

El restaurador Arturo Cividini en la campanya d'arrencaments de les pintures murals romàniques dels Pirineus (1919-1923)

A principis del segle XX un grup de restauradors italians començà a arrencar pintures murals romàniques d'esglésies dels Pirineus per a benefici d'alguns particulars. La Junta de Museus, un cop assabentada dels fets, reconduí la situació i aconseguí que els mateixos tècnics arrenquessin alguns dels conjunts més importants però, aquest cop, per portar-los al Museu de Barcelona. En aquest article –síntesi d'un treball final– explicarem amb més detall la participació d'un dels tècnics italians, Arturo Cividini, amb la intenció d'entendre un poc millor les circumstàncies històriques i tècniques en què es desenvolupà aquest episodi tan important de la restauració a Catalunya.

The Restorer Arturo Cividini in the Campaign to Remove Pyrenean Romanesque Mural Paintings (1919-1923)

At the beginning of the XX century a group of Italian restorers began to remove Romanesque mural paintings from churches in the Pyrenees for the benefit of several private individuals. The Board of Museums, when it became aware of this, took steps to rectify the situation and succeeded in having these same restorers remove several of the most important pieces but, this time, to take them to the Museo de Barcelona. In this article—synthesis of a final project— we will explain in more detail the involvement of one of these Italian experts, Arturo Cividini, in order to better understand the historic and technical circumstances under which this extremely important episode in restoration in Catalonia took place.

Maria Dols Gallardo. Titulada Superior en Conservació i Restauració de Béns Culturals en l'especialitat de Pintura per l'ESCRBCC. Llicenciada en Història de l'Art per la UB.
Post Graduate Degree in Conservation and Restoration of Cultural Heritage specialising in Painting from the ESCRBCC. Degree in Art History from the University of Barcelona.
mariadols@hotmail.com

Paraules clau: Romànic, pintura mural, arrencaments, strappo, Arturo Cividini.
Keywords: Romanesque, mural painting, removal, strappo, Arturo Cividini.

Data de recepció: 01-9-2016 > **Data d'acceptació:** 06-09-2016 / **Date received:** 01-09-2016 > **Date accepted:** 06-09-2016.



INTRODUCCIÓ

La primera campanya d'arrencaments de pintura mural romànica de les esglésies dels Pirineus és prou coneguda i ha gaudit d'una àmplia divulgació, especialment pel que fa a les peculiars i polèmiques circumstàncies en què es va iniciar. Tot i així, els estudis existents aporten dades confuses i més aviat de caràcter general en relació als aspectes tècnics i als restauradors implicats. Coneixem el nom dels artífexs, però la historiografia barreja algunes dades referents a la cronologia i a les localitzacions de les seves intervencions. Segons la nostra opinió, en aquest sentit marca un punt d'inflexió l'estudi de M. Guàrdia i I. Lorés.¹ Recollim les seves pròpies paraules al respecte:

"(...) fins ara les diverses contribucions que s'han fet han barrejat sistemàticament fets de cronologia diversa o, en un *totum revolutum*, s'ha presentat l'operació dins de la forquilla cronològica esmentada, sense diferenciar els moments i les circumstàncies de cadascun dels conjunts".²

La feina realitzada, i que recollim en aquest article, s'ha centrat en determinar el paper del restaurador Arturo Cividini en aquesta campanya i les circumstàncies que el portaren a Catalunya. A tal fi, ens remuntarem al període de formació de l'italià i als inicis de la seva carrera professional, sense els quals no es podria entendre la figura d'aquest restaurador que participà en una de les campanyes

Santa Maria de Taüll. Arturo Cividini col·loca un fragment de pintura mural arrencada dins una de les caixes per a transportar-la fins a Barcelona, 1922 (Fotografia: © Arxiu Mas).

d'intervenció més importants de la primera meitat del segle XX a Catalunya.

FORMACIÓ I INICIS PROFESSIONALS DE CIVIDINI

Arturo Cividini Ruspini va néixer a Bèrgam, regió de la Llombardia, el 15 de maig de l'any 1892. Des de ben jove va compaginar els seus estudis al costat del pintor Ponziano Loverini amb les tasques en el taller de restauració *Giuseppe Steffanoni et figli*. El seu primer pagament documentat al taller data de l'any 1902, quan només comptava amb deu anys: "Mitja jornada de l'Arturo per col·locar quadres, 1,25 lires".³ Entre les senzilles tasques que se li encomanaven estaven les de preparar les teles de folre i de traspàs, els bastidors i muntar les bastides.⁴

El negoci familiar dels Steffanoni, a Bèrgam, es remunta devers l'any 1880 i continuarà actiu fins a l'any 1923.⁵ L'activitat de l'empresa no es limità a Itàlia, sinó que participaren en projectes a Alemanya, Suïssa, Dinamarca i Catalunya. Allò que sens dubte obrí les portes d'Europa als Steffanoni fou el seu domini de la tècnica de l'arrencament de pintura mural a *strappo*. És a dir, el procediment mitjançant el qual es pot arrencar una pintura mural del seu suport, separant únicament els estrats pictòrics més superficials; a diferència de l'*stacco*, on s'arrenca també la preparació o lliscat i l'*stacco a massello*, on l'arrencament va acompanyat de la preparació i part del mur.

Per entendre millor l'èxit d'aquest taller i dels seus procediments, és necessari fer referència a dos aspectes

¹ GUÀRDIA, M.; LORÉS, I. *El pirineu romànic vist per Josep Gudiol i Emili Gandia*. Lleida: Garsineu, 2013.

² *Ibid.*, p. 123.

³ GIANNINI, C. "Arturo Cividini, un estrattista-restaurador a Catalunya.". A: CASTIÑEIRAS, M., VERDAGUER, J. (eds.) *La Princesa Sàvia. Les Pintures de Santa Caterina de La Seu d'Urgell*. Barcelona: MNAC / Museu Episcopal de Vic, 2009, p.73.

⁴ *Ibid.*

⁵ Els registres comptables de l'empresa comencen l'any 1883 però, segons assegura Giannini (GIANNINI, C. "Dalt d'una mula. Franco Steffanoni, restaurador a Catalunya. Història d'una tècnica de restauració inventada a Bèrgam i exportada a Europa". *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 10 [2009], p. 19), l'inici de l'activitat seria anterior i, només quan el gruix de feina fou considerable, es cregué necessari començar a enregistrar les dades al "llibre de comptabilitat" de l'empresa.

Unicum

Pintura

⁶ FOLCHI TORRES, J. "Una «Clínica» de pinturas antiguas". *La Vanguardia* [Barcelona] (27 de febrer de 1936), p. 8.

⁷ Entre d'altres li reconeix l'autoria l'historiador Luigi Lanzi (1732-1810).

⁸ La versió de l'any 1866 és reduïda. L'edició íntegra serà publicada el 1894 per Hoepli, amb el títol de *Il restauratore dei dipinti* (vegeu: CARRETERO MARCO, M. C. "Restauración en el siglo XIX: Materiales, técnicas y criterios". A: *Investigación en conservación y restauración: El Congreso del grupo español del IIC, 9, 10 y 11 de noviembre de 2005*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya - Universitat de Barcelona, 2005, p. 169-179).

⁹ A la primera meitat del segle XIX, Milà havia estat la capital indiscutible de la restauració de pintura mural, on s'utilitzava la tècnica de l'*stacco a massello*. La figura de Secco Suardo i la d'historiadors bergamascs com Giovanni Morelli (1816-1891), entre d'altres, farà que cap a mitjans de segle l'atenció tombi cap a Bèrgam.

¹⁰ Des de l'any 1850 el comte abandonà la carrera diplomàtica i va instal·lar un taller de restauració a la seva casa de camp.

¹¹ El *Manuale* inclou un receptari annex. Segons la recepta número 6, *Colla pel distacco dei freschi*, aquesta es tracta bàsicament d'una cola a base de cartillags d'animal, semblant a la que utilitzen els fusters i coneguda comunament com

a cola forta. La proporció de cola forta i aigua és 1:2. Es posa al foc, remenant contínuament i sense que arribi a bullir.

¹² La contracció de la cola animal aplicada a l'anvers en assecat-se és el que provoca aquest efecte, tot i que Secco Suardo no ho explica així (SECCO-SUARDO, G. *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'arte del restauratore dei dipinti*. Milà: P. Agnelli, 1866, p. 264-275).

¹³ Receptes 13 i 14 de l'annex; SECCO-SUARDO, G. *Manuale ragionato...*, p. 373-374.

¹⁴ BRAJER, I; GLASTRUP, J. "Transferred wall paintings: Problems with the restoration of transfers mounted on canvas with oil casein glue". *Zeitschrift Für Kunsttechnologie Und Konservierung*, Vol. 14 (1) (2000), p. 77-87.

¹⁵ GIANNINI, C. "Dalt d'una mula. Franco Steffanoni...", p. 19.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Per a més informació sobre aquest fenomen es pot consultar la interessant reflexió de Natale (1993: 80-82).

¹⁸ GIANNINI, C. "Dalt d'una mula. Franco Steffanoni...", p. 19.

claus per definir la ulterior activitat d'Arturo Cividini i la base teòrica i pràctica amb la qual s'enfrontava al procés de restauració d'una obra. El primer fa referència a la tradició de les tècniques de restauració a la ciutat de Bèrgam. Folchi i Torres, anys més tard de la campanya d'arrencaments, explicava així la tria dels restauradors:

"(...) nos recomendamos algunos de los centros de restauración artística de Italia y, especialmente, los de Lombardía, por existir en esta región una secular tradición de esas técnicas y hallarse todavía hoy en plena actividad centros de tradición familiar remotísima".⁶

La tradició de les tècniques de restauració a Bèrgam

El descobriment de la tècnica de l'*strappo* es remunta a l'any 1728 i s'atribueix a Antonio Contri (1680-1732),⁷ un pintor de Ferrara. Veiem, doncs, que la invenció de l'*strappo* no es pot concedir a Giovanni Secco Suardo (1798-1873), com han fet alguns autors, però és cert que fou ell, mitjançant la publicació del seu *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'Arte del Restauro dei dipinti*, l'any 1866,⁸ qui popularitzarà la tècnica.⁹ El comte Secco Suardo, amant de les arts i dedicat a l'estudi i pràctica de la restauració, es movia dins l'ambient del col·leccionisme amateur llombard de l'*ottocento*.¹⁰ En el *Manuale* fa una descripció del mètode, explicant, en primer lloc, les operacions preparatòries. A continuació, per entelar el mur pintat, recomana utilitzar trossos de tela no majors de 80 cm i submergir-los en cola forta, abans d'aplicar-los al mur;¹¹ es repetirà l'operació amb una segona capa de tela. Si les condicions climàtiques són favorables assegura que, sense gaire esforç, la pintura es desprendrà sola del mur.¹²

Un cop arrencada, el comte comença a explicar la segona fase: el trasllat de la pintura al nou suport de tela. Després d'haver anivellat la part posterior, la pintura s'adherirà a la tela de traspàs, tensada en un bastidor, amb un adhesiu compost per calç, caseïna, llet i una petita part de cola

forta. Els dos primers materials componen l'adhesiu (caseïnat càlcic) i els altres serveixen perquè no s'assequi tan ràpidament i per proporcionar la fluïdesa suficient per aplicar la barreja amb comoditat. Adjunta dues receptes per obtenir la caseïna, una a partir de llet i l'altra a partir de formatge.¹³ Tot i que el comte no fa la reflexió, creiem que és important aquí assenyalar l'encert

de l'adhesiu descrit al *Manuale*. Aquest material havia de complir dues funcions bàsiques: la primera, ésser prou resistent com per proporcionar una unió forta amb el nou suport; i la segona, en cap cas havia de ser hidrosoluble, donat que havia de suportar les considerables aportacions d'aigua des de l'anvers que calia aplicar a l'hora de retirar l'empaperat. El caseïnat càlcic complia aquestes dues qualitats, per la qual cosa esdevenia un adhesiu de muntatge òptim.¹⁴

L'any 1864, dos anys abans de publicar el *Manuale*, el comte Secco Suardo es va desplaçar a Florència per ensenyar la seva tècnica, acompanyat d'un jove fuster anomenat Antonio Zanchi (1826-1883). Després d'aquesta experiència florentina, Zanchi va tornar a Bèrgam, la seva ciutat natal, i va obrir un taller especialitzat en l'arrencament de pintures murals. Vist l'augment dels encàrrecs, Zanchi va contractar un ajudant, Giuseppe Steffanoni, que llavors comptava amb 22 anys, per "fer pràctiques de teles i taules pintades".¹⁵ L'any 1877, mestre i ajudant es desplaçaren a Frankfurt per traspassar els frescos de Philipp Veit ubicats a la seu de l'Institut Städel. Després de l'èxit obtingut a Alemanya, Giuseppe Steffanoni va decidir obrir el seu propi taller i fundà *Giuseppe Steffanoni et figli*, on continuarà aplicant les tècniques d'arrencaments apreses.

El món dels col·leccionistes i antiquaris a la segona meitat del segle XIX

El segon aspecte clau per entendre la tasca d'Arturo Cividini fa referència al món artístic i cultural imperant a partir de la segona meitat del segle XIX, especialment del paper dels col·leccionistes i antiquaris. En aquella època, les ciutats italianes, fites del *grand tour*, eren centres actius de producció artística i mercats atractius, freqüentats per tots aquells que anaven darrere l'adquisició d'obres dels anomenats "primitius" o, en anglès, *old masters*, ja que, sobretot, s'hi venien pintures del Quattrocento.¹⁶ És en aquest context on es dona la moda del fragment, camí pel qual tenen entrada les pintures murals en el circuit de compravenda artística.¹⁷ Citarem les paraules de Giannini que resumeixen molt encertadament, a parer nostre, el paper que jugà l'*strappo* en aquest món:¹⁸

"Es venien cicles sencers de frescos, que havien de ser arrencats de la paret i traslladats damunt suports mòbils, recol·locats a noves ubicacions i restaurats. Era com si la tècnica de l'*strappo*, nascuda amb la finalitat de la conservació, hagués arribat en el moment just per satisfer aquesta demanda del mercat. Als ulls dels restauradors s'obria un nou horitzó: no només restes de frescos, també frescos sencers, sinòpies, dibuixos preparatoris, allisats amb incisions i grafit, empremtes... Secco Suardo, involuntàriament, havia brindat una nova oportunitat al món dels antiquaris".



[1] Pantocràtor de Santa Maria de Mur (Fotografia: *Museum of Fine Arts, Boston*. © <<http://algargosarte.blogspot.com/es/>> [Consulta: 10 abril de 2015]).

“A Itàlia, el qui tenia aquest ofici s’anomenava *estrattista*, mot que apareix per primer cop a la llengua italiana a finals del segle XIX al costat de la tradicional definició de “pintor-restaurador”, [...] que es reservava tasques tan delicades com la neteja i la restauració amb pinzell”.

L’*strappo*, a diferència dels altres sistemes d’arrencament, permetia enrotllar les pintures i transportar-les amb relativa facilitat. Els italians, pioners de la tècnica, foren reclamats per marxants i antiquaris per arrencar pintures i satisfer així els desigs dels seus clients. D’aquesta manera, un art originalment immoble, esdevingué moble i aviat els grans cicles pictòrics murals començaren a omplir les parets de particulars i museus d’arreu d’Europa i els Estats Units.

CARACTERÍSTIQUES I PROCEDIMENT DE L’STRAPPO AL TALLER DELS STEFFANONI. TRADICIÓ I SECRETISME

L’empresa dels Steffanoni tenia una organització de caràcter familiar que l’acostava més al concepte de taller artesanal, propi de l’organització gremial de l’antic règim, més que no pas a una empresa en el sentit modern de la paraula. Els coneixements es guardaven gelosament i es transmetien de pares a fills, de mestre a aprenent. Aquesta manera de fer es veurà debilitada pel sorgiment d’acadèmies i de les escoles oficials ja ben entrat el segle XX.

Quan Steffanoni i Cividini es desplaçaren a Taüll per realitzar els arrencaments de pintura mural a les esglésies de Santa Maria i Sant Climent, coincidiren amb Joan Vidal i Ventosa, qui treballava com a fotògraf documental del Servei de Museus i havia estat enviat per supervisar les intervencions. Gràcies a les mostres analitzades recentment per Oriols,

Salvadó i Butí sabem que els materials utilitzats a Taüll són cola animal, llet, formatge i calç.¹⁹ Aquesta informació és de vital importància per constatar la línia directa de transmissió de coneixements des de Secco Suardo cap als Steffanoni, donada la coincidència de materials en els adhesius. El resultat de les anàlitzes corresponents a una fase posterior d’arrencaments,²⁰ ja dirigides per Cividini entre els anys 1926 i 1934, demostra una continuïtat total amb aquesta línia.²¹ En definitiva, l’estudi químic ens permet reforçar la hipòtesi de la continuïtat en la tècnica de l’*strappo* a la Llombardia i la seva transmissió oral.

Els contemporanis a Steffanoni i Cividini no comptaven, però, amb els avantatges tècnics de què disposem nosaltres a l’hora de treure l’entrellat al sistema dels italians. A més a més, el secretisme professional, no propiciat, com és obvi, la redacció de projectes ni memòries de restauració lligades a aquestes campanyes.²² Aquest és el panorama que es trobà Joan Vidal i Ventosa, el que gairebé sembla un “exili” forçós a Taüll. La correspondència que va mantenir amb Folch i Torres,²³ a banda d’informatar-nos del seu rebuig a Steffanoni, més personal que no pas professional, ens dóna una idea de com treballaven els italians: ■

“Em preguntes quina cara fa l’Steffanoni a la petició d’ensenyarme la tècnica d’arrencar pintures? Dec contestarte que no m’ha ensenyat res, m’ha posat

¹⁹ ORIOLS, N.; SALVADÓ, N.; BUTÍ, S. “Estado de conservación de los estratos de intervención con caseína, en la pintura mural arrancada y traspasada de la colección del Museo Nacional d’Art de Catalunya”. A: *La Ciencia y el Arte V. Ciencias experimentales y conservación del patrimonio*. Madrid: Secretaría general técnica. Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 2015, p. 163

²⁰ A l’article es pot consultar la seqüència cronològica d’aquestes i d’altres operacions (fins a l’any 1980) de traspàs de pintura mural ara al MNAC (ORIOLS, N.; SALVADÓ, N.; BUTÍ, S. “Estado de conservación de los estratos...”, p. 163).

²¹ Tanmateix s’han detectat algunes diferències en la calç utilitzada, per exemple a Sant

Climent de Taüll (intervenció dirigida per Franco Steffanoni l’any 1922), i a Sant Romà de les Bons (intervenció executada ja per Cividini entre els anys 1924 i 1930). Tot i així, aquestes variacions s’atribueixen a la diferent procedència de la calç més que no pas a la voluntat expressa del restaurador (ORIOLS, N.; SALVADÓ, N.; BUTÍ, S. “Estado de conservación de los estratos...”, p. 167).

²² Disposem, això sí, de notes d’Emili Gandia on es reproduïen qüestions tècniques, i que han sigut publicades recentment per Guàrdia i Lorés (GUÀRDIA, M; LORÉS, I. *El pirineu romànic...*).

²³ X. Barral (BARRAL I ALTET, X. *Josep Pijoan: Del salvament del patrimoni artístic català a la història general de l’art*. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans, 1999, p. 203-207) transcriu per primera vegada aquestes cartes que es van localitzar a la Biblioteca del MNAC.

²⁴ AMNAC. Fons privat de Folch i Torres. FP14-2/1. Doc. 92.

²⁵ Les publicacions dedicades a l'arren-
cament i trasllat de les pintures murals
del romànic català són nombroses. En
el present article ens centrarem exclu-
sivament en el paper d'Arturo Cividini
però per ampliar la informació es poden
consultar, entre d'altres: FOLCH I TORRES,
J. "Las aventuras del arranque y traslado
de los restos románicos de las iglesias
pirenaicas catalanas (1922-1924)". A:
Destino, 24 de juny de 1961, 1.246, s/p;
VVAA. *Butlletí del Museu Nacional d'Art de
Catalunya*, Vol. 3, 1993, I; BARRAL, X. "El
Museu Nacional d'Art de Catalunya i l'art
romànic català". A: *Catalunya romànica.
Fons d'art romànic català del Museu
Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona,
1994, p. 195-234; BARRAL, X. Josep
Pijoan: Del salvament...

²⁶ Pijoan era membre de la Junta de
Museus des de l'any 1906.

²⁷ Recentment Guàrdia i Lorés (GUÀR-
DIA, M; LORÉS, I. *El pirineu romànic...*) han
publicat l'interessantíssim quadern de
camp de Josep Gudiol, on anotà tot allò
que anaven descobrint.

²⁸ Pollack, antiquari d'origen hongarès o
polonès i amb passaport dels Estats Units,
estava associat al també nord-americà
d'origen belga o francès, Gabriel Dere-
pepe. Ambdós, a la vegada, mantenien
relacions amb Lluís Plandiura, per qui
feren d'homes de palla en nombroses
ocasions (GUÀRDIA, M; LORÉS, I. *El pirineu
romànic...*, p. 119).

²⁹ Pollack va pagar 7.500 pessetes al
rector de l'església i la va vendre a Plan-
diura per 100.000. Després Plandiura la
vendria al Museu de Belles Arts de Boston
el 1921, a través de Rafael J. Bosch, per
92.000 dòlars (GIANNINI, C. "Arturo Civi-
dini, un estratista-restaurador...", p. 72).

³⁰ Folch i Torres era el director de la
secció d'art medieval i modern des de
març de l'any 1918. Més tard, l'any 1920,
esdevindria director dels Museus d'Art i
Arqueologia i, alhora, secretari de la Junta
de Museus.

³¹ GIANNINI, C. "Dalt d'una mula. Franco
Steffanoni...", p. 27.

³² ANC. Arxiu de la Junta de Museus. Caixa
57. 24 d'octubre de 1919.

³³ Cànovas i Conte 1993: 136.

³⁴ GUÀRDIA, M; LORÉS, I. *El pirineu
romànic...*

³⁵ ALCOY, R. *Art fugitiu. Estudis d'art
medieval desplaçat*. Barcelona: Edicions
Universitat Barcelona, 2014, p. 296.

³⁶ CORTÈS, L. "Toda una vida dedicada
a la restauración de pintura" a *Diario de
Mallorca* [Palma] (1 de juny de 1965);
PAYERAS, T. "Arturo Cividini Ruspini" a
Balears [Palma].

difficultats en tot, dienme "caro amico" doname
la má cada moment, fen-me rescar mentres ells
feien la maniobra, pro tinc la gran satisfacció de
dirte que ho sé tot, absolutament tot, creuto, es
cert, tinc mostres de les teles, he dibuixat les eines,
se els ingradiens, en fi domino el procediment".

"Al primer cop de veuro, més ben dit d'espiao,
m'he sortit, escuso dirte quan dormien la
mona, he regirat baguls, he pres mostres, i
comprobat, en fi se la gravetat de la meva
responsabilitat davant del Museu, pro ja
coneixes la meva serietat per a fer tal afirmació
SE ARRENCAR PINTURES MURALS. Sols me
falta saber com s'engaixen al lloc definitiu, pro
això no puc aprendre per aquest pobles, això
es fa a Barcelona, pots ser en el mateix Museu, tu
comprendras si podre aprendre".²⁴

LA PRIMERA CAMPANYA D'ARRENCAMENTS DE PINTURA MURAL DEL PIRINEU CATALÀ

Entre finals del segle XIX i principis del XX es
donaren a Catalunya una sèrie de circumstàncies
que desembocaren en l'arrencament i adquisició
per part de la Junta de Museus d'un conjunt
de pintures murals romàniques de diferents
esglésies del Pirineu català, actuacions en les
quals participaria activament Arturo Cividini.²⁵

El renovat interès per l'art medieval sorgit a
Europa al llarg del segle XIX tingué també ressò
a Catalunya anys més tard, on l'hem d'emmarcar
en un ambient de renovació cultural i de
reivindicació d'una identitat nacional pròpia
que buscava les arrels en el passat medieval. En
aquest món, molt lligat a la Renaixença, és on
cal emmarcar fets decisius com la creació de la
Mancomunitat de Catalunya en el terreny polític
i, ja en l'esfera cultural, l'aparició de les primeres
institucions dedicades a l'estudi i salvaguarda
del patrimoni arquitectònic i artístic. L'any 1907
fou un any clau, ja que es va reorganitzar la
Junta de Museus, amb l'afegit de la Diputació
de Barcelona, i es creà l'Institut d'Estudis
Catalans, entitat que va organitzar l'expedició
arqueològica i jurídica a la Ribagorça i la Vall
d'Aran, entre el 31 d'agost i el 14 de setembre
de l'any 1907. Fou durant aquestes expedicions
quan es redescobriren els conjunts de pintura
mural romànica; troballes que s'anaren plasmant
en una publicació en fascicles anomenada *Les
pintures murals catalanes*, amb texts de Josep
Pijoan,²⁶ plànols, fotografies i il·lustracions del
pintor Joan Vallhonrat.²⁷

Durant la seva segona visita a l'església de Santa Maria
de Mur, l'any 1919, Vallhonrat descobrí que les pintures
murals de l'absis principal havien estat arrencades i
enviades a Boston, sense el coneixement de la Junta.
Havia pagat la feina Ignasi Pollack, darrere el qual hi
havia el col·leccionista català Lluís Plandiura i Pou (1882-
1956).²⁸ Plandiura havia efectuat la compra pertinent
als estaments de l'Església i havia organitzat l'extracció
i exportació de les pintures al Museu de Belles Arts de
Boston.²⁹

Davant aquest espoli, i per evitar-ne d'altres, la Junta,
encapçalada per Joaquim Folch i Torres,³⁰ va reaccionar
i posà en marxa un contracte amb Pollack, qui es faria
càrrec de l'arrencament i traspàs de les pintures indicades
pels responsables del Museu, el qual les compraria a través
de la Societat Fàbrega i Recasens un cop haguessin estat
enllestides les operacions.³¹

Un document amb data 24 d'octubre de l'any 1919 ens
informa dels dubtes inicials sobre si era millor deixar les
pintures in situ o arrencar-les.³² Així mateix, recull els
primers contactes amb Pollack i Steffanoni juntament
amb els pressupostos inicials. Del 12 de novembre del
mateix any tenim uns documents signats per Folch i Torres,
els quals certifiquen que s'ha firmat el contracte de venda
i arrencament de les pintures murals entre el Museu i el
senyor Pollack, Gabriel Dereppe i Franco Steffanoni. Les
pintures objecte del contracte són: Sant Quirze de Pedret,
Sant Climent de Taüll, Santa Maria de Taüll, Santa Maria de
Boí, Santa Maria d'Àneu, Sant Pere del Burgal, Sant Miquel
de la Seu d'Urgell, Ginestarre, Esterrí de Cardós i Santa
Eulàlia d'Estaon.³³ L'any 1921 s'introduiria un canvi en el
contracte, substituint les pintures de Sant Pere del Burgal
per les de Sant Miquel d'Engolasters. Guàrdia i Lorés diuen
que el motiu de canvi fou que el rector del Burgal es negà
a la venda, amb el vistiplau del bisbe.³⁴ R. Alcoy va més
enllà i ens informa que l'operació no fou possible donat
que el rector ja havia venut les pintures.³⁵ El comprador
resultà ser, un altre cop, un home d'en Lluís Plandiura, en
Joan Mirambell.

Arturo Cividini es trobava a l'equip que havia treballat
a Santa Maria de Mur, juntament amb Arturo Dalmati i
Franco Steffanoni. Segons sabem pel que ell mateix va
dir en diferents entrevistes es trobava a França treballant
quan els oferiren d'anar a Catalunya.³⁶

"...estaba en Francia arrancando frescos románicos
en Avignon (Post y Cook me llamaban "el románico"
y querían llevarme a América) y vine [a España] por
encargo de unos anticuarios de París, para trasplantar
unos frescos de una ermita del Pirineo catalán, que
tenían que ser trasladados a América. Y por cierto
que Puig i Cadafalch, el arquitecto entonces de la

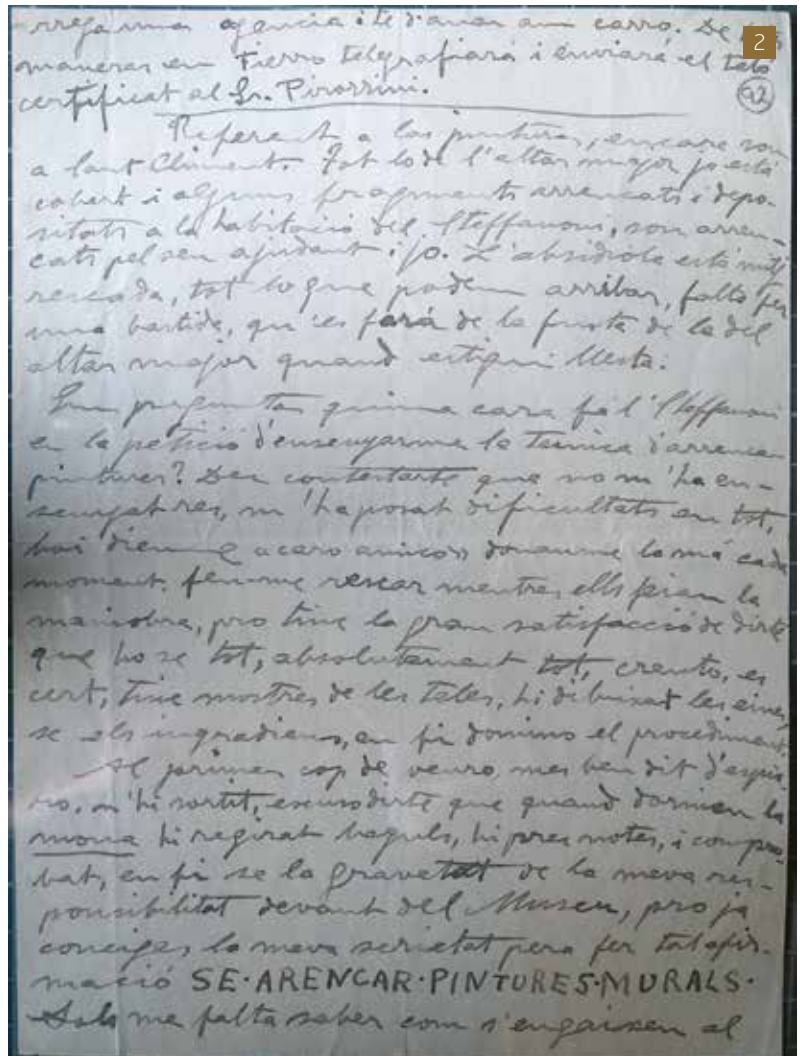
Diputación de Barcelona, decía que eso era imposible. Lo curioso es que lo decía cuando estas pinturas ya estaban en América. Y no continuó la explotación de estas obras gracias a la intervención de Folch i Torres, quien peleando contra todo y contra todos, consiguió la creación en Barcelona de este fabuloso Museo de Arte Románico único en el mundo”.³⁷

De les paraules d'Arturo Cividini es podria deduir que ell era el màxim (i, fins i tot, únic) responsable de les restauracions, tant de les que feren a Avinyó, com de les que li encarregaren a Catalunya. La documentació, però, ens ajuda a perfilar la seva posició respecte a Franco Steffanoni. A les actes de la Junta de Museus veiem que amb qui tenien els tractes directes, almenys al principi, era amb Franco Steffanoni. De fet, a la Memòria succinta de la tasca acomplerta per la Junta de Museus de Barcelona, de l'any 1922, es recorda que un dels motius que van convèncer la Junta a confiar els trasllats a Franco Steffanoni era la fama que el precedia i que el restaurador s'havia guanyat treballant al costat dels superintendents italians durant la Primera Guerra Mundial.³⁸ Les descripcions dels treballs a Taüll fetes per Vidal i Ventosa a les seves cartes, per altra banda, deixen ben clar també qui era el mestre i qui els aprenents.

Són interessants, també, les paraules que Cividini dedica a Puig i Cadafalch qui també va col·laborar activament per a frenar l'exportació de pintures murals. No podem contrastar l'afirmació de Cividini sobre el desconeixement del president de la Mancomunitat respecte a la tècnica de l'arrencament però sí que, efectivament, sabem que Puig defensava la conservació in situ de les pintures i l'ajut a les esglésies per tal que poguessin fer-se càrrec de la seva conservació, en contra de l'opinió de Folch i Torres, partidari de traslladar-les al Museu.³⁹ Folch argumentava que les pintures no podien quedar a la seva ubicació original per l'evident perill, ja constatat, que podien ser objecte de cobdícia dels antiquaris i per la manca d'una legislació que protegís de l'espoli i expatriació del patrimoni. L'informe on plasmava aquestes idees tingué com a destinatari Puig i Cadafalch, qui finalment acabà per canviar d'opinió.⁴⁰

Taüll i Boí (primera fase)

La confiança que Folch i Torres va posar en Franco Steffanoni es veié recompensada. Segons Guàrdia i Lorés el 3 de desembre de l'any 1919, el restaurador, sembla que sol, almenys en principi, ja treballava en l'arrencament de les pintures de Sant Joan de Boí.⁴¹ Giannini, per contra, diu que Arturo Cividini estava amb ell.⁴² Desconeixem d'on ha extret l'autora aquesta dada concreta que, per altra banda, es contradiu amb el que veurem que diu Vidal i Ventosa en una de les seves cartes, quan afirma que fins al juny de l'any 1920 no arriba un dels ajudants d'Steffanoni. De nou, el fet que a les fonts no abundin les mencions



[2] Carta enviada per Vidal i Ventosa a Joaquim Folch i Torres en data 4 de juliol de l'any 1920. (Fotografia: AMNAC. Fons privat de Folch i Torres. FP14-2/1. Doc. 92).

directes a Cividini en aquests primers anys a Catalunya, ens permet reforçar la hipòtesi que encara s'estava "fent un nom" a l'ombra del seu mestre.

Si bé, com diem, resseguir les petjades de Cividini aquests anys és una tasca complicada, sabem del cert que tingué una presència significativa gràcies a un document de la màxima importància per a nosaltres.⁴³ Es tracta d'un certificat signat per Joaquim Folch i Torres amb data 18 de desembre de l'any 1923 on es dona fe que Arturo Cividini ha participat en les campanyes d'arrencament i traspàs de fragments de pintura mural "con el mayor acierto y completo éxito" pertanyents a les següents esglésies: Pedret, Sant Climent de Taüll, Santa Maria de Taüll, Santa Maria de Boí, Santa Maria d'Àneu, Sant Miquel de la Seu d'Urgell, Ginestarre, Esterri de Cardós, Santa Eulàlia d'Estaon i Sant Miquel d'Engolasters. Exactament les pintures que s'havien contractat a Pollack.²

Tornant a les feines d'Steffanoni a Boí, sabem que el mes de febrer de l'any 1920 torna a Barcelona un cop acabat

³⁷ PAYERAS, T. "Arturo Cividini Ruspini" a Balears [Palma].

³⁸ Memòria succinta de la tasca acomplerta per la Junta de Museus de Barcelona en el trienni MCMXIX-MCMXXII, Barcelona, 1922, p. 16-19.

³⁹ GASOL, R. M. La tècnica de la pintura mural a Catalunya i les fonts artístiques medievals. Barcelona: Abadia De Montserrat, 2013, p. 67.

⁴⁰ GUÀRDIA, M; LORÉS, I. El pirineu romànic..., p. 36.

⁴¹ Ibid., p. 24.

⁴² GIANNINI, C. "Dalt d'una mula. Franco Steffanoni...", p. 27.

⁴³ Certificat emès per Joaquim Folch i Torres a Arturo Cividini amb data 18 de desembre de 1923. ARMNAC. Dossier Cividini.

l'arrencament només de les pintures que eren visibles de l'església de Sant Joan, és a dir la lapidació de sant Esteve i una gran figura de quadrúpede, les quals quedaren embalades i dipositades a la fonda d'en Manel de Boí, donat que el rector es malfiava d'Steffanoni i no li deixà emportar-se-les.⁴⁴

A Taüll, on el poble havia vist en anys anteriors com es buidaven les esglésies de Santa Maria i Sant Climent de béns mobles, sense obtenir-ne ells cap benefici, s'oposaren a l'arrencament de les pintures, fins que el gener de l'any 1920 el governador de Lleida aixecà la prohibició, sabent que les pintures tenien com a destí final el Museu de Barcelona.

Així i tot, no serà fins al juny del mateix any que tornarem a tenir notícies dels arrencaments a Taüll. Concretament, el 4 de juny Vidal i Ventosa ja era a Taüll amb la missió de supervisar les tasques d'arrencament, alhora que feia fotografies i documentava la posició exacta dels fragments arrencats. En una de les seves cartes, datada el 30 de juny de 1920 relata que les feines a Sant Climent estan força avançades: ja tenien a punt d'arrencar tot l'altar major i a mig arrencar l'absidiola. Faltava arrencar la volta i de l'altar major sols havien sortit en el costat de l'evangeli dos trossos de pintura.⁴⁵

En la mateixa data, Vidal i Ventosa, ens explica el següent:

“Fa dies que va venir un ajudant del Cav. Steffanoni, un italià que fa molts anys que treballa amb ell. Aquest i jo anem dematí a la feina, el Cavalliere ve al mitj-dia i emporta una ampolla de vi negre, el seu ajudant també és del gremi. A la tarda casi no ve mai, s'enva a caçar, fa dos dies que tot ploven i completament avinat, va caure i ara es al llit amb el turmell inflat. Demà pujarà un de Buhí qu'es un prodigui per aquestes cures, en tot aquesta setmana quedarà llest Sant Climent”.

D'aquestes paraules en podem deduir alguns fets interessants, obviant els detalls més pintorescs. En primer lloc, ens permet saber que Steffanoni començà la feina sol i en un moment donat se li afegí un ajudant. Per altra banda, en aquesta ocasió i d'altres posteriors a Taüll, es parla d'un ajudant en singular, no de dos. Vidal no proporciona, però, el nom de l'ajudant tot i que podríem aventurar que es tractés d'Arturo Cividini, donat que en diu que és “un italià que fa molts d'anys que treballa amb ell”.⁴⁶ Recordem que Dalmati només treballa amb Steffanoni des de la Primera Guerra Mundial, mentre que Cividini ho fa des de l'any 1902.

Una setmana més tard, el 4 de juliol de l'any 1920, relata el següent:⁴⁷

“Referent a les pintures, encara som a Sant Climent. Tot lo de l'altar major ja està cobert i alguns fragments arrencats

i depositats a l'habitació del Steffanoni, son arrencats pel seu ajudant i jo. L'absidiola està mitj arrencada, tot lo que podem arribar, falta fer per una bastida, qu'és farà de la fusta de la del altar major quand estigui llesta”.

Cap al 26 de juliol del mateix any, sembla que les feines a Sant Climent evolucionen i ja estan força avançades:⁴⁸

“De Sant Climent ja estem llestos, de l'absidiola solament ha sortit un fris d'àngels la part baixa qu'es una cenefa decorativa unes mitjes figures, l'Steffanoni no les ha rencat per que ha dit que no eran al fresc, qu'eran al encaustic, jo crec que diu veritat, entot tinc al meu poder fragments de pintura pera demostrarte lo qu'es”.⁴⁹

A principis d'agost les feines a Sant Climent arriben a la seva fi. A l'hora d'enfrontar-se a la intervenció a Santa Maria de Taüll sorgeixen divergències sobre si arrencar només les pintures que estan a la vista o si bé calia eliminar l'emblanquinat i arrencar tot el conjunt complet.

“Avui [Steffanoni] m'ha dit que solament vol arrencar lo qu'es veu, per que Pollack li diu en carta —arribada avui— que pel 10 d'Agost te d'estar fora de Sta Maria —jo he llegit això— i com si rasquen hi ha feina de 3 mesos ha decidit no enretirar cap altar ni treure la calç de cap pintura”.⁵⁰

“(…) Espero contesta teva referent a lo d'enretirar els altars i rescar la calç, ell diu que solament el mana en Pollack. A Sant Climent tambe va dirme que no volia rescar res... pro va rescar, aquí veurem, ara te por i vol ser fora lo mes depressa posible; llàstima que aquesta presa, no la tingues el primer dia! Qui sap on forem!”⁵¹

La pressa sobrevinguda a Steffanoni per partir de Taüll, segons Vidal i Ventosa, es deu a les males relacions que l'italià va anar cultivant amb la gent del poble i que explica amb més detall a les seves cartes.

El 19 d'agost Vidal i Ventosa escriu ja des de Cabdella, on s'havia desplaçat a causa d'una “passa maligna” que havia fet emmalaltir el seu fill, deixant els tècnics italians que continuaven les seves feines a Taüll i Boí.⁵² Explica que tornen a Barcelona, principalment perquè ja han gastat tots els diners. Quina és la situació que deixa a Santa Maria de Taüll?:

“En la meva última [carta] ja t'explicava l'estada d'en Dereppe a Tahull; l'Steffanoni encar en té per molts dias i m'ha dit que vol deixar molta cosa per treure, unas per que no es pintura al tremp altres per que son humides i no vol perdre el temps assecan-lo en foc...”

Finalment, ens avança la feina següent a Boí on ja s'havien arrencat dos fragments de l'interior l'any anterior:

⁴⁴ GUÀRDIA, M; LORÉS, I. *El pirineu romànic...*, p. 125.
⁴⁵ AMNAC. Fons privat de Folch i Torres. FP14-2/1. Doc. 88.
⁴⁶ Guàrdia i Lorés (GUÀRDIA, M; LORÉS, I. *El pirineu romànic...*, p. 130) recolzen aquesta hipòtesi.
⁴⁷ AMNAC. Fons privat de Folch i Torres. FP14-2/1. Doc. 92.
⁴⁸ AMNAC. Fons privat de Folch i Torres. FP14-2/1. Doc. 102.
⁴⁹ AMNAC. Fons privat de Folch i Torres. FP14-2/1. Doc. 105, hi ha una errada en la numeració de les pàgines. 104 hauria de ser 105 i viceversa.
⁵⁰ AMNAC. Fons privat de Folch i Torres. FP14-2/1. Doc. 106.
⁵¹ AMNAC. Fons privat de Folch i Torres. FP14-2/1. Doc. 103.
⁵² AMNAC. Fons privat de Folch i Torres. FP14-2/1. Doc. 107, 108.

“(…) De Bohi m’ha dit que sols voldrà treure aquella pintura de la porta que jo no he pogut fer el calç per no haber rebut el paper que fa dos mesos vas notificarme que m’enviaves”.

La propera carta, de 25 d’agost, ja l’enviarà des de Barcelona.

Steffanoni va escriure el 10 de setembre per anunciar que donava per acabades les feines a Taüll i Boí. Finalment, a Santa Maria no es va arrencar res dels murs laterals, únicament l’absis central. Tampoc no es van arribar a arrencar les pintures descobertes a l’interior de Boí. El motiu principal fou, segurament, que no havien estat contemplades al contracte. També, segons conta Pollack en una carta amb data 4 d’octubre de l’any 1920, no era el millor moment per continuar arrencant donat que els tècnics havien de començar a traspassar i muntar les pintures arrencades.

Així, doncs, els mesos següents, Steffanoni i els seus ajudants, Cividini i Dalmati, es dedicaren a traspassar i muntar al Museu la lapidació de sant Esteve, la figura del quadrúpede, la decoració exterior de Sant Joan de Boí, l’absis central de Sant Climent i fragments de l’arc preabsidal i l’absis de Santa Maria de Taüll.

La Seu d’Urgell

El mes de gener de l’any 1921 es reprengueren els treballs de camp començant per Sant Pere (anomenada aleshores Sant Miquel) de la Seu d’Urgell. En aquest cas qui controlà les operacions per a la Junta fou Amadeu Sales, sota les ordres de Pollack. Malgrat això, sembla que els tècnics prenen les seves pròpies decisions, com demostra un plet interposat per Steffanoni contra la Junta l’any 1926 on es comenta que, pel seu compte irisc, havia fet un segon arrencament, emportant-se les capes profundes de l’absis de Sant Miquel (Sant Pere) de la Seu i que els havia ofert al Museu.⁵³ Desconeixem perquè aquesta operació no es féu en altres ocasions, ja que podria ser d’interès per documentar els estrats preparatoris de les pintures. De fet, finalment aquests fragments profunds s’arribaren a exposar al Museu l’any 1924.

Santa Maria d’Àneu, Ginestarre, Esterrí de Cardós i Estaon

La següent etapa passà per les esglésies de Santa Maria d’Àneu (municipi de La Guingueta), Ginestarre, Esterrí de Cardós i Santa Eulàlia d’Estaon. Gandia s’encarregà d’anar a buscar les pintures. Ens interessa especialment el cas d’Estaon, on Steffanoni i Sales no feren cap cala per veure si hi havia pintures a altres parts a banda de l’absis. Aquest fet donarà peu, 40 anys més tard, per tornar a convertir les pintures d’Estaon en objecte de cobdícia per part dels antiquaris, en aquest cas de Josep Bardolet, un antiquari mallorquí establert a Barcelona. Ens referim concretament a les pintures de les naus, que no s’havien

descobert als anys 20. L’any 1961 el bisbe d’Urgell autoritzà a Bardolet perquè el restaurador Ramon Gudiol arrencés la pintura que restava a l’església. L’any 1962 quatre dels fragments que foren arrencats es vengueren a l’Ajuntament de Barcelona i ingressaren al Museu. Segons Guàrdia i Lorés és força probable, però, que d’altres de millor qualitat, com ara les figures de sant Joan i de la Mare de Déu de la Crucifixió, fossin arrencats i venuts a particulars.⁵⁴ Un nou capítol d’aquest *affaire* tindrà Cividini com a protagonista, ja que el bisbe li encomanà arrencar allò que quedava a condició que restés com a propietat del bisbat. Després d’algunes negociacions amb el Museu d’Art de Catalunya, però, s’aconseguí que el fragment de la Crucifixió ingressés al Museu Diocesà d’Urgell, mentre que els fragments adquirits prèviament, i algun altre, viatjaren cap al Museu a Barcelona.

Segons les mateixes autores podria haver estat Cividini qui “despistés” els dos fragments de sant Joan i la Mare de Déu adquirits prèviament a la negociació amb el Museu.⁵⁵

L’argument que aporten és que en aquell temps Cividini treballava també per a col·leccionistes catalans, com el mateix Bardolet. Tot i així, no tenim proves que ens permetin corroborar aquesta hipòtesi.

Recuperant el fil de les actuacions dels anys 20, hem de dir que, un cop arrencats els absis de Sant Pere de la Seu d’Urgell, Ginestarre, Esterrí de Cardós, Santa Eulàlia d’Estaon i Santa Maria d’Àneu, Steffanoni i el seu equip es quedaren a Barcelona fins al juny de l’any 1921, treballant en la seva restauració i el trasllat a nous suports.

Sant Quirze de Pedret

Després de diversos canvis de pla, la Junta decidí, amb Pollack, que a continuació s’arrencarien les pintures de Sant Quirze de Pedret. Juntament amb els tècnics italians, serà Emili Gandia qui tingui a partir d’ara el protagonisme de les tasques.⁵⁶ La seva relació es caracteritzarà per la bona sintonia entre Steffanoni i Gandia, a diferència del que havia succeït amb Vidal i Ventosa. De manera que, tret de les reticències habituals de l’italià a arrencar aquelles parts que no estaven previstes, la relació transcorregué harmònicament entre el 22 de juny i el 10 de juliol de l’any 1921, període en què treballaren a Sant Quirze.

Fruit de l’entesa entre ells, Gandia tingué ocasió d’aprendre la tècnica dels italians sense haver d’espiar o amagar-se com Vidal i Ventosa. Arran d’aquest aprenentatge va escriure un text il·lustrat on recollia els processos així com les eines que es feien servir, malgrat que es conserva incomplet.

Sant Miquel d’Engolasters

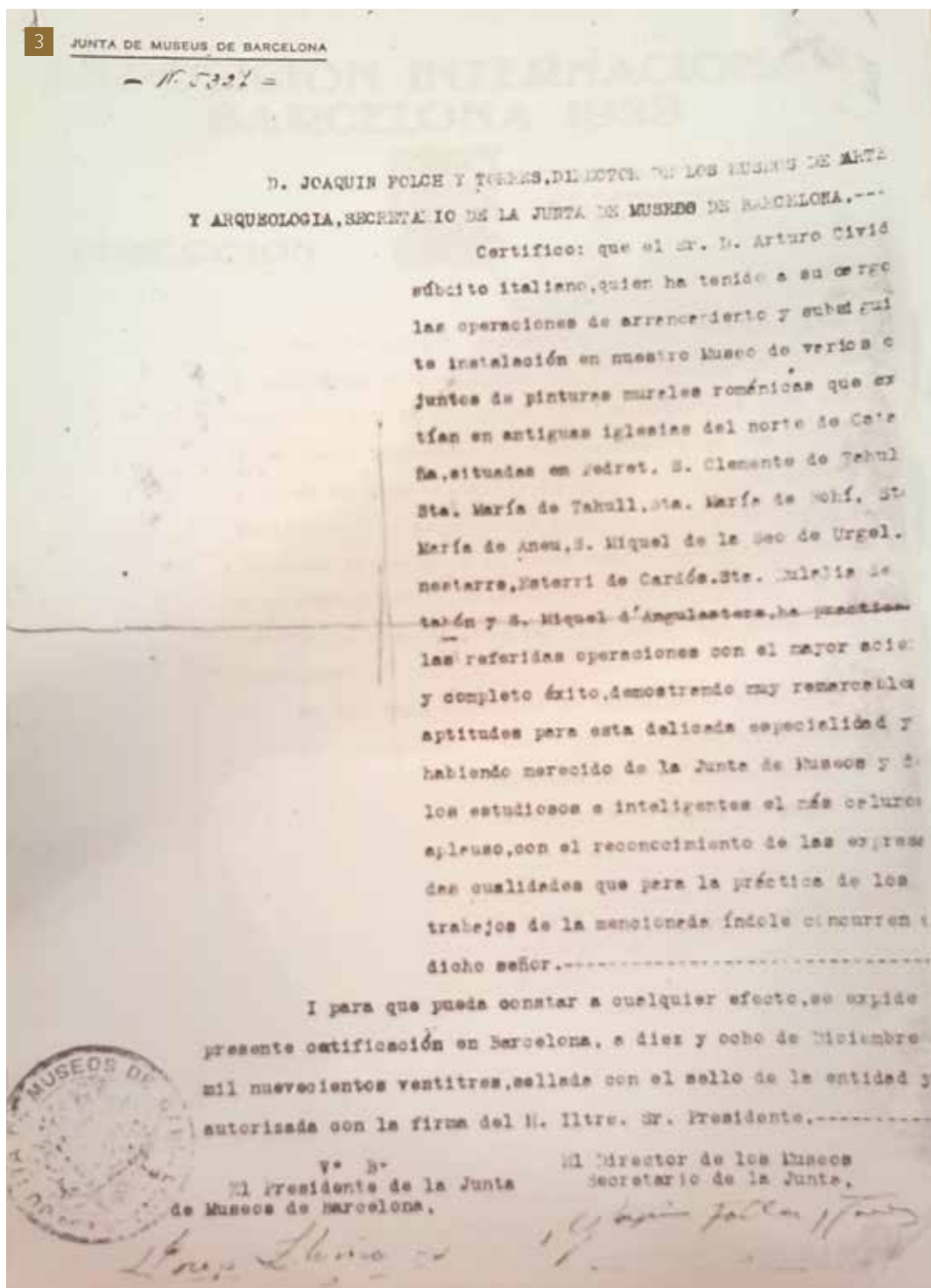
El 25 de març de l’any 1922 s’inaugurà al Museu una primera exposició de les obres que havia adquirit la Junta

⁵³ En el plet interposat, Steffanoni reclamava els diners per haver arrencat aquests fragments (GUÀRDIA, M; LORÉS, I. *El pirineu romànic...*, p. 137).

⁵⁴ GUÀRDIA, M; LORÉS, I. *El pirineu romànic...*, p. 145.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Gandia documentà exhaustivament l’església i les pintures. Recomanem consultar Guàrdia i Lorés (GUÀRDIA, M; LORÉS, I. *El pirineu romànic...*) on s’han publicat tots els croquis i dibuixos.



de Museus durant el trienni 1919-1922. Mesos més tard, a l'octubre, s'autoritza l'arrencament i trasllat a Barcelona d'unes noves pintures, les de Sant Miquel d'Engolasters, a Andorra. En aquest cas, Gandia no acompanyà Steffanoni. Desconeixem si algú altre del museu els acompanyà, però ben segur que no fou Amadeu Sales, a qui havien "descobert" intentant comprar obres a Andorra per indicació dels seus amics antiquaris. Gandia sí que feu acte de presència, però, entre el 5 i 10 de novembre per embalar i acompanyar les pintures de tornada.

Taüll i Boí (segona fase)

Com hem dit abans, la primera campanya de l'any 1920 a Sant Climent de Taüll, Santa Maria de Taüll i Sant Joan de Boí no va suposar l'arrencament de la totalitat de les pintures murals que contenen. S'havien arrencat, únicament, la lapidació de sant Esteve, la figura del quadrúpede, la decoració exterior de Sant Joan, l'absis central de Sant Climent i fragments de l'arc preabsidal i l'absis de Santa Maria de Taüll. Mancaven les pintures que decoraven els murs laterals de les naus de Santa Maria i Sant Joan i les de l'absidiola nord de Sant Climent.



5

[3] Certificat dels arrencaments de pintura mural on participà Arturo Cividini, signat per Joaquim Folch i Torres. Data: 18 de desembre de l'any 1923. (Fotografia: ARMNAC. Dossier d'Arturo Cividini, còpia).

[4] Santa Maria de Taüll. Emili Gandia, al mig, supervisa les tasques executades pels "Arturos", 1922. (Fotografia: © Arxiu Mas).

[5] Santa Maria de Taüll. Arturo Cividini (amb camisa blanca) enrotlla amb l'ajut d'Arturo Dalmati (amb barret) un dels fragments de pintura mural arrencada, 1922 (Fotografia: © Arxiu SPAL. Diputació de Barcelona).

Per a aquesta segona fase, i vistes les complicacions de la primera expedició, es va organitzar tota una comitiva que va sortir de Barcelona el 16 de novembre de l'any 1922 i que el fotògraf Adolf Mas va immortalitzar en unes fotografies que han estat publicades en diferents ocasions. ³

, ⁴ i ⁵ En elles no hi podem veure Steffanoni, qui va quedar al Museu treballant en el traspàs de pintures arrencades anteriorment. "Els Arturos", Cividini i Dalmati, seran en aquesta ocasió els únics encarregats

de l'execució dels arrencaments, fet que demostra fins a quin punt dominaven ja la tècnica i el mestre confiava en ells. Les imatges ens revelen també una figura elegant, amb bata, supervisant les tasques a Santa Maria de Taüll de ben a prop; es tracta, novament, d'Emili Gandia.⁵⁷

Per altra banda, les imatges ens proporcionen informació sobre les condicions en què es duïen a terme les tasques, especialment pel que fa al precari sistema de bastides i les nul·les mesures de protecció individual (cascs, guants, arnesos, etc.). Immortalitzen diferents etapes de la feina, des de l'observació prèvia, l'arrencament del mur pròpiament dit fins a l'enrotllat per encabir les pintures en caixes. Novament, la fase d'encolat de la tela a l'anvers de la pintura és el moment menys documentat. Tot i així, en una de les fotografies, on podem veure Gandia supervisant les feines amb "els Arturos", es pot identificar una mena de bidó al mig que pensem podria contenir la cola per adherir les teles.

El final

La sessió de la Junta de Museus de 15 de novembre de l'any 1923 ens documenta perfectament aquesta fase final dels treballs. En l'acta de la sessió es notifica la finalització de les tasques d'arrencament, trasllat i instal·lació de les pintures murals romàniques i se'ns diu que els treballs d'instal·lació han finalitzat el dia 9 de novembre del mateix any.

En la mateixa sessió, a més, es fa un dictamen sobre com han transcorregut les obres, del qual hem extret el següent fragment:

*"... la dirección que ha venido interviniendo de una manera constante en la ejecución de los trabajos indicados en el contrato, manifiesta que éstos han sido hechos con toda perfección, así lo que tuvo a su cargo, a las órdenes del Sr. Pollack, el Cav. Franco Steffanoni, como los que ha ejecutado últimamente el operario D. Arturo Cividini, afirmando que todos los fragmentos o conjuntos pictóricos que existían en las iglesias mencionadas han sido íntegramente arrancados, sin desperfecto de ninguna especie por culpa de los operadores, creyendo la dirección poder formular su apreciación, salvando el parecer de la Junta, de que podía hacerse la aceptación de los trabajos de referencia, por haberse realizado con toda perfección bajo el punto de vista técnico".*⁵⁸

Veïem que, malgrat que en els darrers treballs hi participessin tant Dalmati com Cividini (a Taüll i Boí) només el nom del segon figura a l'acta. D'aquest fet en podríem deduir que, en absència d'Steffanoni, era Cividini qui exercia el mestratge, cosa que encaixa amb la seva major antiguitat en la feina en general i en el taller dels Steffanoni en concret.

Tot plegat, ens permet veure una evolució en el protagonisme de Cividini al llarg del trienni 1919-1923: d'aquell ajudant que arriba l'any 1919 a mig fer, "rescant" l'emblanquinat amb Vidal i Ventosa, fins a ser el responsable de l'arrencament de les darreres pintures. D'aquesta transició, que tant ens ajuda a entendre l'evolució de Cividini, se'n féu ressò també Folch i Torres. Recollim les seves paraules:⁵⁹

"[Franco Steffanoni] és el que vingué a Catalunya a arrencar els frescos romànics de les nostres humils esglésies pirenenques. L'ajudà en la tasca un compatriota deixeble seu, Artur Dalmati, i darrerament, retornat a Itàlia Franco Steffanoni, ocupà el seu lloc un deixeble d'aquella escola, **avui mestre veritable en el seu art**, Artur Cividini."

EL LLEGAT D'ARTURO CIVIDINI EN LA HISTÒRIA DE LA RESTAURACIÓ A CATALUNYA

La transcendència de la tasca d'Steffanoni i els seus deixebles, malgrat la seva reticència a la transmissió de coneixements, va calar sens dubte en la restauració a Catalunya. Podem també afirmar positivament que la petjada de Cividini fou més profunda que la dels seus compatriotes, donat que, un cop acabada la primera gran campanya d'arrencaments, va decidir quedar-se al Principat i treballar per al col·leccionista Lluís Plandiura, entre d'altres. Al llarg d'aquest article hem vist com la figura de Cividini anava creixent, ocupant cada cop càrrecs de més rellevància. Restauradors com Ramon Gudiol seguiran la seva estela, no només en l'àmbit tècnic (en relació als arrencaments) sinó pel fet de posar els seus coneixements al servei d'antiquaris i col·leccionistes privats de Catalunya.

Les institucions, però, també endevinaren les possibilitats que proporcionaven les tècniques bergamasques. El Museu intentà que Cividini ingressés a les seves files però, per diferents circumstàncies, la proposta no arribà a quallar. El començament de la Dictadura de Primo de Rivera impedí, en canviar els càrrecs de la Junta, que es contractés a Cividini com a restaurador del Museu per a "constituir ací un taller i fundar a l'entorn d'ell un ensenyament d'aquestes tècniques".⁶⁰

Això sí, l'italià treballà com a extern per al Museu. De fet, l'escolliren com a conservador de l'exposició Internacional de l'any 1929, durant la Dictadura, i, un cop finalitzada aquesta i restituint Folch i Torres a la direcció dels museus, intentaren un altre cop incorporar-lo a la plantilla, oferta que ell declinà. El següent pas del Museu, doncs, fou intentar formar "el seu propi Cividini", enviant Manel Grau a Milà, al taller de Mauro Pelliccioli, demostrant la clara preeminència de les tècniques italianes en el panorama de la restauració en la primera

⁵⁷ Totes les fotografies d'interiors d'esglésies que feu en aquesta expedició es corresponen a Santa Maria de Taüll.

⁵⁸ ANC. Acta de la Junta de Museus del dia 15 de novembre de 1923.

⁵⁹ FOLCH I TORRES, J. "Les pintures murals romàniques al Museu de la Ciutadella. I. Com s'han arrencat els frescos romànics". *Gaset de les Arts*, any I, núm. 4 (1924), p. 2.

⁶⁰ FOLCH I TORRES, J. "El problema de la restauració de les col·leccions de pintura antiga al Museu de la Ciutadella". *Butlletí dels Museus d'Art de Catalunya*. Volum I (1931), núm. 1, p. 29.

meitat de segle XX. Els arrencaments, les transposicions de pintura sobre tela i fusta, destaquen com a grans innovacions de les quals les institucions catalanes volien estar al dia.⁶¹

En aquest treball no hem volgut entrar en judicis de valor, simplement es pretenia exposar els fets de la manera més objectiva possible, donat que no es tracta d'una crítica raonada o defensa d'uns criteris de restauració o uns altres. No seria complet, però, el nostre repàs a la historiografia sobre el tema si no recollíssim que, efectivament, no han faltat les crítiques a la feina de Cividini i el seu mestre. Segons Pere Rovira⁶² "aplicaven els seus coneixements a una feina lucrativa, èticament reprovable, i no a la de preservar el patrimoni tal com el mateix Franco Steffanoni, cap de l'equip de restauradors, havia fet durant la primera guerra mundial".⁶³

Sense entrar a valorar aquestes paraules, ens sembla que sempre és perillós jutjar els esdeveniments del passat des de l'òptica del present. D'aquí la nostra reticència a entrar en aquest terreny. Hauríem també de qualificar d'aquesta manera, doncs, la tasca dels restauradors catalans com Gudiol, que segueixen el camí de Cividini? De ben segur caldria ponderar, també, el paper dels col·leccionistes catalans com Plandiura o Bardolet. I, per altra banda, serien les mateixes institucions dedicades a la salvaguarda del patrimoni còmplices, doncs, d'aquest desgavell? O només és reprovable si el qui paga és un particular però no quan ho fa l'administració?

És clar que la feina del Museu de Catalunya va permetre i permet encara que hom pugui gaudir d'aquest patrimoni, al contrari del que va caure en mans privades. Però no

és menys cert que les vies per les quals actua avui dia l'administració discorren per camins molt diferents. Dit d'una altra manera, en el segle XXI seria molt més probable una protecció en la línia que defensava Puig i Cadafalch, ja a principis del segle passat, que permetés no descontextualitzar les obres i proporcionés l'ajut suficient a les diferents administracions locals per a conservar-les. Aquest fet evitaria, a més a més, la circumstància sempre traumàtica de l'arrencament. No hem d'oblidar la informació que s'ha perdut pel camí i que fa que tractaments com aquests estiguin tan qüestionats en la restauració contemporània.

A la vegada, també seria del tot improbable un espoli com el que es donà a Santa Maria de Mur i que va desembocar en la campanya d'arrencaments. Creiem que el desenvolupament de la legislació en matèria patrimonial ha estat determinant al respecte. I és que tornem al que dèiem abans, les circumstàncies han canviat. A principis del segle XX a Catalunya es donà una conjuntura a la qual es proporcionà la solució que es va consensuar llavors com a la més adequada. Els tècnics italians, que per llavors eren els únics que podien proporcionar la solució tècnica, eren al lloc adequat en el moment adequat. El que sabem del cert és que aconseguiren, especialment Cividini, estar a bé amb tothom, treballar amb particulars i institucions indistintament, fos quin fos el seu signe polític. Esdevingueren l'instrument per aconseguir un propòsit tant a uns com als altres. Ells, per la seva banda, no ens consta que es plantejessin gaires dilemes ètics, però tampoc ens consta el contrari. Sí sabem, però, que quan l'any 1926 el tema dels arrencaments a Catalunya tingué un cert ressò mediàtic a Itàlia, Cividini se n'atribuí, orgullós, els mèrits.⁶⁴

⁶¹ "Orientats en el coneixement dels principals laboratoris de restauració d'Europa, sabem que els fogars tradicionals de la tècnica de la restauració de pintura eren al nord d'Itàlia". FOLCH I TORRES, J. "El problema...", p. 30.

⁶² Pere Rovira i Pons, conservador de béns culturals, pintura mural i escultura en pedra al Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya.

⁶³ GUÀRDIA, M; LORÉS, I. *El pirineu romànic...*, p. 222.

⁶⁴ GIANNINI, C. "Arturo Cividini, un estrattista-restaurador ...".

BIBLIOGRAFIA

CAMPILLO QUINTANA, J. *L'espòli del patrimoni arqueològic i històric-artístic. L'alt pirineu català al segle XX*. Dipòsit: 25-05-2006.

CECCHINI, G; GIORDANO, G; MILANI, D. *Materiali tradizionali per il restauro dei dipinti: Preparazione e applicazione secondo il manuale di Giovanni Secco Suardo*. Lurano: Associazione Giovanni Secco Suardo, 1995.

MORA, P; MORA, L; PHILIPPOT, P. *The conservation of wall paintings*. Londres: Butterworth & Co., 1984.

PAGÈS, M. "Els missis dominics, heralds de la segona parusia, i el programa pictòric de sant Climent de Taüll". *Miscel·lània Litúrgica Catalana* (2014).

PAGÈS, M. "Sant Climent de Taüll: noves pintures, nova lectura." *Anuari Verdaguer*. 21 (2013).

PIVA, G. *L'arte del restauro: Il restauro dei dipinti nel sistema antico e moderno: Secondo le opere di Secco-Suardo e del prof. R. Mancina*. Milà: Hoepli Editore, 1988.

ROTHER, A. "Critical history of panel painting restoration in Italy". *The structural conservation of panel paintings: Proceedings of a symposium at the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1998.

SÁNCHEZ, M.; SORIANO, M.P.; ROIG, P. *Conservació i restauració de pintura mural: Arrancaments, traspàs a nous suports i reintegració*. València: Universitat Politècnica de València, 2008.

SECCO-SUARDO, G. *Il restauratore dei dipinti*. Milà: P. Agnelli, 1894.

XARRIÉ, J. M. *Restauració d'obres d'art a Catalunya: Quatre generacions i un noble ofici. Conservació i restauració del patrimoni cultural moble (1892-2001)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002.

ARXIU CONSULTATS I ABREVIATURES

ADIBA: Arxiu Històric de la Diputació de Barcelona.

AHCB: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

AMAS: Arxiu Mas. Institut Amatller d'Art Hispànic.

AMNAC: Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

ANC: Arxiu Nacional de Catalunya.

ARMNAC: Arxiu de la secció de restauració del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

ASPAL: Arxiu Fotogràfic del Servei de Patrimoni Arquitectònic Local. Diputació de Barcelona.