

ANNEX 6
**LAS GALERÍAS CLAUSTRALES ROMÁNICAS
DE MAS DEL VENT (PALAMÓS)**

Las galerías claustales románicas de Mas del Vent (Palamós)

Gerardo Boto Varela

1. El claustro de la Catedral Vieja de Salamanca

El claustro románico de la Catedral Vieja de Salamanca, titulada Santa María de la Sede, fue construido a partir del año 1176 y seguía en obras en 1195, de acuerdo con la documentación de archivo y la epigrafía *in situ*. Se definió un patio cuadrado de 29,70 metros de lado¹, en torno al que se dispusieron dependencias capitulares y en cuyo seno se construyeron los habituales pórticos con arcadas. La extensión de las galerías, 29,70 m. corresponde a 100 unidades de pie capitolino de 0,297 ms.². Hemos podido comprobar personalmente que esa misma unidad de medida de 0,297 ms. fue empleada para definir las galerías de otros claustros del siglo XII, como por ejemplo el de Aguilar de Campoo o el de Roda de Isábena.

La documentación de las actas capitulares atestigua que el claustro románico fue desmontado -no derribado- (diferencia trascendental de la que hablaré después) a partir de 1783³, con toda probabilidad porque arrastraba problemas de cubrición y humedades desde el terremoto de Lisboa de 1755⁴. A partir de 1785 se decidió construir las nuevas galerías neoclásicas, en lugar de volver a montar las románicas, como se pretendía en 1783⁵. El nuevo proyecto neoclásico, a cargo del maestro de obras Quiñones y de una parte de los canónigos mientras la sede estaba vacante, determinó que las pantallas de cada galería avanzaran hacia el vergel o patio al menos dos pies, a fin de aumentar el ancho de los pasillos⁶. La longitud de las galerías neoclásicas es inferior, por tanto, a la que tuvieron las románicas precedentes. Las galerías

¹ Las reformas efectuadas a finales del siglo XVIII en el muro oeste del claustro comportaron que ese muro se levantó más hacia levante de donde había estado su precedente románico. De ese modo, desde hace algo más de doscientos años las galerías norte y sur del claustro salmantino miden 28,70, pero en origen tenían una extensión mayor, presumiblemente idéntica o análoga a la de las galerías este y oeste.

² En la tradición arquitectónica romana el pie capitolino medía 0,2957 cms. En algunos edificios medievales se empleó con la medida 0,296 cms. El uso de la medida 0,297 cms. se constata en otros claustros románicos.

³ El documento está publicado (perfectamente transcrito, como he comprobado) en E. Carrero Santamaría, *La Catedral Vieja de Salamanca. Vida capitular y arquitectura en la Edad Media*, Murcia, 2004, apéndice.

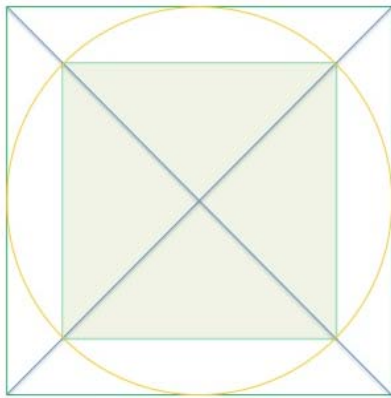
⁴ Los problemas derivados de ese terremoto fueron constatándose progresivamente en distintas partes de la catedral (torre, cúpula, cascarón del ábside) en las décadas de 1750, 1760, 1770 y 1780, como ha publicado para la torre, Y. Portal Monge, *La torre de las campanas de la Catedral de Salamanca, aportación documental*. Salamanca: Universidad, 1988. Las referencias a las intervenciones en la cúpula en las actas capitulares de esas décadas (Archivo Catedralicio de Salamanca, ACS).

Las afecciones provocadas por el terremoto de 1755 en la base del claustro, que vio alterada su horizontalidad ya desde los fundamentos y, en consecuencia, también en las cubiertas de las galerías claustales, se apuntan en el referido documento de 1783.

⁵ Archivo de la Catedral de Salamanca. Actas capitulares, 1780-1785. Vol. 61, f 349v-351r

⁶ Archivo de la Catedral de Salamanca. Actas capitulares, 1780-1785. Vol. 61, f 646r-646v (7/III/1785); Actas capitulares, 1780-1785. Vol. 61, f 649v-650v (14/III/1785).

neoclásicas miden entre 20,95 ms. y 21,1 ms.; si se hubiera seguido exactamente la reducción de los dos pies (¿pies castellanos de 27,87 cms. como los que empleaba en aquel tiempo por ejemplo Ventura Rodríguez y toda la Academia?), se infiere que las galerías románicas medían, al menos, 21,1 ms. + (27,87 cms. x 4 pies) = 22,25 ms. Esa es la medida mínima que tuvieron los pórticos románicos. Si finalmente el ensanche de las galerías claustrales en 1785 fue mayor de los dos pies por galería, entonces las arquerías románicas medirían más aún. La decisión del incremento del ancho de galerías transgredió una norma casi canónica en los claustros medievales, pero no en los modernos. En un patio que mide 29,7 ms. de lado, la superficie es 882 m²; la mitad de esa superficie 441 m²; la raíz cuadrada de 441 es 21: 21 ms. Esta última medida es la que le correspondería idealmente a la longitud de cada galería del claustro catedralicio de Salamanca si atendemos a la normativa y tradicional regla de los claustros (que dejó escrita Villard de Honnecourt en su célebre Carnet de modelos) de que en ellos la superficie cubierta (las galerías) tenía que ser la misma que la descubierta (el patio central). En el caso del claustro de Salamanca, para una superficie total de 882 m², debía destinarse 441 m² para la parte cubierta y 441 m² para la descubierta. Así pues, de acuerdo con esa consideración ideal recogida por Villard de Honnecourt pero que venía del siglo XII al menos, la parte descubierta del claustro salmantino debería medir 21ms x 21ms., justamente lo que queda definido por las galerías neoclásicas. En otras palabras: el perfil interno de las pantallas neoclásicas debería ser el eje, la línea central, de las galerías románicas si seguimos la norma que comprobamos una y cien veces en los patios monásticos de los siglos XII y XIII (Catedral de Ciudad Rodrigo, catedral de Mondoñedo, Catedral de Lugo, monasterio de Matallana, monasterio de Sacramenia, monasterio de Aguilar de Campoo, ..)⁷.



8

⁷ Es imprescindible dejar apuntado ya que, frente a la gratuita opinión vertida en más de una ocasión, existen decenas de ejemplos en la arquitectura medieval hispana (catedrales, canónicas agustinianas, abadías benedictinas, abadías cistercienses y abadías premonstratenses) de claustro regulares y de base cuadrada. Por supuesto, hay muchísimos irregulares pero eso no es la norma ni la lógica constructivas. Así pues, que el claustro catedralicio de Salamanca tenga como base un cuadrado no constituye ninguna excepción.

⁸ El procedimiento para averiguar cuál es la mitad de la superficie de un cuadrado y determinar el emplazamiento centrado de esa mitad es sencillo. A partir del trazado de las diagonales, se perfila desde la intersección de las mismas un círculo, cuyo radio alcance el punto central de cada uno de los cuatro lados del cuadrado. Los puntos en los que la circunferencia interseccione con las diagonales señalarán los

Dado que los pasillos claustales resultantes de la reforma neoclásica miden, de ancho, 4,34/4,44 metros, se infiere que los pasillos románicos medían 3,74/3,84 m de ancho, como máximo.

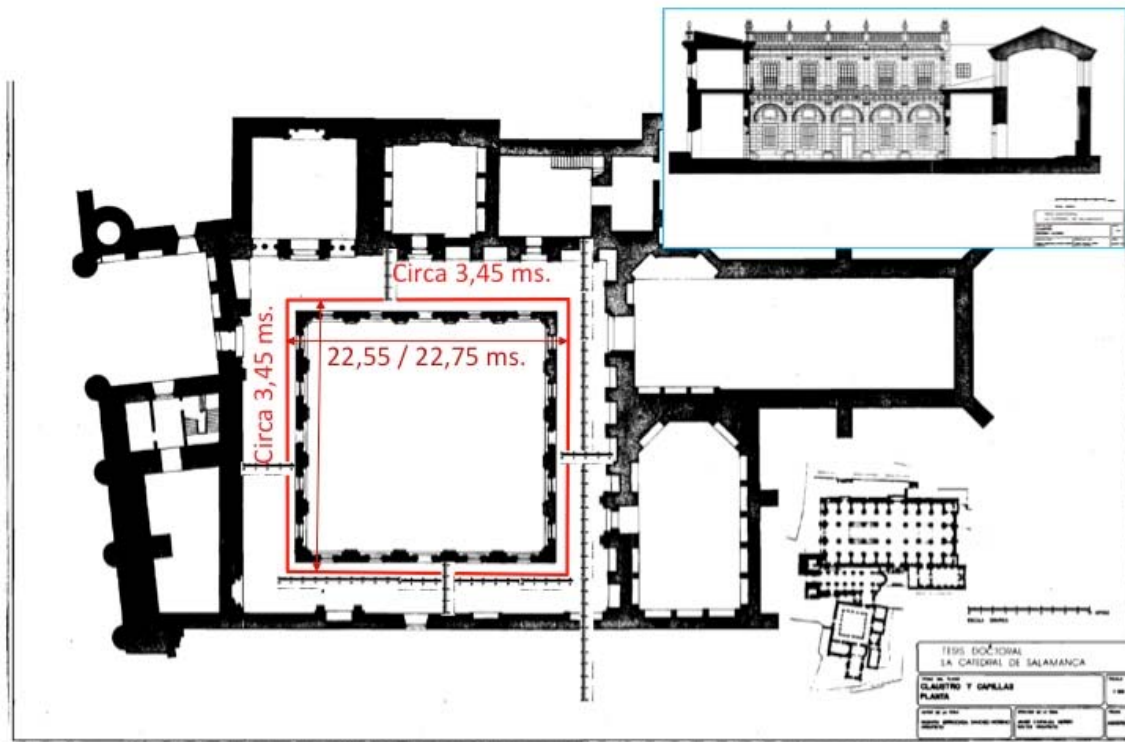


Planimetría: Valentín Berriochoa, 1986

Por otro lado, consta documentalmente que el claustro románico fue cubierto con un alfarje mudéjar del siglo XIV, “de diversas labores” según dejó dicho en el s. XVI el cronista González Dávila. Distintos autores han considerado que las cuatro vigas que se conservan en el museo de la catedral pueden proceder de ese alfarje claustral y así se acredita desde la dirección del propio museo catedralicio. En estas vigas, que se consideran ejecutadas para cubrir el ancho de los pasillos del claustro románico, la faja de decoración mide 3,37ms., como puede comprobarse en las vigas que aún conservan sin amputar la extensión total de la decoración. Para deducir el ancho real de las galerías románicas es necesario añadir a la longitud indicada de 3,37ms. el ancho de los durmientes sobre los que descansaban en origen esas vigas, como nos muestra aún *in situ* el claustro de Silos. Esto se traduce en un ancho de pasillos en torno a 3,5/3,7 ms. Esta medida nos confirma que los perfiles exteriores del cuadrilátero de las galerías

ángulos de un cuadrado menor y homocéntrico. Esta cuadratura del círculo permite definir correcta y sencillamente un área A correspondiente a las galerías cubiertas y un área B correspondiente al patio descubierta. En nuestro caso, esas áreas eran de 441 ms². No obstante, todo pórtico con arcadas no es una línea, sino que posee un ancho considerable, cambiante según los casos, que oscila entre los 68 cms. y los 138 cms., de arcuerdo con los ejemplos que yo he ido midiendo en sucesivos casos hispanos. Quiere esto decir que el eje de ese ancho de los pórticos debería ser el que se encontrase encima de la línea que subdivide en dos mitades idénticas la superficie total del cuadrado.

románicas del claustro de la Catedral Vieja de Salamanca distaban entre sí en torno a 22,5 ó 22,7 metros.



Planimetría: Valentín Berriochoa, 1986

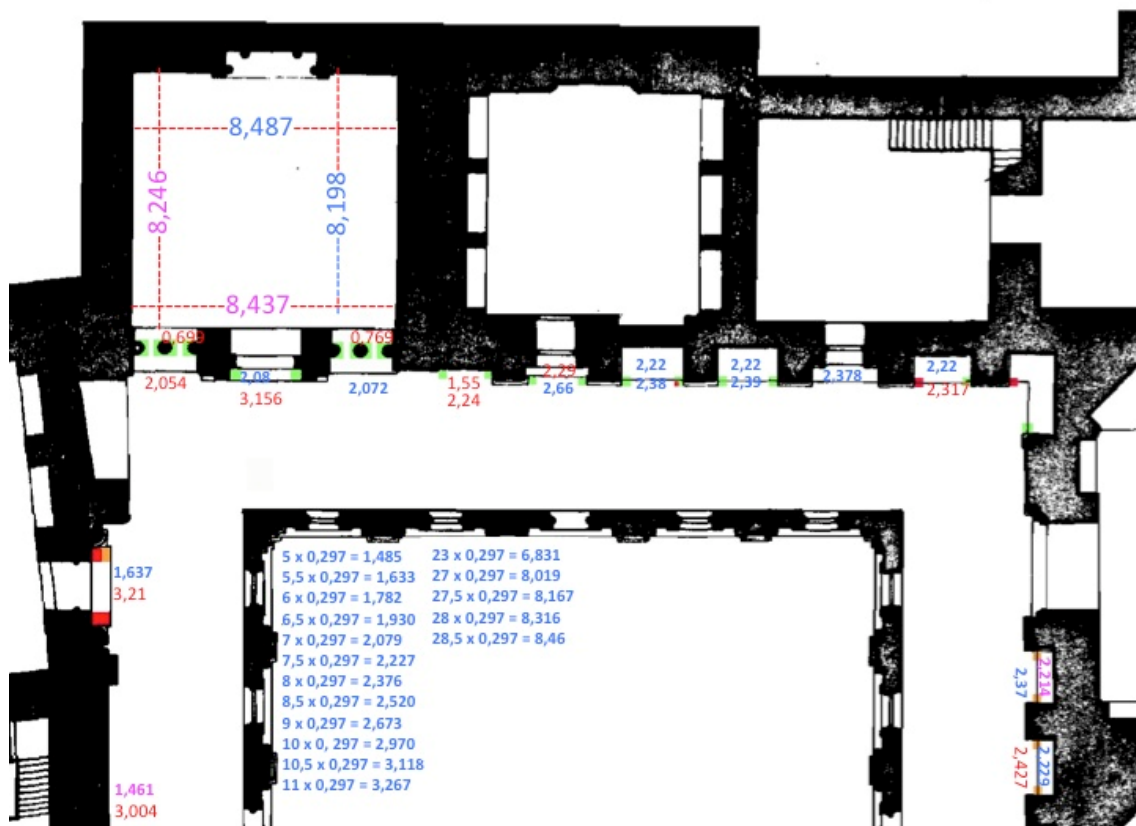
Tenemos, pues, dos procedimientos para determinar la longitud de los pórticos de arcos del claustro románico salmantino. La diferencia entre el procedimiento documental (acta capitular de 1785) y el material (vigas procedentes del claustro románico) es de 40 cms. como máximo. Así pues,, aunque se cuestionara el origen catedralicio de las vigas -en una actitud hipercrítica y negando lo que declara la dirección del museo catedralicio y acepta la historiografía- seguiríamos teniendo un dato fundamental para confirmar cuánto medían los pórticos, o por ser más exacto, cuál era la distancia entre el perfil exterior de una galería y el perfil exterior de la galería de enfrente (22,25 ms. como mínimo y 22,70 ms. como máximo)⁹.

Por otro lado, en el muro de cierre de la galería este, en el que se hallan la vieja sala capitular (llamada capilla Talavera), la capilla de Santa Bárbara y las nuevas salas capitulares, quedan huellas de mechinales de la techumbre de madera que cubría el claustro románico. Esos mechinales están a 4,6ms. del suelo (circa). Dado el umbral de paso de la capilla románica de Talavera, puede afirmarse con seguridad que el nivel de circulación del claustro en el siglo XII se encontraba prácticamente a la misma cota que el actual. Y puesto que las vigas de los alfarjes se disponían en horizontal o muy próximas a los 90º con respecto a los muros en los que se empotaban, cabe concluir que la cornisa superior de las galerías de arcos del claustro

⁹ Hasta la fecha nadie ha planteado una propuesta restitutiva de los perfiles románicos de la catedral de Salamanca, ni quienes se han ocupado de las vigas, ni quienes han estudiado la estructura arquitectónica del recinto claustral. Este análisis se formula por primera vez aquí.

románico original se encontraba en torno a 4,6ms. o no mucho menos. Esa sería la altura aproximada de las galerías románicas cuando estuvieron montadas *in situ*.

Las medidas que estoy expresando tienen como patrón el sistema métrico decimal. Por supuesto no era ese sistema el que regía en la Edad Media y, por tanto, en ningún edificio medieval. Desde luego, si en los pasillos de las galerías y en el conjunto del cuadrilátero claustral catedralicio se sigue un registro de medida (el capitolino de 0,297 cms.), debemos pensar que las arcadas que tuvo en su día ese claustro se regían en longitud y anchura por la misma unidad. Reitero que la unidad de medida del claustro de Salamanca lo da la longitud de los pasillos claustrales: 29,70 ms son 100 pies capitolinos de 0,297 ms. Esta unidad de medida se confirma en las dimensiones de los arcosolios funerarios de las galerías E y S o en las ventanas bíforas y anchura de la antigua sala capitular¹⁰.

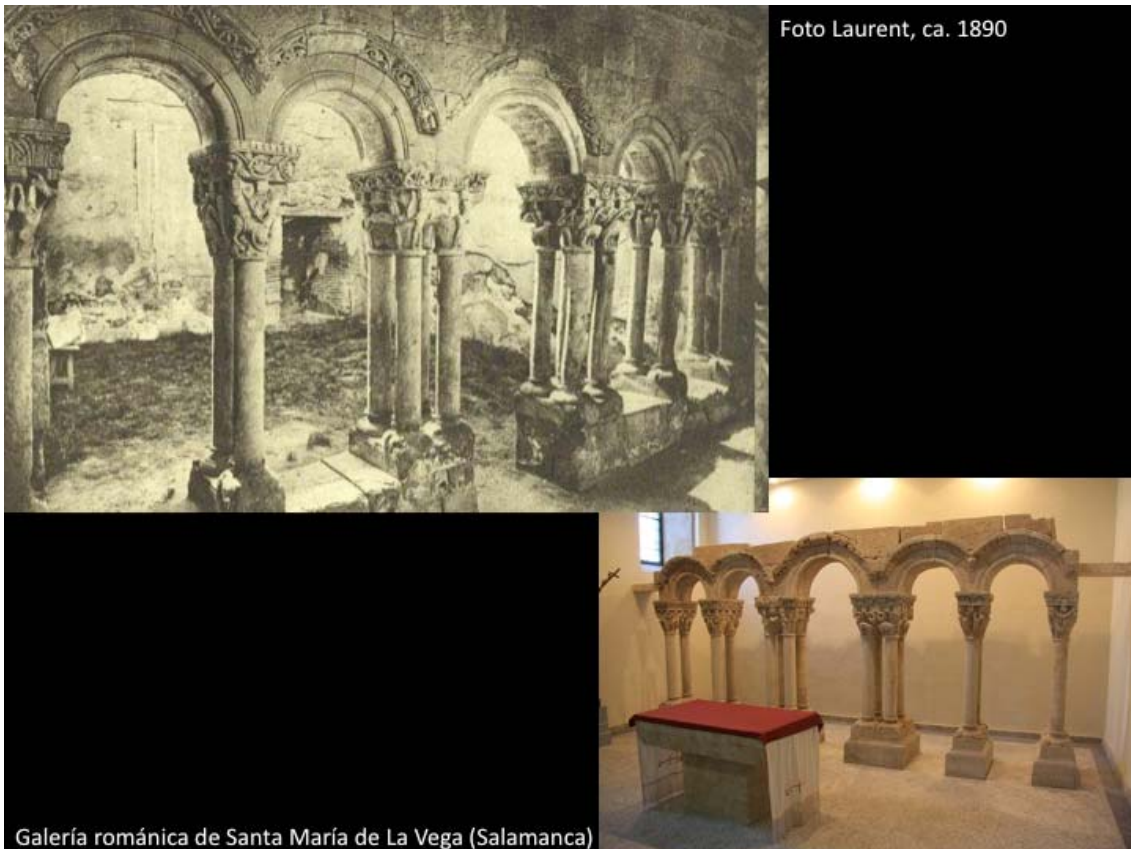


Para suponer que unos determinados restos de arcadas románicas procedían de este claustro sería necesario comprobar y constatar que fueron compuestas y ejecutadas de acuerdo con esa misma unidad de medida. Así, en las galerías de Santa María de la Vega (canónica suburbana de Salamanca), atribuidas a la catedral sin justificación ni base documental por Gómez-Moreno

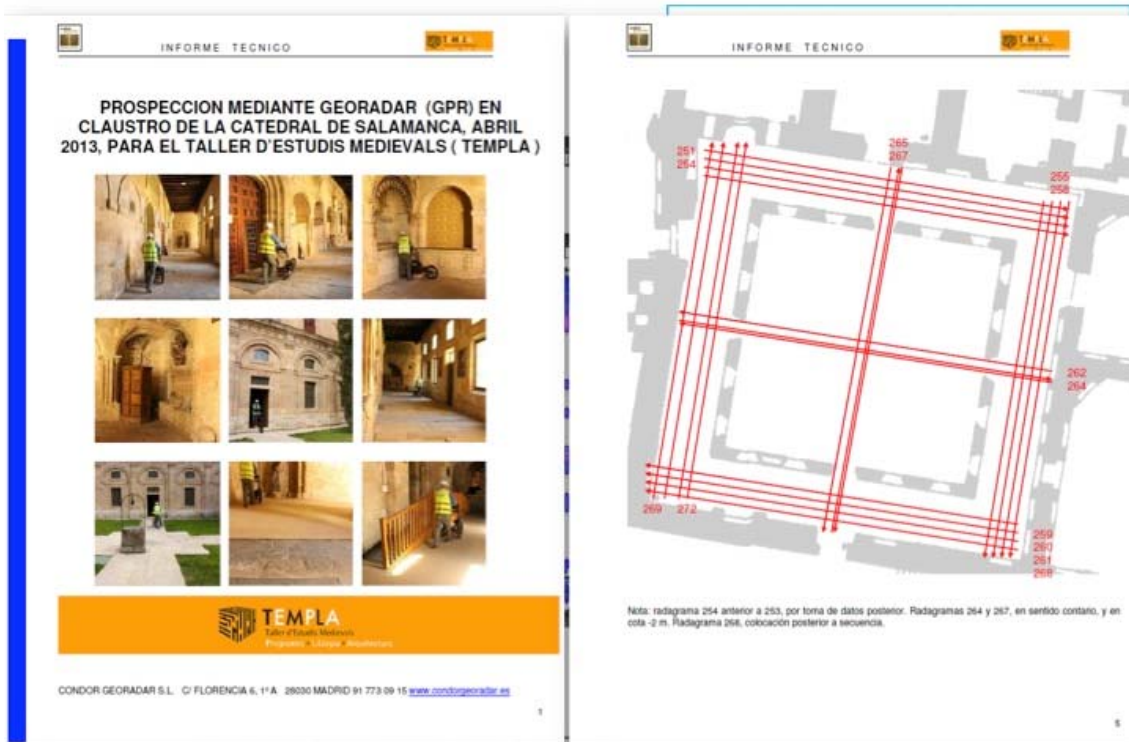
¹⁰ En azul múltiplos de pie capitolino de 0,297 cms. y en azul también las partes, arcosolios funerarios y puertas de época románica del claustro catedralicio de Salamanca que asumen múltiplos de esa unidad de medida.

cuando este elaboraba su catálogo monumental de Salamanca en 1902 (recordemos que es el primer catálogo monumental de España y la primera obra del prolífico autor granadino), y sobre las que se ha vuelto a especular en los últimos tiempos, he podido constatar que las medidas de los arcos de La Vega siguen múltiplos del pie castellano de 27,87 cms.

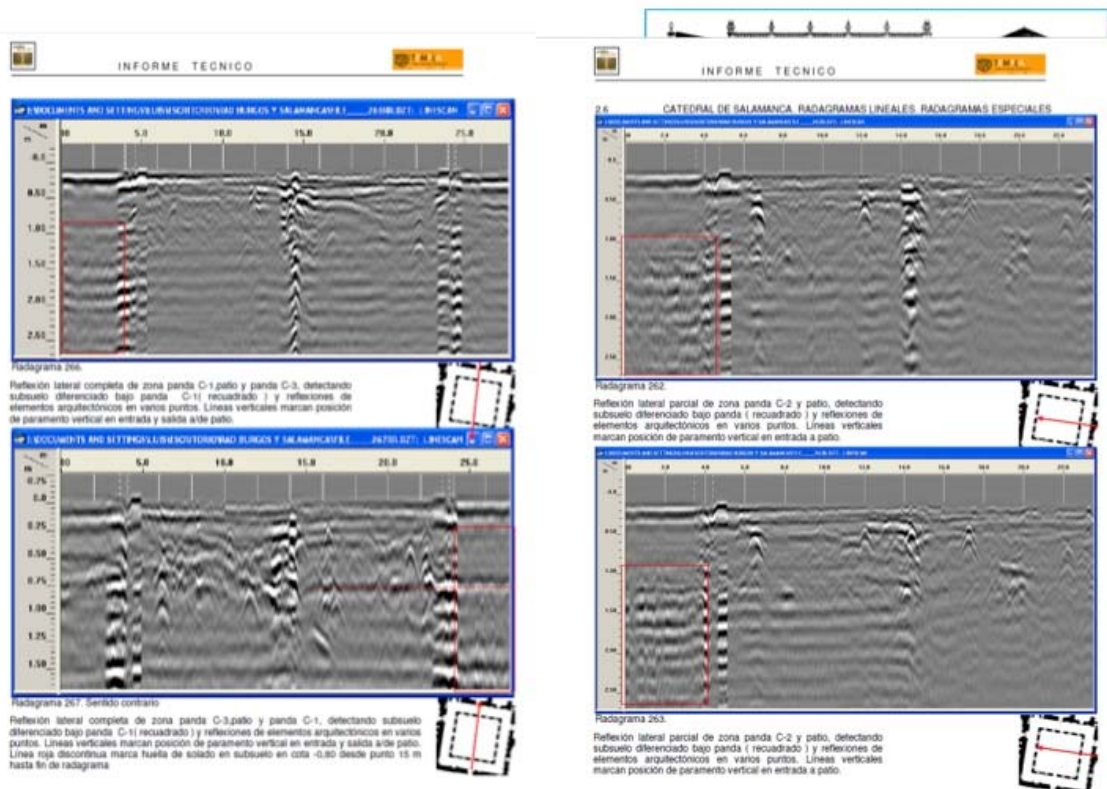
Por supuesto, no hay testimonio escrito ni planimétrico de estas medidas de altura (circa 4,6 ms) y de planta (circa 22,7 ms. de cada lado del cuadrado) en ningún documento del siglo XIX o del siglo XX; no hay constancia de ello ni en sistema decimal ni en sistema de pies. Dicho de otro modo: nadie en el siglo XIX o XX pudo construir de la nada tomando como referencia unas dimensiones y proporciones que habían desaparecido antes de los tiempos de las reformas neoclásicas y que a nadie le importó reconsiderar. Ni siquiera se interesó por ellas el restaurador del claustro románico de Salamanca, el arquitecto Enrique Repullés y Vargas, que en 1902-1903 vació los arcosolios románicos de las galerías E y S y suprimió las bovedillas neoclásicas que cubrían las galerías, a fin de incrementar la altura y erradicar ornamentos suplementarios de discutible gusto academicista. En los artículos publicados por Repullés en 1902 y 1903 (*La Basílica Teresiana* y *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*) no reflexiona en ningún momento sobre las medidas de las galerías románicas. Reitero que en aquellos mismos años Gómez-Moreno, al redactar su *Catálogo Monumental de la provincia de Salamanca*, especulaba con que la galería románica conservada en el convento de Santa María de la Vega (altura de los restos conservados es de 2,73 ms; en origen la cornisa debía estar a unos 4 metros, como se puede comprobar merced a algunas fotos antiguas), procediera de la catedral; más aún, que la arcada conservada en Santa María de la Vega fuera un resto del claustro románico catedralicio.



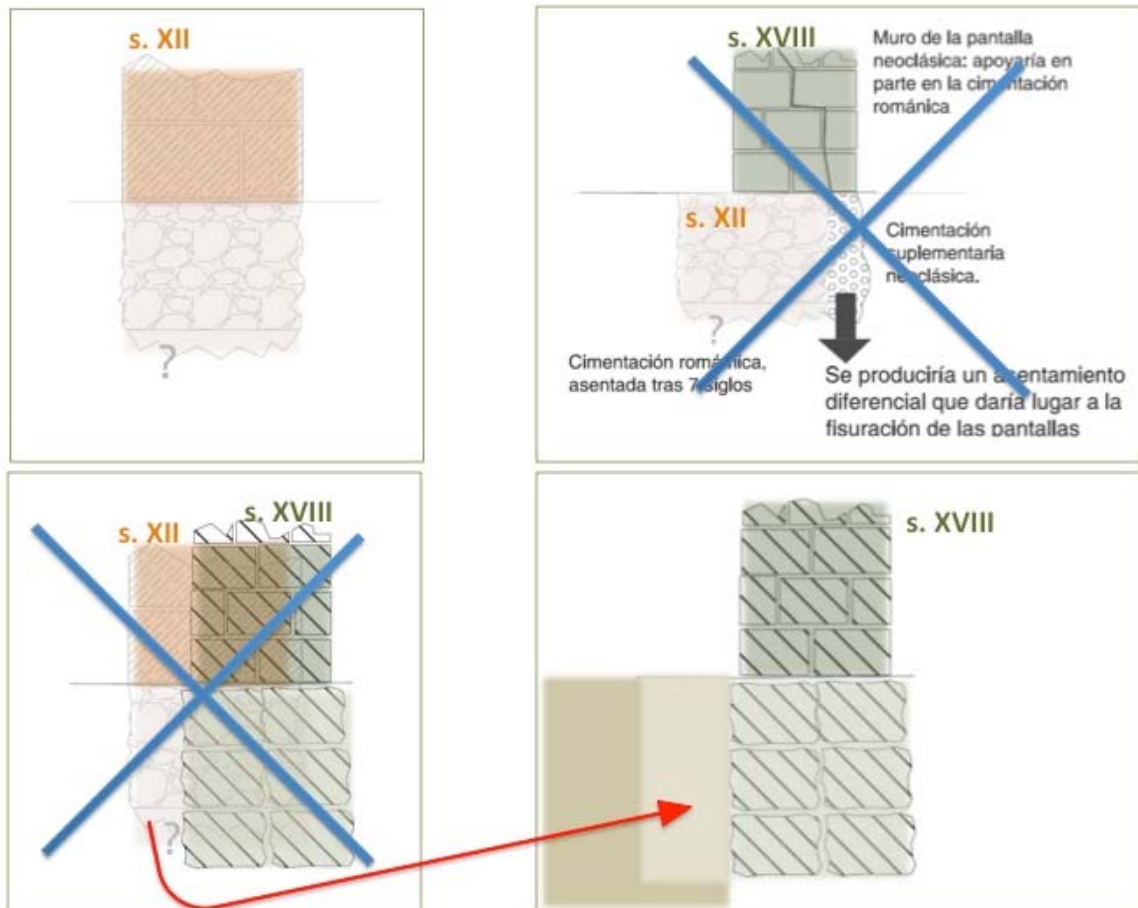
Sin embargo, Gómez-Moreno no explicaba cómo podía acreditar una actitud favorable a la conservación de restos románicos a fines del siglo XVIII. Una predisposición tan inédita e insólita, para poder ser invocada, debía ser acreditada documentalmente, pero ni Gómez-Moreno lo hizo ni nadie después de él lo requirió o lo solicitó. Esa actitud respetuosa con los restos románicos es la que sí acredita el documento de 1783, al que hasta ahora nadie ha prestado la atención debida. Con todo, esa actitud favorable y amable hacia el románico resulto efímera porque, como indico, tan sólo dos años después, en 1785, canónigos y maestro de obras ya no desearon remontar el claustro románico.



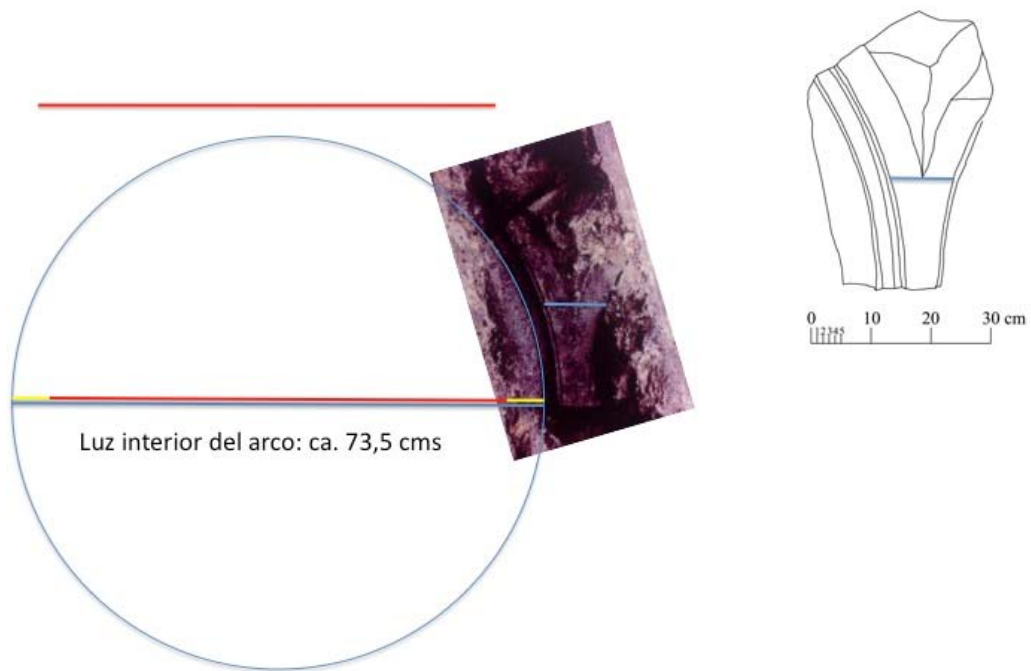
La exploración con georradar del subsuelo de las galerías del claustro catedralicio de Salamanca advierte indicios de restos de muros y elementos sólidos a lo largo de los cuatro pasillos. Advierte además evidencias manifiestas de que quedan restos de muros en las inmediaciones de las esquinas de las galerías neoclásicas.



Además, se constata el vaciado y el relleno con tierra de la parte inmediata a los muros neoclásicos en la cara que corresponde a las galerías. De acuerdo con las dimensiones indicadas por la documentación de finales del siglo XVIII, los muros neoclásicos calzaban en parte, pero sólo en parte sobre los fundamentos de los muros románicos. Haber asentado los nuevos muros neoclásicos sobre dos fundamentos, uno románico que existía y que estaba asentado desde hacía seis siglos y otro nuevo que debía entrar en carga y experimentar su propio movimiento, habría producido un repise diferencial y una severa inestabilidad del muro nuevo. Era necesario que todo el ancho de los muros nuevos reposara sobre fundamentos nuevos, para que el asentamiento se produjera al unísono en toda la extensión y ancho. Así, los fundamentos románicos se arrancaron, como una muela y la parte del hueco que no fue ocupada por los fundamentos neoclásicos fue rellena de áridos. Esa huella de ausencia y relleno es detectada por el georradar con absoluta nitidez.



Los restos de muros en las esquinas, alejados de los muros neoclásicos en casi un metro y desplazados del perfil interno de los muros románicos, denotan que los muros románicos tenían un incremento murario en las esquinas, como sucede en San Pedro el Viejo de Huesca, colegiata de Tudela o en Santa María de Moreruela. Las fuentes documentales de la sede salmantina acreditan reparaciones en los machones angulares años antes de 1783, de modo que se infiere que tendrían relevancia volumétrica y estructural. Por otro lado, la excavación arqueológica que se llevó a cabo en 1996 en una cuadrícula del patio descubierto no halló restos de la cimentación románica, confirmación material de que estuvo en una posición más retraída respecto al vergel que la neoclásica. En esa excavación, por cierto, sólo se halló un salmer que vierte a dos arcos y que está seccionado en vertical. El perfil y dimensiones es análogo al de la ventana izquierda de la antigua sala capitular (capilla de Talavera). Esa dovela, por tanto, puede corresponder a la ventana derecha, segmentada en vertical con las obras neoclásicas que tabicaron ventanas y cegaron arcosolios románicos, a partir de 1785.



Retomemos los datos fundamentales. La decisión de desmontar el claustro románico catedralicio fue promovida y argumentada por el arquitecto Eustaquio Román Carrasco en

febrero de 1783. De manera extraordinaria, detalló que todas las piezas estaban realizadas en piedra de Villamayor, que de todas las piezas románicas sólo “algunas” [sic] estaban deterioradas, mientras que la inmensa mayoría se conservaban bien, y que todo el conjunto debía ser desmontado “con el mayor cuidado y aprovechamiento” [sic] porque la decisión que se había tomado era remontarlo desde sus fundamentos para poder asentar adecuadamente todas las piezas y las cubiertas. Este aprecio por el arte románico, por sus vetustas piedras, es insólito en el horizonte cultural del siglo XVIII español. Sin embargo, esta posición estética no sobrevivió al rechazo de los canónigos partidarios del nuevo arte neoclásico, que con el maestro de obras Jerónimo García de Quiñones al frente del proyecto, impusieron la construcción de unas nuevas galerías¹¹. Ese cambio de opinión se produjo cuando ya se había procedido al desmantelamiento y almacenaje (no vertido caótico y precipitado) de los antiguos pórticos. DE ESTA SUERTE, SUCEDIÓ QUE TODAS LAS PIEZAS DE LAS GALERÍAS ROMÁNICAS ESTABAN DESMANTELADAS, DEPOSITADAS Y PREPARADAS PARA SU REMONTE, PERO ESE NO SE LLEVÓ A CABO; EL MATERIAL DEPOSITADO QUEDÓ EN UN LUGAR DETERMINADO DEL QUE NO TENEMOS CONSTANCIA. LO EXTRAORDINARIO DEL CASO es que el claustro románico de la catedral no fue arrojado a un vertedero, sino instalado en un depósito, que se concibió como temporal y provisorio, aunque acabó siendo duradero, si no definitivo.

Vale la pena subrayar la obviedad de que las obras de la Catedral Nueva ya habían finalizado hacía siglos y no cupo la opción de reaprovechamiento material en el propio recinto catedralicio (sin que se pueda descartar, como siempre, una eventual e indocumentada venta a otras instituciones locales o del entorno), salvo en los fundamentos de las nuevas galerías claustrales neoclásicas, pero en la única excavación efectuada no se halló ni un resto correspondiente a arcadas claustrales. Cuando se procedía al desmonte de las arcadas románicas por la inestabilidad que aquejaban a consecuencia del terremoto de Lisboa de 1755, y antes de que se decidiese cambiar de proyecto (esto es, antes de desestimar la reinstalación de los arcos románicos y de ejecutar unas galerías nuevas en lenguaje clasicista), las piezas pudieron recibir algún tipo de signo o de numeración para favorecer su posterior e inmediata reinstalación. Además de proporcionar a las piezas desmontadas elementos (signos o números) para favorecer su reinstalación, ¿mientras se desmontaban las galerías claustrales se labraron las nuevas piezas que debían substituir las “algunas” piezas deterioradas como planteó el arquitecto Román Carrasco? No es posible certificar si se efectuó o no la labra de las piezas sustitutas.

Aunque sea de un modo poco significativo, e incluso ínfimo, en muchísimos lugares conservamos restos de claustros románicos desmontados, destruidos y desaparecidos. Conservamos, incluso, de todos aquellos que no sabemos cómo se llevó a cabo su desmonte, de los que no hay testimonios gráficos ni documentales. Incluso de esos conservamos en escasa medida algún resto material. Del claustro románico de Sahagún se conserva al menos un capitel en el Museo de León, de San Esteban de Nogales hay capiteles en casas de vecinos y el Museo de Palencia y en este mismo museo al menos una pieza de Benevívere, de Gumiel de Izán quedan restos en la iglesia parroquial y en casas de vecinos, también en casas particulares

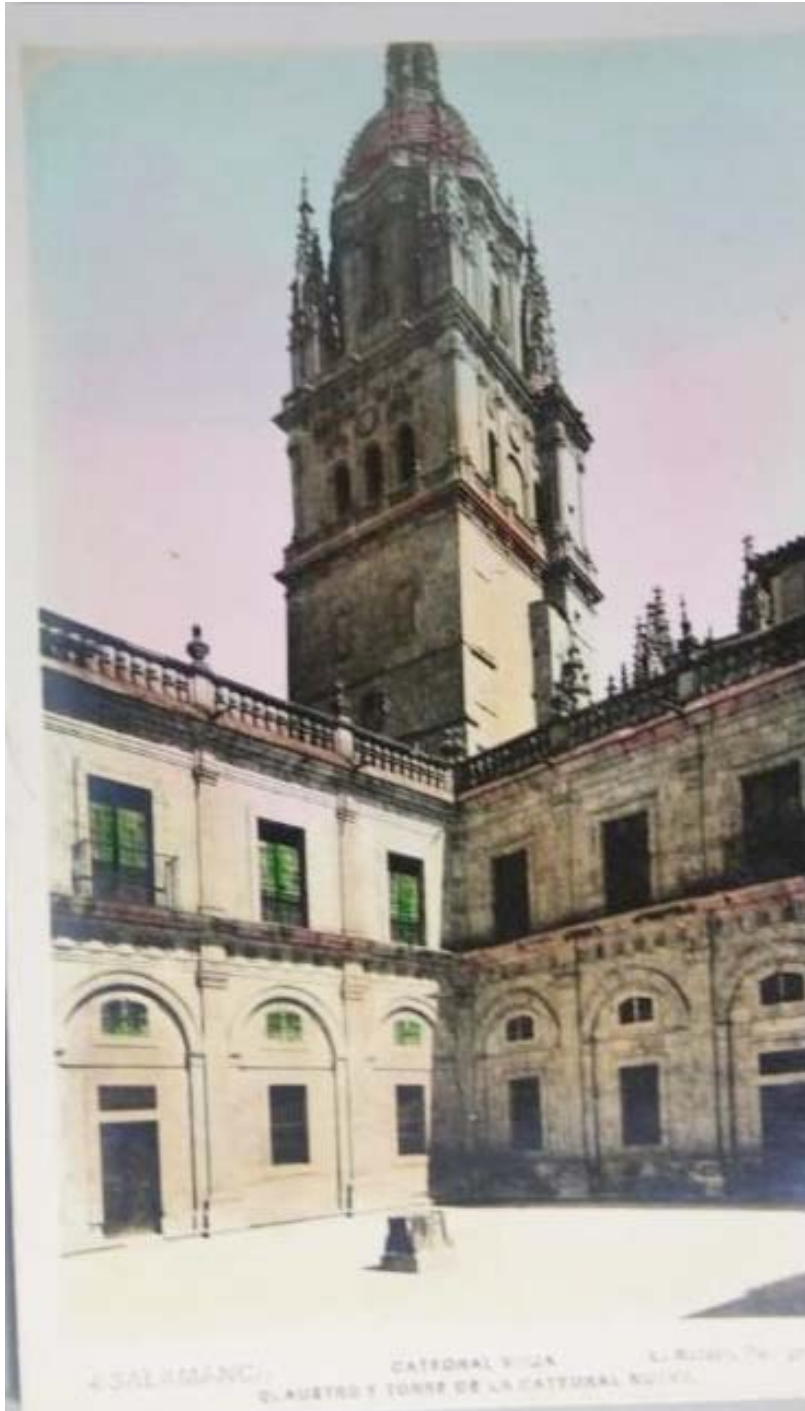
¹¹ Archivo de la Catedral de Salamanca. Actas capitulares, 1780-1785. Vol. 61, f 649v-650v

quedan capiteles del claustro de Ibeas de Juarros, de Santa María de la Vega de Oviedo hay elementos en el Museo Arqueológico oventense, de la catedral románica de Pamplona se conservan restos en el Museo de Navarra, del claustro románico de la catedral de León hay fragmentos en el museo catedralicio y en el Museo de León, otro tanto sucede en Burgos, del espléndido pórtico de Ceinos de Campos se conservan piezas en el Museo arqueológico de Valladolid, del claustro de Santa Cruz de la Serós (Huesca) se conservan espléndidos capiteles en la propia iglesia. Y con mucha mayor evidencia sucede eso mismo en Rodes (M. Cluny) o en Jaca. ¿Cómo es posible, entonces, que no se conserve ni un capitel, ni un cimacio, ni una dovela de los pórticos del claustro románico de Salamanca? Por ahora, la única presencia que tenemos es la del mencionado salmer que con toda probabilidad corresponde a la bífora derecha la vieja Sala Capitular¹². A diferencia de todos los demás casos, y a la luz de la ausencia de hallazgos, ¿debemos pensar que jamás se empleó nada para relleno en la propia catedral, jamás se dejó un capitel o un cimacio extraviado, no quedó distraída ninguna pieza encima de una bóveda, en un sótano, ...? ¿O acaso sucedió que todo lo que quedaba, todo lo que llegó al siglo XIX o el siglo XX, acabó destinado a otro lugar, regalado o vendido?

Un documento inédito de 1923 declara que en el patio del claustro de la catedral de Salamanca se conservaban en ese momento piedras del claustro que el capítulo catedralicio está dispuesto a vender y encarga a una persona que lo lleve a cabo: “se acordó autorizar al Obrero mayor para vender la piedra extraída del jardín del Claustro de la Catedral Vieja” (Cabildo de 16 Agosto 1923). La venta no prospera y el capítulo determina que, si no se venden esas piedras, se empleen para “obras”: “teniendo en cuenta el poco precio por ella [la piedra] ofrecido, se acuerda que no se venda y se utilice en obras que se han de hacer en dicho claustro” (Cabildo de 15 Octubre 1923). Podríamos pensar que se llevó a cabo esa reutilización. Sin embargo, las actuaciones de restauraciones que se estaban llevando a cabo desde principios del siglo XX y hasta el inicio de la República, de la mano de los sucesivos arquitectos –y particularmente de Repullés y Vargas y de García Guereta-, consistió en suprimir los elementos añadidos (como en el patio Chico), aligerar los muros (del perímetro del claustro) y las bóvedas de la Torre del Gallo y también de la nave norte. No podemos afirmar que las actuaciones de Guereta – iniciadas en 1926- contemplasen añadir, embutir, rellenar; de acuerdo con lo que sabemos, podemos sostener que más bien optó por suprimir, vaciar, extraer, siguiendo en eso la dinámica que ya había iniciado Repullés y Vargas desde los albores del siglo XX, cuando extrajo de arcosolios y de la puerta de la primitiva sacristía sillares sin ninguna labor. En otras palabras, no es probable en absoluto que las piedras que se querían vender en 1923 estén reutilizadas en muros catedralicios y desde luego no lo están en el pavimento de piedra de Arapiles que definen los andadores en cruz del patio. El intento de venta es anterior al inicio de las labores de restauración de García Guereta, pero justo después del fallecimiento de Repullés y Vargas, en el año 1922, sin que se pueda establecer una relación ni directa ni necesaria entre ambos hechos.

¹² Al margen, existe un descontextualizado capitel fitomorfo del que podemos afirmar rotundamente que su lugar de origen es externo a la catedral, de un establecimiento religioso de la propia ciudad

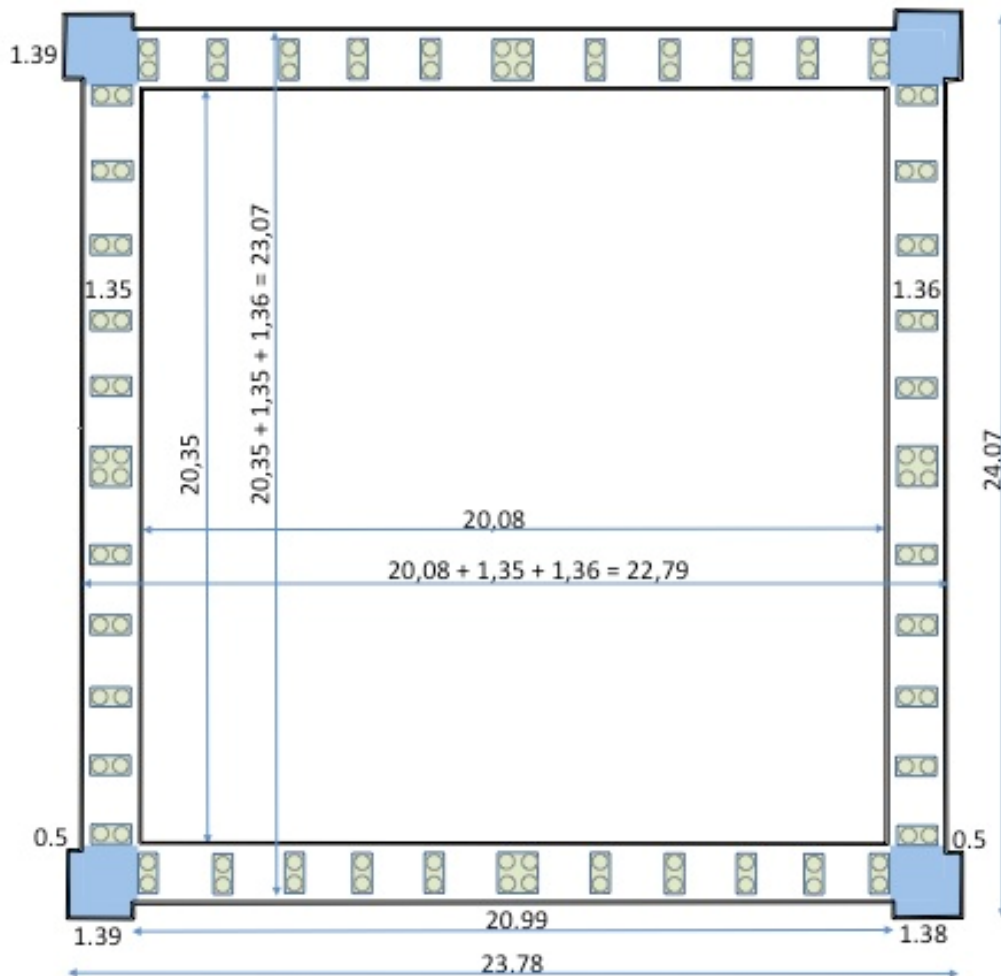
El patio en el que se encontraba la partida de piedra que se ponía a la venta no fue visitado por nadie a lo largo del siglo XIX y del primer tercio del XX. Al menos, ningún visitante ni historiador lo menciona, y mucho menos lo describe, y tampoco nadie lo reprodujo en dibujo o en fotografía. La imagen más antigua que tenemos del patio del claustro catedralicio fue tomada en 1940 o muy pocos años antes.



En ese momento, se ve completamente limpio, ajardinado, y ofreciendo una perspectiva muy atractiva, que difícilmente habría sido obviada por visitantes anteriores si no fuera porque no se abrían las puertas de las galerías o porque el aspecto del patio era desagradable, por la

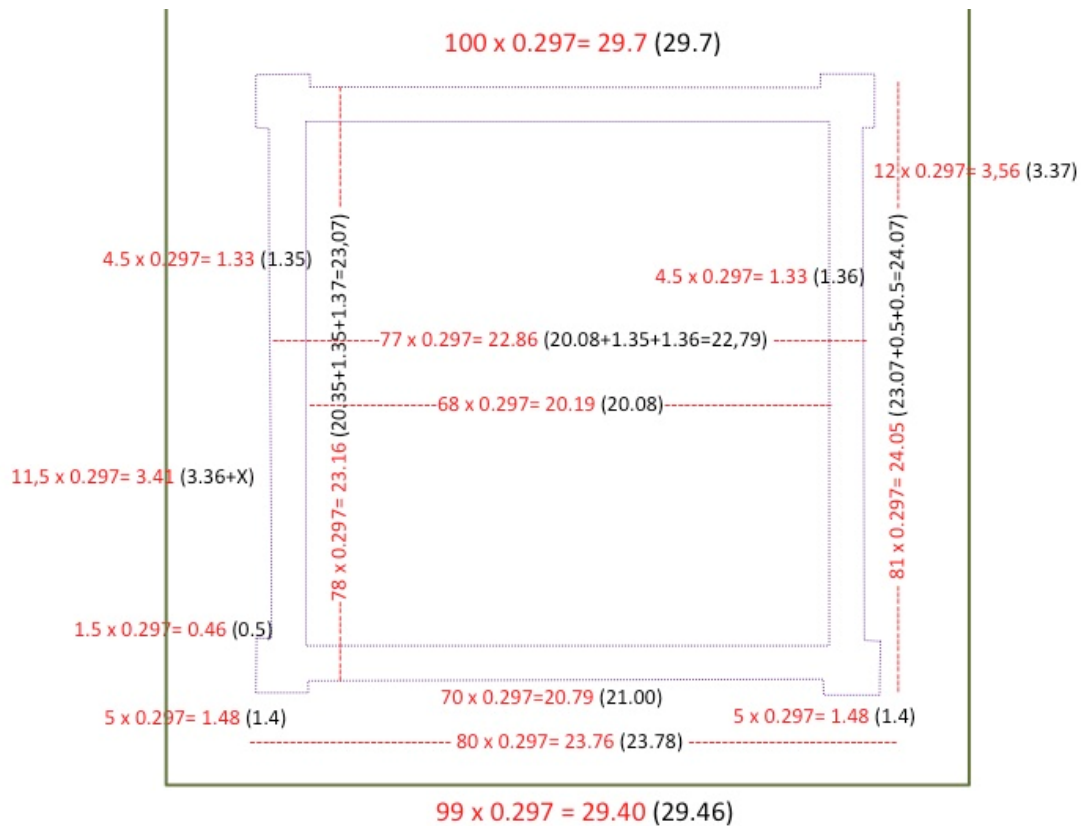
acumulación de materiales. La reutilización del mismo como depósito lapidario y escombrera no era la mejor carta de presentación. La parca descripción de Gómez-Moreno no sólo es elocuente del desinterés que le produce, sino que es imposible deducir ni sostener que entró a visitar el vergel y lo que en él hubiera. Pero al margen, las pantallas neoclásicas estaban dotadas de ventanas de madera cerradas que impedían ver su interior, cuarterones que hoy han dejado lugar a rejas. Podía pasar completamente desapercibido y así sucedió hasta que se realizaron las primeras fotografías, posteriores al triunfo del régimen franquista por lo que se ve en ellas.

2. Las galerías claustrales de Mas del Vent



En la finca de Mas del Vent (Palamós) existe un conjunto de pórticos claustrales románicos contruidos con piedra salmantina de Villamayor, que en su estado actual miden 22,75 metros de distancia entre los perfiles exteriores de las galerías afrontadas, con una altura análoga a 4,5 ms., con unas dimensiones que se corresponden con múltiplos del pie capitolino, con recrecimiento de los pilares angulares, con un despiece de dovelas con chambranas como

vemos en la galería de Santa María de la Vega (fórmula que podemos considerar, por tanto, salmantina), con una presencia de capiteles de cuño salmantino, junto a otros de origen del



norte de Burgos-Palencia (que también están en el interior de la catedral de Salamanca) y otros capiteles que copian (en sentido medieval, por supuesto) del claustro de Silos, que tienen evidencias materiales (geológicas y biológicas) científicamente demostradas e argumentativamente incontrovertibles¹³ que certifican que estuvo expuesto a la intemperie durante siglos, que tiene evidencias materiales (físicas y arqueológicas) de haber sido desmontado y remontado en, al menos, dos ocasiones¹⁴, y que tienen además una numeración cuya grafía se corresponde, más que con la de cualquier otro periodo, con la escritura de fines

¹³ Remito al estudio del equipo de geólogos y restauradores de Fempatrimoni.com encabezado por Marius Vendrell.

¹⁴ Son evidentes las incisiones concoides en las partes inferiores de los sillares provocados por el arranque por apalancamiento de piezas soldadas por argamasa. En modo alguno, puede falsificarse ese tipo de impactos concoides cuando la obra no ha estado montada y solidificada. Las incisiones se pueden reconocer tanto en los sillares de las esquinas como en las piezas que configuran el zócalo corrido. En ningún caso son los rastros de arranque de las piezas del lecho de la cantera, en su faceta inferior o durmiente, porque el alzamiento desde el lecho de cantera se hacía en los lados largos del paralelepípedo pétreo, mientras que los impactos que vemos hoy en Mas del Vent y aún más claramente en las fotografías de los años 1932-1934 cuando el conjunto estaba en Ciudad Lineal de Madrid, se encuentran en los lados cortos de los paralelepípedos.

del siglo XVIII¹⁵, como la que puede comprobarse que se empleó en el archivo catedralicio de Salamanca.



No hay ninguna referencia a estos pórticos claustrales antes de su llegada a Madrid. Es completamente lógico que así sea dadas las específicas circunstancias históricas que concurrieron en su desmantelamiento y depósito. Esos hechos, documentados, sucedieron a finales del siglo XVIII y, por tanto, antes de que comenzasen a deambular por Salamanca viajeros, eruditos y catalogadores. Si alguien vio la montonera de piedras, en el caso de que no estuviera envuelta de maleza, nadie reconoció en ella los restos del claustro catedralicio. Si parte o todo de él se depositó en el vergel, a la dificultad de reconocimiento le precedió la dificultad de visión, habida cuenta del ya mencionado carácter hermético del patio neoclásico.

¹⁵ Como confirman análisis de especialistas en epigrafía, como la Prof. Titular en epigrafía de la Universidad de Santiago, Ana Suárez

Ni siquiera podemos asegurar que accedió a él Gómez-Moreno, aunque podamos pensar que sería lo más lógico. Acaso se ha dado por supuesto, sin una base documental que lo justifique, que el catalogador tuvo acceso a todos y cada uno de los patios y corralas que dependían de la catedral o de otras instituciones eclesiásticas salmantinas.

El documento que tacha de falsas estas galerías claustrales es una carta enviada a título personal por Carmen Gómez-Moreno, desde The Cloisters de Nueva York, el 9 de Febrero de 1966. Incapaz de peritar sobre el asunto dado que no era su especialidad, Carmen Gómez-Moreno recurrió al director del museo, Rorimer, y a su padre Manuel Gómez-Moreno, con 96 años en ese momento. Ambos dieron testimonio de que el claustro fue construido en Madrid¹⁶. Gómez-Moreno afirma que cree que se trataba de uno que él visitó, pero no está en condiciones de afirmarlo tajantemente, y este matiz no es menor, porque de él depende la presunción de que el historiador granadino hubiese estado o no allí. Así las cosas, Carmen Gómez-Moreno concluyó que debía creer en la memoria de ambas personas sin ofrecer ningún dato más, ninguna información incontrovertible ni consistente. Es la memoria y la coincidencia de Rorimer y Gómez-Moreno lo que se esgrime con argumento concluyente: “uno tiene que creer”. Mejor será argumentar y demostrar.

La memoria de José Manuel Ortiz, de 86 años (y de su hijo homónimo de 62) dice algo completamente diferente: él vivió con el claustro desde 1931 hasta 1958, desde los 6 años hasta los 33 años, y vivió en aquel solar de la Ciudad Lineal donde estaba el claustro, con su padre, Julián Ortiz, capataz del montaje y responsable de la conservación del claustro durante más de dos décadas y media. No se invoca en este caso la memoria puntual de algo, sino una convivencia biográfica continua, no sólo con el claustro sino con Julián Ortiz, el capataz del montaje, durante esos mismos veintisiete años. Y el testimonio es inequívoco y certero: lo primero que hubo que hacer fue recrecer la tapia por mandato del propietario anticuario Ignacio Martínez, añade Ortiz que los camiones trajeron las piedras nuevas y las piedras viejas, que vinieron de Salamanca, que las piezas que faltaban se labraron hasta completar el conjunto y que cuando estaba todo completado y antes de montar se bañaban todas las piezas en anilina para homogeneizar el color. Ese fue el protocolo exacto que se siguió. Juan Manuel Ortiz jamás ha aludido a términos como “románico”, porque no emplea tipologías o terminologías académicas, pero sí transmite exactamente la información detallada sobre la ejecución. Ortiz, con sus 86 años, recordaba perfectamente, incluso un detalle tan puntual y suplementario como que el anticuario que vendió el claustro en 1958 tenía su tienda en la plaza Santa Ana; y

¹⁶ “... Rorimer thought that they could be from a cloister he knew that had been built somewhere near Madrid years ago and that was a fake. (...) M. Gómez-Moreno is almost sure that the cloister is one that he saw when it was being made in Madrid and that they put it up somewhere in the vicinity but he does not remember the exact location. (...) Both gentlemen have such incredible memories that one has to believe the coincidence of their recollections as completely reliable: “Rorimer pensó que podían ser de un claustro que él sabía [puede interpretarse así, mejor que ‘él conocía’ como se tradujo de la carta y que han seguido erróneamente quienes la han arguido] que se había sido construido en algún lugar cerca de Madrid hace años y que era una falsificación. (...) M. Gómez-Moreno está casi seguro de que es el claustro que él vio que cuando se estaba realizando en Madrid y que se puso en algún lugar de la vecindad, pero no recuerda la ubicación exacta. (...). Los dos señores tienen unas memorias tan increíbles que uno tiene que creer que la coincidencia de sus recuerdos es completamente fiable”.

en efecto así era, como se acredita con el documento de compraventa. Si recuerda sin dudar un dato completamente puntual y circunstancial, con más razón recuerda acertadamente todo lo relativo al monumento que centró su casa y su vida, y la de su padre, durante veintisiete años. Ese testimonio vale más que el de dos importantísimos eruditos que dijeron haber sabido de la construcción del claustro (1931-a.q. 1935) treinta y cinco años antes de que Carmen Gómez-Moreno les requiera (1966) expresar su memoria a una edad tan avanzada como la de Don Manuel Gómez-Moreno, que a la sazón tenía 96 años. Ortiz informó de la procedencia salmantina de toda la piedra, la vieja y la nueva, desde el primer momento en que brindó su información (7 de junio de 2012) y, por tanto, semanas antes de que ese origen fuera confirmado por el análisis geológico. Debo confesar que descreí de ese origen durante semanas y, en consecuencia, el entonces presunto origen salmantino no determinó, condicionó o indujo el avance de mi investigación. La geología fue la que dio razón y veracidad a ese dato que Ortiz conservaba, entre otros muchos.

3. Conclusiones

Evidencias de distinta naturaleza nos permiten afirmar que el conjunto es antiguo y auténtico; con tantos añadidos como sea necesario, con toda la voluntad de completar lo que falte, pero que es probadamente románico. Esas galerías corresponden al siglo XII en tanto que conjunto, en sus perfiles globales y en los perfiles específicos de los elementos que lo conforman. El cuadrilátero es histórico y no historicista, genuino y no ficticio, por más que contenga (como tantos otros conjuntos) elementos modernos, restaurados, substituidos. Podemos afirmar sin temor a error, y antes de entrar a examinar una por una cada una las piezas, como debe hacerse, que se conservaba completo, como mínimo, un lateral y el arranque de otros dos laterales del cuadrilátero, dado que de otro modo no puede ejecutarse un cuadrado de dimensiones predeterminadas.¹⁷ .

En estas galerías, de acuerdo con los elementos que conservamos desmontados y visibles como dovelas y fustes, se emplearon piezas que presentan numeración incisa (diferente de la numeración pintada que se dispuso en Madrid en 1958 para favorecer su remontaje en Palamós en 1959, numeración pintada que ya ha desaparecido hace años y que conocemos sólo por fotografías de 1959). Además, las dovelas presentan unos canales con forma de tridente o de pata de ave que, de acuerdo con su disposición, fueron labrados en las dovelas antes o inmediatamente antes de la inscripción de los números (que corresponden a fines del s. XVIII) porque los números se adaptan a los perfiles de los canales, y no a la inversa. Estos canales fueron labrados para favorecer el deslizamiento por su interior de la argamasa, que no podía ser un cemento hidráulico, de tipo portland, porque su naturaleza y densidad resulta prácticamente incompatible con la disposición de los canales, puesto que no fluiría por ellos.

Añadamos, por último, que en las galerías claustrales de Mas del Vent se encuentran dos capiteles con sendos motivos iconográficos presentes en edificios del norte de Palencia y de Burgos, específicamente en el pórtico de Rebolledo de la Torre y la iglesia de Vallespinoso de

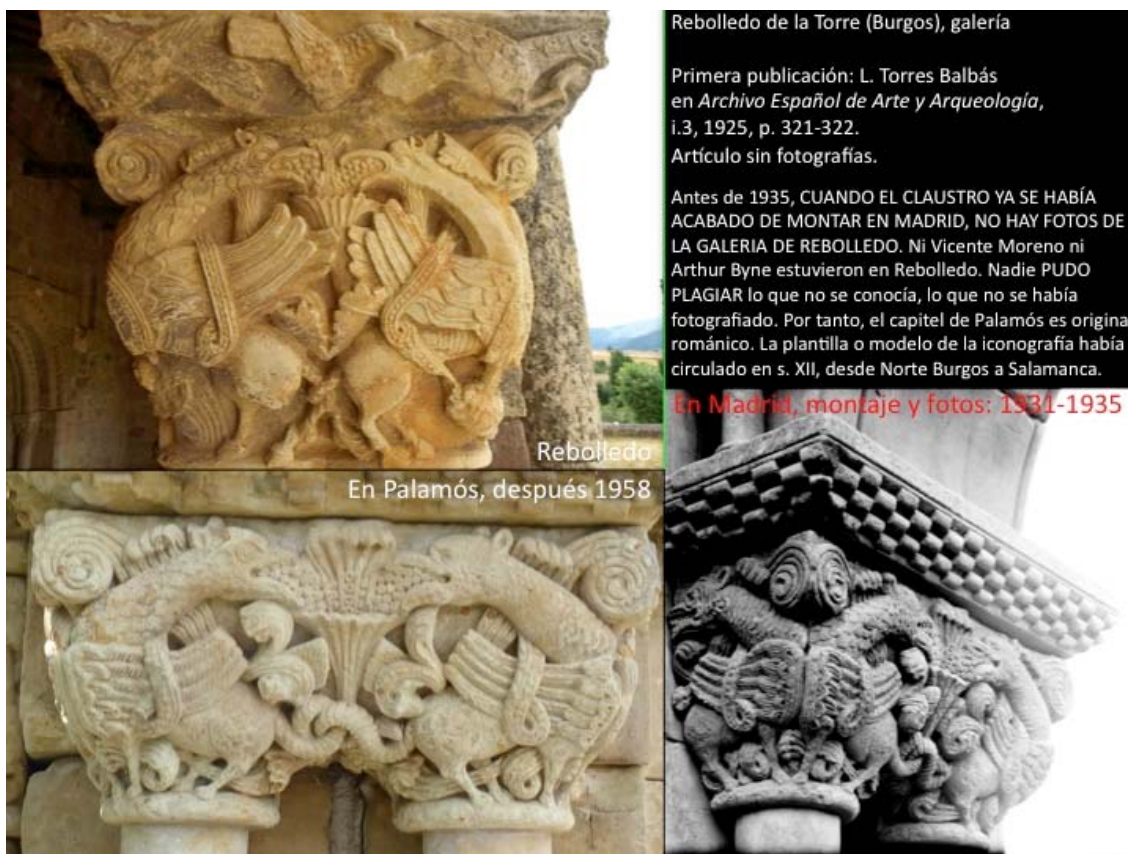
¹⁷ No faltará algún estudioso que creará poder afirmar que se puede cuadrar como se desee si todo es falso, pero no se haría ni ajustándose al pie capitolino ni a las dimensiones del patio catedralicio salmantino, y eso es irrefutable

Aguilar. El primero fue dado a conocer por primera vez con una imagen en 1935 y el segundo ya en la década de los años 40.

Moreno fotografió todo lo que pudo o le mandaron. Tenemos a nuestra disposición todo el fondo fotográfico de Moreno en digital en el Instituto de Patrimonio Histórico Español. Son centenares de fotos y se pueden ver una por una. No hay nada del alto Pisuerga ni de Campoo.

De Byne conocemos fotos sueltas por un lado y por otro las fotos que publicó en el libro "La escultura en los capiteles Españoles" redactado el texto por su mujer Mildred Stapley, 1926. La mayoría de los capiteles de ese libro son románicos y todas las fotos son de Byne. No hay ninguna de la zona del norte de Burgos.

El primero que publicó la existencia de la galería de Rebolledo fue Leopoldo Torres Balbás en un artículo de una página y media sin fotos ni dibujos en 1925. El siguiente artículo es de Huidobro ya a inicios de los años 30, de dos páginas y media¹⁸. En ese momento se dio a conocer la existencia de una capiteles que habían estado tapiados hasta 1928 y que por eso se habían conservado tan bien. Y de ahí nos vamos al libro de Gudiol y Gaya de 1948.



Dicho esto, no puedo negar que existan fotos de capiteles de Rebolledo entre 1931 y 1934 (momento en que puedo afirmar que el claustro estaba montado en Ciudad Lineal de Madrid;

¹⁸ Luciano Huidobro Serna: "Rebolledo de la Torre", en *La Hormiga de Oro*, n° 48 (1931), pp. 168-170

posteriores a ese año ya no importa), pero hay que demostrar que las tenían Byne y/o Moreno. Y de acuerdo con los fondos que podemos consultar en los lugares más arriba indicados, no era así.

Los capiteles de grifos de Mas del Vent y de Rebolledo comparten hasta en el menor extremo la misma plantilla. Esa extrema familiaridad no se puede extender a ningún otro capitel. Reitero que la pieza de Rebolledo no era conocida por nadie antes de 1935, al menos. No existen fotografías de estos dos templos ni en el fondo Moreno del IPH ni en las publicaciones de Byne-Stapley. Ni el fotógrafo del anticuario Ignacio Martínez ni su socio americano estuvieron allí ni en los alrededores; nadie podía reproducir las composiciones de esos capiteles porque nadie los había publicado. No pueden ser ni inventados ni plagiados. Esos dos capiteles, con absoluta e irrefutable seguridad, sólo pueden ser auténticos y originales. Los capiteles en cuestión tienen las mismas proporciones y dimensiones que el resto de los capiteles del conjunto. Si alguien quisiera persistir en la falsedad del conjunto de Mas del Vent tendría que defender que 42 capiteles fueron esculpidos nuevos en 1930 adaptándose en formato y dimensiones a dos que existían y que poseen las notabilísimas dimensiones de 45 cms. x 90 cms. x 40 cms.

Razones históricas, protagonistas, circunstancias, factores, ocasiones y oportunidades rebaten sin lugar a ninguna duda que el baldón de falsedad que se ha atribuido a este claustro como un estigma es una calumniosa e injustificada calificación. Ya sabemos de dónde proceden estos pórticos claustrales y por qué el zamorano Ignacio Martínez pudo intentar vender algo que nadie había descrito ni reproducido en el siglo XIX ni en las primeras décadas del siglo XX. Y sabemos por qué no logró consumir su venta: su socio murió en un accidente automovilístico en julio de 1935. Toda esta sucesión de datos son suficientes para exigir la protección de este conjunto y brindar a la comunidad académica y a los interesados que puedan acceder al monumento románico a fin de que continúe adelante su examen e investigación y, con él, la del conjunto monumental del que procede.

TEXTO PUBLICADO POR GERARDO BOTO EN LA REVISTA "ROMÁNICO" EN DICIEMBRE DE 2012, CON ARGUMENTOS COMPLEMENTARIOS A LOS APUNTADOS MÁS ARRIBA, PRESENTADOS EN EL CONGRESO DE LISBOA DE JUNIO DE 2013

El caso Palamós: del dictamen oficial al estudio exhaustivo y científico de los especialistas.

Gerardo Boto Varela

En diciembre de 2010 esta misma revista me brindó la oportunidad de dar a conocer a aficionados y especialistas la existencia de unas galerías románicas –o lo que por fotos parecían serlo- en una finca privada del ayuntamiento de Palamós. La obra no constaba en ninguna

publicación dedicada a arte románico o a patrimonio cultural. Tiempo después presenté un artículo, también breve pero con nuevos elementos de juicio, en los *Melanges* de homenaje a Xavier Barral i Altet, publicados en junio de 2012. Entre tanto, una conferencia pronunciada en la Universidad de Barcelona el 3 de mayo de 2012, dio lugar a un artículo aparecido en el diario *El País* el 5 de junio de este año y firmado por el periodista José Ángel Montañés. La decisión de publicar ese artículo fue completamente ajena a mí, tanto como los vertiginosos acontecimientos que se golparon en las semanas siguientes.

Con la atención mediática focalizada sobre las galerías, la Dirección General de Patrimonio de la Generalitat de Cataluña requirió observar el conjunto de modo directo. Personalmente he podido acceder a las galerías de Mas del Vent en una única y atribulada visita. No me consta que, hasta la fecha, ningún especialista en románico castellano haya podido examinar con pausa y escrupulosidad el conjunto de capiteles, basas, arcos, cimacios, sillares,... que componen aquel conjunto. No obstante, cabe confiar en que tanto el ayuntamiento de Palamós, consciente del valor del conjunto, como el propietario efectivo de la finca encauzarán esta compleja situación para que, en un futuro no lejano, investigadores y amantes del románico puedan examinar y justipreciar este conjunto insólito.

El informe de la Dirección General de Patrimoni de la Generalitat de Cataluña, emitido el 31 de julio este 2012, viene firmado por el Sr. Eduard Riu i Barreda. Cinco son las conclusiones del dossier, que extracto: es una presentación elaborada en el primer tercio del siglo XX o algo antes, instalada en Madrid desde 1931 hasta 1958; no se trata de un claustro románico desmontado de un emplazamiento medieval primigenio, sino de una recreación historicista; hay indicios fehacientes que apuntan que la obra puede contener un incierto número de piezas antiguas y elementos propiamente románicos; no se pueden identificar esas piezas románicas, pero se manifiesta su presencia; los elementos originales que pueda haber son de procedencia castellana o leonesa y del siglo XII. El informe se autoreconoce como un primer estadio de un trabajo de investigación que debe proseguirse –a decir del propio informe- con el objeto de discriminar lo moderno de lo pretérito, acotar si lo original tiene una procedencia única o plural, contextualizar el montaje del claustro con el paisaje cultural y comercial del primer tercio del siglo XX. Se afirma que en aquel periodo histórico proliferó el estudio sobre el arte románico tanto como su expolio y exportación, y que además brotó la creación *ex novo* de obras historicistas como esta, aunque seguramente combinada con un cierto número de piezas originales. Aunque falso, el conjunto se estima singular y merecedor de ser incorporado al inventario del patrimonio catalán, lo que se llevó a efecto en el mes de agosto de 2012.

Desconcertantemente, se ha emitido un juicio de valor taxativo sobre la naturaleza histórica de un conjunto, a pesar de que se reconoce no poder discernir –y, por tanto, menos aún aseverar- la idiosincrasia y cualidad de las partes de ese mismo conjunto. No se sabe qué elementos son románicos, pero se recalca sin titubeos que son escasos y además poco relevantes. El informe, que ha servido para construir y sostener una categorización oficial, concluye que el conjunto es ficticio aunque tenga componentes genuinos. Con esa misma argumentación, sin embargo, se podría colegir todo lo contrario: dada la congruencia tipológica y proporcional de todas las piezas del conjunto, la existencia de piezas antiguas comporta que la volumetría de las galerías sea fidedigna y no fantaseada. En otras palabras, todo lo nuevo que pueda haber -sea copioso o

escaso, escultórico o no- se ejecutó efectivamente ajustándose a los perfiles y medidas de las partes románicas -sean exiguas o cuantiosas-. Reposición, incluso si incorpora elementos postizos, no es invención *ex nulla*.

Para que el lector se haga una idea más cabal de la obra convendrá ponderar los argumentos sobre los que se construyó el veredicto oficial que inculca a las galerías claustales el baldón de la modernidad histórica y la falsedad artística. Sólo después de reflexionar sobre algunos de estos interrogantes cabrá una aproximación sin prejuicios a su génesis y antigüedad real.

La principal objeción se reconoce en la inexistencia de rastro documental o gráfico. Se niega que una fábrica de estas dimensiones pueda haber permanecido ignorada u oculta en los siglos XIX y XX. Dada la integridad que ofrece el claustro en las fotografías que Vicente Moreno realizó entre 1932 y 1936, se colige que el conjunto habría alcanzado el siglo XX sin pérdidas, lo que supondría que, de modo inaudito, sobrevivió indemne a las aciagas consecuencias de la desamortización de 1835. Que estuviera ileso y a la vez inédito son dos circunstancias incompatibles, sentencia el informe, dada la multiplicidad de estudios que se fueron sucediendo en España desde el siglo XIX. Ciertamente, no es fácil encontrar otro ejemplo en el que se hayan conjugado esas dos condiciones. El argumento es contundente y no puede ser soslayado. En el artículo de 2010 ya indiqué que era fundamental desentrañar esta cuestión. No obstante, que se afirme que tiene elementos antiguos y modernos proyecta la hipótesis de que el claustro no llegó completo al siglo XX. Que fuera de propiedad privada ayudaría a entender su silencio en los medios eruditos. Así por ejemplo. Gómez-Moreno en Salamanca tuvo que recurrir al rector Unamuno para acceder a monasterios vetados antes a todo el mundo y cuyos contenidos se desconocían.

Sin duda, algunos claustros sobrevivieron intactos a la Desamortización, desde Silos a S. Esteban de Ribas de Sil, pero otros sucumbieron sin dejar rastro, desde Sahagún o San Antón de Castrojeriz a Valparaíso o Gumiel de Izán. De este, queda un puñado de capiteles (parroquia) que se dice procedentes del claustro, sin certeza; uno sólo consta hasta hoy de Ibeas de Juarros (particular) y el mismo balance obtenemos para Sahagún (M. de León), la casa benedictina más importante de la península. De la culta abadía de Benevívere conocemos el grabado de Pérez de Vila-Amil, que no encaja con el único capitel (M. de Palencia) que hasta ahora nos consta que viene de esta canónica y acaso de su claustro. Dejemos dicho, por cierto, que la longitud de 23 metros largos (contados los machones sobresalientes de los esquinazos, como los de claustros cistercienses) de las galerías de Palamós caben en el cuadrilátero claustral de la catedral vieja de Salamanca o en Benevívere, aún espera una fructuosa excavación arqueológica. En otras palabras, importantísimas casas religiosas se extinguieron en el siglo XIX y en el umbral del XX sin dejar huella escrita ni gráfica, corriendo una suerte inversa a otras que pasaron el gran estrago histórico sin lesiones.

Por otro lado, la forma del claustro es leída por el informe como axioma de falsedad. Las cuatro galerías claustales de Palamós –dos montadas hasta la cornisa y dos sin fustes ni arcos- presentan desde zócalo unas dimensiones homogéneas, lo que genera en planta un cuadrilátero regular. Se rebate esa regularidad por entenderse que prueba, de manera explícita, que este conjunto es una impostura proyectada por un diseñador moderno, dado que

“la gran regularidad de la forma y medida en planta y altura no se da casi nunca en la realidad arquitectónica antigua y menos en una construcción monástica medieval, donde las fábricas (...) no producen nunca geometrías perfectas sino llenas de adaptaciones más o menos forzadas y de inevitables irregularidades”. El dictamen añade que la perfección de las piezas, de los perfiles del conjunto, no puede leerse sino como síntoma de ardid y fraude. Que en las restauraciones las partes insertadas, añadidas o substituidas se ofrezcan con aspecto nuevo es una obviedad. Que muchas se repusieron con el ánimo de que fueran difícilmente distinguibles, también: recuérdese el caso de San Vicente de Ávila. Sobre la regularidad, por otro lado, bastará invocar el caso del claustro premonstratense de Aguilar, el benedictino de Arlanza, los de las catedrales de Lugo, Mondoñedo, Salamanca y Ciudad Rodrigo o los cistercienses de Moreruela, Matallana, Sacramenia, ... Son tantos los claustros hispanos de planta cuadrada regular que resulta fútil dogmatizar sobre su inexistencia. El de Palamós, por tanto, lejos de ser insólito, responde a una fórmula habitual en claustros medievales auténticos.

La multiplicación de capiteles con motivos de repertorio silense constituye un elemento extremadamente llamativo, pero también desconcertante, de este conjunto. De las 44 cestas de Palamós, 24 reproducen motivos del patio de Santo Domingo, tanto del Primer Taller (ca. 1100-1110) como del Segundo Taller (ca. 1160-1175) (Figs. 2 y 3). Es insólito que en tiempos del Segundo se retomaran modelos del Primero (del que no conocemos otra estela que unos torpes capiteles de Covarrubias). No tengo una explicación satisfactoria para esta recurrencia única. Más peculiaridades: todo el repertorio, del Primer y del Segundo taller, fue aplicado a capiteles tangentes de collarino exento, la tipología específica del Primer Taller, que también se encontraba en la escultura tardorrománica, como la del claustro de Benevívere, a tenor del grabado de Pérez Villa-Amil. Los motivos silenses se aplican en algunos casos con literalidad respecto al modelo, en otros se recrea la plantilla invirtiendo en espejo la disposición de los motivos animales o se modifican ornamentos y recursos, de un modo homologable al que pude comprobar en tantos lugares al examinar los ecos de la escultura silense. Ni en uno solo de los capiteles de Palamós se mezclan motivos del Primer Taller y del Segundo, a pesar que el Dr. Merino de Cáceres se haya hecho eco de esa idea. Todas las cestas de Mas del Vent están dotadas de figuración en los dos planos que quedan en medio de los collarinos exentos. Esta superficie escultórica, tratada discretamente en Silos y sin ambages en Palamós, llega aquí al alarde en la base de los bloques monolíticos de los capiteles cuádruples. En ese punto oculto, salvo para el espectador que se contorsione e introduzca su cabeza entre los fustes, se labraron correrías de animales entre fronda de un vigor y exuberancia plástica inusuales (Fig. 4). Se trata de una exhibición y derroche, tan creativo como innecesario para una pieza presuntamente falsificada. Esta escultura nada tiene ni de ingenua, ni de irreal. Para tan afortunados cinceles sólo conozco un paralelo, en el que se haya labrado la base recóndita de los capiteles compuestos: la fachada del capítulo de San Andrés de Arroyo. En otras palabras, en estos capiteles de plantilla silense no sólo se copia y se imita, sino que se crea. Y la creación es un relevante síntoma de originalidad si además, como en el caso de Palamós, los escultores no cometieron ningún anacronismo iconográfico, porque siguieron con la metodología habitual en el románico un cuaderno de modelos. Me temo que los escultores de estos capiteles no partieron de un álbum de fotos modernas, sino de un cuaderno de dibujos medievales.

Añadamos ya que se advierten dos modos de abordar la labra, dos talleres: uno interesado en la esculpir volúmenes y vacíos y otro en definir planos perpendiculares labrados en superficie. Nada de extraño. Conforme a esa dualidad, y con la misma tipología geométrica (prisma sobre troncocono), se efectuaron y yuxtapusieron los capiteles de la canónica de San Pedro de Villanueva (Asturias).

En Palamós, a mayores, hay veinte capiteles que nada tienen que ver con Silos. Algunos carecen de pedigrí y son obra espontánea de los escultores (Fig. 5). Entre estos se encuentran las piezas que más se asemejan a los capiteles dibujados por Pérez Villa-Amil en Benevívere. Entre el resto, unos están en deuda con plantillas que se emplearon en la catedral de Salamanca (iglesia y claustro), como los peones lanceros ante caballeros, híbridos con testa coronada o cogollos rematados en botones. La reinterpretación de los modelos es más explícita que en los capiteles de cuño silense. Añádase que los canteros que elaboraron los capiteles de Palamós dispusieron también de diseños de origen aquilarenses, presentes en algún caso en la misma catedral de Salamanca (dejemos apuntado que esa lonja fue un verdadero punto de encuentro de fórmulas y artífices dispares, de Aquitania a Oña, pasando por el Alto Campoo) (Figs. 6 y 7). Me refiero al Sansón sobre el León (el esquema más semejante a Palamós se encuentra en Vallespinoso de Aguilar) (Figs. 8 y 9) y a los grifos picoteando uvas (evidente y ajustada réplica de la composición de Rebolledo de la Torre). Lo significativo es que el único articulo relativo a Rebolledo (Torres Balbás) publicado antes de 1935 no tenía fotos. Tampoco se había dado a conocer Vallespinoso. De acuerdo con la digitalizada fototeca de Vicente Moreno, el fotógrafo que tanto trabajó para Ignacio Martínez no visitó el área aquilarenses. Sí consta, en cambio, que Arthur Byne estuvo en Aguilar de Campoo hacia 1915: fotografió dos rincones del pueblo, no así del monasterio. No hay indicio de que el americano estuviera en otras poblaciones de la comarca, pero se puede especular con una visita a Revilla de Santullán, cuyas pinturas fueron trajinadas en fecha incierta (en los años 10 ó 20) por el anticuario Raimundo Ruiz. Desde luego no aparece ningún monumento del área aquilarenses en el libro de su mujer "La escultura en los capiteles españoles" (1926), cuyas fotos son todas del propio Byne. La verdad es que en 1930-1935 - fecha de montaje para unos y de invención para otros - los capiteles de Vallespinoso y de Rebolledo no se conocían. Para demostrar que fueron plagiados será imprescindible probar que Martínez tuvo fotos de aquellas parroquias. Y si no son plagio, ¿qué alternativa cabe sino que sean originales románicos? No dejemos de mencionar que el reproche y prevención de algunos porque las galerías carecen de motivos historiados -religiosos o políticos- sería proyectable con el mismo argumento a los patios de Cuxa y a La Seu d'Urgell, sin ir más lejos. ¿Será eso el "lenguaje iconográfico medieval" que presuntamente desconocían los autores de estos capiteles? A veces, el que tacha de desconocimiento a otro es el que ignora en realidad.

Atendamos por lo demás al hecho, nada baladí, de que el anticuario Ignacio Martínez se hizo fotografiar en las galerías montadas, precisamente bajo los capiteles que presentan las composiciones del Sansón y de los grifos engullidores (Fig. 10). Me cuesta creer que el *falsificador* Martínez se retrata ante su falsificación. Martínez vendía un conjunto veraz, lo que no obsta para que pudieran estar completado o perfeccionado con piezas nuevas. Pero piezas modernas no eran, desde luego, los capiteles que menciono. Tampoco es fácil aceptar que sea pura invención el relieve del castillo que centra una de las galerías. De factura inequívocamente

moderna, conservado casi nuevo aún hoy, observa una tipología iconográfica que en Castilla se empleó a fines del s. XII en la sigilografía de Alfonso VIII (no en la numismática) y que en tiempos de Fernando III encontraremos sólo en lugares muy puntuales, como en el patio de San Andrés de Arroyo (sólo uno de los seis castillos que allí hubo respondía a esta tipología) y en el sello real miniado en la donación de Uclés a la Orden de Santiago por Alfonso VIII y Leonor (Tumbo Menor de Castilla. AHN): ilustrativo, el sello con el castillo de Alfonso VIII y la fortaleza santiagista con la forma del castillo heráldico de Fernando III. Para que alguien se inventara en 1930 un castillo cronológicamente coherente con la escultura tardorrománica debería haber tenido un conocimiento de erudición diplomática que le llevara al archivo de la Academia de la Historia, al Histórico Nacional o la catedral de Toledo. Parece un poco osado presumir tanto, pero quien quiera puede imaginar que Martínez y Byne contrataron a un historiador erudito.

¿Y qué decir de las columnillas que reposan sobre los cimacios y soportan los guardapolvos en los salmeres, esas columnas que se afirma sólo existen en San Juan de la Peña, de donde habría tomado su inspiración el plagiador? No sólo se encuentran en el claustro de la catedral de Girona, y con otro formado diferente en San Pedro de Soria. La analogía es muy notable con las piezas de Saint-Guilhem-le-Désert, pero no las expatriadas a Nueva York, sino lo que quedó quebrado *in situ*. Por cierto, que en Saint-Guilhem la chambrana está esculpida en una sola pieza con la dovela, solución infrecuente que se empleó también en las arquerías de Nuestra Señora de la Vega (Salamanca).

En la teoría de la falsificación global hay que dar por sentado que los canteros del siglo XX supieron cómo impostar la erosión en muchos capiteles y basas y hacerlo de modo congruente con una exposición secular a los agentes atmosféricos sin disponer de ese modelo erosivo en Silos o en Salamanca. Estamos requiriendo a los presuntos escultores modernos y falsarios precognición iconográfica, habilidad técnica, erudición heráldica, previsión de la evolución de los materiales pétreos y magisterio en geología. Y, además, ingenuidad: porque el castillo que repusieron -inventaron, diría alguno- lo dejaron incólume en la parte de la arquería, tanto que aún se ve así hoy cuando se está delante, pero se esforzaron por simular degradación y roturas en basas y cimacios. Como los escantillados por apalancamiento de las piezas de zócalos y machones angulares son harto evidentes (es fácil diferenciar los impactos modernos que simulan ser antiguos de los que son realmente pretéritos, como es este caso) en las fotos de Moreno -en las que no habrá que confundir sobrexposición lumínica con pulcritud pétrea- y no hay modo de negar que los bloques montados en Ciudad Lineal a partir de 1931 ya habían conocido, al menos, un destino anterior, el informe inventa un horizonte de ejecución en torno a 1900, para el que no hay ni protagonistas, ni contexto, ni causas, ni ocasión, ni propósito. El informe inventa, aquí sí, un horizonte de creación porque no se plantea las preguntas imprescindibles que todo historiador, e incluso todo editor de revista, debe formularse. En realidad, un informe pericial debería ser más elaborado con mayor pausa y, ante eventuales dudas, requerir un plazo de resolución más dilatado, a fin de evitar juicios de valor apresurados.

Las evidencias físicas en zócalos, machones y dovelas, las evidencias iconográficas en los capiteles y las evidencias químicas en las superficies son tozudas e indiscutibles. Que el

conjunto, toda vez montado en la Ciudad Lineal, era un producto repuesto con mimo y homogeneidad en las partes que faltaban y dispuesto para la venta a Estados Unidos, resulta indudable. La paternidad del negocio -y acaso del proyecto- a cargo del anticuario Ignacio Martínez Hernández, su sociedad encriptada con Arthur Byne o la frustración de la venta tras la accidentada muerte de este en 1935, son factores y actores incuestionables. Además, aunque a algunos desconcierte que Martínez asumiera la molestia y el gasto de trasladar y montar el claustro en Madrid -cuyo propósito no era otro que permitir la elaboración del dossier fotográfico mediante el cual se vehicularía la venta transoceánica-, nada tiene de extraño en el proceder del antiacuario: todos los alfarjes que poseyó y vendió fueron desmembrados y trasladados desde los monasterios de origen, montados en los almacenes madrileños de Martínez, reparados y completados con tablas nuevas, fotografiados por Moreno y, a la postre, destinados a las manos de Julia Morgan y W. R. Hearts. Con el claustro Martínez (y Byne) no hizo nada que no hiciera en los años 20 y 30 con las techumbres de madera. En suma, la muerte de Byne truncó la oportunidad de llevar a efecto el negocio.

El caso Palamós es apasionante. A menudo, el umbral de nuestro conocimiento científico está más allá del umbral de incógnita que nos plantean las obras. Por eso, los especialistas afirman ser competentes, porque saben desmadejar los laberintos de la historia. Los investigadores afirmamos ser Teseos, abastecidos o no por el hilo de Ariadna. Si reconociéramos que el umbral de incógnita de la obra sobrepasa nuestro umbral de conocimiento perderíamos nuestra vitola de autoridad científica. A mí no me importa reconocer que hay muchas vertientes de esta obra que aún desbordan mi capacidad para saber y responder. En realidad, creo que hasta la fecha los historiadores, arqueólogos y arquitectos no hemos hablado y opinado sobre lo que la obra es, sino sobre lo que de la obra alcanzamos a saber y discernir. Lo que resulta más reconfortante es constatar que progresivamente, y entre muchos, hemos ido acrisolando las preguntas adecuadas que deben plantearse a este estimulante enigma histórico. Acaso dentro de dos años se haya logrado dilucidar ya algo o mucho más de este nudo gordiano. Pero entre tanto, en esta singular pesquisa ha ido explayándose una averiguación on-line –con las insuficiencias y cualidades que le son propias-, a cargo de blogueros anónimos pero entusiastas, a las que muestro mi reconocimiento porque han permitido que algunas sombras se disipen ante aquellos que estamos acostumbrados a tratar con siglos de profundidad y no tanto con décadas inmediatas.

Hoy se está buscando documentalmente a la cuadrilla de canteros y escultores que, presuntamente, hubiera labrado el grueso o la totalidad de este conjunto. Pero no se halla tal rastro. Convendrá atender al nítido testimonio de D. Juan Manuel Ortiz, hijo del encargado Julián Ortiz Fernández: a la finca de la Ciudad Lineal llegaron a partir 1931, y procedentes de Salamanca, cargamentos de piedra nueva y piedra vieja que se conjugaron en el montaje, no sin antes ser bañado todo en anilina -prosigue Ortiz- para homogeneizar el tono de todas las piezas, las viejas y las nuevas. La ecuación es elemental: cuanto menor fuera la cantidad de piedras nuevas que llegó a Madrid resulta más probable que los canteros “neorrománicos” pasen documentalmente desapercibidos. Y a la inversa: un porcentaje alto o muy alto de bloques modernos sería obra de tantos operarios que, contractual o gráficamente, las huellas de su actividad aflorarían. Por ahora no aparecen. ¿Se logró cohibir el afán de conservar un recuerdo de todos los canteros y maestros de taller? A pesar de la paupérrima situación social

en la España de las décadas de 1920-30 la recreación completa de cuarenta y cuatro capiteles con sus correspondientes, basas, cimacios, arcadas,... hubiera resultado económicamente insensata. Nadie duda que resultaba más prudente y beneficioso adquirir que crear de la nada.

El claustro de Palamós es una obra excepcional. Es esta excepcionalidad la que le hace acreedor de atención, la que justifica el propósito de estudiar, de dar a conocer, de poner en valor social y cultural y de estimar su conservación en el estado más idóneo. En torno a este conjunto hay una duda razonable, desde luego, pero en el sentido inverso al concluido en el informe oficial y al planteado por investigadores familiarizados con la compraventa de obras románicas, pero acaso no tanto con la propia plástica del siglo XII.

Lapides in itinere. Instal·lació a Catalunya d'escultures pètries romàniques de procedència forana¹

Gerardo Boto Varela
Universitat de Girona

1. Col·leccionisme i comerç d'art romànic

Les primeres peces d'art romànic que van passar al mercat d'antiguitats, abans fins i tot que s'hagués generalitzat aquesta terminologia i que s'especifiquessin seccions amb obres d'aquest període, van ser taules pintades² i obres d'orfebreria i tresor sagrat, si s'ha de jutjar pel que veiem recopilat en les publicacions d'algunes exposicions³ i, amb menor incidència, en els fons de col·leccions barcelonines, com la de Miquel i Badia⁴ i una mica més tard la d'Espona, ben nodrida d'esmalteria de Limoges. Les creus, píxides o plaques van ser adquirides per antiquaris i brocants una vegada que aquestes peces havien perdut el valor litúrgic, encara que conservaven el material, en estar executades sovint amb metalls preciosos, esmalts i en ocasions amb pedreria.

L'adquisició d'obres d'art del període romànic per part dels col·leccionistes de l'alta burgesia barcelonina va trobar un esperó en la valorització que va experimentar l'art d'aquest període des de diferents i complementàries perspectives: estètica, comercial, política i ideològica⁵. Josep Gudiol va advertir que la primera Exposició Universal va suposar un veritable punt d'inflexió en l'estima del romànic: “Les taules

¹ En el desbrozo del paisaje de enigmas que constituye el horizonte de esta investigación, y de otras aledañas, he tenido la fortuna de avanzar con Nadia Hernández Henche. Conste aquí mi cabal agradecimiento.

² A la degana mostra de Vic de 1868 es va exposar el frontal d'altar de Santa Margarida de Vila-seca, conservat des de fa temps en el Museu de Vic. Ramón ORDEIG I MATA, “Museus, col·leccions i exposicions en el Vic del segle XIX”, *Ausa*, XIV -127 (1991), pp. 325-356, esp. 336. Aquesta peça també va formar part de l'*Exposición de Artes Suntuarias, Antiguas y Modernas* celebrada a la Universitat de Barcelona en 1877. L'àlbum heliogràfic de l'exposició, entre les seves seixanta làmines, no recollia una altra obra romànica que l'esmentat frontal: http://ddd.uab.cat/pub/l1ibres/1878/59932/albhelexpart_a1878@mnac.pdf.

³ A l'àlbum heliogràfic de l'Exposició de 1881 només es van reproduir tres obres del segle XII, dues creus d'esmalts *champlevés* i el samito procedent de Sant Joan de les Abadesses conegut com a pal·li de les bruixes i conservat en el Museu de Vic. http://ddd.uab.cat/pub/l1ibres/1881/59599/albexpartdec_a1881@bbassegoda.pdf. A. GARCIA I SASTRE, *Els Museus d'art de Barcelona: antecedents, gènesi i desenvolupament fins l'any 1915*, pp. 95, 265 y 277.

⁴ Josep PUIGGARÍ I LLOBET, *Álbum de la colección de Francisco Miquel y Badía principalmente en mobiliario, cerámica y vidriería: año 1887*, Barcelona, 1888, no es recullen obres datades al segle XII, sinó posteriors. Analitza la progressiva aparició de peces romàniques en col·leccions i exposicions barcelonines, V. DE LA FUENTE BERMÚDEZ, “Del altar a la vitrina. El coleccionismo del arte románico”, *Lambard. Estudios d'art medieval*, XXII (2010-2011), pp. 67-89, esp. 74.

⁵ Xavier BARRAL I ALTET, *L'art romànic català a debat*, Barcelona, 2009, pp. 41-69. Gerardo BOTO VARELA, “La presencia del arte románico en las colecciones privadas de Cataluña: de Josep Puiggarí a Hans Engelhorn”, en *La diáspora del románico hispano. De la protección al expolio*, Aguilar de Campoo, 2013, pp. 181-211.

romàniques catalanes **amb prou feines** excitaren la curiositat d'algú en temps anteriors a l'Exposició universal de Barcelona de l'any 1888"⁶. En l'interès per la comercialització d'obres del període romànic les pintures sobre taula i l'escultura en fusta van acaparar els primers moviments comercials. **Tot i** que es van produir reiterats i denunciats episodis de tensió i de competència per adquirir aquestes obres fàcilment transportables, no van deixar de tenir lloc conegudes, encara que emmudides, col·laboracions entre compradors privats i directores de museus eclesiàstics, com **ara** Plandiura i Gudiol, amb l'admirable davallament d'Erill-la-Vall com a operació de fons⁷. (Fig. 1)

És prou conegut que la compra de la pintura mural de l'absis central de Santa Maria de Mur i la seva exportació americana van impulsar totes les campanyes protectores vers les pintures murals romàniques per part del Museu de Barcelona i de la Mancomunitat de Catalunya a fi d'evitar la seva venda⁸. Malgrat que Plandiura va ser el promotor i beneficiari de l'operació Mur, amb l'ajut de León Levi entre d'altres, les autoritats que tant ho injuriaven i combatien no van evitar que fes el mateix amb les pintures de Sant Pere del Burgal que, només quan al 1932 la col·lecció de l'industrial va ser adquirida per al Museu d'Art de Barcelona, van acabar en una institució i una exhibició pública.

⁶ Josep GUDIOL, *La pintura Mig-Eval Catalana, Volum II. Els primitius. Segona part. La pintura sobre fusta*, S. Babra, Barcelona, 1929, p. 9. En l'*Àlbum de la secció arqueològica de la Exposició Universal de Barcelona*, Barcelona, 1888 es reproduïen arquetes i creus. Una de les creus esmaltades, de la col·lecció Espona, és la mateixa que es va reproduir en el catàleg de la exposició de 1881, esmentat en la nota 2, *supra*.

⁷ Fotografiat *in situ* per Artur Mas en 1907 –acompanyat per Gudiol, Puig i Goday– el grup es **componia** de set escultures exemptes. Cinc de les set figures es trobaven al Museu de Vic ja en 1911 (“Set imatges componen el grup del Davallament de la Creu que serveix como reconditori eucarístic al Misteri de Sant Joan de les Abadesses. Poc podia pensar aleshores que d'aquelles set escultures d'Erill, n'haguessin de venir cinc a formar part del nostre museu” Josep GUDIOL, *Anuari*, 1911-1912, p. 702. Llegit a de Mercé VIDAL I JANSÀ, “Joaquim Folch i Torres i Lluís Plandiura, dues personalitats apassionades pel nostre patrimoni artístic”, en B. BASSEGODA (ed.), *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis del patrimoni artístic a Catalunya*, Bellaterra, 2007, pp. 191-222, esp. 199). Les altres dues decoraven una sala de la mansió de Plandiura, al costat de quatre de les cinc talles del davallament de San Joan de Boi. Evidentment, Gudiol adquirí la seva part del lot en la mateixa operació que el col·leccionista barceloní i sense coneixença de Folch i Torres. Sobre davallaments, Jordi CAMPS, Xavier DECTOT (éds.), *Catalogne romane, Sculptures du Val de Boí*, Paris-Barcelone, Réunion des musées nationaux-Musée national d'art de Catalogne, 2004. Jordi CAMPS I SÒRIA, *Els grups d'escultura del Davallament de la Creu durant el romànic. De Mijaran i Erill al Santíssim Misteri de Sant Joan de les Abadesses*, Barcelona: MNAC, 2010. Marie-Pasquine SUBES, “Le Christ de Mijaran et ses liens avec la sculpture romane d'Erill la Vall et de Ripoll”, *Quaderns del MEV*, IV (2010), pp. 9-30.

⁸ Anke WUNDERWALD, Mireia BERENGUER I AMAT, “Les circumstàncies sobre la venda de las pintures murals de Santa Maria de Mur”, *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 5 (2001), pp. 121-129. Montserrat PAGÈS PARETAS, “Misión en el Pirineo: descubrimiento, arranque y traslado de los murales románicos al MNAC”, en *La diáspora del arte románico hispano. De la protección al expolio*, Aguilar de Campoo, 2013, pp. 212-242.

L'adquisició de l'escultura en pedra va tenir sempre una demanda menor, la qual cosa no significa que no es produís en ocasions. El cas paradigmàtic en la segona dècada del segle XX va ser el de l'escultura de l'exterior dels absis i de les portades oest i nord de Santa Maria de Besalú, reinstal·lades en la façana al carrer del palauet del Conventet de Pedralbes per voluntat de la família Peremateu-Sors i la batuta de l'arquitecte Sagnier⁹. (Fig. 2) Altres operacions es van portar a efecte amb tanta discreció que els seus extrems encara no han estat suficientment esclarits, com la relació que va poder tenir el propi Plandiura amb el desmuntatge d'algun edifici de la Vall de Boí i que futures investigacions per ventura aconseguiran raonar. Per descomptat, Plandiura va col·locar en diferents finestres de la seva casa-museu alguns capitells romànics (Fig 3), de procedència desconeguda alguns i altres arribats des d'Oropesa, tal com documenten les fotografies de Josep Salvany. De les seves talles en fusta no afegiré res ara.

Gràcies a una altra foto de Salvany, de 1916, comprovem que també Santacana havia instal·lat en una sala de la seva casa-museu almenys quatre capitells sobre fustos estilitzats per sostenir tres arcs. Les peces presenten una morfologia tardorromànica, en el deixant dels capitells que es despleguen pel trifori de Sant Feliu de Girona o en la façana de la Fontana d'Or. En aquesta línia es troben alguns dels capitells que hi havia aleshores a la casa Galls i algunes finestres de la casa de Plandiura. I encara caldrà indicar que en un dels menjadors del palau Maricel, Charles Deering va fer aixecar un retaulet sobre sengles columnes amb capitells romànics¹⁰. (Fig. 4)

Sigui com sigui, l'adquisició d'escultura romànica no va acaparar l'interès dels col·leccionistes catalans del primer terç del segle XX. En aquest mateix període es va desenvolupar una intensa activitat de trasllat de lots petrís, preferentment claustrés i portalades, arrasant amb tot el que podia ser adquirit en el sud-oest i el *midi-Pirinées* de

⁹ El palauet va ser adquirit per Àngela Sort al 1918, venut al 1942 a Antonio Batlló i adquirit al 1968 per Francisco Godia. Després del seu decés, una part dels drets de successió van ser retribuïts amb el lliurament al MNAC d'alguns capitells d'aquest lot besaluenc, que havia estat transferit a Barcelona al 1919. Luis MONREAL, *El Conventet. Historia de una casa en Pedralbes*, Barcelona, 1971, p. 114-116. Sobre la canònica de Besalú, Nazaret GALLEGU AGUILERA, *Santa Maria de Besalú. Arquitectura, poder i reforma (segles X-XII)*, Girona, 2007.

¹⁰ Bonaventura BASSEGODA, "Tres episodis de la història del col·leccionisme a Catalunya. Josep Puiggarí, i les exposicions de *l'Asociación artístico-arqueológica barcelonesa*, la pinacoteca de Josep Estruch i Cumella i el Palau Maricel de Charles Deering", en B. Bassegoda (ed.), *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis del patrimoni artístic a Catalunya*, Bellaterra, 2007, pp. 119-152. Id., "Charles Deering and the palacio Maricel in Sitges (Barcelona)", en *Collecting Spanish Art: Spain's Golden Age and America's Gilded Age*, Madrid-New York, 2012, pp. 149-173.

França i la Catalunya nord. Olivier Poisson i Geraldine Mallet han estudiat de manera molt detallada com es van produir aquestes vendes i trasllats¹¹, sovint cap a París com a primera etapa cap a altres destinacions en la pròpia França (mig claustre de Saint-Genis-les-Fontaines al castell de Mesnuls), a Alemanya (a la col·lecció personal de Goering en Nuremberg del claustre de Berdoues, dept. Gers) o més decididament a Estats Units (costa est i costa oest), amb el cas particularment sagnant per la seva significació del claustre de Cuixà. Els episodis d'arrencaments i trasllats clandestins d'escultura i arquitectura castellana cap als museus novaiorquesos o cap a la desafortada col·lecció de W.R. Hearts van ser especialment desgraciats, pel que fa a l'art del segle XII, a San Vicente de Frías o a Cerezo de Riotirón (Burgos)¹², a Sacramenia (Segòvia) o a Óvila (Guadalajara)¹³.

En aquest paisatge europeu el trasllat i comerç d'escultura romànica a Catalunya va tenir els seus particulars episodis. Encara està per estudiar amb profunditat quina és la relació històrica entre la canònica de Besalú i un dels lots de capitells esculpits que es conserven en la col·lecció Peralada on, com és absolutament conegut, van recalar algunes peces de la portada de Sant Pere de Rodes. Un important lot de capitells del monestir empordanès van acabar **creuant** la frontera i va arribar a París, dipositant-se finalment en el Musée du Moyen Âge des Thermes de Cluny¹⁴. Aquesta expatriació **d'escultures** romàniques es va produir en un temps en què altres peces, d'origen castellà, arribaven a Catalunya. És el cas de l'església de San Esteban de San Esteban de Gormaz¹⁵, transportades les seves parts **treballades** pel comerciant León Levi, responsable de l'arrencament i venda de les pintures de San Baudelio de Berlanga¹⁶. Així doncs, durant el regnat d'Alfons XIII però també durant el període de la República,

¹¹ Geraldine MALLET, *Les cloîtres démontés de Perpignan et du Roussillon (XII- XIV siècle)*, Perpignan, 2001. Ead., "Dispersion et restauration du cloître de Saint-Michel de Cuxa (XIXe-XXe siècles)", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 33 (2002) pp. 145-158. Ead., "La sculpture monumentale médiévale, objet de convoitise des collectionneurs américains au début du XXe siècle", in B.-H. Papoulaud (ed.) *Regards sur l'objet roman*, Arles, 2005, pp. 73-79. Hélène PALOUZIE, Geraldine MALLET, *Le cloître de Saint-Guilhem-le-Désert*, Arles, 2009.

¹² María José MARTÍNEZ RUIZ, *La enajenación del patrimonio en Castilla y León (1900-1936)*, Valladolid, 2008, I, pp. 81-92.

¹³ José Miguel MERINO DE CÁCERES, María José MARTÍNEZ RUIZ, *La destrucción del patrimonio artístico español. W.R. Hearst: "el gran acaparador"*, Madrid, 2012, pp. 421-475.

¹⁴ Xavier BARRAL I ALTET, "Un chapiteau roman de Saint-Pierre de Rodes au Musée de Cluny", *Bulletin monumental*, 133-IV (1975), pp. 321-325.

¹⁵ Carlos DE LA CASA MARTÍNEZ, Juan José RUIZ EZQUERRO, *Iglesia de San Esteban (San Esteban de Gormaz). Reconstrucción histórico-artística de un "expolio legal"*, San Esteban de Gormaz, 2002

¹⁶ Milagros GUARDIA, *San Baudelio de Berlanga. Una encrucijada*, Barcelona, 2010, *passim*. M. José MARTÍNEZ RUIZ, "La venta y expolio del patrimonio románico de Castilla y León: el caso de las pinturas murales", en *La diáspora del arte románico hispano. De la protección al expolio*, Aguilar de Campoo, 2013, pp. 11-57, esp. 19-36.

van haver-hi peces romàniques de pedra que van emigrar de Catalunya i unes altres que van immigrar cap al Principat.

2. Adquisició d'art romànic per part de Marés

Abans d'abordar l'adquisició d'escultura romànica en pedra per part de col·leccionistes particulars, amb l'objectiu d'engalanar les seves residències, convé recordar que les activitats de Frederic Marés, en aquest camp com en d'altres, van constituir un punt i a part respecte a l'actuació d'altres personatges privats. El cas de Marés va ser singular per les seves motivacions tant com pels seus recursos i la seva diligència mercantil.

En la figura de Marés conflüen distintes actituds: la del col·leccionista compulsiu des de la seva infantesa amb el gust i l'interès específic per la producció, estudi i acumulació d'escultura pètria i llenyosa, de diferents èpoques però amb particular interès en art romànic i gòtic. L'adquisició de peces de pedra, i sobretot d'escultura monumental, comportava la dificultat d'obtenció, extracció, trasllat i instal·lació, entrebancs que no presentava la de fusta. Malgrat això, Marés va comprar relleus, capitells, permòdols i estructures romàniques en pedra de Catalunya i de fora, procedents de poblacions de Galícia, Lleó, Castella, País Basc i Aragó: Nanclares de Gamboa (Alava), la torre de Tubilla del Agua (Burgos), Rocamador (Palència), Espinosa de Villagonzalo (Palència), Villaherreros (Palència), Segòvia, la portada d'Anzano (Osca) (Fig. 5), Carboeiro (Pontevedra)¹⁷, capitells de Salamanca polèmics per diferents aspectes¹⁸, a més de diferents lots de procedències desconeguda o imprecisa.

Les circumstàncies d'adquisició d'aquestes obres estan recollides en les memòries del propi Marés¹⁹, així com en les cartes i documentació que va acumular al llarg de la seva vida, dipositades al seu museu. No és difícil concloure que Marés va desenvolupar uns criteris selectius que li van portar a desestimar algunes obres. La veritat és que en els fons de la seva col·lecció es conjuguen peces de qualitat

¹⁷ *Catàleg d'escultura i pintura medievals. Fons del Museu Frederic Marés I*, Barcelona, 1991, p. 102-103, 109-130, 148-158 i 164-171.

¹⁸ *Bosc de pedra. Capitells medievals del Museu Frederic Marés (5.VII.2000-25.II.2001)*. Fitxa de José Luis HERNANDO GARRIDO: "Conjunt de capitells de probable procedència salmantina".

¹⁹ Frederic MARÉS, *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades. Memorias de la vida de un coleccionista*, Barcelona, 1977.

inqüestionable –com els marbres del mestre de Sant Pere de Rodes²⁰– amb altres més aviat discretes, com ara diferents capitells de l'àrea lleonesa o burgalesa. La **conclusió** resulta nítida: l'escultor-col·leccionista, d'acord amb les seves prioritats i gustos, va comprar sempre que va poder, per qualsevol àrea espanyola, del cap de Rodes al Miño, i tot el que els seus mitjans econòmics li van permetre.

Allò inequívoc va ser que Marés va comptar amb la connivència d'autoritats eclesiàstiques i civils, així com del context sociopolític per poder adquirir i transferir les peces fins a Barcelona. Aquest context social –independentment del polític– existia en els temps de Plandiura o de Levi. A diferència d'alguns col·leccionistes, Marés no especulava amb les obres. Les adquiria i no tornava a vendre-les. Tampoc pretenia ornamentar la seva casa amb elles, entre altres raons perquè la proporció entre col·lecció i domicili es va veure desbordada des de dates primerenques. Per això, i sens dubte per una vocació ciutadana, Marés va anar plantejant i desenvolupant una col·lecció que no només tenia sentit de portes cap a dins, sinó amb la visita regulada dels veïns de la ciutat. I aquesta era una diferència substancial amb els altres personatges que pels mateixos anys adquirien obres d'art medievals i, en el cas que m'ocupa aquí, romàniques.

3. El romànic a les cases dels col·leccionistes

El mercat de les obres d'art es va obrir decididament després de la Guerra Civil, com demostra el cas de Marés. Encara que no resulti molt diplomàtic reiterar-ho, no faltarem a la veritat si afirmem que Espanya havia estat una subhasta general abans i – una mica menys- durant la República i, per descomptat, tornava a ser-ho en els anys quaranta. El millor postor es portava les obres mobles i, en ocasions, algunes aparentment immobles.

En els projectes per redecorar algunes mansions, la instal·lació de peces romàniques continuava sent un criteri estètic i social. Antoni Batlló, després d'adquirir el 1942 el Conventet de **Pedralbes** i assumir les peces de Besalú que allí s'exposaven, va comprar i va manar acomodar dues noves portes de temples romànics desmantellats. D'aquestes obres, només una compta amb una atribució espacial i cultural: és una

²⁰ Jaume BARRACHINA, “Las portadas de la iglesia de Sant Pere de Rodes”, *Locus Amoenus*, 4 (1999), p. 7-35. Pilar VÉLEZ, Silvia LLONCH, *La Fortuna d'unes obres: Sant Pere de Rodes, del monestir al museu*, Barcelona, 2006.

obertura amb parells de columnes de fustos ornamentats, capitells fitomòrfics esquemàtics i animals, i doble arquivolta, pel que sembla, procedent de Nanclares de la Oca (Alava) (Fig. 6)²¹. Aquesta decisió ornamental, exercida per Plandiura en la segona dècada del segle XX, deutora de la moda domèstica americana d'ennobliment d'interiors, i acreditada sense anar més lluny a Sitges per Deering, constituïa un complet anacronisme en els anys quaranta. No obstant això, el criteri va ser secundat per altres promotors en aquells anys, com el doctor Cayetano Vilella.

L'operació de recreació d'un habitatge com si fos una ermita romànica a la finca Vora el Ter de Camprodon està embolicada en boires (Fig. 7). Al juliol de 1922, el comerciant León Levi va facturar en l'estació ferroviària de l'església de Sant Esteban de Gormaz (Soria) les pedres de l'església homònima en direcció a Barcelona en dues partides de 10 i 9 tones, respectivament. Només hi ha constància que en 1925 les peces no s'havien desempaquetat i romanien en vagons en l'estació de tren de Morrot (Barcelona). Fins al seu trasllat a Camprodon encara van transcórrer divuit anys. Durant tot aquest temps no coneixem gens de l'estat d'aquest dipòsit ni de les operacions que, amb discreció, va haver de dur a terme Levi per procurar vendre el conjunt. Malgrat els intents, no he aconseguit accedir a algunes informacions fonamentals. Per ventura entre la documentació que em consta que conserven els propietaris actuals podria figurar dades que confirmen si el responsable de la reinstal·lació va ser l'arquitecte Francesc Mitjans i Miró.

Va ser Gaya Nuño qui, convidat pel Dr. Cayetano Vilella, va visitar Vora el Ter i va acreditar la procedència i autenticitat de les peces romàniques disposades en els murs de la residència:

“Siempre supuse que las piedras y capiteles [de San Esteban de Gormaz (Soria)] salvados habrían emigrado a Norteamérica, y que, por no ser piezas de primera categoría, difícilmente serían publicadas. En ambos errores quedé por espacio de años, hasta que, cierto día, recibí la visita de don Cayetano Vilella, culto y acaudalado industrial de Barcelona, pero oriundo de Camprodon (Gerona). Dicho señor me aseguró que en esta ciudad

²¹ L. MONREAL, *El Conventet ...*, p. 99-101.

Convé no confondre Nanclares de la Oca amb Nanclares de Gamboa, d'on ve la finestra del Museu Marés (MFM 127), poble inundat pel pantà d'Ullibarri-Gamboa. Sílvia Llonc, conservadora del Museu Marés i a qui estic agraïda vivament, m'informà que el pantà es va iniciar al 1947, que al menys la finestra va arribar a uns antiquaris establerts a Oviedo. Aquests, poc després, la van vendre a l'antiquari Massot de Barcelona, qui a la seva vegada la va vendre a Frederic Marès, en algun moment abans de 1970.

quedaba lo mejor y más característico de la iglesia de San Esteban. Y, en efecto, allí estaba, es decir, sus puertas, canecillos, ventanas y capiteles, componiendo una iglesita en las inmediaciones de Camprodon, en una deliciosa finca propiedad del Sr. Vilella”²².

Havien transcorregut trenta anys des que les peces van sortir del poble de San Esteban de Gormaz i una part molt considerable d'aquelles dinou tones s'havia quedat pel camí. Donada la seva integritat intel·lectual, no dubto que Gaya va comentar tot el que va veure en aquella visita, realitzada en 1952 o poc abans. **Res** va dir llavors de l'existència d'un claustre, que més aviat simula ser un quadrilàter amb arcades, del que sí parla i presenta el exemplar de gener de 1957 de la revista *Arte y Hogar*. Es va reproduir en aquest magazine una foto del porxo amb l'enunciat: “'Voralter', una finca del Pirineo Catalán, donde se ha montado un auténtico claustro románico”²³ (Fig. 8). Així doncs, en aquells cinc anys (1952-1957) va tenir lloc la erecció d'aquests murs i arcs, que fins avui no han estat analitzats en termes acadèmics. D'acord amb les imatges disponibles, afectades per dificultats i obstacles, entenc que el perfil arquitectònic del quadrilàter no només és inventat, sinó que no conté pràcticament cap element estructural que **es** pugui considerar romànic: el sòcol és de maçoneria amb un empit de plaques fines, pilastres prismàtiques amb carreus sense antiguitat, igual que diversos bases i fustos i part dels cimacis; semblen originals un bon grapat de les dovelles i alguns cimacis, que presenten la mateix rigor formal que els de Vilabertran. Els elements escultòrics, mancant un examen detingut dels mateixos que requerirà de l'actitud favorable de propietaris i de la iniciativa de l'administració, manifesten una morfologia i ornamentació heterogènia. En realitat, són uns quants els capitells dobles que compten amb una morfologia i geologia dispar (Figs. 9 i 10). N'hi ha de troncocònics, amb collarí en bocell i bloc central amb àmplies fulles acanalades verticals i altres de fulles llises als angles amb espirals a sobre i àbac amb daus, genèricament anàlegs als del claustre de Sant Daniel de Girona, per posar un cas, del segle XII sense gaire concrecions; i d'altres amb perfil prismàtic, grolleres figures animals i collarí amb doble motllura, més propi del segle XIII, i al mateix període pot correspondre una peça de curta alçada que inclou base prismàtica i perfil pseudo-àtic, brevíssim fust octogonal y capitell de flors esquemàtiques però amb volum, i que tot plegat sembla el peu d'un altar més que una columna de galeria claustral (Fig. 11).

²² Juan Antonio GAYA NUÑO, “Dos reliquias sorianas de arte y literatura en Cataluña”, *Celtiberia*, 3 (1952), p. 32-39.

²³ Reproduït també en *ABC*. Madrid, 30 de gener de 1957, p. 12.

Encara podria ser romànic un dels capitells instal·lats al porxo de l'habitatge, amb lleons de perfil i tiges vegetals darrera, tot d'una imperícia pròpia de les manifestacions més rurals. Per descomptat, entre el romànic sorià trobaríem conjunts porticats de capacitació semblant, tot i que amb un altre repertori iconogràfic i ornamental (com ara Andalus, Aguilera, San Miguel de San Esteban de Gormaz, o més aviat Villasayas). No obstant, sense una anàlisi detinguda no puc assegurar ni tan sols l'origen sorià d'una part d'aquest lot escultòric.

El conjunt constitueix un *pastiche* compaginat amb limitada habilitat que pretén complementar una residència que, ja pel previ encaix de permòdols, arquivoltes o cimacis, pretenia simular una capella romànica. Una primera qüestió que planteja aquest conjunt és com i quan va ser obtingut al mercat d'antiguitats –a més de la procedència geogràfica i cultural dels localitzats elements originals que conté–, així com el moment i les circumstàncies en què va ser aglutinat prèviament. No és probable que aquestes obres es trobessin a la venda a Barcelona sense que Marés tingués coneixement d'això, encara que no li interessessin. Em pregunto si va poder existir alguna relació entre els elements instal·lats a Camprodon entre 1952 i 1957 i el lot que s'anunciava a la venda en *La Vanguardia Española*, el divendres 29 de març de 1946: “Vendo claustro de veinte arcadas y gran partida de piedra. Aragón esquina Vía Laietana”²⁴ (Fig. 12). La veritat és que el nombre d'arcs coincideix, però no hi ha cap altre indicatiu més concret. No descartaria, no obstant això, aquesta opció. En tot cas, aquesta operació em sembla completament autònoma dels intents de León Levi per vendre carreus i peces escultòriques de l'església de San Esteban de Gormaz, venda, per cert, que va poder fer amb molta menor diligència i facilitat que la que va culminar en relació amb les pintures de San Baudelio de Berlanga. Dit d'una altra manera, el mercat d'escultura va estar afligit d'unes limitacions i estancaments superiors al dels enteixinats o els frescos.

4. Estructures i escultures romàniques per a la casa de Hans Englehorn (Mas del Vent, Palamós).

L'empresari alemany Hans Englehorn, instal·lat a Barcelona des de 1944, va adquirir la finca de Mas del Vent a Palamós el 1955. La va vendre el Dr. Soler Roig, fill

²⁴ No hi ha hagut manera d'esbrinar quina persona o institució podia ser la propietària i venedora d'aquest conjunt petri.

de dues famílies terratinents de la comarca, perquè necessitava pagar la nova clínica (c. Corpernic, 130 de Barcelona), encarregada a l'arquitecte Francesc Mitjans (inici en 1953, conclusió en 1954), els contactes professionals del qual amb el gremi mèdic semblen freqüents en aquells anys.

A l'estiu i la tardor de 1958 Hans Engelhorn va rebre en la seva masia empordanesa els successius transports de pedra portats en camions de gran tonatge per l'empresa Mateu & Mateu, de Cassà de la Selva, des de Madrid fins a Palamós²⁵ (Figs. 13 i 14). En el document de compravenda es posen de manifest diferents qüestions²⁶. La

²⁵ A l'Arxiu Municipal de Cassà de la Selva es conserva un document mecanoscrit amb la *Historia de la empresa Mateu y Mateu* del seu empleat Josep BOSCH i amb data setembre de 1963; explica el trasllat del claustre pedra a pedra i indica: "todos viven los que lo presenciaron y fueron parte integrante de aquella locura de millonario (...) Toda aquella goya[sic] románica con piedras de más de una tonelada, organizado el desmontaje y montaje arco por arco, numerada piedra por piedra durante dicho transporte, casi todo un año. Fue otro trabajo titánico, perfectamente organizado". La referencia a aquest transport ja es va recollir a Eduard AYACH et al, *Tartanes i camions*, Cassà de la Selva, 2003, p. 24.

²⁶ Contracte mercantil privat entre dos particulars (l'antiquari E. García, i en el seu nom l'antiquari A. Bartolome, i l'industrial H. Engelhorn), conservat pels hereus d'Hans Engelhorn, que diu:

"En Palamós a veintitrés de julio de mil novecientos cincuenta y / ocho.

Don Ambrosio Bartolomé del Pardo, mayor de edad, del comercio y / vecino de Barcelona, calle de Sagristans nº 3, de una parte,

y Don Hans Engelhorn, conocido en España por Don Angel Engelhorn, / mayor de edad, del comercio y con domicilio en Barcelona, calle de Alcoy, nº 15, de la otra.

Obrando el primero en representación de Don Eutiquiano García Calles, / mayor de edad, del comercio, y vecino de Madrid, Plaza Santa Ana, nº 7, y / el segundo en nombre propio, de su libre y espontánea libertad, dicen:

Que convienen el presente contrato de compra-venta, con arreglo a / los siguientes Pactos:

PRIMERO: Don Eutiquiano García Calles vende a Don Angel Engelhorn, un / claustro románico, que en parte se halla desmontado, y que, / completamente montado, forma un cuadrado, cada uno de cuyos / lados tiene la longitud de veinte metros y sesenta y cinco cen/tímetros y consta de diez arcos, sostenidos en su centro por un / capitel de cuatro columnas, a cada uno de cuyos lados existen / otros cuatro capiteles de dos columnas y además el del ángulo / que forma el cuadrado de referencia que también es sostenido por / dos columnas, en cada uno de los lados de dicho ángulo, todo / cuyo claustro se halla sin cubrir y sin existir la pared de apo/yo del arco o envigado de cubrimiento.

SEGUNDO: El precio de dicha venta es la cantidad de un millón de pesetas, / que, en cuanto a quinientas mil pesetas, serán satisfechas por el comprador en el mismo momento en que Don Eutiquiano García / Calles firme el presente documento, y en cuanto a las obras quinientas mil, en el plazo máximo de noventa días a contar de la / fecha en que el nombrado vendedor ponga dicha firma.

TERCERO: Don Eutiquiano García Calles pondrá, por su cuenta y cargo, a / disposición del Sr. Engelhorn, los servicios de arquitecto y / aparejador que sean necesarios para desmontar la parte montada / de dicho claustro.

CUARTO: Don Angel Engelhorn se compromete a retirar el mencionado claustro / dentro del plazo de nueve meses a partir de la fecha en que Don / Eutiquiano García firme este documento, siendo de cuenta del / propo Don Angel Engelhorn todos los gastos que originase el tras-/lado del claustro objeto de esta venta, desde la Finca nº 9 de / la calle de Ángel Muñoz (Ciudad Lineal) de Madrid, a la Finca / "Mas del Vent" de la presente villa. A este efeto, al firmar / Don Eutiquiano García, estampará debajo de su firma la fecha / en que ha puesto la misma.

QUINTO: El presente contrato no tendrá validez alguna hasta el momento / en que ponga su firma la pie del mismo Don Eutiquiano García, / en cuyo momento, precisamente, adquirirá toda su validez legal.

SEXTO: Don Eutiquiano García, da, de ahora para entonces, la posesión / jurídica del claustro románico de referencia, a Don Angel Engel-/horn, y a partir del momento en que firme el presente documento / el propio Don Eutiquiano García, éste, se constituirá en posesor / en nombre de dicho Don Angel Engelhorn y depositario del repe-/tido claustro.

primera és que el venedor és un antiquari radicat a Madrid, Eutiquiano García Calles. Per recompondre el perfil d'aquest personatge s'ha invocat el testimoni escrit de Frederic Marès, encara que retallant determinades frases, per inferir i sostenir la incapacitat de García Calles per distingir allò autèntic de la falsedat en art medieval, i en el nostre cas a escultura monumental romànica. Valdrà la pena recordar les paraules de Marès íntegrament, si es vol mantenir una honestedat històrica²⁷.

Es precipitarà qui consideri que es tractava d'un antiquari de mitja volada. A més que sigui prou simptomàtic que des de 1951 el seu establiment obrís a la plaça de Santa Ana, veritable rovell de l'ou allà i aleshores, el propi Marès confirmava que García Calles era un comerciant que reiterativament proveïa a Carmen Polo de Franco, així com a banquers i ministres entre els quals servia constantment a Manuel Arburúa de la

SEPTIMO: Don Eutiquiano García, dentro del referido plazo de nueve meses / antes dicho, se obliga a entregar a la persona que Don Angel / Engelhorn designe, el claustro de referencia, como mandatario de / este último y mediante las diversas cargas de camionaje que para / ello sea necesario.

OCTAVO: Don Eutiquiano García, al firmar este documento, extrae de su poder / y dominio el claustro objeto de esta venta, reconociendo que a par-/tir de este momento será el único dueño del mismo Don Angel Engelhorn.

NOVENO: Don Eutiquiano García declara que el claustro vendido no se halla / sujeto a ningún gravamen; quedando convenido que durante el tiempo que permanezca en el solar, propiedad del mismo, dicho claustro no / se pagará ningún alquiler.

DECIMO: Don Eutiquiano García garantiza que no habrá ningún impedimento por / parte de las Autoridades para el traslado de dicho claustro a cual-/quier punto de España: quedando convenido que, de existir dicho im-/pedimento, el presente contrato quedará resuelto e inexistente.

UNDECIMO: Don Eutiquiano García se obliga de evicción con arreglo a derecho.

DUODECIMO: Los gastos de este contrato serán de cuenta del vendedor.

DECIMOTERCERO: Los otorgantes se someten a la jurisdicción de los Juzgados / y Tribunales de Barcelona.

Y para que conste y en todo tiempo pueda acreditarse lo pactado, firman / el presente contrato los señores comparecientes (debiendo firmarlo posterior-/ mente Don Eutiquiano García, en Madrid), por duplicado y a un solo efecto, que-/ riendo que tenga el mismo fuerza y vigor que si constara en Escritura / Pública.

[Firmas de Hans Engelhorn, Ambrosio Bartolomé y Eutiquiano García]

PACTO ADICIONAL: Se entiende que además de ser de cargo de Don Angel / Engelhorn el transporte del claustro, también será / a su cargo el gasto que origine el desmonte del mismo, salvo los de / Arquitecto y Aparejador, y todas las roturas que pudieran ocurrir en / dichas operaciones no podrán dar lugar a ninguna reclamación a don Eu-/tiquiano García. Don Eutiquiano García hace constar que sabe que este claustro fue restaurado hace unos treinta años y por esta causa no puede responder de la antigüedad de la totalidad de las piedras que componen el claustro.-

Madrid, veintisiete de Julio de mil novecientos cincuen-/ta y ocho.-

[Firmas de Hans Engelhorn, Ambrosio Bartolomé y Eutiquiano García]

²⁷ Frederic MARÉS, *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades. Memorias de la vida de un coleccionista*, Barcelona, 1977; cito per la reed. 2000, p. 261-262: "No eran las antigüedades su fuerte, ni mucho menos, digamos que no entraban en su competencia: su fuerte era las joyas, las blondas, los bordados y deshilados. Era, ante todo, un buen negociante; el comerciar era lo suyo y comerciaba con cuanto se le presentaba. Un día me mostró una cantidad de piezas de seda que había recibido de Londres. Otro día, le oí lamentarse del retraso en la llegada de un barco con cargamento de café. Llegó a negociar las cosas más absurdas. Para ello contaba con buenas relaciones. Ello no quiere decir que no llegara a tener buenas antigüedades, las tuvo interesantes; importó mucho del extranjero. Tenía un segundo que, como experto, asistía a las subastas que se celebraban en Suiza especialmente. Hubo un tiempo que tuvo las mejores piezas, tanto en escultura como en cerámica y esmaltes". Afegeix Marès que li va comprar ell i alguna anècdota.

Miyar, ministre de Comerç entre 1951 i 1957. Afegeixi's que García Calles –i això ho calla Marés– era un dels pocs, sinó l'únic, antiquari madrileny que disposava de valisa diplomàtica, privilegi extraordinari que li permetia treure i introduir obres a Espanya de manera discrecional. Dificilment es podrà deslligar aquesta prerrogativa del tracte preferent amb el ministre del ram precisament. Caldria considerar si el que importava en les operacions de García Calles era la legalitat dels extrems o, per contra, la precisa qualitat del material que posava al mercat, fos quina fos l'antiguitat i suport d'aquestes obres. El prestigi i èxit social de l'individu radicava en la seva credibilitat professional, al marge de qüestions morals i de la seva personal capacitat **d'expertesa**, perquè per saber del que no eren les seves especialitats ja tenia a col·laboradors solvents, com reconegué Marés.

Un segon aspecte que cal tenir en compte és que la primera i única vegada que García Calles apareix relacionat amb el claustre palamosí és en el moment de la seva venda. Fins al mateix any de 1958 la propietat nominal d'aquell conjunt era de l'antiquari Ignacio Martínez Hernández, al que tornaré més avall, i un cop la seva defunció al desembre de 1956, del seu únic fill i hereu, Federico Martínez, restaurador d'antiguitats del Barri Gòtic i veí de Barcelona des de 1936, quan la família Martínez es va traslladar de Madrid a Barcelona, amb els primers compassos de la Guerra Civil. Així doncs, la consumació comercial de la venda del claustre –que Ignacio Martínez havia procurat des de 1932 fins a 1935 i no sé si veritablement va perseverar en això després de 1939– es va produir només quan es va consumir la mort del pare i la herència del fill. Un cop que Federico Martínez, qui a diferència del seu pare no tenia cap vincle personal afectiu amb els inquilins de la finca on hi havia el claustre a Ciudad Lineal, es va interessar en la venda no va trigar més d'un any a dur-la a terme. No obstant això, per portar-la a efecte va establir algun tracte comercial que no he pogut concretar amb l'antiquari García Calles, bé com a soci o bé com a nou i efímer propietari.

La tercera qüestió afecta a l'auxili pericial del qual es va proveir Hans Engelhorn en el moment de la compra del conjunt romànic. Consta que supervisà i concedí el vistiplau de l'operació Baldomero Falgueras, qui, el 1961, constituirà i serà el primer president del gremi d'antiquaris de Barcelona²⁸. És difícil, aleshores, sostenir que ni qui

²⁸ La informació directa va ser proporcionada a la tardor de 2008 per l'editora Maite Bermejo, vídua del polígraf, acadèmic i crític Rafael Santos i Torroella († 29.IX.2003), amics personals de H. Engelhorn i de

venia ni qui comprava no tenia competència ni aptitud per reconèixer la naturalesa genuïna del conjunt venut com a romànic i a un preu que ho justificava.

Un quart aspecte a considerar és el relatiu al procés de desmuntatge i remuntatge. Que el document expliciti la intervenció d'un arquitecte i aparellador en l'operació de fitació convida a considerar que en la reinstal·lació a Palamós es requeririen els serveis d'un mestre d'obres. La memòria oral en la vila empordanesa confirma que van treballar cinc operaris sota la batuta del mestre Joan Reig i Albosa, especialitzat en rehabilitacions monumentals i patrimonials, amb la participació activa i constant de Joan Gallart²⁹. Val a dir, en primer lloc, que mercè a les fotos de l'àlbum familiar dels Ortiz –la família que va conviure amb el claustre des de 1931 fins a 1958, els quals tornaré a esmentar més a baix– podem afirmar que en el solar de Ciutat Lineal no es va quedar ni una sola pedra i que pel procés de desballestament es van emprar només fustes. A Palamós, per la instal·lació es van emprar també fustes i cordes³⁰ (Fig. 15), expressió del coneixement d'un ofici tan tradicional que sembla remuntar-se segles, amb solucions de peus drets i cimbres molt similars a les que, en els anys 1955-1956, es van emprar per redreçar la galeria sud del claustre de Sant Miquel de Cuixà, sota la direcció de l'arquitecta Stym-Popper³¹.

4.1. Els testimonis fotogràfics.

Hans Engelhorn va encarregar al fotògraf palamosí Reynald Serrat que documentés a través de sengles reportatges tot el procés de construcció. Serrat va prendre instantànies amb la seva Hasselblad de 4x4 en el mes de febrer de 1959 per mostrar la instal·lació d'una arcada i en el mes de maig del mateix any les obres corresponents a una segona arcada, en aquest cas amb una seqüència de fotografies

tot el seu cercle artístic i cultural a Barcelona, incloent-hi el pintor Francisco García Vilella, qui va jugar un important paper en el coneixement de La Fosca per part d'Engelhorn i en la informació de que havia un claustre romànic a la venda a Madrid. Altres persones han confirmat aquests fets.

²⁹ Evarist PUIG, “El claustre Mas del Vent de Palamós. El lloc, els informes, els tractes i els protagonistes”, *Revista de Girona*, 277 (2013), p. 20-26, esp. 23. **Agraeixo** al fill de Joan Gallart algunes informacions de primera ma.

³⁰ Amb l'excepció del camió Buick amb grua emprat per alçar els blocs de pedra i assentar-los. Aquest camió de petita grandària, consta com a propietat de l'empresa Talcos Pirenaicos, S. A. – Figueras, des de juny de 1956 fins a març de 1959, quan va ser adquirit per Magdalena Faria Castillo, veïna de Palamós. Curiosament, l'amo de l'empresa de talcs no va sol·licitar instal·lar una grua en el seu camió fins a novembre de 1958. Un mes després s'emprava ja en les operacions de Mas del Vent, i allí va haver d'estar de manera gairebé permanent al llarg de tot l'any 1959. És evident que la instal·lació de la grua es conseqüència de l'encàrrec *ex professo* i en exclusiva d'Engelhorn.

³¹ Marcel DURLIAT, “La fin du cloître de Saint-Michel de Cuxa”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, II (1971), p. 9-16. Géraldine MALLET, *Les cloîtres démontés de Perignan et du Roussillon (XIIème – XIVème siècle)*, Perpignà: Archives communales, 2000. www.cuxa.org/cuxa.html

gairebé cinematogràfica. A la seva mort, els negatius de Serrat van ser cedits a l'Arxiu Municipal de Palamós, on es custodien³² (Fig. 16). Aquest reportatge de Serrat no inclou, almenys d'acord amb les fotografies inventariades fins avui, cap testimoniatge de les tasques corresponents a un tercer costat d'arcs, que podem assegurar que sí va arribar a ser muntat només gràcies a una foto conservada en l'arxiu de Radio Palamós. Aquesta tercera arcada, per motius que desconec, va ser desmantellada poc temps després. Les dovelles i carreus de la mateixa van ser distribuïts pels voltants del quadrilàter, juntament amb les peces corresponents al quart costat, que mai es va arribar a muntar³³, constituint una mena de camí arqueològic de regust romàntic (Fig. 17).

L'observació acurada de les fotos de Serrat permet comprovar que diferents peces, particularment les dovelles, presentaven una numeració pintada i una altra d'incisa, i que a cada peça les xifres d'una i d'una altra numeració no coincideixen. No són, per tant, una duplicació. La incisa encara es conserva, però la pintada no és visible ja en les dovelles dipositades en el sòl; no sé si per ventura quedarà cap rastre en els arcs que romanen muntats des de 1959. En tot cas, és obvi que si la numeració incisa hagués estat coherent amb la posició que tenien les peces en desmuntar-se a Madrid en 1958 no hauria hagut cap necessitat de pintar allà la segona numeració. Aquests números pintats van ser traçats pels operaris de Mateu & Mateu, segons l'esmentat testimoni de Josep Bosch, i van ser considerats per la quadrilla encapçalada per Joan Reig. Si els nombres incisos no seguien un ordre tal com anaven apareixent en el desmuntatge madrileny, és evident que aquests nombres no van constituir la guia i ordre quan es va ser aixecat el conjunt en Ciutat Lineal a partir de 1931. I si no es va seguir aquesta numeració com a pauta de disposició no hi ha raó ni justificació per considerar, ni menys encara sostenir, que els guarismes incisos i la llaura de les dovelles es van realitzar per al muntatge de Madrid i just abans de dur-ho a terme. La conclusió és òbvia: va existir un episodi històric i arquitectònic previ a Madrid.

Les instantànies de Serrat constitueixen el segon reportatge que al segle XX retrata la disposició de les peces i components d'aquestes arcades claustrals. Durant el període de la II República, el fotògraf Vicente Moreno va realitzar un detallat registre

³² SAM Palamós. Fons R. Serrat, nº 13224-13231. Fotos realitzades als mesos febrer-maig de 1959.

³³ Recordi's que el document de compravenda de 1958 reconeixia que al solar d'Angel Muñoz, 7-9 de Ciudad Lineal, estaven muntades tres files d'arcs, mentre la quarta no es trobava en peus. Així, Engelhorn va encarregar que el conjunt es recompongués en Mas del Vent almenys amb la mateixa disposició que havia conservat a Madrid. La immediata defunció d'Hans Engelhorn en 1960 sens dubte va afectar a la culminació del procés de reconstrucció del conjunt en la seva finca empordanesa.

fotogràfic del conjunt i de més de trenta dels seus capitells, tot per encàrrec del propietari de les galeries en aquells anys, l'antiquari zamorà establert a Madrid Ignacio Martínez Hernández. Aquest comerciant, que apareix retratat recolzant-se en una de les cantonades del quadrilàter, va encarregar sempre a Moreno les fotos professionals de les obres que adquiria per després vendre-les al mercat³⁴ (Fig. 18).

4.2. Els procediments comercials d'Ignacio Martínez Hernández.

Aquestes fotografies mostren un pòrtic gairebé complet, culminat el muntatge de tres dels seus quatre costats. S'ha arribat a dubtar de l'autenticitat de les peces, i, per descomptat, del conjunt. Encara que algunes veus han considerat que tots els elements es veuen clarament intactes, **res més allunyat de** la veritat. No només hi ha petjades d'un desmantellament precedent en els carreus angulars i en molts dels blocs del sòcol, sinó també en les dovelles i la filada superior; els capitells, per la seva banda, exposen un grau i un procés d'erosió per agents atmosfèrics coherent i previsible en peces exposades durant un molt llarg període de temps, que no es pot argumentar ni en la més prodigiosa i magistral falsificació de l'erosió secular (Fig. 19). No obstant això, les mateixes fotos de Moreno permeten reconèixer la presència de components (bases, fustos o cimacis) que són inequívocament nous, la qual cosa en el document de compravenda de 1958 s'enuncia com a “restaurats”. Del reconeixement que va fer Eutiquiano García que part de l'obra havia estat restituïda –“no se puede responder de la antigüedad de la totalidad de las piedras”– algú ha pretès deduir, per contra, que aquest aclariment era símptoma de la insolvència de tot el conjunt. No només es demostra així una paradoxal inclinació per deformar la realitat enunciada, sinó que s'arriba a reinterpretar-la com un contracte amb clàusula d'autoinculpació (i no d'exculpació), per part d'un Eutiquiano García que, presumptament, a la seva incompetència ajuntava l'ànim fraudulent que –es dóna per fet– és intrínsec a tot antiquari. Adduint aquestes dues premisses precintades no pot resultar més que un sil·logisme.

Al llarg de la seva vida Ignacio Martínez va adquirir els enteixinats de diferents monestirs. El protocol d'actuació va ser sempre el mateix: desmuntatge en el seu lloc d'origen, trasllat a les seves naus, muntatge en les mateixes, restauració de les sostrades afegint elements i policromia allí on calia, fotografia a càrrec

³⁴ Tots aquests clixés es conserven la fototeca de l'Instituto de Patrimonio Histórico Español sota la nomenclatura “Colección Martínez” “Foto Moreno”. Poden ser consultats on-line: http://www.mcu.es/fototeca_patrimonio

sempre de Vicente Moreno, difusió de les fotografies per a la comercialització de l'obra i, finalment, la venda (Fig. 20). S'ha pogut comprovar que diversos dels teginats de Martínez reproduïts per Moreno es troben el castell californià de San Simeon³⁵. El comprador va ser W. R. Hearst i la transacció va ser duta a terme per l'agent de Hearst a Espanya, Arthur Byne, soci de Martínez en varies operacions, com ha demostrat Merino de Cáceres³⁶. Quin procediment va seguir Martínez amb les galeries claustrals, d'acord amb el documentat per les fotografies de Moreno? Exactament el mateix que amb els enteixinats: adquisició, trasllat de les peces a un solar propi, rearmament de l'obra en aquest lloc, afegint-hi totes les peces necessàries per completar el conjunt, reportatge fotogràfic, elaboració d'un àlbum (amb tantes còpies com fos convenient) per presentar el conjunt davant els potencials clients, venda amb l'auxili d'intermediaris si era necessari i sortida de l'obra dels seus tallers. No obstant això, les arcades romàniques, restaurades i completades, no van arribar a ser venudes.

Les fotos de Moreno, que documenten que l'operació d'instal·lació era a punt de culminar, no estan datades. Podem afirmar que el reportatge es va dur a terme després de 1932³⁷ i abans de l'estiu de 1936³⁸. En aquest lapsus de temps va succeir un fatídic esdeveniment que no pot ser ignorat ni menystingut: l'agent de Hearst i soci de Martínez, A. Byne va morir en un accident de circulació el 16 de juliol de 1935³⁹. Atès que les obres que Martínez va vendre al mercat americà han estat detectades només en els projectes de Hearst, s'infereix de manera elemental que totes les operacions

³⁵ José Miguel MERINO DE CÁCERES, María José MARTÍNEZ, *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: "el gran acaparador"*, Madrid, 2012, p. 175.

³⁶ José Miguel MERINO DE CÁCERES, "El frustrado exilio de las conventuales de Alcántara y Calera de León. Noticias sobre la singular aventura corrida por los conventos extremeños", *Norba - arte*, 7 (1987), p. 237-266, esp. 264. J. M. MERINO DE CÁCERES, M. J. MARTÍNEZ, *La destrucción del patrimonio artístico español*, p. 173.

³⁷ No només el testimoniatge oral de Juan Manuel Ortiz, fill de l'encarregat del muntatge, el restaurador de talles Julián Ortiz, confirma que tota l'operació es va iniciar en 1931, sinó també les fotografies aèries del solar en 1930, en les quals es reconeix que s'ha perfilat un quadrilàter a la terra, però encara no hi ha ni una pedra, tallada o en bloc, en el sòl. L'arribada del material, el seu muntatge, l'afegit dels elements necessaris per completar el quadrilàter i la neteja de tot el perímetre per produir un escenari fotogènic va haver de portar almenys un any, encara que em temo que va poder ser més d'un. Així doncs, si les activitats es van dur a terme amb extrema celeritat i sense cap obstacle, s'hauria aconseguit la seva culminació com molt ràpid en 1932.

³⁸ Recordi's que Ignacio Martínez, que apareix en una de les fotografies orgullós davant la monumental restauració, va abandonar Madrid amb direcció a Barcelona ja durant els primers compassos de la Guerra Civil.

³⁹ José Miguel MERINO DE CÁCERES, "En el cincuentenario de la muerte de Anthur Byne", *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 61 (1985), p. 145-210.

transatlàntiques de Martínez van tenir a Byne com a mediador. ¿S'hauria embarcat Martínez en una operació de venda –i no diguem ja d'inici i construcció– d'un claustre de factura romànica, producte pel qual ja no havia comprador a Espanya⁴⁰, una vegada que Byne havia mort? Es col·legeix que la resposta només pot ser negativa davant la verificació que Martínez no sabia anglès⁴¹. Així doncs, sostinc que Moreno va realitzar les seves fotos entre 1933 i l'estiu de 1935 (Figs. 21 i 22). Després d'aquell moment simplement qualsevol operació comercial concebuda per aconseguir un rumb americà va quedar avortada. No hi ha més raó: el venedor no atenyia ja al mercat potencialment interessat en un claustre romànic i, per contra, el mercat nacional tenia un afecte molt limitat per aquest producte. A més, al cap d'un any just va esclatar la Guerra Civil i el venedor va canviar de territori. El claustre va quedar encallat en un solar, sense proposta de destinació. L'únic dubte que se'm planteja és si Martínez va estar veritablement interessat a vendre el conjunt a partir de l'any 1940. No va haver-hi cap moviment durant els anys que encara va viure, fins a desembre de 1956. El seu fill, en canvi, no va trigar més d'un any a trobar client, l'antiquari García Callés, i mitjançant ell, l'industrial alemany veí de Barcelona.

En el mes d'abril o maig de 1956 es va publicar en *El Alcazar* un reportatge signat per Germán Lopezarias titulat “Roma ha brotado en la Ciudad Lineal” en el qual donava a conèixer la existència d'un claustre romànic en un solar “cuidat gelosament” de la Ciutat Lineal⁴² (Fig. 23). Ignacio Martínez encara vivia i el reporter escriu: “el dueño está en Barcelona”. I concreta: “sabemos que estas piedras fueron traídas a Madrid hace veinticinco años desde León por el actual propietario (...) decidió levantarlo, posiblemente, para satisfacción suya”. Vint-i-cinc anys enrere era, justament, l'any 1931. Per León entengui's el que era llavors, la regió que incloïa les províncies de Lleó, Zamora, Salamanca i Palència. I sobre la motivació, el periodista no interpreta que

⁴⁰ El més conspicu, i en algun sentit estrambòtic, col·leccionista i acaparador d'obres medievals, mobles i immobles, va ésser José María de Palacio i Arbarzuza, III Conde de las Almenas, promotor a partir de 1920 del palauet del Canto del Pico. Aquest personatge va treure fraudulentament la seva col·lecció per ser subhastada a Nova York en 1928, camuflada com a préstec per a una exposició temporal, però l'expedient de denúncia per exportació il·legal no va prosperar. José Luis HERNANDO GARRIDO, “De elginismo hispano y patrimonio incomodo: notas sobre el palacio del Canto del Pico en Torrelodones (Madrid)”, *Codex Aquilarensis*, 20 (2004), p. 138-151. Id., “Robos de Bienes Culturales: el beneficio de la duda”, *Pátina. Revista de la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid*, 12 (2003), p. 109-124.

⁴¹ Informació, al costat d'unes altres que agraeixo sincerament, que em va proporcionar durant una entrevista en l'estiu de 2012 la neboda d'Ignacio Martínez Hernández, Paquita Lozano Martínez, resident a Zamora, on encara es pot visitar la botiga d'antiguitats de la família Martínez.

⁴² La fulla es conserva sola i sense els marges a l'Arxiu Històric de Catalunya. Per un seguit de deduccions relatives a l'autor que no cal detallar ara, he arribat a fixar any i mes, però no data.

estigués a la venda. Conclou Lopezarias: “desconocemos su valor y su antigüedad”. Un any després, el fill d'Ignacio Martínez duia a terme els tràmits de la comercialització.

La presència d'aquestes galeries claustrals en un solar gairebé buit, sense cap context arqueològic, no constitueix *per se* cap indicatiu d'autenticitat ni de falsedat. Tant o més que a la Ciutat Lineal, podria produir major desconcert trobar les arcades d'un claustre medieval – en realitat, segments de fins a cinc claustres encadellats– en el jardí d'un hotel de luxe a Nassau (Bahames). Encara que la seva configuració fantàsica, no s'ha projectat cap ombra de falsedat als elements que ho integren, malgrat mancar fins a l'any 2013 d'un estudi que avalés i documentés el seu origen i antiguitat⁴³.

4.3. Identitat geològica i origen geogràfic del conjunt claustral de Palamós.

Les pedres que componien les arcades claustrals que es van instal·lar primerament a Madrid i després a Palamós procedeixen de Salamanca. Ja ho va confirmar així el testimoni oral de Juan Manuel Ortiz⁴⁴, de 86 anys (i el del seu fill homònim de 62), que va viure amb el conjunt monumental des de 1931 fins el 1958, durant vint-i-set anys, i que durant tots aquests anys (llevat de 1936 a 1941) va compartir la casa i el solar amb el seu pare Julián Ortiz (Fig. 24), capatàs del muntatge i custodi de la seva preservació per ordre d'Ignacio Martínez. Aquesta procedència d'un element present en la biografia i en la memòria viva d'una família durant més de dues dècades i mitja, ha estat confirmada pels estudis geològics que determinen sense dubte que la pedra emprada és gres de Villamayor (Salamanca)⁴⁵. Acceptada aquesta qüestió, el debat ha passat a destriar si les peces del conjunt, i d'aquest en els seus perfils generals, són originals romàniques o, per contra, es tracta de l'obra de falsificació més extraordinària que s'ha dut a terme a Espanya durant el segle XX, pel que fa a escultura romànica.

Ortiz afirma que les pedres van arribar en camions, que en el solar treballaren operaris que tallaven les peces noves que faltaven fins completar el conjunt, que totes les pedres noves i velles van venir de Salamanca, que abans de muntar totes les peces van ser banyades en anilina per tenyir-les i procurar així homogeneïtzar el seu color i

⁴³ Celine BRUGEAT, “Le cloître de ‘Montrejeau’, un ensemble pyrénéen remonté aux Bahamas”, *Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, XLIV (2013), p. 183-194.

⁴⁴ Jose Angel MONTAÑÉS, “El claustro estaba en casa de los Ortiz”, *El País*, 8 de juny de 2012, p. 42-43.

⁴⁵ A càrrec de Màrius VENDRELL i el seu equip. Vegeu una argumentació accessible pels no especialistes a: <http://fempatrimoni.blogspot.com.es/2013/04/el-claustre-de-mas-del-vent-palamos.html>

que el conjunt va ser muntant costat per costat; aquesta última decisió va ser repetida a Palamós el 1959.

A aquestes alçades el lector haurà comprès àmpliament que per a la reconstrucció d'aquesta història, a més d'analitzar la materialitat del conjunt i d'examinar la documentació conservada, ha estat necessari trobar als **co-protagonistes** o als testimonis i escoltar la seva memòria. Quan alguna cosa ha succeït fa cinc, sis i fins a set dècades (més ja no), hi ha algú que **la** recorda. Totes les campanyes portades a terme per plataformes o associacions que pretenen una recuperació d'un passat no llunyà, com ara la de la *Memòria històrica*, parteixen d'aquest principi de memòria continuada però amb data de caducitat. Per la mateixa raó, hauria de quedar record d'una quantitat significativa de picapedrers de Villamayor, especialitzats en treballar aquesta pedra tan tova, que durant un període de temps van estar extraient, llaurant i esculpint pedra per a un claustre amb destinació a Madrid, perquè una operació tan agosarada no s'oblida mai. I aquest record seria encara més persistent si la quadrilla de picapedrers de Salamanca va haver de deixar el seu poble per treballar directament a Madrid, al solar de la Ciutat Lineal. S'ha rastrejat aquest record durant l'any 2012 per part de persones vinculades directament i per generacions amb l'ofici de picapedrer a Villamayor. No s'ha trobat cap rastre. No hi ha qui recordi alguna cosa que tingui a veure en tot o en part amb aquest assumpte.

Qui i com va poder fer de vell nou el claustre de vint-i-tres metres de costat y quaranta arcs en total? Quines eren les condicions materials, humanes, tècniques i iconogràfiques imprescindibles per produir *ex nihilo* aquest conjunt? Quants operaris haurien calgut i des d'on van arribar els operaris a Madrid? La possibilitat de produir una monumental falsificació com aquesta requereix, com a mínim, d'un equip nombrós de picapedrers especialitzats en pedra de Villamayor, un erudit en el mostrari iconogràfic romànic, fins i tot l'inèdit i encara i tot el repertori perdut al segle XIX⁴⁶, i visible només per gravats, i un especialista en heràldica castellana medieval. Cal trobar

⁴⁶ No cal invocar la necessitat o la disponibilitat de motllos de guix per reproduir capitells com ara els silenses. Ja vaig tractar aquesta qüestió i la falta de correspondència entre els capitells i motius emmotllats a Silos a inicis del segle XX i els temes que son presents al conjunt de Palamós a Gerardo BOTO VARELA, "Le cloître roman castillan replacé à Palamós (Girona). Avant-propos pour une étude", in *Le Plaisir de l'Art du Moyen Âge. Mélanges-Hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris: Picard, 2012, p. 557-564. La primera notícia del conjunt palamosí a Gerardo BOTO VARELA, "De Silos al Mediterráneo. El último claustro románico inédito de España", *Románico*, 11 (2010), p. 32-41.

tot això per afermar la falsedat. Aquesta, també s'ha de demostrar i no només imputar. La conclusió és tan clara como la memòria inexistent que contrasta, com s'ha argumentat, amb la que sí existeix.

Ignacio Martínez va fer transportar la pedra de Salamanca en camions, pedra ja esculpida, pedra que estava numerada amb traços incisos ja abans que el zamorà es fes amb ella. Com Martínez tenia la seva residència al carrer Angel Muñoz 15, a sis illes de distància de la residència de l'arquitecte García Guereta, responsable de la restauració de la catedral de Salamanca des de 1923 a 1930 almenys, l'aparellador salmantí Jesús García Maldonado ha formulat la hipòtesi que Martínez i García Guereta van entrar en alguna mena de col·laboració. És suggeridor i plausible establir aquesta relació i els fruits que d'aquella es derivessin, però jo fins ara no he aconseguit acreditar-la documentalment.

4.4. Preservació i clandestinitat. Testimonis i memòria

La primera mesura que va prendre Martínez, abans que les peces arribessin a Madrid, va ser incrementar l'alçada de la tanca que separava el solar del carrer. Aquesta informació va proporcionar-me-la Ortiz abans que es fessin públiques les fotos de Moreno (Fig. 18). Justament en la instantània en què veiem a Martínez recolzat contra un pilar de cantonada es reconeix al fons la tàpia incrementada en la seva altura, almenys dos metres. L'antiquari va prohibir a l'encarregat Julián que deixes entrar a ningú mai, ja que “ el claustro es para un americano y el americano lo traigo yo”.

Les paraules literals de Martínez, van ser repetides anys després per Julián Ortiz i retrunyen encara a la memòria de José Manuel Ortiz; a ell, però, no li consta haver escoltat mai el nom de l'americà. Encara el 1956 el reporter Lopezarias afirmava que li havia estat molt complicat entrar al solar perquè els seus llogaters eren molt gelosos i oposats a permetre l'entrada a qualsevol estrany. Només quan algú de la família de Martínez va donar permís, els Ortiz van obrir la porta a aquest articulista.

Amb aquests precedents, se'ns demana que creguem que el 1931-1933 Manuel Gómez-Moreno va visitar el muntatge de les galeries claustrals en el solar del carrer Angel Muñoz, 7-11. Per desmentir l'autenticitat del conjunt claustral palamosí s'argumenten dues objeccions: l'absència d'aquest conjunt en la historiografia i el testimoniatge epistolar de Carmen Gómez-Moreno de 1966, que reproduïa l'opinió del

seu pare, una de les màximes autoritats acadèmiques i polítiques de la història de l'art a Espanya durant moltes dècades del segle XX. Sobre les causes i circumstàncies que expliquen l'absència d'aquest conjunt romànic en estudis i publicacions dels segles XIX i XX m'ocupo en un altre treball. Aquí, em detindré en els paràgrafs que segueixen en el testimoniatge epistolar.

Abans **que** res, quedi constància que la carta és privada. Es conserva als arxius particulars d'Explotaciones Agrícolas Brugarol, S.A. titular fiscal de Mas del Vent. És la resposta a un sol·licitud de peritatge que va presentar el col·leccionista i *connoisseur* John Hunt de Dublín (1900-1976), que a la seva vegada havia estat demanat per Caroline Engelhorn⁴⁷. Malgrat haver estat signada el 9 de Febrer de 1966 en un paper amb capçalera del Metropolitan Museum of Art de Nova York, ni en l'arxiu del museu americà ni en els fons de la fundació Gómez-Moreno de Granada es conserva còpia d'aquest document. En altres paraules, Carmen Gómez-Moreno va escriure-la a títol personal, sense cap naturalesa oficial i sense representar l'opinió de cap institució.

Carmen Gómez-Moreno era incapaç de peritar sobre el valor i antiguitat de les pedres⁴⁸. Amb les fotos que li van proporcionar, afirmà que va recórrer al director del museu, James J. Rorimer (qui va morir el mateix any 1966), i al seu pare Manuel Gómez-Moreno, amb 96 anys en aquell moment. Carmen Gómez-Moreno declarà que tots dos senyors van donar testimoni que el claustre va ser construït a Madrid. Manuel Gómez-Moreno digué que estava gairebé segur que es tractava d'un que ell va visitar. Afegeix però, que no està en condicions d'afirmar-ho rotundament. Aquest matís no és menor. D'això depèn la presumpció que l'historiador granadí hagués estat o no allà⁴⁹. A

⁴⁷ Hans Engelhorn va morir l'any 1960. Amb posterioritat la seva vídua Caroline va cassar-se amb Fritz Wimmer. En aquesta circumstància de la seva vida i en aquell moment és quan es desperta l'interès de la Sra. Engelhorn per conèixer la naturalesa del conjunt adquirit pel seu primer marit.

⁴⁸ J. Hunt –en realitat la seva dona– va afirmar a la seva carta adreçada a Caroline Engelhorn que la màxima autoritat en art espanyol als Estats Units era Carmen Gómez-Moreno. La veritat és que les seves publicacions no avalaven aquest judici de valor, **ja** que ella va estudiar sobretot art gòtic italià. Si era cert però, que ella era una espanyola amb domini de l'anglès situada en una institució de gran prestigi internacional.

⁴⁹ “... Rorimer thought that they could be from a cloister he knew that had been built somewhere near Madrid years ago and that was a fake. (...) M. Gómez-Moreno is almost sure that the cloister is one that he saw when it was being made in Madrid and that they put it up somewhere in the vicinity but he does not remember the exact location. (...) Both gentlemen have such incredible memories that one has to believe the coincidence of their recollections as completely reliable”. A Caroline Englehorn li van fer arribar aquesta carta en anglès. Va ser ella qui li va proporcionar també la seva traducció al castellà? En la carta traduïda es diu: “Rorimer pensó que podían ser de un claustro que él conocía que se había sido construido en algún lugar cerca de Madrid hace años y que era una falsificación. (...) M. Gómez-Moreno está casi seguro de que es el claustro que él vio que cuando se estaba realizando en Madrid y que se puso en algún lugar de la vecindad, pero no recuerda la ubicación exacta. (...). Los dos señores tienen unas

partir d'aquí, Carmen Gómez-Moreno va concloure que ella havia de creure la memòria de les dues persones sense oferir cap dada més, cap informació incontrovertible ni consistent. És la memòria i la coincidència de Rorimer i Gómez-Moreno el que s'esgrimeix amb argument concloent: "un ha de creure". Però en història i història de l'art no es creu: s'argumenta i es demostra. A més, resulta rellevant deixar indicat que a aquestes cartes hi ha alguna cosa d'estranya⁵⁰. Sigui com sigui, l'enaltiment del judici de valor i del testimoni enunciat a la carta emesa des de Nova York parteix del principi d'autoritat. Sens dubte, la opinió d'un expert és un argument legítim, com ho són d'altres. El que resulta fal·laç és utilitzar el respecte a l'autoritat com única confirmació d'una proposició (*argumentum ad verecundiam*), malgrat les convinents evidències del contrari. Una obra serà falsa no perquè ho hagi dit un mestre, del qual s'accepten o es qüestionen les credencials per cada cas, sinó perquè existeixi una demostració material i documental que ho provi.

La memòria de José Manuel Ortiz diu alguna cosa completament diferent a la memòria de Manuel Gómez-Moreno. Recordem que durant vint-i-set anys va viure amb el seu pare, el capatàs Julián Ortiz, en aquell solar de la Ciutat Lineal on era el claustre. No s'invoca en aquest cas la memòria puntual d'alguna cosa, sinó una convivència biogràfica contínua, amb l'obra i el responsable del muntatge i conservació. I el testimoni és inequívoc i precís:

memorias tan increíbles que uno tiene que creer que la coincidencia de sus recuerdos es completamente fiable". Per a la encertada comprensió del contingut de la carta resulta absolutament diferent traduir *he knew* per "ell coneixia" en comptes d'"ell sabia". Aquesta accepció, que és la encertada gramatical i lèxicament en aquest cas, no implica cap relació empírica amb el conjunt, sinó una informació que ha arribat en un moment donat.

⁵⁰ Per què es va fer traduir al castellà la carta en anglès de Carmen Gómez-Moreno a John Hunt? I per què es va traduir al castellà la carta en alemany de la dona de John Hunt a Caroline Engelhorn, si ella era alemanya y el seu segon marit també? Totes dues traduccions van ser fetes per algú que tenia un coneixement ampli de castellà però que no era espanyol. No sóc capaç d'entendre perquè la traducció, si calia, no la va fer la mateixa Carmen Gómez-Moreno. No entenc tampoc perquè la carta traduïda té la mateixa capçalera impresa que la carta signada per Carmen Gómez-Moreno. Hem de pensar que ella va enviar fulls en blanc des de Nova York a Dublín, o tal vegada a Palamós? Hem de pensar que la traducció falsifica una carta pretesament enviada des de Nova York?

Sobta també que la tipografia de la capçalera impresa de la carta signada per Carmen Gómez-Moreno i de la seva traducció a un castellà macarrònic, és la mateixa tipografia que la de carta de "Druleck, Baily Co. Dublin tel. 323110"? Tot plegat és estrany i, fins i tot, sospitós. La carta enviada des de Dublín ve signada per "Putzel" que vull pensar que era el nom afectiu de la dona de John Hunt, Gertrude Hartman, una alemanya que havia nascut en 1903 a Mannheim, és a dir, la ciutat a la qual també van néixer Hans Engelhorn i Caroline Engelhorn. En altre paraules, des de Mas del Vent es va escriure a John Hunt no perquè els Engelhorn tingueren un tracte fluït amb els millors *connoisseurs* d'Europa, sinó perquè aquest personatge en particular estava casat amb una amiga d'infantesa de Caroline.

Juan Manuel Ortiz mai ha al·ludit a termes com “romànic”, perquè no empra tipologies o terminologies acadèmiques, però sí transmet exactament la informació detallada sobre l'execució (Fig. 25). Ortiz, amb els seus 86 anys recordava perfectament, per exemple, que l'antiquari que va vendre el claustre en 1958, i al qual només va veure un cop, tenia la seva botiga a la plaça Santa Anna, com s'acredita amb el document de compravenda. És una dada que malgrat ser completament puntual recordava sense dubtar; amb més raó tot allò relatiu al monument que va centrar casa seva i la seva vida i la del seu pare durant vint-i-set anys. Aquest testimoni val menys que el de dos importantíssims erudits? Tots dos digueren que havien sabut –millor que no “conegut”, com a mínim en el cas de Rorimer, segons el que assenyalo a la nota 49– d'una obra trenta anys abans que Carmen Gómez-Moreno els requereixi a una regressió mnemotècnica al 1966⁵¹. Davant d'això recordaré, per exemple, que Ortiz va informar de la procedència de Salamanca de tota la pedra, la vella i la nova, des del primer moment en què va brindar la seva informació (7 de juny de 2012), és a dir, setmanes abans que aquest origen fos confirmat per l'anàlisi geològica. La geologia va ser la que va donar raó i veracitat a aquesta dada que Ortiz conservava, entre moltes altres.

Entre las obres venudes per Martínez al Museo Arqueológico Nacional es conserva un Crist de fusta que recents estudis formals han atribuït l'àrea salmantina⁵². Potser es podria donar per descomptat, però aquesta peça devocional romànica confirma que Martínez va estendre per Salamanca les seves activitats d'adquisició d'antiguitats

Raons històriques, protagonistes, circumstàncies, factors, ocasions i oportunitats rebaten de manera fefaent que el baldó de falsedat col·locat a aquest claustre com un estigma és una calumniadora i injustificada qualificació. Ja sabem d'on procedeixen aquests pòrtics claustrals i per què el zamorà Ignacio Martínez cap el 1933-1935 va mirar de reconstruir y completar aquesta obra monumental; podem provar per què els seus elements són romànics i el conjunt com a tal també, malgrat que ningú havia

⁵¹ Si fos veritat que Manuel Gómez-Moreno va visitar el claustre quan s'estava construint, pretesament de vell nou, això hauria succeït cap 1932-1934. Val a dir doncs, que Ortiz en comptes de estar prevengut el va deixar passar, sent com era una persona que podia frustrar automàticament l'operació de venda; i voldria dir també que els diners invertits en el recreixement de la tanca no van tenir cap profit ni justificació. En veritat, no hi ha cap coherència en aquesta presumpció.

⁵² Walter W. COOK, J. GUDIOL RICART, *Pintura e imagineria románicas* (Ars Hispaniae, VI), Madrid, 1950, p. 334-335. Clara FERNÁNDEZ-LADREDA, “Las imágenes devocionales como fuente de inspiración artística”, *Codex Aquilarensis*, 28 (2012), p. 185-202, esp. 186-191. Angela FRANCO MATA, “El Museo Arqueológico Nacional y la colección de arte románico”, en *La diáspora del arte románico hispano. De la protección al expolio*, Aguilar de Campoo, 2013, p. 133-179, esp. 169.

descriu ni reproduït al segle XIX i primeres dècades del segle XX els elements petris que **el** componen. I coneixem per què no va aconseguir consumir la venda: el seu soci va morir en un accident automobilístic al juliol de 1935. Tota aquesta successió de dades són suficients per exigir la protecció d'aquest conjunt i brindar a la comunitat acadèmica i als interessats que puguin accedir al monument romànic a fi que continuï endavant el seu examen i investigació i, amb ell, la del conjunt monumental del que procedeix.

5. Conclusió

En el debat històric i historiogràfic de vegades sorgeix el dubte de si les obres de procedència forana han de formar part del relat històric del territori al qual van arribar. Si els personatges que les van fer arribar s'han incardinat en la història i en el present d'un lloc, com ara Palamós, no seria coherent excloure d'aquest relat les actuacions que aitals personatges van protagonitzar ni les obres que van deixar arrelades. Les obres d'art òbviament parlen del seu origen, però també dels successius episodis pels quals han transcorregut fins el present. La raó per jutjar com aliena o estranya una obra és inconsistent i fluctuant. Només una perspectiva restrictiva i essencialista s'interessaria per la protecció de l'obres que van ser elaborades en un lloc i no tant per aquelles que van arribar més tard, com a conseqüència de les circumstàncies i dels homes que van travessar aquell lloc en moments més recents. El col·leccionisme artístic és part del relat d'un país, i les obres que diligents homes i dones van saber i poder comprar, vendre o conservar, també.

PEUS DE FOTO

Fig. 1. Davallament d'Erill-la-Vall a l'exterior de l'església de Santa Eulalia. Foto A. Mas. 1907.

Fig. 1 bis. Davallament d'Erill-la-Vall. Museu de Vic.

Fig. 2 Façana del Conventet de Pedralbes (Barcelona). Foto Esteve García.

Fig. 2 bis. Façana del Conventet de Pedralbes (Barcelona), Detall. Foto Esteve García.

Fig. 3. Finestral romànic de la casa museu de Plandiura a Barcelona. Foto Josep Salvany, cap a 1916.

Fig. 4. Racó d'una sala del Palau Maricel de Sitges, de Charles Deering.

Fig. 5. Portada d'Anzano (Osca). Museu Marés. Foto Esteve García.

Fig. 6. Porta pretesament procedent de Nanclares de la Oca (Alava). Interior del Conventet de Pedralbes (Barcelona).

Fig. 7. Finca Vora el Ter, Camprodon. Postal dels anys 40.

Fig. 8. Anunci del claustre de Voralter a *Arte y Hogar*, reproduït a *ABC*, 30.01.1957, pàg. 12

Fig. 9. Finca Voralter, Camprodon. Detall dels arcs "romànics". Foto Esteve García.

Fig. 10. Finca Voralter, Camprodon. Detall dels arcs "romànics", detall. Foto Esteve García.

Fig. 11. Finca Voralter, Camprodon. Detall dels arcs "romànics", detall. Foto Esteve García.

Fig. 12. Anunci a *La Vanguardia Española*, 29.03.1946, pàg. 13.

Fig. 13. Muntatge del claustre de Mas del Vent, Palamos. Abril-Maig de 1959. Foto Reynald Serrat. SAM Palamos. Fons R. Serrat , n° 13584.

Fig. 14. Muntatge del claustre de Mas del Vent, Palamos. Febrer de 1959. Foto Reynald Serrat. SAM Palamos, Fons R. Serrat , n°13225.

Fig. 15. Muntatge del claustre de Mas del Vent, Palamos. Febrer de 1959. Foto Reynald Serrat. SAM Palamos. Fons R. Serrat , n° 13227.

Fig. 16. Muntatge del claustre de Mas del Vent, Palamos. Abril-Maig de 1959. Foto Reynald Serrat. SAM Palamos. Fons R. Serrat , n° 13577.

Fig. 17. Mas del Vent, Palamos. Dovelles d'arcs claustrals no muntades. Foto Juan Antonio Olañeta.

Fig. 18. L'antiquari Ignacio Martínez Hernández en una cantonada del claustre al solar de Ciudad Lineal (Madrid). Foto Vicente Moreno. Cap a 1933-1935. Fototeca de l'IPHE.

Fig. 19. Capítell del claustre al solar de Ciudad Lineal (Madrid). Foto Vicente Moreno. Cap a 1933-1935. Fototeca de l'IPHE.

Fig. 20. Enteixinat a un dels magatzems d'Ignacio Martinez Hernandez a Madrid. Foto Vicente Moreno, anys 20 o 30 del segle XX. Fototeca de l'IPHE.

Fig. 21. Vista general del claustre al solar de Ciudad Lineal (Madrid). Foto Vicente Moreno. Cap a 1933-1935. Fototeca de l'IPHE.

Fig. 22. Vista general del claustre al solar de Ciudad Lineal (Madrid). Foto Vicente Moreno. Cap a 1933-1935. Fototeca de l'IPHE.

Fig. 23. Article de Gabriel Lopezarias a *El Alcazar*, Abril o Maig de 1956.

Fig. 24. Julian Ortiz i la seva familia en un angle del claustre a Ciudad Lineal (Madrid). Foto Ortiz, per gentilesa de la familia.

Fig. 25. Juan Manuel Ortiz i la seva familia en un angle del claustre a Ciudad Lineal (Madrid). Foto Ortiz, per gentilesa de la familia.

La presencia del arte románico en las colecciones privadas de Cataluña: de Josep Puiggarí a Hans Engelhorn

Gerardo Boto Varela (Universidad de Girona)

INTRODUCCIÓN

Las colecciones catalanas de arte creadas antes de mediados del siglo XX, salvo raras excepciones, concedieron al arte medieval –primero el gótico¹, y más tarde el románico y el gótico- un interés prioritario, conjugado casi siempre con el aprecio por la pintura y la escultura del XIX. Esa estima, desarrollada muy lentamente, tenía su origen más primigenio en el movimiento romántico, que extendió por toda Europa un interés onírico por el mundo medieval mistificado. Sin embargo, no podemos constatar que esa teorización desembocara en la acumulación de objetos artísticos medievales en las vitrinas de las residencias aristocráticas y burguesas antes del último tercio del siglo XIX. Este modelo había comenzado a forjarse a inicios de la Restauración, aunque fue en los años del cambio de siglo cuando se definió el criterio de selección que determinaría la naturaleza de su contenido. Así pues, las nuevas pautas fueron perfiladas y establecidas cuando las coordenadas del pensamiento romántico se extinguían y daban paso a un modelo de sociedad liberal liderada por la burguesía industrial. Fue éste un grupo social con presencia relevante en Cataluña. Por ello mismo, era plausible que en este territorio apareciera y se desarrollase un coleccionismo impulsado por esta conspicua burguesía industrial.

1. PREMISAS. LA CONCIENCIA DEL VALOR DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO EN BARCELONA (Y CATALUÑA).

La desamortización de los bienes eclesiásticos provocó una enorme pérdida de patrimonio eclesiástico durante el segundo tercio del siglo XIX. A la enajenación se sumó la fatídica dispersión de las propiedades de las comunidades regulares provocada por los decretos reales de 1834. Éstos fueron promulgados por Isabel II como respuesta al apoyo de estas comunidades a la causa carlista, un conflicto que desembocaría en la quema de conventos de julio de 1835. La decisión de destruir definitivamente los conventos que amenazaran ruina tras los incendios provocados puso de relieve el desinterés por estas construcciones, en su mayor parte medievales. No obstante, tal como propone Pilar Vélez², estos acontecimientos señalaron el inicio de un proceso de concienciación social del valor del patrimonio cuyas primeras acciones se dirigieron al salvamento y protección de los objetos. Tras la desamortización, el Estado inició un sistema de clasificación del patrimonio³ aunque

¹ VELASCO GONZÁLEZ, A., "L'exposició retrospectiva de Barcelona de 1867 i els inicis del col·leccionisme de pintura gòtica a Catalunya", *Lambard*, XXII (2011), pp. 9-65, esp. 27 y s.

² Vid. el exhaustivo estudio de VÉLEZ, P., "El col·leccionisme d'escultura a Catalunya entre els segles XIX i XX. Causes i conseqüències", en *Conflictes bèl·lics, espoliacions, col·leccions*, SOCIAS, I. (ed), Barcelona, 2009, pp. 153-168.

³ Cuando en 1835 se decreta la extinción de las órdenes regulares y se adjudican sus bienes al Estado, se ordena la exclusión de este proceso de los edificios dignos de ser conservados como «monumentos de las artes» (R.O. de 21 de febrero de 1836, artículo segundo) y se crearon las Juntas Literarias y Artísticas con la misión de inventariar los objetos científicos y artísticos que mereciesen ser conservados.

éste se limitó a establecer los inventarios de bienes muebles. Incluso las comisiones provinciales de monumentos, creadas a partir de 1844, demostraban el interés por los monumentos y las obras dismanteladas. Sin embargo, las primeras acciones efectivas a favor de la recuperación y protección del patrimonio fueron iniciativas privadas, en concreto, de grupos intelectuales relacionados con las ciencias históricas.

Fue una institución histórica interesada en los objetos artísticos en su condición de fuentes documentales, la *Reial Acadèmia de Bones Lletres*⁴, la que solicitó en 1837 el uso del Convento del Carmen para ir depositando en su interior los objetos salvados de los conventos destruidos. También allí fueron almacenadas las lápidas que el Ayuntamiento de Barcelona retiraba de lugares inadecuados según un proyecto iniciado cuatro años antes⁵. Este fue el germen del museo de la Academia, el primer museo de objetos arqueológicos antiguos y medievales creado en 1844 en la ex capilla de Sant Jordi. Este museo reunió progresivamente donaciones particulares y en 1875 se abrió al público, pocos años después de que se hubiera constituido la Sociedad para las Exposiciones de Bellas Artes (1868)⁶. La Academia fue también precursora en la difusión del espíritu medieval: su presidente publicó la genealogía de las familias soberanas catalanas desde Wifredo el Velloso hasta Isabel II⁷ y muchos de sus académicos formaron parte de la *Comissió de Monuments Històrics i Artístics* de la provincia de Barcelona en 1844, un organismo consultivo y sin poder decisorio, creado como respuesta tardía a los desastres provocados por el conflicto carlista. Por el contrario, la *Acadèmia de Nobles Arts*, el organismo que congregaba a las personalidades artísticas, no mostró aún interés en el patrimonio ni en otras ideas que no fueran las neoclásicas. De hecho, no concederían ninguna consideración a la estética medieval hasta que los inquietos Pau Milà y Claudi Lorenzale entraran en contacto con los Nazarenos. A partir de ese encuentro, Lorenzale pintará en Roma *La creació de l'escut del casal de Barcelona*, el famoso episodio legendario de Wifredo el Velloso, cuya estética medieval y su relato historicista se iban a imponer como manifiestos característicos del gusto e inquietudes siglo XIX.

La implantación de la visión romántica del mundo medieval favoreció la recuperación de sus estilos artísticos –si bien, valorado como un dilatado periodo histórico de fases indiferenciadas–, dando lugar a las interpretaciones neorrománicas y, sobre todo, las neogóticas. Las primeras construcciones neogóticas en la ciudad de Barcelona fueron la escenografía del Palau Reial en 1846 y la fuente de la plaza del Rey en 1853. Este mismo criterio se aplicó a la protección del patrimonio, en las intervenciones de restauración del claustro de Sant Cugat y del claustro gótico de

⁴ La *Reial Acadèmia de Bones Lletres* de Barcelona es sucesora de una asociación creada en 1700 con el nombre de Academia Desconfiada y que existió únicamente durante tres años tras lo que fue clausurada durante la Guerra de Sucesión. Desde entonces, los estudiosos de la historia persiguieron la creación de una nueva academia que fue finalmente constituida en 1729 por Fernando VI con el objetivo de trazar la Historia de Catalunya, aclarar los errores y formar a la juventud en historia, literatura y filosofía.

⁵ En abril de 1834, el regidor José María de Llinás propuso al ayuntamiento la creación de un museo histórico y arqueológico cuyo contenido inicial serían las lápidas acumuladas por el ayuntamiento y sistematizadas según el procedimiento para descifrarlas presentado por Avel·lí Pí i Arimón.

⁶ DE LA FUENTE BERMÚDEZ, V., “Del altar a la vitrina. El coleccionismo del arte románico”, *Lambard. Estudis d'art medieval*, XXII (2010-2011), pp. 67-89, esp. 70.

⁷ DE BOFARULL I MASCARÓ, P., *Los Condes de Barcelona vindicados y cronología y genealogía de los Reyes de España considerados como soberanos independientes de su marca*. Barcelona, 1836.

Montserrat, en 1852 y 1854 respectivamente. Este criterio se afianzará hasta convertirse en uno de los estilos más característicos del siglo XIX.

Las colecciones formadas antes de 1880, de gusto cortesano y ecléctico, incorporaban extensos fondos bibliográficos, muebles, objetos artísticos y científicos, con un marcado interés por la artesanía. En ocasiones incluían objetos herederos de los gabinetes de curiosidades. En la mayor parte de estas colecciones, comúnmente interesadas por el mundo clásico y la alta época moderna, las obras europeas convivían con el mobiliario y los objetos exóticos componiendo unas escenografías mixtas, en las que se trenzaba lo académico y lo orientalizante. Esa había sido la atmósfera que se respiraba en las pinturas de Marià Fortuny i Marsal, quien acabó coleccionando los objetos que pintaba y cuyo estudio, habilitado en un bellissimo palacio veneciano, puede considerarse su mejor tramoya.

Los objetos de plurales procedencias que formaron estas colecciones pudieron verse en la exposición de artes suntuarias de 1877⁸ (fig. 1) (nutrida por coleccionistas de la talla de Bosch i Pazzi o Togores). En 1879-1880 se creó el Museu d'Antiguitats de Barcelona, instalado en la capilla de Santa Ágata en el Palacio Real Mayor. Sus fondos procedían en buena medida de los bienes aglutinados a lo largo de décadas, desde la desamortización de los bienes eclesiásticos de 1835. En enero-febrero de 1881 la muy relevante Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa celebró, gracias al respaldo del Instituto de Fomento del Trabajo Nacional, la primera *Exposición de Artes Decorativas*⁹. En esta muestra Iglesia y particulares exponían:

“objetos de todas las épocas, desde cerámica de Tarraco y pequeñas esculturas de Ampurias hasta pinturas de todas las épocas, tallas medievales, tapices, vestidos árabes, vestidos de seda, armas, estuches, arquetas, lámparas, candelabros, jarras, etcétera. Además de piezas de gusto árabe, encontraremos ejemplares chinos y sobre todo japoneses, entre ellos una selecta colección de piezas de porcelana y cerámica japonesa”.¹⁰

En medio de esa variedad, el arte románico seguía despertando un interés muy escaso. En el álbum heliográfico de esta Exposición de 1881 sólo se reprodujeron tres obras del siglo XII, dos cruces de esmaltes champléves y el samito procedente de Sant Joan de les Abadesses conocido como palio de las brujas y conservado en el Museo de Vic¹¹.

⁸ *Exposición de Artes Suntuarias, Antiguas y Modernas* en la Universidad de Barcelona en 1877; figuraban como responsables de la sección de arte antiguo estudiosos y promotores como J. Puiggarí, J. Vallet, J. Ferrer i Inglés, N. Miquel i Badía, N. Soler Rovirón, N. Pascual, B. Carreras, ... Es sintomático del limitado aprecio por el arte románico en ese momento que en el *Album Heliográfico de la Exposición de Artes Suntuarias*, Barcelona, 1877, de las sesenta láminas de obras sólo una corresponda a una pieza de los siglos XII-XIII.

⁹ MONTMANY, A., COSO, T., LÓPEZ, C., (eds.), FONTBONA, F. (dir.), *Repertori de catàlegs d'exposicions col·lectives d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*, Barcelona, 2002.

¹⁰ Traducido de BRU, R., “Notes pel col·leccionisme d'art oriental a la Barcelona vuitcentista”, *Butlletí de la RACBASJ*, XVIII (2004), pp. 233-257.

¹¹ http://ddd.uab.cat/pub/lilibres/1881/59599/albexpartdec_a1881@bbassegoda.pdf. Sobre la paulatina aparición de piezas románicas (“bizantinas”) en colecciones y exposiciones barcelonesas, DE LA FUENTE BERMÚDEZ, “Del altar a la vitrina”, p. 74. Más sintético, AINAUD DE LASARTE, J., “Art romànic”, en BORRÁS, M. Ll., *Col·leccionistes d'art a Catalunya*, Barcelona, 1986, pp. 23-34.

Además de las acciones institucionales y académicas desplegadas en favor de la recuperación del valor testimonial del patrimonio, hay que mencionar la actitud favorable de ciertos coleccionistas-recolectores como Francesc Santacana, Francesc Brossa y Antoni Brusi, que acopiaron elementos arquitectónicos para decorar y reconstruir sus domicilios. De los tres, el único que demostró una intención museográfica fue Brossa, quien inventarió, clasificó y puso en valor las piezas en su casa de la calle Escipió mediante una rotulación que facilitaba su identificación y catalogación. Por encima de estos propietarios y de otros gabinetes y colecciones privadas de la Barcelona del siglo XIX, descollaron las pinacotecas de Josep Carreras y la de Sebastià Pascual. En sus fondos, junto a pinturas flamencas o italianas, incluían de forma natural e incuestionable copias de obras reputadas de los siglos XV y XVI. Josep Carreras d'Argelich acaudaló más de 300 pinturas de firmas nacionales e internacionales de primer orden, grabados, monedas, objetos curiosos, animales disecados y una gran biblioteca con 14.000 volúmenes. Instaló su colección conocida como 'museo artístico' en el Palau de la Virreina y la abrió al público en 1835¹². Por su parte, Sebastià Antón Pascual Inglada, industrial y académico de Bellas Artes, fue el primer coleccionista que dispuso su colección en un local adecuado para su exposición, con luz cenital, situado en la calle Xuclà 19, con pintura de escuelas española, italiana y flamenca¹³.

En Barcelona, el interés específico de los coleccionistas de arte por el románico no se inició hasta el ocaso del siglo XIX. A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, los coleccionistas de Barcelona estuvieron interesados en adquirir obras - preferentemente pinturas- de época moderna, tanto de factura española como europea -en función de la disponibilidad de las obras en el mercado artístico-, así como también tablas y retablos góticos¹⁴.

2. PRIMICIAS DEL COLECCIONISMO DE ARTE MEDIEVAL.

Para ponderar el progresivo interés por el arte medieval habrá que invocar los primeros historiadores medievalistas y, en particular, la figura de Josep Puiggarí (1821-1903) y sus estudios sobre la iconografía de las vestimentas¹⁵. Desde esa predisposición se comprende la aparición de obras específicas como el *Álbum de detalles artísticos y plástico-decorativos del arte de la Edad Media Catalana*, emprendido por la diligente Sociedad Artístico-Arqueológica Barcelonesa¹⁶. Puiggarí se

¹² GARCIA I SASTRE, A. *Els Museus d'art de Barcelona : antecedents, gènesi i desenvolupament fins l'any 1915*, Barcelona, 1997, pp. 241-243. El catálogo de su colección fue escrito por Antoni Bofarull en 1849.

¹³ GARCIA SASTRE, *Els Museus d'art de Barcelona*, pp. 243-244.

¹⁴ VELASCO, "L'Exposició retrospectiva de Barcelona de 1867", pp. 27-30.

¹⁵ BASSEGODA, B., "Tres episodis de la història del col·leccionisme a Catalunya. Josep Puiggarí, i les exposicions de l'Asociación artístico-arqueológica barcelonesa, la pinacoteca de Josep Estruch i Cumella i el Palau Maricel de Charles Deering", en BASSEGODA, B. (ed.), *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis del patrimoni artístic a Catalunya*, Bellaterra, 2007, pp. 119-152. Id., *Josep Puiggarí i Llobet (1821-1903), primer estudiós del patrimoni artístic*, Barcelona, 2012. Vid. el volumen, único en un proyecto bibliográfico de sucesivos tomos no publicados, dedicado a la publicación del traje en los siglos XIII-XV: PUIGGARÍ, J., *Monografía histórica e iconografía del traje*, Barcelona, 1886

¹⁶ SORIANO, R., *Album de detalles artísticos y plástico-decorativos del arte de la Edad Media Catalana*, Barcelona, 1882, con dibujos de Tenas, Serra, Puiggarí y Rusiñol. Aquí el frontal románico de Esquiús se muestra como reproducción de Puiggarí.

interés en el arte medieval en su condición de promotor de la Asociación artístico arqueológica de Barcelona. Desde su compromiso intelectual poseyó una colección formada preferentemente por objetos medievales y mostró especial sensibilidad por el románico, del que escribió el texto introductorio de un álbum de repertorios para la industria gráfica¹⁷. Paralelamente, se desplegó un gusto y preocupación por las armaduras, con ejemplos tan relevantes como Estruch o la casa-museo de Cortada. Este foco de atención cabe ser interpretado como una versión nobiliaria del extendido interés por la indumentaria popular e histórica que desarrollaban historiadores, eruditos y profesionales liberales en Europa –en Barcelona por J. Puiggarí y en Madrid, V. Carderera– como campo de análisis de la sucesión histórica y de la diversidad cultural y estética a lo largo del tiempo.

El afán por conseguir y conservar pintura –y siempre en menor medida escultura– para ennoblecer las más conspicuas residencias de la ciudad no excluyó el gusto por las artes suntuarias¹⁸ o por los arneses y guarniciones. En este sentido, la colección de José Estruch (1844-1924) fue la primera que contó con piezas de arte medieval, aunque no dejaba de ser un porcentaje muy limitado. Aparte de su notable armería, la colección de pintura era muy irregular: acumulaba grandes firmas procedentes de la venta Altamira pero también contenía numerosas copias. En la época gozó de un notable prestigio gracias a la activa política de difusión realizada por el coleccionista, que prestaba las obras y acogía estudiosos. Tras la exposición Universal de 1888 se abrió al público de modo estable, cumpliendo funciones museísticas para la ciudadanía.

El interés por la pintura de siglos medievales y modernos explicita hasta qué punto altoburgueses y aristócratas barceloneses cultivaban un gusto por el arte medieval, ponderado terminológicamente como primitivo. No obstante, el embrionario empeño por adquirir piezas de arte románico no desdibujó el perfil privilegiado por los coleccionistas, cifrado en el patrón que la colección real o las colecciones aristocráticas de Madrid, de París o de tantas capitales europeas. Así, llegada la celebración de la exposición universal de 1888 y consumada la organización de diferentes exposiciones artísticas, es fácil comprobar, a través de las fotografías y los heliogramas correspondientes, que los criterios de selección de las colecciones eran completamente homologables entre el pabellón real y los pabellones de coleccionistas privados.

Francisco Miquel i Badia (1840-1899), crítico de arte y literatura del *Diario de Barcelona*, reunió una colección de pintura gótica, vidrio, cerámica y en especial tejidos. Su interés por las artes decorativas estuvo en línea con el coleccionismo de Fortuny, de quien escribió la primera monografía. A pesar de la heterogeneidad que caracterizó su colección, ya desde su origen, es posible establecer un sintomático

¹⁷ PUIGGARÍ, J., “El arte románico o latino-bizantino de Cataluña”, *Álbum de detalles artísticos y plástico decorativos de la Edad media catalana. Año 1882*, Barcelona, 1882.

¹⁸ Por el interés despertado entre distintos coleccionistas fue posible reunir los fondos necesarios para organizar la *Exposición de Artes Suntuarias, Antiguas y Modernas*, Universidad de Barcelona en 1877, donde se expusieron obras de estilo “hierático-bizantino”. Sin embargo, porcentualmente eran pocas. El álbum heliográfico de esta exposición tenía más 60 láminas, pero sólo una reproducía una obra románica, indicio del limitado aprecio por ese arte en aquel momento: http://ddd.uab.cat/pub/l1libres/1878/59932/albhelexpart_a1878@mnac.pdf. Vid., además, DE LA FUENTE BERMÚDEZ, “Del altar a la vitrina”, pp. 67-89.

denominador común en las obras de diferentes técnicas que la integraron: la Edad Media comenzaba a ser coleccionada de modo específico y estimada como época de esplendor¹⁹.

El interés de Miquel i Badia por el arte en general, y el románico en particular, se tradujo en el aumento del número de críticas artísticas que escribió para el mencionado *Diario de Barcelona*, en las que se lamentó de la explotación y de la pérdida del patrimonio. Paradójicamente, escribió un tratado de arte en tres volúmenes en el que incluso el título es un plagio de *La habitación*, de Viollet-le-Duc. En él hizo suyas las palabras del erudito John Hungerford cuando expresó que el estudio de una colección de muebles antiguos va más allá de la belleza de cada uno de ellos y que sus detalles nos hablan del gusto, aficiones, necesidades y costumbres de épocas pasadas. Desde esos presupuestos, Miquel i Badia defendía que sería imprescindible abrir en Barcelona un museo de arte suntuario que constituyera una referencia artística para los industriales catalanes, no para copiar las obras del pasado sino para fijar sus objetivos en la modernización de los productos artesanales y artísticos²⁰. Como explica Maestre, el crítico Miquel i Badia estimuló la organización de exposiciones retrospectivas de arte como fórmula sustitutiva del inexistente museo de artes suntuarias, al menos mientras este no se instituyera. Para el argumento de nuestro trabajo es significativo subrayar que Miquel i Badia solicitaba que las obras antiguas permanecieran *in situ* -salvo aquellas que no tenían garantizada su supervivencia-, de modo que no padecieran una deslocalización por el afán de coleccionistas privados o de instituciones públicas²¹.

Las obras de estos coleccionistas pioneros en la apreciación de las obras medievales nutrieron la primera exposición de arte medieval organizada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona en 1867 y presentada en Vic dos años después²². La escasez de obras medievales, y dentro de estas la preferencia por las de época gótica, se pudo apreciar de nuevo en la Sección Arqueológica de la Exposición Universal de Barcelona en 1888. Es ilustrativo, a este respecto, el comentario de Josep Gudiol, quien advirtió en la exposición de 1888 un verdadero punto de inflexión: «*Les taules romàniques catalanes apenes excitaren la curiositat d'algú en temps anteriors a l'Exposició universal de Barcelona de l'any 1888*»²³ [“Las tablas pintadas románicas

¹⁹Ver PUIGGARÍ, J., *Album heliográfico de la colección de D. Francisco Miquel i Badia principalmente en mobiliario, cerámica y vidriería: año 1887*, Barcelona, 1888. También PASCÓ, J., *Collection de tissus anciens de Don Francisco Miquel y Badia*, Barcelona, 1900. Muestra de su análisis erudito, MIQUEL Y BADIA, F., “Capa pluvial del obispo Bellera en el Museo Episcopal de Vich”, *Hispania literatura y arte, crónicas quincenales revista mensual literaria y artística*, 1 (febr. 1899), pp. 18-19. Además, GARCIA I SASTRE, *Els Museus d'art de Barcelona*, p. 317s.

²⁰ MAESTRE ABAD, V., “Las primeras exposiciones retrospectivas, coleccionismo y museos: temas para una capítulo de historia del arte en la Barcelona de la Restauración” en BASSEGODA, B., (ed.), *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis del patrimoni artístic a Catalunya*, Bellaterra, 2007, pp. 59-117, esp. 67-71.

²¹ *Ibid.*, p. 77., n. 11. Maestre cita el artículo de *Diario de Barcelona*, 5/IX/1868, p. 8259

²² GARCIA I SASTRE, *Els Museus d'art de Barcelona*, pp. 95, 265 i 277.

²³ GUDIOL, J., *La pintura mig-Eval Catalana, Volum II. Els primitius. Segona part. La pintura sobre fusta*, S. Babra, Barcelona, 1929, p. 9. En el *Álbum de la sección arqueológica de la Exposición Universal de Barcelona*, Barcelona, 1888 se reproducen arquetas y cruces. Una de las cruces esmaltadas, de la colección Espona, es la misma que se había reproducido en el catálogo de la exposición de 1881. Vid la nota 11, *supra*.

catalanas apenas excitaron la curiosidad de alguien en tiempos anteriores a la Exposición Universal de Barcelona del año 1888”].

El acontecimiento convirtió en gran escaparate las iniciativas culturales y artísticas de la ciudad condal. Eusebio Güell, Felipe Bertrán o Manuel Vidal Cuadras fueron algunos de los prohombres que dieron el primer impulso a la creación de un museo de artes decorativas. Resulta del todo significativo que parte de esas colecciones fueran cedidas progresivamente para, junto a los fondos del Museu d'Antiguitats organizado en 1879, constituir en 1891 el Museo Municipal de Bellas Artes de Barcelona²⁴. Estas actuaciones resultaron muy sintomáticas: en una ciudad en la que, por ausencia de una colección real²⁵, en el último tercio del siglo XIX aún no existía un museo público de referencia, ese museo acabó constituyéndose bajo la inspiración de las colecciones privadas, como las de Casellas, Batllò o Lorenzale, donadas respectivamente en 1911, 1914 y 1918. Lo significativo es que en pocos años los términos de esa relación se invertirán, de suerte que serán los nuevos coleccionistas privados los que intentarán emular al museo público en su criterio y selección.

Junto al Museo de Bellas Artes, fueron abriéndose los primeros museos eclesiásticos, surgidos en el seno de algunas sedes episcopales: Museo Episcopal de Vic (1891), Museo Diocesano de Lérida (1893) y Museo Diocesano de Solsona (1896). Las importantísimas colecciones de arte medieval y de artes decorativas reunidas aquellos primeros años se publicaron en 1893 a cargo de M. Gudiol en un catálogo razonado, considerado como el primer catálogo científico de un museo catalán. La constitución de los museos religiosos –engrosados en buena medida por fondos de arte medieval- (fig. 2)²⁶ y del Museo Municipal, tuvo lugar en el marco de un amplio y transversal movimiento cultural, político e ideológico desarrollado en Cataluña en el último cuarto del siglo XIX, conocido como *Renaixença*. La perspectiva histórica que la *Renaixença* proyectaba sobre la Edad Media estaba caracterizada por la admiración y la nostalgia, al tiempo que manifestó la preocupación por la salvaguarda del patrimonio arqueológico y artístico de la Edad Media en y de Cataluña.

El periodo temporal que se extendió desde el inicio del siglo XVI hasta el rearme cultural y social de la literatura catalana, a partir de 1877, era calificado por los escritores e intelectuales de la *Renaixença* como la ‘Decadencia’. Esta era entendida desde una perspectiva histórica y social catalana. La ‘Decadencia’ fue, antes de nada, una construcción intelectual. Frente a ella, se estimaba la Edad Media como un

²⁴ El proyecto pionero de Josep Maria de Llinás de crear un museo municipal, previo a la destrucción del patrimonio monástico, no cuajó. GARCIA I SASTRE, *Els Museus d'art de Barcelona*, pp. 219-226.

²⁵ Estudia el paso de los museos reales públicos a los museos públicos nacionales BALLART, J., “La formació dels museus nacionals: Història dels museus”, *L'Avenç*, 113 (1988), pp. 16-20.

²⁶ Desconcierta la invocación al azar que hizo Gudiol para explicar que llegara al Museo Episcopal de Vic algunas de las piezas del Descendimiento de Erill, que él había visto in situ en 1907; las piezas que completaban el conjunto estaban en ya en casa de Plandiura. Gudiol adquirió su parte del lote en la misma operación que el coleccionista barcelonés. “Set imatges componen el grup del Devallament de la Creu que serveix com a reconditori eucarístic al Misteri de San Joan de les Abadesses. Poc podia pensar aleshores que d'aquelles set escultures d'Erill, n'haguessin de venir cinc a formar part del nostre museu” GUDIOL, J. *Anuari*, 1911-192, p. 702. Tomado de VIDAL I JANSÀ, M., “Joaquim Folch i Torres i Lluís Plandiura, dues personalitats apassionades pel nostre patrimoni artístic”, en BASSEGODA, B., (ed.), *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis del patrimoni artístic a Catalunya*, Bellaterra, 2007, pp. 191-222, esp. 199.

periodo esplendoroso que precedió a ese declive. El Medievo, desde esos presupuestos, constituía una etapa fundacional y, por ende, prestigiosa. Los siglos medievales, desdeñados por *oscuros* por parte de los humanistas del Renacimiento, resultaban paradójicamente *luminosos* a los ojos de aquellos intelectuales promotores de la *Renaixença*. En ese contexto, comenzó a desplegarse una comprometida preocupación por la salvaguarda del patrimonio arqueológico y artístico de la Edad Media en Cataluña, o por mejor decir, del arte de la Edad Media de Cataluña. Ese interés inicialmente basculó hacia el periodo gótico, más que hacia el románico, fundamentalmente por tres razones: la disponibilidad de obras bajomedievales en el mercado, su dimensión consustancialmente urbana y la excelencia estética del gótico catalán de los siglos XIV y XV.

La admiración inicial por el deslumbrante arte tardogótico catalán fue dejando paso, a partir de la primera década del siglo XX, al encumbramiento del románico. Ese periodo pretérito y ese arte esencial y genuino devolvían el mito fundacional a la cultura catalana secular. De ese modo, el románico fue estimado como un arte *popular*, en contraste con un arte regio o aristocrático, como el gótico o el barroco. Los *esplendorosos siglos oscuros del Medievo* proporcionaban luz ante las encrucijadas y los retos de la contemporaneidad. Más allá de usos y abusos de los paralelismos entre Medievo y actualidad, objeto de análisis políticos y culturales en la Europa de hoy, a fines del siglo XIX Cataluña exhumaba y salvaguardaba un Medievo soñado y un románico de ensueño²⁷.

En el umbral de 1900 el Museo público²⁸ –el Museo Municipal de Bellas Artes de Barcelona– se irá construyendo física e intelectualmente como espejo de la nación y del relato de su historia. Sintomáticamente, pocos años antes se habían enunciado algunos de los fundamentos de esa valoración. Así, Raimon Casellas afirmó en el Ateneu de Barcelona en 1892. “Si el arte es la nación bien cabe deducir que donde no hay personalidad no hay estilo y allí donde la nación acaba, en aquel punto termina el arte”. Se infiere de estas palabras que Casellas juzgaba que existía una continuidad entre arte y nación; de hecho, se colige que sólo hay arte donde late una nación, de modo que todo arte es sustantivamente *nacional*.

Domenech i Montaner reconocía tempranamente, y no sin añoranza, que “la arquitectura de la sociedad moderna, no puede conservar un carácter verdaderamente nacional”, ni puede poseer un sistema constructivo u ornamental específico. Por eso la arquitectura moderna, la de finales del siglo XIX en su caso, “representará una civilización, pero no una región”. Se preguntaba qué medio debía considerarse nacional en España si el carácter plural español no se había formado con “una misma historia, ni una misma lengua, ni iguales leyes”²⁹. Por eso juzgaba que en España había “dos tipos de arquitectura nacional”, superpuestas en algunos lugares. Años después, Domenech i Montaner ejerció una búsqueda particular de una “arquitectura nacional” en el pasado medieval, en aquel periodo encumbrado por la *Renaixença*. Con sus viajes y sus *redescubrimientos* del arte románico desplegado por el territorio catalán (1892-

²⁷ *La col·lecció somiada. Escultura medieval a les col·leccions catalanes*. Barcelona: Museu Frederic Marès, 2002.

²⁸ DE LA FUENTE BERMÚDEZ, “Del altar a la vitrina”, p 79.

²⁹ DOMENECH I MONTANER, LL., “En busca d’una arquitectura nacional”, *La Renaixença*, Barcelona, VIII-4 (1878), pp. 149-160.

1905) -que debían desembocar en un libro que comenzó a redactar en 1901, pero que nunca llegó a publicar³⁰- se generó un interés específico, y transversal, por el arte románico, por su arquitectura y su pintura. (fig. 3)

Pocos años después, ese afán por conocer, constatar y rescatar el románico se oficializó con las expediciones a las iglesias del Pirineo impulsadas por el *Institut d'Estudis Catalans* a partir de 1907³¹, el mismo año en que la Junta Municipal de Museos y Bellas Artes de Barcelona asumía un carácter institucional definitivo. Inmediatamente se produce una reivindicación intelectual del arte románico, estimado como el más genuino en la construcción de la catalanidad y en particular en la búsqueda de la génesis nacional. No en balde, tanto en sus orígenes como en esta recuperación del arte medieval del Pirineo se proyecta un compromiso por la salvaguarda del patrimonio popular y colectivo del país, puesto en pie de alarma por un hecho trascendental que supondrá una verdadera inflexión en las políticas de protección del patrimonio artístico catalán, y románico en particular: la venta y expatriación de las pinturas de Mur en 1917, reaparecidas en el Fine Arts Museum de Boston en 1921. La reacción preventiva y radical, impulsada por la Junta de Museos desde 1919, consistió en el traslado de las pinturas murales románicas de los valles pirenaicos al Museo de Barcelona, donde fueron presentadas por primera vez en 1924.

El interés explícito por el románico de coleccionistas como Batlló (fig. 4) o Plandiura, ya en los albores del siglo XX, se comprende en el marco de un interés por el arte del periodo germinal de Cataluña. Ese interés, de intuición estética y razonamiento ideológico, proporcionó un alma específica a las colecciones catalanas, que se construyeron sobre el eje de las dos corrientes artísticas que fueron recargadas con mayor peso simbólico y mítico, entonces y después: el arte románico -porque corresponde a la creación de la Cataluña histórica- y el modernismo -época en la que Cataluña retomó la senda de su desarrollo, recobró gobernanza sobre su destino y germinó la conciencia de su identidad.

3. EL COLECCIONISMO DE SALVAGUARDA.

³⁰ GRANELL, E. y RAMON, A., *Lluís Domènech i Montaner. Viatges per l'arquitectura romànica*, Barcelona, 2006 afirman que el interés de Domenech por el arte románico partía de que reconocía allí el documento irrefutable del nacimiento del país. La sistematización de su estudio (con texto, planta y sección) se consumó en el viaje al Pallars en 1904, ocasión del descubrimiento por primera vez de Boi y Taüll. De la puesta en valor de edificios románicos catalanes en la Historia General del Arte dirigida por Domenech (Barcelona, 1901), vid. en el estudio de Ramon y Granell, *passim*.

³¹ ALCOLEA, S., "La misión arqueológica-jurídica de l'Institut d'Estudis Catalans al Valle de Aran y la Alta Ribagorza", en *La missió arqueològica del 1907 als Pirineus*, Barcelona, 2008, pp. 11-22. Se recordará que el objetivo de la expedición era recopilar información como base de estudios posteriores referentes a la arquitectura románica, los bienes muebles de interés y las costumbres jurídicas de unos territorios a los cuales todavía era difícil acceder (Valles de Luishon, Aran, Boí y Isávena). Aquella expedición estuvo formada por dos miembros del Institut d'Estudis Catalans, Josep Puig y Cadafalch (como director de la misión) y Guillem M. de Brocà (encargado de las investigaciones jurídicas) y tres agregados: Mn. Gudiol (conservador del Museo Episcopal de Vic), Josep Goday (arquitecto) y Adolf Mas (fotógrafo). Este acontecimiento constituyó uno de los hitos capitales en la toma de conciencia de la importancia del patrimonio histórico, artístico y cultural de Cataluña. Tomó notas y dibujos Puig y Cadafalch y Gudiol tomó apuntes para redactar una memoria de los objetos artísticos descubiertos. El itinerario pirenaico, en todo caso, en ese momento ya había sido recorrido ya por Domenech i Montaner.

Desde los últimos años del siglo XIX distintos coleccionistas procuraron, de modo directo y personal o bien por intermediarios, adquirir obras románicas. Urgió por ello constituir, poner en marcha y dotar de atribuciones a las instituciones públicas que tenían encomendada la preservación del legado artístico. Una vez más el papel desempeñado por la Junta de Museos fue capital y paradigmático³². El interés de los coleccionistas por el románico se desplegó a rebufo, y en ocasiones en paralelo, al desarrollo de estudios académicos, deudores a su vez de las investigaciones que llevaban adelante especialistas franceses desde décadas atrás, particularmente evidente en el caso de las deudas conceptuales de Gudiol con autores galos como Brutails o Labande³³. Esa atención erudita llamó la atención de los coleccionistas, de manera que antes de concluir el siglo XIX los museos americanos iban adquiriendo arte medieval francés. La llegada del siglo XX comportó, en esa dinámica, la búsqueda de arte románico catalán por parte del mercado internacional, amén de los coleccionistas propiamente barceloneses.

Los estudios desarrollados desde instancias académicas en torno al arte románico tenían unos objetivos tan definidos como esmerados y un compromiso que desbordaba la estricta averiguación intelectual³⁴. Vidal ha perfilado algunas de esas motivaciones: para los prohombres del *noucentisme* la estructuración de Cataluña en analogía a otros países desarrollados de Europa requería constituir referentes de coleccionismo artístico de carácter público, aunque debe explicitarse que en esa categoría se integraron tanto los museos civiles como los eclesiásticos. La cultura es concebida entonces como una tarea³⁵, como una responsabilidad transversal y cívica. De un modo más o menos explícito se viene a decir que la sociedad catalana contará con museos y salvaguardará su patrimonio artístico o no sobrevivirá como tal sociedad con memoria y herencia. Las mismas premisas sentimentales e ideológicas que habían estimulado la creación de instituciones artísticas catalanas desde 1888 tuvieron vigencia para el grueso de los intelectuales y políticos a lo largo de las décadas siguientes. No en balde, en 1925 una figura tan influyente y comprometida como Folch i Torres, en un admonitorio alegato, llegará a aseverar que la colección privada de un hombre acaudalado contribuye

“a la obra de conservación del patrimonio artístico de la tierra, a incrementarlo con aportaciones de fuera y concede a la ciudad aquella finura de contornos que el musgo dispone en la tierra más áspera y yerma (...) Forjar una colección es, por tanto, una actividad de beneficio público, de colaboración ciudadana, una ayuda

³² Valga a título de ejemplo algunas diligencias institucionales y de los representantes. BORONAT I TRILL, M. J., *La Política d'adquisicions de la Junta de Museus: 1890-1923*, Barcelona, 1999, p. 208 documental las gestiones de Font i Gumà y de Pijoan para adquirir las tablas románicas de Guils y de Bolvir. En el conjunto de actuaciones interviene la Junta de Museos para que compraran también el frontal de Guils.

³³ Entre los primeros estudios dedicados al arte románico de distintas regiones de Francia: BRUTAILS, J.-A., *Notes sur l'art religieux du Roussillon*, Bulletin Archéologique des Travaux Historiques, 1892-1893. LABANDE, E., *Études d'art et d'archéologie romane à Provence et Bas-Languedoc*, Aviñón, 1902. GUDIOL I CONILL, J., *Nocions d'arqueologia Sagrada Catalana*, Vic, 1902; para el románico, pp. 200-336. Josep Gudiol i Cunill (1872-1931) abordó la publicación de los tres volúmenes dedicados a la pintura románica. En 1927 publicó el primer volumen, *Els primitius*, y ya póstumo en 1934 el *Catàleg dels manuscrits del Museu Episcopal de Vic*.

³⁴ VIDAL I JANSÀ, “Joaquim Folch i Torres i Lluís Plandiura, dues personalitats apassionades pel nostre patrimoni artístic”, pp. 191-222.

³⁵ *Ibid*, pp. 190-191.

valiosísima a la obra de las corporaciones de la cultura y a los museos, y esta posición de benefactores de la colectividad, que ha determinado en los coleccionistas el hecho de poseer una colección, les orna con la dignidad de la responsabilidad frente al pueblo al que favorecen, puesto que el pueblo tiene vivo el sentido de la propiedad moral de todo tesoro artístico y, como tal, aprecia y enaltece a los que lo reúnen y lo custodian y execraría a quienes lo destruyeran”³⁶.

A todas luces, la dialéctica entre la propiedad privada y pública no estaba exenta de tensiones desde finales del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX, un periodo en el que los referentes culturales y sociales se encontraban en mutación. Folch, desde su posición de director del Museo de Arte, se presenta como avalista, defensor y estrategia de los intereses de la sociedad, entendida como heredera y continuadora del pasado y de sus legados, tanto materiales como inmateriales. A su juicio, la información y valores que contienen y expresan las obras de arte son propiedad soberana de esa entidad que la independencia americana y el romanticismo alemán, y Folch con ellos, acuñó como pueblo. El arte *es* del pueblo aunque lo *posean* individuos oligarcas (y recordemos que precisamente el arte románico era considerado el más *popular* de toda la sucesión de estilos artísticos). Por ello mismo, prosigue Folch, dan prueba de idoneidad y compromiso cívico aquellos prohombres que, como Batlló o Amatller, acaban vertiendo en la propiedad común lo que a ojos de del director del Museo *era*, en sus contenidos conceptuales y espirituales, del pueblo.

Próceres como Matías Muntadas, Conde de Santa María de Sants (1854-1927)³⁷, o Jaume Espona (1888-1958), cuyas colecciones son reveladoras de las nuevas aspiraciones del coleccionismo privado, amaron un arte que había dejado de ser ajeno. Muntadas se interesó particularmente por el último gótico; Espona, por su parte, integró obras de arte románico en su propio hogar, con un particular interés en esmaltería de tipo lemosina, que adquirió en el mercado de antigüedades y que hoy constituyen el corpus más selecto de los esmaltes alveolados del MNAC³⁸. Ambas colecciones fueron elaboradas con un anhelo paralelo al de la colección pública - forjada como un espejo de la nación, recordémoslo-, en cuyo caudal estas colecciones privadas acabaron volcadas. Así, la intencionalidad e ideales de las colecciones privadas y públicas fue homologable y su posterior vinculación una culminación vaticinable.

El interés por el arte románico catalán fue un lugar común en las colecciones privadas. Acaeció así incluso en aquellas menos convencionales, como la del artista Santiago Rusiñol (1861-1931) que emplazó la búsqueda de la excelencia lejos de los referentes de la burguesía. El valor que este artista daba al románico se aprecia ya en su primera conferencia: «Excursió de Ribas al Taga, Sant Joan de les Abadesses y

³⁶ FOLCH I TORRES, J., “La Col·lecció Amatller i el Catàleg dels seus vidres”, *Gasetta de les Arts*, Barcelona núm. 31, 15 de agosto de 1925, pp. 3-6.

³⁷ *La colección Muntadas*, Barcelona, 1931. “Muntadas abrió nuestros ojos a mirar con verdadero amor y entendimiento el arte de nuestros primitivos románicos y góticos (...) Nos hizo estimar práctica y tiernamente lo concreto que nos dió la tierra en que nacimos y con ella las cosas que fueron testimonio de su ser vivo y su pasado histórico: su arte, su poesía y su lengua” FOLCH I TORRES, J., *Destino*, 12/1/1957. Cfr. BARRACHINA, J., “Maties Muntadas, Jaume Espona i Miquel Mateu: el col·leccionisme d’art antic i d’arts decoratives”, en BASSEGODA, B. (ed.), *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis del patrimoni artístic a Catalunya*, Bellaterra, 2007, pp. 223-262, esp. 224-235.

³⁸ *Ibidem*, pp. 235-245.

Ripoll», una exaltación sobre sus ruinas impartida a los 19 años en el marco de las actividades de la Associació d'Excursions Catalana³⁹. El gesto de Rusiñol, que regaló una talla románica a la Asociación Catalanista de Excursiones Científicas, de la que formó parte, es el epítome de esa actitud. La actitud modernista que impulsó la experiencia del excursionismo y de la revaloración del arte y de la arquitectura medieval, que tomó como referencia un paisaje idealizado de la Catalunya Vella, el paisaje del románico en el que se encontraba el monasterio de Sant Benet Bages y el de Sant Pere de Galligans, que tanto admiraron a Rusiñol⁴⁰. A pesar de que la colección de forja del Cau Ferrat de Sitges refleja también esta actitud romántica, al mismo tiempo, el interés por las tradiciones populares enlaza con los planteamientos del catalanismo cultural impulsado por la Renaixença. La importancia que Santiago Rusiñol otorgaba a su colección de forja –con piezas románicas, incluidas- quedó recogida en la conferencia *Mis hierros viejo*, que pronunció en el Ateneu Barcelonés el 21 de enero de 1893.

Folch i Torres atribuyó el origen de la colección de Santiago Rusiñol a la recolección de objetos necesarios para pintar, una actitud propia de un artista⁴¹. Sin embargo, no es el acopio sino la selección de estos objetos lo que establece un criterio de coleccionismo. Esa actitud de selección se basaba en buena medida en el interés por el arte románico y en la defensa de las fórmulas humildes, en contraposición a la sofisticación de la burguesía.

Otros artistas mostraron este mismo interés por el arte medieval, como los pintores Casas y Utrillo, a través de los cuales el coleccionista americano Charles Deering (1852-1927) formó una colección que reflejó los anhelos estéticos e historicistas del modernismo y del noucentisme. La colección de Deering aglutinó desde notables piezas arqueológicas, tallas y retablos medievales hasta una pinacoteca de artistas modernistas⁴². (fig. 5)

El modelo de colección basado en ese mismo criterio de selección se imponía decididamente también en el ámbito privado. Entre las numerosas colecciones que fueron fraguándose en los primeros lustros del siglo XX destaca la colección de Lluís Plandiura i Pou (1882-1956). Coleccionista de arte medieval y mecenas a través del grupo *Les arts i els artistes*, forjó dos colecciones a lo largo de su vida: la primera fue su colección de carteles publicitarios que recolectaba en las calles y a los que agregaba los obtenidos a través de la correspondencia con entidades internacionales. Cuando Plandiura contaba 19 años, el Cercle de Sant Lluc organizó una exposición de sus carteles extranjeros⁴³. Dos años después, en 1903, el Real Círculo Artístico preparó una

³⁹ *Anuari de la Associació Catalana d'Excursions*. 1881, Barcelona, 1882, pp. 27-53.

⁴⁰ El interés por este tipo de paisajes ya había sido objeto de queja por el geógrafo Josep Iglèsies cuando constató que ni siquiera las guías del Centre Excursionista de Catalunya dedicaban la atención debida a las secas zonas del sur. NOGUÉ, J., "La necessària revisió dels paisatges de referència", *Nexus*, Fundació Caixa Catalunya, 36, 2006, pp. 16-26, esp. 23.

⁴¹ FOLCH I TORRES, J., "Santiago Rusiñol coleccionista. Orígenes del coleccionismo entre los artistas de periodo romántico y de los tiempos de Rusiñol", *Destino*, 982 (2 de junio de 1956), pp. 28-31.

⁴² BASSEGODA, B., "Charles Deering and the palacio Maricel in Sitges (Barcelona)", en *Collecting Spanish Art: Spain's Golden Age and America's Gilded Age*, The Frick Collection-Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid-New York, 2012, pp. 149-173.

⁴³ MARCHI, M. B., *Cercle Artístic de Sant Lluc 1893-2009: Història d'una institució referent per a la cultura barcelonina*, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2011, pp. 85-86.

gran exposición de la colección completa de carteles, difundida mediante uno realizado por John Hassall. Plandiura vendió esta colección al Ayuntamiento de Barcelona por 3000 pesetas con la intención de dedicar los ingresos a adquirir nuevas obras de arte. Compró dos dibujos, uno de Galwey y otro - *La monja*- de Llimona, el artista del que adquirió su primera tela. En 1910, la revista *Papitu* ya hablaba de él como un coleccionista reputado y de su intención de legar la colección a la ciudad, por cierto en unos términos muy crudos:

«El señor Plandiura ha comprado Nonells; un rico que en lugar de ser imbécil es inteligente, en lugar de gandul es trabajador, y en lugar de intratable, amable. Compra cuadros con dos propósitos: primero porque le gusta la pintura y desea el placer inefable, aunque un poco sensual, de ver obras de buena pintura, placer propio de los hombres escogidos; y segundo, porque tiene intención de legarlos al Museo de la Ciutat, que a la hora de la muerte de Plandiura, si Dios quiere, ya no estará en manso de los lerrouxistas.

Esta segunda intención no la querríamos obviar, porque dado que Plandiura es un hombre de un gusto tan depurado, podría acaecer que algún barcelonés se decidiera a asesinarlo, como se acostumbra a hacer en estos casos con el afán un poco inmoderado de poder ver las obras al Museo. Conviene que corra, que Plandiura aún no ha hecho el testamento»⁴⁴.

Su primera adquisición de arte antiguo fue una cómoda del XVII que compró en 1914 junto a su biblioteca, que en 1928 alcanzaba la estimable cifra de seis mil volúmenes. En 1917 adquirió la colección de cerámica al marqués de Casa Brusi y comenzó la colección de arte medieval con un trueque en el que cambió unas tablas flamencas por dos frontales de altar de Bol⁴⁵ (figs. 6 y 7). Su necesidad de poseer arte y acrecentar su colección fue insaciable. Llegó incluso a entablar una competencia adquisitiva con la Junta de Museos, que alcanzó su punto más crispado con el arranque de las pinturas murales y la querrela por el Terno de San Valero de Roda de Isábena⁴⁶.

Plandiura formó una colección de pintura basada en los criterios noucentista de *Les Arts i els Artistes* de Eugeni D'Ors. No le interesó la vanguardia ni siguió adquiriendo obras de Picasso posteriores al retrato de Benedetta Canals que ya poseía. Plandiura incluso convocó un premio de pintura en 1922 cuyo ganador fue el artista Canals; es sintomático que este el coleccionista ni siquiera tuviera en cuenta las obras de Togores que Khanwailer había enviado. Josep Pijoan lo expresó en una conferencia pronunciada en 1928, en la propia casa del coleccionista en la que sugería que las pinturas de la colección Plandiura correspondían a un arte del pasado, que ya no interesaba ni tenía valor⁴⁷. Plandiura extendió este criterio conservador a las gestiones relacionadas con el cargo de Comisario Regio Provincial de Bellas Artes, con el que fue reconocido en 1923.

⁴⁴ Traducido de FOLCH I TORRES, J. "Els compradors de Nonells", *Papitu*, año II, núm. 064 (16 de febrero de 1910), pp. 102-103.

⁴⁵ Sobre la actividad del coleccionista Plandiura, véase el número monográfico *Gasetta de les Arts*, nº 2 Barcelona, octubre de 1928, dedicado íntegramente a la colección Plandiura.

⁴⁶ La pieza se exhibe en el Museu Tèxtil i de la Indumentària de Barcelona. Procede de la catedral de Roda de Isábena y fue vendido en 1922 por el obispado de Lleida a Plandiura.

⁴⁷ La conferencia fue publicada como *L'Obra nova*, Barcelona, Salvat Editors, 1928.

La crisis del sur de España motivó la ruina económica de Plandiura, que decidió vender su colección, haciéndose públicas las primeras negociaciones en 1933. Tras la venta, que alcanzó una amplia repercusión en los medios⁴⁸, Plandiura comenzó a adquirir de nuevo, pero ya no se volvió a interesar en el arte románico: compró un lote de Vayredas que daba inicio a una nueva colección. Forjó esta nueva colección con un nuevo criterio –favorecer la construcción de su autobiografía– y la instaló en un edificio-museo en La Garriga. Plandiura llegó incluso a forjar una cuarta colección, la más íntima, constituida por dibujos –muchos de ellos dedicados– de los artistas presentes en su colección de arte moderno, que fue legada al Museo de Vilanova.

Tal y como expuso su eterno rival Folch i Torres, Lluís Plandiura fue, a pesar de su voracidad coleccionista, un caso temprano de vocación pública⁴⁹. El esfuerzo económico necesario para materializar la compra fue avalado por el director del museo Joaquim Folch i Torres que, como él mismo dijo a Plandiura, «estaba en contra tuyo cuando comprabas y en favor tuyo cuando vendiste»⁵⁰. Folch i Torres creía en el beneficio social de la preservación de obras en fondos y museos públicos⁵¹. Para el director del museo barcelonés gestar y preservar una colección era algo más que procurarse una fuente de placer estético de alcance individual. A sus ojos, servía al objetivo de conservación del patrimonio artístico colectivo⁵².

Además de Plandiura, el otro gran coleccionista de este momento fue Ròmul Bosch i Catarineu, poseedor de las pinturas murales procedentes de Sant Esteve de Andorra de las que más adelante hacemos referencia.

4. EL COLECCIONISMO ARTÍSTICO DE POSTGUERRA

La colección de Bosch i Catarineu enlaza dos momentos diferentes del coleccionismo privado en Cataluña: en 1950 fue adquirida por Julio Muñoz y Ramonet (1912-1991) exceptuando algunas obras que permanecieron en el museo en que habían sido depositadas como garantía. Del mismo modo, Demià Mateu (1864-1935) adquirió la colección del Marqués de Valderrey, que había sido presentada en la exposición de 1929, para ser instalada en el castillo de Perelada, residencia de su hijo Miquel, alcalde de Barcelona entre 1939 y 1945, y coleccionista de vidrio y pintura clásica. Ambas colecciones tienen inicio cuando el *arte luminoso* de los *oscuros siglos* del Medioevo aún tenía un discurso político e ideológico ligado a las premisas de la *Renaixença* y no en cambio fuera de ella. Dos décadas después de la Guerra Civil se forman colecciones que no pueden ser interpretadas en esa misma clave ideológica. Entre otras cosas, el caos social y la ruina económica provocada por la guerra civil posibilitaron la aparición de un mercado de antigüedades que ofrecía de nuevo obras

⁴⁸ BERENGUER I AMAT, M., “La incidència de la venda de la col·lecció Plandiura a la premsa de l’època”, *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, XVI (2002), pp. 11-25.

⁴⁹ FOLCH I TORRES, J., “Carta abierta a Luis Plandiura con motivo de una visita a su museo íntimo en La Garriga”, *Destino* núm 804 (3 de enero de 1952), pp. 16-17.

⁵⁰ *Ibidem*. Resulta muy intrigante la mención de Folch i Torres en esa misma “Carta abierta” cuando dice saber a ciencia cierta que Plandiura tenía la posibilidad de vender su colección en América ¿Se referirá a Arthur Byne o algún otro agente de comercio artístico que frecuentara Barcelona en los años 20 y 30?

⁵¹ VIDAL, “Joaquim Folch i Torres i Lluís Plandiura”, pp. 191-222.

⁵² FOLCH I TORRES, J., “La Col·lecció Amatller i el Catàleg dels seus vidres”, *Gasetta de les Arts*, Barcelona, 31 (15 de agosto de 1925), pp. 3-6.

románicas de alta calidad. Con motivo de nuestra fratricida guerra se destruyeron y dispersaron multitud de colecciones que alimentaron el mercado posibilitando la formación de nuevas colecciones de arte medieval con piezas de calidad excelente, como la de Frederic Marés⁵³ y, a otra escala, la de Narcís Ricart⁵⁴. Ésta colección, muy bien nutrida de la imaginería románica y gótica y adquirida posteriormente por Francisco Godia Sales (1921-1990), contenía numerosas obras que no procedían del territorio catalán. Esta valoración no se debe a un cambio de perspectiva de los límites territoriales sino a la realidad del mercado de las antigüedades. Godia, en todo caso, hayó estímulo social para encontrar piezas en el mercado para satisfacer ese gusto por obras medievales. En Cataluña era difícil encontrar obras catalanas a la venta. Por el contrario, un grueso de los coleccionistas castellanos mostraron muy poco interés por el mundo medieval, dado que habían concentrado sus esfuerzos durante las décadas precedentes en la adquisición de obras del Renacimiento y del Barroco. Pero además, y eso es relevante, el afán por coleccionar arte románico en los años 40 y 50 ya no estaba impulsado por premisas identitarias o por idearios. Por entonces, la consideración del arte como un valor de mercado había provocado que las obras medievales fueran consideradas, sobre todo, como un activo económico más.

5. DE COLECCIÓN EN COLECCIÓN. LAS OBRAS ROMÁNICAS ITINERANTES.

Esta mirada retrospectiva centrada en los coleccionistas revela, entre otras cosas, que el coleccionismo de arte románico es una aspiración tardía, posterior a la concitada por otros periodos históricos. En consecuencia, la presencia de obras de los siglos XI-XIII en las colecciones particulares tiene un recorrido que se remonta a poco más de un siglo. Con el propósito de ilustrar esta afirmación, proponemos ahora un punto de vista diverso: una mirada transversal que muestre el recorrido de las obras románicas a través de las colecciones catalanas. Se han seleccionado obras significativas o inéditas de las que se establece una trayectoria desde su ubicación original, pasando por las colecciones de las que formó parte, hasta su ubicación actual.

El primer ejemplo es el frontal de altar de Esquius (fig. 8), una obra del taller de Ripoll, datada en el segundo cuarto del siglo XII que procede de la iglesia de Santa María del castillo de Besora. En 1882 fue reseñada por Josep Puiggarí⁵⁵ en un álbum de detalles artístico añadiendo, por primera vez, el nombre del propietario a la descripción de un retablo: Antonio de Barnola, descendiente del Marques de Monistrol, que la había prestado para la exposición universal de 1888 en Barcelona. El frontal aparece descrito en el resumen de la exposición de 1888 como una “curiosa tabla románica y de Jesús y los apóstoles, siglo XII, la pintura sobre pergamino,

⁵³ BARRACHINA, J., “A l'entorn de Frederic Mares. Una aproximació al col·leccionisme català d'escultura medieval», *Quaderns del Museu Frederic Mares*, Dins: *La col·lecció somiada. Escultura medieval a les col·leccions catalanes*. Barcelona: Museu Frederic Marès, 2002, p. 19-69. Sobre la compra de obras en la postguerra tanto en Cataluña como fuera de ella, MARÉS DEULOROL, F. *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades. Memorias de la vida de un col·leccionista*, Barcelona, 2000, p. 167-220.

⁵⁴ MONREAL Y TEJADA, L., *Imaginería medieval en la Colección de escultura Ricart*, Barcelona, 1955.

⁵⁵ PUIGGARÍ, J., *Álbum de detalles artísticos y plástico decorativos de la Edad media catalana*, Barcelona, 1882. Y publicó después: *Monografía histórica e iconografía del traje* por D. José Puiggarí con ilustraciones por él mismo, Barcelona, 1886.

adherido a la tabla”, propiedad de D. Antonio y D. Ramón Barnola y Verdaguer. Esta descripción revela tanto el desconocimiento sobre su naturaleza como la curiosidad que estos objetos provocaban. Sin embargo, el interés por los objetos medievales que había nacido con el romanticismo quedó manifiesto en la preparación de los álbumes de gramáticas ornamentales para ser aplicadas a la industria moderna. En 1922 la tabla fue adquirida por el coleccionista Santiago Espona y formó parte de su colección durante más de treinta años, hasta su muerte. Este coleccionista legó sus obras a la Junta de Museos, institución de la que había sido vocal, y a la que aportó capacidad de trabajo y espíritu de mecenazgo. Actualmente, el frontal de Esquius se conserva en el Museu Nacional d’Art de Catalunya y es un ejemplo de la importancia de las colecciones privadas de principios de siglo en la construcción de las colecciones públicas.

El Museu Nacional d’Art de Catalunya exhibe asimismo el baldaquino de Tost, procedente de la iglesia de Sant Martí de Tost (fig. 9). Esta obra, realizada por el taller de la Seu d’Urgell alrededor de 1220, apareció en Barcelona debido a las gestiones del marchante Celestí Dupont que la vendió al artista, escenógrafo y a su vez coleccionista Oleguer Junyent. Este barcelonés de múltiples facetas desempeñó una importante labor como asesor de coleccionistas como Cambó y Plandiura, con el que además le llegó a unir una gran amistad. Según explica Walter W. S. Cook⁵⁶, fue Junyent quien eliminó las capas de repinte que cubrían la superficie original de la composición, proporcionando a la superficie pictórica su aspecto actual. En 1924, el artista-restaurador vendió la tabla a Lluís Plandiura, para quien, en su faceta de anticuario, trabajó prácticamente en exclusiva. El baldaquino pasó a formar parte del tesoro Plandiura⁵⁷ instalado en el número seis de la calle de la Ribera, en el barrio barcelonés del Born.

El último servicio que Folch i Torres prestó al Museo de Arte fue la evaluación y selección de las obras de la colección Bosch i Catarineu que debían ser adquiridas por la Junta de Museos. Esta selección incluyó las pinturas murales del ábside de Sant Esteve de Andorra (fig. 10). Éstas habían sido quizá adquiridas por el comerciante Bardolet e inmediatamente habían sido vendidas al coleccionista Bosch i Catarineu en 1929. Tras un revés financiero, este coleccionista se vio obligado en 1934 a depositar gran parte de sus colecciones de arte y arqueología en el Museu d’Art de Catalunya como garantía de devolución de un préstamo otorgado a la *Unió Cotonera* de la que formaba parte Bosch i Catarineu por el *Institut contra l’Atur Forçós* de la Generalitat. Las colecciones ingresaron en los museos respectivos. El perito nombrado por el Instituto fue José Bardolet Soler, que certificó la gestión en 1934. Tras la guerra, la empresa y el capital avalador pertenecían a un nuevo propietario: Julio Muñoz y Ramonet. La Diputación, heredera de los asuntos de la extinta Generalitat, demandó a Muñoz y Ramonet el pago del crédito, pero éste alegó que debido a la pérdida de algunos objetos y también a que otros se habían expuesto como propios del Museo de

⁵⁶ COOK, W. W. S., “A Catalan wooden altar frontal from Benavent”, *Miscel·lània Puig i Cadafalch: recull d’estudis d’arqueologia, d’història de l’art i d’història oferts a Josep Puig i Cadafalch per la Societat Catalana d’Estudis Històrics*, Institut d’Estudis Catalans, volum I, Barcelona, 1947-1951, p. 61.

⁵⁷ En una extensa semblanza de la casa de Lluís Plandiura, Marius Gifreda escribió que la visita a la casa de este coleccionista provocaba una sensación de «tesoro escondido» idéntica a la del visitante de las cuevas de Altamira. *Gasetta de les Arts*, año I, 4 (diciembre de 1928), p. 16.

Arte de Cataluña, se veía obligado a interponer una demanda de indemnización. Una comisión mixta determinó que Muñoz y Ramonet debía vender 28 obras al museo, entre ellas parte de las pinturas de Andorra. Folch i Torres realizó una selección de las obras que el Museo adquirió en 1950 en concepto de indemnización al empresario Muñoz en la que se incluyó el ábside de Sant Esteve. La absidiola consta, sin embargo, como una donación suya. Otros fragmentos del mismo conjunto permanecieron en manos de la familia Bosch i Catarineu: aquellos correspondientes a las escenas del beso de Judas, el prendimiento y la flagelación de Cristo. Un último fragmento, el del lavatorio de los pies, fue vendido por la familia Bosch i Catarineu a Juan Várez Fisas que recientemente lo ha donado al Museo del Prado (fig. 11). La historia de la colección Bosch i Catarineu no hace sino poner de relieve que tras la guerra, el arte medieval ya era un valor consolidado en el mercado, tanto como para poder ser utilizado como garantía de un préstamo.

El anticuario Bardolet fue, esta vez sin duda alguna, el primer comprador de las pinturas murales de la iglesia de Cap de Aran en 1947, arrancadas por Gudiol entre 1924 y 1927. Mientras que el ábside, vendido a Rockefeller en 1950, cruzó el atlántico en un viaje que afectó a sucesivos tantos conjuntos románicos tanto antes como después de la Guerra Civil –de modo deplorable por su reiteración–, otros fragmentos fueron adquiridos por el doctor Pérez Rosales, quien las donó al Museu Maricel de Sitges justo antes de su apertura en 1970. Otros fragmentos del conjunto fueron adquiridos en la misma época por el artista Antoni Tápies y por el arquitecto Josep Pratmarsó. Este último se halla actualmente en una colección privada de Barcelona.

En los casos precedentes, aludimos a las pinturas murales considerando la misma movilidad que una pintura de caballete. Su condición de pintura mural arrancada del muro y montada sobre un soporte rígido proporciona una agilidad diversa de la que tienen otros objetos incorporados a la estructura de un edificio. Este es el caso de los cinco capiteles procedentes de la canónica de Santa María de Besalú esculpidos entre 1137-1167/71 (fig. 12)⁵⁸. Fueron adquiridos por Peremateu junto con otros elementos de Santa María hacia 1920 para decorar la fachada lateral de su residencia, un pequeño convento dentro del recinto del monasterio de Pedralbes, popularmente conocido como *El Conventet*. Los capiteles permanecieron en el edificio cuando este fue vendido a la familia Batlló en 1942 y también en 1959, años en que pasó a ser propiedad de Francisco Godia. Tras la muerte de Godia, los cinco capitales fueron asumidos por la administración pública como parte de la dación en pago de impuestos de transmisión. La Generalitat los cedió al MNAC, donde se conservan desde 1994.

Esta mirada transversal, en pos de la trayectoria de las obras, pone de relieve como los objetos románicos se incorporan a las colecciones privadas a medida que dejan de ser considerados extraños, como sucedió entre tanto otros con las pinturas de Sant Esteve d'Andorra, las pinturas murales de Cap d'Aran, tallas como la Virgen sedente de la colección El Conventet⁵⁹ (fig. 13) o una casi inédita majestad románica

⁵⁸ GALLEGO AGUILERA, N., *Santa María de Besalú. Arquitectura, poder i reforma (segles X-XII)*, Besalú, 2007.

⁵⁹ Pieza con una historia itinerante que, en este caso, hemos reconstruido revisando las fotos de la Colección Martínez – Foto Vicente Moreno, que se encuentran en el Instituto de Patrimonio Histórico Español. Ingresó en la colección de Francisco Godia por venta de Narcís Ricart y hoy forma parte de la colección El Conventet. En la primera referencia documental se citaba ya como pieza del área pirenaica, y así la aceptamos en el catálogo de la exposición BOTO, G. (dir.), *Imatges medievals de culte. Talles de la*

catalana, conservada en perfecto estado en una colección privada barcelonesa. El interés que despertaban creció proporcionalmente a su estudio. El avance en su conocimiento académico aproximó esas obras a numerosos coleccionistas catalanes, que vieron en ellas un símbolo elocuente de su historia colectiva y, por ende, un atisbo de identidad secular. Hubo dos momentos concretos en los que el mercado propició la adquisición de obras medievales: a principios de siglo XX y tras la Guerra Civil. Es cierto, no obstante, que en este segundo momento las mejores obras ya no estaban disponibles y además, abundaron las recreaciones neomedievales y las falsificaciones. Entonces, la carga simbólica nacionalista del arte románico perdió intensidad, pero paradójicamente y al mismo tiempo, el arte románico empezó a convertirse en un modelo para el arte contemporáneo, como resultó evidente en el grupo Taüll (fig. 14).

En esa tesitura de los años 50 y 60, además de los mencionados Marés, Ricart y Godia, la figura de Hans Engelhorn representa un caso paradigmático dentro del coleccionismo catalán de mediados del siglo XX. Formó parte de una élite cultural y social europea; tuvo una educación visual exquisita que abarcaba desde la antigüedad clásica hasta la vanguardia, con obras de Picasso, Dalí y Miró. Engelhorn compró arte medieval y arte contemporáneo, pero en todo caso adquirió las obras que estaban en el mercado de Barcelona y de Madrid, sin otra motivación ajena a lo artístico. Hizo una colección como habría hecho un catalán en sus mismos momentos, o como un Plandiura de los años 50. Sin embargo, Engelhorn compró pintura vanguardista, a diferencia de Plandiura que sólo compró pintura noucentista sin interesarse por el arte del presente, vinculado a corrientes europeas. Plandiura, a diferencia del coleccionista alemán, nunca compró arte internacional por que le interesaba el *arte nacional*.

Engelhorn adquirió las galerías porticadas de un claustro románico en 1958, un momento en el que el coleccionismo había quedado reducido al comercio esporádico de unos pocos objetos. Su mirada educada buscó en la piedra labrada los signos que lo hacían auténtico⁶⁰ (fig. 15). Asistido por el presidente del gremio de anticuarios de Barcelona, adquirió estas galerías románicas por su capacidad para representar a sus ojos un mundo deseado, bello y verdadero.

6. CONCLUSIONES.

col·lecció El Conventet, Girona, 2009, p. 54. Sin embargo, la constatación de que la pieza perteneció al anticuario zamorano Ignacio Martínez permitió reconstruir la trayectoria. Cuando la fotografió Moreno, en los años 30 del siglo XX, Martínez aún vivía en Madrid. Martínez se trasladó de Madrid a Barcelona al inicio de la Guerra Civil. Se llevó con él piezas muebles de valor. Una de ellas era esta talla de Virgen con Niño, que debió vender al coleccionista Narcís Ricart, ya en Barcelona. En manos de este, se omite el origen de la pieza y el catalogador Luis Monreal la ficha como pirenaica por criterios formales; es probable, sin embargo, que sea castellana.

⁶⁰ Proporcionamos las medidas del conjunto que aquí expresamos en metros del sistema decimal, aunque desde luego fueron perfiladas sobre un pie medieval: longitud de los perfiles externos de los pórticos de arista a arista: 23,78 y 24,07; perfil interior del patio definido por los pórticos, en ambos ejes: 20,08 y 20,35; resalte de los machones angulares respecto al paño externo de las arcadas: 0,5; extensión de los machones angulares: 1,38; altura de la hilada de podio: entre 0,35 y 0,38; altura desde las basas hasta el perfil superior de la moldura de cornisa: 3,96; luz media de los arcos a la altura de los cimacios: 1,47; luz media de los arcos a la altura de los fustes: 1,78. Todo lo referido al origen de las arcadas de Palamós, al pie empleado y a la presencia de este en otros claustros románicos, es ajeno a este artículo y será argumentado en otro trabajo en ciernes.

1. En el siglo XIX, cuando las colecciones estaban caracterizadas por un perfil aristocrático y un tanto ecléctico, en el que el románico no despertaba prácticamente ningún interés, Josep Puiggarí fue el primer estudioso que se interesó de modo inequívoco por el arte medieval. La atención de algunos estudiosos y de la corriente cultural de la Renaixença hacia la Edad Media focalizó la atención de los coleccionistas privados hacia el arte medieval, prioritariamente gótico.

2. La iniciativa privada, de aristócratas, burgueses y profesionales liberales, promovió las primeras operaciones de salvaguarda del patrimonio e impulsó las primeras exposiciones, la de 1877 o la de 1888. Dado que algunas colecciones privadas devendrán en el núcleo de los primeros museos, es innegable que en un primer momento los criterios de incorporación de piezas al Museo de Bellas Artes constituye un reflejo de los intereses y juicios de valor de los coleccionistas.

3. El coleccionismo de arte románico, a diferencia del correspondiente a otros periodos tradicionalmente más prestigiosos, es un fenómeno reciente, con una antigüedad que apenas supera los 110 años. Coleccionistas y museos vaciaron las iglesias en un breve plazo de tiempo. Por esa misma razón las obras románicas tienen un recorrido corto en el mercado. Sólo en contadas ocasiones han ido itinerando entre coleccionistas particulares. Progresivamente, ha ido reduciéndose la nómina de obras románicas que forman parte de colecciones privadas, puesto que en numerosas ocasiones los museos han recibido por adquisición, donación o depósito esa mismas obras, conscientes las instituciones públicas del prestigio -e incluso halo- histórico, cultural y social que aportan y soportan obras tan pretéritas, deliberadamente sobrecargadas de valores ideológicos.

4. Las colecciones históricas barcelonesas, en el cambio de siglo, unieron y trabaron las dos corrientes artísticas con más peso simbólico -y, a la postre, mítico- de la trayectoria artística secular: el románico y el modernismo.

5. El sentimiento nacional del romanticismo incentivó la protección del patrimonio cultural y artístico. En Cataluña, el encumbramiento y prestigio del románico como arte genuino promovió su inclusión en colecciones y, al mismo tiempo, fue su principal aval de protección contra la venta hacia el extranjero. El arte patrio no podía en ningún caso acabar expatriado.

6. Desde el momento en que, en la primera década del siglo XX, el Museo de Bellas Artes y la Junta de Museos comenzaron a ordenar un discurso expositivo y artístico, que ya entonces comportaba un determinado relato de la historia de Barcelona y de Cataluña, se invirtieron los términos de lo que había sucedido en el último cuarto del siglo XIX: desde entonces numerosas colecciones privadas propendieron a reflejar los criterios museísticos, tanto en pintura como en cerámica, por poner dos casos.

7. Coleccionistas privados y museos públicos se afanan simultáneamente en comprar obras de arte medieval. En ese devenir, las pinturas del ábside central de la canónica de Santa María de Mur y su azarosa trayectoria constituye el gran punto de inflexión en este relato. La figura de Lluís Plandiura fue el principal muñidor de aquella venta⁶¹,

⁶¹ Tras quedar vedada la venta de pintura mural románica en Cataluña, Lluís Plandiura estableció contactos comerciales con el comerciante de arte Attilio Steffanoni, hermano del restaurador experto

que debió reportarle pingües ingresos, aunque no tantos como para compensar una consideración reprobatoria y descrédito social, sólo rehabilitado tras verter sus fondos al museo público en 1932, por venta y no por filantropía.

8. Desde entonces, perspectivas siempre simplistas han endosado a los coleccionistas privados perfiles positivos y negativos con una ligereza y maniqueísmo ilógicos, como si la heroicidad o la villanía radicaran en lograr en el presente sólo para dar en el futuro, y no en el acto mismo de salvaguardar.

PIES DE FOTO

Figura 1: Frontal de altar románico reproducido en el Álbum de la Exposición de 1877. Primera obra románica expuesta y reproducida en Cataluña. **Frontal de Sta Margarida de Vilaseca, MEV 5. Segunda mitad del s. XII.**

Figura 2: Museu Episcopal de Vic. Fondos artísticos a principios del siglo XX. Descendimiento de Erill-la-Vall.

Figura 3: Ll. Domenech i Montaner, Dibujo isométrico del monasterio de Sant Pere de Rodes, 11 de julio de 1905. © MNAC

Figura 4: La Majestad Batllo. Detalle. © MNAC

Figura 5: Claustro escenográfico habilitado en el tercer piso del palacio de Maricel de Sitges.

Figura 6: Rincón de la casa museo Lluís Plandiura. 1926. Foto estereoscópica de Josep Salvany. Biblioteca de Catalunya.

Figura 7: Rincón de la casa museo Lluís Plandiura. 1926. Foto estereoscópica de Josep Salvany. Biblioteca de Catalunya.

Figura 8: Frontal de altar de Esquiús © MNAC

en el arranque de pinturas murales. En una carta del 17 de enero de 1922 Plandiura se interesa en la adquisición de frescos románicos y góticos de Lombardía, para su colección o para vender. 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 MNAC*, 10 (2009), pp. 13-33, esp. 21.

Figura 9: Baldaquino de procedente de la iglesia de Sant Martí de Tost © MNAC

Figura 10: Pinturas murales del ábside de Sant Esteve de Andorra. Fragmento de una colección privada

Figura 11: Pinturas murales del ábside de Sant Esteve de Andorra. Fragmento. Donación de Várez Fisa al Museo del Prado.

Figura 12: pinturas murales de la iglesia de Cap de Aran. Fragmento de una colección privada de Barcelona

Figura 12: Capitel de Santa María de Besalú. © MNAC

Figura 13: Virgen con Niño. Colección 'El Conventet'. Cliché de Vicente Moreno, cuando la obra formaba parte de la colección Ignacio Martínez. Fototeca del Instituto de Patrimonio Histórica Español.

Figura 14: Grupo de artistas Taüll, reunidos en el Museo de Arte de Cataluña, ante las pinturas de Taüll.

Figura 15: Planta de las galerías claustrales románicas adquiridas por Hans Engelhorn en 1958 y sitas en la finca de Mas del Vent (Palamós).