

Informe de pràctiques externes

**Museu Nacional d'Art de Catalunya**

Àrea Medieval

Màster d'Estudis Avançats en Història de l'Art

Universitat de Barcelona, Curs 2012-2013

**Nom i cognoms:** Ana Clàudia Pacheco Barros

**NIUB:** 15613640

**Tutor:** Dr. Jacobo Vidal Franquet

# Índex

1. Introducció .....	1
2. Objectius.....	2
3. El Museu Nacional d'Art de Catalunya.....	3
3.1. Història del Museu Nacional d'Art de Catalunya.....	7
3.2. La col·lecció d'art romànic.....	18
4. Tasques realitzades.....	35
4.1. Sant Joan Evangelista del Museu de Vilafranca del Penedès.....	36
4.2. Capitell de l'església del monestir de Santa Maria del Camp, Passa, Rosselló.....	43
4.3. Les pintures murals de l'església de Sant Pere de Sorpe. Descobriments recents.....	48
4.4. Ampliació i revisió de la base de dades bibliogràfica de la col·lecció d'art romànic.....	52
4.5. Altres activitats.....	53
5. Valoració de les practiques.....	56
6. Conclusions.....	58
7. Bibliografia.....	59

## 1. Introducció

Les pràctiques externes del Màster d'Estudis Avançats en Història de l'Art de la Universitat de Barcelona, curs 2012- 2013, s'han desenvolupat al Museu Nacional d'Art de Catalunya, en l'Àrea Medieval, concretament en la secció d'art romànic.

L'elecció d'aquesta institució per la realització de les pràctiques externes del màster, i en concret l'àrea d'art romànic, ha estat motivada per un interès personal en l'art medieval, sobretot en l'art romànic, tant des del punt de vista estètic com per les seves característiques tècniques i formals, amb una especial atenció a la riquesa i diversitat iconogràfica d'aquesta manifestació artística. Com no podria ser d'altra manera, l'elecció del Museu Nacional d'Art de Catalunya respon també les expectatives professionals pròpies, orientades a un estudi de les formes artístiques medievals però sobretot a l'àmbit museogràfic, amb la voluntat de conèixer el funcionament intern d'un museu en diversos aspectes, tant pel que fa la configuració i funcionament dels diferents departaments, com el contacte amb les obres d'art, la seva documentació, etc. Per aquesta raó s'ha escollit el Museu Nacional d'Art de Catalunya, institució referent en la conservació i difusió del patrimoni artístic català, en especial de l'art romànic. Les pràctiques externes del Màster d'Estudis Avançats en Història de l'Art han tingut una duració de 300 hores.

El present informe de pràctiques externes es divideix en dues parts. La primera part se centra en la institució on s'han realitzat les pràctiques, el Museu Nacional de Catalunya, dedicada primerament a la seva estructura organitzativa i col·leccions que s'hi exposen, juntament amb la història de la institució, posant en relleu els orígens de les primeres institucions culturals dedicades a la recuperació del patrimoni català. Com les pràctiques s'han realitzat en l'Àrea Medieval del museu, aquesta visió històrica es complementa amb la història de la col·lecció d'art romànic, des de la recuperació del patrimoni català abans mencionada fins l'actualitat, destacant les diferents instal·lacions que s'han succeït al llarg de la història del museu. La segona part del present informe està formada per la memòria de les tasques realitzades amb el procés detallat de la seva realització. Per cloure, s'hi inclou la valoració del període de pràctiques i del treball realitzat durant el seu desenvolupament i les conclusions de l'informe.

## 2. Objectius

Els objectius per a la realització d'aquestes pràctiques han sigut establerts pel Sr. Jordi Camps i Sòria, conservador en cap de l'Àrea Medieval del Museu Nacional d'Art de Catalunya: integració en el funcionament en les tasques ordinàries i en els projectes de l'àrea de conservació, coneixement del funcionament del museu i col·laboració amb les actuacions de caràcter interdisciplinari, l'estudi i documentació d'obres del fons d'art romànic i la participació en la base de dades bibliogràfica sobre les col·leccions, en la seva revisió i ampliació.

Del seguiment d'aquests objectius han resultat les diverses línies de recerca que han sigut proposades pel departament, basades en la investigació iconogràfica de peces d'art romànic relacionades amb la col·lecció del Museu Nacional d'Art de Catalunya o amb altres projectes del departament. Les tasques també s'han centrat en aspectes museogràfics i relacionats amb la base de dades de les obres del museu. Aquestes aportacions, tant al museu com les aportacions rebudes pel que fa el coneixement del museu i la col·lecció es resumeixen en el present informe. Aquestes tasques s'han dut a terme de forma més o menys paral·lela durant el temps establert de pràctiques externes al museu, de la mateixa manera que les diferents activitats o sessions en les quals han predominat els aspectes tècnics i museogràfics que suposaren de certa manera formació, coneixement en aquests àmbits alhora que també foren una forma de coneixement del museu.

En el present treball es pretén realitzar l'informe de les pràctiques externes que es van dur a terme al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Tal com s'ha mencionat anteriorment, aquest informe consta d'una introducció al museu i la col·lecció d'art romànic i de la descripció detallada de les tasques que s'han dut a terme.

### **3. El Museu Nacional d'Art de Catalunya**

El Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) és una institució referent pel que fa l'art català i la seva conservació i divulgació. Les diferents col·leccions del museu comprenen totes les arts de diferents períodes, des de l'art romànic fins a les expressions artístiques del segle XX. El discurs global de les obres d'art se centra en aquelles peces de procedència catalana, tot i que en algunes col·leccions s'hi posen de relleu obres d'altres procedències, accentuant alguns artistes i obres destacades de caràcter internacional.

Aquestes col·leccions conformen el patrimoni del Museu Nacional d'Art de Catalunya, encarregat de conservar aquestes obres d'art però també de la seva difusió, no només per mitjà de la seva exhibició en el museu sinó també mitjançant una important tasca de recerca en l'àmbit de la Història de l'Art i la museologia, anant d'aquesta manera més enllà dels límits físics del museu com a tal, l'edifici, la institució, per esdevenir també un referent en la conservació i investigació del patrimoni català, mitjançant la participació i intervenció en restauracions i assessorament a altres institucions museístiques. A més d'aquest abast, el Museu Nacional d'Art de Catalunya compta amb seccions externes formades per altres museus com la Biblioteca Museu Víctor Balaguer, a Vilanova i la Geltrú, el Museu Cau Ferrat, a Sitges i el Museu Comarcal de la Garrotxa, a Olot<sup>1</sup>. Aquesta tasca de recuperació i conservació ha sigut una de les funcions principals del Museu Nacional d'Art de Catalunya des dels seus inicis, el que motivà la seva fundació.

#### Les col·leccions del Museu Nacional d'Art de Catalunya

Tal com s'ha mencionat anteriorment, el Museu Nacional d'Art de Catalunya compta en el seus fons amb col·leccions des de l'art romànic fins a l'art del segle XX. La col·lecció d'art romànic és una de les més emblemàtiques del museu, amb un fons on es representen diverses tendències i tècniques artístiques de l'art romànic català pertanyents als segles XI, XII i XIII. El fons d'art medieval del museu es completa amb la col·lecció d'art gòtic, les sales de la qual se situen a la planta baixa, igual que les

---

<sup>1</sup> Museu Nacional d'Art de Catalunya. El Museu.

[http://www.mnac.cat/sobremnac/sob\\_que\\_el\\_mnac.jsp?lan=001](http://www.mnac.cat/sobremnac/sob_que_el_mnac.jsp?lan=001) (consultat el 25/06/13)

sales en què s'exhibeixen les obres d'art romànic. Aquesta col·lecció es gestà a principis de segle XIX i evolucionà juntament amb la col·lecció d'art romànic per l'interès del moment en l'art medieval i la recuperació del passat. A més d'obres de procedència catalana, se centra també en aquelles produïdes dins el territori de la Corona d'Aragó a més de complementar el discurs amb diverses peces de Castella i altres procedències per permeten així enriquir la presentació amb aquesta diversitat. Les sales de la col·lecció d'art gòtic comprenen un arc cronològic des de finals del segle XIII al segle XV. Se segueix a les col·leccions d'art medieval la col·lecció d'art del Renaixement i Barroc, també fruit de la important tasca de recuperació del patrimoni no només per part de les autoritats de la ciutat sinó que també gràcies a la iniciativa dels col·leccionistes particulars, de les seves donacions i adquisicions d'aquestes col·leccions<sup>2</sup>. A banda de estar formada per l'obra de destacats artistes catalans, com Antoni Viladomat, també compta amb una important presència de pintura de l'anomenat Segle d'Or espanyol, representada per artistes com Diego Velázquez i Antonio Zurbarán. També compta amb artistes destacats de la pintura internacional. Aquesta col·lecció està complementada per dues col·leccions fruit d'aportacions posteriors a la creació del Museu Nacional d'Art de Catalunya que han contribuït a enriquir el seu fons per la qualitat del les obres que les formen i el reconeixement internacional dels artistes, alhora que permeten al visitant tenir una visió general del l'art europeu de l'època moderna. Una d'aquestes col·lecció es coneix com a Llegat Cambó, conjunt d'obres reunides pel polític català Francesc Cambó (1876 - 1977) de diferents cronologies i escoles que introduïren en el museus l'obra de grans pintors de rellevància universal. L'altra secció està formada per la Col·lecció Thyssen-Bornemisza, exhibida de forma permanent al Museu Nacional d'Art de Catalunya des de l'any 2004 agrupa un conjunt de pintura i escultura que ofereixen una visió global de l'art europeu des del gòtic fins a el rococó, destacant sobretot les obres renaixentistes italianes. Aquestes tres col·leccions se situen a la planta baixa i en sales de la primera planta. A banda d'aquestes dues col·leccions que s'afegiren més tard al fons del museu, la darrera col·lecció a mencionar és la col·lecció d'art modern formada a partir de les adquisicions de l'Ajuntament de Barcelona, després de l'Exposició Universal del 1888, d'artistes contemporanis del moment, amb altres obres que adquirí a exposicions de belles arts diverses amb la intenció de formar una col·lecció. Aquesta col·lecció conté grans noms de l'art català des de començaments

---

<sup>2</sup> *Museu Nacional d'Art de Catalunya. Guia*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Scala, Barcelona, Florència, 2009, p. 54

del segle XIX fins als anys 40 del segle XX, amb representació de pintura, escultura, cartells i també fotografia<sup>3</sup>.

A més d'aquestes col·leccions cal destacar-ne d'altres que enriqueixen els conjunts d'obres ja mencionats. Es tracta del Gabinet de Dibuixos i Gravats, que, tal com el nom indica, reuneix uns 50.000 dibuixos, uns 70.000 gravats i més de 1.000 cartells<sup>4</sup> que són exemples de les tendències artístiques de l'art català. El Gabinet Numismàtic de Catalunya, creat el 1932, compta amb una col·lecció que supera els 134.000 exemplars, amb monedes i medalles des del VI a.C fins a finals del segle XIX.

### El Museu Nacional d'Art de Catalunya. Estructura organitzativa

El Patronat del Museu Nacional de Catalunya està presidit pel Sr. Miquel Roca i Junyent, i format per tres vicepresidents, un dels quals és el Conseller de Cultura de la Generalitat de Catalunya el Sr. Ferran Mascarell i Canalda. També formen el Patronat disset vocals, representants de persones i/o entitats privades que contribueixen a la consecució dels objectius del Museu Nacional d'Art de Catalunya. El present director del museu, càrrec també integrat en aquest màxim òrgan de govern, és el Sr. Josep Serra Villalba. De la direcció depèn la Secretaria, càrrec ocupat per la Sra. Anna Bernardàs Mena i el Sotsdirector Gerent, el Sr. Josep Maria Carreté Nadal.

Aquests són els òrgans del govern del Museu Nacional de Catalunya que coordinen un seguit de departaments i àrees com Serveis Jurídics i Recursos Humans, format pels departaments de Gestió de Personal i Gestió Administrativa, Serveis Econòmics, Infraestructures i Serveis Generals, Programes Públics, Estratègia i Comunicació, Registre i Exposicions, format per la Biblioteca, Gestió Documental i Arxiu, Gestió d'Exposicions, Moviment d'Obra i Museografia i el Registre d'Obres d'Art; finalment, els diferents departaments de Conservació o àrees de Conservació. Amb el canvi de direcció produït el desembre de l'any 2011, s'apostà per unir departaments, de manera que actualment n'existeixen cinc: l'Àrea Medieval, resultat de la unió dels departaments d'art romànic i art gòtic, el Departament d'Art del Renaixement i Barroc, el Departament d'Art Modern, una Coordinació de Gabinetes, formada pel Gabinet de Dibuixos i Gravats i el Gabinet Numismàtic i per últim el Departament de Restauració.

---

<sup>3</sup> *Museu Nacional d'Art de Catalunya. Guia...* ob. cit. nota 2, p. 84

<sup>4</sup> IBÍDEM, p.117

Cada àrea o departament està format per un Conservador en Cap, Conservadors Adjunts i Suport a l'Administració.

El paper dels departaments de conservació és fonamental en el funcionament del museu ja que d'aquestes àrees en depenen diversos aspectes relacionats amb les col·leccions. Una àrea de Conservació s'encarrega de la documentació de les obres així com de la seva catalogació, com també de la gestió d'una col·lecció i la conservació de les peces que la formen. Per tant, també s'encarrega de la selecció de les obres d'aquesta col·lecció que s'exposaran en les sales del museu. Com la gestió de la col·lecció en depenen, aquests departaments també realitzen propostes de préstecs o estudien possibles préstecs de la col·lecció que gestionen. Una altra tasca fonamental realitzada per les àrees de conservació és l'elaboració i supervisió dels continguts científics que es publiquen, no només relacionats amb la col·lecció que gestionen al museu sinó que també amb llurs especialitats. Cal destacar, doncs, l'important paper del les àrees de conservació en la recerca.

L'Àrea Medieval està formada pel Sr. Jordi Camps i Sòria, Conservador en Cap, la Sra. Gemma Ylla-Català Passola, Adjunta de Conservació d'art romànic, el Sr. Cèsar Favà Monllau, Adjunt de Conservació d'art gòtic i la Sra. Mireia Berenguer i Amat, Suport a l'Administració.



### 3.1. Història del Museu Nacional d'Art de Catalunya

La història del Museu Nacional d'Art de Catalunya va més enllà dels canvis i processos pels quals ha passat la institució al llarg de la seva existència i es remunta a la voluntat de recuperació i conservació del patrimoni arqueològic i artístic català que sorgí amb els ideals de la Renaixença i arribà a la seva culminació a principis del segle XX.

Les idees d'aquest moviment cultural de mitjans del segle XIX, sorgides amb la voluntat d'afirmar la personalitat pròpia de la cultura catalana, entronquen amb la recerca identitària de Catalunya i l'interès creixent per investigar el seu passat medieval, idea estesa per altres indrets europeus, de trobar la particularitat nacional en un passat remot. L'art romànic es veié com a expressió d'aquesta identitat, fruit d'una època en què es consolidaren els comtats catalans i que per tant es va prendre com a referència<sup>5</sup>, interès creixent en aquest període artístic que es donà també arreu d'Europa. Si bé les qüestions identitàries i l'estudi d'aquest art motivaren la seva recuperació, altres factors també expliquen la necessitat de crear un espai o institució que s'encarregués de la seva protecció. La desamortització del 1835 tingué com a conseqüències l'abandonament i destrucció de gran part patrimoni eclesiàstic, en forma de saquejos i atacs als edificis en una mostra de l'anticlericalisme de certs sectors de la societat al segle XIX. A més, aquests saquejos moltes vegades proporcionaren peces cobejades per al mercat internacional, degut al valor que adquiriren les obres d'art romàniques.

La creació de la Comissió Provincial de Monuments Històrics i Artístics de Barcelona al 1844 va respondre a aquesta necessitat de protecció del patrimoni davant la destrucció i absència de legislació que garantís aquesta atenció. Seguint l'exemple francès del Musée des Thermes de Cluny a París, inaugurat el mateix any, es decidí crear el Museu Lapidari al convent de Sant Joan de Jerusalem amb l'objectiu de conservar làpides i altres peces dels convents abandonats a punt d'enderrocar de la ciutat de Barcelona<sup>6</sup>. Altres iniciatives semblants van sorgir, com a Vic, on es reuniren peces per formar el que seria el Museu Episcopal de Vic. El fons del precari Museu

---

<sup>5</sup> CASTIÑEIRAS, Manuel, CAMPS I SÒRIA, Jordi, "Introducció al romànic a Catalunya", *El Romànic a les col·leccions de MNAC*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Lunwerg Editores, Barcelona, 2008, p.9

<sup>6</sup> TRULLÉN I THOMÀS, Josep M., "Els museus i el patrimoni artístic medieval a Catalunya", *Obres mestres del romànic. Escultures de la Vall de Boí*, CAMPS I SÒRIA, Jordi, DECTOT, Xavier (Dir.), Museu Nacional de Catalunya, Réunion des Musées Nationaux, Barcelona, París, 2004, p. 37

Lapidari passà a formar part del Museu d'Antiguitats de Barcelona, inaugurat el 15 de març del 1880, formant un conjunt important amb altres peces provinents de la desamortització del 1835. Situat a la capella reial de Santa Àgata acollia peces de diferents procedències i de caràcter heterogeni a mode de magatzem. L'any 1888 es publicà un acurat catàleg de totes les obres medievals del museu, entre les quals també hi constaven làpides gòtiques. Aquest mateix any se celebrà l'Exposició Universal de Barcelona, un esdeveniment destacat no només per la ciutat i la seva projecció sinó també per l'art medieval, que hi tingué protagonisme al Palau de Belles Arts, amb peces del Museu Episcopal de Vic, un important projecte que el bisbe Josep Morgades, que, conscient de la importància de salvaguardar el patrimoni català, feu possible a la capital d'Osona la creació del Museu Arqueològic Artístic Episcopal de Vic el 1893<sup>7</sup>. Finalitzada l'Exposició Universal, que es realitzà en el parc de la Ciutadella i per a la qual es construïren edificis per als diferents esdeveniments i exhibicions, l'Ajuntament de Barcelona volgué aprofitar aquestes construccions, donar-les-hi utilitat. Un d'aquests edificis, l'abans esmentat Palau de Belles Arts, es va convertir en la seu del primer Museu de Belles Arts de Barcelona, inaugurat el 18 de gener del 1891, que començà la seva activitat amb un fons modest però que durant la dècada augmentà considerablement<sup>8</sup>, amb un clar protagonisme d'obres del segle XIX, adquirides a l'Exposició, però també amb un important fons d'art antic, amb peces emblemàtiques d'art romànic que actualment es poden observar al Museu Nacional d'Art de Catalunya, com el frontal d'Ix i el d'Avià, entre altres.

En les primeres dècades del segle XX els projectes culturals de Catalunya i en concret de la ciutat de Barcelona es consolidaren, realitzant així els primers passos per a la creació d'importants institucions museístiques seguint l'afany de recuperació i conservació del patrimoni, però amb la important tasca de aprofundir en l'estudi del passat artístic català, amb un paper especial de l'art romànic en aquests projectes culturals, fet que es detallarà en l'apartat dedicat a aquesta col·lecció del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Tot i això, val a dir l'origen d'aquesta institució com a tal, i també amb relació als projectes que es dugueren a terme, estan estretament relacionats amb l'estudi de l'art medieval català i la seva recuperació.

---

<sup>7</sup> TRULLÉN I THOMÀS, Josep M., "Els museus i el patrimoni artístic medieval a Catalunya", *Obres mestres del romànic...* ob. cit. nota 6, p. 37

<sup>8</sup> MENDOZA, Cristina, "El Museu d'Art de Catalunya", *Convidats d'honor. Exposició commemorativa del 75è aniversari del MNAC* [catàleg d'exposició], MENDOZA, Cristina, OCAÑA, Maria Teresa, et al., Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2009, p.18

En la primera dècada del segle XX els partits catalanistes assoliren el poder fent possible aquests projectes de recuperació del patrimoni i consolidació d'important entitats culturals. Així, el 1902 es fundà la Junta Municipal de Museus i Belles Arts, institució impulsada per l'Ajuntament de Barcelona i figures clau en l'estudi del patrimoni artístic català com Josep Puig i Cadafalch, Raimon Casellas i Josep Pijoan, institució amb la finalitat de definir un pla de museus per reorganitzar els museus de la ciutat. Amb aquesta institució començà un programa d'adquisicions d'obres, preferiblement medievals, per a la creació d'un Museu d'Art a la ciutat, arran de l'èxit de l'exposició d'art medieval català realitzada al Palau de Belles Arts el mateix any 1902<sup>9</sup>. Dins aquesta política d'adquisicions de la primerenca Junta de Museus s'emmarquen la recerca i la compra d'obres d'art de les esglésies d'arreu de Catalunya, tasca encarregada a l'historiador de l'art Josep Pijoan i l'arquitecte Josep Font i Gumà, que dugueren a terme les primeres adquisicions per la Junta Municipal de Museus i Belles Arts a la Cerdanya<sup>10</sup>. La descoberta de les pintures murals romàniques de les esglésies del Pirineu va motivar l'encàrrec per part de la Junta, al 1907, de la reproducció d'aquests frescos per a difondre la seva existència i pel seu estudi. Josep Puig i Cadafalch i Josep Pijoan foren els responsables d'aquest projecte. El mateix any de les expedicions al Pirineu es fundà la nova Junta de Museus de Barcelona, amb la col·laboració de la Diputació de Barcelona i l'Ajuntament. Aquesta institució renovada comptava amb la col·laboració de la Diputació com a novetat en la gestió, a més d'incorporar el fons artístic pertanyent a aquest organisme, afegit a aquell que ja en comptava de procedència municipal. Com a resultat, l'activitat de la institució es despleguà amb major eficàcia pel que fa a l'abast i la importància dels projectes, condició indispensable per a la creació del Museu d'Art que es pretenia des de la seva fundació. Mentre es donaven passos importants pel que fa al descobriment de l'art romànic català gràcies a les expedicions promogudes per la Junta de Museus, amb les primeres pintures murals arrencades de les esglésies del Pirineu, s'avançà cap a l'ampliació del Palau de la Ciutadella, l'antic arsenal del complex construït sota les ordres de Felip V, obres que acabarien el 1915 l'any de la inauguració del Museu d'Art i Arqueologia, que acollia les col·leccions històriques i artístiques de la ciutat<sup>11</sup>. Més tard, després de la campanya d'arrencaments dels principals conjunts de pintura

---

<sup>9</sup> TRULLÉN I THOMÀS, Josep M., "Els museus i el patrimoni artístic medieval a Catalunya", *Obres mestres del romànic...* ob. cit. nota 6, p. 39

<sup>10</sup> IBÍDEM

<sup>11</sup> MENDOZA, Cristina, "El Museu d'Art de Catalunya", *Convidats d'honor...* ob. cit. nota 8, p. 21

mural del Pirineu, es traslladaren aquestes obres al museu de la Ciutadella, el que obligà a un trasllat d'una considerable quantitat d'obres del museu de volta a l'antic Museu de Belles Arts, degut a les dimensions dels conjunts de pintura mural<sup>12</sup>. Les peces traslladades al Palau de Belles Arts eren sobretot obres d'art del segle XIX i contemporànies. La decisió de portar les pintures al museu va ser presa per Josep Puig i Cadafalch, aleshores president de la Mancomunitat de Catalunya, juntament amb Joaquim Folch i Torres, director del museu des del 1920. L'operació de trasllat i adequació dels espais culminà quatre anys després, al 1924, quan es van exhibir al públic per primera vegada en un museu les pintures de conjunts de pintures com les de Sant Climent i Santa Maria de Taüll, Sant Joan de Boí, Santa Maria d'Àneu i Sant Quirze de Pedret, entre altres.

El primer decenni del segle XX es va gestar la planificació de l'Exposició Internacional de Barcelona, celebrada el 1929 a Montjuïc, esdeveniment que modernitzà la ciutat i el seu urbanisme, ja que va suposar la integració de la muntanya amb la resta del teixit urbà, dinamitzant així una zona que havia restat allunyada de l'activitat del centre. La decisió de l'emplaçament fou motivada per la voluntat de transformació de la muntanya de Montjuïc en un espai d'esbarjo i de bosc. Josep Puig i Cadafalch fou l'encarregat de la direcció de la part urbanística i arquitectònica, mentre Jean Claude Nicolas Forestier i Nicolás María Rubió i Tudurí<sup>13</sup> foren els responsables de projectar els jardins. La peça central d'aquest nou entramat urbanístic de l'Exposició Internacional fou el Palau Nacional, concebut dalt de la muntanya coronant una ampla avinguda flanquejada per fonts lluminoses. Amb el començament de la dictadura militar de José Antonio Primo de Rivera, però, va suposar un ajornament dels projectes i un canvi de directrius en la construcció del complex de l'exposició, a més de repercussions en l'àmbit cultural català, com la destitució de Joaquim Folch i Torres del seu càrrec de director del Museu d'Art i Arqueologia per la seva ideologia catalanista. Josep Puig i Cadafalch també fou apartat del projecte d'urbanisme i arquitectura de l'Exposició Internacional, per la qual cosa el 1924 es realitzà un concurs per adjudicar la construcció del Palau Nacional. El projecte guanyador fou el de Eugenio P. Cendoya, Enric Catà i Pere Domènech i Roura<sup>14</sup>. En aquest edifici se celebrà, un cop inaugurada l'Exposició Internacional el 1929, l'exposició *El arte en España* amb peces i reproduccions

---

<sup>12</sup> MENDOZA, Cristina, "El Museu d'Art de Catalunya", *Convidats d'honor...* ob. cit. nota 8, p. 22

<sup>13</sup> *Museu Nacional d'Art de Catalunya. Guia...* ob. cit. nota 2 p. 9

<sup>14</sup> IBÍDEM, p.10

representatives de peces destacades de l'art espanyol, mostra que tingué dues extensions a l'espai del Poble Espanyol i el Palau de l'Art Modern. La dictadura arribà al seu final a principis del 1930. Acabada l'Exposició Internacional de Barcelona els edificis es van abandonar, construccions que, igual que havia passat amb els edificis de l'exposició del 1888, havien de ser aprofitats, també per no perdre la connexió que la muntanya de Montjuïc amb la resta de la ciutat, perquè no s'abandonés del tot i tornés a caure en la degradació. L'activitat cultural i patrimonial de la ciutat es va reprendre amb força seguint el projecte noucentista de crear en aquell espai una mena d'acròpoli cultural dalt la muntanya, un gran complex museístic<sup>15</sup>. El 5 d'octubre del 1931 es va aprovar el pla museístic impulsat per Joaquim Folch i Torres que preveia la creació diferents museus per acollir les diverses col·leccions que ocupaven el palau de la Ciutadella. Així, per a les peces prehistòriques i arqueològiques es va habilitar l'edifici on s'havien exposat les arts gràfiques durant l'Exposició Internacional, edifici que actualment segueix amb la seva funció de Museu d'Arqueologia. Les arts decoratives es van exhibir des d'aleshores al palau de Pedralbes, les arts sumptuàries foren destinades a la Capella de Santa Àgata, a prop d'on es traslladà la col·lecció de ceràmica, a la casa Padellàs. La col·lecció de ferro fou dipositada al Cau Ferrat de Sitges, els teixits al monestir de Sant Cugat i les reproduccions al Pavelló Regi i el Palau de Bèlgica<sup>16</sup>. El Palau Nacional, centre del gran complex museístic previst i de l'Exposició Internacional del 1929, de la qual fou el palau principal, va ser l'edifici escollit per acollir la col·lecció d'art català, des del període medieval fins a l'art modern i contemporani. L'elecció del Palau Nacional comptà amb certs inconvenients, com l'estat de l'estructura de l'edifici, en males condicions degut a la precipitació en la seva construcció, en la qual va prevaldre el component estètic de l'exterior que la solidesa i estabilitat de l'edifici, qüestió que posà en risc la seva construcció degut als problemes d'assentar els fonaments al sòl de la muntanya, a més de tractar-se d'un edifici de grans dimensions<sup>17</sup>. Aviat aparegueren fissures i esquerdes a l'interior de l'edifici just després de la seva construcció. Els detractors de la proposta de fer del Palau Nacional el lloc on s'exhibiria l'art català reunit fins llavors donaren com a argument la baixa qualitat arquitectònica del Palau, descrit com un pastitx reflex de la dictadura de Primo de Rivera, d'un gust artificios que no esqueia en un edifici d'un museu. Altre

---

<sup>15</sup> MENDOZA, Cristina, "El Museu d'Art de Catalunya", *Convidats d'honor...* ob. cit. nota 8, p. 24

<sup>16</sup> IBÍDEM

<sup>17</sup> IBÍDEM

inconvenient que trobaren a la seva reutilització fou la llunyania respecte el centre de la ciutat. El Palau Nacional, però, fou escollit per ser un edifici de grans dimensions que acolliria de forma física tot l'art català acumulat fins aleshores, mostrant així l'evolució i el desenvolupament de l'art català en relació a les grans línies internacionals, a més de ser un edifici de gran envergadura, lluny del provincianisme, al nivell dels grans edificis de museus d'Europa<sup>18</sup>. A més, Joaquim Folch i Torres insistí en el projecte quan el proposà ja que la construcció d'edificis culturals i la vocació col·lectiva apropiarien aquella zona allunyada de la resta de la ciutat a la realitat social de Barcelona. El 1931 van començar els treballs de reforma i adequació del Palau Nacional, dirigits per l'arquitecte Ramon Raventós. Els esforços es concentraren en reforçar l'estructura i els murs, adaptant l'interior a les obres que acolliria, per la qual cosa es van eliminar gran part dels elements decoratius interiors<sup>19</sup>, alhora que també s'hi instal·là un sistema de llum zenital. El mateix any també es començà a traslladar les obres del museu de la Ciutadella fins al Palau Nacional.

Mentre duraven les obres del que seria l'edifici del futur Museu Nacional d'Art de Catalunya la col·lecció d'art augmentà de manera considerable amb l'adquisició de bona part de la col·lecció particular de Lluís Plandiura, un dels col·leccionistes d'art català més importants del moment, qui posà en venda 1.889 obres, la major part d'elles obres romàniques, però entre les quals també hi havia escultura gòtica, pintura renaixentista, pintura, escultura i dibuix dels segles XIX i XX, vidre, ceràmica, esmalts, arquetes i ferros<sup>20</sup>. Aquesta adquisició suposà tot un esforç econòmic per les institucions catalanes però fou una compra que marcà la col·lecció de l'antic museu, ja que l'augmentà considerablement i hi incorporà obres significatives. Aquesta no fou l'única adquisició realitzada per al futur Museu d'Art de Catalunya, sinó que des del principi de segle que s'havien realitzat adquisicions a col·leccionistes: al 1903 es realitzà una primera compra dels cartells de la col·lecció de Lluís Plandiura; el 1911 es van adquirir dibuixos i gravats pertanyents a la col·lecció de Ramon Caselles; el 1914 la Diputació de Barcelona rebé una donació d'Enric Batlló i Batlló, formada per escultura romànica (l'anomenada Majestat Batlló pertanyia a aquest col·leccionista i fou donada al museu) i objectes gòtics; el 1918 el museu va rebre el llegat de Ramir Lorenzale, fill del pintor Claudi Lorenzale, format per quadres de l'artista barroc Antoni

---

<sup>18</sup> BOHIGAS, Oriol, "El Palau Nacional del MNAC", *Butlletí del Museu Nacional de Catalunya*, Vol.3 Museu Nacional d'Art de Catalunya, Electa España, Barcelona, 1999, p. 41

<sup>19</sup> MENDOZA, Cristina, "El Museu d'Art de Catalunya", *Convidats d'honor...* ob. cit. nota 8, p. 26

<sup>20</sup> IBÍDEM, p. 24

Viladomat. Finalment, al 1921 es va adquirir la col·lecció de dibuixos d'Alexandre de Riquier<sup>21</sup>. Les obres s'ordenaren al museu seguint criteris cronològics, convivint en el mateix espai diverses tècniques artístiques, elements coetanis a les principals obres de les sales, com havien es van exposar les pintures murals, juntament amb altres objectes coetanis i inclús elements arquitectònics, alguns integrats a l'arquitectura de l'edifici. Les obres d'avantguarda, però, es van excloure de la col·lecció del museu, degut al seu caràcter allunyat dels cercles artístics oficials, tot i que no es rebutjaren aquelles obres de Pablo Picasso. Les obres d'art de procedència espanyola o estrangera es van segregar en un museu a part, tot i la presència dels quadres del pintor malagueny esmentat<sup>22</sup>.

Després de tres anys de remodelació de l'edifici i trasllat de les col·leccions, el Museu d'Art de Catalunya fou presentat el 22 de setembre de 1934 en la presència del president de la Generalitat de Catalunya Lluís Companys i Jover, el conseller de Cultura Ventura Gassol, l'alcalde de Barcelona Carles Pi Sunyer i Pere Coromines, president de la Junta de Museus. La inauguració del museu estava prevista pel 7 d'octubre d'aquell any però les circumstàncies polítiques van fer que l'acte s'hagués d'ajornar unes hores abans de començar. Es tractà dels anomenats Fets d'Octubre, amb l'arribada al poder a Espanya del partit conservador d'Alejandro Lerroux i la inevitable pèrdua d'autonomia de Catalunya resultant d'aquest govern com a desencadenants de la proclamació de l'Estat Català per part del president de la Generalitat hores abans de la inauguració del museu. L'estat militar s'imposà i els dirigents del Govern català foren detinguts. Finalment, el museu fou visitat pels mateixos integrants del Govern abans dels Fets d'Octubre el 24 de maig de 1936, visita amb cert caràcter de inauguració que culminà així l'esforç de dècades per la creació d'una institució que reunís la història de l'art català. En el discurs de Pere Coromines, president de la Junta de Museus, aquesta culminació es feu palesa: "*Heus aquí una obra que és tota nostra perquè amb l'esforç sol dels catalans ha estat creada: així es performa el nostre ideal de cultura perquè aquí hi ha el seny i l'esperit del nostre voler. El conjunt de les obres aquí exposades és allò que els nostres pares i els nostres avis produïren a còpia de viure, de sofrir i de somiar...*"<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, catàleg de l'exposició, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Lunwerg Editores, Barcelona, 1992, p. 19

<sup>22</sup> MENDOZA, Cristina, "El Museu d'Art de Catalunya", *Convidats d'honor...* ob. cit. nota 8, p. 28

<sup>23</sup> IBÍDEM, p. 31

La continuïtat d'aquest procés, però, s'estroncà amb l'inici de la Guerra Civil dos mesos després. Amb el començament del conflicte es van plantejar les qüestions de la seguretat i integritat de les obres conservades al Museu d'Art de Catalunya, sobretot degut a la situació del Palau Nacional, a la muntanya de Montjuïc, una zona militar degut a la proximitat del castell, el que augmentaria la inseguretat del museu degut a possibles atacs a aquesta zona estratègica de la ciutat i objectiu militar. Es va veure necessari, doncs, evacuar les obres d'art per no posar en risc la seva integritat. El pla d'evacuació i salvament del patrimoni va ser creat per la Comissaria General de Museus, que ocuparia les funcions de la Junta de Museus dissolta el juliol d'aquell any. Totes les obres d'art del museu, els grans conjunts de pintura mural inclosos, van ser traslladats a Olot, a la Garrotxa, per tal d'allunyar-les de les zones de màxima intensitat del conflicte bèl·lic. Les pintures murals foren tallades en seccions i traslladades a l'església de Sant Esteve d'Olot<sup>24</sup>. Algunes obres foren també traslladades a Darnius, a l'Alt Empordà. París també fou la destinació de les peces més destacades, amb una doble motivació: aquestes obres, entre les quals destacaven alguns conjunts de pintura mural, es traslladaren a la capital francesa per participar en dues exposicions, trasllat que també se justificà per la seguretat d'aquestes obres, mantenint-les fora de l'abast del conflicte.

Acabada la guerra, l'any 1939, les obres retornaren a Barcelona des de París. Aquest any, Xavier de Salas fou nomenat comissari delegat de la Dirección General de Bellas Artes i director del Museu d'Art de Catalunya, càrrec que ocuparia fins l'any 1947. La reinstal·lació de les obres es duu a terme entre els anys 1939 i 1943 al Palau Nacional, només les col·leccions d'art romànic, art gòtic i barroc mentre les obres del segle XIX i segle XX foren traslladades al palau de la Ciutadella, col·lecció inaugurada dos anys més tard com a Museu d'Art Modern, espai que ocupà fins l'any 2004. A partir de la gran *Exposició Internacional d'Art Romànic*, realitzada al 1961, es succeïren les remodelacions de les diferents sales que acollien les col·leccions, que seguiren un cert ordre cronològic. La primera sala en tenir una nova presentació fou la d'art romànic, presentada l'any de l'exposició, després de dos anys de renovacions; després se seguiren les sales d'art gòtic, renovades des de l'any 1977 al 1981 i finalment la sala d'art del Renaixement i Barroc, del 1977 al 1985<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> CAMPS I SÒRIA, Jordi, PAGÈS, Montserrat, "Història dels trasllats dels absis", *Butlletí del Museu Nacional de Catalunya*, Vol.3, Museu Nacional de Catalunya, Electa España, Barcelona, 1999, p. 25

<sup>25</sup> *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya...* ob. cit. nota 21, p. 19



Abans de tractar les darreres dècades de la història del museu, caldria esmentar les adquisicions més destacades del museu en el període des de la Guerra Civil fins els anys 70. L'any 1934 ingressaren en la col·lecció de pintura dels segles XVII i XVIII un seguit d'obres llegades per Francesc Fàbregas, entre les quals hi constava, per exemple, el retrat del rei Josep I (c.1809) obra de Josep Bernat Flaugier. L'any següent, el 1935, la col·lecció d'art romànic s'enriquia amb l'adquisició de part de la col·lecció de l'empresari i col·leccionista Ròmul Bosch i Catarineu formada sobretot per pintura sobre taula dels segles XII al XVI. Després del conflicte, el museu rebé un llegat que resultaria significatiu pel que fa el conjunt de col·leccions. Es tracta del llegat del polític català Francesc Cambó (1876-1947), traslladat al museu entre l'any 1949 i el 1954, un conjunt d'obres que a més d'enriquir de manera significativa les col·leccions d'art del Renaixement i Barroc introduí una col·lecció d'artistes internacional de renom i rellevància universal, com Lucas Cranach el Vell, Giandomenico Tiepolo, Tiziano Vecellio, Jean-Honoré Fragonard, Maurice Quentin de la Tour i Francisco de Goya y Lucientes, entre altres, introduint així al museu grans autors de la història de la pintura europea, des del *Quattrocento* i *Cinquecento* italians fins al rococó. Als anys 50 ingressaren en el museu dues col·leccions. La col·lecció de Maties Muntades, adquirida, formada per art medieval i taules flamenques i la col·lecció de Santiago Espona, en forma de donació, la qual contribuí a l'enriquiment de la vasta col·lecció d'art medieval del Museu d'Art de Catalunya, sobretot pel que fa a pintura i escultura. El 1961 el museu va rebre el llegat Domènech i Teixidó, format per pintura dels segles XV fins al segle XVIII. El 1970 arribaren al museu les primeres peces de la col·lecció Bertrand i Mata, obres medievals, renaixentistes i barroques<sup>26</sup>.

Tornant a l'evolució i història del Museu Nacional d'Art de Catalunya, el 2 de novembre de 1990 fou declarat "museu nacional" per la Llei de Museus 17/1990 (DOGC núm. 1367, 14.11.90) per la Generalitat de Catalunya, esdevenint així Museu Nacional de Catalunya (MNAC). Aquest mateix any també s'inicià un procés de rehabilitació de l'edifici segons el projecte dels arquitectes Gae Aulenti i Enric Steegmann, juntament amb Josep Benedito<sup>27</sup>. Amb el començament de les obres el museu tancà les seves portes, rehabilitació que no només va afectar l'edifici sinó també el plantejament museogràfic: com a museu nacional, es tractava de mostrar la història de l'art català, comparant sempre que fos possible aquestes obres amb peces d'altra procedència per

---

<sup>26</sup> *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya...* ob. cit. nota 21 , p. 19

<sup>27</sup> *Museu Nacional d'Art de Catalunya. Guia...* ob. cit. nota 2, p. 5

enriquir el discurs amb comparació d'estils i influències. Se seguiren quatre premisses: entendre l'art com un fluir en el temps, sempre tenint en compte que els estils són eines metodològiques; donar una imatge global de l'art incloent les diferents tècniques artístiques; complementar el recorregut cronològic amb apartats temàtics i iconogràfics que permetessin noves lectures i potenciar la relació directa entre el visitant i l'art<sup>28</sup>.

Com apunt fent referència a l'espai del Palau Nacional, cal esmentar que amb els Jocs Olímpics del 1992 la zona de la muntanya de Montjuïc es dinamitzà gràcies als equipaments esportius fets per l'ocasió i remodelats, com l'Estadi Olímpic i institucions culturals com el Teatre Grec, un esdeveniment que arribà a la unió de la muntanya amb la resta de la ciutat tal com projectà Joaquim Folch i Torres per l'Exposició Internacional però que no es donà d'una manera intensa fins a aquest moment. El 1995 el Museu Nacional d'Art de Catalunya va reobrir les seves portes, amb la secció d'art romànic remodelada i inaugurada de nou, els detalls de la qual es donaran més endavant en altre apartat. També amb ocasió dels Jocs Olímpics es va inaugurar una important consolidació de l'edifici, inclosa en el programa de remodelacions de l'edifici.

El 15 d'abril del 1996 es va crear el Departament de Fotografia del Museu Nacional de Catalunya, responent a la necessitat d'un compromís amb el patrimoni fotogràfic. Així s'establí l'objectiu de reunir una col·lecció que estigui formada per obres des de l'origen de la fotografia fins a l'actualitat.

A partir de llavors la remodelació passà per les altres seccions: al 1997 s'inauguraren les sales d'art gòtic. Fou al febrer de l'any 2000 que les obres culminaren, amb la rehabilitació de les sales de Renaixement i Barroc i la inclusió al museu de l'art del segle XIX i el segle XX, juntament amb nous gabinets que també s'inclourien, com el Gabinet de Dibuixos i Gravats i el Gabinet Numismàtic de Catalunya. També obrí les seves portes al museu la Biblioteca d'Història de l'Art.

En la primera dècada del nou mil·lenni, el museu també experimentà canvis pel que fa la museografia i la configuració dels espais, modificacions sempre seguint les premisses de mantenir un discurs clar de la història de l'art català i d'apropar l'espectador a l'art d'una manera entenedora. L'any 2010 coincidiren dos aniversaris significatius per al Museu Nacional d'Art de Catalunya: el 75è aniversari de la inauguració del Museu d'Art de Catalunya i el 80è aniversari de la construcció del

---

<sup>28</sup> CARBONELL, Eduard, CAMPS I SÒRIA, Jordi, PAGÈS, Montserrat, "La instal·lació de 1995", *Butlletí del Museu Nacional de Catalunya*, Vol. 3, Museu Nacional de Catalunya, Electa España, Barcelona, 1999, p. 31-32

Palau Nacional, seu del MNAC. Commemoracions que mostren la trajectòria i la consolidació del museu com a referent tant pel que fa les seves col·leccions com per la important tasca museística i d'investigació. Amb motiu dels dos aniversaris es realitzà l'exposició *Convidats d'honor* que reuní obres destacades de l'art català, seguint l'arc cronològic de les col·leccions del museu, algunes de els quals procedents d'importants museus internacionals. A més en aquesta exposició també s'hi dedicà un espai a la història del Palau Nacional, amb motiu de l'aniversari de la seva construcció. A principis de l'any 2013 el Museu Nacional d'Art de Catalunya signà un acord amb l'Ajuntament de Barcelona, Fundació "La Caixa", La Fira de Barcelona i la Generalitat de Catalunya per promoure conjuntament amb aquestes entitats l'àrea museística de la muntanya de Montjuïc, un pla que preveu la transformació dels pavellons Alfons XIII i Victòria Eugènia com a àrees museístiques, a banda de potenciar els equipaments culturals ja existents a la zona, com els abans esmentats, juntament amb el Pavelló Mies van der Rohe, pavelló representant d'Alemanya durant l'Exposició Internacional del 1929. Cal esmentar aquest projecte com un pas més en la construcció d'una àrea cultural de la ciutat de Barcelona concentrada a Montjuïc, tal com els projectes anteriors que s'han mencionat al llarg del capítol, i que inclou el Museu Nacional de Catalunya com a eix fonamental d'aquesta transformació.

En aquest capítol s'ha seguit la trajectòria històrica que ha culminat en la fundació del Museu Nacional d'Art de Catalunya, destacant els esdeveniments clau que permeteren arribar fins a l'actualitat la voluntat de conservar i difondre el patrimoni artístic català.

### 3.2. La col·lecció d'art romànic

La col·lecció d'art romànic és la col·lecció més emblemàtica del Museu Nacional d'Art de Catalunya, sobretot gràcies als excepcionals conjunts de pintura mural que s'hi exhibeixen, la majoria dels quals d'una gran qualitat artística i estètica i una singularitat que li atorguen aquesta importància. Com abans s'ha mencionat, la història de Museu Nacional de Catalunya i les circumstàncies que han portat a la seva creació, estan estretament relacionades amb l'interès per l'art romànic impulsat per una voluntat de recuperació del patrimoni català, amb un component identitari, per la seva conservació i per la voluntat de crear una institució que reuneixi l'evolució d'aquest patrimoni artístic. En aquest apartat es farà un breu recorregut històric de la col·lecció d'art romànic del Museu Nacional d'Art de Catalunya, amb dades que ampliaran la informació proporcionada en l'apartat anterior per tal d'aprofundir més en algunes de les transformacions i aportacions més significatives de la col·lecció. Aquest recorregut històric, però, no pot començar sense fer menció a les circumstàncies que feren possible la descoberta de les peces més significatives de la col·lecció, els conjunts murals, juntament amb l'ambient cultural que propicià l'estudi i l'interès per l'Edat Mitjana a Catalunya, que evidentment coincidí amb la valoració de l'art medieval arreu d'Europa i a Amèrica. També es farà menció als estudis realitzats sobre el romànic que contribuïren en gran part a aquesta valoració.

L'estudi i l'interès per l'art romànic així com la recuperació del passat medieval de Catalunya ha estat possible per l'ambient de renovació cultural i reivindicació de la identitat nacional catalana heretat de la Renaixença que es desenvolupà i prengué força en les darreres dècades del segle XIX i sobretot a principis del segle XX. Es tractava de trobar aquesta identitat en el passat medieval, en la formació dels comtats catalans, com ja s'ha mencionat anteriorment. L'ambient cultural propici a aquesta recerca coincidí amb el creixent ambient polític catalanista i amb la creació de la Mancomunitat de Catalunya a principis del segle XX que materialitzà aquest esperit. A finals del segle XIX es donen a terme els projectes de restauració, i reconstrucció, de monuments emblemàtics com el monestir de Ripoll, obres dutes a terme per l'arquitecte Elies Rogent (1821-1897) dirigides i promogudes pel bisbe de Vic Josep Morgades<sup>29</sup>, amb un rerefons de recuperació dels monuments emblemàtics catalans

---

<sup>29</sup> *El descubrimiento de la pintura mural románica catalana. La colección de reproducciones del MNAC*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Editorial Electa, Barcelona, 1993, p.11

empesa per un esperit nacionalista. Una de les primeres notícies de les pintures murals foren proporcionades per Rogent, qui en el seu primer projecte, al 1865, pretenia reconstruir-les però que mai ho portà a terme i tampoc les reproduí en altre mitjà. Altres mencions primerenques de les pintures murals daten també de les darreres dècades del segle XIX, com per exemple les mencionades a *Viaje literario por las iglesias de España* de Joaquin Lorenzo de Villanueva, on es mencionen pintures murals a Ripoll i a Cuixà, i en la crònica de Jeroni Pujades de les pintures de Sant Martí del Canigó, i també es té notícia de les pintures de Pedret, del 1887, de la mà de F. Muns<sup>30</sup>.

L'excursionisme científic tingué un paper determinant en la descoberta dels monuments i per tant en el seu estudi, gràcies a la creació d'associacions que promovien aquesta recerca del passat i del patrimoni, com l'Associació Catalana d'Excursions, creada el 1876 (i que dues dècades més tard es convertiria en el Centre Excursionista de Catalunya), però també resultà significativa la tasca d'algunes personalitats que a més de recopilar informació, la publicaren fent importants contribucions a l'estudi de l'art romànic, tals com l'arquitecte Lluís Domènech i Muntaner, que publicà el seu treball sobre el romànic, inacabat, *Història de l'art romànic a Catalunya*<sup>31</sup>. Altra publicació destacada fou la de Josep Puiggarí, president de la Associació Artística Arqueològica de Barcelona, *Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento* (1880), publicació en la qual menciona les pintures de Sant Quirze de Pedret i en fa anàlisi de l'arquitectura i la iconografia de les pintures, acabades de descobrir per Puiggarí. A la descoberta d'aquests frescos seguirien els de Sant Pere de Terrassa el 1885, durant la restauració de l'edifici, i les pintures de Marmellar. A França, J.A. Brutails descobreix amb el seu estudi les pintures de Sant Martí de Fenollar<sup>32</sup>. Mossèn Josep Gudiol i Cunill realitzà el primer estat de la qüestió sobre tots aquests conjunts, en la seva publicació *Nocions d'arqueologia sagrada catalana*, publicada el 1902. Cal destacar aquesta publicació per l'ús del terme *romànic* per designar l'estil d'aquestes pintures i la identificació dels seus trets amb el caràcter català.

---

<sup>30</sup> *El descubrimiento de la pintura mural románica catalana...* ob. cit, nota 29, p.12

<sup>31</sup> CASTIÑEIRAS, Manuel, CAMPS I SÒRIA, Jordi, "Introducció al romànic a Catalunya"... ob. cit. nota 5, p.9

<sup>32</sup> *El descubrimiento de la pintura mural románica catalana...* ob. cit. nota 29, p. 12

En l'apartat anterior s'ha mencionat que com a conseqüència de la desamortització del 1835, el patrimoni eclesiàstic restà a mercè dels saquejos degut a l'abandonament dels edificis i propietats eclesiàstiques. Això comportà la destrucció de gran part d'aquest patrimoni a més de la seva entrada en el mercat de l'art. La manca de legislació contra la exportació i venda d'aquests béns i l'abandonament dels edificis propicià la destrucció i exportació de moltes obres d'art. Per salvar aquest patrimoni, es fundaren museus diocesans com el de Vic, impulsat pel bisbe Morgades, i altres al llarg de les primeres dècades del segle XX, i institucions com el Museu Provincial d'Antiguitats de Barcelona, que acollia peces de convents de la ciutat a punt de ser enderrocats. Els col·leccionistes també començaren a valoritzar el romànic. La Junta Municipal de Museus i Belles Arts, conscient d'aquest interès per l'art romànic, feu grans esforços econòmics per adquirir obres medievals, tant romàniques com gòtiques, per tal d'evitar aquesta dispersió del patrimoni i també amb el projecte futur de crear una institució on es pogués reunir. Aquesta preocupació coincidí amb la tasca de revitalització cultural impulsat per Enric Prat de la Riba, i tingué com a protagonistes dels projectes que es portaren a terme Josep Pijoan i Raimon Casellas. A proposta d'aquestes dues figures clau en la descoberta de les pintures murals romàniques, la Junta organitzà una expedició a la Cerdanya, on, segons Casellas, es trobarien nous frescos que es podrien adquirir, degut al volum d'obres de la comarca que hi havia als antiquaris<sup>33</sup>. L'expedició fou realitzada el 1906. El 1907 es realitzaren les conegudes missions al Pirineu, a la Vall de Boí, encarregades per l'Institut d'Estudis Catalans, fundat aquest mateix any, en la que hi participarien el fotògraf Adolf Mas i Josep Gudiol i Cunill. Aquesta expedició, però, tingué un caràcter molt diferent de l'anterior, ja que es tractà sobretot amb la finalitat d'estudi de les pintures i no d'adquisició<sup>34</sup>. Prova d'això fou el programa de reproduccions de les pintures murals, encarregades per l'Institut d'Estudis Catalans a pintors, per il·lustrar també en part l'obra en fascicles de Pijoan, *Pintures murals catalanes* que difondria, a partir d'aquest any, els conjunts de pintura mural romànica més destacats, fet que incità encara més el creixent mercat internacional de l'art. Aquesta publicació de Josep Pijoan, *Pintures murals catalanes*, seguí el model francès de la publicació de Gélis-Didot i Laffilée *La peinture decorative en France du XI e au XV siècle* (1889), sobretot pel que fa la divisió que estableix en conjunts de les pintures i el llibre dividit en dues parts. La primera part de la publicació estava formada per un text monogràfic sobre la història i l'arquitectura de l'edifici,

---

<sup>33</sup> *El descubrimiento de la pintura mural románica catalana..* ob. cit. nota 29, p. 14

<sup>34</sup> IBÍDEM, p. 16.

aspectes que predominaren, i que seguien en estructura els continguts publicats per Puig i Cadafalch en *L'Arquitectura romànica a Catalunya*<sup>35</sup>, on també s'hi incloïen plànols i fotografies. La segona part dels fascicles estava formada per les làmines en color que reproduïen les pintures que es feien menció en la publicació.

Aquesta intenció d'estudi de les pintures murals romàniques portà també a la creació de la Comissió de Reproduccions, organisme depenent de la Junta de Museus que s'encarregaria de la contractació de pintors professionals per la reproducció de les pintures murals, fos en petit format o en mida original. El primer d'aquests pintors fou Rafael Padilla, qui s'encarregà de reproduir les pintures de Sant Quirze de Pedret. Un altre pintor destacar que realitzà reproduccions de les pintures fou Joan Vallhonrat, que realitzà les reproduccions de les pintures de l'església del castell de Marmellar, les de Sant Miquel de La Seu d'Urgell i, finalment, les de Santa Maria de Taüll i Santa Maria d'Àneu, realitzades el 1909. La principal finalitat d'aquestes reproduccions era l'estudi, sobretot d'aquells conjunts en perill de desaparició. Després dels primers arrencaments de pintures, els programes de reproduccions es van suspendre.

La influència i difusió de les pintures murals romàniques es feu notar quan el comerciant d'art nord-americà Ignasi Pollak comprà i encarregà l'arrencament de les pintures de l'absis central de Santa Maria de Mur, dut a terme per un expert en l'arrencament de pintures murals italià, l'*estrattista* italià Franco Steffanoni. Aquest pla d'extracció de les pintures es va dur a terme el 1919. Les pintures foren adquirides pel col·leccionista Lluís Plandiura, que més tard les vengué al Museum of Fine Arts de Boston, sense que la Mancomunitat, encapçalada per Josep Puig i Cadafalch pogués evitar aquesta venda mitjançant la declaració de l'església com a Monument Historicoartístic<sup>36</sup>. L'operació no es limità a aquest conjunt sinó que s'estengué altres, el que motivà la Junta de Museus a emprendre una campanya de compra dels frescos arrencats, excepte les pintures de Mur, i també per arrencar les que encara restaven *in situ*. Joaquim Folch i Torres fou nomenat supervisor de l'arrencament dels conjunts de pintures murals de deu esglésies del Pirineu català: Sant Climent i Santa Maria de Taüll, Sant Joan de Boí, Santa Eulàlia d'Estaon, Ginestarre, Esterri de Cardós, Sant Miquel de la Seu d'Urgell, Sant Miquel d'Engolasters, Sant Quirze de Pedret i Santa Maria d'Àneu. La campanya d'arrencament de les pintures es va realitzar entre els anys 1920 i 1923. Franco Steffanoni fou l'encarregat d'aquesta operació, l'*estrattista*

---

<sup>35</sup> *El descubrimiento de la pintura mural romànica catalana..* ob. cit. nota 29, p. 16

<sup>36</sup> CASTIÑEIRAS, Manuel, "La pintura mural"... ob. cit. nota 5, p. 22

italià contractat al 1919 per Ignasi Pollack per arrencar les pintures de Santa Maria de Mur.

El procés mitjançant el qual s'arrencaren les pintures murals fou el *strappo*, una tècnica antiga que apareix als tractats del segle XIV<sup>37</sup>, la tradició de la qual es conservà a Lombardia, la regió de la qual provenen els Steffanoni, de la ciutat de Bèrgam. Franco Steffanoni, juntament amb els seus col·laboradors Arturo Damati i Arturo Cividini, abans de ser contractats per Pollack treballaren per encàrrec del Servei de Belles Arts d'Itàlia el mateix any, 1919, arrencant pintures murals situades en pobles alpins davant l'amenaça dels bombardejos de l'aviació austríaca<sup>38</sup>. El procediment del *strappo* fou perfeccionat per un col·leccionista i restaurador de Bèrgam el comte Giovanni Secco Suardo, qui formà en el seu laboratori el primer *estrattista* professional, que a la vegada fou mestre de Franco Steffanoni. En l'arrencament de les pintures del Pirineu també comptà amb la col·laboració de Cividini i Damati. El procediment començava per dividir les pintures en petits fragments, que havien de respectar les formes de la composició i les figures. Després d'aquest primer estudi, es col·locava sobre la pintura, amb cola soluble i aigua, una sèrie de teles de diferent gruix, que constitueixen el cos rígid que suporta la pintura durant i després de l'extracció. Aquesta capa, amb la pintura inclosa, s'aixecava després amb una espàtula. La darrera etapa del procés és l'emalatge de les teles i la posterior col·locació en una superfície i l'eliminació del material constructiu enganxat a la pintura. En aquesta part posterior es col·locà un altre gruix de teles<sup>39</sup>. En total s'arrencaren 245 metres quadrats de pintura<sup>40</sup> que es van traslladar al Museu d'Art i d'Arqueologia, situat al palau de la Ciutadella, on es van construir estructures de fusta reproduint cadascun dels absis i murs de les pintures arrencades, exhibides per primera vegada al públic al 1922, tot i la col·lecció sencera no fou inaugurada oficialment fins el 1924, per completar així el fons d'art romànic del Museu d'Art i Arqueologia. L'estudi de l'art romànic, però, no només se centrà en la pintura mural, sinó que també inclogué les altres tècniques artístiques, com és obvi. La pintura sobre taula també tingué el seu protagonisme alhora de establir la cronologia dels estils i

---

<sup>37</sup> FOLCH I TORRES, Joaquim "Cómo fueron arrancados y transportados los frescos románicos del Museo de Arte de Cataluña" *La Vanguardia*, Dijous 6 de desembre, 1934, p.6

<sup>38</sup> IBÍDEM

<sup>39</sup> IBÍDEM

<sup>40</sup> CASTIÑEIRAS, Manuel, "La pintura mural"... ob. cit. nota 5, p. 26



mestres. De fet, fou també una gran atracció per als col·leccionistes, potser més accessible que la pintura mural, i fou la base sobre la qual es formaren les incipients col·leccions d'art romànic dels museus de Barcelona<sup>41</sup>. Amb el temps el museu va seguir adquirint nous conjunts de pintura mural, com els d'Orcau i Burgal, amb la compra de la col·lecció de Lluís Plandiura, i les pintures del monestir de Sixena, arrencades durant la Guerra Civil. Joaquim Folch i Torres s'encarregà de les instal·lacions de les sales del museu. Des del punt de vista museogràfic, tot i les estructures de fusta simulant els absis on eren les pintures abans que fossin arrencades, no s'intentà reproduir aquests espais a les sales, els llocs concrets, sinó només s'hi remarcà l'aspecte religiós, litúrgic, de l'art romànic, col·locant amb les pintures elements d'altar, tals com els frontals, talles de fusta i arts de l'objecte, sense seguir un discurs cronològic ni estilístic en la disposició de les peces<sup>42</sup>. Per a la sala de romànic s'apostà per una il·luminació natural zenital.

L'any 1927 començaren uns arrencaments de pintures que de certa manera il·lustren la preocupació pel patrimoni que va dominar les primeres dècades del segle XX, per la intervenció de col·leccionistes i dispersió de les pintures cap a l'estranger, un exemple que recentment fou incorporat a les sales de la col·lecció d'art romànic. Es tracten de les pintures murals de Santa Caterina de La Seu d'Urgell, els arrencaments de les quals, duts a terme en tres etapes, tenint com a resultat tres parts independents de frescos, tingueren lloc des de l'any 27 fins el 1933<sup>43</sup>, tot i que el conjunt havia sigut descobert anys abans, amagades darrere un retaule barroc, com molts altres conjunts descoberts en el moment. Abans de l'any 33 les pintures foren arrencades per Arturo Cividini, col·laborador de Franco Steffanoni, i adquirides al Bisbat d'Urgell per l'antiquari Josep Bardolet. Fou a partir d'aquesta compra que el conjunt fou dividit en tres peces, per esdevenir així més rentable en el mercat internacional de l'art. El Museu Episcopal de Vic adquirí un dels fragments. Un dels fragments, on s'hi representa *La disputa de santa Caterina* (MNAC 214241), va romandre amb l'antiquari que les havia adquirit fins que més tard passà per diverses col·leccions particulars fins arribar a un col·leccionista barceloní, els hereus del qual posaren les pintures a la

---

<sup>41</sup> CASTIÑEIRAS, Manuel, "La pintura mural"... ob. cit. nota 5, p. 90

<sup>42</sup> CAMPS I SÒRIA, Jordi, PAGÈS, Montserrat, "Història dels trasllats dels absis"... ob. cit. nota 24, p. 20

<sup>43</sup> VERDAGUER SERRAT, Judit, "Santa Caterina de La Seu d'Urgell: un altre exemple de dispersió de pintura romànica", *La princesa sàvia. Les pintures de Santa Caterina de la Seu d'Urgell*, catàleg de l'exposició, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Museu Episcopal de Vic, Barcelona, Vic, 2009, p. 18

venta als anys 80. L'any 2008 l'Estat espanyol adquirí aquest fragment de les pintures mencionat abans i el diposità el Museu Nacional d'Art de Catalunya<sup>44</sup>, on es van exposar poc després de la seva adquisició. El tercer fragment, però, passà per diversos propietaris estrangers, entre els quals es poden nombrar els americans Arthur y Mildred Byne, hispanistes reconeguts que, tot i la seva dedicació a estudiar l'art espanyol, també venien obres d'arts a coneguts magnats americans. La trajectòria en el mercat internacional d'aquest fragment continuà després que els Byne venguessin la pintura en una subhasta. La pintura tornà a Europa i passà per diverses col·leccions fins a acabar la seva llarga trajectòria a Suïssa, on resta des del 1963<sup>45</sup>. Amb aquesta trajectòria s'ha volgut il·lustrar com prengué forma la dispersió d'obres d'art a principis del segle XX.

El 1929 es realitzà l'Exposició Internacional de Barcelona, deixant un conjunt d'edificis a la muntanya de Montjuïc que serien ocupats per entitats culturals. El principal d'aquests edificis, el Palau Nacional, es començà a remodelar per que acollís les col·leccions del Museu d'Art i Arqueologia, al palau de la Ciutadella. L'any 1932, com ja es va mencionar anteriorment, va suposar un augment d'aquest fons, sobretot d'art romànic, per l'adquisició de una part important de la col·lecció particular de l'industrial i col·leccionista barceloní Lluís Plandiura i Pou (1886 – 1956). Al llarg de la seva vida, Lluís Plandiura arribà a formar quatre col·leccions. La primera estava formada per cartells d'artistes d'arreu d'Europa, iniciada als 18 anys, pel que demostrà un interès per l'art des de ben jove. Aquesta col·lecció fou adquirida per l'Ajuntament de Barcelona el 1903. La riquesa que heretà dels negocis colonials, la fabricació de sucre, li permeté començar adquirir obres d'art i antiguitats. Aquesta segona col·lecció estava formada per pintura i escultura catalanes d'època gòtica, entre les quals hi constaven frontals d'altar i pintures murals, com les de l'església d'Orcau, d'Esterrí d'Àneu i les de Sant Pere del Burgal<sup>46</sup>. La col·lecció de Lluís Plandiura, però, es caracteritzà per l'interès que l'industrial mostrava per una gran diversitat de tècniques artístiques. A la seva residència del carrer Ribera de Barcelona hi guardà tota la seva col·lecció: les obres romàniques i gòtiques, ceràmica de Paterna, Manises i Terol, ceràmica de reflexos metàl·lics, teixits, art renaixentista i barroc, juntament amb una àmplia

---

<sup>44</sup>VERDAGUER SERRAT, Judit, "Santa Caterina de La Seu d'Urgell: un altre exemple de dispersió de pintura romànica"... ob. cit. nota. 43, p. 20

<sup>45</sup> IBÍDEM, p. 22

<sup>46</sup> BERENGUER I AMAT, Mireia, "La incidència de la venda de la col·lecció Plandiura a la premsa de l'època", *Butlletí de la Reial Acadèmia de les Belles Arts de Sant Jordi*, XVI, 2002, p. 12

col·lecció d'obres de pintors catalans contemporanis, com Ramon Casas, Vayreda, Nogués, Torres García, Joaquim Mir, Nonell, entre altres<sup>47</sup>. A més, posseïa una important col·lecció d'esmalts de Llemotges. La relació amb l'art de Plandiura no es devia només al fet que fos col·leccionista, sinó que al llarg de la seva vida ocupà diversos càrrecs de rellevància en el món de les arts, com el de Delegat Provincial Regi de l'Acadèmia de Belles Arts entre els anys 1923 i 1931, també un càrrec a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fou membre de la Comissió Provincial de Belles Arts i Vocal d'Art de la Junta Directiva de l'Exposició Internacional de Barcelona<sup>48</sup>.

Degut a una crisi en el seu negoci de producció de sucre, Lluís Plandiura decidí vendre la seva col·lecció d'art, a finals del 1932, quan anuncià la seva voluntat de vendre la col·lecció al director de la Junta de Museus, Joaquim Folch i Torres, i al president, Josep Llimona. Les negociacions pel preu de la col·lecció foren objecte de polèmica, ja que Plandiura taxà la col·lecció en 9.000.000 pessetes, però que fou adquirida per 7.000.000 pessetes finalment<sup>49</sup>, quantitat que resultà excessiva per la Junta de Museus però que fou acceptada per la gran vàlua de les peces que formava la col·lecció, tot i que l'Ajuntament hagué d'hipotecar edificis emblemàtics de la ciutat per poder realitzar aquesta adquisició. Els darrers anys de la seva vida Lluís Plandiura i Pou reuní altres dues col·leccions, una formades per petites obres d'artistes destacats i una altra que volgué que reflectís la seva trajectòria de col·leccionista.

Mentre es negociava i es traslladaren les obres de la col·lecció Plandiura, es duia a terme la remodelació del Palau Nacional, presentat al 1934 però que no fou inaugurat fins el 1936. Les obres suposaren una adequació del Palau a un espai museístic, no només pel que fa la impermeabilització de les sales sinó també la supressió de tot element superficial que destorbés la presència de les obres i la seva contemplació, així com la comoditat per al visitant. Es va optar, per tant, per la discreció i senzillesa de les formes i les sales, per donar el protagonisme absolut a les obres d'art que s'hi

---

<sup>47</sup> BERENGUER I AMAT, Mireia, "La incidència de la venda de la col·lecció Plandiura a la premsa de l'època"... ob. cit, nota 46, p. 12

<sup>48</sup> Catàleg del fons Lluís Plandiura i Pou. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona: [http://w110.bcn.cat/ArxiuHistoric/Continguts/Documents/Fitxers/Plandiura%20i%20Pou,%20Joaquim%20\(5D.54\).pdf](http://w110.bcn.cat/ArxiuHistoric/Continguts/Documents/Fitxers/Plandiura%20i%20Pou,%20Joaquim%20(5D.54).pdf) (consultat el 25/07/13)

<sup>49</sup> BERENGUER I AMAT, Mireia, "La incidència de la venda de la col·lecció Plandiura a la premsa de l'època"... ob. cit, nota 46, p. 12

exposarien<sup>50</sup>. Els conjunts de pintures murals es traslladaren al Palau Nacional sencers o fragmentats, en les seves respectives estructures. El muntatge de les sales també quedà a càrrec de Joaquim Folch i Torres, amb un nou plantejament de la col·lecció i una nova ordenació, d'acord amb els corrents museogràfics de l'època. Les obres s'ordenaren d'acord criteris cronològics i topogràfics, tenint en compte l'abast dels estudis del moment, amb el protagonisme de les pintures murals com a eix del recorregut, acompanyades de les altres arts, tal com s'organitzava al museu de la Ciutadella<sup>51</sup>. La novetat, però, és que s'hi va incloure un espai amb finalitats didàctiques, on s'explicava com s'havien realitzat els arrencaments de les pintures i els trasllats, a més de posar en relleu la història i els aspectes arquitectònics de les esglésies d'on provenien els conjunts pictòrics. L'any 1935 entrà al museu la col·lecció Bosch i Catarineu com a dipòsit, conjunt d'obres que serien adquirides (només una part) gairebé vint anys després.

Aquest mateix any, el 1936, començà la Guerra Civil, el que obligà el trasllat de les obres del nou Museu d'Art a un lloc allunyat del conflicte, i més tenint en compte la situació estratègica de la zona militar a Montjuïc, el que hagués posat en perill el museu i les peces s'hi exposaven. La primera destinació de les obres foren les ciutats d'Olot i Darnius. Això suposà un repte per al trasllat d'algunes peces, com els conjunts murals, instal·lats en estructures de fusta reproduint els absis, degut a les dimensions d'aquestes construccions i els mitjans de l'època. Aquest trasllat es dugué a terme durant l'octubre i el desembre d'aquest any. La integritat i seguretat de les obres fou una prioritat constant durant el conflicte bèl·lic. L'any 1937 es traslladaren algunes de les obres més destacades de la col·lecció d'art romànic a París, per afavorir la divulgació de l'art romànic català entre els estudiosos a més de mostrar-ne la seva excepcionalitat. L'exposició, anomenada *L'art Catalan du Xe au XVe siècle*, se celebrà al Jeu de Paume com a iniciativa de la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Joaquim Folch i Torres, juntament amb l'arquitecte Josep Lluís Sert<sup>52</sup>, foren els encarregats de la selecció de les obres que s'exposarien i de la museografia. Val a dir que només s'exposaren els absis més petits i els fragments col·locats en superfícies planes degut a les característiques del lloc on es realitzà l'exposició. Després d'aquesta exposició el govern francès oferí el palau Maisons-Laffite, situat als

---

<sup>50</sup> CAMPS I SÒRIA, Jordi, PAGÈS, Montserrat, "Història dels trasllats dels absis"... ob. cit. nota 24, p. 22

<sup>51</sup> IBÍDEM, p. 23

<sup>52</sup> IBÍDEM, p. 25

afores de París, per una altra exposició, *L'Art Catalán a París*, que va incloure més peces, amb la presència dels absis de més alçada, com els de Sant Climent i Santa Maria de Taüll. Després de la mostra, les obres hi quedaren dipositades en el mateix palau fins el final de la Guerra Civil, a mode de protecció. Mentrestant, es realitzaven noves campanyes d'arrencament de pintures, campanyes de salvament d'aquells conjunts que romanien *in situ* durant el conflicte, com les pintures de la sala capitular del monestir de Sixena, incendiat durant l'any 1936, deixant els frescos d'aquesta sala molt afectats<sup>53</sup> i amb grans pèrdues.

Com anteriorment s'ha mencionat, un cop acabada la guerra les col·leccions del Museu d'Art de Catalunya tornaren al Palau Nacional, al 1939. El muntatge de les sales de romànic es va alentir per la col·locació dels absis, el que va condicionar l'obertura de la secció l'any 1942. A la postguerra també es van incorporar al museu les pintures de Santa Maria de Sixena, arrencades després de l'incendi del monestir el 1937, i altres conjunts significatius com les pintures de la nau de Sant Pere de Sorpe i fragments del monestir castellà de San Pedro de Arlanza<sup>54</sup>. Els anys 50 i 60 van ser dues dècades d'ampliació del fons d'art romànic, especialment de nous conjunts de pintura mural, i d'un nou plantejament de les sales per part del nou director del museu, Joan Ainaud de Lasarte, nomenat el 1948. Aquests nous ingressos en el fons suposaren, juntament amb altres circumstàncies de museu, suposaren tres dècades, fins als anys 70, de constants remodelacions de les sales i trasllats de les obres per l'interior de la secció d'art romànic. El 1950 va ser adquirida una part de la col·lecció de la col·lecció de l'empresari Ròmul Bosch i Catarineu, formada sobretot per frontals d'altar. Des d'aquest any fins al 1953 es van dur a terme nous arrencaments a l'església de Santa Maria de Mur, a l'absis lateral dret, operació dirigida per Ramon Gudiol i Ricart, nebot de mossèn Gudiol i Cunill, frescos que arribaren al museu el 1961. També ingressaren al museu en aquesta dècada les pintures de l'absis de Sant Cristòfol de Tosses, les pintures de l'atri de Sant Vicenç de Cardona i, el 1958 fragments de l'absis de Sant Pere d'Àger, donats pels Amics dels Museus<sup>55</sup>. Aquest any també va estar marcat pel l'ingrés en el museu de la col·lecció de Jaume Espona i Brunet (1888 – 1958), qui havia format part de la Junta de Museus des de l'any 35 fins a la seva dissolució un any després i que fou nomenat, per recomanació d'Eugeni

---

<sup>53</sup> CAMPS I SÒRIA, Jordi, PAGÈS, Montserrat, "Història dels trasllats dels absis"... ob. cit. nota 24, p.25

<sup>54</sup> IBÍDEM, p.26

<sup>55</sup> IBÍDEM, p. 27

d'Ors, que llavors ocupava el càrrec de Director General de Bellas Artes, membre de la nova Junta. El llegat Espona, donat pel mateix al Museu d'Art, estava format per obres pictòriques i escultòriques medievals, d'entre les quals destaquen la taula d'Esquius i la Mare de Déu de Ger<sup>56</sup>.

Als anys 60 arribaren al museu nous fragments de Sant Climent i Santa Maria de Taüll, i també de Sant Pere de Sorpe i Sant Pere del Burgal, a més de l'adquisició de les pintures de l'església del castell de Marmellar, que actualment es poden observar en les sales del MNAC, igual que altres conjunts. El 1961 la col·lecció d'art romànic del Museu Nacional d'art Catalunya esdevingué protagonista absoluta de la gran *Exposició Internacional d'Art Romànic*, realitzada del 10 de juliol fins al 10 d'octubre d'aquell any, organitzada per Joan Ainaud de Lasarte. Com el mateix títol de l'exposició indica, l'art romànic fou el gran protagonista en una exposició celebrada conjuntament amb la ciutat de Santiago de Compostel·la, una mostra patrocinada pel Consell d'Europa que tingué gran ressò. Les obres de la col·lecció permanent d'art romànic eren el punt de partida d'una exposició on s'hi exhibien peces significatives de l'art d'Occident des de mitjan segle XI fins a principis del segle XIII, un gran conjunt d'obres exposades en trenta-dues sales habilitades en el pis superior del Palau Nacional especialment per acollir diferents obres de molts països<sup>57</sup>.

Els primers anys de la següent dècada es portà a terme una important remodelació de les sales de romànic, ja que no només s'hi van realitzar canvis importants en l'estructura de les sales, sinó que també hi hagueren canvis en la disposició de les obres i nous plantejaments museogràfics. S'ha de tenir en compte que la presentació resultant de la remodelació dels anys 1972 i 1973 es tractà d'una instal·lació provisional amb vista d'un trasllat de la seu del Museu d'Art a un altre indret, al monestir de Pedralbes, canvi per al qual ja s'havien iniciat les negociacions amb la comunitat del monestir per al seu trasllat, però que no prosperaren<sup>58</sup> i, naturalment, no es va donar. El canvi més significatiu es produí amb els absis i la seva disposició, ja que en alguns casos es va haver d'intervenir en el nivell de l'edifici i rebaixar el sòl, per poder incloure els conjunts de pintures de més alçada amb nous fragments que s'havien adquirit els darrers anys i per presentar-los d'una manera adequada, per la

---

56 *Legado Espona*, guia, Junta de Museos de Barcelona, Barcelona, 1958, p.5

57 CABESTANY I FORT, Joan F. et al. "Joan Ainaud de Lasarte", *Memòria del Curs 1995-1996*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1997, p. 133

58 CAMPS I SÒRIA, Jordi, PAGÈS, Montserrat, "Història dels trasllats dels absis"... ob. cit. nota 24, p. 27

qual cosa es va haver de fer un trasllat important d'aquests conjunts dins les mateixes sales<sup>59</sup>. Aquests nous fragments es van integrar en els seus conjunts, de manera que les pintures que restaven planes a les reserves van adoptar els volums originaris dins les sales. A més, es va incloure les capes profundes d'alguns conjunts, arrencades feia pocs anys. Tot i que en un principi aquest muntatge es va plantejar com una instal·lació provisional, ja que el Museu d'Art tenia previst un canvi de seu, s'hi pot observar en aquestes incorporacions un esperit ambiciós i de renovació que a banda de facilitar el desmuntatge amb algunes instal·lacions, va continuar incorporant nous elements. Des del punt de vista museogràfic, es va procurar seguir un discurs cronològic i estilístic en l'ordenació de les peces i s'introduí l'evocació dels edificis d'on procedien les pintures murals, que seguien tenint el protagonisme en les sales d'art romànic, mitjançant els mateixos frescos o bé amb altres elements, com l'estructura de la sala. El tipus d'il·luminació potenciada per Joan Ainaud de Lasarte fou una llum d'espelma, tènue, que ajudés a crear l'ambient de les esglésies romàniques en l'espai, un ambient de recolliment<sup>60</sup>. Finalment, però, tal com s'ha mencionat, l'intent de canviar la seu del Museu d'Art no va anar més enllà d'aquesta intenció, així que aquesta instal·lació es va mantenir com a definitiva fins als propers canvis en la sala que es produïrien en les darreres dècades del segle XX. L'any 1987 fou nomenat director del museu Joan Sureda i Pons.

El 1990 la Llei de Museus, aprovada pel Parlament de Catalunya el 17 d'octubre d'aquest any va atorgar la condició de Museu Nacional al que llavors s'anomenava Museu d'Art de Catalunya. Fou la creació, doncs, del Museu Nacional d'Art Catalunya (MNAC) com a tal, tot i que, com s'ha volgut reiterar tant en la història del museu en l'apartat anterior, com en aquest apartat, es concebé d'acord amb unes idees les quals es remunten lluny de la seva existència física. El Museu Nacional d'Art de Catalunya, així, esdevé el referent pel que fa l'evolució i la història de l'art català.

La instal·lació concebuda l'any 1973 es va mantenir fins l'any 1990, en el qual es tenia previst realitzar obres en tot l'edifici, per la qual cosa va haver de tancar les portes temporalment. Això feu que algunes sales, les del final del recorregut de la secció d'art romànic tanquessin molt abans, l'any 1987, i fossin buidades i desmuntades completament i les obres traslladades a les reserves, excepte algunes que romangueren en el seu lloc degut a que la seva situació en el muntatge no es veuria

---

<sup>59</sup> CAMPS I SÒRIA, Jordi, PAGÈS, Montserrat, "Història dels trasllats dels absis"... ob. cit. nota 24, p. 28

<sup>60</sup> CASTIÑEIRAS, Manuel, "La pintura mural"... ob. cit. nota 5, p. 27

afectada per la remodelació<sup>61</sup>. Aquestes sales foren buidades entre l'agost i el setembre d'aquest any. Aquesta situació, però, no es repetí en les altres sales després de tancament del museu el 1990, és a dir, no es buidaren la resta de sales, sinó que les obres van restar on eren. Aquestes sales funcionaren com a lloc de reserva temporal per a les obres de la secció d'art gòtic, que fou una de les primeres seccions en ser intervinguda en els treballs de remodelació. Cinc anys després la col·lecció de romànic obria les seves portes amb un nou plantejament museogràfic. Tal com s'ha mencionat anteriorment, en l'apartat de la història de museu, es va insistir en la idea de l'art com un fluir en el temps, la diversitat de tècniques artístiques representades en la col·lecció, incloent la numismàtica a mode d'element que contextualitza les obres d'art i proporcionar instruments didàctics a l'espectador per una millor aproximació a l'obra d'art.

Així, les sales de romànic, de la mateixa manera que tot el museu, van obrir les seves portes el 1995 amb una instal·lació renovada de manera a respondre a l'estat de la qüestió de la història de l'art romànic i a nous criteris museogràfics, sempre tenint en compte les condicions imposades per l'estructura de l'edifici. La secció d'art romànic quedà configurada en vint-i-un àmbits en els quals s'hi presentaven el desenvolupament de l'art romànic a Catalunya seguint uns criteris d'ordenació cronològics i estilístics. La introducció de diversos components didàctics fou una de les característiques més importants del muntatge del 1995. Aquest aspecte es donà per una banda en la presentació de les estructures de les pintures murals: si en la instal·lació anterior, del 1973, aquestes restaven amagades de la vista de l'espectador, integrades en l'edifici, en aquesta nova instal·lació es deixaren a la vista com un element més de l'exposició, obres exemptes, de mode mostrarien la descontextualització de les pintures, el procés pel qual havien passat, des d'una església, lloc originari, fins a un museu. Aquest component de l'abstracció museística serveix encara en l'actualitat com a material didàctic per que l'espectador observi com esta construïdes aquestes estructures i com serveixen de suport a les pintures murals arrencades<sup>62</sup>, a més de contribuir a la conservació de les pròpies obres. Altre canvi significatiu fou la presentació de nous fragments dels conjunts ja exposats, canviant també la presentació d'aquestes pintures de manera a mantenir fidelitat arqueològica

---

<sup>61</sup> CARBONELL, Eduard, PAGÈS, Montserrat, CAMPS I SÒRIA, Jordi, "La instal·lació del 1995"... ob. cit. nota 28, p.31

<sup>62</sup> IBÍDEM, p. 34



respecte la posició que adoptaven en els edificis originaris<sup>63</sup>. Com a exemple d'aquesta nova presentació es pot mencionar els casos de les pintures de Sant Joan de Boí i Sant Climent i Santa Maria de Taüll, destacant aquests dos conjunts per la introducció d'un mirador que permeté a l'espectador observar la totalitat de les pintures amb sentit de conjunt. De la mateixa manera que s'afegiren nous fragments, també el nombre d'obres va disminuir respecte la instal·lació anterior, el muntatge del 1973, responent a la evolució de l'estat de la qüestió sobre l'art romànic, en canvi constant pels estudis realitzats, per haver determinat que algunes obres que s'hi exposaven eren peces gòtiques, obres que es van retirar. Les noves aportacions, els fragments, no en tots els casos s'afegiren directament en el conjunt corresponent sinó que la seva situació en un museu, i no en l'edifici originari, permeteren aquesta descontextualització per la millor comprensió del procés d'arrencament i oferir al visitant les dues alternatives de presentació<sup>64</sup>

Altres aspectes d'aquesta introducció d'elements didàctics fou la inclusió d'àmbits dedicats a la iconografia, centrats sobretot en la talla de fusta, que introduïren aspectes importants com la iconografia de Maria i de Crist, diverses imatges de la Mare de Déu amb el Nen, talles del davallament de la Creu i tipologies de la representació de Crist a la Creu<sup>65</sup>. Altre element incorporat foren les vitrines didàctiques, sobre estructures o bastidors amb informació sobre els conjunts més importants de pintura mural amb l'arquitectura respectiva reproduïda. Finalment, un element important que complementà pintura i escultura, en les seves diverses manifestacions, fou la numismàtica, element de contextualització i datació, la introducció del component històric per tal de donar una comprensió del conjunt. Altres elements s'han mantingut al llarg del recorregut, com la pintura sobre taula, en relació a la pintura mural, sempre respectant els criteris estilístics i cronològics.

Des de la reobertura de la secció de romànic el 1995, les sales han passat per diferents modificacions, revisions i plantejaments, al servei d'una millora constant de la presentació de les obres. L'actuació més significativa es donà l'any 2004, amb l'acabament de les sales d'exposició permanent per l'arquitecta Gae Aulenti, en el qual es presentaren novetats com el tractament escultòric de les obres, és a dir, s'ha

---

<sup>63</sup>CARBONELL, Eduard, PAGÈS, Montserrat, CAMPS I SÒRIA, Jordi, "La instal·lació del 1995"... ob. cit. nota 20, p. 35

<sup>64</sup> IBÍDEM, p.36

<sup>65</sup> IBÍDEM, p. 37

apostat per donar un caràcter exempt a les peces perquè puguin ser contemplades en tot el seu volum per l'espectador, a més de reordenar les peces existents a la sala i introduir-ne de noves, fins ara situades a les reserves del museu<sup>66</sup>. També es va insistir en la presentació de les escenes del Davallament de la Creu, presentades de manera frontal però amb aquesta intervenció col·locades de manera a donar sentit als gestos de cada figura dins el grup i la interacció entre cada personatge representat.

La darrera intervenció significativa a la secció d'art romànic del Museu Nacional d'Art de Catalunya es va realitzar recentment, l'any 2011, que suposà una simplificació del discurs dels elements de la instal·lació del 1995 que s'havien mantingut després de les intervencions posteriors. Un dels canvis més remarcables fou la reducció dels vint-i-un àmbits que formaven la secció d'art romànic a només onze, el que comportà una reducció de les obres exposades i potenciar la qualitat de les presents a les sales, a més de suposar un avantatge per al visitant en tant que se li ofereix d'aquesta forma una visita més pausada i centrada en les peces més importants<sup>67</sup>. Altre aspecte a tenir en compte de la museografia és el nou protagonisme de les obres aconseguit amb una sèrie de canvis que no només incideixen en la seva percepció per part del visitant sinó que atorga més importància a les peces. Per una banda, les peces més destacades de la col·lecció s'han situat en llocs privilegiats, en l'eix de visió dels visitants. A més, els frontals d'altar s'han col·locat en un discret suport al mur, al nivell dels ulls del visitant, posant fi a la presentació de la pintura sobre taula sobre una tarima amb un mur baix. Les talles de fusta es presenten sobre suports allunyats del mur, el que permet que el visitant pugui observar aquestes obres exemptes, que tinguin en compte el seu volum.<sup>68</sup> Aquest plantejament resulta significatiu en obres com els grups dels Davallament de la Creu, com el Davallament de Santa Maria de Taüll, inclòs en l'estructura absidal de les pintures de Sant Pere de Sorpe, el que dona una nova dimensió de les figures alhora que posa en relació aquest grup escultòric amb un lloc (un absis) que hauria ocupat en la seva ubicació original. Més enllà de la col·locació estratègica de les obres, també cal mencionar els canvis realitzats en el color del mur de les llacunes i zones neutres de les pintures murals, un color més fosc per tal de centrar el màxim d'atenció en les

---

<sup>66</sup> CAMPS I SÒRIA, Jordi, "El projecte museològic de la sala d'Art Romànic. Del 1995 al moment actual", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Vol. 8, 2005, p.65

<sup>67</sup> CAMPS I SÒRIA, Jordi, YLLA-CATALÀ PASSOLA, Gemma, "Les sales d'art romànic del Museu Nacional d'Art de Catalunya. L'actualització de l'any 2011" *Mnemosine*, nº 7, 2011, p. 104-106

<sup>68</sup> IBÍDEM, p. 106 -107

pintures, a més que al mur s'ha afegit sorra per tal d'imitar el morter original dels edificis d'on procedeixen.

Els canvis realitzats en la il·luminació també mereixen ser mencionats com a aportacions importants d'aquesta nova instal·lació. Per una banda s'ha canviat la il·luminació general composta per làmpades al·lògenes que provocaven que la llum rebotés a les parets per il·luminar les peces. A l'any 2011 s'apostà per una combinació d'aquestes làmpades amb altres de *leds* que il·luminen directament l'obra<sup>69</sup>. La il·luminació també s'utilitzà per compensar la localització dels conjunts de Sant Climent i Santa Maria de Taüll, situats en sales amb el sòl rebaixat degut a la seva alçada: la llum de les làmpades serveix de guia al visitant cap a les escales, assenyalant que s'hi situen obres en el nivell baix. La llum incideix directament en les pintures dels conjunts, deixant la resta de la sala en la penombra, assenyalant així la importància d'aquests dos conjunts de frescos dins la col·lecció d'art romànic. El darrer aspecte a destacar d'aquesta actualització de les sales d'art romànic són els aspectes informatius i didàctics. Aquests canvis realitzats el 2011 han suposat la desaparició de les vitrines didàctiques, on s'informava sobre els edificis d'on provenien els conjunts pictòrics, i una aposta per incidir en la història de la col·lecció de pintures murals mitjançant textos explicatius en el primer àmbit, a l'entrada i una pantalla on s'hi mostren fotografies històriques, testimonis del procés d'arrencament, transport i muntatge de les pintures murals sobre les estructures i al Museu Nacional d'Art de Catalunya, amb la voluntat de mostrar l'excel·lència de les obres que s'hi exposen i que no es tracten de reproduccions sinó de pintures originals<sup>70</sup>. Aquesta introducció es complementà amb la inclusió d'un vídeo breu en el que el visitant pot observar aquest procés tenint com a referència una dels conjunts que s'hi exposen, el de Sant Joan de Boí. Aquesta proposta es complementa amb un espai interactiu situat a la sala dedicada a l'escultura monumental, una reproducció en tres dimensions de la portalada de Santa Maria de Ripoll on el visitant té accés en detall a imatges i informació sobre aquest destacat monument. Finalment, s'ha de mencionar també la introducció de les arts del teixit en la col·lecció, en una vitrina on s'hi exhibeixen teixits coptes.

---

<sup>69</sup> CAMPS I SÒRIA, Jordi, YLLA-CATALÀ PASSOLA, Gemma, "Les sales d'art romànic... ob. cit. nota 67, p. 108

<sup>70</sup> IBÍDEM, p. 108-109

Actualment, la instal·lació de les sales d'art romànic segueix les línies bàsiques del muntatge del 2011. El recorregut de la secció d'art romànic manté la introducció a l'escultura monumental, tot i que no conté les inscripcions que marcaven l'inici del recorregut en la instal·lació del 1995, sinó que aposta per presentar diversos exemples de capitells visigots i andalusins, juntament amb altres elements estructurals que marquen aquest inici. L'itinerari per les pintures murals comença amb l'església de Sant Joan de Boí, amb nous fragments incorporats, alguns dels quals restaurats recentment, amb un nou plantejament de la situació de les pintures respecte el seu lloc originari. Les estructures que evocuen els absis prenen protagonisme després d'aquest conjunt, amb les pintures de Marmellar i de Mur, per citar alguns exemples, juntament amb fragments emmarcats, en una superfície plana, per marcar aquesta divisió entre museu i església romànica, dues maneres de presentar. La pintura mural segueix essent la protagonista que guia el visitant pel recorregut, interrompuda per la una sala dedicada a la pintura sobre taula abans d'arribar als conjunts de Taüll, i d'escultura sobre fusta després, dues seccions importants per introduir elements iconogràfics dels sants (pintura sobre taula) i la Mare de Déu i el Nen i la Crucifixió de Crist, tal com s'ha mencionat abans. Passades aquestes sales, reapareix l'escultura monumental que marca aquesta evolució des de la primera sala fins aquest punt. La pintura mural reapareix amb els conjunts com el de Santa Eulàlia d'Estaon. La darrera sala està dedicada a la pintura del 1200, les pintures del monestir de Sixena, a més de d'acollir també dues vitrines amb objectes litúrgics tals com coloms eucarístics, calzes i bàculs, excepcionals exemples del les obres de Llemotges al museu.

La col·lecció d'art romànic, tal com la resta de col·leccions del museu, ha passat per diverses ampliacions del seu fons i modificacions en la seva instal·lació, reflex de l'evolució de la museologia i de les revisions constants en els estudis de l'art romànic. La important tasca dels departaments en termes de recerca farà que les noves descobertes i revisions mantinguin aquesta constant evolució i canvi, igual que pel que fa la museografia, sempre al servei de crear un discurs cada vegada més entenedor al servei de la relació entre visitant i col·lecció. Aquesta aproximació història a la col·lecció d'art romànic mostra la vàlua d'aquest fons no només dins el conjunt del museu sinó també en la història de l'art català en general.

#### **4. Tasques realitzades**

Els objectius marcats per a la realització de les pràctiques externes del Màster d'Estudis Avançats en Història de l'Art, curs 2012-2013, a l'Àrea d'Art Medieval del Museu Nacional d'Art de Catalunya preveien la integració en el funcionament, en les tasques ordinàries i en els projectes de l'àrea de conservació, el coneixement del funcionament del museus, juntament amb l'estudi i documentació del fons d'art romànic i la participació en la base de dades sobre la col·lecció, la seva revisió i ampliació, tal com ja s'ha mencionat.

D'acord amb aquests objectius, el departament ha proposat unes línies de recerca relacionades amb peces de la col·lecció d'art romànic o bé amb projectes del departament, investigacions que s'han desenvolupat al llarg del període de pràctiques externes en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, i que han constituït les aportacions personals als projectes suggerits. A banda d'aquestes línies de recerca, s'ha de mencionar també la tasca de revisió i ampliació d'una part de la base de dades bibliogràfica de la col·lecció d'art romànic. Paral·lelament a aquesta activitat, cal destacar el procés d'aprenentatge personal pel que fa l'àmbit museològic i museogràfic resultant del contacte amb la mateixa col·lecció, del seu estudi i dels diversos procediments de conservació i restauració, a més de la integració en la dinàmica i funcionament del museu.

L'aspecte a destacar són aquestes tres línies de recerca, cadascuna centrada en una obra d'art en concret, sobre les quals s'ha realitzat una aproximació a l'obra i als diferents aspectes proposats que s'hi relacionen. Aquestes investigacions se centraren en la talla romànica del Museu de Vilafranca del Penedès, la figura de sant Joan Evangelista, en un capitell del monestir de santa Maria del Camp, projecte del cap del departament, el senyor Jordi Camps i Sòria, i en les pintures murals descobertes recentment a l'església de Sant Pere de Sorpe. En un altre apartat, es redactaran alguns aspectes sobre la introducció de bibliografia en la base de dades de la col·lecció d'art romànic. Altres activitats relacionades amb la col·lecció i el museu clouran aquesta part de la memòria de pràctiques externes.

#### 4.1. Sant Joan Evangelista del Museu de Vilafranca del Penedès



<sup>71</sup>La primera de les tasques assignades girà entorn d'una talla romànica pertanyent a la col·lecció del Museu de Vilafranca del Penedès. Es tracta d'una representació de sant Joan Evangelista (Fig.1) del segle XII provinent del Pirineu occidental català realitzada en fusta de perer amb restes de policromia, que mesura 99 x 26 x 24 cm. La peça ingressà a la col·lecció del Museu de Vilafranca el 1972, com a part de la col·lecció donada al museu per mossèn Manuel Trens<sup>72</sup>. Poc abans d'ingressar en aquesta col·lecció, al 1973, la figura fou restaurada pels Serveis de Restauració del Museu Municipal d'Art de Barcelona<sup>73</sup>.

Aquesta talla romànica es traslladà al Museu Nacional d'Art de Catalunya com a peça convidada per a figurar entre l'exposició permanent d'art romànic, a partir de la tardor de l'any 2013, concretament en la sala 11, que acull les pintures de Sant Pere de Sorpe i els tres grups del Davallament de la Creu de la Vall de Boí, els de Santa Maria de Taüll, de Durro i d'Erill la Vall. Com a procediment habitual, l'arribada de la peça suposà el seu ingrés en el departament de restauració per avaluar el seu estat i també per les aportacions que es puguin fer sobre la peça en si.

La investigació se centrà en aquesta peça posant de relleu les seves característiques formals. La figura de sant Joan Evangelista està representada amb l'Evangelí en una mà, la mateixa que recull la seva túnica, mentre amb l'altra assenjala d'una manera enèrgica el llibre sagrat que porta. Altra característica que ressalta és el seu símbol animalístic, l'àliga del tetramorf, situat als peus de l'Evangelista i amb el cos i el cap girats cap a ell, un cos voluminós que destaca en la figura. Però el principal motiu de la

---

<sup>71</sup> **Imatge: Fig. 1** Sant Joan Evangelista, Museu de Vilafranca del Penedès.

<sup>72</sup> CAMPS i SÒRIA, Jordi, LORÉS I OTZET, Immaculada, "Sant Joan Evangelista", *La col·lecció somiada. Escultura medieval a les col·leccions catalanes* [catàleg d'exposició], BARRACHINA, Jaume, LLONCH, Sílvia (coord.), Museu Frederic Marès, Barcelona, 2002, p. 167

<sup>73</sup> IBÍDEM.

recerca és la posició de la figura humana de sant Joan, lleugerament corbada cap endavant, posició que obre els interrogants sobre la funció o situació en una església d'aquesta talla i si formava part d'un grup escultòric o bé s'ha concebut com una figura aïllada, depenent de la seva funció. El primer pas de la investigació sobre la possible situació i finalitat d'aquesta talla, tenint en compte les seves característiques formals, fou l'estudi de la representació del tetramorf i les diferents representacions que s'hi poden trobar, tenint com a primera referència la pintura mural, acotant els exemples a una àrea geogràfica concreta, primer pintures que es troben a Catalunya i en altres zones d'Espanya i després cercant representacions del sud de França.

Així, abans de cercar les diferents tipologies, es va començar fent un anàlisi de la representació dels quatre vivents en l'art romànic i el significat. S'identificà aquest motiu amb la visió teofànica de l'Apocalipsi que acompanya, segons la visió de sant Joan, a la imatge de Crist inscrit dins la màndorla o ametlla mística, representant cadascun dels quatre símbols animalístics els quatre Evangelistes: l'àngel que identifica a sant Mateu, l'àliga a sant Joan, el lleó de sant Marc i el brau de sant Lluç, animals simbòlics que corresponen a qualitats dels Evangelistes que representen.

L'estudi de la significació del tetramorf com a motiu recurrent en la representació pictòrica en l'art romànic en tant que acompanya la visió de la Maiestas Domini, flanquejant la màndorla, comportà el reconeixement de diverses formes de representació pel que fa la situació dels quatre vivents respecte l'ametlla mística i diferents tipologies de representació dels evangelistes i els seus símbols animalístics. Aquest estudi es realitzà amb la consulta de bibliografia de referència com l'obra de Joan Sureda, Yves Christe o Emmanuel Garland<sup>74</sup>, entre altres. Situats als carcanyols formats per la màndorla, els quatre vivents adopten diferents posicions, situant l'àngel de sant Mateu a l'extrem superior esquerre, l'àliga de sant Joan a l'extrem superior esquerre, mentre que als extrems inferiors sant Marc a la dreta i sant Lluç a l'esquerra, disposats de manera centrífuga.

Establerts aquests models, detallats a l'informe que s'elaborà al final de la investigació, l'objecte central de la recerca foren les diferents tipologies de representació del tetramorf amb la finalitat de conèixer les diferents representacions d'aquest motiu en

---

<sup>74</sup> SUREDA, Joan, *La pintura romànica en Catalunya*, Alianza Editorial, Madrid, 1981; CHRISTE, Yves. *L'Apocalypse de Jean: sens et développement de ses visions synthétiques*, Picard, París, 1996 i GARLAND, Emmanuel, *L'iconographie romane dans la region centrale des Pyrénées: avec un inventaire de l'ensemble des richesses romanes du Comminges, du Couserans, du Pallars et du Ribagorça*. Sous la direction de Yves Bruand. Tesi doctoral, Université de Toulouse Le Mirail, U.E.R. d'Histoire de l'Art, 1995

l'art romànic i, una vegada establertes aquestes tipologies, cercar peces que tinguin certes semblances formals amb el sant Joan Evangelista del Museu de Vilafranca i així proposar possibles elements que expliquin les característiques d'aquesta talla.

La tipologia més comuna en la representació del tetramorf és aquella que remet amb més fidelitat al text de la visió de sant Joan, és a dir, on es representen només els animals simbòlics dels evangelistes. Però el més important per aquesta investigació són les tipologies on les imatges dels quatre vivents estan acompanyades d'altres elements. Altra representació bastant estesa és la que presenta el símbol animalístic dels evangelistes sostinguts per àngels. Dins aquesta tipologia es poden distingir dos tipus d'imatges que responen a la mateixa idea. Per una banda els animals simbòlics són representats dins d'esferes sostingudes pels àngels, com seria el cas de les pintures de l'absis de Sant Miquel d'Engolasters (MNAC 015972-000), a la col·lecció del Museu Nacional d'Art de Catalunya, en el cas del lleó i el brau sota la màndorla. Altre tipus de representació, que segueix el mateix model, prescindeix de l'esfera per introduir-hi els vivents i aquests hi apareixen directament sostinguts pels àngels. Exemples d'aquesta representació, a la col·lecció del museu, serien els mateixos animals simbòlics citats anteriorment en les pintures de l'absis de Sant Climent de Taüll (MNAC 0155960-CJT). A proposta del coordinador de les pràctiques al museu, la cerca d'exemples de les diverses tipologies ha anat més enllà de peces de la col·lecció d'art romànic del museu i de les peces d'àmbit català, expandint-se també, en aquesta etapa de la investigació, cap a exemples en escultura d'altres representacions del tetramorf. Així, en pintures aragoneses com les de l'absis de San Juan Bautista de Ruesta, de la segona meitat del segle XII i situades actualment en el Museo Diocesano de Jaca podem trobar aquesta variant de tetramorf, on hi apareix la representació dels quatre vivents sostinguts per àngels, aquests representats de mig cos inscrits en cercles. També a Aragó apareix una representació del tetramorf significativa per la seva semblança amb la propera que se citarà. Es tracta del sarcòfag de sant Ramon de la catedral de Roda d'Isábena, les potes que sostenen el qual formen avui dia la base de l'altar de la catedral. S'hi representen els àngels, en les mateixes mides que els suports del sarcòfag, ara de l'altar principal, que sostenen amb els braços els quatre vivents, figures de petites dimensions. Aquest model també es pot observar al timpà de l'església de Saint Aventin (Haute Garonne) on, al voltant de la màndorla s'hi representen àngels avançant cap a aquest motiu central amb els símbols dels evangelistes a les mans, representats només amb el cap de l'animal o motiu que simbolitzen. Altra tipologia de representació del tetramorf recull aquelles imatges on es



representa els evangelistes amb característiques antropozoomòrfiques, en una combinació entre l'aparença humana del cos de l'evangelista amb els trets característics dels animals que els simbolitzen, sobretot en forma de cap animal sobre cos humà. Un exemple clar i proper pel que fa la col·lecció d'art romànic del museu seria el de les pintures de l'arc presbiteral de Santa Maria de Taüll (MNAC 015863-CJT).

La tipologia dins la qual s'encabeix el sant Joan Evangelista del Museu de Vilafranca del Penedès correspon a un model influït per la miniatura carolíngia, en la qual els quatre evangelistes es representen en la seva forma humana acompanyats del seu símbol animalístic, encara que aquestes representacions es caracteritzin sobretot per la representació dels quatre evangelistes en acte d'escriure les Sagrades Escripures, sovint representats asseguts davant un pupitre, que no és el cas de l'obra objecte d'aquest estudi.

L'interès d'aquesta recerca era, tal com s'ha dit, trobar en el decurs de l'estudi una tipologia de representació en la qual s'hi inscrigués aquesta talla i trobar peces relacionades per tal de proposar possibles funcions que hagués realitzat d'acord amb les seves característiques formals. Pel que fa aquestes darreres representacions, on els evangelistes són representats en forma humana i que apareixen conjuntament amb els seus animals simbòlics, model del qual s'han trobat molts altres exemples en diversos indrets del sud de França, sobretot a la zona de Comminges i Haute Garonne on Emmanuel Garland<sup>75</sup> identificà un model de representació propi amb els evangelistes sostenint els respectius símbols, tenint com a principal obra el "Pilier des Evangelistes" al claustre de l'església de Saint-Bertrand de Comminges i que certament ha pogut tenir certa influència en la peça objecte de la recerca, tot i que existeixin diferències formals evidents.

La talla, però, no podria formar part d'un pilar per estar feta de fusta, però la cerca no es restringí a exemples pictòrics per aprofundir en les diferents tipologies, sinó que totes es van tenir en compte totes les tècniques artístiques per tal de trobar semblances de representació per tal de trobar nexes o funcionalitats. Pel que fa els diferents exemples trobats la representació antropomòrfica dels evangelistes té més presència a les peces d'origen francès, per la raó abans esmentada, la representació

---

<sup>75</sup> GARLAND, Emmanuel, *L'iconographie romane dans la region centrale des Pyrénées: avec un inventaire de l'ensemble des richesses romanes du Comminges, du Couserans, du Pallars et du Ribagorza*. Sous la direction de Yves Bruand. Tesi doctoral, Université de Toulouse Le Mirail, U.E.R. d'Histoire de l'Art, 1995

dels evangelistes escrivint l'Evangelí heretada de l'art carolingi. L'objectiu fou trobar exemples en les arts decoratives, en la pintura i escultura d'aquestes imatges, sobretot peces procedents del sud de França per tal de trobar-hi certes influències en aquesta manera de representar. La majoria de les obres trobades respongué a aquest model de l'evangelista com a escriptor, tot i que el "Pilier des Evangelistes" de Saint-Bertrand de Comminges i el timpà de l'església de Saint-Just de Valcabrère, al qual Garland relaciona amb la primera obra, quedaren com a referents a tenir en compte.

Paral·lelament a l'estudi dels diversos models de tetramorf es tingueren en compte certs detalls de la talla del Museu de Vilafranca del Penedès per treure'n possibles conclusions. El que cridà l'atenció fou el gest que la figura de sant Joan Evangelista realitza amb una de les mans, assenyalant amb un dit de manera enèrgica el llibre de l'Evangelí que porta en altra mà. L'índex que apunta quelcom és un gest natural, però aquest mateix gest també és propi de l'orador, el profeta, el professor, aquells relacionats amb la transmissió de la paraula i l'ensenyament<sup>76</sup>. Gest adient per tant de sant Joan Evangelista, que transmet els continguts de les Sagrades Escripures, amb èmfasi en la seva visió de l'Apocalipsi. L'àliga és el símbol de la seva inspiració. Aquest gest realitzat per la talla del Museu de Vilafranca del Penedès segueix aquesta intenció, si bé que, en cas de formar part d'un conjunt escultòric podria assenyalar altres figures. Aquesta importància de sant Joan Evangelista com a transmissor de la paraula sagrada és una de les motivacions a incloure'l com a base de faristols. Així el següent pas de la recerca va tenir com a objecte principal els púlpits, a suggeriment del coordinador de les pràctiques del museu, el Sr. Jordi Camps i Sòria, per tal d'explorar la possibilitat que aquesta talla pogués formar part d'un conjunt escultòric tal com altres que se'n poden trobar als púlpits. En especial els púlpits italians, coneguts per la seva diversitat decorativa i forta presència de la representació dels quatre evangelistes. El púlpit, lloc des d'on es predica i difon la paraula de Déu també mitjançant la lectura dels Evangelis, justifica la presència dels quatre Evangelistes, que recolliren els diferents episodis de la vida de Crist.

Així la recerca se centrà sobretot en els púlpits conservats a la regió de la Toscana i al centre d'Itàlia. Els resultats han permès trobar ambons o púlpits que a més de representar els animals simbòlics dels quatre Evangelistes en la manera més habitual, s'han trobat representacions amb certes semblances a l'escultura romànica de sant

---

<sup>76</sup> GARNIER, François, *Le langage de l'image au moyen age*, Le Léopard d'Or, París, 1989

Joan Evangelista. En general, els púlpits trobats a la zona d'Abruzzo i, al centre d'Itàlia, presenten la representació dels quatre vivents de la manera en què surten esmentats a la visió de sant Joan a l'Apocalipsi, és a dir, com a tres animals i un home o àngel. Altres, però, adapten aquesta tipologia a unes característiques més antropomòrfiques, com és el cas, per posar un exemple, del púlpit de San Bartolomeo in Pantano, a Pistoia, obra de c.1250. En obres tardanes, però, s'han trobat representacions dels Evangelistes en la seva forma humana acompanyats del seu animal simbòlic. Es tracta de la figura de sant Joan Evangelista i sant Marc, ambdues estàtues de Nicola Pisano, conservades al Museo dell'Opera del Duomo a Pisa. Ambdós Evangelistes són representats en actitud de mostrar un rotlle, sostenint amb un braç els respectius animals simbòlics, peces amb la qual es trobà cert paral·lelisme formal amb la talla romànica de sant Joan Evangelista, tot i la diferència temporal en les que es van realitzar. La possibilitat que la talla pertanyés a algun tipus de mobiliari litúrgic o un púlpit també es va veure plausible degut a l'existència del faristol del monestir alemany d'Alpirsbach, faristol on es representen els quatre Evangelistes, inclinats, sostenint el faristol pròpiament dit amb les representacions dels animals simbòlics en relleu, peça que pot semblar lluny de tenir l'aparença de la talla de sant Joan Evangelista del Museu de Vilafranca del Penedès però que es va prendre com a referència en aquesta possibilitat.

Una escultura que es va trobar durant la recerca va posar l'atenció en la possible destinació original del sant Joan Evangelista del Museu de Vilafranca del Penedès. Es tracta d'una peça pertanyent a un púlpit situada a l'església de Santa Àgata de Mugello, Florència. Aquesta peça resultà significativa per les seves característiques. S'hi representa l'evangelista sant Mateu, una figura petita i frontal que es pot reconèixer per les inscripcions que hi consten en el llibre que obre amb les dues mans, en acte de mostrar-lo. Als seus peus s'hi representa el lleó que simbolitza sant Marc, figura fragmentada degut a que fou retirada del seu àmbit, un púlpit, i col·locada com a estàtua decorativa en el mur de l'església. Aquesta peça resultà significativa en el procés de recerca ja que va permetre obrir una altra hipòtesi sobre la destinació o finalitat de la talla de sant Joan Evangelista, amb la qual comparteix certs elements, com el llibre i el gest de mostrar-lo i el seu animal simbòlic als seus peus girat cap a la figura. Aquesta escultura va introduir la possibilitat que la talla de sant Joan Evangelista formés part d'un conjunt semblant a un púlpit, de fusta, o altre tipus de mobiliari litúrgic, hipòtesi formulada també tenint en compte la mena d'encaix que la figura té en la seva part posterior. També per aquest detall en l'estructura la possibilitat

que formés part d'un grup escultòric no es va descartar durant la recerca, donada la semblança de les formes i contorns d'aquesta escultura amb les figures de sant Joan Evangelista dels grups de Davallament de la Creu, tot i que s'alluny d'aquesta representació pel gest i la representació del seu símbol, l'àliga.

Aquesta recerca es destinava a trobar possibles respostes o afegir hipòtesis sobre la finalitat o situació de la talla de sant Joan Evangelista del Museu de Vilafranca originàriament. El procés de recerca sobre les diferents tipologies de representació del tetramorf i també de diferents obres on aquest motiu es representa ha permès alhora un coneixement més profunditzat d'aquests motius. Un cop recollida la informació i la diferent bibliografia sobre el tetramorf i la seva aparició en l'art romànic es va elaborar un informe amb tots els continguts trobats redactats de manera detallada, document acompanyat per diverses imatges que acompanyen el text i que serviren com a complement a l'estudi realitzat. Un cop enllestit tot el material recollit, el que inclou articles i altres documents, l'informe elaborat i imatges es va enviar al Centre de Restauració i Conservació Preventiva per proporcionar informació complementària a la restauració de la talla posterior al seu ingrés en el museu. Cal apuntar que durant el procés de recerca sobre la iconografia i de la informació s'ha pogut veure l'obra *in situ* al Centre de Conservació, al principi i durant el procés de recerca, fet que ha permès tenir una visió més completa de l'obra, de les seves dimensions, els volums, el seu estat de conservació i de les seves característiques formals i detalls que han motivat la investigació, com l'encaix que la peça té en la seva part posterior, la situació de l'àliga i la lleugera corba que caracteritza la figura, trets que es van tenir en compte.

Com a conclusió, cal destacar el ventall de propostes resultant d'aquesta investigació, tenint en compte diverses tipologies de representació en diverses tècniques artístiques per tal arribar a la possible funcionalitat o situació respecte a altres hipotètiques peces, d'aquesta talla romànica.

#### **4.2. Capítell de l'església del monestir de Santa Maria del Camp, Passa, Rosselló.**

La segona tasca assignada en la realització de les pràctiques al Museu Nacional d'Art de Catalunya se centrà en un capítell de l'església del monestir de Santa Maria del Camp, recerca realitzada en el marc d'un projecte del cap del departament de medieval, el Sr. Jordi Camps i Sòria. Aquesta tasca, igual que l'anterior, tingué un caràcter de recerca iconogràfica.

Es tractà de identificar una escena representada en un dels capítells (Fig. 2) de la porta d'accés a l'església del monestir de Santa Maria del Camp, la decoració dels quals s'atribueix a l'anomenat Mestre de Cabestany. L'escena del capítell dret, des del punt de l'espectador, la cara frontal, representa un personatge masculí amb el rostre frontal i les cames encreuades, amb una mena de teixit al voltant d'un braç que assenyala la figura que l'acompanya, tela que s'obre en diversos plecs. En mig de les dues figures, aquest personatge sosté una llarga creu, els braços de la qual estan envoltats per un cercle. L'altra figura representa una dona amb el cap cobert o coronat per una mena de diadema. El seu rostre mira a la figura que té al costat i aixeca una mà mostrant el palmell. En l'altra cara del capítell s'hi representen altres figures, algunes parts de les quals semblen fragmentades, per la qual cosa no permet la seva identificació de manera absoluta amb uns personatges concrets, tal com les figures anteriors, el que es podrà observar en el resum de la recerca realitzada a continuació. Es tracten de dues figures masculines, ambdues vestides amb túniques curtes amb una cinta cordada a la cintura i amb sabates punxegudes als peus. La forma en que s'han realitzat els cabells de les figures és la mateixa, formant una mena de casc amb rínxols frontals que sobresurt del cap. Una de les figures es gira en tors i cap envers l'altra, que destaca del conjunt per estar representada amb la boca oberta, amb un forat fet per trepant. Ambdues figures porten a la mà una mena de recipient de forma circular, que es pot observar millor en la figura de la boca oberta. Aquesta part sembla fragmentada en l'altra figura, la que es gira cap enrere.

En la bibliografia sobre aquest capítell es donen dues opcions d'interpretació de l'escena principal. Alguns autors interpreten aquesta escena com una representació de la llegenda de la Vera Creu mentre que també deixen oberta la possibilitat que sigui una representació d'una Anunciació. La recerca s'ha basat en explorar les diferents possibilitats d'interpretació d'aquesta escena posant en relleu no només les figures

que s'hi representen sinó també la relació amb els altres personatges que surten representats en el mateix capitell i també amb els motius decoratius de l'altre capitell de la portalada.



**Fig. 2 capitell, part dreta i esquerra. Monestir de Santa Maria del Camp, Passa, Rosselló. Foto: Jordi Camps i Sòria.**

La primera hipòtesi en ser explorada fou la de la representació de la llegenda de la Vera Creu, visió predominant entre els autors consultats. La recerca bibliogràfica, però, no es limità a aquelles publicacions que tracten únicament dels aspectes històrics i iconogràfics d'aquesta llegenda, sinó que també es va incloure articles i monografies sobre diverses obres d'art romàniques on la representació de la llegenda de la Vera Creu i té un paper destacat, per tal de complementar la informació d'aquestes representacions i trobar-ne d'altres que puguin resultar semblants formalment per tal de poder confirmar o rebutjar aquesta hipòtesi.

La recerca se centrà en les diverses fonts i orígens de la llegenda de la Vera Creu i també en les seves versions. El resultat fou un recull de bibliografia formada per diversos títols monogràfics sobre la llegenda de la Vera Creu i articles disponibles en la xarxa i en publicacions especialitzades. Aquesta informació, sobretot els articles, fou recollida en un dossier per a utilització del departament, a més de l'elaboració d'una bibliografia sobre el tema per a futures consultes. Aquestes fonts serviren de referència a l'hora de investigar els diversos personatges i episodis de la llegenda per tal de proporcionar arguments a favor d'identificar l'escena del capitell del monestir de Santa Maria del Camp com una representació d'un episodi de la llegenda de la Vera Creu. Tal com apunten les fonts que analitzen aquest capitell, al capitell s'hi podria representar l'emperadriu Elena, mare de Constantí, tenint en compte que la figura femenina es representa coronada per una diadema o corona, amb el coll ricament adornat per un penjoll, mentre que l'altra figura representaria Judes Siríac, el jueu a qui

l'emperadriu ordenà la recerca de la creu on Crist fou crucificat. Aquesta hipòtesi se sosté en el gest que aquesta figura assenyala la creu que aixeca amb l'altra mà, mostrant-la a l'altra figura, la de l'emperadriu. Aquestes figures, però, poden també representar un tema marià, com s'ha mencionat anteriorment, una Anunciació. Aquesta hipòtesi és tractada sobretot per Olivier Poisson<sup>77</sup> qui afirma que hi pot haver representat la figura de l'àngel amb una creu a la mà, i beneïnt amb l'altra, un gest dirigit a la figura de la Verge, la figura amb diadema, comparant l'execució i factura d'aquesta figura amb una altra present en un relleu del Mestre de Cabestany, figura amb la qual compareix trets facials i adorns del coll i el del cap, juntament amb una escena realitzada de manera semblant trobada en un capitell de la Porta de Miègeville a Saint-Sernin de Toulouse i a les pintures murals de Santa Maria de Vilar, a Vilallonga dels Monts. Amb el relleu de la Porta de Miègeville comprateix certes semblances formals, tals com la figura identificada com a àngel, que realitza un gest idèntic amb la mà i que porta en l'altra mà una creu llarga. De la mateixa manera, en les pintures de Santa Maria de Vilallonga dels Monts, on s'hi representa una Anunciació, l'àngel s'identifica també amb el mateix gest i també amb una creu que té les mateixes característiques que l'anterior.

En aquestes obres, però, la representació de l'àngel és molt clara degut a la presència de les ales, ben definides. La problemàtica que presenta l'escena del capitell de santa Maria del Camp és que no hi ha indicis d'ales prop d'aquesta figura ni de qualsevol forma que pugui complir aquesta funció, ni tan sols el fragment de tela que s'omple en diversos plecs insinua una forma semblant. Tot i que els gestos d'aquestes figures, dos dits junts assenyalant, com en senyal de benedicció o de transmissió de la gràcia divina, i el palmell obert de l'altra figura, sotmetent-se a la voluntat de Déu, semblen apropar l'escena a una Anunciació, la manca d'ales del suposat àngel deixa obert el debat. En cap moment es va rebutjar aquesta hipòtesi, però, degut als estudis fets per alguns autors com el cas mencionat anteriorment i també perquè s'ha d'elaborar una lectura conjunta de l'altra cara del capitell, les dues figures amb túnica curta i sabates punxegudes i amb recipients a les mans. A més, per una investigació més acurada caldria l'observació directa del capitell. Observant les característiques d'aquestes figures i investigant en la llegenda de la Invenció de la Creu, l'opció principal per interpretar l'escena principal del capitell, les possibilitats es decantaren cap a aquesta interpretació, basant-se en una episodi de la llegenda que explica com de la Creu on

---

<sup>77</sup> POISSON, Olivier "Le portail de l'église du Monastir del Camp à Passà", *Le Maître de Cabestany*, Zodiaque, 2000, p. 170-173.

fou crucificat Crist foren extrets petits fragments que foren transportats per soldats arreu de la Cristiandat, soldats que podrien estar representats en aquestes figures que porten quelcom a les mans, com uns recipients, que podrien contenir aquestes relíquies de la creu. Altra versió de la llegenda parla de la trobada dels claus que clavaren Crist a la creu i el seu posterior trasllat ordenat per santa Elena. En aquest cas, es podria relacionar aquestes figures com a soldats, tal com en l'anterior interpretació, però la indumentària d'aquestes figures, túnica curta i sabates punxegudes, deixa certs interrogants sobre aquesta possibilitat.

Però el fet que una de les figures tingui una característica tan marcada com la boca oberta, el detall que més sobresurt de les figures, ha dirigit la investigació cap una altra possibilitat, la d'una relació musical amb les figures i l'escena principal, com si aquestes figures fossin músics, amb els instruments perduts, fragmentats amb el pas del temps, i tinguessin en la música una relació amb l'altra escena. Per a aquesta possibilitat també es va incloure en la recerca, tal com s'ha mencionat abans, el capitell del costat oposat de l'entrada. En aquest capitell s'hi representen éssers fantàstics, criatures sense cap identificable amb grans ulls i boca en el que es podria identificar com el pit, figures assegudes que agafen amb les mans una mena d'instrument de vent llarg amb la part inferior ampla, que els arriba als peus. Després de consultar bestiaris i bibliografia relacionada amb els símbols s'han identificat les característiques físiques d'aquest ésser acèfal amb les blèmies, ésser de l'imaginari medieval, tot i que no es pot confirmar aquesta representació en aquest capitell i la seva relació amb les representacions del capitell del costat oposat. Abandonat l'estudi d'aquests capitells, l'estudi de les representacions figuratives dels altres esdevingueren de nou el centre de la investigació. La hipòtesi musical es va seguir explorant, relacionada amb la Santa Creu, hipòtesi que s'ha volgut destacar a banda de la interpretació mariana. Tot i tenir constància d'himnes relacionats amb la festivitat de l'Exaltació de la Creu, festivitat celebrada el 14 de setembre, no es trobà altre tipus de relació amb la representació.

Paral·lelament a la investigació sobre les representacions del capitell, l'estudi també inclogué la figura de François Jaubert de Passa (1785 – 1856), escriptor, agrònom i hidròleg rossellonès, sovint associat al monestir de Santa Maria del Camp per les seves descripcions de l'edifici i altres aspectes com l'escultura. A banda d'aquestes descripcions del monestir i el seu entorn, també interessava trobar altres descripcions de monuments catalans, que el baró realitzà pels seus viatges per la Península,



projecte que François Jaubert de Passa combinà amb l'observació d'altres aspectes no relacionats amb l'art, d'acord amb les seves ocupacions. Tot i això cal reconèixer la importància històrica de les seves aportacions. En els documents recollits de biblioteques digitals no s'han trobat les descripcions d'aquests monuments, sinó el gruix de la seva obra dedicada a temes aliens a l'art, una recerca que tot i no aportar allò cercat va permetre trobar representacions de capitells de la mateixa porta del monestir de Santa Maria del Camp on pertanyen aquests capitells, dibuixos pertanyent a una publicació del mateix Jaubert de Passa. Tancat aquest parèntesi que suposà la recerca en les obres del baró de Passa, la investigació central se seguí decantant cap a la hipòtesi de representació d'un episodi de la llegenda de la Invenció de la Creu en el capitell de l'entrada de l'església del monestir de Santa Maria del Camp. A mesura que avançà la recerca, sempre tenint en compte les dues hipòtesis de representació investigant en cada element figuratiu aquestes dues possibilitats, el fet que pogués representar aquesta temàtica relacionada amb la Vera Creu, s'ha mostrat com una opció amb més arguments a favor tot i que mai s'ha descartat la representació de l'Anunciació degut a l'ambigüitat que presenten algunes imatges i el conjunt en si. A banda dels elements figuratius la seva interpretació, s'ha trobat estudis d'autors que reforcen aquesta interpretació. És el cas de l'antic nom de la ciutat d'Elna, *castrum Helenae*. Els estudis<sup>78</sup> hi veuen una referència a Elena i com que el bisbat d'Elna posseïa el monestir, aquest fet ha pogut influir en la representació en el capitell de l'entrada a l'església.

Com a conclusió d'aquesta recerca es pot remarcar aquest caràcter ambigu de les imatges, en el sentit que presenten aquestes dues possibilitats de representació, fet que no ha permès determinar, durant el temps que s'han realitzat les pràctiques a l'Àrea Medieval del Museu Nacional de Catalunya, de manera exacta quina dels dos motius s'hi representa en aquest capitell. Tanmateix, la investigació ha permès reunir bibliografia sobre la llegenda de la Invenció de la Creu i la seva iconografia, i també dels diversos estudis que s'han realitzat sobre el monestir de Santa Maria del Camp, concretament sobre aquest capitell de l'entrada de l'església del monestir, una mena d'estat de la qüestió que ha resultat d'aquesta recerca.

---

<sup>78</sup>ARAD, Lily. *Santa Maria de Barberà de Vallès. Fe i poder darrere les imatges sacres*. Tàbola Edicions, Barberà del Vallès, Barcelona, 2011, p. 224 i també PONSICH, Pierre, Santa Maria del Camp, en *Catalunya Romànica*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1993, pàg. 278-279.

### **4.3. Les pintures murals de l'església de Sant Pere de Sorpe. Descobriments recents.**

La tercera recerca encarregada se centrà en les pintures de l'església de Sant Pere de Sorpe (Pallars Sobirà), concretament aquelles que es trobaren recentment en una intervenció del Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya (CRBMC) realitzada a la capella sud d'est de l'església, sota la volta barroca, l'any 2012 durant els mesos de maig i abril. La recerca sorgí per suggeriment de la conservadora adjunta de l'Àrea Medieval, la Sra. Gemma Ylla - Català Passola, arran de la descoberta d'aquestes pintures murals, que completarien el cicle dels frescos que es conserven i s'exposen actualment en el Museu Nacional d'Art de Catalunya i, en part, al Museu Diocesà de La Seu d'Urgell. La investigació es dugué a terme juntament amb un altre membre del departament. Aquesta recerca es proposà com a intent d'interpretació i reconstrucció de les escenes i motius trobats en la intervenció del CRBMC, és a dir, identificar els motius que s'hi representen i reconstruir la situació de les pintures murals trobades dins el conjunt que es conserva a la sala d'art romànic del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Les pintures murals trobades sota la volta barroca de l'església representen greques amb parts d'inscripcions, a les quals es referiran més endavant, motius semblants a edificis i una escena amb un personatge. Aquesta escena fou el centre de la investigació. Es tractà de proposar una identificació d'aquest personatge i dels elements que l'envolten. Primerament es va realitzar una atenta observació d'aquest conjunt de pintures per mitjà de diverses fotografies proporcionades per la conservadora del departament i també les de l'informe de l'actuació del CRBMC, el qual es trobà a la xarxa.

Per tal de donar coherència al resum del procés de investigació, primer cal donar detalls de les pintures murals de manera a identificar els elements que es van destacar per dur-la a terme. Una de les pintures trobades sota la volta barroca de l'església de Sant Pere de Sorpe representa una figura masculina, nimbada. Un sant amb barba vestit amb una túnica blava o grisa, amb un braç aixecat, realitzant amb la mà un gest semblant al de beneir, mà difícil de veure per les pèrdues de pintura en aquesta zona, entre altres, i amb un bastó a l'altra mà, daurat. Davant aquesta figura, una estructura arquitectònica composta per torres i una volta, edifici que en un dels extrems ha perdut la capa pictòrica. Sota aquesta estructura hi ha representat un ésser, del qual només es poden distingir part del cap i del cos, deixant entreveure certa aparença de boví, tot

i que les seves característiques no estan del tot marcades i la manca pintura no permet reconèixer l'animal amb claredat.



**Fig. 3 Sant desconegut. Sant Pere de Sorpe. Foto: Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya**

Per proposar una identificació de la figura s'ha tingut en compte el personatge en si, juntament amb els objectes que porta i els gestos que realitza, com també la seva relació amb els motius de l'entorn, l'estructura arquitectònica i l'ésser que hi és a dins. Tal com s'ha mencionat abans, l'aspecte de boví d'aquest animal o ésser ha estat pres com una referència per a l'inici de la recerca. Es tractà, doncs, de cercar un sant, ja que el personatge es representa nimbat, amb relació a aquest boví, suposant que es tracta d'aquesta animal. El resultat foren diversos episodis i figures relacionades amb aquest animal. Entre aquests, la figura de sant Silvestre, sant pontífex al segle IV, fou el que concordà millor amb allò representat, degut a un episodi de la seva llegenda en la qual tornà la vida a un brau salvatge que un mag jueu havia mort en un acte de desafiament a Silvestre davant l'emperador Constantí. Aquest sant es proposà degut a que certs punts de la seva llegenda que coincideixen amb la representació trobada sota la volta barroca de l'església de Sant Pere de Sorpe, sempre tenint en compte la dificultat de distingir l'animal que hi ha a l'estructura arquitectònica degut a la pèrdua de la capa pictòrica, de la mateixa manera que altres elements resten incomplets, com la mateixa escena en si. El gest que realitza el sant també s'ha tingut en compte, ja que pot representar una ordre, l'ordre que donà al bou perquè tornès a la vida. Una interpretació semblant es va realitzar canviant el bou per un altre animal atribut de sant Silvestre, el drac, que fou dominat per sant Silvestre a la seva després que aquest segellés la seva boca, a causa que el monstre causés una gran mortaldat entre la població romana. Una altra lectura de la imatge seguint la línia d'investigació centrada

en sant Silvestre, una interpretació lliure de l'animal que es veu en les pintures, sota el sostre d'un edifici, ja que no es poden observar bé els seus trets. El bàcul, atribut d'aquest sant, també ha sigut un element que motivà aquesta relació amb la imatge de Sant Pere de Sorpe, on la figura porta un bastó daurat que podria ser identificat com aquest objecte, encara que degut a l'estat de la pintura no sigui possible observar la part superior d'aquest.

Realitzada aquesta proposta, el següent pas fou investigar sobre la llegenda d'aquest sant i altres representacions d'aquest episodi per tal de trobar similituds amb aquestes imatges o bé elements que permetessin rebutjar aquesta proposta. S'han prioritzat els grans conjunts on es representa la llegenda d'aquest sant: un vitrall de la catedral de Notre Dame de Chartres, França, el conjunt de pintures murals de l'absis de l'església de San Silvestro de Tivoli, a Roma i les pintures de la capella de san Silvestre de l'església de Quattro Coronati, també a la capital italiana. En els tres casos s'observaren semblances de representació de l'episodi de la resurrecció del bou mencionada anteriorment.

En aquesta primera etapa de la recerca es tractà de fer una proposta sobre la identitat de la figura trobada. Els elements que envolten la figura, incloent la mateixa, es posaren en relació amb la d'un sant concret, sant Silvestre. La continuació de la investigació es digué a terme en un àmbit més ampli, no tant centrat en la iconografia i en l'observació de les pintures murals recentment descobertes, sinó que la comprovació de la seva identitat es va fer a un nivell més general, tenint en compte el cicle pictòric representat a tota l'església i elements externs com els programes iconogràfics dels edificis religiosos del Pallars i si aquest sant hi tingué alguna relació amb aquesta zona geogràfica.

A banda del cicle representat a les naus de l'església de Sant Pere de Sorpe, s'ha de destacar les figures representades a l'intradós de l'arc absidal de l'església, en concret la representació de sants com sant Ambrós, situada a la part esquerra de l'intradós en el punt de vista de l'espectador, i sant Gervasi i sant Protasi, a la volta de l'intradós, tots tres sants relacionats amb la ciutat de Milà. Però sobretot interessaren els sants desconeguts que s'hi representen també a l'intradós, les inscripcions dels quals han desaparegut per l'extracció de la capa pictòrica o bé les lletres que formen els *titulli* que acompanyen cada figura no es veuen i es distingeixen amb claredat. L'interès per aquests sants no identificats va adquirir un doble vessant en d'aquesta investigació. Per una banda per completar el programa iconogràfic representat a l'intradós de l'arc,

una voluntat que també respondria a la recerca realitzada sobre els fragments de pintura trobats. Així, s'elaborà una llista de les esglésies del Pallars Sobirà, de la Vall d'Aran i d'Andorra, amb els respectius programes iconogràfics detallats al màxim, per tal de trobar la presència dels sants abans mencionats de manera a cercar si apareixen en aquests conjunts i quins altres sants acompanyen aquestes representacions. Els resultats, després d'elaborar aquesta llista, no van aportar novetats, en el sentit que no s'hi trobaren semblances entre aquestes representacions de Sant Pere de Sorpe (només els sants) i els altres conjunts pictòrics. S'hi trobà una representació de san Silvestre (el sant proposat per les pintures recentment trobades) però no s'hi trobà cap més relació. A proposta de la Sra. Gemma Ylla-Català, adjunta de conservació de l'Àrea Medieval, es van posar a l'estructura que simula l'absis de l'església llums ultraviolades per tal de poder observar amb profunditat i claredat les inscripcions que acompanyen les figures, algunes de les quals han perdut molt de la capa pictòrica amb el trasllat i no s'observen bé a ull nu. Aquesta "intervenció" no va aportar noves dades pel que fa als *titulli*, degut a que les lletres que es poden observar millor amb llum ultraviolada no tenen prou definició per poder determinar els noms de les figures a les que acompanyen, tot i que per l'experiència personal ha resultat enriquidora ja que ha suposat posar en pràctica un procediment clau en la conservació i estudi de la pintura mural.

Pel que fa la recerca que inclou la figura proposada, es va cloure la investigació amb una cerca en les llegendes i històries del Pallars amb l'objectiu de trobar-hi alguna referència del sant proposat, sant Silvestre, recerca en la qual no es va obtenir cap resultat. Les actes de consagració de l'església de Sant Pere de Sorpe també han sigut objecte de investigació, tot i que amb la consulta de bibliografia relativa a aquest aspecte es va comprovar que no es conservaren.

En aquesta investigació per tant s'ha de destacar dos aspectes bàsics que l'han definit. Per una banda la proposta d'identificació d'un personatge representat en l'església de Sant Pere de Sorpe, en les pintures descobertes recentment sota la coberta barroca. Per altra banda, cal posar en relleu el procés d'investigació sobre aquesta figura proposada a partir d'un estudi no només iconogràfic, sempre tenint en compte altres propostes d'interpretació que s'han descartat, sinó que també per mitjà de la investigació d'indícis en la Història o tradicions del territori per poder confirmar aquesta teoria proposada.

#### **4.4. Ampliació i revisió de la base de dades bibliogràfica de la col·lecció d'art romànic**

Una de les tasques assignades durant període de pràctiques externes a l'Àrea Medieval del Museu Nacional d'Art de Catalunya fou l'ampliació de la base de dades bibliogràfiques de la col·lecció d'art romànic. Actualment el museu es troba en un moment d'actualització de la base de dades bibliogràfica, no només en l'Àrea Medieval, amb les corresponents divisions entre la bibliografia d'art romànic i d'art gòtic, sinó també en la resta de col·leccions dels corresponents departaments. Es tracta per una banda d'una actualització de la bibliografia de les obres del museu, degut a la contínua renovació de l'estat de la qüestió sobre els diversos estils i peces, i el sorgiment de noves publicacions considerades importants per l'estudi d'aquestes obres. Per altra banda, aquesta actualització es deu a l'existència de dues bases de dades utilitzades pel departament, una d'elles existent abans de la introducció del programa Museumplus, un sistema de gestió museogràfica que permet controlar de manera centralitzada tota la informació generada entorn les peces de la col·lecció, tals com l'historial de les peces, la seva catalogació, la bibliografia relacionada, informació sobre l'autor, imatges de els peces, etc.

La tasca assignada en relació a aquest projecte d'actualització de la base de dades bibliogràfiques se centrà en la col·lecció d'escultura monumental romànica. Per a dur a terme aquesta actualització, calgué una revisió de la bibliografia de les peces, individuals o conjunts, de la base de dades anterior a la existent en el programa Museumplus, comprovant que aquesta coincidís amb la base de dades nova i corregint els errors de citació que s'hi poguessin trobar. A més, aquest procés també s'hagué de realitzar a la inversa, incloure la bibliografia de la nova base de dades a l'antiga, per que els departaments puguin utilitzar les dues fins a la desactivació definitiva de l'anterior. En aquest procés d'actualització de la base de dades bibliogràfica també s'han hagut d'incorporar les darreres publicacions que fan referència a les obres de la col·lecció d'escultura de pedra, en aquest cas. S'ha de destacar que aquest treball d'actualització i ampliació és realitzat tant pels membres de departaments com pels Departament de Documentació de Col·leccions.

#### **4.5. Altres Activitats.**

En els anteriors apartats s'han detallat les investigacions i tasques que s'han realitzat al llarg del període de pràctiques externes al Museu Nacional d'Art de Catalunya, contribucions a diferents projectes del departament centrats en peces concretes de la col·lecció d'art romànic del museu o bé de peces que s'hi relacionen. Paral·lelament a aquestes investigacions la integració personal en el funcionament del museu i el coneixement de la col·lecció s'ha dut a terme també al llarg del període de pràctiques, mitjançant la participació en diverses activitats, visites a les sales de la col·lecció i al Centre de Restauració i Conservació Preventiva per tal d'entrar en contacte amb la dinàmica de museu i els aspectes museogràfics de la col·lecció.

Els primers dies com a estudiant en pràctiques en el museu van servir per conèixer a fons el funcionament de la institució i de la col·lecció d'art romànic. Per una aproximació a la col·lecció i a la història del museu, es va consultar bibliografia específica sobre la col·lecció d'art romànic i la seva història en Museu Nacional d'Art de Catalunya, de la mateixa manera que la història de la pròpia institució. El senyor Jordi Camps i Sòria, conservador en cap de l'Àrea de Medieval, organitzà una introducció als diversos departaments i serveis que conformen el MNAC, des dels Serveis Jurídics i Recursos Humans del museu, de Seguretat, Informàtica, el departament de Registre i Exposicions, entre altres, i finalment, els diferents departaments que formen l'Àrea de Conservació, corresponents a les diferents col·leccions del museu; a més d'introduir el funcionament, composició i funcions de l'Àrea de Medieval.

El treball en l'ampliació de la base de dades bibliogràfica de la col·lecció d'art romànic, resumit en l'apartat anterior, també ha suposat un coneixement més ampli de la col·lecció i de la seva diversitat, més enllà de les obres que s'exposen a les sales. Aquesta aproximació a la col·lecció es feu principalment amb la visita a les sales de reserva del museu, la reserva de les talles i pintura sobre taula, la reserva de pedra, on es guarda l'escultura monumental i models d'estàtues, i la reserva de pintures murals, la més significativa de les tres, des d'un punt de vista personal, degut a que s'hi poden observar diversos fragments de pintura mural sobre superfícies planes que s'allunyen de la presentació d'aquelles exhibides a les sales i que per tant donen una idea de la fase anterior a la seva preparació, propera al seu arrencament de l'edifici al que

pertanyia. A més, en el marc de la preparació d'una exposició temporal, es varen visitar les sales on es guarden les reproduccions de les pintures murals realitzades en època dels primers arrencaments, reproduccions encarregades per la Junta de Museus per l'estudi de les pintures murals romàniques i la seva divulgació. L'observació d'aquestes reproduccions de les pintures murals romàniques ha servit per reafirmar la seva importància com a testimoni de l'estat dels frescos de les esglésies del Pirineu i altres ja que permeten observar detalls i fragments que s'han perdut en els trasllats de la pintura a la tela, per exemple, i que per tant, constitueixen un material essencial per l'estudi d'aquests conjunts.

La participació en l'organització d'aquesta exposició temporal mencionada anteriorment també ha permès tenir experiència directa dels procediments previs a la seva concreció, tals com la documentació, l'elaboració dels textos, els aspectes gràfics i també en el disseny del discurs expositiu, la seva materialització. Concretament s'ha assistit a una entrevista amb un dissenyador d'exposicions que presentà el projecte a la sala de romànic, proposant diversos materials i formes de fer possible el l'exposició en un intercanvi d'idees amb la comissària d'exposicions, amb una introducció prèvia a la trobada del funcionament de les exposicions en una institució museística pública com és el Museu Nacional d'Art de Catalunya, el qual exigeix un concurs previ de projectes, per citar un dels procediments. Aquest acompanyament del desenvolupament de l'exposició temporal ha permès una aproximació directa que complementa les competències i coneixements adquirits en algunes assignatures de l'itinerari professionalitzador del Màster d'Estudis Avançats en Història de l'Art cursat a la Universitat de Barcelona, en tant que suposen l'aplicació pràctica dels diversos procediments a l'hora d'organitzar una exposició.

L'aproximació als aspectes tècnics de la col·lecció no es reduïren a aquestes visites a les reserves sinó que també la participació en els projectes del departament, tal com s'ha detallat en els apartats anteriors, ha donat la possibilitat de fer el seguiment d'algunes peces en el Centre de Restauració i Conservació Preventiva, com per exemple la talla de sant Joan Evangelista del Museu de Vilafranca del Penedès, el seguiment de la qual ha permès conèixer els procediments pels quals passa una obra prestada d'un altre museu, des de la documentació fins a les intervencions de conservació, que també aporten noves dades per a la interpretació de les obres. A més, també s'ha fet seguiment de les intervencions dutes a terme en un frontal d'altar de la col·lecció, del qual es pogué observar la seva imatge en Raigs X, el que va



permetre comprendre l'estructura d'un frontal, de la fusta que el forma, a més de poder diferenciar els claus que es posaren en origen i els que foren afegits posteriorment, ja al segle XX, a més de distingir amb aquesta tècnica la pintura original de les figures que foren completades en restauracions del segle anterior. Restauracions visibles en el mateix frontal amb els mitjans adequats del Centre de Restauració i Conservació Preventiva. A més, en una de les línies de recerca que s'ha realitzat amb relació a l'església de Sant Pere de Sorpe, s'utilitzaren llums ultraviolades per intentar veure millor les inscripcions d'uns fragments del conjunt, tal com s'ha descrit anteriorment, el que suposà un altra aproximació tècnica en la investigació i estudis de la pintura romànica.

Com no podria ser d'altra manera, la visita a les sales de la col·lecció d'art romànic també suposà una important aportació per l'aprenentatge personal pel que fa a qüestions museogràfiques. Juntament amb la conservadora adjunta de l'Àrea de Medieval, la Sra. Gemma Ylla-Català Passola, s'identificà els canvis més significatius de la instal·lació més recent de la sala, duta a terme el 2011, tal com s'ha apuntat en l'apartat de la història de la col·lecció d'art romànic. Per una banda la il·luminació dels absis, que incideix directament de la pintura amb focus col·locats amagats de la vista del visitant en la part inferior de l'estructura absidal, amb un enfocament diferent a l'anterior, que incidia en la part del mur inferior sense pintures. També s'ha destacat el color més fosc que cobreix les llacunes i zones neutres de les pintures, i els nous suports de la pintura sobre taula. Tanmateix també s'han identificat els punts febles de les sales de la col·lecció des del punt de vista del visitant, com el "mirador" de les sales rebaixades en el sòl dels conjunts de Sant Climent i Santa Maria de Taüll, on els visitants tenen una vista general de la sala per la qual cosa no baixen per observar les pintures, o punts de penombra en certs sectors on estan exposades obres que fan que el visitant no hi accedeixi.

Com s'ha mencionat al principi d'aquest informe, el Museu Nacional d'Art de Catalunya, com a referent pel que fa l'art català, col·labora amb altres institucions en qüestions de restauració i altres serveis. Durant el període de pràctiques també es va poder assistir al procés d'analitzar i mesurar les pintures murals de l'absis de Sant Climent de Taüll en la preparació de la projecció virtual que substituirà la reproducció pintada per Ramon Millet en l'església de Sant Climent, projecte conjunt del MNAC i la Generalitat de Catalunya, en el procés de museïtzació de l'església.

## 5. Valoració de les pràctiques

Del període de pràctiques externes en l'Àrea Medieval del Museu Nacional d'Art de Catalunya, faig una valoració positiva pel que fa l'aprenentatge i el coneixement que ha suposat el contacte amb el funcionament i la dinàmica la institució, incloent l'Àrea Medieval. Es pot dir que s'han assolit els objectius assignats, tant pel que fa la integració en els projectes, la documentació d'obres i la participació en l'ampliació de la base de dades bibliogràfica.

Les diferents tasques realitzades al llarg del període de pràctiques, així com el contacte amb funcionament diari del museu, han suposat una gran aportació. Per una banda cal destacar aquesta integració en la complexitat quotidiana del funcionament d'una institució com el Museu Nacional d'Art de Catalunya, sobretot pel que fa la funció d'una àrea de conservació dins el conjunt de l'entitat i també per la seva dinàmica interna. Un dels aspectes a ressaltar del departament és l'existència d'aquestes dues seccions, romànic i gòtic units en una sola àrea, unió dotada de sentit ja que ambdues col·leccions comparteixen obres provinents d'un mateix indret, per posar un exemple. Aquesta fusió dels dos departaments facilita en aquest cas el desenvolupament del projecte comú.

També ha estat interessant poder veure de prop el funcionament de un departament com a centre des del qual es gestiona una col·lecció en tots es aspectes, des de la intervenció directa sobre les obres exposades, la proposta de nous projectes del museu, incloent l'estudi de préstecs d'obres a altres museus, fins a la col·laboració amb altres institucions, tret possiblement més notori en el Museu Nacional d'Art Catalunya degut a la seva posició capdavantera en l'art català. També fou una gran aportació, en aquest aspecte, el seguiment dels projectes de l'Àrea Medieval relacionats amb exposicions, pròpies o relacionades amb institucions. Destaco aquest punt tenint en compte que paral·lelament a la realització de les pràctiques externes es desenvoluparen les diferents assignatures de Màster d'Estudis Avançats en Història de l'Art, algunes relacionades amb museus i exposicions. Això vol dir que la realització de pràctiques en una institució de gran rellevància cultural com el Museu Nacional d'Art de Catalunya ha permès complementar i tenir una experiència directa relacionada amb els continguts i coneixements adquirits al llarg dels estudis. L'aproximació als aspectes

tècnics i museogràfics són els aspectes a destacar, responent també, tal com es va mencionar en la introducció d'aquesta memòria, als interessos personals.

Pel que fa les tasques realitzades, aquestes s'han de valorar positivament pel coneixement que han aportat en les diferents temàtiques tractades, però també per haver permès participar de manera activa en els projectes del museu i així també participar en la important tasca de recerca realitzada al departament, recerca que es realitza de manera constant sobre les mateixes peces de la col·lecció, privilegiats elements d'estudi que permeten avançar en la investigació sobre l'art romànic. Quant als objectius, aquests s'han complert en la mesura que s'han realitzat aquestes investigacions i activitats. La documentació de les obres és un pas indispensable per al començament de tota recerca, tot i que els projectes s'han centrat en peces no pertanyents de certa manera al museu, no s'ha deixat de banda l'estudi d'aquelles que formen la col·lecció. L'ampliació i revisió de la base de dades bibliogràfiques de la col·lecció d'art romànic també implicà aquest aspecte de documentació de les peces, de l'escultura monumental en aquest cas. Les mateixes tasques assignades suposaren la participació en projectes del departament, tenint com a resultat els resums de les activitats detallats en altre apartat: la investigació centrada en una peça convidada del museu, la talla de Sant Joan Evangelista del Museu de Vilafranca; la recerca organitzada entorn el capitell del monestir de Santa Maria de Camp, projecte del conservador en cap del departament, i finalment la proposta d'identificació de la figura del "sant desconegut" de les pintures recentment trobades a l'església de Sant Pere de Sorpe, pel Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya, projecte realitzat en col·laboració del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

## 6. Conclusions

La realització de pràctiques externes al Museu Nacional d'Art de Catalunya ha suposat una gran aportació en diversos aspectes. Primer de tot ha permès conèixer més a fons la institució i sobretot la col·lecció d'art romànic, la seva història i desenvolupament al llarg del temps. Però sobretot ha suposat una gran aportació pel que fa als coneixements sobre el funcionament d'un museu i la gestió de les col·leccions, tal com s'ha reiterat al llarg d'aquest informe, permetent posar en pràctica els coneixements adquirits al llarg del Màster d'Estudis Avançats en Història de l'Art, i ampliar-los amb l'experiència directa en aquest àmbit. D'aquesta manera l'experiència ha estat enriquidora, per haver participat activament en els projectes del departament i seguir de prop la important tasca de gestió d'una col·lecció, com també el treball que hi ha darrere aquesta col·lecció, sigui aquest la recerca constant relacionada amb l'art romànic i les peces de la col·lecció, la participació activa en les publicacions del museu o relacionades amb el romànic, la intervenció directa de les peces i, sobretot, la col·laboració amb altres institucions culturals. Aquesta reiteració en la importància d'aquests aspectes museològics, museogràfics i tècnics es justifica, tal com s'ha mencionat a la introducció del present informe, per les expectatives professionals pròpies, degut a l'interès personal en l'art medieval i sobretot aquests aspectes relacionats amb institucions com museus.

Les pràctiques al Museu Nacional d'Art de Catalunya també permeteren un aprofundiment en l'art romànic i la col·lecció del museu, fruit de les diverses recerques, projectes i activitats i sobretot pel treball constantment relacionat amb peces de la col·lecció, que també expliquen la història de la institució. Aquesta proximitat permeté un interès renovat en la investigació i la recerca relacionades amb l'art medieval, sobretot en l'art romànic, de la mateixa manera que també han servit com a motivació per emprendre en un futur el camí professional dedicat als museus.

## 7. Bibliografia

- ARAD, Lily. *Santa Maria de Barberà de Vallès. Fe i poder darrere les imatges sacres*. Tabelaria Edicions, Barberà del Vallès, Barcelona, 2011
- BERENGUER I AMAT, Mireia, "La incidència de la venda de la col·lecció Plandiura a la premsa de l'època", *Butlletí de la Reial Acadèmia de les Belles Arts de Sant Jordi*, XVI, 2002, p.11-25
- BOHIGAS, Oriol, "El Palau Nacional del MNAC", *Butlletí del Museu Nacional de Catalunya*, Vol.3 Museu Nacional d'Art de Catalunya, Electa España, Barcelona, 1999, 41-42
- CABESTANY I FORT, Joan F. et al. "Joan Ainaud de Lasarte", Memòria del Curs 1995-1996, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1997, p. 129-142.
- CAMPS I SÒRIA, Jordi, PAGÈS, Montserrat, "Història dels trasllats dels absis", *Butlletí del Museu Nacional de Catalunya*, Vol.3, Museu Nacional de Catalunya, Electa España, Barcelona, 1999, p. 17-29
- ÍDEM, LORÉS I OTZET, Immaculada, "Sant Joan Evangelista", La col·lecció somiada. Escultura medieval a les col·leccions catalanes [catàleg d'exposició], BARRACHINA, Jaume, LLONCH, Sílvia (coord.), Museu Frederic Marès, Barcelona, 2002, p. 107-108
- ÍDEM, "El projecte museològic de la sala d'Art Romànic. Del 1995 al moment actual", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Vol. 8, 2005, p. 63-68
- ÍDEM, YLLA-CATALÀ PASSOLA, Gemma, "Les sales d'art romànic del Museu Nacional d'Art de Catalunya. L'actualització de l'any 2011" *Mnemosine*, nº 7, 2011, 103-110
- CARBONELL, Eduard, CAMPS I SÒRIA, Jordi, PAGÈS, Montserrat, "La instal·lació de 1995", *Butlletí del Museu Nacional de Catalunya*, Vol. 3, Museu Nacional de Catalunya, Electa España, Barcelona, 1999, p.31-37
- CASTIÑEIRAS, Manuel, CAMPS I SÒRIA, Jordi, "Introducció al romànic a Catalunya", *El Romànic a les col·leccions de MNAC*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Lunwerg Editores, Barcelona, 2008, p.9-18
- CHRISTE, Yves. *L'Apocalypse de Jean: sens et développement de ses visions synthétiques*, Picard, París, 1996
- *El descubrimiento de la pintura mural románica catalana. La colección de reproducciones del MNAC*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Editorial Electa, Barcelona, 1993

- FOLCH I TORRES, Joaquim “Cómo fueron arrancados y transportados los frescos románicos del Museo de Arte de Cataluña” *La Vanguardia*, Dijous 6 de desembre, 1934, p.6
- GARLAND, Emmanuel, *L'iconographie romane dans la region centrale des Pyrénées: avec un inventaire de l'ensemble des richesses romanes du Comminges, du Couserans, du Pallars et du Ribagorza*. Sous la direction de Yves Bruand. Tesi doctoral, Université de Toulouse Le Mirail, U.E.R. d'Histoire de l'Art, 1995
- GARNIER, François, *Le langage de l'image au moyen age*, Le Léopard d'Or, Paris, 1989
- *Legado Espona*, guia, Junta de Museos de Barcelona, Barcelona, 1958
- MENDOZA, Cristina, “El Museu d'Art de Catalunya”, *Convidats d'honor. Exposició commemorativa del 75è aniversari del MNAC* [catàleg d'exposició], MENDOZA, Cristina, OCAÑA, Maria Teresa, et al., Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2009, p. 17-32
- *Museu Nacional d'Art de Catalunya. Guia*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Scala, Barcelona, Florència, 2009
- POISSON, Olivier “Le portail de l'église du Monastir del Camp à Passà”, *Le Maître de Cabestany*, Zodiaque, 2000, 170-173
- PONSICH, Pierre, “Santa Maria del Camp”, *Catalunya Romànica*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1993, p. 278-279
- *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, catàleg de l'exposició, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Lunweg Editores, Barcelona, 1992
- SUREDA, Joan, *La pintura romànica en Cataluña*, Alianza Editorial, Madrid, 1981
- TRULLÉN I THOMÀS, Josep M., “Els museus i el patrimoni artístic medieval a Catalunya”, *Obres mestres del romànic. Escultures de la Vall de Boí*, CAMPS I SÒRIA, Jordi, DECTOT, Xavier (Dir.), Museu Nacional de Catalunya, Réunion des Musées Nationaux, Barcelona, Paris, 2004, p. 35-41
- VERDAGUER SERRAT, Judit, “Santa Caterina de La Seu d'Urgell: un altre exemple de dispersió de pintura romànica”, *La princesa sàvia. Les pintures de Santa Caterina de la Seu d'Urgell*, catàleg de l'exposició, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Museu Episcopal de Vic, Barcelona, Vic, 2009, p.13-22

## Webgrafia

- Museu Nacional d'Art de Catalunya. El Museu.  
[http://www.mnac.cat/sobremnac/sob\\_que\\_el\\_mnac.jsp?lan=001](http://www.mnac.cat/sobremnac/sob_que_el_mnac.jsp?lan=001)
- Catàleg del fons Lluís Plandiura i Pou. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona:  
[http://w110.bcn.cat/ArxiuHistoric/Continguts/Documents/Fitxers/Plandiura%20i%20Pou,%20Joaquim%20\(5D.54\).pdf](http://w110.bcn.cat/ArxiuHistoric/Continguts/Documents/Fitxers/Plandiura%20i%20Pou,%20Joaquim%20(5D.54).pdf)