

## La instal·lació de 1995

*Eduard Carbonell, Montserrat Pagès i Jordi Camps*

### El tancament del Museu

Una gran part de les sales de la instal·lació de 1973 va restar oberta al públic fins a l'estiu de 1990, moment en què, essent director Joan Sureda, i davant la imminència del començament de les obres de remodelació de l'edifici, el Museu va tancar les seves portes. Amb anterioritat, quan també es creia que el començament de les obres era pròxim, s'havien tancat algunes sales de l'exposició permanent de romànic, les del final del recorregut, per la qual cosa va ser necessari variar l'itinerari de sortida.

Efectivament, entre l'agost i el setembre de 1987 van ser desmuntades i buidades algunes sales, de la 25 fins a la 34, és a dir, des de Mur i Camarasa fins a aquelles que contien les pintures ja gòtiques de Bierge i del Palau Aguilar de Barcelona. També es van tancar i desmuntar les sales de Toses i d'Andorra, situades enmig. Les obres d'art d'aquestes sales van ser traslladades a la reserva, excepte algunes peces de pedra, que es van deixar a lloc, com ara el pilar de Camarasa i els altres capitells d'aquest conjunt, aleshores exposats dins fornícules perquè de moment no corrien cap mena de perill al lloc on eren. Aquest lloc va ser habilitat aleshores com a reserva per a l'escultura en pedra. Les arcades de la sala capitular de Sixena, en canvi, a l'igual que altres obres de pintura mural, van haver de ser desmuntades i, amb els arcs separats per meitats, traslladades a la reserva



Trasllat de l'absidiola de Sant Esteve d'Andorra a la planta superior (setembre de 1987).



Desmuntatge de les arcades de la sala capitular de Sixena, a l'antigua sala 26 de la instal·lació de 1973 (setembre de 1987).

del pis de dalt. Les arcades de Sixena, tot i que en diverses ocasions van ser mogudes de lloc, van romandre en aquest pis de dalt fins a l'any de la reobertura, el 1995, quan, un cop consolidades les pintures, van ser traslladades i muntades en el lloc que els corresponia en la nova instal·lació museogràfica. Les altres obres de pintura mural desmuntades aleshores (absidiola d'Andorra, absis de Toses, etc.), així com l'absis lateral de Mur, que no s'havia arribat a muntar el 1973, també van restar a les sales del pis de dalt habilitades com a reserva.

Quan el 1990 es van tancar les altres sales de romànic, de moment no es van tocar les obres d'art que hi havia exposades, és a dir, van restar al lloc on eren, el de la instal·lació de 1973, perquè, en haver-se de buidar primer la Sala de Gòtic (ala oriental de l'edifici), l'antiga Sala de Romànic va ser habilitada com a reserva temporal. Dins les sales es van

instal·lar uns cavallets per a col·locar-hi taules i retaules gòtics i renaixentistes, així com escultura gòtica, que hi van restar fins al 1995, any en què, en haver-se de buidar les sales per al trasllat dels absis, es van anar portant progressivament a la nova reserva permanent, l'actual, que va ser muntada aleshores. En l'endemig, en època de Joan Sureda, s'havia realitzat una revisió de l'estat de conservació de la pintura mural, i alhora —també en temps de Xavier Barral—, s'havia dut a terme una labor important de documentació, informatització i registre fotogràfic dels fons, tasques que van continuar posteriorment, en època de la direcció actual.

## Museologia de la instal·lació de 1995

El discurs museològic de la instal·lació actual està determinat per la Llei de Museus aprovada pel Parlament de Catalunya el novembre de 1990, la qual atorga al Museu la categoria de nacional; com a tal, doncs, ha de presentar la història de l'art català. Aquesta definició de la llei concorda perfectament amb la voluntat històrica del Museu i amb la naturalesa de les seves col·leccions. Sempre que es pugui, ha d'incloure també obres d'altres àmbits geogràfics per tal de permetre la comparació d'estils i influències.



L'àmbit introductori (I) que agrupa obres de diverses tècniques, entre les quals hi ha pintura mural (absis de la Seu d'Urgell) i pintura sobre la taula (frontals de la Seu d'Urgell i d'Ix).



Detall de l'àmbit IV, de caràcter iconogràfic, amb peces de tècniques i de cronologies diverses.

A partir d'aquesta condició i aquest pressupòsit inicials, han estat quatre les premisses que han ajudat a configurar el discurs museològic: entendre l'art com un fluir en el temps, i les classificacions d'estils només com a instruments metodològics; donar una imatge global de l'art, és a dir, que inclogui les diferents tècniques representades al Museu, fins i tot la numismàtica; enriquir el recorregut cronològic i estilístic amb apartats formals, iconogràfics, temàtics o tipològics que permetin de fer lectures paral·leles, sempre que les col·leccions ho permetin. Finalment, potenciar la relació directa entre espectador i obra d'art, a banda dels instruments didàctics o de contextualització històrica. En aquest sentit, les úniques notes contextuais són aportades per la numismàtica, que representa els lligams amb el moment concret de la història i, només en l'àmbit introductori, per l'epigrafia, amb unes inscripcions islàmica, hebrea i cristiana. D'acord amb la filosofia exposada, s'han seleccionat les peces segons criteris de qualitat i representativitat per tal que permetin d'explicar de la millor manera possible el desenvolupament de la història de l'art romànic a Catalunya. Paral·lelament, s'ha tingut molta cura en l'ordenació, la disposició i l'agrupament de les obres ja escollides per formar part de la col·lecció permanent. En tot moment s'ha realitzat la selecció i l'associació de les obres, així com la seva inclusió en un àmbit o en un altre, d'acord amb l'estat actual de la investigació i de la recerca en història de l'art, i amb les darreres aportacions de la historiografia. Això és especialment notori, com es veurà, en la defi-



Obres del Taller de Ribagorça, a l'àmbit XIX.



Part posterior a la vista dels absis de Pedret, Marmellar i Mur.



Absidiola del costat de l'epístola de Sant Quirze de Pedret (àmbit III).

nició de la fase final del romànic, com per exemple en la inclusió d'àmbits dedicats a l'art del 1200<sup>a</sup> (XIII) i al que s'anomena Taller de Ribagorça (XIX).

El fet que s'haguessin de traslladar totes les obres, inclosos els absis i altres estructures arquitectòniques amb pintures, va proporcionar per primer cop en molts anys la llibertat de repensar de cap i de nou tota l'ordenació de la col·lecció. La darrera vegada que s'havia fet un trasllat

d'aquesta mena, o sia, de la col·lecció sencera per a tornar-la a instal·lar en un lloc diferent, havia estat el 1934. Ara, doncs, s'obria per primer cop en molts anys, la possibilitat de repensar de nou la seva ordenació: d'una banda, considerar la possibilitat d'incloure en l'exposició permanent peces de la reserva i alguns ingressos recents; de l'altra, canviar l'ordre en què s'exposaven alguns absis i altres estructures arquitectòniques amb pintures, per a la seva millor contextualització i comprensió. La seva ordenació,



en aquest sentit, només va estar condicionada per l'arquitectura preexistent, la de l'edifici de 1929, dins la qual s'havien d'allotjar les estructures on està muntada la pintura mural.

Quant a la determinació del moment final de la col·lecció, el Museu s'ha basat en l'estat actual de la historiografia sobre l'art medieval a Catalunya. Així, algunes obres exposades el 1973 a la Sala de Romànic (com per exemple les pintures del Palau Aguilar, o les taules de Soriguerola i de Toses), ara no hi han estat incloses.



Detall de les pintures de Sant Pere de Sorpe (àmbit IX).

## Museografia de la instal·lació de 1995

En la Sala de Romànic de la instal·lació actual (1995), les obres s'hi exposen tot al llarg de vint-i-un àmbits o seccions, la majoria dels quals, per tal de poder desenvolupar la història de l'art romànic a Catalunya, s'han configurat a partir de criteris cronològics i estilístics.

Una de les característiques més importants, i probablement la més evident, del projecte actual és que els absis es veuen també pel darrera, que les estructures-bastidor (de fusta i guix, o només de fusta) on estan muntades les pintures (frescos traspassats a tela) són a la vista, o sia, no s'amaguen com en les instal·lacions anteriors. Aquesta característica del projecte museogràfic obeeix a la intenció de poder tenir noció de l'espai des de qualsevol lloc de la sala. L'opció de deixar el darrere dels absis a la vista lleva una mica el misteri inherent a la instal·lació de 1973, que era una successió d'espais. En l'actualitat, els absis es presenten quasi com a obres exemptes, com si fossin escultures, la qual cosa n'evidencia la descontextualització, l'abstracció de l'exposició museística. Una de les raons per les quals s'ha adoptat aquesta solució és el seu caràcter didàctic, ja que ara es pot observar la manera com estan construïdes aquestes estructures, que són els bastidors d'una gran part de la pintura mural. Una altra raó de molt de pes en aquest



Les pintures de la sala capitular de Sixena (àmbit XXI) instal·lades en una reconstrucció arquitectònica força fidel a l'original.



Reconstrucció de la nau meridional de l'església de Sant Joan de Boí (àmbit II), amb les pintures al lloc que ocupaven a l'origen.

sentit és que es garanteix una millor conservació preventiva, puix que ara, en estar descoberta la part posterior dels absis (i no tancada per envans com abans), les condicions d'humitat i de temperatura són les mateixes a dins que a fora dels absis, és a dir, que al seu darrera no es crea cap microclima diferenciat. D'altra banda, en restar a la vista, és obligat de fer-ne un manteniment constant, la qual cosa també repercuteix en la seva conservació. A més dels tretze absis que es reproduïxen, que són bastidors de les pintures corresponents (Sant Pere de la Seu d'Urgell, els laterals de Sant Quirze de Pedret, Santa Maria d'Àneu, Sant Pere del Burgal, el lateral de Santa Maria de Mur, Sant Miquel de Marmellar, Sant Pau d'Esterrí de Cardós, Santa Maria de Ginestarre, Santa Eulàlia d'Estaon, Sant Miquel d'Engolasters, el lateral de Sant Esteve d'Andorra i Sant Cristòfol de Toses), a la Sala de Romànic s'han reconstruït tan fidelment com ha estat possible, per tal de situar les pintures a lloc, sis estructures arquitectòniques més (les naus laterals de Sant Joan de Boí, les esglésies de San Climent i Santa Maria de Taüll, Sant Pere de Sorpe, l'atri de Sant Vicenç de Cardona i la sala capitular de Sixena).



Les dues maneres d'exposar la pintura mural: en un suport que reproduïx l'estructura arquitectònica (absis del Burgal) i en suport pla (pintures de Sant Pere d'Esterrí d'Àneu i d'Orcau (àmbit III)).

Tot i que el nombre d'obres exposades sigui, en valors absoluts, menor que al 1973 perquè en l'actualitat es consideren gòtiques diverses de les obres exposades anteriorment, es pot dir, per contra, que a la Sala hi figuren obres noves. Això és així sobretot pel que fa a la pintura mural. Efectivament, s'exposa un nombre major de frescos, alguns dels quals completen conjunts ja exposats abans (Sant Joan de Boí, Sant Climent i Santa Maria de Taüll) i altres que són nous (l'absis lateral de Mur, l'atri de Cardona).

D'altra banda, s'ha intentat de millorar la presentació anterior dels distints conjunts pictòrics, per tal de mantenir una major fidelitat arqueològica i de col·locació respecte de les arquitectures originals, i fer més comprensibles els programes iconogràfics (absis de Pedret, absis i frontal d'Esterrí de Cardós, absis lateral de Sant Climent, orientació de Sorpe, alçada de absidiola d'Andorra, reconstrucció de la part inferior de les arcades de Sixena). En aquest sentit, és destacable la reconstrucció de dues naus de l'església de Boí, que constitueix el primer intent per situar els murals a lloc. D'altra banda, els conjunts de pintures de les dues esglésies de Taüll,



Diverses manifestacions d'escultura monumental a l'àmbit VI.



Vitrina de numismàtica (àmbit I).



Imatges de talla a l'àmbit d'imatgeria (àmbit VIII).

Sant Climent i Santa Maria, també queden molt realçats en la instal·lació de 1995, no només perquè la reproducció de les arquitectures originals ha estat més completa i perquè s'hi han incorporat noves pintures, sinó també perquè des del mirador d'accés és possible d'atènyer una visió general, amb gran perspectiva, d'ambdós conjunts, així com una major proximitat a algunes de les seves imatges, com ara el Crist de Taüll.

Finalment, i encara respecte de la pintura mural, cal consignar que s'exposen diversos fragments sobre un suport pla, emmarcats i separats del mur, per tal de fer-ne més evident la descontextualització. Això ho trobarem tot al llarg de l'exposició, però on es poden contrastar bé les dues maneres de presentar les obres —la pintura contextualitzada inse-

rida en el mur i la descontextualitzada emmarcada—, és, per exemple, als àmbits de Sant Joan de Boí (II) i del Cercle del Mestre de Pedret (III).

A més de la incorporació de nous frescos, una altra de les característiques de la instal·lació actual és la introducció de l'art de la numismàtica, que figura al costat de les altres manifestacions artístiques.

Distintius de la instal·lació de 1995 són, d'altra banda, el caràcter introductor i miscel·lani del primer àmbit, presidit per una obra de caràcter monumental (l'absis de Sant Pere de la Seu d'Urgell), així com la inclusió d'uns àmbits específics dedicats a la iconografia més habitual en el món romànic, concretament la de Crist i Maria (IV), la dels sants (X) i la dels àngels (XVII).

Pel que fa a l'escultura monumental s'ha optat per presentar-la agrupada en dos àmbits diferents per tal de ressaltar-ne l'entitat: el de les primeres obres, que figuren en l'àmbit introductor (I), i el del ple desenvolupament d'aquesta tècnica (VI). Un objectiu important del primer àmbit és mostrar l'evolució formal i tècnica de l'escultura monumental a partir d'obres anteriors relacionades d'una manera o d'una altra amb la tradició de l'antiguitat tardana (peces visigòtiques) o amb la seva reinterpretació en el món islàmic (capitells califals). En el segon, l'àmbit dedicat específicament a l'escultura monumental, es pretén mostrar com en el marc d'una escultura aplicada a l'arquitectura es poden trobar manifesta-

cions artístiques molt diferents que obeeixen a les distintes influències predominants, amb algunes solucions que recorden el món clàssic, principalment en la reinterpretació del capitell corinti, i altres la figuració de les quals es relaciona més estretament amb altres tradicions, com ara la dels tallers rossellonesos, llenguadocians, etc. D'altra banda, també en aquesta tècnica es presenten obres noves (capitells califals, impostes del Rosselló, capitells de Besalú).

Pel que fa a l'orfebreria i l'esmalteria, la seva entitat queda palesa en un àmbit específic (XV), on hi ha una selecció tipològica; ensems, però, es posa de manifest la seva funció com a mobiliari litúrgic de l'altar romànic (àmbit V) o el seu interès iconogràfic (IV); s'han escollit altres peces, a més, perquè permeten de suggerir la importància del poder episcopal. S'ha fugit, en canvi, de donar amplis mostraris repetitius de tipus similars. I s'ha procurat també d'incorporar obres noves, com són ara la placa esmaltada amb un sant bisbe (39) i l'arqueta amb els Sants Innocents (137).

Pel que fa a les imatges de talla de fusta, s'agrupen principalment en dos llocs: en l'àmbit d'iconografia de Crist i de Maria (IV), on preval aquest aspecte, i en l'àmbit titulat «La imatgeria» (VIII), en el qual s'han ordenat les obres d'acord amb les distintes tipologies: imatges de la Mare de Déu amb el Nen, talles procedents de grups escultòrics del davallament de la creu i, finalment, dues notables versions diferents tipològicament del Crist a la creu, imatge culminant del cristianisme: un Crist sofrent, el del 1147, i la Majestat Batlló.

Pel que fa a la pintura sobre taula, tant per la importància de la col·lecció del Museu, molt extensa, com per la seva relació amb la pintura mural, s'exposa àmpliament tot al llarg del discurs: en uns casos, en àmbits de caràcter iconogràfic (X, XVII) o tecnicoestilístic (XIX), on només figuren obres d'aquesta tècnica; en altres casos, figura al costat de pintura mural i d'obres d'altres tècniques, en àmbits de naturalesa miscel·lània, iconogràfica, referits al mobiliari de l'església romànica, a l'estil, etc. (I, IV, V, XIII, XVIII).

La numismàtica es concreta en tres àrees: en l'àmbit introductori, per assenyalar els orígens històrics; en el III, que li correspon per qüestions sociològiques, de cronologia i d'iconografia; i en el XVIII, per qüestions de datació, per assenyalar el començament d'un període històricament important a Catalunya, el segle XIII, que en el camp artístic es va mostrar menys innovadora que en els segles precedents.



Inscripcions llatina, hebraica i àrab (àmbit I).

I l'epigrafia es limita a les tres làpides de l'àmbit introductori, on es juxtaposen tres epitafis corresponents a les tres cultures existents a la Catalunya de l'època del romànic: la cristiana, amb una inscripció llatina; la jueva, amb una d'hebraica; i la islàmica, amb un epitafi en àrab.

Finalment, caldria assenyalar que, amb la voluntat que el visitant rebí l'impacte visual directe i no pas mediatitzat de les obres, els elements didàctics dins la Sala són els indispensables, fonamentalment els textos de presentació dels àmbits i les vitrines didàctiques. En aquestes últimes es dona informació complementària dels divuit conjunts més importants de pintura mural, aquells que es presenten muntats sobre estructures-bastidor, siguin absis o altres arquitectures les reproduïdes. Els elements que s'hi utilitzen pretenen situar el conjunt en el seu context geogràfic d'origen, així com aportar dades sobre l'església i sobre la iconografia de les pintures. En paral·lel i fora de la sala hi ha altres elements didàctics, entre els quals destaca un vídeo sobre la pintura mural, el seu arrencament i traspass i el darrer trasllat dels absis. Més recentment s'ha publicat la guia en català (1997), castellà, francès i anglès (1998).