

Arte medievale

2025

IV serie - anno XV, 2025 Spedizione postale gruppo IV 70%



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

SilvanaEditoriale

Arte medievale

IV serie - anno XV, 2025



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

SilvanaEditoriale

Arte medievale

Periodico annuale

IV serie - anno XV, 2025 - ISSN 0393-7267

© Sapienza Università di Roma

Direttore responsabile

Anna Maria D'Achille

Direzione, Redazione

Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo

Sapienza Università di Roma

P.le Aldo Moro, 5 - 00185 Roma

Tel. 0039 06 49913409

e-mail: artemedievale@uniroma1.it

sito: <https://www.silvanaeditoriale.it/catalogo/riviste/arte-medievale>

I testi proposti per la pubblicazione dovranno essere redatti secondo le norme adottate nella rivista e consultabili nel suo sito. Essi dovranno essere inviati, per essere sottoposti all'approvazione del Comitato Scientifico all'indirizzo artemedievale@uniroma1.it. Gli articoli dovranno essere provvisti di corredo illustrativo (immagini in .tif o .jpg ad alta risoluzione di minimo 300 dpi), didascalie, due riassunti (uno in inglese, uno nella lingua dell'articolo), quattro o cinque parole chiave (in inglese e nella lingua dell'articolo). La rivista, impegnandosi a garantire in ogni fase il principio di terzietà della valutazione, adotta le vigenti procedure internazionali di *peer review*, con l'invio di ciascun contributo pervenuto, in forma anonima, a due revisori anch'essi anonimi. Il collegio stabile dei revisori scientifici della rivista, che si avvale di studiosi internazionali esperti nei diversi ambiti della storia dell'arte medievale, può essere di volta in volta integrato con ulteriori valutatori qualora ciò sia ritenuto utile o necessario per la revisione di contributi di argomento o taglio particolare. La Direzione della rivista conserva, sotto garanzia di assoluta riservatezza, la documentazione relativa al processo di valutazione, e si impegna a pubblicare con cadenza regolare sulla rivista stessa l'elenco dei valutatori che hanno collaborato nel biennio precedente.

Autorizzazione Tribunale di Roma n. 241/2002 del 23/05/2002

In copertina: Taüll, St. Climent, proiezione mapping della restituzione ipotetica delle pitture absidali, 2013 (Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya).

**Distribuzione****Silvana Editoriale**

Via de' Lavoratori, 78

20092 Cinisello Balsamo, Milano

Tel. 02.453951.01 - Fax 02.453951.51

www.silvanaeditoriale.it

Direttore generale

Michele Pizzi

Direttore editoriale

Sergio Di Stefano

Coordinamento e grafica

Claudia Brambilla

Fotolito: CQ Fotoservice, Cinisello Balsamo (Milano)

Stampa e rilegatura: Grafiche Aurora, Verona

Finito di stampare nel dicembre 2025

L'opera è stata pubblicata con il contributo dell'Università degli Studi di Roma La Sapienza. Un contributo aggiuntivo è stato generosamente concesso dal MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya di Barcellona.

UNA MUJER, UN OBISPO, UN HITO: LAS PINTURAS MURALES DE SANT ESTEVE DE ANDORRA

Verónica Carla Abenza Soria

Universidad Complutense de Madrid

Las pinturas murales de la iglesia de Sant Esteve de Andorra la Vella (Andorra) [1] representan un caso muy interesante sobre la disgregación del patrimonio pictórico de los siglos pleno-medievales. Como sucedió con otras pinturas, altares y frontales de altar andorranos,¹ la fragmentación del conjunto que decoraba la cabecera y los últimos tramos de la nave del templo supuso importantes pérdidas. Algunas de estas pérdidas fueron, en cambio, inherentes a las vicisitudes de la propia iglesia y a la transformación de sus espacios a lo largo del tiempo. Los fragmentos conservados se encuentran actualmente repartidos entre el Museu Nacional d'Art de Catalunya, el Museo Nacional del Prado y una colección privada.

Este artículo pretende recorrer ese viaje de fragmentación de las pinturas, deteniéndose en los documentos que han pasado más inadvertidos para examinar las distintas vías de conservación y musealización de los fragmentos que han sobrevivido, así como las lagunas que resultaron como fruto de su dispersión. Además, se presentarán los resultados preliminares de la creación de un modelo digital tridimensional que propone una reflexión sobre la percepción original del espacio pintado e invita a nuevas interpretaciones sobre su iconografía y el trasunto histórico en el que fue concebido.

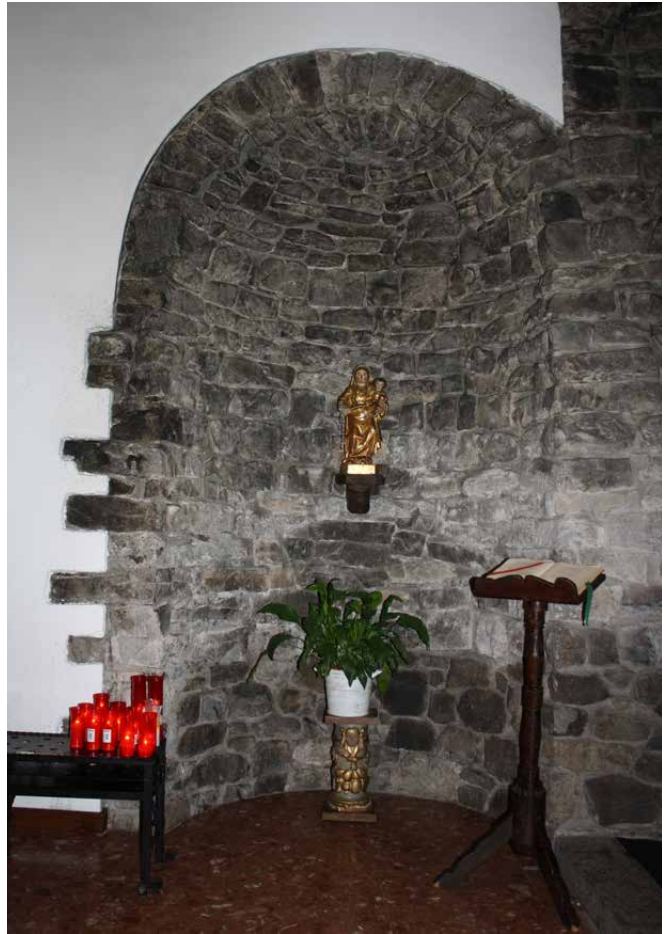
Aunque no disponemos de datos precisos sobre la construcción del templo, los paramentos, a base de sillares sin pulir, bien tallados y dispuestos en hileras bastante uniformes, delatan una arquitectura que se puede encuadrar hacia la segunda mitad del siglo XII.² De la primera iglesia, todavía se mantiene en pie la cabecera en forma de un único ábside semicircular cubierto con bóveda de horno, con un vano en posición más o menos centralizada, aunque ligeramente desplazado hacia el sur, y otra ventana en el paño meridional tapiada por dentro [2]. Junto a la cabecera, también son originales, el absidiolo semicircular abierto en el muro norte [3], así como parte del arranque de los muros norte y sur de la nave, dónde hay otro vano de medio punto hoy oculto por el espacio de la sacristía. La iglesia, originalmente, debía consistir, por tanto, en un sencillo templo de una sola nave, con una torre-campanario adosada al

muro sur que ha sufrido varias reformas a lo largo del tiempo. Por entonces, el templo andorrano estaba bajo la jurisdicción del obispado de Urgell. Hacia el primer cuarto del siglo XIII, la iglesia se decoró con varios ciclos pictóricos, arrancando el primero en la cabecera.

La bóveda del ábside estaba decorada con un Cristo en Majestad rodeado por las figuras del Tetramorfo. De esta parte, el MNAC conserva el fragmento del toro de San Lucas (MNAC 35706) [4], mientras que el resto fue expresamente destruido. La pared

1. Iglesia de Sant Esteve (Andorra la Vella), vista de las partes románicas (foto Autora)





2. Iglesia de Sant Esteve (Andorra la Vella), vista del Àbside Central (foto Autora).

3. Iglesia de Sant Esteve (Andorra la Vella), vista del Absidiolo del último tramo del muro norte de la nave (foto Autora).

4. Mestre de Sant Esteve d'Andorra, Brau alat de Lluç de Sant Esteve d'Andorra, cap a 1200-1210,

Museu Nacional d'Art de Catalunya, dipòsit de l'antiga col·lecció Bosch i Catarineu, 1934, donació de Julió

Muñoz Ramonet, 1950 (© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2023).

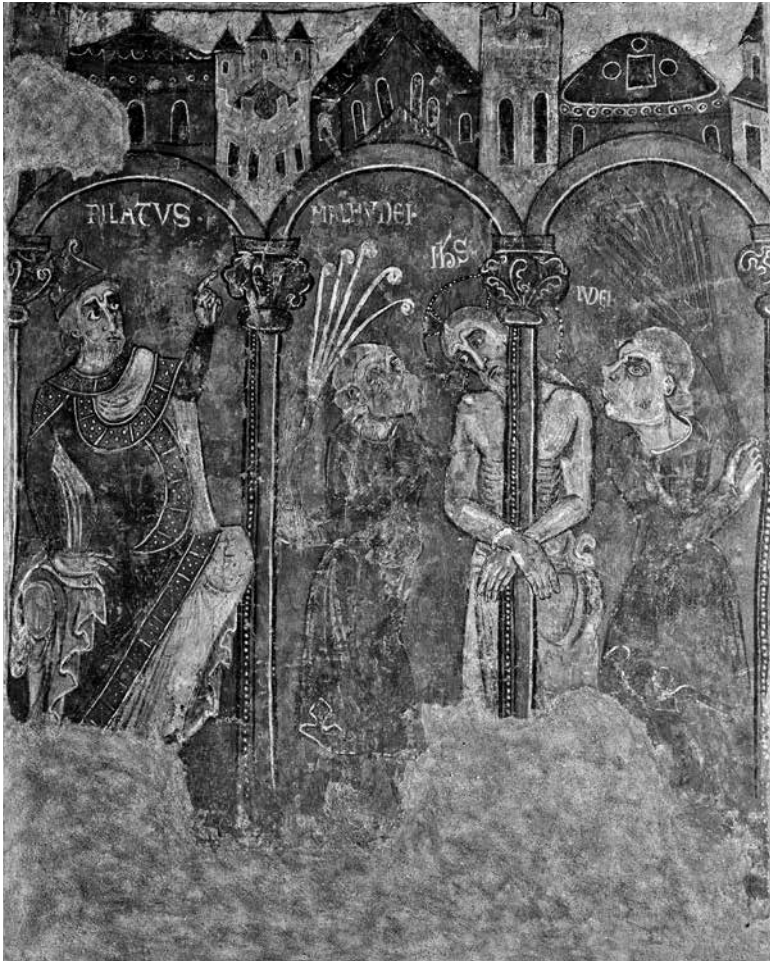
absidal estaba decorada con un ciclo cristológico de la Pasión formado por cuatro escenas que, en orden correlativo según la narración bíblica, han sido convencionalmente identificadas como el Lavatorio de los pies de Cristo a los Apóstoles, el Prendimiento con el beso de Judas, San Pedro cortando la oreja a Malco y el arresto, seguido de la Flagelación y la escena de los Improperios con Cristo que, tras la Coronación de Espinas, es humillado por los soldados [5-8]. El fragmento del Lavatorio está hoy en día expuesto en la Sala 52A del Prado (P008126). Esta sala es la que acoge los fondos de la colección Várez Fisa. Los fragmentos del Prendimiento y la Flagelación pertenecen a la colección privada de los hermanos Enriqueta y Juan Bosch García-Bravo. El MNAC custodia, finalmente, varios fragmentos de la escena del Cristo de los Improperios, en concreto, la parte del registro superior con una serie de arquitecturas que evocan la ciudad de Jerusalén y la figura del propio Cristo (MNAC 35707-8). También dos de las cenefas con decoración vegetal que separaban la bóveda de la pared absidal (MNAC 35709-10). En Andorra la Vella, en el Espai Columba, se conserva una piedra cantonera con decoración floral y que, originalmente, pudo pertenecer a la decoración del arco de embocadura del presbiterio [9].

Más allá de la cabecera, el absidiolo semicircular del



5. Mestre de Sant Esteve d'Andorra, "El Lavatori", pintura mural trasladada a llenç, provinent de l'església de Sant Esteve d'Andorra la Vella, col·lecció Bosch Catarineu, actualment al Museu del Prado, donació Várez Fisa, estil 1200, pintura romànica (© 2023 Institut Amatller d'Art Hispànic - im. 05700043, foto Gudiol B-391 / ante 1939).

6. Mestre de Sant Esteve d'Andorra, "Bes de Judes", pintura mural trasladada a llenç, provinent de l'església de Sant Esteve d'Andorra la Vella, col·lecció Bosch Catarineu, estil 1200, pintura romànica (© 2009 Institut Amatller d'Art Hispànic - im. 04156004, foto Gudiol B-385 / ante 1939).



7. Mestre de Sant Esteve d'Andorra, "Jesús a la columna", pintura mural traslladada a llenç, provinent de l'església de Sant Esteve d'Andorra la Vella, col·lecció Bosch Catarineu, estil 1200, pintura romànica (© 2009 Institut Amatller d'Art Hispànic-im. 04156002, foto Gudiol B-388 / ante 1939).

8. Mestre de Sant Esteve d'Andorra, Crist de la coronació d'espines de Sant Esteve d'Andorra, cap a 1200-1210, Museu Nacional d'Art de Catalunya, dipòsit de l'antiga col·lecció Bosch i Catarineu, 1934, donació de Julio Muñoz Ramonet, 1950 (© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2023).



muro norte se decoró, en la pared, con decoración geométrica, y en la bóveda de horno, enmarcada con otra cenefa vegetal, con una escena habitualmente interpretada como el anuncio del nacimiento de san Juan Bautista, representando a su padre, Zacarías, oficiando frente al pueblo junto al altar y al propio Bautista como un anciano. Del muro norte sólo ha sobrevivido una escena que, no sin cierta ambigüedad, tradicionalmente se asocia al episodio del Milagro de las Bodas de Canaán, enmarcada, en el registro inferior, por el mismo tipo de decoración geométrica de la pared del absidiolo. Estos fragmentos también se custodian en el MNAC (MNAC 35711) [10].

Los hitos que jalonan la fragmentación de las pinturas remiten, por un lado, al contexto de protección patrimonial iniciado en Catalunya hacia la década de los años Veinte del siglo pasado que supuso el germen de la colección de pintura románica del MNAC. Por otro, al protagonismo del coleccionismo privado en ese mismo proceso y que, como un epílogo de esta historia de supervivencia y deslocalización del patrimonio andorrano, se ha extendido hasta fechas recientes con la musealización de uno de los fragmentos en el Prado. Todo ello ha concitado una considerable atención hacia las pinturas por parte de estudiosos vinculados a estas instituciones.³ En paralelo, el extraordinario empeño del Gobierno de Andorra por restituir la valía histórica de sus monumentos ha permitido a los técnicos de sus Áreas de Museus y Patrimoni seguir desempolvando documentos inéditos.⁴

El estilo de las pinturas es deudor de la asimilación en el Occidente Latino del bizantinismo que caracteriza el llamado arte 1200.⁵ En el Nordeste peninsular, la recepción de este lenguaje pictórico fue desigual. En Navarra, como evidencian las pinturas de S. Martín de Artaiç o S. Saturnino de Artajona, se detecta una clara interiorización de tipos faciales y compositivos, mientras que las pinturas aragonesas de la sala capitular de Sta. María de Sigena evocan la expresividad de raigambre helenística propia de la pintura tardo-comnena.⁶ Los conjuntos murales catalanes, como Casserres o Puig-reig, parecen absorber, sobre todo, algunos detalles iconográficos del repertorio bizantino.⁷

El taller de las pinturas de Sant Esteve toma como préstamo fundamental de esta ola de bizantinismo ciertos recursos expresivos patentes en el dramatismo y dinamismo de las figuras, así como en las arquitecturas y los elementos de mobiliario que contribuyen a dotar las escenas de una apariencia más teatral y clasicista. Incurre, asimismo, en un linealismo que rompe con la tradición románica anterior por cuanto bebe de recetas formales como las transiciones tonales más



9. Piedra cantonera procedente de la iglesia de Sant Esteve d'Andorra la Vella, Espai Columba (Andorra la Vella) (foto Autora).

10. Mestre de Sant Esteve d'Andorra, fornícula i fragment del mur nord de Sant Esteve d'Andorra, cap a 1200-1210, Museu Nacional d'Art de Catalunya, dipòsit de l'antiga col·lecció Bosch i Catarineu, 1934, donació de Julio Muñoz Ramonet, 1950 (© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2023).



matizadas en busca de un mayor naturalismo. Rasgos sin corolario en la pintura que se desarrolla contemporáneamente en estas tierras, salvo por cierta afinidad con el ciclo de Santa Catalina de la catedral de La Seu de Urgell, que no puede tomarse sino como un eco muy lejano.⁸ Sus coordenadas histórico-artísticas deben leerse, por tanto, como un punto y aparte en el capítulo de la pintura románica pirenaica a caballo de los siglos XII y XIII; cuestión que suscitó un notable interés entre los primeros especialistas en la materia y que ha perdurado hasta la actualidad.⁹

LA FRAGMENTACIÓN DE LAS PINTURAS: UN VIAJE SÓLO DE IDA

El punto de partida del viaje de las pinturas de Sant Esteve hasta reparar en manos privadas se halla en un suceso bien conocido por los estudiosos de pintura románica pues marcaría un antes y un después en la historia de su dispersión y musealización. En 1919, Joaquim Folch i Torres, director por entonces del Museu d'Art de Barcelona, recibe noticia de la venta a particulares de las pinturas de Sta. Maria de Mur. Este episodio puso sobre alerta acerca del interés creciente que ciertos coleccionistas privados, estimulados ante la inexistencia en ese momento de leyes específicas, mostraban hacia la adquisición del patrimonio artístico catalán y andorrano. Las autoridades gubernamentales responsables de su salvaguarda no tardaron en idear una campaña de protección que resultó igualmente efectiva y efectista y que se prolongó intensamente hasta 1924. La Junta de Museus empezó a promover activamente la compra de las pinturas catalanas y andorranas a los distintos obispos. Aunque la intención era la de disuadir al mercado anticuario, se generó un clima de urgencia que acabó avivando la competencia entre los propios coleccionistas.¹⁰

Estas fricciones entre los particulares y las instituciones públicas acabaron tensionando la relación con los obispos que, como en el caso de Sant Esteve, muchas veces resolvieron precipitadamente, llevando a cabo sus propias tasaciones y negociando directamente con los anticuarios. Dos expedientes del Arxiu Diocesà d'Urgell informan sobre los pormenores de la compra de las pinturas andorranas. El ávido *connoisseur* Josep Bardolet contactó por carta en noviembre de 1923 con el obispado urgelitano, declarándose conocedor de la existencia de las pinturas de la cabecera y realizando una oferta de 6000 pesetas por su adquisición. Con cierta cautela, la diócesis decidió contratar su propio peritaje y tras constatar que el importe ofrecido por el anticuario vigatano

superaba en unas 2000 o 3000 pesetas el valor en que se habían tasado, en junio de 1926 el cabildo acordó vendérselas.¹¹

Tanto si la venta era pública o privada, tras formalizarse, el procedimiento de traslado de las pinturas conllevaba una serie de pasos similares. El primero consistía en el arrancamiento y posterior reentelado que, por entonces, unos y otros solían encargar a un reducido grupo de restauradores integrado por Arturo Cividini y el célebre equipo de pintores de la familia Stefanoni. A continuación, se procedía con la exposición o almacenaje de los fragmentos en la sede del museo barcelonés del Palau de la Ciutadella o en las casas de los particulares.

Convencionalmente, se ha asumido que Bardolet actuaba como intermediario del coleccionista Ròmul Bosch i Catarineu, quien habría adquirido en bloque las pinturas de la cabecera de Sant Esteve. Henri Pradalier, en su publicación de *La peinture romane en Andorre* de 1971 se hacía eco de un testimonio proporcionado por Joan Ainaud i de Lasarte, quien fuera director del museo catalán, según el cual el Cristo en Majestad de la bóveda absidal había sido destruido por un coleccionista para evitar que fuera comprado por uno de sus competidores.¹² Esta noticia, habitualmente referenciada, evidencia que, en el momento de la negociación no uno, si no varios coleccionistas, estaban interesados en las pinturas andorranas.

Un documento desapercibido y que arroja cierta luz sobre este contexto es el informe para la adquisición del fragmento del Lavatorio que, en 1985, el Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya encargó a la Junta de Qualificació, Valoració i Exportació d'Obres Històriques i Artístiques. Para realizar dicha valoración, se creó una comisión de expertos integrada por el propio Ainaud quien afirmaba que el obispado había vendido las pinturas de Sant Esteve a tres particulares, el mismo Ròmul Bosch i Catarineu, Lluís Plandiura y un tercero desconocido. Si diéramos verosimilitud a este nuevo testimonio de Ainaud sobre la primera fragmentación del conjunto pictórico entre tres coleccionistas, dicha venta se habría realizado con anterioridad a 1929 y, seguramente, incluso antes de 1927: «el conjunt se'l va vendre el Bisbe de La Seo d'Urgell a tres particulars: Sr. Ròmul Bosch i Rius (*sic*), Sr. Plandiura i un tercer del qual en desconeixem el nom. El Pantocrator, sembla que va ser destruït a causa de picabaralles entre els compradors».¹³

Se desconoce si más allá del último tramo del muro norte, las paredes de la nave de la iglesia románica de Sant Esteve estuvieron también decoradas. Es plausible que, en la primera mitad del siglo XVI, los muros

norte y sur ya sufrieran alteraciones significativas. La dedicación de cinco nuevas capillas que se documenta en la visita pastoral de 1575 delata una ampliación sustancial del perímetro de la nave en sentido norte y sur, a partir de la adición de las capillas laterales.¹⁴ Ello habría supuesto la destrucción de buena parte de la decoración original de la nave, cuyo único testimonio serían las pinturas del absidiolo y del último tramo del muro norte.

Las reformas en la iglesia de Sant Esteve se extendieron hasta 1960, afectando considerablemente a la fisonomía de la primera planta. Al interior, todos los muros aparecen hoy encañados, a excepción de los espacios de la cabecera y el absidiolo norte de donde proceden las pinturas románicas. Dichas reformas pudieron alterar, incluso, el paramento de transición entre el presbiterio y la nave, sobre todo, por el lado norte, donde los primeros sillares del arco de emboadura parecen remozados y están parcialmente revocados. De esta zona podría proceder, de hecho, la piedra cantonera del Espai Columba, cuyas medidas y disposición de sus motivos decorativos son consistentes con las dovelas del arco triunfal.

Por todo ello, dentro de ese marco de disputa entre los diversos compradores que documentó Pradalier, quizá Plandiura y ese tercer coleccionista anónimo sólo habrían tenido opción de adquirir parte de las pinturas de la zona de la cabecera. Alternativamente, pudieron haber propiciado que se destruyeran ante la imposibilidad final de hacerse con ellas. Lo cierto es que, en 1927, en su publicación de *La pintura mig-aval catalana*, Josep Gudiol i Cunill describía ya únicamente las pinturas de la bóveda y de la pared del ábside, incluidas las escenas del Lavatorio y del Prendimiento, indicando que las pinturas habían sido arrancadas y que eran propiedad de un coleccionista de Barcelona, en referencia, seguramente, a Ròmul Bosch i Catarineu, a quien pertenecían desde 1926.¹⁵

En 1929, «D. Rómulo Bosch Catarineu, de Barcelona» figuraba como prestatario de algunos de los fragmentos que se expusieron en la Exposición *El Arte en España* del nuevo Palau Nacional de Montjuïc, celebrada a razón de la Exposición Internacional de Barcelona. Formaban parte de la sala IX, y con el número de catálogo 2520 se describían como «Pintura mural románica, de una absidiola, donde se representa a San Martín diciendo misa, y otro santo, con letreros explicativos».¹⁶ Se trata, por tanto, de las pinturas del absidiolo andorrano. Estas pinturas y el resto de los fragmentos que todavía hoy conserva el MNAC, ingresaron por primera vez en el museo como parte de un depósito realizado en 1934 por el propio Ròmul Bosch i Catarineu. Junto con

otras obras de su colección conformaron la garantía de un crédito que solicitó al Institut contra l'Atur Forçós de la Generalitat de Catalunya para evitar el cierre de sus fábricas de la Unió Industrial Algodonera.¹⁷ Los plafones con las escenas del Lavatorio, el Prendimiento y la Flagelación quedaron, en cambio, en manos de la familia.

Con el estallido de la Guerra Civil Española, las actuaciones de la familia Bosch i Catarineu y del museo barcelonés para salvar sus fondos, aseguraron la supervivencia de todos los fragmentos. En 1949, las obras depositadas en el museo fueron adquiridas por Julio Muñoz Ramonet quien asumió, asimismo, compromiso sobre la deuda de Bosch i Catarineu. Un año después, el empresario negoció con la Diputació de Barcelona la devolución del préstamo interponiendo una reclamación por supuestos incumplimientos del depósito. Para abonar la diferencia de cantidades entre el crédito y la indemnización, Muñoz acordó la venta de veintiocho obras, entre las cuales, los fragmentos del ábside de Sant Esteve, mientras que donó las pinturas del absidiolo y del muro adyacente.¹⁸

Los fragmentos del Lavatorio, el Prendimiento y la Flagelación fueron excluidos del depósito de 1934 y permanecieron en manos de Ròmul Bosch i Catarineu. Con su muerte, en 1936, el primero fue heredado por su hijo homónimo y los últimos por su otro hijo, Rem. En 1952, ambos hermanos plantearon la venta de los fragmentos al Museu d'Art de Catalunya, aunque la oferta fue descartada. A partir de este momento, los tres fragmentos comenzaron su propia historia independiente. Todavía en 1985, la familia volvió a realizar una oferta de venta por el Lavatorio, en su caso, a la Generalitat de Catalunya que, tras ser valorada por la comisión antes mencionada, fue también descartada por tener un precio excesivo y por considerar más interesante negociar la adquisición conjunta de los tres fragmentos. Por ello, el Lavatorio fue, a posteriori, adquirido por el empresario José Luis Várez Fisa cuya muerte, en 2013, precipitó la donación por parte de su mujer, María Milagros Benegas Mendía y sus herederos, al Prado. En febrero de 2013, el director del Museo, Miguel Zugaza, acusaba recepción de la donación del fragmento junto con otras diez obras de arte románico y gótico de filiación catalana, aragonesa y valenciana.¹⁹ Precisamente, el origen de las obras motivó la decisión de la familia Várez Fisa-Benegas Mendía pues, con ellas se enriquecían los fondos pictóricos medievales del museo, hasta entonces con una clara preeminencia de obras de origen castellano.

Los fragmentos del Prendimiento y de la Flagelación, por su parte, fueron ofrecidos en 2003 al MNAC, y

aunque los informes de los conservadores y restauradores aconsejaron su compra, la adquisición fue, de nuevo, descartada por su excesivo coste. Similar fue el resultado de la oferta realizada por Juan y Enriqueta Bosch García-Bravo al Gobierno de Andorra en 2008, tras heredar los fragmentos a la muerte de Rem Bosch i Rius.²⁰

HACIA UNA VISIÓN DIGITAL DEL ESPACIO PINTADO

Los fragmentos murales de Sant Esteve han formado parte de diversas exposiciones y, a petición de la conservadora Montserrat Pagès, fueron objeto de una propuesta de recomposición por parte de Jordi Calveras del Servicio Fotográfico del MNAC. Con todas estas iniciativas se han realizado considerables esfuerzos para reunirlos ya fuera presencial o virtualmente.²¹ No obstante, desde 1927, las pinturas han sido sólo parcialmente estudiadas en relación con el espacio que originalmente decoraban. De ahí surgió la idea de elaborar, con la ayuda del ingeniero de edificación Daniel Calderón Herrero, un modelo tridimensional que permitiera la reconstrucción de las partes de la iglesia románica no alteradas que son, en definitiva, las partes de las que proceden los fragmentos murales conservados.

El proceso comenzó con un viaje a Andorra la Vella dónde se pudieron tomar las medidas necesarias. El primer paso fue utilizar el software de diseño asistido AutoCad con el objetivo de reelaborar una planta, contrastando los planos existentes, diseñados por los arquitectos Fèlix Vicente y Enric Bejarano,²² con las medidas tomadas in situ, para establecer las cotas correspondientes [11]. A continuación, se procedió a elaborar un alzado tanto del ábside como del absidiolo [12-13], teniendo en consideración las medidas de los sillares y la composición de hiladas y obteniendo una reproducción fiel de ambas estructuras con su totalidad de 995 y 243 sillares respectivamente. Entonces, a partir de las medidas de los fragmentos murales conservados, se continuó con la segunda fase, ideando una proyección de las pinturas sobre dicho alzado. Para ello, se utilizó toda la información adicional disponible sobre la disposición original de las pinturas en función de la lógica decorativa y narrativa y tomando como punto de referencia imprescindible el hueco del fragmento del Prendimiento correspondiente al vano absidal ligeramente desviado respecto del centro.

Las distintas estrategias de conservación y musealización de los fragmentos murales desde su arrancamiento condicionaron la proyección visual de los

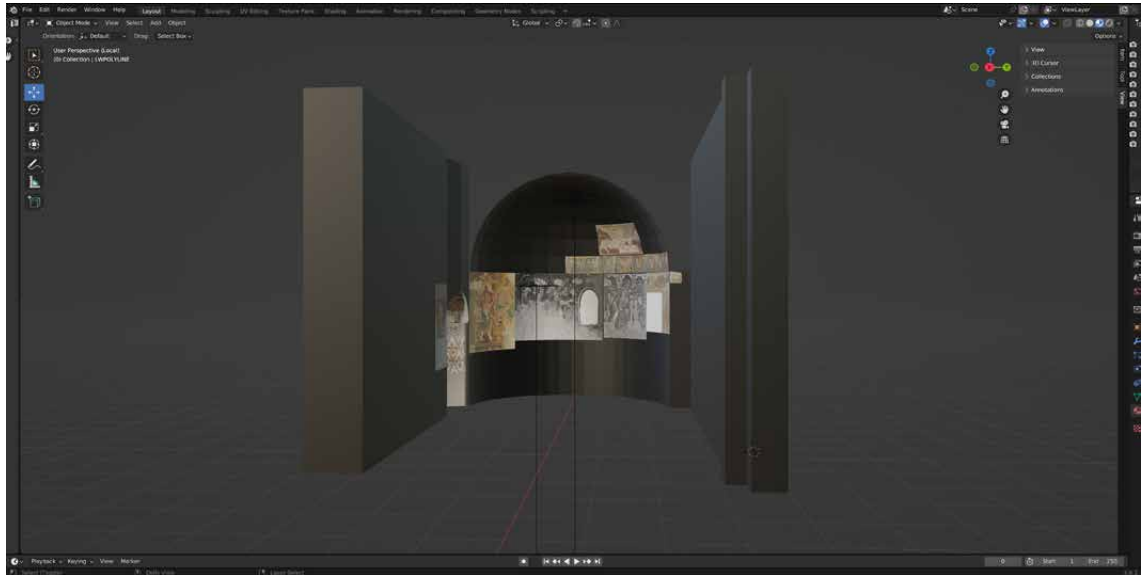
mismos sobre el alzado construido digitalmente. Las fotografías en blanco y negro tomadas por Josep Gudiol i Cunill con anterioridad a 1927 y conservadas en el Archivo Mas de la Fundación Instituto Amatller de Arte Hispánico, muestran que, tras su arrancamiento, las pinturas con las escenas del Lavatorio, el Prendimiento y la Flagelación se montaron sobre superficie plana. En concreto, como exponen los informes de valoración de los restauradores del MNAC, fueron traspasadas sobre dos telas de algodón adheridas con caseinato de calcio e instaladas en tres plafones planos con un marco de madera que todavía hoy funcionan como soporte.²³

Distinto ha sido el montaje expositivo de los fragmentos que ingresaron en el MNAC. El *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya* de 1936 presenta un esquema gráfico de cómo fueron expuestos tras el nuevo proyecto de musealización de 1934. Todos los fragmentos se instalaron en la sala XVI.²⁴ En una de las paredes de la sala dividida al centro por dos pilares, siguiendo el modelo expositivo de pinacoteca más convencional, se exponía, a la izquierda y colgado sobre el frontal de Urtx, el fragmento con el toro de San Lucas, y a la derecha, una de las cenefas vegetales. Otra de las paredes, centrada por el baldaquino de Estamariu, acogía a mano izquierda otra de las franjas ornamentales con decoración vegetal. El resto de los fragmentos se congregaban en otra de las paredes de la misma sala, dónde al centro el reclamo era un nicho semicircular con dos extensiones laterales con las pinturas del absidiolo andorrano, mientras que, a mano derecha, relegado a un lateral, se exponía en plano el Cristo con la corona de espinas.

Durante el transcurso de la Guerra Civil Española, el absidiolo se expuso primero, en la exposición *L'art catalán du X^e au XV^e siècle* celebrada en el Jeu de Paume des Tuileries de París entre marzo y abril de 1937,²⁵ y segundo, como parte de la exposición *L'art catalan à Paris* del Musée National de Maisons-Laffitte,²⁶ ya hasta el final de la guerra. Un par de fotografías, la primera del *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* de octubre de 1936 mostrando la instalación de las pinturas del absidiolo en la sala XVI del museo,²⁷ y la segunda, del catálogo de la exposición francesa, revelan que el paramento mural en forma de nicho construido para el montaje de las pinturas fue íntegramente trasladado a Francia. En la exposición, al interior del absidiolo y sobre el zócalo alto se colocó el frontal de altar de Planés, mientras que el envigado que, en el museo enmarcaba el nicho, fue reemplazado por unos cortinajes.

Con la guerra, el resto de los fragmentos del MNAC se trasladaron el 2 de noviembre de 1936 a la iglesia de Sant Esteve d'Olot y, en un segundo momento, el 10 de mayo de 1938, a Darnius. En 1939, todos los frag-

14. Modelo 3D de la iglesia románica de Sant Esteve d'Andorra con proyección de las pinturas murales conservadas (© Verónica Carla Abenza Soria, Daniel Calderón Herrero).



mentos volvieron al museo barcelonés.²⁸ Como recuerda Pagès, con la reinstalación del museo de 1973, se decidió exponer el absidiolo y trasladar los otros fragmentos al almacén. La última actuación significativa en cuanto a la musealización, al margen de las diversas remodelaciones de la colección que ha experimentado en museo en las últimas décadas, se llevó a cabo en 1995 cuando el absidiolo decidió sobrealzarse para darle una altura equivalente a la que tiene en la iglesia.²⁹ Para la exposición en el Prado de las obras de la colección Várez Fisa, la familia predispuso la construcción de una nueva sala dónde el Lavatorio se expone en plano, entelado sobre un plafón vertical y con el marco de madera original.³⁰

Al sobreponer en el alzado digital los fragmentos del Lavatorio, el Prendimiento, la Flagelación y los Improperios sobre la pared absidal con su correspondiente cenefa vegetal divisoria, se detectó que las pinturas dejaban al descubierto la zona inferior del ábside. Cabía, sin embargo, salvar el inconveniente que, para recrear el espacio original pintado, suponía la proyección de las pinturas en plano, conforme a la mayoría de sus soportes actuales. Para resolver este problema, se optó por confeccionar un modelo 3D. Se trata de un modelo digital en tres dimensiones elaborado con el software de modelado Blender y con el que se ha realizado tanto una reconstrucción de las partes románicas de la iglesia conservadas como una proyección de las pinturas sobre ellas [14].

El primer paso consistió en modelar en tres dimensiones el perímetro de los espacios de la iglesia. Este modelo en bruto se realizó de manera acotada, es decir, aplicando a las diferentes estructuras la escala, cotas y medidas proporcionadas por la planta y el alzado previamente diseñados. Las siguientes fases contemplaron la proyección en bruto de las pinturas sobre

dichos espacios, adaptando su actual forma plana a los perfiles semicirculares y cóncavos del ábside y del absidiolo. Para terminar, se decidió renderizar el modelo con las estructuras en negro a fin de destacar la proyección de las pinturas sobre el espacio.

El modelo tridimensional obtenido arrojó resultados muy significativos. Confirmó la primera discrepancia observada con la proyección de las pinturas sobre el alzado diseñado en AutoCad, estableciendo que las lagunas de la zona baja del ábside ocupaban una superficie de cm 131. Que esta zona inferior quedara sin pintar constituía una anomalía en comparación con la decoración absidal de las iglesias románicas catalanas y andorranas. Por ello, es plausible que esta parte de la pared hubiera estado originalmente pintada con algún tipo de decoración geométrica similar a la de las zonas bajas del absidiolo y del muro norte de la nave. Al mismo tiempo, el modelo ha facilitado el obtener una disposición de las pinturas sobre el espacio original bastante fiel a la realidad. La posibilidad de observar el diálogo entre los dos ciclos pictóricos del ábside y el absidiolo ha permitido, asimismo, nuevas precisiones sobre el simbolismo de los temas que decoraban los distintos espacios de la iglesia.

ARNALDA DE CABOET, PERE DE PUIGVERD
Y LA CRUZADA CONTRA EL CATARISMO

La visión teofánica de Cristo en Majestad rodeado por los símbolos del Tetramorfo que decoraba la bóveda del ábside es un motivo que, en la pintura mural románica, con frecuencia se reserva a este espacio pensado para reflexionar sobre el Juicio Final y sus últimas consecuencias. En cambio, en el ciclo cristológico de la pared absidal se eligieron delibera-

damente ciertos episodios. La temática del programa está centrada en la Pasión de Cristo, pero su simbolismo va más allá de la idea del sacrificio en la que se suelen centrar este tipo de ciclos pascuales. De ahí que se omitieran pasajes tan habitualmente representados como la Última Cena que antecede al Lavatorio o la Crucifixión con que culmina el proceso de juicio, condena y sentencia de Cristo. De hecho, las escenas ponen el acento en aspectos que refuerzan su naturaleza humana.

Empezando por el episodio del Lavatorio, el Evangelio de San Juan (Jn, 13, 1-11) relata que, tras la cena, Cristo se levantó, se despojó de su manto y tomó un lienzo a modo de toalla que se ciñó al cuerpo, echando agua en un balde para lavar los pies a sus Apóstoles. Como señala Rosa Alcoy, siguiendo la composición más habitual en la tradición bizantina, Cristo no aparece arrodillado, si no de pie.³¹ En Bizancio, sin embargo, como ilustran los mosaicos de Daphni (ca 1080-1099), será habitual incorporar otros elementos anecdóticos, como el discípulo que se descalza o a Cristo secando los pies de san Pedro con el lienzo. En Andorra, Cristo aparece de pie, con las piernas inclinadas en dirección a San Pedro. El Apóstol, con la mano levantada, realiza un gesto precavido que remite a las palabras de San Juan, según las cuales, habiendo reconocido anteriormente la esencia divina de Cristo, en un primer momento se niega a ser lavado por el maestro. Al mismo tiempo, San Pedro aparece arremangándose la túnica y dejando al descubierto sus pies para plasmar el momento en que, tras la lección de caridad fraternal que pronuncia Cristo, finalmente cede. Lejos de enfatizar el trasfondo de humildad y servicio que esconde el mensaje de Cristo, es otro de los discípulos el que, a su espalda, sostiene la toalla para secar los pies de sus compañeros. Esta composición, muy poco habitual, apunta a modelos tomados de la miniatura anglosajona, como la escena del Salterio de Winchester (ca 1150-1160) (London, British Library, Cott.Nero.C.IV) en que por detrás de Cristo uno de los apóstoles se echa al hombro la toalla, o incluso anteriores, como la del Psalterio de Tiberio (ca 1050) (London, British Library, Cott.Tib.C.VI, f. 11v), donde un ángel sujeta el lienzo.

Otro detalle anómalo es el gesto de alocución de Cristo con el dedo apuntando en dirección a la cabeza de San Pedro y que, nuevamente, alude al contenido del evangelio donde se narra que el Apóstol le pregunta sobre la necesidad de lavar igualmente sus manos y su cabeza. A lo que Cristo responde «*Quien se ha bañado, no necesita lavar sino los pies, pues está todo limpio*». En estos versos el baño se convierte, por tanto, en una metáfora del bautismo

necesario para hacer penitencia y purificarse de los pecados, mientras que el mensaje cristológico se ciñe a una lección sobre la importancia de servir humildemente a los demás. Subrayan las palabras de Cristo que el bautismo compete, contrariamente, a los traidores, en clara referencia a Judas Iscariote. A mi juicio, esta lectura debe enmarcarse en el contexto de lucha contra la herejía cátara que los obispos de La Seu d'Urgell llevaban a cabo en estas tierras en el momento en que fue concebido el programa andorrano. El catarismo desarrolló una versión sui generis de los sacramentos, incluido el bautismo, conocido como *consolamentum*; un ritual que consistía en un bautizo sin agua y por el que, al recitar unas simples palabras del Evangelio de San Juan, el alma quedaba limpia de todo pecado.³²

En el ciclo andorrano, Judas se convierte, por extensión, en representante de la herejía cátara que se quiere combatir tal y como se evidencia con la representación contigua del Prendimiento, en el que San Pedro, limpio de espíritu, es perdonado por cortar la oreja a Malco, mientras que el primero comete la traición con el beso. Los siguientes episodios elegidos, la Flagelación y los Improperios, subrayan, como el propio Arresto, el sentido simbólico que se quiere acentuar: el sometimiento de Cristo a la humillación y al tormento con la finalidad de procurar la redención de los pecados y la salvación del pueblo elegido. Significativamente, entre los torturadores que aparecen flagelando a Cristo se distingue, gracias a los *tituli*, entre los judíos y los fariseos, asimilados, de nuevo, como MALIUDEI a la figura de los traidores, es decir, de los herejes.

No por casualidad, en todos los episodios representados el énfasis se halla en el sufrimiento que experimenta la naturaleza humana de Cristo negada por los cátaros. Con ello, el ciclo absidal entronca con las escenas representadas en la nave, pese a que su simbolismo ha sido a menudo interpretado sin correlación alguna. La creencia cátara maniquea por la que Dios está lejos de ser omnipotente teniendo que enfrentar continuamente las acciones del diablo en el mundo material, se contraponía al dogma de la Encarnación por el que Cristo habitó la esfera terrena para salvar a los hombres.³³ El episodio en el que el ángel Gabriel anuncia a Zacarías el nacimiento del Bautista está poco presente en la iconografía románica pirenaica. Se trata de un pasaje del Evangelio de San Lucas (Lc. 1, 5-24) que pone de manifiesto las dudas del sacerdote y las consecuencias que acarrea la debilidad de su fe. Dios castiga a Zacarías enmudeciendo hasta el momento en que, según la misma narración bíblica, vuelve a recuperar la voz para dar nombre a su hijo. Este pasaje cuenta como, a continuación, el sacerdo-

te profetiza sobre la venida de Cristo señalando a San Juan no como el Bautista, si no como el precursor que irá «delante del Señor para preparar sus caminos y para dar a su pueblo la ciencia de la salvación por la remisión de sus pecados». De ahí, el préstamo tomado de la iconografía típicamente bizantina por la que San Juan aparece al lado representado como el Precursor, no como un niño recién nacido, si no como el profeta que, vestido con la túnica de camello, predica en el desierto.

Ilustrando fielmente el relato de la Biblia, la escena del anuncio se recrea en el interior del Templo de Salomón, identificado como *TEMPLUM*, con Zacarías incensando un altar con todos los objetos para el culto. El nacimiento tanto de Cristo como del Bautista prefiguran la reconstrucción del templo de Jerusalén que supondrá la liberación del pueblo elegido de sus enemigos. Este es, además, el significado más profundo detrás del Salmo 147 que se atribuye al profeta Zacarías, dónde se alaba a Dios como el que cuida y restaura Sión, poniendo de relieve su capacidad omnipotente. La ilustración de este salmo es poco frecuente, aunque aparece más habitualmente en el mundo bizantino.

En el tramo norte de la nave, junto a las escenas descritas, se representa un personaje vestido con indumentaria laica que vierte el agua de una jarra sobre tres cántaros. En mi opinión, esta imagen responde a una representación poco convencional de uno de los versos de dicho salmo, en particular, «Envía su palabra, manda soplar su viento, y corren las aguas» (Slm. 147, 18). El único precedente se halla en un Salterio constantinopolitano iluminado en época comnena (ca 1100-1149) y que contiene una oda a Zacarías con una representación de dicho verso en forma de tres fuentes de agua. Parece lógico, en cambio, que la mayoría de los estudiosos se decanten por identificar en esta escena el Milagro de las Bodas de Canáan. La singularidad de este tema seguramente motivó que los ideólogos del ciclo adoptaran modelos relacionados con el agua y, con ello, con la representación de dicho milagro con los que los pintores andorranos estarían sin duda mucho más familiarizados. De hecho, sólo cabe mencionar otros ejemplos muy afines como las pinturas de la Colegiata di S. Orso en Valle d'Aosta (ca 1020). No podemos olvidar, sin embargo, que el verso del salmo retrata a Dios, precisamente, como un ser protector que todo lo puede. De ahí, probablemente, la inscripción *DOMINI N()* que acompaña al personaje.

Aunque se desconoce quién fue el promotor de las pinturas de Sant Esteve y el momento preciso en que se decoró la iglesia, este trasunto simbólico se encuadra en un marco histórico muy específico que se

desarrolla en estas tierras a caballo de los siglos XII y XIII. Por entonces, el catarismo estaba muy extendido por los Valles de Andorra, San Juan y Caboet, cuya propiedad detentaba, por herencia de su primer marido, una noble llamada Arnalda de Caboet. Su segundo matrimonio, hacia 1185, con Arnau I (r. 1185-1226), vizconde de Castellbò y firme protector de los cátaros, contribuyó todavía más a la expansión de la herejía en estas tierras. La jurisdicción episcopal sobre estos territorios todavía recaía en el obispado de Urgell, cuyas iglesias sufrían constantes ataques por parte de los vizcondes de Foix y de Castellbò. La tregua entre los obispos urgelitinos y Arnau de Castellbò se formaliza en 1199, momento en que Arnalda de Caboet cedió a su marido sus dominios.³⁴ Las tensiones entre la Iglesia de Urgell y los cátaros se prologaron hasta el estallido en 1209 de la llamada Cruzada Albigense, impulsada por el papado para hacer frente a los herejes. Por ello, resulta verosímil que, como sugirieron Pagès y Alcoy, el obispo Pere de Puigverd, quien estuvo al frente de la sede urgelitana entre 1204 y 1230 y, por tanto, durante el transcurso mismo de la cruzada,³⁵ pudiera haber impulsado, en el seno mismo de la herejía, la construcción y decoración de una iglesia pensada para combatir e instruir visualmente contra los peligros del catarismo.

FINANCIACIÓN

Este artículo es resultado del Proyecto que desarrollo como parte de mi Contrato Posdoctoral Ramón y Cajal RyC2021-034954-I, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y la Unión Europea "NextGenerationEU"/PRTR, en la Universidad Complutense de Madrid.

AGRADECIMIENTOS

Para este artículo he contado con la colaboración de las archiveras y documentalistas del Museo del Prado, quienes me ayudaron a vaciar la documentación custodiada en el Casón del Buen Retiro. También, de Gemma Ylla-Català, quien me facilitó la consulta de la documentación del archivo del Departamento de Arte Medieval del MNAC; de Cinta Pujal y Maria Mercè Pujol, directora y técnica respectivamente del Área de Patrimoni Cultural del Gobierno de Andorra, quienes me permitieron, igualmente, el vaciado documental; de Rut Casabella e Itziar Badenas, directora y técnica respectivamente del Área de Museus i Monuments del Gobierno de Andorra, así como de Mosèn Ramon Sàrries, párroco de la iglesia de Sant Esteve, quienes me ayudaron en la investigación in situ en la iglesia y en el Espai Columba de Andorra la Vella, y

de Núria Peiris de la Fundació Instituto Amatller de Arte Hispánico de Barcelona. A todos ellos quiero expresarles mi más profundo agradecimiento y reconocimiento pues, sin su ayuda, esta publicación no habría sido posible. El artículo se basa en la investigación presentada como parte de la ponencia 'The Paintings of the Church of Sant Esteve of Andorra and the Reconstruction of a One-way Trip, que presenté en la "II

International Conference-Mediterranean Gathering. Painted Space, Reconstructed Space of Medieval Mural Painting (4th-13th centuries)" (Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, septiembre 2023), por lo que hago extensible mi agradecimiento al comité científico y, con ello, a Jordi Camps, Manuel Castiñeiras, Anna Maria D'Achille, Antonio Iacobini y Marina Righetti.

NOTAS

¹ Las pinturas andorranas de Engolasters, Encamp, Prats, Sta. Coloma, Sant Romà de Vila y Sant Romà de les Bons constituyen otros ejemplos representativos de fragmentación patrimonial: M. PAGÈS, *Sobre pintura romànica catalana*, Barcelona 2005, pp. 31-44. En este sentido, uno de los mejores esfuerzos para reunir este patrimonio disperso con importantes contribuciones académicas sobre la historia de su disgregación fue la exposición: *Benvingudes a Casa Vostra! Les Obres d'Art Patrimonials fora d'Andorra*, cat. de exposició (Andorra la Vella, Sala d'Exposicions del Govern d'Andorra, 23 septiembre 2014-11 enero 2025), dirigido por M. Planas, Andorra la Vella 2015.

² Para una recopilación exhaustiva de datos en torno a la historia de la parroquial andorrana: M. PLANAS, *Sant Esteve d'Andorra la Vella*, en *Catalunya romànica*, Barcelona 1992, VI, pp. 417-422; EAD., *Sant Esteve d'Andorra la Vella*, en *Andorra romànica*, Andorra la Vella 1989, pp. 140-149.

³ De entre los conservadores del MNAC y del Prado que más intensamente han recuperado la historia de dispersión y musealización de las pinturas, destacan las siguientes publicaciones: M. PAGÈS, *La pintura romànica d'Andorra conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya*, en *Magister Sancta Columba. La pintura romànica del Mestre de Santa Coloma i del seu cercle*, dirigido por S. Vela, Barcelona 2003, pp. 155-162; P. SILVA, *Donación Várez Fisa*, Madrid 2013, pp. 8-9; G. YLLA-CATALÀ, *Episodis andorrans de les col·leccions del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, en *Benvingudes a Casa Vostra!*, pp. 23-38.

⁴ M. VELA, *Del expolio a la Guerra Civil Española. Las pinturas murales románicas andorranas en riesgo*, Treball de Fi de Grau, Universitat Oberta de Catalunya, 1970, pp. 30-32.

⁵ Aunque la afinidad con este lenguaje pictórico de alcance internacional fue ya detectada en los estudios más tempranos sobre las pinturas de Andorra, hasta la fecha, las aproximaciones estilísticas más pormenorizadas se deben a Jordi Camps y Rosa Alcoy quien, en sus diversas publicaciones, explora un amplio repertorio de modelos que pudieron informar el arte del taller andorrano: R. ALCOY, *Les pintures bizantinitzants de Sant Esteve d'Andorra la Vella en el món europeu del 1200*, «Lambard», V (1989-1991), pp. 23-47; R. ALCOY, M. PAGÈS, *Les pintures murals de Sant Esteve d'Andorra: un cicle Pasqual del 1200*, «Quaderns d'Estudis Andorrans», IX (2012), pp. 155-186; J. CAMPS, *La pintura dels monuments andorrans entorn del 1200. Estat de la qüestió*, en *Benvingudes a Casa Vostra!*, pp. 57-69.

⁶ Un análisis global del impacto del arte 1200 en estas coordenadas geográficas y temporales en: M. CASTIÑEIRAS, *La peinture autor de 1200 et la Méditerranée: voies d'échanges et processus de transformation entre Orient et Occident*, «Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», XLVII (2016), pp. 207-222.

⁷ M. CASTIÑEIRAS, *De Sant Martí de Puig-reig a l'Altar de Lluçà:*

els dos pols de l'art 1200 a Catalunya, en *Pintar fa mil anys. Els colors i l'ofici del pintor romànic*, dirigido por M. Castiñeiras, J. Verdaguier, Barcelona 2014, pp. 107-124.

⁸ Sobre estas pinturas: M. CASTIÑEIRAS, *Santa Caterina retrobada: el programa de la catedral de la Seu d'Urgell i el seu context*, en *La princesa sàvia. Les pintures de santa Caterina de la Seu d'Urgell*, cat. de exposició (Vic, MEV Museu d'Art Medieval, 2 diciembre 2009-1 abril 2010), dirigido por M. Castiñeiras, J. Verdaguier, Vic 2009, pp. 23-38.

⁹ La bibliografía en torno a las pinturas es extensa y, aunque sin ánimo de agotar las referencias, no pueden dejar de mencionarse: J. GUDIOL I CUNILL, *Els primitius. Primera part. Els pintors i la pintura mural*, Barcelona 1927, p. 470; *El arte en España*, cat. de exposició, Barcelona 1929, p. 359; Ch.L. KUHN, *Romanesque Mural Painting of Catalonia*, Cambridge 1930, pp. 52-53; Ch.R. POST, *A History of Spanish Painting*, I, Cambridge 1930, pp. 147-148; J. PIJOAN, J. GUDIOL I RICART, *Les pintures murals romàniques de Catalunya*, Barcelona 1948, pp. 165-166; W.W.S. COOK, J. GUDIOL I RICART, *Pintura e imaginèria romànica*, Madrid 1950, p. 105; *El arte románico*, cat. de exposició (Barcelona-Santiago de Compostela, 1961), dirigido por J.M. Ruiz, Barcelona 1961, pp. 169-170; O. DEMUS, *La peinture murale romane*, Paris 1970, p. 77; J. AINAUD, *Art romànic. Guia*, Barcelona 1973, pp. 208-212; E. CARBONELL, *L'art romànic a Catalunya. Segle XII*, I, Barcelona 1974, pp. 60-61; ID., *L'ornamentació en la pintura romànica catalana*, Barcelona 1981, nrr. 78, 146, 215, 223, 225, 228; J. SUREDA, *La pintura romànica a Catalunya*, Madrid 1981, pp. 375-376; E. CARBONELL, *La pintura mural romànica*, Barcelona 1984, p. 121; J. AINAUD, *La pintura catalana. La fascinació del Romànic*, Genève-Barcelona 1989, p. 115; R. ALCOY, *Mestre d'Andorra. Pintures de Sant Esteve d'Andorra la Vella*, en *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona 1992, pp. 164-168; E. CARBONELL, *Les arts del romànic*, en *Tresors Medievals del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, dirigido por E. Carbonell, J. Sureda, Barcelona 1997, p. 135; *Guia Art Romànic*, dirigido por E. Carbonell, Barcelona 1997, pp. 135-138; R. ALCOY, *Els inicis de la pintura gòtica. De l'estil 1200 al primer gòtic lineal*, en *Pintura antiga i medieval*, Barcelona 1998, p. 135; X. BARRAL, *Pintura preromànica romànica*, en *Pintura antiga i medieval*, Barcelona 1998, pp. 89, 121-125; M. CASTIÑEIRAS, *La pintura mural*, en *El romànic a les col·leccions del MNAC*, dirigido por M. Castiñeiras, J. Camps, Barcelona 2008, p. 87; M. PAGÈS, *Sant Esteve d'Andorra. Lavatori*, en *Convidats d'Honor, exposició commemorativa del 75è aniversari del MNAC*, dirigido por C. Mendoza, Barcelona 2009, pp. 78-83; G. YLLA-CATALÀ, *El esplendor del Romànic. Obres maestras del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Madrid 2011, p. 104; M. PAGÈS, *La pintura mural romànica de Catalunya*, avui, «Catalan Historical Review», VI (2013), pp. 157-167; 164; P. SILVA, *Maestro de San Esteve de Andorra. El Lavatorio*, en *Museo*

Nacional del Prado. *Memoria de actividades 2013*, Madrid 2014, pp. 22-24.

¹⁰ Una visión general de este contexto y de las campañas aludidas en: M.J. BORONAT, *La política d'adquisicions de la Junta de Museus 1890-1923*, Barcelona 1999, pp. 617-634.

¹¹ El importe final de la venta ascendió a unas 10.000 pesetas: Arxiu Diocesà d'Urgell, caja 112, exp. 18, caja 114, exp. 40. Para un análisis minucioso de esta documentación: M. MATEU, *Els viatges dels frescos de Santa Coloma*, en *Magister Sancta Columba*, p. 135; C. MARTÍ, *Recuperació del Patrimoni Cultural 'versus' les obres d'art*, en *Andorra, un profund i llarg viatge*, cat. de exposició (Andorra la Vella, Sala d'Exposicions del Govern d'Andorra, abril 2009), dirigido por A. Morell, Andorra la Vella 2009, pp. 680-702: 697-702.

¹² H. PRADALIER, *La Peinture Romane en Andorre (et plus spécialement les dernières découvertes)*, Mémoire de Maîtrise. Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse 1970, p. 33. Montserrat Pagès ya sospechaba que Joan Ainaud habría recogido el testimonio, a su vez, de Joaquim Folch i Torres, transmitiéndole la información posteriormente a Henri Pradalier: PAGÈS, *Sobre pintura*, pp. 35-40.

¹³ Direcció General del Patrimoni Cultural, Generalitat de Catalunya, Actes de la Junta de Qualificació, Valoració i Exportació d'obres d'importància històrica i artística, Barcelona, 16 de diciembre de 1985. La comisión de expertos estaba integrada por Francesc Fontbona, Ramon Lluís Monllaó, Xavier Vila, Joseba Milicua, Joan Ainaud i Magda Gassó. El fragmento del Laboratorio fue ofertado en 1985 por Ròmul Bosch i Rius a través del anticuario Joan Mas i Zammit por un importe de 30.000.000 pesetas. Agradezco a Cinta Pujal i Maria Mercè Pujol que me permitieran consultar la copia de dicho expediente en la sede del Govern d'Andorra. J. AINAUD, *Les col·leccions de pintura romànica del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, «Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya», I (1993), pp. 64-65. La información proporcionada por Joan Ainaud, como la noticia de la destrucción del Cristo en Majestad de la bóveda pudo serle transmitida, indirectamente, a través del testimonio de Joaquim Folch i Torres.

¹⁴ Sobre las reformas que la planta de la iglesia experimentó a lo largo de los siglos: PLANAS, *Sant Esteve*, pp. 417-422.

¹⁵ GUDIOL I CUNILL, *Els primitius*, p. 470.

¹⁶ *El arte en España*, p. 359.

¹⁷ PAGÈS, *Sobre pintura*, pp. 35-40.

¹⁸ X. MUÑOZ, *Muñoz Ramonet, societat il·limitada*, Barcelona 2003, pp. 187-189. Montserrat Pagès relata al detalle todos los pormenores de este proceso en: PAGÈS, *Sobre pintura*, pp. 35-40.

¹⁹ SILVA, *Donación*, pp. 8-9. Así consta en los expedientes disponibles para consulta en el Archivo del Casón del Buen Retiro del Museo Nacional del Prado.

²⁰ Los detalles de esta transacción finalmente frustrada en: MARTÍ, *Recuperació*, pp. 680-682.

²¹ Junto a la ya aludida *Benvingudes a Casa Vostra!*, cabe destacar las siguientes exposiciones: *Andorra Medieval. 7 Centenari de la signatura del segon pareatge*, cat. de exposició (Andorra la Vella, 1988), Andorra la Vella 1988, pp. 69-79; *L'època de les catedrals. Romànic/Gòtic*, cat. de exposició (Barcelona, Museu d'Història de la Ciutat, 1988), Girona 1988, pp. 29, 34; *Andorra, un profund i llarg viatge*, cat. de exposició (Andorra la Vella, Sala d'Exposicions del Govern d'Andorra, abril 2009), dirigido por A. Morell, Andorra la Vella 2009.

²² Dichas plantas fueron diseñadas en 1993. De nuevo, agradezco a Cinta Pujal y a Maria Mercè Pujol su consulta.

²³ Así consta en el informe redactado el 7 de julio de 2003 (Expediente 139/08) por la restauradora del Departament de Restauració del MNAC, Teresa Novell. Agradezco a Gemma Ylla-Català que me permitiera la consulta de la documentación de archivo del Departamento de Arte medieval del museo.

²⁴ J. FOLCH I TORRES, *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya. Primera Part*, Barcelona 1936, pp. 72-77.

²⁵ *L'art catalan du X au XV siècle. Catalogue*, cat. de exposició (Paris, Jeu de Paume des Tuileries, 1937), Paris 1937, s.p.

²⁶ *L'art catalan à Paris*, cat. de exposició (Paris, Jeu de Paume des Tuileries-Musée National de Maisons-Laffitte, 1937), Paris 1937, s.p.

²⁷ J. FOLCH I TORRES, *Conversa sobre la vida privada dels museus (continuació)*, «Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona», LXVI (octubre 1936), pp. 289-300.

²⁸ M.T. GUASCH, *Cronologia del trasllat de la pintura mural durant la Guerra Civil, 1936-1939*, «Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya», III (1999), pp. 165-170.

²⁹ PAGÈS, *Sobre pintura*, pp. 35-40.

³⁰ SILVA, *Donación*, pp. 8-9.

³¹ ALCOY, PAGÈS, *Les pintures murals*, pp. 160-186.

³² Un examen en profundidad de este marco histórico en: C. BARAUT, *La presència i la repressió del catarisme al bisbat d'Urgell (segles XII-XIII)*, «Urgellia», XII (1994-1995), pp. 487-501.

³³ Sobre las creencias cátaras y las prácticas observadas en los territorios pirenaicos: C. GASCÓN, *From Occitania to Catalonia. Catharism: The Current State of Research*, «Imago Temporis. Medium Aevum», XIV (2020), pp. 103-131.

³⁴ C. GASCÓN, *Els anys més convulsos de la Seu d'Urgell: el comte de Foix, el vescomte de Castellbò i els cátars*, en *La princesa sàvia*, pp. 39-48.

³⁵ ALCOY, PAGÈS, *Les pintures murals*, pp. 186; C. GASCÓN, *El catarisme a les valls d'Andorra*, «Papers de Recerca Històrica», VI (2009), pp. 128-135.

A WOMAN, A BISHOP, A LANDMARK:
THE MURAL PAINTINGS OF SANT ESTEVE IN ANDORRA

The mural paintings of the church of Sant Esteve in Andorra la Vella represent a very interesting case of the dispersion, conservation and museumization of the pictorial heritage of the Central Middle Ages. The preserved fragments are currently divided between the Museu Nacional d'Art de Catalunya, the Museo Nacional del Prado and a private collection. The historical-artistic coordinates of the paintings constitute a turning point in the chapter of Pyrenean Romanesque painting between the 12th and 13th centuries. The aim of this article is therefore twofold. Firstly, to retrace the journey of the fragmentation of the paintings, examining the different ways

in which the fragments that have survived have been musealised and conserved, and the gaps that have resulted from their dispersion. Secondly, to present the preliminary results of the creation of a three-dimensional digital model that proposes a reflection on the original perception of the painted space and invites new interpretations of its iconography and the historical context in which it was conceived.

KEYWORDS

Romanesque Mural Painting, Catarism, Seu d'Urgell, Sant Esteve d'Andorra la Vella, 3D Modelling, Arnalda de Caboet, Pere de Puigverd.

UNA DONNA, UN VESCOVO, UN PUNTO DI RIFERIMENTO:
LE PITTURE MURALI DI SANT ESTEVE DI ANDORRA

I dipinti murali della chiesa di Sant Esteve ad Andorra la Vella rappresentano un caso molto interessante di dispersione, conservazione e musealizzazione del patrimonio pittorico dei secoli del pieno Medioevo. I frammenti conservati sono attualmente suddivisi tra il Museu Nacional d'Art de Catalunya, il Museo Nacional del Prado e una collezione privata. Le coordinate storico-artistiche dei dipinti costituiscono un punto di svolta nel capitolo della pittura romanica pirenaica tra il XII e il XIII secolo. L'obiettivo di questo articolo è quindi duplice. In primo luogo, ripercorrere il cammino della frammentazione dei dipinti, esaminando le diverse modalità di musea-

lizzazione e conservazione dei frammenti sopravvissuti e le lacune derivanti dalla loro dispersione. In secondo luogo, presentare i risultati preliminari della creazione di un modello digitale tridimensionale che propone una riflessione sulla percezione originale dello spazio dipinto e invita a nuove interpretazioni della sua iconografia e del contesto storico in cui è stato concepito.

PAROLE CHIAVE

Pittura murale romanica, Catarismo, Seu d'Urgell, Sant Esteve d'Andorra la Vella, Modellazione 3D, Arnalda de Caboet, Pere de Puigverd.

UNA MUJER, UN OBISPO, UN HITO: LAS PINTURAS MURALES DE SANT ESTEVE DE ANDORRA

Las pinturas murales de la iglesia de Sant Esteve de Andorra la Vella representan un caso muy interesante sobre la disgregación, conservación y musealización del patrimonio pictórico de los siglos pleno-medievales. Los fragmentos conservados se encuentran actualmente repartidos entre el Museu Nacional d'Art de Catalunya, el Museo Nacional del Prado y una colección privada. Las coordenadas histórico-artísticas de las pinturas constituyen un punto y aparte en el capítulo de la pintura románica pirenaica a caballo de los siglos XII y XIII. Por todo ello, el objetivo de este artículo es doble. En primer lugar, recorrer el viaje de fragmentación de las pinturas, examinando las distintas vías de mu-

sealización y conservación de los fragmentos que han sobrevivido y las lagunas que resultaron como fruto de su disgregación. En segundo lugar, presentar los resultados preliminares de la creación de un modelo digital tridimensional que propone una reflexión sobre la percepción original del espacio pintado e invita a arrojar nuevas interpretaciones sobre su iconografía y el trasunto histórico en el que fue concebido.

PALABRAS CLAVE

Pintura mural románica, Catarismo, Seu d'Urgell, Sant Esteve d'Andorra la Vella, Modelado 3D, Arnalda de Caboet, Pere de Puigverd.