

LA REPRODUCCIÓ DE LA PINTURA MURAL ROMÀNICA DE SANT JOAN DE BOÍ

CLARA PAYÀS
EDUARD RIU-BARRERA

PREÀMBUL

La reproducció de la pintura mural romànica de l'església de Sant Joan Boí forma part del procés de restauració d'aquest temple que, al seu torn, s'inclou en una àmplia operació, de desenvolupament no gaire planer, empresa a la Vall de Boí pel Servei del Patrimoni Arquitectònic del govern català. Entre els seus objectius hi ha hagut, en primer lloc, la salvaguarda legal dels temples romànics, de la seva decoració i mobiliari, així com de l'arquitectura i l'urbanisme antic de les poblacions, amenaçat per l'augment de la pressió immobiliària. Consolidada en primer terme la protecció legal, la segona fase consisteix en la intervenció a les esglésies, tan suposadament ben conegudes i agençades, com realment ignorades i en mal estat de conservació. El criteri inspirador de les intervencions, de les quals avui en dia s'han executat les de Boí, Erill-la-Vall i, parcialment, Durro, és el de preservar els edificis en la totalitat de la seva evolució històrica i no pas el seu retorn a un prístí estat romànic, com havien fet les restauracions anteriors. L'excepció és justament el cas de l'església parroquial de Boí, on l'actuació encetada els anys setanta del segle XX havia quedat inacabada en un grau d'execució tan avançat que impossibilitava cap altra solució que no fos l'acceptació de la via encetada, sense que això volgués dir, és clar, portar-la fins a la seva plena conclusió.

HISTÒRIA DE LES INTERVENCIONS DURANT EL SEGLE XX

L'església boïnesa de Sant Joan, originalment romànica, va arribar al nou-cents transformada en tan alt grau que de la fàbrica primitiva només restaven el

campanar, la nau central i la lateral nord, mentre que la sud havia desaparegut quasi tota i no quedava res de l'absis major. De fet, era un senzill temple d'unes certes ressonàncies barroques en una versió popular, amb nau única coberta amb volta i capelletes laterals encabides dins l'antiga nau lateral nord i part de la sud. No fou fins als anys setanta del segle XX que l'edifici va ser objecte d'una primera restauració projectada per l'arquitecte Guillem Sáez Aragonés a càrrec de la Direcció General de Belles Arts del govern espanyol. Tot i que les obres quedaren inacabades, s'arribaren a desmantellar totes les parts de la fàbrica posteriors al romànic, és a dir la volta de la nau central i la seva ornamentació de guixeries, així com les capelles laterals nord. D'altra banda també es reconstruïren de cap a peus la nau lateral sud i la seva absidiola, de manera que l'edifici va adoptar una nova formulació arquitectònica, més propera a la seva morfologia basilical d'origen.

Pels canvis polítics esdevinguts a partir de mitjan anys setanta, l'obra de restauració va quedar encallada i no ha estat represa fins al cap d'una vintena d'anys, en un context polític i cultural ben diferent a l'inicial i amb un projecte totalment nou. La nova intervenció ha estat promoguda pel Servei del Patrimoni Arquitectònic, primer, i més tard pel Servei Tècnic de l'Habitatge de l'Institut Català del Sòl i s'executa segons el projecte de l'arquitecte Lluís Maria Vidal i Arderiu. L'operació no ha comportat canvis en la configuració arquitectònica que havia deixat l'actuació precedent, perquè els seus objectius no han estat ni el retorn de l'edifici a l'estat previ a l'obra dels anys setanta, ni la conclusió d'allò que havia quedat a mig fer. La nova actuació s'ha dirigit, per una banda, a configurar de nou l'espai interior i, d'altra banda, a recuperar la primitiva topografia exterior. Mentre l'obra de l'interior es va fer els anys 1998-1999, la de l'entorn no s'ha executat fins al 2000 i totes dues han estat acompanyades d'excavacions arqueològiques.

Amb el pas del temps a l'exterior de l'església s'havien acumulat uns potents nivells de terres, especialment rere l'absis on formaven la plataforma d'una plaça que ofegava la capçalera fins més amunt de les cobertes, alhora que per la banda nord l'ús del cementiri havia fet créixer les terres fins a tapar gairebé mitja façana. Com a conseqüència d'això el temple havia passat de tenir una posició emergent en el terreny a quedar enclotat, cosa que distorsionava la volumetria de l'edifici i alterava la relació topogràfica amb l'antic nucli murallat de població, respecte al qual presentava una notable autonomia d'implantació.¹ La transfor-

1. Sobre la implantació de les esglésies pirinenques fora dels nuclis de poblament, vegeu J. A. ADELL i E. RIU -BARRERA, «Formes d'urbanisme, implantacions d'esglésies i feudalisme a les valls altes del comtat de Pallars», *Cultura i medi de la prehistòria a l'edat mitjana. 20 anys d'arqueologia pirinenca. Homenatge al professor Jean Guilaine. X Col·loqui d'arqueologia de Puigcerdà*, Puigcerdà, Institut d'Estudis Ceretans, 1995, p. 625-629.

mació de l'entorn del temple ha estat l'objectiu de la intervenció empresa l'any 2000, que consisteix a fer emergir altre cop el temple amb la retirada de les terres acumulades al voltant i, un cop aconseguit això, a agençar de nou el terreny dels voltants, alhora que es preveu l'alçament d'un nou porxo adossat al frontis septentrional, en remembrança del que hi havia hagut en època romànica.

Si aquesta ha estat la segona fase de l'actuació restauradora, la primera es va cenyir a restaurar l'església i, en concret al seu interior. Aquí, durant els treballs dels anys setanta tots els paraments havien estat escatats i tant aquests com els de l'obra nova es deixaren amb els carreus de pedra vista i es rejuntaren amb ciment pòrtland, sense estendre-hi cap mena de recobriment. D'aquesta manera l'interior va ser convertit en un espai de buscada rusticitat i falsa antiguitat, que no guarda relació amb cap dels antics estadis del temple, ni amb l'ambient romànic que era decorat amb pintura al fresc, ni amb l'ornamentació tardana de senzilles guixerries de regust barroc. Per tant, es va jutjar impropï mantenir l'aparell despullat i acabat d'aquella manera i es va decidir que calia dotar-lo d'una nova formulació. Davant de l'edifici mig reconstruït en la seva forma romànica i del fet d'haver-se desmantellat de tots els elements d'època posterior, es va considerar que la solució més coherent per a l'espai interior era, justament, donar-li un acabat que ocultés l'aparell mistificat i anés més enllà d'un simple recobriment monocrom, per buscar la rica ornamentació mural que havia tingut d'antic.

Encara que no ben bé d'origen, però sí que al cap de poc, uns cinquanta o setanta anys després d'haver estat bastida, l'església va rebre una extensa decoració al fresc, si és que són certes les convencions historiogràfiques que daten la fàbrica a mitjan segle XI i la pintura al tombant d'aquesta centúria amb la següent o dins del seu primer quart. El pas del temps i les transformacions arquitectòniques de l'edifici feren desaparèixer la major part d'aquestes pintures i només va conservar-se una petita porció en quedar ocultada rere d'arrebossats, guixerries o d'alguns dels envans i sostremorts que compartimentaren el temple. Una petita part d'aquestes pintures residuals va ser reconeguda per primera vegada el 1907 en una missió de l'Institut d'Estudis Catalans. Els fragments que llavors es veïen foren copiats l'any següent per Joan Vallhonrat a fi d'exposar-los al Museu d'Art i Arqueologia de Barcelona i per primer cop es publicaren el 1911, a càrrec de Josep Pijoan. Davant del creixent perill d'espoli, la Junta barcelonina de museus va decidir arrencar la decoració mural d'aquest i d'altres temples pirinencs i traslladar-la a Barcelona. L'operació es va portar a terme entre 1919 i 1923 i va posar al descobert més fragments de pintura mural, sempre corresponents a la nau lateral nord. Les pintures es presentaren al museu barceloní el 1924 de forma descontextualitzada, cosa que es va mantenir després en constituir-se el nou Museu d'Art de Catalunya el 1934 i també en ser reformada l'exposició el 1973. Durant els anys setanta l'obra de restauració de l'església va per-

metre noves descobertes i va motivar una campanya de prospecció i extracció (1977-1978) a càrrec del Museu d'Art de Catalunya, on foren traslladats els nous arrencaments, fora d'un fragment que va anar al Museu Diocesà de Lleida. Les descobertes i extraccions s'efectuaren a les naus laterals nord i sud, mentre que la central fou prospectada sense èxit. A la nova instal·lació de la secció d'art romànic del Museu Nacional d'Art de Catalunya, inaugurada el 1995, es van incorporar alguns d'aquests darrers arrencaments, encara que no tots i s'incloueren en una restitució de l'espai arquitectònic.

EL PROJECTE DE REDECORACIÓ PICTÒRICA

L'edifici mig reconstruït per l'obra dels anys setanta del segle XX es trobava completament despul·lat de la seva ornamentació pictòrica primitiva i davant d'això, com en qualsevol altre cas de pèrdua de la primitiva ornamentació pictòrica, sigui per trasllat o per destrucció, les possibles solucions per a la redecoració de l'església es bifurquen. Per un costat hi ha les que proposen dotar l'espai despintat amb una creació nova que confereixi una càrrega pictòrica a l'ambient que l'ha perdut, però amb una expressió i continguts contemporanis del tot independents a l'obra vella. L'altra possibilitat és la de recrear, sempre que s'hagin conservat o documentat traces i vestigis suficients, l'obra original de maneres més o menys mimètiques o interpretatives, a partir del seu precís coneixement històric i arqueològic.

Es pot considerar que la manera de fer més radicalment moderna i culturalment enriquidora davant d'un antic espai ara despintat és la recreació de l'ambient amb una aportació pictòrica contemporània. En aquest mateix sentit, tota solució que comporti el coneixement arqueològic de l'ornamentació desapareguda i la seva recreació física és tinguda per una mera actuació erudita, intel·lectualment poruga i empobridora. De fet, però, les coses són ben diferents de com es presenten, perquè cal tenir ben present que al llarg del temps, des de fa mil·lennis, l'única manera d'actuar sobre les obres d'èpoques anteriors ha estat afegir-los creacions noves, sense considerar-ho ofensiu, funest o incompatible. L'art de juxtaposar obres temporalment i estilísticament divergents, per tant, no té res de modern ni guarda cap relació amb la cultura contemporània, sinó que històricament ha estat la manera pròpia d'intervenir fins entrat el vuit-cents. A partir de llavors fou quan, per primera vegada, les produccions artístiques del passat foren plenament historitzades i els grans avenços en el saber arqueològic permeteren desenvolupar les primeres operacions de restauració o recreació d'obres antigues, cosa que mai s'havia fet abans. Per tant, les intervencions fetes a partir del coneixement històric i arqueològic són un producte exclusivament i

genuïnament contemporani, component i resultat alhora de la cultura històrica desenvolupada de la Il·lustració ençà i, per això, no es troben mai plenament formulades en contextos anteriors. Justament, l'actuació a Sant Joan de Boí de repintat dels murals romànics s'inclou de ple en les intervencions històriques, en tant que a partir del coneixement obtingut per la còpia i l'examen crític de la pintura original, ha estat reproduïda en un esforç intel·lectual de reconstrucció de la seva formulació primigènia.

En un altre sentit, s'ha de remarcar que pel que fa a vells espais ara despintats i, sobretot, si aquests corresponen a ambients sacres, demanar que la creació artística actual hi suplanti la intervenció històrica i, a més, adopti antigues fórmules pictòriques com és ara la decoració mural per desenvolupar i tornar a interpretar antics programes religiosos no sembla que pugui aportar gran cosa culturalment i intel·lectual, sinó que més aviat resulta un anacronisme. Sembla ben evident que l'art contemporani no només no té, però és que a més no sembla que tampoc hagi de tenir, entre els seus propòsits l'ornamentació d'antigues esglésies pràcticament en desús, ni molt menys recrear tècniques de pintura mural. No hi ha dubte que l'art actual s'ha de desenvolupar amb suports, llenguatges i programes contemporanis. La pintura mural religiosa és hores d'ara el domini de l'arqueologia i la història, perquè l'art contemporani s'expressa i s'ha d'expressar d'altres maneres. En rigor, una operació com la de Sant Joan de Boí no pot entendre's pas dins l'art religiós actual, sinó que té un caràcter completament dessacralitzat i els seus objectius no són litúrgics, sinó d'aproximació crítica a l'espai pictòric antic des de l'aportació dels sabers històrics i arqueològics contemporanis.

La reproducció de les pintures ha estat plantejada com una aportació substantiva a la recerca i el coneixement de la pintura mural romànica. Més endavant s'explicaran les aportacions que sobre la pintura s'han obtingut mitjançant el calc, però simultàniament a l'examen pictòric directe, diguem-ne arqueològic, també s'ha avançat en d'altres sentits i el més significatiu ha estat, sens dubte, el de restitució de la situació de bona part dels fragments arrencats entre els anys 1920-1922 que no se sabia a quina part de l'edifici corresponien, atesa la manca d'informació coetània i posterior sobre aquesta qüestió. Tanmateix, no es podia tractar la pintura com una col·lecció de quadres autònoms, sinó que calia situar-los amb precisió en el seu espai arquitectònic, de la mateixa manera que ho havia assajat el 1995 el Museu Nacional d'Art de Catalunya.

LA RECONSTRUCCIÓ DE L'ESPAI PICTÒRIC ROMÀNIC

De bon començament i per conèixer l'espai pictòric romànic de l'església es van emprendre un seguit de recerques en diferents sentits, però tots ells plena-

ment interdependents, amb la finalitat d'obtenir una informació precisa i detallada sobre la disposició i organització de l'ornamentació mural. Fins llavors no es disposava d'un recull global dels fragments arrencats al llarg del segle XX, ni tampoc se sabia prou bé d'on procedien exactament un cert nombre d'aquests, perquè les extraccions dels anys 1919-1923 restaren pràcticament indocumentades i, així, una bona part havien esdevingut peces descontextualitzades i autònomes, sense relacions conegudes. De fet, les destruccions, primer, i les extraccions, després, havien fet que la decoració mural boinesa passés de ser un complex pictòric articulat a una col·lecció heterogènia d'obres d'art independents.

En tot allò que s'ha dit sobre la situació concreta d'alguns dels fragments més coneguts es trobaven imprecisions o obertes contradiccions i davant d'això es va haver d'endegar una recerca, iniciada amb la recollida sistemàtica de tota mena de documentació, literària i gràfica, sobre el reconeixement, còpia i publicació de les pintures, així com del procés d'arrencament i restitució al museu. Aquesta informació, conjuminada amb la prospecció dels paraments a la recerca de traces de pintura original, ha permès formular una nova hipòtesi de restitució d'alguns dels fragments i, a partir d'aquí, reconèixer part de les lògiques reguladores dels programes pictòrics, cosa que a la vegada ha fet possible situar altres fragments i, com a resultat de tot plegat, executar la reproducció pictòrica no d'un seguit de peces sense connexió, sinó d'un complex dotat d'organització interna.

Les prospeccions fetes el 1997 permeteren establir definitivament l'estratigrafia dels revestiments murals i la distribució espacial dels seus vestigis. Pel que fa al primer aspecte, la successió comprèn sis fases que s'inicien amb els junts de calç original resseguits amb una ratlla blanca que dibuixa un carreuat a pinzell que es troba tant als paraments de dins com de fora. A aquest primer estadi segueix a l'interior un arrebossat emblanquinat que devia estendre's per tot l'interior del temple i el transformava en un ambient de blancor monocromàtica. Sobre seu es troba estesa la capa que correspon als frescos romànics. Pel que fa a la façana exterior nord, damunt del junt primitiu hi ha un arrebossat emblanquinat que a l'entorn del portal es trobava decorat amb pintura. Ni aquesta decoració ni el seu suport sembla que es puguin equiparar a les fases segona i tercera interiors. Només a l'arcada del desaparegut absis major es pogueren trobar lleus vestigis de les decoracions pictòriques postromàniques d'altres tres estadis de decoració pictòrica que poden datar-se, aproximadament, entre els segles XVI-XIX i que per la seva simplicitat no permeten una adscripció estilística ben definida.²

2. Vegeu l'informe inèdit redactat per al Servei del Patrimoni Arquitectònic: M. MARQUÈS I C. PAYÀS, *Estudi de capes i revestiments originals conservats en l'església de Sant Joan de Boí*, Barcelona, Arcor, 1997.

La recerca documental ha abastat diversos fons on es pensava poder trobar informació, per bé que tan sols han estat fructuosos els de l'arxiu fotogràfic de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (fotografies de l'església i dels arrencaments), arxiu fotogràfic de la companyia ENHER (fotografies del temple abans de la primera restauració) i Arxiu Mas i Institut Amatller (fotografies de l'església i les primeres extraccions), així com l'Arxiu Episcopal de Vic (notes de Josep Gudiol durant la missió de l'Institut d'Estudis Catalans, el 1907), Biblioteca General d'Història de l'Art (correspondència de Joaquim Folch i Torres relacionada amb la primera tongada d'arrencaments), Junta de Museus de Catalunya (documentació sobre la còpia de la pintura el 1908 i les extraccions de 1919-1923), Ministeri d'Educació i Cultura del govern espanyol (documentació del projecte de restauració de 1972), Museu Nacional d'Art de Catalunya (notes de Joaquim Pradell i d'altres sobre les extraccions dels anys 1977-1978) i Servei del Patrimoni Local de la Diputació de Barcelona (informe i planimetries de l'arquitecte Josep Danès fets durant la primera sèrie d'extraccions). A banda de tot això, també ha estat consultada la bibliografia d'aquells autors que directament o indirecta participaren en el reconeixement, extracció i restitució al museu dels frescos com foren Josep Pijoan, Josep Puig i Cadafalch, Josep Gudiol, Joan Ainaud i Joaquim Folch i Torres, a més dels qui visitaren la vall poc abans o poc després del primer reconeixement de la pintura com els excursionistes Lluís Marià Vidal o Ceferí Rocafort i el filòleg Antoni M. Alcover, a més dels recents estudis sobre la qüestió de Jordi Camps, Imma Lorès i Milagros Guardia.³

D'un primer recompte dels fragments producte dels arrencaments de 1919-1923 i 1977-1987, així com de l'exercici de situar totes les peces de procedència ben coneguda, queden en bona part ornamentades la paret nord de la nau septentrional i la banda sud de la part elevada sobre els arcs formers de la nau de migdia (fig. 1). En la primera hi havia representades, de ponent a llevant, dues grans figures amb un dromedari i una bèstia fantàstica al fris inferior, seguides del portal amb la figura d'un gall sota l'arc de descàrrega i després d'aquest, dos altres personatges de gran mida se separaven per una finestrella de l'escena de joglaria tancada per una altra finestra i una sanefa vertical. Pel que fa a l'altre llenç, tres grans personatges nimbats s'elevaven damunt dels capitells dels pilars circulars, mentre que damunt de les arcades es desenvolupaven unes representacions d'edificis emmerletats i muntanyes que es troben molt alterades. A més

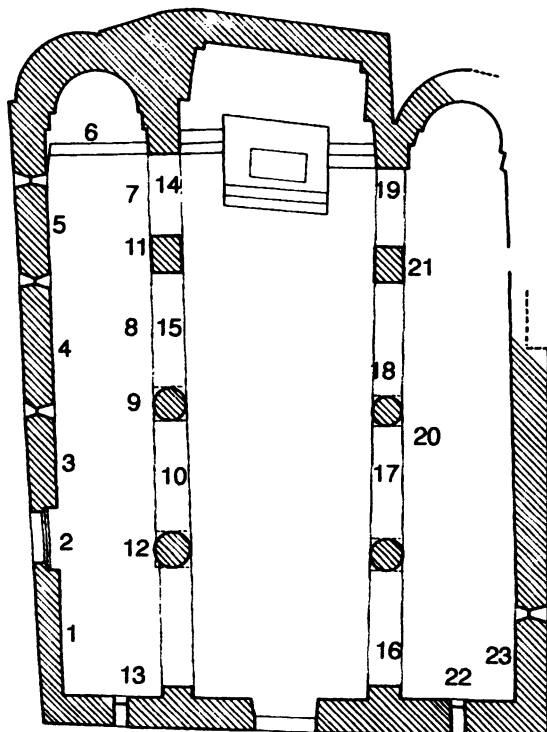
3. Ateses les característiques i limitacions del present escrit no s'ha cregut convenient incloure l'extensa bibliografia sobre les pintures murals del temple que es pot trobar recollida en el volum XVI dedicat a la Ribagorça de l'obra *Catalunya romànica*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1996, o amb més detall pel que fa als primers estudis i còpies a J. CAMPS, M. GUARDIA I I. LORÈS, *La descoberta de la pintura mural romànica catalana*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya-Electa, 1993.

Fragments arrencats el 1919-1923

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10

Fragments arrencats el 1977-1978

11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23



Llista dels fragments reproduïts i ubicats:

1. Dos sants, camell i una altra bèstia
2. Gall
3. Dos sants
4. Els saltimbanquis o joglars
5. Sant Felip?
6. Sanefa geomètrica simple
7. La lapidació de sant Esteve
8. La bèstia amb flor de lis
9. Un home amb ocell
10. «Osner»
11. Sant Martí
12. Sant
13. Sant
14. «Carcoliti, Leo, Olifan»
15. «Magr»
16. Bèstia
17. Home coix i bèstia
18. Bèstia
19. Bèstia amb ales i urpes
20. Composició amb dos sants i paisatge
21. Home amb faldó i mitges negres
22. Monstre dels set caps
23. Arquitectura

Sense ubicar:

24. El paradís
25. L'infern

Altres fragments molts petits, difícils d'interpretar, no s'han pogut situar. Aquests, juntament amb quatre fragments corresponents a les comunes romanen actualment en el magatzem del MNAC.

FIGURA 1. Planta de l'església de Sant Joan de Boí. Fragments reproduïts i ubicats.

d'aquests conjunts ben establerts al seu emplaçament original, també ho estan els fragments que corresponen als intradossos dels arcs formers i en els quals es desplegava un bestiar, així com la fera de set caps coronats amb banyes i acompanyada d'arquitectures que es trobava a l'angle sud-occidental. D'aquesta restitució quedaven fora dos grans peces, la lapidació de sant Esteve i un quadrúpede amb una flor de lis a la boca, a més d'un bocí menor que comprèn un home de mig cos amb una au a les mans i els peus d'un altre personatge. Així mateix, també quedaven pendents de situar a l'arquitectura altres dos fragments, el que representa unes criatures demoníaqes i l'altre amb un seguit de busts masculins que sorgeixen d'un mantell. Malauradament, cap d'aquestes dues peces encara ha pogut situar-se.

Totes les peces ignotes eren resultat de les extraccions dels anys 1919-1923 i es creu que havien de correspondre a la nau lateral nord, perquè segurament aquest va ser l'únic àmbit afectat pels treballs d'aquells anys. Ha estat el coneixement detallat de l'estat en el qual es trobava l'edifici en aquell moment, allò que ha donat més clàries sobre la situació i ordenació dels esmentats fragments i que, a més, ha fet possible refusar algunes de les hipòtesis recentment exposades i afinar en d'altres de noves. Resultat d'això i també de les prospeccions fetes als paraments es pot afirmar que a la nau central no es van conservar vestigis de pintura romànica i que a la nau sud no hi podia haver més decoració mural de la descrita més amunt en la paret dels arcs formers, perquè el mur perimetral romànic de migdia, des de l'extrem de ponent fins al peu del campanar i també l'absidiola meridional havien desaparegut. El mur dels arcs formers d'aquesta banda tan sols podia tenir pintura des dels vèrtexs de les arcades en avall, atès que d'aquest punt en amunt el parament va restar molts anys a la intempèrie, mentre que la banda inferior quedava protegida dins d'unes capelletes que ocupaven un espai molt menor al de la nau primitiva. Per tant, la ubicació suggerida de les pintures de la lapidació de sant Esteve i la bèstia amb la flor de lis a l'extrem oriental de la nau sud, davant i al peu del campanar resulta del tot impossible, perquè aquest fou fins als anys setanta un espai exterior on de cap manera es podrien haver conservat dos llenços pintats, sobretot si es té en compte que, en el mur de sobre les arcades on s'ha volgut situar la representació de la lapidació, hi va haver una finestra que donava llum a la nau major i que hauria foradat la pintura pel mig.

Descartada la nau central i la lateral sud, com s'ha dit, tot portava a emplaçar les pintures a la lateral nord. La informació textual fornida per Josep Gudiol indicava que la lapidació i el quadrúpede de la flor de lis es trobaven a la paret dels arcs formers d'aquesta banda, visibles dins d'un sostremort i, sembla entendre's que molt pròxim un de l'altre. Cal remarcar que aquest autor és un dels pocs estudiosos de la pintura mural que realment va veure les pintures en el seu emplaçament abans de ser extretes i, per tant, les seves explicacions tenen un valor superior al d'altres tractadistes coetanis que treballaren amb fonts secundàries. Una de les claus per a la situació de les pintures ha estat el fragment descobert i extret els anys 1977-1978 i que presenta la llegenda «SS MARTINUS». Aquest fragment es va trobar en el mur dels arcs formers de la nau nord en el pilar d'unió de la primera i segona arcada a llevant. En ell hi ha una sanefa vertical que separa el registre dret, ordenat en tres franges horitzontals i el registre esquerre on hi ha representat l'extrem d'un unglot. La seva concordança amb l'unglot d'una de les potes del darrere de la bèstia de la flor de lis, així com la perfecta coincidència amb el perfil del fragment d'aquest animal i la seva sanefa va permetre situar, sense cap mena de dubte, l'animal fantàstic al llenç de mur de damunt de la segona arcada des de llevant.

La situació d'aquesta bèstia va portar com a conseqüència directa la de la lapidació de sant Esteve, que tot feia pensar que s'havia de trobar ben a prop. L'ampla orla que tanca per dalt la representació de l'animal fa suposar una ordenació pictòrica idèntica a la del mur paral·lel de la banda nord, on una orla d'iguals característiques arriba fins els peus de l'edifici, mentre que en el tram més proper a l'absidiola l'interromp una sanefa vertical que esdevé un recurs pictòric de divisió espacial. Per tant, l'absència de la gran orla vegetal a la part alta de la lapidació pot indicar que no es trobava en les dues tramades que queden entre el llenç de la bèstia fantàstica i els peus de la nau, sinó que s'ha d'ubicar en el tram de més a llevant, on la presència d'una sanefa diferent com és la ziga-zaga del martiri de sant Esteve s'acorda perfectament amb l'organització pictòrica.

Per altra banda, resulta plenament establert que al darrer tram de ponent no hi podia haver la pintura de la lapidació, perquè el llenç de mur de sobre l'arcada estava perforat per una obertura que comunicava el replà superior d'una escala amb el cor elevat dels peus de la nau central i que hauria lesionat l'escena de ple. El tram intermedi entre el de ponent i el de la bèstia de la flor de lis tampoc podia ser ocupat pel martiri de sant Esteve, atès que aquí correspon la pintura del personatge amb una au, damunt del qual els peus d'una altra figura fan avinent que l'escena que es desenvolupava a sobre no podia ser la lapidació. Encara que el fragment de l'home i l'ocell va ser atribuir erròniament per Joaquim Folch al mur tester occidental i amb ell altres autors que l'han seguit, de fet la seva procedència correspon a la nau septentrional com bé va indicar Josep Gudiol. Els arguments que sustenten la seva ubicació en el pilar central d'aquesta tramada són diversos, però sobretot es basen en l'ocupació dels altres dos pilars per pintures trobades en els arrencaments de 1977-1987 que només deixaven buit el pilar del mig. Si els arguments d'ordenació de l'espai pictòric de la nau nord portaven a ubicar la lapidació al tram llevantí, també hi portava l'evident ocupació de la resta de llenços, fos per pintures o per perforacions del mur. Tanmateix, hi ha també dues proves més que sustenten la situació proposada. Es tracta de l'orla vertical de línies i punts que tancava el martiri de sant Esteve per la banda dreta i que es va perdre en bona part per l'arrencament, però que Joan Vallhonrat va dibuixar a la perfecció i que casa, exactament, amb l'orla esquerra de la sanefa vertical de la bèstia fantàstica. Units tots dos fragments per aquesta coincidència, a sota seu, el fragment amb la llegenda «SS MARTINUS», d'ubicació indubtable en el primer pilar de llevant, fa possible certificar la unió entre les dues peces, és a dir l'animal amb el martiri de sant Esteve. La pintura del pilar presenta a l'esquerra de la sanefa vertical un registre amb tres franges que segueixen un el ritme cromàtic de groc, gris i vermell de baix a dalt, i damunt seu s'insinua l'inici d'un nou registre amb la mateixa ordenació amb el groc a baix de tot i que, per tant, concorda amb el fons de la lapidació, organitzat també amb la mateixa seqüència de faixes de colors.

En resum, la recerca encaminada a la reconstrucció de l'espai pictòric de l'església boinesa ha permès formular una nova proposta de situació d'un seguit de fragments, entre els quals hi ha els més coneguts de la lapidació, la bèstia de la flor de lis i l'home i l'ocell, que no només ompliren uns buits en els paraments, sinó que, cosa molt més important, han fet possible esbossar amb força precisió un aspecte que fins ara s'havia tractat molt poc. Es tracta de la possibilitat de començar a copsar l'ordenació general de la decoració mural del temple, segons diferents sectors, registres i escenes, així com els recursos de formació d'aquestes, mitjançant fons de franges de seqüències cromàtiques estereotipades, emmarcades per sanefes i orles verticals o horitzontals que guarden estrictes regularitats i que sens dubte defineixen ambients diversos dins del mateix edifici (fig. 8).

LA REPRODUCCIÓ DE LA PINTURA ROMÀNICA

La decoració mural romànica de l'església parroquial de Boí, conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona i en una petita part al Museu Diocesà de Lleida, fou realitzada cap al 1100 o durant el primer quart del segle XII. Es tracta d'una obra al fresc que, segons certs indicis, cobria tots els paraments, arcs, intradossos, absis i columnes de l'església. Si això era així, podem afirmar que ha sobreviscut només el 13-15 % aproximadament del conjunt. El percentatge representa uns 90 m² de superfície pintada, fragmentada en més de trenta peces de molt diverses formes i mides, escampades per les dues naus late-

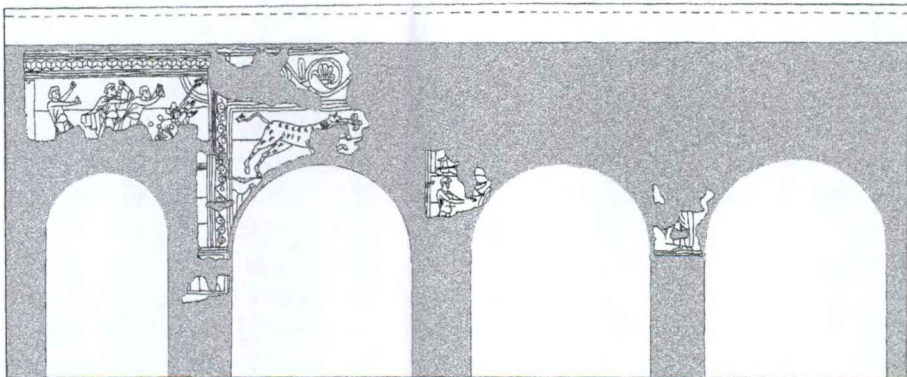


FIGURA 8. Ubicació dels fragments 7, 8 i 9 en el parament que separa la nau central de la septentrional. L'àrea de color gris correspon a la superfície pintada. La franja superior que queda en blanc correspon a una intervenció arquitectònica en què es va enlairar la teulada. La línia de punts marca el gruix de les bigues de fusta de la coberta.

rals de l'església (fig. 1). La reproducció de tots aquests fragments es va plantejar d'inici com la transposició fidel de les pintures que es troben als museus sobre els murs de l'església d'origen amb la intenció de tornar a fusionar l'arquitectura amb la decoració mural. Amb aquesta idea es van endegar una sèrie de treballs previs a l'execució de la reproducció, indispensables atesa la complexitat i dimensions de la feina. La majoria d'aquestes tasques eren força laborioses i manuals, com la confecció d'un calc de les pintures al qual es va recórrer per solucionar també els problemes d'amidaments i ubicacions dels fragments que s'havien de tornar a col·locar en els murs d'origen.

El calc es va fer sobre plàstic transparent en condicions excepcionals d'aproximament als originals, que es van poder observar a 10 cm i amb una molt bona il·luminació. Al damunt del plàstic es van copiar tots els elements de les pintures, amb els seus detalls i particularitats, discernint-ne colors, contorns, formes, fons, pinzellades, llums, ombres, llacunes, etc. En les condicions descrites, el rastreig de l'epidermis del fresc va detectar molts detalls de la decoració que, a conseqüència del seu mal estat de conservació, eren invisibles a partir d'una distància ja molt curta, és a dir, d'uns 30 cm o menys. Això va posar en evidència que, entre el que es podia veure en la distància i il·luminació adients a l'exhibició museística i les imatges enregistrades en el calc, hi havia unes diferències molt considerables. No eren només alguns elements com ara petits detalls o línies el que es perdia amb la distància i que haurien estat fàcils de reposar en la reproducció, sinó que eren components de la pintura estretament vinculats entre si i que formaven part d'un mecanisme espatllat, però que s'havia de poder entendre.

El resultat de l'anàlisi de les pintures va ser un coneixement força precís de cada fragment, de l'organització dels seus elements i del procés de construcció de les imatges representades. Precisament aquest coneixement no va permetre la literalitat que es pretenia transmetre a la reproducció. L'assimilació progressiva del llenguatge pictòric utilitzat d'origen i de les particularitats de l'estil dels pintors que fa evident l'autoria de dues personalitats,⁴ ha fet possible de donar una visió diferent de l'obra. Llavors la reproducció es va plantejar com una interpretació crítica del seu model. Una reflexió sobre els aspectes externs relacionats amb la percepció del conjunt mural va reforçar també la idea que la lectura contemporània era un bon camí per plantejar-se la reproducció d'un original molt antic i molt incomplet. En aquest sentit cal remarcar tant les conseqüències de la

4. L'anàlisi morfològica de les pintures ha permès reconèixer, almenys, dues personalitats diferents en el taller que va executar la decoració. En aquest sentit vegeu C. PAYÀS, «Una nova mirada a la pintura mural romànica de Sant Joan de Boí», *Bulletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya* (en premsa).

pèrdua de més del 80 % de la decoració, com la manca de connexió entre els fragments i la seva repercussió en els aspectes narratius de l'obra, així com també als canvis inevitables operats en la superfície del fresc a causa dels arrencaments i dels tractaments de conservació (canvis de densitat, brillantor, transparència, contrast i color), a més d'unes determinades condicions d'exhibició de les peces com són la il·luminació, l'itinerari, el context o la retolació, entre d'altres. Si a aquesta llista s'hi sumen les alteracions del fresc degudes a l'envelliment natural de la matèria, i les que formen part de la seva «fortuna física», el resultat és que el producte a reproduir no és pas l'obra d'origen, sinó la realitat de la pintura tal com ha arribat als nostres dies.

La realitat d'aquesta obra va ser el punt de partida de la reproducció, així com també va ser el d'arribada. La forma com es va fer aquest viatge d'anada cap a l'obra i el retorn a ella amb la lletra pròpia dels que vam fer la reproducció, determina el seu caràcter i les seves intencions. Sense ocultar la seva dependència del model original, la reproducció va voler intentar la recuperació més que la transposició o, per dir-ho d'una altra manera, més la transmissió dels models d'origen que la reproducció de les seves restes. És a dir, es va optar per la interpretació de la realitat més que per la seva literalitat, al no voler recuperar altra cosa que un llenguatge, uns models i un estil als quals s'ha donat un sentit contemporani amb l'objectiu principal de mencionar contínuament el seu origen i la seva realitat.

LA CONSTRUCCIÓ DE LES IMATGES EN LA PINTURA ROMÀNICA

Damunt de l'arrebossat que va rebre la pintura es troben unes poques incisions que corresponen a les marques de compàs i les llinyolades en sentit horitzontal i aplomades, amb les quals es marcaren canvis de registre o les separacions entre els quadres o escenes. Aquestes, dibuixades en color siena, amb pinzellades de gest segur i fàcil, que perfila les formes de la composició: figures humanes, animals, sanefes decoratives, muntanyes o edificacions, i en tots els casos es repeteix seguint un model, amb algunes variants (fig. 2). Es desconeix la precisió del dibuix preliminar pel que fa als detalls de cada forma, però en algunes àrees molt degradades podem veure el traç de la caiguda d'un plec o la posició d'una mà. Després del dibuix preliminar va donar un color de base a cada zona contornejada, com si es tractés d'acolorir un trencaclosques. No se sap amb exactitud de quina forma es va pintar el color de base sense tapar els detalls del dibuix preliminar, encara que possiblement la pintura conservava una certa transparència durant el procediment pictòric. Progressivament, a base de pinzellades fines i sobre el color de base, el pintor defineix cada forma fins a l'últim

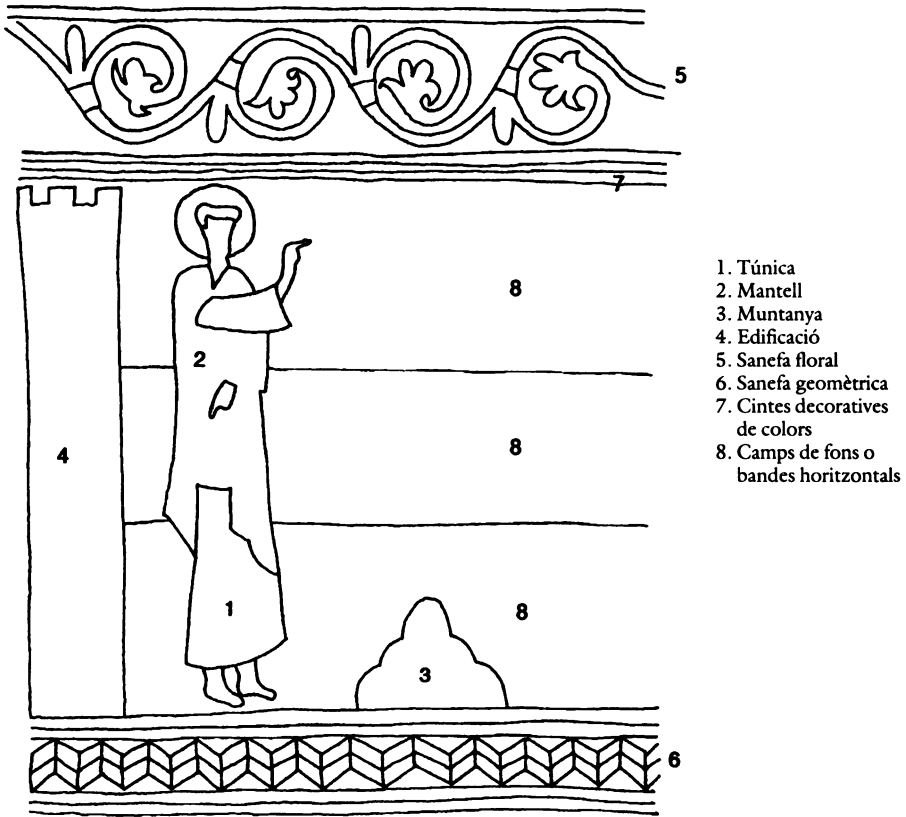


FIGURA 2. Dibuix de les formes més comunes en les escenes.

detall, ahora que assaja una tercera dimensió molt elemental. En les formes més senzilles, com les sanefes geomètriques, el resultat és tot un èxit. En les més complexes, en canvi, és poc convincent com en el cas de modelat de les vestimentes, a causa, principalment, d'una il·luminació impossible.

Pel que fa al moviment, qualsevol efecte aconseguit per la gestualitat del dibuix preliminar queda anul·lat per una excessiva definició de les pinzellades aplicades posteriorment. La inclusió improcedent d'alguns esquemes de representació bidimensional del moviment o del volum és un altre obstacle que impedeix els efectes que paradoxalment haurien de suggerir. Cada forma tenia el seu mateix tractament en el modelat del volum i la definició dels detalls, seguint una mena de «programa». Aquest podia ser més simple o més complicat, però sempre és molt auster, i en formes iguals els programes es repeteixen amb lleugeres variants, com és el cas, per exemple, de les edificacions, túniques o mans (fig. 3).

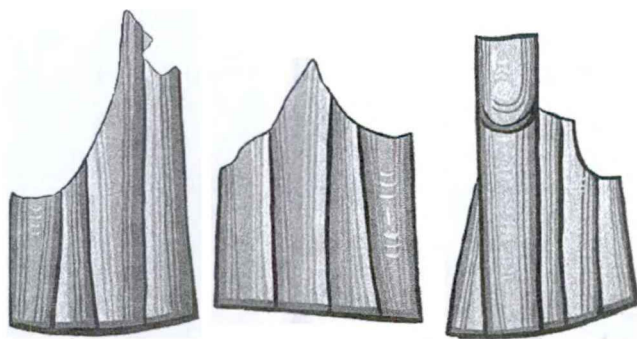


Flames

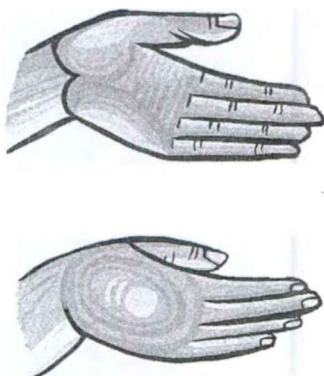
Jaspiat

Carreuat

Tractament en les representacions de les edificacions.
Hi trobem tres programes diferents.



Tractament de les túniques. El mateix tipus de plects es repeteix en totes elles.



Tractament de les mans, en el
dors i en el palmell. El
programa es repeteix en totes
les mans.

FIGURA 3. Tractament pictòric de les formes o programes.

Alguns mantells i vestits tenen, en canvi, un tractament molt ric i variat i són formes on el pintor sembla que va abocar totes les seves habilitats que resulten més imaginatives, lliures i desimboltes, fins al punt d'exhibir una certa ambigüitat. Pel que fa als programes aplicats als animals, que llueixen cadascun un estampat diferent, són molt variats i entretinguts (fig. 4).

En resum, els tres primers passos, que són el dibuix preliminar, l'aplicació del color de base i el tractament de la forma, es realitzen en un lapse de temps curt, procurant no rectificar. La decoració és completada amb uns elements molt efectistes que s'afegeixen segurament al final de tot el procés, quan ja el morter està molt sec. Unes quantes varietats d'estrelles distribuïdes per tots els fons i les llargues fileres de punts blancs que s'estampen entre cintes de colors són els més cridaners. Altres trucs que van enjoiant el mural són les línies blanques que ressegueixen les sanefes geomètriques, els camps de fons i totes les cintes de colors, així com els grups de puntets que porten algunes cintes com si fossin braçallets. Les inscripcions de lletres blanques es llegeixen també en aquest mateix estat (fig. 5).

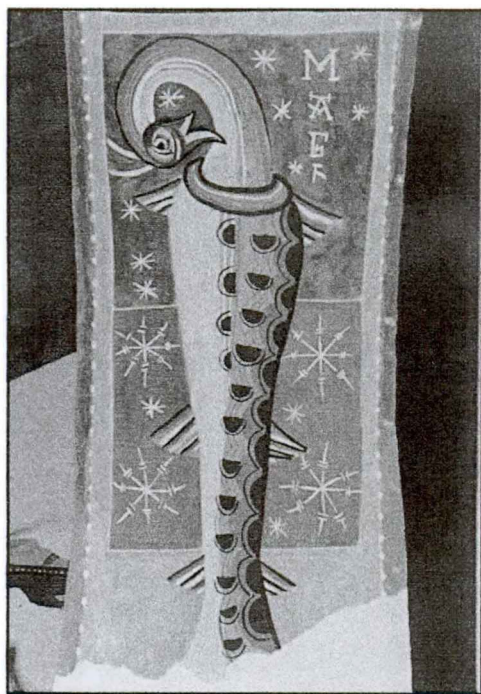


FIGURA 4. Intradós. Fragment núm. 15. Representació d'un peix fantàstic.

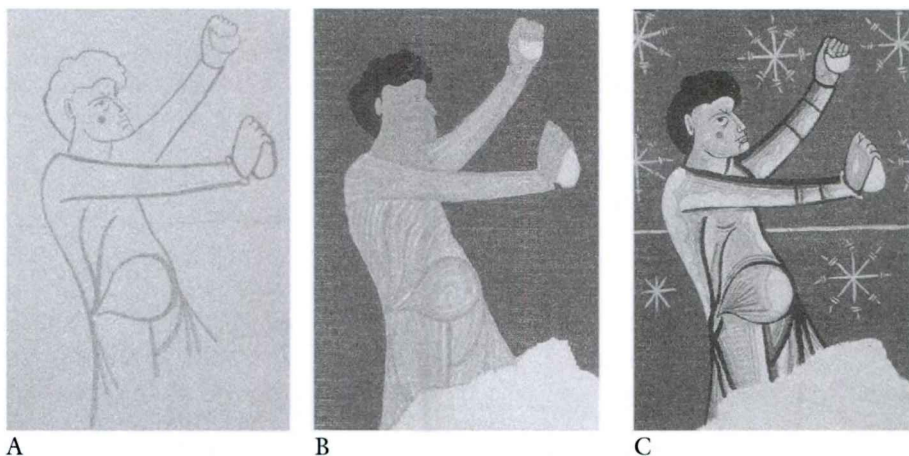


FIGURA 5. Procediment de construcció de les imatges: A, dibuix preliminar; B, color de base; C, tractament de la figura i efectes finals.

LES QÜESTIONS REFERIDES A LA REPRODUCCIÓ DE LES PINTURES

LES EROSIONS I LES PÈRDUES SUPERFICIALS

Aquest procediment de construcció de les imatges a base de l'addició progressiva i controlada d'elements, segons un conjunt explícit d'instruccions o rutines, va tenir conseqüències directes en el procés de degradació del fresc. Les capes de color o pinzellades aplicades quan el morter està ben humit s'absorbeixen millor que les aplicades quan ja és massa sec. Això significa que en un procés natural d'envelliment dels mateixos materials, les capes o pinzellades de color aplicades en les darreres hores de treball es degraden abans que les aplicades en primer lloc. Òbviament, les pèrdues de pinzellades i capes més superficials es donen més fàcilment en casos d'agressió de la superfície del mural, com un continuat fregament de robes o mans o en casos d'agressió molt forta, com els arrencaments. Això és, justament, el que ha passat als fragments de pintura de Sant Joan de Boí. La seva superfície es troba molt degradada, escombrada per filtracions d'aigua, humitats, fregaments, amb les marques de repicats antics i les seqüeles inevitables dels moderns arrencaments. Tota erosió o invisibilitat en els tractaments i modelat de les figures té el consegüent efecte d'empobriment dels models i per aquest motiu la pintura romànica pot semblar simple i severa. En la reproducció, els programes interromputs, borrosos o parcialment perduts s'han reconstruït sempre que el coneixement ha estat suficient.

ELS CONTORNS I LES LLACUNES DELS FRAGMENTES

Un altre aspecte important que cal tenir en compte és el dels contorns dels fragments, perquè cada un d'ells presenta una forma irregular, amb unes vores o siluetes capricioses. Quan són contemplats, aquests perfils queden ben dibuixats sobre la paret. D'una banda suggereixen que hi havia més coses al voltant i que efectivament, només veiem una part d'alguna cosa més gran, però, malgrat tot, s'acaba imposant la seva forma arbitrària i d'influència molt forta en fragments mitjans o petits. Les peces on hi ha figures mutilades en més de la meitat cap amunt, tendeixen a no llegir-se, com és el cas del fragment on hi ha dos sants i dues bèsties. Com que només la representació d'un dromedari és quasi completa, el fragment és més conegut per la presència d'aquest animal que pels personatges. Igualment, en el fragment on hi ha representat un home amb un ocell, també s'hi pot veure la part inferior d'un altre personatge que normalment s'ignora, perquè resulta difícil comptabilitzar aquesta altra figura i, encara més, saber si corresponia a un personatge important dins de la narració. Tot el pes de la composició recau en el rostre del qui porta l'ocell, molt ben centrat en l'estranya forma del fragment i amb la zona d'interès alternatiu on hi ha l'au en molt mal estat (fig. 6). Així doncs, la forma dels fragments que s'han conservat i la desconnexió entre ells alteren en gran mesura els aspectes narratius de l'obra, com

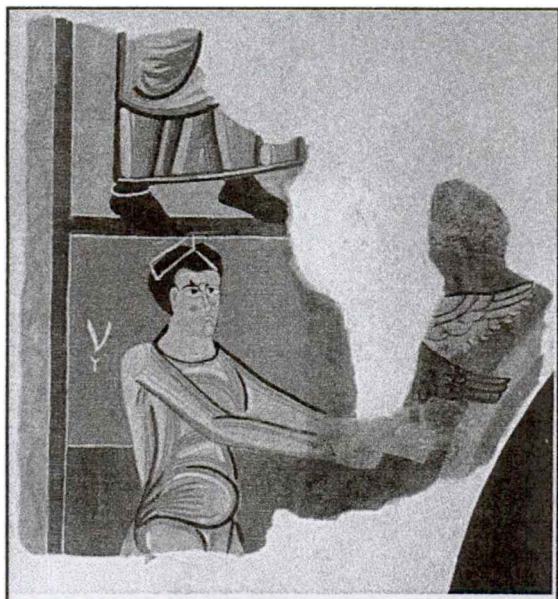


FIGURA 6. Fragment núm. 9.
Representació d'un home amb
ocell (reproducció).

la seqüència, el ritme i l'entonació. En la reproducció, alguns perfils estranys i les seves formes atzaroses s'han modificat i s'ha suavitzat el contorn i en els fragments que ho permetien s'ha estès el color de base alguns centímetres al voltant per tal de guanyar superfície pintada.

Menys estridents que els perfils dels fragments, però igualment definits són els contorns de les llacunes i el seu buit és causa d'interferències importants, principalment en fragments mitjans o petits, on les figures ja apareixen molt mutilades. Alguns d'aquests fragments originals tenen poc interès per si sols, i costen molt d'entendre fins i tot com a part del conjunt. En els fragments grans, com el de la composició del mur nord, les llacunes interiors infereixen principalment en el ritme de la narració, deterioren l'equilibri d'una escena molt completa i visualment es perceben al davant del mural i no al seu darrere. En la reproducció, i amb un criteri unitari, les llacunes que estan sobre un fons o que interrompen sanefes de patrons senzills, com les ziga-zagues, han estat sempre completades, mentre que aquelles que interrompen formes complexes amb els seus tractaments s'han tancat només quan el model es coneixia prou com per reconstruir-lo (fig. 7).

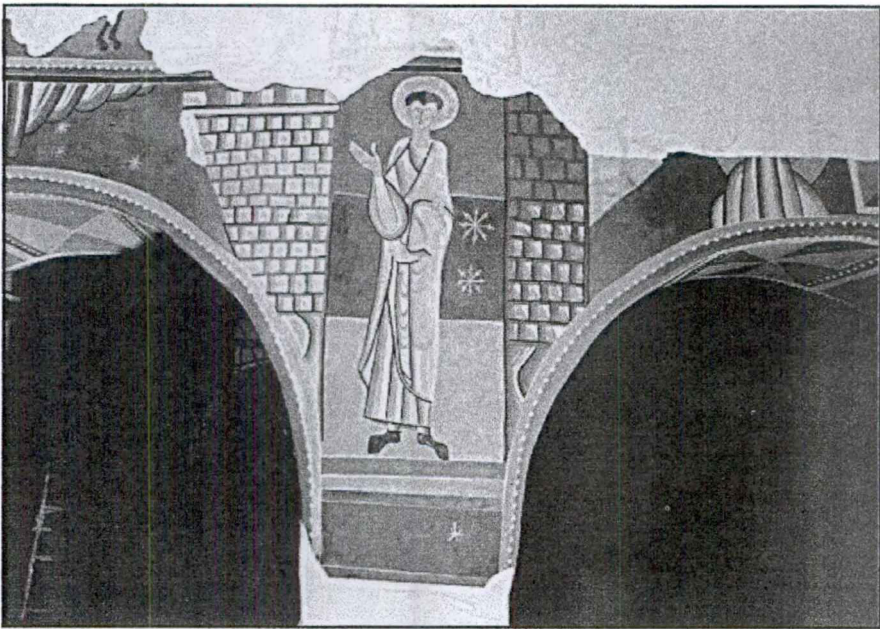


FIGURA 7. Part de la composició del mur de la nau lateral meridional (reproducció).
Modificació dels perfils originals i reconstrucció de les torres.

EL COLOR

En l'execució del fresc s'utilitzaren sis colors, tots ells òxids de ferro menys el vermell, que és un cinabri i el blanc, aconseguit amb la pròpia calç.⁵ A base de senzilles combinacions els pintors van ampliar la paleta a onze tons, en un joc d'alternança dels colors de valor fosc amb els de valor més clar, la pobresa d'una paleta sense blaus ni verds no es té en compte. Cal tenir present, també, que l'alteració dels colors ha estat molt intensa i en extenses zones hi pot haver fins el 50 % de pèrdues de capa pictòrica de dimensions petitíssimes. Són minúsculs puntets que deixen a la vista el color del morter, de tonalitats diferents entre una varietat de cremes, torrats o grisos. L'aparell de la vista, que no pot percebre llacunes tan petites i nombroses a la distància normal d'exposició, fa una mitjana entre els punts del color del morter, els del color d'origen i els de totes les seves alteracions, de la qual resulta un color inexistent. Com a conseqüència dels càlculs efectuats per la vista a fi d'entendre l'amalgama de punts com un sol color, totes les relacions cromàtiques d'origen queden tergiversades.

Que la pintura mural romànica és eminentment colorista, estrident, plana, és un fet provat i acceptat pel coneixement comú. Però, com en el cas dels excèntrics perfils dels fragments, és difícil abstroure's de l'experiència visual per fer altres consideracions. És a dir, que tot i que l'espectador sol saber que la paleta romànica utilitzava colors molt purs i intensos, plans, sense matisos ni gradacions, només pot apreciar un fresc romànic amb els colors atenuats, descolorits, confusos i amb molts matisos. D'altra forma, l'obra faria sospitar que es tractava d'una falsificació, d'una còpia o d'una reproducció. Com que aquesta és la nostra situació, no s'ha cregut necessària la utilització dels mètodes de reproducció dels efectes d'envelliment, sinó que s'ha preferit, en canvi, optar per acostar-se al joc cromàtic d'origen, que suggereix l'esperit del llenguatge pictòric romànic amb el seu gust pel color, la brillantor i l'esplendor.

EPÍLEG

L'avenç en el coneixement de l'organització de l'espai pictòric romànic, en la construcció les imatges o en el discerniment de la presència d'una doble autoria en la decoració mural són aportacions fetes a partir dels treballs de recerca històrica i d'execució del calc. Ha estat així com la reproducció de la decoració

5. En aquest sentit es pot consultar A. MORER I M. FONT-ALTABA, «Materials pictòrics medievals. Investigació de les pintures murals romàniques a Catalunya», *Bulletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 1, 1, Barcelona, 1993, p. 71-115.

mural executada ara, a la darrera dècada del segle XX, no ha esdevingut una mera còpia reiterativa dels fragments originals en el seu estat actual, arrencats i conservats en museus, sinó un exercici de coneixement històric i arqueològic que ha portat a la formulació d'unes hipòtesis que en lloc de limitar-se a la seva exposició literària, s'han construït i pintat en el mateix edifici, que s'ha convertit, així, en un exponent tant dels progressos com de les limitacions del saber contemporani sobre aquesta remota decoració pictòrica.

Barcelona, juliol de 2000

Restauradora. Arcor SCP

Arqueòleg. Servei del Patrimoni Arquitectònic de la Generalitat de Catalunya.

A més dels signants, en els estudis sobre la pintura mural romànica de Sant Joan de Boí ha intervingut, també, Albert Sierra, historiador de l'art del Servei del Patrimoni Arquitectònic. Pel que fa a la reproducció, ha estat realitzada pel taller de conservació i restauració Arcor SCP amb la intervenció dels restauradors Mercè Marquès, Margarita Llobet, Lluís Villuendas, Albert Villuendas i Ruth Aleu. El reportatge fotogràfic es va encarregar a Robert Ramos. En el treball gràfic i les il·lustracions han col·laborat Albert Villuendas, Lluís Villuendas i Alicia Lardies. La direcció del taller Arcor agraeix especialment l'assessorament dels especialistes Joaquim Pradell i Gertrudis Payàs. Igualment donem les gràcies a l'ajuda prestada pel Museu Nacional d'Art de Catalunya durant els treballs de confecció del calc a la sala de Sant Joan de Boí.