel fet que estaven en un museu. Pel tipus d'estudis que es feien en aquells anys més tardans, sobretot el que se'n diuen estudis atribucionistes, han passat a ser coneguts com a obres d'uns mestres determinats. Aleshores es va entrar a finals dels anys quaranta i durant els cinquanta en un període en el qual la pintura mural romànica ens dóna aquesta imatge d'obres fetes per uns mestres itinerants que anaven d'un lloc a l'altre amb els pinzells. És una teoria molt curiosa, perquè per a l'arquitectura tenim també aquesta etapa de la historiografia en què es passa a donar la imatge de l'art medieval com un art d'artistes anònims itinerants.

Curiosament, aquesta és la falsa visió que es dóna de l'art romànic, allà on s'han conservat signatures (i n'hi ha prou per poder-ho afirmar) l'artista romànic és un artista tant o més protagonista socialment que l'artista gòtic. Per altra banda, per poder indicar l'itinerari d'uns artistes, el primer que caldria tenir són exemples de pintura mural que demostrin que aquests artistes van viatjar d'un lloc a l'altre. Generalment en pobles que estan l'un al costat de l'altre, els historiadors de l'art no són capaços de trobar la mà del mateix pintor. Per tant, això és un dels problemes de la nostra historiografia de l'art: depenem tant dels que ens han precedit que encara parlem del mestre de Taüll, del mestre de Pedret, d'una mena de mestres anònims que anem lligant entre si perquè nosaltres creiem que la pintura funcionava així, mentre estem construint tot un món d'artificialitat històrica. Aquesta és l'etapa de la historiografia que potser ha tingut més repercussió però sens dubte també la que més s'ha imposat; per exemple, en volums com els de la col·lecció «Ars Hispaniae». Josep Gudiol i Joan Ainaud van tenir un paper clau en la difusió d'aquesta teoria dels mestres, i en l'establiment d'una cronologia fonamentada essencialment en alguns llocs com Pedret o Santa Maria de Taüll, perquè en el fons l'única font de cronologia segura que tenim és aquella informació que es refereix al Burgal, que ens dóna potser la identificació d'un personatge (si la identificació de la comtessa Llúcia de Pallars és correcta) i que ens situaria cap als anys 1081-1090 i la data per Taüll de 1123. En el fons, ben poca cosa per poder reconstruir dos segles i mig o tres d'història contínua de la pintura mural romànica.

Aquest és el període que podríem anomenar «científic»; a l'anterior, el del segle XIX, en diríem «romàntic». La meva generació sempre ha anat a remolc de la precedent; fixe-u-vos que personalitats de l'envergadura de Gudiol o d'Ainaud van muntar tota la cronologia de la pintura mural romànica de la qual costa molt

de separar-se, bàsicament perquè, per pocs arguments que ells tinguessin, la seva personalitat era tan gran que nosaltres n'hauríem de tenir de reals per poder desmuntar aquell punt de vista. L'únic que tenim són sospites que avui en dia no ens hauríem de mirar aquestes obres de la mateixa manera, però no tenim més documents que els que ells tenien, i l'única cosa que avancen són divergències a l'hora de muntar les evolucions estilístiques.

Fet aquest acte de concreció val a dir també que continuem, malgrat tot, raonant amb un art decididament secundari. Francament, si haguéssim d'estudiar l'art gòtic només amb algunes esglésies de poble, potser posteriors al gòtic però encara d'estil gòtic, sense conèixer Santa Maria del Mar o les catedrals gòtiques, o si haguéssim de raonar sobre l'art preromànic només amb alguna església perduda a la muntanya i no coneguéssim Cuixà, tindriem una visió falsa de la situació. Aquesta visió, forçosament forçada, em sembla que és la que tenim de la pintura romànica, bàsicament perquè l'art romànic prestigiós, que era el de les catedrals de l'època, s'ha perdut, com tampoc s'han conservat les mateixes catedrals romàniques, en les quals probablement es concentrava la major creació artística del moment. Potser hi podríem afegir abadies com Ripoll. Poca cosa en sabem, de la pintura d'aquells llocs, i allà on s'ha retrobat és on no hi ha hagut mitjans econòmics al llarg dels segles per refer-la, o per substituir-la. Fins i tot nosaltres mateixos podríem estar equivocats quan considerem el crist de Taüll com un símbol de gran qualitat; podria ser que la pintura de Taüll fos tan de segona com ho és la mateixa església en què es troba. A cap historiador de l'art no se li acudiria d'agafar l'església de Taüll i de col·locar-la en el nivell més alt de l'arquitectura romànica. És una església molt secundària. Només vull remarcar el fet que potser estem raonant sobre unes bases molt falses pel que fa a la qualitat i a les prioritats.

Anem ara pel punt que es refereix al nostre gust tan paradoxal per la pintura romànica. A Catalunya la pintura romànica ha esdevingut un fet de museu. Molt aviat, aquesta contradicció en què s'ha trobat el gust pel romànic, nu i despintat a les esglésies i policrom als museus, és un fenomen molt particular i molt propi d'aquí. M'explico: durant la segona meitat del segle passat, quan es somiava en una església romànica ja hem vist que es pensava en una església totalment pintada. Nosaltres hem començat, pràcticament en la segona meitat del segle xx, a tenir un gust deformat: ens agrada el que els homes de l'edat mitjana haurien detestat, és a dir, una església romànica buida, «pura», nua, amb una mena d'espiritualitat austera i deslliurada d'elements que puguin atapeir l'espai; amb un altar purament imaginari, molt discret, i evidentment amb la pedra vista. Això no és tant sols profundament antimedieval, sinó també profundament antiestètic: a mi no se m'acut ni un sol exemple de cap segle en què un edifici s'hagi acabat deixant a la vista la pedra vulgar i el morter de calç o de ciment. Sí quan els

materials s'ho mereixen, però mai quan es tracta de materials locals i d'una feina de paleta. Per tant, és una deformació que ve del fenomen litúrgic de la segona meitat del segle promogut arran del Concili Vaticà II. Hi hem d'afegir també el gust editorial pels heliogravats, com per exemple les magnífiques reproduccions de la col·lecció «Zodiaque» o altres que han donat tanta transcendència a l'art romànic a través d'unes fotografies de gran qualitat en blanc i negre. Això ha anat forçant, potser no entre els especialistes però sí en el gran públic que es mira una església romànica, el gust per una església romànica nua, i xoca molt quan expliquem que l'església estava totalment pintada i que pràcticament no s'hi podia entrar, de les coses que hi havia a dins.

Cal anar, és clar, a llocs com Sant Marc de Venècia perquè ens adonem del que podia haver estat l'interior d'una església medieval, plena de bancs, d'altars secundaris, d'ornaments litúrgics, i plena sobretot de vida, com a la catedral de Barcelona, que s'entra per un costat i se surt per l'altre no perquè es vulgui assistir a missa, sinó perquè pertany al barri i es travessa de manera més ràpida pel transsepte que no pas donant la volta per l'exterior. Aquesta vida quotidiana de l'edifici religiós i la integració a la ciutat s'ha perdut. I aquí és on potser el moviment actual de repintura està provocant un canvi radical, fins i tot a l'exterior de l'edifici. He d'insistir que una església com la de Santa Maria de Ripoll tenia una façana romànica totalment pintada. Tenim prou elements per saber-ho, i avui en dia s'han restaurat prou façanes per saber que totes les façanes romàniques estaven pintades. Això ens porta a un element de comprensió de l'art romànic essencial: no el podem entendre si no ens l'imaginem amb aquesta pintura, i no tan sols a nivell estètic, sinó també a nivell iconogràfic.

Al timpà de Conques, per exemple, es conserva a sobre del timpà una cinta esculpida molt cèlebre pels àngels que surten del darrere. La cinta és nua però a l'edat mitjana anava pintada potser amb alguna inscripció que ara ens ajudaria a aclarir el sentit i la història generals. Moltes de les nostres esglésies que conserven timpà i al voltant una sèrie de pedres i de decoracions, de vegades nues o de vegades amb motius zoomòrfics, s'integraven dins d'un conjunt pintat. Per tant, resulta que la major part de les imatges s'han perdut, i amb elles també el que era el símbol del no-anonimat de l'artista, és a dir, que moltes de les inscripcions amb firmes i amb indicacions de qui era que ho havia encarregat, de qui ho havia fet o qui ho havia pagat eren inscripcions pintades al final de l'obra, quan es feien els acabaments.

El paper del pintor en època medieval, sobretot en el període romànic, encara ens costa molt d'entendre. L'any passat, a Mòdena, en una trobada sobre la idea de l'artista medieval, s'oposaven dues concepcions totalment diferents: uns, els restauradors que han retrobat la policromia del mural meridional de la catedral de Lausanne, defensaven, demostrant-ho arqueològicament, que com a

mínim en aquell mural, un cop fetes totes les escultures es passava a pintar-les abans de muntar-les, avui em costa de creure-ho. A més, això ha permès d'avançar la teoria que potser l'escultor i el pintor eren el mateix artista. Els murals romànics coneguts, que són en realitat muntatges de pedres que demanen una preparació i una organització molt elaborada de l'obra, han estat fabricats per equips d'escultors que tallaven les pedres, les muntaven i després els pintors unificaven tot el conjunt, anul·lant d'una banda les diferències d'estil entre diversos escultors, però, a més, donant vida als personatges amb la policromia i els acabats. La idea més divulgada de l'escultura romànica amb unes jerarquies de personatges, amb unes posicions sense moviment, amb unes cares frontals i sense expressió, és tota falsa perquè ens manca la pintura, que és el que donava vida i moviment, el que completava les escenes. El protagonisme dels pintors va molt més enllà de la pintura d'un absis, perquè l'església estava pensada per ser tota pintada, tant per dins com per fora. En tenim prou exemples: pensem justament en Boí, del qual en parlarem, amb les portes laterals amb pintura que encara es pot veure prou bé.

L'art romànic tenia molt de color i ara, quan ja ens anem acostumant a aquest principi ens sembla que podem ja acceptar una església totalment policromada. A Alvèrnia, avui encara, les esglésies romàniques ofereixen columnes i capitells abundantment pintats durant el segle XIX que tothom pren per medievals. Les van fer homes decidits i amb gust neomedieval que les encarregaven a bons pintors i les discutien. Un testimoni contemporani, F. Mendet, comentava el 1860 els primers assaigs del pintor Dauvergne a la catedral del Puy: «Què seria aquesta basílica si totes les voltes, totes les cúpules, els pilars i els murs en lloc d'entristir-nos per l'aspecte miserable que dóna la nuesa de la pedra es mostressin esplèndidament coberts de càlides i brillants pintures policromades?» Si així va ser i ho acceptem, per què no tornar a pintar-la?

A hores d'ara, és molt important el nou moviment de repintar les esglésies romàniques. En tenim una sèrie d'exemples objecte del present col·loqui que també contribueixen a modular el nostre gust per l'art romànic i la nostra pròpia formació. De la mateixa manera que depenem totalment dels estudis i de les restauracions que ens han precedit, i que la nostra imatge de l'art romànic deriva finalment del nacionalisme dels personatges que he recordat, els que vindran després de nosaltres dependran molt de les noves pintures que s'estan fent. De la mateixa manera que en el MNAC s'ha reconstituït en part Boí, i que en aquesta proposta tothom hi té a dir, també s'ha fet un pas més quan s'ha decidit tornar a pintar Boí a la mateixa església, perquè per tornar-la a pintar no es tenien més elements de partida que els que es coneixien per reconstituir la pintura al Museu. Però és un pas més, perquè si bé la disposició del MNAC es pot desmuntar, difícilment es desmuntarà la pintura que s'ha instal·lat a Boí. Per molt de temps

els historiadors de l'art reproduiran en els seus llibres aquella pintura, en el lloc d'abans i amb les dimensions actuals.

Fixeu-vos bé que el que s'ha fet a Boí és molt diferent del que s'ha fet en altres llocs, com per exemple la reproducció d'Emili Julià de les pintures de l'absis lateral de Pedret. Sant Quirze de Pedret estava plena de color romànic i ara també s'han restaurat els nous fragments de pintura descoberts. Els pobles que demanen poder-ne tenir almenys una reproducció per recordar el seu patrimoni aniran ara a Pedret per veure l'atrevida reproducció que s'hi ha fet. El pintor Emili Julià, restaurador de les pintures del Vigatà al Palau Moja, o les d'Obiols a l'edifici de Correus, ha reproduït a Pedret pintures murals preromàniques i romàniques dels museus de Solsona i de Barcelona.

A l'absidiola meridional de Sant Quirze, després d'haver aïllat la paret, s'ha col·locat una capa de fibra de vidre a fi de no pintar sobre el mur medieval. La tècnica d'execució és semblant a l'original: un semifresc que consisteix a treballar sobre una superfície una mica mullada amb un aglutinant de cola de peix. Sobten els colors vius i la presència de particularitats de la iconografia que no existeixen en l'original del museu de Barcelona. Per completar les pintures, l'artista restaurador ha repetit detalls de cossos, vestits o sanefes ja existents, i per al cap perdut del personatge principal, la Verge amb el Nen, s'ha inspirat en l'absis de Sant Joan de Tredòs conservat a Nova York.

Emili Julià no ha volgut donar a la pintura el to envellit que tenia quan es va descobrir, o el que encara té avui, per exemple en la reproducció de Taüll. A Pedret, les verges prudents i les verges nècies se'ns presenten amb uns colors vius com se suposa que eren els que feien els artistes romànics. El mateix pintor reconeix que en relació amb l'original medieval les noves pintures encara queden una mica fredes, tot és opinable en el món de la restauració, de la reproducció pedagògica i de la reconstrucció. La intervenció de Pedret també ho és i ho serà certament molt. Pel que fa a les pintures, la realització de l'absis meridional no pot ser deontològicament rebutjada, perquè és reversible —no havent-se fet directament damunt del mur— i perquè no s'ha completat ni falsejat cap fragment autèntic de pintura en el monument. És una creació plàstica que s'inspira en un original romànic i el completa. Però a Pedret, en el passat no s'hauria vist mai contemporàniament l'obra i les pintures preromàniques junt amb les romàniques i això és quelcom que s'ha d'explicar.

A Sant Joan de Boí sí que s'ha tornat a pintar. Exactament nou-cents anys després de la realització de la seva rica policromia romànica, ara es veu de nou l'església acolorida durant el 1997-1998 i amb un programa iconogràfic total.

Sota la direcció tècnica del Servei del Patrimoni Arquitectònic de la Generalitat de Catalunya i de l'arquitecte Lluís Maria Vidal, la recerca i la reproducció pictòriques han estat coordinades per Eduard Riu-Barrera i Albert Sierra men-

tre que la restitució de la policromia ha anat a càrrec de Clara Payàs i Mercè Marquès, de l'empresa de conservació i restauració Arcor.

El resultat sorprèn i impressiona. Ja era hora que es trenqués amb la mania de les restauracions d'esglésies nues i amb la pedra vista. Però a Sant Joan hi ha més que la simple reproducció. A Boí, la restitució ha generat noves propostes d'història de l'art per a les pintures.

Després del procés de calc a mida natural dels originals conservats al MNAC, que ha facilitat les mesures exactes i una codificació dels elements, colors i formes, no s'ha buscat la reproducció mimètica sinó que s'ha procedit a un recull de dades i a una observació arqueològica de la pintura que ha portat a reunir informacions sobre la natura dels traços i les mans que hi han intervingut, i a observacions sobre les parts de l'obra més malmeses. Això, a més de la recerca d'arxiu i la prospecció de paraments, ha permès de formular noves hipòtesis sobre la ubicació d'alguns fragments.

Des d'aquest punt de vista, la proposta més agosarada que fins ara els historiadors de l'art no havien aconseguit formular, ha estat poder situar, amb molta seguretat, els fragments que representen *La lapidació de sant Esteve* i un animal fantàstic amb una flor de lis a la boca a la nau lateral nord, en el mur que s'aixeca sobre la tirada d'arcs formers d'aquesta banda, davant per davant del mur on hi ha aquella famosa escena de joglaria.

A més d'aquesta puntualització tan important, a Boí no s'han restituit idènticament les pintures del MNAC, sinó que s'ha deixat un cert marge d'interpretació en l'adaptació de les pintures a l'edifici, en el tractament estilístic, en la utilització dels colors i en la manera de tractar la imatge. Això sobta perquè el visitant, coneixedor dels originals del MNAC, no s'estarà de preguntar-se: «És una còpia o no és una còpia?»

A Sant Quirze de Pedret o a Sant Joan de Boí, els artistes restauradors han interpretat i han volgut tornar, no al moment de la descoberta de les pintures, sinó a l'estat medieval, però amb una diferència notable: a Pedret s'ha completat el que mancava seguint la més pura tradició restitutiva del segle XIX, la d'Elies Rogent, mentre que a Boí s'ha seguit la línia més arqueològica, també del segle XIX, la de Pròsper Mérimée, sense inventar res als murs en els quals no se sap el que hi havia.

Tinc molt de respecte pels que repinten, i encara tinc més respecte pels que han repintat Boí en el sentit que allà no tan sols s'ha fet una reproducció, sinó que hi ha molta part d'interpretació personal. Qui coneix bé la pintura de Boí del MNAC no se sent identificat amb la de Boí. Em sembla que com més es distingeixin millor, però això no ens anul·la la conclusió que ja he anunciat abans. A Pedret el que ha xocat i el que sorprèn és la diferència de colors, i aquí estem en un cas semblant al de la Capella Sixtina: si estem acostumats a veure una pin-

tura bruta i de cop ens la restauren i ens donen els colors que no hem vist mai perquè en la nostra curta vida no hem tingut prou temps de veure-la envellir, aquests colors vius evidentment ens xoquen.

Ja fa molts anys que s'estan fent pintures neomedievales en aquestes esglésies catalanes, sempre una mica amb el menyspreu general en el sentit que no es consideren importants. Demanar que les pintures murals romàniques que es troben en els museus tornin a les esglésies d'origen és una bestiesa des del punt de vista conservatiu tant pel que fa als canvis climàtics com a les degradacions ambientals. Fins i tot en llocs especialment habilitats, com Sant Martí de la Cortinada (Ordino, Andorra), les pintures romàniques pateixen.

S'ha d'afavorir, en canvi, l'evolució del gust cap a les reproduccions de pintures murals romàniques que es viu des de fa anys a Catalunya. Ja se'n podria començar un catàleg perquè les còpies murals no deixen de ser obres d'art per si mateixes. Un dia s'estudiaran. Per ara, compte amb les qüestions de fidelitat iconogràfica, d'estil i de colors.

Les reproduccions no s'haurien d'executar mai directament damunt del mur (com s'ha fet a Toses, en un conjunt per altra banda molt interessant). Aquestes obres no s'han d'utilitzar en cap cas per fer creure que són originals sinó per explicar millor l'església romànica tal com era quan simbolitzava en l'edat mitjana la Jerusalem Celeste. A Sant Climent de Taüll, el visitant incaut, que no s'adona que l'església important era la de Santa Maria, prendrà per bones les reproduccions murals del cèlebre absis i les transparències que li venen sense adonar-se que queden importants fragments autèntics al costat dels falsos.

Aquí en la nostra reunió es parlarà de com s'han de fer aquestes reproduccions. Nosaltres hem de ser prou acurats de cara al futur, i aquestes pintures no s'haurien de pintar mai directament a la paret: avui en dia hi ha prou sistemes perquè puguin ser reversibles, perquè el MNAC de demà pugui exposar també aquestes pintures modernes. A la Vall de Boí tot això està agradant molt, i ja no només es fan pintures sinó que es refà tot, com els davallaments, per exemple. Actualment anem pel camí de la reconstitució, que a mi em sembla perillós però alhora interessant, pel camí de refer esglésies romàniques tal com ens imaginem que eren, que és exactament el que motivava Elies Rogent. Quan nosaltres encara no sabem on anava situat un davallament d'època romànica com el d'Erill-la-Vall, el tenim ja instal·lat (tot i que està molt bé que algú tingui el coratge de fer-ho). Més que als museus de Vic i de Barcelona, impressiona el davallament de fusta esculpit, restituint a dalt de la biga d'entrada a l'absis. Molt impressionant. Estic a favor d'aquestes restitucions, tot i que em sembla que cal avisar l'incaut visitant que aquesta —bé que seductora— no era probablement la localització del conjunt de l'edat mitjana. A més, en aquesta església s'ha reconstruït l'absis només per servir de fons al grup esculpit. Jo diria que cal imaginar la biga

a la mateixa alçada, però més endinsada a la nau, ja que tal com queda ara hauria tapat la pintura mural de l'absis de l'església.

El de Sant Joan de les Abadesses actualment està situat darrere l'altar i això cal explicar-ho. Per tant, em sembla que totes aquestes reproduccions s'han de tenir en compte també des d'aquest punt de vista d'autenticitat.

En el cas de Boí calen encara molts estudis per saber exactament on anaven les pintures. Crec que l'Eduard Riu, junt amb l'Albert Sierra, ho explicaran millor que jo, però voldria insistir molt que tothom anés a veure directament la proposta de Boí i tingués una opinió personal sobre aquest tema. Els historiadors de l'art no han tingut el coratge de fer-ho fins fa poc i en canvi els restauradors i els arqueòlegs han fet d'historiadors de l'art i s'hi han posat. En el cas de Boí és molt important explicar que no es tracta d'una còpia estricta; s'ha intentat donar una imatge del que havien de ser aquelles pintures a l'edat mitjana, i s'ha insistit molt que allò és obra dels restauradors. Jo diria que sempre la nova pintura és obra dels restauradors: quan un restaurador intervé en una pintura, sigui la que sigui, està fent una creació, cal prendre'n consciència d'això. El dia que restaurin els absis del MNAC, que ja són història dins la història recent, no només per les estructures de fusta que les sostenen sinó també per les intervencions dels Stefanoni i dels restauradors que han vingut després, ens veurem en l'obligació de fer un estudi detallat de cada cas per saber qui ha fet què. A nosaltres no ens ha d'interessar només la impressió de conjunt, sinó que volem fer història i, per tant, el dia de demà potser s'hauran de treure els afegits, però conservar-los com si fossin pintures romàniques, o potser només caldrà explicar-los bé sense treure'ls. En el cas de Boí penso que també hem de tenir aquesta actitud, és a dir, per bé que les pintures originals han servit d'inspiració, els restauradors s'han trobat que res no lligava: ni les mides, ni la localització dels fragments. Han intentat fer-ho el millor que han pogut, i un cop fet és molt fàcil de criticar-ho, però han tingut el coratge d'explicar-se, de pintar, de demostrar-ho i de fer un pas decisiu. A partir d'ara, tot i que hem de ser conscients que aquest exemple és un exemple que ens portarà a creure coses que potser no estan totalment demostrades, entrem en un nou futur i en l'inici d'un futur museu que no sé si en podríem dir de les còpies. La paraula *còpia* té encara un caràcter despectiu: al segle passat, amb molta justícia, en deien «reproduccions», però ells estaven calcant pintures. En el cas de Boí no és calcar una pintura, és fer una pintura nova inspirada en el que havia estat la pintura romànica que és al Museu. És una variant de la còpia, és creació.

La meva conclusió és doble: d'una part, una gran tristesa perquè les autoritats de tota mena i fins i tot el rector de cada església no tenen ni el coratge ni la força de cridar definitivament i determinadament els artistes contemporanis. És sobretot el problema de l'art religiós del segle xx que, després de tots els es-



forços que es van fer per crear un art religiós nou durant els anys vint i trenta, ha decaïgut ràpidament i ens trobem ara acabant una segona meitat de segle patètica, cal dir-ho, pel que fa a l'art religiós, excepte alguns nobles esforços. Encara avui, la manca de creativitat és terrible en aquest tipus d'art. Qui va al Museu del Vaticà i entra a la part contemporània pot jutjar el que aquests darrers decennis han produït. Es fan alguns esforços per cridar artistes contemporanis a França i Alemanya, per exemple. El cas de Conques amb les noves vidrieres de Soulages és emblemàtic. En tot cas, les vidrieres és potser l'únic terreny de l'art religiós monumental en el qual la creació ha estat innovadora darrerament, a casa nostra tenim exemples com les vidrieres de Joan Vila-Grau i d'Albert Ràfols-Casamada. Ens falta el coratge d'intervenir contemporàniament en una església, de cridar un artista actual, perquè l'Església sempre té aquella angúnia de no poder controlar la creació, i per l'artista no és fàcil d'expressar una creació que forçosament ha d'anar molt lligada a un text i amb un sentit derivat del missatge central del cristianisme.

La segona constatació, molt més polèmica davant dels restauradors aquí reunits, i també amb una certa tristesa, és la de que potser ens estem convertint en un país de còpies que només mira enrere. En el fons, quina diferència hi ha entre el tipus de còpies que estem fent avui i les que ens proposaven al segle passat? On és el progrés de l'art si sempre anem mirant enrere cap a l'art romànic en comptes de fer entrar amb determinació l'art d'avui a les esglésies del passat a fi que es tornin actuals?

Els restauradors i arquitectes també creen a vegades suposats estils regionals medievals —que sovint s'amplien a les urbanitzacions— com a la Vall d'Aran. La unitat estètica de l'església de la Verge de Cap d'Aran a Tredòs —que no ha respectat, per exemple, els vestigis monumentals en les seves imperfeccions, que ha desmuntat i reconstruït els altars, que ha refet els paviments— potser agradarà als nostres ulls ja deformats, però serà ben poc medieval.

Els restauradors d'arquitectura romànica són els veritables constructors neo-medievals d'aquesta fi de segle.

En aquest debat actual sobre l'art romànic ens hem d'acostumar sobretot a la idea que estem construint el romànic del segle que ve. Com jutjarà el segle XXI la feblesa creativa de la nova mirada que portem actualment cap a l'art romànic?