

Yo, Juan. La recuperación de una talla románica procedente del románico catalán (*)

Jordi Camps i Sòria

Conservador Jefe en el Área de Medieval del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Ha impartido cursos como profesor asociado en la Universitat de Barcelona y en la Universitat Autònoma de Barcelona. Su actividad investigadora se ha centrado en la escultura de los siglos XI al XIII (Solsona, Tarragona, Maestro de Cabestany, Majestades, Descendimiento de la Cruz). Actualmente es coordinador científico, junto con Manuel Castiñeiras, de los volúmenes de la *Enciclopedia del Románico* dedicados a Cataluña. Ha sido comisario de diversas exposiciones, entre ellas *Obras Maestras del Románico. Esculturas del Valle de Boí*, coorganizada con el Musée National du Moyen Âge de París y en colaboración con Xavier Dectot (París, Barcelona, 2004-2005) y *El Románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse, Pisa. 1120-1180*, junto con Manuel Castiñeiras (MNAC 2008). Miembro del proyecto «Artistas, Patronos y Público. Cataluña y el Mediterráneo (siglos XI-XV) (MICINN-HAR2011-23015)».

Alicia Miguélez Cavero

Doctora Europea en Historia del Arte por la Universidad de León. Actualmente es miembro integrado del Instituto de Estudios Medievales de la Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de la Universidade Nova de Lisboa, donde se encuentra desarrollando un proyecto de investigación postdoctoral sobre el lenguaje gestual en los beatos, financiado por la Fundación Portuguesa de Ciencia y Tecnología (SFRH / BPD / 70305 / 2010). Autora de los libros *Actitudes gestuales en la iconografía del románico peninsular hispano: el sueño, el dolor espiritual y otras expresiones similares*, (2007), y *Gesto y gestualidad en el arte románico de los reinos hispanos: lectura y valoración iconográfica* (2010) y ha coordinado la publicación colectiva *Portuguese Studies on Medieval Illuminated Manuscripts*, publicado por la editorial Brepols en 2014.

LA visión predominante sobre la escultura en madera del valle de Boí (Lleida) se basa en la espectacularidad de los conjuntos del Descendimiento de la Cruz, especialmente el de Erill la Vall, el único que ha conservado las siete figuras que los componían. A

su lado, cabe señalar la soberbia imagen del Cristo de Mijaran, en Vielha, la única pieza que se conserva que queda de otro conjunto que debió de adquirir unas dimensiones muy superiores al citado (Fig. 3). Por lo que conocemos, esta es sin duda la obra maestra del grupo. Pero además de dichos ejemplos, hay diversas tallas de crucifijos, de estatuillas aplicadas a frontales de altar y de otras tipologías que amplían el alcance del estilo de lo que ha acabado denominándose «Taller de Erill». Una de estas tallas, poco conocida hasta el momento

(*) Este trabajo es la primera parte de un doble artículo dedicado a esta talla desde una óptica interdisciplinaria. La segunda parte, a continuación de esta, trata sobre el importante proceso de restauración y de análisis material llevados a cabo en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, en el marco de un proyecto de colaboración con VINSEUM. Museu de les Cultures del Vi de Catalunya, de Vilafranca del Penedès.



Fig. 1.—Talla del san Juan Evangelista del VINSEUM, expuesta tras el proceso de restauración. Fotografía: M. Mérida (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2015).



Fig. 2.—Tallas de María y san Juan del Descendimiento de Erill la Vall (MNAC 3917-3918).
Fotografía: Calveras, Mérida, Sagristà (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona).

pero estudiada a fondo recientemente, es la que se conserva en el VINSEUM¹. Se trata de una talla que mide 97,8 x 29,2 x 33,5 centímetros, realizada en madera de peral, que conserva significativos

restos de policromía aplicada al temple (Fig. 1). Procede de la colección donada por el historiador del arte y conservador Mn. Manuel Trens al museo de Vilafranca en 1972, quien parece que la adquirió en un anticuario de la localidad de Tremp (Pallars Jussà, Lleida). Este dato, sumado a sus rasgos estilísticos, hace pensar que proceda

¹ VINSEUM: Museu de les Cultures del VI de Catalunya, Vilafranca del Penedès, 2012, inv. 3357.



Fig. 3.—Cristo de Mijaran (iglesia de Sant Miquèu de Vielha).
Fotografía: Bruce White (The Art of Medieval Spain, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1993, p. 319).

de la iglesia de alguna localidad del Pirineo occidental catalán².

Entre marzo de 2015 y febrero de 2016, esta talla ha estado como obra invitada en las salas de arte

románico del Museu Nacional d'Art de Catalunya, y ha sido la protagonista de la muestra *Yo, Juan. Una talla románica recuperada*³. Esta exposición ha permitido su confrontación directa con las tallas del descendimiento de la cruz conservadas y expuestas, las dos de Erill la Vall (Fig. 2), la de Durro y las cuatro de Santa Maria de Taüll. Esta muestra, resultado de un convenio firmado entre ambos museos, comportaba además un detenido proceso

² TARRACÓ, E.: «Sant Joan Evangelista», *Barcelona restaura. Catàleg de l'exposició d'obres d'art dels segles II al XX dels Museus Municipals d'Art restaurades pels serveis de restauració*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1980, pp. 31-33; CAMPS, J., LORÉS, I., «Sant Joan Evangelista», *La Col·lecció somiada. Escultura medieval a les col·leccions catalanes*, Catàleg de l'exposició celebrada a del 4 d'abril al 23 de juny del 2002, BARRACHINA, J.; LLONCH, S. (coord.), Barcelona, Museu Frederic Marès, 2002, pp. 166-169; CAMPS, J.; DECTOT, X., «Els Davallaments de la Creu de la Vall de Boí i la seva influència. Problemes d'estil i cronologia», en *Obres Mestres del romànic. Escultures de la Vall de Boí*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2004, pp. 71-79, en concreto 72-73.

³ MIGUÉLEZ, A.: «La talla de sant Joan de VINSEUM. Anàlisi iconogràfica i gestual», en *Jo, Joan. Una talla románica recuperada*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2015; veáse también: <http://www.museunacional.cat/ca/jo-joan-una-talla-romànica-recuperada>.



Fig. 4.—Detalle del San Juan Evangelista del VINSEUM.
Fotografía: Jordi Calveras (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2015).

de restauración y estudio material de la talla que ha permitido, por un lado, consolidarla y dotarla de una apariencia adecuada a su estado, y por el otro, ofrecer algunas novedades significativas, algunas sorprendentes, para su conocimiento. Las líneas que siguen a continuación pretenden tratar el san Juan Evangelista desde el punto de vista estilístico, iconográfico y funcional.

Análisis Estilístico. Problemas acerca del taller de origen

Tal como hemos indicado al principio, la escultura que nos ocupa responde, desde el punto de vista estilístico, al conjunto de obras del círculo artístico conocido como «Taller de Erill». Sus rasgos estilísticos mantienen el sentido de volumen y la elegancia compositiva propias de las obras más destacadas del círculo, de modo que las formas suaves y redondeadas de los rasgos faciales, con los pómulos ligeramente salientes, se muestran cercanas a la imagen del Cristo de Mijaran (compárese Figs. 3 y 4) y de dos Marías procedentes de Santa María de Taüll. Los detalles sutiles de los pliegues de la túnica y el manto mantienen el nivel técnico de una talla elegante. Las dimensiones más reducidas de la imagen en comparación con las de Erill o, todavía mayores, con la Virgen María de Durro, más esquemáticas, acentúan el grado de precisión de la talla de la obra que nos ocupa. A pesar de que la María y el san Juan del Descendimiento de Erill también están dotados de una elegante composición, creemos que la imagen de Vilafranca se mantiene más cercana al Cristo aranés y a las Marías de Taüll que al resto de obras del grupo.

La noción de un taller que habría producido una serie de obras, de tipologías y rasgos estilísticos similares, agrupadas con mayor o menor amplitud y fortuna, fue tomando cuerpo desde los primeros trabajos publicados sobre las tallas del valle de Boí. A. Kingsley Porter ya pensó en un único taller, incluso un escultor, como responsable de las mismas, hipótesis que ha sido mantenida por numerosos autores. La localización del hipotético taller, el alcance geográfico y cronológico de su actividad ha ido fluctuando. Así, Josep Gudiol i Ricart lo situaba en Taüll o Erill como base del que denominaba «escuela de imagineros de la Ribagorza». Más adelante se fue introduciendo de un modo más generalizado el término de «Taller de Erill», atribuible al papel del Descendimiento de Erill la Vall en la definición del grupo, tanto por su calidad como por el estado en qué llegó al siglo XX. En el estado actual de la cuestión, es complicado definir la ubicación del taller que pudo

producir estas imágenes, si es que planteamos que todas las obras que conocemos surgieron de un único centro. En conjunto, estamos tratando un radio de acción que afecta a monumentos relacionados con los obispados de Roda de Isábena, Saint-Bertrand de Comminges y la Seu d'Urgell.

A ello se añade la controvertida datación de los conjuntos, a los que recientemente se tiende a situar en fechas relativamente tardías, a partir de mediados del siglo XII. En líneas generales las opiniones para la datación de los conjuntos se han balanceado entre dos puntos de vista. En primer lugar, se proponía una cronología alta en el siglo XII, basada en las analogías existentes en la indumentaria entre las figuras de María de los descendimientos y la de las pinturas del ábside de Sant Climent de Taüll, del entorno del 1123⁴. Junto a este parecer, que admite la continuidad del grupo en obras y dataciones más avanzadas, ha habido una opción que aportaba una cronología más baja, entre la segunda mitad del siglo XII y, en algún caso, el siglo XIII. Además, cabe destacar como la vinculación de los grupos del Descendimiento de la Cruz con la lucha contra el catarismo ha justificado esta tardía datación⁵. En este debate también hay que considerar, lógicamente, el otro ejemplo conocido y compuesto también por siete personajes, el Descendimiento de Sant Joan de les Abadesses, llamado *Santíssim Misteri*, que puede datarse en 1251. Si bien desconocemos cuál fue la composición de otros conjuntos de los cuales solo se conserva la talla de Cristo, es interesante constatar

⁴ KINGSLEY PORTER, A.: *La escultura románica en España*, Barcelona 1928, pp. 27-30; AINAUD DE LASARTE, J., «Davallament d'Erill-la-Vall», *Millenium. Història i Art de l'Església Catalana*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1989, pp. 158-159 (catálogo de exposición).

⁵ DELCOR, M.: «L'iconographie des descentes de croix, en Catalogne, à l'époque romane. Description, origine et signification», en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 22 (1991), pp. 179-197; LORÉS, I.: «Verge de Durro», en *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1992, pp. 150-151, n. 16 (catálogo de exposición); BRACONS, J., «Els Davallaments romànics a Catalunya i l'heretgia albigea. Propostes d'interpretació i aproximació a la seva datació», en *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya y Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, I, pp. 197-205.

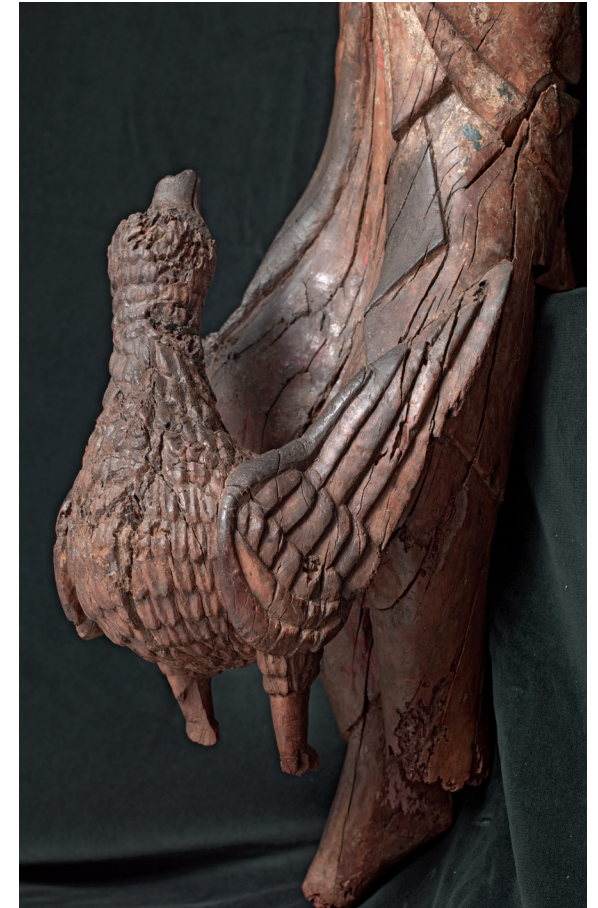


Fig. 5.—Detalle con el águila del San Juan Evangelista del VINSEUM.
Fotografía: Jordi Calveras (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2015).

que desde el valle de Boí hasta el entorno de Ripoll, se produce una continuidad en esta tipología, que quizás podamos atribuir a los vínculos que existieron desde el siglo XI entre dichas regiones.

Análisis iconográfico

El análisis iconográfico de la talla revela una serie de datos que, en principio, permitirían identificar al personaje representado como el evange-



Fig. 6.—Detalle de san Juan Evangelista en el Tetramorfo del ábside de Sant Climent de Taüll (MNAC 15699). Fotografía: Calveras, Mérida, Sagristà (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona).

lista Juan, que porta en el braço el llibre que conté l'evangeli i a els peus l'àguila, atribut que permetria identificar-lo com a figura integrant d'un Tetramorfo (Fig. 5). De aquesta manera, es pot plantejar la possibilitat de que la talla formara part d'un conjunt escultòric més ampli. Sin embargo, en el transcurs de la intervenció realitzada per part de l'Àrea de Restauració i Conservació Preventiva del Museu Nacional d'Art de Catalunya, se han descobert dos fragments de

madera integrats en el dorso de la talla. Se ha proposat que aquests dos petites peces fossin els enganxos per a la col·locació d'un altre tipus d'element, concretament unes ales. La hipòtesis semblaria en principi anòmla des del punt de vista iconogràfic, ja que no es tracta d'una representació habitual de sant Joan, ni com a evangelista propiament dit, ni en el context de la representació d'una *Maiestas Domini* rodeada per el Tetramorfo.

Sin embargo, en la zona del Pirineu català, de on procedeix la talla del museu de Vilafranca, en un ampli arc cronològic les possibilitats de representació del Tetramorfo i de els evangelistes foren diverses i molt variades. La presència d'exemples en un entorn proper en els que es constata la representació d'àngels sostenint els símbols dels quatre vivents així com d'evangelistes alados, com per exemple en les pintures murals dels conjunts de Taüll, permetria sustentar la teoria de la presència d'un parell d'ales en aquesta peça, que podria ser identificada com a la representació d'un sant Joan alado que sosté en el seu braç esquerre el llibre que conté el seu Evangelio i presenta a els peus el símbol de la seva pertinença al Tetramorfo (Fig. 6).

Ubicación y función de la talla

La talla adopta una postura corporal certament atípica, ja que es inclina lleugerament cap a l'avanç i té les extremitats inferiors flexionades. Tenint en compte aquest aspecte, sembla probable que es podria tractar d'una talla acoplada a algun tipus de suport, com demostra la proposta museogràfica que es va fer de la peça amb motiu de l'exposició *Barcelona Restaura* en 1980⁶. Però, a més, la postura general del cos invita a pensar que es tractava d'una talla col·locada en alt, de manera que la seva inclinació favoregués la completa i correcta visualització frontal per part dels fidels, possiblement des d'un lloc fix i concret. A més, la capçalera es troba lleugerament girada cap a la dreta, amb el que la seva posició també pot estar relacionada amb un grup de tallats més ampli.

En quant a la seva funció, podria ser un grup escultòric que formava part d'una peça de mobiliari litúrgic, respecte al qual s'ha senyalat ja amb anterioritat la possibilitat de que es tractés d'un baldaquino⁷. En aquest sentit, i en l'àmbit

català, resulta d'utilitat la comparació amb el que va ordenar construir l'abat Oliba a Sant Miquel de Cuixà, descrit en el cèlebre sermó del monjo Garsias⁸. Però podria tractar-se d'un facistol, semblant al procedent de l'abadia alemanya d'Alpirsbach, realitzat en fusta i avui conservat a l'església evangélica de Freudenberg⁹. Així mateix, no cal oblidar la presència del Tetramorfo en altres tipus d'estructures, com púlpits i tribunes.

Conclusión

Tal com s'explica en el treball que segueix aquestes línies, els resultats dels anàlisis materials de les imatges permeten detectar una sèrie de punts en comú entre diverses tallats de la sèrie. En primer lloc, són suggerents les coincidències en el tipus de fusta, el peral, entre el sant Joan i la imatge de Maria del Museu de Cluny¹⁰; altres analogies es refereixen a certes fórmules d'aplicació i obtenció dels pigments. Tot això reforça el senyalat mitjançant l'anàlisi formal i iconogràfic dut a terme pels historiadors de l'art des dels principis del segle XX. Del treball interdisciplinari desenvolupat recentment també sobresurt la possibilitat de la presència d'ales, que converteix la talla en un exemple excepcional, emplaçat en un punt elevat i en un objecte de mobiliari conjunt dotat d'un programa iconogràfic que, gairebé amb seguretat, integrava el sant Joan en un context més ampli. ■

⁸ PONSICH, P.: «Le problème du ciborium d'Oliba», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXIV, (1993), pp. 21-27; CODINA, DANIEL, BOURGAIN, PASCALE, BESSEYRE, MARIANNE (trad.), «Lettre-sermon du moine Garsias de Cuxa à l'abbé Oliba», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XL, 2009, pp. 65-76.

⁹ TRENS, M.: «Col·lecció Mn. Trens. Autopresentació de la col·lecció i guia de la col·lecció», *Olerdulae*, XIX (1994), pp. 5-40, esp. p. 10; CAMPS, L., *op. cit.*, p. 168.

¹⁰ DECTOT, X.: «4. Maria (Maria Magdalena?); «5. Maria», en CAMPS, DECTOT, *op. cit.*, pp. 88-90. També la imatge del Fogg Art Museum està treballada en fusta de arbre fruital, sin que puga assegurar-se fins al moment la espècie exacta.

⁶ TARRACÓ, E., 1980, *op. cit.*

⁷ TARRACÓ, E., 1980, *op. cit.*; CAMPS, L., *op. cit.*, p. 168.