

Pintura //**El restaurador Arturo Cividini en la campaña de arranques de las pinturas murales románicas de los Pirineos (1919-1923)**

A principios del siglo XX un grupo de restauradores italianos comenzó a arrancar pinturas murales románicas de iglesias de los Pirineos para beneficio de algunos particulares. La Junta de Museos, cuando se percató de los hechos, recondujo la situación y consiguió que los mismos técnicos arrancasen algunos de los conjuntos más importantes pero, esta vez, para llevarlos al Museo de Barcelona. En este artículo –síntesis de un trabajo final– explicaremos con más detalle la participación de uno de los técnicos italianos, Arturo Cividini, con la intención de entender un poco mejor las circunstancias históricas y técnicas en que se desarrolló este episodio tan importante de la restauración en Cataluña.

Maria Dols Gallardo. Titulada Superior en Conservación y Restauración de Bienes Culturales en la especialidad de Pintura por la ESCRBC. Licenciada en Historia del Arte por la UB.
mariadols@hotmail.com

Palabras Clave: Románico, pintura mural, arranques, *strappo*, Arturo Cividini.

Fecha de recepción: 01-09-2016 > **Fecha de aceptación:** 06-09-2016



Santa María de Tahull. Emili Gandia, en el centro, supervisa las tareas ejecutadas por los “Arturos”, 1922. (Fotografía: © Arxiu Mas).

INTRODUCCIÓN¹

La primera campaña de arranques de pintura mural románica de las iglesias de los Pirineos es suficientemente conocida y ha gozado de una amplia divulgación, especialmente en lo que se refiere a las peculiares y polémicas circunstancias en que se inició. Aun así, los estudios existentes aportan datos confusos y más bien de carácter general en relación a los aspectos técnicos y a los restauradores implicados. Conocemos el nombre de los artífices, pero la historiografía mezcla algunos datos referentes a la cronología y a las localizaciones de sus intervenciones. En nuestra opinión, en este sentido marca un punto de inflexión el estudio de M. Guàrdia e I. Lorés.² Recogemos sus propias palabras al respecto:

“(…) hasta ahora las diversas contribuciones que se han hecho han mezclado sistemáticamente hechos de cronología diversa o, en un *totum revolutum*, se ha presentado la operación dentro del período cronológico mencionado, sin

diferenciar los momentos y las circunstancias de cada uno de los conjuntos”.³

El trabajo realizado, y que recogemos en este artículo, se ha centrado en determinar el papel del restaurador Arturo Cividini en esta campaña y las circunstancias que lo llevaron a Cataluña. Para tal fin, nos remontaremos al periodo de formación del italiano y a los inicios de su carrera profesional, sin los cuales no se podría entender la figura de este restaurador que participó en una de las campañas de intervención más importantes de la primera mitad del siglo XX en Cataluña.

FORMACIÓN E INICIOS PROFESIONALES DE CIVIDINI

Arturo Cividini Ruspini nació en Bérgamo, región de la Lombardía, el 15 de mayo de 1892. Desde muy joven compaginó sus estudios junto al pintor Ponziano Loverini con las tareas en el taller de restauración *Giuseppe Steffanoni et figli*. Su

¹ Este artículo ha sido traducido del original en catalán por María Outomuro Ruiz, alumna de tercer curso de la especialidad de Conservación y Restauración de Documento Gráfico de la ESCRBC.

² GUÀRDIA, M; LORÉS, I. *El pirineu romànic vist per Josep Gudiol i Emili Gandia*. Lérida: Garsineu, 2013.

³ Traducción del párrafo de GUÀRDIA, M; LORÉS, I. *El pirineu romànic vist...*, p.123.

⁴ GIANNINI, C. "Arturo Cividini, un estrattista-restaurador a Catalunya.". En: 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.

⁵ Ibid.

⁶ Los registros contables de la empresa empiezan en el año 1883 pero, según asegura 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), el inicio de la actividad sería anterior y, sólo cuando el volumen de trabajo fue considerable, se creyó necesario empezar a registrar los datos en el "libro de contabilidad" de la empresa.

⁷ FOLCH I TORRES, J. "Una «Clínica» de pinturas antiguas". *La Vanguardia* [Barcelona] (27 de febrero de 1936), p. 8.

⁸ Entre otros le reconoce la autoría el historiador Luigi Lanzi (1732-1810).

⁹ La versión de 1866 es reducida. La edición íntegra será publicada en 1894 por Hoepli,

con el título de *Il restauratore dei dipinti* (ver: CARRETERO MARCO, M. C. "Restauración en el siglo XIX: Materiales, técnicas y criterios." En: *Investigación en conservación y restauración: II 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).

¹⁰ En la primera mitad del siglo XIX, Milán había sido la capital indiscutible de la restauración de pintura mural, donde se utilizaba la técnica del *stacco a massello*. La figura de Secco Suardo y la de historiadores bergamascos como Giovanni Morelli (1816-1891), entre otros, hará que hacia mediados de siglo la atención se vuelva hacia Bèrgamo.

¹¹ En 1850 el conde abandonó la carrera diplomática e instaló un taller de restauración en su casa de campo.

¹² El *Manuale* incluye un recetario anexo. Según la receta número 6, *Colla pel distacco del freschi*, se trata básicamente de una cola a base de cartílagos de animal, parecida a la que utilizan los carpinteros y conocida comúnmente como cola fuerte. La proporción de cola fuerte y agua es 1:2. Se pone al fuego, removiendo continuamente y sin que llegue a hervir.

¹³ La contracción de la cola animal aplicada al anverso cuando se seca es lo que provoca este efecto, aunque Secco Suardo no lo explica así (SECCO-SUARDO, G. *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'arte del restauratore dei dipinti*. Milán: P. Agnelli, 1866, p. 264-275).

¹⁴ Recetas 13 y 14 del anexo; SECCO-SUARDO, G. *Manuale ragionato...*, p. 373-374.

¹⁵ 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.

¹⁶ GIANNINI, C. "Dalt d'una mula. Franco Steffanoni...", p. 19.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Para más información sobre este fenómeno se puede consultar la interesante reflexión de Natale (1993: 80-82).

¹⁹ Traducción de los párrafos de GIANNINI, C. "Dalt d'una mula. Franco Steffanoni...", p. 19.

primer cobro documentado en el taller data de 1902, con tan sólo diez años: "Media jornada de Arturo por colocar cuadros, 1,25 liras".⁴ Entre las sencillas tareas que se le encomendaban estaban las de preparar las telas de forro y de traspaso, los bastidores y montar los andamios.⁵

El negocio familiar de los Steffanoni, en Bèrgamo, se remonta al año 1880 y continuará activo hasta 1923.⁶ La actividad de la empresa no se limitó a Italia, si no que participaron en proyectos en Alemania, Suiza, Dinamarca y Cataluña. Lo que sin duda abrió las puertas de Europa a los Steffanoni fue su dominio de la técnica del arranque de pintura mural a *strappo*. Es decir, el procedimiento mediante el cual se puede arrancar una pintura mural de su soporte, separando únicamente los estratos pictóricos más superficiales; a diferencia del *stacco*, donde se arranca también la preparación o enlucido y el *stacco a massello*, donde el arranque va acompañado de la preparación y parte del muro.

Para entender mejor el éxito de este taller y de sus procedimientos es necesario hacer referencia a dos aspectos claves para definir la ulterior actividad de Arturo Cividini y la base teórica y práctica con la que se enfrentaba al proceso de restauración de una obra. El primero se refiere a la tradición de las técnicas de restauración de la ciudad de Bèrgamo. Folch y Torres, años más tarde de la campaña de arranques, explicaba así la elección de los restauradores:

"(...) nos recomendaron 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".⁷

La tradición de las técnicas de restauración en Bèrgamo

El descubrimiento de la técnica del *strappo* se remonta a 1728 y se atribuye a Antonio Contri (1680-1732),⁸ un pintor de Ferrara. Vemos, por lo tanto, que la invención del *strappo* no se puede conceder a Giovanni Secco Suardo (1789-1873), como han hecho algunos autores, pero es cierto que fue él, mediante la publicación de su *Manuale ragionato*

per la parte meccanica dell'Arte del Restauro dei dipinti, en 1866,⁹ quien popularizará la técnica.¹⁰ El conde Secco Suardo, amante de las artes y dedicado al estudio y práctica de la restauración, se movía en el ambiente del coleccionismo *amateur* lombardo del *ottocento*.¹¹ En el *Manuale* hace una descripción del método, explicando, en primer lugar, las operaciones preparatorias. A continuación, para entelar el muro pintado, recomienda utilizar trozos de tela no mayores de 80 cm y sumergirlos en cola fuerte, antes de aplicarlos en el muro;¹² se repetirá la operación con una segunda capa de tela. Si las condiciones climáticas son favorables asegura que, sin demasiado esfuerzo, la pintura se desprenderá sola del muro.¹³

Una vez arrancada, el conde comienza a explicar la segunda fase: el traslado de la pintura al nuevo soporte de tela. Después de haber nivelado la parte posterior, la pintura se adherirá a la tela de traspaso, tensada en un bastidor, con un adhesivo compuesto de cal, caseína, leche y una pequeña parte de cola fuerte. Los dos primeros materiales componen el adhesivo (caseinato cálcico) y los otros sirven para que no se seque tan rápidamente y para proporcionar la fluidez suficiente para aplicar la mezcla con comodidad. Adjunta dos recetas para obtener la caseína, una a partir de leche y la otra a partir de queso.¹⁴ A pesar de que el conde no hace esta reflexión, creemos que es importante señalar el acierto del adhesivo descrito en el *Manuale*. Este material tenía que cumplir dos funciones básicas: la primera, ser suficientemente resistente como para proporcionar una unión fuerte con el nuevo soporte; y la segunda, en ningún caso podía ser hidrosoluble, dado que tenía que soportar las considerables aportaciones de agua desde el anverso que había que aplicar a la hora de retirar el empapelado. El caseinato cálcico cumplía estas dos cualidades, por lo que resultaba un adhesivo de montaje óptimo.¹⁵

En 1864, dos años antes de publicar el *Manuale*, el conde Secco Suardo se desplazó a Florencia para enseñar su técnica, acompañado de un joven carpintero llamado Antonio Zanchi (1826-1883). Después de esta experiencia florentina, Zanchi volvió a Bèrgamo, su ciudad natal, y abrió un taller especializado en el arranque de pinturas murales. Visto el aumento de los encargos, Zanchi contrató un ayudante, Giuseppe Steffanoni, que entonces contaba con 22 años, para "hacer prácticas de telas y tablas pintadas".¹⁶ En 1877, maestro y ayudante se desplazaron a Fráncfort para traspasar los frescos de Philipp Veit ubicados en la sede del Instituto Städel. Después del éxito obtenido en Alemania, Giuseppe Steffanoni decidió abrir su propio taller y fundó *Giuseppe Steffanoni et figli*, donde continuará aplicando las técnicas de arranque aprendidas.

El mundo de los coleccionistas y anticuarios en la segunda mitad del siglo XIX

El segundo aspecto clave para entender la labor de Arturo Cividini hace referencia al mundo artístico y cultural imperante a partir de la segunda mitad del siglo XIX, especialmente del papel de los coleccionistas y anticuarios. En esa época, las ciudades italianas, hitos del *grand tour*, eran centros activos de producción artística y mercados atractivos, frecuentados por todos aquellos que iban detrás de la adquisición de obras de los llamados "primitivos" o, en inglés, *old masters*, ya que, sobre todo, se vendían pinturas del Quattrocento.¹⁷ Es en este contexto donde surge la moda del fragmento, camino por el que tienen entrada las pinturas murales en el circuito de compraventa artística.¹⁸ Citaremos las palabras de Giannini que resumen muy acertadamente, a nuestro parecer, el papel que jugó el *strappo* en este mundo.¹⁹

“Se vendían ciclos enteros de frescos, que debían ser arrancados de la pared y trasladados sobre soportes móviles, re- colocados en nuevas ubicaciones y restaurados. Era como si la técnica del *strappo*, nacida con la finalidad de la conservación, hubiese llegado en el momento justo para satisfacer esta demanda del mercado. Ante los ojos de los restauradores se abrió un nuevo horizonte: no sólo restos de frescos, también frescos enteros, sinopias, dibujos preparatorios, enlucidos con incisiones y grafitos, improntas... Secco Suardo, involuntariamente, había brindado una nueva oportunidad al mundo de los anticuarios”.

“En Italia, el que tenía este oficio recibía el nombre de *estrattista*, término que aparece por primera vez en la lengua italiana a finales del siglo XIX junto a la tradicional definición de “pintor-restaurador”, [...] que se reservaba tareas tan delicadas como la limpieza y la restauración con pincel”.

El *strappo*, a diferencia de los otros sistemas de arranque, permitía enrollar las pinturas y transportarlas con relativa facilidad. Los italianos, pioneros de la técnica, fueron reclamados por marchantes y anticuarios para arrancar pinturas y satisfacer los deseos de sus clientes. De esta forma, un arte originalmente inmueble, se convirtió en mueble y pronto los grandes ciclos pictóricos murales comenzaron a llenar las paredes de particulares y museos de toda Europa y Estados Unidos.

CARACTERÍSTICAS Y PROCEDIMIENTO DEL STRAPPO EN EL TALLER DE LOS STEFFANONI. TRADICIÓN Y SECRETISMO

La empresa de los Steffanoni tenía una organización de carácter familiar que la acercaba más al concepto de taller artesanal, propio de la organización gremial del Antiguo Régimen, que a una empresa en el sentido moderno de la palabra. Los conocimientos se guardaban celosamente y se transmitían de padres a hijos, de maestro a aprendiz. Esta forma de hacer se verá debilitada por el surgimiento de academias y de las escuelas oficiales ya muy entrado el siglo XX.

Cuando Steffanoni y Cividini se desplazaron a Tàhull para realizar los arranques de pintura mural en las iglesias de Santa María y San Clemente, coincidieron con Joan Vidal i Ventosa, quien trabajaba como fotógrafo documental del Servicio de Museos y había sido enviado para supervisar las intervenciones. Gracias a las muestras analizadas recientemente por Oriols, Salvadó y Butí sabemos que los materiales utilizados en Tàhull son cola animal, leche, queso y cal.²⁰ Esta información es de vital importancia para constatar la línea directa de transmisión de conocimientos desde Secco Suardo hacia los Steffanoni, dada la coincidencia de materiales en los adhesivos. El resultado de los análisis correspondientes a una fase posterior de arranques,²¹ ya dirigidas por Cividini entre los años 1926 y 1934, demuestra una continuidad total con esta línea.²² En definitiva, el estudio químico nos permite reforzar la hipótesis de la continuidad en la técnica del *strappo* en la Lombardía y su transmisión oral.

Los contemporáneos de Steffanoni y Cividini no contaban, no obstante, con las ventajas técnicas de las que disponemos nosotros a la hora de dar con el quid del sistema de los italianos. Además, el secretismo profesional, no propició, como es obvio, la redacción de proyectos ni memorias de restauración ligadas a estas campañas.²³ Éste es el panorama que se encontró Joan Vidal i Ventosa, lo que casi parece un “exilio” forzoso en Tàhull. La correspondencia que mantuvo con Folch i Torres,²⁴ además de informarnos de su rechazo a Steffanoni, más personal que profesional, nos da una idea de cómo trabajaban los italianos: **1** [pág. 103]

“¿Me preguntas qué cara puso Steffanoni ante la petición de enseñarme la técnica de arrancar pinturas? Debo contestarte que no me ha enseñado nada, me ha puesto dificultades en todo, diciéndome “caro amico” dándome la mano a cada momento, haciéndome rascar mientras ellos hacían la manobra, pero tengo la gran satisfacción de decirte que lo sé todo, absolutamente todo, créetelo, es verdad, tengo muestras de telas, he dibujado herramientas, sé los ingredientes, en fin, domino el procedimiento”.

“La primera vez que lo vi, mejor dicho espí, he salido, excuso decirte cuando dormían la mona, he revuelto baúles, he tomado muestras, y comprobado, en fin, sé la gravedad de mi responsabilidad ante el Museo, pero ya conoces mi seriedad para hacer tal afirmación SÉ ARRANCAR PINTURAS MURALES. Sólo me falta saber cómo se pegan al lugar definitivo, pero eso no puedo aprenderlo por estos pueblos, eso se hace en Barcelona, quizás en el mismo Museo, tú comprenderás si podré aprenderlo”.²⁵

LA PRIMERA CAMPAÑA DE ARRANQUES DE PINTURA MURAL DEL PIRINEO CATALÁN

Entre finales del siglo XIX y principios del XX se dieron en Cataluña una serie de circunstancias que desembocaron en el arranque y adquisición por parte de la Junta de Museos de un conjunto de pinturas murales románicas de diferentes iglesias del Pirineo catalán, actuaciones en las que participaría activamente Arturo Cividini.²⁶

El renovado interés por el arte medieval surgido en Europa a lo largo del siglo XIX tuvo también eco en Cataluña años más tarde, donde hay que enmarcarlo en un ambiente de renovación cultural y de reivindicación de una identidad nacional propia que buscaba las raíces en el pasado medieval. En este mundo, muy ligado a la *Renaixença*, es donde se deben enmarcar hechos decisivos como la creación de la Mancomunidad de Cataluña en el terreno político y, ya en la esfera cultural, la aparición de las primeras instituciones dedicadas al estudio y salvaguarda del patrimonio arquitectónico y artístico. El año 1907 fue un año clave, ya que se reorganizó la Junta de Museos, con el añadido de la Diputación de Barcelona, y se creó el Instituto de Estudios Catalanes, entidad que organizó la expedición arqueológica y jurídica a la Ribagorza y el Valle de Arán, entre el 31 de agosto y el 14 de septiembre de 1907. Fue durante estas expediciones cuando se redescubrieron los conjuntos de pintura mural románica; hallazgos que se fueron plasmando en una publicación en fascículos llamada *Les pintures murals catalanes*, con textos de Josep Pijoan,²⁷ planos, fotografías e ilustraciones del pintor Joan Vallhonrat.²⁸

Durante su segunda visita a la iglesia de Santa María de Mur, en 1919, Vallhonrat descubrió que las pinturas murales del ábside principal habían sido arrancadas y enviadas a Boston, sin el conocimiento de la Junta. Había pagado el trabajo Ignacio Pollack, detrás del cual se hallaba el coleccionista catalán

²⁰ 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”. En: *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

²¹ En el artículo se puede consultar la secuencia cronológica de éstas y otras operaciones (hasta 1980) de traspaso de pintura mural ahora en el MNAC (ORIOLS, N.; SALVADÓ, N.; BUTÍ, S. “Estado de conservación de los estratos...”, p. 163).

²² No obstante, se han detectado algunas diferencias en la cal utilizada, por ejemplo en San Clemente de Tàhull (intervención dirigida por Franco Steffanoni en 1922), y en San Román de Les Bons (intervención ejecutada ya por Cividini entre 1924 y 1930). A pesar de todo, estas variaciones se atribuyen a la diferente procedencia de la cal más que a la voluntad expresa del restaurador (ORIOLS, N.; SALVADÓ, N.; BUTÍ, S. “Estado de conservación de los estratos...”, p. 167).

²³ Disponemos, eso sí, de notas de Emili Gandia donde se reproducen cuestiones técnicas, y que han sido publicadas recientemente por Guàrdia y Lorés (GUÀRDIA, M; LORÉS, I. *El pirineu romànic...*).

²⁴ 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) transcribe por primera vez estas cartas que se localizaron en la Biblioteca del MNAC.

²⁵ Traducción de los párrafos de: AMNAC. Fondo privado de Folch i Torres. FP14-2/1. Doc. 92.

²⁶ Las publicaciones dedicadas al arranque y traslado de las pinturas murales del románico catalán son numerosas. En el presente artículo nos centraremos exclusivamente en el papel de Arturo Cividini pero para ampliar la información se pueden consultar, entre otros: FOLCH I TORRES, J. “Las aventuras del arranque y traslado de los restos románicos de las iglesias pirenaicas catalanas (1922-1924)”. En: *Destino*, 24 de junio de 1961, 1.246, s/p; VVAA. *Butlletí del Museu Nacional d’Art de Catalunya*, Vol. 3, 1993, t; BARRAL, X. “El Museu Nacional d’Art de Catalunya i l’art romànic català”. En: *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...*

²⁷ Pijoan era miembro de la Junta de Museos desde el año 1906.

²⁸ Recientemente Guardia y Lorés (GUÀRDIA, M; LORÉS, I. *El pirineu romànic...*) han publicado el interesantísimo cuaderno de campo de Josep Gudiol, donde anotó todo lo que iban descubriendo.

²⁹ Pollack, anticuario de origen húngaro o polaco con pasaporte de los Estados Unidos, estaba asociado al también norteamericano de origen belga o francés, Gabriel Dereppe. Ambos, a la vez, mantienen relaciones con Lluís Plandiura, para quien harían de hombres de paja en numerosas ocasiones. (GUÀRDIA, M; LORÉS, I. *El pirineu romànic...*, p. 119).

³⁰ Pollack pagó 7.500 pesetas al párroco de la iglesia y se las vendió a Plandiura por 100.000. Después Plandiura la vendería al Museo de Bellas Artes de Boston el 1921, a través de Rafael J. Bosch, por 92.000 dólares (GIANNINI, C. "Arturo Cividini, un estrattista-restaurador ...", p. 72).

³¹ Folch i Torres era director de la sección de arte medieval y moderno desde marzo del año 1918. Más tarde, el año 1920, sería director de los Museos de Arte y Arqueología y, a la vez, secretario de la Junta de Museos.

³² GIANNINI, C. "Dalt d'una mula. Franco Steffanoni...", p. 27.

³³ ANC. Archivo de la Junta de Museos. Caja 57. 24 de octubre de 1919.

³⁴ Cànovas y Conte 1993: 136.

³⁵ GUÀRDIA, M; LORÉS, I. *El pirineu romànic...*

³⁶ ALCOY, R. *Art fugitiu. Estudis d'art medieval desplaçat*. Barcelona: Ediciones Universidad Barcelona, 2014, p. 296.

³⁷ CORTÈS, L. "Toda una vida dedicada a la restauración de pintura" en *Diario de Mallorca [Palma]* (1 de junio de 1965); PAYERAS, T. "Arturo Cividini Ruspini" en *Baleares [Palma]*.

³⁸ PAYERAS, T. "Arturo Cividini Ruspini" en *Baleares [Palma]*.

³⁹ *Memòria succinta de la tasca acomplerta per la Junta de Museus de Barcelona en el trienni MCMXIX-MCMXXII*, Barcelona, 1922, p.16-19.

⁴⁰ GASOL, R. M. *La técnica de la pintura mural a Catalunya i les fonts artístiques medievals*. Barcelona: Abadia De Montserrat, 2013, p. 67.

⁴¹ GUÀRDIA, M; LORÉS, I. *El pirineu romànic...*, p. 36.

⁴² *Ibid.*, p. 24.

⁴³ GIANNINI, C. "Dalt d'una mula. Franco Steffanoni...", p. 27.

⁴⁴ Certificado emitido por Joaquim Folch i Torres a Arturo Cividini con fecha del 18 de diciembre de 1923. ARMNAC. Dossier Cividini.

⁴⁵ GUÀRDIA, M; LORÉS, I. *El pirineu romànic...*, p. 125.

Lluís Plandiura i Pou (1882-1956).²⁹ Plandiura había efectuado la compra pertinente a los estamentos de la Iglesia y había organizado la extracción y exportación de las pinturas al Museo de Bellas Artes de Boston.³⁰

Ante tal expolio, y para evitar otros, la Junta, dirigida por Joaquim Folch i Torres,³¹ reaccionó y puso en marcha un contrato con Pollack, quien se encargaría del arranque y traspaso de las pinturas indicadas por los responsables del Museo, que las compraría a través de la Sociedad Fábrega y Recasens una vez hubiesen terminado las operaciones.³²

Un documento fechado el 24 de octubre de 1919 nos informa de las dudas iniciales sobre si era mejor dejar las pinturas *in situ* o arrancarlas.³³ Así mismo, recoge los primeros contactos con Pollack y Steffanoni junto con los presupuestos iniciales. Del 12 de noviembre del mismo año tenemos unos documentos firmados por Folch i Torres, los cuales certifican que se ha firmado el contrato de venta y arranque de las pinturas murales entre el Museo y el señor Pollack, Gabriel Dereppe y Franco Steffanoni. Las pinturas objeto del contrato son: San Quirico de Pedret, San Clemente de Tahull, Santa María de Tahull, Santa María de Bohí, Santa María de Aneu, San Pedro de Bungal, San Miguel de la Seo de Urgel, Ginestare, Esterri de Cardós y Santa Eulalia de Estaon.³⁴ En 1921 se introduciría un cambio en el contrato, substituyendo las pinturas de San Pedro de Bungal por las de San Miguel de Engolasters. Guardia y Lorés dicen que el motivo del cambio fue que el párroco del Bungal se negó a la venta, con el visto bueno del obispo.³⁵ R. Alcoy va más allá y nos informa de que la operación no fue posible dado que el párroco ya había vendido las pinturas.³⁶ El comprador resultó ser, una vez más, un hombre de Lluís Plandiura, Joan Mirambell.

Arturo Cividini se encontraba en el equipo que había trabajado en Santa María de Mur, junto con Arturo Dalmati y Franco Steffanoni. Según sabemos por lo que él mismo dijo en diferentes entrevistas se encontraba en Francia trabajando cuando les ofrecieron ir a Cataluña.³⁷

"...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 expoliación 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".³⁸

De las palabras de Arturo Cividini se podría deducir que él era el máximo (e, incluso, el único) responsable de las restauraciones, tanto de las que hicieron en Aviñón, como de las que le encargaron en Cataluña. La documentación, no obstante, nos ayuda a perfilar su posición respecto a Franco Steffanoni. En las actas de la Junta de Museos vemos que con quien tenían

trato directo, al menos al principio, era con Franco Steffanoni. De hecho, en la *Memòria succinta de la tasca acomplerta per la Junta de Museus de Barcelona*, de 1922, se recuerda que uno de los motivos que convencieron a la Junta de confiar los traslados a Franco Steffanoni era la fama que le precedía y que el restaurador se había ganado trabajando junto a los superintendentes italianos durante la Primera Guerra Mundial.³⁹ Las descripciones de los trabajos en Tahull hechas por Vidal i Ventosa en sus cartas, por otra parte, dejan bien claro también quién era el maestro y quiénes los aprendices.

Son interesantes, también, las palabras que Cividini dedica a Puig i Cadafalch quien también colaboró activamente para frenar la exportación de pinturas murales. No podemos contrastar la afirmación de Cividini sobre el desconocimiento del presidente de la Mancomunidad respecto a la técnica del arranque pero sí que, efectivamente, sabemos que Puig defendía la conservación *in situ* de las pinturas y la ayuda a las iglesias para que pudieran hacerse cargo de su conservación, en contra de la opinión de Folch i Torres, partidario de trasladarlas al Museo.⁴⁰ Folch argumentaba que las pinturas no podían quedar en su ubicación original por el evidente peligro, ya constatado, de que podían ser objeto de la codicia de los anticuarios y por la falta de una legislación que protegiese del expolio y expatriación del patrimonio. El informe donde plasmaba estas ideas tuvo como destinatario Puig i Cadafalch, quien finalmente acabó por cambiar de opinión.⁴¹

Tahull y Bohí (primera fase)

La confianza que Folch i Torres depositó en Franco Steffanoni se vio recompensada. Según Guardia y Lorés el 3 de diciembre de 1919, el restaurador, parece que solo, al menos en principio, ya trabajaba en el arranque de las pinturas de San Juan de Bohí.⁴² Giannini, por el contrario, dice que Arturo Cividini estaba con él.⁴³ Desconocemos de dónde ha extraído la autora este dato concreto que, por otra parte, se contradice con lo que veremos que dice Vidal i Ventosa en una de sus cartas, cuando afirma que hasta junio de 1920 no llega uno de los ayudantes de Steffanoni. De nuevo, el hecho de que en las fuentes no abundan las menciones directas a Cividini en estos primeros años en Cataluña, nos permite reforzar la hipótesis de que aún se estaba "haciendo un nombre" a la sombra de su maestro.

Si bien, como decimos, seguir las huellas de Cividini estos años es una tarea complicada, sabemos con certeza que tuvo una presencia significativa gracias a un documento de la máxima importancia para nosotros.⁴⁴ Se trata de un certificado firmado por Joaquim Folch i Torres con fecha del 18 de diciembre de 1923 donde se da fe de que Arturo Cividini ha participado en las campañas de arranque y traspaso de fragmentos de pintura mural "con el mayor acierto y completo éxito" pertenecientes a las siguientes iglesias: Pedret, San Clemente de Tahull, Santa María de Tahull, Santa María de Bohí, Santa María de Aneu, San Miguel de la Seo de Urgel, Ginestare, Esterri de Cardós, Santa Eulalia de Estaon y San Miguel de Engolasters. Exactamente las pinturas que se habían contratado a Pollack. 2 [pág. 105]

Volviendo a los trabajos de Steffanoni en Bohí, sabemos que el mes de febrero de 1920 vuelve a Barcelona una vez finalizado el arranque sólo de las pinturas que eran visibles de la iglesia de San Juan, es decir, la lapidación de San Esteban y una gran figura de cuadrúpedo, las cuales quedaron embaldosadas y depositadas en la fonda de Manel de Bohí, dado que el párroco desconfiaba de Steffanoni y no le dejó llevárselas.⁴⁵

En Tahull, donde el pueblo había visto en años anteriores cómo se vaciaban las iglesias de Santa María y San Cle-

mente de bienes muebles, sin obtener ellos ningún beneficio, se opusieron al arranque de las pinturas, hasta que en enero de 1920 el gobernador de Lérida levantó la prohibición, sabiendo que las pinturas tenían como destino final el Museo de Barcelona.

Aun así, no será hasta junio del mismo año que volveremos a tener noticias de los arranques en Tahull. Concretamente, el 4 de junio Vidal y Ventosa ya estaba en Tahull con la misión de supervisar las tareas de arranque, a la vez que hacía fotografías y documentaba la posición exacta de los fragmentos arrancados. En una de las cartas, fechada el 30 de junio de 1920 relata que los trabajos en San Clemente estaban bastante avanzados: ya estaban a punto de arrancar todo el altar mayor y a medio arrancar el absidiolo. Faltaba arrancar la bóveda y del altar mayor sólo habían salido en el lado del evangelio dos fragmentos de pintura.⁴⁶

En la misma fecha, Vidal i Ventosa, nos explica lo siguiente:

“Hace días que vino un ayudante del Cav. Steffanoni, un italiano que hacía muchos años que trabajaba con él. Éste y yo vamos temprano al trabajo, el Cavalliere viene al mediodía y trae una botella de vino negro, su ayudante también es del gremio. Por la tarde casi no viene nunca, se va a cazar, hace dos días que lloviendo y completamente borracho, cayó y se encuentra en cama con el tobillo hinchado. Mañana subirá uno de Bohí que es un prodigio para estas curas, con todo esta semana quedará listo San Clemente”.

De estas palabras podemos deducir algunos hechos interesantes, obviando los detalles más pintorescos. En primer lugar, nos permite saber que Steffanoni comenzó el trabajo solo y en un momento dado se le añadió un ayudante. Por otra parte, en esta ocasión y en otras posteriores en Tahull, se habla de un ayudante en singular, no de dos. Vidal no proporciona, no obstante, el nombre del ayudante aunque podríamos aventurar que se trataba de Arturo Cividini, dado que dice que es “un italiano que hace muchos años que trabaja con él”.⁴⁷ Recordamos que Dalmati sólo trabaja con Steffanoni des de la Primera Guerra Mundial, mientras que Cividini lo hace desde el año 1902.

Una semana más tarde, el 4 de julio del año 1920, relata lo siguiente:⁴⁸

“Referente a las pinturas, todavía estamos en San Clemente. Todo lo del altar mayor ya está cubierto y algunos fragmentos arrancados y depositados en la habitación de Steffanoni, son arrancados por su ayudante y yo. El absidiolo está medio arrancado, toda la zona a la que podemos llegar, falta por hacer un andamio, que se hará con la madera del altar mayor cuando esté listo”.

Hacia el 26 de julio del mismo año, parece que los trabajos en San Clemente evolucionan y ya están bastante avanzados.⁴⁹

“De San Clemente ya estamos listos del absidiolo, solamente ha salido un friso de ángeles de la parte baja que es una cenefa decorativa con medias figuras, Steffanoni no las ha arrancado porque ha dicho que no eran al fresco, que eran a la encáustica, yo creo que dice la verdad, con todo tengo en mi poder fragmentos de pintura para demostrarte lo que es”.⁵⁰

A principios de agosto los trabajos en San Clemente llegan a su fin. A la hora de enfrentarse a la intervención en Santa María de Tahull surgen divergencias sobre si arrancar sólo las pinturas que están a la vista o si bien había que eliminar el encalado y arrancar el conjunto completo.

“Hoy [Steffanoni] me ha dicho que solamente quiere arrancar lo que se ve, porque Pollack le dijo en una carta –llegada hoy– que para el 10 de agosto debe estar fuera de Santa María –yo he leído eso– y como si rascan hay trabajo para 3 meses ha decidido no retirar ningún altar ni sacar la cal de ninguna pintura”.⁵¹

“(…) Espero tu respuesta por lo que respecta a retirar los altares y rascar la cal, él dice que solamente le ordena Pollack. En San Clemente también me dijo que no quería rascar nada... pero rascó, aquí veremos, ahora tiene miedo y quiere irse lo más deprisa posible; ilástima que esta prisa, no la tuviese el primer día! ¡Quién sabe dónde estaríamos!”⁵²

La prisa sobrevenida a Steffanoni para partir de Tahull, según Vidal i Ventosa, se debe a las malas relaciones que el italiano fue cultivando con la gente del pueblo y que explica con más detalle en sus cartas.

El 19 de agosto Vidal i Ventosa escribe ya desde Cabdella, donde se había desplazado por causa de una “epidemia maligna” que hizo enfermar a su hijo, dejando a los técnicos italianos que continuaban los trabajos en Tahull y Bohí.⁵³ Explica que vuelven a Barcelona, principalmente porque ya han gastado todo el dinero. ¿Cuál es la situación que deja en Santa María de Tahull?:

“En mi última [carta] ya te explicaba la estancia de Dereppe en Tahull; Steffanoni aún tiene para muchos días y me ha dicho que quiere dejar mucha cosa para sacar, unas porque no son pintura al temple otras porque están húmedas y no quiere perder el tiempo secándolas al fuego...”.

Finalmente, nos avanza el trabajo siguiente en Bohí donde ya se habían arrancado dos fragmentos del interior el año anterior:

“(…) De Bohí me ha dicho que sólo querrá sacar aquella pintura de la puerta de la que yo no he podido hacer el calco por no haber recibido el papel que hace dos meses me notificaste que me enviabas”.

La próxima carta, del 25 de agosto, ya la enviará desde Barcelona.

Steffanoni escribió el 10 de septiembre para anunciar que daba por acabados los trabajos en Tahull y Bohí. Finalmente, en Santa María no se arrancó nada de los muros laterales, únicamente el ábside central. Tampoco no se llegaron a arrancar las pinturas descubiertas en el interior de Bohí. El motivo principal fue, seguramente, que no habían estado contempladas en el contrato. También, según explica Pollack en una carta con fecha del 4 de octubre de 1920, no era el mejor momento para continuar arrancando dado que los técnicos tenían que empezar a traspasar y montar las pinturas arrancadas.

Así pues, durante los meses siguientes, Steffanoni y sus ayudantes, Cividini y Dalmati, se dedicaron a traspasar y montar en el Museo la lapidación de san Esteban, la figura del cuadrúpedo, la decoración exterior de San Juan de Bohí, el ábside central de San Clemente y fragmentos del arco preabsidal y el ábside de Santa María de Tahull.

La Seo de Urgel

El mes de enero del año 1921 se retomaron los trabajos de campo comenzando por San Pedro (llamada entonces San Miguel) de la Seo de Urgel. En este caso quien controló las operaciones para la Junta fue Amadeu Sales, bajo las órdenes

⁴⁶ Traducción de párrafos de: AMNAC. Fondo privado de Folch i Torres. FP14-2/1. Doc. 88.

⁴⁷ Guàrdia y Lorés (GUÀRDIA, M; LORÉS, I. *El pirineu romànic...*, p. 130) apoyan esta hipótesis.

⁴⁸ Traducción de párrafos de: AMNAC. Fondo privado de Folch i Torres. FP14-2/1. Doc. 92.

⁴⁹ AMNAC. Fondo privado de Folch i Torres. FP14-2/1. Doc. 102.

⁵⁰ Traducción de párrafo de: AMNAC. Fondo privado de Folch i Torres. FP14-2/1. Doc. 105, hay una errata en la numeración de las páginas. 104 tendría que ser 105 y viceversa.

⁵¹ Traducción de párrafo de: AMNAC. Fondo privado de Folch i Torres. FP14-2/1. Doc. 106.

⁵² Traducción de párrafo de: AMNAC. Fondo privado de Folch i Torres. FP14-2/1. Doc. 103.

⁵³ AMNAC. Fondo privado de Folch i Torres. FP14-2/1. Doc. 107, 108.

de Pollack. A pesar de ello, parece que los técnicos tomaban sus propias decisiones, como muestra un pleito presentado por Steffanoni contra la Junta en 1926 donde se comenta que, por su cuenta y riesgo, había hecho un segundo arranque, llevándose las capas profundas del ábside de San Miguel (San Pedro) de la Seo y que los había ofrecido al Museo.⁵⁴ Desconocemos por qué esta operación no se hizo en otras ocasiones, ya que podría ser de interés para documentar los estratos preparatorios de las pinturas. De hecho, finalmente estos fragmentos profundos se llegaron a exponer en el Museo en 1924.

Santa María de Aneu, Ginestarre, Esterri de Cardós y Estaon

La siguiente etapa pasó por las iglesias de Santa María de Aneu (municipio de La Guingueta), Ginestarre, Esterri de Cardós y Santa Eulalia de Estaon. Emili Gandia se encargó de ir a buscar las pinturas. Nos interesa especialmente el caso de Estaon, donde Steffanoni y Sales no hicieron ninguna cata para ver si había pinturas en otras partes además del ábside. Este hecho dará pie, 40 años más tarde, a volver a convertir las pinturas de Estaon en objeto de codicia por parte de los anticuarios, en este caso de Josep Bardolet, un anticuario mallorquín establecido en Barcelona. Nos referimos concretamente a las pinturas de las naves, que no se habían descubierto en los años 20. En 1961 el obispo de Urgel autorizó a Bardolet para que el restaurador Ramon Gudiol arrancara la pintura que quedaba en la iglesia. En 1962 cuatro de los fragmentos que fueron arrancados se vendieron al Ayuntamiento de Barcelona e ingresaron en el Museo. Según Guàrdia y Lorés es bastante probable, no obstante, que otras de mejor calidad, como las figuras de san Juan y de la Virgen de la Crucifixión, fuesen arrancadas y vendidas a particulares.⁵⁵ Un nuevo capítulo de este *affaire* tendrá a Cividini como protagonista, ya que el obispo le encomendó arrancar aquello que quedase a condición de que permaneciese como propiedad del obispado. Después de algunas negociaciones con el Museo de Arte de Cataluña, no obstante, se consiguió que el fragmento de la Crucifixión ingresase en el Museo Diocesano de Urgel, mientras que los fragmentos adquiridos previamente, y alguno otro, viajaron hacia el Museo en Barcelona.

Según las mismas autoras podría haber sido Cividini quien “extraviase” los dos fragmentos de san Juan y la Virgen adquiridos previamente en la negociación con el Museo.⁵⁶ El argumento que aportan es que en aquella época Cividini trabajaba también para coleccionistas catalanes, como el mismo Bardolet. Aun así, no tenemos pruebas que nos permitan corroborar esta hipótesis.

Recuperando el hilo de las actuaciones de los años 20, hemos de decir que, una vez arrancados el ábside de San Pedro de la Seo de Urgel, Ginestarre, Esterri de Cardós, Santa Eulalia de Estaon y Santa María de Aneu, Steffanoni y su equipo se quedaron en Barcelona hasta junio de 1921, trabajando en su restauración y en el traslado a nuevos soportes.

San Quirico de Pedret

Después de varios cambios de planes, la Junta decidió, con Pollack, que a continuación se arrancarían las pinturas de San Quirico de Pedret. Junto con los técnicos italianos, será Emili Gandia quien tenga a partir de ahora el protagonismo de los trabajos.⁵⁷ Su relación se caracterizará por la buena sintonía entre Steffanoni y Gandia, a diferencia de la que había tenido con Vidal i Ventosa. De modo que, dadas las reticencias habituales del italiano a arrancar aquellas partes que no estaban previstas, la relación transcurrió armónicamente entre el 22 de junio y el 10 de julio de 1921, período en el que trabajaron en San Quirico.

Fruto del entendimiento entre ambos, Gandia tuvo ocasión de aprender la técnica de los italianos sin tener que espiar o esconderse como Vidal i Ventosa. A raíz de este aprendizaje escribió un texto ilustrado donde recogía los procedimientos así como las herramientas que se utilizaban, aunque se conserva incompleto.

San Miguel de Engolasters

El 25 de marzo de 1922 se inauguró en el Museo una primera exposición de las obras que había adquirido la Junta de Museos durante el trienio 1919-1922. Meses más tarde, en octubre, se autorizó el arranque y traslado a Barcelona de unas nuevas pinturas, las de San Miguel de Engolasters, en Andorra. En este caso, Gandia no acompañó a Steffanoni. Desconocemos si alguien más del museo lo acompañó, pero seguro que no lo hizo Amadeu Sales, a quien habían “descubierto” intentando comprar obras en Andorra por indicación de sus amigos anticuarios. Gandia sí que hizo acto de presencia, entre el 5 y el 10 de noviembre para embalar y acompañar a las pinturas de regreso.

Tahull y Bohí (segunda fase)

Como hemos dicho antes, la primera campaña de 1920 en San Clemente de Tahull, Santa María de Tahull y San Juan de Bohí no supuso el arranque de la totalidad de las pinturas murales que contenían. Se habían arrancado, únicamente, la lapidación de san Esteban, la figura del cuadrúpedo, la decoración exterior de San Juan, el ábside central de San Clemente y fragmentos del arco preabsidal y el ábside de Santa María de Tahull. Faltaban las pinturas que decoraban los muros laterales de las naves de Santa María y San Juan y las del absidiolo norte de San Clemente.

Para esta segunda fase, y vistas las complicaciones de la primera expedición, se organizó una comitiva que salió de Barcelona el 16 de noviembre de 1922 y que el fotógrafo Adolf Mas immortalizó en unas fotografías que han sido publicadas en diferentes ocasiones. **3** - **5** [pág. 108-109] En ellas no podemos ver a Steffanoni, que se quedó en el Museo trabajando en el trasaso de pinturas arrancadas con anterioridad. “Los Arturos”, Cividini y Dalmati, serán en esta ocasión los únicos encargados de la ejecución de los arranques, hecho que demuestra hasta qué punto dominaban ya la técnica y el maestro confiaba en ellos. Las imágenes nos revelan también una figura elegante, con bata, supervisando la labor en Santa María de Tahull; se trata, nuevamente, de Emili Gandia.⁵⁸

Por otra parte, las imágenes nos proporcionan información sobre las condiciones en que se llevaban a cabo las intervenciones, especialmente por lo que respecta al precario sistema de andamios y las nulas medidas de protección individual (cascos, guantes, arneses, etc.). Inmortalizan diferentes etapas del trabajo, desde la observación previa, el arranque del muro propiamente dicho hasta al enrollado para meter las pinturas en cajas. Nuevamente, la fase de encolado de la tela en el anverso de la pintura es el momento menos documentado. Aun así, en una de las fotografías, donde podemos ver a Gandia supervisando el trabajo con “los Arturos”, se puede identificar una especie de bidón en el centro que pensamos que podría contener la cola para adherir las telas.

El final

La sesión de la Junta de Museos del 15 de noviembre de 1923 nos documenta perfectamente esta fase final del trabajo. En el acta de la sesión se notifica la finalización de las labores de arranque, traslado e instalación de las pinturas murales románicas y se nos dice que los trabajos de instalación han finalizado el día 9 de noviembre del mismo año.

⁵⁴ En el pleito interpuesto, Steffanoni reclamaba el dinero por haber arrancado estos fragmentos. (GUÀRDIA, M; LORÉS, I. *El pirineu romànic...*, p. 137).

⁵⁵ GUÀRDIA, M; LORÉS, I. *El pirineu romànic...*, p. 145.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 145.

⁵⁷ Gandia documentó exhaustivamente la iglesia y las pinturas. Recomendamos consultar Guàrdia y Lorés (GUÀRDIA, M; LORÉS, I. *El pirineu romànic...*) donde se han publicado todos los croquis y dibujos.

⁵⁸ Todas las fotografías de interiores de iglesias que hizo en esta expedición corresponden a Santa María de Tahull.

En la misma sesión, además, se hace un dictamen sobre cómo han transcurrido las obras, del cual hemos extraído el siguiente fragmento:

“... 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”.⁵⁹

Vemos que, a pesar de que en los últimos trabajos participasen tanto Dalmati como Cividini (en Tahull y Bohí) sólo el nombre del segundo figura en el acta. De este hecho podemos deducir que, en ausencia de Steffanoni, era Cividini quien ejercía la maestría, lo que encaja con su mayor antigüedad en el trabajo en general y en el taller de los Steffanoni en particular.

Todo en conjunto, nos permite ver una evolución en el protagonismo de Cividini a lo largo del trienio 1919-1923: de aquel ayudante que llega en 1919 a medio hacer, “rascando” el encajado con Vidal i Ventosa, hasta ser el responsable del arranque de las últimas pinturas. De esta transición, que tanto nos ayuda a entender la evolución de Cividini, se hizo eco también Folch i Torres. Recogemos sus palabras.⁶⁰

“[Franco Steffanoni] es quien vino a Cataluña a arrancar los frescos románicos de nuestras humildes iglesias pirenaicas. Lo ayudó en la tarea un compatriota discípulo suyo, Arturo Dalmati, y últimamente, habiendo regresado a Italia Franco Steffanoni, ocupó su lugar un discípulo de esa escuela, **hoy un verdadero maestro en su arte, Arturo Cividini.**”

EL LEGADO DE ARTURO CIVIDINI EN LA HISTORIA DE LA RESTAURACIÓN EN CATALUÑA

La trascendencia de la labor de Steffanoni y de sus discípulos, a pesar de su reticencia a la transmisión de conocimientos, caló sin duda en la restauración en Cataluña. Podemos también afirmar positivamente que la huella de Cividini fue más profunda que la de sus compatriotas, dado que, una vez acabada la primera gran campaña de arranques, decidió quedarse en el Principado y trabajar para el coleccionista Lluís Plandiura, entre otros. A lo largo de este artículo hemos visto cómo la figura de Cividini iba creciendo, ocupando cada vez cargos de mayor relevancia. Restauradores como Ramon Gudiol seguirán su estela, no sólo en el ámbito técnico (en relación a los arranques) sino por el hecho de poner sus conocimientos al servicio de anticuarios y coleccionistas privados en Cataluña.

Las instituciones, sin embargo, también adivinaron las posibilidades que proporcionaban las técnicas bergamascas. El Museo intentó que Cividini ingresase en sus filas pero, por diferentes circunstancias, la propuesta no llegó a cuajar. El comienzo de la Dictadura de Primo de Rivera impidió, al cambiar los cargos de la Junta, que se contratase a Cividini como restaurador del Museo para “constituir aquí un taller y fundar a su alrededor una enseñanza de estas técnicas”.⁶¹

No obstante, el italiano trabajó como externo para el Museo. De hecho, lo escogieron como conservador de la exposición

Internacional de 1929, durante la Dictadura, y, una vez finalizada ésta y restituido Folch i Torres en la dirección de los museos, intentaron otra vez incorporarlo a la plantilla, oferta que él declinó. El siguiente paso del Museo, entonces, fue intentar formar “su propio Cividini”, enviando a Manel Grau a Milán, al taller de Mauro Pelliccioli, demostrando la clara preeminencia de las técnicas italianas en el panorama de la restauración en la primera mitad del siglo XX. Los arranques, las trasposiciones de pintura sobre tela y madera, destacan como grandes innovaciones de las cuales las instituciones catalanas querían estar al día.⁶²

En este trabajo no hemos querido entrar en juicios de valor, simplemente se pretendía exponer los hechos de la forma más objetiva posible, dado que no se trata de una crítica razonada o defensa de unos criterios de restauración u otros. Sin embargo, nuestro repaso de la historiografía sobre el tema no estaría completo si no recogiésemos que, efectivamente, no han faltado las críticas al trabajo de Cividini y su maestro. Según Pere Rovira⁶³ “aplicaban sus conocimientos a un trabajo lucrativo, éticamente reprobable, y no al de preservar el patrimonio tal como el mismo Franco Steffanoni, jefe del equipo de restauradores, había hecho durante la Primera Guerra Mundial”.⁶⁴

Sin entrar a valorar estas palabras, nos parece que siempre es peligroso juzgar los acontecimientos del pasado desde la óptica del presente. De aquí nuestra reticencia a entrar en este terreno. ¿Deberíamos también calificar de esta forma, pues, la tarea de los restauradores catalanes como Gudiol, que siguieron el camino de Cividini? Está claro que sería necesario ponderar, también, el papel de los coleccionistas catalanes como Plandiura o Bardalet. Y, por otra parte, ¿serían las mismas instituciones dedicadas a la salvaguarda del patrimonio cómplices, pues, de este desbarajuste? ¿O sólo es reprobable si el que paga es un particular y no cuando lo hace la administración?

Está claro que la labor del Museo de Cataluña permitió y permite aún que todos podamos disfrutar de este patrimonio, al contrario del que cayó en manos privadas. Pero no es menos cierto que las vías por las cuales actúa hoy en día la administración discurren por caminos muy diferentes. Dicho de otra forma, en el siglo XXI sería mucho más probable una protección en la línea que defendía Puig i Cadafalch ya a principios del siglo pasado, que permitiese no descontextualizar las obras y proporcionase la ayuda suficiente a las diferentes administraciones locales para conservarlas. Este hecho evitaría, además, la circunstancia siempre traumática del arranque. No debemos olvidar la información que se ha perdido por el camino y que hace que tratamientos como éstos estén tan cuestionados en la restauración contemporánea.

A su vez, también sería del todo improbable un expolio como el que se dio en Santa María de Mur y que desembocó en la campaña de arranques. Creemos que el desarrollo de la legislación en materia patrimonial ha sido determinante al respecto. Y es que volvemos a lo que decíamos antes, las circunstancias han cambiado. A principios del siglo XX en Cataluña se dio una coyuntura a la cual se proporcionó la solución que se consensuó entonces como la más adecuada. Los técnicos italianos, que por aquel entonces eran los únicos que podían proporcionar la solución técnica, estaban en el lugar adecuado en el momento adecuado. Lo que sabemos con certeza es que consiguieron, especialmente Cividini, entenderse con todo el mundo, trabajar con particulares y con instituciones indistintamente, fuese cual fuese su signo político. Se convirtieron en el instrumento para

⁵⁹ ANC. Acta de la Junta de Museos del día 15 de noviembre de 1923.

⁶⁰ Traducción del párrafo de: FOLCH i TORRES, J. “Les pintures murals romàniques al Museu de la Ciutadella. I. Com s’han arrencat els frescos romànics”. *Gasetta de les Arts*, año I, n.º. 4 (1924), p. 2.

⁶¹ 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), n.º. I, p. 29.

⁶² “Orientados en el conocimiento de los principales laboratorios de restauración de Europa, sabíamos que los nidos tradicionales de la técnica de la restauración de pintura estaban en el norte de Italia.” Traducción de: FOLCH i TORRES, J. “El problema...”, p. 30.

⁶³ Conservador de bienes culturales, pintura mural y escultura en piedra en el Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya.

⁶⁴ GUÀRDIA, M.; LORÉS, I. *El pirineu romànic...*, p. 222.

conseguir un propósito tanto de unos como de otros. Ellos, por su parte, no nos consta que se planteasen demasiados dilemas éticos, pero tampoco nos consta lo contrario. Sí sabemos, no obstante, que cuando en 1926 el tema de los arranques en Cataluña tuvo cierto eco mediático en Italia, Cividini se atribuyó, orgulloso, los méritos.⁶⁵

IMÁGENES

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

2 Carta enviada por Vidal i Ventosa a Joaquim Folch i Torres el 4 de julio de 1920. (Fotografía: AMNAC. Fondo privado de Folch i Torres. FP14-2/1. Doc. 92).

3 Certificado de los arranques de pintura mural donde participó Arturo Cividini, firmado por Joaquim Folch i Torres. Fecha: 18 de diciembre de 1923. (Fotografía: ARMNAC. Dossier de Arturo Cividini, copia).

4 Santa María de Tahull. Emili Gandia, en el centro, supervisa las tareas ejecutadas por los "Arturos", 1922. (Fotografía: © Arxiu Mas).

5 Santa María de Tahull. Arturo Cividini (con camisa blanca) enrolla con la ayuda de Arturo Dalmati (con sombrero) uno de los fragmentos de pintura mural arrancada, 1922 (Fotografía: © Arxiu SPAL. Diputació de Barcelona).

Portada. Santa María de Tahull. Arturo Cividini coloca un fragmento de pintura mural arrancada en una de las cajas para transportarla a Barcelona, 1922 (Fotografía: © Arxiu Mas).

⁶⁵ GIANNINI, C. "Arturo Cividini, un estrattista-restaurador ...".

BIBLIOGRAFÍA

CAMPILLO QUINTANA, J. *L'espòli del patrimoni arqueològic i històric-artístic. L'alt pirineu català al segle XX*. Depósito: 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 dominici, heralds de la segona parúsia, 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 Verdager*. 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*. Milán: 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 Ángeles: 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*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2008.

SECCO-SUARDO, G. *Il restauratore dei dipinti*. Milán: 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.

ARCHIVOS CONSULTADOS Y ABREVIATURAS

ADIBA: Archivo Histórico de la Diputación de Barcelona.

AHCB: Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona.

AMAS: Archivo Mas. Instituto Amatller de Arte Hispánico.

AMNAC: Archivo del Museo Nacional de Arte de Cataluña.

ANC: Archivo Nacional de Cataluña.

ARMNAC: Archivo de la sección de restauración del Museo Nacional de Arte de Cataluña.

ASPAL: Archivo Fotográfico del Servicio de Patrimonio Arquitectónico Local. Diputación de Barcelona.