

ILERDA



Separata

segona època

HUMANITATS

Núm. LI. 1994

FUNDACIÓ PÚBLICA



INSTITUT D'ESTUDIS ILERDENCs

DE LA DIPUTACIÓ DE LLEIDA

VIATGE PER LA HISTÒRIA: EL REPTE D'UN MUSEU. ÚS I FUNCIO DE LES COL·LECCIONS DIOCESANES D'ÈPOCA ROMÀNICA

Immaculada Lorés i Otzet

L'àmbit d'entrada i la primera part del recorregut d'una de les dues sales d'exposició del Centre Cultural de "la Caixa" a Lleida, un dels espais de la mostra *Pulchra*, van ser el marc en què es va desenvolupar aquesta activitat (21-I-94). L'objectiu principal radicava en plantejar tota una sèrie de qüestions relatives al paper d'un museu d'art i a com aquesta institució presenta les obres al públic i, per tant, hi estableix línies de comunicació. Es tractava de fer una reflexió en veu alta, tot abordant els diferents aspectes que cal considerar fonamentals a l'hora de mostrar una obra a l'espectador i, per tant, suscitar-ne una relació entre ambdós.

I la situació actual dels fons diocesans permet un marge de llibertat que no es produeix en altres casos en què les col·leccions ja estan exposades de manera permanent i, per tant, seria molt difícil que qualsevol consideració sobre aquestes i la seva exposició quedés al marge de la valoració sobre els criteris en què es fonamenta la seva presentació. El fet que els fons diocesans no estiguin oberts al públic d'una manera quotidiana i regular i que el museu que els hauria d'albergar sigui encara una assignatura pendent posa a l'abast, en definitiva, unes coordenades que permeten, sense formalitzacions preexistents, l'exercici d'abordar un conjunt d'obres del segle XIII del Museu Diocesà —les exposades a "la Caixa"—, així com aquells elements que caldria tenir en compte en la seva presentació definitiva.

Prèviament, però, cal fer algunes consideracions generals sobre l'obra d'art i el museu, sobretot si podem parlar d'aquestes obres amb la llibertat que dona la inexistència de propostes prèvies d'exposició i presentació.

L'obra d'art en el museu és un objecte desarrelat, com un emigrant lluny del seu país, de la seva cultura i de la seva gent. I, també com

aquell qui ha hagut de deixar la seva terra, l'obra d'art en el museu ha de començar una nova vida, ha de trobar en el nou medi una nova raó de ser i, en definitiva, ha de desenvolupar una nova funció, diferent de la que va motivar-ne la creació.

El museu, per tant, representa per a l'objecte artístic un context diferent que el seu d'origen; i aquest nou medi pot arribar a ser hostil a l'obra. Aquesta pot quedar reduïda a un número (el d'inventari) i ser oblidada en una de les parets, acompanyada tan sols d'un petit rètol que revela la seva identitat amb una breu informació. També es pot donar el cas que les condicions ambientals del museu no siguin les més adequades. Aquest podria ser el retrat d'alguns museus tradicionals: un magatzem d'obres més o menys ben disposades en què aquells objectes amb una certa fortuna crítica esdevenen el centre d'atenció del públic.

L'objecte artístic en el museu es troba descontextualitzat: la funció per a la qual va ser creat ja no existeix. Per tant, ha de trobar una nova raó de ser, una nova funció. L'obra d'art té en si mateixa un poder de seducció, per l'atractiu que desvetllen els seus valors tècnics i estètics. Però l'objecte podrà ser apreciat millor si se'n comuniquen més coses. Tindrà un major poder de diàleg i, per tant, l'espectador el veurà més proper i s'hi arribarà a familiaritzar. I, al mateix temps, l'obra d'art trobarà un nou lloc en la seva nova existència. Això, en definitiva, és el que ha de resoldre el museu.

L'obra d'art en el museu, a més de tenir per ella mateixa l'atractiu i la capacitat de produir un plaer estètic, ha de recuperar la seva història per tal de fer-se comprensible al públic. I, al mateix temps, perquè l'objecte artístic esdevé gairebé sempre un exemple representatiu de l'art d'una època i d'una àrea geogràfica concreta i, per tant, n'és alhora un vehicle de coneixement. Conèixer l'objecte artístic implica reunir tota la informació

possible sobre les seves diverses vessants. Això vol dir, fonamentalment, saber com ha estat elaborat i amb quina finalitat, és a dir, conèixer-ne les seves característiques tècniques i la seva funció original. Al mateix temps, l'objecte artístic no ens arriba en estat pur, tal i com era quan va sortir de les mans de l'artista i va quedar conclosa la seva elaboració. Ben al contrari, amb posterioritat a la seva producció l'objecte artístic ha viscut una història pròpia, té una biografia. Aquesta biografia va des de la petjada que deixa el pas del temps en qualsevol objecte, fins als processos de deteriorament motivats per les condicions en què aquesta s'ha trobat al llarg del temps o d'adaptació a una nova funció. La descontextualització de l'obra d'art també forma part d'aquesta biografia, ja que a vegades pot haver suposat un canvi important en la seva naturalesa, així com haver alterat la seva integritat física. Aquí cal considerar, per exemple, tots aquells casos d'obres que formaven part d'edificis, siguin d'escultura arquitectònica o de pintura mural, que passen a ser objectes mobles.

Tots aquells aspectes inherents a l'obra d'art són imprescindibles per a la seva comprensió i en permeten una lectura més apropiada a la realitat de l'objecte. I el museu ha de presentar l'obra i tot el necessari per a la seva apreciació amb el màxim d'atractiu possible, cosa que en principi no implica que l'obra s'hagi de presentar amb una restitució ambiental. Suposaria negar la seva pròpia biografia i retornar-la a un moment determinat de la seva història.

La reflexió precedent s'aplica al grup d'obres del segle XIII que en l'exposició *Pulchra* es disposaven en un dels àmbits de "la Caixa". Es tracta de vuit peces, de tècniques, materials i funcions diferents i de diversa procedència que poden classificar-se en tres grups, que són representatius de les tres grans etapes de la història del Museu Diocesà de Lleida en els seus cent anys d'història. Història que també és important de tenir en compte ja que ens explica una part de la

biografia de les obres, alhora que il·lustra una de les parcel·les del procés de recuperació del patrimoni històric-artístic lleidatà:

1. L'Anunciata de la Seu Vella i el capitell de l'antiga església de Sant Joan.
2. Els tres frontals d'altar (Buirà, Berbegal i Tresserra).
3. Les imatges del Crist de Perves i del Crist de Manyanet.

1. L'ANUNCIATA DE LA SEU VELLA I EL CAPITELL DE L'ANTIGA ESGLÉSIA DE SANT JOAN

Aquestes tres peces degueren ser recollides ben aviat en l'antic Museu d'Antiguitats de Lleida, creat el 1864, on restaren fins que els seus fons s'integraren en el Museu d'Art de Lleida, creat el 1917, i que tingué la seva primera seu a l'antic Mercat de Sant Lluís.¹ El 1936 es constituí a Lleida el Museu del Poble, a l'antic Hospital de Santa Maria, on les obres provinents del Museu d'Art es barrejaren amb els fons diocesans i amb d'altres de confiscades. Després del trasllat a Butsènit i Saragossa, les obres retornaren a Lleida al principi de la dècada dels quaranta,² i els fons que en origen tenien titularitats diferents varen ser redistribuïts. Així, per exemple, moltes obres que havien format part del Museu d'Antiguitats, sobretot d'escultura en pedra, provinents de la ciutat de Lleida, s'integraren en els fons diocesans. Les figures de la Verge i l'arcàngel i el capitell que ens ocupa seguiren aquest camí i foren reinstal·lats de nou a l'edifici del Seminari i el 1974 passaren a l'església de Sant Martí, que és la seva ubicació actual, juntament amb tota l'escultura en pedra del Museu Diocesà. És per això que no consten en els catàlegs antics del Museu Diocesà,³ i no tenien número d'inventari antic.⁴

Aquestes tres peces són obres d'escultura realitzades en pedra, que en origen no eren objectes mobles, com ho poden ser els dels altres dos grups que comentarem a continuació. Es tracta, ben al contrari, d'obres que s'integraven en

1. *Museu d'Art de Lleida. Índex provisional per a la formació d'un catàleg d'obres*, Lleida, Arts Gràfiques Sol & Benet, s. a., núms. 53 i 54 per les figures de la Verge i l'arcàngel Gabriel, i núm. 61 per al capitell de Sant Joan. Sobre la història del Museu d'Art de Lleida, vegeu Esperança PORTA I VICENTE, Jesús NAVARRO I GUITART, *Història del Museu Morera. 1915-1990* (La Banqueta, 13), Lleida, Ajuntament de Lleida, 1990.

2. Sobre les vicissituds dels fons museogràfics lleidatans durant la guerra civil, vegeu Carmen BERLABÉ, Francesc FITÉ, «El Museu Diocesà de Lleida i la guerra civil», *I Congrés d'Història de l'Església Catalana. Des dels orígens fins ara. Solsona, 1993*, Solsona, 1993, II, pàgs. 557-561.

3. Publicat per Pedro ARMENGOL, «Museo Arqueológico del Seminario de Lérida. Catálogo», *Esperanza. Revista mensual del Seminario Ilerdense*, al llarg dels anys 1934-1936.

4. En l'inventari de la Generalitat les obres dels fons diocesans varen rebre una nova numeració, i així consten en l'actualitat: *Museu Diocesà de Lleida, 1893-1993. Catàleg*, Lleida, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1993, núm. 37 per l'Anunciata i núm. 66 pel capitell de Sant Joan, fitxes de Jordi Camps.

unes coordenades arquitectòniques, per la qual cosa la seva descontextualització esdevé doblement accentuada en variar un component important de la seva naturalesa. Aquesta consideració cal tenir-la en compte en la determinació dels criteris d'exposició d'obres d'aquestes característiques, atès que, en el cas de l'Anunciació, podria portar l'espectador a considerar que es tracta de dues figures exemptes i que sempre ho foren. En realitat, es tracta de dues escultures que suposadament procedeixen de les fornícules situades en els carcanyols de l'arc de la portada meridional del transsepte de la Seu Vella, que ara anomenem precisament l'Anunciata però que històricament era esmentada com a *Portal del Bisbe*, per trobar-se davant per davant de l'antiga residència episcopal. Si bé la procedència i la relació que mantenien amb l'arquitectura en el cas de les figures de l'Anunciació ens és força ben coneguda, en el del capitell de l'antiga església de Sant Joan no és així. Degué ingressar al Museu d'Antiguitats després de 1869, any de l'enderrocament de l'edifici, juntament amb altres elements escultòrics,⁵ però el lloc exacte d'on procedeix no el coneixem.

En el primer cas, el de l'Anunciata, la informació sobre l'origen de les obres hauria d'acompanyar la seva exposició. D'altra banda, es tracta de tres exemplars que són el producte del treball d'artistes que treballaren a Lleida al llarg dels primers dos terços del segle XIII i, més concretament, en l'obra de l'antiga catedral. L'Anunciata és una mostra d'un dels primers tallers que treballaren a la Seu Vella i que manté un clar parentiu amb part de l'escultura tarragonina,⁶ mentre que el capitell de Sant Joan, que és obra d'un taller que també havia desenvolupat la seva activitat a la Seu Vella, presenta ja el caràcter més clarament definit del que anomenem *escuela de Lleida*. Es tracta, per tant, de dos exemples d'una producció escultòrica prou ben coneguda, que no ha de passar inadvertida en una presentació museogràfica de les peces, alhora que s'al·ludeix implícitament a dos edificis medievals importants de la ciutat de Lleida.

5. Vuit capitells i sis mènsules en total (*Museu d'Art de Lleida...*, núms. 61-68 i 69-74 respectivament) dels quals avui tenim identificats 2 capitells a partir d'un treball de Joan BERGÓS («L'església de Sant Joan Vell», *Vida Lleidatana*, 15, 1926, pàgs. 256-257). Però també n'ingressarien en el Museu Diocesà, que tampoc tenim identificats (Pedro ARMENGOL, «Museo Arqueológico del Seminario...», 25 abril 1934, pàg. 84, núms. 2-3). Cal tenir en compte, a més, que en els anys de la guerra civil i els successius trasllats es van perdre peces.

2. ELS TRES FRONTALS D'ALTAR (BUIRA, BERBEGAL I TRESSERRA)

Pertanyen a una primera etapa de la història del museu, anterior a la guerra civil. És l'època en què es forma la part més important de les seves col·leccions, la majoria amb obres, donades o adquirides, procedents de la diòcesi i rarament de la ciutat de Lleida. Aquests frontals són els tres que conserva el museu. Dos procedeixen de la Ribagorça, de dos punts molt propers al Pont de Suert: el de Buirà, que ingressà el 1903, i el de Tresserra, que ho havia fet el 1897. El de Berbegal, que també ingressà el 1903, prové d'una zona que en aquells moments era bisbat de Lleida però que després seria segregada.

Es tracta d'elements del mobiliari litúrgic dels quals en coneixem aproximadament la funció; i tot allò que faci referència a l'ús dels objectes és molt important ja que ens apropa a les raons que motivaren la seva realització. Al mateix temps, els tres exemplars són una mostra de tècniques d'execució diferents en aquest tipus d'obres, realitzades sobre un suport de fusta. D'una banda, el frontal de Sant Hilari de Buirà és un treball de talla de fusta que després es policroma i que pot comparar-se amb altres exemplars d'aquella mateixa zona, com el frontal de Santa Maria de Taüll (Museu Nacional d'Art de Catalunya).⁷ Presenta una restauració molt important, tant de les parts inferiors del suport com d'algunes de les figures i, sobretot, de la policromia, que dificulta l'apreciació de la peça. El frontal de Tresserra, en canvi, és realitzat amb una tècnica mixta de pintura i estuc: sobre un fons amb motius ornamentals en estuc s'hi retallen les figures de la narració. És un exemplar que s'emmarca en un grup d'obres, també procedents de zones properes, algunes de les quals es troben a Barcelona (Museu Nacional d'Art de Catalunya) i que manifesten una gran qualitat d'execució: els frontals de Cardet, de Betesa i de Sant Martí de Gia.⁸ El frontal procedent de Berbegal, en canvi, combina la talla de fusta amb la pintura al tremp.

6. La problemàtica i tota la bibliografia es troba recollida en el text corresponent a la fitxa del catàleg: Jordi CAMPS «37. Grup de l'Anunciata», *Museu Diocesà de Lleida. 1893-1993...*, pàgs. 62-63.

7. Vegeu la fitxa del catàleg: Manuel IGLESIAS, «28. Frontal de Sant Hilari de Buirà», *Museu Diocesà de Lleida. 1893-1993...*, pàg. 57.

8. Vegeu el text de la fitxa corresponent al Catàleg del museu: Eduard CARBONELL, Montserrat MACIÀ, «30. Frontal de Tresserra», *Museu Diocesà de Lleida. 1893-1993...*, pàgs. 58-59.

En tots tres casos, la figura principal es representa al carrer central, i n'ocupa tota l'alçada, mentre els laterals són dividits en dos nivells, en els quals, al frontal de Tresserra, contenen diferents episodis de la vida del personatge titular. El frontal de Buira, en canvi, tot i estar dedicat a un sant (Sant Hilari i l'assemblea de bisbes de la Gàl·lia), reproduceix aquest esquema compositiu però amb els personatges disposats sota arcades als carrers laterals, més propi dels frontals amb la figura de Crist i l'apostolat, tal i com és utilitzat a Berbegal.

El frontal de Berbegal, realitzat segurament en els primers anys del segle XIII i, per tant, anteriorment als altres dos, és una de les peces més sobresortints dels fons diocesans. Les figures hi són pintades a l'interior de mànordes tallades a la fusta. És una obra d'una gran qualitat, que es relaciona amb la decoració pintada de la sala capitular del monestir de Santa Maria de Sixena (Museu Nacional d'Art de Catalunya), en la qual participaren artistes anglesos.⁹ Les seves proporcions són molt diferents a les de les altres dues peces i fan dubtar que realment es tractés d'un frontal d'altar. Sigui com sigui, ja anuncia les dimensions dels retaules pintats de més avançat el segle XIII.

Aspectes de tècnica i funció, així com de contextualització d'aquestes obres en la producció artística contemporània de la mateixa àrea geogràfica (avui dispersada en diversos museus) són, doncs, fonamentals per donar a conèixer aquestes peces en tota la seva dimensió.

3. LES IMATGES DEL CRIST DE PERVES I DEL CRIST DE MANYANET

Pertanyen a una tercera etapa de la història del museu: aquella posterior a la recuperació dels fons després de la guerra civil fins a l'actualitat, en la qual ingressen obres procedents de parròquies de la diòcesi. Es tracta de dues obres esculpides en fusta i policromades. El Crist de Perves fou restaurat el 1976, en ingressar al museu. En aquesta intervenció hi foren eliminades totes les restes de policromia que encara s'havien conservat —i que no tenien perquè ser l'original— i es va deixar la imatge amb la fusta vista. El resultat és

una obra que, en primer lloc, probablement no s'hauria mostrat així als fidels. I, en segon lloc, el Crucificat de Perves s'ha volgut retornar a un estadi del seu passat que, en realitat, és un punt concret del seu procés de producció, quan l'obra estava encara inacabada, amb la qual cosa s'ha negat la pròpia història de l'obra. Seria necessari, per tant, mitjançant fotografies, mostrar a l'espectador la imatge abans de la seva restauració. El Crist de Manyanet, en canvi, és una obra que ha conservat policromia i que no havia estat restaurada. Darrerament, i amb motiu de l'exposició *Pulchra*, ha estat netejada, procés en el qual ha perdut algunes de les parts més malmeses d'aquesta policromia.

Ambdues obres pertanyen al segle XIII i provenen de dos indrets molt propers entre si. Si bé no sembla que es pugui parlar d'una realització feta per un mateix mestre o taller, sí que ens hem de preguntar sobre la possible pervivència de la tradició en imatgeria de grans dimensions que hi havia hagut a la zona de la Ribagorça.¹⁰ Ens referim, concretament, a allò que es coneix com a taller d'Erill-la-vall, que tingué una certa continuïtat al final del segle XII i principi del segle XIII en obres com el Davallament de Taüll (Museu Nacional d'Art de Catalunya), encara que ja sense la força i la qualitat de les realitzacions més antigues.

En l'exposició d'aquestes obres, caldria tenir en compte, així mateix, aquells aspectes relatius a la seva funció original que, entre d'altres, juntament amb els frontals d'altar, vestien l'espai del presbiteri. La seva col·locació serà quelcom fonamental, ja que s'haurà d'optar entre dos criteris: el de veure bé l'obra o el d'insinuar quelcom sobre la seva ubicació original.

La diferència entre exposar una obra despullada, acompanyada tan sols d'un petit rètol, i recollir tota aquesta informació complementària, i altra, no té perquè suposar un farciment de textos, inútils perquè l'espectador mitjà no els llegeix. En primer lloc, cal saber què s'entén per informació complementària en cada obra i quins són aquells aspectes més significatius. I, en segon lloc, la informació ha de transmetre's a diferents nivells: una simple agrupació d'obres pot facilitar

9. Vegeu la fitxa corresponent al catàleg: Gonzalo BORRÁS, «29. Frontal d'altar», *Museu Diocesà de Lleida. 1893-1993...*, pàg. 58.

10. Vegeu les fitxes Joan AINAUD DE LASARTE, «34. Crist crucificat de Perves» i Imma LORÉS, «35. Crist crucificat de Manyanet», *Museu Diocesà de Lleida. 1893-1993...*, pàgs. 61-62.

determinades comparacions; la forma del suport utilitzat també pot estar en funció d'allò que es vol dir; una simple imatge fotogràfica al costat de l'obra pot fer-la associar, d'un sol cop d'ull, amb el seu lloc exacte d'origen, alhora que ens en presenta el context; etc. Així mateix, el museu ha

d'elaborar guies i catàlegs que també complementen la informació que es vol donar. D'aquesta manera, l'objecte artístic, ja atractiu per ell mateix, s'apropa a l'espectador i es dona a conèixer amb tota la seva complexitat.



Imatges del Crist de Manyanet i del Crist de Perves



Frontal de Berhegal i de Buirà