

AMICS DE L'ART ROMÀNIC  
Filial de l'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS



BOÍ  
U  
PEDRET  
G  
TAÜLL  
L

Imitació  
o interpretació  
contemporània  
de la pintura  
mural romànica  
catalana

I TAULA RODONA

BARCELONA  
2000



BOÍ, BURGAL, PEDRET, TAÜLL

IMITACIÓ O INTERPRETACIÓ CONTEMPORÀNIA  
DE LA PINTURA MURAL ROMÀNICA CATALANA

**This One**



EUHN-3T5-DUSY





AMICS DE L'ART ROMÀNIC  
Filial de l'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

BOÍ, BURGAL,  
PEDRET, TAÜLL

IMITACIÓ O INTERPRETACIÓ CONTEMPORÀNIA  
DE LA PINTURA MURAL ROMÀNICA CATALANA

I TAULA RODONA

BARCELONA  
2000

Biblioteca de Catalunya. Dades CIP

<p>Bof, Burgal, Pedret, Taüll : imitació o interpretació contemporània de la pintura mural romànica catalana : 1 taula rodona ISBN 84-7283-553-7 I. Amics de l'Art Romànic 1. Pintura mural romànica — Catalunya — Reproducció — Congressos 75.033.4(467.1)(061.3)</p>
--

**DIRECTORA**

Dra. Maria Teresa Matas i Blanxart

**CONSELL DE REDACCIÓ**

Dr. Joan-F. Cabestany i Fort

Dra. Rosa Alcoy i Pedrós

Dr. Pere Beseran i Ramon

Sra. Guadalupe Miras i Bernal

© els autors de les ponències  
Editat per Amics de l'Art Romànic  
(filial de l'Institut d'Estudis Catalans)  
Carrer del Carme, 47. 08001 Barcelona

Primera edició: desembre de 2000  
Tiratge: 950 exemplars

Text revisat lingüísticament pel Servei de Correcció de l'IEC

Compost per ApG, SA  
Carrer d'Entença, 218-234, entl. local 5. 08005 Barcelona

Imprès a Limpergraf, SL  
Polígon industrial Can Salvatella. Carrer de Mogoda, 29-31. 08210 Barberà del Vallès

ISBN: 84-7283-553-7  
Dipòsit Legal: B. 48388-2000

Són rigorosament prohibides, sense l'autorització escrita dels titulars del *copyright*, la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment i suport, incloent-hi la reprografia i el tractament informàtic, la distribució d'exemplars mitjançant lloguer o préstec comercial, la inclusió total o parcial en bases de dades i la consulta a través de xarxa telemàtica o d'Internet. Les infraccions d'aquests drets estan sotmeses a les sancions establertes per les lleis.

## TAULA

Programa .....	7
Pròleg, per M. TERESA MATAS I BLANXART .....	9
PONÈNCIA: Despintar o pintar el romànic: de la restauració a la creació, <i>per Xavier Barral</i> .....	13
La reproducció de la pintura mural romànica de Sant Joan de Boí, <i>per Eduard Riu-Barrera i Clara Payàs</i> .....	31
La reproducció de les pintures murals de l'església del monestir de Sant Pere del Burgal (la Guingueta d'Àneu, Pallars Sobirà), <i>per Joan-Albert Adell i Mònica Guitart</i> .....	53
Sant Quirze de Pedret, <i>per Antoni González</i> .....	67
Restauració i reproducció de les pintures de Sant Quirze de Pedret, <i>per Emili Julià</i> .....	75
Col·loqui .....	83



PROGRAMA  
Barcelona, 6 d'abril de 2000

PONÈNCIA: Despintar o pintar el romànic: de la restauració a la creació,  
*Xavier Barral i Altet, catedràtic i membre de l'Institut d'Estudis Catalans*

SANT JOAN DE BOÍ

*Eduard Riu-Barrera, arqueòleg del Servei de Patrimoni Arqueològic  
de la Generalitat de Catalunya  
Clara Payàs, en representació d'Arcor*

SANT PERE DEL BURGAL

*Joan-Albert Adell i Barrera, arquitecte  
Mònica Guitart, llicenciada en belles arts*

SANT QUIRZE DE PEDRET

*Antoni González i Moreno-Navarro, arquitecte i director  
del Servei de Patrimoni Local de la Diputació de Barcelona  
Emili Julià, pintor*

MODERADORA

*M. Teresa Matas i Blanxart, presidenta d'Amics de l'Art Romànic  
i coordinadora del Centre d'Informació d'Art Romànic Català  
(ARCAT) de l'IEC*



## PRÒLEG

*Sempre és per a un president d'una filial de l'Institut d'Estudis Catalans, i en aquest cas per al dels Amics de l'Art Romànic, una gran satisfacció poder escriure unes paraules de presentació d'una nova publicació de la seva entitat. Publicació que ha estat fruit de l'esforç i dedicació de tot l'equip de la Junta Directiva vers l'estudi i divulgació de l'art i la cultura del període medieval. Enguany, Amics de l'Art Romànic ha encetat una nova etapa dins les seves activitats científiques. Ha organitzat la seva primera taula rodona, dedicada al debat d'un tema polèmic, actual, i també per a molts, inquietant: Boí, Burgal, Pedret, Taüll. Imitació o interpretació contemporània de la pintura mural romànica catalana.*

*Els diferents presidents que m'han precedit en la tasca de conduir l'entitat, des de la seva fundació l'any 1977, han tingut sempre present que l'objectiu dels Amics de l'Art Romànic és donar a conèixer i estudiar l'art romànic català, des de tots els vessants possibles, com un art important que configura bona part del nostre patrimoni cultural i artístic. Han estat moltes i diverses les activitats científiques que, en el decurs de vint-i-tres anys, s'han pogut proposar i s'han dut a terme, sempre sota l'òptica del rigor i de la qualitat científica. Ens sentim en certa manera continuadors i divulgadors de la tasca feta per un antic president de l'Institut d'Estudis Catalans: el mestre Josep Puig i Cadafalch, el qual ens ha deixat l'obra L'arquitectura romànica a Catalunya (3 vol.), estudi del tot essencial per encetar qualsevol investigació d'art romànic del país català i del Rosselló.*

*La nostra entitat, com cada any, organitzà, el proppassat mes de novembre, el XV Cicle de Conferències dedicades enguany a Art romànic. Tècniques i estils. Fou precisament en el decurs d'aquestes sessions de treball que sorgí la idea de dur a terme aquesta taula rodona que avui presentem. El motor que impulsà aquest suggeriment fou la conferència que pronuncià el professor Xavier Barral, «De la pintura a la despintura: del romànic de Taüll al neoromànic de Ripoll i*

*de Boí», el qual a través de les seves propostes i dels seus amplis coneixements despertà l'interès i la sensibilitat dels assistents fins al punt que, com a presidenta, vaig haver de prendre el compromís de cercar una solució de continuïtat a un col·loqui que aplegava notables aportacions. Aquest fou el de l'organització d'una taula rodona a fi d'examinar plegats i deliberar a fons la temàtica plantejada, tot convidant el doctor Barral a participar-hi i a pronunciar la ponència marc del debat.*

*Aquesta primera experiència d'Amics de l'Art Romànic de realitzar una taula rodona tingué una acollida important dins el món dels investigadors dedicats a l'estudi i la restauració de l'art romànic català. L'acte aplegà un total de 142 assistents entre els quals hi havia una bona representació d'arquitectes, catedràtics de la Universitat Politècnica, representants de la Direcció General de Patrimoni de la Generalitat de Catalunya i de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona, diversos consells comarcals, catedràtics d'història de l'art de diferents universitats catalanes i de belles arts, conservadors del Museu Nacional d'Art de Catalunya, així com un gran nombre dels assistents que havien seguit el nostre cicle de conferències.*

*En el decurs de la sessió de treball s'exposaren diferents criteris metodològics de restauració al costat de contrastats sistemes i tècniques de restauració pictòrica, que foren el reflex dels diferents sentiments d'interpretació d'unes obres d'art, i de la manera sentir i d'entendre l'esperit artístic de l'artífex medieval. Les diferents metodologies emprades aconseguïen, en tots els conjunts presentats, uns resultats, al nostre entendre, vàlids perquè han estat duts a terme i realitzats amb un coneixement òptim de la tècnica i sota unes bones directrius científiques. La diversitat d'opinions i els resultats obtinguts foren, en tots els casos, molt interessants. Es van plantejar una infinitat de qüestions les quals, a voltes, foren motiu de discrepància, però, sovint, de concordança i mutu enriquiment.*

*En cloure aquella sessió de treball tan profitosa, vam fer-nos el propòsit i la promesa que tot allò que aquella tarda s'havia explicat i debatut havia de prendre cos i convertir-se en una publicació, perquè perdurés en el record dels assistents i també perquè pogués arribar a tots els estudiosos de l'art i de la restauració de béns mobles que, en aquella ocasió, no pogueren assistir-hi.*

*No podem concloure aquest pròleg sense fer públic el nostre agraïment, en primer lloc al bon amic i professor Xavier Barral pel seu suport i entusiasme per aquesta sessió de treball; al senyor Eduard Riu-Barrera i la senyora Clara Payàs per la seva aportació sobre Sant Joan de Boí; al doctor Joan-Albert Adell i a la senyora Mònica Guitart, com a representants del conjunt de Sant Pere del Burgal; i al senyor Antoni González i al senyor Emili Julià per la seva intervenció a l'església de Pedret, perquè sense la seva desinteressada participació i interès per col·labo-*



*rar en una activitat organitzada per Amics de l'Art Romànic, aquesta publicació no hauria estat possible.*

*Novament, a tots el nostre agraiement!*

M. TERESA MATAS I BLANXART  
*Presidenta Amics de l'Art Romànic*  
*Juliol de 2000*



## 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 meua generació sempre ha anat a remolc de la precedent; fixeu-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?



## 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.<sup>1</sup> 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 guixeries 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, guixeries 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'espòli, 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 boïnesa 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.<sup>2</sup>

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.<sup>3</sup>

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

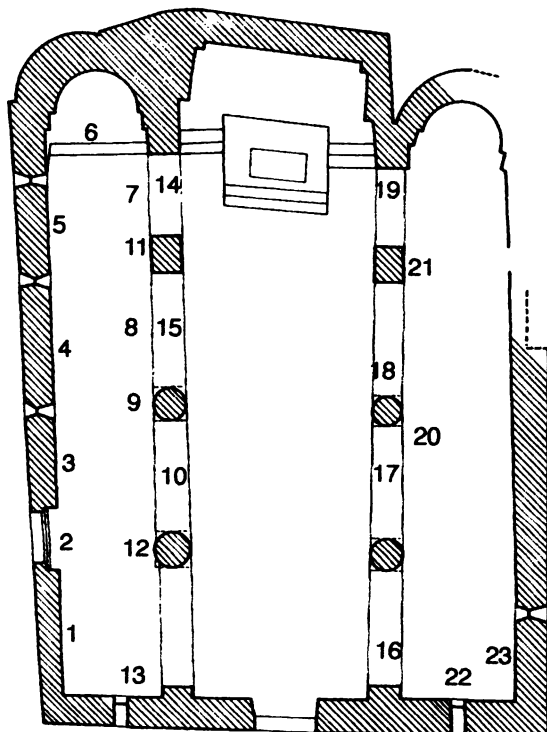
3. Ateses les característiques i limitacions del present escrit no s'ha cregut convenient incloure l'extensa bibliografia sobre les pintures murals del temple que es pot trobar recollida en el volum XVI dedicat a la Ribagorça de l'obra *Catalunya romànica*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1996, o amb 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 bestiari, 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 clàricies 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 els 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 segon 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 m<sup>2</sup> de superfície pintada, fragmentada en més de trenta peces de molt diverses formes i mides, escampades per les dues naus late-

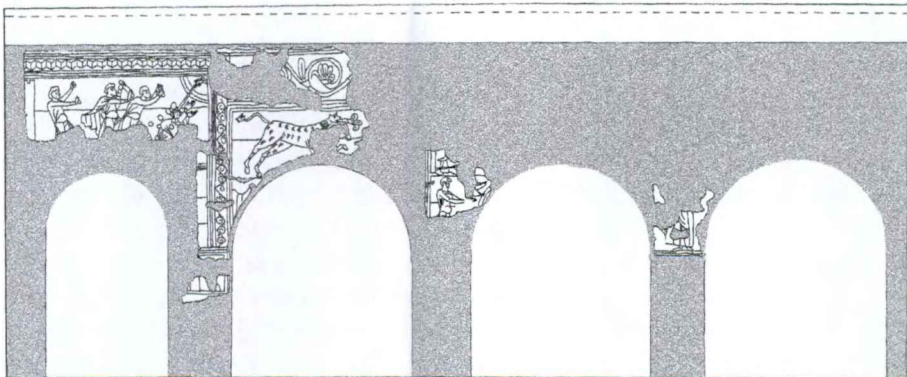


FIGURA 8. Ubicació dels fragments 7, 8 i 9 en el parament que separa la nau central de la septentrional. L'àrea de color gris correspon a la superfície pintada. La franja superior que queda en blanc correspon a una intervenció arquitectònica en què es va enlairar la teulada. La línia de punts marca el 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,<sup>4</sup> 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

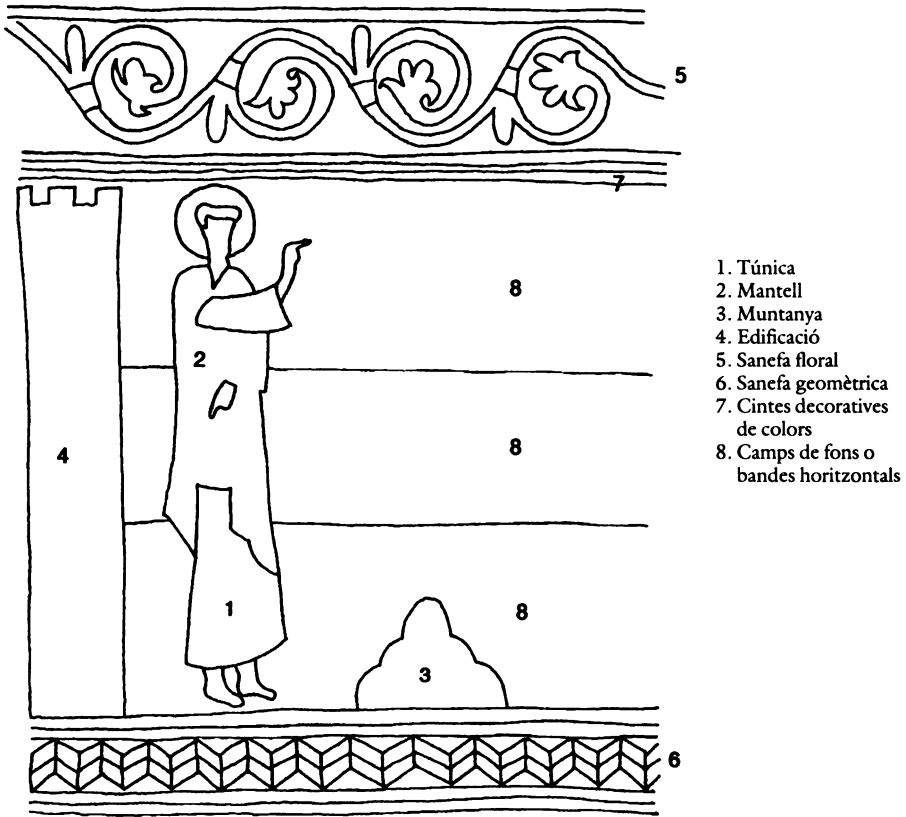


FIGURA 2. Dibuix de les formes més comunes en les escenes.

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).

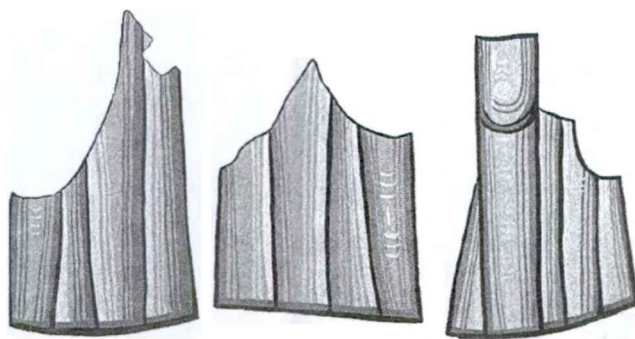


Flames

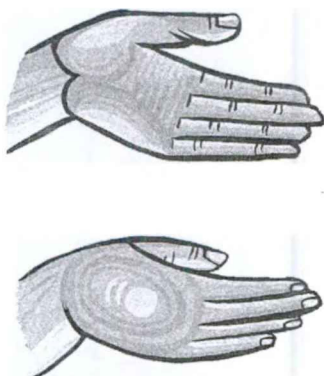
Jaspiat

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).

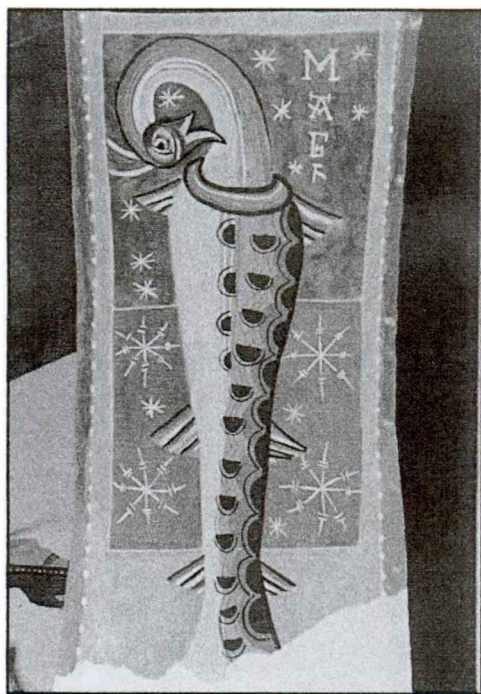


FIGURA 4. Intradós. Fragment núm. 15. Representació d'un peix fantàstic.

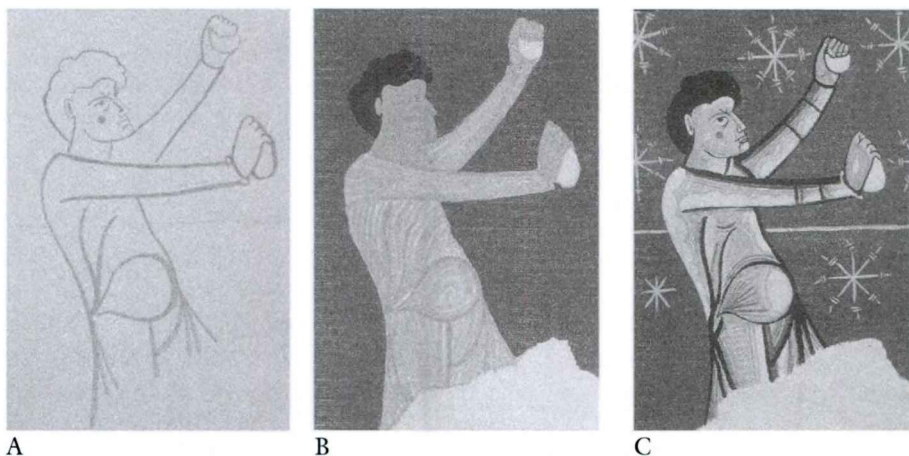


FIGURA 5. Procediment de construcció de les imatges: A, dibuix preliminar; B, color de base; C, tractament de la figura i efectes finals.

## 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

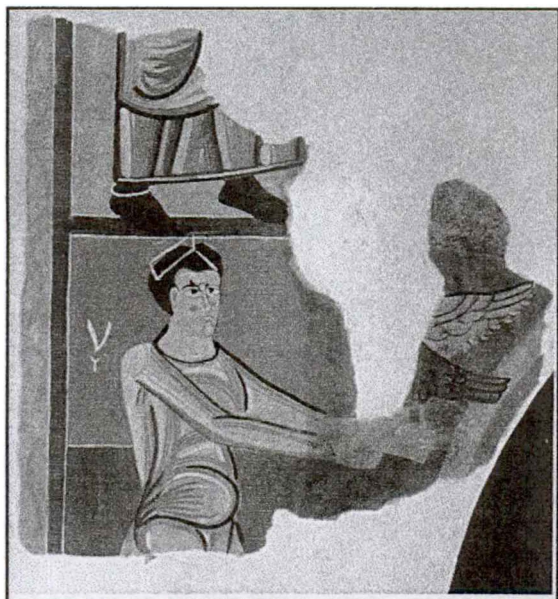


FIGURA 6. Fragment núm. 9.  
Representació d'un home amb  
ocell (reproducció).

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).

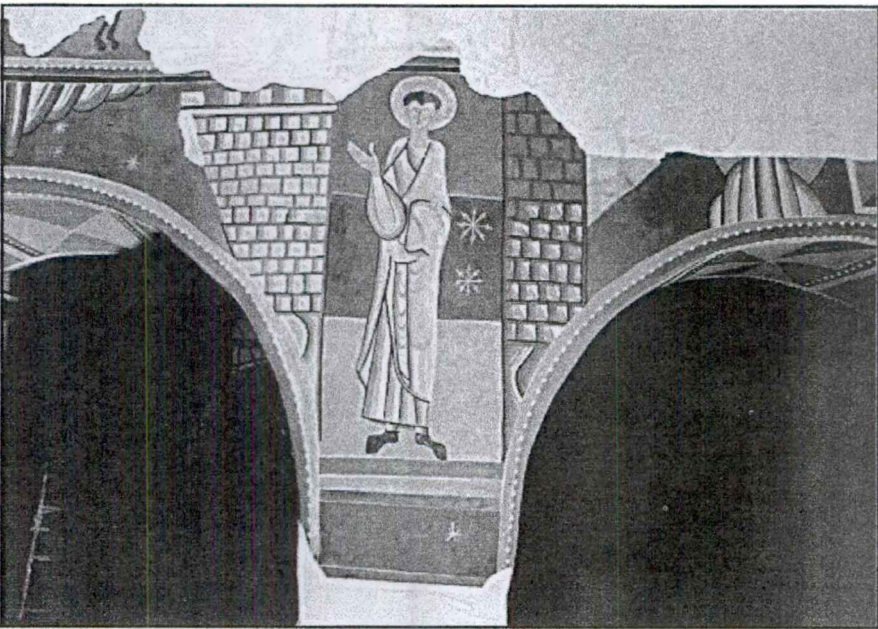


FIGURA 7. Part de la composició del mur de la nau lateral meridional (reproducció). Modificació dels perfils originals i reconstrucció de les torres.

## 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.<sup>5</sup> 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.



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 altmedievals 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'Esterni 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

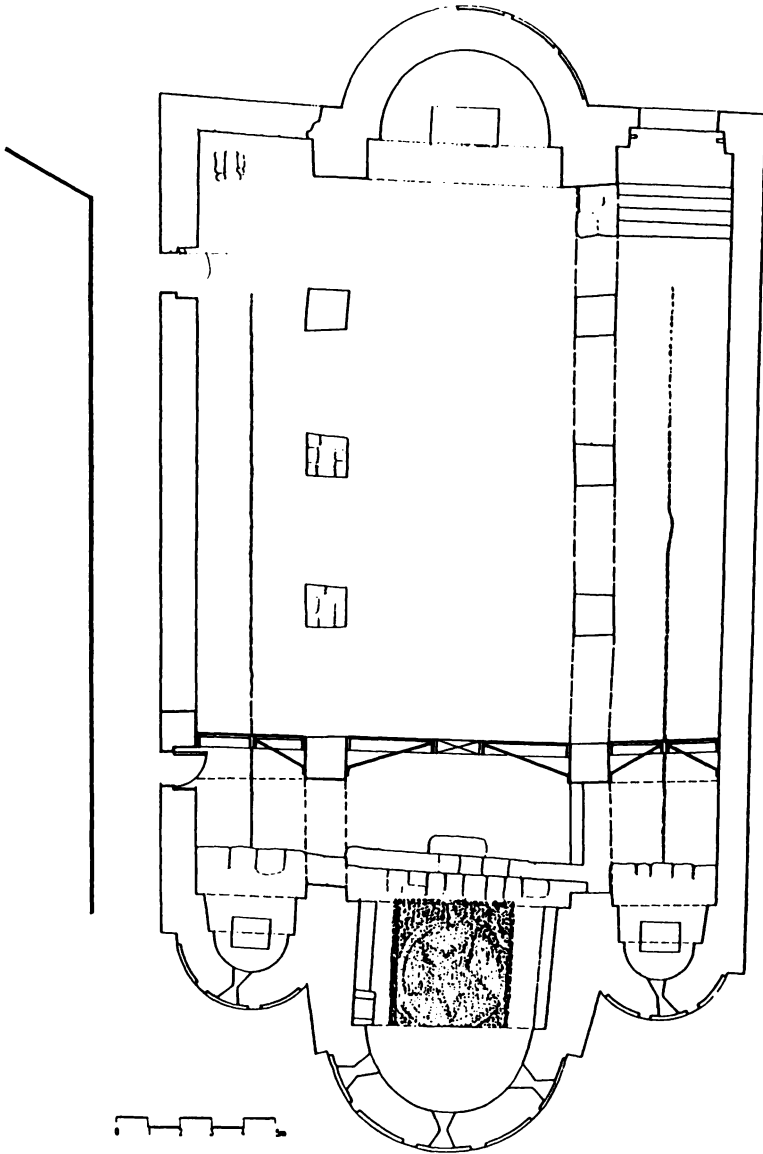


FIGURA 1. Planta del conjunt monàstic de Sant Pere del Burgal, amb indicació de les àrees on s'ha conservat la decoració pictòrica.



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*.

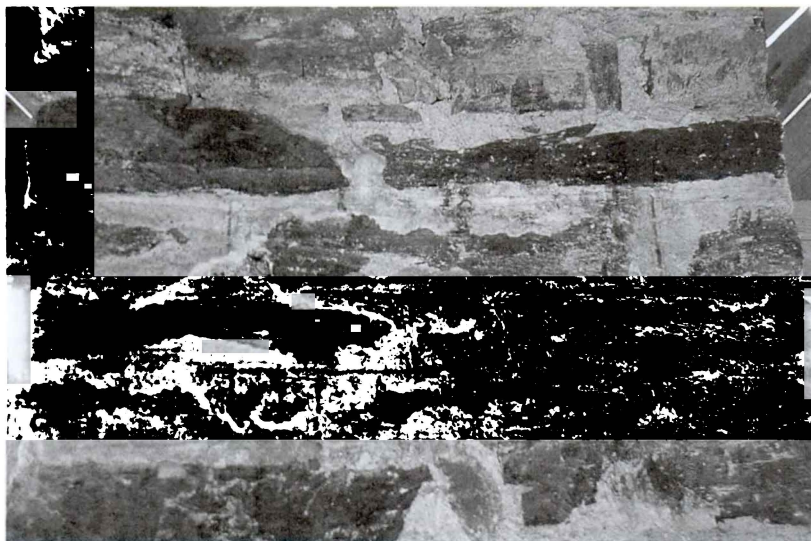


FIGURA 6. Detall del rejuntat amb juntes incises i pintades que emplenava els murs de les naus de Sant Pere del Burgal.



## SANT QUIRZE DE PEDRET

ANTONI GONZÁLEZ

Jo voldria començar responnent una pregunta que es fa en el programa i que el doctor Barral ha recordat després: Què fem en aquelles construccions que estan privades de quelcom tan essencial com és la seva decoració?

I contestaré de la manera que ho fem sempre davant d'aquests tipus de preguntes: en restauració monumental no hi ha respostes universals. Nosaltres practiquem el mètode de creure que cada cas és un cas diferent i, per tant, que davant de cada repte de restauració tenim un ventall de possibilitats, una diversitat de criteris i de respostes, que en cada cas hem d'aplicar segons la problemàtica i les intencions d'aquella obra en particular. I, evidentment, un cop plantejades unes respostes, no per a la decoració en concret, sinó per a la restauració en general, cada un dels aspectes que cal atendre en la intervenció ha d'estar coordinat amb la resta. Per tant, els criteris que es donen en el cas de la decoració normalment no poden ser diferents dels criteris que es donen per al conjunt global de la restauració.

Pel que fa a la desaparició de la decoració d'un edifici que anem a restaurar, nosaltres hem optat per diferents solucions. Hi ha casos, per exemple, evidentment no romànics, com aquest del Palau Güell, en què la decoració havia desaparegut, i l'hem recuperada seguint una de les possibilitats que exposava el doctor Barral: amb la participació d'artistes contemporanis. Creiem que era fonamental en la recuperació de l'autenticitat de l'obra gaudiniana recuperar la decoració, ja que en l'obra de Gaudí la decoració és un component primordial. Així, el camí que vam emprendre va ser la col·laboració d'artistes contemporanis de gran prestigi a Catalunya —com Gardy Artigas, Robert Llimós...—, que aportessin el que la història havia perdut: la decoració original gaudiniana.

En altres casos, com a l'església de Santa Maria del Castell, de Castelldefels, a part de la recuperació d'una pintura barroca (que semblava important recuperar com a testimoni que valorem totes les èpoques d'un monument), a l'absis romà-

nic, al costat dels breus fragments romànics recuperats, hi ha una aportació també contemporània. El criteri de restauració d'aquesta església va ser la reutilització i la resignificació. I l'aportació de la decoració contemporània mitjançant una petita obra d'Hernández Pijoan volia indicar precisament aquesta dotació de nous valors. Al costat del romànic, el contemporani.

En el cas de Pedret —ben diferent— vam optar per altres camins i, a més, dins de la mateixa obra vam aplicar diversos criteris d'intervenció. La recuperació de les pintures de Pedret, al meu parer, no era una exigència només científica i arquitectònica, sinó que era fins i tot popular. Si bé no existia una reivindicació forta de retornar a l'església les seves pintures originals, que es trobaven en dos museus diferents (en llocs tan distants com Solsona i Barcelona), sí que es respirava el convenciment col·lectiu que Pedret sense les pintures no era Pedret. I nosaltres, com a responsables de la restauració, vam participar d'aquest convenciment.

Recuperar Pedret era també, fonamentalment, recuperar l'ambient de Pedret. L'ambient del romànic. L'ambient amb els murs enlluïts. Cal tenir en compte que l'ambient de l'espai forma part de l'arquitectura; jo diria que n'és l'essència. Per tant, recuperar l'arquitectura sense intentar recuperar-ne l'ambient hauria estat una restauració a mig fer. I en aquesta recuperació dels ambients, de l'ambient interior de Pedret, la recuperació de la pintura era una part essencial de la nostra restauració.

Vam aplicar-hi diversos criteris en funció de les circumstàncies, també diverses. D'una banda, hi havia encara fragments de pintures, que vam arrencar i estudiar, abans de tornar-los a col·locar una altra vegada al seu lloc. (Es dona el cas curiós que en aquests moments el museu de Solsona i nosaltres tenim algunes pintures repetides, o millor dit, alguns fragments —jo insisteixo que les nostres són les bones, perquè són les que hi eren. Algú haurà d'estudiar d'on han sortit aquests fragments de Solsona que també tenim nosaltres.)

Un altre criteri d'intervenció va ser el de consolidar i deixar *in situ* fragments de pintures que es podien conservar d'aquesta manera, i realitzar després una contextualització per fer més comprensible el que aquells fragments representen. Aquest va ser el cas de l'absis central.

Cal dir, però, que el repte més important, sens dubte, no era ja la pintura romànica, sinó la preromànica. Jo crec que Sant Quirze de Pedret sense l'orant de Pedret no és Sant Quirze de Pedret. I era aquesta una reivindicació en què participàvem els historiadors, els arquitectes i la gent de la comarca. El gran èxit que té en aquests moments Sant Quirze de Pedret, si tenim en compte el nombre de visitants i l'estimació per part de la gent del lloc, és perquè l'orant torna a presidir aquell espai. Per tant, la recerca de la situació exacta de l'orant, ja que cap llibre d'història explicava amb precisió on havia estat, el fet de trobar-lo (procés que després Emili Julià explicarà), de poder tornar-lo a tenir en el seu

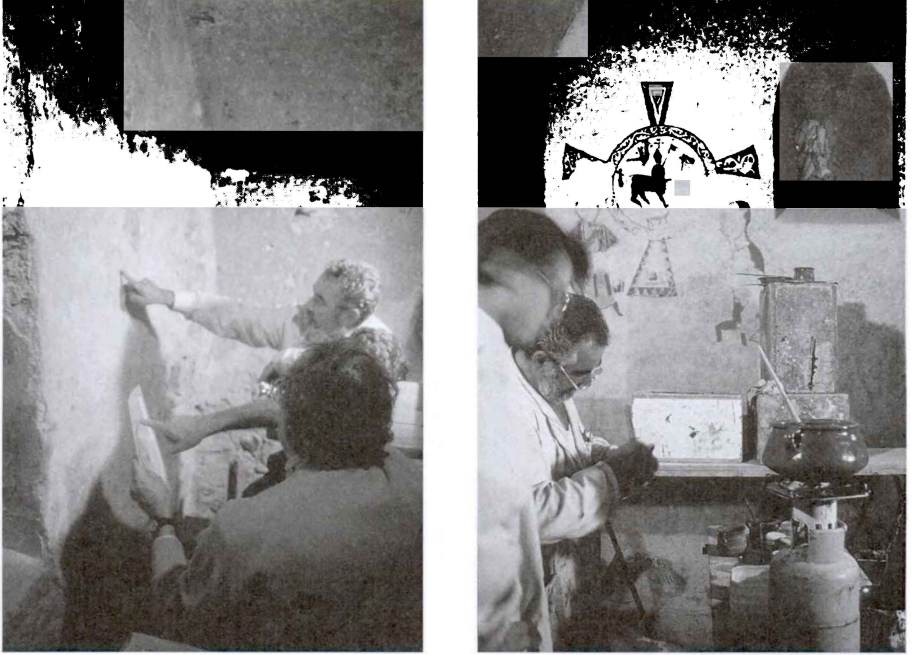
punt i situació exactes —formal, cromàtica, etc.— formava part de la restauració didàctica de l'església.

En el cas de les absidioles, partíem de les pintures que teníem al museu de Barcelona. Pel que fa a l'absidiola nord, que és l'última que s'ha restaurat, encara no fa dos anys, explicarà Emili Julià com va resultar de difícil reproduir aquestes pintures en aquell lloc, perquè les que estan al museu no corresponen per mides a l'espai original, a l'autèntic. Per tant, cal tenir en compte aquests processos de transformació. En el cas de l'absis sud, es va optar per una reproducció a sobre d'una estructura de fibra de vidre, que permeti algun dia, si cal, arrencar-les, traslladar-les o substituir-les sense fer malbé el fons.

Per què aquesta actitud diferent a les absidioles? A l'absidiola nord no hi havia cap resta de pintura original (havia desaparegut tota en la restauració dels anys seixanta. A l'absidiola sud, en canvi, hi havia algunes restes, incisions, petits senyals. Per això vam intentar salvar tot el que va ser possible i vam fer la nostra reproducció a sobre de la fibra de vidre que protegia el que es conservava. A més, la reproducció la vam fer completant les restes de pintura que teníem a Barcelona. Com que la intenció era didàctica —explicar com creïem que devien ser les esglésies romàniques—, preteníem recuperar tota l'ornamentació que tenia aquesta absidiola (només aquesta, ni tota la nau, ni molt menys tota l'església), de manera que algú, introduint el cap sota l'arc d'aquest absis, pogués realment entendre què era el romànic. I es va optar per mantenir la coloració de la pintura que creïem que tenia en el moment de fer-se, ja que, qui vulgui saber com és aquesta pintura vuit o deu segles després, pot anar al museu de Barcelona i veure-ho. En canvi, la restauració didàctica portada a terme a Pedret permet contemplar la pintura del romànic català de principi del segle XII, tal com pensem que va ser realitzada.

Abans d'acabar, voldria dir que el dilema, per a mi, no és pintar o no, recuperar o no, sinó saber per què ho fem. Quina és la intenció de la restauració. Segons quina sigui, valdrà la pena recuperar o no la decoració, valdrà la pena pintar o no. I en segon lloc, al meu parer, el dilema no és recuperar reproduint la pintura antiga o amb una aportació moderna, sinó fer-ho bé o no fer-ho. I quan dic fer-ho bé vull dir que si la reproducció o aportació és dolenta, millor que no hi sigui. Si és una aportació moderna, ha de ser una obra extraordinària —si no, no val la pena fer-la—, i si és la reproducció o la recuperació d'una pintura antiga, o es fa correctament o millor no fer-la.

Nosaltres entenem que, en el cas de Pedret, restaurar correctament volia dir recuperar no només el resultat final, sinó la tècnica. Reproduir no ha de perseguir tan sols un resultat final educatiu, sinó que la mateixa recuperació ha de ser un fet educatiu per a nosaltres mateixos, en el sentit d'aprendre com es va fer la pintura romànica a partir del procés de recuperar-la, tot intentant aplicar els coneixements que tenim de les tècniques d'aquell procés.



FIGURES 1 i 2. Treballs de reproducció de les pintures del presbiteri (les originals preromàniques es conserven al Museu Diocesà i Comarcal de Solsona), fets per Emili Julià. Fotografies: Montserrat Baldomà.



FIGURA 3. Reconstrucció de les pintures romàniques de l'absidiola sud, feta per Emili Julià. Van ser reproduïdes les pintures romàniques, conservades al MNAC, i es van completar els fragments que ja faltaven quan aquelles van ser arrencades el 1922. Fotografia: Montserrat Baldomà.

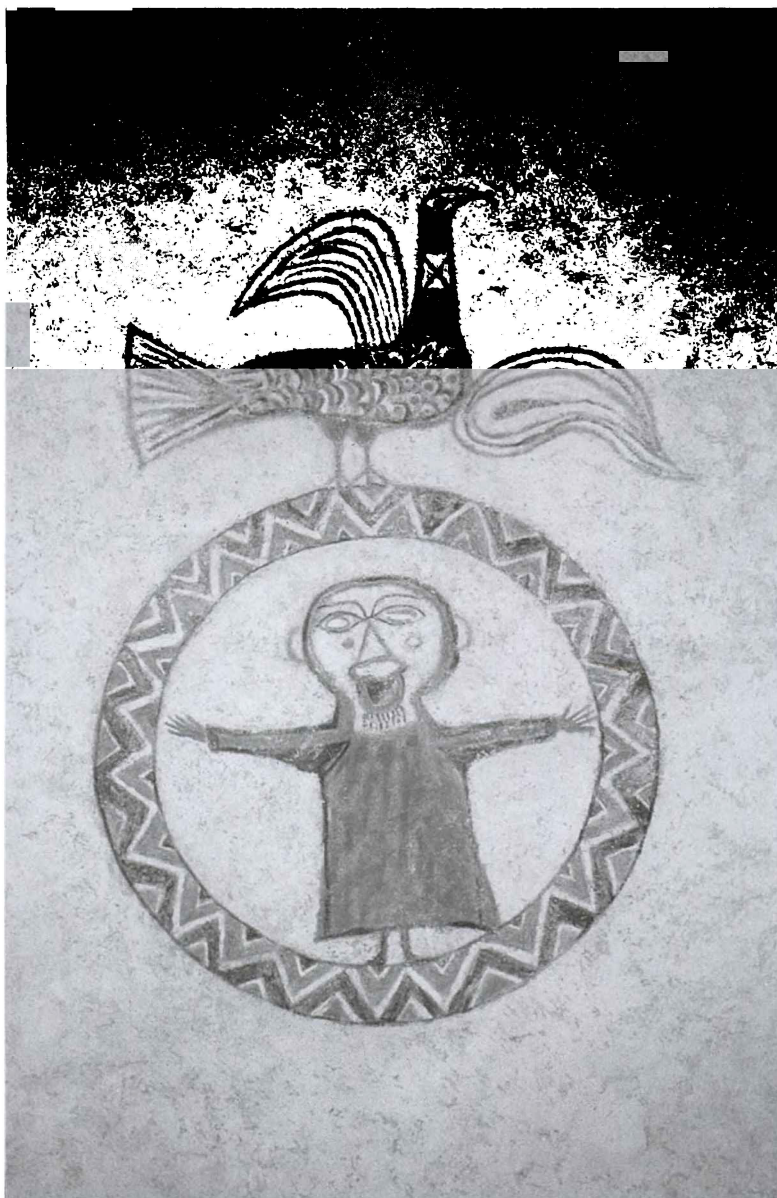


FIGURA 4. L'orant. Forma part de les pintures reproduïdes al presbiteri a partir de les originals preromàniques que es conserven al MDCS. Fotografia: Montserrat Baldomà.





FIGURA 5. Interior del temple des de ponent, un cop enllestida la restauració.  
Fotografia: Montserrat Baldomà.

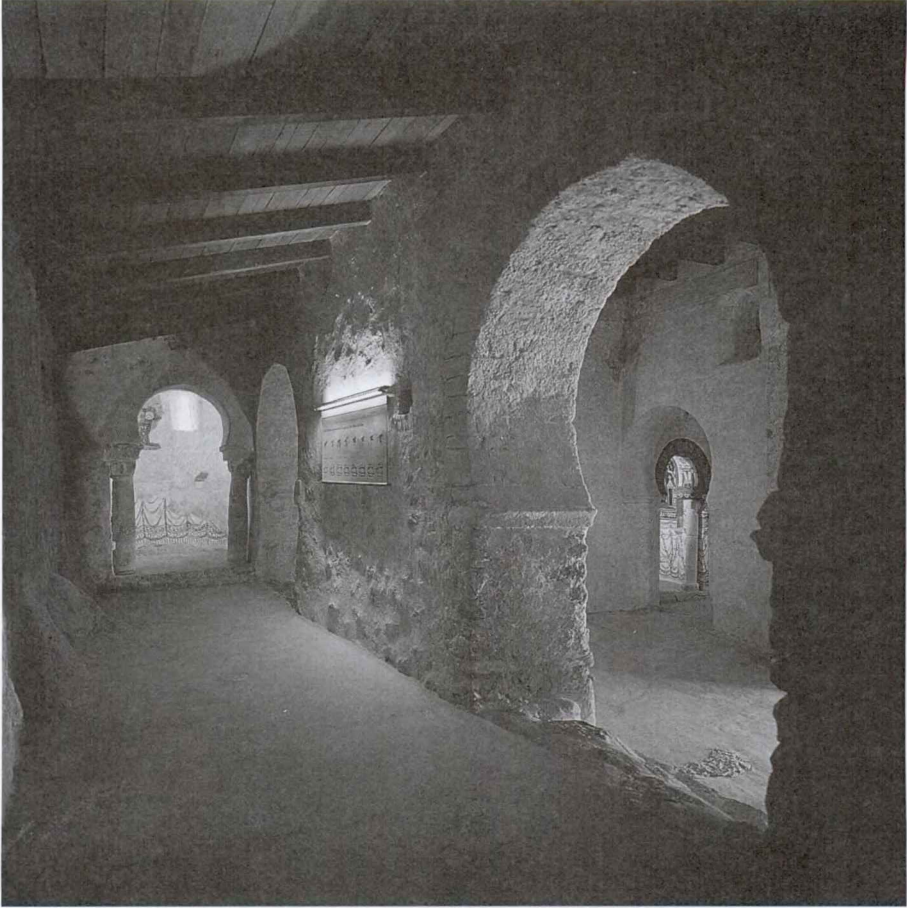


FIGURA 6. La nau nord restaurada. A l'absidiola van ser reproduïdes per Emili Julià les pintures romàniques (les originals es conserven al MNAC).



## RESTAURACIÓ I REPRODUCCIÓ DE LES PINTURES DE SANT QUIRZE DE PEDRET

EMILI JULIÀ, RESTAURADOR D'OBRES D'ART

L'any 1995 el Servei del Patrimoni Arquitectònic Local de la Diputació de Barcelona m'encarregà la restauració del conjunt de pintures de l'església de Sant Quirze de Pedret, dins del programa de restauració de l'edifici, i sota la direcció del cap del Servei, Antoni González.

Els treballs inclouen l'execució de la reproducció pictòrica en l'absis i absidioles de l'església i els treballs de neteja i conservació dels arrebossats de les parets. Aquests tenen fragments de pintura original, tant d'època preromànica com romànica.

L'encàrrec ha suposat un repte important en la meva trajectòria professional, i moltes de les solucions emprades en la intervenció, penso que marquen una fita important en aquest tipus de treballs en el nostre país.

Voldria destacar en aquestes pàgines, alguns aspectes sobre els criteris de restauració que vam adoptar. En primer lloc, la proposta d'una intervenció *in situ* sobre el monument, pot plantejar polèmica, i més, sobre un de tan significatiu, com a tema de discussió per part d'historiadors i erudits de l'art romànic. En segon lloc, l'adopció del criteri de la reproducció pictòrica i no el de la còpia, tal com després explicarem. En tercer lloc, resoldre el conflicte que es plantejava en el tractament dels diferents suports, com a estructura, i de l'aspecte, una capa pictòrica que havia de ser preromànica i romànica.

Pel que fa als murs va caldre fer una lectura atenta de totes les empremtes existents, i dels arrencaments soferts. Els vam considerar veritables documents sobre els quals calia realitzar un acurat treball de neteja i consolidació de les parts originals.

D'altra banda pot contrastar la llibertat adoptada en l'absidiola sud. La construcció d'un nou suport, com si es tractés d'una doble pell, sobre el qual es va pintar la reproducció pictòrica.

Per acabar, calia resoldre les dificultats que plantejava la reproducció de la pintura romànica, sobretot per la manca d'antecedents en aquest tipus d'intervencions i per les particularitats de la mateixa pintura: sota la seva simplicitat s'amaguen enormes dificultats tècniques d'execució.

## LA RESTAURACIÓ I REPRODUCCIÓ DE LES PINTURES DE PEDRET

Les pintures de l'església de Sant Quirze de Pedret vam entendre-les com un conjunt pictòric que havia passat per diferents èpoques històriques. Això volia dir que els criteris d'intervenció adoptats variaven en cada cas i que no solament calia preservar els testimonis preromànics i romànics.

A grans trets podem resumir-ho així:

- 1) Treballs de neteja i fixació dels estucs de l'absis i la nau central.
- 2) Recuperació d'empremtes dels arrencaments de les pintures en el segle XX. Neteja i fixació dels fragments en bon estat de pintura mural preromànica i romànica.
- 3) Eliminació d'una capa de guix de l'absidiola sud que deixava al descobert estucs originals de romànic amb empremtes de l'arrencament de la pintura.
- 4) Reproducció de les pintures romàniques (possiblement de finals del segle XI) de l'absidiola sud, arrencades l'any 1922 i que es conserven al Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- 5) Reproducció de pintures preromàniques del segle X de l'absis central, arrencades l'any 1937 i que es conserven al Museu Diocesà i Comarcal de Solsona.
- 6) Reproducció de pintura romànica a l'absidiola nord, actualment conservades al Museu Nacional d'Art de Catalunya.



FIGURA 1. Treballs d'anàlisi, control de temperatura i humitats.

## LA REPRODUCCIÓ DE LES PINTURES PREROMÀNIQUES

La reproducció de l'absis central pot diferenciar-se de la reproducció en l'absidiola sud que comentarem tot seguit. En les figures de l'orant i el cavaller van reproduir-se totes les manipulacions sofertes en la pintura, fins a l'estat actual en el museu, com poden ser les llacunes i el mateix envelliment de l'obra.

## LA REPRODUCCIÓ DE LES PINTURES ROMÀNIQUES

Els treballs de reproducció de les pintures romàniques tenen la particularitat de ser simples pel que fa a la forma i al color, fet que podria suposar que no ens trobarem amb cap dificultat tècnica en la seva reproducció.

L'experiència personal en treballs de pintura mural, em feia suposar que aquesta simplicitat comportava una dificultat en la realització. La pintura romànica té una cal·ligrafia pictòrica de difícil interpretació i dificultats, també, en l'execució del traç de color negre, tant per ser net de primera intenció com per ser un traç que humanitza les figures i que resulta difícil d'interpretar.

Les pintures reproduïdes a Pedret no són una còpia de les pintures conservades avui als museus. Cal dir que és un treball creatiu i interpretatiu que pretén acostar al públic la pintura preromànica i romànica.

Les pintures originals, fruit dels arrencaments, no poden considerar-se «originals», ja que han estat alterades tant en la forma com en el color.

Un dels arguments de més pes perquè no es podia fer una còpia, mitjançant un estergit o calca, de les pintures ubicades en els museus era que l'anàlisi de les pintures, comprovant-ne les mides *in situ*, no coincidia amb l'espai original, donat que les pintures havien estat estirades i havien estat ubicades en un suport pla, molt diferent al suport original revestit de morter de calç i que no dissimula les irregularitats de les parets. Les parets preromàniques tenen una lliscada de calç amb llacunes, fet que provoca que la pintura estigui aplicada a la pedra. Les parets romàniques tenen més gruix de morter, però continuen amb moltes irregularitats.

S'escollia així, l'absidiola sud per recrear-hi un espai que enteníem romànic.

Es va construir un nou tipus de suport per a la pintura, cosa que garantia que es tractava d'una intervenció reversible. Es consolidaven tots els testimonis existents. Es van emprar tècniques pictòriques tradicionals, utilitzant aglutinants i pigments propis del segle XI.

La tècnica emprada en la reproducció va utilitzar la documentació fotogràfica, de Montserrat Baldomà, fruit dels treballs d'anàlisi. Va utilitzar-se una càmera opaca de reproducció i ampliació de còpies de fotografies i fotocòpies de paper. El sistema s'assembla el que actualment s'utilitza en la reproducció de les pintu-



FIGURA 2. Consolidació de morters.

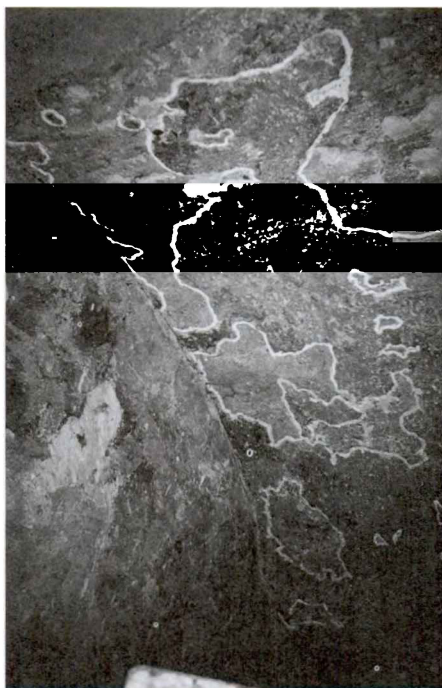


FIGURA 3. Acotacions d'empremtes.

res rupestres d'Altamira, tot i diferenciant que s'utilitzen diapositives. Els avantatges que ofería la càmera opaca són que permet més temps d'exposició i també marca uns punts de referència, sense deformar les imatges en la reproducció.

Les còpies fotogràfiques utilitzades tenien les mateixes dimensions que les pintures originals i podien ser projectades sobre el suport *in situ*. És un sistema que dóna molta informació: històrica, iconogràfica, de la topografia de les pintures (contorns irregulars, zones neutres, textures, i les presses dels anteriors arrencaments). Cal dir que tota aquesta informació es perdria si s'arrebossessin de nou les parets.

Una altra problemàtica residia en el suport: calia decidir si es pintava directament a la paret o sobre un nou suport, per exemple de fusta.

Pintar directament a la paret era molt agressiu i convertia la intervenció en irreversible. Un suport de fusta tenia una superfície massa llisa i les clavilles d'enclavar reduïen l'espai i empeticien les finestres.

Un argument determinant va ser adoptar un suport de fibra de vidre que preservava les irregularitats de les parets.



FIGURA 4. Reproducció fotogràfica.

Es van folrar les parets amb paper de seda i s'hi va aplicar una capa de fibra de vidre amb reïna. El mordent enganxava la sorra de marbre i així s'obtenia un suport apte per a la pintura mural al fresc.

Sobre el suport de sorra de marbre es va aplicar una capa fina de calç planxada amb paletí, a causa de les irregularitats del suport, de la volta de les parets i la faixa.

La capa pictòrica es va executar seguint el procés del semifresc, les primeres capes sobre la calç fresca i les següents reforçades amb llet o suc d'atzavara. Es va fer amb cola. La pintura romànica té dues textures, una és sòlida i opaca i l'altra





FIGURA 5. Absidiola sud, preparació del suport amb un folrat de paper seda.



FIGURA 6. Reproducció pictòrica *in situ*. Imatge entronitzada de la Mare i el Nen i la paràbola de les verges prudentes i les verges nècies.

transparent o pàtina. Les opaques tenen més d'una capa, les transparents són de primera intenció.

La intensitat cromàtica va obtenir-se amb la utilització dels colors en estat pur, analitzats dels colors originals. S'aconseguia així una imatge unitària de tota l'absidiola, que posava l'accent en el color i l'escriptura pictòrica, sense reproduir les llacunes de la pintura conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Per altra banda es garantia una intervenció distingible.





## COL·LOQUI

EDUARD RIU-BARRERA

Voldria fer algunes observacions, per entrar en polèmica ja directament, a la dissertació que ha fet Xavier Barral. Ell, com altra gent, insinua que si es vol recrear un antic edifici despintat es pot fer amb una aportació pictòrica contemporània, i que aquesta és una sortida bona. Res de còpies ni reproduccions. Aquesta és una de les possibilitats. Aquest plantejament el trobo ben robust i legítim, però em sembla que s'erren els qui el consideren com una forma d'actuar rabiosament moderna. De sempre, aquesta ha estat la forma d'actuar. Des de fa mil·lennis, sobre les creacions velles se n'ha afegit de noves, juxtaposant estils, sense que això, en principi, tingués res de modern, sinó que ha estat l'única manera d'actuar sobre les obres d'art antigues fins al segle XIX, quan es va iniciar l'art de la restauració. Així, doncs, la recerca de la historicitat de les coses, conèixer-les arqueològicament en el seu estat primigeni i en la seva evolució, i fer servir aquest coneixement en restauració és una cosa pròpia dels segles XIX-XX. És un resultat de la cultura històrica generada de la Il·lustració ençà. És, per tant, un coneixement rabiosament modern. L'estudi arqueològic i la restauració són pràctiques exclusives de la contemporaneïtat, no com aquelles que ignoren les aportacions científiques i les suplanten amb una continuada juxtaposició d'obres de tota mena que, sovint, ignoren el passat. Per altra banda, em sembla que reclamar a l'art contemporani la suplantació d'aquest tipus d'intervencions i la recreació de velles fórmules pictòriques i sobretot d'obsolets programes religiosos no pot conduir enlloc. Crec que l'art actual no té per objecte l'ornamentació d'antigues, i pràcticament en desús, esglésies catòliques, ni molt menys, fer servir tècniques gairebé obsoletes. Em sembla que no se'ns acudiria fer miniar de nou, amb una creació d'ara, un manuscrit que li faltessin pàgines il·luminades, o fer pintar, també amb una creació moderna, un fragment que faltés d'un vas grec. Crec que l'art actual s'ha de desenvolupar sobre suports i programes contemporanis. Penso que fer experi-

ments retroactius no ha de conduir-nos enlloc. Diria que la pintura religiosa, hores d'ara, és de domini exclusiu de l'arqueologia i la història. L'art contemporani s'expressa d'altres maneres. De fet, crec que la intervenció de Sant Joan de Boí i totes les que s'han explicat aquí no estan fent art religiós. No és art religiós. És art laic, absolutament. És una creació cultural contemporània, ja no sé si en el sentit que, convencionalment, se li dona a aquest mot. És una creació científica, una creació producte de la cultura contemporània, però que, en cap cas, està fent art religiós. Això per una banda, i per una altra, també voldria fer una observació: quan es parla, i molt sovint amb lloança, de l'interès pel romànic que es crea a partir de finals del segle XIX a Catalunya i es presenta com una proposta estrictament lligada al moviment nacionalista, crec que s'oblida, perquè ara es tendeix a explicar, a fer una explicació reduccionista de qualsevol cosa a través del nacionalisme i no altres tipus de conflictes, com poden ser els conflictes socials.

XAVIER BARRAL

Vull dir dues coses, només. La primera, referent al que ha dit ara la doctora Matas, que la intenció dels Amics de l'Art Romànic és que aquesta taula rodona sigui una publicació i, per tant, que sigui l'ocasió que els mateixos restauradors publiquin tècniques i tot el que cal, perquè ho tinguem de cara al dia de demà.

RAMON MILLET

Hi ha moltes anècdotes sobre les pintures murals. Vaig fer l'església de Sant Cristòfol de Toses, entre d'altres. Tocant la paret, vaig sentir un soroll de buit. Vam picar i aparegué una fornícula amb el cadàver d'un carmelità (el vam identificar per l'hàbit). Als seus peus hi havia sant Domènec i unes pintures, probablement del segle XIX, amb uns angelets. Abans d'arrencar-les vaig fer unes fotografies, que és l'únic que n'ha quedat, ja que, quan vaig tornar la setmana següent, el paleta ho havia picat tot i em donà un saquet ple de trossos petits i sorra. Anècdotes com aquesta en tinc moltes.

M. TERESA MATAS (*a Ramon Millet*)

El convidó ja i li demano que això que acaba d'explicar ho escrigui. Ho farà?

RAMON MILLET

Sí, per què no?

M. TERESA MATAS

L'espero.

XAVIER BARRAL

Voldria tornar al tema del Museu Nacional d'Art de Catalunya per fer una reflexió. Hem passat d'un moment que es reconstituïen esglésies espais, en el format que fos, a considerar les pintures, fins i tot en els absis, com a objectes de museu. És un pas només. Potser ara, el pas del futur serà acabar de considerar aquestes pintures realment com a objectes de museu, com si es tractés d'una joia, d'una escultura o d'una altra cosa. No ho sé. Però, aquest pas s'ha fet clarament en aquesta última presentació, més o menys conscientment, per altra banda. Però esdevé que els absis ara són més aviat objectes que reconstitució d'esglésies. De tota manera, aquesta era la intenció des del primer moment, de l'arquitecte en aquest cas concret, de fer que aquests absis fossin presentats com a objecte de museu. Només volia dir això, perquè em sembla que també és important en aquesta percepció de les pintures, ja que s'ha parlat bastant de les esglésies com a document i restituir..., també em sembla important que ens anem fixant en la història de la museografia. Res més.

JOAN-ALBERT ADELL

Referent al tema de si pintar o no pintar sobre la paret, el senyor Millet ens ha explicat el sistema que ell va utilitzar a Taüll, el doctor González ens ha explicat perfectament el sistema que ells van fer servir per no atacar la paret de Pedret i protegir-la. Nosaltres vam arrebossar directament sobre la paret, és a dir, es va netejar la paret dels guixos que hi havien posat els anys vint, després de l'arrencament, i es va decidir arrebossar i pintar directament al damunt. No va ser una decisió fàcil, he de confessar-ho, però hi va haver un element que ens va fer decidir per aquesta opció i és el fet que tot el procés de la restauració del Burgal es va dur a terme en col·laboració molt estreta entre l'equip de restauradores i pintora, els tècnics —en aquest cas, jo— i l'equip d'arqueòlegs de l'Ecomuseu de les Valls d'Àneu. Vam poder descobrir que l'església del Burgal va ser concebuda, ja quan era construïda, per ésser pintada, és a dir, he dit abans que el Burgal mai no va ésser pintada íntegrament i la pintura es va limitar a la capçalera. Podem afirmar, amb prou base científica, que quan es va construir l'església es féu amb aquesta intenció. Per què? És molt senzill, al Burgal totes les parts de l'església que s'han conservat tenen un rejuntat de morter de calç molt ample, el que diem una junta grassa, aplanada, emmarcada a ferro amb dues ratlles paral·leles, que imiten una quadrícula fictícia, i l'espai entre aquestes dues ratlles és pintat de vermell, doncs bé, en tota la zona on hi havia pintura, que es conserva al Museu Nacional d'Art de Catalunya, i en els llocs on nosaltres vam trobar pintura, o que se'n conservaven petits vestigis escampats per l'edifici, el rejuntat era completament diferent. Havia desaparegut del tot la junta grassa. Era una junta encintada amb un

morter de calç molt gruixut, i molt mal deixada i preparada per rebre, o sigui, perquè la junta ja fes de subjecció de la primera capa de l'arrebossat. Vam pensar que això era un document d'un valor científic i arqueològic, però que d'alguna manera ens legitimava per, un cop documentada aquesta situació, procedir a seguir amb la mateixa lògica que els constructors del segle XI i efectuar l'arrebossat de les parts que s'havien de pintar i pintar-les directament damunt del morter de calç.

ANTONI GONZÁLEZ

Voldria fer un petit incís al senyor Barral sobre el concepte actual del museu. Jo crec que les obres que hem explicat avui —jo parlaré de la nostra perquè la conec més, no perquè sigui millor ni pitjor que les altres— (formen part d'un procés de millora dels museus. Em fa l'efecte que avui dia tenim unes possibilitats que no teníem al segle XIX. En aquests moments Pedret és a una hora de Barcelona (abans era a cinc hores, o a dos dies, s'havia de dormir a no sé on), hi tenim electricitat (o sigui, a Pedret hi ha llum elèctrica mitjançant aparells solars), hi ha una persona que rep la gent, ensenya l'església i explica les característiques del monument i la seva restauració. És a dir, jo crec que Pedret és un museu. És un pas més en la història dels museus.

Per explicar la pintura mural de Pedret, és millor la mateixa església que qual-sevol museu tradicional. La pintura romànica de Pedret cal entendre-la a Pedret. Cal arribar a l'església, tot passant el pont de Pedret (pont que estem restaurant en aquests moments), caminar i sentir el silenci de la vall de Pedret. I quan entres al temple i veus la pintura, tant és que sigui del segle XII o del senyor Julià. Tant se val. El que compta és si està ben feta la reproducció, si ha estat no només un exercici pictòric excepcional, com ho ha estat el seu, sinó també científicament correcte. I té poca importància la petita diferència amb l'original. Fixeu-vos que, de veure les pintures de Pedret al MNAC —que no vull qualificar des del punt de vista visual, estètic i arquitectònic perquè no acabaria (veure els absis de Pedret, un aquí, un allà, al fons a la dreta, sortint cap al lavabo)— a veure les pintures de Pedret a Pedret, hi ha una gran diferència. No hi ha color. Jo diria que és més autèntica la reproducció feta pel senyor Julià, que s'exposa a l'edifici i entorn originals, que no pas la pintura que, restaurada i descontextualitzada, s'exposa al museu, per molt que es tracti de l'original. Penso que en aquest sentit és un pas endavant en la història de la museografia o en la història de l'explicació de l'arquitectura. I, independentment que sigui millor o pitjor, que cada restaurador, reproductor o pintor hagi fet una explicació millor o pitjor (jo no entro en això), crec que l'esforç que hem fet col·lectivament en els tres casos presentats és un pas endavant per acostar l'art a la gent, que més val la pena d'aplaudir que no de criticar.

JORDI CAMPS

La primera part del comentari està feta com a conservador del Museu Nacional d'Art de Catalunya i com a persona que ha viscut una part del procés que va implicar la reobertura, l'any 1995, de la sala d'art romànic. De fet, en primer lloc, evidentment que la presentació d'aquestes pintures obeeix també a una aposta determinada, a una funció determinada, que podrà ser tan discutida, o no, com altres propostes que s'hagin presentat des del punt de vista precisament del que són aquestes actuacions en diferents esglésies. També és important tenir en compte una cosa i això és sobretot significatiu en el moment de valorar diferents descobertes o novetats que s'hagin pogut produir en aquests tres casos, tal com ha pogut succeir també en d'altres, i és en aquest sentit que cal tenir molt present que la presentació del MNAC està feta d'acord amb un estat de la qüestió i amb un debat, no solament intern, previ, ans bé, es tracta d'un debat en què han participat restauradors, arquitectes, no només de les últimes dècades del segle XX, sinó que hi ha una herència que el doctor Barral abans estava recordant amb algunes figures determinades. Per tant, és important tenir en compte que el que hi ha allà en aquests moments reflecteix l'estat de la qüestió el 1995. Afortunadament, altres treballs, a més amb la possibilitat d'una concentració d'esforços de tota mena, han permès aportar algunes novetats. Això d'una banda.

A partir d'ara, senzillament, qüestions que se m'han acudit i que, concretament, em semblen significatives com a persona interessada en la qüestió i també com a historiador de l'art. En la mesura que parlàvem abans d'estat de la qüestió, no oblidem que, al marge d'aquestes actuacions, més o menys valentes, també cal tenir en compte la tasca de l'historiador de l'art, sovint prudent, sovint preocupada pel que són els estudis respecte als estils, respecte a la iconografia. El doctor Barral abans parlava de diferents intents d'ordenació, equivocats o no, i en aquest sentit tots plegats hem de valorar aquest exercici d'advocat del diable i de prudència de cara a enganyar, no només en les postals, com deia el senyor Millet, sinó en una altra qüestió. Hi ha un altre punt de vista que hem de tenir present, i és que aquestes actuacions suposo que les estem fent de cara a difondre el patrimoni, a poder-lo explicar i a poder-lo fer comprendre. Per tant, aquí hi ha un component de difusió prou significatiu. Afortunadament, l'estat de la qüestió ha variat. Actualment, tots tenim una formació, universitària o no, però una formació diferent, molta més experiència que en l'època de Puig i Cadafalch, Pijoan, etc., i això no ho hem d'oblidar. La difusió sembla que és un altre aspecte que cal tenir en compte.

CLARA PAYÀS

Només voldria fer una breu explicació sobre el controvertit tema de pintar sobre la pedra o no. Com a restauradora que sóc, m'agradaria dir que la fusió

entre l'estat d'una època i un de modern no ha de provocar cap esgarripança. És una cosa que els restauradors fem cada dia, amb quantitat de procediments, com, per exemple, envernissar una taula medieval amb un vernís modern. I mentre l'operació sigui més o menys reversible, jo crec que no hi ha cap problema. També volia fer al·lusió a una cosa que has dit tu, Josep M., que m'ha agradat moltíssim, que és que què pensa la gent de tot això, i a mi em sembla que això no s'està tractant aquí. La gent que treballem en patrimoni proposem unes coses, però quin ha de ser el paper de l'espectador? Què volen ells?

JOAN-ALBERT ADELL

Hauria hagut de parlar un moment abans, però simplement volia reforçar les hipòtesis del doctor Antoni González, en el sentit que des d'un punt de vista paisatgístic o sentimental les pintures de Pedret són més autèntiques a Pedret que en el Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. En el nostre cas, ens passa el mateix, veure les pintures del Burgal i veure el verd a través de la finestra o veure un mirall a través de la finestra és bastant diferent. I aquest crec que és un aspecte important de la nostra feina. Independentment d'altres qüestions, en Jordi Camps ha expressat el fet que el que estem discutint aquí, el que hem fet aquí, són exercicis de difusió i crec que és una expressió encertada en el sentit que nosaltres no ens hem plantejat en cap moment, entenc, de fer art religiós, ni del segle XII ni del segle XX, és simplement de dir: «tenim uns objectes desplaçats del seu entorn, la gent que visita l'entorn, la gent que viu en aquest entorn i la gent que l'està mantenint està desproveïda de la realitat absoluta d'aquest objecte i, per tant, anem a recrear-li l'ambient amb els mitjans més científics que tinguem». Això és exactament el mateix que es va fer amb un altre tema que el doctor Barral ha esmentat i del qual no s'ha parlat, que és la reproducció del davallament d'Erill-la-vall. A Erill-la-vall es va reconstruir part de l'església, concretament l'absis, exclusivament per fer de fons a un grup escultòric que és impossible veure sencer. Avui en dia, el davallament d'Erill, una peça escultòricament extraordinària, està repartit entre dos museus, exactament igual que succeeix amb les pintures de Sant Quirze de Pedret. A Erill ens vam trobar en la necessitat de cercar un lloc adient. La recerca historiogràfica ens va permetre deduir que el lloc més probable d'ubicació d'un conjunt d'aquest tipus era a una certa alçada i amb les figures col·locades damunt d'unes bigues, com indicaven les tiges que encara es conserven als peus de moltes imatges dels altres davallaments i del mateix davallament d'Erill. Aleshores, la ubicació dintre del conjunt de l'església, entenent l'església com un museu d'ella mateixa, perquè fins i tot l'església d'Erill té un espai reservat, dedicat al culte que no té res a veure amb el que és l'església romànica com a tal, ens va donar la possibilitat de recrear un ambient escènic, semicilíndric, de l'absis, a partir dels fonaments de

l'absis original i dels vestigis que quedaven de la seva alçada, exclusivament per a fons d'un conjunt escultòric que es converteix en una peça estrictament de museu, però no un museu d'escultura, sinó un museu d'ambients. A Erill ens trobem amb unes parets romàniques de color gris, pintades a ratlles blanques, que són l'acabat original que es va descobrir en el mur nord de l'església. Apareixen parets del segle XIV, apareixen parets del segle XVIII, perquè de romànic a Erill només en queda el campanar, una absidiola i una paret i mitja de l'església; la resta, tot és posterior al segle XVI, segurament, i a partir d'aquí: recrear, entendre aquesta història de l'edifici com una amalgama i retrobar-li els objectes que creaven un ambient i, evidentment, un d'aquests objectes, i molt potent, era la col·locació del davallament i creiem que la posició en què està és una posició històricament correcta i, si ens hem equivocat, són vuit cargols que s'han de descollar de la paret i ja no hi ha cap més problema.

EMILI JULIÀ

En el tema dels arrebossats s'ha de ser molt caut a l'hora d'aplicar-ne de nous, perquè ja se'n van aplicar sobre les pintures originals. Quan es van treure aquests arrebossats, van aparèixer les pintures romàniques, però l'arrebossat que els feia de suport va quedar molt poc consistent. Ara, arrebossar altre cop a sobre és tornar a la mateixa història. Si ja tenim el suport amb testimonis de pintura romànica, jo aconsellaria fixar completament aquest suport ja existent i allisar-lo, deixant els testimonis a la vista. Si no es pot aconseguir això, em fa l'efecte que l'aportació que jo vaig fer de la fibra de vidre és molt correcta, i si hagués pogut posar, tal com va fer vostè, una planxa de fusta de base, ho hauria fet, però no ho podia fer, perquè l'absidiola era tan petita que m'hauria quedat sense finestra.

MARGARIDA LLOBET

Voldria parlar d'aquestes tres intervencions, com havia dit la Clara Payàs, des del punt de vista de l'espectador. Només vull comentar que tots han dit que troben molt autèntica la reproducció que han fet al seu lloc respectiu, fins i tot consideren que té un valor que fa gairebé la competència al que hi ha al museu. Personalment, crec que aquestes aportacions no han de fer oblidar que la que hi ha al museu és la peça original, la més important; però que sí, que és una lectura complementària per acabar d'entendre i que ens ajuda a percebre d'una manera més propera el que hi ha al museu. Trobo que, en aquest aspecte, estan molt aconseguides aquest tipus d'intervencions.

JOSEP M. XARRIÉ

M'alegra molt de veure que es fan aquestes reproduccions, sobretot amb tanta fidelitat, fonamentalment perquè, quan la guerra civil, van haver d'agafar

les peces i portar-les cap a Olot, cap a París i van caure dues bombes al Palau Nacional. Ves que encara últim, amb el temps no tinguem com a única referència *in situ* amb el gruix del mur, amb l'*aitonacco* i l'*arriccio* les pintures que quedin.

XAVIER CATALAN

Em sembla que el debat és molt tècnic. Fins a quin punt transcendeix a la societat tot això que s'està debatent aquí? Voldria contribuir al debat amb una visió més de territori: Aquí s'ha obviat des d'un principi com a part del debat la possibilitat o no que els originals puguin retornar al territori. Em sembla que aquí s'ha dit que era una hipòtesi absurda o absolutament inviable. Potser sí, però expliqui'ns-ho perquè des del territori no ho tenim clar. Si és que hem d'arribar a aquesta conclusió, ens plantejem que no és tan absurd pensar a fer còpies. Més enllà de tot el contingut tècnic, nosaltres des del territori ens plantejem això des d'un punt de vista museogràfic, perquè ho entenem com un recurs patrimonial que té molt sentit per a nosaltres, per a la nostra pròpia identitat, perquè la gent reconegui el territori... Això vol dir que s'ha de fer un tipus determinat de gestió, independentment de detalls tècnics. Crec que també s'hauria de parlar sobre el tema del recurs patrimonial que tant interessa al territori.

ANTONI GONZÁLEZ

Suposo que quan parleu del territori voleu dir de lluny —perquè aquí també som al territori, Barcelona també és territori. Però he de dir que nosaltres, per exemple, no hem descartat mai la idea de conservar les pintures *in situ*. És a dir, jo les que m'he trobat, les que he descobert, sempre que he pogut les he conservat *in situ*.

En el cas de Sant Vicenç de Rus, a Castellar de n'Hug, vam trobar unes pintures gòtiques lineals i unes de romàniques. Vam demanar des d'un principi consell als professionals especialistes en arrencament i conservació de pintures, abans de prendre'n cap decisió. I ens van aconsellar, en el cas de les romàniques, arrencar-les i traslladar-les a Solsona perquè ens van assegurar que era la millor manera de conservar-les. D'altra banda, jo tampoc no m'hauria atrevit a restaurar la volta de l'absis sense desmuntar les pintures. Ara bé, les del gòtic inicial de la capella del costat es van restaurar *in situ* i continuen *in situ*. Per tant, la visita que es fa ara al públic consisteix a contemplar unes pintures reproduïdes pel se'nyor Millet (i no s'enganya a ningú) i unes pintures originals del 1200.

En el cas de Pedret, ja ho he explicat, algunes pintures hi són *in situ*. Jo hi estic d'acord. No vaig emportar-me cap pintura de Pedret enlloc: les que eren fora, ja hi eren. I hem de tenir en compte, recordant la història, que les pintures preromàniques de Pedret que es van arrencar van ser tres: n'hi ha dues a Sol-



sona, i una que no sabem on és. És a dir, que el trasllat de pintures també ha tingut riscos en la història.

Jo no sé què hauria fet si m'hagués trobat ara l'orant. Però sí que puc dir que si som capaços de conservar els trossos que tenim conservats, també seríem capaços de conservar els trossos que poguessin retornar procedents de Barcelona o de Solsona. Aquest tema és implantejable no per part dels tècnics que intervenim en la restauració, sinó per part dels que tenen la pintura en el seu poder. En tot cas, la reivindicació cal fer-la a qui conserva aquestes pintures.

Respecte de si aquelles són les pintures originals, certament les són; però no les originals tal com eren al segle X, XI o XII. Són uns originals manipulats per la història, com molt bé ha explicat el senyor Julià hem tingut problemes per encabir aquelles pintures dintre dels espais originals. Això ha servit, no només per veure com aquestes pintures han sofert un procés de transformació en ser arrencades, sinó també per veure com els arquitectes s'han equivocat en les restauracions. Hem desrestaurat Pedret en funció de les pintures, perquè als anys seixanta s'havien restaurat malament aquelles absidioles, sense tenir en compte les mides de les pintures.

Jo crec, doncs, que per part dels tècnics no es posa cap impediment a conservar *in situ* les pintures originals ni, per tant, a retornar-les als edificis per als quals van ser fetes. En tot cas, es tracta d'un problema polític. L'excusa de la manca de possibilitats de conservació *in situ* avui ja no és vàlida, la situació ha canviat. També he de dir que l'any 1983, quan vam començar a arrencar les pintures de Rus, els principals enemics de les pintures i de l'església, de la seva integritat i de les seves restes arqueològiques, eren persones del territori. Hi vam haver de lluitar. Però jo crec que, després de quinze anys de democràcia i d'autonomia, tot això ha passat, i tant els tècnics podem garantir la conservació com crec que els de Barcelona ens podem confiar que en el territori les pintures es conservaran adequadament. Per tant, a partir d'ara, no és un problema tècnic, sinó d'un altre ordre.









