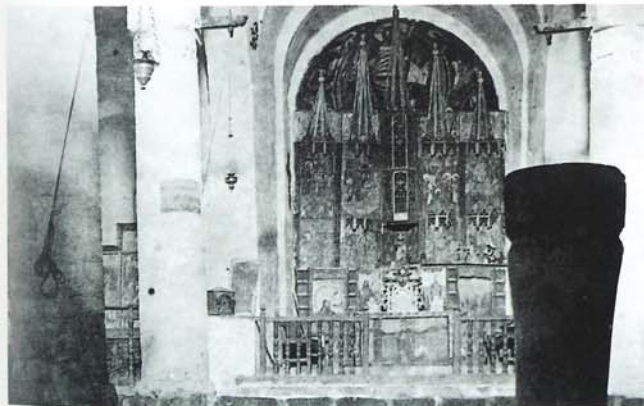


Història dels trasllats dels absis

Jordi Camps i Montserrat Pagès

Les pàgines que segueixen a continuació són un breu resum de la història, ja dilatada, dels moviments a què han estat sotmesos els conjunts de pintura mural romànica del Museu des del moment en què es van arrencar dels seus edificis d'origen. Un resum on hem volgut tenir en compte tant aquells trasllats massius com els viatges particulars dels anomenats, sovint de manera generalitzadora, absis, denominació que també inclou, però, altres tipus d'espais i de volums arquitectònics (naus, atris o altres dependències de construccions religioses).

El motiu central d'aquesta síntesi és recordar i contrastar els trasllats, interns o externs, que van precedir el fins ara últim moviment amb motiu de la instal·lació de la nova Sala de Romànic del Museu Nacional d'Art de Catalunya, inaugurada el desembre de 1995. Més enllà del pur aspecte tècnic dels trasllats, ens ha semblat imprescindible analitzar-ne també els antecedents i els factors que els van motivar, així com l'esperit que va dominar en la seva presentació i ordenació en cadascuna de les diferents instal·lacions. D'aquesta manera, observarem com la història d'aquests trasllats es relaciona, directament o no, amb la història cultural del país i de les institucions on s'han allotjat els conjunts. En definitiva, veurem com una part significativa dels arguments que van empènyer aquestes mudances és conseqüència de decisions de política cultural relativa al patrimoni i als museus de Catalunya, així com de l'esforç de personalitats ben determinades. Sense oblidar, és clar, el valor emblemàtic dels conjunts de pintura mural de la col·lecció de romànic del Museu, que són els que li atorguen la seva singularitat.



Sant Climent de Taüll. Interior de l'església amb les pintures de l'absis central visibles rere el retaule.

Els antecedents i els orígens de la formació de la col·lecció de pintura mural

Els antecedents

Cal situar els orígens no immediats de la col·lecció de pintura mural romànica del MNAC en el context de fets com són ara les primeres descobertes i publicacions de conjunts com el de Sant Quirze de Pedret (1887), al Berguedà, o els de l'església de Sant Pere de Terrassa (1895), al Vallès, entre d'altres. Paral·lelament, també es van donar a conèixer alguns conjunts del Rosselló. Anteriorment, ja s'havia desvetllat l'interès per la pintura sobre taula d'aquesta mateixa època.

Aquestes descobertes, així com els primers treballs de recerca i les publicacions que van generar, responien a l'ambient de renovació cultural, de reivindicació d'una identitat nacional pròpia, que cercava les seves bases en el passat medieval. Es tracta d'un ambient relacionat amb la Renaixença i les seves conseqüències que, des de diferents punts de vista, va trobar continuïtat en el modernisme i en el noucentisme, a la vegada que en l'àmbit polític es va materialitzar en esdeveniments com ara la creació de la Mancomunitat de Catalunya. Cal dir, a més, que també estava connectat amb l'interès pel món medieval que es va despertar a Europa a partir del romanticisme, especialment al segle XIX.

Les primeres institucions dedicades a la salvaguarda del patrimoni arquitectònic i artístic, així com també a la formació de les primeres col·leccions, estan directament relacionades amb aquest panorama. En aquest sentit, destaquen personalitats com ara Josep Puiggarí, fundador de l'Associació Artístico-Arqueològica de Barcelona, qui precisament va publicar, el 1889, un dels primers estudis sobre les pintures de Pedret. Cap a les darreres dècades del segle XIX va tenir lloc la creació d'alguns museus com ara el Museu Episcopal de Vic, el 1891, o el de Solsona l'any 1896, els quals es van veure implicats des d'aquell moment en les tasques de recerca i divulgació de les descobertes.

La descoberta i la divulgació dels conjunts

La primera dècada del segle XX va viure, però, una sèrie de fets decisius per a la futura col·lecció de pintura mural: en primer lloc, la reorganització, el 1907, de la Junta de Museus, orga-



Santa Maria de Mur. Detall de les pintures de l'absis central abans del seu arrencament.

nisme en el qual van intervenir personalitats actives i significatives com ara Raimon Casellas, Josep Pijoan i Josep Puig i Cadafalch; aquest mateix any va tenir lloc una expedició a l'Alt Urgell i a la Cerdanya a conseqüència de la qual es van adquirir algunes obres romàniques de pintura sobre taula, d'escultura i d'orfebreria, les quals van anar augmentant i enriquint el catàleg del Museu.

Rere aquests episodis hi havia una voluntat clara d'evitar la desaparició i la dispersió del patrimoni artístic del país i d'impulsar, així, les adquisicions fetes per la Junta de Museus.

Però la data clau en aquesta època, sobretot per a la col·lecció de pintura mural, és, sense cap mena de dubte, el 1907. Aquest any, per iniciativa d'Enric Prat de la Riba, es va crear l'Institut

d'Estudis Catalans, entitat que va organitzar l'expedició arqueològica i jurídica a la ratlla d'Aragó. Així va ser com va començar realment la descoberta dels conjunts de pintura mural més importants, especialment de la zona occidental del Pirineu català —molts dels quals conserva el MNAC—, com són ara els de la vall de Boí.

Des d'aquella data, el coneixement d'aquestes obres va anar disposant d'una altra eina: la publicació en fascicles de l'obra titulada *Les Pintures Murals Catalanes*, amb text de Josep Pijoan, que incloïa estudis dels conjunts, a més de plantes, fotografies i dibuixos. L'experiència comptava amb models francesos duts a terme pocs anys abans, els quals havien estat adquirits per a la biblioteca. Per a les il·lustracions, la Junta de Museus va encarregar la realització de còpies dels conjunts pictòrics que s'anaven descobrint i estudiant, tasca que va acabar assumint en la seva totalitat el pintor Joan Vallhonrat. També per aquelles dates es va elaborar una altra obra fonamental, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, encapçalada per Puig i Cadafalch.

Cap a la formació del nucli de la col·lecció

El ressò de les descobertes successives i de les publicacions dedicades a l'estudi dels conjunts va desvetllar l'interès per la pintura mural romànica no només dels estudiosos, sinó també de persones del món del mercat de l'art i del col·leccionisme privat, tant català com internacional. Convé recordar que tot plegat succeïa en una època en què algunes institucions i personalitats catalanes van actuar per evitar la pèrdua i la dispersió del patrimoni artístic, amb l'adversitat que suposaven els buits legislatius existents en aquest terreny. Un reflex clar d'aquesta situació es va donar quan, el 1919, en el transcurs de les tasques de reproducció de les pintures de l'absis de Santa Maria de Mur a càrrec de Joan Vallhonrat, es va descobrir una campanya d'extracció i d'exportació de les pintures murals. Els noms propis dels personatges implicats en l'operació, així com l'emigració de l'absis central de Mur cap a Boston (on consta almenys des de l'any 1921), són prou coneguts. En aquells moments va destacar l'actitud enèrgica de la Junta de Museus i, especialment, de Joaquim Folch i Torres, que des de 1918 era el director de la Secció d'Art Medieval i Modern del Museu.

Un cop frenada l'operació massiva, anul·lada la primera compra i evitada, així, la dispersió, es va decidir arrencar les pintu-



res i traslladar-les a Barcelona, i es va fer un contracte per a la seva venda a la Junta de Museus. Es va tenir en compte el deteriorament dels frescos i l'estat preocupant dels edificis corresponents, alhora que es va intentar evitar que aquella situació es repetís. D'aquesta manera, la Junta de Museus va adquirir les pintures de Sant Joan de Boí, Sant Pau d'Esterrí de Cardós, Santa Maria de Ginestare, Santa Maria d'Àneu, Sant Pere de la Seu d'Urgell, Santa Eulàlia d'Estaon, Sant Climent i Santa Maria de Taüll i Sant Pere del Burgal, si bé aquest darrer conjunt va ser finalment substituït pel de Sant Miquel d'Engolasters. Poc després es van autoritzar arrencaments a Sant Quirze de Pedret.

El primer trasllat: de les esglésies d'origen a Barcelona, a l'antic arsenal de la Ciutadella (1919-1923)

L'operació d'arrencament, trasllat i instal·lació dels conjunts de pintura mural a Barcelona es va dur a terme entre 1919 i 1923. Aquest primer trasllat, que inaugurava la sèrie de «viatges» dels conjunts de pintura mural, va comportar nombroses dificultats, algunes motivades pels mitjans de transport de què es disposava i per l'estat precari de les vies de comunicació. Així, en el cas dels conjunts de la vall de Boí, les teles, enrotllades i tancades en caixes, van ser portades amb mula fins a la Pobla de Segur; amb camió des d'aquest punt fins a Tàrraga, i amb tren fins a Barcelona.

Una de les diferències fonamentals entre aquest primer trasllat i els posteriors és que en aquest primer les pintures, adherides a les teles de l'arrencament, encara no havien estat traspasades a tela, ni tampoc muntades en cap mena de suport. Les teles de l'arrencament, simplement enrotllades amb les pintures, van ser tancades en caixes de fusta i es va utilitzar palla com a material aïllant i protector. D'aquesta manera, el traspàs de les pintures a tela va tenir lloc a Barcelona.

La primera instal·lació dels conjunts es va fer a l'antic arsenal de la Ciutadella, que ja des de 1915 era la seu de l'aleshores anomenat Museu d'Art i Arqueologia. La nova presentació de les sales, amb les pintures murals va ser inaugurada el 1924. Es van presentar els conjunts en formes arquitectòniques construïdes amb estructures de fusta que dissimulaven el volum



Transport dels fragments de pintura de la vall de Boí fins a Barcelona.



Palau de la Ciutadella. Treballs d'instal·lació de les pintures de Santa Maria de Taüll a la sala corresponent del Museu.



Palau de la Ciutadella. Estat de les pintures de Sant Climent de Taüll instal·lades a la sala corresponent.



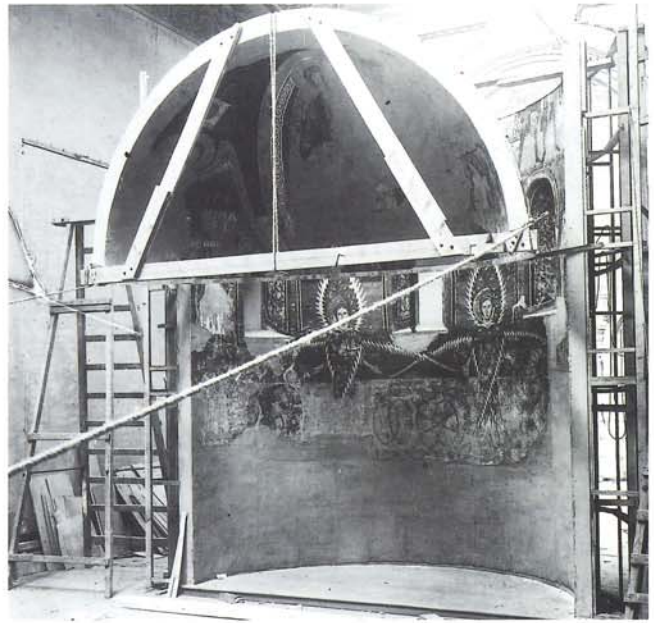
Palau de la Ciutadella. Estat de les pintures de Santa Maria de Ginestarre instal·lades a la sala corresponent al costat d'obres d'altres tècniques.

convex, extern, dels absis. Aquests absis van ser aixecats seguint les mides dels originals, d'acord amb plànols elaborats per l'arquitecte Josep Francesc Ràfols. Evidentment, també hi havia fragments plans, que van ser encastats o penjats a les parets.

Des del punt de vista museogràfic, cal remarcar que en aquells moments no es va pretendre reconstruir del tot els espais concrets originaris de les pintures. Es va buscar, en canvi, la relació amb obres d'altres tècniques i evocar aspectes del caràcter religiós, litúrgic, de l'art romànic. D'aquesta manera, l'ordenació no va obeir a criteris d'ordre cronològic i estilístic, i sovint les pintures dels absis van anar acompanyades per elements d'altar i, per tant, de mostres de pintura sobre taula, talla en fusta o arts de l'objecte. En el catàleg de la Secció de Romànic, publicat el 1926, es pot seguir l'esperit d'aquesta ordenació al llarg de les vuit sales de què constava. Així per exemple, en la sala I es van exposar l'absis de Ginestarre (amb el frontal d'altar d'Estèrri de Cardós a l'interior), l'absis de Sant Miquel d'Engolasters (amb el frontal d'Alòs d'Isil) i les restes de la porta nord de Sant Joan de Boí.

El segon trasllat: de la Ciutadella al Palau Nacional (1931-1934)

La instal·lació de les col·leccions d'art català al Palau Nacional de Montjuïc deriva del replantejament de la política cultural i, concretament, museística del país endegat lògicament arran dels canvis experimentats per l'Estat i per Catalunya amb l'adveniment de la II República. Així, es va crear el Museu d'Art de Catalunya, amb seu en aquell edifici, que havia estat construït amb motiu de l'Exposició Internacional de 1929 i que aleshores va permetre la concentració i l'ordenació de les col·leccions d'art català. Hi havia hagut altres opcions per a la instal·lació de les col·leccions, com per exemple el monestir de Pedralbes (negociat el 1930) o la construcció d'un nou edifici en uns terrenys propers a l'actual plaça de Francesc Macià, però malgrat els inconvenients que el desaconsellaven (entre d'altres, la distància respecte de la ciutat), el Palau Nacional es va imposar com a nova seu. S'havia previst la inauguració per al 7 d'octubre de 1934, però els anomenats Fets d'Octubre d'aquell any van obligar a ajornar l'acte fins al novembre. Amb el govern català empresonat, l'acte va prendre un caràcter molt diferent del que hauria hagut de tenir de primer.



Palau de la Ciutadella. Treballs de desmuntatge de l'absis de Santa Maria d'Àneu.



Treballs de trasllat de l'absis de Sant Miquel d'Engolasters del Palau de la Ciutadella al Palau Nacional.



Treballs de trasllat de la part superior de l'absis de Sant Pau d'Esterrí de Cardós del Palau de la Ciutadella al Palau Nacional.

Abans de la instal·lació de la col·lecció van ser necessàries obres de consolidació i habilitació del Palau, que havia restat abandonat des de la clausura de l'Exposició Internacional. Malgrat que durant el certamen havia allotjat la mostra *El Arte en España*, les característiques de l'edifici no s'adequaven a les condicions d'un museu. En canvi, sí que oferia espais prou amplis per a obres com els conjunts de pintura mural, que destacaven per la seva alçada. Amb tot, les futures sales van ser impermeabilitzades i s'hi van construir envans per aïllar-les de les condicions exteriors. També des d'un punt de vista decoratiu es va intentar adaptar els espais a la seva nova funció: «S'ha procurat convertir les sales en senzilles i clares de manera que sigui possible la contemplació fàcil i sense destorbs de les obres que s'hi exhibeixin», tal com deia l'arquitecte Ramon Reventós, el qual es va encarregar de les transformacions esmentades. Es va intentar, d'aquesta manera, que els espais i els elements arquitectònics de la reestructuració fossin prou discrets i potenciessin, per tant, les obres d'art. Però alhora també es va procurar adequar l'aparença dels interiors a les formes artístiques. Així, les finestres de les sales on s'exposaven els absis eren d'arc de mig punt.

El trasllat de les col·leccions va tenir lloc entre 1931 i començaments de 1933. Tot plegat va comportar, és clar, el trasllat dels fons d'art romànic i, especialment, dels conjunts de pintura mural, part que, per les seves dimensions i pel seu caràcter emblemàtic, va requerir una cura especial i una certa espectacularitat. D'aquesta manera, les estructures dels absis van ser transportades senceres o parcialment desmuntades segons la seva envergadura. Els mitjans utilitzats en aquella època es caracteritzaven per una certa simplicitat tècnica. El transport per la ciutat es va fer amb camions.

La nova presentació dels conjunts murals romànics s'integrava en un projecte que Folch i Torres havia pogut afrontar de manera més coherent que l'anterior, amb la possibilitat de comptar amb una nova ordenació i organització de les sales, que a més a més s'adequava als corrents museogràfics de l'època. Cal tenir present que es comptava amb nous exemplars, especialment a partir de l'adquisició, el 1932, de la col·lecció Plandiura, que va suposar l'entrada de fragments de Sant Pere del Burgal, Sant Pere d'Esterrí d'Àneu, Santa Eugènia d'Argolell, Santa Maria del castell d'Orcau i Sant Romà de les



Palau Nacional, treballs de muntatge de l'absis de Sant Pau d'Esterrí de Cardós.

Bons. També es van incorporar al muntatge els elements de la nau de Sant Pere de Sorpe, dipositats el 1929 (si bé no van ser adquirits formalment fins al 1946), així com els de l'absis andorrà de Sant Romà de les Bons, que van ingressar com a donatiu de Lluís Plandiura.

Com ja hem dit més amunt, en la instal·lació van intervenir les noves aportacions en el terreny de la museografia, especialment quant a la conservació i la seguretat de les obres, així com també la potenciació dels seus aspectes estètics. Es van condicionar les sales a fi que mantinguessin una certa concordança amb les formes dels espais absidals i de la resta d'obres artístiques. Es va procurar, així, presentar les obres de la manera més

adequada, amb el màxim de coherència amb el marc arquitectònic del continent, el Palau Nacional.

Els conjunts de pintura mural es van ordenar des del punt de vista cronològic i topogràfic (segons paraules del mateix Folch i Torres), d'acord, és clar, amb l'estat de la qüestió d'aquells moments. Com en la instal·lació de la Ciutadella, les obres d'altres tècniques s'intercalaven amb les de pintura mural, si bé els conjunts de pintura mural van seguir determinant tot el recorregut. El component didàctic és un altre aspecte característic de la nova presentació, de manera que es va dedicar un espai a explicar i il·lustrar els arrencaments i el trasllat dels conjunts. L'esperit d'aquesta presentació i dels seus continguts queda clarament reflectit en el *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya*, publicat el 1936. En les introduccions a cadascuna de les sales s'entreveuen el protagonisme dels conjunts de pintura mural i l'interès manifestat no sols per aquests conjunts, sinó també pels aspectes arquitectònics i històrics de les esglésies d'on provenien. Paral·lelament, les qüestions relatives a la iconografia dels fragments pictòrics van esdevenir un dels centres d'atenció del text esmentat.

Tot i l'interès per establir l'ordenació cronològica i topogràfica, alguns conjunts encara quedaven lleugerament disgregats, per bé que altres tendien ja cap a la concentració en un àmbit, com ara en els casos de Santa Maria de Taüll i de Sant Joan de Boí. Sovint, els espais absidals també eren ocupats per elements d'altar, especialment frontals i crucifixos.



Palau Nacional, estat final de la sala corresponent a les pintures de Santa Maria de Taüll.

El periple de la Guerra Civil: Olot (1936); París (1937); retorn de les obres (1939)

El «viatge» a Olot (1936)

Amb el començament de la Guerra Civil espanyola es va plantejar el problema de la seguretat i de la integritat de les obres allotjades al Palau Nacional. A la inseguretat derivada de la mateixa guerra cal afegir el fet que la muntanya de Montjuïc era, per la presència del castell, una zona militar, de manera que existia el perill de possibles atacs, tal com efectivament va succeir. Es va fer necessari, doncs, evacuar les obres d'art. Per aquests motius es va endegar una nova campanya de salvament del patrimoni artístic que va portar a nous moviments de les obres d'art i que va afectar, així, els conjunts de pintura mural romànica. Cal dir, d'entrada, que aquests moviments s'englobaven en la sèrie de mesures preses per les institucions catalanes a fi de preservar el patrimoni artístic; en aquest sentit, i



Trasllat a Olot. Fragment de l'absis de Santa Eulàlia d'Estaon a l'entrada de l'església de Sant Esteve d'Olot.



Trasllat a Olot. Fragment de l'absis de Sant Pere de la Seu d'Urgell extret del Palau Nacional.

donada l'excel·lència i la precarietat de la situació, s'havia creat la Comissaria General de Museus, que desenvolupava les funcions de la Junta de Museus, dissolta el juliol de 1936.

D'aquesta manera, es va ordenar el trasllat de les obres del Museu, els conjunts de pintura mural inclosos, cap a Olot, a la Garrotxa, una zona allunyada dels punts on el conflicte bèl·lic podia ser més intens i propera a la frontera. Les peces van ser desmuntades i tallades acuradament en seccions, tasca que Folch i Torres va encarregar a Josep Gudiol i Ricart. Així, per exemple, els conjunts de la Seu d'Urgell i d'Estabon van ser novament desmuntats i, com els altres, dipositats a l'església de Sant Esteve d'Olot, tal com il·lustren algunes fotografies de l'època. El trasllat es va realitzar entre l'octubre i el desembre del mateix any 1936, en condicions tècniques precàries, per carretera i en una situació de perill evident.

Les exposicions d'art català medieval a París (1937)

Com altres obres del Museu, alguns conjunts de pintura mural romànica van participar poc després en l'exposició d'art medieval català titulada *L'Art Catalan du xe au xve siècle*, celebrada al Jeu de Paume de París, entre el març i el maig de 1937. Aquesta mostra, que va sorgir de la iniciativa de la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya, va permetre mostrar a França i a l'estranger la importància i l'excel·lència d'aquesta part de la col·lecció, alhora que va afavorir-ne la divulgació entre els estudiosos.

La selecció de peces havia estat a càrrec de Joaquim Folch i Torres qui, juntament amb l'arquitecte Josep Lluís Sert, també va organitzar la presentació de les obres. Les condicions de la sala impedièren la instal·lació dels conjunts de gran alçada, de manera que només s'hi van poder incloure els absis petits i els fragments plans. Es van transportar per carretera, amb camions. Un dels cartells que feia publicitat de l'exposició estava il·lustrat amb un detall de l'absis de Santa Maria de Taüll.

Malgrat el ressò i l'èxit de públic, l'exposició del Jeu de Paume es va haver de clausurar el 20 de maig per tal de complir els compromisos anteriors. El govern francès va oferir la possibilitat de traslladar-la al castell de Maisons-Laffitte, situat a les portes de París, de manera que la mostra, titulada aleshores *L'Art Catalan a Paris*, es va desenvolupar paral·lelament a l'Exposició Internacional del mateix any 1937. L'espai d'aquell edifici per-

metia la instal·lació d'obres de més alçada, com ara els absis de Sant Climent i de Santa Maria de Taüll. Les obres romàniques i, entre elles, les pintures murals, es van exposar a la planta baixa: la primera sala contenia els fragments de Sant Joan de Boí (Lapidació de sant Esteve), d'Orcau i de Sorpe (Anunciació, Mare de Déu amb el Nen); la segona, el conjunt de Santa Maria de Taüll; la tercera, l'absis central de Sant Climent de Taüll, un altre fragment de Sorpe i fragments de l'absis de Sant Pere del Burgal; la quarta, l'absidiola de Sant Esteve d'Andorra la Vella; i la cinquena, l'absis de Sant Miquel d'Engolasters. El seu muntatge es caracteritzava, com abans al Jeu de Paume, per l'austeritat, i s'accentuava el mateix desig d'apropar-se a l'ambient dels espais absidals amb el mobiliari de l'altar. Així doncs, alguns d'ells van aparèixer exposats sobre estructures a les quals s'accedia per una graonada, i sota les superfícies de les voltes absidals s'hi exposaven frontals d'altar juntament amb creus de talla o d'orfebreria. En general, a cada sala els conjunts de pintura al fresc s'intercalaven amb les obres d'altres tècniques.

La nova exposició es va celebrar entre el juny i el novembre del mateix any 1937, si bé les obres hi van estar dipositades fins al setembre de 1939, ja acabada la Guerra Civil espanyola, i custodiades per Folch i Torres. Mentrestant, les altres obres havien restat a Olot i en altres punts dels Pirineus.

Paral·lelament s'havien efectuat campanyes de salvament d'alguns conjunts que al començament del conflicte armat romanien *in situ*. És el cas de les tasques dutes a terme per Josep Gudiol i Ricart, que va actuar el 1937 en l'arrencament i trasllat de les pintures de la sala capitular del monestir de Sixena, incendiat el 1936. Van ser custodiades a la casa Amatller juntament amb elements procedents d'arrencaments d'altres conjunts, que més endavant van passar a formar part d'altres col·leccions.

El retorn de les obres (1939)

Acabada la guerra, un organisme creat en aquells moments, el SERPAN, es va fer càrrec del retorn de les obres l'octubre de 1939, operació en la qual també va intervenir, indirectament, Folch i Torres. Les obres van ser transportades amb ferrocarril des de les proximitats de Maisons-Laffite fins a Barcelona.

El remuntatge dels absis va alentir les tasques relacionades amb les sales d'art romànic, que no es van tornar a obrir fins al 1942. Des del punt de vista tècnic, hi va participar l'arquitecte Ramon Raventós, que ja havia col·laborat amb Joaquim Folch i Torres en la instal·lació de 1934.

Remodelacions a causa de l'ampliació del fons i de l'exposició d'art romànic de 1961

Durant els primers anys de la postguerra, el ritme d'ingressos va disminuir considerablement. Malgrat tot, cal tenir presents alguns fets prou significatius que es van reflectir en muntatges posteriors. D'aquesta manera, destacarem en primer lloc el dipòsit del gran conjunt de les pintures de la sala capitular del monestir de Santa Maria de Sixena, les quals, recordem-ho, havien estat salvades el 1937. El 1943 es van adquirir diversos



Palau Nacional, *Exposició internacional d'art romànic* de 1961. Detall de la instal·lació de les pintures de l'atri de Sant Vicenç de Cardona.



Palau Nacional, treballs d'instal·lació de les pintures de la sala capitular de Santa Maria de Sixena, el 1961.

fragments del monestir castellà de San Pedro de Arlanza, que havien estat arrencats i traspassats per Ramon Gudiol. El 1946 es van incorporar formalment a la col·lecció els fragments de Sant Pere de Sorpe, els quals, com ja hem assenyalat anteriorment, es trobaven dipositats al Museu des de feia anys.

Després del nomenament, el 1948, de Joan Ainaud de Lasarte com a director del Museu d'Art de Catalunya, hi van haver nous arrencaments i ingressos, especialment a partir de la dècada dels anys 60. Eren el resultat d'una campanya de revisió de les esglésies de les quals ja es posseïen conjunts importants, i de la prospecció d'altres encara poc conegudes. Alguns dels conjunts van ser muntats en moments diversos, com ara en el marc de l'organització de l'exposició d'art romànic de 1961, en reformes posteriors a aquesta data i, és clar, per a la instal·lació dels anys 1971-1973; tot plegat ho detallarem més endavant. No sempre, però, els fragments van ser exposats immediatament, de manera que alguns es van incorporar a les sales en muntatges posteriors, o bé van romandre a les reserves del Museu. Tot i que no va ser una campanya tan emblemàtica i massiva com la de 1919-1923, va suposar un seguit de trasllats individuals al Museu des del lloc respectiu d'origen, així com un esforç remarcable que cal tenir en compte no sols pel seu interès enorme des del punt de vista de l'art i de la seva conservació, sinó també pel fet que alguns dels nous ingressos van ser determinants en l'organització del trasllat de 1995.

Si tenim en compte la sèrie d'obres exposades actualment a la Sala de Romànic, les novetats i els moviments més significatius van ser els següents: el 1950-1953 es van arrencar i traspasar les pintures de l'absis lateral dret de Santa Maria de Mur —tasca realitzada per Ramon Gudiol—, les quals van ingressar al Museu el 1961; el 1952 van arribar les pintures de l'absis de Sant Cristòfol de Toses; el 1953 van ser dipositades les de l'atri de Sant Vicenç de Cardona; i el 1958, els Amics dels Museus van donar diversos fragments procedents de l'absis de Sant Pere d'Àger. Tampoc no podem oblidar un nou ingrés procedent de Sixena que data de 1960.

Entre els anys 1960 i 1964 va tenir lloc una sèrie de nous arrencaments que procedien de la revisió d'aquells conjunts dels quals ja es posseïen pintures de la campanya dels anys 1919-1923. És així com arriben al Museu, el 1960, nous fragments de Sant Climent i de Santa Maria de Taüll; el 1961, les pintures de l'absis lateral de Mur i un fragment procedent del central; i el 1964, nous fragments de Sant Pere de Sorpe i de Sant Pere del Burgal. També aquest mateix any van entrar al Museu nous fragments de Ginestarre, com ara la capa profunda d'una part de l'absis. A més a més, el 1962 va tenir lloc l'adquisició de les pintures de l'absis de l'església del castell de Marmellar, arrencades i traspassades per Ramon Gudiol; el 1963, els fragments de Sant Iscle i Santa Victòria de Surp i de Santa Caterina d'Isavarre, si bé altres fragments d'aquests dos darrers conjunts, que estaven en perill clar de destrucció, van passar a formar part del Museu Diocesà de la Seu d'Urgell.

Poc després, el 1969 i el 1971, encara van ingressar noves pintures procedents de Santa Maria de Taüll, especialment les de l'altar de l'absis central, així com la capa profunda del mateix absis. També cal esmentar el donatiu que va fer Josep Gudiol el 1973 d'un fragment de San Pedro de Arlanza.

En el marc de la ja esmentada *Exposició internacional d'art romànic* de l'any 1961, organitzada pel govern espanyol sota el patrocini del Consell d'Europa, les sales d'art romànic van adquirir un paper determinant en la mesura que s'integraven al començament del discurs de l'exposició. D'aquesta manera, la planta baixa del Museu d'Art de Catalunya, al Palau Nacional, que contenia les obres del fons del Museu, feia de marc a altres obres. Evidentment, els conjunts de pintura mural van ser un element bàsic en l'articulació d'aquell programa. Com a novetats, hi havia les pintures de l'atri de Sant Vicenç de Cardona, que es van instal·lar en el pis superior i que es mostraven al públic per primer cop, si bé no es van integrar a la col·lecció

permanent; el 1961 també es va muntar l'absis lateral de Mur i es va presentar la columna de l'absis central d'aquest mateix conjunt; a més a més, es van instal·lar les pintures de la sala capitular de Sixena.

El trasllat intern i la remodelació de 1972-1973

Entre 1972 i 1973 va tenir lloc una nova reforma de les sales d'art romànic que també es va reflectir en l'ordenació i la disposició dels absis, dels conjunts de pintura mural. Cal dir d'entrada que es va preveure aquesta nova instal·lació com a provisional, com «un primer pas per a aconseguir la realització d'un pla molt més complet» (segons es diu en la presentació de la guia corresponent, publicada el 1973) que contemplava un canvi de seu: el monestir de Pedralbes segons les previsions. Efectivament, arran d'un conveni signat el 1972 entre l'Ajuntament de Barcelona i la comunitat de monges d'aquest monestir, es va plantejar un projecte que incloïa la construcció d'edificis de nova planta on s'havien d'allotjar, entre altres, les obres d'art romànic.

Les sales de romànic van continuar ubicades a la planta baixa de la zona oest de l'edifici i en una part de la perifèria de la Sala Oval. També en aquest cas la integració de les pintures

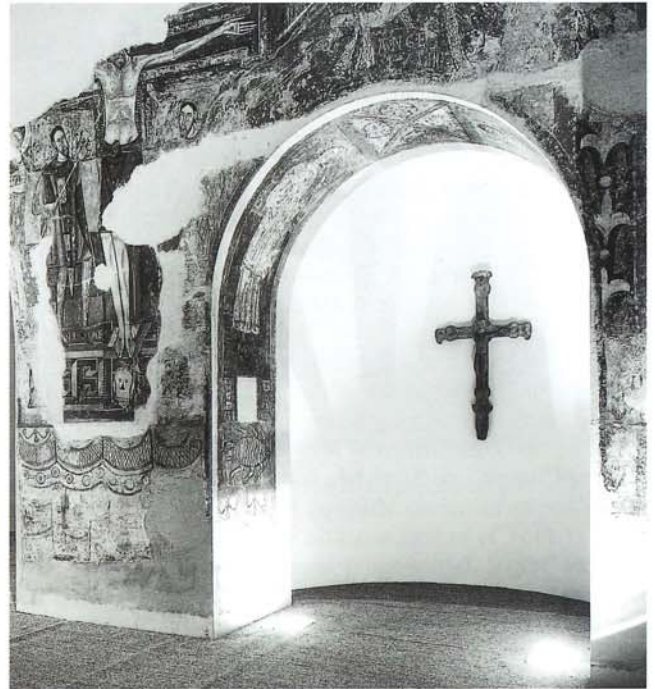


Palau Nacional, obres d'habilitació de la nova instal·lació de l'absis de Sant Climent de Taüll, 1972-1973.



Palau Nacional, estat de la sala del conjunt de Sant Maria de Taüll corresponent a la remodelació de 1972-1973.

murals va ser un objectiu prioritari, que cercava la simplicitat del muntatge i desmuntatge de les estructures amb vista també al nou muntatge previst per al futur. Es va intentar restituir al màxim possible els conjunts de pintura mural, de manera que en alguns casos va ser necessari rebaixar el nivell del sòl per a salvar la seva alçada, mentre que altres, alguns d'ells també molt alts, es van instal·lar en la nau central de l'espai esmentat. D'aquesta manera, la ubicació d'una part dels conjunts va canviar respecte de la presentació anterior.



Palau Nacional, estat de les pintures de Sant Pere de Sorpe corresponent a la remodelació de 1972-1973.

La nova ordenació va procurar mantenir un fil cronològic i estilístic; a més a més, la majoria dels frescos es van integrar en espais que evocaven els dels àmbits d'origen. Això era especialment manifest en els conjunts de Sant Climent i de Santa Maria de Taüll, les sales corresponents dels quals reproduïen en part les naus de les esglésies d'origen respectives. També aleshores es va evocar la nau de Sorpe amb les pintures corresponents. Es va incorporar Toses que, recordem-ho, ja havia estat muntat per a l'exposició de 1961. Alguns fragments que fins aleshores s'havien mostrat plans van ser integrats en estructures que evocaven els volums originals: l'absidiola nord de Sant Quirze de Pedret; l'absis del Burgal; també es va incloure l'absis de Marmellar i es va elevar l'absis de Ginestarre, al qual es van afegir els fragments de l'arc triomfal. Una altra característica del muntatge és la presentació de les capes profundes d'alguns dels conjunts, arrencades feia pocs anys, com per exemple la de l'absis de Santa Maria de Taüll.

Cap al nou trasllat intern de l'any 1995. Els arguments museològics i arquitectònics

De nou, els canvis polítics experimentats per l'Estat espanyol i Catalunya a partir de 1975 van anar derivant, lentament, cap a una sèrie de transformacions encaminades a reorganitzar el panorama museístic del país; aquestes transformacions van cristal·litzar en el que fins ara és l'últim trasllat dels conjunts de pintura mural.

Convé recordar, d'entrada, que ja a començament dels anys 70 hi havia la intenció de canviar de seu, i que la remodelació anterior tenia un caràcter provisional. En aquest sentit, ja hem dit abans que s'havia previst un futur trasllat al monestir de Pedralbes. Tot i així, el Pla de Museus de l'Ajuntament de Barcelona, de l'any 1985, va preveure que la seu de l'encara anomenat Museu d'Art de Catalunya hauria de ser el mateix Palau Nacional. I seguint en el terreny de la política museística, és també essencial el marc donat per la Llei de Museus, aprovada pel Parlament de Catalunya el 17 d'octubre de 1990. Gràcies a la llei es va crear el Museu Nacional d'Art de Catalunya, amb una sèrie de premisses que han marcat el con-

tingut museològic del Museu i que s'han reflectit, és clar, en la disposició i l'ordenació de les peces.

Paral·lelament, s'havia de sotmetre l'edifici, molt degradat, a unes obres importants de consolidació i rehabilitació. El mateix any 1985 es va encarregar el projecte als arquitectes Gae Aulenti i Enric Steegmann, a través dels quals van anar sorgint diferents propostes. En la primera, del 1987, es volien presentar alguns dels absis més representatius a la Sala Oval del Palau com a element de referència al costat de peces igualment emblemàtiques d'altres seccions. El juliol de 1990 es va presentar una altra proposta. Les antigues sales d'art romànic s'havien anat tancant entre el 1987 i el 1990.

El procés iniciat a partir d'aquells moments va ser llarg i complex, i va tenir nombrosos protagonistes i diverses propostes. Convé destacar que, per als conjunts de pintura mural, es va decidir prescindir de la disposició en diagonal, prevista inicialment, per tornar a l'ortogonalitat.

El trasllat dels absis i, per extensió, dels conjunts de pintura mural, que juntament amb la instal·lació de la selecció d'obres d'altres tècniques va conduir a la reobertura de la Sala d'Art Romànic el desembre del 1995, és el que s'explica detalladament a continuació.