



Benvingudes a casa vostra!

**LES OBRES D'ART
PATRIMONIALS
FORA D'ANDORRA**



Govern d'Andorra

*Benvingudes
a casa vostra!*

**LES OBRES D'ART
PATRIMONIALS
FORA D'ANDORRA**



Govern d'Andorra

EXPOSICIÓ

COMITÈ D'HONOR

CAP DE GOVERN D'ANDORRA
Antoni Martí Petit

MINISTRE DE CULTURA
Albert Esteve Garcia

PRESIDENT CRÈDIT ANDORRÀ
Jaume Casal Mor

DIRECTOR GENERAL DE FEDA
Albert Moles

DIRECTOR GENERAL D'ANDORRA TELECOM
Jordi Nadal

GERENT D'ANDORRA TURISME
Betim Budzaku

DIRECTOR DE PATRIMONI CULTURAL
Olivier Codina Vialette

ORGANITZACIÓ

COMISSARIAT
Marta Planas

COORDINACIÓ
Sílvia Castro
Bernadeta Garrallà
Marta Planas
Francesc Ribó

CONSERVACIÓ
Bernadeta Garrallà

REALITZACIÓ

COL·LABORACIÓ TÈCNICA I CIENTÍFICA

Jordi Camps
Mireia Campuzano
César Favà
Anna Izquierdo
Lourdes López
Susana López
Paz Marqués
Gemma Martín
Mireia Mestre
Núria Oriols
Cristina Portell
Mireia Tarrès
Mireia Vidal
Gemma Ylla-Català

TEXTOS

César Favà
Bernadeta Garrallà
Lourdes López
Gemma Martín
Marta Planas
Mercè Pujol

COORDINACIÓ DOCUMENTAL I MATERIAL GRÀFIC

Mireia Berenguer
Isidre Escorihuela
Francesc Xavier Mingorance
Marta Planas
Ferran Pujol
Susanna Vela
Gemma Ylla-Català

PARTICIPACIÓ ARTÍSTICA

Javier Balmaseda

FONS FOTOGRÀFICS

ANA, Arxiu Nacional d'Andorra
BOFILL Arquitectura
AFB, Arxiu fotogràfic de l'Ajuntament de
Barcelona
ANC, Arxiu Nacional de Catalunya, Joan Vélez, Olot
PCA, Fons Patrimoni Cultural d'Andorra
©Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.
©Museu Nacional d'Art de Catalunya
François Kollar –RDMFJosep Alsina
Fèlix Peig
Crèdit Andorrà
Museo del Prado

FOTOGRAFIES

Jaume Blassi
Joan Burgués Martisella
Lluís Carbonell
Josep Casanova
Àlex Tena / mira audiovisual

AUDIOVISUAL

Museu Nacional d'Art de Catalunya
mira audiovisual

RESTAURACIÓ I REPRODUCCIONS

Francesc Arraiza
Àngels Comella
Pere de Llobet
Lourdes López
Paz Marqués
Vicens Martí
Núria Oriols
Mireia Tarrès
Mireia Vidal

TALLERS PEDAGÒGICS

Regina Codina
Júlia Guerra
Lourdes López
Marta Planas
Toni Zamora

DISSENY I PRODUCCIÓ

DISSENY DE L'ESPAI
Sílvia Castro

DISSENY GRÀFIC
Jordi Pinós
Francesc Ribó

IL·LUMINACIÓ
Toni Rueda

MUNTATGE I REALITZACIÓ TÈCNICA

ARCA, Fusteria
CLAROR, Pintures
CRISTALLERIES LAUREDIANES, Vidres
Departament de Policia, Ministeri de Justícia i Interior
EGRÀFICS, Impressió gràfica i fotogràfica
FELTRERO DIVISIÓ ARTE, Transport
FERBA, Pintures
INTECOM, Comunicació
GDS RiskSolutions, Assegurances
INTERTRANS, Transport
SOLBER, Impremta
TECNOVIT, Audio-vídeo
VICTÒRIA, Serralleria
VITEC, Vidres
VILAR, Electricitat
VALLSEGUR, Seguretat

CATÀLEG

COORDINACIÓ

Marta Planas

AUTORS

Marta Planas

M. Jesús Lluelles Larrosa

Gemma Ylla-Català

Cristina Tarradellas

Jordi Camps i Sòria

Cèsar Favà Monllau

Gemma Martín

Bernadeta Garrallà

Paz Marqués i Núria Oriols

Mireia Berenguer

CORRECCIÓ

Servei de Política Lingüística

FONS FOTOGràFICS

ANA, Arxiu Nacional d'Andorra

Crèdit Andorrà

Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya

©Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

©Museu Nacional d'Art de Catalunya

PCA, Fons Patrimoni Cultural d'Andorra

FOTOGRAFIES

Jaume Blassi

Josep Casanova

Àlex Tena

DISSENY

Marc número sis

IMPRESSIÓ

Impremta Solber

©Govern d'Andorra

©dels textos: els seus autors

Tots els drets reservats

Primera edició, novembre 2014

ISBN: xxx

DL: AND.xxx-2014

ÍNDEX



MINISTRE DE CULTURA



PRESIDENT DEL CONSELL D'ADMINISTRACIÓ
CRÈDIT ANDORRÀ



CAP DE L'ÀREA DE MUSEUS



DRA. EN GEOGRAFIA I HISTÒRIA



COL·LECCIÓ D'ART ROMÀNIC
MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA



HISTORIADORA DE L'ART I ARQUEÒLOGA
GRUP DE RECERCA ARS PICTA



ÀREA D'ART MEDIEVAL. CONSERVADOR EN CAP
MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA



COL·LECCIÓ D'ART GÒTIC
MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA



CONSERVADORA FONDS D'ART
CRÈDIT ANDORRÀ



DIRECTOR TÈCNIC DE L'INSTITUT CATALÀ DE
RECERCA EN PATRIMONI CULTURAL



CAP DE L'ÀREA DE COSERVACIÓ I RESTAURACIÓ



RESTAURACIÓ I CONSERVACIÓ PREVENTIVA
MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA



ÀREA DE COL·LECCIONS
MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA

• PRESENTACIONS

• PRÒLEG

• EL PATRIMONI PERDUT

• EPISODIS ANDORRANS DE LES COL·LECCIONS DEL MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA

• UN PANORAMA SOBRE LA PINTURA ROMÀNICA DE LES VALLS ANDORRANES

• LA PINTURA DELS MONUMENTS ANDORRANS ENTORN DEL 1200. ESTAT DE LA QÜESTIÓ

• DE PINTURA GÒTICA ALS PIRINEUS EL MESTRE D'ALL I ELS SEUS VESTIGIS ANDORRANS

• DE FUSTA I OR...

• EL RETAULE MAJOR DE SANT MIQUEL DE PRATS DE MIQUEL RAMELLS I GUIU BORGONYÓ

• LA CONSERVACIÓ DEL PATRIMONI CULTURAL: UNA QÜESTIÓ DE CONSCIÈNCIA, DE SIGNIFICAT CULTURAL I DE PARTICIPACIÓ CIUTADANA

• ESTUDI DELS MATERIALS I RESTAURACIÓ DE LES PINTURES MURALS DE SANT ROMÀ DE LES BONS

• ELS ROSTRES DE LA HISTÒRIA



PRESENTACIÓ

És per a mi un honor presentar l'exposició *Benvingudes a casa vostra!* *Les obres d'art patrimonials fora d'Andorra*, una col·laboració entre el Ministeri de Cultura i les institucions que custodien les obres d'art patrimonials procedents d'Andorra: el Museu Nacional d'Art de Catalunya, el Museu del Prado i Crèdit Andorrà. La intenció principal d'aquesta mostra ha estat de reunir les obres de diverses èpoques originàries del nostre patrimoni cultural que per raons diverses van marxar del país durant la primera meitat del segle . . .

La majoria de peces exposades formen part de la col·lecció permanent i de les reserves del Museu Nacional (Sant Romà de les Bons i la Mesa de Sant Romà de Vila, Sant Esteve d'Andorra la Vella i la Mare de Déu i els àngels músics de Santa Eulàlia d'Encamp). Les obres d'aquesta col·lecció que no poden viatjar (absis de Sant Miquel d'Engolasters i absidiola de Sant Esteve d'Andorra la Vella) s'exposen en format de vídeo. També es mostra –en format de vídeo– el fragment de pintura mural que actualment hi ha al Museu del Prado (el lavatori de Sant Esteve d'Andorra la Vella, procedent de la col·lecció Várez Fisa). De forma fotogràfica es presenta el fragment pictòric que es troba al Meat Art Museum de Massachusetts (el sant Silvestre de Santa Coloma), així com les obres que són en col·leccions particulars o en parador desconegut (la Flagel·lació, el Bes de Judes i el Prendiment, actualment pertanyents a la col·lecció dels germans Bosch i Catarineu, el sant Gregori de Santa Coloma i l'apostolat de Sant Cristòfol d'Anyós).

M'agradaria que els ciutadans d'Andorra retrobessin amb aquesta mostra el sentiment de pertinença d'allò que és del nostre poble, però que acceptin el curs que ha pres la història, l'entenguin, i se sensibilitzin en aquell patrimoni que ens queda per conservar-lo i transmetre'l en les millors condicions a les futures generacions andorranes, tal com es preveu en la Llei 9/2003, del patrimoni cultural d'Andorra.

MINISTRE DE CULTURA



PRESENTACIÓ

La cultura troba en l'art la seva màxima expressió, l'esperit més pur de la manifestació gràfica i el llenguatge universal. El patrimoni cultural és, al nostre entendre, essència de la memòria històrica. Ens ajuda a conèixer les nostres arrels, a recordar d'on venim, a saber qui som, a sentir-nos part d'un tot, a crear identitat nacional.

Crèdit Andorrà és una entitat estretament vinculada al món de la cultura. El nostre Fons d'Art té per objectiu preservar i divulgar l'art i promoure'n la investigació. Ens sentim molt honorats, com a col·lecció privada i sense ànim de lucre, d'haver pogut contribuir a la recuperació de dues peces excepcionals del patrimoni nacional d'Andorra: la predel·la i la taula L'aparició al mont Gàrgan del retaule de Sant Miquel de Prats, del fins ara conegut com a Mestre de Canillo, i compartir-les avui amb tots vostès, a través de l'exposició Benvingudes a casa vostra!

Benvingudes a casa vostra! és una al·legoria que transmet aquest sentiment d'identitat, que ens explica el viatge de les obres que un dia van marxar del país i que ara hi retornen per entrellaçar els fets ocorreguts i fer-nos entenedora la seva història, que també és la nostra. L'esforç públic i privat ha aconseguit aglutinar part de la història de l'art andorrana en un mateix espai per reflexionar sobre els nostres orígens i la responsabilitat sobre el patrimoni cultural del país.

Celebrem l'encert d'aquesta iniciativa del Govern d'Andorra i ens afegim a la benvinguda de totes les obres que retornen a casa i que donen sentit i coherència a la reflexió a què ens convida la mostra.

PRESIDENT DEL CONSELL D'ADMINISTRACIÓ
CRÈDIT ANDORRÀ



PRÒLEG

Marta Planas

CAP DE L'ÀREA DE MUSEUS

Mostrar als ciutadans andorrans les obres del patrimoni cultural d'Andorra que van marxar del país entre els anys 1922 i 1933 per formar part de diverses col·leccions públiques i privades estrangeres és un dels deures del Govern d'Andorra. D'una banda, perquè permet connectar en primer pla el patrimoni amb aquestes obres patrimonials i conèixer la història que comporta i que se'n deriva. D'altra banda, perquè és una eina perquè els ciutadans puguin entendre com ha evolucionat i ho continua fent la protecció del patrimoni cultural a la nostra terra, com s'adapta als nous temps i com els marcs legals són un reflex de la societat i de les seves inquietuds.

L'exposició *Benvingudes a casa vostra! Les obres d'art patrimonials fora d'Andorra* torna a mostrar aquest patrimoni cultural viatger i posa en relleu les circumstàncies que, en un moment determinat de la història, van permetre que les obres fossin venudes. I ho fa d'una manera especial, on les obres són acollides per altres peces d'art que sempre han estat al país i que actuen d'amfitriones, com si es tractés d'una gran reunió de família. D'aquesta manera, l'Àngel amb la sagrada esponja acull la taula de la Mare de Déu i els àngels músics de Santa Eulàlia d'Encamp; els muntants laterals de la Mesa de Sant Romà de Vila conviden les tres cares de la mesa d'altar; la pedra cantonera de l'església de Sant Esteve d'Andorra la Vella acull les obres de la mateixa església conservades al Museu Nacional d'Art de Catalunya o la lipsanoteca de Sant Romà de les Bons acull les pintures de la conca absidal també del Museu Nacional d'Art de Catalunya. També es mostra el patrimoni recuperat, de manera que la verge romànica del Remei de Santa Coloma convida les pintures murals de l'església, recuperades l'any 2007, i la talla policromada de l'església de Sant Miquel de Prats acull les diverses peces recuperades del retaule del mateix temple que han retornat a Andorra en els darrers anys –de la mà del Govern i de Crèdit Andorrà–. D'aquesta manera les obres ens expliquen quan van marxar, com va ser el seu viatge, com les han tractat, on han estat i quines històries han viscut.

Si bé totes les obres no han pogut venir, per diverses raons, són presents igualment a la mostra a través de recursos que rememoren la seva existència. És el cas dels absis de Sant Miquel d'Engolasters, l'absidiola de Sant Esteve d'Andorra la Vella –ambdós obres al Museu Nacional d'Art de Catalunya– o el fragment del Lavatori –actualment a la Sala Várez Fisa del Museu del Prado–.



Però també hi ha un recordatori per a totes les obres que estan en parador desconegut o sabem on són però no hi ha bona entesa i per a les que malauradament han desaparegut abans de ser documentades.

La tècnica d'arrencament de la capa pictòrica d'una pintura mural, coneguda com *strappo* ("estrip, arrencament o esquinçament"), serveix de punt de sortida per explicar, de manera conceptual i simbòlica, la desubicació, el desarrelament, el desmembrament i la pèrdua que representa l'arrencament de les pintures romàniques dels murs de les esglésies andorranes, una important pèrdua del patrimoni cultural.

Però el patrimoni cultural no només se cenyeix al patrimoni religiós sinó que també abraça un ampli ventall d'objectes mobles, immobles i immaterials, i creix de generació en generació construint la memòria individual i col·lectiva. Per aquesta raó, la mostra es tanca amb una obra d'art contemporani, del nostre moment històric, de la societat d'ara, creada expressament per a l'ocasió per Javier Balmaseda, que es titula *Instint de conservació* i que s'inspira en la pèrdua de memòria.

Aquesta exposició és un exercici per recordar, per no oblidar, per alimentar la memòria, que és la facultat de recordar, és a dir, d'emmagatzemar, de conservar i de restituir informació i, en certa manera, és el que ens dona una identitat i ens situa al món, en un grup social determinat, en una família. La memòria ens dona un passat i no cal dir que ens obre perspectives de futur.

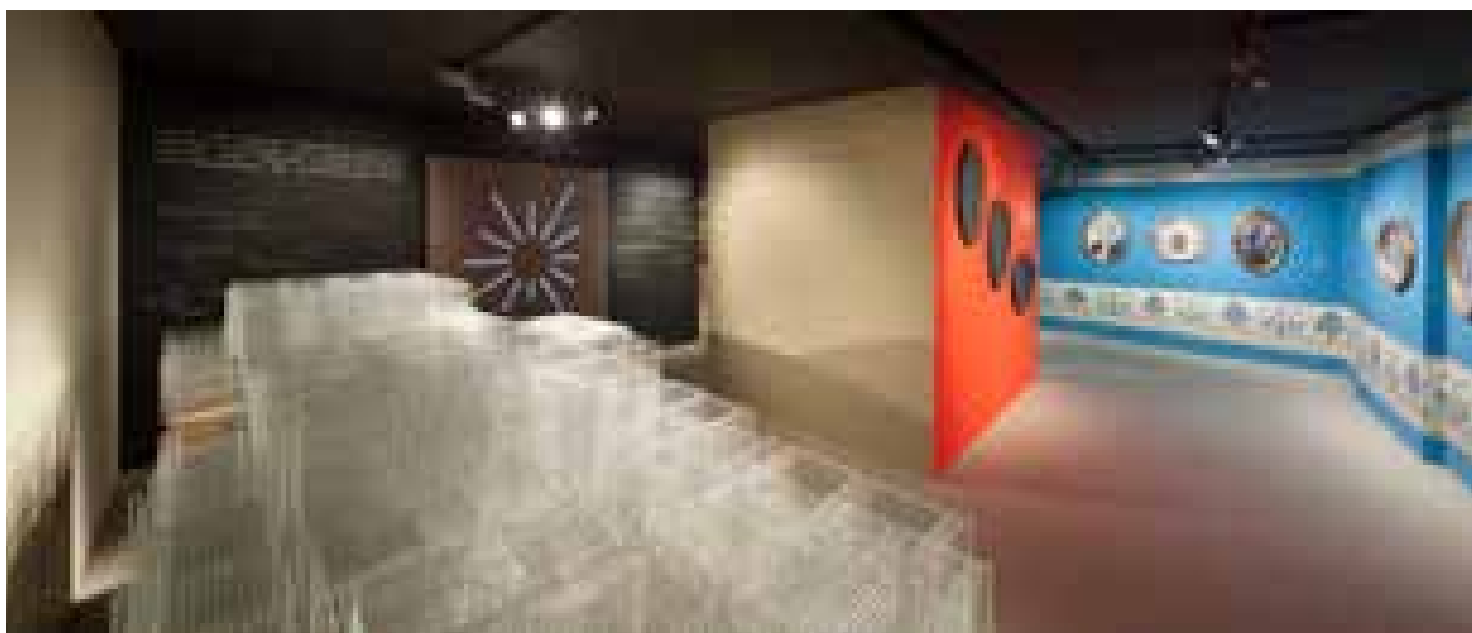
Aquesta relació entre memòria i identitat és, precisament, el que fonamenta el concepte de patrimoni cultural. Es tracta, a través de les múltiples formes que adopta (edificis, pobles, costums, literatura, obres d'art, música...), que ens recordem de la nostra història (propera o llunyana) i de la nostra evolució, tal com podem mirar, regularment, les fotos de la nostra infantesa o dels moments rellevants de la nostra vida.

La conservació d'aquesta herència, el patrimoni, que rebem i que hem de transmetre a les generacions futures, juntament amb la del patrimoni natural, és una font de riquesa i participa en la millora de la



qualitat de vida dels habitants. Els seus valors simbòlics i culturals el fan ser un element ineludible per a la construcció d'un futur més just i sostenible.

Benvingudes a casa vostra! Les obres d'art patrimonials fora d'Andorra és el retorn temporal d'aquestes obres que un dia van deixar les valls andorranes i els espais patrimonials per als quals es van crear. Han estat convidades, vénen de visita i en aquest viatge ens mostren quina ha estat la nostra història de la primera meitat del segle ·· , esvaint els dubtes o malentesos que han planat sobre aquest període històric.





EL PATRIMONI PERDUT

M. Jesús Lluelles Larrosa

DRA. EN GEOGRAFIA I HISTÒRIA

Les formes de vida a les valls d'Andorra, durant les primeres dècades del segle xx, bàsicament eren similars a les de la resta del Pirineu, excepte per l'estatus jurídic de coprincipat que conferia els avantatges d'un territori independent, amb dos veïns i dues fronteres que proporcionaven unes clares rendes de situació. Aquesta economia de muntanya s'enfronta a principi de segle a una crisi irreversible, arrossegada del segle anterior, que palesa la insuficiència de les activitats agropecuàries tradicionals. La majoria d'andorrans d'aquesta època vivien dels recursos limitats que proporcionava la pagesia i sovint es veien obligats a emigrar. La despoblació que pateix Andorra, iniciada a final del segle XIX, es manté fins a la dècada dels anys trenta. L'emigració temporal o definitiva, a més de reduir la pressió demogràfica sobre el territori, constituïa una font suplementària d'ingressos.

L'Administració, que respon amb dificultat a les necessitats d'una economia en recessió, es veu obligada a iniciar el camí de la modernització seguint l'impuls dels canvis socials i econòmics que s'introdueixen arreu. Les deficients comunicacions, pròpies del medi, limiten les possibilitats d'evolució, fet que empeny l'Administració a fer un esforç inversor important per superar els obstacles d'un medi natural accidentat.

La classe política de les primeres dècades del segle xx arrossegava una obsessió des de final del segle XIX –millorar les comunicacions–, objectiu que esdevé una empresa nacional amb la contribució econòmica de les parròquies i la col·laboració dels veïns amb diners o peonades. Malgrat tot, les inversions viàries, realitzades de forma continuada des de principi de segle xx, resulten insuficients per superar la crisi econòmica i demogràfica. Aquest és el motiu que condiciona la necessitat de complementar els esforços institucionals amb les aportacions obtingudes a través de les concessions de FHASA i de Ràdio Andorra, durant els anys trenta.

Andorra veu en les carreteres l'oportunitat d'obrir-se a un mercat més ampli que determinarà la incorporació progressiva d'un turisme que ja havia iniciat una activitat incipient durant les primeres dècades, aprofitant el capital natural constituït per les aigües termals i el paisatge. Davant la manca de recursos financers propis, el país veu en les concessions del primer terç del segle xx un mitjà per atreure capital i aturar l'emigració, que, com a la resta del Pirineu, havia esdevingut un mal endèmic. Per a un ampli sector de la societat, les concessions eren sinònim d'obertura i modernitat.

A l'esquerra:
Exterior de l'església de Sant Esteve des de la
plaça Benlloch l'any 1916.
(Foto: Josep Salvany, ANA, Fons FSA 22)



Sant Miquel d'Engolasters amb les pintures murals in situ abans de ser arrencades, any 1910.
(©Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas, C-4871)

Absis de Sant Miquel d'Engolasters amb les pintures ja arrencades l'any 1923.
(©Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas, A-4323)

La concessió per explotar els recursos hidroelèctrics nacionals obre, de facto, les portes a una altra concessió per implantar una emissora radiofònica. L'aparició de Ràdio Andorra estava supeditada a l'operativitat de FHASA, perquè necessitava energia elèctrica per funcionar. La societat FHASA, amb un capital social de 10 milions de pessetes-or, va realitzar una important inversió econòmica en infraestructures. L'any 1935 es lliuren oficialment al Consell General les carreteres construïdes per FHASA i s'atorga la concessió de Ràdio Andorra, projecte en què es van invertir dotze milions de francs francesos.

La demanda d'energia de l'àrea industrial de Barcelona promou la creació de FHASA per construir una central hidroelèctrica que introduirà un dels primers elements de canvi amb la construcció del salt d'Escaldes, als anys trenta. La dinamització econòmica es tradueix en forma de salaris, en l'incentiu d'un preu de l'electricitat baix a l'interior del país i en la demanda d'alguns productes necessaris per a les obres que inclouen la millora i la rectificació de la xarxa de carreteres existent. Possiblement, les inversions realitzades només van constituir un impuls moderat per a l'economia andorrana, però van resultar suficients per aturar l'emigració i per atreure mà d'obra estrangera.

El Consell assisteix a aquest procés més com a espectador que com a actor, perquè l'escàs desenvolupament de l'estructura administrativa el limita a un paper passiu, per tal com la seva capacitat econòmica està molt per sota de la de FHASA. La corporació depèn en bona mesura dels impostos tradicionals que lliuren els comuns, encara que intenta controlar els que es creen de nou, com les taxes a la importació de mercaderies i carburants i els cànon que paguen les empreses concessionàries.

La necessitat d'obrir-se al món exterior mitjançant les comunicacions i de trobar recursos econòmics per aconseguir-ho exigirà un canvi de mentalitat que conduirà, amb el temps, a la modernització de les institucions de l'Estat. Davant la inexistència de recursos financers, Andorra recorrerà a la hipoteca temporal dels recursos naturals. La concessió de FHASA i els conflictes polítics que enfronten el Consell General i els coprínceps constituiran els dos elements que defineixen els anys trenta.

En aquest context de crisi, durant la segona i tercera dècades del segle XX, Andorra perd una part del patrimoni cultural, que s'identifica especialment amb el llegat romànic. El valor del romànic andorrà, amb algunes obres de qualitat notòria, era conegut des de final del segle XIX, ja a l'inici del segle XX, havia atret l'atenció del mercat d'antiguitats.

A vegades, la manca de recursos per la situació econòmica va impulsar el Bisbat d'Urgell i alguns rectors a vendre obres d'art, segurament per satisfer les necessitats de manteniment dels propis edificis. Majoritàriament, però, la ignorància, la deixadesa de les autoritats i la cobdícia dels traficants d'art van donar per resultat l'espoli de bona part del patrimoni nacional. Algunes de les peces van recalar als Estats Units, a mans d'importants col·leccionistes i de museus que veien l'operació d'aprovisionar-se d'obres d'art relativament fàcil, ja que es trobaven davant un patrimoni gairebé desprotegit. No obstant això, la major part de les peces van aterrar als museus catalans en un intent de preservar

obres que es trobaven en un mal estat de conservació, evitant així que anessin a terres llunyanes.

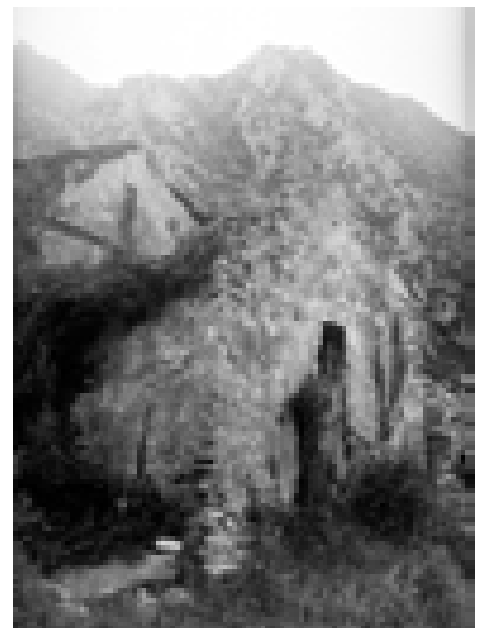
La pròspera ciutat de Barcelona dels anys vint i trenta busca en el Pirineu no tan sols energia hidroelèctrica per a les seves indústries, sinó també obres d'art per alimentar els seus museus i col·leccions particulars. En aquest context, neix la Junta de Museus, impulsada per l'Institut d'Estudis Catalans, que intenta preservar el romànic i evitar l'espoli a mans de curiosos, antiquaris i col·leccionistes privats. La Junta va portar a terme una eficaç intervenció de rescat, arrencament i trasllat al Museu de Barcelona (1919-1923), situat al Parc de la Ciutadella, per protegir aquest patrimoni. La secció de romànic va ser inaugurada el 1924, després de recuperar i instal·lar les pintures espoliades que majoritàriament procedien del Bisbat d'Urgell. Una dècada més tard, el 1934, es crea el MAC, que, sota la direcció de Folch i Torres, va impulsar una política orientada a la centralització i conservació del llegat del Pirineu català i andorrà. Les obres que va adquirir la Junta de Museus s'han conservat en bon estat i resulten accessibles, per la proximitat, a diferència de les que es van incorporar a diferents col·leccions privades que, actualment, es troben disperses, algunes molt allunyades i d'altres il·localitzables.

El romànic andorrà va seguir el mateix procés de desmantellament de la resta d'art medieval del Pirineu. Peces de tota mena com capitells, imatges, pintures murals o mobiliari van ser extretes dels llocs d'origen per incrementar les col·leccions públiques i privades i van esdevenir objecte de comerç entre particulars i museus.

La societat andorrana de la dècada dels anys trenta viu tot un seguit de canvis, íntimament relacionats amb les concessions de FHASA i Ràdio Andorra. S'obté el sufragi universal masculí, no sense confrontació institucional, i es produeixen les primeres vagues de la història. La coincidència d'aquests fets provoca la intervenció de la gendarmeria francesa, per posar ordre en nom dels coprínceps. Les circumstàncies que van concórrer van ser molt més complexes del que ha transmès la tradició oral, perquè hi va haver dificultats que van trigar anys a superar-se.

La transició cap a una nova Andorra es desencadena per les característiques inèdites que presenten les relacions amb Espanya i França i les repercussions de la Guerra Civil Espanyola i de la Segona Guerra Mundial, que consoliden les bases de la transformació econòmica andorrana. Les repercussions dels conflictes bèl·lics que viuen els països de l'entorn no deixen insensible la societat andorrana, que intenta adaptar-se a les noves condicions i circumstàncies. Els recursos econòmics de l'Administració s'incrementen en el període de guerres, moment en què el Consell General assumeix el control dels intercanvis de mercaderies i obté d'aquesta manera, els ingressos necessaris per fer front a la modernització del país.

Superada la crisi econòmica i demogràfica de les primeres dècades, Andorra encara el futur amb optimisme. Cal esperar, però, a la dècada dels anys cinquanta, quan l'economia ja ha canviat clarament de signe, perquè la societat civil i l'Administració comencin a prendre consciència del valor que representa el patrimoni natural i cultural. L'any 1955, Andorra és escenari del primer Curs internacional superior d'extensió



El poble de Prats amb el campanar sobresortint per damunt dels teulats de l'església. 1902-1931. (Foto: ANA, Fons Guillem Plandolit, FGP-96)

Les pintures ja arrencades i recomposades, anterior a l'any 1939, a Barcelona. (©Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas GA-11016)

L'absis preromànic de l'església amb la coberta de volta de canó enderrocada, abans de l'any 1939. (©Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas GA-4313)



cultural, sobre filologia romànica, cultura pirenaica i actualitats, en què participen eminents professors dels països veïns i que es desenvolupa a la sala d'actes de la Casa de la Vall.

L'èxit d'aquesta primera edició dona continuïtat, en anys successius, a nous cursos que s'acompanyen de programes de musicologia i de cinefòrum. Durant uns dies, Andorra és considerada nucli de la catalanitat i cruïlla cultural, on convergeixen corrents romànics com el català, l'occità, el francès i el castellà. Un patronat, sota la presidència de la Sindicatura, dispensa el suport necessari als cursos i possibilita el desenvolupament d'una empresa cultural. El mecenatge del Consell, que col·labora amb 30.000 pessetes de subvenció anual, és secundat per institucions, entitats i particulars, de la vida pública i social tant d'Andorra com de Catalunya.

En les successives edicions dels cursos d'extensió cultural hi participen nombroses personalitats del món acadèmic, amb la coordinació de monsenyor Antoni Griera i, al llarg dels cursos, hi desfilen professors de la talla de Marcel Baïche, Pierre Vellas, Josep Maria Font i Rius i Pierre Deffontaines, sense oblidar la participació andorrana amb intel·lectuals com Antoni Forné o l'historiador Pere Canturri. Pel que fa a l'art romànic, es va comptar amb la col·laboració de diferents conferenciants que van contribuir a incrementar l'interès pel llegat andorrà, com J. Ainaud (*Andorra i la pintura romànica*), E. Junyent (*L'arquitectura romànica*) i Cèsar Martinell (*Arquitectura preromànica d'Andorra*).

Aquests cursos van constituir el punt de partida d'un llarg procés de conscienciació que ha dut el país a adoptar un seguit de mesures tendents a conservar la identitat cultural que culminen amb la Llei 9/2003, del patrimoni cultural d'Andorra.

A l'esquerra:
Interior de Sant Romà de Vila amb la mesa d'altar
in situ, any 1918.

(©Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas, C-24285)

11 478
20 11 1901

MUSEO DE LA CIUDADELA
CATÁLOGO

Secretaría de Fomento

Departamento de Artes y Oficios



EPISODIS ANDORRANS DE LES COL·LECCIONS DEL MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA

Gemma Ylla-Català

COL·LECCIÓ D'ART ROMÀNIC

MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA

La història de les obres d'art medieval procedents d'Andorra que es conserven al Museu Nacional d'Art de Catalunya és una bona mostra de la formació de les col·leccions del Museu durant la primera meitat del segle xx. Aquesta història no és inèdita i la recerca pot aportar encara noves dades que clarifiquin alguns dels fets¹. Aquí us proposem incloure-les en el marc de la creació del Museu, on en conjunt, tot i les particulars circumstàncies, permeten exemplificar una casuística ben diversa en la gestió de les adquisicions.

Les pintures de l'absis d'Engolasters van entrar a formar part de les col·leccions del Museu a inicis dels anys 1920, amb la primera campanya d'arrencaments de pintures murals romàniques. L'altar de Sant Romà de Vila i el fragment de retaule d'Encamp són, com Engolasters, exemples de l'adquisició de peces per part de la Junta de Museus de Barcelona directament al bisbat d'Urgell, però fruit d'una negociació particular. Les pintures de Sant Romà de les Bons i les de Sant Esteve d'Andorra la Vella, en canvi, ingressen al museu en dates posteriors a l'any 1930 provinents del col·leccionisme privat. Les primeres havien format part de la col·lecció de Lluís Plandiura i entren al Museu el 1932, any en què ven la seva col·lecció a la Junta de Museus. I les de Sant Esteve d'Andorra la Vella havien estat propietat de Ròmul Bosch i Catarineu, que les va dipositar al Museu el 1934 com a aval d'un crèdit concedit per la Generalitat de Catalunya. Però no passaren a ser definitivament del Museu fins al 1950, quan Julio Muñoz Ramonet, que havia adquirit les empreses de Bosch, va fer donació d'algunes peces de la col·lecció que havia passat a ser de la seva propietat en fer efectiva la devolució del crèdit.

* * *

Fent una mica d'història, el museu de Barcelona que va acollir les primeres obres d'art medievals d'Andorra va ser el Museu d'Art i Arqueologia. La creació d'un museu d'art antic a Barcelona va ser sovint present als esdeveniments culturals de la ciutat des de mitjan segle XIX, però no va fructificar definitivament fins als primers anys del segle xx, després de la creació de la Junta de Museus de Barcelona i d'aglutinar diverses iniciatives museístiques de la ciutat. Les primeres obres medievals del Museu Nacional d'Art de Catalunya procedeixen de l'antic fons del Museu Provincial d'Antiguitats de Barcelona i de la col·lecció

A l'esquerra:

Primera fitxa de catalogació de les pintures murals de Sant Miquel d'Engolasters. Museu d'Art i Arqueologia, al Parc de la Ciutadella 1924-1933.

© Arxiu Fotogràfic de Barcelona

de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona² però, amb l'extraordinari impuls de la celebració de l'Exposició Universal de Barcelona del 1888,³ es comencen a adquirir obres de pintura sobre taula, tant romànica com gòtica, ofertes al Museu per antiquaris o particulars.

La Junta de Museus, especialment després del 1907 —quan va deixar de ser un organisme dependent exclusivament de l'Ajuntament de Barcelona i va passar a ser un ens autònom en què participa també la Diputació de Barcelona—, va aconseguir reordenar antigues col·leccions de la ciutat i incrementar considerablement els seus fons amb l'establiment d'una política d'adquisicions organitzada.⁴ La iniciativa de Josep Pijoan de comprar obres d'art directament als seus propietaris va fer que la Junta de Museus passés de competir amb els col·leccionistes a fer-ho també amb els antiquaris, buscant insistentment l'aliança amb els bisbats, propietaris de les obres, a favor del col·leccionisme pels museus públics de Barcelona.

El 1915 s'inaugura el Museu d'Art i Arqueologia, a l'antic arsenal del Parc de la Ciutadella de Barcelona. Finalment Barcelona tenia museu i una infraestructura capaç d'engrandir les seves col·leccions, com efectivament succeí, i on s'anirien incorporant les obres d'art procedents d'Andorra que avui es conserven al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Alguns dels protagonistes⁵ d'aquells anys van ser Raimon Casellas, Josep Pijoan, Josep Puig i Cadafalch i Joaquim Folch i Torres, que, pel càrrec de director de la secció d'art medieval i modern del Museu (1918) i el de director dels Museus de Barcelona (1920), va ser un personatge fonamental en la formació de les col·leccions i en la seva preservació durant la Guerra Civil Espanyola.

EL MUSEU

“No tots els pobles han pogut assistir a la gènesi del seu Museu. Es aquesta una obra, una institució, una creació que no s'improvisa. No es tracta d'amagatzemar, agombolar coses sota el nom i la factura artístics, sinó d'ordenar i classificar les arts per tal de fer-les factibles a l'estudi. Un Museu és, alhora, un lloc de recolliment i un lloc d'experimentació. Potser l'obra artística, per a més ben sentir l'emoció despertada per la bellesa, es comprendria millor completament aïllada, cadascuna dintre el seu lloc i el seu ambient; així aquest retaule del segle XII dintre la seva nau romana, i aquesta estatueta gòtica sota la ogiva. Però, per anar seguint el curs i l'evolució de les arts a través del temps i dels homes, s'ha de trobar ordenada l'obra dintre un mateix cercle.

Hi ha museus que tenen raó d'existència, per la gran riquesa que atresoren, pel magnífic llegat que han rebut dels homes, dels pobles i dels segles. Tenen les millors mostres de l'art, de l'enginy i del saber humà: l'obra feta per la voluntat dels grans mestres genials. Han anat acumulant dintre un mateix focus totes les llums de primera magnitud. Han rebut el tribut dels palaus dels reis-ta-piços, pintures i joiells; l'obra dels savis resucitant pobles morts, amb les fulles fetes en terres històriques; el botí de la guerra i el diner del magnat. Però, Museus com ara el nostre, sols ha pogut formar-los una ferma voluntat que ha hagut de destruir prejudicis,



1924-1933- Pintures de l'absis d'Engolasters al Museu d'Art i Arqueologia a la Ciutadella.
©Arxiu fotogràfic de Barcelona

vèncer obstacles i treballar gairebé sense mitjans materials. Ni llegats ni herències dels Palaus dels prínceps, ni missions científiques, ni botí de guerra, ni diner de ric. Ni ambient artístic, tampoc. Tot s'ha hagut de crear de nou. I quan un hom pensa que del no res s'ha creat un món, ha d'estimar encara molt més l'obra que s'ha fet a Barcelona, perdonant, passant per alt a ulls clucs, sense voler veure moltes de les seves diferències.

Està creat el Palau del Museu, format el nucli, traçat un plan. Ara sols falta l'obra de depuració, de poliment i de completació, anar seguint el curs d'un procés una volta s'ha donat l'impuls”.

(fragment extret de Joaquim Folch i Torres,

“El Museu”, Vell i Nou I, núm. 13, 15 de novembre de 1915).

Anant més en detall de les particularitats de cada conjunt, les pintures murals de Sant Miquel d'Engolasters es van arrencar l'octubre del 1921, i el 10 de novembre d'aquell mateix any ingressen al museu per ser traspassades a tela i exposades sobre un suport de fusta i guix que encara avui reproduceix l'absis de l'església andorrana.

Les pintures d'Engolasters formaven part de la primera campanya d'arrencaments de pintures murals dels Pirineus per part de la Junta de Museus, juntament amb les dels absis de Sant Climent i Santa Maria de Taüll, Sant Pere de la Seu d'Urgell, Santa Maria d'Àneu, Esterri de Cardós, Ginestarre, Santa Eulàlia d'Estaon, les absidioles de Sant Quirze de Pedret i alguns fragments de Sant Joan de Boí com La lapidació de Sant Esteve. Les pintures d'Andorra es van incloure, doncs, al que ha estat l'estratègia de compra d'obres d'art més transcendent per a la història del Museu i que li ha valgut el mèrit de tenir una col·lecció única de pintura mural romànica.

El 1907, després de la Missió Arqueològica a la ratlla d'Aragó,⁶ l'Institut d'Estudis Catalans havia iniciat la publicació dels fascicles de “Les pintures murals catalanes”, sota la direcció de Josep Pijoan, on les d'Engolasters i de Sant Romà de les Bons ja apareixen referenciades, tot i que sense il·lustració. Les actes de la Junta de Museus testifiquen que el 1907 hi va haver una partida destinada al fet que el pintor Rafael Padilla reproduís les pintures romàniques d'Andorra, però que sapiguem no es van fer.⁷ Aquests fascicles sempre s'han considerat l'element principal de divulgació de les pintures murals romàniques descobertes a inicis del segle xx, i l'eina primordial de la seva divulgació entre els estudiosos de l'art medieval, i també entre els col·leccionistes i el món dels antiquaris. En aquest entorn de creixent interès per l'art romànic del Pirineu, l'estiu del 1919 es va descobrir que les pintures de Santa Maria de Mur s'estaven arrencant i que l'operació que duia a terme el restaurador Franco Steffanoni incloïa també altres conjunts coneguts de pintura mural romànica. Davant de la impossibilitat d'assegurar la conservació d'aquestes pintures als seus llocs d'origen (atesa la falta de legislació del patrimoni que en fes referència explícita), i no sense debat intern,⁸ la Junta de Museus va decidir renegociar amb les autoritats eclesiàstiques de la Seu d'Urgell la compra de les pintures per arrencar-les i traslladar-les al Museu de Barcelona. L'absis de Sant Miquel d'Engolasters i la resta de conjunts



murals romànics es van poder visitar de manera permanent des del juny de 1924, al llavors anomenat Museu d'Art i Arqueologia de Barcelona, al Parc de la Ciutadella, a l'edifici on avui hi ha el Parlament de Catalunya.

L'adquisició de les peces del bisbat d'Urgell, incloses les andorranes, va ser fruit tant de la voluntat dels museus de Barcelona per aplegar patrimoni com de la predisposició del bisbat a vendre les obres retirades del culte. En aquest sentit és clarificadora l'explicació que dóna el mateix Folch i Torres donant comptes dels tràmits per a l'adquisició i trasllat de les pintures romàniques al Museu:

“(…) Intentant, doncs, defensar la cosa “per via diplomàtica”, i puig que les pintures murals eren bens de l'Església, vaig proposar de recórrer a l'autoritat eclesiàstica, no pas impedit-ne la venda, que podia ser beneficiosa pels seus interessos, sinó per evitar que les precioses obres sortissin del país. Per això vam intentar posar-nos en relació immediatament amb les autoritats del bisbat d'Urgell, seu vacant en aquell moment (1919), cosa que potser explica el que va passar.

Vam acudir, doncs, al seu vicari general, el doctor Viladrich, que cursà les seves ordres als senyors rectors i ens posà en contacte amb el prelat electe, l'excel·lentíssim i il·lustríssim doctor Justí Guitart, el qual donà ordre immediatament d'anul·lar qualsevol venda de pintures que no s'hagués fet mitjançant el corresponent expedient canònic (…)”⁹

Aquella primera compra de pintures murals per part de la Junta de Museus de Barcelona, feta entre el 1919 i el 1923, ha estat explicada en múltiples ocasions des que els seus protagonistes la feren pública¹⁰ i des de llavors no han deixat de ser motiu d'estudi.¹¹ En el procés d'adquisició de les pintures murals per part del Museu de Barcelona, les pintures d'Engolasters són, però, un capítol particular donat que inicialment no formaven part de les llistes de la Junta de Museus. Durant els complexos tràmits amb el bisbat d'Urgell, aquest va oferir-les a la Junta a canvi de les pintures de Sant Pere del Burgal que, segons fonts del mateix bisbat, havien estat ja adquirides per un col·leccionista,¹² Lluís Plandiura, qui poc temps després seria també propietari de les pintures de Sant Romà de les Bons.

Les pintures de Sant Miquel d'Engolasters no són, però, l'únic capítol de la lluita entre el col·leccionisme públic del Museu de Barcelona i el col·leccionisme privat¹³. L'afany contraposat entre Joaquim Folch i Torres, cap de la Secció d'Art Medieval i Modern del Museu de Barcelona, i el col·leccionista Lluís Plandiura va tornar a fer-se evident pel que fa a obres andorranes, amb el procés d'adquisició de l'altar de Sant Romà de Vila.

A mesura que avança el segle · la compra d'obres d'art medieval es complica. Cada cop n'hi ha menys i tenen més prestigi entre els col·leccionistes, alhora que els seus propietaris van prenent consciència del preu que poden arribar a tenir. En aquest marc la tasca de la Secció d'Art Medieval i Modern del Museu de Barcelona va planificar una campanya d'inventari de peces d'interès iniciada amb un viatge de Joaquim Folch i Torres a l'Alt Urgell i la Cerdanya, l'estiu del 1918. L'altar

1933 - L'altar de Sant Romà de Vila sota baldaquí d'Estamariu al Museu d'Art i Arqueologia, a la Ciutadella.

©Arxiu Fotogràfic de Barcelona

de Sant Romà de Vila i la taula de la Mare de Déu rodejada d'àngels músics de la parròquia d'Encamp són fruit d'aquesta iniciativa, de les quals es començà a gestionar la compra des d'inicis del 1919, juntament amb el frontal romànic de Guils de Cerdanya (avui al Museu de Prado), el retaule gòtic d'All (desaparegut durant la Guerra Civil), algunes escultures d'aquesta mateixa parròquia (entre les quals hi havia la Mare de Déu d'All, MNAC 15917), els sarcòfags romànics de Gualter (exposats l'un a la catedral de la Seu d'Urgell i l'altre al Museu Diocesà d'Urgell -MDU-204) i el retaule gòtic de Gualter (MNAC 3947).¹⁴

La compra de grups de peces ja inventariades per membres de la Secció d'Art Medieval fa pensar en la conveniència de tenir correspon-salies de la Junta de Museus que puguin fer el seguiment dels tràmits d'adquisició.¹⁵ L'antiquari de la Seu d'Urgell Amadeu Sales, que ja havia venut obres al Museu, s'oferí a ser el corresponsal de la Junta a la Seu d'Urgell i a la Cerdanya.¹⁶ Aquesta proposta, però, no fructificà atès que l'abril de 1919 la Junta de Museus ja manifesta la seva desconfiança vers Amadeu Sales arran del requeriment notarial que Sales interposa per l'impagament del Copó de la Cerdanya (MNAC 12106), que ell mateix havia proporcionat a la Junta.¹⁷ Aquesta mala relació tingué, però, el seu pitjor i definitiu episodi amb l'adquisició de les taules d'Encamp, el 1922.

Està documentat que després que Amadeu Sales deixés de tenir tractes amb la Junta de Museus va incrementar la seva relació amb Lluís Plandiura passant a ser, efectivament, el seu corresponsal a la Seu d'Urgell i la Cerdanya. L'octubre de 1921, Plandiura escriu a Sales en els següents termes: "Debe Vd dar una batida seria en este país en todo lo románico, especialmente frontales, esculturas y frescos. También hierros de esa época. Tengo mucha fe en su gestión que sabré pagar como merece".¹⁸

En un altra fragment d'aquesta mateixa carta i referint-se específicament a les taules d'Encamp Plandiura li escriu: "No lo olvide pues en adquirirlo tengo tanto empeño que le faculto para que de dicho altar pague Vd lo que crea conveniente sin temor que me disguste lo que me diga."

Les gestions per a l'adquisició d'aquestes peces d'Andorra s'allarguen durant tres anys mentre el seu preu es multiplica. Atenent la documentació de la Junta de Museus, en la seva sessió del 13 de gener del 1922 s'accepta l'oferiment del bisbat d'Urgell fixat en cinc mil pessetes per l'altar de Sant Romà de Vila i mil pel fragment del retaule de la parròquia d'Encamp.¹⁹

Però, per la seva banda, Lluís Plandiura va intentar aferrissadament l'adquisició de les taules d'Encamp. A través d'Amadeu Sales, va arribar a oferir 9.000 pessetes per les taules i 11.000 més per fer millores al poble, donacions al bisbat i al rector.²⁰ Fins i tot el mateix Plandiura, el 17 de gener de 1922, envia un telegrama a Folch sol·licitant que deixi Encamp i Toses per a la seva col·lecció. Els seus esforços per adquirir les peces d'Andorra van ser en va i el bisbat d'Urgell va donar prioritat al Museu malgrat la diferència de preu. Folch i Torres publica que l'altar de Sant Romà és una adquisició del 1921²¹ però la confiscació de l'altar adquirit per la Junta de Museus no va ser fàcil, i s'allargà fins a inicis de març de 1922.



1934 - Transport de l'absis d'Engolasters del Parc de la Ciutadella al Palau Nacional.

©Arxiu Fotogràfic de Barcelona

Es conserva documentació a l'entorn de l'organització d'un escamot del Comú d'Encamp, propiciat per Amadeu Sales, que va impedir inicialment el trasllat de les peces d'Encamp a Barcelona,²² fets que han estat publicats diverses vegades envoltats d'un cert to èpic.²³ En tot aquest assumpte Amadeu Sales escriu molt sovint a Lluís Plandiura per a tenir-lo puntualment informat. Acceptada la venda per part de bisbat, certament Amadeu Sales mobilitza la gent del poble i el rector d'Encamp impedint que Folch, Gandia i Vidal s'enduguin les taules, el 8 de febrer de 1922.²⁴

Seguidament, i emparant-se en el criteri manifestat per la renunciatura (segons el qual "s'ha de procurar que, preu per preu, es doni prioritats de compra al Museu i que els objectes no surtin d'Espanya"), Sales fa valdre la diferència de preu entre el museu i la seva proposta per intentar fer suspendre la venda per part del bisbat. Sales confiava que les taules d'Encamp quedarien per a qui millor pagués, però malgrat els tràmits, Emili Gandia va poder portar les taules d'Encamp al Museu de Barcelona a mitjan març de 1922.²⁵

Tant l'altar de Sant Romà de Vila com el fragment de retaule d'Encamp van formar part de l'exposició d'obres adquirides pel Museu els anys 1919-1922, inaugurada el 25 de març del 1922, on també hi havia les pintures murals de Sant Miquel d'Engolasters. Aquest període²⁶ d'adquisicions és fonamental per al Museu Nacional d'Art de Catalunya i molt especialment per a les seves col·leccions d'art medieval, no més comparables en importància a la compra de la Col·lecció Plandiura el 1932, de la qual provenen les pintures de Sant Romà de les Bons.

L'estudi de les peces andorranes que provenen de col·leccions particulars està menys documentada que les que va gestionar la Junta de Museus. La primera notícia de l'existència de pintures murals romàniques a Sant Romà de les Bons és donada per Josep Pijoan el 1910. La documentació del Museu Nacional d'Art de Catalunya especifica que l'antiquari Josep Bardolet les adquirí del bisbat d'Urgell el 1926, i que degueren arrencar-se l'any següent per ingressar, posteriorment, a la col·lecció de Lluís Plandiura,²⁷ on ja figuraven el 1930 muntades en dos plafons plans tal com encara estan avui: un del semicilindre amb apòstols i la Verge, i l'altre corresponent a la part inferior del Crist en majestat. Ambdues peces consten com a donació de Lluís Plandiura el 1932 en el mateix moment que ven la col·lecció al Museu.

Les pintures que es conserven de Sant Esteve d'Andorra la Vella van ser adquirides també per Josep Bardolet el 1926, tot i haver iniciat els tràmits amb el bisbat d'Urgell el 1923. Són l'absidiola nord i cinc fragments conservats al Museu Nacional d'Art de Catalunya, i tres escenes més que pertanyen a col·leccions particulars (Lavatori de la col·lecció Varez Fisa, avui al Museu del Prado, i les escenes de l'Arrest i la Flagel·lació de Crist de la col·lecció Bosch, de Barcelona). Molt probablement van ser arrencades pel restaurador italià Arturo Cividini, i ja el 1927 Josep Gudiol i Cunill publica que "la decoració mural dels absis d'Andorra la Vella ha sigut arrancada, trobant-se a Barcelona en poder d'un col·leccionista particular".²⁸

Els fragments de pintura de Sant Esteve van tenir, però, històries diverses i sols l'absidiola va formar part de l'exposició Internacional de Barcelona del 1929 com a pintura mural romànica de Ròmul Bosch i Ca-



1934 - Altar de Sant Romà de Vila al Palau Nacional de Montjuïc.

©Arxiu Fotogràfic de Barcelona



Altar de Sant Romà de Vila al Jeu de Paume de París.

Arxiu Nacional de Catalunya

Pintures de Sant Esteve d'Andorra a Maissons Laffitte.

Arxiu Nacional de Catalunya



tarineu. El 1934, aquesta pintura, juntament amb altres peces de la seva col·lecció, van ingressar als Museus de Barcelona com a garantia de devolució d'un préstec de l'Institut Contra l'Atur Forçós de la Generalitat de Catalunya, que Bosch i Catarineu va contractar per evitar el tancament del seus negocis a la Unió Industrial Cotonera, de la qual era propietari.²⁹

Després de la mort de Bosch i Catarineu el 1936 i de la Guerra Civil Espanyola, Julio Muñoz Ramonet adquirí les empreses de la Unió Industrial Cotonera i també la part de les col·leccions que eren l'aval del deute contret per Ròmul Bosch amb la Generalitat de Catalunya. Una important part de les col·leccions va ser retirada pel seu nou propietari el 1950 després de fer efectiva la devolució del crèdit. Però una altra part consta com a venuda o donada a l'Ajuntament de Barcelona, fruit dels pactes que acabaren tancant l'operació.³⁰ Tant l'absidiola com els altres cinc fragments de pintura mural de Sant Esteve d'Andorra la Vella que havien ingressat al Museu d'Art de Catalunya el 1934 van ser finalment una donació de Julio Muñoz Ramonet, el 1950.

Es podria pensar que des que les peces andorranes van ingressar al Museu van tenir una vida reposada, a Barcelona. Però, juntament amb la resta de les col·leccions idiverses vegades al llarg del segle xx, van estar a mercè de les circumstàncies. El trasllat del Museu des del Parc de la Ciutadella al Palau Nacional de Montjuïc i sobretot el pas de la Guerra Civil Espanyola, en són els més significatius.

Amb la compra de la Col·lecció Plandiura el 1932, el Museu d'Art i Arqueologia va haver d'accelerar els plans de trasllat de les col·leccions al Palau Nacional de Montjuïc, l'edifici central de l'Exposició Internacional de Barcelona del 1929. La rehabilitació de l'edifici durà tres anys, però el resultat va representar la plasmació d'un projecte modèlic que posicionava Barcelona en les tendències museogràfiques més avançades d'Europa, amb un projecte de Joaquim Folch i Torres. Aquest museu estava previst que fos inaugurat pel president de la Generalitat Lluís Companys el 7 d'octubre de 1934, però els fets d'octubre d'aquell any van portar a l'empresonament de les autoritats catalanes després de la declaració d'estat de guerra que succeí a la proclamació de l'Estat Català, el dia 6 d'octubre. El Museu d'Art de Catalunya, doncs, va ser inaugurat per les autoritats militars del govern conservador presidit per Alejandro Lerroux, l'11 de novembre de 1934. I no va ser fins al 24 de maig de 1936 quan les autoritats catalanes de l'Ajuntament de Barcelona i la Generalitat de Catalunya, amb el president Lluís Companys, van poder fer la visita oficial al Museu.³¹

El trasbals més important de les col·leccions, però, va ser a conseqüència de la Guerra Civil Espanyola. A inicis de la guerra les notícies d'incendis i de destrucció de patrimoni se succeïen i la Generalitat de Catalunya aviat va organitzar-ne el salvament amb confiscacions i trasllats, no sols de les obres dels museus de Barcelona sinó també les d'altres col·leccions catalanes públiques o privades.³²

El 30 de juliol de 1936 la Generalitat de Catalunya ja publica el decret que dissolia la Junta de Museus de Barcelona i creava la Comissaria General de Museus, ampliant a tot Catalunya la seva responsabilitat en la conservació del patrimoni. Atès el tenor dels esdeveniments Joaquim Folch i Torres publica diverses informacions al diari La Vanguardia des de principis del mes d'agost de 1936 i fins que considera



que el patrimoni artístic de Catalunya s'ha salvat, gràcies a una tasca col·lectiva dirigida per la Generalitat.³³

Catalogades les col·leccions, a Montjuïc, es feia necessària la seva protecció i s'organitzà el trasllat d'obres a indrets més segurs, lluny dels bombardejos aeris a la ciutat de Barcelona i del dipòsit de municions del castell de Montjuïc, massa proper a Palau Nacional per a garantir la conservació de les col·leccions. La Comissaria General de Museus decidí adequar l'església de Sant Esteve d'Olot com a reserva propera a la frontera amb França, on es tenia la certesa que aquell patrimoni (prop d'un milió d'obres d'art) podia quedar realment protegit. Malgrat les circumstàncies bèl·liques de l'Estat espanyol, la Generalitat de Catalunya va aconseguir, no sense entrebancs, el suport de les autoritats republicanes espanyoles i del Ministeri d'Educació Pública de la República Francesa per tal d'organitzar una exposició d'Art Català Medieval al Jeu de Paume, la primavera de 1937, a París. Les pintures d'Engolasters, l'absidiola de Sant Esteve d'Andorra la Vella i l'altar de Sant Romà de Vila van viatjar a París, mentre que les pintures d'Encamp i les de Sant Romà de les Bons es quedaren a Olot i després van ser traslladades a Darnius.³⁴

Amb la celebració d'aquesta exposició les autoritats catalanes aconseguien allunyar els tresors artístics de la guerra a la vegada que donaven a conèixer l'art medieval de Catalunya en un centre cultural amb gran

2011-2014 - Altar de Sant Romà de Vila exposat amb el Baldaquí de Toses i la Creu de Bagergue. Museu Nacional d'Art de Catalunya

projecció internacional. L'èxit de l'exposició i la impossibilitat de prorrogar-la al Jeu de Paume, va propiciar que es reobris, ampliada, al castell de Maisons-Laffitte coincidint així amb l'Exposició Internacional d'Art i Tècnica, fins al novembre de 1937. Les gestions de retorn de les obres de París van ser lentes i complexes i finalment no marxaren de París fins a l'octubre de 1939, quan, acabada la Guerra Civil, el Servicio de Recuperación del Patrimonio Artístico Nacional se'n fa càrrec per retornar les obres a Barcelona després que Joaquim Folch i Torres s'hagués quedat tot aquest temps a la capital francesa custodiant la col·lecció.³⁵

Retornades les obres al Palau Nacional de Montjuïc, el Museu va reobrir les sales el 1942 seguint essencialment el projecte de Joaquim Folch i Torres del 1934.³⁶ Des de llavors, les obres andorranes han participat dels grans projectes d'art medieval del Museu. El 1961 el Palau Nacional va ser una de les seus de l'exposició "Arte Románico" celebrada sota els auspicis del Consell d'Europa, comissariada per Joan Ainaud de Lasarte, que dirigiria els Museus d'Art de Barcelona fins al 1985. Les pintures murals d'Engolasters, les de Sant Romà de les Bons i les de Sant Esteve d'Andorra la Vella hi eren exposades juntament amb l'altar de Sant Romà de Vila.³⁷

Les obres de gran envergadura, és a dir, els absis d'Engolasters i Sant Esteve d'Andorra la Vella, van tenir la mateixa ubicació a les sales del Museu fins a la remodelació de les sales d'art romànic del 1995, quan amb el projecte de Eduard Carbonell i Gae Aulenti, es va traslladar tota la col·lecció d'art romànic de l'ala oest a l'ala est del Palau Nacional.³⁸

Els fragments de pintura de format mitjà, en general, han tingut més mobilitat, i quasi tots han viatjat a Andorra amb motiu de les exposicions *Andorra medieval* (1988-1989) i *Magister Sancta Columba. La pintura romànica del Mestre de Santa Coloma i del seu cercle* (2003-2004). Sols la Taula d'Encamp de la Mare de Déu i àngels músics és la primera vegada que torna a Andorra i es pot veure restaurada i estudiada específicament per a l'exposició d'enguany.

Recentment, amb motiu de l'adequació de les sales d'art romànic del Museu Nacional d'Art de Catalunya, una mostra molt significativa de les col·leccions d'art romànic del Museu va ser exposada a la Fundación Mapfre a Madrid amb el títol *El esplendor del románico*.³⁹ El fragment del Crist de la Coronació d'Espines de les pintures de Sant Esteve d'Andorra la Vella (MNAC 35707), com ja havia succeït altres vegades,⁴⁰ va ser-hi present.

Actualment les sales d'art romànic del Museu Nacional d'Art de Catalunya contenen les obres procedents d'Andorra, com ha estat sempre, perfectament integrades dins del discurs cronològic i estilístic, marcat per la disposició dels absis amb pintura mural.⁴¹ Sant Romà de les Bons i Engolasters completen la pintura mural romànica dels Pirineus a la segona meitat del segle XII, mentre que les pintures de Sant Esteve d'Andorra són exemple del millor art del 1200 al bisbat d'Urgell.

Finalment, l'altar de Sant Romà de Vila s'exposa sota el Baldaquí de Toses, en un espai molt central del recorregut. El baldaquí està format per dues taules romàniques pintades per ambdues cares (MNAC 4523 i 4525) i altres elements muntats en forma de baldaquí per a Joaquim



Folch i Torres amb motiu de la inauguració del Museu d'Art de Catalunya el 1934. Aquesta disposició s'ha volgut conservar expressament com a homenatge a la tasca realitzada per Joaquim Folch i Torres al Museu i com a mostra d'una museografia característica del seu temps, amb un gran sentit didàctic de la presentació de les col·leccions. S'exposa conjuntament amb la Creu de Bagergue (MNAC 3937), que com les taules del baldaquí de Toses entrà a formar part del Museu amb la compra de la col·lecció Plandiura. De fet aquesta presentació, per si sola, concentra una part important de la història de les col·leccions del Museu, a la vegada que és un episodi destacat de la memòria del patrimoni d'Andorra.

1973 - Sala del Palau Nacional amb les pintures d'Engolasters i les de Sant Romà de les Bons.

© Català Roca

NOTES

1. Vegeu Pere Canturri, “El patrimoni artístic fora d’Andorra, un conjunt d’obres d’art sortides del país”, 2001, recollida a *L’Andorra de Pere Canturri. Compilació de l’obra escrita*, Andorra 2014, pàg. 571-591. També ha publicat sobre peces d’Andorra del Museu Nacional d’Art de Catalunya M. Pagès: “La pintura romànica d’Andorra conservada al Museu Nacional d’Art de Catalunya”. a: *Magister Santa Columba. La pintura romànica del mestre de Santa Coloma i la seva època*. Andorra la Vella: 2004, pàg. 155-162; i “Noves precisions sobre la història de l’adquisició de la col·lecció de pintura romànica del MNAC” i “La pintura romànica d’Andorra conservada al MNAC”, *Sobre pintura romànica catalana*, 2005, pàg. 9-29 i 31-44 respectivament. Vegeu també I. Lorés i M. Guardia, “El Pirineu Romànic vist per Josep Gudíol i Emili Gandia”, 2013.
2. Vegeu “Resumen histórico de los museos de arte de Barcelona I i II, *Anales y Boletín de los Museos de Barcelona*, vol V, 1-4, pàg. 129-168 i 415-446; A. Garcia i Sastre, *Museus d’art de Barcelona: antecedents, gènesi i desenvolupament fins a l’any 1915*, Barcelona 1997; J. Casanovas, *El Museu de l’Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, Barcelona 2009 i els capítols introductoris de E. March, *Els museus d’art i d’arqueologia de Barcelona durant la dictadura de Primo de Rivera: (1923-1930)*, 2011.
3. A l’Exposició Universal de Barcelona del 1888 es mostraren, amb gran èxit, algunes taules medievals procedents del bisbat de Vic, que ja havien format part de l’exposició organitzada pel Círcol Literari de Vic, el 1868. Aquest fet va impulsar definitivament la creació del Museu Episcopal de Vic, el 1891.
4. M. J. Boronat, *La política d’adquisicions de la Junta de Museus de Barcelona*, 1890-1923 i E. March, “El Pas de Josep Pijoan pels museus de Barcelona” a *Serra d’or*, núm. 652 (abr. 2014), p. 49-53.
5. Vegeu les biografies escrites per Mireia Berenguer en aquest mateix catàleg.
6. Sobre la descoberta de l’art romànic i la primera Missió de l’Institut d’Estudis Catalans, vegeu M. Castiñeiras y G. Ylla-Català, “Domènec i Montaner y la descoberta del romànic: Idea d’una exposició en Enric Granell y Antoni Ramon, *Lluís Domènec i Montaner, Viatges per l’arquitectura romànica*, COAC, Barcelona 2006; i *La missió arqueològica del 1907 als Pirineus*, Barcelona 2008.
7. La Junta de Museus va encarregar còpies de les pintures murals catalanes que s’anaven descobrint (al pintor Rafael Padilla i sobretot a Joan Vallhonrat) per poder il·lustrar la publicació de l’Institut d’Estudis Catalans *Les pintures murals catalanes*. Vegeu les referències d’Andorra al fascicle II, Sant Martí de Fenollà, Sant Miquel de la Seu, pàg. 24, i a les actes de la Junta de Museus del 21 de juny de 1907.
8. Vegeu *Memòria Succinta de la tasca acomplerta per la Junta de Museus de Barcelona en el trienni MCMXIX-MC-MXXII*, especialment pàg. 16-19.
9. Extret del text de Joaquim Folch i Torres “La instal·lació de la pintura romànica en Montjuïc”. *Destino*, 1 de juliol de 1961, Últims escrits, pàg. 282-286.
10. Junta de Museus *Memòria succinta de la tasca acomplerta per la Junta de Museus de Barcelona en el termini MC-MXIX-MCMXXII*. Barcelona: 1922; i també J. Folch i Torres. “Com i per què es van arrencar els frescos romànics que són al Museu de Montjuïc”. *Destino*, 17 de març de 1956, Últims escrits, pàg. 206-212.
11. En termes generals, vegeu el capítol “Descobriments, arrencament i primeres instal·lacions” a M. Castiñeiras i J. Camps. *El romànic a les col·leccions del MNAC*, pàg. 20-27; i per a documentació més concreta, Alberto Velasco González, *Antiquaris, Església i les vendes del patrimoni artístic al bisbat de Lleida (1875-1936)*. Altres bisbats catalans van donar sortida al patrimoni en desús amb la creació de museus de bisbats, seguint l’exemple del Museu Episcopal de Vic, creat pel bisbe Morgades, el 1891. Sobre documentació particular dels arrencaments de les pintures murals, vegeu I. Lorés i M. Guardia, *El Pirineu de Josep Gudíol i Emili Gandia*, Barcelona: 2013.
12. Vegeu J. Camps, M. Pagès. “Història dels trasllats dels absis”, a: *Butlletí del Museu Nacional d’Art de Catalunya*, 3, 1999.
13. Són diverses les cartes de Joaquim Folch i Torres a Lluís Plandiura. Vegeu, especialment, la del 21 de febrer de 1922 (ANC1-715-T2354) i “Carta oberta a Lluís Plandiura amb motiu d’una visita al seu museu íntim de Can Plandiura, a la Garriga, 3 de gener de 1953, a Últims escrits, pàg. 31- 36. Vegeu també
- M. Vidal, “Joaquim Folch i Torres i Lluís Plandiura, dues personalitats apassionades pel nostre patrimoni artístic”, *Col·leccionistes, col·leccions i Museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*, Memoria Artium 5, 2007, pàg. 191-221.
14. La Mare de Déu d’All va entrar al Museu Nacional fruit de les gestions de la Junta de Museus que s’inicien el 1919 però el retaule gòtic de Gualter va formar part de la Col·lecció Plandiura i entra al Museu quan es compra aquesta col·lecció el 1932.
15. El Museu conserva un esborrany de proposta de corresponsalies presentada pel president de la Secció d’Art Medieval i Modern al president de la Junta de Museus (Arxiu MNAC FP-14-4/6). Vegeu també M. J. Boronat. *La política d’adquisicions de la Junta de Museus*, pàg. 577-579.
16. El corresponsal es quedaria amb el 10% del preu fixat per la Junta i un 15% del que aconseguís baixar d’aquest preu.
17. Actes de la Junta de Museus del 12 i 26 d’abril de 1919.
18. Fragments de la carta de Plandiura a Sales del 28 d’octubre de 1921, Fons privat de la família Ponti Sales, transcripció de Mireia Berenguer.
19. M. J. Boronat. *La política d’adquisicions de la Junta de Museus*, pàg. 579-580, i l’acta de la Junta de Museus del 13 de gener de 1922.
20. Carta de Lluís Plandiura a Amadeu Sales el 17 de gener de 1922, Fons privat de la família Ponti Sales, transcripció de Mireia Berenguer.
21. Joaquim Folch i Torres. “La mesa romànica d’Encamp”. A: *Gasetta de les Arts*, 15 de gener de 1927, any IV, núm. 65, pàg. 1-3.
22. “Carta del director dels Museus, del 25 de febrer de 1922, al delegat permanent del Govern Francès per als afers d’Andorra”, Expedients de secretaria relatius a la sessió de la Junta de Museus del 10 de març de 1922 (ANC1-715-T-2354).
23. “Una història digna de contar”, a: *Butlletí de la Societat Andorrana de Residents a Barcelona*, núm. 24, vol. II, setembre de 1931, any III, pàg. 89-90. No s’ha pogut contrastar algunes de les da-

des que dóna aquest article, però concretament creiem que el preu de les taules d'Encamp no va ser de 60.000 pessetes sinó de 6.000, tal com referència l'acta de la Junta del 13 de gener de 1922. També en parla Alexandre Galí a *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya 1900-1936*, vol. XIII, pàg. 184-185.

24. Carta d'Amadeu Sales a Lluís Plandiura datada el 8 de febrer de 1922 (Fons Plandiura-5D.54-12_carpeta63_LP53_226).

25. Fons Plandiura- 5D.54-12_carpeta63_LP53_230.

26. Junta de Museus, *Memòria succinta de la tasca acomplerta per la Junta de Museus de Barcelona en el trienni MCMXIX-MCMXXII*, Barcelona 1922, i "Pintures murals romàniques al Museu". A: *Veü de Catalunya* del 26 de març de 1922.

27. Sobre la col·lecció Plandiura i la seva adquisició: Gudiol i Cunill. "La col·lecció Plandiura". A: *Gazeta de les Arts*. Barcelona: 1928, 2a època, 1-2, pàg. 2-14; i Junta de Museus, "L'adquisició de la col·lecció Plandiura", a: *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, 1932, 19, II, pàg. 353-395.

28. Josep Gudiol i Cunill. *Els Primitius. Els pintors, la pintura mural*, 1927 (La pintura migeval catalana, 1), pàg. 470, 474-475.

29. M. Fernández Esparrach, *Ròmul Bosch i Catarineu i la seva col·lecció*, 2012, treball no publicat, consultat a l'Àrea de Registre del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

30. Vegeu la història de l'arrencament de les pintures a R. Alcoy i M. Pagès. "Les pintures murals de Sant Esteve d'Andorra. Un cicle pasqual del 1200", a: *Quaderns d'Estudis Andorrans*, 9. Valls d'Andorra: 2012, pàg. 155-186.

31. C. Mendoza. "El Museu d'Art de Catalunya", a: *Convidats d'Honor, catàleg de l'Exposició commemorativa del 75è aniversari del MNAC*, pàg. 17-36.

32. Per als esdeveniments ocorreguts amb el patrimoni artístic de Catalunya durant la Guerra Civil Espanyola són imprescindibles Joseph i Mayol. *El salvament del patrimoni artístic català durant la guerra civil*. Barcelona: 1971; J. Gudiol. "La intervención de Josep Gudiol

en el salvamento del patrimonio artístico durante la guerra civil", a: *Tres escritos de Josep Maria Gudiol i Ricart*, p. 87-115; M. Guardia, "El patrimoni artístic català durant la Guerra Civil: un informe inèdit de J. Folch i Torres", a: *Butlletí del Museu d'Art de Catalunya* 1, pàg. 303-321; M. Vidal, *Teoria i crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres*, pàg. 305-371, i *Viatge a Olot. La salvaguarda del patrimoni artístic durant la Guerra Civil*, Ajuntament de Barcelona, 1994.

33. Vegeu els articles de Joaquim Folch i Torres a *La Vanguardia* "La generalitat de Catalunya defensa el patrimoni artístic", 17 d'agost de 1936; "La defensa del Patrimonio artístico de Catalunya", 18 d'agost de 1936, i "El patrimonio artístico de Catalunya está salvado", 2 de setembre de 1936. Aquests articles van ser el motiu per qual Folch va ser processat com a autor del delictes "de auxilio a la revelión militar", pel qual fou condemnat, iniciant així la seva retirada professional com a funcionari de l'Ajuntament de Barcelona (M. Vidal, *Teoria i crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres*, pàg. 370-371). Vegeu també "La revolució de juliol i els nostres museus d'art", a: *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, núm. 65, X, vol. IV, pàg. 301-318.

34. El maig de 1938 la reserva d'obres d'art que quedaren a Olot es va desglossar i algunes obres es traslladaren a Darnius, d'altres a Agullana en previsió de la seva salvaguarda.

35. J. Folch i Torres. "Gestión del director de los Museos de Barcelona durante el período 19 de julio de 1937 al 18 de septiembre de 1940", publicat per M. Guardia. "El patrimoni artístic català durant la guerra civil: un informe inèdit de J. Folch i Torres", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 1, 1993. Vegeu també M. Vidal. *Teoria i crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres*. Barcelona: 1991, pàg. 351-371.

36. Sobre com han estat exposades aquestes obres al llarg de la història del Museu vegeu M. Pagès. "La pintura romànica d'Andorra conservada al MNAC", a: *Sobre pintura romànica catalana*, 2005, pàg. 31-44.

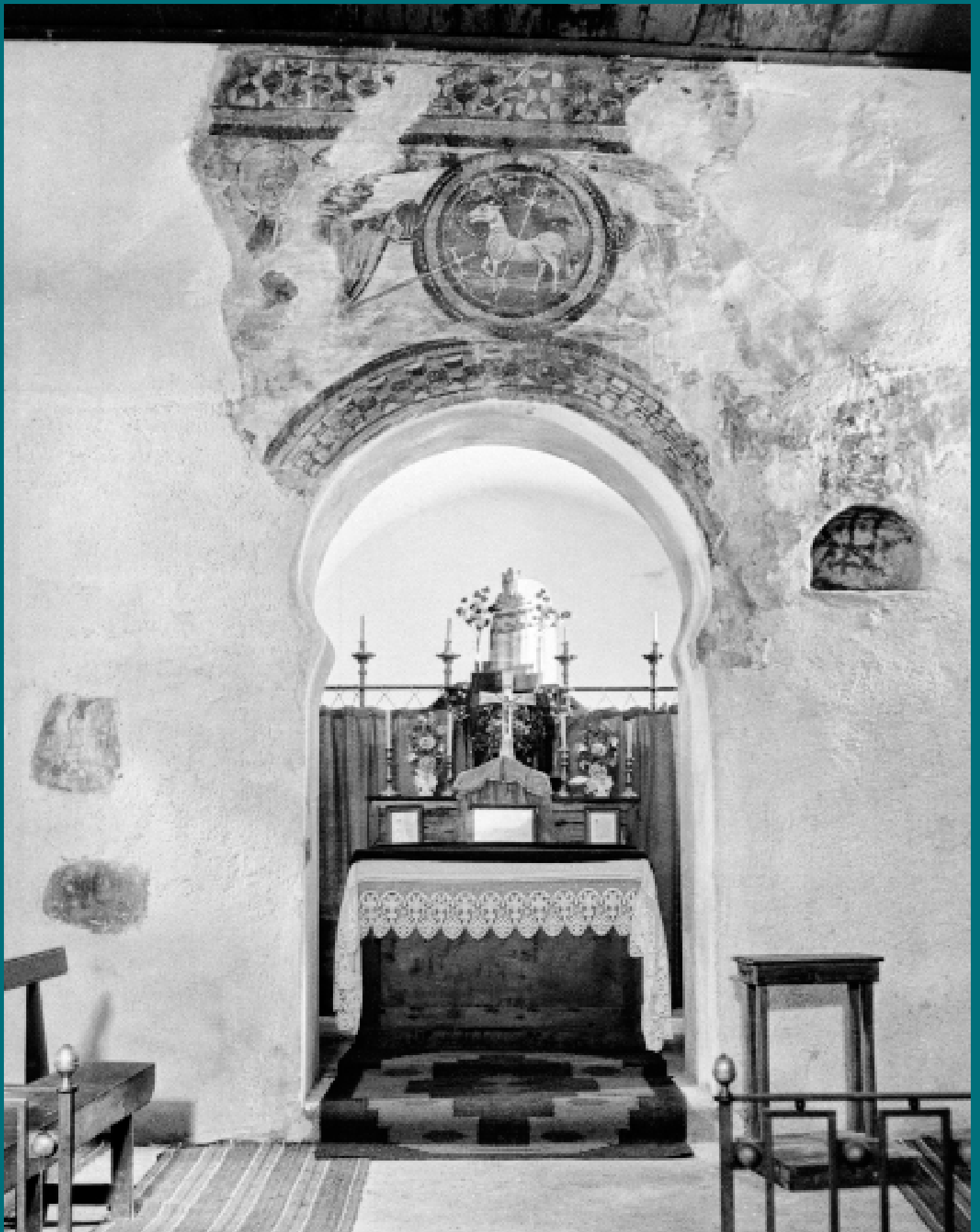
37. *El arte románico. Catálogo*. Barcelona-Santiago de Compostel·la: 1961.

38. *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 3, 1999 dedicat íntegrament a aquesta remodelació.

39. *El esplendor del románico*, 10 de febrer-15 de maig de 2011. Fundació Mapfre, cat. núm. 4, pag. 104-105.

40. Les pintures de Sant Esteve d'Andorra han participat també a les exposicions *L'època de les catedrals*, Girona, Museu d'Història de la Ciutat, 1988; *Entorn a Jaume I*, València, Palau dels Sca-la, 1989-1990; *Prefiguració del MNAC*, Barcelona, Palau Nacional, 1992; *El Arte Románico y Escultura de Vanguardia. Colecciones del MNAC*, Madrid, Centro Cultural del Conde-duque, 2001.

41. J. Camps; G. Ylla-Català. "Les sales d'art romànic del Museu Nacional d'Art de Catalunya. L'actualització de l'any 2011", a: *Mnemòsine* 7, 2012-2013, pàg. 103-110.



UN PANORAMA SOBRE LA PINTURA ROMÀNICA DE LES VALLS ANDORRANES¹

Cristina Tarradellas

HISTORIADORA DE L'ART I ARQUEÒLOGA

GRUP DE RECERCA ARS PICTA

Les últimes investigacions històriques sobre el Principat d'Andorra durant l'edat mitjana han posat de manifest que no és un territori marginal, de segona o tercera divisió, com durant anys s'ha mantingut. Les transformacions que s'experimenten durant aquest període en zones capdavanteres de Catalunya, la península ibèrica i Europa tenen aquí la seva correspondència, això sí, a un ritme diferent. Hem de tenir en compte que el relatiu aïllament del territori dels centres de decisió i de poder, i el poc interès que despertava la zona durant l'edat mitjana, van ajudar a perpetuar una organització i unes estructures socials que condicionen no únicament l'evolució històrica sinó també l'artística, i que evidencien que els models aplicats a altres zones potser aquí no hi tenen cabuda, i per tant és necessari establir un marc de referència propi i diferenciat.

Fent una mica d'història, la conquesta militar i territorial dels francs de finals del segle VIII va integrar les Valls al comtat d'Urgell, del qual formaran part durant els quatre segles següents. El que es considera el primer document que parla pròpiament d'Andorra, encara que últimament planteja alguns dubtes d'autenticitat, surt de la cancelleria carolíngia de Carles el Calb el 25 de gener de 843, i atorga a Sunifred I, fill de Bel·ló de Carcassona, entre d'altres béns, el Rosselló, la Cerdanya, el Conflent i el poble d'Andorra. A partir d'aquest moment la concentració patrimonial de la casa comtal anirà augmentant, amb adquisicions i permutes, que faran que a finals del segle X tingui una presència important a les Valls. L'any 988 es fa la primera transacció entre el comte i el bisbat, i s'enceta un període en què de mica en mica els bisbes, que fins llavors havien tingut una presència testimonial, limitada a afers religiosos i amb poca incidència en l'esfera política, s'aniran convertint en propietaris quasi absoluts del territori. Amb les donacions que rebran dels comtes, que cediran no únicament alous sinó que el 1133 transmetran tots els seus drets sobre les Valls, i amb les dels petits propietaris que busquen redimir la seva ànima, es consolidarà com un poder en alça que acabarà amb l'establiment del que Baraut anomena "la senyoria d'Andorra"².

Paral·lelament al desinterès dels comtes, apareixen una sèrie de personatges pertanyents a la baixa aristocràcia que, en qualitat de vasalls, van adquirint poder, bé per apropiació de béns públics, bé en pagament de serveis prestats. Entre tots ells, els més influents seran els Caboet, que ja controlaven des de feia temps les properes valls de Cabó

A l'esquerra:

Interior de l'església un cop restaurada i descobertes les pintures que van quedar sota del retaule a l'arc triomfal, cap als anys 1934-1935.

(Autor: Francesc Blasi i Espinosa, Centre Excursionista de Catalunya, AFCEC_BLASI_A_3437)

(mitjan segle X) i sant Joan (segle XI), i que a partir de la segona meitat del segle XI tenen la gestió absoluta de les propietats del bisbat a les Valls d'Andorra. Amb aquest panorama, podem dir que l'ordre feudal està perfectament establert a finals del segle XI, un altra cosa és que els andorrans respectessin les normes del joc.

Des dels inicis del segle XI, els habitants de les valls es van resistir a ser dominats per senyors aliens a aquestes contrades, recordem sinó l'episodi de Bragafolls, en què es van oposar violentament a la construcció d'un castell.³ També sabem de les dificultats del bisbat d'Urgell per cobrar les rendes que li pertocaven perquè, tot i que estaven teòricament dins de l'engranatge feudal, les comunitats andorranes funcionaven en certa manera al marge i mantenien uns drets i unes prestacions que tenen les seves arrels en la tardoantiguitat. Sembla per tant que una part important dels habitants de les valls es van mantenir, podríem dir, com a homes i dones lliures que explotaven la terra a partir d'uns drets heretats i en disposaven plenament fins al punt que algunes famílies van arribar a concentrar un important patrimoni territorial. Hem de pensar que, tot i els interessos de bisbes, comtes, vescomtes i senyors, qui manava en realitat eren algunes famílies acomodades que, com a propietaris *de facto*, controlaven els béns de producció. Aquest control econòmic els permetia fer inversions en béns per la comunitat, unes vegades de forma desinteressada, d'altres per prestigi del grup dominant. D'aquestes inversions no en quedaven al marge ni la construcció de les esglésies, ni el nomenament al capdavant d'aquestes esglésies de membres de les seves famílies.

Aquesta situació, totalment inacceptable per la mitra, és l'origen de les fortes tensions que durant anys van afectar les relacions entre el bisbat i els andorrans, i que portaran a redactar l'any 1162 la primera concòrdia en la qual es clarifiquen i es concreten els termes de la relació feudal. Entre les clàusules que afecten àmbits de la vida social, econòmica, política i religiosa, hi ha el compromís dels signants de fer efectius els delmes i les primícies a les quals l'església tenia dret i que no cobrava. L'acord estipula, entre d'altres coses, que es reserva la meitat dels impostos per a les parròquies, i a canvi, aquestes parròquies renuncien a disposar del personal i dels béns eclesiàstics amb la llibertat que havien anat tenint fins aleshores. Tots aquests esforços per reconduir la situació no van servir de gaire ja que fou necessària una segona concòrdia, el 1176, en la qual es precisaven alguns punts i se n'ampliaven d'altres.

Sense entrar en una anàlisi detallada dels termes de l'acord, i centrant-nos en el punt que a nosaltres ens interessa, la necessitat de redactar aquests dos documents ens indica que els habitants de les valls controlaven gran part dels ingressos que generaven i que eren els propietaris de la majoria dels edificis que havien construït. Aquesta situació planteja, ara com ara, tot un seguit d'interrogants que afecten el món artístic: si tenien els diners, controlaven les construccions i nomenaven els capellans, són ells els qui decideixen i encarreguen les decoracions de les esglésies? Perquè si ells tenen, segons sembla, el control absolut sobre el patrimoni religiós, no sembla creïble que el bisbat inverteixi els pocs diners que rep d'aquest territori en uns conjunts que no li pertanyen i sobre els quals, a més a més, no té cap mena d'auto-

ritat. D'altra banda, la important activitat constructora i decorativa que afecta totes les parròquies andorranes durant la segona meitat del segle ···, guarda alguna relació amb la signatura de les concòrdies? Arribar a aclarir definitivament aquests punts sembla difícil, però hi ha una sèrie d'indicadors històrics i socials que evidencien que a partir de finals del segle ··· es produeixen una sèrie de canvis importants en el funcionament de les comunitats que tingueren la seva repercussió en el món artístic⁴.

Descartada la idea que el romànic arriba tard al Principat d'Andorra, podem dir que el trobem perfectament representat al mateix temps que a les veïnes valls pirinenques de Boí i Cardós, amb construccions potser més modestes però que tenen una gran homogeneïtat. Les edificacions andorranes es caracteritzen per ser esglésies de dimensions reduïdes, amb naus irregulars que tendeixen a buscar la regularitat en el rectangle, i que estan presidides per un absis semicircular poc profund al qual s'accedeix des d'un petit tram preabsidal (fig. 1). La tècnica constructiva és força rudimentària, podríem dir que austera, de gran simplicitat, amb uns murs que s'han aixecat amb pedres locals que han estat col·locades sense treballar-les o simplement han estat desbastades. De vegades no es busca la regularitat, sinó senzillament que les pedres encaixin i no quedin soltes. La volta com a sistema de cobriment té poca presència en les cobertes, de fet, únicament n'hi ha constància certa en els casos de Sant Martí de la Cortinada i Sant Romà de les Bons, i el més habitual és trobar-hi embigats o encavallades de fusta.⁵ En línies generals podem dir que són esglésies que mantenen els elements de l'arquitectura tradicional en les quals les formes llombardes s'aniran introduint lentament i es limitaran a l'exterior dels absis, amb arcuacions cegues com en els casos de Sant Miquel d'Engolasters, Sant Esteve d'Andorra la Vella i Sant Romà de les Bons, a les portes d'accés amb sanefes decoratives amb motius de dents de serra com a Santa Coloma o Sant Romà de les Bons, i en els campanars de torre que acompanyen les esglésies, tan característics del paisatge andorrà, amb arcuacions sota coberta i sobre les finestres⁶ (fig. 2).

Aquestes característiques són comunes a la majoria de les esglésies, tant en les edificacions de nova planta dels segles ·· i ···, com en el petit grup de conjunts que presenten fases constructives anteriors que es remunten al segle ·, o inclús a l'època visigoda. El cas de l'església parroquial de Santa Coloma, és sens dubte el més conegut, però també hi ha d'altres, com les de Sant Joan de Caselles, Sant Romà dels Vilars, Sant Serni de Canillo, Sant Vicenç d'Enclar, Sant Climent de Pal, Sant Esteve d'Andorra la Vella i possiblement la de Sant Marc i Santa Maria d'Encamp, on les intervencions arqueològiques detecten una substitució de la capçalera original de planta quadrangular per una de semicircular al llarg del segle ···. Aquestes actuacions arquitectòniques, unes encaminades a la construcció d'edificis de nova planta, d'altres a la modificació o la substitució d'estructures ja existents, coincideixen en el temps amb el període àlgid de les decoracions pictòriques de les esglésies.

És segur que tots els conjunts estaven més o menys decorats amb pintures murals a l'interior, encara que siguin poques les esglésies que han conservat alguna mostra de pintura romànica. Sant Serni



Fig. 1: Sant Serni de Nagol.

Fig. 2: Campanar de Sant Miquel d'Engolasters.



Fig. 3: Capçalera de Sant Miquel d'Engolasters.
(Museu Nacional d'Art de Catalunya)

Fig. 4: Decoració de l'altar de Sant Romà de les
Bons.

de Nagol, Santa Coloma, Sant Esteve d'Andorra la Vella, Sant Miquel d'Engolasters, Sant Joan de Caselles, Sant Romà de les Bons, Sant Cristòfol d'Anyós i Sant Martí de la Cortinada van mantenir protegits durant segles els seus programes pictòrics, bé perquè les pintures van quedar amagades darrere de retaules, bé perquè van quedar tapiades per modificacions arquitectòniques, o bé perquè l'obra romànica va ser substituïda per noves decoracions més a la moda i van quedar en una capa inferior. Totes es van mantenir *in situ* fins a inicis del segle . . . Però a partir d'aquest moment la febre col·leccionista desencadenada a tot Europa afectarà, i molt, aquest patrimoni, de tal manera que entre el 1919 i el 1930 es generalitzen els arrencaments, i les pintures passen a mans d'antiquaris, sobretot de Barcelona, que les fragmenten i les venen tant a col·leccionistes privats com a institucions públiques de dins o de fora d'Espanya.

En l'actualitat, el gruix de les pintures que van marxar d'Andorra es troben quasi totes exposades al Museu Nacional d'Art de Catalunya,⁷ i algunes, com les de Sant Miquel d'Engolasters (fig. 3) i Sant Romà de les Bons, davant la impossibilitat de recuperar-les, es va decidir reproduir-les en els espais originals utilitzant tècniques tradicionals.⁸ A banda del Museu Nacional d'Art de Catalunya, es conserva un sant Silvestre procedent de l'intradós de l'arc triomfal de l'església de Santa Coloma al Mead Art Museum, Amherst College, de Massachusetts, i d'aquesta mateixa església i del mateix lloc, hi ha documentat, per una fotografia conservada a l'Arxiu Mas de l'Institut Amatller d'Art Hispànic, un sant Gregori. La decoració de l'absis de Sant Esteve d'Andorra, que segons Josep Pijoan el formaven una part de la Maiestas, els símbols dels evangelistes, i quatre escenes del cicle de la Passió, està repartida entre col·leccionistes privats i el Museu Nacional d'Art de Catalunya.⁹ Per acabar, de les pintures que decoraven l'església de Sant Cristòfol d'Anyós, avui en mans privades, només en tenim constància per una fotografia en blanc i negre feta l'any 1934 i conservada a l'Arxiu Mas de l'Institut Amatller d'Art Hispànic.

Amb tot, el país encara conserva una bona mostra de la pintura romànica en els conjunts de Sant Joan de Caselles, Sant Martí de la Cortinada i Sant Serni de Nagol, als quals s'han de sumar els fragments de les esglésies de Sant Romà de les Bons, amb la decoració de l'altar (fig. 4) i algunes mostres repartides pel mur nord de la nau,¹⁰ i de Santa Coloma, amb l'*Agnus Dei* flanquejat per dos àngels que presideix l'entrada de l'absis, els fragments repartits en diferents punts del mur de l'arc triomfal, i la decoració del campanar conservada sota el ràfec de la coberta i en algunes de les seves finestres. A banda de les decoracions que podem contemplar *in situ*, el Govern va fer fa uns anys un gran esforç econòmic per recuperar les pintures de l'absis del conjunt de Santa Coloma que, un cop finalitzada la II Guerra Mundial, van quedar en mans del Museu Estatal Prussià de Cultura de Berlín i que avui es poden contemplar en una exposició permanent a la Sala d'Exposicions del Govern d'Andorra la Vella.

La pintura romànica d'Andorra ha estat sempre vinculada a la figura de l'anomenat Mestre de Santa Coloma. Són moltes les referències que podem trobar en les obres especialitzades, i en les no tant especialitzades dedicades a l'estudi de l'art romànic català, en les quals la pin-



tura andorrana s'explica a partir d'aquest personatge, una personalitat que no ha estat documentada i que fa pensar més en l'activitat d'un taller que no pas en la d'un pintor en concret. El Mestre de Santa Coloma pren el nom de la que es considera la primera i la més reconeguda de les seves produccions al Principat, la de l'església parroquial de Santa Coloma, tot i que també se li atribueixen les decoracions dels conjunts de Sant Romà de les Bons, Sant Cristòfol d'Anyós, i Sant Miquel d'Engolasters. D'aquesta manera és com s'ha aconseguit formar, entre els quatre conjunts que han conservat del programa pictòric de l'absis, un grup homogeni que molts cops trobem definit com a *grup andorrà*, un grup que presenta unes característiques formals i iconogràfiques semblants, i que durant molt de temps ha estat el referent per explicar gran part de la pintura del Principat.

Si analitzem detingudament aquests quatre conjunts, veurem que el programa escollit per ocupar la zona de l'absis és el mateix, i que la manera com es tradueix al mur segueix la mateixa estructura de distribuir-lo en dos registres. Amb això, i expressat de manera sintètica, trobem que al registre superior i ocupant la volta hi ha els temes que es relacionen amb l'Apocalipsi, amb la visió profètica de Déu, segons recullen els textos d'Isaïes, Ezequiel i Joan, que s'acompanya pels quatre evangelistes. Al registre inferior, i ocupant el cilindre absidal, hi ha un apostolat. Quedaria un tercer registre en el qual no hi ha figuració, sinó cortinatges a manera de sòcol.

Seguint el que els profetes van revelar, al centre del programa pictòric, i ocupant el lloc més destacat, hi ha la *Maiestas*, una figura monumental de Crist entronitzat dins l'ametlla mística que, assegut al tron com a Santa Coloma d'Andorra, o sobre l'arc iris, com a Sant Romà de les Bons i a Sant Miquel d'Engolasters (fig. 5), simbolitza la presència de Déu entre els humans i introdueix el creient en l'esfera espiritual.¹¹

La gran figura central s'envolta del Tetramorf, els símbols alats dels evangelistes. Ells visualitzen la unió dels quatre evangelis, que són els quatre llibres en els quals es recull la vida pública de Crist, i els

Fig. 5: Registre superior de l'absis de Sant Miquel d'Engolasters.
(Museu Nacional d'Art de Catalunya)

Fig. 6: **Maiestas** envoltada pel Tetramorf de la volta de l'absis de Santa Coloma. Banda de l'Evangeli.



que encapçalen el Nou Testament. La distribució segueix l'esquema tradicional derivat de les visions dels profetes, en què l'àngel de Mateu ocupa la part superior dreta de Crist; el brau de Lluc, l'espai immediatament inferior; l'àliga de Joan, el quadrant superior esquerre; i per sota hi ha el lleó de Marc. Els evangelistes són aquí perquè tenen un doble paper. D'una banda, simbolitzen les qualitats bàsiques del Senyor: Mateu, l'encarnació; Lluc, la força de la fe; Joan, l'ascensió; i Marc, la reialesa; de l'altra banda són testimonis directes de la vida de Jesús, i com a tals, són enviats als quatre costats del món per difondre el missatge de salvació. La manera com s'han disposat les figures, que sembla que surtin projectades des del punt central amb els cossos mirant a l'exterior mentre el cap gira i contempla la figura de Crist, i les diagonals que projecten, és un recurs que ajuda a transmetre la sensació de moviment. La singularitat arquitectònica de Santa Coloma, que té un absis quadrangular cobert amb volta de canó, i no semicircular com a la resta d'esglésies, va fer necessària una adaptació del programa pictòric a l'arquitectura, de tal manera que, sense perdre la simbologia, es decideix que Crist ocupi la zona de la volta que correspon a la banda de l'Evangeli, amb la intenció clara de potenciar més el paper destacat dels evangelistes (fig. 6).

Al cilindre absidal, en el registre immediatament inferior al que acabem de comentar, es disposa un apostolat (fig. 7). Els apòstols són aquí, igual que els evangelistes abans, perquè van ser testimonis directes de la divinitat de Crist, i perquè han estat escollits per instruir els fidels en el camí a la salvació. En senyal d'acceptació del rol que el Mestre els va encomanar, es presenten amb el llibre o amb el rotlle a la mà que recull les ensenyances i la paraula que han de difondre arreu del món. Encapçala la comitiva sant Pere, com no podria ser d'un altra manera, ja que és el deixeble predilecte. El seu estatus privilegiat fa que ocupi un lloc central, el més destacat, al costat de la finestra, per tant també és el més visible. La resta dels apòstols, entre els quals no hi falta sant Pau amb la seva calba característica, varien segons l'església.

Fig. 7: Apostolat de Sant Romà de les Bons.
Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Fig. 8: Colom de l'Esperit Sant damunt la finestra central de l'absis a Santa Coloma.



En els casos de Santa Coloma, Sant Romà de les Bons i Sant Cristòfol d'Anyós s'inclou, entre l'apostolat, Maria sostenint just al costat de sant Pere i també en un lloc molt destacat, una copa amb la mà dreta. Cap de les interpretacions que s'han donat per intentar explicar el perquè d'aquesta mena de representació, si el que Maria sosté ben alt és la copa del Sant Sopar,¹² o si és el recipient que recull la sang en la crucifixió, resol definitivament la qüestió. Però a banda del significat específic que es pugui donar a la copa, si seguim el que els textos sagrats ens indiquen, la presència de la Verge entre l'apostolat ens situa a la Pentecosta, quan segons les escriptures, Maria i els apòstols, després de la mort de Crist s'havien reunit per resar i des del cel va baixar l'Esperit Sant (Actes, 2: 1-7). Sembla que no hi ha dubtes de que el que veiem en els murs és l'escena d'aquesta reunió, a més si, com en el cas de Santa Coloma apareix damunt la finestra presidint l'assemblea la figura del colom, símbol de l'Esperit Sant. El recurs és molt encertat i l'artista ha sabut jugar amb l'arquitectura de l'edifici per simbolitzar l'entrada de la llum divina que inunda tot l'interior (fig. 8).

Però malgrat que el programa pictòric sigui el mateix per a aquestes quatre esglésies, només cal mirar com es diferencien les figures estilitzades de l'apostolat de l'absis de Santa Coloma (fig. 9) dels esquemàtics apòstols de Sant Miquel d'Engolasters, o la diferència entre la figura de Maria de Sant Romà de les Bons i la de Sant Cristòfol d'Anyós, perquè se'ns generin dubtes raonables a l'hora d'atribuir-ho tot a la mateixa mà.¹³ Se'ns fa difícil pensar que han estat executades pel mateix pintor, per un mal dit mestre que suposadament recorre el territori andorrà a finals del segle . . . pintant unes esglésies a mesura que en van acabant d'altres. Davant l'evidència, les coincidències formals que cohesionen el mal anomenat "grup andorrà" no són un argument prou sòlid per considerar que estem davant d'un corrent nascut a les Valls. Molts dels elements que han servit per definir la pintura romànica d'Andorra els trobem també en altres conjunts del Pirineu, només hem d'ampliar una mica més l'àmbit geogràfic per comprovar que hi ha punts de contacte

Fig. 9: Apostolat de la volta de l'absis de Santa Coloma. Banda de l'Epístola.



importants amb els conjunts de Santa Eugènia d'Argolell (Anserall, Alt Urgell), Santa Maria de Ginestarre (Esterra de Cardós, Pallars Sobirà), o Sant Serni de Baiasca (Llavorsí, Pallars Sobirà). La similitud, no únicament en els temes escollits per decorar l'absis, sinó també en la manera com es tracten aquests temes, juntament amb el fet que ens trobem en territori del bisbat d'Urgell, és el que ha portat a parlar d'una decoració impulsada des del bisbat. L'associació en aquests casos sembla fàcil perquè afortunadament hem conservat exemples semblants en les valls pròximes a Andorra, però passa el mateix amb les esglésies que no tenen paral·lelismes coneguts a la regió?

A banda dels conjunts vinculats iconogràficament a Santa Coloma, hi ha tres esglésies més que han conservat mostres de la pintura mural d'època romànica i que ho han fet, afortunadament, en l'emplaçament original. Són les de Sant Joan de Caselles, Sant Martí de la Cortinada, i Sant Serni de Nagol, a les quals s'ha de sumar una part prou important de l'arc triomfal de Santa Coloma esmentat abans. De totes aquestes esglésies, la de Sant Joan de Caselles està considerada la gran joia del país, un *unicum* per la historiografia, tant per l'excel·lència del tema, una gran crucifixió de 2,60 x 2,10 metres que ocupa el mur sud de la nau a tocar de l'entrada de l'absis, com per la combinació dels materials, de la pintura i de l'estuc en una mateixa escena (fig. 10).

Sobre la temàtica, se sap que les crucifixions no són alienes al romànic català, dins del qual s'inclou el romànic andorrà. Serveixen de mostra les que decoraven els murs de Sant Pere de Sorpe (Pallars Sobirà), Santa Eulàlia d'Estaón (Pallars Sobirà) o la que hi ha al claustre del monestir de Sant Pere de Rodes (Alt Empordà).¹⁴ Tampoc hi són les grans Majestats en fusta com les de Beget, la Batlló o de Sant Joan les Fonts, amb les què, tot i que està feta d'estuc, hem de relacionar el Crist de Caselles, perquè presenta les característiques pròpies de les Majestats catalanes realitzades en fusta. Estem parlant d'un Crist a la manera oriental, absolutament rígid, vestit amb *colobium*, amb els cabells llargs recollits al clatell de manera que deixa les orelles al descobert i els tres rínxols que cauen sobre les espatlles, amb els ulls oberts, penetrants, mostrant la seva immortalitat i reafirmant la seva divinitat com es feia amb els déus pagans de l'antiguitat.

Igual que la temàtica, l'elecció de l'estuc tampoc no l'hem de considerar tan estranya. Sabem que era un material habitual en la decoració de les esglésies, a vegades inclús recomanat, i que no era desconegut a l'Urgell durant l'època medieval.¹⁵ Com a mostra tenim els fragments d'estuc conservats del proper monestir de Sant Serni de Tavèrnoles (Alt Urgell) on apareixen dos àngels flanquejant una de les finestres i tot un seguit de sanefes ornamentals amb motius vegetals que completen la decoració. Aquesta coincidència de materials, i la suposada influència cultural que el monestir va exercir en terres andorranes, és el que ha portat a vincular la producció de Caselles al cenobi urgellenc tot i les grans diferències tècniques que hi ha entre els uns i els altres.

Sense descartar que el monestir pogués comptar amb peces d'estuc avui desaparegudes, i que aquestes peces estiguessin tècnicament més properes a Caselles, el que tenim a l'església andorrana ens acosta a produccions europees de conjunts tan importants, com les abadies de Corvey (Alemanya), Saint-Galle (França) o les de Montecassino i Sant

Fig. 10: Sant Joan de Caselles.

Pietro al Monte de Cividale (Itàlia), i no tan importants, com els de Sant Andreu de Sureda o Sant Genís de Fontanes, els dos al Rosselló. Per tant, no es tracta d'una decoració pobra, feta amb un material de segona categoria, un substitut de l'escultura com molts cops s'ha dit, perquè no és així. Els exemples esmentats demostren que l'estuc era un material habitual inclús en els casos en què el promotor es podia permetre pagar una decoració en pedra, i per tant potser hem de canviar el marc referencial, ampliar la mirada sobre el Crist de Caselles, i mirar-lo no en clau local sinó relacionant-lo amb el panorama artístic europeu, on la combinació de pintura i estuc que tenim aquí no és desconeguda.¹⁶

L'altre element que fa especial la decoració de Caselles, i el més interessant iconogràficament, és que per completar la narració de la Crucifixió els acompanyants escollits han estat Longuinos i Stephaton i no, com és habitual quan s'ofereix una visió sintètica del tema, Maria i Joan. Aquesta circumstància, unida al fet que no hem conservat cap exemple d'una Crucifixió amb característiques semblants en territoris pròxims a Andorra, ha fet que a l'hora de buscar un model d'inspiració la recerca s'hagi dirigit a les representacions més antigues que enllacen amb el món carolingi, les que recullen la tradició de les esteles i creus irlandeses dels segles ··· i ···; en les quals és difícil trobar a Joan i Maria acompanyant a Jesús.¹⁷ Per això es diu que la de Caselles és una composició de tema arcaic, ancorada en una tradició que ja estava superada a mitjan del segle ··· quan, segons la cronologia acceptada, es dissenya el conjunt. Però aquesta iconografia, tot i que té el seu moment àlgid durant l'època carolíngia, que és quan es defineix el rol de bo i dolent de cada centurió, no s'abandona durant l'etapa final del romànic. De fet, és sabut que les crucifixions van ser un recurs habitual en la lluita contra les heretgies, i no hem d'oblidar que el bisbat d'Urgell va ser el focus principal de l'adopcionisme, per tant, podria ser que fos una elecció relacionada amb el retorn a l'ortodòxia d'unes comunitats que, com hem vist, estaven una mica al marge?

Sant Martí de la Cortinada, a la parròquia d'Ordino, és el conjunt que conserva *in situ* la major extensió de pintura mural d'època romànica de tot el Principat. Es va descobrir l'any 1968 durant els treballs de restauració d'una de les capelles de l'església, en una zona on, per les característiques de la construcció, ja se sospitava que hi podria haver alguna mena de decoració. Les restes conservades es concentren als murs de la nau, sobretot al mur nord, però també als arrencaments de volta que cobria la nau, en un dels extrems de l'absis, i en l'extradós de l'arc triomfal. Amb tot això, fer una lectura completa del programa iconogràfic és complicat, sobretot si tenim en compte que ens falta la totalitat de la decoració de l'absis, de la volta que cobria la nau, i de gran part del mur sud.

L'ensorrament de la capçalera és el que ens impedeix de conèixer el tema escollit per decorar l'absis, i les restes conservades de la zona són tan minses que únicament permeten identificar una retícula geomètrica feta a base de rombes sobre un fons vermell (fig. 11). A què podrien correspondre? No ho sabem, però el motiu recorda el del mantell que recobreix l'ara que hi ha representada a l'absis de Santa Eulàlia d'Esteaon (Pallars Sobirà). No sabem del cert, perquè ens manca molta in-



Fig. 11: Mur nord de Sant Martí de la Cortinada. En primer terme, les restes conservades de la decoració de l'absis.



Fig. 12: Mur sud de Sant Martí de la Cortinada.



Fig. 13: Mur nord de Sant Martí de la Cortinada.

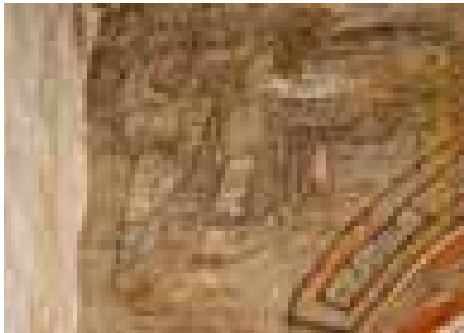
formació, si estem davant d'un cas semblant al de l'església del Pallars, o si per contra es tracta d'una mena de sòcol ornamental que recorria tota la part baixa del cilindre en una situació similar a la que anys més tard, a inicis del segle XIII, s'escollirà per decorar l'absidiola de Sant Esteve d'Andorra la Vella, tot i que, en l'església de la capital és més elaborada i amb uns colors diferents. Sigui una o l'altra, o cap de les dos, que també és possible, el que queda clar és que estem davant d'un programa pictòric diferent al que hem vist que va ser l'escollit per decorar la mateixa zona a les quatre esglésies atribuïdes al cercle de Santa Coloma.

Si ens centrem en el que s'ha conservat millor, la primera impressió que ens enduem en contemplar les pintures de Sant Martí de la Cortinada és de descontrol i desordre. Aparentment no hi ha una distribució homogènia dels registres, que no segueixen cap mena de narració sinó que funcionen de manera autònoma com si fossin quadres perfectament emmarcats i penjats a la paret. El mateix caos i manca d'homogeneïtat trobem en la decoració triada pels elements arquitectònics, on totes les impostes tenen motius diferents i exhibeixen tot un mostrari de possibilitats ornamentals a base de semicercles, meandres, arqueries, línies verticals, diagonals... Però si ens hi fixem bé, veurem que hi ha un criteri, com no podria ser d'altra manera, a l'hora d'assignar una decoració.

En línies generals es veuen dos grups. A la banda de l'Evangeli hi ha representants del món eclesiàstic encapçalats per un bisbe, sant Martí, que és la figura principal i el titular de l'església (fig. 11). Al seu voltant, tot un seguit de personatges, alguns desconeguts, d'altres amb el corresponent *tituli* que els identifica, que tenen en comú que porten vestits que ens indiquen la seva condició clerical. Acòlits, clergues, o frares, tots pertanyents a l'estament eclesiàstic, però no tots al mateix nivell, hi ha una jerarquia visible tant per la diferència del vestuari, uns amb riques casulles, els altres amb senzilles robes d'un únic color, com pel lloc que ocupen. Així, els que porten les robes més senzilles estan en llocs poc visibles, damunt de les impostes i a les cares internes dels pilars, i no s'adrecen directament a l'espectador com ho fan els sants que ocupen la cara frontal dels pilars, ells miren a un punt elevat de l'absis, avui desaparegut, que bé podria ser una imatge de Crist.

Quedaria fora d'aquest grup el personatge que hi ha just a sota de Martí, un laic sobre el qual s'han donat diferents interpretacions que van des de podria ser el mateix Sant Martí en la seva època de soldat romà, fins a que es tracta d'algun noble relacionat amb la història d'aquesta església, o amb alguna família important de la zona. La inscripció que l'acompanya, en la que es llegeix "GUILLEM GIFRED" i sobre la qual hi ha dubtes que es pugui atribuir a l'època del romànic, no hi ajuda gaire, perquè si bé es cert que hi ha un bisbe que respon a aquest nom ocupant la diòcesi d'Urgell entre el 1042 i el 1075, no s'acaba d'entendre com és que apareix aquí com un laic, i en una decoració que, segons la cronologia acceptada, va ser feta 100 anys després de la seva mort.

Si passem al mur de la banda de l'Epístola, les dificultats interpretatives augmenten perquè s'ha perdut molta pintura que afecta sobretot la part central (fig. 12), i hem de pensar en una composició, sinó



simètrica sí molt similar a la que hem vist al mur nord, on hi hauria el personatge més important amb el que es relacionen les figures laiques que s'hi han conservat, un arquer, un músic, i un ballarí, s'hi haviem de relacionar.

Eclesiàstics i laics, junts decorant una església, però no tractats igual. I és que els primers sempre els trobem en els llocs importants, els que són més visibles pel creient al qual miren de vegades directament sense perdre la solemnitat que els atorga la seva postura hieràtica. D'aquesta manera ocupen els elements estructurals de l'edifici, les pilastres i els arcs torals, com si es busqués establir una relació entre l'esquelet de l'edifici i l'esquelet de la fe cristiana que ells representen. Els laics, en canvi, ocupen llocs més amagats i tenen una actitud molt diferent, més dinàmica, més quotidiana, ballant, tocant un instrument, llençant una sageta, caminant..., intentant suggerir un moviment que tècnicament no sempre s'aconsegueix (fig. 13). I és sobretot aquest intent de conferir dinamisme a les figures, però també la manera com es tracta el color i la varietat cromàtica dels seus murs, el que allunya les pintures de Sant Martí de la Cortinada de les que es relacionen amb Santa Coloma, cosa que porta a pensar en la possibilitat que estiguem davant el treball d'un taller molt proper al que s'està fent a l'altra banda del Pirineu en aquests moments de finals del segle ···.

Per acabar el nostre recorregut, hem de parlar de les pintures que decoren l'arc triomfal, l'intradós i l'arc preabsidal del conjunt de Sant Serni de Nagol. Des del mateix moment que es van descobrir, l'any 1976, ja va quedar clar que estàvem davant d'una obra sense referents en pintura mural, no únicament a Andorra, sinó també a la resta del Pirineu. El primitivisme evident en el tractament de les figures, la linealitat en el disseny, i la reduïda paleta de colors que s'ha utilitzat el separaven de tota la producció pictòrica andorrana coneguda fins a aquell moment. Perquè el pintor, o els pintors de Nagol, és un artista bàsic, amb pocs recursos, que no domina ni l'espai, ni els volums, ni la perspectiva. Totes aquestes característiques, unides en la data de l'any 1055 que apareix en l'acta de consagració trobada en el reconditori de l'altar, són les que han tingut més pes a l'hora de situar la decoració dins la seqüència de la pintura andorrana, i qualificar-la com una de les més arcaïques, la que representa el romànic més primitiu, la que marca la transició entre el món visigòtic i el romànic.

Potser és aquesta suposada antiguitat el que ha portat la historiografia a ser unànime en considerar que no es pot parlar d'unitat programàtica en aquest conjunt. L'aparent manca de relació que hi ha entre els dos registres que decoren l'arc triomfal és la dificultat més gran que s'ha esgrimit per oferir una valoració global. Amb la idea de buscar un element que cohesioni el programa, s'accepta en línies generals que el tema triat és el de l'enfrontament entre el bé i el mal.

La idea s'expressaria en les dues escenes que ocupen els carcanyols de l'arc triomfal, en un amb la lluita entre sant Miquel o sant Jordi contra el dimoni, representat per la serp (fig. 14), en l'altre pels dos personatges que, per a uns, escenifiquen l'episodi de les ofrenes de Caïm i Abel recollit en el Gènesi en què l'ofrena de Caïm és rebutjada per no ser sincera¹⁵, i per a d'altres els profetes Isaïes i Ezequiel (fig. 15). La qüestió no sembla ben resolta a la vista d'algunes incoherències, com la

Fig. 14: Sant Miquel? Sant Jordi? Mur de l'arc triomfal. Banda de l'Epístola. Sant Serni de Nagol.

Fig. 15: Caïm i Abel? Ezequiel i Isaïes? Mur de l'arc triomfal. Banda de l'Evangelí. Sant Serni de Nagol.

manca de nimbe i ales pel personatge que ha estat identificat com sant Miquel, o per la manca d'ofrenes a les mans de Caïm i Abel.

Pel que fa al registre inferior, no hi ha dubte que s'exposa una galeria de sants de difícil identificació, perquè no porten ni atribut ni s'acompanyen per una inscripció, però entre ells es creu reconèixer, a la banda de l'Evangelí, sant Serni, bisbe de Tours i titular de l'església. És en aquest registre on es veu millor les poques facultats tècniques del pintor en el disseny de les figures, sobretot perquè són molt visibles els *pentimenti*, és a dir, les rectificacions fetes sobre la marxa. Si ho mirem detingudament, podrem veure com el sant que ocupa l'intradós del costat de l'Evangelí té quatre braços, i el que hi ha just al davant, a l'intradós de l'Epístola, té tres peus (fig. 16). Però a banda d'aquests errors, el que més ha cridat l'atenció, és el que es coneix com a àngel barbut, el personatge que està acompanyant un dels sants i per a qui encara no s'ha trobat una interpretació satisfactòria (fig. 16).

Com veiem, la varietat, la complexitat i el simbolisme dels programes que decoren els murs de les esglésies andorranes tenen al darrere un gran treball intel·lectual que demana un responsable ideològic que determini quins són els elements que s'han de destacar i en quin lloc. Podem arribar a esbrinar qui hi ha darrere d'aquestes decoracions? L'activitat artística desplegada a les Valls a partir de la segona meitat del segle... ens indica que hi ha una forta voluntat de renovació dels programes pictòrics i, qui tenia la capacitat intel·lectual i econòmica per dur-ho a terme?

Ja hem vist com des de finals del segle..., el bisbat d'Urgell havia anat acumulant un gran patrimoni al Principat, com la gestió i el control de tot aquest patrimoni, que va ser difícil durant anys, i com es va intentar posar fi a la situació a mitjans del segle..., amb la redacció de les Concòrdies. Aquests documents, que trastoquen de ple el funcionament de la vida religiosa, tenen alguna relació amb les noves decoracions?, i en cas afirmatiu, significa això que és el bisbat qui encarrega les pintures?

Aquestes preguntes ara per ara no tenen resposta, però que els programes de les esglésies es renovin a partir de mitjans del segle... i que estiguin en la línia de l'ortodòxia defensada per l'anomenada Reforma gregoriana, de la qual el bisbat d'Urgell és un clar defensor, així ho fa pensar. Aquest moviment, sorgit a Roma durant el pontificat de Lleó IX (1048-1054), i que està considerat una revolució religiosa que va transformar profundament el cristianisme amb importants modificacions en el dogma, la litúrgia i la disciplina eclesiàstica, insistirà i molt en la separació entre els afers terrenals i els eclesiàstics. En el nostre cas, si a aquesta lluita aferrissada contra les usurpacions de béns eclesiàstics i contra la retenció de les esglésies en mans dels laics hi unim la forta defensa de l'ortodòxia, la capacitat econòmica de la institució eclesiàstica gràcies al gran volum de donacions, i els acords entre la mitra i la societat andorrana, creiem que es dona l'escenari adequat per considerar que el bisbat pugui ser el promotor.

Ben segur que el bisbat d'Urgell, com a centre artístic dinàmic i important, promou des dels seus tallers un art al servei de l'autoritat de l'Església, i que al voltant de la canònica de la Seu s'havien de concentrar un bon nombre d'artistes que, amb qualitats i habilitats diferents,



Fig. 16: Sant amb tres peus i «l'àngel barbut». Intradós de l'arc triomfal. Banda de l'Epístola. Sant Serni de Nagol.

tenen al seu abast i treballen amb tota mena de propostes artístiques arribades d'arreu d'Europa. Les similituds programàtiques que s'aprecien entre els conjunts andorrans, i d'aquests amb altres conjunts de la mateixa àrea geogràfica i de la resta del continent, indiquen que hi ha una idea comuna, però que la manera de traslladar-ho als murs no és sempre igual. Cada pintor imprimeix a l'obra el seu propi caràcter i la seva personalitat, actua amb certa autonomia, planteja diferents propostes, modifica i modernitza l'estil, però sense perdre de vista quin és el missatge que ha de transmetre.

NOTES

1. Aquest estudi s'emmarca en els treballs del grup de recerca ARS PICTA, de l'Institut de Recerca en Cultures Medievales (IRCVM), de la Universitat de Barcelona, i en els projectes del Ministerio de Economía y Competitividad (HAR2013-42017-P) i de la Generalitat de Catalunya (2014SGR986).
2. BARAUT, C.: Cartulari de la Vall d'Andorra. Segles IX - XIII. Vol I i II. Conselleria d'Educació i Cultura del Govern d'Andorra. 1988 i 1990.
3. BARAUT, C.: Cartulari de la Vall d'Andorra. Segles IX - XIII. Vol I i II. Conselleria d'Educació i Cultura del Govern d'Andorra. 1988 i 1990, doc. 16.
4. VIADER, R.: *L'Andorre du IXe au XIVe siècle. Montagne, féodalité et communautés*. Presse Universitaires du Mirail. Toulouse. 2003.
5. En el cobriment de Sant Joan de Caselles no hi ha unanimitat.
6. Santa Coloma, Sant Climent de Pal, Sant Joan de Caselles, Sant Miquel d'Engolasters, Sant Martí de la Cortinada, Santa Eulàlia d'Encamp.
7. La totalitat de la capçalera de Sant Miquel d'Engolasters (MNAC 15972); la part que es va recuperar de l'absis de Sant Romà de les Bons (MNAC 15783 i 15787); de Sant Esteve d'Andorra la Vella l'absidiola (MNAC 35711), algunes escenes de la Passió (MNAC 35707), el brau alat símbol de sant Lluç (MNAC 35706) i dos sanefes ornamentals (MNAC 35709 i 35710). Al Mead Art Museum de Massachusetts hi ha la figura de sant Silvestre que flanquejava l'accés a l'absis de Santa Coloma.
8. En la reproducció de Sant Miquel d'Engolasters, l'any 1982, hi van col·laborar el Museu Nacional d'Art de Catalunya, el Museu Arqueològic de Catalunya i la Facultat de Belles Arts de Barcelona; a la de Sant Romà de les Bons, el 1986, únicament ho va fer el Museu Nacional d'Art de Catalunya.
9. L'any 2008 el Govern va iniciar els tràmits per a l'adquisició de les pintures que estan en mans privades, però tot i que hi va haver acord en el preu, el Consell General no va atorgar el crèdit extraordinari necessari per a l'adquisició i a la legislatura següent va trencar les negociacions.

10. Les mostres són tan petites i disperses que no permeten cap interpretació.

11. En el cas de Sant Cristòfol d'Anyós, no s'ha conservat cap fragment d'aquesta part de l'absis, però la coincidència del programa pictòric del registre inferior amb les altres tres esglésies fa pensar que el tema escollit va ser el mateix.

12. La majoria de les interpretacions relacionen la patena/copa amb el grial, però la llegenda artúrica és posterior a la data atorgada a les pintures.

13. Aquesta possibilitat ja la va apuntar Joan Sureda, a *La pintura romànica a Catalunya*. Alianza Editorial. Alianza Forma, nº 17, Madrid, 1987.

14. A aquestes imatges s'hi haurien de sumar les que il·lustren textos i llibres sagrats, com les d'Ix, d'Irivals o de Taüll, i d'altres de procedència desconeguda, conservades al Museu Episcopal de Vic i al Museu Nacional d'Art de Catalunya reflex d'una tradició catalana entre els segles XI i XIII.

15. Tant Raban Maure a *De Universo XXI*, 8, com Isidor de Sevilla a les *Etimologies*, XVI, 39; XIX, 15; XIX, 10, 20 consideren que l'estuc és un material adequat per a la decoració.

16. Tenim l'exemple del sant Jordi del monestir de Saint Chef-en Dauphiné (Isère).

17. A Irlanda, des del segle VII la Crucifixió era un tema molt representat, sobretot en les esteles funeràries. Placa d'Athlone, estela de Duvillaun, les creus de Moone, Monasterboice de Kells o de les *Scriptures*.

BIBLIOGRAFIA

Baraut, C.: *Cartulari de la Vall d'Andorra. Segles IX-XIII*, Vol. I i II, Conselleria d'Educació i Cultura del Govern d'Andorra, 1988 i 1990.

Baraut, C.: "La iconografia de les pintures romàniques de Sant Serni de Nagol", a *Miscel·lània en Homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*. Vol. I. Publicacions de l'Abadia de Montserrat i Museu Nacional d'Art de Catalunya (Biblioteca Abad Oliba: Sèrie il·lustrada, 14). Barcelona, 1998, p. 133-138.

Canturri, P.: "L'església de Sant Cerni de Nagol i les seves pintures preromàniques", a *QEA*, 4 (1979), p. 5-18.

Canturri, P.: "Les pintures romàniques de Sant Martí de la Cortinada", a *QEA*, 8 (2006-2008), p. 161-174.

Pagès, M.: "L'antiga església de Sant Martí de la Cortinada i les seves pintures romàniques: nova lectura", a *QEA*, 8 (2006-2008), p. 175-202.

Pladevall, A.: (dir). *Andorra Romànica*. Col·lecció Monografies del Patrimoni Artístic Nacional, 1. Enciclopèdia Catalana – Govern d'Andorra, 1992.

Pradalier, H.: *La Peinture romane en Andorre (et plus spécialement les dernières découvertes)*. Mémoire de Maîtrise. Université de Toulouse-Le Mirail. 1970-71 (inèdit).

Pradalier, H.: "Un nouveau peintre roman en Andorre: Le maître de la Cortinada", a *Études Rossillonnaises*, 1973, p. 147-165.

Sureda, J.: *La pintura romànica a Catalunya*, Alianza Editorial, Alianza Forma, núm. 17. Madrid, 1987.

Vela, S.: (coord.), *Història d'Andorra: de la prehistòria a l'edat contemporània*. Edicions 62. Barcelona, 2005.

Viader, R.: *L'Andorre du IXe au XIVe siècles. Montagne, féodalité et communautés*, Presses Universitaires du Mirail. Toulouse, 2003.

WunderWald, A.: *Les pintures murals de l'església de Santa Coloma a Andorra*. Universitat Tècnica de Berlín, 1997 (inèdit).



LA PINTURA DELS MONUMENTS ANDORRANS ENTORN DEL 1200. ESTAT DE LA QÜESTIÓ

ÀREA D'ART MEDIEVAL. CONSERVADOR EN CAP
MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA

Unes dècades més tard de l'eclosió de l'anomenat Mestre de Santa Coloma i del seu cercle, la pintura a les valls andorranes va experimentar una nova onada renovadora, associada als corrents del 1200, marcats pel reflex de la renovació que havia experimentat l'art bizantí de l'època de la dinastia dels Comnens, cap a la segona meitat del segle... Aquest art, que sobretot als territoris de l'Europa meridional mantenia l'empremta d'un fort component mediterrani, degué ser adoptat des dels tallers de la Seu d'Urgell. Aquest centre, generat des de la gran seu eclesiàstica, episcopal, de la qual depenien les esglésies d'Andorra, degué dur a terme una gran i variada producció que es distribuïa cap al seu entorn o l'influenciava.

A Andorra el conjunt que representa aquest panorama és el de les pintures murals de Sant Esteve d'Andorra la Vella, el qual, en realitat, és l'únic conjunt mural associable a aquest període, entrat ja el segle...; si ens atenem als testimonis artístics conservats. A aquest conjunt extraordinari ens hi referirem en detall a continuació. Amb tot, el panorama de l'època ve completat, pel cap baix, per un exemple de pintura sobre fusta, en concret per les taules d'altar de Sant Romà de Vila, que mostra una disminució important respecte del conjunt mural de Sant Esteve. També a distància, les taules de Vila mostren una certa dependència respecte dels primers, cosa que ha permès delimitar un cercle, junt amb dues obres més: una creu pintada d'origen desconegut, que en alguna ocasió ha estat associada a Andorra sense més precisions (Museu Arqueològic Nacional, a Madrid), i el frontal d'altar dit de Farrera (Museu Nacional d'Art de Catalunya), fora del territori andorrà. Aquest conjunt d'obres ja s'ha datat amb uns marges amplis, alguns dels quals ens situen pràcticament cap a mitjan segle...

A partir d'aquestes dates, ja no es conserven exemples pictòrics que puguin ésser datats al segle...; entre els monuments andorranos, que marquin el camí cap a la pintura gòtica, com sí que es fa palès a la catedral de la Seu d'Urgell, molt probablement a partir d'aquestes dates.

Les pàgines que segueixen pretenen mostrar l'estat de la qüestió sobre la problemàtica que representen les pintures murals d'Andorra i el seu abast, així com sobre la tendència reflectida en la pintura sobre taula.¹

A l'esquerra:
Interior de l'església del temple romànic de Sant Esteve d'Andorra la Vella en l'actualitat amb la biga d'un baldaquí no conservat.
(Foto: Àlex Tena, 2014)

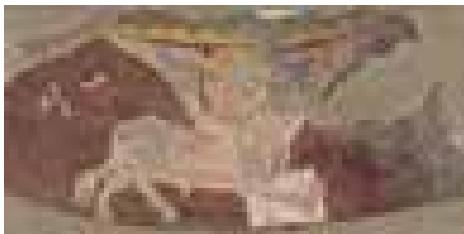
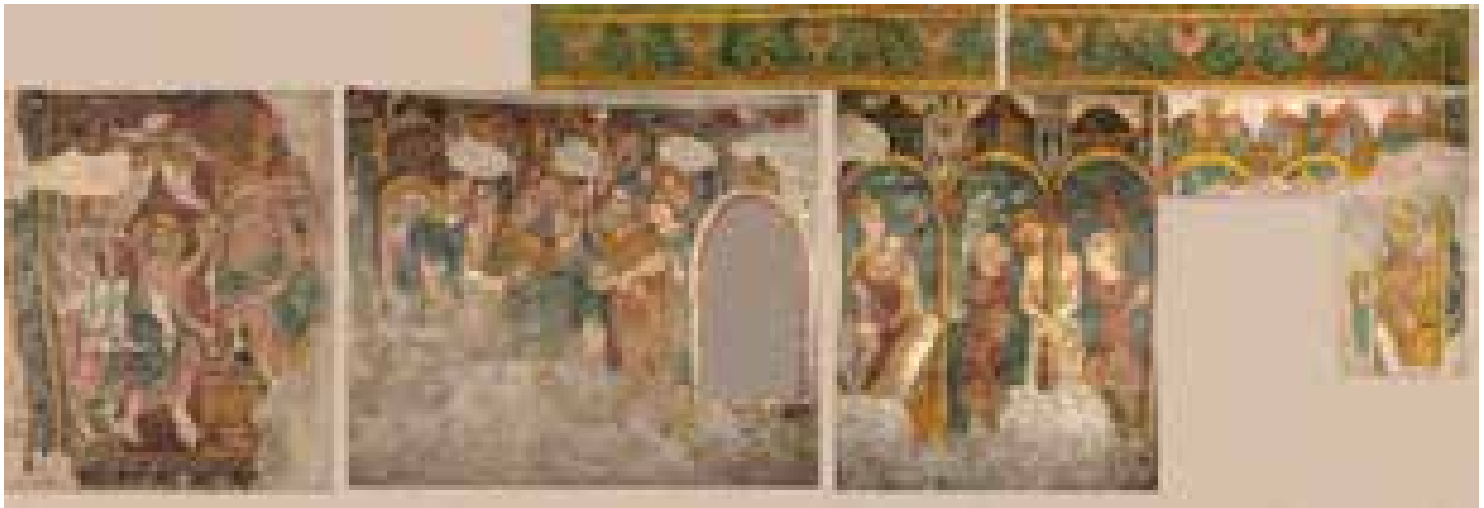


Fig. 1: Restitució del conjunt de les pintures a partir dels fragments conservats de l'absis.

Fig. 2: Exterior del temple romànic de Sant Esteve d'Andorra la Vella. (Foto: Àlex Tena, 2014)

Fig. 3: Pintures murals de Sant Esteve d'Andorra la Vella. Fragment del Tetramorf. (MNAC 35706)

.....

El conjunt de l'església parroquial de Sant Esteve d'Andorra la Vella és el referent més important de la pintura mural del 1200, no sols a Andorra en termes estrictes, sinó també en l'àmbit de l'antiga diòcesi d'Urgell. Per la seva qualitat i per l'eloqüència dels temes que inclou, és a la vegada una mostra del complex marc de relacions artístiques del inici del segle ···; tant en l'àmbit pirinenc en el qual es va desenvolupar com a Catalunya i al món mediterrani en el qual s'inscriu. Defineix, així, un segon moment creatiu important, unes dècades més tard del cercle de Santa Coloma, que incloïa també exemples com Engolasters i les Bons, així com el gir artístic generat en l'àmbit europeu a partir del darrer quart del segle ···

Els fragments conservats provenen de la part oriental del que resta de l'edifici, concretament de l'absis, especialment de la superfície pertanyent al mur, i de l'espai contigu corresponent al mur nord de la nau, que inclou una absidiola, pràcticament una fornícula, oberta pràcticament al costat immediat de l'arc d'entrada al presbiteri. (fig. 1) Són pràcticament els dos únics elements que han sobreviscut de l'edifici romànic, molt transformat posteriorment. Cal avançar que hi ha poques dades històriques relatives a l'església, si bé cap no és significativa per datar els vestigis conservats d'època romànica, de manera que ha estat datada, genèricament, a la segona meitat del segle ···.² Tan sols la presència de relleus de certa tosquetat en els permòdols de les arcuacions de l'absis poden donar lleus indicis d'una cronologia lleugerament avançada respecte de les construccions més característiques del segle ·· i de l'inici del segle ··· (fig. 2)

Sigui com sigui, el conjunt mural de Sant Esteve ja va ser objecte privilegiat d'estudi des de la seva descoberta als anys 20, i des d'aleshores ha cridat l'atenció dels medievalistes. Així es desprèn, ja des de les primeres referències dutes a terme per Josep Gudiol i Cunill, entre d'altres. Ens sembla oportú, com a primera referència documentada a l'església, de reproduir les paraules de Mossèn Gudiol i Cunill: "*En l'església, que gaudeix de la preeminència sobre les demés del Principat Andorrà, en l'absis darrera l'altar major, podien veure-s'hi els detalls de*



una composició pictòrica, que mostrava una representació del Pantocrator, i més avall unes composicions que semblaven exposar el Lavatori que feu Crist dels peus dels Deixebles en el memorable darrer sopar, i també la traïció de Judes, entregant el seu Mestre als enemics, trobant-s'hi també expressat el fet de tallar Pere la orella a un dels ministres del pontífex jueu...".³ Més endavant ja traçarem sumàriament la història dels fragments que han sobreviscut i que es conserven en diverses col·leccions, entre les quals hi ha el Museu Nacional d'Art de Catalunya.⁴ Poc després sorgirien les aportacions d'abast internacional, com les de Charles Kuhn i Chandler R. Post, que van marcar l'inici d'un bagatge historiogràfic llarg, ric i no absent de controvèrsia.⁵

De la volta de l'absis es conserva una mínima part del Tetramorf, en concret el brau de Lluc (MNAC 35706),⁶ (fig. 3) que permet testimoniar la presència de la *Maiestas Domini*, els vestigis de la qual van ser destruïts, segons algunes fonts, durant el procés d'arrencament. La representació de l'ésser simbòlic se situa en posició centrífuga, bé que amb el cap girat vers la imatge central; sosté el llibre amb les potes davanteres, mentre que les ales desplegadas ressegueixen el motiu que separa el registre corresponent de la part superior de la composició, on hi hauria hagut representat un altre ésser del tetramorf. Una inscripció fragmentària [LVCH]AS apareix amb la seva funció identificadora, sobre el mateix fons vermell que recorre aquesta part, conservada, de la composició. A la dreta també hi ha lleus vestigis de l'orla que delimitava la composició de la volta, mentre que a la part superior del fragment, de nou apareixen vestigis d'una inscripció. Finalment, a l'angle superior esquerre es conserven restes del perfil de la màndorla, a base de palmetes i de la franja de separació del registre superior, consistent en una ondulació.

Una sanefa consistent en un tema vegetal separava el quart d'esfera de l'hemicicle absidal, tal com palesen els dos fragments que se n'han conservat, corresponents a la part dreta (MNAC 35710-35709).⁷ (fig. 4) Consisteix en una successió de palmetes que van ondulant, tot variant la posició on alternen sistemàticament les compostes per cinc fulles, amb la central més àmplia doblegada, amb la qual mostra un sol cos més ampli, igualment doblegat cap a la base. El fragment de la dreta mostra també vestigis de l'orla que resseguia els límits de l'absis, que vèiem en el fragment del Tetramorf i retrobarem en alguns dels fragments de l'hemicicle.

Fig. 4: Pintures murals de Sant Esteve d'Andorra la Vella. Un dels dos fragments de l'orla que separa la volta de l'absis del mur corresponent. (MNAC 35710)



Fig. 5: Pintures murals de Sant Esteve d'Andorra la Vella. Fragment del Lavatori.
(Museo Nacional del Prado, Madrid, Donació Várez Fisa)



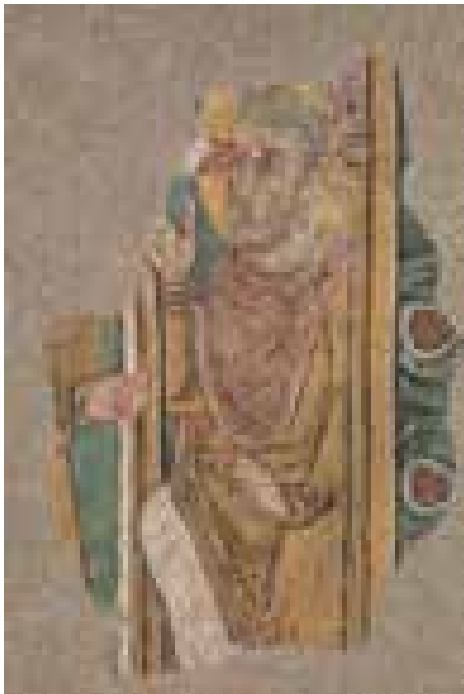
Els fragments conservats del mur desenvolupen, amb tres escenes conservades i una quarta de manera molt fragmentària, un cicle cristològic centrat en la Passió. Seguint l'ordre narratiu d'acord amb els textos evangèlics, el primer dels temes és el del Lavatori dels peus (ara al Museu Nacional del Prado), l'Arrest de Crist (antiga col·lecció Bosch i Catarineu), la Flagel·lació (antiga col·lecció Bosch i Catarineu) i, finalment, els fragments identificats amb la Coronació d'espines (MNAC 35707) que es combinen amb la representació de la ciutat de Jerusalem (MNAC 35708), com a part dels Improperis.

El fragment del Lavatori conserva gran part de les sanefes que emmarquen la composició a l'esquerra i a la part inferior, suposadament a l'extrem septentrional de l'absis, mentre que la banda dreta és la més irregularment preservada, amb diverses llacunes que dificulten la connexió amb la representació següent.⁸ (fig. 5) L'episodi, recollit a l'Evangeli de Joan (Jn 13, 1-20), està reflectit en un marc arquitectònic, focalitzat amb la figura de Crist que s'adreça a sant Pere, el qual situa el peu dret damunt d'un recipient. A l'esquerra, un deixeble sosté la tovallola i a la dreta, rere Pere, apareixen part de les figures de quatre apòstols, aparentment inscrites en una forma d'arc.

Aquesta primera representació ja mostra part de les característiques definitòries del conjunt, amb unes composicions dinàmiques i poblades de personatges, una figuració contundent i agitada, que comporta un

Fig. 6: Pintures murals de Sant Esteve d'Andorra la Vella. Fragment del Prendiment de Crist. (col·lecció particular)

Fig. 7: Pintures murals de Sant Esteve d'Andorra la Vella. Fragment de la Flagel·lació de Crist. (col·lecció particular)



tractament versemblant del gest i certes dosis d'expressivitat en els rostres, tot potenciant el caràcter narratiu. Bo i considerant les dimensions modestes de l'arquitectura d'origen, les composicions adquireixen un aire de monumentalitat, de sentit del volum, que atorga singularitat al conjunt.

El fragment que segueix, sempre d'esquerra a dreta, és el que presenta l'escena de l'Arrest o Prendiment de Crist, centrat pel Bes de Judes (Mt. 26, 47-56; Mc 14, 43-50; Lc 22, 47-53; Jn 18, 3-11), al qual s'afegeix la part corresponent a l'emmarcament de la finestra de l'absis.⁹ (fig. 6) Es manté el fons d'arquitectures que a base d'arcs ordena la composició en tres grups, sense perdre la unitat de l'escena ni el seu vessant narratiu. Al centre, Crist amb el nimbe crucífer és abraçat per Judes mentre simultàniament els seus braços són presos pels soldats; el grup de l'esquerra està protagonitzat per l'episodi de Pere que talla l'orella a Malcus. El mateix fragment inclou la part corresponent a l'enquadrament de la finestra, de la qual es conserva només una línia en ziga-zaga, delimitada entre un to roig i un de blanc, que evoca els frisos dentats de tants edificis del romànic i visible, de fet, a l'exterior del mateix absis de l'església de Sant Esteve. Les arquitectures es perllonguen per damunt de la finestra per enllaçar amb la meitat meridional del conjunt.

El tercer fragment corresponent al mur absidal inclou la Flagel·lació de Crist.¹⁰ (fig. 7) De nou la composició està ordenada mitjançant les arquitectures, amb els arcs que regulen la distribució dels personatges, fet accentuat en aquest cas per la presència de les columnetes de suport als arcs. De fet, la de la dreta esdevé l'instrument del martiri de Crist (amb la inscripció IHS), que presenta els braços lligats a la columna, rere la qual hi ha el cos, envoltat de dos botxins, que són identificats com a jueus ("IVDEI, MALHVDEI"); a l'esquerra, en canvi, apareix la figura de Pilat ("PILATVS"), assegut i ordenant el suplici.

El cicle es completa amb dos fragments que tancaven el sector meridional de l'absis, on es devia representar Crist coronat d'espines (Mt 27,27-30; Mc 15,16-19; Jn 19,2-3). En romanen dos fragments, el primer amb la figura de Crist (MNAC 35707)¹¹ (fig. 8) i el segon amb els elements arquitectònics de la part superior de la composició (MNAC 35708)¹² (fig. 9), seguint la mateixa línia d'emmarcament del conjunt de l'absis. Crist apareix assegut, a la dreta de la composició, davant de soldats els vestigis dels quals s'observen en ambdós fragments, identificats, a més, per les inscripcions on es llegeix, sota els dos arcs de l'esquerra, "IVDEI, IVD[EI]".

Tant el fragment del Lavatori com el del toro de Lluc i del Crist coronat d'espines presenten als extrems mostres de l'orla de caràcter vegetal que emmarcava tota la composició de l'absis. Es tracta d'una successió de motius d'acants, a mena de calzes, que generen uns espais pintats d'un to rogenc, equivalent al d'alguns fons. Es tracta d'un motiu relativament freqüent en les arts pictòriques i escultòriques de l'època romànica, que té les seves arrels en els repertoris del món antic romà.

De la part septentrional de la nau s'ha conservat la part corresponent a l'absidiola (pràcticament un nínxol) oberta immediatament al costat de l'arc d'entrada a l'absis (fig. 10), en perpendicular a la nau, i del carcanjol corresponent a l'esquerra, en direcció als peus de l'antiga

Fig. 8: Pintures murals de Sant Esteve d'Andorra la Vella. Fragment del Crist coronat d'espines. (MNAC 35707)



església. S'hi representa l'anunci del naixement de Joan el Baptista (Lc 1, 8-21). Hi apareix el sacerdot Zacaries (S[ANCTVS] ZAC[AR]IAS. TEMPLVM. [...]S), oficiant davant l'altar, al qual s'apareix l'arcàngel Gabriel, qui anuncia el naixement d'un fill seu, amb el nom de Joan. La visió ve complementada per un grup de personatges pertanyents al poble, assistents a la celebració, acompanyats d'una inscripció de difícil transcripció (POPVLVS, segons alguns autors). A la banda esquerra de la composició, separada per un tronc, i sobre un fons blau, hi apareix sant Joan, el Baptista, caracteritzat com a vell, amb els cabells blancs, sostenint un filacteri i identificat per una nova inscripció (S[ANCTVS] I[OHANES]).

En el mur, a l'esquerra de l'absidiola, apareix un personatge vestit de curt, amb el cap presentat de perfil i orientat cap a la dreta, que aboca aigua d'una gran gerra de la qual sorgeixen tres rajos de líquid que s'introdueixen a tres gerres més disposades a terra. Al seu costat hi ha vestigis d'una altra inscripció (DO[M]InI n[...]) (fig. 11) La imatge d'aquest personatge ha estat relacionada molt sovint amb la representació de les noces de Canà (Jn 2), amb la transformació miraculosa de l'aigua en vi. Òbviament, les interpretacions d'aquesta part de la decoració cal dur-les a terme desconecent del tot si el cicle es perllongava més enllà d'aquesta zona de l'església, cosa probable, i per tant si la figura representada s'integrava a un marc escènic més ampli, i més monumental com succeeix en els fragments de l'absis conservats.

Convé esmentar també el motiu que decora la part inferior del mur de l'absidiola, que també es perllonga a la part de mur de l'esquerra. Consisteix en un losange els espais romboïdals del qual, de fons blanc, estan ocupats per un motiu vegetal d'estructura radial, a base de quatre fulles lanceolades. Aquest tema, que tenia continuïtat a la part llisa del mur, sota el personatge de les gerres, presenta un possible paral·lel, més simplificat, en el mur nord del primer tram de la nau de l'església de Sant Martí de la Cortinada.

Tal com hem avançat al començament, el tractament de la figuració i el plantejament de les composicions s'adiuen perfectament amb les tendències renovadores de l'entorn del 1200, cosa que ha portat a situar el conjunt d'Andorra a les primeres dècades del segle ···· En aquest con-

Fig. 9: Pintures murals de Sant Esteve d'Andorra la Vella. Fragment amb arquitectures corresponent a la representació dels Improperis. (MNAC 35708)

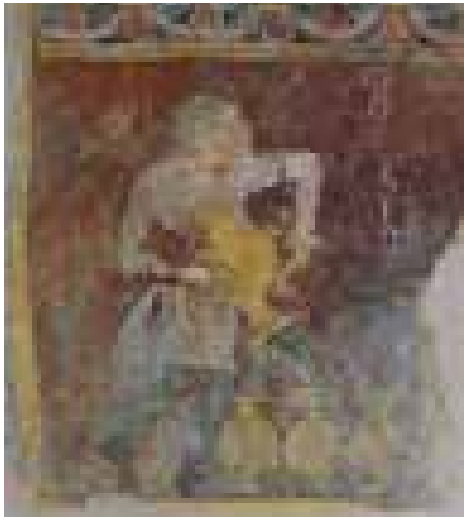
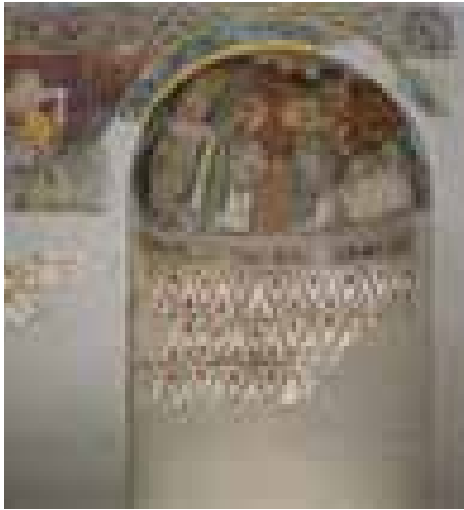


Fig. 10: Pintures murals de Sant Esteve d'Andorra la Vella. Decoració de l'absidiola nord i del mur continguu. (MNAC 35711)

Fig. 11: Pintures murals de Sant Esteve d'Andorra la Vella. Detall del mur continguu a l'absidiola nord. (MNAC 35711)

text, i considerant la pertinença de les valls d'Andorra al bisbat d'Urgell, s'ha plantejat com un conjunt derivat de les directrius dels tallers de la Seu d'Urgell, a l'entorn de la catedral, com es fa palès en altres tipologies d'obres com les de pintura sobre taula i escultura en fusta. Tornarem més endavant a aquesta qüestió relativa al taller.

Amb tot, una altra qüestió és plantejar la filiació del taller, o de la tendència, dins del panorama complex i polièdric de l'art de l'entorn del 1200, no sols a l'àmbit mediterrani sinó també al centreeuropeu, amb les interconnexions que comportava. En aquest sentit, Rosa Alcoy va aprofundir en l'estudi del conjunt tot plantejant punts de contacte amb la pintura nord-italiana de la zona de l'Alto Adige, amb centres germànics, especialment austríacs, com la miniatura de l'escola de Salzburg. En aquest sentit, han estat citats punts de contacte amb detalls d'Appiano (o Castel Appiano), a Bolzano, San Jacopo de Grissiano, o la Johanneskapelle de Pürgg.¹³ Més àmpliament, s'ha apuntat la necessitat d'inserir el conjunt en el marc de relacions amb la Mediterrània oriental, dins del context de les Croades, dels contactes amb Terra Santa.¹⁴ En altres conjunts murals i sobre taula s'ha evocat, com és ben sabut, Anglaterra com un dels punts de referència, cosa que per al cas de Sant Esteve obliga a valorar certes concomitàncies amb obres com la representació del Davallament de la Creu de la catedral de Winchester, datat cap al 1205.¹⁵

Amb relació a la iconografia dels absis de l'àmbit pirinenc, no hi ha dubte que el tret singular consisteix en l'amplitud de la temàtica cristològica centrada en la Passió i en el fort sentit narratiu que adquireix. En aquest sentit, recentment s'ha plantejat, en la línia ja expressada per a altres conjunts anteriors i posteriors, una justificació del programa com a resposta als plantejaments herètics que amb tanta força van influir en el context polític i religiós de la zona, cenyint-lo al marc de l'actuació del bisbe urgellenc Pere de Puigverd (1204-1230).¹⁶

No podem oblidar que de la mateixa església de Sant Esteve es conserva una biga amb vestigis de decoració floral i geomètrica, encaixada a l'entrada de l'absis romànic. Aparentment, no presenta punts de contacte amb el conjunt de pintura mural, si bé també ha estat datada cap al 1200.¹⁷ En mancaria una anàlisi de materials, de pigments i de la tècnica per esbrinar si biga i pintures murals responen o no a la mateixa campanya decorativa de l'església.

.....

Tradicionalment han estat assenyalats els parentius estilístics de les pintures murals de Sant Esteve d'Andorra la Vella amb algunes obres de pintura sobre taula destinades al mobiliari litúrgic. La historiografia s'ha referit especialment a les tres taules d'altar de Sant Romà de Vila (MNAC 15875) com a peça andorrana, mentre que a la sèrie han estat inclosos el frontal d'altar dit de Farrera (MNAC 15808),¹⁸ així com una creu pintada d'origen desconegut conservada al Museu Arqueològic Nacional de Madrid (inv. 57073). Aquestes obres, així, seguirien el corrent bizantinitzant marcat per les pintures de Sant Esteve, bé que amb menys vigor.

El conjunt de Vila (Encamp) és un dels exemples de mobiliari d'altar més complets entre els conservats a l'àmbit diocesà d'Urgell,¹⁹ (fig. 12, 13, 14) al costat del de Sant Serni de Tavèrnoles (Museu Nacional d'Art de Catalunya) i, en un altre àmbit politicoreligiós, el de Santa Maria de Lluçà (Museu Episcopal de Vic).²⁰ La taula principal de Vila presenta la composició habitual de la *Maiestas Domini* envoltada del Tetramorf en el registre central, amb la particularitat que el desplegament dels costats és reduït a vuit figures d'apòstols, distribuïdes en quatre registres, dos superposats a cada banda. Aquests apareixen identificats amb inscripcions incises en la capa de guix dels elements d'emmarcament (com succeeix a Farrera, bé que les inscripcions són als filacteris que sosté cada personatge).²¹ La taula situada a l'esquerra (per a l'espectador), conté tres figures més d'apòstols, dempeus i orientats cap a la *Maiestas Domini*, sense identificar. La darrera, a la dreta, conté una representació de l'Assumpció de Maria, envoltada de dos àngels que l'alcen pels avantbraços. No hi ha dubte, però, que a part de la identificació concreta de les composicions i dels personatges, des del Crist en majestat fins a l'apostolat i el protagonisme atorgat a la figura de Maria, hi ha una visió global del programa iconogràfic de l'altar, que en el futur convé analitzar en detall. En conjunt, s'hi ha vist també un programa articulat entre les taules, tal com succeeix en realitat en els altres exemples coneguts i ja esmentats.

Des del punt de vista tècnic destaca l'aplicació de colors brillants i saturats, en què els taronges, vermells, verds i grocs es combinen, tal com podem observar en els fons i en la indumentària dels personatges. D'altra banda, es recorre al relleu de guix amb plaques d'estany recobertes de colradura en els elements d'emmarcament i en el nimbe de Crist, recurs visible en altres obres de l'entorn urgellès del segle... La composició general segueix els esquemes habituals en aquest tipus de moble litúrgic, si bé amb una tendència a l'esquematzació i a la interpretació d'una sèrie d'estereotipus. De fet, les zones llises de color que s'apliquen als fons es mantenen en aquesta línia. Admetent la idea d'una vinculació amb la tendència encapçalada en aquesta zona per les pintures murals de Sant Esteve d'Andorra la Vella, existeix una distància qualitativa notable entre una i altra obra.

Tradicionalment, les taules de l'altar de Sant Romà de Vila han estat relacionades estilísticament amb dues peces més, ja esmentades al començament. La primera és el *Frontal d'altar dit de Farrera*, (fig. 15) que la historiografia ja ha localitzat amb certa ambigüitat o ha tendit a associar amb la parroquial dedicada a santa Eulàlia del poble de Farrera situat en una vall del Pallars Sobirà,²² limítrof amb les valls andorranes.²³ En aquest cas, les analogies se centren en el tractament de les figures, especialment en els trets facials, que també revelen el record llunyà de les pintures murals de Sant Esteve d'Andorra la Vella, i especialment dels seus rostres expressius, de celles ondulants i marcades amb determinació. Sovint, però, aquesta relació amb les pintures murals ha estat valorada com a residual o vulgar.

Farrera i Vila semblen formar part d'un mateix cercle, al qual la historiografia ha afegit amb encert la creu conservada al Museu Arqueològic de Madrid, per a la qual en alguna ocasió s'ha suposat un origen andorrà, sense més precisions i sense confirmar, i que també ha constatat



Fig. 12: Taula frontal de Sant Romà de Vila. (MNAC 15875)

Fig. 13: Taula lateral esquerra de l'altar de Sant Romà de Vila. (MNAC 15875)

Fig. 14: Taula lateral dreta de l'altar de Sant Romà de Vila. (MNAC 15875)



com a procedent del Bisbat d'Urgell. Ha estat datada amb uns amplis marges, dins la primera meitat del segle ···:²⁴ La creu té pintat un Crist sofrent, vestit amb el *perizonium*, que segueix la iconografia dels anomenats calvaris esculpits: les figures de Maria i sant Joan apareixen en els extrems del travesser, mentre que el Sol i la Lluna són representats a la part superior del pal; el revers, com de costum, mostra l'*Agnus Dei* al centre i el tetramorf als extrems de la creu. Una aproximació al tractament del cap del Crucificat permet confirmar els vincles amb les taules d'altar comentades fins ara. De l'obra ha estat destacat el dibuix, visible especialment en el disseny de la figura de Crist, en el tractament del nu. Cal recordar que el tipus del Crist sofrent va gaudir, en l'àmbit del bisbat d'Urgell, de nombrosos exemples esculpits i pintats, almenys des de mitjan segle ···. De fet, les proporcions i la lleu curvatura del cos del Crucificat tenen paral·lelismes en exemples d'escultura en fusta com el Crist de Cubells (MNAC 122672), producció també urgellenca i datable al final del segle ···, alhora que s'allunya d'altres obres emblemàtiques, clarament anteriors, com el Crist del 1147 (MNAC 15950).

Tal com s'ha assenyalat, les taules de Sant Romà de Vila i les que s'hi relacionen mostren el record, si es vol influència llunyana, del conjunt mural de Sant Esteve i del seu autor, l'anomenat *Mestre d'Andorra*.²⁵ Altres obres han estat esmentades en relació amb aquest grup, amb un plantejament més distanciat respecte de les tres que hem tractat amb més detall. En aquest sentit, criden l'atenció els punts de contacte amb el Frontal d'altar dit d'Estet (MNAC 3911). De nou en aquest cas l'origen ribagorçà de la peça ha estat objecte de dubtes, cosa, però, que no desdii dels vincles amb obres sorgides d'un taller urgellès. La seva composició iconogràfica es basa, com a "Farrera", en un registre principal que conté una *Maiestas Domini* envoltada del tetramorf, i dos més a cada banda que inclouen l'apostolat. Per bé que el sistema d'emmarcament dels personatges i el plantejament del fons, a base de relleus de guix, és radicalment diferent a la taula esmentada més amunt, el disseny dels personatges, dels plecs de la indumentària i dels trets facials s'apropen molt a les obres del grup de pintura sobre fusta. De tot plegat no es poden oblidar altres obres, algunes de les quals més rellevants, com la de Mosoll, ja a l'àmbit de la Cerdanya (MNAC 15788).²⁶

.....

En l'estat actual dels treballs de recerca sobre els tallers d'Urgell és difícil establir un panorama clar i ben estratificat sobre la trajectòria i la influència del taller de l'anomenat *Mestre d'Andorra* i del seu cercle, especialment quan es tracta de les obres pertanyents al 1200 i a la seva continuïtat, no exempta de transformacions i d'interpretacions. En tot cas, el conjunt de pintures murals de Sant Esteve d'Andorra la Vella, datable a les dues primeres dècades del segle ···; constitueix un cas excepcional no sols a les valls andorranes sinó també dins dels límits medievals del bisbat d'Urgell. Mostra com pocs monuments tota la complexitat del marc de contactes i d'interrelacions d'una època en què els lligams entre els diversos espais i extrems de la Mediterrània s'intensifiquen. I planteja o replanteja un problema de caràcter metodològic

Fig. 15: Frontal d'altar dit de Farrera de Pallars. (MNAC 15808)

que resta obert. Per aquest motiu, no és gens estrany que als ben fonamentats antecedents formals i iconogràfics situats a l'esfera germànica sigui necessari afegir, en el futur, nous components, que en part han estat apuntats.

Com a *unicum* en el seu àmbit, tant per la seva formulació estilística com pel programa iconogràfic parcialment conservat, es fa difícil veure una clara incidència de les pintures en el seu entorn. Com a obra situada dins l'àmbit diocesà d'Urgell, no es pot descartar que es partís d'un referent situat en altres punts destacats de la zona, desaparegut com tants d'altres. Pel que fa a la pintura sobre taula, ja hem comentat la seva incidència en obres de l'espai pròpiament andorrà i del bisbat d'Urgell, com a mostra dels vincles entre produccions de tècniques i formats diferents entre si. Manca un treball detingut, acompanyat de l'estudi dels materials constitutius i de la tècnica, per poder ordenar el panorama diversificat que es dibuixa a partir d'exemples com els tractats i tots els que, aparentment, sorgiren del taller de la Seu d'Urgell. Quant a la pintura mural, s'han vist lleus reflexos en obres més avançades. És el cas del conjunt de pintures de l'antiga capella de Santa Caterina de la catedral de la Seu d'Urgell.²⁷ Dins la continuïtat de producció del taller o tallers del Pirineu català central i occidental, les pintures de Santa Caterina marquen ja l'arribada de nous corrents dins del gòtic.

NOTES

1. Atès que existeix una copiosa bibliografia sobre el conjunt de Sant Esteve d'Andorra la Vella, en citarem els estudis més rellevants que han reflectit l'evolució de les teories sobre la seva naturalesa i sobre el context històric i artístic. Els treballs citats, òbviament, recullen tota o bona part dels estudis precedents. Aprofitem l'avinentesa per agrair a Mar Valls la seva contribució en la sistematització del material existent sobre aquest conjunt. D'altra banda, no cal dir que la documentació utilitzada i algunes de les seves valoracions també són els resultat de les tasques dutes a terme per l'Àrea de Medieval (i abans Romànic) del Museu Nacional d'Art de Catalunya durant els darrers deu anys, especialment des del 2006.

2. AADD, «Sant Esteve d'Andorra la Vella», *Catalunya Romànica*, VI, Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 1992, VI, p. 415-422, fig. p. 418, 419, 420, 421, en concret p. 416.

3. GUDIOL I CUNILL, Josep, *La pintura mig-aval catalana. Els Primitius. Primera part. Els pintors: la pintura mural*, Barcelona, 1927, I, p. 470. En una nota al peu, ja assenyala que la decoració mural ha estat arrencada.

4. En tot cas, el treball de Gemma Ylla-Català, en aquest mateix llibre, tracta diversos aspectes de la seva història contemporània, des del moment de la seva descoberta fins a la seva dispersió en col·leccions, que recull la bibliografia que ha tractat l'assumpte. En un altre ordre de coses, també és interessant el treball de Cristina Martí Torres, «La recuperació del patrimoni cultural d'Andorra 'versus' les obres d'art», a *Andorra, un profund i llarg viatge*, Andorra, 2009, p. 680-702, concretament p. 697-700.

5. GUDIOL I CUNILL, J., *La pintura mig-aval catalana. Op. cit.*, 1927, I, p. 470, 474-475, fig. 181; KUHN, Ch. L., *Romanesque mural painting of Catalonia*, Cambridge, 1930, p. 52-53; POST, C.R., *A history of Spanish painting*, Cambridge (Massachusetts), 1930, I, p. 147-148; PIJOAN, J.; GUDIOL I RICART, J., *Les pintures murals romàniques de Catalunya*, Barcelona, 1948 (Monumenta Cataloniae, IV), p. 164-166; COOK, W.W.S.; GUDIOL, J., *Pintura e imagerie romànica*, Madrid, 1950 (Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico VI), p. 105; DURLIAT, M., ALLÈGRE, V., *Pyrenées romanes*, La Pierre-qui-Vire (Yonne), 1969 (La nuit

des temps, 30), p. 165; DEMUS, O., *La peinture murale romane*, Paris, 1970, p. 77; JUNYENT, E., *Catalogne romane*, 2a ed. revisada, [La Pierre-qui-Vire], 1970, II (*La nuit des temps*, 13), p. 197; PRADALIÈRE, H., *La peinture romane en Andorre (et plus spécialement les dernières découvertes)*, Toulouse Le Mirail, 1970-1971 [tesi doctoral], 32-40; AINAUD DE LASARTE, J., *Art romànic. Guia*, Barcelona, 1973, p. 208-212; CARBONELL, E., *L'art romànic a Catalunya. Segle XII*, Barcelona, 1974, I, p. 60-61, 149, 151-152; ALCOLEA, S.; SUREDA, J., *El romànic català. Pintura*, Barcelona, 1975 (Vulpellac, 1), cat. 84; COOK, W.W.S.; GUDIOL, J., *Pintura e imagerie romànica*, 2a ed. actualitzada, Madrid, 1980 (Ars Hispaniae, VI), p. 73-74; CARBONELL, E., *L'ornamentació en la pintura romànica catalana*, Barcelona, 1981 (Materials, 2), p. 97 (tema 78), 138 (t. 146), 180 (t. 215), 183 (t. 223), 184 (t. 225), 185 (t. 228), fig. p. 95; SUREDA, J., *La pintura romànica a Catalunya*, Madrid, 1981 (Alianza Forma, 17), p. 375-376; DALMASSES, N. de; JOSÉ I PITARCH, A., *L'època del Cister, s. XIII*, Barcelona, 1985, (Història de l'Art Català II), p. 199-200; *Andorra Medieval. 7è centenari de la signatura del segon pareatge*, [Andorra la Vella], 1988 [catàleg d'exposició], p. 89; AINAUD DE LASARTE, J., *La pintura catalana. La fascinació del romànic*, Genève/Barcelona, 1989, I, p. 115; *Andorra romànica*, Andorra, 1989 (Monografies del Patrimoni Artístic Nacional, 1), p. 142-149, fig. p. 143-145, 147, 149; ALCOY, R., «Les pintures bizantinitzants de Sant Esteve d'Andorra La Vella en el món europeu del 1200», *Lambard. Estudis d'art medieval*, Barcelona, 1989-1991, V, p. 23-47; AADD, «Sant Esteve d'Andorra la Vella», *Catalunya Romànica*, VI: L'Alt Urgell, Andorra., Barcelona, 1992, VI, p. 415-422, fig. p. 418, 419, 420, 421; ALCOY, ROSA, «Pintures de Sant Esteve d'Andorra la Vella», *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1992 [catàleg d'exposició], p. 164-168, cat. 24, fig. p. 165-167; CARBONELL, Eduard. et al., *Guia. Art romànic*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1997, p. 135, 137-138, 186, núm. 121; PAGÈS, M., «La pintura romànica d'Andorra conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya», *Magister Sancta Columba. La pintura romànica del Mestre de Santa Coloma i el seu cercle*, Andorra la Vella, 2003, p. 155-162 [catàleg d'exposició]; ALCOY I PEDRÓS, R., «Del 1200 al gòtic», *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura I: De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, 2005, p. 34-37, 34; PAGÈS, M., *Sobre pintura romànica catalana*, Barcelona, 2005, p. 31, 35-44; CASTIÑEIRAS, M., «La pintura mural», *El*

romànic a les col·leccions del MNAC, Barcelona, 2008, p. 87; CASTIÑEIRAS, Manuel, «Santa Caterina retrobada: el programa de la catedral de la Seu d'Urgell i el seu context», Castiñeiras, Manuel, *La princesa sàvia. Les pintures de Santa Caterina de la Seu d'Urgell*, Barcelona, 2009, p. 23-37, 31; PAGÈS PARETAS, Montserrat, «Lavatori. Sant Esteve d'Andorra», *Convidats d'honor: exposició commemorativa del 75è aniversari del MNAC* [exposició desembre 2009 – 11 abril 2010], Barcelona, 2009, p. 78-83; CAMPS I SÒRIA, J.; YLLA-CATALÀ, G., *El esplendor del Romànic. Obras maestras del Museo Nacional d'Art de Catalunya*, Madrid, 2011 [catàleg d'exposició], p. 104, cat. 4, fig. p. 105; ALCOY PEDRÓS, ROSA; PAGÈS PARETAS, Montserrat, «Les pintures murals de Sant Esteve d'Andorra: un cicle pasqual de 1200», *Quaderns d'estudis andorrans*, Escaldes, 2012, 9, p. 155-186, 155-186; PAGÈS PARETAS, Montserrat, «La pintura mural romànica de Catalunya, avui», *Catalan Historical Review*. Institut d'Estudis Catalans, 2013, 6, p. 157-167, 164.

6. El fragment, actualment presentat emmarcat, presenta les dimensions següents: 100 x 202,5 x 3,5 cm. Com la resta de fragments conservats al Museu Nacional d'Art de Catalunya, forma part de tot el conjunt que havia adquirit Josep Bardoleit, qui al seu torn les va vendre a Jaume Llongueras (intermediari de Lluís Plandiura). El 1929, quan es van exposar al Palau Nacional de Montjuïc amb motiu de l'exposició *El Arte en España*, ja figuraven com a propietat de Ròmul Bosch i Catarineu (*El arte en España*. Palacio Nacional. Exposición Internacional de Barcelona 1929-1930, «Guia provisional», Barcelona, 1929, p. 359, cat. 2520). Aquest industrial les va dipositar al museu el 1934, com a garantia de la devolució d'un préstec de l'Institut contra l'Atur Forçós; amb tot, va ser el 1950 quan Julio Muñoz Ramonet en va fer donació.

7. Mesuren 41,5 x 232,5 x 4 cm i 41 x 233 x 3 cm.

8. El fragment mesura 241,5 x 202 cm (Museu Nacional del Prado, Madrid, Donació de la família Várez Fisa, 2013, P-8126 (vegeu SILVA MAROTO, Pilar, *Donación Várez Fisa*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2013, núm. 2, p. 8-9 i 52). Aquest fragment, junt amb uns altres dos d'historiats, van romandre a la col·lecció de R. Bosch i Catarineu, per bé que el que ens ocupa va ser heretat, posteriorment, per Ròmul Bosch i Rius. Vegeu-ne més detalls a PAGÈS PARETAS,

Montserrat, «Lavatori... op. cit. », 2009, p. 78-83.

9. Mesura 204,4 x 241,9 cm. Havent quedat a la col·lecció de R. Bosch i Catalineu, va passar a ser propietat de Rèmol Bosch i Rius.

10. Mesura 204,4 x 164,4 cm. Com l'anterior, va passar a ser propietat de Rèmol Bosch i Rius.

11. Mesura 112 x 72 x 3 cm.

12. Mesura 54,5 x 156,5 x 4,5 cm.

13. Vegeu en detall, amb l'al·lusió a paral·lelismes estilístics i iconogràfics, ALCOY I PEDRÓS, R., «Les pintures bizantinitzants...» op. cit., 1992, p. 23-47, 23-47; ALCOY, Rosa, «Pintures de Sant Esteve d'Andorra la Vella», op. cit., p. 164-168, cat. 24, fig. p. 165-167.

14. CASTIÑEIRAS, Manuel, «Santa Caterina...», op. cit., 2009, p. 31-32.

15. DEMUS, Otto, op. cit., fig. 191.

16. ALCOY I PEDRÓS, Rosa, PAGÈS PARETAS, Montserrat, «Les pintures murals...» op. cit., 2012, p. 155-186, en concret p. 173.

17. Vegeu el treball de PLANAS I DE LA MAZA, Marta, dins AADD, «Sant Esteve d'Andorra la Vella», *Catalunya Romànica*, op. cit., 1992, p. 415-422, en concret p. 416. La biga mesura 14 x 528 x 17 cm.

18. La peça mesura 101 x 146 x 6 cm. Vegeu, com a bibliografia més recent sobre la peça, que recull tota l'anterior, Vivancos Pérez, Juan, dins «Sant Roc de Farrera (abans Santa Eulàlia)», *Catalunya Romànica*, XV, Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 1993, p. 186-187; del mateix autor, «Frontal dit de Farrera», *Catalunya Romànica*, I, Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 1994, p. 389.

19. FOLCH I TORRES, Joaquim, «La mesa romànica d'Encamp», *Gasetta de les Arts*, Barcelona, 1927, any IV, 65, p. 1-2; GUDIOL I CUNILL, J., *La pintura mig-aval catalana. Els Primitius. Segona part. La pintura sobre fusta*, Barcelona, 1929, p. 235-236, il. 110; POST, Charles R., *Pre-Romanesque Style. The Romanesque Style*, Cambridge (Massachusetts), 1930, I, p. 247-248 (A History of Spanish Painting, I); *Frontals romànics del Museu d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1934, làm. VIII, IX, X; COOK, W.W.S.; GUDIOL, J., *Pintura e imagerie romànica*, Ma-

drid, 1950 (Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico VI), p. 233, 158, fig. 208, 209; FOLCH I TORRES, Joaquim, *La pintura romànica sobre fusta*, Barcelona, 1956, p. 36, 38, 168, làm. 41, 43, 45 (Monumenta Cataloniae, IX); COOK, W.W.S., GUDIOL RICART, J., *Pintura e imagerie romànica*, Madrid, 1980, p. 154-155 (Ars Hispaniae, VI, 2ª edició revisada); AINAUD DE LASARTE, Joan, *Art romànic. Guia*, Barcelona, Museu d'Art de Catalunya, 1973, p. 158-160; PLANAS, Marta, VIVES, E., «L'art», *Andorra medieval*, Andorra, 1988, p. 69-80; PLANAS, Marta, VIGUÉ, Jordi, «Sant Romà de Vila», *Catalunya Romànica*, VI, Barcelona, 1992, Fundació Enciclopèdia Catalana, p. 471-474; YLLA-CATALÀ I PASSOLA, Gemma, «Frontal i laterals de Sant Romà de Vila», *Catalunya Romànica*, I, Barcelona, 1994, p. 379-381; VICENS, Teresa, «Les taules procedents de Lluçà: algunes qüestions d'iconografia», *Lambard*, Barcelona, 1999, p. 111-127.

20. La història de la sortida d'aquestes tres taules des d'Andorra queda explicada en el treball de Gemma Ylla-Català en aquest mateix catàleg. Cal recordar que a l'edifici d'origen hi ha una reproducció realitzada l'any 2003, en el marc dels treballs de restauració de l'església.

21. Al registre superior esquerre hi ha representats Andreu i Pere (ANDREA: PETRVS); al registre superior dret, Pau i Felip (PAVLVS: FELIPVS); a l'inferior esquerre, Bartomeu i Bernabé (BARTOLOM[E]I: BARNABE); i a l'inferior dret, Jaume i Tomàs (IACOBVS: TOMAS).

22. El frontal de Farrera va ingressar al Museu de Barcelona l'any 1911 com a compra a Amadeu Sales, personalitat que, com sabem, està vinculada a la venda d'objectes del romànic d'Andorra. Mesura 101 x 146 x 6 cm. Vegeu, com a bibliografia més recent sobre la peça, que recull tota l'anterior, VIVANCOS PÉREZ, Juan, dins «Sant Roc de Farrera (abans Santa Eulàlia)», *Catalunya Romànica*, XV, Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 1993, p. 186-187; del mateix autor, «Frontal dit de Farrera», *Catalunya Romànica*, I, Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 1994, p. 389; PAGÈS, M., «Frontale dell'altare di Farrera», *Bagliori del Medioevo. Arte romanica e gotica dal Museo Nazionale d'Art de Catalunya*, Roma, 1999 [catàleg d'exposició], p. 78-79.

23. En tot cas, no hem d'oblidar que a les valls de la Valira hi ha un altre nucli de població que té com a nom Far-

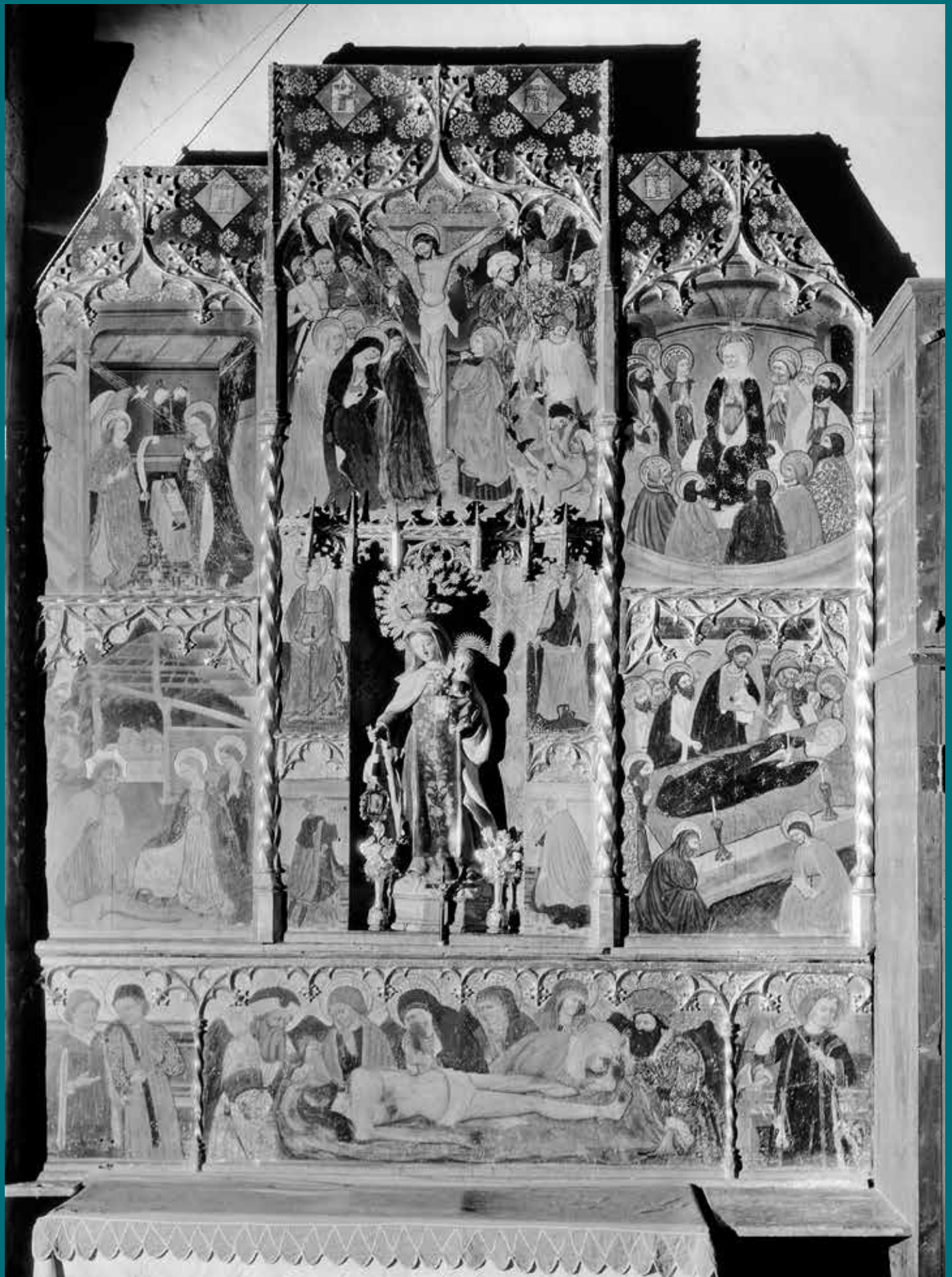
rera, amb l'església dedicada a santa Agnès (MAZCUÑAN I BOIX, Alexandre, YLLA-CATALÀ I PASSOLA, Gemma, «Santa Agnès de la Farrera dels Llops», *Catalunya Romànica*, VI, Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 1992, p. 145-146). Volem fer menció especial de la biga amb les armes dels Castellbò, estudiada per G. Ylla-Català.

24. L'origen d'aquesta creu és incert, almenys fins al moment actual, i va ser adquirida pel museu a Appolinar Sánchez, junt amb altres objectes artístics, el 1933. Les seves dimensions són 76,4 x 55,5 cm. Vegeu FRANCO MATA, Àngela, «Creu d'altar», dins *Catalunya Romànica*, vol. XXVI, Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 1997, p. 408; més recentment, FRANCO MATA, Àngela, «4.7. Cruz de altar», dins «Panorama general del romànic español a través de los fondos del Museo Arqueológico Nacional», GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel, PÉREZ GONZÁLEZ, José María, dir., *Enciclopedia del Románico en Madrid*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2008, p. 123-282, concretament p. 195-196.

25. ALCOY I PEDRÓS, R., «Les pintures bizantinitzants de Sant Esteve d'Andorra...» op. cit. p. 23-47.

26. CASTIÑEIRAS, M., «La pintura sobre taula...», *El romànic a les col·leccions...* op. cit., 2008., p. 89-135, en concret p. 128, 130.

27. Vegeu, en darrera instància, Beseran i Ramon, Pere, «Els cicles murals de la catedral de la Seu d'Urgell», Alcoy, Rosa, dir., *De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 46-49, concretament p. 47 (L'art gòtic a Catalunya. Pintura. 1); CASTIÑEIRAS, Manuel, «Santa Caterina retrobada...», op. cit., 2009, p. 31-32.



DE PINTURA GÒTICA ALS PIRINEUS. EL MESTRE D'ALL I ELS SEUS VESTIGIS ANDORRANS¹

Cèsar Favà Monllau

MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA

El coneixement actual de la pintura gòtica andorrana és feble i, sens dubte, contrasta amb el que tenim respecte a la producció pictòrica d'altres períodes, com ara la d'època romànica. Enfront de l'abundor i la notorietat dels conjunts pictòrics realitzats al llarg dels segles XII i XIII conservats, les obres dels darrers segles medievals conegudes són escasses i més aviat discretes. D'aquí que, almenys en part, la sòlida tradició historiogràfica del romànic del Principat contrasti amb les referències puntuals, exigües i en ocasions apressades, que han estat dedicades a la plàstica gòtica.

Certament, fins avui no comptem amb cap estudi de conjunt versat sobre la pintura de la baixa edat mitjana a Andorra, llevat d'alguns tempteigs esporàdics recents, enquadrats dins d'un marc artístic més ampli.² Tanmateix, abans d'escometre una tasca d'aquesta envergadura amb unes mínimes garanties, es fa necessari emprendre una recerca exhaustiva que permeti ampliar la coneixença d'una realitat ara com ara encara excessivament esquerdada. És per això que, aquesta vegada, em limitaré a analitzar un únic capítol del fet pictòric andorrà de la baixa edat mitjana, a saber, la producció coneguda del Mestre d'All, bo i prenent en consideració, això sí, les obres que el mateix pintor va realitzar per a altres indrets pirinencs; tant per als altres territoris de la diòcesi d'Urgell com per a la Val d'Aran, la qual, com és sabut, a l'època formava part del bisbat occità de Comenge.

El Mestre d'All (Ramon Gonçalbo?)

El perfil artístic de l'anomenat Mestre d'All es va començar a definir als anys trenta del segle passat i avui, malgrat que el pintor ha comptat amb una fortuna crítica força limitada, el seu catàleg és conformat per un nombre remarcable d'obres, aplegades d'acord amb criteris estilístics. Va ser Chandler Rathfon Post, en el volum vuitè de la seva *A History of Spanish Painting*, publicat l'any 1941, qui va batejar el pintor prenent com a base el retaule marià de Santa Maria d'All (Isòvol, la Cerdanya), avui desaparegut però conegut per fotografies (Fig. 1), i qui va assignar-li un primer corpus d'obra.³ Ara bé, amb anterioritat l'hispanista ja havia definit una autoria comuna per a dues obres que tot seguit incorporà en aquest catàleg, això és, l'esmentat conjunt cerdà i una taula sobirana de retaule amb la *Mare de Déu i l'Infant voltats d'àngels músics*

A l'esquerra:

Fig. 1: Mestre d'All, *Retaule de la Mare de Déu*.
Església de Santa Maria d'All (La Cerdanya).
Desaparegut.

(1929. © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas C-55421)



Fig. 2: Mestre d'All, *Taula central del Retaule de Sant Climent*. Església de Sant Climent de Fórns (la Vansa i Fórns, Alt Urgell).

i cantors procedent de la parroquial andorrana de Santa Eulàlia d'Encamp (Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 15793), els quals atorgà a un pintor de l'òrbita de Lluís Borrassà.⁴ A aquests dos exemplars, Post hi afegí un retaule presidit per sant Antoni Abat i sant Miquel de procedència desconeguda, avui perdut però temps enrere emplaçat al monestir de Sant Benet de Bages, algunes de les taules del retaule major de l'església parroquial de Santa Maria d'Arties (Vall d'Aran) i un retaule marià conservat a Michigan, al Detroit Institute of Arts. En volums successius, l'estudiós encara hi incorporà una taula amb un *Calvari* aleshores localitzada en un col·lecció particular vienesa i també, de manera temptativa, un compartiment identificat com dues escenes de la vida de sant Martí, aleshores en mans del sr. Paul Botte, a París.⁵

Després d'aquest contundent impuls seminal, Joan Ainaud va adjudicar al Mestre d'All dues taules amb sengles imatges de *Santa Caterina d'Alexandria* i *Santa Bàrbara*, ingressades al Museu Nacional d'Art de Catalunya de resultes de l'acceptació en llegat de la col·lecció de Pere Fontana per part del govern municipal de Barcelona, el 13 d'octubre de 1976.⁶ Ambdues peces, tanmateix, van ser encertadament apartades del catàleg del pintor per Josep Gudiol i Santiago Alcolea, els quals també van sostreure'n el retaule de Sant Benet de Bages i la taula de la col·lecció privada parisenca. Com a contrapartida, els autors esmentats van incrementar considerablement la producció de l'artífex, amb obres com una taula central de retaule amb *Santa Eulàlia*, que és propietat del Museu Nacional d'Art de Catalunya però està dipositada a l'Ajuntament de Barcelona des del 16 de febrer de 1960; els compartiments de dues predelles hagiogràfiques servades al Museu Maricel de Sitges (inv. 91 i inv. 97), la primera de les quals es considera procedent de l'església de Sant Miquel de la Seu d'Urgell; i dues taules procedents d'un retaule dedicat a sant Pere, amb el *Quo Vadis* i la *Crucifixió de sant Pere* (inv. 95 i 96), que també formen part de la col·lecció del museu garrafenc esmentat.⁷

En els darrers anys, Alberto Velasco ha contribuït al coneixement de la personalitat artística del pintor amb l'assignació d'una taula del *Calvari* conservada en una col·lecció particular de Madrid, una altra amb dos compartiments de predella amb la *Mare de Déu Dolorosa i sant Pere* (Galeria Bernat de Barcelona), i la taula central del *Retaule de sant Climent* de Fórns (la Vansa i Fórns, Alt Urgell), composta per la imatge titular del sant sobremuntada per un *Calvari* (Fig. 2). D'altra banda, el mateix autor ha descobert la procedència original del retaule servat al Detroit Institute of Arts de l'ermita de Santa Maria d'Espui (la Torre de Capdella, Pallars Jussà), gràcies a una fotografia antiga de l'obra disposada encara *in situ*.⁸

Així les coses, encara cal adscriure al catàleg del Mestre d'All les taules gòtiques del retaule de sant Martí de Gausac (Vielha e Mijaran, Val d'Aran), conegut a través d'imatges antigues.⁹ Amb total seguretat cal atorgar-li també la paternitat d'una petita taula amb un àngel amb un *arma christi* descoberta en dates relativament recents a l'església parroquial de Santa Eulàlia d'Encamp, avui custodiada al taller de restauració de la seu de Patrimoni Cultural d'Andorra (inv. 1334), i finalment, tal com tractaré d'argumentar a continuació, apropar-li unes taules fotografiades a Coll de Nargó (Alt Urgell), que jo sàpiga inèdites en la historiografia artística.

Les obres fins aquí enumerades conformen en essència el catàleg provisional del pintor. Això no vol pas dir, lògicament, que no es percebin algunes diferències entre certes obres, les quals hauran de ser analitzades en estudis posteriors, a mesura que es vagin esvaint els múltiples interrogants que envolten aquesta personalitat del quatre-cents català. De moment, em sembla prudent deixar la porta oberta a explicar les dissonàncies a partir d'una evolució professional encara per definir o, en el cas extrem, a partir de l'aïllament d'alguna personalitat artística diversa però estretament vinculada.

Dit això, les obres del Mestre d'All de procedència coneguda localitzen el seu radi d'acció a la zona pirenenca a cavall del bisbat d'Urgell i de l'àrea catalana de la mitra de Comenge, és a dir, al Principat d'Andorra i els territoris de l'Alt Urgell, la Cerdanya, el Pallars Jussà i la Val d'Aran. A la vegada, dibuixen un artífex discret i amb limitacions evidents, que en essència desenvolupa, de manera epigonal i presumiblement en dates avançades, els plantejaments artístics definits en l'art dels volts del 1400. La ficció pictòrica del Mestre d'All beu, en essència, dels plantejaments pictòrics establerts pels pintors de la primera generació d'estil internacional. Entre l'arbitrarietat dels seus tipus físics i dels espais, o del tractament ornamental del color, s'escolen, tanmateix, alguns indicis que permeten situar bona part de la seva activitat a la segona meitat del quatre-cents. Així, per exemple, en certes obres els ritmes cal·ligràfics dels drapejats s'han solidificat donant pas a plegats rotunds i acanalats. O en determinats casos, posem per cas *l'Anunciació* del retaule d'All, es té la impressió que el pintor interpreta en llenguatge internacional un disseny propi del nou realisme flamenc, que guanya terreny a Catalunya vers la dècada de 1440. Només d'aquesta manera es pot entendre el paisatge figurat a través de la finestra geminada o els diversos objectes disposats sobre l'escriptori, els quals, curiosament, comparteixen protagonisme amb elements tradicionals com l'enrajolat del terra, aliè a qualsevol intent naturalista.

La solvència de l'autor ja va ser jutjada amb severitat per Post, que el qualificà com un «baldly peasant mind», un «rustic exponent» o un «country cousin of Pedro Serra's great pupil, Borrassà», responsable d'un art de «contrified character», amb obres que, segons ell, no complien els estàndards de qualitat admesos en el seus volums dedicats a la pintura gòtica hispànica.¹⁰

D'altra part, la filiació primera de la seva pintura respecte a la de Lluís Borrassà aviat va quedar mediatitzada per la figura del solsoní Jaume Cirera (doc. 1418- m. 1449/1450).¹¹ Des d'aleshores, de manera recurrent s'ha remarcat que l'estil pictòric del Mestre d'All es troba principalment ancorat en la plàstica barcelonesa del gòtic internacional i, en especial, és deutor dels plantejaments explotats en el taller regentat pels pintors Bernat Despuig (doc. 1383- m. 1451) i Jaume Cirera; una societat professional en actiu entre el 1426, any en què després d'haver contractat plegats el *Retaule de sant Martí* de Santa Maria de Solsona els dos pintors s'atorguen poders mutus, i el 1442, en què Despuig revoca els poders cedits a Cirera.

És més, la fidelitat de l'autor que ens ocupa al concepte pictòric desenvolupat pels dos artífexs suava al·ludits, així com la seva recurrència a alguns dels seus esquemes compositius, ha portat a creure'l

format en el marc de l'esmentat taller barceloní.¹² En aquest sentit, s'ha indicat, per exemple, la dependència de la *Crucifixió de sant Pere* de Sitges respecte a l'escena homònima del *Retaule de sant Miquel i sant Pere* de l'església de Sant Miquel de la Seu d'Urgell, conservat entre el Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 15837-CJT) i el Museu Nacional de San Carlos, a Mèxic (SIGROA 6414 i 6400).¹³ Un vincle compositiu i estilístic estret, que entre d'altres es pot fer extensiu a les taules del *Quo Vadis* d'ambdós conjunts i, en general, al tipus físic de la majoria d'imatges del príncep dels apòstols emprades pel Mestre d'All, com ara les del retaule de Gausac o el cos de predel·la de la Galeria Bernat.

A partir d'aquest nexa i des que ho fes Gudiol i Ricart l'any 1955, sovint s'ha plantejat la possibilitat que darrere del Mestre d'All s'hi amagui la identitat de Ramon Gonçalbo.¹⁴ Documentat a Barcelona i a la Seu d'Urgell –probablement la seva vila nadiua– entre el 1428 i el 1475 (el 1484 ja consta com a difunt), aquest forma part d'una nissaga de pintors l'activitat coneguda dels quals es desenvolupa des d'inicis del segle xv fins a començament de la centúria següent. És fill i avi respectivament dels pintors Jaume Gonçalbo (doc. 1403- m. 1428) i Joan Ramon (o Joan) Llobet (doc. 1508-1510), de qui se sap que va contractar obra per a la parròquia de Canillo. Com el seu pare, Ramon s'hauria format a Barcelona. Els contactes documentals que manté amb Despuig i Cirera podrien avalar-ho. En aquest sentit sabem que Cirera, el 1430, signà com a testimoni en dos documents de l'artífex urgellenc i que Despuig, en el seu testament de 1451, li va perdonar un deute. Al llarg de la seva carrera, el pintor va tenir el seu obrador establert a la Seu d'Urgell, ciutat en la qual sobresortí per exercir diversos càrrecs d'àmbit municipal: es coneix la seva faceta com a cònsol en diverses ocasions des del 1450 al 1465, i també com a baciner dels pobres vergonyants (1448, 1449, 1451, 1462) i dels captius (1442). Des d'aquí és d'on degué fer front als pocs encàrrecs coneguts per la documentació, tots a la comarca de l'Alt Urgell. Així, a més d'uns treballs pictòrics per a Bescaran (les Valls de Valira) i Carcolze (Castellnou de Carcolze, el Pont de Bar), el 27 de maig de 1455 va contractar el retaule major de l'església del Pla de Sant Tirs (Ribera d'Urgellet), el 4 de desembre de 1458 el retaule de sant Vicenç de l'església parroquial de Montferrer (Montferrer i Castellbò), per al qual assumeix un nou compromís el 12 de desembre de 1475, i el 31 de juliol de 1459 una predel·la dedicada a sant Vicent Ferrer per a l'església dels dominics de la Seu d'Urgell.¹⁵

La hipòtesi que identifica el Mestre d'All amb Ramon Gonçalbo resulta altament versemblant tant pel que fa a qüestions cronològiques i geogràfiques com estilístiques. En cap cas no es tracta d'un argument conclusiu, si bé amb les dades de què disposem aquest pintor sembla el millor candidat a ocupar la vacant. D'una banda, l'àrea de l'activitat documentada de Gonçalbo, l'Alt Urgell, s'inclou en la definida per les obres adscrites al mestre anònim. D'altra banda, la seva trajectòria vital és cronològicament compatible amb l'estil del Mestre d'All i els estrets contactes artístics amb l'obra de Despuig i Cirera troben plena justificació en la relació documental mantinguda entre tots tres pintors. És més, el vincle podria veure's ampliat al seu pare, si es confirma la plausible autoria de Jaume Gonçalbo en la predel·la del mencionat *Retaule de sant Miquel i sant Pere* de l'església de Sant Miquel de la Seu

d'Urgell, el qual, havent quedat inconclús, va acabar sent enllestit per Despuig i Cirera l'any 1433.¹⁶

Al marge d'això, les propostes alternatives sostingudes fins avui resulten més problemàtiques. Gudiol i Alcolea van insinuar la possibilitat que el retaule que Ramon Gonçalbo va contractar per a Montferrer fos el conjunt conservat de Sant Vicenç de Sendes (Museu Diocesà d'Urgell, MDU 91), si bé els mateixos autors ja objectaren els problemes derivats de la cronologia del moble, aparentment molt tardana en relació amb l'estil de la pintura, i del preu, massa elevat per a una obra de dimensions modestes.¹⁷ Cal afegir, a més, que Sendes i Montferrer eren, a l'època, dues viles distintes, per molt que en l'actualitat la primera formi part del municipi encapçalat per la segona. Per un altre costat, en alguna ocasió s'ha proposat definir la personalitat artística de Ramon Gonçalbo a partir de les taules conegudes d'un *Retaule de sant Vicenç* que es considera procedent de la Seu d'Urgell (unes formen part de la col·lecció del Museu del Prado –inv. 2671 i 2670– i les altres, són a la Galeria Bernat de Barcelona).¹⁸ No obstant això, l'estil d'aquestes taules sembla excessivament avançat per a un pintor com Ramon Gonçalbo, el qual ja consta en actiu l'any 1930, alhora que representa un tall radical respecte a la pintura de Despuig i Cirera, pintors amb els quals podria haver-s'hi format.



.....

Fins avui sols són dues les taules de procedència andorrana reconeguda dins del catàleg del Mestre d'All, ambdues vinculades a l'església parroquial de Santa Eulàlia d'Encamp. Em refereixo al compartiment cimera de retaule amb la *Mare de Déu i l'Infant voltats d'àngels músics i cantors*, conservat al Museu Nacional d'Art de Catalunya (Fig. 3), i a la petita taula de l'*Àngel amb la sagrada esponja*, custodiada a la seu de Patrimoni Cultural d'Andorra (Fig. 4).

És oportú de recordar que Josep Gudiol i Santiago Alcolea van apuntar la possibilitat que la taula de *Santa Eulàlia* de l'Ajuntament de Barcelona (Fig. 5), la procedència de la qual havia estat vinculada sense fonament a la catedral de Barcelona,¹⁹ pogués procedir d'Encamp o Estaon, atenent al fet que en aquestes dues localitats emplaçades dins del camp d'acció del Mestre d'All hi ha sengles esglésies dedicades a aquesta santa.²⁰ Si es confirmés la primera procedència proposada, certament veuríem incrementada la producció de l'artífex a Andorra. Ara bé, de moment no comptem amb cap argument sòlid que així permeti recolzar-ho. Ans al contrari: ni aquestes esglésies són les úniques advocades a la santa dins de l'àrea habitual de treball del pintor, ni aquesta taula central de retaule té per què procedir d'un retaule major que consoni amb la dedicació del temple. De fet, per ara ni tan sols podem garantir que el coneixement de l'emplaçament d'origen de la taula no ampliés el quadre territorial en què sabem que treballà el Mestre d'All.

Sigui com sigui, els dos vestigis andorrans del Mestre d'All són suficients per deixar constància de l'ascendent del pintor sobre la Vall en a la segona meitat del segle . . . I a la vegada per endevinar una probable sintonia de les dinàmiques artístiques del país amb les dutes a terme

Fig. 3: Mestre d'All, **Mare de Du i l'Inant voltats d'àngels msics i cantors** Església de Santa Eulàlia d'Encamp (Andorra).
Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 15793)



dins dels límits de la diòcesi d'Urgell i més enllà. Si es corroborés la identitat del mestre amb Ramon Gonçalbo, que tingué taller a la capital urgel·lesa, es refermaria de retruc la dependència artística del territori respecte a la seu diocesana. De moment, però, l'única dada que vincula el pintor amb el territori andorrà són unes capitulacions per a l'abastiment de blat que signà el 1461, en tant que cònsol de la Seu d'Urgell, a favor de Ramon Moles, d'Andorra la Vella.²¹

Després d'uns anys de gestions, la Junta de Museus de Barcelona va adquirir la taula de la *Mare de Déu i l'Infant voltats d'àngels músics i cantors* al bisbat d'Urgell per un preu de 1.000 pessetes i, consegüentment, la peça va ingressar al Museu d'Art Decoratiu i Arqueològic de Barcelona, fet que es registra el 14 de febrer de 1922.²² Fins on jo sé, la documentació generada pel procés de compra ofereix l'única dada explícita que permet vincular l'obra amb l'església de Santa Eulàlia d'Encamp, sense que per ara es puguin fer més concrecions.²³

Tal vegada l'origen d'aquesta taula es troba a la base d'una possible confusió sobre la procedència d'una altra obra del Museu Nacional d'Art de Catalunya, la taula de *Santa Bàrbara* (inv. 15933), atribuïda amb consens al pintor Pere Garcia de Benavarri. Aquesta peça a vegades ha estat considerada procedent d'Encamp, per bé que recentment s'ha destacat la raresa d'aital emplaçament dins del radi d'abast del seu autor. En aquesta línia convé tenir present que en els documents coneguts consta que va ser adquirida l'any 1920 a l'antiquari Josep Valenciano, sense que s'hi especifiqui la procedència, i que la seva vinculació andorrana sorgeix tardanament des del museu,²⁴ possiblement per un creuament amb la taula que ara ens ocupa, que té un número de registre similar (15793 la taula del Mestre d'All; 15933 la taula de Pere Garcia).

Retornant a la taula mariana, sabem que tan bon punt com ingressà al Museu de la Ciutadella va ser exhibida en l'exposició que aquell mateix 1922 es va organitzar amb les obres adquirides per la Junta de Museus de Barcelona el darrer trienni.²⁵ També que, força anys més tard, va formar part de la tria d'obres cedides en préstec per l'aleshores Museu d'Art de Catalunya a l'exposició «La Vierge dans l'art et la tradition populaire des Pyrénées», duta a terme entre l'abril i l'octubre de 1958 al Musée Pyrénéen de Lora.²⁶ Avui, prop d'una cinquantena d'anys després, l'obra no solament torna a exposar-se al gran públic, per primer cop a Andorra des de la seva sortida a inicis de la passada centúria, sinó que, a més, llueix de nou gràcies a una intervenció de restauració efectuada per Àngels Comella, tècnica de l'Àrea de Restauració i conservació preventiva del Museu Nacional d'Art de Catalunya, entre els mesos d'abril i juny de 2014.²⁷

Per les seves dimensions (96 x 123 x 10 cm) i, especialment, per la seva morfologia, es pot deduir que la peça és la taula cimera d'un retaule ignot.²⁸ Així s'infereix del fet que la superfície pictòrica, constreta entre dos muntats espigats, està aixoplugada per un arc conopial decorat amb frondes i rematat per un floró central, que la delimita del camper decoratiu superior. Aquest és exornat amb motius florals blancs sobre fons blau que s'alternen amb petites flors de pètals grocs i vermells, de factura ràpida. Un tipus d'ornamentació que retrobem en altres obres del catàleg del pintor, com ara en el retaule d'All o, amb lleugeres variants, en els conjunts d'Arties i d'Espui.



A l'esquerra:

Fig. 4: Mestre d'All, **Àngel amb la sagrada espona**. Església de Santa Eulàlia d'Encamp (Andorra). Patrimoni Cultural d'Andorra (inv. 1334)

Fig. 5: Mestre d'All, **Santa Eulàlia**. Procedència desconeguda.

Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 5089)

La composició pictòrica sobresurt enfront d'un fons daurat guarnit amb els motius foliars definits a punxó, de disseny similar als de la taula de *Santa Eulàlia* de l'Ajuntament de Barcelona, per posar un exemple. L'única referència espacial de la imatge és l'artificiós paviment-cortina policrom, modulad a través d'un motiu estrellat de sis puntes, format per la superposició de dos triangles entrelaçats. L'eix central l'ocupa la Mare de Déu asseguda, que sosté l'Infant sobre els genolls, representada segons la tradicional fórmula de la perspectiva jeràrquica; apareix nimbada i coronada, duu un vel blanc que li circumda el rostre abstret, i va abillada amb una túnica de tonalitats marronoses, que té l'aspecte d'un brocat, i un mantell blau de revers ocraci, decorat amb sanefes. El Nen, que llueix el prescriptiu nimbe crucífer i vesteix una túnica talar rosada, està disposat dempeus sobre la seva falda i gira el rostre vers la Mare, sense que les seves mirades acabin trobant-se. Destaca el fet que dos àngels, un dret i l'altre de genolls, li estan ensenyant a llegir la partitura continguda en el filacteri que porta entre les mans. Aquests assenyalen la notació musical mentre canten, tal com sembla desprendre's del fet que han estat captats amb les boques obertes i mostrant la dentadura. Dos àngels més, emplaçats al dors de la Verge, toquen dos instruments musicals de corda, a saber, la guitarra i una espècie de rabeç de disseny fantasiós.²⁹ La caracterització de tots quatre personatges és l'habitual dels éssers angèlics representats pel Mestre d'All: dotats d'ales de plomatge de colors diversos, vesteixen túniques llargues i porten nimbes i diademes afins als de molts altres esperits celestials del catàleg del pintor.

La singularitat de l'acció representada ja va ser ressaltada per Gertrude Richert, que va destacar el «realisme estrany» de la peça i la va posar en relació amb altres obres que, segons ella, reflectien el realisme ingenu de les verges catalanes de la primera meitat del segle xv, com per exemple el tríptic adscrit a Joan Mates procedent de la capella del mas de Serratosa (les Masies de Voltregà, Osona) (Museu Episcopal de Vic, inv. 19), on el Nen Jesús juga amb un ocell, o una taula anònima del Museu de la Catedral de Barcelona en la qual la Mare de Déu talla un bolquer mentre un àngel juga amb l'Infant amb un ocell i un altre li ensenya a caminar.³⁰ L'argument va ser replicat per Post, que va apuntar la possibilitat que el naturalisme de la peça d'Andorra pogués deure's més aviat a les limitacions de l'autor i a la seva manca de referents estètics idealistes, pel fet de no haver treballat mai en cap taller important.³¹ Sigui com vulgui, el cert és que la taula d'Encamp, que jo sàpiga, constitueix un *unicum* iconogràfic dins del marc de la pintura catalana sobre taula i, a la vegada, és un corol·lari de la devoció mariana baixmedieval, la qual propicia el desenvolupament de temes anàlegs, a voltes vinculats a l'educació de l'Infant, com ara el de la denominada *Verge del tinter*, on el Nen Jesús apareix escrivint sobre un llibre o un filacteri. Una iconografia que a la Catalunya de l'època va deixar exemples com l'escultura de la Mare de Déu de l'església parroquial de Sant Miquel d'Alforja o la miniatura del *Levador del plat de pobres vergonyants* de l'església barcelonina de Santa Maria del Mar, tots dos malauradament perduts.³²

Post ja va definir les àmplies analogies estilístiques existents entre aquesta taula i el retaule d'All, les quals va concretar principalment en

els elements ornamentals i els tipus físics, subratllant els vincles existents entre l'àngel emplaçat a la part superior esquerra de la taula andorrana i l'arcàngel Gabriel del compartiment de l'Anunciació del retaule d'All.³³ Més enllà de les similituds entre la taula i el retaule marià, que efectivament són innumerables, les relacions de la peça amb altres obres del catàleg del pintor són extensibles fins i tot en relació amb les limitacions de l'artífex. Tal és el cas, per exemple, de les mancances que presenta respecte a l'articulació correcta dels cossos, explícites en les proporcions matusseres de les extremitats superiors de l'Infant en relació amb les inferiors, en el cos excessivament allargassat de l'àngel que toca el rabec o en la posició artificialosa del braç amb què el dit personatge subjecta l'arquet. Deficiències comparables les trobem, posem per cas, en les extremitats del sant Pere de la predel·la de la Galeria Bernat, en la postura dislocada dels braços de la Verge de l'Ascensió o en el cos dels àngels de la taula central, al retaule d'Arties.

Durant molt de temps, la taula de la *Mare de Déu voltada d'àngels* va ser l'únic testimoni que atestava la producció andorrana del mestre d'All. Tanmateix, a finals de la dècada de 1980, en el marc dels treballs duts a terme pel Servei de Patrimoni Artístic Nacional amb motiu de les obres de remodelació de l'església parroquial de Santa Eulàlia d'Encamp,³⁴ Marta Planas i Xavier Llovera, actuals caps de l'Àrea de Museus d'Andorra i director dels Museus d'Arqueologia de Catalunya, respectivament, van localitzar una taula gòtica a les golfes de la rectoria vella de l'edifici, fins aleshores inèdita, la qual sense cap dubte ha de ser incorporada al catàleg del pintor. El 9 d'agost de 1988, la peça va ser ingressada a la seu de Patrimoni Cultural d'Andorra, on encara avui es conserva. Entre el 22 de desembre del 2008 i el 20 de gener del 2009, les restauradores Lourdes López i Mireia Vidal hi van efectuar una intervenció de conservació restauració,³⁵ per tal que la peça pogués ser mostrada adientment a l'exposició *Andorra, un profund i llarg viatge*, inaugurada el 7 d'abril de 2009 a la sala d'exposicions del Govern d'Andorra.³⁶

La taula, que es conserva escapçada per la part inferior, és de petites dimensions (38,7 x 25 x 4,4 cm) i ha patit pèrdues importants en la superfície pictòrica. En ella s'hi distingeix únicament el bust d'un àngel, el qual es retalla damunt d'un fons d'or decorat amb senzilles marques de punxó. Aquest apareix arrecerat sota un arc ogival rebaixat, decorat amb frondes i rematat per un floró, sobre el qual hi distingim una ornamentació pictòrica a base d'obertures geminades en blau sobre daurat. El personatge està disposat de tres quarts, orientat cap a l'esquerra, i del seu darrere en sobresurten dues ales de plomatge rosat i blau que l'identifiquen com a ésser angèlic.

És per això que els escassos estudis que s'hi han referit han apuntat la possibilitat que es tracti d'una imatge de sant Miquel,³⁷ per bé que la figura no porta nimbe, com sí que succeeix amb els arcàngels del catàleg del Mestre d'All, com ara en el retaule d'All o en una de les predel·les del Museu Maricel de Sitges. Tanmateix, l'atribut que sobresurt a la part superior esquerra contradiu aquesta hipòtesi. Efectivament, rere el clatell del personatge s'hi distingeix una espècie de taca marró motejada que es distingeix clarament dels seus llargs cabells, d'un castany més clar. Sobre aquest element creuen dos bastons lligats entre sí per



Fig. 6: Mestre d'All, **Sant Cosme i sant Damià**. Detall de la predel·la del Retaule de la Mare de Déu. Església de Santa Maria d'All (La Cerdanya). Desaparegut.

© Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas, 1929 C-55421

un cordill blanc. Sens dubte, doncs, estem davant de l'extrem superior de la sagrada esponja de Crist, identificació que determina el reconeixement iconogràfic de la imatge com un àngel amb un dels instruments de la passió i, a la vegada, pressuposa l'existència en el conjunt original d'un cicle passional conformat amb altres éssers angèlics de nombre indeterminat, ara perduts, sostenint de les altres instruments.

El tema, sovint subsidiari d'altres subjectes iconogràfics, va comptar amb un vast desenvolupament a finals de l'edat mitjana i ha deixat diversos testimonis en la pintura gòtica catalana, entre els quals destaca el *Retaule de la Transfiguració* de la catedral de Barcelona, de Bernat Martorell. Com en aquest exemplar, en què forma part del guardapols, el motiu sol aparèixer en parts secundàries del retaule, com ara també els muntants o la predel·la.³⁸ Retinguem el cas del retaule major de l'església parroquial dels sants Just i Pastor de Son, el qual s'adscriu, per raons estilístiques, a Pere Espallargues i al Mestre de Son.³⁹ D'una banda, aquest conjunt, tot i que presumiblement força més tardà, ofereix un testimoni relativament pròxim cronològicament i geogràficament a la taula andorrana, i de l'altra, permet imaginar una possible funció original del fragment com a fillola, tal com succeeix amb el retaule aneuenc. Malgrat que no es pot ser categòric en aquest punt, la morfologia del fragment pervingut s'hi adiria amb força solvència. Així, les dimensions de l'àngel porten a pensar en una taula original de dimensions reduïdes i l'orientació vertical de la post que conforma la peça concorda més amb l'estructura del cos principal d'un retaule que amb una predel·la, sovint realitzades sobre posts horitzontals. Finalment, la conservació d'una sola espiga a la part lateral dreta em porta a imaginar una fillola situada a l'extrem dret del retaule, fet alhora refermat per la posició del personatge.

Els vincles estilístics de la taula amb la peça mariana d'Encamp assignada al Mestre d'All ja han estat manifestats per la crítica.⁴⁰ Tanmateix, cal fer un pas més enllà i atribuir-la al pintor sense paliatius, perquè el rostre de l'àngel no deixa espai a dubtes: al centre d'un contorn arrodonit s'agombolen els habituals ulls de parpelles triangulars, arranjats sota unes celles disposades a doble vessant, i uns llavis primis flanquejats per unes comissures que enalteixen les galtes, generoses. El rostre és rodejat per una massa de cabell contundent, que es correspon a una forma excessivament allargada del crani. En general, la figura transmet la sensació de robustesa dels personatges de la predel·la d'All, com ara, posem per cas, les figures de sant Cosme i sant Damià (Fig. 6), les quals, dit sigui de passada, revesteixen el mateix caràcter infantil.

La preservació de dues taules del Mestre d'All provinents d'Encamp obliga d'alguna manera a interpel·lar-se sobre la possibilitat que en origen totes dues fossin integrades dins d'un mateix conjunt, per bé que amb les dades de què disposem no es pot ser conclouent. Per ara, únicament es pot constatar que la iconografia d'ambdues peces seria compatible i que, en canvi, tant l'ornamentació dels campers ornamentals com els de la superfície pictòrica resulten dissonants.



Fig. 7: Mestre d'All o cercle, **Taules d'un retaule d'un sant Papa Climent** Coll de Nargó (Alt Urgell). Desaparegut.

(© Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas, GE-291)

Unes taules de Coll de Nargó i alguns apunts a la producció aranesa

A l'Arxiu Mas de Barcelona es conserva una instantània (núm. clixé GE-291) on es perceben un grup de taules gòtiques disposades en un muntatge factici (Fig. 7) segons les dades documentals de l'esmentat organisme, es tracta d'un altar de Coll de Nargó (Alt Urgell), sense més concrecions. Les taules apareixen encastades a la paret, darrere d'un altar cobert amb un frontal tèxtil, sobre el qual descansa una peanya que suporta una escultura rude d'un sant Jordi, la qual, com el teixit, és de factura moderna. En la taula principal hi distingim un sant entronitzat beneït, un sant papa abillat de pontifical amb la tiara *triregnum* (Climent?). Flanquejant la part inferior d'aquest registre central, s'hi veuen quatre compartiments de predel·la. No distingeixo les santedats que ocupaven els registres de l'esquerra, si bé als de la dreta s'hi percep amb nitidesa una santa màrtir amb la palma i la Mare de Déu Dolorosa. A sobre d'aquests, hi ha dues taules més amb l'imberbe sant Joan Evangelista i sant Pere amb les claus, disposats davant del parament emmerletat també distingible en algunes de les composicions de la predel·la. Per tot plegat, és probable que aquests dos darrers compartiments, com els inferiors, també procedissin d'aquesta part del conjunt original, en la qual, sant Joan, emplaçat a l'esquerra del compartiment central, faria *pendant* amb la Dolorosa de la dreta.

Les limitacions evidents de la imatge, la manipulació posterior de l'obra o la conservació d'un nombre reduït de personatges són raons que conviden a ser cauts. No obstant això, en les taules fotografiades s'hi adverteixen un seguit d'elements que, almenys de moment, permeten apropar l'obra al Mestre d'All: si no a assignar-l'hi directament, sí que, com a mínim, a classificar-la en el seu entorn més immediat. A banda del fet que Coll de Nargó es troba dins del territori natural d'acció del pintor –això, lògicament, si se'n confirma l'origen–, les fórmules pictòriques de les taules responen a un moment estilísticament compatible amb l'autor que ens ocupa. Tant els tipus físics com els plantejaments compositius emprats aparentment hi són consonants, malgrat les diferències. La figura entronitzada del sant titular respon a concepcions anàlogues a la del sant Climent de Fòrnols o el sant Martí de Gausac, i el mateix es pot dir de la Dolorosa o, per exemple, del que s'endevina del sant Pere respecte a altres models emprats per l'artífex. La figura de l'Evangelista també hi presenta afinitats remarcables. El cos de perfil campaniforme, d'espatlles estretes i amples malucs; els braços desproporcionats, excessivament prims i curts; o les draperies de la túnica, amb els característics plecs bufats, es retroben en molts altres personatges que poblen les predel·les adscrites al Mestre d'All, entre els quals, el sant Pere de la Galeria Bernat proporciona una bona comparativa.

Fins no fa pas gaire, la producció del Mestre d'All fora dels límits de la diòcesi d'Urgell únicament era testimoniada per algunes taules del cos principal del controvertit retaule d'Arties. De nou gràcies a les fotografies antigues, tanmateix, ara sabem que com a mínim el pintor degué treballar en un altre conjunt aranès: l'antic retaule major gòtic de Sant Martí de Gausac.⁴¹ L'atribució de les taules de Gausac a l'artífex

que ens ocupa no només permet confegir una nova producció al catàleg del mestre, sinó que a més reforça el seu vincle amb la Val d'Aran i re-defineix la seva participació a Arties, fins ara advertida com un episodi esporàdic.

Els testimonis de què disposem, alguns publicats des d'antic, presenten les taules gòtiques de l'antic retaule major de Gausac fora del seu àmbit original, engalzades a una estructura de morfologia barroca (Fig. 8).⁴² Al cos principal del moble s'hi discerneix la taula central amb Sant Martí entronitzat, vestit de pontifical, flanquejada per dos carrers laterals de dos compartiments cadascun. Al superior esquerre hi ha la *Missa de sant Martí* i a sota, molt possiblement, el somni miraculós del sant, els quals fan *pendant*, al carrer lateral dret, amb l'omnipresent escena de *Sant Martí partint la capa* i la seva consagració com a bisbe de Tours. El conjunt és coronat per un frontó partit que emmarca la taula gòtica amb el *Calvari*, mentre que la predel·la apareix dividida en dues meitats per un sagrari modern.⁴³ S'hi distingeixen dos compartiments per banda on hi ha representats, d'esquerra a dreta, sant Pere amb les claus, santa Eulàlia amb la creu en aspa, una santa que tal vegada hagi d'identificar-se amb santa Caterina d'Alexandria (sembla, tot i que no és segur, que duu una espasa) i sant Pau, amb la seva calvície privativa.

La qualitat de la imatge no permet fer-se una idea nítida de l'estil de les imatges del moble i menys encara dels compartiments narratius. De tota manera, en el conjunt s'observen suficients analogies amb la producció del Mestre d'All per atribuir-l'hi sense vacil·lacions. En aquest sentit, el *Calvari* s'albira compositivament anàleg a les escenes homònimes adscrites al pintor, i d'igual manera succeeix amb el personatge principal respecte al sant Martí de Fórnols o al titular de Coll de Nargó. El tipus físic d'aquest, endemés, guarda una gran similitud amb l'esmentat sant pallarès o el sant bisbe d'una de les predel·les conservades a Sitges. Finalment, cal constatar que els sants Pere i Pau del bancal responen, sense cap mena de dubte, al prototipus emprat en els seus homòlegs sitgetans.

Un aspecte similar al del retaule de Gausac era el que mostrava, a inicis del segle passat, el retaule major de Santa Maria d'Arties (Fig. 9). Tot i que seguia emplaçat a l'altar principal, les seves taules gòtiques, concretament les del cos principal, havien estat engolides per una estructura barroca que incloïa una graonada, un nou sagrari i dues portes. El compartiment central, per la seva banda, havia estat substituït per una fornícula amb una imatge moderna de la Mare de Déu i la taula original havia estat reclosa a la sagristia del temple.⁴⁴ Sabem que *a posteriori* el retaule va ser desmuntat i que les seves taules es repartiren entre les esglésies d'Arties i Escunhau fins que, arran de la Guerra Civil Espanyola, la major part van ser traslladades a Lleida, per bé que el compartiment de la *Pentecosta*, avui en parador desconegut, i el de l'*Ascensió*, que de la col·lecció del Dr. Rosales ingressà al Museu Maricel de Sitges (inv. núm. 90), sembla que mai van arribar al seu destí.⁴⁵ Després de la contesa bèl·lica, les taules que havien trobat refugi a Lleida van acabar retornant a l'altar major de l'església d'Arties, on avui es conserven muntades en una estructura metàl·lica.

En el cos principal del retaule s'hi representa un cicle marià que combina els goigs de la Mare de Déu amb sengles cicles de la seva in-

fància i glorificació. El programa, que arrenca amb l'*Abraçada de sant Joaquim i santa Anna davant la Porta Daurada* i clou amb l'*Assumpció i entrega del cíngol a sant Tomàs*, s'articula en catorze taules, disposades en cinc carrers i tres pisos. L'autoria d'aquests compartiments tradicionalment ha estat assignada a dos pintors diferents, el Mestre d'All i el Mestre d'Arties, si bé no hi ha un acord absolut entre els especialistes a l'hora de repartir-ne la responsabilitat.⁴⁶

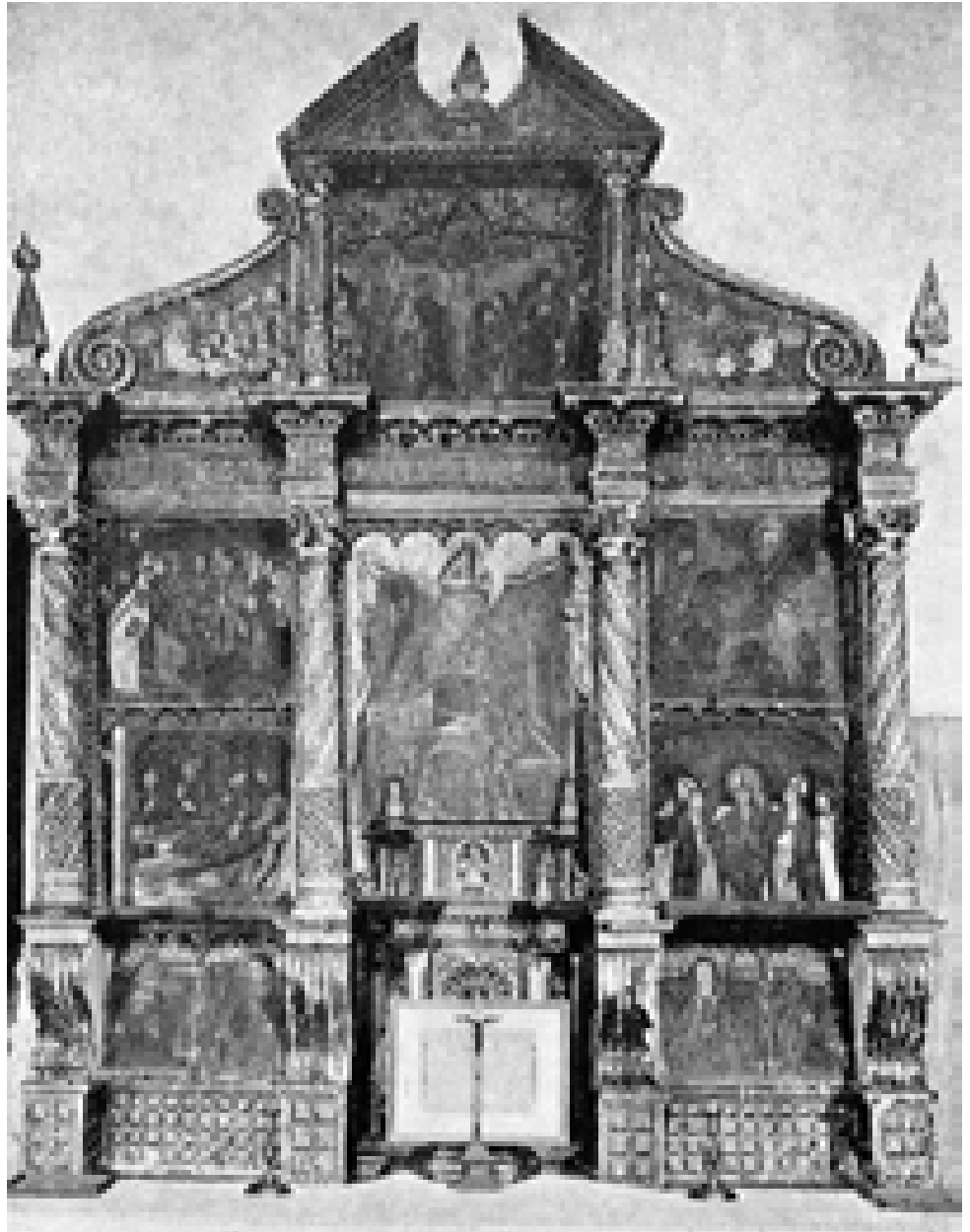
En una breu primera aproximació vaig vincular, a grans trets, les taules de l'*Abraçada de sant Joaquim i santa Anna*, la *Presentació de Crist al Temple*, la *Presentació de la Mare de Déu*, l'*Ascensió*, la *Pentecosta* i la *Dormició de la Mare* al Mestre d'All; la resta de taules, en canvi, les vaig assignar al Mestre d'Arties.⁴⁷ Un cop revisada la qüestió amb una mica més de profunditat, crec necessari introduir alguns matisos, que deriven del fet que la factura de les taules no sempre resulta homogènia, tal com s'observa, per exemple, en la taula central amb la *Regina Angelorum*. Aparentment el disseny general de la composició



Fig. 8: Mestre d'All, **Retaule de sant Martí**-
Església de Sant Martí de Gausac (Val d'Aran).
Desaparegut.

(© Col·lecció 42. Archiu Generau d'Aran)

Fig. 9: Mestre d'All i Mestre d'Arties, **Retaule de la Mare de Déu**-
Església de Santa Maria d'Arties (Val d'Aran).



concorda amb els modes del Mestre d'All, de la mateixa manera que succeeix amb elements com l'estampat daurat del fons, la decoració del terra o fins i tot les draperies. Tanmateix, els trets fisonòmics de les figures i la definició pictòrica dels personatges semblen més propis del Mestre d'Arties. Una cosa similar s'adverteix també, al meu entendre, en escenes com ara *l'Abraçada a la Porta Daurada* o la *Presentació de Crist al Temple*. Al marge d'això, però, el paper del Mestre d'All (a qui també es deu segurament el camper decoratiu superior del retaule) em segueix semblant exclusiu, o com a mínim predominant, en les taules de la *Presentació de la Mare de Déu*, *l'Ascensió* i la *Dormició*, i el del Mestre d'Arties en les taules restants.

Desconeixem el perquè i el com de l'execució del retaule a mans de dos artífexs amb una cultura figurativa tan diversa. Si, com he dit, el Mestre d'All evoluciona però resta essencialment fidel als usos propis de l'estil internacional, les composicions del denominat Mestre d'Arties traeixen una formació dins dels supòsits artístics del més avantguardista realisme flamenc, impossible de supeditar a la figura del primer pintor.⁴⁸ La lògica porta a pensar que el Mestre d'All deixà inconclús el retaule que s'ocupà d'acabar el segon artífex. Tanmateix, la qüestió haurà de ser, indefectiblement, resolta en futurs estudis que tinguin per objecte l'anàlisi del conjunt amb una major profunditat.

NOTES

1. Pel seu suport documental sobre alguns aspectes puntuals que es tracten en aquest article, vull fer constar el meu agraïment a Mar Valls, estudiant del màster oficial d'estudis avançats en història de l'art a la Universitat de Barcelona, i a Mireia Berenguer, de l'Àrea de Medieval del Museu Nacional d'Art de Catalunya. També a Elisa Ros del Conselh Generau d'Aran, i a Carla del Valle per la seva atenció durant la meua visita a Arties.
2. Vegeu, per exemple, l'aproximació al gòtic andorrà continguda a LÓPEZ, L.; PUJOL, M. M.; TARRÉS, M. «El Gòtic i el Renaixement». A: *Andorra, un profund i llarg viatge*. Andorra: 2009, p. 195-224 [catàleg d'exposició]; si es vol, també el repertori d'imatges aplegades sota l'epígraf «El gòtic tardà i els inicis del renaixement». A: VELA, S.; LÓPEZ, L., «La Baixa Edat Mitjana», GUILLAMET ANTÓN, J. (dir.), *Andorra. Nova aproximació a la història d'Andorra*. Sant Julià de Lòria: 2009, p. 94-95.
3. POST, CH. R. *A History of Spanish Painting*, vol. VIII-II. Cambridge, Massachusetts: 1941, p. 608-612, fig. 288-290.
4. POST, CH. R. *A History of Spanish Painting*, vol. IV-II, Cambridge, Massachusetts: 1933, p. 534-538, fig. 207 i 208. Val a dir que l'autor ja havia considerat la taula d'Encamp anteriorment per la seva temàtica. Aquella vegada, però, no va poder precisar-ne la cronologia ni definir-ne una filiació estilística concreta. POST, CH. R. *A History of Spanish Painting*, vol. II. Cambridge, Massachusetts: 1930, p. 388-389.
5. Respectivament, POST, CH. R. *A History of Spanish Painting*, vol. IX-II, Cambridge, Massachusetts: 1947, p. 755, fig. 310; i POST, CH. R. [edició pòstuma de WETHEY, H. E.]. *A History of Spanish Painting*, vol. XIII, Cambridge, Massachusetts: 1966, p. 301, fig. 118.
6. AINAUD DE LASARTE, J. [amb la col·laboració de RIBAS, M.]. *Donació Fontana*. Barcelona: 1976, s. p., núm. 114746 i 114747 [catàleg d'exposició].
7. GUDIOL, J.; ALCOLEA I BLANCH, S. *Pintura gòtica catalana*. Barcelona: 1986, p. 195, cat. núm. 619-628, fig. 960 i s. Els dits autors van preferir classificar el retaule de Sant Benet de Bages com una producció lleidatana del segon gòtic internacional (p. 152-153, cat. núm. 454, fig. 757). Recentment, s'ha proposat que tal vegada el conjunt sigui el resultat d'un muntatge fictici a BARNIOL LÓPEZ, M. *Sant Antoni Abat a Catalunya en els segles XIV-XV: relat, devoció i art*, vol. I. Bellaterra: 2013, p. 338-341, cat. núm. 17 [tesi doctoral en línia]. Per la seva banda, les taules de *Santa Caterina d'Alexandria* i *Santa Bàrbara* en l'actualitat es consideren obra d'un artífex de l'entorn aragonès del Mestre de Riglos. Vegeu MACÍAS PRIETO, G. *La pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV relacionada amb l'escola catalana. Dues vies creatives a examen*, vol. I. Barcelona: 2013, p. 118, fig. 89 [tesi doctoral en línia]. Amb la imatge de què dispenso, per la meua part, no sóc capaç d'apartar amb rotunditat la taula de la col·lecció Botte de París, assignada al Mestre d'All per Post, de l'òrbita del pintor. Finalment, sobre el catàleg del pintor amb posterioritat a Gudiol i Alcolea, Cfr. COMPANYY I CLIMENT, X.; PUIG SANCHIS, I. «Els pintors de Lleida, les terres de Ponent i els Pirineus», SUREDA I PONS, J. (ed.), *Pintura III. Darreres manifestacions*. Barcelona: 2006, p. 188-190.
8. VELASCO GONZÁLEZ, A. *Devocions pintades. Retaules de les Valls d'Àneu (segles XV i XVI)*. Lleida: 2011, p. 51-55. Sense arribar a atribuir-lo, les relacions estilístiques entre el compartiment central del Retaule de sant Climent de Fórnols i algunes obres del Mestre d'All havien estat assenyalades a GASCÓN CHOPO, C.; FONT JUANATI, T. *Els retaules gòtics de la Vall de la Vansa i Tuixén*. Barcelona: 2006, p. 36-43, esp. p. 42 i 43. D'altra banda, Velasco va escindir del catàleg del Mestre d'All una taula de la *Resurrecció de Crist* que l'any 2006 va ser subhastada a Christie's Londres com a obra del pintor. Al meu entendre, l'obra ha de ser assignada al grup de peces definit a l'entorn de l'anomenat Mestre de Santa Basilissa. Com ja vaig assenyalar, caldrà valorar la possibilitat que la peça hagués pogut formar part del mateix retaule que una taula amb l'*Ascensió de Crist* adscrita al mateix mestre i conservada al Museu Jacint Rigau de Perpinyà (D. 54.1.2). FAVÀ MONLLAU, C. «L'Ascensió de Crist, taula atribuïda al Mestre d'All (Ramon Gonsalbo?)». A: *La peça del mes*. Sitges: febrer de 2013, s. p. Quant a la taula de Perpinyà, vegeu VALAISON, M.-C. *Guide-catalogue du Musée Hyacinthe Rigaud*. Perpinyà: 1981, p. 80-81, cat. núm. 7.
9. FAVÀ 2013, s. p.
10. En aquest sentit, vegeu POST II 1930, p. 389, POST IV-II 1933, p. 534, POST IX-II 1941, p. 735 i POST VIII-II 1941, p. 608. En relació amb la taula cimera d'Encamp, per exemple, afirma que es troba «far below the aesthetic standard of pictures ordinarily admitted to this book». Una consideració similar li dedica al retaule d'All, que, a parer seu, «is so rustic in quality that I should not have deemed it worthy of inclusion in this book [...]». I encara, en la mateixa línia, arriba a afirmar: «Long ago I discovered another altarpiece by his hand and recently two additional productions, but he is so poor a performer that my only excuse for boring the reader by a reversion to him is that one of these productions happens to be in America.»
11. La relació amb la pintura de Borrassà es defensa a POST IV-II 1933, p. 534 i s. També a POST VIII-II 1941, p. 609, on a la vegada ja s'assenyala la vinculació amb Cirera. La dependència del Mestre d'All respecte a Cirera i Borrassà es referma a GUDIOL RICART, J. *Pintura gòtica*. Madrid: 1955, p. 112 [Ars Hispaniae, vol. IX].
12. GUDIOL RICART 1955, p. 112; GUDIOL & ALCOLEA 1986, p. 194.
13. BERLABÉ JOVÉ, C. «Ramon Gonçalbo», RUIZ I QUESADA, F. (ed.), *Pintura II. El corrent internacional*. Barcelona: 2005, p. 315.
14. GUDIOL RICART 1955, p. 112. Ho recullen AINAUD DE LASARTE, J. *La pintura catalana. De l'esplendor del gòtic al Barroc*. Ginebra, Barcelona: 1990, p. 85; BESERAN, P. «Els retaules del segle XV», A: ADELL, J.-A. et al. *La catedral de La Seu d'Urgell*. Manresa: 2000, p. 173; BERLABÉ 2005, p. 315-317 i VELASCO 2011, p. 51 i s.
15. Quant al pintor Ramon Gonçalbo, vegeu SANPERE Y MIQUEL, S. *Los cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, vol. I. Barcelona: 1906, p. 179; PUJOL I TUBAU, P. «Notes i documents sobre la construcció de retaules en l'Alt País d'Urgell». A: *Homenatge a Antonio Rubió i Lluch. Miscel·lània d'estudis literaris, històrics i lingüístics*, II. Barcelona: 1936, p. 468-469, doc. 3 i 4; MADURELL I MARIMÓN, J. M. *El arte en la comarca Alta de Urgel*. [Barcelona]: 1946, p. 82-88, 195-201, doc. 18-21; SERRA VILARÓ, J. *Baronies de Pinós i Mataplana. Investigació als seus arxius*, vol. III, Barcelona: 1950, p. 45; BATLLE GALLART, C. *La Seu d'Urgell medieval: La ciutat i els seus habitants*. Barcelona: 1985, p. 147-148, n. 106 i 109; GUDIOL & ALCOLEA 1986, p. 153-

- 154; AINAUD 1990, p. 85; BERLABÉ 2005, p. 315-317; VELASCO 2011, p. 51 i s.; VELASCO GONZÁLEZ, A. «De València a Vannes: culte, devoció i relíquies de sant Vicent Ferrer». A: *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 29 (2008), p. 428, n. 140. Pel que fa al seu pare, Jaume Gonçalbo, MADURELL 1946, p. 24-28, 188-190, doc. 11, 13 i 14; AINAUD 1990, p. 85; HERNANDO GARRIDO, J. L. «Los artistas llegados al foco barcelonés durante el gótico internacional (1390-1450): procedencia, actividad y posible asentamiento. Aspectos documentales». A: *Lambard. Estudios d'art medieval*, vol. VI – 1991-1993 (1994), p. 367; ALCOY I PEDRÓS, R. «La pintura gòtica», BARRAL I ALTET, X. (dir.). A: *Pintura antiga i medieval*. Barcelona: 1998, p. 268-269 (Art de Catalunya. Ars Cataloniae, vol. IX); MANOTE et al. *Guia art gòtic*. Barcelona: 2002 [1998], p. 107-108; BESERAN 2000, p. 168 i s.; BESERAN, P. «Els vitralls». A: ADELL, J.-A. et al. *La catedral de La Seu d'Urgell*. Manresa: 2000, p. 176; ALCOY I PEDRÓS, R.; RUIZ I QUESADA, F. «Jaume Gonçalbo». A: RUIZ I QUESADA, F. (ed.) *Pintura II. El corrent internacional*. Barcelona: 2005, p. 144-145, i VELASCO 2011, p. 49. Finalment, quant a Joan Llobet, nét de Ramon Gonçalbo, PUJOL 1936, p. 469-470, doc. 5 i 6 i MADURELL 1946, p. 112, 214-216, doc. 30 i 31. Aquest pintor havia estat identificat amb el Mestre de Canillo, si bé en dates recents s'ha pogut escatir que darrere d'aquest anònim s'hi ocultaven els noms de Miquel Ramells i de Gui o Guiot Borgonyó. BOSCH BALLBONA, J.; GARRIGA RIERA, J.; MIRALPEIX VILAMALA, F. *Catàleg d'art d'època moderna a Andorra*, maig del 2010, p. 24-33 [manuscrit inèdit consultable a la Biblioteca Nacional d'Andorra].
16. ALCOY & RUIZ, p. 144-145. Anteriorment, d'altra banda, s'havia apuntat la possibilitat que en el retaule de la Seu d'Urgell hi haguessin col·laborat Despuig, Cirera i Ramon Gonçalbo. GUDIOL RICART 1955, p. 112. La proposta la recull BERLABÉ 2005, p. 315-317. Hi col·laborés o no Ramon Gonçalbo, les evidències físiques únicament semblen constatar un estil clarament diferenciable al de Despuig i Cirera a la zona de la predella.
17. GUDIOL & ALCOLEA 1986, p. 115 i 153.
18. Ho recull BERLABÉ 2005, p. 316. Sobre el retaule, TORMO Y MONZÓ, E. «La pintura aragonesa cuatrocentista y la Retrospectiva de la Exposición de Zaragoza en general». A: *Boletín de la Sociedad española de excursiones*, XVI (primer trimestre de 1909), p. 62; GUDIOL & ALCOLEA 1986, p. 194 i 196, cat. núm. 631.
19. Se'n fa ressò POST II 1930, p. 460.
20. GUDIOL & ALCOLEA 1986, p. 195, cat. núm. 621.
21. El document el publica MADURELL 1946, p. 83, n. 215.
22. Així consta a Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, *Llibre de Registre. Inventari general. Núm. 12181/18180*, inv. núm. 15793, i en la documentació subsegüent del museu. Cfr. «Museu de Barcelona. Adquisicions varies de 1915 a 31 desembre 1920», INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS. SECCIÓ HISTÒRICO-ARQUEOLÒGICA, *Anuari MCMXV – MCMXX*, vol. VI (1923), p. 808-812, p. 810. Sobre el procés de compra d'aquesta taula, BORONAT I TRILL, M. J. *La política d'adquisicions de la Junta de Museus 1890-1923*. Barcelona: 1999, p. 610-612, on tanmateix la taula és erròniament identificada amb la taula de Santa Bàrbara del MNAC (inv. 15933) que habitualment s'ha cregut procedent d'Encamp (sobre aquesta qüestió vegeu n. 24); i també l'article de Gemma Ylla-Català en el present publicació. Segons el catàleg del museu de la Ciutadella, la «tabla procedente de Encamp» era situada a la sala 19 («Arte Gótico»). *Museo de Arte Decorativo y Arqueológico. Guia-catálogo*. Barcelona: 1930, p. 56.
23. Sobre la procedència vegeu, per exemple, Sant Cugat del Vallès, Arxiu Nacional de Catalunya, Fons ANC1-715/ Junta de Museus, *Acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona de 13-1-1922* o l'esborrany de la carta que la Junta envià al prefecte dels Pirineus, amb data de 24-2-1922, contingut a Sant Cugat del Vallès, Arxiu Nacional de Catalunya, Fons ANC1-715/Junta de Museus, *Sessió del 10 de març de 1922 de la Junta de Museus de Barcelona*.
24. La documentació de la Junta de Museus i la primera del MNAC no fan cap esment a la procedència de la taula. Vegeu, a tall d'exemple, Sant Cugat del Vallès, Arxiu Nacional de Catalunya, Fons ANC1-715/Junta de Museus, *Acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona de 16-11-1920* i Barcelona, Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya, *Relació d'ingressos dels Museus de Belles Arts Antiques i Modernes*, 1920, p. 10. Fins on jo sé, la procedència de la taula de Santa Bàrbara d'Encamp apareix per primer cop a *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya. Primera part*, Barcelona, 1936, p. 110, cat. núm. 14. La crítica sovint se'n fa ressò des de POST, CH. R. *A History of Spanish Painting*, vol. VII-I. Cambridge, Massachusetts, 1938, p. 218: «said to come from a distant spot as Encamp in Andorra». La història de les dues peces s'aborda a BORONAT I TRILL, M. J. *La política d'adquisicions de la Junta de Museus: 1890-1923*. Barcelona: 1999, p. 661-662 i 610-612, respectivament, per bé que en tots dos casos, curiosament, l'autora identifica l'obra amb la *Santa Bàrbara* de Pere Garcia. Recentment, l'origen de l'obra ha estat posat en dubte en tant que el aquest territori es troba fora de l'àrea habitual de treball de Pere Garcia. VELASCO GONZÁLEZ, A. *Fragments d'un passat. Pere Garcia de Benavarri i el retaule de l'església de Sant Joan de Lleida*. Lleida: 2012, p. 44. La validesa d'aquest origen també es relativitza a MACÍAS I 2013, p. 142, n. 380.
25. En queda constància al volum editat amb motiu de la mostra: *Memòria sucinta de la tasca acomplerta per la Junta de Museus de Barcelona en el trieni MCMXIX – MCMXXII*, Barcelona, 1922, p. 23. Sobre l'exposició, BORONAT 1999, p. 590-591. Com a curiositat, si es vol, vegeu el següent article de premsa, publicat l'endemà de la inauguració, on s'al·ludeix de passada a la taula d'Encamp que ens ocupa: «Pintures murals romàniques al Museu». A: *La Veu de Catalunya*, núm. 8117 (26-3-1922), p. 5. Dec la referència a Gemma Ylla-Català.
26. Sobre la participació de la taula en aquesta mostra, *La Vierge dans l'art et la tradition populaire des Pyrénées. Exposition France-Espagne organisée au Château-fort de Lourdes par le Touring-Club de France et le Comité local du Musée Pyrénéen*, [s.l.], 1958, cat. núm. 96, làm. 28 [catàleg d'exposició]. Vegeu també els següents articles publicats a propòsit de l'exposició: MESURET, R., «La peinture pyrénéenne et les images de Notre Dame». A: *Le Petit Commingeois. Organe des Pyrénées centrales*, núm. 531 (4-5-1958), p. 4; i PITANGUE, F. «Vierges catalanes a l'exposition mariale de Lourdes». A: *Tramontane. Revue du Roussillon. Lettres et Arts*, núm. 418-419 (novembre-desembre 1958), p. 296, fig. p. 293.
27. Remeto a l'informe elaborat per Àngels Comella el juny de 2014.
28. POST IV-II 1933, p. 537.
29. La identificació dels instruments musicals la dec a l'amabilitat de Jordi Ballester, professor del Departament d'Art i de Musicologia de la Universitat Autònoma de Barcelona. Sobre això vegeu BALLESTER I GIBERT, J. *Iconografia*

- musical a la Corona d'Aragó (1350-1500): els cordòfons representats en la pintura sobre taula: Catàleg iconogràfic i estudi organològic*. Bellaterra: 1995, p. 201 i 649-650, cat. núm. 175 [tesi doctoral microfitxada].
30. RICHERT, G. *La pintura medieval en España. Pinturas murales y tablas catalanas*. Barcelona: 1926, p. 64. Sobre el tríptic vigatà vegeu VERRIÉ, F.-P. «Joan Mates». A: RUIZ I QUESADA, F. (ed.). *Pintura II. El corrent internacional*. Barcelona: 2005, p. 92 i 100; i sobre la taula del Museu Diocesà de Barcelona, RUIZ I QUESADA, F. (ed.). «Barcelona entre l'internacional i les primeres influències flamenques». A: RUIZ I QUESADA, F. (ed.), *Pintura II. El corrent internacional*. Barcelona: 2005, p. 224.
31. POST II 1930, p. 389.
32. Una de les darreres aproximacions a la iconografia de la *Verge del tinter* la demem a VERDIER, PH. «La Vierge à l'Encrier et à l'Enfant qui Écrit». A: *Gesta. International Center of Medieval Art*, vol. XX/1 (*Essays in honor of Harry Bober*) (1981) p. 247-256. Sobre el tema i els exemples catalans i altres de catalanoaragonesos, CRISPÍ, M. *Iconografia de la Mare de Déu a Catalunya al segle XIV (imatgeria)*. Bellaterra: 2001, p. 509-519 [tesi doctoral inèdita].
33. POST IV-II 1933, p. 537-538.
34. El resultat de les diferents actuacions endegades pel Servei de Patrimoni Artístic Nacional van quedar reflectides en la següent monografia: JUAN, M. et al. *Santa Eulàlia d'Encamp. Evolució històrica d'un edifici. Segles XI-XX*. Andorra: 1989. Vegeu també SOLÉ, X.; JUAN, M.; NIÑO, V. «Excavacions a l'església parroquial de Santa Eulàlia d'Encamp». A: *La vida medieval a les dues vessants del Pirineu. Actes del 1r i 2n curs d'arqueologia d'Andorra 1988 i 1989*. A: Andorra, 1990, p. 221-227.
35. Quant a les dades tècniques de l'obra i l'esmentada intervenció de conservació-restauració, consulteu l'informe del procés de restauració transcrit per Mireia Vidal i datat el 20 de gener de 2009.
36. Vegeu el catàleg de la mostra *Andorra, un profund i llarg viatge*, [s.l.], 2009.
37. Vegeu VELA, S. «Encamp durant la Baixa Edat Mitjana (segles XIV-XV)». A: JUAN, M. et al., *Santa Eulàlia d'Encamp. Evolució històrica d'un edifici. Segles XI-*
- XX*. Andorra: 1989, p. 22; i també LÓPEZ & PUJOL & TARRÉS 2009, p. 200.
38. Sobre les *arma christi* a l'època medieval i moderna, vegeu la publicació recent de COOPER, L. H.; DENNY-BROWN, A. (ed.) *The Arma Christi in Medieval and Early Modern Material Culture. With a Critical Edition of "O Vernicle"*. Farnham, Burlington: 2014.
39. Sobre aquest conjunt, principalment, VELASCO GONZÁLEZ 2011, p. 118 i s.
40. VELA 1989, p. 22 i LÓPEZ & PUJOL & TARRÉS 2009, p. 200.
41. FAVÀ 2013. Cfr. VELASCO GONZÁLEZ, A. *El Mestre de Vielha: un pintor del tardogòtic entre Catalunya i Aragó*. Lleida: 2006, p. 29-30, n. 33.
42. Les imatges i les descripcions antigues del moble es recopilen a ROS BARBOSA, E. *Estudi documentau sus eth patrimoni des glèises dera Val d'Aran*, vol. II, 2005, cap. 16.1 [estudi inèdit].
43. Quant a la iconografia del cos principal del conjunt, Cfr. MESURET, R. «Les pintures du Val d'Aran». A: *Revue de Comminges*, t. LXXII (1959), p. 79.
44. El sagrari original, segons explica mossèn Gudiol en un dels quaderns de la missió arqueològica de 1907 als Pirineus, es trobava emplaçat en un dels altars laterals de l'església. ALCOLEA BLANCH, S. (dir.) *La missió arqueològica del 1907 als Pirineus*. Barcelona: 2008, p. 89-90. El conjunt apareix referit com «el més important dels retaules d'altar que poguerem veure durant el viatge» i com un conjunt «format ab taules d'altre retaule que apar poguer assignarse à mitjans del segle XV» en la memòria realitzada per mossèn Gudiol amb posterioritat a l'expedició. Per a l'edició del manuscrit, GUARDIA, M.; LORÉS, I. *El Pirineu romànic vist per Josep Gudiol i Emili Gandia*. Tremp: 2013 (sobre el retaule d'Arties vegeu les pàgines 94 i 95). Les fotografies i les descripcions anteriors al seu desmuntatge han estat recollides a ROS BARBOSA, E. *Estudi documentau sus eth patrimoni des glèises dera Val d'Aran*, vol. I, 2005, cap. 4.1 [estudi inèdit].
45. Les peripècies de les taules d'Arties s'exposen a ROS I 2005, cap. 4.1 i a VELASCO 2006, n. 32. Sobre la taula de l'Ascensió, i de retruc sobre el retaule, la darrera aproximació a FAVÀ 2013, on s'al·ludeix a la bibliografia principal anterior. Quant a la col·lecció Pérez-Rosales, PANYELLA, V. «La Col·lecció Pérez-Rosa-
- les, un capítol de la història dels museus de Sitges». A: BASSEGODA, B.; DOMÈNECH, I. (ed.). *Antiquaris, experts, col·leccionistes i museus. El comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya del segle XX*. Bellaterra et. al.: 2013, p. 177-203, que al·ludeix i reproduceix la taula d'Arties a la p. 187, fig. 3.
46. Post fou el primer a discriminar-ne dues mans diferents, per bé que cal tenir present que ell va tenir constància de les taules desmuntades i repartides entre les esglésies d'Arties i d'Escunhau, fet que el va portar a la conclusió que en origen havien pertangut a dos retaules diferents. Vegeu POST, CH. R. *A History of Spanish Painting*, vol. VII-II. Cambridge, Massachusetts: 1938, p. 543-545; POST 1941, p. 610. La mateixa diferenciació de mans proposada per Post va ser subscripta a MESURET 1959, p. 75-76, si bé aquest autor va advocar ja en favor de la procedència unitària de tots els compartiments coneguts. Encara sobre l'autoria dels compartiments, posteriorment s'han publicat propostes distintes a GUDIOL & ALCOLEA 1986, p. 195 i a COMPANYY & PUIG 2006, p. 190.
47. FAVÀ 2013, s. p.
48. Cfr. MESURET 1959, p. 76. Post va vincular estilísticament les taules del Mestre d'Arties d'aquest retaule amb el compartiment central de la *Mare de Déu de la Misericòrdia* de l'església de Sant Llorenç de Lleida i el *Retaule de sant Llorenç* del Museu Episcopal de Vic (MEV 1761-1767). POST VII-II, p. 543-545.

BIBLIOGRAFIA

- AINAUD DE LASARTE, J. [amb la col·laboració de RIBAS, M.] *Donació Fontana*. Barcelona: 1976 [catàleg d'exposició].
- AINAUD DE LASARTE, J. *La pintura catalana. De l'esplendor del gòtic al Barroc*. Ginebra, Barcelona: 1990.
- ALCOLEA BLANCH, S. (dir.) *La missió arqueològica del 1907 als Pirineus*. Barcelona: 2008.
- ALCOY I PEDRÓS, R. «La pintura gòtica». A: BARRAL I ALTET, X. (dir.) *Pintura antiga i medieval*. Barcelona: 1998, p. 136-348 (Art de Catalunya. Ars Cataloniae, vol. IX).
- ALCOY I PEDRÓS, R.; RUIZ I QUESADA, F. «Jaume Gonçalbo», A: RUIZ I QUESADA, F. (ed.), *Pintura II. El corrent internacional*. Barcelona: 2005, p. 144-145.
- Andorra, un profund i llarg viatge*, [s. l.], 2009.
- Ballester i Gibert, J. Iconografia musical a la Corona d'Aragó (1350-1500): els cordòfons representats en la pintura sobre taula. Catàleg iconogràfic i estudi organològic. Bellaterra: 1995 [tesi doctoral microfitxada].
- BARNIOL LÓPEZ, M. *Sant Antoni Abat a Catalunya en els segles XIV-XV: relat, devoció i art*, 2 vol. Bellaterra: 2013 [tesi doctoral en línia].
- BATLLE GALLART, C. *La Seu d'Urgell medieval: La ciutat i els seus habitants*. Barcelona: 1985.
- BERLABÉ JOVÉ, C. «Ramon Gonçalbo». A: RUIZ I QUESADA, F. (ed.), *Pintura II. El corrent internacional*. Barcelona: 2005, p. 315-317.
- BESERAN, P. «Els retaules del segle XV». A: ADELL, J.-A. et al. *La catedral de La Seu d'Urgell*. Manresa: 2000, p. 169-174.
- BESERAN, P. «Els vitralls». A: ADELL, J.-A. et al. *La catedral de La Seu d'Urgell*, Manresa: 2000, p. 176-177.
- BORONAT I TRILL, M. J. *La política d'adquisicions de la Junta de Museus: 1890-1923*. Barcelona: 1999.
- BOSCH BALLBONA, J.; GARRIGA RIERA, J.; MIRALPEIX VILAMALA, F. *Catàleg d'art d'època moderna a Andorra*, maig de 2010 [manuscrit inèdit].
- Catàleg del Museu d'Art de Catalunya. Primera part*. Barcelona: 1936.
- COMPANY I CLIMENT, X.; PUIG SANCHIS, I. «Els pintors de Lleida, les terres de Ponent i els Pirineus». A: SUREDA I PONS, J. (ed.), *Pintura III. Darreres manifestacions*. Barcelona: 2006, p. 171-191.
- COOPER, L. H.; DENNY-BROWN, A. (ed.), *The Arma Christi in Medieval and Early Modern Material Culture. With a Critical Edition of "O Vernicle"*. Farnham, Burlington: 2014.
- CRISPÍ, M. *Iconografia de la Mare de Déu a Catalunya al segle XIV (imatgeria)*. Bellaterra: 2001 [tesi doctoral inèdita].
- FAVÀ MONLLAU, C. «L'Ascensió de Crist, taula atribuïda al Mestre d'All (Ramon Gonsalbo?)». A: *La peça del mes*. Sitges: febrer de 2013.
- GASCÓN CHOPO, C.; FONT JUANATI, T. *Els retaules gòtics de la Vall de la Vansa i Tuixén*. Barcelona: 2006.
- GUARDIA, M.; LORÉS, I. *El Pirineu romànic vist per Josep Gudiol i Emili Gandia*. Tremp: 2013.
- GUDIOL RICART, J. *Pintura gòtica*. Madrid: 1955 [Ars Hispaniae, vol. IX].
- GUDIOL, J.; ALCOLEA I BLANCH, S. *Pintura gòtica catalana*. Barcelona: 1986.
- HERNANDO GARRIDO, J. L. «Los artistas llegados al foco barcelonés durante el gótico internacional (1390-1450): procedencia, actividad y posible asentamiento. Aspectos documentales». A: *Lambard. Estudios d'art medieval*, vol. VI – 1991-1993 (1994), p. 359-388.
- JUAN, M. et al. *Santa Eulàlia d'Encamp. Evolució històrica d'un edifici. Segles XI-XX*. Andorra: 1989.
- LÓPEZ, L.; PUJOL, M. M.; TARRÉS, M., «El Gòtic i el Renaixement». A: *Andorra, un profund i llarg viatge*. Andorra: 2009, p. 195-224 [catàleg d'exposició].
- MACÍAS PRIETO, G. *La pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV relacionada amb l'escola catalana. Dues vies creatives a examen*, 2 vol. Barcelona: 2013 [tesi doctoral en línia].
- MADURELL I MARIMÓN, J. M. *El arte en la comarca Alta de Urgel*. [Barcelona], 1946.
- MANOTE et al. *Guia art gòtic*. Barcelona: 2002 [1998].
- Memòria succincta de la tasca acomplerta per la Junta de Museus de Barcelona en el trieni MCMXIX – MCMXXII*. Barcelona: 1922.
- MESURET, R., «La peinture pyrénéenne et les images de Notre Dame». A: *Le Petit Commingeois. Organe des Pyrénées centrales*, núm. 531 (4-5-1958), p. 1 i 4.
- MESURET, R. «Les peintures du Val d'Aran». A: *Revue de Comminges*, t. LXXII (1959), p. 72-83.
- PANYELLA, V. «La Col·lecció Pérez-Rosalles, un capítol de la història dels museus de Sitges». A: BASSEGODA, B.; DOMÈNECH, I. (ed.), *Antiquaris, experts, col·leccionistes i museus. El comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya del segle XX*. Bellaterra et. al.: 2013, p. 177-203.
- «Pintures murals romàniques al Museu». A: *La Veu de Catalunya*, núm. 8117 (26-3-1922), p. 5.
- PITANGUE, F. «Vierges catalanes a l'exposition mariale de Lourdes». A: *Tramontane. Revue du Roussillon. Lettres et Arts*, núm. 418-419 (novembre-desembre 1958), p. 283-297.
- POST, CH. R. *A History of Spanish Painting*, vol. II. Cambridge, Massachusetts: 1930.
- POST, CH. R. *A History of Spanish Painting*, vol. IV-II. Cambridge, Massachusetts: 1933.
- POST, CH. R. *A History of Spanish Painting*, vol. VII-I. Cambridge, Massachusetts: 1938.
- POST, CH. R. *A History of Spanish Painting*, vol. VII-II. Cambridge, Massachusetts: 1938.
- POST, CH. R. *A History of Spanish Painting*, vol. VIII-II. Cambridge, Massachusetts, 1941.
- POST, CH. R. *A History of Spanish Painting*, vol. IX-II. Cambridge, Massachusetts: 1947, p. 755.
- POST, CH. R. [edició pòstuma de WETHEY, H. E.] *A History of Spanish Painting*, vol. XIII. Cambridge, Massachusetts: 1966.

- PUJOL I TUBAU, P. «Notes i documents sobre la construcció de retaules en l'Alt País d'Urgell». A: *Homenatge a Antonio Rubió i Lluch. Miscel·lània d'estudis literaris, històrics i lingüístics*, II. Barcelona: 1936, p. 463-489.
- RICHERT, G. *La pintura medieval en España. Pinturas murales y tablas catalanas*. Barcelona: 1926.
- ROS BARBOSA, E. *Estudi documentau sus eth patrimoni des glèises dera Val d'Aran*, 2 vol., 2005 [estudi inèdit].
- RUIZ I QUESADA, F. (ed.), «Barcelona entre l'internacional i les primeres influències flamenques». A: RUIZ, F. *Pintura II. El corrent internacional*. Barcelona: 2005, p. 223-227.
- SANPERE Y MIQUEL, S. *Los cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Cataluña en el siglo xv*, vol. I. Barcelona: 1906.
- SERRA VILARÓ, J. *Baronies de Pinós i Mataplana. Investigació als seus arxius*, 3 vol. Barcelona: 1930-1950.
- SOLÉ, X.; JUAN, M.; NIÑO, V. «Excavacions a l'església parroquial de Santa Eulàlia d'Encamp». A: *La vida medieval a les dues vessants del Pirineu. Actes del 1r i 2n curs d'arqueologia d'Andorra 1988 i 1989*. Andorra: 1990, p. 221-227.
- TORMO Y MONZÓ, E., «La pintura aragonesa cuatrocentista y la Retrospectiva de la Exposición de Zaragoza en general». A: *Boletín de la Sociedad española de excursiones*, XVI (primer trimestre de 1909), p. 57-75.
- VALAISON, M.-C. *Guide-catalogue du Musée Hyacinthe Rigaud*. A: Perpinyà, 1981.
- VELA, S. «Encamp a la Baixa Edat Mitjana (segles XIV-XV)». A: JUAN, M. et al. *Santa Eulàlia d'Encamp. Evolució històrica d'un edifici. Segles XI-XX*. Andorra: 1989, p. 19-23.
- VELA, S.; LÓPEZ, L. «La Baixa Edat Mitjana (segles XIV-XV)». A: GUILLAMET ANTÓN, J. (dir.), *Andorra. Nova aproximació a la història d'Andorra*. Sant Julià de Lòria: 2009, p. 75-95.
- VELASCO GONZÁLEZ, A. «De València a Vannes: culte, devoció i relíquies de sant Vicent Ferrer». A: *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 29 (2008), p. 395-436.
- VELASCO GONZÁLEZ, A. *Devocions pintades. Retaules de les Valls d'Aneu (segles XV i XVI)*. Lleida: 2011.
- VELASCO GONZÁLEZ, A. *Fragments d'un passat. Pere Garcia de Benavarri i el retaule de l'església de Sant Joan de Lleida*. Lleida: 2012.
- VELASCO GONZÁLEZ, A. *El Mestre de Vielha: un pintor del tardogòtic entre Catalunya i Aragó*. Lleida: 2006.
- VERDIER, PH. «La Vierge à l'Encrier et à l'Enfant qui Ecrit». A: *Gesta. International Center of Medieval Art*, vol. xx/1 (*Essays in honor of Harry Bober*) (1981) p. 247-256.
- VERRIÉ, F.-P. «Joan Mates», A: RUIZ I QUESADA, F., (ed.), *Pintura II. El corrent internacional*. Barcelona: 2005, p. 89-101.
- La Vierge dans l'art et la tradition populaire des Pyrénées. Exposition France-Espagne organisée au Chateau-fort de Lourdes par le Touring-Club de France et le Comité local du Musée Pyrénéen*, [s. l.], 1958 [catàleg d'exposició].



DE FUSTA I OR...

• • • •

CONSERVADORA FONS D'ART
CRÈDIT ANDORRÀ

Em van fer de fusta i or perquè les meves gents em contemplessin i compreguessin el món del sagrat i dels éssers superiors en l'invisible. Els meus creadors, Miquel Ramells, pintor, i Guy Borgonyó, daurador, em van donar forma, dibuix i color perquè servís d'intermediari entre el regne de Déu i els homes.

Vaig pertànyer a una església romànica, construïda els segles ·· i ··, Sant Miquel de Prats de Canillo, de només nou metres de llargada rectangular i amb un petitíssim absis semicircular que és on estaven situades totes les meves peces sota la protecció i per la devoció de Sant Miquel Arcàngel.

Això eren els temps en què els retaules érem objectes de culte: l'art lligat a la religió, aquest era el seu significat.

A la frontera entre els segles ·· i ···, entre l'edat mitjana i el renaixement, es produeix la convivència de les formes i dels materials a mig camí entre la tradició arrelada baixmedieval gòtica —determinada per l'ús de fons daurats i les ornamentacions—, i el dibuix i els perfils renaixentistes, que van arribar per influències procedents tant dels gravats italians com dels flamencs/germànics. La fusta servia de suport per a les imatges i l'or donava una llum sobrenatural amb fort significat simbòlic. Es propugnava una religiositat més emotiva, propera als feligresos, que es preocupava per l'ensenyança visible i la doctrina narrativa amb la clara voluntat de captar l'atenció i atraure el missatge sagrat. En aquesta època tot aspecte místic i transcendent és fortament integrat a la vida de la comunitat i lligat a l'administració de béns per part de l'església. Tot plegat fa que la comanda d'un nou retaule tingués el vistiplau de les autoritats religioses i impliqués tota la població.

El treball dels retaules es consolida en tota la baixa edat mitjana amb múltiples connexions i influències mútues i variants locals, com un gènere artístic creatiu que demanava d'artistes especialitzats per al disseny i l'execució.

Les *vitae* dels sants, els suplicis i els martiris de la fe donen vida a una sèrie de models preestablerts que apliquen fórmules iconogràfiques clares i facetes sobrenaturals dels sants que fascinaven els fidels de tota condició, i els transformen en figures properes i en autèntics herois populars. L'atractiu de les imatges residia en l'evocació d'uns episodis en què el real i el meravellós es fusionaven. S'intensificaren els encàr-

A l'esquerra:
Sant Romà de Vila, entre el 1940 i el 1950.
(Foto: Josep Alsina Martí, ANA, FAM 3 full arquitectura 6)



recs com a elements valuosos per a l'evangelització. Canillo i les Valls d'Andorra, com a encreuament de camins, fan propici que la comunitat, "els feligresos", demanin renovar o adquirir un peça de valor, de riquesa i de culte com era un retaule. Això contrasta amb els nous corrents i el cisma intern de l'església, els anomenats cristians protestants que protesten i qüestionen els aspectes teològics de la doctrina cristiana i els abusos de l'església: luterans, calvinistes, hugonots al sud francès i a les valls pirinenques, fet que acabarà en un llarg període amb guerres de religió a l'Europa del segle XVI.

La representació en la predel·la dels moments decisius de la Passió de Crist era una temàtica convencional, tal com corresponia a la part més baixa del retaule i més acostada a l'altar i al sagrari.

L'Aparició del mont Gàrgan (en la fila superior del retaule) representa l'aparició i el miracle del culte a sant Miquel, amb la intervenció de l'arcàngel sant Miquel al mont Gàrgan, Apúlia (Puglia, Itàlia), al segle V. Segons la llegenda, l'arquer, ferit per una fletxa enverinada que es desvià cap a ell mateix quan disparava a un bou, es va curar miraculosament en mullar la ferida amb l'aigua d'una font que l'arcàngel va fer brollar de la cova.

El retaule se'n va de viatge...

Aquesta és la història d'un viatge des de les meves muntanyes, a 1.600 metres, fins que vaig veure el mar...

Havia envellit i en els ulls de la gent que m'estimava s'endevinaven nous canvis. Vaig creure que patiria algunes transformacions o substitucions per les noves modes, però vaig marxar tot complet i em van desmembrar en parts per anar ací i allà, on paguessin el que valia. He conegut altres gents que m'han cuidat i netejat. Els meus colors han tornat a ser brillants i he vist com em miraven contemplant en mi la bellesa de l'art.

Predel·la del retaule de Sant Miquel de Prats 1527-1530. Miquel Ramells (pintor), Guiu de Borgonyó (daurador). Escenes de la Passió de Crist: l'empresonament de Crist, l'interrogatori davant Pilat, la crucifixió, la pietat i la sepultura de Jesús.

Fons d'art Crèdit Andorrà (Foto: Jaume Blassi)

Són pocs els supervivents de retaules gòtics que es conserven en la seva ubicació original. En general, a la península Ibèrica, gran part han estat traslladats a museus i col·leccions particulars o a museus a l'estranger.

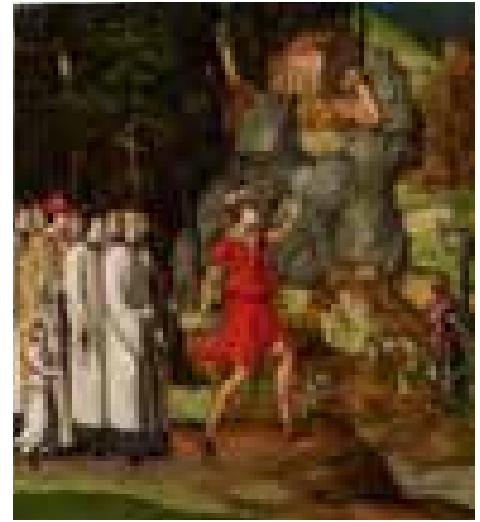
És un fet que les obres d'art han viatjat des de l'antiguitat, ja els romans adquirien les escultures gregues i egípcies. I el col·leccionisme sempre ha preservat memòries i ha esdevingut un agent de mobilitat i de coneixement.

La venda d'obres d'art a començaments del segle ·· va ser possible pel creixement d'un mercat de l'art. Per interès, es localitzen retaules i peces que viatjaran; d'algunes en sabrem la localització i d'altres desapareixeran. En reconstruir el procés de venda sabem que tenen el consentiment de les autoritats eclesiàstiques, propietàries de les obres. No era cap prohibició. Sobre el patrimoni de l'església, sobretot a cavall dels segles ··· i ··, es permetrà la venda d'obres per finançar la pròpia subsistència de les esglésies; tot això és el resultat d'èpoques de penúries en zones rurals, de postguerres, i de manca de recursos per conservar-les. L'església, en altres temps mecenes de l'art, ara està empobrida i decau en aquesta antiga labor.

En el context de la vida a les valls, les arts no eren prioritàries. Les necessitats i els avantatges d'una venda per a la parròquia deixa enre-re altres preocupacions.

A principis del segle ··, no hem d'oblidar el pas de les modes ni la forta percepció dels canvis en la mentalitat, la cultura, i en les condicions de la vida quotidiana de la gent —persones que abandonen el camp per traslladar-se a les ciutats—, les transformacions tecnològiques i les noves maquinàries que variaran els estils de vida. L'aproximació al concepte del transcendent perd força... es distancia del pensament religiós. La mentalitat es fa més propera als problemes socials. L'evolució del pensament institucional, les lleis i legislacions sobre la conservació del patrimoni són fruit de la reflexió de la societat sobre ella mateixa, l'expansió de la cultura i dels seus béns. La importància i el respecte pels testimonis del passat històric, artístic i cultural són conceptes de doctrines molt recents.

L'antiquari Josep Bardolet Solé va localitzar i adquirir el retaule l'any 1926. Va passar per diverses mans fins a arribar a les Galeries Costa de Palma de Mallorca, on posteriorment, fragmentada en set parts (la predel·la més sis taules) es vendrien a conveniència. El principal col·leccionista que va adquirir unes parts va ser Joan March, un financer i industrial important. Els seus descendents, fundadors de l'actual Fundació Bartomeu March, van acabar venent-ne les peces, entre d'altres de la seva col·lecció. La predel·la, l'any 2006, i *l'Aparició al mont Gàrgan*, l'any 2011, són el resultat d'una oportunitat. El mercat de l'art és complex i dispers però té sorpreses. La predel·la estava prevista per ser venuda en una subhasta a l'estranger. En saber que procedia d'Andorra un antiquari la va oferir a Crèdit Andorrà. Aleshores va ser l'ocasió, i es va intentar obtenir-la, conscients, sense dubte, de la importància de la peça. Els permisos de l'Estat espanyol van fer la resta. Es va tramitar la sortida de la predel·la des de Patrimoni del Ministeri de Cultura del Govern espanyol, que van accedir a autoritzar-ne la sortida en tractar-se d'una peça principal del patrimoni andorrà. La predel·la va entrar a Andorra el 17 de gener de 2006, i des d'aleshores pertany al fons d'art de Crèdit Andorrà. *L'Aparició al mont Gàrgan* va obtenir els permisos de sortida del Ministeri de cultura espanyol i va entrar a Andorra el 8 de juliol de l'any 2011.



Taula de **l'Aparició al mont Gàrgan**. Retaule de Sant Miquel de Prats 1527-1530. Miquel Ramells (pintor), Guiu de Borgonyó (daurador). Fons d'art Crèdit Andorrà (Foto: Jaume Blassi)



Crèdit Andorrà ha fet possible el retorn de l'obra, que ara forma part dels fons d'art de l'entitat, satisfeta d'haver contribuït a recuperar per al país dues peces excepcionals pel seu valor històric i de poder-les mostrar un altre cop a Andorra.

L'art com a testimoni, per ensenyar i reflexionar...

Una part de mi ja ha tornat a les Valls d'Andorra que em van veure néixer... Jo puc viure llargament, la meua vida va més enllà de la vida dels homes. Els meus nous "feligresos" em miren amb interès i pregunten sobre mi. Com a obra d'art sóc un objecte però també un llenguatge lligat a la memòria. És cert que ja no represento el món dels que em van crear però dono forma a les idees il·lustrant un passat sobre la comprensió del món.

Acabat el parèntesi històric, avui hi veiem un obra d'art. Per tradició judeocristiana de valors, llegim i sabem reconèixer les escenes, però els nostres ulls són uns altres. No veiem només un objecte de culte per se. El llenguatge simbòlic d'avui ja no és místic, avui té a veure amb la necessitat que es guardi i es conservi com un valuós testimoni. Aquest és el gran repte i la labor de recuperació i conservació dels valors patrimonials. El simbolisme d'avui és saber que és una peça del passat, d'una cultura i d'un poble.

Patrimoni i cultura: dos conceptes en estreta relació amb el passat d'una comunitat, entenent l'herència que conté i expressant el coneixement de la cultura en tota la seva complexitat i diversitat, passada i present. La cultura que s'hereta, es comparteix, es reinterpreta, es coneix i es transmet.

Crèdit Andorrà, amb la recuperació de la predel·la i la taula de *l'Apàrició al mont Gàrgan*, actuà com a gestor cultural i ha fet possible que retorni al país una part d'un retaule que per circumstàncies històriques va marxar d'Andorra.



Detall de l'Empresonament de Crist
Predel·la del retaule de Sant Miquel de Prats
1527-1530.

Fons d'art Crèdit Andorrà (Foto: Jaume Blassi)

Detall de la Crucifixió
Predel·la del retaule de Sant Miquel de Prats
1527-1530.

Fons d'art Crèdit Andorrà (Foto: Jaume Blassi)



ELS RETAULES DE SANT MIQUEL DE PRATS I DE SANT JOAN DE CASELLES

INSTITUT CATALÀ DE RECERCA DEL PATRIMONI CULTURAL

Les pintures dels retaules majors de Sant Miquel de Prats i de Sant Joan de Caselles són la joia absoluta del patrimoni artístic andorrà de l'època moderna. En són les peces més valuoses, ja que es tracta de creacions d'una gran categoria, un món pictòric singular, un llegat visual preciós i d'una brillant intensitat. Taules com *el Combat entre àngels i dimonis* de Prats o com les de les escenes apocalíptiques del retaule de Caselles han de comptar-se entre les pintures més originals de la plàstica de l'època del renaixement en els territoris dels bisbats catalans.

L'autoria que ara les bateja es coneix des de l'any 2008 quan un equip d'investigadors de la Universitat de Girona va descobrir els documents relatius a la contractació del retaule major de Sant Joan de Caselles en el marc dels treballs de catalogació de l'art de l'època moderna a les valls andorranes, i va il·luminar els noms de Miquel Ramells i Guiu (o Guiot) Borgonyó i també una cronologia segura, 1537, per ubicar les pintures de Sant Joan de Caselles i, en conseqüència, les de Sant Miquel de Prats, elaborades pel mateix autor en idèntiques coordenades estilístiques i temporals.¹ Fins aleshores les pintures de Caselles i de Prats, juntament amb altres que esmentaré de seguida, es consideraven obres d'un mestre convencionalment anomenat “Mestre de Canillo”, un anònim que, a causa de la seva qualitat pictòrica, s'havia convertit en un dels grans enigmes de l'art de l'època del renaixement a la Corona d'Aragó.

Els creadors del personatge històric i historiogràfic anomenat “Mestre de Canillo” van ser Diego Angulo i Chandler Rafton Post, però especialment el segon. Aquest extraordinari hispanista li va construir una entitat rellevant en analitzar-lo en el context de la pintura catalana de l'*Early Renaissance* en el volum dotzè de la seva monumental *A History of Spanish Painting*.² Encara que l'estudiós americà se sentia molt atret per la hipòtesi d'acostar-lo a la figura documentada de Joan Llobet, pintor actiu a Andorra en l'arrencada del cinc-cents, i documentat per Pere Pujol i Tubau (1936) treballant a Canillo entre 1508 i 1510,³ la cautela (i el fet que també considerés la “candidatura” de Pere Alegret) va fer que preferís mantenir-lo en una denominació anònima. D'altra banda, Post va proposar-ne el catàleg que encara avui gestionem; aprofitant, això sí, informacions clau que Diego Angulo dedicà a un mestre que proposava anomenar de Caldes (de Malavella): les pintures dels retaules de Sant Joan de Caselles i Sant Miquel de Prats (aleshores a les

A l'esquerra:
Retaule de Sant Miquel de Prats in situ,
l'any 1902, abans de ser desmuntat.
(Foto: ANA, Fons Guillem Plandolit, FGP-393)



Retaul de l'església de Sant Critòfol d'Anyós, 1520-1540, del pintor Joan de Monterde i d'escultor anònim.

Destrucció del temple i l'efígie de Diana a Efes davant d'Aristodem, retaul de Sant Joan de Caselles. (Foto Àlex Tena, fons PCA)

Detall de sant Pere, porta ambdós del retaul de Sant Joan de Caselles.

Galeries Costa de Palma), indiscutibles pedres de toc de la caracterització del mestre, les del retaul “over the high altar” de l'església de Sant Esteve de Caldes de Malavella, que, afortunadament, van escapar-se dels incendis de les esglésies catalanes del 1936, les dels de Santa Margarita de Lasquarri (cremades durant la Guerra Civil de 1936-1939) i de Sant Pere de Villanova d'Èssera, ambdós en el Pirineu d'Osca, a més d'un grup de “*cinco Historias de Jesús y la Virgen*, de M. Mateu; la *Decollación del Bautista*, de C. Rodríguez Andreu [després a la col·lecció Ortodó], ambas de Barcelona”.

A més, Chandler Rafton Post, seguint, novament, el fil d'unes anotacions de Diego Angulo,⁴ el pioner a aproximar-se al desxiframent de les fonts d'estampa usades pels pintors d'inici del segle . . . , va descobrir una de les claus per a caracteritzar la cultura gràfica manejada per l'anònim en considerar-lo “testimoni de l'àmplia disseminació dels gravats de Dürer per Catalunya ja que fins i tot un mestre actiu en una racó remot com el nòrdic territori andorrà va adaptar lliurement dues de les escenes de la sèrie de gravats xilogràfics de l'alemany, tot i que l'escena de la visió de la dona vestida del sol pot haver estat manllevada dels gravats que tant Dürer com Schongauer van dedicar al tema”.⁵ En canvi, Post no explorà una afirmació del mateix Diego Angulo que, com veurem, estava prenyada de significació: “El Maestro sigue una corriente análoga a la de Núñez [el pintor portuguès arrelat a Barcelona, Pere Núnyes] pero es una personalidad completamente distinta”.⁶

Cinquanta anys més tard de la publicació de Post, ni el catàleg ni la caracterització de l'autor proposat per l'historiador americà no van patir variacions gaire substancials fins a l'estudi monogràfic de Marta Planas sobre el retaul de Caselles (1989-1990), que es desmarcava dubitativament de l'enllaç entre el Mestre de Canillo i el nom del pintor Joan Llobet, començava a donar importància als lligams de l'anònim amb Pere Nunyes, identificava la majoria de temes de les pintures i, sobretot, ja precisava les làmines d'Albrecht Dürer que havien marcat la construcció de les escenes de l'Apocalipsi, analitzant-ne la modalitat d'adaptació, i també ho fa amb les estampes italianes manipulades, concretament el *Descendiment*, el *Martiri de santa Cecília* de Marcantonio Raimondi, aplicades a resoldre motius, respectivament, de la *Crucifixió* i de la *Pietat* de Caselles.⁷ En canvi, s'ha de considerar poc rellevant l'aproximació d'Antoni José. Malgrat alguna novetat puntual (la publicació per primera vegada de les fotografies de l'Institut Amatller d'Art Hispànic de part de les pintures de Caldes de Malavella i l'atribució, ben clara, d'una nova peça al catàleg, la taula de *Sant Silvestre i el drac* d'una col·lecció particular de Madrid), el fet que aquest estudi no tingués en compte l'anterior de Marta Planas, el llasta negativament. Un cop que l'autor trenca la cadena historiogràfica es fa difícil valorar algunes de les seves conclusions, com ara la proposta d'aigüar una de les troballes més encertades d'Angulo, la del vincle directe amb Pere Nunyes (que Planas i nosaltres, en canvi, considerem ben afortunada). En qualsevol cas, el fet de no tenir en compte la bibliografia precedent, i de desapropiar les bones pistes d'Angulo i Post a l'hora de vincular el pintor de Prats i Caselles als gravats de Raimondi i Dürer, provoca que les seves indicacions sobre els referents gràfics resultin força insubstancials.⁸

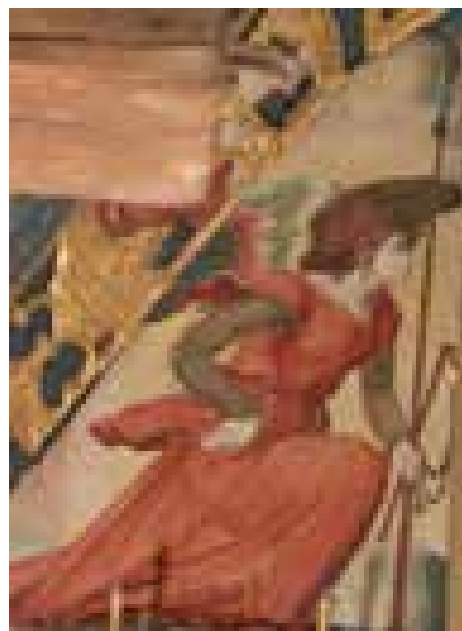
Per sort, com dèiem, els investigadors de la Universitat de Girona, combinant la recerca documental a l'Arxiu Nacional i la crítica atenta al llenguatge del pintor, ha permès eixamplar els marges de l'interessant tema del Mestre de Canillo a partir de la troballa del document contractual del retaule major de Sant Joan de Caselles que serveix per a identificar-lo amb els mestres Miquel Ramells de Cardona i Guiu (o Güi) Borgonyó, i per assenyalar la data de 1537 com a primera fita segura de la cronologia de la seva activitat:

“Capitulatio feta y fermada entre Joan Ramon Fontana del Vilar, lo senyor Pere Pelisser de dit loch, Pere Martir Viner de Merixel, Bernard Ponsamant de Prats, Joan Armany de Canillo, Joan Nau-dí de Canillo, Micael Abella alies Gascó de la Costa, Martí Ralla de Plans, tots de la parrochia de Canillo de una part e Miquel Ramells de Cardona et Guyo Borgonyó pintors de part altra.

*E primerament nos sobre dits consols e prohomens posam a fer a vosaltres y pintar tot lo retaule de Sanct Joan de Caselles au de pintar al banch dels misteris de la Passio de Jesu Christ Salvador Nostre y tot lo retaule ab les ystories de sent Joan Evangelista, au de fer la cosa y obra que sie perfeyta de bon or y de bonas colos. E asso per lo preu de LX ducats de or dels quals los dits prohomens los prometen a dits mestres de lesxar los dotze ducats d.aqui a tres sempmanas y lo restant fins a compliment de dits LX ducats fins a la fira de la Seu primer vinent si dit retaule sera acabat mes an de donar dits prohomens als dits mestres III ducats pagats en dinersades per sa despesa, las quals obras dits mestres an de fer a ses despesas e si cabera que dita obra no agradave a dits prohomens volen dites parts que sien judicades dites obres per dos pintors e per ço tenir y complir ne obliguen la una part a la altra y la una a la altra tots los bens mobles e immobles agust y per haver hont se vulla que sien ni hont que no [...] E assi ho juram”.*¹⁰

Aquest és, doncs, el document que desencadena la revisió actual de l'antic Mestre de Canillo, des d'ara una personalitat bicèfala per bé que nosaltres ens decantarem per considerar que el binomi contractant era un equip integrat per un membre concentrat i expert en les tasques de pintura i creació d'històries i imatges, segurament Miquel Ramells, i un altre, en Guiu Borgonyó, d'especialitzat en la dauradura. Però la nostra relectura de l'autor també es fonamenta en una millor caracterització de la figura de Miquel Ramells i de la seva cultura artística i, encara, en l'estudi de la *Nativitat* i l'*Adoració dels Reis* de procedència desconeguda acabades d'adquirir pel Govern d'Andorra que se li han d'atribuir amb tota seguretat, per la seva proximitat, als treballs de Caldes de Malavella –en són una versió sinòptica.

Miquel Ramells i Guiu Borgonyó van aplicar el seu ofici de pintor i daurador en dos retaules gairebé bessons, basats en un idèntic traç i en idèntics elements decoratius. En realitat el de Sant Joan de Caselles i el de Sant Miquel de Prats només difereixen en el fet que aquest últim és més petit, ja que va ser concebut per a un ambient arquitectònic més reduït. El traç devia ser el mateix i devia sortir de les mans d'un mestre imaginatiu però poc destre, que també podria ser el responsable



Detalls del retaule de Sant Joan de Caselles.



de la fusteria del retaule de Sant Cristòfol d'Anyós. Preveia un retaule de cinc carrers i tres nivells, incloent-hi el pedestal amb les portes i la predel·la, que a Sant Joan van créixer fins a quatre amb l'afegit d'una filera de taules al cos de l'estructura.

Tenint en compte la cronologia, es tracta d'un traç encara tardogòtic, “a la flamenca” en la terminologia de l'època, frondosament ornat però d'execució poc fina i una mica retardatària si la mirem en el context de l'evolució de la retaulística als bisbats catalans que cap a la dècada de 1530 ja virava cap a fórmules més classicitzants, com les que ambdós es trobarien al retaule de Caldes de Malavella. Creava les divisions verticals de la retícula amb esvelts pilarets de fust estriat (almenys a Sant Joan, amb una superposició de motius en ziga-zaga) i acabats en un pinacle amb la punta eriçada de frondes. I les horitzontals amb un fris que separa les tres o les dues franges del cos del retaule dels cinc plafonets del bancal emmarcats en arquets conopials, decorat amb un calat daurat serpentejant sobre el camper blau; i a través de dosserets trilobulats amb una traceria que juga amb motius vegetals i d'aus, a la pantalla superior. A tots dos retaules, els carrers laterals amb les pintures flanquegen una fornícula amb l'escultura del titular, sant Joan Evangelista o sant Miquel Arcàngel, un presentat amb el símbol de la copa del verí conjurat, l'altre vestit de guerrer llancejant el dimoni. Són dues figures sortides de la mateixa mà, força rígides, de factura ben senzilla i d'una serena dignitat que s'aixopluguen en un dels elements més singulars d'ambdós conjunts –encara que a Prats resultava més esquifit, el magnífic dosser flamíger amb petita volta ogival coronat per un alt pinacle embellit amb fantasiosos calats. L'altre motiu arquitectònic particularment original és la polsera de Sant Joan de Caselles concebuda com un fris continu que rodeja el retaule amb un calat amb representacions esquemàtiques i acolorides d'apòstols amb llurs símbols, inclosa la de Judes amb la borsa de monedes.

Actualment només el de Sant Joan de Caselles conserva el cicle pictòric gairebé intacte. Només hi manca la tauleta de la Via Dolorosa del centre del bancal, la única que no va ser retornada el 1948 després del robatori d'aquest sector del retaule l'any 1936 per part de Victoria Stakelberg i Nicolas Medem.¹⁰ En canvi, el de Sant Miquel de Prats ja no es pot veure en el seu temple perquè va ser alienat i venut l'any 1926 amb l'autorització del rector i del bisbat al negociant d'art Josep Bardollet, que també adquiriria els frescos de Santa Coloma i que després el vendria a Josep Costa Ferrer, propietari de les Galeries Costa de Palma de Mallorca, on va ser fotografiat el 1939 i on el va veure encara Chandler R. Post. Allà, Joan March hi adquirí la predel·la amb les històries de la Passió i la taula amb el *Miracle del mont Gàrgan*. Ara només l'escultura del sant Miquel de la fornícula principal es manté a l'esglesieta, encara que la predel·la ha passat a ser propietat del Fons d'Art del Crèdit Andorrà (2006), així com el *Miracle del mont Gàrgan* (2011) i la taula de la *Victòria de Sant Miquel sobre els àngels rebels* del Govern (1992). De la resta de pintures no se'n sap res.¹¹

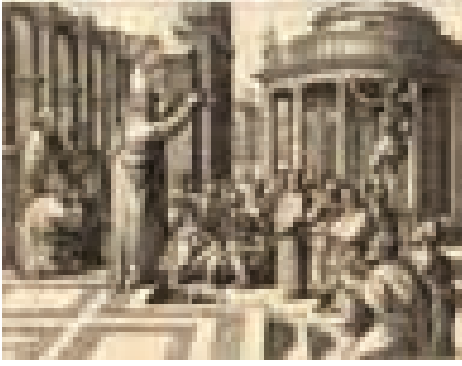
Com deïem en començar, totes aquestes taules componen un autèntic tresor patrimonial i caracteritzen uns autors amb un llenguatge pictòric de qualitat i molta personalitat. A més, el gran cicle de Caselles és un dels programes iconogràfics més rics dedicats a la narració de la vida i



A l'esquerra:
Retaule de Sant Joan de Caselles.
(Foto Àlex Tena, fons PCA)

Gravat de **la Dona de l'Apocalipsi** d'Albrecht Dürer.

Gravat de el **Martiri de santa Cecília** Marcantonio Raimondi.



Gravat de **Sant Pau predicant a Atenes** de Marcantonio Raimondi.

Gravat **Visió dels set lampadaris** de Albrecht Dürer

la llegenda de sant Joan Evangelista, força més que el complet itinerari proposat pel retaule de Prats a través de l'èpica llegenda de l'Arcàngel que a més de les històries del Gàrgan, recordava la seva dimensió còsmica de pesador d'ànimes i de vencedor dels diables, i moments clau dels seus miracles, com ara el del part i l'alletament miraculós al penyal de Tombelaine, prop de Mont-Saint-Michel. Les imatges poderoses, imaginatives i cromàticament fulgurants del retaule de Caselles s'han de considerar una de les grans creacions de la imaginació artística del segle ··· als bisbats catalans. El seu itinerari narratiu beu bàsicament de la llegenda Àuria i del Llibre de l'Apocalipsi i s'ha de començar, contra el que és habitual, a l'esquerra del retaule –la dreta de l'espectador– amb l'episodi del *Turment de l'oli bullent davant la Porta Llatina*, en època de Domicià, que desencadena el desterrament de l'apòstol a l'illa de Patmos, on tindrà les visions apocalíptiques que el retaule il·lustra a continuació sense seguir l'ordre indicat pel Llibre de la Revelació. Així, al costat de l'escena ambientada a Roma, no trobem la *Visió de Crist i els set lampadaris d'or* (Llibre de la Revelació o Apocalipsi, Ap 1,9-20), que ha quedat instal·lada a la franja intermèdia, sinó la de l'*Anunci solenne del Regne de Déu* (Llibre de la Revelació o Apocalipsi, Ap 10,1-11) per part de l'àngel vestit de núvol i amb veu de tro. Després el recorregut segueix amb la *Visió de la dona vestida de sol i el drac de set caps* (Llibre de la Revelació o Apocalipsi, Ap 12,1-18) i culmina a la cimera amb la *Visió del diable encadenat per mil anys*. (Llibre de la Revelació o Apocalipsi, Ap 20,1-3) amb Joan contemplant l'àngel que tenia la clau de l'abisme i Satanàs lligat amb una gran cadena. Al sector dret hi ha alguns episodis de la vida del sant a Efes, tots força ben identificables i mostrats en un ziga-zaga ascendent des del *Miracle del jove ressuscitat i transformació de l'or i les gemmes* fins a la *Conversió del jove lladre i retorn al seu tutor bisbe* del coronament, passant per l'escena de la *Destrucció del temple i l'efígie de Diana a Efes davant d'Aristodem*, el *Prodigí de la resurrecció dels dos morts per la copa de verí d'Aristodem*, i la *Conversió d'Aristodem* o, amb això tornaria a trabucar-se la seqüència lògica dels fets, el *Refús de l'heretge Cerinte als banys d'Efes*.

Al costat d'aquestes potents invencions les representacions del bancal se'ns apareixen com quelcom més convencional, potser perquè el tema estava ja molt codificat. Tant a Prats com a Caselles es referien a moments decisius de la Passió de Crist, com esqueia a la part del retaule més acostada a la mesa de l'altar i al sagrari. Al retaule de Sant Miquel hi trobem de dreta a esquerra del conjunt: *Prendiment de Jesús*, *Jesús davant Pilat*, *Crucifixió*, *Pietat* i *Sant Enterrament*. En canvi a Caselles, en una disposició no gaire reeixida respecte dels eixos principals de la pantalla superior, ja que la predel·la apareix desplaçada per cedir l'espai necessari a la porta del retaule decorada amb una figura de sant Pere embolcallada en un mantell roig, hi veiem: *Flagel·lació de Jesús*, *Crist davant Pilat*, *Via Dolorosa* (ara substituïda per una reproducció monocroma), *Crucifixió* i *Pietat*. I potser caldria considerar que l'esplèndida idea figurativa dels dos àngels duent instruments de la Passió de Crist, agenollats als carcanyols del retaule, completa el segon itinerari temàtic del conjunt.

Són taules magnífiques i fan un gran efecte, en part gràcies a la qualitat dels pigments i de l'or esmerçat que acrediten l'ambició dels

clients i sobretot els recursos del pintor i del daurador. L'obra de Caselles és una prova magnífica de coordinació i entesa entre un pintor (en la nostra hipòtesi preferent, Miquel Ramells) i un daurador (Guiu Borgonyó, que també va poder col·laborar en la il·lustració d'alguns episodis) per aconseguir un conjunt d'aparença molt luxosa i amb un gran atractiu visual. Sigui amb els ubics mantells de vermell refulgent distribuïts a qualsevol compartiment –particularment en els de sant Joan–, amb el celeste que vesteix el Crist apocalíptic o que despunta en el revers d'algunes vestidures, o amb el variat joc de colors exhibit arreu a través de robes carmesí, de vestits ataronjats i ocres, de les notes de verd de les plataformes vegetals, dels roses de les carnacions... O sigui, mitjançant el magnífic diàleg de color i daurat que sembla una premissa estètica dels autors d'ambdós retaules, tant en relació amb la túnica daurada del sant Joan o amb l'armadura de sant Miquel com de les espurnes daurades de nimbes, voravius, aureoles i dels campers dels bancals. A més, molts dels camps daurats distribuïts a les escenes han estat brunyits al poliment i han rebut un minuciós punxonat per emfasitzar-ne l'aparença luxosa i refulgent i per dotar-los d'una qualitat vibrant que devia fer molt d'efecte amb la il·luminació de les làmpades.

Pel que fa al llenguatge pictòric, les pintures de Caselles i Prats se situen perfectament en les coordenades d'allò que Joaquim Garriga va batejar com de “romanisme català” característic de l'estil influït per les informacions que arribaven de la Roma de l'alt renaixement dels autors més destres i cultes del segon quart del segle XVI a Catalunya, amb nucli en les personalitats de dos mestres portuguesos actius a Barcelona, Pere Nunyes i Henrique Fernandes.¹² D'això ja se n'adonà Diego Angulo i és ben manifest en cada pintura: en l'ambientació i els accessoris, en la cadència dels moviments, en el repertori gestual, en la caracterització dels personatges. En tot cas, ara la troballa documental del contracte de Caselles amb la identificació dels autors permet que ho entenguem millor ja que Miquel Ramells no és un autor desconegut per molt que fins ara hagi passat desapercebut per a tota la historiografia. “Miquel Remells” ja apareixia en un document barceloní de 1531, fent de testimoni amb un altre pintor rellevant, Jaume Fontanet, en els capítols matrimonials, significativament del portuguès Henrique Fernandes, el soci de Pere Nunyes.¹³ Dos anys després, Miquel Ramells ja estava associat amb “Guiu pintor” ja que apareixen junts al fogatge de Bagà de 1533 i després d'abandonar territori andorrà, Miquel Ramells consta al bisbat de Vic, realitzant els retaules majors de Sant Boi de Lluçanès i de Sant Martí de Sobremunt (1547) i el de Sant Sebastià de la capella de la Mare de Déu de Vilanova de la parròquia de Sant Martí Sescorts (1548).¹⁴

Miquel Ramells i Guiu Borgonyó despleguen, en efecte, un llenguatge pictòric amb molts punts en comú amb els pintors contemporanis capdavanters al Principat de Catalunya: amb el dels portuguesos Pere Nunyes i Henrique Fernandes però també amb el de Pere Serafi o amb el mostrat per Jaume Forner al desaparegut retaule de Sant Genís de Vilassar. Parlen el mateix idioma “romanista” que aquests i el van construir sobre uns fonaments semblants. Així, la cultura gràfica manejada és una combinació interessantíssima de gravats nòrdics i rafaelescos que els servien d'instrument d'aprenentatge i com a pedrera



on obtenir bones idees iconogràfiques, figuratives i compositives. D'això també se'n adonà Post, que de seguida copsà els forts lligams del seu "Mestre de Canillo" amb les meravelloses estampes d'Albrecht Dürer a propòsit de les escenes apocalíptiques de Caselles. Encara que ell s'hi referí en general, Marta Planas precisà en quines xilografies pensava de la formidable sèrie d'üreriana del 1496-1498, les de la "Visió de la dona vestida de sol i el drac de set caps", la "Visió de Crist i els set lampadaris d'or", i l'"Anunci solemne del Regne de Déu".

Tanmateix, fins ara no s'ha insistit prou en la forma que tenen Ramells i Borgonyó de dialogar amb els motius d'ürerians, tant amb els esmentats com amb les sèries de la Passió de Dürer o Martin Schongauer, que també alenen rere els episodis del "Prendiment", la "Flagel·lació" o del "Crist davant Pilat" de Caselles i Prats. En canvi, aquest diàleg és molt revelador de la forta cultura de l'alt renaixement dels autors que no dubten a italianitzar els accessoris i els motius figuratius nòrdics, creant unes composicions més asserenades, assuaujant el caient angular dels plegats, alentint els moviments, silenciant el so ambiental... I tampoc no s'ha remarcat prou l'altre fonament gràfic dels autors dels cicles de sant Joan i sant Miquel, l'estampa italiana, tret de l'estudi de Marta Planas que invalida moltes de les observacions posteriors d'Antoni José. Si bé els lligams de les escenes de Caselles amb els grans gravadors rafaelescos són prou evidents, fins ara no s'han indicat els suscitats per tres importants làmines de Marcantonio Raimondi, el "Martiri de Santa Cecília", "La predicació de sant Pau a Atenes" i la "Via Dolorosa", basada en el famós Spasimo de Rafael, manllevats, respectivament, per resoldre detalls i composicions de la taula de sant Joan a la Porta Llatina, de l'escena del sant destruint el temple de Diana, i de la "Flagel·lació" de Crist del bancal.

Tot i que fortament basada en l'estudi de l'obra de Pere Nunyes i Henrique Fernandes i en el manlleu de gravats internacionals (com ja avançava Post), hem de dir sense cap reserva que l'àmplia cultura pictòrica i gràfica dels nostres autors no aigualí ni llevà personalitat a una creació pictòrica sempre molt original. La seva relació amb aquestes deus principals que n'impulsaren la trajectòria (almenys Pere Nunyes, Marcantonio Raimondi i Albrecht Dürer) va resultar sempre creativa i mai s'ha de considerar en termes de submissió artesanal, ni d'ús mimètic de les informacions acumulades. Des d'aquestes i altres fonts que encara haurem d'aclarir, Ramells i Borgonyó aixecaren un món pictòric absolutament personal i força ambiciós. Hi podem reflexionar tot observant les escenes de l'Apocalipsi de Caselles i la lluita entre àngels i dimonis de Prats, i pensant com malgrat el lligam amb uns models tan intimidadors com els del magnífic gravador de Nuremberg, van ser capaços d'inventar una versió personal i que girava l'aflit i visionari estil nòrdic de Dürer cap a una narració més plàcida i asserenada, protagonitzada per figures d'aspecte més "romà" o italianitzat.

Es tractava, sens dubte, d'uns autors que tenien el llenguatge renaixentista com a horitzó i guia. Però aquest renaixentisme, com era habitual a la pintura dels bisbats catalans, era més aparent i de superfície que no estructural. Era un renaixentisme notable però epidèrmic. Es basava en un repertori ampli de tipus humans, de gestos i moviments apresos en els dibuixos i gravats italians, en un ventall ric de vestidu-

Nativitat de procedència desconeguda, de Miquel Ramells i Guiu Borgonyó.
Fons d'Art del Govern d'Andorra.
(Foto Àlex Tena, fons PCA)



res i accessoris d'escenografia d'aire "romà", antic, en una consciència més tridimensional de l'escenari, més volumètrica de la figura humana i més natural respecte de les proporcions del cos o del caient dels plegats de les robes. Però presentava significatives llacunes respecte de conceptes estructurals del renaixement italià com ara l'erudició arqueològica i històrica o la consciència i capacitat per la representació "científica" de l'espai i l'anatomia humana. I, a més, quedava marcat per inèrcies molt enquistades als obradors com ara l'ús del daurat, tan generós a Caselles i Prats, sobretot quan els episodis requerien molts personatges. En compensació, però, l'or brunyit garantia un diàleg cromàtic molt original i un efecte vibrant i opulent a la superfície del retaule. Amb tals recursos, un estil agosarat i un dibuix molt destre, van edificar un món pictòric protagonitzat per figures estilitzades i afuades, i ric de personalitat, que ens ha regalat algunes de les imatges més intenses de la pintura del segle ··· a l'antiga Corona d'Aragó: les insistentment esmentades escenes de l'Apocalipsi, certament, o la imaginativa lluita dels arcàngels del retaule de Prats, rica de gestos de combat i derrota. I també d'altres com els elegants àngels portadors d'emblemes de la Passió dels carcanyols i el magnífic *trompe l'oeil* del Sant Pere de Caselles a la porta del pedestal, plantat en un insòlit paviment semicircular amb una severitat que evoca tant els apòstols de Rafael gravats per Raimondi com els de Pere Nunyes al retaule de la capella Requesens de l'església de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona.

Adoració dels Reis de procedència desconeguda, de Miquel Ramells i Guiu Borgonyó.
Fons d'Art del Govern d'Andorra.
(Foto Àlex Tena, fons PCA)

NOTES

1. JOAN BOSCH, JOAQUIM GARRIGA, FRANCESC MIRALPEIX: *Catàleg d'art d'època moderna a Andorra*, maig de 2010, [manuscrit inèdit], Conveni Universitat de Girona-Govern d'Andorra.
2. CHANDLER RATHFON POST: *A History of Spanish Painting, Vol. XII,1: The Catalan school in the early Renaissance*, Harvard University Press, 1958, p. 364-378;
3. PERE PUJOL TUBAU: "Notes i documents sobre la construcció de retaules en l'Alt País d'Urgell", a *Homenatge a Antoni Rubió y Lluch. Miscel·lània d'estudis literaris, històrics i lingüístics*, II, 1936, p. 436-489.
4. DIEGO ANGULO: "Durero y los pintores catalanes del siglo XVI", a *Archivo Español de Arte*, XVIII (1944), p. 327-331 (n. 1, p. 330).
5. "witness to the wide dissemination of Dürer's prints in Catalonia that even a painter in so remote a corner as the northern part of the province and Andorra should have adapted, albeit freely, for the first two of the scenes from the Book of Revelation the German's compositions in his Apocalyptic series of woodcuts". One question whether in the vision of the woman clothed with the sun he was indebted either to Dürer or to Schongauer's engraving of the subject" a Chandler Rathfon POST (1958): *A History of Spanish Painting, vol. XII,1: The Catalan school*. op. cit. p. 368.
6. DIEGO ANGULO: "Durero y los pintores catalanes . op. cit. p. 330, nota 1.
7. MARTA PLANAS DE LA MAZA: "El retaule de Sant Joan de Caselles", a *Butlletí del Comitè Andorrà de Ciències Històriques*, 1989-1990, p. 163-212.
8. ANTONI JOSÉ I PITARCH: "El Mestre de Canillo: Algunes consideracions a propòsit de la predel·la del retaule de Sant Miquel de Prats", a *El Retaule de Sant Miquel de Prats*, Andorra, 2007, p. 52-71.
9. ANA. TCN. 142. Francesc de Bauró, Protocol Tercer, any 1537, 7 de juliol.
10. ROSER PORTA: "El robatori de la princesa Gargarine", "La falsa princesa i els antiquaris", "L'antiquari Popoff i el panell subhastat", "Uns lladres oblidats", publicats a *El Periòdic d'Andorra*.
11. JORDI ALCOBÉ FONT: "El retaule de Sant Miquel de Prats i el seu viatge a Mallorca", a *El Retaule de Sant Miquel de Prats*, Andorra, 2007, p. 32-49.
12. JOAQUIM GARRIGA RIERA [amb la col·laboració de Marià Carbonell]: *L'època del Renaixement*, [Història de l'Art Català, IV], Ed. 62, Barcelona, 1986, pp. 140.
13. JOSEP MARIA MADURELL (1943): "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos", a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, I-3, 1943, pp. 5-91, n. 97.
14. MIQUEL MIRAMBELL I ABANCÓ: *La pintura del segle XVI a Vic i el taller dels Gascó*. Vic, Patronat d'Estudis Osonencs, 2002, pp. 71-73, 385-386 i 390-392.



LA CONSERVACIÓ DEL PATRIMONI CULTURAL: UNA QÜESTIÓ DE CONSCIÈNCIA, DE SIGNIFICAT CULTURAL I DE PARTICIPACIÓ CIUTADANA

Bernadeta Garrallà

CAP DE L'ÀREA DE CONSERVACIÓ I RESTAURACIÓ

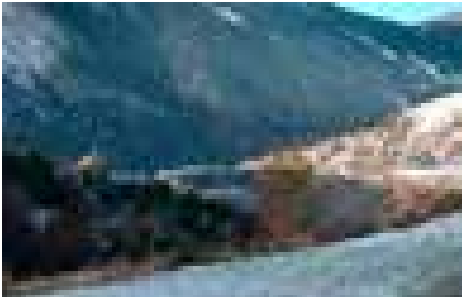
“El retrovisor és la nostra bola de vidre, no existeix cap guia del futur si no és mirant en els annals del passat.” (Northrop Frye)

“Allà on l'andorrà, amb ànima idíl·lica de pastor, malcollia blat per viure, les imaginacions portentoses descobrien riqueses sorprenents.” Aquesta frase del viatger i escriptor portuguès Ferreira de Castro, que visità Andorra l'any 1929, podria il·lustrar, resumir i contextualitzar més que cap altra el moment en què s'arrenquen les pintures murals romàniques de Santa Coloma, Sant Miquel d'Engolasters, Sant Romà de les Bons, Sant Cristòfol d'Anyós i Sant Esteve d'Andorra la Vella, per anar a parar, disperses i fragmentades, arreu del món, en mans de col·leccionistes públics i privats. No cal dir que, en aquell moment, la màxima 21 del *Manual digest* (Antoni Fiter i Rossell, 1748) tampoc està ben bé a l'ordre del dia: “Conservarlas antiguallas, tant sepuga; porque encara que algunas pareixen a primera vista rediculas, es porque no penetram be sa finesa.”

Alguns dirien: ¿com podem afirmar que els andorrans sempre han conservat el seu patrimoni, si durant la primera meitat del segle XX deixen marxar del país tot un seguit de pintures murals romàniques que s'han arrencat minuciosament de les parets dels seus temples? La resposta és segurament complexa i plural, però no crec que ens equivoquem gaire dient que en aquells moments la majoria de la societat andorrana no reconeixia, a aquest patrimoni viatger, cap valor patrimonial. Aquests conjunts pictòrics havien estat pintats feia segles, alguns s'havien amagat sota una capa de calç o havien estat tapats per un retaule més al gust de l'època. Aquestes representacions pictòriques havien deixat d'interessar els feligresos feia dies; probablement la majoria dels contemporanis les desconeixien. La res divina ja no era, en aquest cas, un motiu de protecció, perquè les pintures no estaven més al culte.

Òbviament, aquest no era el cas dels promotors dels arrencaments, els quals tenien plena consciència de la seva antiguitat i del seu valor mercantil, en una època de col·leccionisme incipient i de reconeixement i revaloració de l'art medieval. Dit d'una altra manera: no hi havia consciència col·lectiva d'aquest patrimoni, però sí consciència individual (almenys pel que fa als promotors dels arrencaments).

A l'esquerra:
Sant Miquel d'Engolasters amb el porxo enderrocat, cap al 1900.
(Foto: Guillem de Plandolit, Fons: ANA/FGP 249)



.....

Els objectes del passat no sempre s'han vist com a portadors d'un interès històric o cultural. Gairebé totes les societats i civilitzacions els han considerat des d'una perspectiva d'utilitat i de rendibilitat, si bé durant el període grecoromà es comença a reconèixer el valor històric d'alguns béns. Malgrat aquest avenç, els grans moviments migratoris (les invasions bàrbares) estronquen aquestes perspectives i alenteixen aquests processos de conscienciació. Caldrà esperar als seglesi ... per veure com es crea una consciència sobre el patrimoni, ja no com a bé que hem heretat del pares, sinó com a bé comú que interessa al conjunt d'un poble, d'una comunitat, perquè és portador de memòria col·lectiva.

Si bé França realitza el primer inventari de monuments històrics l'any 1830, sota la direcció de Prosper Mérimée,¹ Andorra ho fa més d'un segle més tard encomanant a l'historiador, pintor i crític d'art català Rafael Benet, a mitjan anys 1950, "l'inventari i memòria dels monuments i béns artístics de les valls d'Andorra". Aquests són uns anys cabdals per al patrimoni andorrà, durant els quals es comença a prendre consciència del valor de certs béns com ara les esglésies romàniques, els retaules i altres béns que contenen... Ja hem comentat en altres ocasions que aquesta presa de consciència és alimentada sobretot per la creació del Curs internacional superior d'extensió cultural que el Consell General va patrocinar entre el 1955 i el 1962 amb la finalitat de promoure conferències d'eminentes professors d'arreu d'Europa sobre temes variats d'àmbit lingüístic, històric, jurídic, etc.² Andorra s'obre al món i deixa de viure exclusivament de l'agricultura i de la ramaderia. El comerç i el turisme es comencen a instal·lar, i les institucions andorranes descobreixen que, més enllà dels valors històrics i arqueològics i dels sentiments d'identitat que els béns patrimonials susciten, el patrimoni artístic és un recurs que cal cuidar perquè participa en l'atractiu turístic del país. Aquestes manifestacions culturals i els dictàmens que l'arquitecte català Cèsar Martinell fa, també per encàrrec del Consell General, sobre el patrimoni arquitectònic andorrà, afavoriran l'aprovació de les primeres ordinacions de protecció patrimonial, ja durant els anys 1960.

En els processos de conscienciació patrimonial, s'acostuma a considerar que l'emergència d'un patrimoni segueix, en la majoria dels casos, tres etapes: la primera és aquella en la qual la societat produeix, de manera espontània, els béns que necessita, que li són útils; la segona constitueix la presa de consciència que es crea, en general, quan uns canvis situen fora de l'àmbit utilitari els béns produïts anteriorment; i finalment la tercera etapa és aquella en la qual l'objecte ha adquirit una identitat patrimonial, la qual cosa justifica una gestió col·lectiva. És entre la segona i la tercera etapes que neix la idea del patrimoni. Cada un d'aquests moments té els seus actors: artesans, obrers, creadors són els protagonistes de l'etapa de producció; els dilectants, el món associatiu, la ciutadania, són els actors que fan néixer la idea del patrimoni comú i que donaran pas, ja en la tercera etapa, als professionals del patrimoni.³ Sigui com sigui, és evident que no hi pot haver protecció si no hi ha reconeixement de valor patrimonial; una cosa comporta naturalment l'altra.

Portes obertes a Patrimoni Cultural. Jornades europees de patrimoni 2011.

L'església de Sant Cristòfol d'Anyós s'obre al paisatge. 2003.

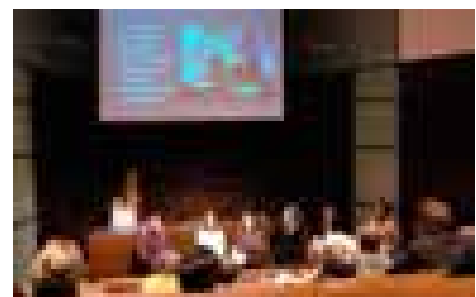
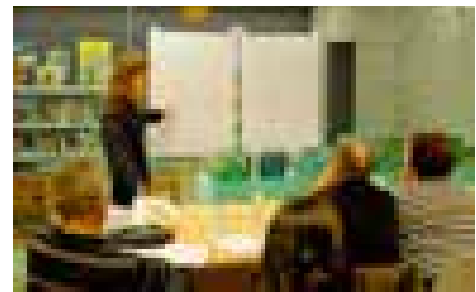
Visita a Sant Serni de Nagol durant el curs sobre els entorns de protecció dels monuments organitzat pel Ministeri d'Afers Exteriors, Cultura i Cooperació. 2005.

(Fotos: Arxiu de Patrimoni Cultural)

.....

Avui, ja ben encetat el segle ···, el patrimoni cultural constitueix el conjunt de recursos heretats del passat que unes persones consideren, més enllà del règim de propietat dels béns, com un reflex i una expressió dels seus valors, creences, sabers i tradicions en evolució constant. Això inclou tots els aspectes del medi ambient fruit de la interacció en el temps entre les persones i els llocs.⁴ Aquesta definició és paradigmàtica de l'evolució permanent del concepte de patrimoni cultural perquè si ens fixem en la terminologia emprada (recursos, valors, creences, sabers, interacció...), defuig qualsevol tipus de concreció material per situar-se en l'àmbit espiritual entès en el sentit filosòfic de la paraula. Estem molt lluny del temps en què el patrimoni era un objecte sacralitzat que relatava proeses i destins individuals.⁵

D'aquesta manera, el patrimoni engloba una multitud de valors que es determinen amb la definició del seu significat cultural. Comprèn els valors estètics, històrics, científics, socials i espirituals per a les generacions passades, presents i futures (Icomos). Consegüentment, també es defineix el concepte d'autenticitat, que és la capacitat i la qualitat d'un bé patrimonial per expressar el seu significat cultural a través dels seus atributs materials i els seus valors immaterials de manera fidel i creïble (Unesco). Així doncs, en la recerca de la correcta comprensió i el significat d'un bé patrimonial cal aprofundir en l'objecte i la seva materialitat, però cal anar més enllà i fer aflorar tots els elements, sovint immaterials, que contribueixen al seu significat i que poden variar en funció de les seves característiques (concepció i forma, materials i substància, ús i funció, tradició i tècniques, situació i emplaçament, esperit i expressió, estat original i evolució històrica...)⁶ Sense la definició més precisa possible del significat cultural dels béns patrimonials, es corre el perill d'errar en els processos de protecció i de conservació.



.....

“On ne nait pas citoyen, on le devient.” (Spinoza)

Com ja hem dit anteriorment, el patrimoni cultural constitueix, avui en dia, un bé comú que interessa a tota la societat perquè permet entendre la història de la comunitat a la qual es pertany. La preservació del patrimoni és, per tant, una responsabilitat individual i col·lectiva. Seguint la mateixa lògica, també hem apuntat el rol de la ciutadania en el procés de conscienciació del patrimoni. D'aquesta manera, el patrimoni, per la seva capacitat d'ensenyament, ens permet situar accions en el seu context i acreix la nostra tolerància i la nostra comprensió de l'altre, tot ajudant-nos a construir el futur.

Els projectes de participació ciutadana tenen la virtut d'incitar els participants a prendre responsabilitats sobre la qüestió i a reflexionar sobre temes d'identitat i de consens sobre, per exemple, el que ens uneix i el que constitueix la nostra identitat comuna. És a partir d'aquest consens que es poden implantar projectes concrets de salvaguarda i de posada en valor del patrimoni. Sense aquest tipus d'enfocament difícil-

Treball amb la societat andorrana sobre identitat i patrimoni amb el Centre d'Etudes et de Recherches Sociologiques (CERS). 2008.
(Fotos: Arxiu de Patrimoni Cultural)



ment es pot tenir en compte els diferents aspectes del patrimoni cultural, com ara l'arquitectònic i el paisatgístic, en els projectes de futur del país. Cal reconèixer una responsabilitat individual i col·lectiva envers el patrimoni cultural i posar en rellevància que la conservació del patrimoni cultural i la seva utilització sostenible tenen com a objectiu el desenvolupament humà i la qualitat de la vida.

El ministeri titular de la cultura va engegar, l'any 2008, un projecte d'aquestes característiques que, malauradament, no va tenir continuïtat. Cal tenir en compte que el grup que s'apropia el patrimoni o el territori no solament en comprèn el significat sinó que també s'identifica a través d'ell.⁷

L'exposició *Benvingudes a casa vostra. Les obres d'art patrimonials fora d'Andorra* és una bona ocasió per reflexionar sobre el patrimoni i la seva protecció, sobre la importància de la presa de consciència del patrimoni i dels seus valors; sobre l'interès a aprofundir en el significat dels patrimonis que són els nostres, per protegir-los de la millor manera i transmetre'ls a les generacions futures...

A Fourcès, una vila medieval del sud de França (Gers), hem vist un rètol que presenta la Tour de l'Horloge (torre oest de la vila), datada del segle ···; d'una manera poc habitual. Potser és aquesta la millor forma d'entendre i de presentar el patrimoni (?):

“Elle est là pour toi, la porte-tour, depuis le temps des clepsydes; seuil, symbole de communication, de passage, de dialogue, elle domine le village, chantant ses heures calmes, parlant son langage de bronze, qui vibre au plus profond de l'être, comme une impression de chaleur rassurante et rythmée.

Elle ouvre l'horizon vers la nature, elle te dit l'existence de l'autre, de la différence, elle te signale le futur vers lequel te conduisent tes pas: la tour fichée, arrêtée, à cheval sur le passage, l'éphémère et la vie te regardent: cherche et trouve le visage du chevalier qui te donnera un nouveau message: tu vas nous quitter, tu as retenu Fourcès comme illustration d'une longue culture, tu vas te plonger dans la nature généreuse et chatoyante qui l'entoure: tout cela forme un tout qu'il est si bon, si riche, si enthousiasmant d'aimer.”⁸

Coll d'Ordino/Montaup. 2003. Una lleu capa de neu revela un paisatge antropitzat.
(Foto: Arxiu de Patrimoni Cultural)

NOTES

1. Escriptor, historiador i arqueòleg francès.
2. CANTURRI, Pere, 50 anys del curs internacional superior d'extensió cultural, a *Agora cultural*, num.3, 2005
3. LENIAUD, Jean Michel, *L'Utopie française: essai sur le patrimoine*. Ed. Mengès, Paris 1992
4. Conveni marc del Consell d'Europa sobre el valor del patrimoni cultural per a la societat. *Faro*, 27 d'octubre del 2005.
5. RIEGL, Alois, *Le culte moderne des monuments* (1903). Ed. L'Harmattan, Paris 2003
6. Document de Nara sobre l'autenticitat. Unesco, Iccrom i Icomos, 1994
7. LENIAUD, 1992
8. “És aquí per tu, la porta torre, des del temps de les clepsidres; llindar, símbol de comunicació, de pas, de diàleg, domina el poble lloant les hores calmes, parlant el seu llenguatge de bronze que vibra al més profund de l'ésser, com una impressió de calor tranquil·litzadora i ritmada. Obre l'horitzó cap a la natura; et parla de l'existència de l'altre, de la diferència; t'assenyala el futur cap a on et porten els teus passos: la torre enclavada, parada, al mig del pas, l'èfimer i la vida et miren: busca i troba el rostre del cavaller que et donarà un missatge nou: ja te'n vas; et recordaràs de Fourcès com la il·lustració d'una llarga cultura; et submergiràs en la natura generosa i tornassolada que l'envolta: tot plegat forma un tot tan bo, tan ric, tan engrescador d'estimar.” (Traducció lliure de l'autora.)



ESTUDI DELS MATERIALS I RESTAURACIÓ DE LES PINTURES MURALS DE SANT ROMÀ DE LES BONS

Paz Marqués i Núria Oriols

RESTAURACIÓ I CONSERVACIÓ PREVENTIVA
MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA

Durant la seva vida, l'obra d'art es pot trobar en tres estats: el de la "destrucció" (Thánathos), que pot produir-se per una falta d'acció per part nostra, o per un esdeveniment extern violent i traumàtic; el de la prolongació de la seva "vida" (Bios), que resulta de l'acte físic de la cura material de l'obra per protegir-la dels danys i pèrdues; i el de la restitució de la seva realitat com a obra d'art (Heros), que es manifesta en l'acte final de la filologia crítica (acte de restauració).

Igualment en qualsevol obra d'art es poden registrar, almenys, tres actes més: el primer és el de la creació per part de l'artista, el segon és l'acció del temps sobre l'obra, i el tercer és l'acció de l'home.

Umberto Baldini

Teoria de la restauración y unidad de metodología, 1997, p. 7

* * *

Amb motiu de l'exposició *Benvingudes a casa vostra*, que acull obres del Principat d'Andorra que es troben en altres museus o fora del país, els dos fragments de pintura mural *Apostolat* i *Maiestas Domini* de Sant Romà de les Bons han estat restaurats íntegrament (tant el suport com la policromia). Aquests dos fragments formaven part del petit absis de l'església d'Encamp i van ser arrencats, probablement entre el 1926 i el 1930, per Arturo Cividini, restaurador que en aquells anys treballava per al col·leccionista Lluís Plandiura. Aquestes pintures, que ara es troben al Museu Nacional d'Art de Catalunya, hi van ingressar l'any 1932 procedents precisament d'aquesta col·lecció i, des de llavors, no han estat a penes intervingudes.

Les intervencions de restauració de les obres d'art sovint es comparen amb intervencions mèdiques o quirúrgiques. Seguint amb aquest símil, conèixer l'historial del pacient resulta clau per a garantir-ne l'èxit. En el cas dels objectes artístics, així doncs, es fa imprescindible tenir informació sobre quins materials originals el conformen, quins nous materials s'hi han afegit, i com uns i altres han evolucionat amb el pas del temps, segons les condicions de l'entorn on s'han trobat.

En el cas de les pintures murals traspassades, com aquestes de Sant Romà de les Bons, hi ha sobretot dos moments significatius per a la història material de l'obra: el moment de la creació i el moment de l'arrencament i el traspàs. Aquest segon moment, si bé no té influència

A l'esquerra:

Estat actual de l'interior de l'església de Sant Romà de les Bons amb la reproducció de les pintures murals que actualment es troben al Museu Nacional d'Art de Catalunya.

(Foto: Àlex Tena. Fons PCA)

ni sobre la imatge ni la lectura estètica o iconogràfica, sí que canvia la naturalesa material pròpia de la pintura mural. És per això que presentem els resultats de l'estudi fisicoquímic dels materials d'aquesta pintura en dos blocs, que corresponen a aquests dos moments crítics. En el tercer bloc, es detalla la intervenció que s'ha dut a terme en aquesta ocasió.

1. MATERIALS ORIGINALS

La tècnica

En la pintura mural hi ha dos grans grups de tècniques: el fresc o el sec, en funció de si el morter subjacent (de calç o de guix, típicament) està sec o humit, i segons quina sigui la manera d'aplicar els pigments sobre aquest estrat de base.

Químicament un morter de calç és un òxid de calci que amb presència d'aigua es transforma en l'hidròxid, capaç de reaccionar amb el diòxid de carboni de l'aire per formar carbonat de calci. Les partícules sòlides del carbonat (interconnectades a nivell de microestructura) poden embolcallar els pigments i actuar com aglutinant, assegurant l'adherència de les partícules de color al mur i entre elles i, en conseqüència, endurent la pintura. No passa el mateix en el cas del guix, sobre el qual els pigments sempre hauran d'anar acompanyats amb un aglutinant orgànic.

A partir de les pràctiques del renaixement va sorgir el concepte de *buon fresco* i de forma relacionada altres termes, a vegades confusos, com *mezzo-fresco* o *mezzo-seco*, o termes més descriptius com pintura a la calç [Gasol, 2012, p. 85]. Es parla de *buon fresco* quan els pigments han estat aplicats, barrejats només amb aigua, sobre un morter de calç totalment humit i acabat de fer. Les altres variacions inclouen casuístiques diferents, segons si el morter es troba més o menys sec, i segons si els pigments s'apliquen barrejats amb lletada o aigua de calç (pintura a la calç) o altres aglutinants orgànics (pintura al sec).

Cal observar aquí que la cinètica de la reacció de carbonatació és complexa i depèn de molts factors. Entre d'altres, i els més importants, el contingut en humitat del morter, la porositat d'aquest morter (volum, geometria i mida dels porus) i la concentració de diòxid de carboni.

La formació del cristall de carbonat de calci s'esdevé en diverses etapes [Rodríguez-Navarro, 2004]. Primer cal que el gas diòxid de carboni es difongui a través de l'estructura porosa de la pintura. Després, té lloc la solubilització del diòxid de carboni atmosfèric dins de l'aigua retinguda en els porus i la formació d'àcid carbònic. Seguidament, aquest àcid es dissocia en ions bicarbonat i carbonat. Per una altra banda, l'hidròxid de calci es dissol també en l'aigua dels porus. I finalment, el carbonat reaccionarà amb el calci donant lloc al creixement de partícules sòlides.

La solubilitat de l'hidròxid de calci depèn de la seva mida de partícula, i se suposa que té lloc preferentment en els porus superficials, on l'acidificació provocada pel diòxid de carboni afavoreix la seva dissolució. La reacció entre l'anió carbonat i el catió calci s'anirà produint



fins que s'esgoti tot l'hidròxid de calci, o fins que l'aigua del porus del morter s'evapori, entre altres factors, per efecte de l'escalfor que genera la mateixa reacció. La carbonatació, així doncs, pot reiniciar-se després que el morter s'hagi assecat parcialment, sobretot si s'hi afegeix més aigua.

S'ha observat que la reacció de carbonatació té lloc sempre des de la superfície cap endins. Segons quines siguin les característiques físiques del morter (com la porositat o la permeabilitat) la carbonatació pot penetrar fins a uns 5 mm en morters densos, o fins a 25 mm en morters més porosos, i sempre el factor limitant serà la difusió del diòxid de carboni en el si del morter [Elert et al., 2002]. En el cas de les pintures, la naturalesa del pigment també té influència en aquesta reacció.

Totes aquestes característiques físiques i químiques del procés de carbonatació mostren les nombroses variables a què està sotmès, i que definir el moment en el qual està "sec" acaba sent un convencionalisme. S'anomena *golden-hour* un curt període de temps (6-8 hores) durant el qual un morter de calç presenta les característiques òptimes, pel que fa al grau d'humitat, per actuar com a substrat de pintura al fresc [Piovesan et al., 2012]. No obstant això, en alguns estudis es mostra com es continua formant carbonat de calci cent dies després de l'aplicació del morter de calç i, fins i tot, quatre-cents dies després, cada cop, això sí, en menys proporció [Elert et al., 2002, p. 69].

Per altra banda, durant l'edat mitjana no existia el concepte de *buon fresco* sinó el concepte de pintura sobre el mur, tal com queda reflectit en el tractat *De diversis artibus*, de Teòfil. En aquest llibre, del segle ···, no es tracten les diferents tècniques pictòriques de manera separada ni sistemàtica, encara que l'autor sí que diferencia entre il·luminació de manuscrits, pintura sobre taula i pintura sobre mur, si bé es dirigeix sempre a un mateix tipus de pintor/artesà.

Teòfil explica com pintar les vestidures sobre fusta, i també, de forma específica en el capítol XV, com cal fer-ho sobre el mur. En tots dos casos sempre es pinta per superposicions: primer s'aplica el color de

Fig. 1: **Maestas DominApostolade** Sant Romà de les Bons. Abans de la intervenció i finalitzats.

base; després el color enfosquit per fer les línies de les ombres; i finalment, la primera i la segona llum que es fan amb un color més clar o afegint blanc a la mescla de base. És la descripció del sistema de la terna de colors tan vigent en època medieval [Gasol, 2012, p. 37]. Aquesta manera de procedir es veu perfectament reflectida en els vestits dels apòstols de Sant Romà de les Bons (fig. 1) que estan fets amb tonalitats roses i vermelles, utilitzant l'ocre vermell i el blanc.

La informació que dona Teòfil per pintar sobre mur (segons Marta Segarrés, traductora del tractat) és breu i poc clara. S'hi refereix exclusivament en aquest capítol XV. Paolo i Laura Mora i Paul Philippot sostenen que en aquest escrit Teòfil no distingeix entre sec i fresc. Consideren que per Teòfil la manera correcta de pintar sobre el mur és quan el morter de calç encara està fresc [Segarrés, 2011]. Per això, en algun paràgraf, recomana mullar-lo amb aigua, i afegir-hi després els pigments barrejats amb calç. També recomana aplicar algun pigment (blau) amb tremp d'ou, possiblement per l'experiència amb l'atzurita (un carbonat bàsic de coure), incompatible amb el fresc, perquè enfosqueix a causa de l'elevat pH del medi.

Chapter XV. The mixture (of pigments) for robes on the Wall

On a wall, however, lay in a robe with ochre, after adding a little lime to it for the sake of its brilliancy. Make the shadows in it either with plain red or with prasinus or with a shadow pigment which should be made from the same ochre and green. The flesh-colour pigment for use on a wall should be mixed from ochre, cinnabar, and lime, and its shadow pigment, rose pigment, and highlighting pigment should be made as above.

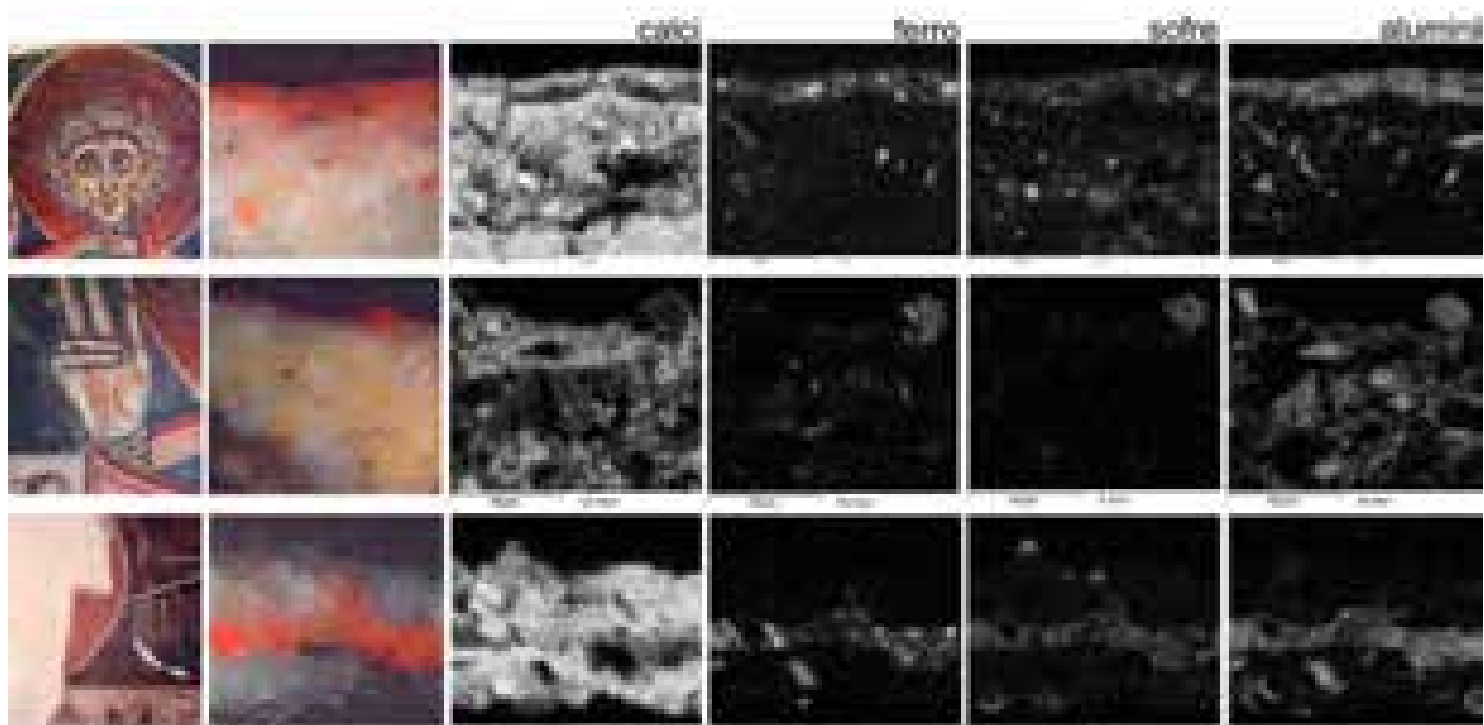
When figures or likenesses of objects are portrayed on a dry wall, the wall should first be sprinkled with water until is completely soaked. All the pigments that are to be put on underneath should be painted on while it is still wet and they should all be mixed with the lime and allowed to dry with the wall itself, so that they stick to it. For the ground beneath azure and green, the pigment called veneda. Mixed from black and lime, should be laid. When it is dry, a thin coat of azure, tempered with the yolk of an egg mixed with plenty of water should be laid in place, and over this again a thicker coat to make it more beautiful. The green may also be mixed with sucus and black,

On divers Arts, Theophilus

(Translated by John G. Hawthorne and Cyril Stanley Smith)

La manera com es distribueix el calci entre la capa pictòrica i el morter és diferent segons si està més o menys sec, i segons si s'han utilitzat, o no, aglutinants orgànics [Piovesan et al., 2012 i Han et al., 2013]. Per tant, obtenir mapes de distribució d'aquest element sobre una secció estratigràfica d'una mostra de pintura mural resulta una eina útil per avaluar la tècnica d'execució.

Aquest tipus de mapes, obtinguts amb mostres de diferents patrons de pintura mural al fresc, permeten veure com es forma una línia (més o menys gruixuda) d'acumulació de calci just per sobre del pigment, a la



superfície de la pintura [Han et al., 2013]. Aquest comportament es pot explicar segons el que ja s’ha comentat de com evoluciona un procés de carbonatació. Per iniciar-se necessita la dissolució del diòxid de carboni atmosfèric en l’aigua continguda en els porus, i per tant sempre comença a la superfície, de fora cap endins. La formació del carbonat de calci suposa un augment de volum (al voltant de l’11,8%) que es tradueix en una disminució de l’amplada del porus i en un canvi del seu caràcter hidrofílic [Elert et al., 2002]. Això suposa alentir gradualment el mateix procés de carbonatació per la formació d’una “barrera” que dificulta la difusió del diòxid de carboni.

Per altra banda, en les estratigrafies de patrons de mostres de pintura mural al sec s’observa, en els mapes de distribució de calci, que es forma una línia/banda intensa a la interfase, just a sobre del morter i per sota la capa de pintura. Aquesta línia és un indicatiu que s’ha aplicat la pintura quan el procés de carbonatació del morter ja es trobava força avançat. La línia superficial present en el fresc no és tan perceptible en el sec [Han et al., 2013].

Aquest tipus d’anàlisi aplicada a mostres procedents de l’*Apostolat* mostra que les primeres capes de pintura estan aplicades al fresc, i que hi ha acabats a la calç, com ara en els perfilats blancs o en els vermells foscos de les carnacions (fig. 2).

En resum, la tècnica observada és totalment compatible amb les descripcions que fa Teòfil de com pintar sobre el mur, i encaixa amb les pràctiques observades en altres pintures murals romàniques.

• • • • •

La paleta de colors d’aquests dos fragments, *Apostolat* i *Maiestas Domini*, és reduïda: negre, blanc, groc, vermells/rosats i blau. El cromatisme

Fig. 2: Mapes de distribució d’elements obtinguts amb microscòpia electrònica SEM-EDS de les seccions estratigràfiques de tres mostres diferents de Sant Romà de les Bons. S’adjunten els mapes del calci i dels elements principals presents a la composició del pigment vermell, a excepció del silici i del minoritari potassi.



Fig. 3: Imatges de MO de dues mostres de pigment vermell de diferent tonalitat presents en la decoració de les teulades del fris de Sant Esteve d'Andorra. S'adjunta l'estratigrafia de la mostra del vermell (1) amb tonalitat més morada, amb una imatge de detall obtinguda amb microscòpia electrònica SEM-EDS, on s'observa la mida de partícula per sobre de 2-3 µm. S'adjunta també l'espectre elemental d'una d'aquestes partícules.

i els pigments utilitzats són molt similars als de les pintures d'Engolasters, amb les quals es relacionen en l'àmbit estilístic, i als de Sant Esteve d'Andorra, ambdues també conservades al Museu Nacional d'Art de Catalunya. L'única diferència és que en aquestes dues darreres hi apareix a més a més el color verd, potser perquè en el cas de Sant Romà de les Bons hi ha menys superfície pictòrica conservada.

Tots els pigments utilitzats són compatibles amb la tècnica del fresc. Tant el groc com el vermell són pigments terra, és a dir, argiles que contenen diversos òxids de ferro. Mayer defineix aquest tipus de pigment com ocres, malgrat que en la terminologia comú *ocre* és sovint considerat sinònim de *groc*.

L'ocre groc deu el seu color sobretot a la presència de goethita (òxid de ferro III hidratat), encara que també pot contenir hematites, segons quina sigui la seva font d'origen natural [Hradil et al., 2003]. L'hematites (òxid de ferro III) és el compost responsable de la coloració dels ocres vermells. L'origen de les terres vermelles –ja en època medieval i a diferència del que passa amb l'ocre groc– podia ser tant natural com artificial. En els tractats antics s'esmenten dos procediments per a l'obtenció alquímica de vermell de ferro [Helwing, 1997]. Un és la calcinació de diversos pigments terres, procés en el qual la temperatura provoca la deshidratació de la goethita, que la transforma en hematites. I l'altre es basa a escalfar vitriol, un sulfat de ferro.

Els pigments que contenen hematites ben cristal·litzada (de mida micromètrica) presenten una tonalitat més violeta que les terres vermelles on les partícules d'hematites es troben molt finament dividides (de mida submicromètrica) [Hradil et al., 2003]. Aquesta diferència de tonalitats es veu molt clarament en el fragment *Fris amb la ciutat de Jerusalem* de Sant Esteve d'Andorra (fig. 3), on s'ha utilitzat dos tipus diferents de vermell de ferro.

Tant l'ocre groc com el vermell es troben aplicats en els nimbes dels apòstols de Sant Romà, i en les franges decoratives del fons, sempre de forma alternada. Tots dos estan presents també a les carnacions, construïdes per capes: primer un ocre barrejat amb blanc com a color de

base; després s'aplica a sobre el vermell per fer les ombres, els pòmuls i els llavis; i finalment, es pinten les llums, fetes amb el pigment blanc, que aquí és carbonat de calci.

El mateix blanc s'utilitza per perfilar els nimbes i detalls decoratius com ara els punts de les sanefes. Aquests acabats finals estan aplicats al sec. Per perfilar s'utilitza també el negre (probablement negre carbó), que és el pigment present a la franja superior del fons.

Segons Pastoureau, el negre era present, ja en el romànic, en diversos tons: mat, brillant, clar, fosc, marró o blavós. Particularment s'emprava per a encerclar els personatges, per tal de destacar-los, o en les formes geomètriques i frisos. Fins al segle XII, també es pot trobar aplicat com a color uniforme en els mantells de les verges [Pastoureau, 2008]. Alguns autors [Daniel et al., 2012] anomenen aquests tipus de negres d'àrees planes (o també grisos) “falsos blaus” i, més concretament, “blaus semàntics” perquè els assimilem espontàniament a aquest color pel fet d'estar representant elements simbòlicament blaus, com ara el vestit de la Mare de Déu, cels o mars. Aquesta pràctica es troba sobretot a les pintures romàniques més primerenques, en les quals es feia molt poc ús de pigments blaus a causa de la poca accessibilitat per raons econòmiques, especialment en el cas de la pedra semipreciosa lapislàtzuli, cent vegades més cara que l'atzurita.

Aquests dos minerals són els dos blaus més emprats a escala global en la pintura medieval, juntament amb el blau d'indi, d'origen vegetal. Hi ha incertesa, però, respecte a quin nom rebien en aquell moment. Tot i que en els tractats hi apareix el mot *azur*, no queda prou clar a quin dels tres possibles pigments es refereix en cada descripció [Raft, 1968]. Sembla que una preocupació comuna dels pintors de llavors era precisament obtenir un bon blau. A *The Montpellier Liber diversarum arcium*, per exemple, hi ha una llarga recopilació de mètodes d'obtenció de blaus alternatius, entre ells blaus orgànics provinents de flors, i blaus sintètics a base de coure [Clarke, 2011, p.168].

Hi ha però, encara, una altra tipologia de pigments blaus, no identificats a través dels tractats, que apareixen a les pintures romàniques i que alguns autors anomenen “blaus locals” [Daniel et al., 2012]. Es tracta de minerals molt localitzats en una àrea geogràfica, i que es troben presents en les obres creades en els tallers del seu entorn. Aquest és el cas de la vivianita, un fosfat de ferro que s'ha trobat en pintures d'Alemanya i Anglaterra, i també de l'aerinita, mineral amb jaciments al Pirineu, i que és el blau utilitzat a les pintures de Sant Romà de les Bons.

El blau aerinita

El nom d'aquest mineral prové del grec *aerinos*, que significa ‘cel’, i fa referència al seu color. Va ser batejat per A. Von Lassaulx, el seu descobridor, quan estudiava el 1876 una mostra provinent d'Estopanyà (Osca).

És un silicat fibrós que conté ferro en la seva composició, i també alumini, magnesi i calci. La seva estructura cristal·lina ha estat determinada recentment (2004) per Jordi Rius, tot i que hi ha nombrosos estudis mineralògics anteriors [Besteiros, 1985]. La fórmula proposada és:

$(\text{Ca}_{5.1}\text{Na}_{0.5})(\text{Fe}^{3+}\text{AlFe}^{2+}_{1.7}\text{Mg}_{0.3})(\text{Al}_{5.1}\text{Mg}_{0.7})[\text{Si}_{12}\text{O}_{36}(\text{OH})_{12}\text{H}].[(\text{CO}_3)_{1.2}(\text{H}_2\text{O})_{12}]$. El color blau s'explica per la presència conjunta en el cristall de cations ferro (II) i ferro (III) i la transferència de càrrega que es produeix entre ells, de forma similar al que passa amb el pigment blau de Prússia. Presenta certa variabilitat tant en la tonalitat com en la composició, segons quin sigui el seu origen [Pérez-Arantegui, 2013].

Es coneix la utilització d'aerinita com a pigment en pintures murals romàniques des del 1990, gràcies als estudis de A. Palet i E. Porta centrats en els absis conservats al Museu Nacional d'Art de Catalunya. L'aerinita és la responsable del blau de Sant Climent de Taüll, i és present a moltes altres pintures del romànic, tant de Catalunya com també d'Aragó, per exemple a Sixena o a l'absis de San Juan Bautista (Ruesta, Saragossa).

Les pintures de Santa Maria de Mur, església consagrada el 12 de gener de 1069, en contenen. I també hi ha aerinita a l'església de Saint Nicolas de Nogaro (de finals del segle XI, a Gers, França), on s'observa una organització jeràrquica dels pigments: en el Crist en Majestat s'utilitza el lapislàtzuli i l'aerinita es destina als tetramorfs. A partir del segle XII la seva utilització sembla escampar-se. Se n'ha trobat també a Moissac (segle XII, Tarn et Garonne, França), la qual cosa és interpretada per F. Daniel com un indicatiu de circulació del material a través dels Pirineus [Daniel et al., 2008].

Pel que fa a Andorra, el mateix A. Palet va identificar la presència d'aerinita en diferents conjunts de pintura mural [Palet, 1992]. Sembla que és el blau utilitzat en exclusivitat en aquestes pintures.

Sant Romà de les Bons	Encamp	1164	aerinita
Sant Esteve d'Andorra	Andorra la Vella	1200-1210	aerinita
Sant Miquel d'Engolasters	Engolasters	1160	aerinita
Sant Martí de la Cortinada	Ordino	finals s. XII	aerinita
Sant Andreu del Prat del Campanar	Arinsal	s. XII	aerinita
Sant Miquel de Fontaneda	Fontaneda (Sant Julià de Lòria)	s. XI-XII	aerinita
Sant Joan de Caselles	Canillo	s. XI-XII	aerinita
Santa Coloma Andorra	Andorra la Vella	s. XI	aerinita
Sant Andreu Andorra	Andorra la Vella	s. XI-XII	aerinita

A les pintures de Sant Romà de les Bons, l'aerinita es troba aplicada sobre negre, tant al fons del Crist en Majestat com en els vestits dels apòstols. Aquesta pràctica és habitual en moltes altres pintures del romànic català, també a Sant Esteve d'Andorra i a Sant Miquel d'Engolasters. Com reproduïem més amunt, Teòfil recomanava aplicar l'*azur* sobre *veneda*, una barreja de negre i blanc. No obstant això, la superposició de pigments observada aquí sembla més l'evolució d'un recurs per construir llums i ombres dels vestits i per obtenir una determinada tonalitat, que no pas el seguiment de la recomanació dels tractats. De fet, en alguna zona apareix l'aerinita aplicada directament sobre el morter de calç, com es pot observar en les imatges estratigràfiques (fig. 4).

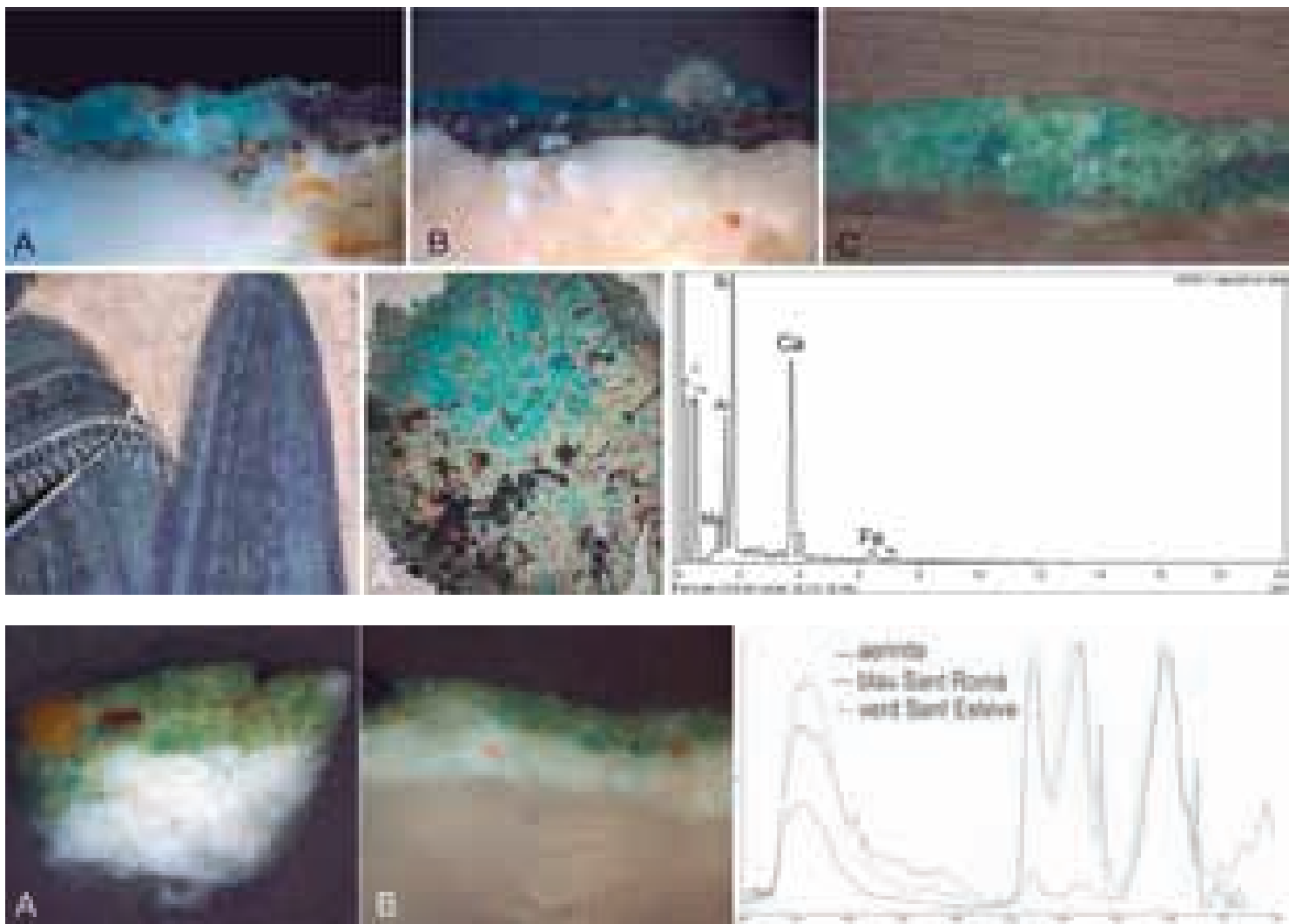


Fig. 4: Estratigrafies de mostres de policromia blava amb aerinita: de Sant Romà de les Bons (A), de Santa Maria d'Engolasters (B) i de Sant Esteve d'Andorra (C). En l'última imatge s'observa la policromia aplicada directament sobre el morter de calç. S'adjunta l'espectre elemental SEM-EDS del pigment aerinita present a la policromia blava dels vestits dels apòstols de Sant Romà de les Bons, aplicada sobre una base de negre.

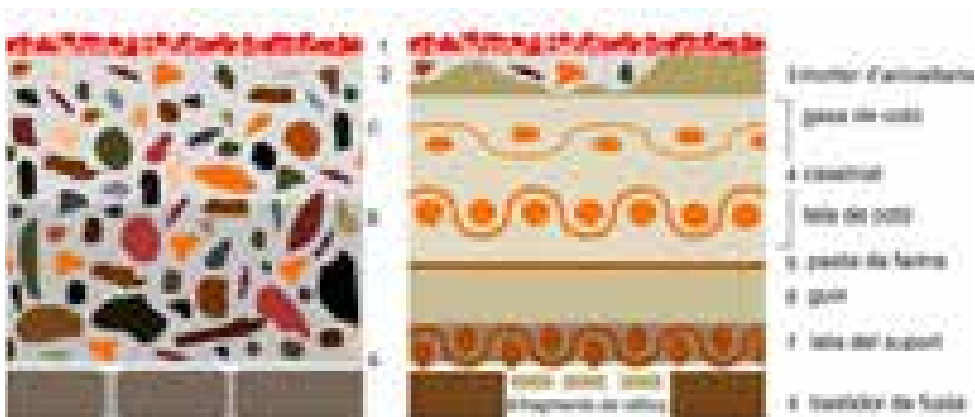
Diferents estudis elaborats en l'àmbit del laboratori [Daniel et al., 2008 i Ibáñez, et al. 2012] han posat de manifest que es pot modificar amb temperatura la tonalitat blava de l'aerinita fins a arribar a obtenir verd. Aquest recurs, però, no sembla que l'haguessin utilitzat els pintors medievals que aconseguien el verd amb la barreja d'aerinita i ocre groc. D'aquesta manera s'han fet els verds tant d'Engolasters com de Sant Esteve d'Andorra (fig. 5).

.....

Les pintures de Sant Romà de les Bons són un bon testimoni de la transformació que poden arribar a experimentar, en el terreny material, les obres d'art. Han passat de ser pintures fixes, aplicades sobre un mur en forma de semicilindre, a pintures planes subjectes a un suport de tela i bastidor, mòbils.

Arturo Cividini va ser col·laborador de Franco Steffanoni, el restaurador que introduí la metodologia italiana d'arrencament i traspàs de pintura mural a Catalunya, durant la campanya de 1919-1923 als Pirineus. Cividini, per tant, utilitzà a Sant Romà de les Bons materials molt similars als que es troben en els absis romànics del Museu Nacional d'Art de Catalunya arrancats en aquell període.

Fig. 5: Estratigrafies de mostres de policromia verda de la pintura mural de Sant Esteve d'Andorra (A) i d'Engolasters (B). S'adjunta un espectre FT-IR de part de la capa pictòrica de la mostra A comparat amb l'espectre d'un patró de referència del pigment aerinita, i amb un espectre de capa pictòrica blava de Sant Romà de les Bons, provinent del fons que envolta el Crist en Majestat. En els dos espectres de pintura, a part d'aerinita, s'observa la presència de carbonat de calci i d'oxalats.



A mitjan segle ... el comte Giovanni Secco Suardo va formar una escola de restauració a Bèrgam, on desenvolupà una tècnica per arrencar i traspasar pintura mural. Franco Steffanoni, deixeble d'aquesta escola a principis del segle .. , va continuar amb l'ús de la mateixa metodologia utilitzant materials similars [Giannini, 2009]. Primer, els fragments de pintura mural s'arrencaven a *strappo*, és a dir, enganxant sobre la pintura trossos de tela de cotó impregnada amb cola animal, de manera que la mateixa tensió que crea la cola en assecar-se fes la força suficient per separar, de la resta del morter, una pell molt superficial de pintura carbonatada que quedava adherida a la tela. Tot seguit es tallaven els fragments i es traslladaven al taller de restauració, on calia donar consistència a les pintures pel revers. Això es feia adherint-hi primer una gasa i després una tela de cotó amb el que anomenen caseïnat de calci i que, de fet, era una barreja de formatge, llet, calç, i algun altre ingredient. Un cop sec aquest adhesiu, els fragments es muntaven al nou suport enganxant-los amb pasta de farina. Finalment es podien eliminar les teles de l'*strappo* amb esponges i aigua calenta.

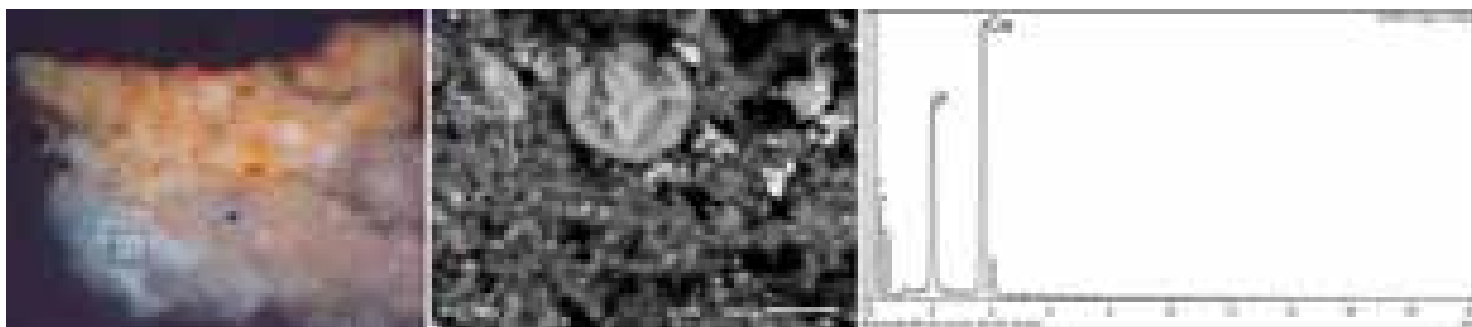
En el cas de Sant Romà de les Bons, el nou suport van ser dues grans teles muntades sobre les respectives quadrícules planes de fusta, amb preparacions de guix per l'anvers. Pel revers, per compensar el pes de la pintura adherida, damunt el teixit i entremig dels llistons de fusta, s'aplicaren reforços fets amb fragments de tela impregnada de guix.

Així doncs la seqüència d'estrats (fig. 6) que configuren les actuals pintures murals de sant Romà de les Bons, són substancialment diferents a l'estratigrafia pròpia d'una pintura mural, i també, és clar, la seva estabilitat i reactivitat.

Per exemple, l'estrat amb pasta de farina és especialment susceptible als atacs per agents biològics. O les capes d'intervenció, que contenen les teles de cotó i el caseïnat, evolucionen químicament cap a la formació de carbonat de calci a partir de l'hidròxid de calci inicial. La caseïna, la proteïna pròpia de la llet, interactua amb el calci a través dels grups fòsfats que conté, i condiciona la forma cristal·lina del carbonat que s'obté finalment, la qual cosa provoca micromoviments en aquets estrats. A més a més, tant la cel·lulosa de les teles com la caseïna són polímers naturals més fàcilment degradables que un morter de calç i sorra. Tot això implica que les condicions de temperatura i humitat en les quals s'han de conservar aquestes obres han de ser molt controlades.

La presència de caseïna provinent de la llet o del formatge en aquestes capes d'intervenció es fa evident a través de les imatges de micros-

Fig. 6: Esquema en el que es compara l'estratigrafia genèrica d'una pintura sobre el mur (esquerre) amb la seqüència d'estrats que conté una pintura mural arrencada i traspasada (dreta). La capa 1 representa la policromia original, i la capa 2 correspon al morter de calç i sorra. Les capes A, B i C representen l'esquerdejat, l'arrebossat gruixut i l'arrebossat prim propis dels morters romànics. En el cas de Sant Romà de les Bons s'ha detectat la presència d'una imprimació pigmentada damunt la tela del nou suport (capa 7).



còpia electrònica (fig. 7), on s'observen uns nòduls de fosfat de calci amb la forma esfèrica característica de les micel·les de caseïna a la llet. Aquesta proteïna, en el procés de lactància dels mamífers, té la funció de transportar minerals tot impedit que precipitin sobre les glàndules mamàries. És per això que la cadena d'aminoàcids pren una forma esfèrica que embolcalla un nucli de fosfat de calci [Fox, 2008 i Horne, 2002].

En les pintures murals de Sant Romà de les Bons, el caseïnat de calci es troba només sota els fragments arrencats i en petites llacunes en el si de la pintura. El material que omple els espais buits al voltant dels fragments és guix (sulfat de calci dihidratat).

La meitat inferior de l'*Apostolat*, per la seva ubicació, molt probablement va patir, *in situ*, humitats i filtracions d'aigua, per la qual cosa deuria presentar més pèrdues de policromia original i oferir un pitjor comportament durant el procés d'arrencament. És per això que es troba més intervinguda per part d'Arturo Cividini, fins i tot amb zones de policromia nova.

.....

.....

L'estat de conservació d'aquests dos fragments, abans de la intervenció actual, era delicat. Pel que fa al revers, la tela amb el guix i la quadrícula de fusta necessitaven un bon tensament, capaç de suportar i garantir l'adhesió de la policromia i dels nous estrats de neutre. El 75% dels trossos de tela de reforç no s'adherien amb la força suficient a la tela del suport i el gruix del guix en el revers era prim. Algunes quadrícules es trobaven enfonsades a conseqüència d'antigues manipulacions. En el cas de l'*Apostolat*, per exemple, hi havia un quadrant amb un gran pedaç (adherit amb resina vinílica) producte d'un tall important en ambdues teles de traspàs.

L'anvers dels fragments es trobava extraordinàriament brut i uns grans estucs de guix, col·locats en el moment de traspassar els fragments arrencats, creaven molta tensió, alterant l'estat de la pintura mural original. (fig. 8)

Fig. 7: Estratigrafia d'una mostra de pintura de carnació de Sant Romà de les Bons, on s'observa a la base una capa blanca de caseïnat. En la imatge ampliada obtinguda per microscòpia electrònica SEM-EDS s'observa la presència d'uns nòduls esfèrics que, com es veu en l'anàlisi, contenen fòsfor (P) i calci (Ca).









	línia de paper utilitzada per reconstruir		retalls d'elements amb capacitat a partir dels seus contorns naturals		retalls d'elements amb guix a partir de les seves contorns naturals
	marques del fragment real		retalls d'elements amb tessitura homogènia normalment		retalls per a l'edificació amb guix a partir de les seves contorns
	representacions proposades amb materials de fabricació normalment				



Fig. 8: Estat de conservació **mapping**.

Fig. 9: Neteja dels dos fragments. Detall del cap de sant Pau de l'**Apostolat** i detall dels peus dins la màndorla de la **Maiestas Domini**.

Fig. 10: Reforç del suport de la **Maiestas Domini**.

Intervenció

L'anvers ens ofereix un canvi estèticament important després de la neteja de la brutícia superficial i la retirada dels estucs que trepitjaven la policromia original. Amb l'aplicació controlada d'aigua desionitzada i un llapis de fibra de vidre s'ha retirat el gruix de brutícia dipositada en la superfície al llarg dels anys. De manera mecànica, amb bisturí, s'han retirat els estucs de diversa naturalesa que pressionaven la pintura original: els de guix, ubicats en la zona exterior del fragment, i els de caseinat, en les llacunes dins del fragment, molt més durs. En l'estuc de guix, format per dos estrats, entremig s'ha trobat la pasta de farina que varen utilitzar per adherir el fragment al suport. Alliberada aquesta superfície de brutícia i d'estucs diversos, s'ha iniciat el reforç del suport. (fig. 9)

En el revers de l'obra, s'han eliminat tots els reforços dels quadrants dels suports i s'han preparat noves peces amb tela de cotó prèviament rentada impregnada amb cola animal dissolta en aigua amb carbonat de calci. S'han aplicat un a un per recuperar, un cop sec, la tensió dels fragments amb la tela i la fusta. Així doncs, s'ha aconseguit un bon tensament i consolidació utilitzant els mateixos materials que es varen fer servir durant la dècada del 1930 en el muntatge de les obres. (fig.10) La utilització d'aquests materials sensibles (coles, cel·lulosa) i metodologies emprades originàriament en les obres (sistemes amb humitat) és possible en aquesta intervenció perquè les pintures murals traspassades de la col·lecció del Museu Nacional es troben sota uns paràmetres d'HR i T controlats en tot moment. Els paràmetres climàtics habituals per a la conservació de les pintures murals a la sala d'exposició permanent són de 22 °C de T amb una forquilla de -3+3 °C durant els sis mesos més calorosos i d'uns 20 °C de T amb una forquilla de -3+3 °C durant els sis mesos més freds. En canvi, la humitat relativa anual és de 58% (amb una forquilla de -5+5%). Aquest control estricte permet la inactivitat de productes susceptibles de ser alterats amb facilitat. La fusta de la quadrícula ha estat netejada amb aigua i alcohol (30:70) per afavorir l'eliminació de fongs.

Pel que fa a l'anvers s'ha tancat i s'ha anivellat amb cola animal i carbonat de calci totes les petites llacunes que posteriorment han estat reintegrades cromàticament amb aquarel·les Windsor & Newton amb el sistema de reintegració mimètica. La reintegració de les grans llacunes dins dels fragments amb policromia s'han omplert amb un nou morter que s'utilitza en la col·lecció de pintures murals del Museu Nacional des de la remodelació de la sala de romànic l'estiu de l'any 2011. Aquesta nova metodologia barreja sorres naturals de diferents granulometries i colors i un adhesiu orgànic aplicat amb espàtules. Les sorres naturals reomplen aquestes zones llacunàries, sense policromia però fonamentals, que formen part de l'obra i ens apropen a com devien ser els murs originals de les esglésies decorades amb aquestes pintures al fresc. El nou morter natural es col·loca en totes les grans llacunes interiors, així com a tot el perímetre exterior del fragment original policromat, per afavorir la lectura general de les obres. Proporciona un acabat vibrant. Aquest nou morter no necessita de l'aplicació de color ja que amb la barreja dels colors del gra de la sorra s'aconsegueix el to desitjat. A Sant



Fig. 11: Semblança entre el dibuix de Sant Romà de les Bons i Sant Miquel d'Engolasters. Les imatges mostren com els calcs dels caps de sant Pau i sant Jaume de Sant Romà de les Bons encaixen amb els caps de sant Pau i sant Pere de Sant Miquel d'Engolasters.

Romà de les Bons el morter és de granulometria mitjana i petita i de tonalitat gris càlid; en canvi, en l'església de Sant Esteve d'Andorra, el to del color del morter dels murs és un gris més fred. D'acord amb el color de la sorra aplicada, s'ha pintat la resta de superfície que conforma el suport rectangular d'un color pla que combina amb la sorra i, en conseqüència, amb el color del morter de l'església d'origen.

Per protegir les pintures murals, les obres que no estan encastades a la paret porten un marc de fusta, senzill i tan invisible com sigui possible, pintat del mateix color seleccionat per l'obra. Aquest marc de fusta de pi estret d'1 cm s'ha col·locat al voltant de tot el perímetre de l'obra i frec a frec de la pintura ja que, des del punt de vista conservatiu, és important salvaguardar el fragment, i sobretot les teles de traspàs clavetejades en els laterals de l'engraellat de fusta, de les inevitables manipulacions.

Aprofitant la intervenció de restauració, s'han fet estudis complementaris sobre la tècnica d'execució de les pintures murals de Sant Romà de les Bons. S'han pogut observar singularitats com l'ús de patrons o models de dibuix per part del taller. En època romànica els tallers dels mestres pintors eren itinerants, es desplaçaven per donar resposta als diversos encàrrecs que rebien per decorar els conjunts arquitectònics. En aquell moment, la bastida col·locada per a la decoració del mur definia l'àrea de superfície que es pintava. El dibuix al fresc necessitava una preparació prèvia. Problemes com la perspectiva o deformacions òptiques eren estudiades amb anterioritat. L'artista de pintures murals no treballava "a l'atzar". Feia dibuixos preparatoris sobre un suport diferent del mur (que posteriorment va evolucionar cap als *cartons* del Renaixement) i després el calcava. Aquests patrons no només eren indispensables en el moment de plasmar el dibuix en el mur sinó que també permetien fer més econòmics els costos de les feines encarregades. L'artista els repetia en la mateixa obra i/o en diferents encàrrecs modificant lleugerament aspectes en les figures i elements decoratius. El dibuix preliminar era senzill i generalment es limitava als nimbes o esquemes geomètrics de les decoracions amb línies rectes o circulars. Aquesta pràctica l'hem pogut comprovar en la pintura mural traspasada que es conserva al Museu Nacional. Hem pogut comparar el dibuix entre Sant Romà de les Bons i Sant Miguel d'Engolasters i comprovar com els dibuixos de les cares dels sants, per exemple, són similars. Aquesta pràctica s'ha vist amb anterioritat en altres conjunts murals com ara a Sant Pere d'Àger i a Sant Lizier de Coserans i en la mateixa Lapidació de Sant Esteve de Sant Joan de Boí. Així doncs, podem concloure que els pintors de murals de grans espais feien servir patrons de dibuix i que els aprofitaven en més d'una ocasió en la seva obra; d'altra banda, com queda recollit en els tractats [Clarke, 2011, p. 162], era una pràctica habitual també en altres tècniques pictòriques. (fig. 11)

BIBLIOGRAFIA

-, «Sant Romà de les Bons», *Introducció a l'estudi de l'art romànic català*. Fons d'art romànic català del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona 1994, p. 343-345. [Catalunya Romànica, I].
-, *Andorra Romànica*, Fundació Enciclopèdia Catalana, Conselleria d'Educació, Cultura i Joventut. Govern d'Andorra. Andorra la Vella, 1992.
-, *Teoria del restauro e unità di metodologia*, Firenze, 1978 (Ed. Original)
-, *Teoría de la restauración y unidad de metodología*, Madrid, V. I, 1997.
- y, R., “Nuevos datos mineralogicos sobre un inclasificado aluminosilicato, “Aerinita”, y consideraciones sobre su atribucion al grupo de las Ceolitas”, *Acta Geologica Hispanica*, 1985, v. 20, no 3/4, p. 257-266.
- “Spectroscopy study of mural paintings from the Pyrenean Church of Saint Eulàlia of Unha”, *J. Raman Spectrosc.* 2010, 41, p. 1418-1424
- *Medieval Painters's Materials and Techniques. The Montpellier Liber diversarum arcium*, 2011.
- «Le pigment d'aérinite dans deux peintures murales romanes du Sud-Ouest de la France”, *ArcheoSciences, Revue d'archéometrie*, 2008, 32, p. 83-91.
- «Pigment aerinite as a sign of artist circulation through Pyreneas in the medieval period» In proceeding of: *Actes du V Congresso Nazionale di Archeometria, “Scienza e Beni Culturali”*, Syracuse, 2008, p. 307-316.
- “Of some blue and bluish-grey pigments (false blue) in medieval mural paintings in the South West of France”, *Proceedings of the 39th International Symposium for Archaeometry*, Leuven, 2012, p. 329-334
- and “Lime Mortars for the Conservation of Historic Buildings”, *Studies in Conservation*, Vol. 47, No. 1, 2002, p. 62-75.
- “The casein micelle: Historical aspects, current concepts and significance”, *International Dairy Journal* 2008, 18, p. 677-684.
- *La tècnica de la pintura mural a Catalunya i les fonts artístiques medievals*. Barcelona, 2012.
-, “Dalt d'una mula. Franco Steffanoni, restaurador a Catalunya Història d'una tècnica de restauració inventada a Bèrgam i exportada a Europa”, *Bulleti MNAC*, 2009, 10, p. 13-33.
- and “Study of the Painting Methods of Mural Paintings in Ancient Tombs of Goguryeo Using Scanning Electron Microscope”, *Microsc. Microana.* 2013, 19, S5, p. 157-161.
- “A note on burnt yellow earth pigments: documentary sources and scientific analysis”, *Stud. Conserv.*, 1997, 42, p. 181-188.
- *Caseins, Micellar Structure*, 2002, “Clay and iron oxide pigments in the history of painting”, *Applied Clay Science*, 2003, 22, p. 223-236.
- “Heat Alterations of the Blue Pigment Aerinite: Application to Sixena's Romanesque Frescoes”, *Macla* nº 12, 2012, p. 46-47.
- *a conservación de las pinturas murales*”, Editrice compositori, 1999.
- “Evolución de los soportes de la pintura mural en el Museu Nacional d'Art de Catalunya”. *Restauració de Pinturas Murales: tratamientos y metodologías de conservación*, Aguilar de Campoo, Palència, 2005, p. 49-67.
- *Noir, Histoire d'une couleur*, Paris, 2008.
- and, “The Identification of Aerinite as a Blue Pigment in the Romanesque Frescoes of the Pyrenean Region”, *Studies in Conservation*, 1992, Vol. 37, No. 2, p. 132-136.
- “Microcharacterization of a natural blue pigment used in wall paintings during the Romanesque period in northern Spain.”, *Microsc Microanal.* 2013, 19(6), p. 1645-52.
- and “Fresco and lime-paint: an experimental study and objective criteria for distinguishing between these painting techniques”, *Archaeometry*, 2012, 54, 4, p. 723-736.
- “Method to assess the quality of casein used as superplasticizer in self-levelling compounds”, *Cement and Concrete Research*, 2010, 40, p. 710-715.
-, “About Theophilus' Blue Colour, “Lazur”, *Studies in Conservation*, 1968, núm. 13, p. 1-6.
- “Structure determination of the blue mineral pigment aerinite from synchrotron powder diffraction data: The solution of an old riddle”, *Eur. J. Mineral.*, 2004, 16, p. 127-134.
- “Crystal-structure refinement of Fe³⁺-rich aerinite from synchrotron powder diffraction and Mössbauer data”, *Eur. J. Mineral.*, 2009, 21, p. 233-240.
- “Binders in historical buildings: Traditional lime in conservation”, *Seminario SEM 09*, 2004, p. 91-112.
-, *La pintura mural en el de Diversis Artivus de Teòfil*”, *URTX: Revista cultural de l'Urgell*, 2011, Núm.: 25, p. 146-151
- *On divers arts: the foremost medieval treatise on painting, glass-making and metalwork*, New York: Dover, 1979 [translated from the Latin with intr. and notes by John G. Hawthorne and Cyril Stanley Smith].
- *Els frescos de Pedret en el context europeu i mediterrani*, Edicions Saragossa, 2013.

ELS ROSTRES DE LA HISTÒRIA

Mireia Berenguer

ÀREA DE COL·LECCIONS

MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA



Josep Bardolet i Soler
Agent intermediari i pèrit d'art
Vic, 1891 - Barcelona, 1982

Nascut en el si d'una família vigatana dedicada al món de la fusta, de ben jove despuntà una inquietud artística que el portà a formar-se a Barcelona, a l'Escola de la Llotja. Acabada la seva formació i davant la negativa del seu pare que continués els estudis a París, inicià, a la primera dècada del segle XX, la seva particular descoberta del patrimoni medieval per les esglésies de la Vall d'Aran, el Pallars Sobirà, Andorra, l'Alt Urgell i la Cerdanya. Començà d'aquesta manera el que acabà sent el seu ofici al llarg de la seva vida: anava a la recerca d'objectes artístics i un cop localitzats els oferia als museus i, si els museus no hi estaven interessats, als col·leccionistes. Actuà d'aquesta manera com a agent intermediari, molts cops entre el Bisbat d'Urgell i els futurs compradors de les peces, teixint una xarxa de contactes amb personalitats tan conegudes en el món de l'art com Lluís Plandiura, Frederic Marès, Damià Mateu, Jesús Pérez Rosales, Josep Maria Gudiol o Joan Ainaud de Lasarte. Entre les obres que passaren per les seves mans podem destacar la Mare de Déu amb el Nen i àngels músics (MNAC 15793) del Mestre d'All, adquirida al Bisbat d'Urgell i que ingressà al Museu d'Art i Arqueologia de Barcelona el 14 de febrer de 1922; el retaule de Sant Miquel de Prats, comprat l'any 1926, el mateix any que adquirí les pintures de Sant Romà de les Bons (MNAC 15787 i 15783), que després vengué a Lluís Plandiura; i les pintures de Sant Esteve d'Andorra (MNAC 35706, 35707, 35708, 35709 i 35710). L'any 1932, el mes d'octubre, sol·licità al bisbe adquirir les pintures murals de l'església de Santa Coloma d'Andorra, per les quals oferí 8.000 pessetes. Finalment, el mes de gener següent i després de diverses negociacions, acceptà el preu final de 15.000 pessetes (gairebé el doble del preu inicialment proposat per ell) perquè pensà que fraccionant-les i venent-les separatament podria recuperar i superar la inversió, com així fou. Se'l pot vincular igualment amb l'adquisició de La Verge entre els sants de Sant Cristòfol d'Anyós. Alguns fragments de Santa Coloma i aquest darrer d'Anyós els vengué al cap de molt poc temps al col·leccionista i marxant americà Arthur Byne. Durant la Guerra Civil va treballar per la Generalitat per a la salvaguarda del patrimoni artístic català a les ordres del Servei de Salvament, tant a les esglésies pirinenques, com a Barcelona o a Vic, fet que li comportà que, un cop acabat el conflicte, s'hagués d'exiliar momentàniament a França.



Rmul Bosch i Catarineu
Empresari i col·leccionista
Barcelona, 1894 - 1936

Fill de l'excalcalde de Barcelona Ròmul Bosch i Alsina, i provinent d'una família benestant, va dedicar la seva vida a les empreses familiars (entre les més destacades, les dedicades al sector tèxtil del cotó) que li havia llegat el seu pare. L'any 1923 va iniciar la seva col·lecció, que arribaria a reunir prop de 2.535 peces d'arqueologia antiga, pintura i escultura romànica i gòtica catalanes, pintura barroca i moderna, i una important col·lecció de retrats en miniatura. Entre aquestes obres es trobaven diversos fragments de pintura mural de l'església de Sant Esteve d'Andorra (MNAC 35706, 35707, 35708, 35709 i 35710), conjunt que havia estat adquirit l'any 1926 per Josep Bardolet, que després vengué a Jaume Llongueras (decorador i intermediari de Lluís Plandiura); l'any 1929, però, ja figuraven a la col·lecció Bosch i Catarineu. El crac d'aquell mateix any va portar una greu crisi al sector tèxtil que va tocar de ple els seus negocis. L'any 1934 es veié obligat a demanar un crèdit a la Generalitat per superar el revés i va haver de dipositar al Museu d'Art de Catalunya, com a garantia de devolució, gran part de la seva col·lecció. Entre les obres dipositades hi havia les pintures andorranes esmentades. Uns mesos abans de l'inici de la Guerra Civil Espanyola va morir sobtadament a 42 anys, però no va ser fins a l'any 1950 que l'empresari Julio Muñoz Ramonet comprà el grup de fàbriques de la seva propietat i es convertí en el nou propietari de la col·lecció d'art. Un cop va haver saldat tots els deutes, va poder retirar del museu les obres que més li van interessar. El museu en va adquirir unes, i d'altres van ser donades pel seu nou propietari al mateix museu (entre les quals hi havia els fragments de Sant Esteve).



Joseph i Ernest Brummer
Comerciants d'art i col·leccionistes

Sombor, 1883 - Nova York, 1947 / Sombor, 1891 - Nova York, 1964

D'origen hongarès, Joseph estudià arts aplicades a Szeged i, després, a Budapest i a Munic abans d'iniciar-se ell mateix en el món artístic. L'any 1905 es traslladà a viure a París, on estudià escultura amb Jules-Felix Coutan, Auguste Rodin, inclús amb Henri Matisse. També va fer classes a l'Académie de la Gran Chaumière, cosa que li va permetre conèixer els artistes contemporanis d'aquell moment. L'any 1906, els germans Brummer obriren la seva primera galeria a París, al Boulevard Raspail, on s'exhibiren tota mena d'objectes de diferents cultures, ja fossin africanes, precolombines o gravats japonesos, al costat d'obres contemporànies. En començar la Primera Guerra Mundial la galeria es clausurà temporalment i va ser llavors quan Joseph aprofità per obrir-ne una altra a Nova York, concretament a Manhattan, on va reunir peces des de l'antiguitat clàssica fins a l'art modern i objectes egipcis, africans i precolombins. Va ser en aquest moment quan Joseph enfocà la galeria principalment a obres europees de l'edat mitjana, i en obres d'arts decoratives del renaixement i del barroc. Ernest va seguir dirigint l'oficina de París fins a l'any 1940, quan a causa de la invasió alemanya va tancar les portes, i va marxar a Nova York amb el seu germà. La Galeria Brummer va ser seu d'algunes de les primeres exposicions d'art modern europeu als Estats Units. L'any 1941 el Mead Art Museum de l'Amherst College de Massachusetts va comprar el Sant Silvestre de Santa Coloma d'Andorra que estava exposat a la galeria, sembla que des de l'any 1934, quan l'havia deixat en consignació el seu anterior propietari, Arthur Byne. Un any més tard, el 4 de juny de 1942, en una subhasta organitzada per Parke Bernet, van vendre el Sant Gregori de Santa Coloma d'Andorra, el Martiri de Santa Caterina de la Seu d'Urgell (provinents de la col·lecció Byne) i La Verge entre dos sants de Sant Cristòfol d'Anyós (que va arribar a la galeria de mans de l'antiquari madrileny Sánchez Villalba). El seu adjudicatari va ser el baró Cassel van Doorn. La galeria va estar en funcionament des del mateix 1914 fins a l'any 1949, en què tancà definitivament les portes després de la mort del seu propietari. Les seves col·leccions es dispersaren.



Arthur Byne
Marxant i col·leccionista

Filadèlfia, 1884 - S. Cruz de Mudela, Ciudad Real, 1935

Graduat per l'Escola d'Arquitectura de la Universitat de Pensylvannia, no va exercir mai com a tal sinó que encaminà la seva professió cap al món de l'art. L'any 1914 va esdevenir conservador del museu de la Hispanic Society de Nova York, institució de la que ja era membre juntament amb la seva dona, Mildred Stapley. Un any més tard arribaren a Espanya enviats per Archer Milton Huntington, fundador de la prestigiosa institució. Durant dues dècades, de 1915 a 1935, van viure a Madrid i participaren activament en la vida social madrilenya, organitzant festes i servint de pont entre una comunitat i l'altra. I tot i que van anar a Espanya com a estudiosos hispanistes, autors de llibres tant d'arquitectura com d'arts decoratives, amb el temps deixaren la seva faceta d'historiadors per dedicar-se a la de marxants. Van desmantellar desenes d'esglésies, palaus i convents espanyols que compraren sovint de manera il·legal i traslladaren cap als Estats Units, pedra a pedra, sota les capricioses ordres de rics nord-americans. Entre aquests cal destacar el cas de William Randolph Hearst, magnat de la premsa americana i inspirador de la pel·lícula Ciudadà Kane, per a qui traslladaren un claustre medieval sencer, concretament el del monestir de Sacramenia, a Segòvia, i se l'emportaren a Califòrnia, en petits lots, fent-los passar per materials de construcció. Byne i la seva dona es convertiren en els principals proveïdors d'objectes espanyols de molts col·leccionistes i museus americans, transgredint, quan els convenia, les legislacions, tant d'un país com de l'altre. L'any 1933 Bardolet havia fet arrencar les pintures murals de Santa Coloma d'Andorra, entre les quals hi havia els fragments de Sant Silvestre i Sant Gregori i també, anys més tard, La Verge entre dos sants de Sant Cristòfol d'Anyós. Segurament, aquell mateix any 1933 Byne comprà els fragments dels dos Papes i el d'Anyós a Bardolet, ja que el 6 de març de l'any següent, Byne els diposità a la Brummer Gallery.



Jean Germain Léon Cassel, baró Van Cassel
Banquer i col·leccionista
Brussel·les, 1882 - Englewood, Chicago, 1952

Nét del fundador del banc Cassel a Brussel·les, seguí les passes familiars consagrant la seva vida a la banca; dedicació que compartí amb el seu entusiasme pel col·leccionisme d'art en general i de qualsevol tipus d'antiguitats: mobles d'època, ceràmica, escultura, porcellana oriental o europea, armes, argenteria, bronzes, miniatures, tapissos, catifes, quadres dels grans noms de la pintura, tant espanyola com italiana, neerlandesa o francesa dels segles XVI, XVII, XVIII i XIX, obres d'art romàniques i gòtiques, entre moltes altres. Residia a cavall entre diverses ciutats (Brussel·les, Canes i Neuilly) quan entre els anys 1933 i 1935 adquirí la major part de les pintures murals de Santa Coloma d'Andorra. Les pintures havien estat extretes del seu emplaçament original i adquirides per Josep Barolet, l'any 1933. L'origen hebreu de Van Cassel l'obligà a traslladar-se a viure amb la seva família als Estats Units arran de la Segona Guerra Mundial, moment en què el govern de l'Alemanya nazi li requisà tots els béns que posseïa a Bèlgica, entre els quals hi havia les pintures de Santa Coloma. Un cop acabada la guerra, restaren dipositades al Central Collecting Point de Munic i, posteriorment, passaren al Museu Estatal Prussià de Cultura, a Berlín. L'any 1942, l'afany col·leccionista de l'esmentat baró el portà a adquirir, en una subhasta a Nova York, noves peces andorranes: el fragment de La Verge entre dos sants d'Anyós i el Sant Gregori de Santa Coloma, entre d'altres, pintures que anys més tard serien subhastades a l'Hotel Drouot de París, concretament l'any 1955, tres anys després de la seva mort. No va ser fins a l'any 2007 que les pintures de Santa Coloma, que havien estat de la seva propietat, van ser adquirides pel Govern d'Andorra.



Arturo Cividini
Restaurador
Bèrgam, 1892 - 1976

Es va formar en pintura i restauració a l'Acadèmia Carrara de Bèrgam. A 17 anys va entrar a treballar per la Regia Soprintendenza, a les Galeries de Venècia, i poc després va passar a Milà. Durant la Primera Guerra Mundial fou l'encarregat de catalogar totes les obres d'art de les províncies de Bèrgam i Brescia. Acabat el conflicte i durant un viatge a París, se li oferí l'oportunitat de traslladar-se a Barcelona a treballar pel Museu d'Art de Catalunya amb el seu mestre, Franco Steffanoni. Durant aquest període actuà també a Terrassa, dins del conjunt d'esglésies romàniques. A inicis dels anys 20 fou cridat a treballar en els arrencaments de les pintures de les esglésies romàniques dels Pirineus, entre les quals també les de Sant Miquel d'Engolasters d'Andorra (MNAC 15972), al costat de Steffanoni. Però n'arrencà d'altres, per ordre de Josep Barolet, com les pintures murals de Santa Coloma d'Andorra; és per això que s'establí a Barcelona amb la seva família i rebutjà altres feines importants als Estats Units. L'any 1929, amb motiu de l'Exposició internacional de Barcelona, fou nomenat conservador restaurador dels objectes i de les obres antigues que havien de ser exposats al certamen. En aquells moments, treballà també per a col·leccionistes privats, entre ells Lluís Plandiura, amb qui mantingué una estreta amistat. L'any 1936 es traslladà a França, a Avinyó, on treballà al Palau dels Papes, i a París, al Petit Palais. Aquell mateix any i a causa del conflicte espanyol tornà a Itàlia amb la seva família i dugué a terme restauracions tant a Bèrgam com a Venècia. L'any 1947 fou cridat novament a Barcelona, on va treballar a la catedral abans d'instal·lar-se a Palma de Mallorca, on, en nom de la Fundació Juan March, va restaurar l'altar major de la catedral, entre altres obres. L'any 1969, quan es trobava en el punt àlgid de la seva carrera professional, va patir un ictus que va fer que es paralitzés tota la seva activitat fins a la seva mort, l'any 1976, a la seva ciutat natal.

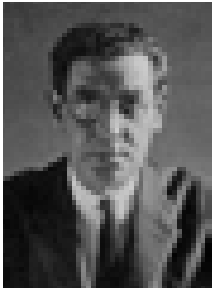


Josep Costa Ferrer Picarol
Dibuixant, caricaturista, antiquari i arqueòleg aficionat
Eivissa, 1876 - Palma de Mallorca, 1971

L'any 1888 la feina del pare obligà la família a traslladar-se a Palma on Costa inicià els estudis a l'Escola de Belles Arts. Pocs anys després, el 1896, marxaren cap a Barcelona on, després d'abandonar els estudis d'arquitectura que havia iniciat, començà a publicar dibuixos i caricatures polítics i socials d'un fort contingut irònic i satíric a revistes de l'època com Cuc-cut!, L'Esquella de la Torratxa o La Campana de Gràcia, entre d'altres. Tertulià habitual d'Els Quatre Gats, hi conegué Picasso, Nonell, Mir, Opisso però sobretot Rusiñol, amb qui travà una forta amistat. S'afeccionà a l'arqueologia i entre el 1912 i el 1916 engegà diverses excavacions a les Illes Balears. Arran d'aquestes experiències arqueològiques s'aficionà a les antiguitats i obrí diferents negocis a Barcelona i inclús a Chicago. Però la seva botiga més coneguda, sens dubte, va ser Galeries Costa, a Palma de Mallorca, establiment que va mantenir la seva activitat durant gairebé cinquanta anys. A part de la compravenda d'antiguitats la galeria s'encarregà d'organitzar exposicions de joves artistes del moment. Una altra faceta seva que cal destacar és que fou el promotor de la urbanització mallorquina Cala d'Or i donà un impuls turístic important a les Illes durant els anys 30, amb l'edició de les primeres guies turístiques modernes de les Balears. L'any 1939 hi ha constància d'unes fotografies del retaule de Sant Miquel de Prats, del Mestre de Canillo, a les seves galeries de Palma. Bardolet, l'anterior propietari, li degué vendre en una data anterior (entre el 1925, primera notícia que dona Bardolet sobre el retaule i la data de la fotografia en qüestió). Hi ha constància que Josep Costa oferí el retaule sencer, entre altres a Lluís Plandiura, el febrer de l'any 1940, però davant la impossibilitat de vendre'l sencer, el va fraccionar i anys més tard li vengué la predel·la i una taula a Joan March Ordinas. Coincideix que la botiga de Costa es trobava a l'altra vorera del carrer on hi havia el Palau March i el financer mallorquí havia donat poders a Costa per comprar tot el que considerés interessant artísticament parlant.

Manuel Deó i Atés
Notari
Canejan, 1850 - Barcelona, 1928

Amb 33 anys aconseguí el títol de notari ingressat per oposició, i ocupà momentàniament la vacant de Bossòst (Vall d'Aran) fins que l'any 1889 fou traslladat a la Seu d'Urgell. Allà exercí com a notari arxiver fins a l'any de la seva mort, el 1928. Per l'amistat que l'unia amb els Srs. Josep Font i Gumà i Josep Pijoan, tècnics del Museu d'Art de Catalunya, Deó fou comissionat per tal que els representés en la continuació de les gestions iniciades amb el bisbe per a l'adquisició del baldaquí de Tavèrnoles i del frontal d'altar de Bolvir (els dos tècnics, en representació de la Junta, s'havien desplaçat el mes de juny de l'any 1906 a la capital de la comarca de l'Alt Urgell per tal d'adquirir aquelles peces interessants pels museus i susceptibles de ser comprades). El mes de juliol de l'any 1906, la Junta li comprà tres creus d'altar, d'estil romànic i gòtic, procedents de diferents esglésies d'Andorra, per 600 pessetes: el conegut com a Crist d'Andorra (MNAC 15922), el Crist del 1147 (MNAC 15950) i una tercera creu més tardana policromada per ambdós costats (MNAC 015899). (A Manuel Deó se l'ha confós sovint de nom, en la documentació de l'època i posteriorment. No sabem a què va ser degut però és possible que es tractés d'un error tipogràfic, perquè en lloc de Manuel algú va escriure Miquel, i a partir de llavors molts l'han citat com a Miquel.)



Joaquim Folch i Torres
Museòleg, historiador i crític d'art
Barcelona, 1886 - Badalona, 1963

Fou el petit dels sis germans Folch i Torres, nascut en el si d'una família catalanista. Després d'assistir a l'Escola de la Llotja i de treballar en la secció d'art de La Veü de Catalunya, s'endinsà en el món dels museus l'any 1912 després de guanyar una oposició com auxiliar tècnic de la Biblioteca dels Museus. Un any després, una beca de la Junta per a l'Ampliació d'Estudis i Investigacions Científiques del Ministeri d'Instrucció Pública i Belles Arts li va permetre viatjar durant sis mesos arreu d'Europa coneixent museus i institucions culturals. Des de l'any 1916 s'encarregà especialment de la Secció d'Art Medieval i Modern del Museu de Barcelona, des d'on va contribuir directament a la salvaguarda i recuperació de les pintures murals romàniques; va impulsar, en primer lloc, un viatge d'exploració i adquisició d'objectes artístics per la Seu d'Urgell i Andorra; i en segon lloc, va ocupar-se directament de les gestions relacionades amb la compra d'aquestes obres, entre les quals cal destacar aquí les pintures de l'absis de Sant Miquel d'Engolasters (MNAC 15972) i la mesa de l'església de Sant Romà de Vila a Encamp (MNAC 15875-01, 15875-02 i 15875-03). Per dur a terme aquest pla i d'acord amb la Junta de Museus, contractà el mateix equip de restauradors italians que havien arrencat les pintures de l'absis de Santa Maria de Mur. Aquesta tasca ingent, que va durar tres anys, el va portar a accedir, l'any 1920, al càrrec de director del Museu d'Art i Arqueologia de Barcelona i al de secretari de la Junta, càrrecs dels que fou apartat l'any 1926 i retornat poc després, l'any 1931 fins al 1939. També, com a divulgador i historiador de l'art va exercir el càrrec de director de la revista *Vell i Nou*, fou el creador de la *Gasetta de les Arts* (1924-1930) i autor de reconegudes publicacions com el *Resum de la Història de General de l'Art*, en set volums, de l'any 1926, la col·lecció *El Tresor Artístic de Catalunya* (1926-1931) o *La pintura romànica sobre fusta* (1956). Durant la Guerra Civil Espanyola va dirigir les tasques de salvament de les obres dels museus per allunyar-les del perill i va organitzar una exposició d'art català medieval a París.



Emili Gandia i Ortega
Conservador
Xàtiva, 1866 - Barcelona, 1939

Fill d'una família menestral, va arribar a Barcelona per fer-hi el servei militar. Després d'ocupar el càrrec d'ordenança a la casa del marquès d'Allella, va entrar a treballar a l'Ajuntament de Barcelona i d'allà passà a ser l'encarregat del Palau Reial de la Ciutadella. Per aquí vingué la seva vinculació amb el món de l'art, i arribà a ser el primer conservador del Museu d'Art i Arqueologia. Al llarg de la seva vida tingué un paper molt destacat en les bases de l'arqueologia i la museografia catalana dels inicis del segle XX, perquè sota les directrius de Puig i Cadafalch fou l'artífex de les excavacions d'Empúries des de l'any 1909. També col·laborà activament en la salvaguarda del patrimoni cultural, en les tasques d'arrencament de les pintures murals d'algunes esglésies romàniques i en la disposició i innovadora presentació d'aquestes pintures a les sales del Museu, juntament amb altres objectes. En aquest sentit, i durant l'expedició de l'Institut d'Estudis Catalans pels Pirineus, s'encarregà de dibuixar els plànols en croquis alçats i detalls de les esglésies d'Esterrri de Cardós, Ginestarre, Sant Joan de Boí, Sant Miquel d'Engolasters i Santa Eulàlia d'Estaon. A les ordres de l'arqueòleg Pere Bosch i Gimpera, participà també en l'ordenació i primera presentació del Museu d'Arqueologia de Catalunya. Durant la Guerra Civil es responsabilitzà de la preservació de les ruïnes i del Museu d'Empúries, així com de protegir moltes de les col·leccions particulars, que anà a cercar i traslladà fins al Museu.



Justí Guitart i Vilardebó
Bisbe de la Seu d'Urgell
Barcelona, 1875 - 1940

Cursà els estudis teològics als seminaris de Tarragona i Barcelona, i a la Universitat de la mateixa capital catalana va obtenir el títol de llicenciat en dret civil i canònic i el de doctor en sagrada teologia. L'any 1901 fou ordenat prevere i un any més tard, professor de teologia del Seminari de Barcelona. El 1909 fou nomenat provisor i provicari general de la diòcesi de Barcelona, i a partir del 1915 exercí les funcions de vicari general, també a Barcelona. El 9 de gener de 1920 va ser nomenat bisbe d'Urgell i copríncep de les Valls d'Andorra. L'any següent al seu nomenament presentà per encàrrec de l'episcopat català un projecte de constitucions conciliars per a la formació pròpia de les diòcesis de Catalunya que al final no s'arribà a fer mai. També fou un gran promotor del santuari de la Mare de Déu de Núria, i davant el creixent nombre de fidels decidí adquirir terrenys, construir pavellons que servissin com a hostatge i activà l'obra del tren cremallera. En esclatar la Guerra Civil Espanyola passà a Andorra, des d'on anava informant del caire dels esdeveniments a la Santa Seu. Després marxà a Sanremo i d'allà a Saragossa, on pogué reprendre les seves funcions com a bisbe. Com a cap d'un Bisbat format per més de quatre-centes parròquies en aquells anys, li tocà viure una època convulsa i plena de dificultats. Mangué, però, una lluita sostinguda al servei de l'Església deixant entreveure el seu caràcter apolític, conciliador, pacífic i discret, i intervingué en les transaccions d'algunes obres d'art que en aquells moments tingueren lloc tant al Bisbat de la Seu com a Andorra. Ocupà el càrrec de bisbe fins a la seva sobtada mort, l'any 1940, a Barcelona.



Josep Llimona i Bruguera
Escultor
Barcelona, 1864 - 1934

Un dels artistes més destacats del modernisme català. Format des de ben jove en escultura a l'Escola de la Llotja, després de guanyar una beca, continuà la seva formació a Itàlia, on rebé l'influx de l'escultura florentina renaixentista. A París, Rodin i Meunier foren la seva font d'inspiració. Al llarg de la seva vida conreà diversos estils tant en escultura funerària de temàtica religiosa com de temàtica civil, i realitzà obres com l'estàtua de Ramon Berenguer el Gran, situada actualment a la Via Laietana barcelonina. Però sens dubte seria conegut pels seus nus femenins, entre els quals destaca Desconsol. Després de fundar amb el seu germà Joan, l'any 1892, el Cercle Artístic de Sant Lluc, l'any 1909 esdevingué regidor de l'Ajuntament de Barcelona i vocal de la Junta de Museus, entitat de la qual ja no es desvinculà fins a la seva mort i on va arribar a ocupar el càrrec de president en dos períodes, del 1918 al 1924, i del 1931 al 1934. Amb l'objectiu primordial de deixar els museus ben instal·lats s'encarregà, durant els anys vint, de fer una gestió discreta prop dels poders eclesiàstics, de lliurar una batalla per no perdre les pintures murals romàniques (entre les quals hi ha les de Sant Miquel d'Engolasters d'Andorra (MNAC 15972), de comprar La Vicaria de Fortuny o de gestionar l'adquisició de la col·lecció Plandiura, entre d'altres, aconseguint deixar l'obra dels museus acompanyada.



Joan March i Ordinas
Financer

Santa Margalida, Mallorca, 1880 - Madrid, 1962

Des de ben jove despuntà en el món dels negocis. Ja a principis de segle es va iniciar en la compravenda de terrenys a Alacant i a la Manxa i després en el contraban de tabac, que acabà sent a gran escala. Al llarg de la seva vida tingué sempre un paper a dos bandes; començà aquest modus operandi durant la Primera Guerra Mundial, quan alhora que posava vaixells i rutes a disposició dels britànics, proporcionava també aliments i combustible als submarins alemanys i després en denunciava la localització als primers. D'aquesta manera arribà a convertir-se en una de les personalitats amb més poder de l'illa i a partir de l'any 1918 s'endinsà en la vida política. L'any 1926 les seves empreses necessitaven un instrument propi de crèdit i decidí fundar la Banca March (que ja funcionava com una petita entitat financera des de l'any 1905). L'any 1931 encapçalà les llistes de la coalició de dretes a les eleccions a corts republicanes i un any després fou empresonat per la mateixa República però aconseguí escapar-se a Gibraltar, el 1933. Poc anys més tard, esdevingué el financer de la revolta franquista i quan aquesta acabà, va fer d'intermediari entre els anglesos i els militars espanyols, amb el cobrament previ per part d'aquests últims d'una quantitat milionària oferta pel govern de Churchill, amb l'objectiu que Espanya no entrés a la Segona Guerra Mundial. El seu darrer gran negoci va ser endur-se Barcelona Traction, la companyia hidroelèctrica, coneguda popularment com La Canadenca, i que havia fundat l'enginyer nord-americà Dr. Pearson l'any 1911. L'any 1952 Barcelona Traction deixà pas a FECSA, Fuerzas Eléctricas de Cataluña, controlada pel propi March. Poc es coneix de la seva faceta com a col·leccionista, però la creació, l'any 1955, de la fundació que portà el seu nom, com una entitat cultural de caràcter privat on les arts plàstiques tindrien un paper rellevant, corrobora aquesta passió. Cap a finals dels anys 50 o principis dels 60, Josep Costa vengué la predel·la i la taula L'aparició al Mont Gàrgan del retaule de Sant Miquel de Prats al financer mallorquí.



Charles H. Morgan
Professor i historiador de l'art

Worcester, 1902 - 1984

Fill i nét d'una família benestant d'enginyers i propietaris de fàbriques amb una alta posició a la societat de Worcester (Massachusetts), va estudiar a la Universitat de Harvard, on es va doctorar. L'any 1928 deixà Harvard per assistir a l'American School of Classical Studies, amb seu a Atenes, a la qual s'afilià i des d'on dirigí més tard, entre els anys 1936 i 1938, l'excavació de l'Àgora a Corint. Després d'impartir classes al Bryn Mawr College durant els anys 1929 i 1930, va acceptar una càtedra auxiliar a la facultat d'Amherst (Massachusetts) i es va convertir en el primer professor de belles arts de la universitat, on ensenyà durant 38 anys. Amb gran domini de l'art, tant de l'antic i bizantí, com del renaixentista i el modernista, li oferiren l'oportunitat de dirigir la creació del nou Mead Art Museum de la mateixa universitat i l'adquisició de la seva col·lecció, que, amb el temps, seria cèlebre per les seves pintures americanes i europees, ceràmiques, mobles, tèxtils, cristalleries, gravats i dibuixos que daten des de l'antiguitat fins als nostres dies. El museu va obrir les portes l'any 1949 i Morgan n'ocupà el càrrec de director fins al 1969, any de la seva jubilació. El 3 d'abril de l'any 1941 comprà, personalment per al museu, el fragment de Sant Silvestre de Santa Coloma als germans Brummer per 770 \$.



Julio Muñoz Ramonet
Empresari

Barcelona, 1912 - Sant Gall, 1991

Inicià la seva aventura en el món dels negocis de ben jove treballant de dependent en els magatzems El Barato, propietat del seu oncle. L'any 1935, amb la seva ajuda i de la mà del seu germà Álvaro, va comprar una petita fàbrica al carrer Verge de Montserrat. Després de la guerra va aconseguir posicionar-se dins d'una Barcelona que patia els efectes del conflicte. El cotó li permeté augmentar considerablement els seus guanys i, en poc temps, aconseguí aixecar tot un imperi. L'any 1944 va comprar la Unión Industrial Algodonera, un conglomerat d'empreses dedicat a diverses branques del cotó, entre les quals hi havia les de Bosch i Catarineu. Amb aquesta compra arribà també a les seves mans la col·lecció d'obres d'art de Bosch, després d'una sèrie de dificultats en la seva tramitació; això no succeí fins a l'any 1950. Va ser llavors dins de les negociacions, Julio Muñoz va fer donació de part d'aquesta col·lecció al Museu, on estaven dipositades, entre les peces de la qual es trobaven els fragments de pintura mural de l'església de Sant Esteve d'Andorra (MNAC 35706, 35707, 35708, 35709 i 35710). Ja abans d'aquesta data havia comprat fàbriques, solars i magatzems, com El Siglo o El Àguila, el Palau Robert, una companyia d'assegurances, diverses immobiliàries i fins i tot l'Hotel Ritz, entre d'altres. L'any 1946 es casà amb la filla d'un poderós financer valencià, president del Banc Central, i instal·là la seva residència al palauet del Marquès d'Allella, al carrer Muntaner. Pocs anys després i mentre, paradoxalment, la situació del país anava millorant, ell va començar a tenir problemes financers i decidí provar sort fora del país. Finalment es va instal·lar a Suïssa, on va morir l'any 1991. Muñoz Ramonet va nomenar la ciutat de Barcelona hereva de la seva col·lecció de més de 500 obres d'art.

(Foto: Fundació Julio Muñoz Ramonet. Ajuntament de Barcelona)



Josep Pijoan i Soteras
Historiador i crític d'art

Barcelona, 1881 - Lausana, 1963

Fou també arquitecte, poeta, assagista i activista cultural. Mentre estudiava lletres i arquitectura, freqüentà amb assiduitat els ambients artístics i literaris del moment, així com el Centre Escolar Catalanista. L'any 1901 publicà els seus primers poemes a la revista artística Pèl i Ploma. De ben jove establí una estreta amistat amb Joan Maragall, a qui admirà devotament i a qui dedicà anys després l'obra *El meu Don Joan Maragall* (1910). Després d'un viatge a Itàlia, on conegué de primera mà les grans obres del renaixement, i de passar uns mesos a Madrid, es convertí en un dels principals promotors d'iniciatives culturals de Prat de la Riba a la Diputació de Barcelona. L'any 1906 fou nomenat vocal suplent de la Junta de Museus, càrrec des del qual defensà la creació d'un museu nacional bastit amb obres d'art catalanes de tots els temps i que, en aquells moments, o bé s'estaven malmetent arreu del país, s'estaven venent, es trobaven en col·leccions particulars, algunes fins i tot radicades a l'estranger. Aquesta inquietud per salvaguardar el patrimoni artístic medieval català el portà a implicar-se activament en la recerca d'exemplars de les pintures murals de les esglésies pirinenques (la primera notícia de l'existència de les pintures murals de Sant Romà de les Bons (MNAC 15787 i 15783), a Encamp, la va donar ell l'any 1910), iniciant els contactes i les gestions amb els seus propietaris i intermediaris. Des d'aquest mateix vessant va posar en marxa la publicació dels fascicles de *Les pintures murals de Catalunya*, d'alguns dels quals va ser l'autor. Fou també l'any 1907 un dels fundadors de l'Institut d'Estudis Catalans, institució de la qual va ser el primer secretari general i des d'on impulsà l'adquisició del fons bibliogràfic de Marià Aguiló, nucli de la futura Biblioteca de Catalunya. Després de viure un temps als Estats Units, on es va dedicar a l'arquitectura i a impartir classes a la universitat, mentre acabava la seva *Història de l'art* (1914), va tornar a Espanya on va iniciar la publicació de la monumental *Summa Artis. Historia general del arte* (1931). Durant i després de la Guerra Civil va impartir cursos d'història de l'art a Chicago, Nova York i Ginebra, mentre seguia immers en l'edició de la seva obra.



Lluís Plandiura i Pou
Industrial i col·leccionista d'art
Barcelona, 1882 - 1956

Amb 8 anys quedà orfe de pare i en ser l'únic baró entre sis noies, des de ben jove es veié obligat a fer-se càrrec del negoci de colonials familiar. La seva inquietud pel món de l'art també va ser prematura, perquè amb 16 anys començà una primera col·lecció de cartells artístics publicitaris, tant d'artistes catalans com d'arreu d'Europa i d'Amèrica. Una col·lecció que ja l'any 1903 havia adquirit unes dimensions tals que l'Ajuntament de Barcelona sentí l'obligació de fer-li una oferta. Plandiura no va poder refusar la proposta i amb els primers diners obtinguts va iniciar la que seria la seva gran col·lecció. Tenia, llavors, només 21 anys. A mesura que passaven els anys el negoci de colonials anava prosperant alhora que també ho feia la seva col·lecció, avesada cada cop més a reunir peces d'origen català i fonamentalment d'època medieval. Al costat d'importants exemplars portats d'arreu del país però també d'Europa, aquesta segona col·lecció arribà a estar formada per gairebé 2.000 peces entre vidres, pintures i escultures romàniques i gòtiques, pintura renaixentista, teixits, ceràmica, esmalts i pintura i escultura contemporània. Entre les peces que en formaven part hi podem trobar la Maiestas Domini i l'Apostolat de Sant Romà de les Bons (MNAC 15787 i 15783) i la Santa Eulàlia del Mestre d'All (MNAC 5089), que ha estat relacionada amb Andorra. Les pintures de Sant Romà degueren ser arrencades l'any 1927 i posteriorment entraren a la seva col·lecció, on ja figuraven l'any 1930. Sabem també que anys abans, concretament l'any 1921, havia pretès les pintures de l'absis de Sant Miquel d'Engolasters (MNAC 15972), que finalment comprà la Junta de Museus. El mes d'octubre de l'any 1932, i per salvar les seves fàbriques, Plandiura es veié en l'obligació de vendre la col·lecció a l'Ajuntament de Barcelona i a la Generalitat, els quals la compraren per 7.000.000 de pessetes. Un mes després d'aquests fets, el novembre de l'any 32, el col·leccionista féu donació al Museu d'Art de Catalunya d'una vintena de peces més, entre les quals es trobaven les de Sant Romà de les Bons esmentades abans, per tal que s'integressin també a la seva col·lecció, llavors ja al museu.



Ignasi Pollak Brauer
Antiquari
Salzburg, 1878 – Niça, 1946

Provinent d'una família burgesa jueva, el seu pare, Albert Pollak, fou antiquari proveïdor de la cort d'Àustria, dels Països Baixos, Bèlgica i Portugal. Va assistir a l'escola de comerç i a 18 anys va ingressar a l'exèrcit com a voluntari. Després va marxar a París a aprendre l'ofici de la compravenda d'obres d'art amb el seu oncle, Godefroid Brauer, reconegut antiquari i col·leccionista que va fer una gran donació d'obres del renaixement italià al Museu del Louvre. A partir del 1909, va iniciar el seu propi negoci d'antiquitats amb èxit centrant-lo en el comerç d'armadures. Aventurer i extravagant, durant la Primera Guerra Mundial i els anys posteriors es va dedicar a viatjar per Europa i els Estats Units valent-se de documents que l'identificaven com a enviat especial de la República de San Marino. Tingué cases a París i a Rapallo (Gènova) però durant la Segona Guerra Mundial es traslladà a viure a Niça, amb la seva segona esposa, i allà és on va morir. No sabem com Pollak arribà a Espanya, però sí sabem que havia enviat a cercar a Itàlia un dels experts en l'extracció de pintures murals, l'italià de Bèrgam Franco Steffanoni. A les seves ordres aquest restaurador arrencà les pintures murals de l'absis de Santa Maria de Mur, pintures que després Pollak vengué al col·leccionista Lluís Plandiura, amb el qual inicià contactes probablement l'any 1913. Després dels fets de Mur, però, l'any 1919, la Junta no va trigar a reaccionar i signà un contracte amb Pollak per a les adquisicions i per a les operacions de traspàs i muntatge de 345 m² de pintures murals. Els conjunts escollits foren els de Sant Joan de Boí, Sant Pau d'Estèrri de Cardós, Santa Maria de Ginestare, Santa Maria d'Àneu, Sant Pere de la Seu d'Urgell, Santa Eulàlia d'Estaon, Sant Climent i Santa Maria de Taüll i Sant Pere del Burgal. Aquest darrer conjunt va ser finalment substituït per les pintures de l'absis de Sant Miquel d'Engolasters (MNAC 15972), perquè les del Burgal ja havien estat comprades per un col·leccionista, Lluís Plandiura, qui en faria donació al Museu el mes de novembre de l'any 1932. L'absis d'Engolasters ingressà al Museu el 10 de novembre de l'any 1921.

Amadeu Sales Vidal
Antiquari i agent intermediari
Ripollet, 1871 – 1925

Fill d'una família de farmacèutics de Ripollet, no va voler seguir amb la tradició d'estudiar farmàcia sinó que va preferir dedicar-se al món de les antiguitats. Viatjà a la Seu d'Urgell, on conegué la que seria la seva dona, i allà es quedà a viure i a exercir la que acabaria sent la seva professió fins l'any 1920 en què la família tornà a Ripollet. El febrer de l'any 1919 s'acordà nomenar-lo corresponsal de la Junta de Museus per a la recerca i adquisició d'exemplars artístics. Aquesta concessió de corresponsalia serviria d'assaig d'un sistema que es pretenia provar per al nodriment de les col·leccions del museu. A Sales se li van encomanar les gestions d'adquisició de la mesa romànica d'Encamp (MNAC 15875-01, 15875-02 i 15875-03), del frontal romànic de Guils, del retaule gòtic d'All i dels sarcòfags romànics de Gualter. El mes d'abril del mateix any es trencaren les relacions amb la Junta i s'anul·là el seu nomenament com a corresponsal a la Seu, a causa d'unes desavinences en la tramitació de la compra del copó de la Cerdanya, que era propietat de l'antiquari. Sales treballà també com a intermediari del col·leccionista Lluís Plandiura, amb qui havia establert contacte des de l'any 1911, el qual també va pretendre, entre d'altres, la taula d'altar de Sant Romà de Vila. Igualment actuà com a delegat de l'antiquari Ignasi Pollak.



Franco Steffanoni
Restaurador
Bèrgam, 1870 - 1942

Fill de Giuseppe Steffanoni, creador d'un dels primers tallers de restauració especialitzat en l'arrencament de pintures de parets, taules i teles, que arribà a ser cèlebre a tot Europa. Anà a Espanya de la mà d'Ignasi Pollak, amb qui havia mantingut tractes des del 1908. Steffanoni proporcionava a l'antiquari austríac materials, caixes, fotografies, frescos i quadres. El precedent de les pintures de Santa Maria de Mur (arrencades per ell) i el fet que el restaurador de Bèrgam fos condecorat pel Govern italià perquè durant la invasió austríaca a Itàlia salvà les pintures murals de moltes esglésies que estaven en perill davant els bombardeigs, van comportar que es guanyés la confiança tant de Folch i Torres com de la Junta de Museus, que cercaven àvids un expert que els ajudés en el magne projecte d'extracció de les pintures murals dels Pirineus. De seguida la Junta contactà amb Pollak, que va posar Steffanoni i el seu equip, format també per Arturo Dalmati i Arturo Cividini, mans a l'obra. Entre desembre de 1919 i setembre de 1920 el restaurador de Bèrgam va fer un viatge de reconeixement, a més de Boí i Taüll, a Esterri de Cardós, Ginestarre i Engolasters, entre d'altres pobles, per a preparar la feina. Però no va ser fins al mes d'octubre de l'any 1921 quan Steffanoni es traslladà a Andorra per arrencar les pintures de l'absis de Sant Miquel d'Engolasters (MNAC 15972), i va finalitzar la seva extracció el 5 de novembre. Franco Steffanoni restà a Catalunya un període de tres anys, després del qual tornà a Bèrgam, on hi seguí treballant com a restaurador la resta de la seva vida.

José Luíz Várez Fisa

Empresari i mecenes

Barcelona, 1928 - Madrid, 2014

Va estudiar enginyeria industrial a la Universitat Politècnica de Barcelona i posteriorment es va traslladar a Navarra, on fou nomenat conseller de la sucursal del Banc d'Espanya a Pamplona. Als anys 60 fundà i presidí l'empresa Laminaciones Lesaca, una indústria de derivats de l'acer, alhora que s'inicià en el món del col·leccionisme. Una dècada més tard, i a causa de la situació política al País Basc, va vendre l'empresa i s'instal·là a Madrid, on s'endinsà en el món immobiliari i en la creació de companyies financeres. Com a col·leccionista centrà la seva afició a comprar, tant en fires com en subhastes internacionals, peces d'artistes espanyols que havien sortit del país en algun moment o altre i que, per mitjà de la seva adquisició, aconseguia fer-les repatriar. Aquesta dedicació i la continua col·laboració amb institucions públiques i privades en la difusió de l'art el van fer mereixedor de diversos premis. Comptant, doncs, amb l'assessorament de Josep Gudiol o d'Alfonso Pérez Sánchez, entre d'altres, va poder adquirir grans exemplars espanyols tant romànics com gòtics o del renaixement i barroc i fins i tot de Goya. També va recopilar una de les col·leccions més importants d'arqueologia d'àmbit internacional; col·lecció que l'any 1999 va entrar a formar part del Museu Arqueològic Nacional en ser comprada per l'estat espanyol. Vinculat des de feia temps al Museu del Prado (fou membre del seu patronat en dues ocasions), l'any 2013 decidí llegar 12 obres de la seva col·lecció d'art medieval al museu madrileny. Entre aquestes obres es trobava El lavatori, un fragment de pintura mural del Mestre de Sant Esteve d'Andorra que va sortir del país entre els anys 20 i 30. Várez Fisa té l'honor de ser l'única persona que dona nom a una sala en aquest museu.

