

La restauració de les pintures murals a l'església de Sant Climent de Taüll. Aportacions a l'estudi del conjunt pictòric.

El concepte d'unicitat com a característica essencial d'una obra original queda contradit en el cas del conjunt pictòric mural de l'església de Sant Climent de Taüll. Els arrencaments realitzats els anys 1920, 1922 i 1960 van dissociar el conjunt mural romànic. Una part molt important de la decoració es va traspassar i forma part de la col·lecció del MNAC i l'altra part va romandre a l'església. S'han conservat in situ escenes inèdites descobertes durant les campanyes de restauració i les capes profundes dels murals arrencats pel mètode de l'*strappo*.

L'article exposa la particularitat dels processos de restauració implementats en el tractament de les capes profundes i els resultats obtinguts emprant una metodologia d'estudi del conjunt pictòric, des de la perspectiva de la conservació-restauració.

The Restoration of the Murals in the Church of San Clemente de Tahull. Contributions to the Study of the Pictorial Group

The concept of uniqueness as an essential characteristic of an original work is contradicted in the case of the group of murals in the church of San Clemente de Tahull. The detaching of the murals in 1920, 1922 and 1960 separated the Romanesque group. One extremely important part of the decoration was transferred and forms part of the MNAC collection and the other part remained in the church. Original scenes, discovered when restoration work was being carried out have been preserved in situ, as have the deep layers of the murals detached using the strappo method.

This paper describes the distinctive restoration processes used in the treatment of the deep layers and the results obtained by employing a study methodology of the mural group from a preservation-restoration perspective.

Mercè Marquès Balagué.

Conservadora-restauradora. Doctora en Conservació-Restauració per la Universitat de Barcelona. Especialista en pintura mural, pintura de cavallet i elements arquitectònics. Directora de l'empresa Krom Restauració, S.L.

Conservator-Restorer PhD in Preservation-Restoration from the University of Barcelona. Specialist in mural painting, easel painting and architectural features. Director of the Company Krom Restauración S.L.
mmarques.krom@gmail.com

Paraules clau: Pintura mural, arrencament, *strappo*, capes profundes, conjunt pictòric, conservació-restauració.

Keywords: Mural, detaching, strappo, deep layers, pictorial group, preservation-restoration.

Data de recepció: 08-04-2020 > **Data d'acceptació:** 18-04-2020 / **Date received:** 08-04-2020 > **Date accepted:** 18-04-2020



S. CLEMENTIS

INTRODUCCIÓ

Després de les campanyes d'arrencament de les pintures murals de l'església de Sant Climent de Taüll dutes a terme els anys 1920, 1922 i 1960, no hi ha constància documental que s'intervingués a l'església per tal de restaurar la pintura mural que encara s'hi conservava fins als anys 2000 i 2001 quan es van realitzar dues campanyes consecutives de restauració dels conjunts murals pictòrics.¹

L'objectiu de la intervenció en la primera campanya va ser la realització dels tractaments necessaris per garantir la conservació dels conjunts pictòrics localitzats en l'absidiola nord, en els pilars de separació entre les dues absidioles i l'absis central i en el parament vertical dels arcs presbiterals. En aquell moment, era en aquestes zones on es conservava la pintura mural romànica que no havia estat arrencada.

El mes de desembre de l'any 2000 es va constatar que, en la zona del parament vertical sota els arcs triomfals de l'absis major al costat de l'Epístola, s'havia conservat pintura original romànica per sota de les capes d'emblanquinats de calç i de les reparacions amb morters. Això va donar peu a què el Servei de Restauració del

Patrimoni Arquitectònic de la Generalitat de Catalunya, ampliés l'encàrrec que es va concretar amb una segona fase de treballs de restauració. En la segona campanya es van descobrir i restaurar diverses escenes inèdites.

En el frontis de l'arc triomfal exterior es va descobrir la figura d'un músic tocant l'olifant. A l'intradós de l'arc triomfal exterior, es van descobrir algunes escenes incompletes, amb llacunes importants però on s'havien conservat pràcticament tots els estrats pictòrics, com ara l'escena de la taula parada amb pans i ganivet, la mà i les vestidures d'un àngel que sosté el clipeus. A l'intradós de l'arc triomfal interior es van recuperar les escenes de Caïm matant a Abel i d'un personatge que s'atribueix a la figura de Caïm o bé a Melquisedec presentant una ofrena a Déu.² **I**

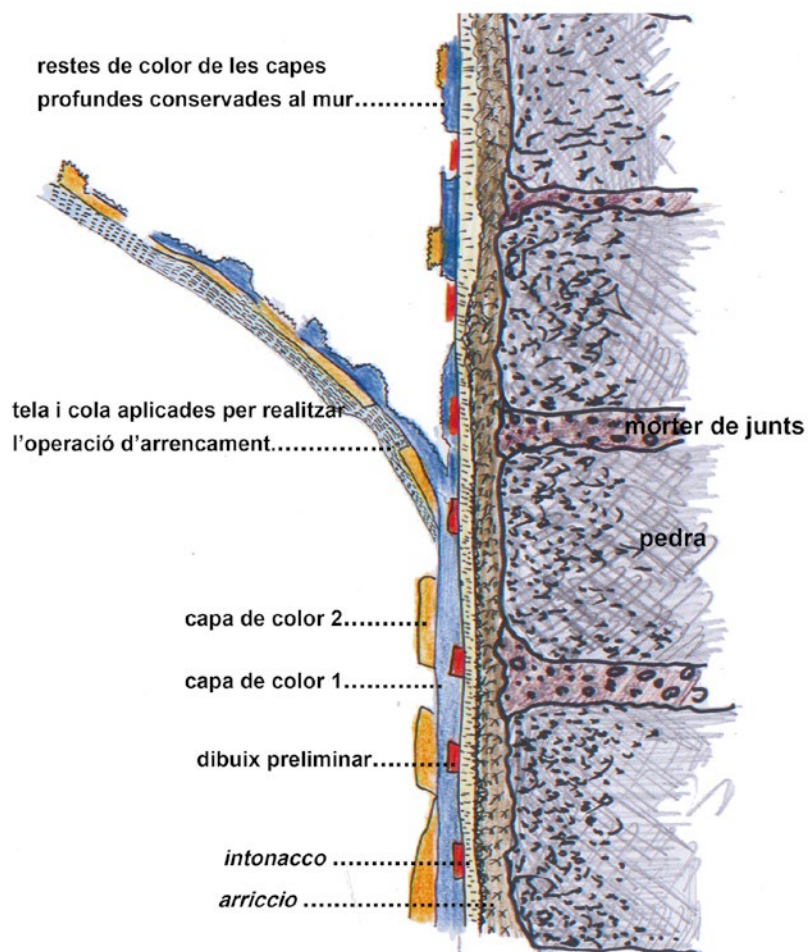
En aquesta operació de descobriment d'escenes inèdites que completen el relat iconogràfic del conjunt mural relacionat amb l'absis central, la intervenció realitzada va posar de manifest la importància de la conservació de les capes profundes de les pintures murals arrencades de Sant Climent de Taüll.

¹ Les intervencions van ser realitzades per l'empresa Arcor Restauració i Conservació, S.C.P. (direcció tècnica del projecte: Mercè Marquès).

² PAGÈS, M. *Sobre pintura romànica catalana, noves aportacions*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2009, p. 41-42.



[1] Escena de Caïm matant a Abel (Fotografia: Robert Ramos).



2

[2] Estratigrafia d'un arrencament de pintura mural al fresc per la tècnica de l'*strappo* (Il·lustració: Mercè Marquès).

LES CAPES PROFUNDES DE LES PINTURES MURALS CONSERVADES IN SITU DESPRÉS DELS ARRENCAMENTS

Arran de la intervenció de l'any 2001, es va començar a valorar i reconèixer la importància de la conservació, restauració i documentació de les capes profundes que es conserven en els murs després dels arrencaments per la tècnica de l'*strappo*.

Un monument al qual se li ha extret la pintura mural que adornava l'arquitectura, pateix una de les tipologies de degradació més dràstica. Però, alhora, i si l'arrencament ha estat realitzat amb la tècnica de l'*strappo*, és la tipologia de pèrdua que rememora amb més intensitat l'obra original. Mitjançant la tècnica d'arrencament per *strappo*, es pretén extreure únicament la capa pictòrica i, normalment, es mantenen les capes d'arrebossat que fan de suport a la pintura i que constitueixen el coixí de l'obra, juntament amb restes dels primers estrats pictòrics aplicats durant la realització del fresc. És molt àmplia la informació que aporten aquestes capes subjacents de la pintura, ja que ens revelen parts ocultes de l'original arrencat. ²

A conseqüència d'un arrencament de pintura mural per *strappo*, ens trobem davant d'una situació en la qual podríem parlar de duplicitat de l'original. Per una banda hi ha el conjunt de pintura arrencada, traspassada a un suport tèxtil, conservada en un museu però descontextualitzada del seu entorn. Alhora, en els murs es manté el seu vestigi, el seu rastre constituït per les capes subjacents del mural arrencat que s'han afermat en la ubicació primigènia, en l'espai arquitectònic pel qual l'obra va ser concebuda. Denominem, doncs, *capas profundes* a l'arrebossat original, juntament amb les restes de policromia conservades in situ després d'un arrencament per *strappo*.

Les capes profundes aporten informació sobre la manera de treballar del pintor. Podem percebre el gest de la seva mà a través dels dibuixos preliminars que mostren la planificació de l'artista per elaborar l'obra. Podem observar la successió de les capes aplicades per aconseguir determinats efectes pictòrics i apreciem l'aspecte i composició dels morters utilitzats, el seu color i textura.

L'estudi de les restes d'aquests estrats subjacents de les pintures dona la veritable dimensió dels murals i el seu encaix en les formes de l'arquitectura d'origen. En aquest sentit, volem recordar que en els conjunts traspassats, s'han produït ajustaments de la decoració original, incorporant zones afegides per tal d'adaptar la pintura arrencada a les formes dels absis reconstruïts que no reproduïxen les irregularitats de l'arquitectura

original. L'existència d'aquestes capes profundes mostren la ubicació exacta de les escenes en els murs. No sempre es disposa d'una documentació completa del procés d'arrencament i això planteja dubtes sobre la ubicació d'escenes en alguns casos. En definitiva, podem concloure que l'estudi de les capes profundes, i després de la seva restauració, ens transmet la veritable magnitud perceptiva del conjunt ubicat en l'espai físic per al qual l'obra pictòrica va ser concebuda.

En la penúltima campanya de restauració, es va intervenir en les capes profundes del clipeus de l'*Agnus Dei*, en els àngels que el sostenen i en l'escena de Llätzer a la porta d'Epuló, ubicades a l'intradós de l'arc triomfal exterior. A l'arc triomfal interior, es va actuar en la *Dextera Domini*, l'ofrena d'Abel i l'escena de l'home assegut amb el cap recolzat a la mà. En la darrera intervenció es van restaurar les capes profundes de l'absis central. El criteri d'intervenció, en aquestes zones, es va ajustar a la singularitat de l'estructura pictòrica que caracteritza les àrees on s'han produït arrencaments amb el mètode de l'*strappo*. ^{3.1} i ^{3.2}

[3.1] i [3.2] *Agnus Dei*, figura arrencada i traspassada al MNAC, i les capes profundes que es van conservar a l'església després dels arrencaments per *strappo* (Fotografia: Mercè Marquès).



Unicum

Pintura

³ La reproducció de les pintures exposades al MNAC havia estat feta per Ramon Millet Domènech per encàrrec de la Direcció General de Belles Arts i de la Diputació, amb el vistiplau de l'Institut d'Estudis Ilerdencs.

⁴ ROVIRA, M. T. *Memòria de la intervenció arqueològica a l'església de Sant Climent de Taüll*. Manresa: Arqueociència Serveis Culturals. Document inèdit, setembre 2010. L'any 2013 es va continuar l'excavació, vegeu: PASTOR, I. *Memòria de la intervenció arqueològica a l'Església de Sant Climent de Taüll*. Barcelona: document inèdit, juny 2013.

⁵ Denominació utilitzada per definir els cortinatges de mur. Vegeu: GIMENO BLAY, F. M.; GOZALBO GIMENO, D.; TRENCHS ODENA, J. (eds.). *Ordinacions de la Casa i la Cort de Pere el Cerimoniós*. València: Universitat de València, 2009, p. 265.

⁶ L'equip redactor del projecte estava format per: Eva Tarrida, arquitecta del Servei del Patrimoni Arquitectònic del Departament de Cultura; Eduard Riu, arqueòleg del mateix servei; Albert Sierra, historiador del Servei de Suport Tècnic i Inventari del Departament de Cultura; Pere Rovira, cap de la secció de Pintura Mural i Pedra del Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya amb la col·laboració de Jordi Camps, conservador del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

⁷ MARQUÈS, M. *Documentació de la restauració de les pintures murals de l'absis central de l'església. Sant Climent de Taüll, 2013-2015*. Vol. 1. Barcelona: document inèdit, juny 2013, p. 5-6.

⁸ L'equip de restauració va estar format per: Marta Escoda, Nicola de la Aldea, Raquel García, Noemí Jiménez, Anna Perich, Ares Pérez i Mercè Marquès (direcció executiva).

Contemporàniament al descobriment d'escenes inèdites i a la recuperació de les capes profundes, una reproducció de les pintures murals que havien estat arrencades els anys 1920, 1922 i 1960, presidia l'església i acaparava el protagonisme en el monument.

La còpia ocupava la conca absidal i tot el parament vertical de l'absis des de l'any 1961.³ La reproducció realitzada acuradament imitava amb molta fidelitat l'original. Millet va prendre com a model, el conjunt pictòric exposat al Museu de Barcelona i un dibuix a l'aquarel·la que era una còpia que va fer Joan Vallhonrat a l'església entre 1908 i 1911, abans que les pintures fossin arrencades. Constatant que quedaven restes pictòriques en la zona de l'absis, la reproducció no es va pintar directament sobre els murs de l'església sinó que es va construir un fals absis amb una estructura de fusta revestida amb plaques de guix que es va ancorar al mur, deixant un espai de separació entre el revestiment original i l'estructura del fals absis de la reproducció. Hem d'agrair que es prenguéssin aquesta encertada decisió pel que ha suposat per a la conservació de les restes pictòriques.

L'any 2010 es va fer una excavació arqueològica per estudiar el nivell del paviment de l'època romànica.⁴ Arran d'aquests treballs es va descobrir una important franja d'arrebossat amb pintura romànica que va permetre situar el límit inferior del conjunt mural i mostrar la zona inferior de la decoració pictòrica. S'hi representa l'encorinat amb drap de paret,⁵ la imitació de cortinatges està pintada amb franges de color blanc, negre, ataronjat i granat. En el mateix nivell, i en la zona presbiteral, s'hi representa un tapís imitant el model de *pallia rotata* amb una decoració formada per uns cercles i altres franges decoratives.

Durant els anys 2012 i 2013 es va desenvolupar un projecte d'intervenció de nova presentació de l'església dirigit col·legiadament per la Direcció General de Patrimoni Cultural, amb la col·laboració del MNAC.⁶ La restauració va ser finançada per l'Obra social de "La Caixa", en el marc del Programa Romànic Obert, amb el vistiplau del Bisbat d'Urgell, propietari de l'església de Sant Climent. En aquest context, es va iniciar una nova campanya d'intervenció a la zona de l'absis major.

L'any 2012 es va efectuar un sondatge en l'estructura de la reproducció per fer una endoscòpia amb dos objectius: esbrinar el sistema d'ancoratge de la reproducció al mur per poder planificar el sistema de desmuntatge de l'estructura i comprovar l'existència de pintura original conservada després dels arrencaments pictòrics.⁷ El restaurador Pere Rovira, responsable de l'àrea de pintura mural i escultura en pedra del CRBMC, va dirigir aquests treballs previs i va supervisar la restauració que es va iniciar seguidament. La restauració la va dur a terme

l'empresa Krom Restauració, S.L.⁸ 4

El març de 2013 el CRBMC va extreure la reproducció de les pintures murals, per poder iniciar la restauració de l'absis major. L'objectiu inicial de la restauració era la recuperació de les capes profundes que s'havien conservat després dels arrencaments i la restauració de les zones inferiors del mur del presbiteri i de l'absis. Finalment, l'abast de la intervenció es va ampliar a causa de les evidències d'altres fases decoratives anteriors, descobertes durant el procés de treball. 5



[4] Pere Rovira, realitzant l'endoscòpia (Fotografia: CRBMC, Ramon Maroto).

Després d'haver extret la reproducció, es va constatar que tant els revestiments originals com la pintura mural, estaven molt malmesos a causa dels arrencaments i de l'ancoratge de la reproducció al mur. Després dels arrencaments, s'havien aplicat morters per tal de regularitzar la superfície dels murs de l'absis. Aquestes reparacions sobrepassaven extensament el perímetre de les llacunes cobrint l'original. Posteriorment, s'havien emblanquinat els murs amb una capa gruixuda de calç mesclada amb color blau ultramar. Aquesta capa s'havia pintat directament sobre les restes de policromia romànica. En el moment d'instal·lar la reproducció, l'any 1961, s'havien practicat uns orificis que perforaven el mur per subjectar els llistons de fusta, les canyes i els pernès metàl·lics que suportaven l'estructura de la còpia. Aquests elements de subjecció estaven ancorats amb una mescla de guix i fibres d'esparg aplicades en les cavitats perforades a tal efecte, i s'estenien sobre el revestiment original. 6, 7.1 i 7.2



5

[5] Actuació del CRBMC. Extracció de la reproducció (Fotografia: CRBMC. Ramon Maroto).



6



7.1



7.2

[6] Revers de la reproducció de les pintures. Sistema d'ancoratges de l'estructura al mur.

[7.1] i [7.2] Aspecte de la superfície pictòrica i del mur romànic després d'haver extret la reproducció (Fotografies: Mercè Marquès).

[8] Membres de l'equip de restauració intervenint en la zona de la conca absidal (Fotografia: Mercè Marquès).



PROCESSOS DE RESTAURACIÓ. METODOLOGIA I MATERIALS EMPRATS

A causa de la fragilitat que presentava la capa pictòrica, els procediments de recuperació de l'original van ser molt complexos. Per eliminar els emplastres de guix sense posar en perill l'original, que tenia un grau de descohesió elevat, es va fer mecànicament. Pel que fa a la neteja de la capa pictòrica i per tal d'eliminar la capa de calç tenyida amb pigment blau ultramar que s'havia aplicat per sobre de la policromia romànica, es va descartar realitzar una neteja química. El material de recobrint i l'original eren sensibles als mateixos components i les proves realitzades no oferien prou garanties per a la conservació íntegra de l'original. El problema s'agreujava quan la capa blava d'emblanquinat presentava un gruix considerable. Aquesta era molt resistent, irreversible i estava en general ben adherida a les restes de pintura i morter romànics. Aquesta circumstància va obligar a fer un tractament de preconsolidació a mesura que s'anava aprimant mecànicament la capa de blau. Finalment, es va fer una neteja mecànica amb bisturí en les zones de superfície més regular i amb micromotor o bé vibroincisor, en les zones d'acumulació de color blau en els porus del morter de l'arrebossat. La consolidació de la capa pictòrica i de la capa d'arrebossat pulverulentes, es va realitzar amb nanocal. Es va considerar que era un material completament compatible amb els materials originals i el resultat de la consolidació, després de les proves realitzades, va ser òptim. Es van fixar les plaques de morter despreses del suport mitjançant una mescla de morter hidràulic líquid, introduït per injecció. El producte s'utilitzà a diferent dilució amb aigua, depenent del grau de separació entre el suport mural i la placa d'arrebossat.

Per a la consolidació de morter descohesionat quan la capa era gruixuda, i amb la finalitat de poder arribar als estrats més profunds, es va utilitzar resina acrílica aplicada a diferents concentracions amb aigua, repetint l'aplicació tants cops com fou necessari. En les zones inferiors de l'absis hi havia unes crostes carbonatades de brutícia. No es van poder eliminar completament aquestes carbonatacions, però es van aplicar apòsits per debilitar-les. Després d'eliminar els gruixos, es desbastà la superfície amb bisturí i micromotor. **8**

LES REINTEGRACIONS VOLUMÈTRIQUES

Si bé els procediments descrits anteriorment formen part de les operacions que es realitzen habitualment en la conservació-restauració de la pintura mural, volem fer especial esment al tractament que s'ha aplicat en el conjunt mural de l'absis major de l'església de Sant Climent de Taüll pel que fa a reintegració volumètrica.

En la restauració de pintura mural és molt habitual, en el tractament de llacunes, aplicar morters que segellen el perímetre de les pèrdues. Aquests tancaments perimetrals, que normalment es fan en forma de bisell, es llegeixen en general com paspartús que emmarquen el fragment aïllant-lo del conjunt. En altres casos, i amb l'objectiu de crear un revestiment continu que inclogui els fragments conservats, s'aplica el morter ocupant les zones de pèrdua de policromia. Això provoca que els fragments d'originals es llegeixin com si fossin "illes" disposades en mig d'un revestiment homogèniament aplicat, a manera del que s'anomena un "fons neutre". Aquest és el recurs de presentació utilitzat normalment en la pintura mural traspassada i exposada en els museus. Però al nostre

entendre, i tenint en compte que els fragments de mural s'han conservat in situ, aquests tractaments d'aplicació extensiva de morter al voltant dels fragments conservats afavoreixen una visió de la pintura mural excessivament fragmentària. Es reforça la idea de la "pèrdua" en comptes d'afavorir una lectura més contínua del conjunt conservat.

Les llacunes presents en un conjunt mural conservat in situ, afecten la lectura de l'obra de manera diferent en funció de la forma que tenen, la seva distribució en el conjunt i la quantitat de pèrdua de material. Si aquestes interfereixen profundament en la sintaxi formal de l'obra, poden convertir la lectura fluida d'una composició en una recitació sincopada, en la qual alguns elements existents queden desvinculats de la narració. Habitualment succeeix que les llacunes passen a un primer pla visual fent retrocedir la composició pictòrica a un segon terme, restant-li importància. Paradoxalment, el que és fons (el material que mostra la llacuna) es converteix en "figura" i la "figura" (la pintura mural) passa a un segon terme, convertint-se en "fons".⁹

En el cas de Sant Climent de Taüll, l'objectiu no ha estat utilitzar la reintegració matèrica amb morter amb els criteris que s'han definit tradicionalment com a "zones neutres". Tot al contrari, es van aplicar els morters en les llacunes forçant el valor expressiu i estètic del material per potenciar la lectura de l'original conservat en el conjunt de l'obra. Sota aquesta premissa, es va fer un tractament diferenciat dels morters que s'aplicaven, en funció de les característiques de l'entorn en el qual s'intervenien. L'elecció del material a emprar en la composició dels morters és un element clau que no es pot estandarditzar. La tria dels materials s'ha d'ajustar en funció de cada conjunt pictòric original i del seu particular estat de conservació. L'aplicació de morters de restauració per a la reintegració volumètrica en el tractament d'orificis, esquerdes i llacunes s'ha realitzat amb dues finalitats diferents. El primer objectiu va ser garantir l'estabilitat física de l'obra i el segon, amb caràcter estètic per facilitar la lectura del conjunt pictòric.

En el cas de la gran esquerra estructural de la conca absidal, es va reomplir amb morter per garantir la subjecció dels arrebossats perimetrals. Les esquerdes, o bé alguns perímetres del revestiment, es van segellar per garantir la subjecció dels morters o per evitar la utilització dels orificis, com a habitacles per insectes o petits animals. En els casos que denominem "orificis històrics", es va actuar reomplint amb morter els forats deixant-los a baix nivell, però a l'hora conservant la forma de la cavitat, ja que considerem la importància de no ocultar aquestes cavitats que són els indicis de col·locació d'artefactes per realitzar la construcció o bé per subjectar peces de mobiliari, escultures o retaules. En el cas de les grans

llacunes en l'arrebossat romànic, principalment a la zona de la conca absidal, el reompliment de les llacunes amb morter s'ha fet amb el propòsit de facilitar la lectura del conjunt evitant les interrupcions provocades per les llacunes en la continuïtat de l'obra. [9.1](#), [9.2](#), [9.3](#), [9.4](#), [9.5](#)

Un cop s'ha fet l'elecció dels materials que componen els morters, el tractament específic de cada llacuna ofereix diverses possibilitats. El treball de texturació del morter aplicat, s'ha realitzat generalment mentre el morter no estava completament endurit. Punxonant, gratant, prement, s'han aconseguit textures superficials diferents que provoquen un joc d'ombres i de llums. Aquesta vibració perceptiva fa que el morter aplicat es distingeixi amb diferents tonalitats. Per tant, la llacuna reomplerta amb morter no es visualitza com una massa homogènia que interfereix negativament en la lectura de l'obra, sinó que s'adapta al seu entorn. S'han utilitzat sis formulacions de diferents morters en els quals s'ha emprat diversos tipus d'àrid amb diferents granulometries i proporcions. En tots els casos el material de base conglomerant ha estat la calç hidràulica, sense additius sintètics, ni pigments, ni productes colorants.

Pel que fa al procés de reintegració pictòrica, el criteri d'intervenció en les capes profundes de l'absis tenia la voluntat expressa de no interferir cromàticament sobre l'original. La consideració de conservar el més pur possible les poques restes conservades obliguen a descartar la realització de reintegració pictòrica directa en l'original. S'ha fet una entonació del color únicament en alguns dels morters aplicats, amb l'objectiu d'integrar-los en el context dels morters originals i de la pintura mural conservada. El retoc ha estat realitzat a base de veladures d'aquarella.¹⁰

LA CONSERVACIÓ-RESTAURACIÓ I LES APORTACIONS

A L'ESTUDI DE L'OBRA

Considerem que la intervenció de conservació-restauració en un conjunt mural és una ocasió única per poder realitzar l'estudi de l'obra des del punt de vista dels materials constituents, tant del continent com del contingut (la pintura mural en relació amb l'arquitectura). Poder disposar dels mitjans auxiliars necessaris per accedir a tota la superfície esdevé un requisit imprescindible per poder dur a terme una anàlisi en profunditat.

La metodologia d'estudi emprada i les conclusions del treball realitzat en el conjunt mural romànic dels originals conservats a l'església de Sant Climent de Taüll han posat de manifest els diferents estrats de decoració monocromàtica o policroma en l'església.

L'estudi dels conjunts pictòrics de l'església ha estat complementat amb els estudis realitzats del conjunt pictòric exposat al MNAC.¹¹ Els treballs d'observació, que

⁹ MARQUÉS, M. "Intervención en pintura mural románica fragmentada. El uso de los revoques para el tratamiento de su imagen". A: *La restauración en el siglo XXI. Función estética e imagen. IV Congreso del Grupo Español del IIC*. Cáceres: Árgoma Servicios Editoriales, 2009, p. 267-276.

¹⁰ Per consultar el procés complet de la restauració, vegeu l'Annex 1 "Memòria de la Campanya de restauració de l'any 2013" de: MARQUÉS, M. *Sant Climent de Taüll. La restauració de les pintures murals i les aportacions a l'estudi de monument*. Directora: Gema Campo Francés. Tesis doctoral inèdita. Barcelona: Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts, novembre 2015. <https://www.tesisenred.net/handle/10803/399996#>

¹¹ El fruit d'aquests estudis s'exposa en la Tesis Doctoral de l'autora d'aquest article. MARQUÉS, M. *Sant Climent de Taüll. La restauració...*, p. 143-262.

Unicum

Pintura



[9.1], [9.2], [9.3], [9.4] i [9.5] Zona superior de la conca absidal. Procés de restauració i de reintegració volumètrica amb morters (Fotografies: Mercè Marquès).

s'han dut a terme amb la col·laboració del departament de conservació-restauració del museu i que encara estan en curs, han aportat una informació rellevant sobre el conjunt pictòric que, esperem, serveixi per aprofundir en el coneixement de la pintura establint comparances amb altres conjunts romànics.

REVESTIMENTS DE L'INTERIOR DE L'ESGLÉSIA

L'estudi dels revestiments de la capçalera de l'església, incloses les absidioles i l'absis central, ha donat com a resultat la identificació de 31 estrats diferents. Si exclouem els materials de producte de reparacions puntuals sense voluntat decorativa, podem concloure que hi ha sis fases de decoracions murals de l'església realitzades en diferents períodes històrics a l'interior del temple.¹²

De les decoracions històriques dels murs interiors de la capçalera de l'església, podem distingir entre les decoracions monocromàtiques i les que presenten un cromatisme més ampli i variat. En el cas que ens ocupa, les decoracions monocromàtiques estan associades al que denominem *encintats* o bé *decoracions de junta de carreus*. Aquestes decoracions són el vessant ornamental dels rejuntaments simples de carreus que únicament tenen la finalitat constructiva funcional d'unir la fàbrica del mur. Volem fer especial esment d'aquestes decoracions de juntes, poc estudiades però tan útils per a establir l'estratigrafia d'ampliació o modificació de les construccions.¹³

Primera decoració de junta de carreus

El primer model de *decoració de junta de carreus* el trobem aplicat en la part corresponent a la construcció primitiva de l'església. En aquest cas la *decoració de junta de carreus*, té tendència a regularitzar el mur i a eliminar les arestes excessivament dissonants de la pedra. El morter de juntes cobreix parcialment o totalment la superfície de les pedres. El color del morter és lleugerament gris-ocre. Un cop aplicat el morter de rejuntada, es compacta i així adquireix una aparença lliscada que cobreix parcialment les pedres depenent de la morfologia de la superfície. Abans que el morter s'assequés, es va pintar amb pinzell una ratlla blanca amb calç, d'entre 1 a 1,5 cm d'ample, seguint aproximadament el lloc on hi ha la junta entre les pedres.

La funció estètica d'aquesta decoració és regularitzar l'aparença del mur, marcant una geometria dels carreus que, en realitat, no s'ha aconseguit a l'hora de tallar la pedra emprada en la construcció. En aquesta primera fase constructiva de l'església es va utilitzar un material petri de diverses litologies, de mida i de tall irregular.¹⁴ 10

Segona decoració de junta de carreus

Aquest segon model de decoració de juntes, es localitza



extensament en moltes zones a l'interior de l'església. Aquest tipus de rejuntament coincideix amb la construcció de l'edifici tal com el coneixem en l'actualitat. La presència d'aquest sistema constructiu i ornamental, localitzat en molts indrets dels murs, ens permet afirmar que la configuració actual de l'església es defineix en el mateix moment de la realització de la segona decoració de junta de carreus. La presència d'aquesta decoració és particularment aclaridora de l'estratigrafia i configuració de l'absis central. Identifica la finestra central i dos òculs en una mateixa fase de construcció.¹⁵

La *segona decoració de junta de carreus* regularitza el nivell de la pedra en les cantonades dels carreus. La junta d'unió és més estreta que en la primera decoració de junta de carreus. El nivell de la superfície està lleugerament refós en relació amb la superfície dels carreus. El centre de la junta està enfonsat amb l'eina d'aplicació del morter. Aquest gest de refondre la junta, està fet en les juntes horitzontals però no en les verticals. En el centre de la junta hi ha pintada amb pinzell una ratlla de color blanc. 11

Per les característiques que presenta podem dir que la ratlla està feta amb calç amarada. L'aplicació de la ratlla blanca està feta quan el morter encara no ha carbonatat totalment, per tant, la ratlla està pintada al fresc. És per això que l'estat de conservació d'aquesta decoració és bo.

LES PRIMERES DECORACIONS CROMÀTIQUES A L'ABSIS MAJOR

Les primeres decoracions en les quals s'utilitza el color, tot i que d'una manera molt simple, s'ubiquen a la part inferior del mur de l'absis central. Denominem *primera decoració pictòrica de les finestres inferiors* a l'estrat decoratiu que es localitza en les obertures inferiors corresponents a la primera etapa constructiva de l'absis. Aquesta decoració es va aplicar per sobre la *primera decoració de junta de*

[10] Model de la *decoració de junta de carreus 1* (Fotografia: Mercè Marquès).

¹² En aquest article no s'inclouen els revestiments exteriors de les façanes ni les pintures romàniques de la torre del campanar per la limitació d'espai disponible.

¹³ MARQUÈS, M. *Sant Climent de Taüll. La restauració...*, p. 73-88.

¹⁴ La primera fase de construcció de l'església es localitza en la zona dels absis i, parcialment, en el mur meridional i el septentrional.

¹⁵ Aquests dos òculs van ser paredats i recoberts amb l'arrebossat de la decoració pictòrica realitzada pel Mestre de Taüll.

Unicum

Pintura



carreus. Va quedar al descobert, arran de la intervenció l'any 1960, quan es va fer l'operació d'arrencament pictòric de la sanefa que separa el registre apostòlic del registre inferior i el posterior arrencament de la decoració de la finestra central inferior.¹⁶ Per sobre de la primera decoració pictòrica de les finestres inferiors es varen aplicar successives capes de calç de color blanc. S'han comptabilitzat fins a set capes diferents.

La segona decoració pictòrica de les finestres està aplicada sobre aquestes capes de calç. La tècnica pictòrica emprada és al fresc. La pintura està aplicada sobre una capa d'arrebossat fet amb un morter de calç i sorra. Els colors utilitzats són: el blanc, procedent de la calç, un color terra vermella i un ocre clar. La finestra central (arrencada) i la finestra que està ubicada a la seva



[11] Model de la decoració de junta de carreus 2 (Fotografia: Mercè Marquès).

[12] Fotomuntatge de la zona de les finestres inferiors de l'absis. Sobre aquestes finestres, que es van pederar, es va pintar la sanefa inferior del registre apostòlic (Fotografies: Calidos, Josep Giribet).

dreta, tenen la mateixa decoració mentre que la finestra de l'esquerra presenta variacions de dibuix. [12]

Volem fer especial esment de la similitud que presenta la decoració pictòrica del campanar i la d'aquestes finestres. Més enllà de la coincidència cromàtica entre les dues decoracions, que combinen el color blanc, l'ocre i el vermell, i que els motius es basen en la successió d'unes decoracions geomètriques simples, hi ha coincidència amb el tipus de morter utilitzat.

CONJUNTS MURALS DE LES ABSIDIOLES NORD I SUD

La decoració pictòrica present a l'absidiola nord i l'absidiola sud, feta posteriorment a les decoracions anteriorment descrites, no serà motiu d'una anàlisi extensa en aquest article per raons d'espai, no pas perquè

¹⁶ La decoració pictòrica d'aquesta finestra central és en l'espai de la reserva del MNAC.

es consideri de menor importància. Tot i això en farem una breu descripció a causa del desconeixement general que hi ha d'aquests conjunts pictòrics.

A l'absidiola nord s'ha conservat la part inferior de la decoració que complementa la pintura que es va arrencar i que està exposada en el MNAC. És una decoració simple de franges horitzontals de colors: negre, ocre i granat. A la part superior, en el mur de tancament de la nau, s'ha conservat una part molt important de decoració pictòrica que arriba fins a la teulada. La figura principal d'aquest parament, és un quadrúpede semblant a un gos de color negre. L'animal té la boca oberta mostrant les dents. En la part posterior de la seva gropa apareix el cap d'un altre animal, molt semblant al descrit anteriorment però de color marró vermellós. Per sota de la sanefa, que emmarca l'escena dels dos quadrúpedes, s'hi representen dos ocells, un a cada banda del carcanyol de l'arc. De l'ocell esquerre només s'ha conservat la part posterior del cos i pel plomatge es pot identificar amb un paó. El paó de la dreta presenta un estat de conservació que dificulta la seva lectura. Aquest conjunt pictòric de l'absidiola nord també va patir un intent d'arrencament. Les innumerables restes de cola que s'hi van trobar en el moment de la restauració així ho testimonien. ¹³

En el mur de tancament de la nau sud, per sobre del frontis de l'arc triomfal, es va recuperar un fragment de pintura mural ornamental. Sobre una base de color blanc hi ha pintada una sanefa de dimensions considerables.

LES PINTURES MURALS RELACIONADES AMB L'ÀMBIT DE L'ABSIS MAJOR A L'ESGLÉSIA

L'estat de conservació en el qual es troba aquest conjunt pictòric és molt heterogeni. Tot i que les pintures actualment estan estables després de les campanyes de descobriment i de restauració, el tipus de degradació que ha patit el conjunt pictòric en les diferents zones, ha tingut conseqüències molt diverses. Trobem escenes que s'han conservat molt bé, ja que han estat resguardades durant anys gràcies al fet que estaven recobertes per capes d'arrebossats o d'emblanquinats. En la situació contrària a les parts descrites anteriorment, es troben les zones on es varen fer els arrencaments pictòrics amb èxit. En aquestes zones únicament s'han conservat les capes més profundes del fresc. En el centre de la conca absidal s'han conservat les capes profundes de tota la figura de la *Maiestas Domini* i dels Evangelistes. Les figures del querubí i del serafí no s'han conservat, ja que la capa d'arrebossat es va perdre.

Del parament vertical de l'absis s'ha conservat una part significativa de pintura de la finestra central. Al costat esquerre de la finestra hi ha restes pictòriques que



[13] Frontis de l'absidiola nord (Fotografia: Robert Ramos).



[14] Fotomuntatge de la conca absidal desplegada (Fotografies: Calidos, Josep Giribet).

pertanyen a les figures de Sant Tomàs, Sant Bartomeu i a Maria. Es conserva també part de la franja ubicada a l'inici del registre apostòlic on es veuen els colors negre i vermell. Hi ha restes dels capitells de les columnes i les representacions arquitectòniques dels carcanyols. A la banda dreta de la finestra hi ha part de la franja on s'inscriuen els noms dels Evangelistes. Pel que fa a la representació de les arquitectures que emmarquen als Evangelistes, únicament s'han conservat restes de la columna i capitell al costat de la finestra. També s'ha conservat el color de fons dels carcanyols. De les representacions dels apòstols, únicament hi ha el dibuix preliminar del cap de Sant Jaume. ¹⁴

¹⁷ CANET GUARDIOLA, MDR. *Los trabajos de Alejandro Ferrant Vázquez en Cataluña como arquitecto conservador de la Cuarta Zona (1940-1976)*. Directores: Julián Esteban Chaparría i Gaspar Muñoz Cosme. Tesis doctoral inédita. València: Universitat Politècnica de València, Departament de Composició Arquitectònica, 2014. doi:10.4995/Thesis/10251/48469. <http://hdl.handle.net/10251/48469>

¹⁸ Cal recordar que al MNAC es conserven zones de l'absis central arrencades en aquest període, com ara la sanefa de la zona inferior de l'absis i la finestra central inferior.

¹⁹ PAGÈS I PARETAS, M. "Els Missi Dominici, heralds de la segona parusia, i el programa pictòric de Sant Climent de Taüll". *Miscel·lània Litúrgica Catalana*. Vol. 22 (2014), p. 118. En canvi, Anke Wunderwald en la seva tesi doctoral, descriu aquests personatges formant part d'una cacera. WUNDERWALD, A. *Die katalanische Wandmalerei in der Diözese Urgell. 11-12. Jahrhundert*, Alfalterbach (Alemanya): Didymos-Verlag, 2010, p. 188.

²⁰ L'olifant és una trompa de grans dimensions emprada a l'edat mitjana com a instrument utilitzat per emetre senyals acústics per a la guerra o per a la caça.

En el cas de les figures de Sant Pere, Sant Climent i el sant ubicat simètricament a aquest (Sant Corneli?), els intents fallits d'arrencament no han estat innocus. En aquests casos la pintura s'ha mantingut in situ però amb una pèrdua parcial de les capes pictòriques superficials i, especialment, dels detalls d'acabat ornamental, ja que aquestes són les capes més externes de l'estratigrafia pictòrica i, per tant, les primeres capes que queden adherides a les teles d'arrencament. En la restauració es van localitzar restes de tela de cotó i cola animal adherides a la superfície pictòrica que delataven l'aplicació de les capes necessàries per realitzar arrencaments. ¹⁵ i ¹⁶

Durant la segona meitat del segle XX es van fer els darrers arrencaments de pintura mural en els quals hem d'incloure les diverses operacions fallides d'extracció que van degradar parcialment algunes zones. La lectura dels informes de les obres executades per Alejandro Ferrant,¹⁷ arquitecte conservador de monuments de la *Cuarta Región*, designat per la *Dirección General de Bellas Artes*, que són les darreres intervencions de les quals es té constància en l'església, no aporten prou informació sobre les següents qüestions: les zones que es pretenien arrencar i que es mencionen amb inconcrecions en els pressupostos i factures en concepte de treballs realitzats. Tampoc es concreten els destinataris de les obres un cop s'haguessin traspassat.¹⁸

MUR DE TANCAMENT DE LA NAU CENTRAL, FRONTIS DE L'ARC TRIOMFAL EXTERIOR

El conjunt de pintures ubicades a l'absis central, arcs triomfals i pilars de separació de les naus està realitzat per diverses mans però és obvi, pel que hem pogut comprovar, que responen a un projecte pictòric unitari encapçalat possiblement per la figura de l'anomenat Mestre de Taüll.

Pel que fa al mur de tancament de la nau central (frontis de l'arc triomfal exterior) i a la inscripció commemorativa de la consagració de l'església, no podem establir una relació cronològica amb el conjunt de pintures vinculades a l'absis major, perquè no hi ha un punt de confluència física entre les diverses parts. Cadascuna d'elles presenta unes particularitats específiques que les distingeixen entre si i que es descriuran a continuació.

En el mur de tancament de la nau central, sobre la zona dels arcs presbiterals es van recuperar sota les capes d'arrebossats diversos fragments de pintura molt ben conservats. Al costat dret hi ha un personatge masculí identificat com un *Missus Dominici* que anuncia l'aparició de Crist.¹⁹ Porta una vestidura arlequinada, du un casc amb protecció nasal i bufa un olifant.²⁰ Està situat de perfil mirant cap al centre del frontis. En origen, hi havia representat, en disposició simètrica axial, un altre



[15] Sant Pere (Fotografia: Robert Ramos).



[16] Sant Climent. Dibuix preliminar realitzat a pinzell de color ocre-verdós. Marca l'eix central vertical de la figura i el perfil del nimbe i del cap del sant (Fotografia: Robert Ramos).



[17] Frontis de l'absis central. Al costat dret, escena del personatge tocant l'olifant. La figura simètrica va ser arrencada i es conserva al MNAC (Fotografia: Calidos, Josep Giribet).

personatge que es va arrencar i que està al MNAC. Per sobre d'aquest registre hi ha una sanefa longitudinal que travessa tot el mur. La decoració pictòrica continuava per sobre d'aquesta sanefa: hi ha uns fragments on es representen dues potes de dos animals ubicats a dreta i esquerra de la composició. L'actual format d'inclinació de la teulada no permetria la prolongació de la decoració, per tant, podem deduir que en el moment de la realització del fresc la teulada de la nau central de l'església estava situada a més alçada. ¹⁷

INSCRIPCIÓ COMMEMORATIVA DE LA DATA DE CONSAGRACIÓ DE L'ESGLÉSIA

La inscripció estava situada a la primera columna de la nau central, al costat nord. Es localitza a una alçada de 2,30 m sobre l'actual nivell del terra de la nau. La ubicació de la inscripció està orientada per ser vista des de la nau central. Sobre la columna de carreus es va aplicar una estesa de morter de calç i sorra sobre la qual es va pintar la inscripció que commemora la visita del Bisbe Ramon de Barbastre, el dia 10 de desembre de 1123 per consagrar l'església en honor de Sant Climent i que a l'altar hi va posar relíquies de Sant Corneli bisbe i màrtir. Malauradament aquest document únic en la història de la pintura romànica es va malmetre irreversiblement degut a un sabotatge perpetrat per un grup de la població mentre tenia les teles adherides per fer l'arrencament. In situ, ha quedat únicament la zona arrebossada i unes escasses restes de policromia; al museu, la peça està força reintegrada cromàticament.

ESTUDI PERCEPTIU I ANALÍTIC DELS CONJUNTS PICTÒRICS DE L'ESGLÉSIA DE SANT CLIMENT DE TAÜLL

L'esquarterament que van comportar els arrencaments pictòrics, lluny de malbaratar el conjunt, va suposar molt possiblement la seva pervivència. Però actualment, per tal d'abordar l'estudi de la tècnica del conjunt pictòric de Sant Climent de Taüll, cal indefectiblement combinar l'estudi de les parts que s'han conservat a l'església juntament amb l'estudi de les pintures exposades al MNAC.

Després d'enregistrar les dades que es van recopilar durant les intervencions al temple i els treballs d'observació i d'anàlisi del conjunt exposat al museu, s'ha avançat considerablement en el coneixement d'aquesta obra mestra. Aquest estudi està en curs i, per tant, les conclusions que es presenten a continuació són encara incompletes.

Els treballs realitzats en el MNAC, en paral·lel i posteriorment a la restauració en l'església, han estat essencials. A mitjans de juny de 2013, un equip de l'Àrea de Restauració i Conservació Preventiva del Museu Nacional d'Art de Catalunya,²¹ va realitzar els calcs de tota la superfície de les pintures de l'absis. Els calcs han estat una eina de treball molt important, per comparar les pintures del museu amb les restes conservades a l'església, de les quals també es varen fer calcs durant el procés de restauració.²² Posteriorment, coincidint amb el muntatge d'una bastida a l'absis, Paz Marqués, la restauradora de pintura mural del MNAC, i l'autora d'aquest article vam poder accedir al nivell del Col·legi Apostòlic per poder observar les pintures de prop.²³ Per fer l'anàlisi dels conjunts murals de l'església, s'ha compilat la informació recollida durant les campanyes de restauració. Els fruits de la recerca realitzada a partir de l'observació perceptiva han estat ampliat en paral·lel pels treballs d'anàlisi de laboratori. ¹⁸

²¹ Van participar-hi Anna Carreras, Àngels Comella, Paz Marqués, Núria Prat i la cap de l'Àrea, Mireia Mestre, amb la col·laboració puntual de l'autora de l'article.

²² Aquest material es conserva juntament amb la documentació dels treballs de restauració al CRBMC.

²³ Tot i que no vam poder accedir a la part de la conca absidal, l'oportunitat de poder observar les pintures amb llum rasant i de realitzar comprovacions a prop de l'obra ens ha aportat molta informació sobre la tècnica pictòrica. L'observació es va fer el 23 i el 30 de març de 2015.



[18] Sessió de treball al MNAC. Estudi i comparació dels calcs, realitzats al museu i a l'església, del conjunt pictòric arrencat i de la pintura conservada in situ (Fotografia: Mercè Marqués).

En el curs de les primeres campanyes de restauració, el museu va extreure 16 mostres de capa pictòrica. Durant els treballs de restauració de l'any 2013, es van extreure 23 mostres més per realitzar les anàlisis químiques i físiques que es consideressin oportunes per respondre a les qüestions sobre els materials constructius emprats i els pigments utilitzats. Les anàlisis han estat efectuades per Núria Oriols, de l'Àrea de Restauració i Conservació Preventiva del MNAC, per Ricardo Suárez del laboratori del CRBMC i per Patrimoni 2.0 consultors, S.L., Màrius Vendrell i altres. A aquelles anàlisis s'hi ha d'afegir el treball realitzat per Antoni Morer i Manuel Font-Altaba l'any 1993,²⁴ relatiu a les anàlisis de sis mostres extretes de les pintures arrencades de l'absis del MNAC, i el treball de la Dra. Rosa Gasol.²⁵ Posteriorment, el MNAC ha estat aprofundint amb més anàlisis de diverses mostres extretes de les pintures exposades al museu. En la documentació/memòria de la intervenció es presenten les fitxes de cada mostra extreta de les pintures conservades in situ, així com l'especificació de l'objectiu de l'anàlisi. També s'inclouen els plànols amb la ubicació de les extraccions a l'església i els resultats que es varen obtenir.²⁶

²⁴ MORER I MUNT, A.;

FONT-ALTABA, M. "Materials pictòrics medievals. Investigació de les pintures murals romàniques a Catalunya". A: *Butlletí del Museu Nacional d'art de Catalunya*, Vol. 1. Madrid: Electa-MNAC, 1993, p. 71-115.

²⁵ GASOL, R. M. *La tècnica de la pintura mural a Catalunya i les fonts artístiques medievals*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012, p. 108-113.

²⁶ MARQUÈS, M. *Sant Climent de Taüll. La restauració...*, p. 150-163; 168-169; 172-173; 176-181; 194-223. I a l'annex 1, Vol. 3.

²⁷ La *giornata* és una divisió de l'àrea de treball pròpia de la tècnica pictòrica al fresc. Es determina en funció de la capacitat per realitzar sense interrupcions una zona de la composició mural, sense que es produeixi l'asseccament del morter de l'arrebossat. Si es pinta sobre la superfície de l'arrebossat excessivament seca, la pintura s'hi adherirà malament. La *pontata* és una subdivisió natural del treball que està determinada pels nivells de les bastides; normalment s'aprofita un canvi de nivell de l'àrea de treball per interrompre les tasques que es reprendran des del nivell inferior.

MATERIALS EMPRATS EN LA REALITZACIÓ DEL CONJUNT DE L'ABSIS MAJOR, ZONA PRESBITERAL I PILARS DE SEPARACIÓ DE LES NAUS

Els materials utilitzats per a la realització del revestiment és un morter de calç i sorra amb un àrid heteromètric amb una granulometria inferior a 6 mm; la proporció entre les diferents mesures dels grans de sorra és molt equilibrada, això fa que la composició del morter sigui òptima; puntualment conté nòduls de calç carbonatada. L'aplicació de la capa d'arrebossat està ben executada i el morter està molt ben compactat. El gruix de la capa d'arrebossat és variable i, en general, és inferior a 2 cm. La coloració del morter és blanca lleugerament ocre.

L'acabat del revestiment és allisat. Si se sotmet la superfície a una il·luminació rasant, es veu com la capa d'arrebossat transmet les irregularitats de la fàbrica del mur. L'arrebossat sobre el qual es varen realitzar les pintures està compost únicament d'una capa. Per tant, en el cas del conjunt pictòric de l'absis major, de la zona del presbiteri i dels pilars de separació de les naus, no es pot parlar de l'existència d'*arriccio* i d'*intonaco*, ja que únicament s'ha trobat una capa d'arrebossat. Allà on trobem una estratigrafia amb diversos estrats de morter és perquè hi ha algun morter d'un rejunyat inferior o bé hi ha morter de construcció com ara l'arrebossat que constitueix l'encofrat de la volta de la conca absidal.

La decoració pictòrica està realitzada amb la tècnica del fresc i, en el cas del conjunt que ens ocupa, presenta particularitats remarcables que es descriuran a continuació.

TÈCNICA DE REALITZACIÓ DEL CONJUNT MURAL.

MODUS OPERANDI

- **Giornate i Pontate:** S'han identificat diverses jornades de treball però la unió entre les esteses d'arrebossat que delimiten les àrees de treball està realitzada molt pulcrament i pràcticament no es detecten les zones d'unió entre les *pontate* o les *giornate*.²⁷ En els arcs triomfals, les *giornate* es localitzen en la separació de les escenes tal com és habitual i són de dimensions acceptables que permeten realitzar el treball amb comoditat; però aquest no és el cas del registre apostòlic, ja que hi ha una *pontata* que separa la franja on hi ha les inscripcions amb el nom dels apòstols, però no hem detectat *giornate* en sentit vertical. En la figura de Sant Corneli s'ha localitzat una *giornata* en la part inferior de la figura, això mostra que s'ha fet una divisió en el treball de la figura però aquest mateix criteri de planificació del treball no s'ha detectat en el Col·legi Apostòlic. La causa d'això es pot atribuir al fet que la degradació que ha sofert aquesta zona pot haver distorsionat l'aparença de la unió de les fases de treball. Pel que fa a la conca absidal, les *giornate* identificades són de grans dimensions. No descartem, però, que n'hi hagi més de les que hem detectat. La cura amb la qual han estat realitzades les unions per part de l'artista, juntament amb les degradacions del material que distorsionen la lectura de la superfície, dificulten la localització dels perímetres amb les superposicions de les esteses de morter de les *giornate*.¹⁹

- **Dibuix preliminar:** Els recursos utilitzats per a l'ordenació de la composició són bàsicament de dos tipus. Els dibuixos preliminars i l'ordenació de l'espai pictòric a través de la geometria. Hi ha unes línies verticals, que s'han observat en les figures de la Majestat, de Sant Corneli i Sant Climent, que marquen els eixos verticals centrals. Aquestes línies estan traçades a pinzell i amb una pintura molt líquida de color verdós fosc, que és el mateix color que s'utilitza per fer els dibuixos preliminars.

20.1 i 20.2

En general, aquests dibuixos estan fets a mà alçada i s'han localitzat en les següents escenes o representacions: Sant Climent, Sant Corneli, Sant Pere, El Llätzer i el gos, Clipeus de l'anyell místic, taula parada, ofrena d'Abel, fratriçidi de Càim a Abel, sanefa perimetral de l'intradós interior i exterior, *Maiestas Domini*, Sant Mateu i Sant Marc, inscripció amb el nom dels apòstols, arcs i capitells del registre apostòlic, Sant Tomàs, Sant Bartomeu, la Mare de Déu i Sant Jaume. Després d'estudiar els dibuixos preliminars, que són molt visibles a l'absis de l'església, volem remarcar el gest decidit que els caracteritza. En el MNAC s'han pogut veure rastres de dibuix preliminar en el cabell i la creu del nimbe de la *Maiestas Domini*, a la cara de Sant Joan i en el capitell de la columna ubicada entre Sant Jaume i Sant Felip.



Llegenda
 ↑↑↑↑ Giornata
 — Dibuix preliminar
 Llinyola
 — Incidions

19

[19] Mapa de distribució de les *giornate* i dels recursos per a la transposició dels dibuixos en la conca absidal (Il·lustració: Mercè Marquès).

[20.1] i [20.2] Imatges d'infraroig en les que s'aprecien més nítidament els dibuixos preliminars. Sant Lluç i Sant Marc Evangelistes. Càmera d'infraroig digital reflex Fuji IS Pro amb filtre IR (Fotografies: CRBMC, Ramon Maroto).



20.1



20.2

²⁸ Hem pogut comprovar com hi ha figures que es resolen utilitzant una mateixa plantilla girant-la de costat. Per exemple Sant Marc i Sant Lluç estan realitzats amb la mateixa plantilla girant-la de manera que un està mirant a la dreta, mentre que l'altre està mirant a l'esquerra. El mateix cas succeeix amb Sant Joan i Sant Mateu Evangelistes; el Serafí i el Querubí. També s'ha utilitzat la mateixa plantilla per pintar les cares dels apòstols Sant Tomàs i Sant Jaume.

²⁹ La llinyola consisteix en una corda impregnada de pigment en pols que està subjectada amb una lleugera tensió entre dos punts del mur; des del punt central de la corda se separa aquesta del mur augmentant la tensió de la corda, quan es deixa lliure la corda recupera l'estat inicial dibuixant una línia recta que es marca sobre l'arrebossat amb el color de les partícules de pigment que s'han després a causa de l'impacte contra el mur.

- Els recursos del pintor per a la simplificació del treball:

L'estudi comparatiu dels calcs realitzats de les figures ens demostren que s'han utilitzat plantilles per a la realització dels personatges representats. Pensem que l'ús de plantilles facilita enormement la realització dels treballs pictòrics, alhora que evita distorsions en la representació de figures que han d'estar plasmades de manera similar en la composició general. Per exemple, el serafí i el querubí han de presentar una certa equivalència, de la mateixa manera que ho han de fer els àngels que acompanyen Sant Marc i Sant Lluç que estan situats en un mateix registre o bé Sant Joan i Sant Mateu Evangelistes, representats dempeus al costat de la màndorla. El mateix succeeix amb la representació dels apòstols. Un art que té immanent una jerarquia tan estrictament establerta necessita dotar-se d'uns instruments que assegurin que la representació de les figures en una pintura mural s'ajusti al cànon preestablert. Concretar les dimensions i la ubicació dels rostres de les figures en relació amb la composició general és essencial i facilita enormement el treball del pintor durant la realització del fresc, una tècnica pictòrica que requereix una ràpida resolució de cada *giornata* per assegurar la bona adhesió de la capa

pictòrica a l'arrebossat.²⁸ Els detalls, com són la forma de les celles, els cabells i els pentinats, acaben de definir els personatges caracteritzant-los. Les solucions estètiques dels ornaments de les vestidures amb les combinacions de colors decidiran l'aspecte final de l'obra. ²¹ i ²²

- **La llinyola:** L'altre recurs àmpliament emprat per ordenar la composició és la llinyola.²⁹ El pigment utilitzat per a impregnar la corda és una terra vermella. Es troben línies de llinyola verticals i horitzontals. Les verticals s'han utilitzat per ubicar les columnes que separen les figures del registre apostòlic. Una línia marca el centre de la columna i dues més, a banda i banda, defineixen l'amplada del fust. A l'església, les línies de llinyola es localitzen a la columna al costat de Sant Pere. Les llinyoles horitzontals s'han utilitzat per delimitar els colors de fons de les franges horitzontals del registre apostòlic. També s'han localitzat línies de llinyola en escenes més petites dels arcs presbiterals. Al museu s'han pogut veure línies tirades amb llinyola en la columna de separació entre Sant Jaume i Sant Felip i a la conca absidal, per sota dels peus de l'àngel de Sant Joan Evangelista, on s'hi han observat dues línies.



21



22



23

[21] Estudi comparatiu de les figures. Sant Marc i Sant Lluç (calc invertit); Sant Joan i Sant Mateu; Serafí i Querubí (calc invertit). El pintor va utilitzar les mateixes plantilles per dibuixar diversos personatges.

[22] Estudi comparatiu de les cares de Sant Tomàs, Crist i Sant Jaume. La superposició dels calcs de Sant Tomàs i de Sant Jaume ofereix una coincidència total amb el perímetre de la cara, excepte en els detalls que el pintor va aplicar per particularitzar cada figura. La similitud estilística amb la Majestat fa suposar que les tres figures són obra del mateix artista.

[23] Comprovació de la ubicació del centre del compàs, ubicat a la boca, utilitzat per traçar l'arc que recull la figura de Maria (Fotografies: Mercè Marquès).

- **El compàs:** La utilització d'aquest instrument per l'execució de les pintures ha estat especialment detectada en el conjunt pictòric del MNAC. El compàs s'ha emprat per a la realització dels arcs on estan inscrits Sant Bartomeu i Maria. Els centres del compàs es localitzen en la boca de les dues figures inscrites en l'arquitectura. A la conca absidal, la punta del compàs està a la cara del lleó (Sant Marc Evangelista) i s'ha utilitzat per traçar el cercle de la cinta que l'envolta. Hem localitzat un centre del compàs en l'ull de l'àngel de Sant Lluç i s'ha utilitzat també per dibuixar el nimbe. ²³

Cal aclarir que per compàs entenem qualsevol mitjà que permeti traçar una circumferència. No és necessari trobar l'empremta de la punta del compàs en forma d'orifici per considerar que una circumferència ha estat dibuixada amb compàs. És possible dibuixar un cercle amb l'ajuda d'un cordill sense la necessitat de clavar una punta en l'arrebossat. És molt probable que s'utilitzés el recurs d'un cordill tensat per dibuixar dos arcs de circumferència i construir el perímetre de la màndora de la *Majestas*. Si no s'ha fet així, desconeixem quin altre recurs es pot haver emprat per realitzar aquesta figura en la superfície corba de la conca absidal.

- **El color:** A partir de l'observació perceptiva podem aportar que, per realitzar les pintures de l'absis central, arcs triomfals i frontis, s'han utilitzat set colors purs i diverses mesclades fetes amb dos colors diferents. Els colors



purs utilitzats són el blanc, negre, blau, ocre groc, terra vermella ataronjada, terra vermella lilosa i vermell intens. Les mescles de colors són el gris (mescla de negre i blanc), el verd (mescla de blau i ocre groc), marró verdós (mescla de negre i ocre groc).

Pel que fa al tractament del color, volem remarcar la superposició estratigràfica de les zones pintades amb el color blau, ja que és especialment visible en el conjunt conservat a l'església. En les zones de color de fons blau de les figures de l'Apostolat i en el blau de fons del registre inferior dels Evangelistes, el pintor va aplicar un color gris fosc, gairebé negre, de base³⁰ sobre el qual va aplicar el color blau pur. El mateix va fer quan va pintar el blau del mantell de la Majestat. Contràriament a això, el blau de fons de la màndorla ha estat tractat de manera diferent. No hi ha una capa de base de color gris fosc-negre sinó que es van aplicar dues capes de color blau.

L'explicació que podem donar a aquesta peculiaritat tècnica és que el pintor pretenia aconseguir un efecte estètic, una "sensació de color" diferenciant fons i figura; tot i que ambdós comparteixen el mateix color. El fons de la màndorla és més transparent i visualment es llegeix com un blau més "net", mentre que el blau del mantell de la figura té una aparença envellutada, més densa i matèrica. Per tant, des d'una certa distància, la figura de Crist adquireixi volum sobresurtint respecte del fons que visualment recula cap enrere.



[24] Detall del rostre del personatge que bufa l'olifant. El resseguit del dibuix amb el color negre dificulta percebre els sis tons diferents que matisen el color de la carnació.

[25] Olifant. Detall del so que emet l'instrument, representat amb petites línies blanques ondulants (Fotografies: CRBMC, Ramon Maroto).

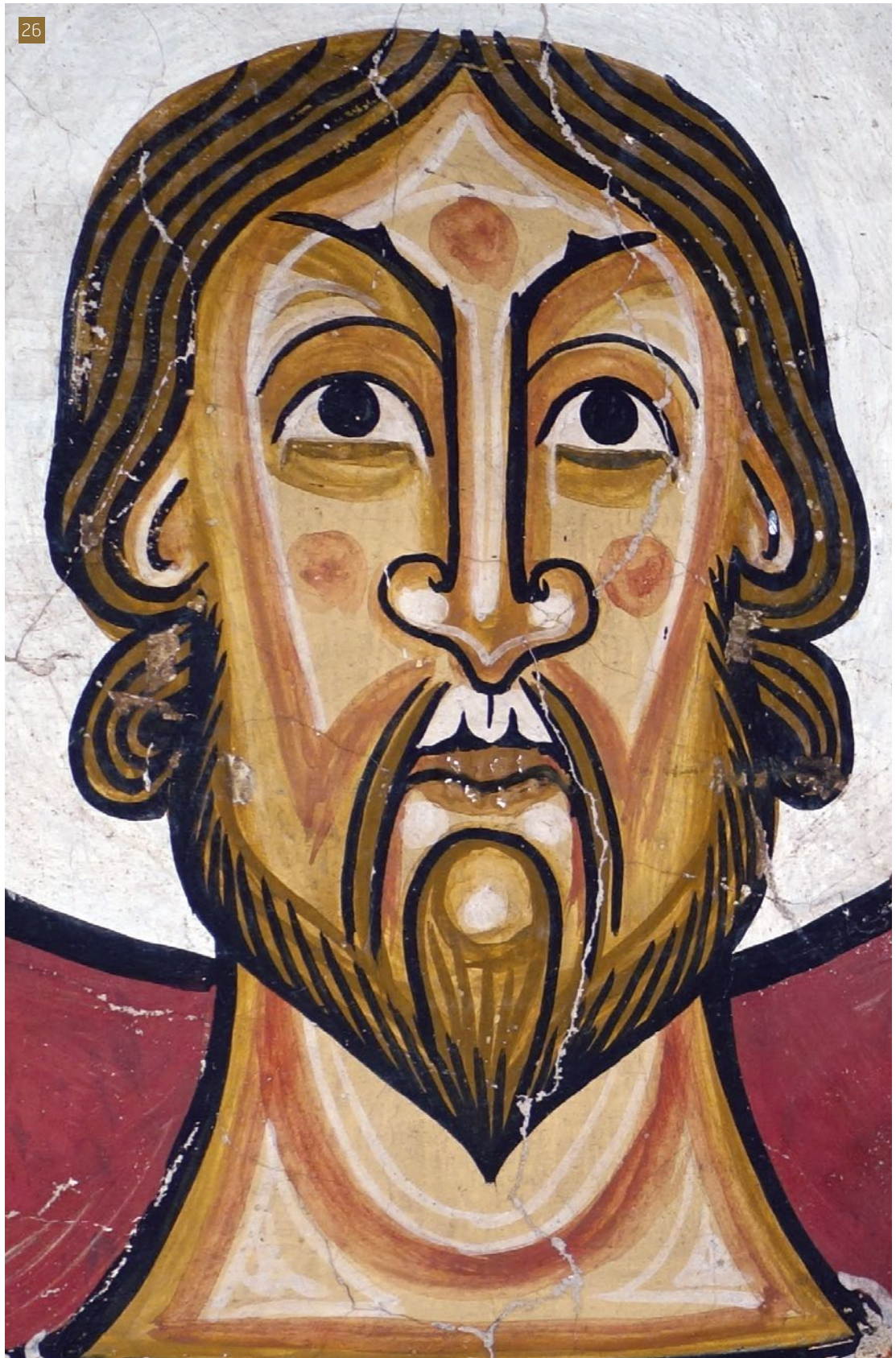
En el frontis de l'absis major, coincidint amb el mur de tancament de la nau central, hi ha una escena que ens mostra unes particularitats rellevants. El personatge representat i el corn que està bufant tenen un tractament cromàtic complex. Els colors no són plans sinó que hi ha un treball de paleta de pintor, és a dir, que els colors es mesclen puntualment abans de ser aplicats. En aquesta figura s'ha fet un tractament a base de veladures que modelen l'anatomia de la cara, sent un estil pictòric més naturalista del que és habitual en les representacions romàniques.²⁴

El tractament pictòric de l'instrument sonor, té uns detalls remarcables. El pintor representa el so emès per l'instrument amb unes ratlletes que surten de la boca de l'olifant. Sorpren comprovar la manera en què el mestre s'ha esmerçat en detallar aquesta figura i la representació del so, en una escena situada a més de sis metres d'alçada respecte del nivell del terra. A tal distància els detalls són imperceptibles, per tant, aquest treball tan elaborat, no s'entén si no és com un acte d'autocomplaença artística.²⁵

Hem detectat en diverses figures, la utilització del color en forma de veladura.³¹ S'ha aplicat puntualment en les

³⁰ Seguint les recomanacions dels tractadistes, tal com descriu Theophilus, la conveniència de la utilització de *veneda* (mescla de negre i blanc) com a base d'aplicació del color blau. GASOL, R. M. *La tècnica de la pintura mural a Catalunya ...*, p. 36.

³¹ La veladura és una capa prima de color, de consistència poc densa que ha estat diluïda amb aigua, aigua de calç o qualsevol altre aglutinant com ara cola animal o llet, etc., i deixa transparentar el color i la textura de la capa subjacent.



[26] Rostre de Sant Jaume (Fotografía: MNAC, Paz Marqués).

carnacions, per donar els tocs vermellosos a les galtes, front, barbata i coll i també s'ha emprat un color marró-verdós per modelar el volum del rostre. ²⁶ i ²⁷

Pel que fa a la superposició de capes de colors per elaborar les formes pictòriques, no sempre s'utilitza el criteri indicat en les recomanacions dels tractadistes medievals. En algunes ocasions la primera capa aplicada és la del color clar, després el color més fosc i finalment el color més clar per les llums, utilitzant normalment el blanc o bé el blanc barrejat amb el color de fons; però en altres zones el primer color aplicat és el fosc sobre el qual se superposa el color més clar, després s'apliquen els perfilats amb negre i els tocs blancs definitius.

Volem fer especial esment de la troballa realitzada per Núria Oriols i Paz Marqués en el nimbe de la Majestat amb l'aplicació d'una làmina d'estany per ressaltar l'efecte estètic de la forma de la creu.³² Es conserven, tant en l'església com en el mural arrencat, unes incisions que marquen el tall de la làmina després d'haver-la aplicat sobre el nimbe.

- Les pinzellades: Pensem que l'estudi de les pinzellades pot ser una eina comparativa auxiliar en la identificació dels pintors, de la mateixa manera que ho és la utilització de determinats pigments o bé la incorporació de determinades sanefes en el repertori iconogràfic. Arran de l'observació de les pintures del Col·legi Apostòlic en el MNAC, hem pogut recollir suficients dades per presentar un llistat del gruix de les pinzellades que formen les figures, els fons i les architectures que les emmarquen.³³ Aquest estudi no inclou la part superior de la conca absidal, a la qual no vàrem tenir accés, per tant volem remarcar el caràcter parcial de les conclusions.

El pinzell més prim utilitzat fa una línia de 2 mm d'amplada i el més gruixut de 38 mm. Hem identificat nou pinzells diferents per pintar tots els elements. També s'ha pogut observar que els pics blancs que formen els rosaris de punts en la màndorla estan tamponats amb un instrument especial que no és un pinzell, mentre que els petits pics blancs que ornem les vestidures i els llibres estan en gairebé tots els casos realitzats amb pinzell. ^{28.1} i ^{28.2}

³² ORIOLS, N.; MARQUÉS, P.; PRATS, E. "Tin foils from Sant Climent de Taüll's and Sorpe's mural paintings analysed by SEM-EDS. Why a micro-sample?". A: *Art'14 11th International Conference on non-destructive investigations and microanalysis for the diagnostics and conservation of cultural and environmental heritage*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional, 2014.

³³ Aquest estudi es va fer amb la col·laboració de la Paz Marqués, restauradora responsable de Pintura Mural en el Departament de Restauració i Conservació preventiva del MNAC.



[27] Rostre de la *Majestas Domini* (Fotografia: MNAC, Paz Marqués).



[28.1] i [28.2] Amidament del gruix de les pinzellades per a l'estudi del tipus de pinzells utilitzats (Fotografies: Mercè Marqués).

SOBRE LA INSCRIPCIÓ COMMEMORATIVA DE LA CONSAGRACIÓ DE L'ESGLÉSIA

La inscripció commemorativa de la consagració de l'església ha estat històricament vinculada al conjunt pictòric de l'absis central. Però l'anàlisi del material que la constitueix genera dubtes al respecte. Les característiques que presenta la capa d'arrebossat, des del punt de vista de matèria constituent, són comunes a la resta de decoracions pictòriques de l'església però, sobre la capa d'arrebossat, hi ha una capa de calç blanca aplicada a pinzell que té un gruix aproximat de 2 mm. Aquesta capa de preparació, aplicada com si es tractés d'una capa d'*intonaco*, marca una diferència amb la resta del conjunt pictòric. Els colors utilitzats en la cartella són: l'ocre vermellós, el blanc (que es pot confondre amb un color gris a causa de la brutícia) i el negre. El color vermellós de fons de la inscripció no pertany a la paleta de colors utilitzada en el conjunt pictòric de l'absis central.³⁴ Per tant, des del punt de vista de la matèria constituent i de l'elaboració pictòrica, cal reconsiderar la pertinència de la cartella al conjunt pictòric del Mestre de Taüll.

Confiam que l'estudi del conjunt que s'està duent a terme, aportarà noves dades que ampliaran el coneixement de les pintures murals de l'església de Sant Climent i resoldran, potser no tots, però esperem que una part els dubtes plantejats.

³⁴ Calen els resultats definitius de les anàlisis per determinar els compostos dels pigments.