



Del expolio a la Guerra Civil Española

Las pinturas murales románicas andorranas en riesgo

Max Vela Los Arcos

Director:

Aram Monfort Coll

Trabajo final del grado de Historia, Geografía e Historia del Arte

Universitat Oberta de Catalunya - Universitat de Lleida

Junio de 2023

Resumen:

Las pinturas murales románicas andorranas conservadas en el MNAC han sido testigo de los episodios más trascendentales para la salvaguarda del arte durante las décadas de 1920 y 1930. Las personas e instituciones relacionadas con estas obras, como la Junta de Museus de Barcelona, los técnicos italianos encargados del arrancado y conservación de las pinturas, el Bisbat d'Urgell y los coleccionistas y anticuarios que intervinieron en los procesos de compra-venta de las obras artísticas del Pirineo, forman parte de la historia y conociendo sus detalles analizaremos todas las situaciones de riesgo que se generaron en su entorno y que comprometieron su integridad y su seguridad.

Palabras clave: Pintura románica, Andorra, expolio, *strappo*, MNAC

Abstract:

The Andorran Romanesque Wall paintings preserved in the MNAC have witnessed the most transcendental episodes of the safeguarding of art during the 1920s and 1930s. The people and institutions related to these works, such as the Junta de Museus de Barcelona, Italian technicians those in charge of removing and conserving the paintings, the Bisbat d'Urgell and the collectors and antique dealers who intervened in the processes of buying and selling the artistic works of the Pyrenees, are part of history and knowing their details we will analyze all the risk situations that were generated in their environment and that compromised their integrity and security.

Keywords: Romanesque wall painting, Andorra, looted art, *strappo*, MNAC



El Trabajo Final de Grado titulado “**Del expolio a la Guerra Civil Española. Las pinturas murales románicas andorranas en riesgo**” elaborado por **Max Vela Los Arcos** tiene licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 International License.

Índice

1.	INTRODUCCIÓN	1
1.1.	OBJETIVOS.....	1
1.2.	METODOLOGÍA.....	2
2.	EL DESCUBRIMIENTO DE LAS PINTURAS MURALES ROMÁNICAS EN EL PIRINEO	4
2.1.	EL INTERÉS POR EL ARTE ROMÁNICO EN CATALUÑA	4
2.2.	PRIMEROS PASOS PARA LA PUESTA EN VALOR DEL ROMÁNICO.....	5
2.3.	EL ROMÁNICO EN ANDORRA	7
3.	EL PROCESO DE ARRANCADO DE LAS PINTURAS MURALES	8
3.1.	SANTA MARIA DE MUR.....	8
3.2.	LA PINTURA MURAL	9
3.3.	STRAPPO. LA TÉCNICA DE ARRANCADO	10
3.4.	CARACTERÍSTICAS FÍSICO-QUÍMICAS DE LAS PINTURAS ARRANCADAS	12
3.5.	LAS PINTURAS MURALES DE SANT MIQUEL D'ENGOLASTERS	13
4.	BARCELONA. MUSEOS Y EXPOSICIONES	18
4.1.	EL MUSEU D'ART I ARQUEOLOGIA.....	18
4.2.	PRIMO DE RIVERA Y LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE 1929	19
4.3.	EL TRASLADO AL PALAU NACIONAL	20
4.4.	LA CONSERVACIÓN DE LAS PINTURAS MURALES.....	22
5.	EL COLECCIONISMO Y LAS PINTURAS MURALES ROMÁNICAS ANDORRANAS	24
5.1.	LAS PINTURAS MURALES DE SANT ROMÀ DE LES BONS	24
5.2.	LA VENTA DE LA COLECCIÓN PLANDIURA	25
5.3.	EL EPISODIO DE LAS PINTURAS DEL ALTAR DE SANT ROMÀ DE VILA	28
5.4.	BARDOLET Y LAS PINTURAS DE SANT ESTEVE D'ANDORRA LA VELLA.....	30
6.	LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA	33
6.1.	EL INICIO DE LA GUERRA Y EL TRASLADO A OLOT	33
6.2.	LAS EXPOSICIONES DE PARÍS DE 1937	35
6.3.	FIN DE LA GUERRA. RETORNO DE LAS PINTURAS A BARCELONA	41
7.	CONCLUSIONES.....	47
8.	BIBLIOGRAFÍA	49

Glosario:

AFB: Arxiu fotogràfic de Barcelona

AG-CRDI: Centre de Recerca i Difusió de la Imatge de l'Ajuntament de Girona

AHCB: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona

AIEC: Arxiu de l'Institut d'Estudis Catalans

AMAC-FG: Arxiu del Museu d'Arqueologia de Catalunya. Fons Gandia

AMNAC: Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya

ANA: Arxiu Nacional d'Andorra

BC-FSA: Biblioteca de Catalunya. Fons Josep Salvany

IAAH: Institut Amatller d'Art Hispànic

1. Introducción

En este trabajo abordaremos un episodio histórico relacionado con las pinturas murales románicas procedentes de algunas de las iglesias andorranas, concretamente aquellas que se conservan actualmente en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC). El periodo que estudiaremos será el comprendido entre el año 1919 (primera pintura mural arrancada en Cataluña de la que se tiene constancia) y 1939 (fin de la Guerra Civil y retorno de las pinturas al Museu d'Art de Catalunya).

Esta elección se debe a varios factores. Por un lado, el hecho de trabajar en el Departament de Patrimoni Cultural en el Govern d'Andorra desde el año 2021, que me ha permitido entrar en contacto directo con el patrimonio histórico del país, y estar vinculado con la gestión y conservación del mismo. Por otro lado, el interés por aunar las disciplinas de historia e historia del arte, objeto de este grado, y la especificidad que caracteriza a las pinturas murales (además de tratarse de una decoración pictórica, eran parte de un elemento constructivo de la iglesia, formando parte del revestimiento y acabado), nos da la oportunidad de introducir algunos aspectos algo más técnicos para explicar su composición y comprender cómo se pudo llevar a cabo el proceso de arrancado de las pinturas.

De entre todas las pinturas murales que se arrancaron durante las décadas de 1920 y 1930 en Andorra, el hecho de querernos centrar exclusivamente en las conservadas actualmente en el MNAC (pinturas procedentes de las iglesias de Sant Miquel d'Engolasters, Sant Romà de Les Bons y Sant Esteve d'Andorra la Vella) nos permite centrar el trabajo en la gestión que en Cataluña hizo la Junta de Museus como responsable de las colecciones de arte durante dos décadas (1920 y 1930) con cambios políticos (dictadura de Primo de Rivera, proclamación de la II República) y conflictos armados (Guerra Civil) que tuvieron un impacto en la gestión de las obras de arte del país.

1.1. Objetivos

A partir de lo que acabamos de comentar, y habiendo definido el marco espacial y temporal que vamos a tratar en el trabajo, hay un hecho concreto que pretende servir de hilo conductor, y es la aparente contradicción de un hecho que durante mucho tiempo ha sido asumido como cierto, y es que para salvaguardar las pinturas murales y garantizar su

supervivencia, estas tuvieron que ser arrancadas y trasladadas. El trabajo pretende aportar detalles sobre la motivación que llevó al arrancado de las pinturas murales, dar a conocer a los personajes e instituciones que participaron en este proceso, y profundizar en los detalles históricos relativos a los tres conjuntos de pintura mural a que hemos hecho referencia, originarios de las iglesias andorranas.

1.2. Metodología

Para lograr los objetivos planteados ha sido necesario, en primer lugar, realizar una buena planificación de las tareas a realizar durante el periodo de tiempo dedicado a la elaboración del trabajo. Muy importante resultó al inicio dedicar tiempo a definir bien el tema objeto de estudio, porque el tiempo que íbamos a dedicar en su desarrollo tenía que estar bien invertido y por ello tenía que resultar interesante.

Tras la definición del tema, hizo falta elaborar una primera lista de bibliografía sobre el tema a tratar, y en este caso, al tratarse de varios temas enlazados alrededor de una misma historia a lo largo de dos décadas, la lista de bibliografía ha resultado bastante extensa, aunque principalmente nos hemos centrado en las publicaciones más recientes, que son las que contenían información actualizada a partir del estudio de documentación de archivo que hasta hace pocos años no estaba disponible o convenientemente ordenada.

Una dificultad añadida para la consulta de una parte de esta bibliografía seleccionada ha sido mi lugar de residencia y trabajo, que está en Andorra. Si bien esto me ha permitido acceder a fondos bibliográficos y de archivo que se conservan aquí (Arxiu del Departament de Patrimoni Cultural d'Andorra, Biblioteca Nacional d'Andorra, Arxiu Nacional d'Andorra), una parte de la bibliografía especializada que he necesitado consultar estaba en Barcelona (CRAI UB Biblioteca de Filosofia, Geografia i Història; CRAI UB Pavelló de la República), por lo que ha sido necesario localizar las obras que quería consultar y organizar mi tiempo para optimizar las sesiones dedicadas en estos desplazamientos realizados *ex professo*.

Además, a medida que profundizamos en la lectura de bibliografía ha surgido la necesidad de consultar fondos de archivos, que en algunos casos están digitalizados y se pueden consultar fácilmente (Arxiu Nacional de Catalunya. Fons de la Junta de Museus),

en otros ha sido necesario desplazarse para realizar una búsqueda de archivo *in situ* (AHCB – Fons Plandiura).

Así mismo, y teniendo en cuenta la temática del propio trabajo, ha sido necesario visitar la colección del Museu Nacional d'Art de Catalunya, y quiero aprovechar estas líneas para agradecer a Mireia Berenguer su ayuda durante la fase de documentación y las facilidades que me puso durante mi visita a las instalaciones del MNAC.

2. El descubrimiento de las pinturas murales románicas en el Pirineo

La iglesia de Santa María de Mur fue la primera en Cataluña cuyas pinturas murales fueron compradas, arrancadas y posteriormente exportadas al extranjero, siendo este un episodio clave para entender cómo comenzó el proceso de salvaguarda de las pinturas murales románicas procedentes de las iglesias del Pirineo y conocer a los personajes e instituciones que durante aquellos años estuvieron relacionados con el proceso de arrancado de las pinturas. Para entender cómo se llegó a este momento clave para la historia de las pinturas murales románicas del Pirineo, es necesario hacer un repaso de los antecedentes que dieron lugar al interés por este tipo de arte en Cataluña.¹

2.1. El interés por el arte románico en Cataluña

El excursionismo científico tuvo un papel importante a partir de los años setenta del siglo XIX, con la aparición de la *Associació Catalanista d'Excursions Científiques* (fundada en 1876) y la *Associació d'Excursions Catalana* (fundada en 1878), que tenían como objetivo el descubrimiento, revalorización y estudio de los bienes artísticos custodiados en las parroquias del territorio catalán. También surgió la *Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, que entre los años 1878 y 1888 organizó una serie de exposiciones y publicaciones que contribuyeron a la reivindicación del arte antiguo catalán.² Especial importancia tuvo la celebración de la *Exposición Universal de Barcelona* del año 1888, en la que se expusieron colecciones de arte contemporáneo y medieval en el *Palau de Belles Arts*, situado en la *Ciudadella*. Al clausurarse la exposición, diferentes artistas, críticos y aficionados solicitaron al Ayuntamiento la creación de un museo público de arte, lo que motivó que el alcalde *Fèlix Macià* creara la *Comisión de Conservación de los Edificios del Parque y de Fomento de los Museos Municipales* a partir del año 1890.³

Los primeros años del siglo XX, con un movimiento nacionalista en auge, sirvieron de acicate para la creación de un museo de arte catalán. La *Diputació* estaba

¹ Campillo Quintana 2006, pág. 175.

² Velasco González 2013, pág. 234.

³ Gadea Solascasas 2008, pág. 11.

interesada en la creación de un museo propio, y se puso de acuerdo con el Ayuntamiento para conseguir recursos. El año 1905 el catalanista Enric Prat de la Riba fue elegido diputado y en 1907 presidente de la Diputación Provincial. Su papel en defensa de la coordinación entre ambas instituciones dio lugar a la constitución de la Junta de Museus de Barcelona bajo el patronato de la Diputación y del Ayuntamiento, con atribuciones, entre otras, en todo lo referido a conservación de monumentos públicos y al servicio de Bellas Artes. Se eligió de forma unánime como presidente de la Junta a Josep Puig i Cadafalch.⁴

2.2. Primeros pasos para la puesta en valor del románico

Puig i Cadafalch tenía en mente la publicación de un trabajo sobre el Románico, pero Josep Pijoan se le adelantó y consiguió financiación para una publicación del Institut d'Estudis Catalans (IEC) que plasmará el inventario de pinturas murales románicas catalanas en el que había estado trabajando por aquel entonces. Hay que tener en cuenta que en aquel momento se sabía más bien poco sobre la existencia de estas pinturas y Pijoan fue el primero que intuyó la extensión y la importancia de los murales románicos en Cataluña. Antes que él, los únicos trabajos relacionados habían sido los realizados por Josep Puiggarí, Jean-Auguste Brutails, Josep Gudiol i Cunill y Lluís Domènech i Montaner, con algunas reproducciones que todavía eran defectuosas e incompletas. La propuesta de Pijoan a la Junta de Museus, realizada junto a Josep Font i Gumà, Leopoldo Soler y Raimon Casellas, apremiaba al estudio y la publicación de las pinturas catalanas por el riesgo de deterioro que padecían. El primer fascículo del catálogo se publicó en enero de 1907 y sería distribuido, además de a los miembros del IEC, a un buen número de entidades de todo el estado español y del extranjero, logrando una buena difusión y acogida que permitió continuar con los trabajos de descubrimiento y documentación de estas pinturas.⁵ El segundo fascículo, publicado en el año 1910, incluiría una referencia a

⁴ Gadea Solascasas 2008, pág. 18.

⁵ En aquel momento ya se comenzaba a considerar el riesgo de conservación como un factor importante para llevar a cabo las tareas de inventario y documentación de las pinturas (Pijoan y Maragall 2014, pág. 62).

las pinturas de Sant Miquel d'Engolasters y las de Sant Romà de Les Bons, las dos únicas iglesias de Andorra de las que en ese momento se conocían pinturas románicas.⁶

Según las actas de la Junta de Museus, en el año 1907 hubo una partida presupuestaria destinada a que el pintor Rafael Padilla reprodujese las pinturas románicas de Andorra, pero no hay constancia de que dicha reproducción se llevara a cabo.⁷ Paralelamente, en el año 1907, coincidiendo con la creación de la Junta de Museus, el IEC envió una misión científica dirigida por Puig i Cadafalch a los valles del Pirineo Occidental con el objetivo de recoger información como base de estudios posteriores referentes a la arquitectura románica, los bienes muebles de interés y las costumbres jurídicas de unos territorios de difícil acceso. En el viaje le acompañaron el jurista Guillem M^a de Brocà i de Montagut, el historiador del arte Josep Gudiol i Cunill, el arquitecto Josep Goday i Casals y el fotógrafo Adolf Mas i Ginestà. Durante este viaje fueron localizados, entre otras pinturas interesantes, los grandes conjuntos del valle de Boí. Al finalizar el viaje, la Junta encargó réplicas pintadas de las pinturas originales para ser conservadas.⁸

Desde el año 1907 y durante los años siguientes, los trabajos de documentación y divulgación sobre el patrimonio medieval catalán, y especialmente de pintura románica, se continúan llevando a cabo por parte del IEC y la Junta de Museus. Desde la Junta, impulsada por Puig i Cadafalch y Pijoan, se establece la realización de reproducciones de las pinturas murales como una misión de interés nacional, para lo que establece una planificación que permita disponer de estas copias en un breve período de tiempo. Estos trabajos se continuarán realizando hasta los años 1919-1920, momento en el que da comienzo la campaña de arrancado de pinturas murales por parte de la Junta de Museus.⁹

⁶ El texto original hace referencia a las pinturas como «*Sant Miquel d'Angulasters*» y acompaña el texto con una fotografía del exterior de la iglesia y otra de las pinturas del ábside realizadas por el Conde de Carlet y publicadas anteriormente en su *Guía de la Vall d'Andorra* (1906). La parte del texto que se refiere a las pinturas dice: «*L'iglesia es petita, ab una graciosa torre campanar de tres pisos, y en l'absis únich hi ha figurat el tema popular del Fill de Deu ab el llibre y l'A y Ω y els quatre símbols dels evangelistes ab les llegendes corresponents. La faixa cilíndrica inferior portava set figures dels apòstols de les que'n queden encara cinch de ben visibles*». En relación a Sant Romà de Les Bons, dice: «*Un altra petita iglesia d'Andorra que conserva també resetes de pintures es la de Sant Romà de les Bons, de la parroquia de Canillo. Això és tot lo que sabem fins avuy, d'iglesies policromades, a la República d'Andorra*».

⁷ Ylla-Català Passola 2014, pág. 27.

⁸ Gadea Solascasas 2008, pág. 21.

⁹ Boronat i Trill 2008, pág. 70.

2.3. El Románico en Andorra

Las iglesias andorranas que han conservado alguna muestra de pintura mural románica son: Sant Serni de Nagol (Sant Julià de Lòria), Santa Coloma¹⁰ (Andorra la Vella), Sant Esteve (Andorra la Vella), Sant Miquel d'Engolasters (Escaldes-Engordany), Sant Joan de Caselles (Canillo), Sant Romà de Les Bons (Encamp), Sant Cristòfol d'Anyós (La Massana) y Sant Martí de la Cortinada (Ordino).¹¹ Todas ellas mantenían las pinturas en su ubicación original en el interior de las iglesias hasta principios del siglo XX, momento en que algunas de ellas fueron arrancadas, corriendo distinta suerte, mientras que otras se mantendrían ocultas hasta su descubrimiento posterior, en los años 60 del siglo XX.¹²

De entre todas estas pinturas murales, actualmente se conservan en el Museu Nacional d'Art de Catalunya las de Sant Miquel d'Engolasters (ábside), Sant Romà de Les Bons (ábside) y Sant Esteve d'Andorra la Vella (absidiola y cinco fragmentos). Además, cabe destacar el frontal y los laterales del altar de Sant Romà de Vila (Encamp), que pese a tratarse de pintura sobre madera, también participaron de alguno de los episodios que trataremos a lo largo del trabajo.¹³

A través de estos tres conjuntos es posible explicar la historia que existe detrás del proceso de arrancado de las pinturas murales en el Pirineo, entender el papel que tuvieron las instituciones públicas en Cataluña en relación a la gestión y la salvaguarda del patrimonio artístico catalán (y andorrano en este caso), el rol de los coleccionistas y anticuarios que promovieron un mercado del arte con afán coleccionista y comercial, los lugares por los que estuvieron y las situaciones a las que fueron expuestas hasta que finalizó la Guerra Civil.

¹⁰ Berenguer i Amat y Berenguer i Casal (2019) detallan todo lo que han podido averiguar sobre la historia de las pinturas murales de Santa Coloma (Andorra la Vella), desde que fueron arrancadas en el año 1932.

¹¹ Una lista completa de las iglesias que contenían pintura mural la presenta Tarradellas Corominas (2014, pág. 44). Así mismo, Pagès Paretas (2013, pág. 56) aporta un mapa muy interesante con la ubicación de todas las iglesias de la zona de Cataluña y los Pirineos con un conjunto de pintura mural identificado (se conserven *in situ* o hayan sido arrancadas).

¹² Pese a las campañas de arrancado de pinturas murales de los años 20 y 30 del siglo XX, en Andorra no se realizó una búsqueda exhaustiva en busca de vestigios de pintura románica. Es por este motivo que aquellas pinturas que habían quedado ocultas bajo nuevas pinturas hacía mucho tiempo habían sido olvidadas y no fueron descubiertas hasta que una intervención de rehabilitación o de restauración de estas iglesias fue llevado a cabo durante esos años (VV.AA. 1989).

¹³ Se puede consultar la ficha de todas ellas en el catálogo de arte románico de la página web del MNAC: <https://www.museunacional.cat/es/coleccion/románico>

3. El proceso de arrancado de las pinturas murales

La historia alrededor del arrancado de las pinturas murales y las políticas de salvaguarda llevadas a cabo por la Junta de Museus desde el año 1919 no se entendería sin la existencia de varios personajes relevantes de los que hablaremos a lo largo del trabajo, pero que aprovechamos para presentar brevemente. Por un lado, la Junta de Museus representada por Joaquim Folch i Torres.¹⁴ Por otro lado, los coleccionistas y anticuarios implicados en el arrancado de las pinturas murales con afán coleccionista o comercial, lo que tendría como consecuencia, en algunos casos, la exportación de obras a otros países o la disgregación de un mismo conjunto a varias colecciones distintas. Lluís Plandiura (coleccionista) y Josep Bardolet (anticuario) serían dos personajes relevantes pertenecientes a esta categoría. En tercer lugar, los técnicos restauradores Franco Steffanoni, Arturo Cividini y Arturo Dalmati, tres especialistas italianos involucrados directamente en la ejecución de los trabajos de arrancado de las pinturas, y por lo tanto pieza clave sin los que esto no habría sido posible.

3.1. Santa Maria de Mur

Como hemos comentado previamente, las pinturas murales románicas fueron objeto de reproducciones pintadas, en su mayor parte realizadas por Joan Vallhonrat. En el año 1919, Vallhonrat, durante su segunda estancia en Mur, tuvo noticia de que un grupo de financieros y anticuarios habían comprado las pinturas de la iglesia de Santa Maria de Mur y que habían contratado a unos técnicos italianos para llevar a cabo su arrancado.¹⁵

Vallhonrat mandó aviso a la Junta de Museus, que a su vez se puso en contacto con el vicario capitular de la Seu d'Urgell para evitar la extracción y la venta de las pinturas, pero pese a los esfuerzos empleados, los trabajos de arrancado de las pinturas continuaron. Desde la Junta surgió la idea de iniciar una campaña periodística como medida presión para evitar la salida de las pinturas al extranjero, pero no prosperó al

¹⁴ Folch i Torres fue conservador de la Junta de Museus de Barcelona desde el año 1918 y posteriormente director general (primera etapa 1920-1926; segunda etapa 1930-1939). <https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/joaquim-folch-i-torres>

¹⁵ Gadea Solascasas 2008, pág. 25.

pensar en las dificultades que eso podría provocar si la misma Junta las quisiera extraer en un futuro.¹⁶

El promotor del arrancado de estas pinturas fue el anticuario Ignacio Pollak, con quien se puso en contacto Joaquim Folch i Torres para intentar comprarlas y evitar que saliesen del país. Como respuesta, Pollak le explicó que las pinturas ya habían sido vendidas al coleccionista Lluís Plandiura, y tras asegurarse de que así era, la Junta decidió no hacer nada más en relación con este caso, aunque posteriormente las pinturas saldrían del país y serían adquiridas por el Museum of Fine Arts de Boston en el año 1921 donde todavía siguen a día de hoy.¹⁷

3.2. La pintura mural

Para comprender cómo pudieron ser arrancadas las pinturas murales, es necesario entender primero que son un elemento arquitectónico que por su propia composición forma parte indisociable del muro. En los edificios románicos, los materiales utilizados en la construcción de los muros, los arcos y las bóvedas serían la piedra y el mortero de cal aérea.¹⁸ Sobre los muros de piedra se aplicaba una capa de revoque (*ariccio*) a base de arena y cal en una proporción 2:1, y otra de enlucido (*intonacco*) con una arena más fina y cal en proporción 1:1. La cal, obtenida a partir de la calcinación de piedras calcáreas a 900°C transforma el carbonato de calcio (CaCO_3) en óxido de calcio, eliminando el anhídrido carbónico: $\text{CaCO}_3 + \text{CO}_2$.

El hidróxido de calcio, en una mezcla con arena y agua, se aplicaba al muro, y los colores se recibían con agua, de modo que al combinarse con el anhídrido carbónico de la atmósfera (CO_2) y perder el agua, se vuelve a convertir en carbonato de calcio, tan duro y resistente como la piedra calcárea, siguiendo el proceso conocido como *carbonatación*. Debido al hecho de que la *carbonatación* es un proceso que necesita un tiempo mínimo de 24 horas, hay que tener en cuenta que pasado ese tiempo cualquier elemento que se añada ya no es al fresco, por lo que corre peligro de desprenderse si no se aglutina con

¹⁶ Boronat i Trill 2008, pág. 72.

¹⁷ Boronat i Trill 1999, pág. 620.

¹⁸ Vendrell et al. 2010, pág. 18.

colas (temple) o aceite (óleo). Era habitual corregir o perfilar las pinturas al fresco con la técnica del temple o del óleo una vez terminadas.¹⁹

Este proceso, que como hemos dicho tiene como resultado una capa exterior dura y resistente, permite que los colores absorbidos por la cal y la arena adquieran también gran resistencia a los agentes exteriores, como resultado de esta carbonatación.

3.3. Strappo. La técnica de arrancado

Existen dos maneras de arrancar la superficie pintada de un muro. Se trata del *stacco* (extracción de la policromía con la preparación del mortero) y del *strappo* (extracción únicamente de la película pictórica superficial). Ambos métodos son muy delicados, y el que fue utilizado por Steffanoni y Cividini para el arrancado de las pinturas murales del Pirineo fue el *strappo*.²⁰ De forma resumida, esta técnica consistía en enganchar encima de la pintura trozos de tela de algodón impregnados con cola animal, que al secarse generaba la fuerza suficiente para separar del resto del mortero una piel muy superficial de la pintura carbonatada que quedaba adherida a la tela. Posteriormente, era necesario recortar los fragmentos y darles consistencia por el reverso adhiriendo gasas y telas de algodón con caseinato de calcio, una mezcla de queso, leche, cal y algún otro ingrediente. Al secarse este adhesivo, los fragmentos se podían volver a montar sobre un nuevo soporte con pasta de harina, y terminar eliminando las telas del *strappo* con esponjas y agua caliente.²¹

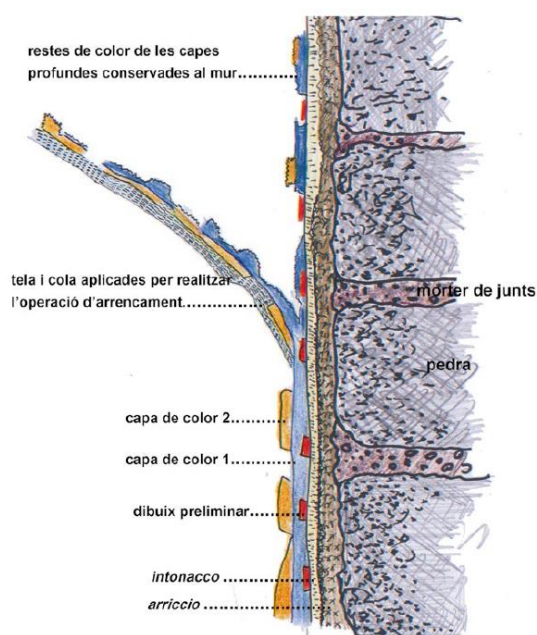


Fig. 1 - Estratigrafía de un arrancado de pintura mural al fresco per la técnica del *strappo* (Ilustración: Mercè Marqués) (Marqués Balagué 2020, pág. 22)

¹⁹ Fernández Arenas 1996, pág. 77.

²⁰ Giannini 2009, pág. 16.

²¹ Marqués y Oriols 2014, pág. 126.

Este método fue inventado por Secco Stuardo, cuyos detalles publicó en el año 1866 en el *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'Arte del Restauratore di dipinti*. Secco tuvo como ayudante a un carpintero llamado Antonio Zanchi que tras aprender la técnica en Florencia a su lado, abrió un taller propio especializado en el arranque de pinturas murales en Bérgamo. Zanchi, a su vez, se tuvo que buscar un ayudante, Giuseppe Steffanoni, que al cabo de unos años también se estableció por su cuenta y cuyos hijos (Fedele y Franco) trabajarían con él en un taller que permaneció activo hasta la tercera generación y que gozaría de una importante fama en toda Europa. En este taller se formarían otros técnicos como Arturo Cividini o Arturo Dalmati. Franco Steffanoni sería el primero en llegar a Cataluña vinculado al arranque de las pinturas de Santa Maria de Mur, y tras él vendrían Arturo Cividini y Arturo Dalmati.²²



Fig. 2 – El restaurador Arturo Cividini enganchando trozos de tela de algodón sobre una pintura mural (Arxiu Mas, IAAH)

²² Giannini 2009, 18-20.

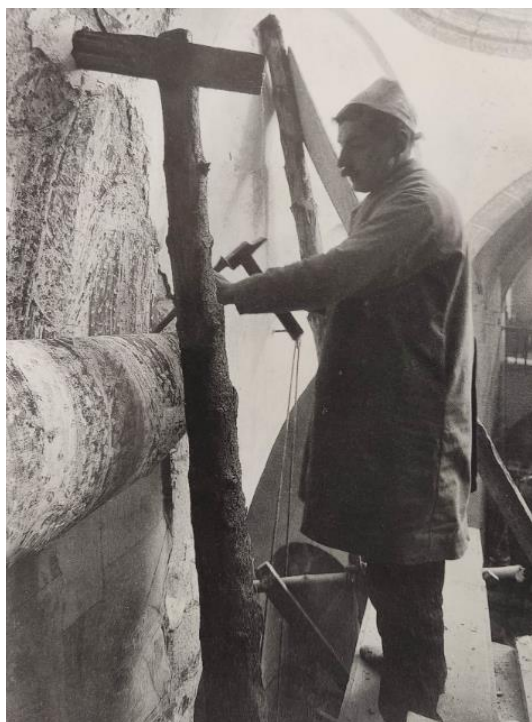


Fig. 3 - Cividini utilizando escarpa y martillo para desprender del muro la capa superficial con las pinturas (Arxiu Mas, IAAH)



Fig. 4 – Cividini enrollando las pinturas a medida que las va desprendiendo del muro (Arxiu Mas, IAAH)

3.4. Características físico-químicas de las pinturas arrancadas

Las pinturas murales, una vez arrancadas mediante la técnica del *strappo*, presentan varios problemas de conservación derivados del método de arrancado, su tratamiento posterior, sus nuevos soportes y las condiciones atmosféricas del ambiente en el que estén depositadas. Las pinturas murales de Sant Romà de Les Bons son un buen ejemplo de la transformación que pueden experimentar las obras de arte. Desde su función original como pinturas fijas aplicadas sobre un muro con forma de semicilindro han pasado a pinturas planas sujetadas a un soporte de tela y bastidor móvil.²³ El nuevo soporte consistió en dos grandes telas montadas sobre las respectivas cuadrículas planas de madera, con preparaciones de yeso por el anverso. Por el reverso era necesario compensar el peso de la pintura adherida, por lo que encima del tejido y entre los listones de madera se aplicaron refuerzos a base de fragmentos de tela impregnada en yeso, de modo que la secuencia estratigráfica de las pinturas murales actuales son bastante diferentes de la propia de una pintura mural, hecho que también tiene consecuencias relativas a su estabilidad y reactividad. El estrato con pasta de harina es muy susceptible

²³ Con motivo de la exposición «*Benvingudes a casa vostra!*» del año 2014 en Andorra, las pinturas de Sant Romà de Les Bons fueron restauradas y objeto de estudio por parte de Marqués y Oriols (2014, pág. 125).

a los agentes biológicos, y la evolución química de las capas de algodón y caseinato provocan la formación de carbonato de calcio, provocando micromovimientos en las pinturas, además de ser más degradables que el mortero original de cal y arena. Todo ello provoca que las condiciones de conservación deban ser muy estables, manteniendo unas condiciones determinadas de temperatura y humedad. Con el paso del tiempo, además, la subestructura creada para soportar las telas acaba perdiendo tensión, lo que supone una pérdida de capacidad de resistencia y adhesión de la policromía, alterando el estado de la pintura original.²⁴

Por último, los pigmentos, colorantes y lacas que fueron aplicados en seco como acabado de las pinturas, y también las capas a base de leche de cal que forman una película pictórica muy fina en la superficie, son especialmente frágiles y degradables, motivo por el cual la técnica del arrancado había sido hasta ese momento el último recurso a aplicar y solo se debía emplear ante la imposibilidad de salvarlas de otro modo.²⁵

3.5. Las pinturas murales de Sant Miquel d'Engolasters

Tras el caso de las pinturas de Mur, la política de la Junta de Museus cambió de forma repentina, y se concentró en la adquisición de pinturas murales románicas originales. Pese a la negativa de algunas personas contrarias al expolio, se decidió el traslado de las pinturas adquiridas con el objetivo de salvar al patrimonio artístico catalán y evitar posibles salidas al extranjero. Existían precedentes en Francia de este hecho, de modo que la conservación de las pinturas *in situ* se convirtió en un hecho muy problemático a partir de ese momento.²⁶

Las primeras pinturas murales de una iglesia andorrana que son arrancadas y sacadas del país son las de la iglesia de Sant Miquel d'Engolasters, adquiridas por la Junta

²⁴ Marqués y Oriols 2014, pág. 126-127.

²⁵ Giannini 2009, pág. 16.

²⁶ Boronat i Trill 2008, pág. 71.

de Museus.²⁷ La particularidad que tienen estas pinturas es que no formaban parte del grupo de pinturas adquiridas por la Junta en un primer momento.²⁸



Fig. 5 – Pinturas murales del ábside de Sant Miquel d'Engolasters en el año 1916, años antes de ser arrancadas (BC-FSA 0005)

Tras los pactos establecidos en relación a la compra de varias pinturas murales, en el año 1921 se introdujo una modificación que implicó cambiar las pinturas de Sant Pere del Brugal por las de Sant Miquel d'Engolasters. Folch i Torres y Ràfols habían visitado la iglesia de Sant Miquel d'Engolasters durante el mes de junio de 1920 y habían tomado medidas en previsión de poder arrancarlas. Sin embargo, la petición formal de la adquisición de estas pinturas no se haría hasta el 3 de agosto de 1921.²⁹ El dictamen del perito Antonio Badrinas dirigido al obispo corresponde al mes de enero de 1922 y el beneplácito del ecónomo de Andorra de junio del mismo año.³⁰

El Comú d'Andorra la Vella, por su parte, que tuvo constancia de la salida y posible venta de las pinturas de Engolasters, pidió información al capellán de la parroquia, monseñor Mir, quien dirigió una carta de respuesta justificando la venta de las pinturas

²⁷ El Arxiu Diocesà del Bisbat d'Urgell contiene un expediente relativo a la venta de las pinturas románicas de Sant Miquel d'Engolasters (ADU, expedients governatius, «Enajenación fragmentos pintura mural d'Engolasters». Caixa 112, expedient 18. Any 1926), según referencia de Campillo (2006, pág. 183).

²⁸ Se puede encontrar una revisión bastante exhaustiva de la cronología relativa al proceso de arrancado y traslado de las pinturas murales de las iglesias del Pirineo entre los años 1919 y 1923, en el trabajo realizado por Guardia Pons y Lorés Otzet (2013, pág.115-218), en el capítulo dedicado al arrancado de las pinturas murales románicas y Emili Gandia. Las referencias a los archivos referenciados en este apartado aparecen relacionados aquí.

²⁹ ANC-1715-T-2281.

³⁰ ADU Caja 112, expediente 1, según referencia de Guardia Pons y Lorés Otzet (2013, pág. 123).

para evitar que se continuaran dañando debido al mal estado de la iglesia, y explicaba los pactos a los que se había llegado con el Museo de la Mancomunitat de Catalunya, y fueron los siguientes:

« 1er Que el Museo traurá dites pintures en la forma moderna que s'ha descubert per a que's conservin intactes, tal com están i se'ls n'hi portará a Barcelona, tot a costes del mateix Museo.

2on Que deurá guardar-les i exposar-les en el Museo ab un lletreo al peu que digui «Pintures de la capella d'Angulastes d'Andorra» i conservar-les be en lo estat en que's trovan.

*3er Que en cas de venta s'adjudicarán al millor postor. »*³¹

Entretanto, el 25 de marzo de 1922 se inaugura en el Museo una exposición con las obras adquiridas por la Junta en el periodo 1919-1922. Esta exposición, que tuvo repercusión mediática, generó una pérdida de confianza del obispo hacia la Junta de Museus, ya que al publicarse la fotografía del banco presbiteral de Sant Climent de Taüll, un objeto que había sido adquirido por la Junta en su momento y por el que el obispado no había recibido el pago, alteró las relaciones. Este hecho provocó que el obispo se dirigiera a los rectores de Taüll, Boí y al ecónomo de Andorra comunicando la prohibición de arrancar las pinturas que todavía quedaban pendientes.³²

El 16 de septiembre de 1922, un nuevo informe del perito Badrinas considera de gran interés lo que queda pendiente de arrancar todavía. Esto, junto al hecho de que Lluís Plandiura realizó un depósito en lugar de Pollak, hicieron que el obispo cambiara de parecer y autorizara el arrancado de las pinturas de Sant Miquel d'Engolasters y su traslado a Barcelona. Las pinturas fueron arrancadas por Steffanoni en octubre, y no hay constancia de que nadie relacionado con el museo le acompañara.³³ En cualquier caso, es seguro que Amadeu Sales, que había trabajado con la Junta como intermediario en la adquisición de obras propiedad del Bisbat d'Urgell y también con Lluís Plandiura, no le

³¹ El contenido completo de esta carta aparece transcrito por Canturri Montanya (2014, pág. 578), cuyo original se conserva en el Arxiu Nacional d'Andorra con referencia ACA 5455_001, y que también es citado por Tarradellas Corominas (2020, pág. 24).

³² ADU Caixa 112 expedient 1, según referencia de Guardia Pons y Lorés Otzet (2013, pág. 165).

³³ Existe documentación relativa a una reclamación de Steffanoni del año 1926 dirigida a la Junta de Museus, y en la que intermedia el Consulado de Italia, reclamando un supuesto pago pendiente por los trabajos de arrancado de las pinturas murales de Sant Miquel de la Seu (ANCI-715-T-2445). No hay que confundir esta iglesia de la Seu d'Urgell con Sant Miquel d'Engolasters.

acompañó en esta ocasión, ya que en este momento ya había perdido la confianza de la Junta, que había dejado de contar con sus servicios.³⁴

Entre los días 5 y 10 de noviembre, el arqueólogo y conservador de la Junta de Museus Emili Gandia se desplaza hasta Andorra junto a los mozos Enric Marco y Antoni Maristany para embalar y transportar las pinturas³⁵. Debido al hecho de que estas pinturas no estaban previstas en el contrato inicial de compra y no habían sido valoradas, continuaban siendo propiedad de la parroquia hasta que se acordara un precio. En el momento en que se desplazaron para recoger las pinturas, Gandia realizó un croquis y alguna fotografía de la iglesia, de los que se deduce que había otras dos pinturas en los muros norte (2,45 m de ancho x 1,80 de alto) y sur (1,20 m de ancho). De estas hipotéticas pinturas no se ha vuelto a tener noticias tras estas anotaciones de Gandia, por lo que, de momento, es la única referencia que se tiene de las mismas.³⁶

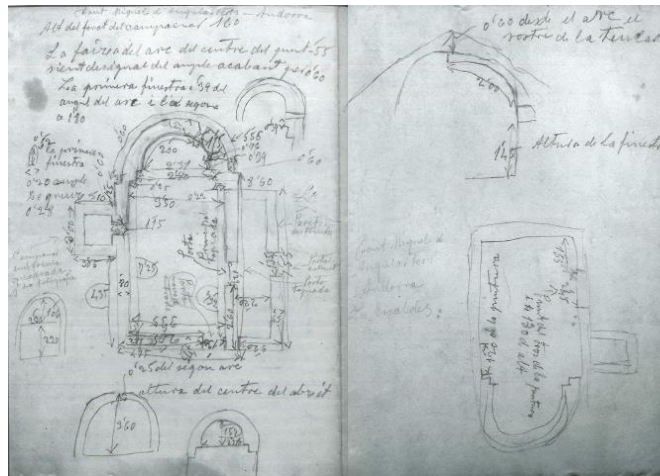


Fig. 6 - Croquis realizados por Emili Gandia de Sant Miquel d'Engolasters con mediciones e indicación de la existencia de pinturas en los muros norte y sur. (AMAC-FG, reproducidos en Guardia Pons y Lorés Otzet [2013, pág. 168-169])

³⁴ La Sra. Maria Fité de Palazín, en una carta de marzo de 1922 dirigida a Emili Gandia, le hace saber que el Sr. Sales de la Seu les engañaba, según consta en los archivos del Fons Emili Gandia conservado en el Museu d'Arqueologia de Catalunya. Esta constatación vino derivada de su implicación en el boicot a la Junta de Museus en relación al frontal y laterales del altar de Sant Romà de Vila (Encamp), y en su intento de compra representando a Lluís Plandiura, llegando a ofrecer 9.000 ptas. por las tablas y 11.000 ptas. más para hacer mejoras en el pueblo, donaciones al obispado y al rector. Todo según referencia de Guardia Pons y Lorés Otzet (2013, pág. 166). Explicaremos este episodio más adelante.

³⁵ ANC1-715-T-661. Sesión de la Junta de Museus del día 25/05/1923. «Relacions de despeses satisfetes pel Sr. Conservador D. Emili Gandia, de les 4.500 pessetes, per a procedir a l'arrencament, embalatge i trasllat al Museu, de les pintures murals de St. Joan de Bohí, St. Miquel de Tahull i cercar també les de Sr. Miquel d'Angulasters, amb la cooperació dels Mossos Enric Marco i Antoni Maristany».

³⁶ No se conocen más referencias de estas pinturas que aparecen en el cuaderno de notas de Emili Gandia, por lo que todo indica que fueron arrancadas, según propone Tarradellas Corominas (2020, pág. 27).

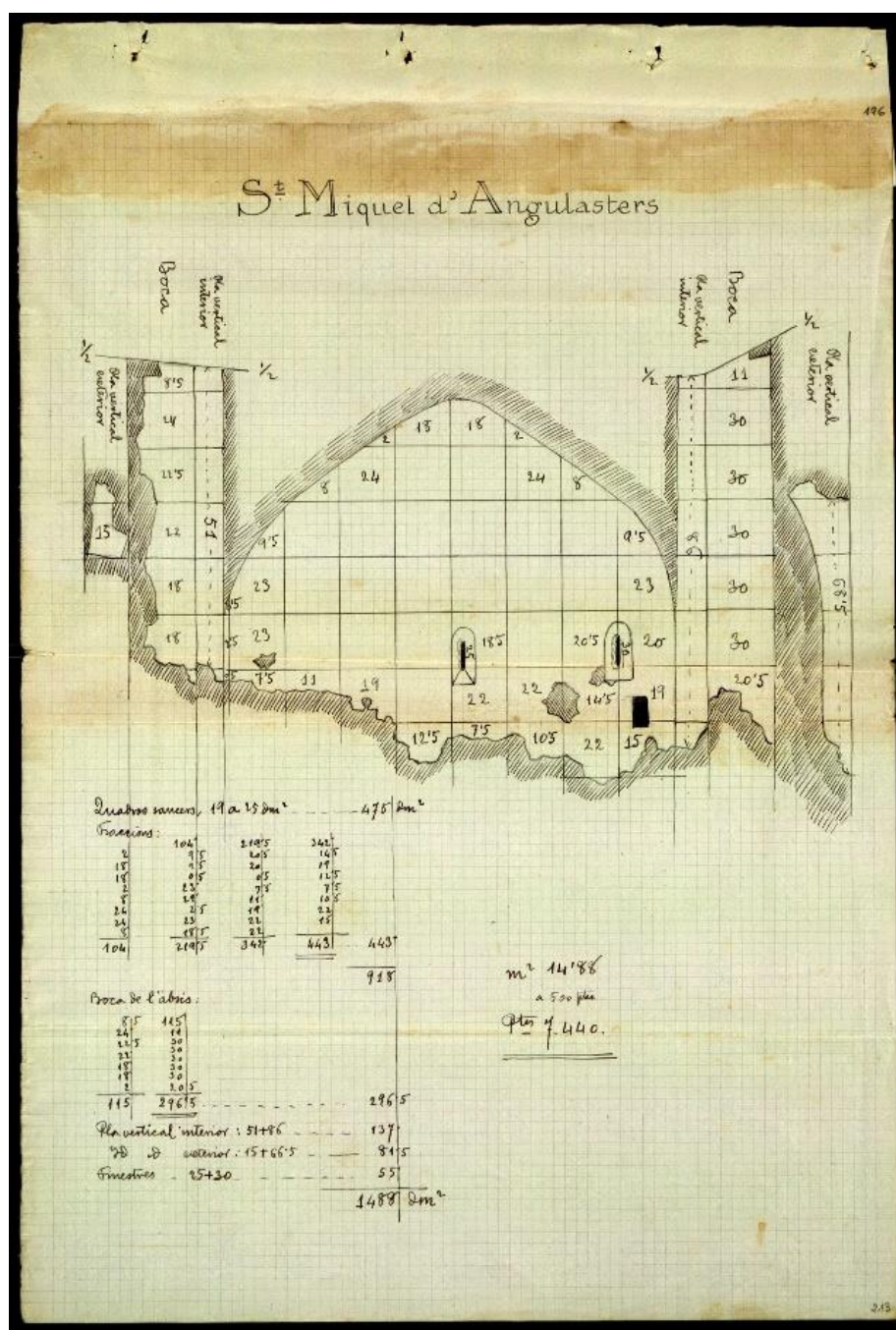


Fig. 7 – Croquis de las pinturas de Sant Miquel d'Engolasters, encargado por la Junta de Museus, para comprobar la superficie de pintura realmente arrancada³⁷ (ANC - ANCI-715-T-2281-0288)

³⁷ ANC1-715-T-2281-283. Se escogieron las pinturas del ábside de Sant Miquel d'Engolasters para realizar una comprobación de la superficie de pintura efectivamente arrancada, según documento del 12 de noviembre de 1923 que dice: «L'únic absis que presenta totalment recoberta de pintura la part cònca es el de St. Miquel d'Engolastèrs, doncs si bé es molt complet un sol altre, el de St. Climent de Tahull, té dos claps a descomptar en la part baixa. El de St. Miquel d'Engolastèrs es, doncs, el que millor es presta a fer una comprovació que'ns ha sigut suggerida en consell demanat a la Direcció dels Serveis tècnics de la Mancomunitat, sometent a son alt criteri el plà que vàrem adoptar [...]».

4. Barcelona. Museos y exposiciones

Años antes, en 1888, se había celebrado en Barcelona la Exposición Universal. Tras su clausura se creó la Comisión de Conservación de los Edificios del Parque y de Fomento de los Museos Municipales, lo que sería el comienzo del futuro Plan General de Museos para la Ciudad de Barcelona.³⁸ En el año 1902, como parte del Programa de Festejos de la Merced, se pensó en organizar una «Exposición de Arte Antiguo» en el Palau de Belles Arts y se agruparon obras de arte de todo Cataluña, dando a conocer el arte medieval catalán al público y fomentando su defensa.

4.1. El Museu d'Art i Arqueologia

El mismo año 1902 se inauguró el Museu d'Arts Decoratives en el Arsenal de la Ciutadella, con fondos del Museu de la Història y del Museu de Reproduccions seleccionados por Puig i Cadafalch, un museo que en el año 1903 pasó a denominarse Museu d'Art Decoratiu i Arqueològic.³⁹

En 1907 la creación de la Junta de Museus aceleró el proceso de reunión de varios fondos artísticos en el antiguo edificio del arsenal de la Ciutadella, que acabaron con la inauguración del Museu d'Art i Arqueologia de Barcelona en el edificio en el año 1915. Las condiciones para esta instalación no fueron las ideales, debido a la precariedad del montaje inicial, la mala iluminación natural y los peligros provocados por la fácil combustión de sus elementos, lo que dio lugar a algunos percances.⁴⁰ Pese a todo, fue a este museo donde fueron a parar todas las pinturas murales románicas arrancadas en el periodo 1919-1923, entre las que se encontraban las de Sant Miquel d'Engolasters.⁴¹ Con la llegada de todas estas pinturas a Barcelona, se hizo patente la necesidad de sistematizar

³⁸ Boronat i Trill 2008, pág. 11.

³⁹ Gadea Solascasas 2008, pág. 15.

⁴⁰ Boronat i Trill 2008, pág. 58.

⁴¹ De los archivos conservados de la Junta de Museus del año 1924 sabemos que la construcción del bastidor de madera y yeso sobre el que se fijaron las pinturas de Sant Miquel d'Engolasters costó 3.975 pesetas y fue realizado por la Casa Prim y Simón (ANC1-715-T-671. Sesión de la Junta de Museus del día 31/05/1924). También hay constancia del pago realizado al Bisbat d'Urgell en concepto de la compra de las pinturas de Sant Miquel d'Engolasters: « [...] También fue informada la Junta, en exhibición del correspondiente documento suscrito por el Sr. Notario Mayor Eclesiástico dels Obispado, de haber sido satisfecha, según respectivo acuerdo de la entidad, la suma de cincuenta y ocho mil pesetas, importe de las pinturas de Bohí, Tahull y S. Miquel de Angulasters, vendidas por el Revdmo. e Ilmo. Sr. Obispo de Urgel e instaladas en el Museo, cuyo pago se hizo por cuenta y defecto de no haberlo verificado en la oportunidad D. Ignacio Pollak» (ANC1-715-T-673. Sesión de la Junta de Museus del 25/06/1924).

su instalación en un museo, lo que da el carácter de preservación patrimonial propio del museo en la formación de sus colecciones: «la preocupación por la salvaguarda del patrimonio, proporcionando una inicial razón de ser al museo».⁴²

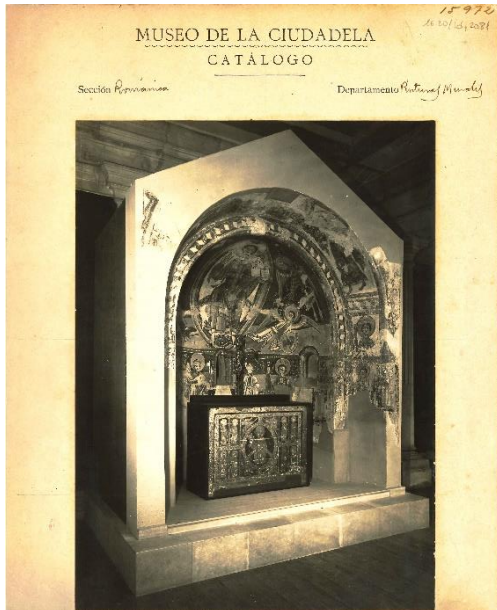


Fig. 8 - Ficha de las pinturas murales de Sant Miquel d'Engolasters en la etapa 1924-1930 (AMNAC-19572)

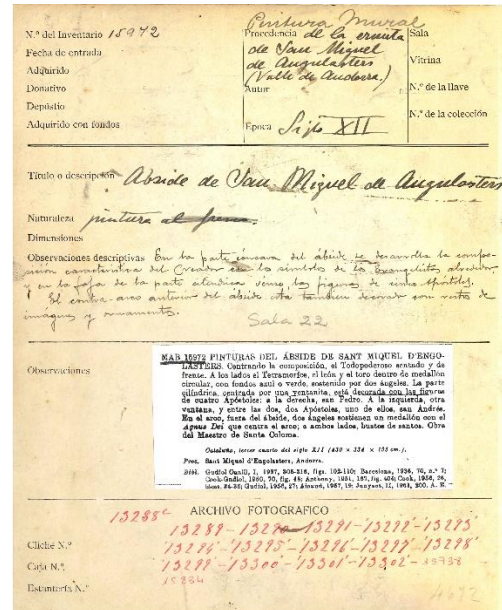


Fig. 9 - Reverso de la ficha de las pinturas de Sant Miquel d'Engolasters. (AMNAC-19572)

4.2. Primo de Rivera y la Exposición Internacional de 1929

El 13 de septiembre de 1923 tuvo lugar el golpe de estado de Miguel Primo de Rivera y como consecuencia el inicio de un período de dictadura bajo su mando, que duraría hasta su dimisión el 28 de enero de 1930. Este cambio en la política española conllevó la desaparición de la Mancomunitat de Catalunya, que afectó a la Junta de Museus. Pese a todo, la sección de arte románico que se había estado instalando en el museo de la Ciutadella fue inaugurada el 12 de junio de 1924, mostrando al público por primera vez juntas las pinturas murales arrancadas junto a la pintura sobre tabla que ya había en el museo, pero sin contar con la presencia de aquellos responsables políticos que la habían hecho posible, que habían sido apartados de sus cargos.⁴³

⁴² Gadea Solascasas 2008, pág. 25.

⁴³ March i Roig 2008, pág. 86.



Fig. 10 - Pinturas de Sant Miquel d'Engolasters en el Museu de la Ciutadella (1924-1930). (AHCB - AFM_038424)

Primo de Rivera, a su vez, se marcó el objetivo de que Barcelona acogiese la Exposición Internacional de 1929, y para ello contó con Darius Rumeu, que fue nombrado alcalde de Barcelona en 1924 e invirtió todos sus esfuerzos y gran parte del presupuesto municipal de aquellos años para hacerla posible. Entre todos los asuntos que se dejaron de lado estaban los apoyos económicos que se pedían desde la Junta de Museus para reparar los edificios que acogían los museos en aquel momento.⁴⁴ El año 1929 se inauguró la Exposición Internacional de Barcelona, y algunos de sus edificios se convertirían más tarde en sede de museos, en particular el Palau Nacional que se convertiría en la sede del Museo de Arte de Cataluña (actual MNAC).⁴⁵

4.3. El traslado al Palau Nacional

La proclamación de la República en 1931 trajo consigo cambios importantes en la gestión de los museos. La restauración de la Generalitat y la disolución de las

⁴⁴ March i Roig 2008, pág. 86.

⁴⁵ Gadea Solascasas 2008.

Diputaciones Provinciales dieron lugar al restablecimiento de la Junta de Museus, que se hizo cargo de los fondos del Museo Provincial de Bellas Artes y del Museo Provincial de Antigüedades de Santa Ágata.⁴⁶

El edificio del Palau Nacional fue rehabilitado durante tres años para acoger el nuevo Museu d'Art de Catalunya, incluyendo un programa museográfico modélico proyectado por Folch i Torres (que volvió a asumir responsabilidades en la Junta) y que debía ser inaugurado el 7 de octubre de 1934 por el presidente de la Generalitat Lluís Companys. Sin embargo, tras la declaración del estado de guerra que sucedió a la proclamación del Estado Catalán el 6 de octubre, Companys fue encarcelado, y el Museu d'Art de Catalunya retrasaría su inauguración al 11 de noviembre de 1934, a la que asistiría el presidente del gobierno conservador Alejandro Lerroux. Hasta el 24 de mayo de 1936 no se pudo realizar la visita oficial de Lluís Companys y otras autoridades del Ajuntament y de la Generalitat.⁴⁷



Fig. 11 – Traslado de las pinturas del ábside de Sant Miquel d'Engolasters desde la Ciutadella al Palau Nacional. (AHCB - AFM_026371)

Con el traslado, las pinturas del ábside de Sant Miquel d'Engolasters pasarían a exponerse sin ningún altar en su interior, permitiendo de este modo una mejor

⁴⁶ Gadea Solascasas 2008, pág. 26.

⁴⁷ Ylla-Català Passola 2014, pág. 33.

contemplación de las pinturas. Concretamente, se ubicaron en la primera sala, la que abría el recorrido, junto a los conjuntos de pintura mural del ábside de Ginestarre de Cardós y de la puerta de Sant Joan de Boí.⁴⁸ Sin embargo, dejaron de mostrarse los tramos del extradós del arco triunfal, que en la nueva instalación se excluyeron de la exposición. De estos fragmentos de pinturas no se vuelve a tener constancia, pues posiblemente desaparecieron durante la Guerra Civil.⁴⁹



Fig. 12 - Fotografía de la sala XV del Museu d'Art de Catalunya en el año 1934. A la izquierda, las pinturas del ábside de Sant Miquel d'Engolasters. (AHCB - AFM_015925)

4.4. La conservación de las pinturas murales

Durante la gestión de los museos en su segunda etapa, Folch i Torres se preocupó por la conservación de los conjuntos de pintura mural que se habían ido adquiriendo durante los últimos años. Folch manifiesta que el problema de la restauración siempre había constituido una preocupación para la Junta, teniendo presente que los museos de reciente aparición habían estado más preocupados hasta ese momento de reunir de forma apresurada las obras que componían el tesoro artístico de Cataluña pese a los escasos

⁴⁸ March i Roig 2008, pág. 88.

⁴⁹ Joan Ainaud de Lasarte explica que se perdieron durante la Guerra, tal y como recoge Pagès Paretas (2003, pág. 158).

medios destinados, y la prioridad fue salvar aquellos objetos en riesgo de desaparición y sin los que no habría museos. A partir de este punto, la Junta intentó contar con los servicios de Arturo Cividini, pero al no fructificar esta opción, el funcionario Manuel Grau i Mas, que había trabajado en la Exposición de Montjuïc y procedía de la Direcció dels Tallers de la Secció d'Art de Montjuïc, fue enviado a Milán para aprender las técnicas de arrancado y transporte de pinturas al fresco en el obrador del *professor* Pelliccioli, que le acogió sin aceptar ningún tipo de retribución y con el objetivo de transmitir sus conocimientos y continuar formando buenos restauradores.⁵⁰

En estos tiempos, en los que se celebraba más de una década de los primeros arrancados de pinturas murales, se comenzó a pensar en la conservación de las pinturas. Durante todos estos años el restaurador Arturo Cividini tuvo un papel relevante en la conservación de las piezas de arte, ya que estuvo instalado en Barcelona varios años y formó parte de la organización como técnico en la Exposición Internacional de 1929.

⁵⁰ El propio Folch i Torres explica en un artículo del *Bulletí dels Museus d'Art de Barcelona* publicado en el año 1931 las gestiones realizadas por la Junta de Museus para disponer de un restaurador experto dedicado a conservar las pinturas de sus museos (Folch i Torres 1931, pág. 27-31).

5. El coleccionismo y las pinturas murales románicas andorranas

Como hemos visto, el coleccionismo tuvo un papel decisivo para que las instituciones públicas catalanas tomaran la decisión de adquirir y encargar el arrancado de las pinturas murales románicas para integrarlas a la colección del Museo. Pero mientras la Junta de Museus iba nutriendo sus fondos al ritmo que los escasos presupuestos asignados le permitían, algunos coleccionistas ampliaban sus propias colecciones, como era el caso de Lluís Plandiura y Ròmul Bosch i Catarineu, que junto a Josep Bardolet fueron responsables de la adquisición de dos de los conjuntos de pintura mural románica andorrana que actualmente se encuentran en el MNAC, como son el de Sant Romà de Les Bons y el de Sant Esteve d'Andorra la Vella.

5.1. Las pinturas murales de Sant Romà de Les Bons⁵¹

Las pinturas murales de Sant Romà de Les Bons aparecieron referenciadas por primera vez en 1907, junto a las de Sant Miquel d'Engolasters.⁵² En las actas de la Junta de Museus se precisa que en el año 1907 se destinó una partida presupuestaria a reproducir las pinturas románicas de Andorra que se conocían hasta ese momento (Sant Miquel d'Engolasters y Sant Romà de Les Bons), y que debían ser realizadas por el pintor Rafael Padilla, pero no hay constancia de que se llegaran a hacer.⁵³ Tras el arrancado de las pinturas de Engolasters en el año de 1922 por encargo de la Junta de Museus, las de Sant Romà de Les Bons serían adquiridas por el anticuario Josep Bardolet al Bisbat d'Urgell en el año 1926, aprovechando que Folch i Torres había sido apartado de la Junta de Museus y por tanto se reducían las complicaciones para lograr adquirirlas.⁵⁴ Bardolet

⁵¹ El Arxiu Diocesà del Bisbat d'Urgell contiene un expediente relativo a la venta de las pinturas románicas de Sant Romà de Les Bons (ADU, expedients governatius, «Enajenación Pintures romàniques St. Romà de les Bons». Caixa 112, expedient 23. Any 1926), según Campillo (2006, pág. 183).

⁵² En la publicación de Pijoan (1907) aparece una referencia a la existencia de pinturas murales en la iglesia de Sant Romà de Les Bons, pero no viene acompañada de ninguna fotografía.

⁵³ Ylla-Català Passola 2014, pág. 27-31.

⁵⁴ En octubre del año 1928, Josep Gudiol dedicó un artículo a la colección Plandiura en el que hace un repaso a algunas de las principales piezas de su colección. En lo relativo a la pintura mural dice: «*Completen la secció de pintura antiga qualques mostres de decoració polícroma monumental o mural, vinguda una d'elles d'Esterrí d'Aneu i altres de la parròquia urgellesa d'Argolell, acreditadores del que era la pintura que decorava les parets de les nostres esglésies en els seles XII i XIII. En aquesta agrupació sembla que no tardaran a ingressar altres obres*» (Gudiol 1928, pág. 1-14). Esta afirmación demuestra que Gudiol estaba enterado de las futuras adquisiciones de pintura mural que pretendía Lluís Plandiura. Además, en el año 1927 había publicado *Els primitius*, y en relación a las pinturas de Sant Romà de Les Bons decía: «*SANT ROMÀ DE LES BONES.- Aquesta església, de la Vall d'Andorra i dependent de Canillo, també*

ejercía de agente de Lluís Plandiura en la Seu y en la Vall d'Aran, por lo que cabe entender que el objetivo de la adquisición de las pinturas desde un primer momento fuera el de ir a parar a la colección de Lluís Plandiura.⁵⁵



Fig. 13 - Pinturas del ábside de Sant Romà de Les Bons antes de ser arrancadas (Post 1933. Figura 188)

5.2. La venta de la colección Plandiura

La venta de la colección Plandiura fue un hito importante para el MAC y para el arte en Cataluña. Hay que tener en cuenta que los gustos de Plandiura iban muy alineados con los objetivos de la Junta, de ahí que hasta el momento su relación en ocasiones fue de competidores. Las circunstancias económicas llevaron a Plandiura a verse en la obligación de vender su colección, de la que formaban parte las pinturas murales de la iglesia de Sant Romà de Les Bons.⁵⁶

conserva una decoració absidial darrera l'altar major. Sembla que hi ha el Creador i Apòstols» (Gudiol i Cunill 1927). Otra mención interesante de este libro es la que hace sobre la iglesia de Encamp [Santa Eulàlia]: «ENCAMP.- Una part de la seva decoració absidial ha perdurat fins a nostres dies», y en una nota a pie de página relativa a esa misma entrada dice: «Ja no es troba en son lloc, havent sigut arrencada i passat a formar part de una col·lecció de un particular». Cabe pensar que en la actualización de la nota a pie de página se confundió una iglesia con otra, y en realidad eran las pinturas de Sant Romà de Les Bons las que estaban en poder de un particular.

⁵⁵ Se conoce una fotografía del año 1927 en la que aparecen juntos Arturo Cividini, Josep Bardolet y Lluís Plandiura en un lugar no identificado de la Vall d'Aran, localizada y publicada por Berenguer i Amat (2017, pág. 18).

⁵⁶ Cano Ció 2015, pág. 171.

Lluís Plandiura fue el empresario y coleccionista de arte que compró las pinturas de Santa Maria de Mur y las exportó a Estados Unidos, y que posteriormente estuvo vinculado con el proceso de compra y arrancado de las pinturas murales promovido por la Junta desde el año 1921.⁵⁷ En el mes de marzo de 1932, Lluís Plandiura se puso en contacto con Llimona y Folch i Torres para mostrarles su deseo de vender su colección de arte. Ante semejante anuncio y dada la importancia de la colección tanto en calidad como en número, se iniciaron las negociaciones para lograr su adquisición, que se acabaría decidiendo en sesión de la Junta de Museus el día 25 de junio del mismo año, por un precio final de siete millones de pesetas, dinero que sería aportado por la Generalitat de Catalunya y el Ayuntamiento de Barcelona.⁵⁸

Tras la adquisición de la colección, comenzó su traslado desde la casa de Plandiura, situada en C/Ribera nº6 de Barcelona, al Palau Nacional. El traslado duró quince días, siendo necesarios treinta viajes de *capilonnés* y sin que se constatará desperfecto alguno, quedando todos los objetos almacenados en el edificio, vigilados por varios agentes del cuerpo de *Esquadres de Catalunya*, tal y como dispuso el presidente de la Generalitat.⁵⁹



Fig. 14 –Carga de las piezas de la colección de Lluís Plandiura en su domicilio de la C/Ribera nº6 de Barcelona para su traslado hacia el Palau Nacional (Folch i Torres 1932, pág. 360-361)

⁵⁷ ANC1-715-T-2281-0162. El 16/09/1921 se formaliza la cesión de Pollak a la sociedad Plandiura y Carreras del crédito de 225.000 ptas consignado en el contrato con la Junta de Museus de 18/03/1920.

⁵⁸ El proceso de compra de la colección Plandiura se explica detalladamente en el Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona, publicado por la Junta de Museus en el mes de diciembre de 1932 (Folch i Torres 1932).

⁵⁹ Esta explicación publicada por Folch i Torres (1932) está fechada el 9/11/1932.

Las pinturas que habían sido arrancadas de Sant Romà de Les Bons formaron parte de la venta de la colección Plandiura a la Junta de Museus en 1932, aunque constan como donación. De los documentos relativos a la donación sabemos que las pinturas se entregaron enrolladas, por lo que es de suponer que habían estado guardadas así desde que fueran arrancadas.⁶⁰ Además, cabe suponer también que las pinturas fueron traspasadas a un soporte entre los meses de agosto y septiembre de 1933, a tenor de un documento firmado por Arturo Cividini y dirigido a Lluís Plandiura en el que detalla los trabajos realizados.⁶¹



Fig. 15 – Fotografía de la sala XIV del Museu d'Art de Catalunya en el año 1934. A la izquierda, las pinturas de Sant Romà de Les Bons, y a la derecha las pinturas del ábside de Santa Maria de Ginestarre (AHCB - AFM_052056)

⁶⁰ ANC1-715-T-2560-0137 «Relació del donatiu fet pel Sr. Lluís Plandiura a la Junta de Museus de Barcelona, en data de 8 de Novembre 1932. [...] Una pintura mural procedent de St. Romà dels Bons d'Encamp. Està enrotllada».

⁶¹ AHCB Fons Plandiura LP46-140. «Trabajos de traspaço y restauro de las pinturas murales de S. Pere del Burgal e S. Roman de Encamp, que miden: las de S. Roman de Encamp m. 3.50 x 1.72 – m. 2.75 x 1.12 – [...] Dos meses de jornales desde el 9 agosto a 9 octubre 1933 telas e material nuevo. Ptas. 3.600. Recibí: Arturo Cividini. 18 octubre 1933».

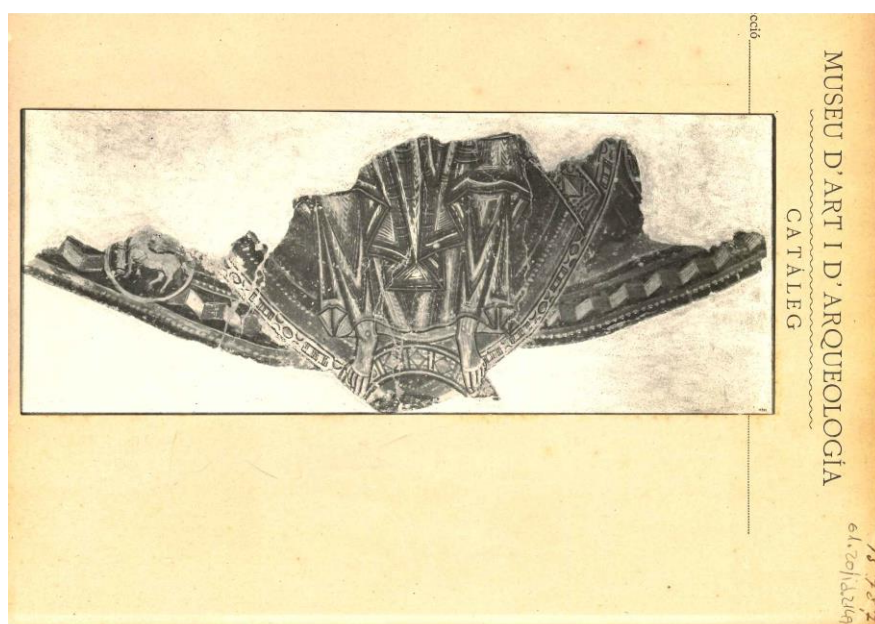


Fig. 16 - Ficha Sant Romà de Les Bons del MNAC (I) (AMNAC - 15787)



Fig. 17 - Ficha Sant Romà de Les Bons del MNAC (II) (AMNAC - 15783)

5.3. El episodio de las pinturas del altar de Sant Romà de Vila

Un elemento con una historia particular que incumbe a Lluís Plandiura y la Junta de Museus, son el frontal y los laterales del altar de la iglesia de Sant Romà de Vila, pintados sobre madera. Resulta interesante mencionar este caso porque este conjunto también sería adquirido por la Junta para formar parte de la colección de arte románico, y nos permite comprender un poco mejor la relación que existía entre la Junta de Museus,

Lluís Plandiura, y el papel que jugó Amadeu Sales, un intermediario de la Seu d'Urgell que trabajaría para ambos.

Sales había colaborado con la Junta de Museus desde el año 1911 consiguiendo piezas para el museo, y en febrero del año 1919 fue propuesto como corresponsal de la Junta en la Seu d'Urgell, ofreciéndole un porcentaje sobre el precio de compra de las piezas que lograra adquirir para el museo. Sin embargo, apenas dos meses después, tras un incidente relacionado con el pago del *Copó de la Cerdanya*, uno de los objetos que Sales había logrado adquirir, la Junta perdió la confianza hacia él y durante el mes de abril de 1919 dejaron de hacer tratos con él.⁶²

Se conserva mucha correspondencia de los años 1921 y 1922 entre Plandiura y Sales, que aporta muchos detalles sobre lo ocurrido en relación a las pinturas del altar de Sant Romà de Vila. Tanto Plandiura como Folch i Torres estaban interesados en la adquisición de estas pinturas, lo que generó una competencia importante entre ambos para lograr la pieza. Tras dejar de trabajar para la Junta, Sales pasó a colaborar con Plandiura, que en relación a las pinturas del altar de Sant Romà de Vila estaba dispuesto a pagar lo que fuera necesario. En una carta dirigida a Sales, le dice:⁶³

El asunto de Encamp tengo un importante interés. Para adquirirlo le dejo que pague lo que crea conveniente, sin temor a que me moleste lo que me diga. Contesta que si en vez de 6.000 ptes. y 8.000 al obispo, a uno y otro seguro que las podemos tener.

Sales puso mucho empeño en evitar que las pinturas fueran vendidas a la Junta de Museus, consiguiendo incluso que, tras el viaje a Encamp que realizaron Joaquim Folch, Emili Gandia y Vidal Ventosa con la intención de llevárselas, no lo logran.⁶⁴ Sin embargo, la sintonía entre Folch i Torres y el obispo de la Seu d'Urgell hizo que, pese a los intentos de Sales y pese a presentar una menor oferta, las pinturas de Sant Romà de Vila fueran vendidas finalmente a la Junta de Museus. Existió también una movilización por parte del Comú d'Encamp y el Obispo hace que el propio *veguer episcopal d'Andorra* expulse a Sales del país.⁶⁵

⁶² Ylla-Català Passola 2016, pág. 246-249.

⁶³ El episodio de la compra de la mesa de altar de Sant Romà de Vila ha sido explicado con detalle por Ylla-Català Passola (2016) a partir de la correspondencia conservada entre Sales y Plandiura.

⁶⁴ Cano Ció (2020) también hace referencia a este episodio.

⁶⁵ La orden de expulsión está datada el 11 de febrero de 1922 (ANA/TC-P 878) según referencia de Ylla-Català Passola (2016, pág. 256).

5.4. Bardolet y las pinturas de Sant Esteve d'Andorra la Vella

Josep Bardolet, a quien hemos mencionado en relación a la adquisición de las pinturas de Sant Romà de Les Bons, también estuvo involucrado de forma directa en la compra de las pinturas de Sant Esteve d'Andorra la Vella. Bardolet fue uno de los anticuarios que más intensamente trabajó en la zona de los Pirineos durante las décadas de 1920 y 1930, debido al trato de favor que recibió por parte del Bisbat d'Urgell.⁶⁶ Además de anticuario, desempeñó un papel como intermediario recibiendo comisiones de los interesados en adquirir las piezas (coleccionistas o museos), por las negociaciones y por los traslados de las mismas, obteniendo entre un 5 y un 15% del precio de compra. La aparición de Bardolet coincide con la expulsión de Sales tras el episodio de las pinturas de Sant Romà de Vila, con una petición al obispado para arrancar y vender las pinturas románicas de Sant Esteve d'Andorra la Vella.⁶⁷ Sin embargo, una parte del conjunto de pinturas murales (el Cristo en Majestad y la representación de los apóstoles del ábside), habría sido destruida por un anticuario de Barcelona para evitar que uno de sus competidores se hiciera con ellas.⁶⁸

Bardolet inició los trámites con el Bisbat d'Urgell para la compra de estas pinturas en 1923, aunque no fueron adquiridas hasta 1926.⁶⁹ Probablemente fueron arrancadas por Arturo Cividini y en 1927 Josep Gudiol publica que «la decoración mural del ábside de Andorra la Vella ha sido arrancada, estando en Barcelona en poder de un coleccionista particular».⁷⁰ Este coleccionista particular era Ròmul Bosch i Catarineu y una de las pinturas del conjunto de Sant Esteve (la correspondiente a la absidiola) formaría parte de

⁶⁶ Velasco González 2013, pág. 274.

⁶⁷ Cano Cí 2015, pág. 167.

⁶⁸ Henri Pradalier menciona este episodio, señalando que se trata de una información proporcionada por Ainaud de Lasarte: «*Le Pantocrator et les symboles des évangélistes du cul-de-four commurent un sort plus tragique: un antiquaire barcelonais les aurait détruits afin d'empêcher un de ses concurrents d'en prendre possession!*» (Pradalier 1971, pág. 33). El mismo Ainaud de Lasarte hace una mención a las pinturas del ábside: «*Les composicions senceres van restar en poder de la família Bosch i Catarineu, feta excepció del Pantocràtor, que va desaparèixer per bé que jo en vaig veure encara restes de dibuix in situ*» (Ainaud de Lasarte 1993, pág. 64 [55]). Respecto a esta afirmación de Ainaud de Lasarte, Pagès considera esta visión un hecho un poco inverosímil (Pagès Paretas 2014, pág. 90 [29]).

⁶⁹ El 5/11/1923 consta una oferta de Josep Bardolet al obispo de Urgell para su compra, ofreciendo 6.000 ptas, aunque la compra no se adjudicaría hasta el 28/06/1926. La transcripción completa de ambas cartas ha sido publicada por Martí Torres (2009, pág. 699-700), y las originales se conservan en el ADU (ADU-Caixa 112, expediente 18; Caixa 114, expediente 40), según referencia de Alcoy Pedrós y Pagès Paretas (2012, pág. 156) y también de Mateu Pi (2003, pág. 135 [33]). Se pagaron finalmente 10.000 ptas. Lo reconoce el párroco y también se constata el informe favorable del capítulo de canónigos y del Consell Diocesà de l'Església d'Urgell los días 26 y 29 de enero de 1924.

⁷⁰ Gudiol i Cunill 1927, pág. 470.

la Exposición Internacional de 1929, y aunque se desconoce si en aquel momento Bosch también poseía el resto de pinturas, es probable que así fuera.⁷¹

Algunas de las obras de arte de la colección de Bosch i Catarineu pasaron al circuito del coleccionismo de Estados Unidos, y cabe la posibilidad de que una parte del conjunto de Sant Esteve llegara a viajar hasta allí con la intención de ser vendida al Worcester Art Museum, pero que retornaran antes de que se llegara a formalizar la venta.⁷²

En cualquier caso, en el año 1934, las pinturas de la absidiola y otros cinco fragmentos ingresaron en el Museu d'Art de Catalunya como garantía de un devolución de un préstamo del Institut Contra l'Atur Forçós de la Generalitat de Catalunya.⁷³ Bosch falleció en el año 1936 y Julio Muñoz Ramonet adquirió las empresas de la Unión Industrial Algodonera, y con ellas la colección que sirvió como aval del préstamo.

En el año 1950, la Diputació de Barcelona (que tras la desaparición de la Generalitat se encargaba de estos asuntos) reclamó a la Unión Industrial Algodonera la devolución del crédito. Muñoz Ramonet interpuso una demanda de indemnización al considerar que se habían perdido algunos objetos y otros habían sido expuestos como propios por el Museu d'Art de Catalunya. Así, una comisión mixta nombrada por la administración convino con el Ayuntamiento la venta de veintiocho obras entre las que se encontraban una parte de las pinturas de Sant Esteve, mientras que la de la absidiola aparece como un donativo, enmarcado en el proceso de negociación entre el Ayuntamiento y Muñoz.⁷⁴

Cabe destacar que estas pinturas habían sido seleccionadas por Folch i Torres como imprescindibles. Sin embargo, no todas las pinturas de Andorra en poder de Ròmul Bosch fueron depositadas como garantía en su momento, si no que conservó en su domicilio tres grandes paneles, que pasaron a sus hijos, Ròmul y Rèmol. A Ròmul, que

⁷¹ Alcoy Pedrós y Pagès Paretas 2012, pág. 157.

⁷² Se trata de una hipótesis planteada por Rivero Maras (2023), a partir del estudio de la documentación de la colección de Bosch i Catarineu, pero que no ha podido ser confirmada. Según la explicación que me dio, no obtuvo respuesta del Worcester Art Museum al interesarse por la documentación relativa a ese periodo con el objetivo de confirmar qué piezas fueron del interés del museo y si las pinturas de Sant Esteve d'Andorra la Vella estaban entre ellas.

⁷³ ANC1-715-T-2637-0045. Las pinturas de Sant Esteve aparecen en el inventario realizado al ingresar la colección de Bosch i Catarineu al museo, con los números de registro 705, 706, 707, 708, 709 y 710.

⁷⁴ Ylla-Català Passola 2014, pág. 33.

era el primogénito, el panel con *El Lavatorio*, actualmente en la colección Várez Fisa de Madrid. Al segundo hijo Ròmol Bosch i Rius (1915-2008) los otros dos paneles con el *Beso de Judas y las arras de Cristo* y *Flagelación de Cristo*.⁷⁵ Durante la Guerra Civil, los paneles permanecieron escondidos tras una pared en el piso de la familia en la Via Laietana de Barcelona,⁷⁶ y hay constancia de que les fueron ofrecidas al Museu d'Art de Catalunya en el año 1952, sin que llegaran a un acuerdo para la compra. A continuación transcribimos el contenido de una carta en la que se menciona dicha oferta, realizada por los hermanos Bosch i Rius (hijos de Ròmul Bosch i Catarineu):⁷⁷

«Por parte de los Sres. D. Rómulo y D. Remo Bosch y Rius, ha sido ofrecido en venta con destino a los Museos Municipales de Arte, un lote de tres plafones de pinturas murales. Se trata de las escenas del Prendimiento, Flagelación y Lavatorio, con figuras poco menores que el tamaño natural, y constituyeron la decoración principal del ábside mayor de la iglesia de San Esteban en la capital del Principado de Andorra.

Son piezas capitales dentro de nuestra pintura románica, y por su calidad excepcional, el padre de los actuales propietarios Dn. Rómulo Bosch y Catarineu se reservó estas pinturas al traspasar el resto de su colección a "Unión Algodonera". Hace pocos años, con otras piezas de la antigua colección Bosch y Catarineu ingresaron en nuestros Museos otros fragmentos menos importantes que vienen a completar las pinturas objeto de la presente oferta. Hay que hacer observar que el precio estipulado de 350.000 Pesetas, es inferior en más de un 60% a la oferta primitiva, y muy inferior también, proporcionalmente a las valoraciones de importancia y belleza sensiblemente inferiores. Ha sido posible obtener una prórroga en la validez de la oferta adjunta solamente hasta el día 30 de abril del corriente año.

Por todo ello me permito solicitar a V.S. tenga a bien proponer al Excmo. Ayuntamiento la adquisición del mencionado lote a Dn. Rómulo y D. Remo Bosch y Rius por el precio de TRESCIENTAS CINCUENTA MIL PESETAS, (350.000' -), con cargo al Cp.X., art.6-b, Partida 494, del Presupuesto vigente destinada para estas atenciones.

V.S. acordará sin embargo lo que juzgue mas oportuno y conveniente.

Dios guarde a V.S. muchos años.

Barcelona, 5 de abril de 1952.

EL DIRECTOR GENERAL»

La pintura que representa la escena de *El lavatorio* formó parte de la colección Várez-Fisa hasta el año 2013, en el que fue donada al Museo del Prado, donde se expone a día de hoy. Las otras dos pinturas permanecen en Barcelona en una colección particular.

⁷⁵ Alcoy Pedrós y Pagès Paretas 2012, pág. 157-158.

⁷⁶ Alcoy Pedrós y Pagès Paretas 2012, pág. 157.

⁷⁷ ANC1-715-T-3338-0002. Carta del 5 de abril de 1952 escrita por el director de la Junta de Museus y dirigida al Delegado de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona.

6. La Guerra Civil Española

Las guerras y revoluciones han sido un factor de riesgo para la conservación de obras artísticas a lo largo de la historia, y particularmente en los dos últimos siglos.⁷⁸ En los años de la francesada (1808 a 1814) la destrucción y el expolio de obras de arte por parte de los invasores fueron sistemáticos. La Ley de Desamortización de los Bienes Eclesiásticos de Juan Álvarez Mendizábal conllevó en un inicio grandes incendios en ciudades como Barcelona y Reus y también un uso inadecuado de los monasterios que sufrieron daños de forma persistente. Ya en el siglo XX, la Semana Trágica de julio de 1909 conllevó un incendio masivo de conventos en Barcelona, pero sería la Guerra Civil Española el episodio más dañino para el arte en España.

6.1. El inicio de la guerra y el traslado a Olot

Al estallar la Guerra Civil en el año 1936, el arte se convirtió en víctima indirecta del conflicto, y especialmente el arte religioso, al ser la Iglesia objeto de la ira de una parte del bando republicano en aquellos momentos. La Generalitat se vio desbordada por la situación, y Ventura Gassol i Rovira, conseller de Cultura del Govern de la Generalitat en aquel momento, adquirió un papel destacado en la defensa del patrimonio artístico de Cataluña.⁷⁹

En lo referente a la colección de arte del Museu d'Art de Catalunya se decidió trasladar las obras del Palau Nacional debido a su proximidad al Castillo de Montjuïc, objetivo militar de la aviación rebelde.⁸⁰ El destino principal de estas obras fue la iglesia de Sant Esteve d'Olot, y su elección como depósito principal de Cataluña se debe, según Folch i Torres, a varios motivos. Por un lado, el hecho de encontrarse lejos del núcleo de Barcelona y disponer de un importante centro artístico tradicional, y también alejado en ese momento de la acción militar. Además, su proximidad a la frontera de Francia facilitaría una posible evacuación con la ayuda de la Oficina Internacional de Museos. Folch i Torres fue el principal promotor y responsable del traslado de las obras desde el

⁷⁸ Bassegoda Nonell (1990, pág. 7) hace un repaso de los episodios más funestos para el arte religioso español en los siglos XIX y XX.

⁷⁹ *“Salvem l'Art! La protecció del patrimoni cultural català durant la Guerra Civil”* (Gracia Alonso y Munilla 2011) es un libro de referencia para conocer en profundidad todos los detalles de este episodio de la historia en Cataluña.

⁸⁰ Caballé i Colom 2022, pág. 434.

Palau de Montjuïc a Olot entre octubre y diciembre de 1936. Las obras se trasladaron en camión hacia la iglesia de Sant Esteve de Olot, que fue condicionada tras los desperfectos sufridos al principio de la guerra, se instalaron bocas de incendio alrededor del edificio y estuvo custodiada de forma permanente por miembros de Mossos d'Esquadra, Bomberos y del Comité Local para la Salvaguarda.⁸¹



Fig. 18 - Carga de las pinturas murales en camiones para su traslado desde Barcelona a Olot. Noviembre de 1936 (Joan Vidal i Ventosa, AFB - AFM_026507)



Fig. 19 - Carga de las pinturas murales románicas en camiones en el MAC para su traslado a Olot. Noviembre de 1936 (Joan Vidal i Ventosa, AFB - AFM_026502)



Fig. 20 - Camión cargado con pintura mural listo para partir hacia Olot (Joan Vidal i Ventosa, AFB - C_126_155)



Fig. 21 - Camiones en marcha hacia Olot. Noviembre de 1936 (Joan Vidal i Ventosa, AFB - AFM_026500)

⁸¹ Pérez Carrasco 2015, pág. 89.

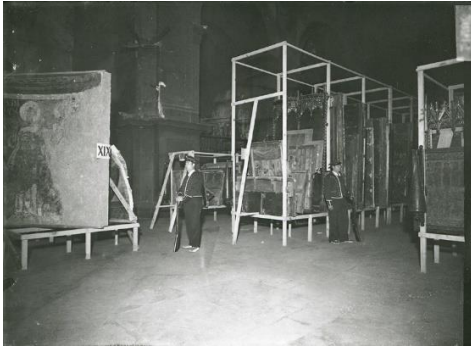


Fig. 22 – Interior de la iglesia de Sant Esteve de Olot con obras de arte custodiadas por mossos d’esquadra. Noviembre de 1936 (Joan Vidal i Ventosa, AFB - AFM_026517)

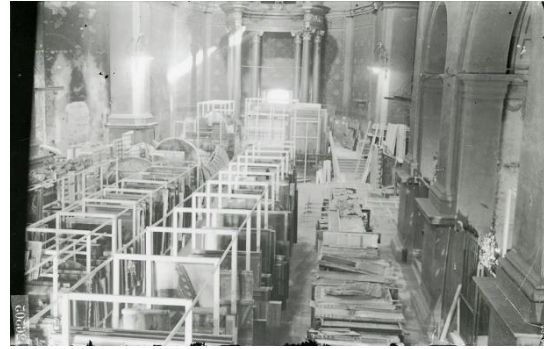


Fig. 23 – Interior de la iglesia de Sant Esteve, depósito de los objetos de arte de los museos. Noviembre de 1936 (Joan Vidal i Ventosa, AFB - AFM_026505)

6.2. Las exposiciones de París de 1937

Aunque la primera referencia que se conoce acerca de la intención de organizar una exposición de arte primitivo catalán en París es del año 1932,⁸² Cataluña comenzó a trabajar seriamente desde finales de 1936 en la organización de una exposición temporal que permitiese mantener lejos los tesoros, a la vez que se mostraban al mundo las acciones de la Generalitat de Catalunya para la salvaguarda de su patrimonio artístico.⁸³

El 28 de enero de 1937 la Generalitat de Catalunya dictó un Decreto en el que quedó constituido el Comitè de l’Exposició d’Art Medieval Català a París. Folch i Torres viajó a París a gestionar la exposición y el 27 de febrero del mismo año comienza el traslado de las obra y materiales para la exposición del arte catalán al *Jeu de Paume* de París.⁸⁴

Relación de objetos a figurar en la exposición *Art Catalan* de París:⁸⁵

[...] N° 23 Fragment de les pintures murals de l’absis de l’ermita de Sant Miquel d’Angulasters (Andorra). *Art català. Segle XII. N° 15972.* [...] N° 26 Taula d’altar amb frontals i costats laterals. *Art català. Segle XII. Alçada: 1,130 mts. Prové d’una ermita del*

⁸² Una carta en la que Henri Verne, director de los *Musées Nationaux* y de l’*École du Louvre* escribió al subsecretario de estado de Bellas Artes el 10/10/1932 según Miquel Vilanova (2019, pág 78), en la que se trasladaba la propuesta del presidente de los Amigos del Louvre de organizar una exposición de arte catalán de los siglos XII al XV en París. En el año 1934, Joan Sutrà, restaurador de la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya, viajó a París y reunido con el director general del Louvre quedó encargado de realizar las gestiones necesarias para tratar de hacer una Exposición de Primitivos Catalanes.

⁸³ Pérez Carrasco 2015, pág. 112. Incluye nota al pie sobre el Acuerdo de Figueres

⁸⁴ Pérez Carrasco 2015, pag. 115.

⁸⁵ ANC.1-255-1201. Fons Eugenio d’Ors. –C.15/1, clasificación antigua-. La transcripción detallada la publica Nadal i Ferreras (2022, pág. 205-215).

poble d'Encamp. N° 15785 [...] N° 86 Fragment de decoració mural d'una absidiola d'Andorra la Vella. Segle XIII. Dimensions: 2,81 x 2,90 mts. N° 35711.

Relación de las obras de arte y materiales de montaje, instalación y decoración que salen el día 27 de febrero de 1937 hacia París para formar parte de la exposición *Art Catalan*:⁸⁶

[...] Fragment de les pintures murals de l'absis de l'ermita de Sant Miquel d'Angulasters (Andorra). Art català. Segle II. N° 15972. [...] Taula d'altar amb frontals i costats laterals. Art català. Segle XII. Alçada: 1,130 mts. Prové d'una ermita del poble d'Encamp. N° 15785. [...] Fragment de decoració mural d'una absidiola d'Andorra la Vella. Segle XIII. Dimensions 2,81 x 2,90 mts. N° 35711.

Relación de las obras de arte y materiales de montaje, instalación y decoración que salen en la fecha que se indica hacia París para figurar en la exposición *Art Catalan*:⁸⁷

« Dia 27 de febrer del 1937. Càrrega del camió B-20764. [...]

15972 (una de les peces)

Dia 27 de febrer del 1937. Càrrega del camió B-64833. [...]

15972 (una de les peces)

35711 (en quatre peces)

Dia 9 de març de 1937, segon viatge del camió B-64433. Càrrega del camió:

15972 (dos fragments)

Dia 9 de març de 1937, segon viatge del camió B. 64.833. Càrrega del camió:

15972 (quatre peces)

35711 (dues peces, una d'elles servint de caixa a uns vidres) »

El detalle de los viajes que se realizaron entre Olot y París y que trasladaban las pinturas andorranas fue el siguiente:⁸⁸

« [Detalle del viaje de ida]: *Olot 27 febrer 1937 (12 homes) – Portús, Perpinyà (N) – Narbona – Toulouse (D) – Montauban – Cahors – Souhillac (D) – Brive – Limoges – Vierzon (D) – Lamotte de Breuron – Paris (arribada dia 3 a les 4 de la tarda)*

⁸⁶ ANC 1-1-T-7596-[129 a 137]. *Generalitat de Catalunya. Segona República*. La transcripción detallada la publica Nadal i Farreras (2022, pág. 216-222).

⁸⁷ ANC 1-1-T-7596-[139 a 142, 160 a 161]

⁸⁸ ANC.1-1-T-7596. *Comissariat general de Museus. Expedient de preparació de l'Exposició d'Art Medieval Català al Museu de Jeu de Paume de París. Despeses de les expedicions a París. Imatges 191-192. Fons Eugenio d'Ors, 255, U.1201*. La transcripción detallada la publica Nadal i Farreras (2022, pág. 268-270).

[Detalle del segundo viaje]: *Olot 10 març 1937 – Perpinyà – Toulouse (D) – Souhillac – Limoges (D) – Vierzon – Paris (arribada dia 13) »*



Fig. 24 - Comienzo del viaje hacia la exposición de París. 27/02/1937 (ANCI-I-T-7596-0196)



Fig. 25 - Al fondo se observan las pinturas de Sant Miquel d'Engolasters en 1937 (ANCI-I-T-7596-0202)



Fig. 26 - Pinturas del altar de Sant Romà de Vila en el Jeu de Paume en 1937
(ANCI-1-T-7596)

Tras el éxito de público y crítica de la exposición en el *Jeu de Paume* durante los meses de marzo y abril de 1937, se decidió mantenerla trasladándola al Castillo de *Maisons-Laffite*, y ampliando la duración de la exposición con motivo de la Exposición Internacional de 1937 celebrada en París, inaugurada en el mes de julio⁸⁹. En este momento se añaden nuevas obras a la exposición procedentes de la iglesia de Sant Esteve de Olot, como el ábside de *Sant Climent de Taiüll*.⁹⁰

La relación de las obras de arte provenientes del depósito de Olot que se encuentran temporalmente exhibidas en el Castillo de *Maisons-Laffite* es la siguiente:⁹¹

« Fragment de les pintures murals de l'absis de l'ermita de Sant Miquel d'Angulasters (Andorra). Art català. Segle XII. N° 15972.

Taula d'altar amb frontals i costats laterals. Art català. Segle XII. Alçada: 1,30 mts. Prové d'una ermita d'un poble d'Encamp. N° 15875.

Fragment de decoració mural d'una absidiola d'Andorra la Vella. Segle XIII. Dimensions: 2,81 x 2,90 mts. N° 35711.»

La disposición de la exposición en *Maisons-Laffite* constaba de diversas salas, entre las cuales cinco en planta baja dedicadas al arte románico. Las pinturas andorranas en concreto estaban en:⁹²

⁸⁹ Pérez Carrasco 2015, pág. 120.

⁹⁰ Pérez Carrasco 2015, pág. 121.

⁹¹ ANCI-1-T-7592. *Generalitat de Catalunya. Segona República. Comissaria general de museus*. La transcripción detallada la publica Nadal i Farreras (2022, pág. 236-243).

⁹² Nadal i Farreras 2022, pág. 139.

« Sala IV, pintura al fresc d'Andorra la Vella

Sala V, decoració al fresc de Sant Miquel d'Engolasters. »



Fig. 27 - Descarga de piezas artísticas en Maisons-Laffite (ANCI-1-T-7597-0011)



Fig. 28 - Pinturas de Sant Esteve d'Andorra la Vella instaladas en Maisons-Laffite en 1937 (ANCI-1-T-7597-0018)

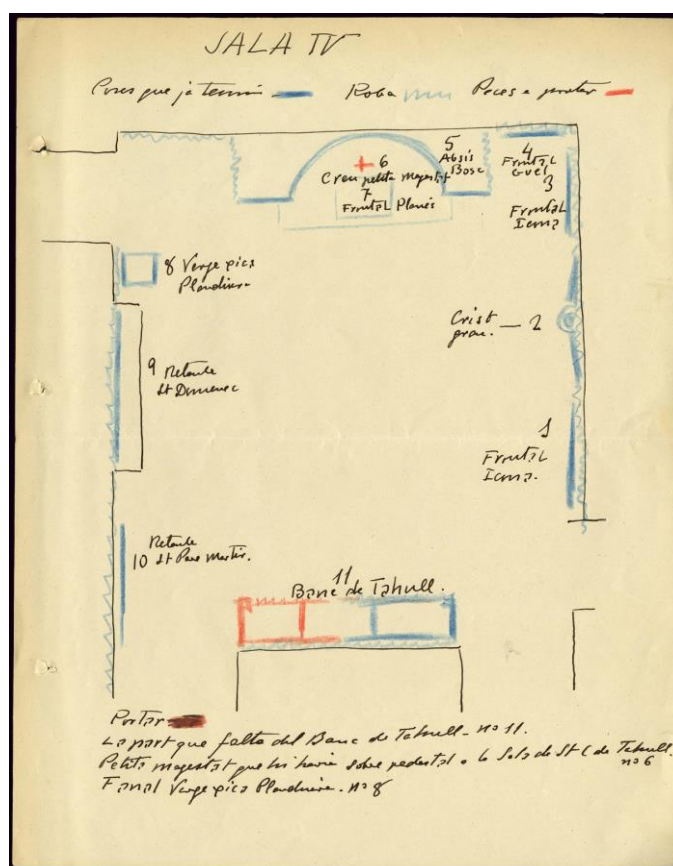


Fig. 29 - Esquema de la Sala IV en Maisons-Laffite. Con el número 6 se indica el ábside de Sant Esteve d'Andorra la Vella [Absis Bosc] (ANCI-1-T-7597-0030)

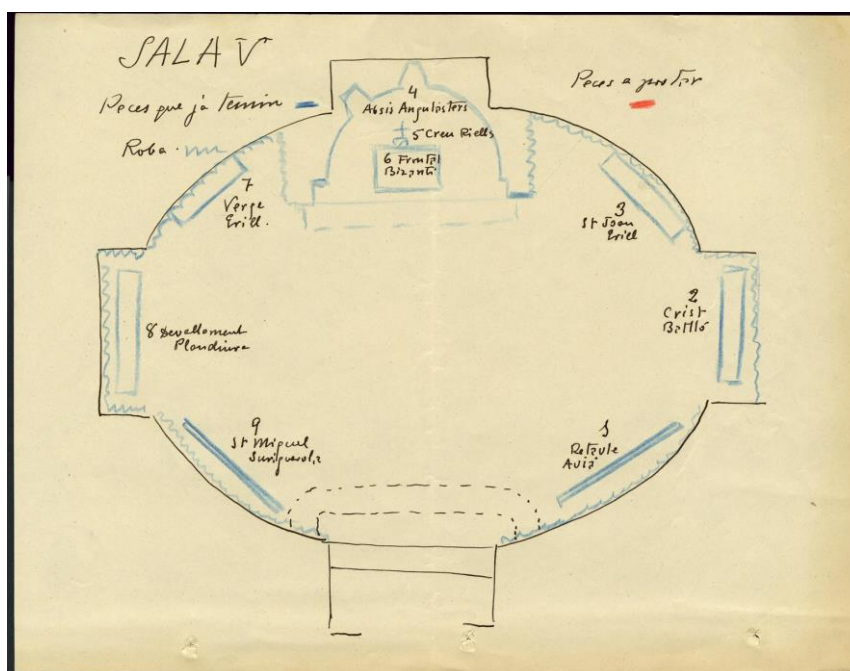


Fig. 30 - Esquema de la Sala V en Maisons-Laffite. Con el número 4 se indica la ubicación del ábside de Sant Miquel d'Engolasters [Absis Angulasters] (ANCI-1-T-7597-0031)

6.3. Fin de la guerra. Retorno de las pinturas a Barcelona

El 26 de enero de 1939 las tropas franquistas entraron definitivamente en Barcelona. En ese momento los gobiernos de la Generalitat y de la República preparaban su salida del país hacia el exilio, y Carles Pi i Sunyer se encargó del patrimonio artístico que quedaba en los depósitos de Olot y Darnius, entre otros lugares de la zona. Los depósitos de la Generalitat y los del gobierno central fueron independientes hasta el último momento, cuando el gobierno republicano se hizo cargo del patrimonio catalán en una situación extrema de peligro. La urgencia provocada en ese momento obligó al gobierno republicano a trasladar a Ginebra obras de los diferentes depósitos, bajo la custodia de la Sociedad de Naciones, de modo que quedaron agrupados fondos del Museo del Prado, de iglesias, colecciones privadas de Madrid, o fondos del MAC, entre otras colecciones que se encontraban en aquel momento en el depósito de Darnius y que quedaron fragmentadas.⁹³



Fig. 31 - Mas Descals, en Darnius, 1939 (AIEC - AG-CRDI - Fons Joan Subias i Galter - 983165)

⁹³ Pérez Carrasco 2015, pág. 142, 143.



Fig. 32 – Operarios manipulando un fragmento de ábside para almacenarlo en el interior de Mas Descals, 1939 (AIEC - AG-CRDI - Fons Joan Subias i Galter - 984761)

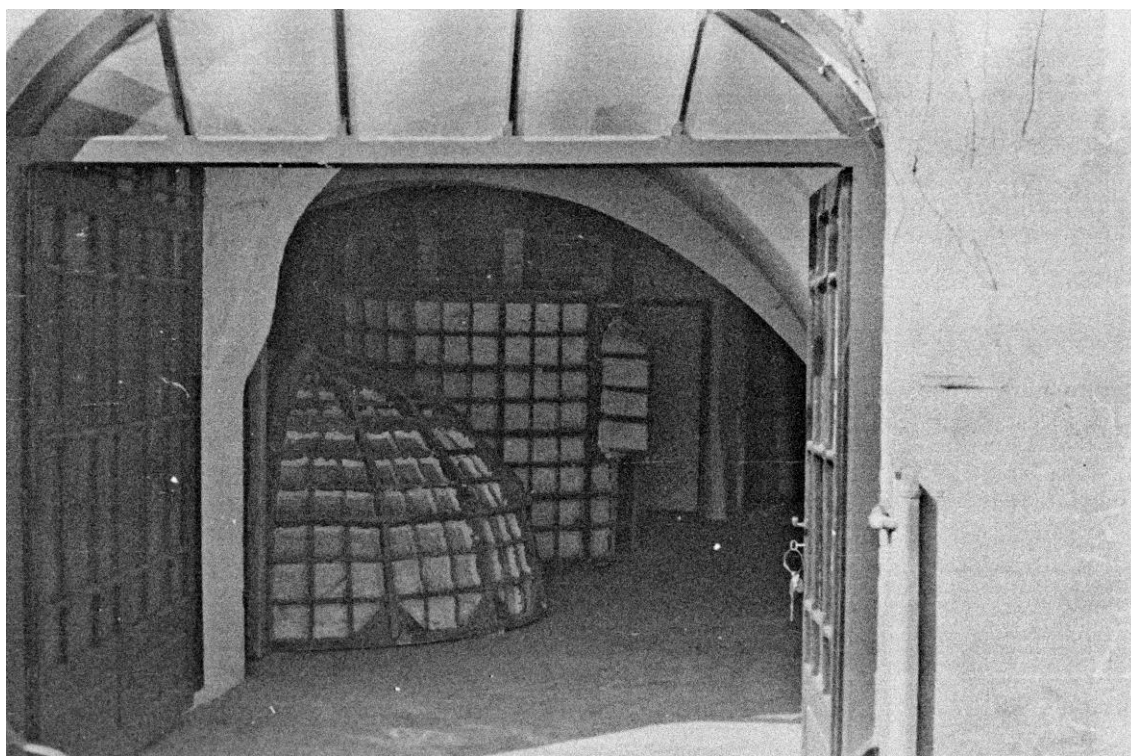


Fig. 33 – Pinturas murales almacenadas en el interior de Mas Descals, 1939 (AIEC - AG-CRDI - Fons Joan Subias i Galter - 984289)

El 11 de febrero de 1939 se cargaron en la estación de mercancías de Ceret las 1.845 cajas que componían la expedición. El tren salió el día 12 de febrero por la noche y llegó a Ginebra la noche del 13. Al día siguiente se inició su traslado al Palacio de la Sociedad de Naciones, donde serían inventariadas. Las piezas evacuadas de Cataluña no fueron correctamente inventariadas, con carencias de información de las obras catalanas en lo que se refiere a su procedencia, hecho que dificulta conocer qué piezas viajaron a Ginebra, pues no todo el patrimonio salió del país, y la mayoría de obras catalanas permanecían en los depósitos de la provincia de Girona mientras otros continuarían en Barcelona.⁹⁴

El 15 de febrero de 1939 se persona en Olot Ramón Barnadas Fàbrega, un agente del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN) para tomar posesión de las obras custodiadas en la iglesia de Sant Esteve. Entre el 19 de marzo y el 31 de agosto de 1939 se trasladaron todas las obras hacia Barcelona y con ellas los expedientes de traslado del año 1936, además de las exposiciones en el *Jeu de Paume* y a *Maisons-Laffite*, documentos que utilizó el gobierno franquista para realizar sus acusaciones contra Folch i Torres.⁹⁵ Desde el Gobierno de Burgos, en virtud de un decreto del 22 de abril de 1938, se había creado el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN), que asumiría las competencias delegadas de las Juntas Superior y delegadas del Tesoro Artístico.⁹⁶

Uno de los grandes depósitos del Alt Empordà fue el de Darnius, en Mas Descalç. Aquí, además de colecciones particulares, hay un gran número de pinturas murales procedentes de iglesias del Pirineo, y mucha pintura.⁹⁷ De Darnius salen con destino a Barcelona siete expediciones del 18 de febrero de 1939 hasta el 16 de junio, con veinte camiones de los cuales los dos últimos irían primero a Girona, según la hoja de observaciones, probablemente para acabar de cargarlo.

El retorno del patrimonio catalán en el extranjero tuvo dos vías de negociación. El patrimonio depositado en Ginebra retornó gracias a los tratados internacionales del gobierno de Franco con Francia y Suiza, pese a los esfuerzos del gobierno republicano para evitarlo. Por otro lado, la recuperación de las obras que estaban en París estuvo

⁹⁴ Pérez Carrasco 2015, pág. 147.

⁹⁵ Pérez Carrasco 2015, pág. 149.

⁹⁶ Martínez Puig 2014, pág. 156.

⁹⁷ Martínez Puig 2014, pág. 164.

dirigida por el gobierno franquista, pero a su vez estuvieron implicados profesionales relacionados con la exposición, como Folch i Torres, y las nuevas instituciones gestoras del patrimonio cultural en Cataluña reorganizadas bajo el franquismo, como en el caso de la Junta de Museus. Pese a que la situación política era delicada entre Francia y España, ya que el gobierno francés no reconocía al gobierno de Franco (así fue hasta el 25 de febrero de 1939), las obras pudieron volver a Cataluña sin demasiados problemas porque el Museo del Louvre, depositario de la colección, reconocía que las obras expuestas en París pertenecían al Museu de Barcelona, por lo que Folch i Torres aprovechó para proponer a las autoridades de la Dirección General de Bellas Artes francesa reconocer a la nueva Junta de Museus como propietaria de una parte de las obras. Los trámites se iniciaron a través de Eugeni d'Ors, Director General de Bellas Artes del Gobierno de Burgos y miembro de la Junta de Museus, que estaba en París en aquellos momentos. Mientras se llevaban a cabo las gestiones, el gobierno de Franco fue reconocido por la República Francesa con el acuerdo Bérard-Jordana, por lo que las negociaciones continuaron por la vía diplomática.⁹⁸

La Comissió Municipal de Barcelona, representada por el alcalde franquista Miguel Mateu, negoció la reintegración de las colecciones catalanas depositadas en París. Según el acta de la sesión de la Junta de Museus de Barcelona del 29 de marzo de 1939, se notificaba que Eugeni d'Ors había conseguido, en nombre de la Junta de Museus, las colecciones expuestas en *Maisons-Laffite*; y así mismo se acordaba que Folch i Torres, a quien d'Ors había dado la custodia de las obras, se encargase de gestionar su retorno.⁹⁹ Las gestiones no fueron sencillas y hasta agosto de 1939 el tema no estuvo resuelto. El 4 de agosto de 1939 las colecciones de *Maisons-Laffite* ya estaban en posesión de los delegados del patronato del Museu d'Art de Barcelona.¹⁰⁰

Recuperadas las obras, el gobierno franquista puso en marcha el retorno del patrimonio catalán. Pedro Muguruza recibió las obras y encabezó el convoy que salió de la estación de Poissy el 12 de septiembre de 1939. El tren llegó a Portbou cuatro días después. En Girona se quedaron dos vagones con las obras del obispado y finalmente el

⁹⁸ Gracia Sánchez 2017, pág. 14.

⁹⁹ Gracia Sánchez 2017, pág. 15.

¹⁰⁰ *La Vanguardia Española* del 4/08/1939, pág. 5, mencionada por Gracia Sánchez (2017, pág. 15) dice: «Han sido recuperadas para el Museo de Arte las series que actualmente se encuentran en depósito en el castillo de *Maisons-Laffite*, cerca de París, y de ellas ha tomado ya posesión una representación del Patronato del Museo».

patrimonio cultural catalán llegó a Barcelona el día 17 a la estación de Francia.¹⁰¹ Una vez en Barcelona, las obras catalanas fueron custodiadas por la Guardia Civil hasta su transporte a la sede del Museu d'Art de Barcelona, y una vez revisadas e inventariadas se devolvieron las que pertenecían a otras instituciones.¹⁰² Por otro lado, el patrimonio artístico catalán depositado en Ginebra junto a las colecciones españolas que habían sido evacuadas por el gobierno republicano, ya había llegado a Barcelona.¹⁰³



Fig. 34 – Las obras procedentes de París, a su llegada en tren a la Estación de Francia de Barcelona el 17 de septiembre de 1939 (Carlos Pérez de Rozas, AFB – C1-656-11)

¹⁰¹ *La Vanguardia Española* del 19/09/1939, pág. 2, mencionada por Gracia Sánchez (2017, pág. 16) dice: «A reserva de subsanar alguna posible omisión, damos la relación de los objetos artísticos recuperados por ahora. Son los siguientes: [...] retablo del altar de la Vall de Andorra, siglo XII, [...] pintura mural que adorna el ábside de San Miguel de Angulasters, Valle de Andorra, siglo XII»

¹⁰² Extracto de *La Vanguardia Española* del 20/09/1939, pág. 7, mencionada por Gracia Sánchez (2018, pág. 16): «Los objetos de arte del patrimonio artístico de Cataluña, recuperados milagrosamente de las garras rapaces de los rojos comenzaron a ser trasladadas ayer [19 de septiembre de 1939] al Palacio del Museo de Monjuich desde los vagones en que hicieron el viaje [...] La recuperación de este importante número de obras de arte representa para Cataluña un enorme consuelo dentro del dolor inevitable -y todavía lacerante- que ha sido para ella el despojo monstruoso de que la hicieron víctima»

¹⁰³ *La Vanguardia Española* del 13/08/1939, pág. 2, mencionada por Gracia Sánchez (2017, pág. 16).



Fig. 35 – Uno de los fragmentos de pintura de Sant Esteve d'Andorra la Vella, siendo descargada del tren en la Estación de Francia de Barcelona el 17 de septiembre de 1939 (Carlos Pérez de Rozas, AFB – C1-656-16)



Fig. 36 – Carga en camiones de las obras procedentes de París (Carlos Pérez de Rozas, AFB – C1-656-14)

7. Conclusiones

Las décadas de 1920 y 1930 fueron especialmente convulsas para el arte en Cataluña. Con las primeras pinturas murales románicas arrancadas en Mur se dio inicio a una serie de acontecimientos que afectarían a estas pinturas de forma irreversible desde aquel momento.

A través de los distintos episodios vividos por las pinturas andorranas (Sant Miquel d'Engolasters, Sant Romà de Les Bons y Sant Esteve d'Andorra la Vella), hemos podido conocer un episodio de su historia que supuso su salvaguarda, pero que también pudo suponer su pérdida irreparable. El argumento principal que se utilizó en aquellos años para justificar su arrancado se basaba en el riesgo de exportación y por lo tanto de pérdida para el patrimonio artístico catalán, ya que en aquel momento no era posible garantizar que permanecieran en su lugar de origen, no existía la legislación que las protegiera si existía el beneplácito de la Iglesia. Además, los beneficios obtenidos por la iglesia (para el caso andorrano se trataba del Bisbat d'Urgell) permitían invertir en la conservación de sus iglesias, además de revertir en otras ocasiones directamente en la población, que acababa obteniendo un rédito también por las ventas de objetos artísticos y religiosos.

Así mismo, la valoración que se hace en aquella época del resultado del arrancado es la de un trabajo excelso por parte de los técnicos italianos, y apenas se hace referencia a los riesgos que implicaba esta operación y que conllevaría su mantenimiento futuro. En parte, porque los esfuerzos estaban dirigidos a su extracción para evitar un expolio que acabara con las obras en el extranjero, y por otro lado por el desconocimiento de las consecuencias que el arrancado podía tener en el largo plazo, y por desconocer las particularidades necesarias para garantizar una correcta conservación de las pinturas.

Más allá de esto, hemos podido ver como las pinturas fueron objeto de distintas manipulaciones y viajes. Desde el momento del arrancado en que fueron enrolladas y trasladadas en cajas que viajaban en burro, hasta el recorrido de largas distancias (hasta llegar a París) realizado en camión. El riesgo de sufrir un accidente en esas condiciones era bien cierto, y podría haber acabado con una pérdida irreparable de alguna de las obras. Además, en lo que se refiere a la seguridad, la escolta utilizada durante los desplazamientos, así como los medios de extinción previstos durante los trayectos son

una muestra de que eran conscientes de la necesidad de protegerlas, pues podían sufrir desde un asalto a un incendio.

Otro tipo de circunstancia que tuvieron que asumir las pinturas fue su papel como aval de un préstamo adquirido. En el caso de la Junta, para financiar la campaña de arrancado de pinturas entre 1919 y 1923, y años después para la compra de la colección Plandiura. Cualquier situación que hubiese provocado un impago de la deuda habría acabado con las pinturas en manos de las entidades que habían facilitado el préstamo, tal y como establecían los contratos, y el consiguiente riesgo de que las pinturas hubiesen sido vendidas y salieran del país nuevamente. Una situación similar se vivió con las pinturas de Bosch i Catarineu, aunque en este caso quedaron resguardadas en el Museo.

Por último, y probablemente el riesgo más incontrolable, fue el riesgo de pérdida durante la Guerra Civil. Este conflicto provocó daños muy importantes en el patrimonio artístico y religioso del país. Por un lado, el bando republicano tuvo como objetivo los símbolos religiosos, por lo que en muchos casos fue difícil ponerlos a salvo de la destrucción. Por otro, los bombardeos que sufrió la ciudad de Barcelona, donde se guardaban estas pinturas, y fue necesario trasladar para evitar una destrucción masiva. Las prisas por poner a salvo una gran cantidad de obras de arte pudo tener como consecuencias un mal inventario, problemas en los traslados y el almacenamiento de obras o el aprovechamiento de las circunstancias por parte de algunas personas para lucrarse con estos objetos.

En conclusión, podemos determinar que los riesgos a los que se vieron sometidas las pinturas tras la decisión de su arrancado fueron muchos y muy variados, y todos los procesos que han sufrido desde entonces han tenido una afectación en lo que atañe a su conservación, que sigue estando comprometida a día de hoy, motivo por el que requieren de unos cuidados y de unas condiciones específicas para mantenerlas en buen estado y permitir que lleguen a las próximas generaciones en buenas condiciones. La decisión tomada en su momento probablemente fuera la acertada dadas las circunstancias, pero el hecho de que a día de hoy se tenga conciencia de los riesgos que implica su arrancado, hace que las políticas estén orientadas a la conservación de las pinturas *in situ*, manteniéndolas en sus iglesias de origen.

8. Bibliografia

- Ainaud de Lasarte, Joan. 1993. «Les col·leccions de pintura romànica del Museu Nacional d'Art de Catalunya». *Butlletí MNAC* I (1).
- Alcoy Pedrós, Rosa, y Pagès Paretas, Montserrat. 2012. «Les pintures murals de Sant Esteve d'Andorra: un cicle pasqual del 1200». *Quaderns d'estudis andorrans*, n.º 9: 155-86.
- Bassegoda Nonell, Juan. 1990. *La arquitectura profanada. La destrucción sistemática del patrimonio arquitectónico religioso catalán (1936-1939)*. Barcelona: Mare Nostrum.
- Berenguer i Amat, Mireia. 2017. «Lluís Plandiura i Pou (1882-1956), una aportació fonamental per a la història del col·leccionisme català». En *Col·leccionistes que han fet museus: Plandiura, Cambó, Fabra, Muntadas, Valldeperas, Batlló, Pascó*, 10-29. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- Berenguer i Amat, Mireia, y Berenguer i Casal, Jacint. 2019. «Sobre la venda de les pintures de Sant Silvestre i Sant Gregori de Santa Coloma d'Andorra. Noves aportacions». *Reial Acadèmia de belles arts de Sant Jordi XXIII*: 176-92.
- Boronat i Trill, Maria Josep. 1999. *La Política d'adquisicions de la Junta de Museus: 1890-1923*. Monografies de la Junta de Museus de Catalunya; 1. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- . 2008. «L'època de la Mancomunitat, 1914-1923». En *Ceny anys de la Junta de Museus de Catalunya. 1907-2007*, 57-82. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Caballé i Colom, Eduard. 2022. «Fonts: eines per a la recerca». En *El patrimoni artístic català durant la Guerra Civil espanyola*, 431-47. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Campillo Quintana, Jordi. 2006. «L'espoli del patrimoni arqueològic i històric-artístic: l'alt pirineu català al segle XX». Barcelona: Universitat de Barcelona. <http://hdl.handle.net/10803/2593>
- Cano Ció, Meritxell. 2015. «Josep Bardolet (1891-1982), un agent intermediari dins el comerç d'antiguitats a Catalunya». *Patronat d'Estudis Osonencs XXVII* (175): 163-

190.

- . 2020. «Esmena a l'article "Josep Bardolet (1891-1982), un agent intermediari dins el comerç d'antiguitats a Catalunya" (AUSA, Núm. 175(2015), P.163-190)». *AUSA*, n.º 185: 523-24.
- Canturri Montanya, Pere. 2014. «El patrimoni artístic fora d'Andorra». En *Compilació de l'obra escrita. Pere Canturri Montanya*, 571-91. Andorra la Vella: Editorial Andorra.
- Fernández Arenas, José. 1996. *Introducción a la conservación del patrimonio y técnicas artísticas*. Barcelona: Ariel.
- Folch i Torres, Joaquim. 1931. «El problema de la restauració de les col·leccions de pintura antiga al Museu de la Ciutadella». *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* I (1): 27-31.
- . 1932. «L'adquisició de la col·lecció Plandiura». *Butlletí dels museus d'art de Barcelona. Junta de Museus - Desembre 1932* II (19): 353-95.
- Gadea Solascasas, Sira. 2008. «La génesis de los museos de arte en Barcelona y el Museo Nacional d'Art de Catalunya».
- Giannini, Cristina. 2009. «Dalt d'una mula. Franco Steffanoni, restaurador a Catalunya Història d'una tècnica de restauració inventada a Bèrgam i exportada a Europa». *Butlletí MNAC* 10: 13-33.
- Gracia Alonso, Francisco, y Munilla, Glòria. 2011. *Salvem l'art! La protecció del patrimoni cultural català durant la Guerra Civil*. Barcelona: La Magrana.
- Gracia Sánchez, Mercè. 2017. «La utilització política del patrimoni cultural català després de la Guerra Civil». *Heritage & Museography* 18: 10-22.
- Guardia Pons, Milagros, y Lorés Otzet, Immaculada. 2013. «L'arrencament de les pintures murals romàniques pirinenques i Emili Gandia». En *El Pirineu romànic vist per Josep Gudiol i Emili Gandia*, 115-231. Estudis ; 27. Tremp: Garsineu.
- Gudiol i Cunill, Josep. 1927. *Els Primitius. Vol. 1: Els pintors, la pintura mural*.
- . 1928. «La col·lecció Plandiura». *Gasetta de les arts*, 2-17.
- March i Roig, Eva. 2008. «La Junta de Museus durant la Dictadura de Primo de Rivera

- (1923-1930)». En *Cent anys de la Junta de Museus de Catalunya. 1907-2007*, 83-104. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Marqués, Paz, y Oriols, Núria. 2014. «Estudi dels materials i restauració de les pintures murals de Sant Romà de les Bons». En *Benvingudes a casa vostra! Les obres d'art patrimonials fora d'Andorra*, 117-32. Andorra la Vella: Govern d'Andorra.
- Marquès Balagué, Mercè. 2020. «La restauració de les pintures murals de Sant Climent de Taüll. Aportacions a l'estudi del conjunt pictòric». *Unicum*, nº19.
- Martí Torres, Cristina. 2009. «L'opció de compra dels frescos de l'església d'Andorra la Vella». En *Andorra, un profund i llarg viatge*, 697-702. Andorra la Vella: Govern d'Andorra i Fundació Crèdit Andorrà.
- Martínez Puig, Alfons. 2014. «La postguerra del Patrimoni Artístic a l'Alt Empordà febrer-setembre 1939». Article 45. <https://doi.org/10.2436/20.8010.01.152>
- Mateu Pi, Meritxell. 2003. «Els viatges dels frescos de Santa Coloma». En *Magister Sancta Columba*, 134-54. Barcelona: Viena Art.
- Miquel Vilanova, Maria Àngels. 2019. «El restaurador Joan Sutrà Viñas (1898-1981) i la seva aportació a la conservació del patrimoni artístic». Universitat de Girona. <http://hdl.handle.net/10803/668199>
- Nadal i Farreras, Joaquim. 2022. *L'exposició de París (1937): l'art medieval català a París durant la Guerra Civil espanyola*. Barcelona: Departament de Justícia.
- Pagès Paretas, Montserrat. 2003. «La pintura romànica d'Andorra conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya». En *Magister Sancta Columba*, 155-62. Barcelona: Viena Art.
- . 2013. «Romanesque mural painting in Catalonia». *Catalan Historical Review. Institut d'Estudis Catalans*, n.º 6: 45-60. <https://doi.org/10.2436/20.1000.01.85>
- . 2014. «Josep Gudiol i Cunill i la pintura romànica». *Quaderns del Museu Episcopal de Vic* 7: 77-91.
- Pérez Carrasco, Yolanda. 2015. «Per camí de cendres: la confiscació i l'èxode de les col·leccions d'art privades de Barcelona durant la guerra civil (1936-1939). Trajectòries de les col·leccions Muntadas i Rocamora». Universitat de Barcelona.

<http://hdl.handle.net/10803/675796>

- Pijoan, Josep. 1907. *Les pintures murals catalanes*. Editado por Josep Pijoan y Josep Puig i Cadafalch. Vol. Fascicle I. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Pijoan, Pol, y Maragall, Pere. 2014. *Josep Pijoan. La vida errant d'un català universal*. Cabrera de Mar: Galerada.
- Post, Chandler R. 1933. *A History of Spanish Painting*. Editado por Harold E. Wethey. Vol. IV. Harvard-Radcliffe Fine Art Series. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Pradalier, Henri. 1971. «La peinture romane en Andorre (et plus spécialement les dernières découvertes)». Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail.
- Rivero Matas, Núria. 2023. «Ròmul Bosch i Catarineu». RCCAAC. 2023. https://taller.iec.cat/rcic/fitxa_una.asp?id_fitxa=61
- Tarradellas Corominas, Cristina. 2014. «Un panorama sobre la pintura mural romànica de les valls andorranes». En *Benvingudes a casa vostra! Les obres d'art patrimonials fora d'Andorra*, 41-55. Govern d'Andorra.
- . 2020. *Sant Miquel d'Engolasters. L'arcàngel de les muntanyes*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Velasco González, Alberto. 2013. «Antiquaris, Església i les vendes de patrimoni artístic al bisbat de Lleida (1875-1936)». En *Antiquaris, experts, col·leccionistes i museus: el comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya del segle XX*, editado por Bonaventura Bassegoda y Ignasi Domènech, 225-90. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions.
- Vendrell, Màrius; Giráldez, Pilar; Merino, Lorena y Ventolà, Lourdes. 2010. «Tècniques i materials de l'arquitectura romànica». En *Romànic de muntanya: materials, tècniques i colors*, editado por Pilar Giráldez y Màrius Vendrell, 17-30. Calella: Clavell Cultura.
- VV.AA. 1989. *Andorra romànica*. Dirigido por Jordi Vigué. Andorra la Vella: Govern d'Andorra i Fundació Enciclopèdia Catalana.
- Ylla-Català Passola, Gemma. 2014. «Espisodis andorrans de les col·leccions del Museu

Nacional d'Art de Catalunya». En *Benvingudes a casa vostra! Les obres d'art patrimonials fora d'Andorra*, 23-38. Andorra la Vella: Govern d'Andorra.

- . 2016. «Amadeu Sales, antiquari de La Seu d'Urgell. La Junta de Museus i les cartes amb Lluís Plandiura». En *Agents i comerç d'art. Noves fronteres. XI Seminari sobre Història Social del Col·leccionisme (2015)*, editado por Yolanda Pérez Carrasco, 243-63. Somonte-Cenero. Gijón: Ediciones Trea.