

LA REPRODUCCIÓ DE LES PINTURES MURALS DE L'ESGLÉSIA  
DEL MONESTIR DE SANT PERE DEL BURGAL  
(LA GUINGUETA D'ÀNEU, PALLARS SOBIRÀ)

JOAN-ALBERT ADELL  
MÒNICA GUITART

La reproducció de les pintures murals de l'església del monestir de Sant Pere del Burgal s'inscriu en un procés més ampli de recuperació del patrimoni cultural del Pallars Sobirà, en el qual han intervingut l'Ajuntament de Sort, amb la recuperació del seu castell, l'Ajuntament de Llavorsí, amb la rehabilitació de l'església de Sant Serni de Baiasca, on es conserva un important conjunt pictòric del segle XII, l'Ajuntament d'Esterrí de Cardós, on s'han reproduït les pintures de l'absis de l'església de Sant Pau d'Esterrí de Cardós i on es treballa en les de Santa Maria de Ginestarre.

El procés pot inscriure's en el debat teòric sobre pintar o despintar el romànic,<sup>1</sup> i la tan debatuda qüestió de si l'arquitectura romànica era caracteritzada pel seu acabat en «pedra vista» o bé presentava una imatge colorista, allunyada del seu aspecte actual.

No hem d'oblidar que la imatge que presenta avui l'arquitectura romànica, i medieval en general, que s'ha conservat a Catalunya, respon essencialment a les vicissituds que ha viscut durant aquest últim segle, quan s'han produït, de forma quasi sistemàtica, els arrencaments de les seves decoracions murals medievals, i la seva «restauració», eliminant tots aquells elements afegits a la seva fàbrica primitiva, fins deixar-los reduïts a edificis de paraments buits, en els quals la pedra, moltes vegades sense el seu mateix rejuntat, era l'únic protagonista del parament, amb pretensions d'una «autenticitat» que mai no havia tingut.

1. L'origen del debat sobre la reproducció de les pintures romàniques en els seus emplaçaments es troba en la conferència del professor XAVIER BARRAL, «De la pintura a la despintura: del romànic de Taüll al neoromànic de Ripoll i de Boí», Barcelona, AAR, (24 novembre 1999).

És sobrer d'esmentar exemples dels edificis medievals que havien estat dotats, ja des del moment de la seva construcció, d'una decoració d'arrebossat i pintat dels seus paraments, tant interiors com exteriors. Sense remuntar-nos als exemples forans, d'edificis romànics europeus, només cal recordar les mateixes col·leccions de pintura mural del MNAC, o les façanes, ja prou conegudes, dels campanars de Santa Maria de Taüll,<sup>2</sup> Sant Romà de Valldarques,<sup>3</sup> Sant Feliu del Racó<sup>4</sup> o Santa Coloma d'Andorra,<sup>5</sup> o les façanes de Sant Joan de Boí<sup>6</sup> o Sant Miquel de Fontanet,<sup>7</sup> per entendre que l'aspecte que els constructors altmedievals donaven als seus edificis era, en molts casos, ben diferent a la nuesa de la pedra amb què avui ens hem acostumat a veure'ls.

La investigació arqueològica i arquitectònica de molts dels nostres edificis altmedievals, realitzada en els darrers anys, ha permès d'ampliar el nostre coneixement de la realitat de l'acabat paramental i estètic de la nostra arquitectura altmedieval. Així, troballes com els plafons pintats en el claustre primitiu de Sant Pere de Rodes,<sup>8</sup> o l'acabat pictòric de l'interior de Santa Eulàlia d'Erill-la-Vall,<sup>9</sup> han contribuït a clarificar com, sobre l'arrebossat que acabava el parament, la decoració pictòrica podia ésser aïllada en plafons, com també succeeix a Santa Eulàlia d'Estaon,<sup>10</sup> o bé assolir un caire exclusivament geomètric no

2. Les pintures del campanar de Santa Maria de Taüll i també les de Sant Climent de Taüll són descrites a J. A. ADELL, *Catalunya romànica*, vol. XVI, Barcelona, 1996, p. 222-243.

3. Gemma YLLA-CATALÀ, *Catalunya romànica*, vol. VI, Barcelona, 1992, p. 191-192.

4. J. M. MASSAGUÉ, *Catalunya romànica*, vol. XVIII, Barcelona, 1991, p. 99-100.

5. *Catalunya romànica*, vol. XVI, Barcelona, 1992, p. 423-424.

6. La decoració pictòrica de les façanes de Sant Joan de Boí, amb independència de la decoració de la portada, es relaciona amb la decoració de les façanes de Santa Eulàlia d'Erill-la-Vall i Sant Climent de Taüll, on els paraments conserven arrebossats i un carreuat fet amb ratlles de pintura blanca. J. A. ADELL, *Catalunya romànica*, vol. XVI, Barcelona, 1996, p. 202-240.

7. La decoració conservada a Sant Miquel de Fontanet es concentra a les arcuacions del ràfec absidal. Claustre RAFART, *Catalunya romànica*, vol. XIII, Barcelona, 1987, p. 149-151.

8. En el claustre inferior del monestir de Sant Pere de Rodes, construït en la primera meitat del segle XI, es descobriren els arrebossats de tots els seus paraments interiors, on hi ha dos plafons aïllats de decoració pictòrica, un amb la representació del calvari i un altre amb un lleó rampant. E. CARBONELL, *Catalunya romànica*, vol. XXVII, Barcelona, 1998, p. 161-162.

9. A l'interior de Santa Eulàlia d'Erill-la-Vall es va descobrir, durant els treballs de restauració, l'acabat original dels murs interiors de l'edifici de principis del segle XI, l'actual mur nord de l'església, que consisteix en un arrebossat de calç de color gris (per les cendres que conté), amb un pintat de línies de color blanc que dibuixen un carreuat regular.

10. Procedents de l'església de Santa Eulàlia d'Estaon es conserven les pintures del seu absis (Museu Nacional d'Art de Catalunya) i un plafó amb la crucifixió (Museu Diocesà d'Urgell), que formava un quadre isolat en el mur nord de l'església. Les exploracions dels paraments de l'església, que s'han efectuat arran de les obres de restauració, han permès confirmar l'absència d'altres decoracions pictòriques, fet que deixa el plafó de la crucifixió com un element aïllat en els paraments, tal com succeeix també en el claustre inferior de Sant Pere de Rodes, o en els plafons preromànics de Sant Quirze de Pedret.

formal, com també retrobem en algun sector de l'església del monestir de Sant Pere de Casserres.<sup>11</sup>

A partir d'aquesta evidència s'entén la voluntat dels ajuntaments del Pallars Sobirà, de tenir les seves esglésies i monuments en les millors condicions científiques i culturals, de cara a la seva utilització com a oferta de turisme cultural de primer nivell, i que aquestes condicions impliquen el retorn de les esglésies a la seva imatge anterior a l'arrencament de la seva decoració, i per tant el més proper a la seva realitat, alhora que la decoració pictòrica en constitueix un valor afegit de primer ordre.

És obvi que tot aquest procés respon a la voluntat de tractar l'arquitectura com a peça de museu i de reduir el seu valor funcional, com a edifici de culte, a un segon ordre. Segon ordre que no imposa la dinàmica cultural de revaloració d'un patrimoni, sinó que és una premissa imposada pel despoblament dels pobles de l'alt Pirineu, la manca de sacerdots per mantenir un culte constant i permanent i les condicions econòmiques i socials que han abocat a la població pirinenca a dependre del turisme com a motor de la seva economia. I en un context d'economia turística, el patrimoni cultural esdevé un factor econòmic de capital importància.<sup>12</sup>

## EL MONESTIR I LA SEVA DECORACIÓ

El monestir de Sant Pere del Burgal és situat a la riba esquerra de la Noguera Pallaresa, davant per davant del poble d'Escaló, a l'entrada de les valls d'Àneu. La seva història documental arrenca l'any 859, però el conjunt de les estructures conservades avui correspon, essencialment, a l'església construïda vers la meitat del segle XI, i reduïda a simple capella cap a la fi del segle XVIII, quan el priorat passà a dependre de Santa Maria de Gerri i les funcions parroquials es traslladaren a Santa Helena d'Escaló.

L'abandonament del priorat i de les funcions parroquials va provocar la ruïna de l'església, que va perdre la seva coberta i va quedar reduïda a una petita capella que ocupava l'àmbit de l'absis central i el primer tram de la nau central, que fou tancada per uns murs de maçoneria barroera que tancaven els dos primers arcs formers de les naus, i formaven el nou tancament per ponent, on s'obria una petita porta.

11. En el curs dels treballs de restauració del monestir de Sant Pere de Casserres es va descobrir part de la decoració pictòrica medieval de l'església, que consisteix en una quadrícula geomètrica de quadres grocs, negres i vermells. J. A. ADELL, *Catalunya romànica*, vol. XXVII, Barcelona, 1998, p. 206.

12. Valéry PATIN, *Tourisme et patrimoine, en France et en Europe*, París, La Documentation Française, 1997.

Fins a principis de segle encara es conservava la tramada d'arcs formers de la nau sud, i en el moment que s'iniciaren els treballs d'excavació, l'església només conservava la seva capçalera, els murs de la meitat nord de les naus i la façana de ponent, on hi ha la seva singular capçalera de ponent, amb un absis i les traces d'un segon absis en un pis superior.

Els treballs d'excavació arqueològica van permetre el descobriment de la totalitat dels murs perimetrals i els pilars dels arcs formers de la nau sud, que es conserven en alçades diferents, però prou representatives de la seva estructura.

La decoració pictòrica conservada al MNAC correspon a l'absis central i al seu profund arc presbiteral, i fou executada possiblement entre el 1081 i el 1090<sup>13</sup> amb una improbable cronologia avançada fins al 1058.<sup>14</sup> La datació precisa de les pintures del Burgal ha pogut efectuar-se per la presència en el conjunt pictòric d'un retrat de la comtessa Llúcia de Pallars, identificada per Joan Ainaud<sup>15</sup> en actitud d'oferent, com a donadora de la decoració, o de la mateixa església.

Llúcia de la Marca va casar-se, l'any 1058, amb el comte Artau I de Pallars de qui va enviduar el 1081 i va governar el comtat amb els seus fills fins la seva mort el 1090. A la part oposada de l'absis, un gran buit, provocat per la pèrdua de la pintura, impedeix de saber si la figura de la comtessa estava acompanyada d'altres figures, que restablissin l'ordre simètric de la composició.

La presència de retrats dels donadors en la decoració d'esglésies altmedievales és un fenomen que té arrels en el món carolingi, com la decoració de Saint Benedikt de Malles, pintada entorn del 880, però que a Catalunya només és present en un reduït grup d'esglésies de les valls d'Àneu,<sup>16</sup> decorades vers la fi del segle XI i primera meitat del segle XII. Igual que la comtessa Llúcia és representada a Sant Pere del Burgal, a Santa Maria d'Àneu es representen dos diaques, o preveres, en la mateixa actitud oferent,<sup>17</sup> i encara més, a les runes de l'església de Sant Pere d'Esterri d'Àneu, l'únic fragment pictòric conservat, correspon precisament a la imatge d'una donant,<sup>18</sup> tot i que la seva actitud no és tan clara com els donants del Burgal o d'Àneu.

13. Joan AINAUD DE LASARTE, *Catalunya romànica*, vol. xv, Barcelona, 1993, p. 256.

14. Aquesta possibilitat es planteja a partir de la hipòtesi de Joan Sureda, segons la qual, al cantó oposat a la comtessa Llúcia hi hauria la representació del comte Artau I.

15. Joan SUREDA, *La pintura romànica en Catalunya*, Madrid, Alianza Forma, 1981, p. 213-214.

16. Joan AINAUD DE LASARTE, *Museu d'Art de Catalunya. Art Romànic. Guia*. Barcelona, 1973, p. 82.

17. Joan-Albert ADELL, «El Romànic de les Valls d'Àneu», *Àrnica*, vol. XII, núm. 43, 1999, p. 40.

18. Montserrat PAGÈS, «L'església de Santa Maria d'Àneu i les seves pintures», *Lambard*, XI, (1998-1999), p. 65-79.

La representació de la comtessa Llúcia en el conjunt pictòric fou un dels elements decisius a l'hora de valorar els criteris amb què es plantejava la reproducció de la decoració pictòrica de Sant Pere del Burgal.

## EL PROJECTE DE RESTAURACIÓ

La reproducció de la decoració pictòrica de Sant Pere del Burgal s'inscriu en un projecte global de restauració del monestir de Sant Pere del Burgal i la torre d'Escaló, que ha emprès l'Ajuntament de la Guingueta d'Àneu, amb el suport de la Generalitat de Catalunya i de fons europeus.

El projecte es va plantejar amb la voluntat de convertir l'església de Sant Pere del Burgal, on se celebra culte catòlic un sol cop l'any, en una mena de Centre de l'Art Romànic de les Valls d'Àneu, vinculat funcionalment a l'Ecomuseu de les Valls d'Àneu, que actualment tenen cura de la seva visita.

La restauració de Sant Pere del Burgal preveu la reposició de la seva decoració pictòrica i escultòrica (el crist d'Escaló, MNAC 64960), i en un principi es va plantejar la reconstrucció total de les seves estructures (perfectament factible a partir de les restes conservades), per tal de destinar la totalitat de l'església a la seva nova funció museogràfica. L'acord de la Comissió Territorial del Patrimoni Cultural no va permetre aquesta reconstrucció i va limitar-la al primer tram de llevant de les naus, on s'ha reconstruït l'estructura original de les cobertes, substituint la vella capella de l'absis central per un nou espai que abasta la totalitat de la capçalera, on s'han reproduït els elements de la seva decoració, i s'ha instal·lat el tenant d'altar romànic, recuperat en el curs de les obres, així com una part de la decoració pictòrica que restava amagada pels murs de la capella.

En el seu conjunt, la restauració de l'església de Sant Pere del Burgal s'ha plantejat tractant l'edifici com una peça de museu, on s'han incorporat tots els seus elements originals i la reproducció d'aquells elements que han marxat al llarg de la seva història recent. No hi ha dubte que aquest planejament arquitectònic pretén potenciar el sentit pedagògic del patrimoni arquitectònic, i mostrar-lo com una visió, al més objectiva possible, de quina és la seva realitat, tal com ha arribat fins a nosaltres. En aquesta visió, la reproducció de la decoració pictòrica és un element imprescindible per a la recuperació de la realitat de la imatge que els artistes donaren a Sant Pere del Burgal al llarg del segle XI.

El mateix criteri emprat al Burgal ha estat aplicat a l'actuació realitzada a Sant Pau d'Esterra de Cardós i, en un ordre diferent, a Santa Eulàlia d'Erill-la-Vall, on es reproduïren i instal·laren les set figures del davallament, tractant d'incorporar a l'arquitectura tots aquells elements que configuren la seva concepció estètica en el moment del seu funcionament entre els segles XI i XIII. Aquesta ac-

titud contrasta fortament amb la mentalitat del romànic «de pedra vista», o «l'austeritat i nuesa de l'arquitectura romànica», a les quals tant ens hem anat acostumant.

No hi ha dubte que resulta molt més «real» el romànic amb els seus arrebossats, les seves pintures, i les seves imatges, que la nuesa de la «pedra vista», que s'ha considerat com a paradigma de l'arquitectura medieval.

En aquest context, l'opció de reproduir les decoracions pictòriques no es planteja com un exercici de diletantisme estètic, o una recreació d'un art religiós, o la generació d'un «nou art religiós», sinó com l'elaboració d'un document arquitectònic, al més rigorós possible, a partir del qual avui podem saber com era la seva realitat, sense fer especial èmfasi en la importància de l'obra pictòrica, sinó que l'èmfasi especial es fa en la seva contribució al concepte de l'edifici acabat, amb la imatge i el color que li donaren els seus executors.

## EL PROCÉS DE REPRODUCCIÓ

Decidida la reproducció de les pintures de l'absis central, com a element bàsic del procés de restauració de l'església del Burgal es va plantejar el debat teòric sobre el caire que havia de tenir la reproducció. Reproduïm les pintures tal com són o tal com eren?, es completen les escenes i les figures desaparegudes, encara que no en tinguem cap referència?, el color ha d'ésser viu, com d'una obra acabada de fer o apagat pel pas del temps?, el suport ha d'ésser exempt o adherit als murs?

Aquestes qüestions es plantejaven mentre els tècnics del Museu Nacional d'Art de Catalunya, amb l'equip de pintores, realitzaven els calcs de les pintures conservades, i mentre es realitzaven els primers treballs de restauració en l'edifici de l'església, que consistien en els enderroc dels murs afegits el segle XIX per formar la capella de l'absis central, i en l'exploració sistemàtica de tots els paraments que conservaven arrebossats o enguixats per veure si amagaven alguns elements de la decoració pictòrica que no haguessin estat arrencats.

El resultat dels treballs d'exploració en les estructures de l'església va contribuir molt poderosament a la resolució de les qüestions plantejades, fins al punt que determinaren molts aspectes de la solució finalment adoptada.

En primer lloc es va constatar que al sòcol de l'absis central s'hi conservaven importants fragments de la seva decoració, consistent en un cortinatge decorat amb grans medallons circulars, dels quals es trobà la meitat inferior dels conservats al MNAC. En el sector nord de l'absis, el sòcol no conservava cap vestigi de pintura que permetés respondre els interrogants de si existia alguna figuració que completés la simetria de la composició, fent *pendant* amb la imatge de la comtessa Llúcia.

La novetat més espectacular, però, va ésser el descobriment, en l'intradós del pilar de l'arc former nord, d'una decoració pictòrica, que havia estat tapada pel mur que tancava aquest arc former i delimitava la capella de l'absis central.

Aquesta decoració estava formada per la meitat superior d'un personatge masculí, en posició totalment frontal, treballat amb una paleta i una tècnica de dibuix molt diferent a la decoració pictòrica de l'absis, la qual cosa palesa que es tracta de l'obra d'un taller diferent, i posterior, com veurem, al que executà la decoració absidal.

Si la presència d'aquest personatge en l'intradós de l'arc, ja era de per si important, per tal com demostrava l'existència de diferents fases en la decoració pictòrica del conjunt de l'església del Burgal, encara fou més excepcional el fet que per sota de la capa de l'arrebossat, on estava pintat aquest personatge, es trobà un primer arrebossat on apareixen dues cares humanes, molt ben conservades, corresponents a un personatge femení, i un altre de masculí, possiblement tonsurat. Aquests dos personatges foren pintats probablement pel mateix taller que va treballar en l'absis central, car la paleta, l'estil i les característiques formals de les pintures són idèntiques.

És sorprenent observar com aquesta decoració, datable a la fi del segle XI, va ésser recoberta en un moment indeterminat, però que no pot ésser posterior al segle XII, per una nova decoració, de característiques molt diferents. Independentment dels aspectes històrics i iconogràfics que representen les dues decoracions superposades en un lapse tan curt de temps, la superposició ha representat una preservació de la primera decoració en un estat, pràcticament original, sense temps pel desgast o la matisació, més enllà del que representa el mateix procés del recobriment.

La presència d'aquest important fragment de decoració original ha donat la pauta precisa per a l'elecció del to i el nivell de desgast de les pintures reproduïdes. Un to intens, però no brillant, matisat per la pròpia absorció del color pel morter de calç, i un nivell de desgast suau, que fa que les pintures, tot i la seva intensitat, no semblin acabades de fer.

Semblaria absurd que coexistent en el mateix conjunt decoratiu, pintures originals i reproduïdes, les dues tinguessin un nivell de contrast excessiu. Es tracta d'unificar el to, perquè el ressalt correspongui als elements originals, mentre que els elements reproduïts s'ajustin a l'aspecte d'aquells, sense semblar ni més vells ni més nous. Una adequada senyalització museogràfica s'encarrega de ressaltar els elements originals dels reproduïts, que en una visió de conjunt resulten perfectament integrats.

La presència d'elements originals fragmentaris, que no pertanyen al conjunt pictòric reproduït, també va ésser un element destacat a l'hora de decidir com es reproduïa el conjunt; tal com es conserva, amb pèrdues i mancances, o resti-

tuïnt-lo, tal com potser hauria estat, completant el sòcol, la figura del pantocràtor, els profetes i els àngels, etc. Però encara hi va haver un altre argument més decisiu a l'hora de decidir la reproducció només del que s'ha conservat, i va ésser, precisament, la figura de la comtessa Llúcia i la falta de simetria d'aquesta figura en el costat nord de la composició.

Si es completava el conjunt, com es deixava? Asimètric, amb la comtessa Llúcia, en solitari, reforçant la cronologia del conjunt que proposa Joan Ainaud,<sup>19</sup> i que és generalment acceptada? O bé calia seguir la lògica compositiva i situar un personatge (o personatges) en el costat nord de la composició, que representarien, lògicament, el comte Artau o els seus fills?, fet que suposaria plantejar una nova polèmica cronològica per a les pintures, polèmica que no podria recolzar-se en cap element científicament objectivable, sinó només en un criteri compositiu, basat en una presumpció estètica, d'impossible confirmació.

És evident que la restauració de l'església de Sant Pere del Burgal no és l'indret adequat per aquest tipus de debat, i mantenint una posició d'exquisit respecte a la realitat coneguda, es va decidir no reproduir cap element que no correspongués a la realitat conservada, atès que tampoc es conserva cap tipus de documentació que permeti conèixer elements perduts o malmesos, que haurien pogut recuperar-se en el procés de reproducció, com es va intentar fer amb l'arquitectura de l'església, de la qual si disposem d'abundant informació gràfica i arqueològica.

Definit el contingut de la reproducció va ésser també la mateixa investigació sobre el monument la que va decidir el tipus de suport i la tècnica que calia emprar.

L'exploració i l'anàlisi dels paraments interiors de l'església va permetre constatar que en tot l'àmbit de les naus, els paraments no foren arrebossats en la primera campanya de pintures. Només apareixien alguns fragments d'arrebossats en un pilar, però amb un morter que corresponia a la segona fase de la decoració. L'acabat dels paraments en l'església de la fi del segle XI era amb la pedra vista, amb juntes molt grasses de morter de calç, marcades amb una doble incisió, que imitaven un carreuat més o menys regular i amb l'espai entre les incisions pintat de vermell. Aquest acabat s'ha trobat en tota l'església llevat de la capçalera, on el rejuntat incís desapareix i el parament original presenta un acabat amb juntes encintades, molt grolleres, preparades per a rebre i fixar l'arrebossat que havia d'ésser pintat.

Veient les diferències en el tractament de les juntes de la construcció fa talment la impressió que els constructors del Burgal van treballar amb la consciència que la part de la capçalera era destinada a ésser arrebossada i pintada, mentre

19. Joan AINAUD DE LASARTE, *op. cit.*, 1973, p. 130.



que la resta dels murs no disposarien d'aquest acabat, i per tant, la seva execució constructiva és molt diferent i molt més acurada.

Atesa aquesta constatació, es va optar per seguir la mateixa lògica dels constructors medievals, i arrebossar els paraments que havien d'ésser pintats amb un morter de calç de les mateixes característiques que l'original, amb la mateixa granulometria de sorres (que es van obtenir d'un lloc ben proper, la sorrera de l'aiguabarreig de la Noguera Pallaresa amb el riu de Baiasca, d'on potser va sortir la sorra del morter original). Per millorar les seves característiques de plasticitat i adherència, el morter es va barrejar amb una reina acrílica, que permetien així una més ràpida fixació al suport i enduriment per poder ésser pintat.

El tipus de pintura emprat fou l'acrílic per la impossibilitat material de treballar al fresc pur una reproducció, i perquè aquesta pintura ofereix unes condicions òptimes de penetració i permanència, alhora que permet reproduir perfectament els colors originals.

El procés de pintat es va fer seguint la mateixa tècnica que els pintors originals, i que és descrita perfectament en la *Schedula diversarum artium*, del prevere Teofil Roger de Helmarshausen, que durant el segle XII treballà a l'*scriptorium* de l'abadia de Helmarshausen.<sup>20</sup> Així doncs, un cop realitzat el dibuix, en el nostre cas transferit dels calcs de les pintures originals, es van anar tractant els colors per capes successives fins arribar als detalls ornamentals més petits, com són les vegetacions dels peus dels profetes o les inscripcions, realitzades amb pintura blanca de calç sobre un fos ja sec,<sup>21</sup> procediment que ha comportat una conservació més deficient que la resta de l'obra pictòrica.

Amb el treball finalitzat, el conjunt no intenta replantejar les grans qüestions teòriques o iconogràfiques de la pintura romànica, sinó mostrar un monument romànic tal com, en realitat, ha arribat fins a nosaltres, sense mistificacions ni pressupòsits teòrics, sinó, com ja s'ha exposat, com un document al més rigorós i objectiu possible de tot allò que sabem que era la seva realitat.

20. Joan AINAUD DE LASARTE, *op. cit.*, 1973, p. 82.

21. Ehrenfried KLUCKERT, *Técnicas artesanales: El Románico*, Colònia, Köneman, 1996, p. 381.

## FITXA TÈCNICA

## Restauració del monestir de Sant Pere del Burgal

Promotor: Ajuntament de la Guingueta d'Àneu  
Generalitat de Catalunya  
Fons Europeu de Desenvolupament Regional

Director: Joan-Albert Adell, doctor arquitecte

Aparellador: Miquel Rabassa

Pintura: Yzach SL, Mònica Guitart

Maria Matè

Cristina Solé

Clara Cussó

Constructor: Construccions Ribagorça SL

Fusteria: Xavier Rodríguez

Jordi Bruna

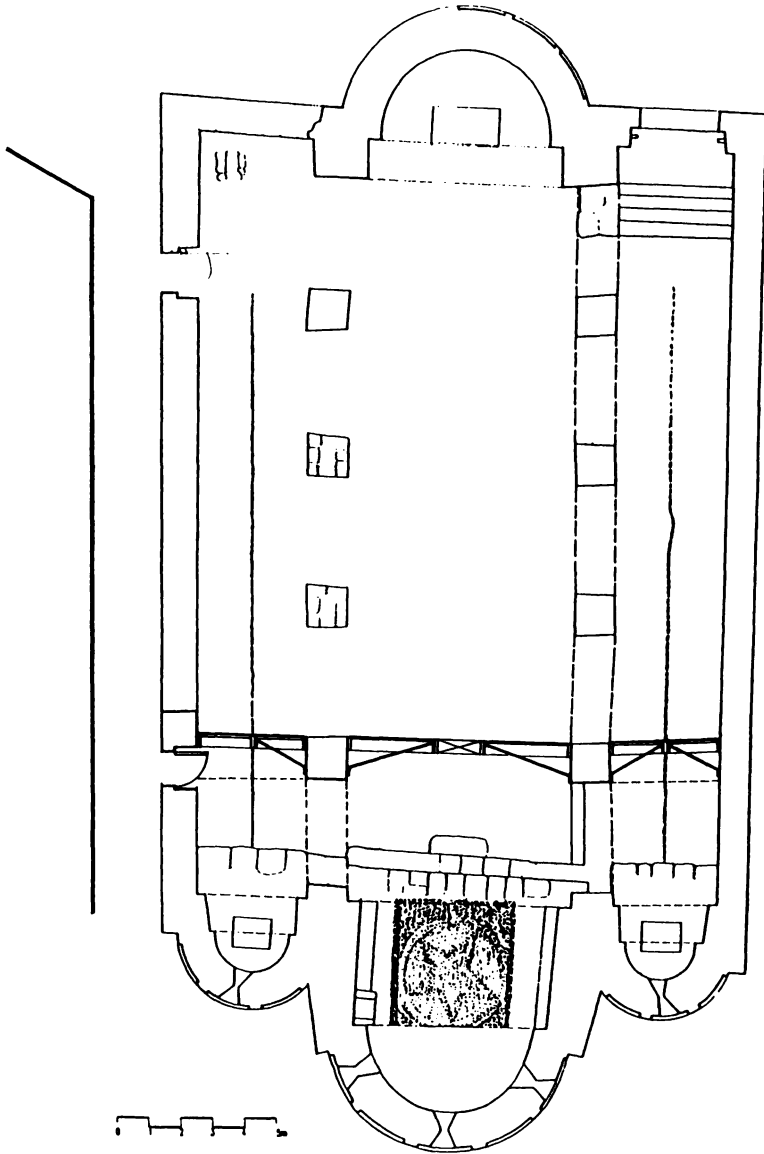


FIGURA 1. Planta del conjunt monàstic de Sant Pere del Burgal, amb indicació de les àrees on s'ha conservat la decoració pictòrica.



FIGURA 2. El conjunt pictòric del Burgal reproduït en el seu emplaçament original.



FIGURA 3. Original o còpia? La comtessa Llúcia torna als murs de l'església de Sant Pere.



FIGURA 4. La pintura del segle XII descoberta en l'arc toral nord de Sant Pere, amb una paleta exclusivament d'ocres i blaus i, per sota d'ella les dues imatges de la decoració del segle XI, realitzades pel mateix taller que treballà en l'absis central.



FIGURA 5. El procés d'execució de la reproducció de les pintures va seguir fidelment el procés d'execució de la pintura original, amb la superposició de les capes pictòriques, d'acord amb l'anàlisi de les pintures originals i les tècniques descrites en la *Schedula diversarum artium*.

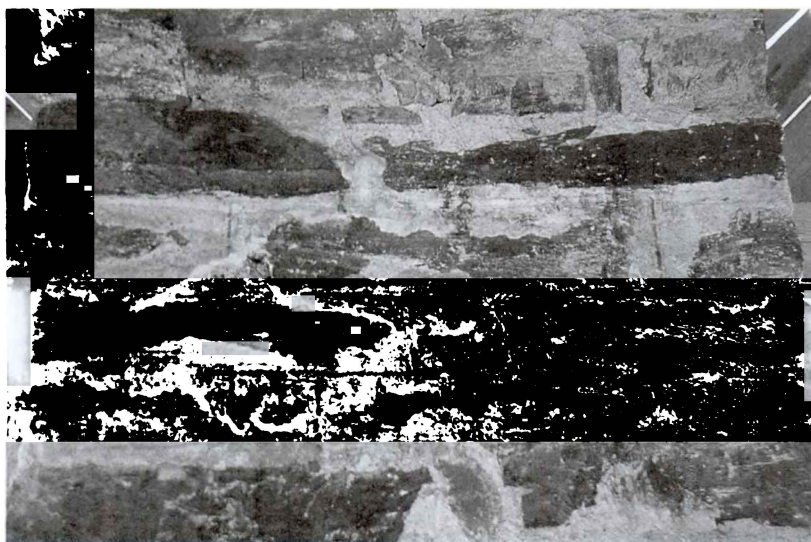


FIGURA 6. Detall del rejuntat amb juntes incises i pintades que emplenava els murs de les naus de Sant Pere del Burgal.