

Los Descendimientos de Erill la Vall y Santa María de Taüll de la colección Plandiura y su relación con el mercado de antigüedades

Javier Pérez-Flecha González

Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Historia del Arte
fjperezflecha@ucm.es

Recepción: 23/04/2019, Aceptación: 17/09/2019, Publicación: 20/12/2019

RESUMEN

Este artículo estudia el comercio de antigüedades que surgió alrededor de los grupos del Descendimiento de la cruz de Erill la Vall y Santa María de Taüll durante la primera mitad del siglo xx, analizando lo que sucedió con cada una de las esculturas que componían ambos conjuntos. Además de considerar el contexto de recuperación de las mismas por parte de los historiadores del arte catalán en 1907, se da a conocer, a través del examen de documentación inédita y de fotografías, cómo llegaron a la colección de Lluís Plandiura las esculturas románicas que actualmente se encuentran en el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Palabras clave:

Lluís Plandiura i Pou; José Weissberger; Rafael García Palencia; Arthur Kingsley Porter; Museo Nacional de Arte de Cataluña; Museo de la Escuela de Diseño de Rhode Island; Museo de Arte Fogg; esculturas románicas; Valle de Boí; antigüedades

ABSTRACT

The Depositions from the Cross of Erill la Vall and Santa María de Taüll from Plandiura's collection and its relation with the antiquities art market

This paper explores the antiquities and art trade that emerged in the first half of the 20th century around the iconographic groups of the Deposition from the Cross of Erill la Vall and Santa María de Taüll and analyzes what occurred with each of the sculptures that made up the ensembles. In addition to considering the context in which they were recovered by some Catalan art historians in 1907, through the analysis of unpublished archival documents and photographs, we show how some of these Romanesque sculptures now housed at the National Art Museum of Catalonia ended up in Lluís Plandiura's collection.

Keywords:

Lluís Plandiura i Pou; José Weissberger; Rafael García Palencia; Arthur Kingsley Porter; National Art Museum of Catalonia; Rhode Island School of Design Museum; Fogg Art Museum; Romanesque sculptures; Boí Valley; antiquities



El Museo Nacional de Arte de Cataluña y la colección Plandiura

La trayectoria de la vida cultural de Barcelona y particularmente el Museo Nacional de Arte de Cataluña deben mucho de su primitiva historia a dos exposiciones emblemáticas que tuvieron lugar en la ciudad —la Exposición Universal de 1888 y la Internacional de 1929—, pero también a la Junta de Museos de Barcelona, el organismo que desde 1907 se encarga de su gestión y de la de los demás museos de la ciudad.

El primer antecedente de esta institución gestora lo encontramos en la Junta de Museos de Bellas Artes, Industrias Artísticas y Reproducciones, creada en 1891, año en que se inaugura en el parque de la Ciudadela el Museo Municipal de Bellas Artes, que se ubica en el Palacio de la Industria, un edificio construido para la Exposición Universal de 1888. Posteriormente, en 1902, pasará a llamarse Junta Municipal de Museos y Bellas Artes y creará ese mismo año el Museo de Artes Decorativas y Arqueológico en el antiguo Arsenal, también situado en la Ciudadela.

La Junta de Museos de Barcelona, sucesora de las anteriores, será instaurada en 1907 gracias al impulso de la Diputación y del Ayuntamiento de la ciudad, pero, sobre todo, gracias a políticos de la Liga Regionalista, como Prat de la Riba o Puig i Cadafalch, quienes además tendrán un gran protagonismo en el resurgimiento cultural de Cataluña, al fundar, por ejemplo, el Instituto de Estudios Catalanes¹. Gracias a las acciones que este organismo va a llevar a cabo durante sus primeros años y hasta 1931, se crea, en 1915, en el mencionado edificio del Arsenal de la Ciudadela, el Museo de Arte y Arqueología —al unificar los dos museos anteriormente

citados, el Museo de Bellas Artes y el Museo de Artes Decorativas y Arqueológico— y, en 1925, el Museo de Arte Contemporáneo o Museo Moderno, que ocupará la sede que hasta aquel momento albergaba el Museo Municipal de Bellas Artes.

Con la proclamación de la II República Española en 1931 dará comienzo el periodo más próspero para la Junta de Museos, con la regeneración de antiguos inmuebles para destinarlos a instituciones museísticas y con la creación de otros nuevos donde albergar las colecciones. Todo ello con el beneplácito del Gobierno central, el de la Generalitat y el del Ayuntamiento barcelonés. Una de las reformas más destacadas y que atañerá directamente al futuro del Museo Nacional de Arte de Cataluña será la remodelación del Palacio Nacional de Montjuïc, una construcción creada expresamente para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 y que había quedado sin uso tras clausurarse la misma el 15 de julio de 1930². El 12 de agosto de 1931, el Ayuntamiento de la ciudad cederá a la Junta el uso del edificio, y en los meses siguientes se aprobarán los proyectos de traslado y reorganización de las colecciones que se llevarían a cabo durante todo ese año: las obras escultóricas y pictóricas catalanas medievales y modernas del Museo de Arte, así como las del Museo de Arte Contemporáneo pasarían a formar parte del nuevo Museo de Arte de Cataluña en el Palacio Nacional de Montjuïc; además, entre otros muchos proyectos, se crearían nuevos museos independientes con las colecciones de Artes Decorativas, Arqueológicas y de Reproducciones³. Tras realizar importantes obras de mejora en el Palacio Nacional, el nuevo Museo de Arte de Cataluña se inaugurará el 11 de noviembre de 1934⁴. Finalmente, con la

aprobación de la Ley de Museos de 1990, esta institución se llamará Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC), y la acción y las responsabilidades de la Junta de Museos de Barcelona con respecto al patrimonio pasarán a ser de ámbito autonómico y a denominarse Junta de Museos de Cataluña.

La inauguración del MNAC hay que enmarcarla dentro de un contexto más amplio de carácter político y social, de recuperación de la identidad catalana, en cuyo seno el arte catalán va a ejercer un papel fundamental. Siguiendo la línea marcada por la *Reinaxença catalana* de mediados del siglo XIX —que a su vez se fijaba en los postulados románticos europeos—, Enric Prat de la Riba y Josep Puig i Cadafalch se erigirán en figuras primordiales de esta recuperación. Ellos serán quienes, desde 1902 y en el seno de la Liga Regionalista —y más tarde desde la Mancomunidad de Cataluña (1914)—, impulsarán una nueva política cultural y de museos para fomentar de esta forma el estudio del pasado y su valor identitario, potenciar la idea de pertenencia a un país y poder así recobrar la identidad de la nación catalana. Todo ello a través del arte y de la cultura como vehículo conductor⁵. Gracias a este movimiento se crearán, en 1907, estrechamente relacionados entre sí por la figura de Prat de la Riba, el anteriormente mencionado Instituto de Estudios Catalanes y la propia Junta de Museos de Barcelona.

Ambas instituciones, principalmente esta última, velarán desde un principio por la recuperación, la conservación y el estudio del arte catalán. Seguían así las propuestas del crítico de arte del *Diario de Barcelona* y coleccionista Miquel i Badia, quien en 1867 propugnaba la creación de un museo en la Ciudadela dedicado preferentemente al arte catalán⁶, y de Josep Pijoan, vocal suplente de la todavía Junta de Museos y Bellas Artes, quien, en 1906, quiso «recoger las obras de arte del románico catalán que estaban olvidadas en las viejas y pobres iglesias del Pirineo»⁷. Influidos por estos antecedentes y por el éxito de la Exposición de Arte Antiguo que se celebró en 1902 en las dos primeras plantas del Palacio de Bellas Artes de la ciudad⁸ —y gracias a la cual se inicia un proceso, ya imparable, de revalorización del arte medieval que afectó directamente a la futura política de adquisiciones de la Junta—⁹, sus miembros decidieron, desde 1907 y hasta bien entrada la década de 1920, realizar viajes de estudio y reconocimiento, pensando en algunos casos en la adquisición de las obras más notables¹⁰. Los resultados de estas expediciones se fueron publicando progresivamente con la ayuda del Instituto de Estudios Catalanes, con el propósi-



Figura 1. Cristo en majestad con los símbolos de los cuatro evangelistas, 21.1285, Maria Antoinette Evans Fund, Museo de Bellas Artes, Boston, Massachusetts (Estados Unidos).

to de dar a conocer, recuperar y preservar principalmente el arte románico y el gótico, estilos medievales donde Cataluña había florecido y había creado obras muy notables y de características propias. Así, se logró que el Museo y sus colecciones se fueran incrementando hasta especializarse en lo que representaba la esencia del arte catalán: las esculturas y las pinturas románicas y góticas.

En esta puesta en valor del arte catalán, la publicación de *Los mosaicos y pinturas murales de Cataluña desde la antigüedad hasta nuestros días* —editada por Josep Pijoan¹¹ desde 1907— inició todo un proceso de recuperación de la pintura mural románica, cuya transcendencia e importancia ha llegado incluso hasta nuestros días. Para llevar a cabo la publicación, la Junta encargó a distintos pintores —entre ellos, a Joan Vallhonrat¹²— que reprodujeran las pinturas murales que se habían ido localizando en las expediciones. De esta manera, y según la política que el organismo tenía hasta la fecha, se permitía y se fomentaba la conservación *in situ* de las pinturas originales. Sin embargo, será el propio

Vallhonrat quien, en el verano de 1919, denunció ante la Junta la extracción de las pinturas murales del ábside de la iglesia de Santa María del Mur mientras trabajaba en los dibujos y en las reproducciones de las imágenes (figura 1)¹³.

A raíz de estas circunstancias, la Junta cambió la política de creación de reproducciones, y entre 1919 y 1921 se planteó y se resolvió la adquisición de gran parte de las pinturas murales estudiadas hasta la fecha, llevándose a cabo extracciones desde marzo de 1920. En junio de 1923 se dieron por finalizados los trabajos cuando todas las pinturas quedaron instaladas en las salas del Museo¹⁴. Debido a la importancia de estas compras, el Museo de Arte y Arqueología se consideró desde aquel mismo momento uno de los principales museos donde estudiar el arte románico, pero lo que es más importante, junto con las obras de arte obtenidas en años anteriores se logró situar al arte medieval catalán en la esfera más adecuada dentro del contexto europeo, con lo que alcanzó la importancia y el reconocimiento que se merecían.

Bien es cierto que, por otro lado, estos hechos propiciaron el interés de numerosos coleccionistas de la alta burguesía catalana por piezas de origen medieval que hasta aquel momento habían pasado desapercibidas y no resultaban atractivas para integrarlas en sus propias colecciones. Además, las publicaciones que se venían haciendo desde 1907 también fueron un aliciente y no era extraño que, a la hora de comprar alguna pieza, la propia Junta de Museos llegara a rivalizar con estos coleccionistas de antigüedades que desde inicios del siglo XX habían surgido y actuaban con gran impulso entre España y América del Norte¹⁵. Ni que decir tiene que algunas de estas adquisiciones se realizaron con cierta premura y rapidez para abortar algunas de las ventas y evitar así que las obras abandonasen el país.

Uno de los ejemplos más llamativos en este sentido fue el de Lluís Plandiura i Pou (1882-1956). Desde muy joven, este empresario que logró poseer una de las mejores colecciones de arte catalán en Barcelona tuvo éxito en el comercio, la venta y la distribución de azúcar y otros productos procedentes de las extintas colonias, lo que le permitió crear, en los últimos años del siglo XIX, una colección de carteles publicitarios modernistas —muy en boga en la época— compuesta por más de 582 ejemplares. El resurgimiento histórico-artístico de Cataluña y la edición de las distintas publicaciones surgidas al calor del excursionismo cultural que acabamos de comentar le hizo redirigir sus intereses como coleccionista. Para ello vendió su colección de carteles y se inició en el mundo de las antigüedades, centrando también sus esfuerzos en artistas

contemporáneos de Barcelona, con quienes en algunos casos compartía amistad¹⁶.

Este interés hacia las antigüedades —que le hizo participar en la venta de las pinturas murales del ábside de Santa María de Mur en 1919— también le hizo competir con la Junta de Museos de Barcelona en la adquisición de alguna pieza para su propia colección, como en el caso del terno de San Valero, un conjunto de indumentaria litúrgica del siglo XII procedente de la catedral de Lérida. Además, para ir incrementando la misma, se sirvió de numerosos agentes, tanto a nivel europeo como local, lo que le permitió en muy poco tiempo poseer una magnífica colección de piezas medievales, con una especial predilección hacia el románico catalán¹⁷.

En 1931, los cambios en la política económica promovidos a nivel nacional le hicieron perder grandes cantidades de dinero en sus azucareras andaluzas y, para solventar la crisis, decidió, en marzo de 1932, vender su colección, lo que hizo saber a la Junta de Museos de Barcelona. Esta, que no podía dejar pasar la oportunidad de adquirirla, pues representaba una tercera parte del patrimonio artístico catalán en manos privadas¹⁸, decidió adquirirla en junio del mismo año por 7 millones de pesetas, cantidad previamente pactada tras un peritaje del conjunto de las piezas. Esta transacción provocó un aluvión de reacciones en contra y a favor de la adquisición en las instituciones culturales de la ciudad y ello se reflejó en los principales periódicos catalanes¹⁹, pero fueron decisivos los textos que el director del Museo, Folch i Torres, escribió en *La Veu de Catalunya* durante el mes de julio para convencer a la opinión pública, en los que llegó a afirmar que «se trataba de salvar el patrimonio artístico de la tierra [catalana] por una necesidad patriótica y un fin político»²⁰. Tras el inventario de las 1.869 piezas que formaban la colección, la compra se formalizó finalmente el 18 de octubre de 1932²¹. Recordemos algo que, en nuestra opinión, también influyó en su obtención, y es que en 1932 el Palacio de Montjuïc ya estaba proyectado como futuro Museo de Arte de Cataluña, y en su próxima inauguración en 1934 la presencia de la colección Plandiura entre sus fondos iba seguramente a engrandecer la importancia del mismo y a contribuir a su consolidación.

Los miembros de la Junta de Museos quedaron muy satisfechos con la adquisición, pues conocían muy bien y de primera mano la calidad y la importancia de las obras obtenidas. Es de resaltar también que la colección era ya bastante famosa en 1932, pues el mismo Lluís la había mostrado en numerosas ocasiones y era habitual que personalidades del mundo de

la cultura visitasen las dependencias de su casa, donde la tenía expuesta²². Así mismo, era frecuente ver descripciones sobre ella en publicaciones de carácter científico, tanto a nivel nacional como internacional, que ponían de relieve la importancia de las piezas²³.

Las esculturas de los Descendimientos de la cruz del Valle de Boí

El mencionado interés de Plandiura hacia las antigüedades le hizo poseer numerosas obras del románico catalán, como las pinturas murales de la iglesia de Santa Eugenia d'Argolell, los frontales del altar de San Clemente de Estet, Santa María de Cardet y San Clemente de Taüll, la cruz de madera policromada de la iglesia de San Feliu de Bagergue o parte de los importantes conjuntos escultóricos del Descendimiento de la cruz de las iglesias de Santa Eulalia de Erill la Vall y Santa María de Taüll. En relación con estos dos últimos grupos, y como venimos diciendo, Plandiura vendió al Museo, en 1932, las figuras de la Virgen y san Juan, de Erill la Vall (MNAC 3917 y 3918, respectivamente), así como las del Crucificado, la Virgen, José de Arimatea y Dimas, de Santa María de Taüll (MNAC 3915) (figura 2).

Hay que apuntar que estas obras fueron creadas en pleno desarrollo del arte románico en el Valle de Boí, una zona que tuvo una intensa actividad constructora durante la segunda mitad del siglo XI y la primera mitad del XII. Durante este tiempo, los barones de Erill —vinculados al Obispado de Roda y con un fuerte poder en el valle tras haber ayudado en las labores de reconquista de finales del siglo XI²⁴— colaboraron no solo en la construcción y la adecuación de las dos iglesias antes mencionadas, sino también en las de San Juan de Boí, San Clemente de Taüll, Santa María de Durro o Santa María de Cardet²⁵. Este periodo de fecundidad fue aprovechado para decorar estas edificaciones con cuantioso mobiliario litúrgico —como el banco presbiterial y la lipsanoteca procedentes de San Clemente de Taüll y hoy en el MNAC— y con abundantes esculturas, tanto en piedra como en madera.

En cuanto a la escultura en madera, llegó a destacar, por su calidad, originalidad y mérito artístico, el grupo iconográfico del Descendimiento de la cruz, que, de todo el territorio peninsular, solo se dio en Cataluña, y más concretamente, en la zona del Valle de Boí. Estaba formado por las figuras tradicionales de Cristo, José de Arimatea, Nicodemo, san Juan apóstol y la Virgen María, junto con Gestas y Dimas,

los dos ladrones que acompañaron a Cristo en la cruz. A día de hoy, del Valle de Boí solo han llegado hasta nuestros días algunas esculturas de las que se crearon para las iglesias de Santa María de Durro, Santa María de Taüll y Santa Eulalia de Erill la Vall —de esta última se conservaron las siete figuras—. También ha pervivido completo el conjunto del monasterio de Sant Joan de les Abadesses, situado en la comarca del Ripollés.

Los investigadores coincidieron en afirmar que los Descendimientos se ejecutaron por un mismo taller, el denominado *taller de Erill*²⁶, pero es en las fechas de creación donde hay disparidad de opiniones. Por un lado, se piensa que fueron realizadas durante el siglo XII, periodo de esplendor del Valle de Boí²⁷, mientras que, por otro lado, se cree que son de época algo posterior y que datan de la primera mitad del siglo XIII²⁸. En cuanto a su ubicación y uso dentro de los centros religiosos, se sabe, por los restos de madera encontrados en la parte baja de todas estas figuras, que se colocaban en altura y sobre una viga de madera en el interior de las iglesias, y que servían y se empleaban para el teatro litúrgico que se desarrollaba en torno a la muerte de Cristo en época Pascual²⁹.

Las esculturas de Erill la Vall y Santa María de Taüll y el mercado de antigüedades

Volviendo de nuevo a la labor del Instituto de Estudios Catalanes en la recuperación de la identidad a través de la cultura, hay que destacar el viaje que el mismo año de su creación, en 1907, realizaron varios de sus miembros a la parte occidental de los Pirineos catalanes. En la conocida como Missió arqueológica-jurídica de l'Institut a la ratlla d'Aragó ('Misión arqueológica y jurídica en la frontera con Aragón')³⁰ participaron Josep Puig i Cadafalch, Guillem Brocà, Josep Gudiol³¹ y Josep Goday y Adolf Mas, y tuvo como objetivo inicial realizar un reportaje fotográfico de las iglesias de la zona y realizar planos arquitectónicos de las mismas³².

Al llegar a las iglesias del Valle de Boí, y más concretamente, a las de Erill la Vall y San Clemente y Santa María de Taüll, las miradas no estuvieron dirigidas hacia las pinturas murales. Las razones de esta actitud pudieron estar en el hecho de que los componentes de la expedición —algunos de ellos también miembros de la Junta de Museos— ya conocían su existencia al haber sido publicadas con anterioridad³³ y que, además, ya se estaban realizando las gestiones oportunas para llevar a cabo las reproducciones de las mismas en el libro *Los mosaicos y pinturas*



Figura 2. Esculturas de Santa María de Taüll y Erill la Vall en el domicilio barcelonés de Lluís Plandiura. Fotografía: Francesc Serra Dimas, Archivo Fotográfico Municipal de Barcelona.

murales de Cataluña desde la antigüedad hasta nuestros días, con objeto de darlas a conocer, conservarlas y estudiarlas *in situ*, como análogamente se estaba realizando en Francia ante los saqueos y las salidas al extranjero de obras de arte que se estaban realizando en el país vecino.

Por el contrario, sí que llamaron la atención las esculturas de los Descendimientos de las iglesias de Erill la Vall y Santa María de Taüll al ser descubiertas en aquel momento. Sirvan como ejemplo las palabras de emoción que tuvo Josep Gudiol al ver el conjunto de Erill la Vall por primera vez en el atrio de la iglesia:

Siempre recordaré con entusiasmo el momento en que entreví estas esculturas en el interior de un hueco profundo donde, sin duda, habían sido depositadas para que se consumieran al ser retiradas del culto. Siempre tendré presente las sensaciones que experimenté a medida que las figuras iban saliendo del lúgubre escondrijo ya que por sus dimensiones y formas semejaban cuerpos humanos momificados y secos en extrañas posiciones³⁴.

A pesar del asombro que produjo este hallazgo, sorprende saber que los miembros de la expedición rehusaron adquirir los conjuntos de Erill la Vall y de Santa María de Taüll cuando las

obras de arte fueron ofrecidas para su compra por parte de los rectores parroquiales³⁵. Pero aún es más desconcertante si pensamos —como hemos explicado anteriormente— que, desde 1907 hasta 1918, los viajes que realizaba la Junta de Museos para adquirir obras eran constantes. Así, desafortunada (e irremediamente), las esculturas de ambas iglesias pasarán al mercado de antigüedades.

Poco tiempo tuvo que transcurrir para que, como hemos dicho, coleccionistas y marchantes de arte se interesaran por los conjuntos escultóricos que la expedición renunció a llevarse. Ya en 1911 —tan solo cuatro años después de su descubrimiento—, Josep Gudiol, conservador entonces del Museo Episcopal de Vic, obtendrá en dicho mercado de antigüedades parte del conjunto de obras de Erill la Vall con destino a la institución. Desde aquel momento y hasta el día de hoy, las figuras de Cristo, Nicodemo, José de Arimatea, Gestas y Dimas se conservarán en el Museo bajo el número de inventario 4229. Las otras dos piezas del Descendimiento de Erill la Vall —las tallas de la Virgen y san Juan—, así como las del grupo de Santa María de Taüll, seguirán en el comercio durante al menos algunos años más.

El detenido análisis de la correspondencia particular de Lluís Plandiura que se custodia en

el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona nos revela nuevos datos de este negocio de antigüedades con respecto a las obras que, procedentes de estas dos iglesias, vendió el coleccionista al Museo de Arte de Cataluña en 1932.

En una carta escrita el 17 de agosto de 1921 por el historiador del arte de origen alemán August L. Mayer y dirigida a Plandiura, aparece asociado el nombre de José Weissberger con la venta de unas tallas medievales. Dice así:

Mi muy distinguido amigo, mucho le agradezco para su grata carta. Dney [*sic*] sigue con la tabla del Santiago y pide el mismo precio (es decir 15 mil pesetas o 165.000 marcos). Además tiene una tabla muy interesante, de la cual le mando a Ud. una fotografía. Es un San Blas en trono, pintado por un artista que ha visto el famoso Sto. Domingo del Vermejo [*sic*]. Creo que esta obra es del taller de Bernat. Ud. verá de la fotografía el estado de la tabla. Pide por ella 150.000 marcos. El tríptico ya está vendido. La casa Heinemann le escribirá a Ud. directamente acerca de la tabla con la Coronación de la Virgen y le enviará una fotografía. *Le felicito a [usted por] la compra de las esculturas románicas del amigo Weissberger. Son muy importantes y muy artísticas.* [la cursiva es nuestra]. Espero saludarle a Ud. en Barcelona en el mes de octubre y quedo de Ud. aff[ectísi]mo amigo y s[eguro] s[ervidor]. August L. Mayer³⁶.

Parece ser, por tanto, que en 1921 el coleccionista y marchante de antigüedades José Weissberger³⁷, afincado en Madrid durante aquellos años, había vendido algunas tallas románicas a Lluís Plandiura i Pou. Una carta enviada a este último por Weissberger el 21 de junio de 1921, es decir, apenas dos meses antes que la misiva anterior, parece confirmarlo cuando dice:

Mi querido amigo: He tenido que aplazar mi viaje. No salgo hasta fines de mes. Anteayer pasando en el Palace tuvo Victoria la bondad de convidarme a almorzar. Vaig beure molta cerveza a la seva salud. *Espero que las tallas llegaran bien* [la cursiva es nuestra], y agradeceré telgr[ama] para la cuestión de seguros. Olvidé preguntarle si ha podido preguntar al Museo de Ba[rcelona] si tiene interés para quelle [*sic*] tela del siglo 18 que considero ejemplar único. Un abrazo del suyo aff[ectísi]mo amigo que le quiere. Pepe³⁸.

Solo con esto no podríamos asegurar que las obras a las que se refieren tanto Mayer como Weissberger en sus respectivos escritos a Plandiura sean las que se conservan a día de hoy en

el Museo Nacional de Arte de Cataluña, pero unas fotografías hechas por Mariano Moreno y localizadas en el Instituto de Patrimonio Cultural Español (IPCE) así parecen confirmarlo. En la primera de ellas aparecen la Virgen y san Juan de Santa Eulalia de Erill la Vall, además de unas pequeñas esculturas de un Crucificado y de una Piedad (figura 3), mientras que en la segunda aparecen las tallas de José de Arimatea y el Cristo de la iglesia de Santa María de Taüll (figura 4).

En la información que da el IPCE sobre las tomas, estas se identifican por el propio Moreno como obras pertenecientes a la colección Weissberger de Madrid, por lo que el fotógrafo tuvo que realizar las instantáneas en una fecha desconocida para nosotros, pero anterior al mes de junio de 1921, que fue cuando se informó de que se acababa de realizar la transacción de las tallas románicas entre ambos coleccionistas. Las fotografías fueron encargadas en Madrid por el marchante, probablemente en una fecha no lejana, con la intención de enseñarlas a Plandiura o a otros posibles compradores.

Con respecto a las pequeñas piezas de la Piedad y el Crucificado que aparecen en la fotografía de Moreno a la que hemos hecho referencia (figura 3), nos inclinamos a pensar que pudieran estar relacionadas con la iglesia de Erill la Vall, pues aparecen en la misma fotografía que el san Juan y la Virgen María de esta iglesia, aunque no tenemos ningún dato seguro al respecto, ni siquiera si las llegó a comprar Plandiura. También desconocemos cómo pudo adquirir este último las tallas de Dimas y de la Virgen María del Descendimiento de Santa María de Taüll, de las que por ahora no tenemos ninguna noticia fehaciente que las relacione con Weissberger. Sobre la cuestión, sin embargo, el hispanista Kingsley Porter³⁹ dejó escrito, ya en 1928, que realmente fue todo el conjunto el que estuvo en manos del anticuario y coleccionista de Madrid. Para esclarecerlo, quizás sirva saber cuánto pagó Plandiura a Weissberger por las tallas en 1921. Unas anotaciones localizadas en el archivo del coleccionista barcelonés documentan todas —o algunas de— las adquisiciones que realizó al anticuario madrileño⁴⁰. A pesar de la parquedad de estos apuntes, queda patente que Weissberger se pudo embolsar 20.000 pesetas por uno de los grupos escultóricos y 25.000 por el otro.

Una vez conocido que Plandiura compró a Weissberger estas cuatro obras cumbre del románico catalán, quedaría por saber cómo las consiguió este último. Antes hemos mencionado que las tallas descubiertas en ambas iglesias en 1907 pasaron al mercado de antigüedades al no poder hacerse con ellas los miembros de la expedición. Sabemos, por otro lado, que Weissberger no pudo estar presente ni en la expedición



Figura 3.
Fotografía de las tallas de Erill la Vall realizada por Moreno, colección Weissberger (Madrid), 07347_B. Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España.



Figura 4.
Fotografía de las tallas de Santa María de Taüll realizada por Moreno, colección Weissberger (Madrid), 07348_B. Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España.

al Valle de Boí ni durante los meses siguientes para hacerse con ellas, pues su llegada a nuestro país, directamente a la capital, ocurre también en 1907⁴¹. A este respecto, nos inclinamos a pensar que José las podría haber comprado posteriormente en Madrid, al también anticuario Rafael García Palencia.

Esta sospecha la basamos en otra adquisición que realizó Weissberger a este comerciante y que hemos podido documentar perfectamente: se trata de un Cristo románico de características estilísticas distintas a las piezas anteriores —aunque de una fecha cercana—, que hemos localizado en el Museo de la Escuela de Diseño de Rhode Island (figura 5).

En una carta fechada el 8 de julio de 1943, tras conseguir vender la pieza al director de la institución, Gordon Washburn, Weissberger le comenta su procedencia:

Compré el Cristo románico en Madrid 25 o 26 años atrás al ya fallecido anticuario García Palencia y lo tuve en mi colección hasta 1931 o 1933 cuando la situación política me hizo pensar que podría ser más prudente enviarlo a los Estados Unidos. Me hubiera gustado

hacer lo mismo con otros grandes objetos de mi colección. No puedo decir donde García Palencia lo compró. A los anticuarios españoles nunca se les preguntaba esas cosas. Solamente me dijo que lo compró en Cataluña. Cordialmente, José Weissberger. Post Data: El Cristo se envió a los Estados Unidos con el permiso del Estado Español tras pagar las tasas correspondientes⁴².

Tal y como queda expresado en la carta, Rafael García Palencia compró este Cristo directamente en Cataluña. No conocemos qué otras obras adquirió, ni cuando lo hizo, ni si su gusto a la hora de hacer adquisiciones se inclinaba hacia el románico de una zona en concreto, pero lo que sí es cierto es que esta obra fue encontrada en los Pirineos aragoneses⁴³ y, por tanto, en una zona muy próxima al Valle de Boí. A tenor de esto, nos preguntamos: ¿podría también haber comprado García Palencia las tallas de Santa María de Taüll y Erill la Vall en el mismo momento que este Cristo para luego venderlas a José Weissberger en Madrid (y antes el resto de figuras del conjunto de Erill la Vall a Josep Gudiol en Vic)?⁴⁴.

A falta de más información documental y de más estudios al respecto, dejamos esta posibilidad abierta, aunque cierto es que, después de ser objeto de compraventa en el mercado de antigüedades de la primera mitad del siglo xx, las cuatro obras se conservan desde 1932 en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, tras pasar —ahora lo sabemos con seguridad— por las colecciones de José Weissberger y Lluís Plandiura⁴⁵.

El interés del Museo de Arte Fogg, de Cambridge, por la edad media española

Las esculturas de Santa María de Taüll y su relación con el mercado de antigüedades no termina con esta compraventa de las figuras de José de Arimatea y Cristo protagonizada por José Weissberger. Como hemos dicho anteriormente, en el Museo Nacional de Arte de Cataluña se localizan también las figuras de Dimas y la Virgen, pero también habría que citar —procedentes de la misma iglesia— la talla de una de las Marías que actualmente se encuentra en el Museo Nacional de la Edad Media – Termas de Cluny (número de inventario 23673) y la figura de otra de las Marías, quizás María Magdalena, conservada en el Museo de Arte Fogg, de Cambridge (Boston), en Estados Unidos (número de inventario 1925.11). Estarían perdidas o en paradero desconocido las figuras restantes, las de Gestas, Nicodemo y san Juan.

La talla del Museo Nacional de la Edad Media – Termas de Cluny fue comprada por la institución en 2001 en el mercado de antigüedades, pero ya era conocida su existencia desde mucho tiempo antes, cuando Folch i Torres publicó en 1932 una fotografía de la pieza. Según nos explica este autor⁴⁶, él mismo vio la obra en 1928 en el anticuario parisino de Bacri Frères; posteriormente se le perdió la pista hasta su localización en 2001, momento en el que fue adquirida por el museo francés⁴⁷.

La talla del Museo de Arte Fogg, de Cambridge, fue comprada en 1925, siendo director de la institución Edward Waldo Forbes (figura 6).

No nos debe extrañar su adquisición en esta época, pues desde finales del siglo xix se venía forjando en las ciudades de Boston y Cambridge un gusto por la edad media —más concretamente, por la época medieval de la península Ibérica—⁴⁸, sobre todo gracias a Charles Eliot Norton⁴⁹. Esto se tradujo en un aumento de las investigaciones y de los cursos ofertados desde el Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Harvard sobre el arte, la historia y la cultura españolas. Así, no solo aparecieron las publicaciones de Porter, Post y Cook⁵⁰, sino que este creciente interés hacia el medievo también



Figura 5. Cristo crucificado, ca. 1150-1200, madera de roble con restos de policromía, 215,9 x 215,9 cm, 43. 195 Fondo de reserva especial del Museo, Museo de Arte, Museo de la Escuela de Diseño de Rhode Island, Providence (Estados Unidos). Fotografía: Erik Gould. Cortesía del Museo de Arte de la Escuela de Diseño de Rhode Island, Providence (Estados Unidos).

tuvo una clara y fuerte influencia en las adquisiciones de obras de arte por parte de importantes instituciones.

Ya recalamos cómo llegaron los frescos de Santa María de Mur al Museo de Bellas Artes de Boston en 1921, pero no debemos olvidar que el Museo de Arte Fogg también hizo gala de una activa política de adquisiciones de obras de origen medieval durante la década de 1920, fruto de la corriente teórica y de pensamiento que impregnaba el mundo de la cultura. Así, el Museo fue inaugurado en 1895 por los profesores Eliot Norton y Charles Herbert More —su primer director—, con una fuerte vocación didáctica gracias a las reproducciones de las obras maestras de la Europa medieval que sirvieron de apoyo a las clases teóricas. Hemos de añadir que la colección pronto se acrecentó con obras originales de los primitivos italianos.

Esta política de compras se mantuvo cuando Edward Waldo Forbes y Paul Sachs entraron como director y subdirector en 1909 y



Figura 6.
Figura femenina (¿María Magdalena?), ca. 1125, madera con restos de policromía, 145,1 x 35,6 x 30,2 cm, 1925.11, Museos de Arte de Harvard / Museo de Arte Fogg, Amigos del Museo de Arte Fogg, Cambridge, Massachusetts (Estados Unidos).

1915, respectivamente, pero la llegada en 1920 de Arthur Kingsley Porter al Departamento de Historia del Arte de Harvard supuso un reforzamiento y un impulso relevante en dicha política. Especialista en la edad media europea y particularmente en la época románica, actuó como asesor en los numerosos viajes que Forbes y Sachs realizaban para la compra de obras⁵¹. Consecuencia de ello fue que el Museo aumentó cuantitativa y cualitativamente la adquisición de piezas, especializándose definitivamente en este período histórico-artístico.

Hasta la inesperada muerte de Porter en 1933, el Museo de Arte Fogg se hizo, entre otras muchas obras de origen medieval y procedentes de nuestro país, con dos capiteles de la abadía de Santa María de Lebanza, en Palencia; dos columnas de altar de Sahagún; la escultura sepulcral de don Diego García⁵², y la tapa del sarcófago de Alfonso Ansúrez, también de Sahagún. Esta última, adquirida por Porter en 1926, fue devuelta a España en 1932 gracias a la labor de Ricardo de Orueta como director ge-

neral de Bellas Artes. Actualmente se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional⁵³.

La escultura de María Magdalena que posee el Museo de Arte Fogg, como bien hemos dicho anteriormente, también se compró durante estos años. Forbes y Sachs la encontraron por casualidad en 1924, durante un viaje que ambos realizaron a Pittsburgh con la intención de conseguir financiación para llevar a cabo la ampliación del museo. Allí, en el Instituto Carnegie, vieron la pieza mientras esta formaba parte de un préstamo temporal del marchante Arnold Seligmann Rey & Co, quien a su vez la había comprado en París. Se sabe que la talla había pasado antes por varias colecciones de la capital francesa⁵⁴. Tras haber mostrado Forbes gran interés en ella, la escultura llegó definitivamente al Museo de Arte Fogg entre finales de año y principios de 1925, y meses después se hizo efectiva su compra⁵⁵.

En 1926, Porter analizó y detalló la autenticidad de la pieza, y en 1928, en su *Spanish Romanesque Sculpture*, la puso en relación por primera vez con el grupo de tallas de Santa María de Taüll⁵⁶. Posteriormente —en inglés en 1931 y en catalán en 1932—, el investigador dio a conocer el proceso de llegada de la escultura al Museo, explicando también cómo se percató de sus similitudes con el grupo del Descendimiento de la cruz de aquella iglesia. Finalmente, al compararla estilística e iconográficamente con las pinturas murales del ábside de San Clemente de Taüll, consiguió también datar esta María Magdalena y el resto de esculturas de Santa María de Taüll a finales del primer cuarto del siglo XII⁵⁷.

En lo que respecta a su representación iconográfica, uso y función, cabría mencionar que, al estudiar conjuntamente esta escultura del Museo de Arte Fogg y la que se conserva en el Museo Nacional de la Edad Media – Termas de Cluny, se ha pensado que, como las del MNAC y las del Museo de Vic, también estas podrían estar relacionadas con el teatro litúrgico ligado a los ciclos de la Pasión de Cristo. Sin embargo, en este caso no formarían parte de las representaciones del Descendimiento de la cruz, sino del pasaje evangélico de la visita de las Tres Marías al sepulcro de Cristo muerto, un episodio ocurrido inmediatamente después del Descendimiento. Así, ambas figuras representarían a dos de las tres Marías⁵⁸.

Por último, nos gustaría citar un ejemplo más respecto al interés mostrado por el Museo de Arte Fogg hacia la escultura medieval española dentro del objetivo de la dirección de la institución por ampliar su colección y que toca de lleno el comercio de antigüedades que se fraguó entre España y Estados Unidos durante la primera mitad del siglo XX. Según ha quedado documentado en los archivos del Museo, en 1931 Herbert Weissberger —el hermano de José Weissber-



Figura 7. Dibujo de Cristo en la cruz, propiedad de Herbert Weissberger, 11 de abril de 1931. Edward Waldo Forbes Papers (HC2), carpeta 2540 (grande). Archivos de los Museos de Arte de Harvard, Universidad de Harvard, Cambridge, MA (Estados Unidos).



Figura 8. Cristo sentado, propiedad de Herbert Weissberger, 11 de abril de 1931. Edward Waldo Forbes Papers (HC2), carpeta 2540. Archivos de los Museos de Arte de Harvard, Universidad de Harvard, Cambridge, MA (Estados Unidos).

ger— intentó vender al Museo dos piezas de la colección familiar. Para ello, le hizo llegar a Forbes un dibujo de su propia mano y una fotografía de las dos tallas medievales que ofrecía: una figura de Jesucristo crucificado (figura 7) y la de un Jesucristo resucitado (figura 8). Al recibir los documentos de Weissberger, Forbes dejó anotado al margen de la figura del Jesucristo crucificado, tal y como se puede leer a día de hoy, lo siguiente: «Propiedad de Herbert Weissberger. Great Northern Hotel. Nueva York. Obras de arte a la venta. 4/11/31»⁵⁹. No conocemos lo que ocurrió después o si hubo correspondencia entre ellos respecto a este asunto que no se haya conservado, pero la dirección del Museo tuvo seguramente que estudiar la oferta con detenimiento al percatarse de la calidad de ambas piezas. A pesar de ello, debemos suponer que declinaron la oferta, pues actualmente ninguna de ellas forma parte de su colección.

Conclusión

La primera mitad del siglo xx, y más concretamente la década de 1920, fue un periodo de gran convulsión y actividad en nuestro país en lo que a la dispersión del patrimonio y la venta de anti-

güedades se refiere. Los casos acontecidos con las esculturas de Santa María de Taüll y Santa Eulalia de Erill la Vall son tristes ejemplos de este fenómeno. Hemos de ser conscientes de que cualquier obra de arte, incluso aquella que formaba parte de la propia arquitectura, podía abandonar nuestras fronteras y llegar a los marchantes de arte y a los coleccionistas asentados en los principales países europeos, quienes se encargaban de hacerlas llegar principalmente a América del Norte para nutrir a importantes coleccionistas y a los incipientes museos que se fueron creando desde el tercer cuarto del siglo xix, sobre todo en la Costa Este del país y en ciudades como Boston, Nueva York, Filadelfia o Pittsburgh.

Este tráfico de antigüedades existente también en nuestro país entre los coleccionistas asentados en las principales ciudades de aquel momento —Madrid, Barcelona y Sevilla— necesitó de una extensa red de agentes para buscar y posteriormente proporcionar dichas obras. En la mayoría de los casos que se dieron en España durante estos años era el propio coleccionista el que comercializaba con las piezas de su colección, pero también con las ajenas, o bien actuaba por encargo buscando obras para otros coleccionistas. Los dos hermanos Weissberger —Herbert y José— desarrollaron estas tres facetas de

la actividad comercial a lo largo de sus extensas vidas, y aquí hemos pretendido demostrar, a través de documentación inédita, la forma de proceder que tuvieron como agentes y marchantes de arte en tres casos bien distintos que atañen a la escultura medieval románica de Cataluña.

La gestión y la venta de las esculturas de Santa María de Taüll y Santa Eulalia de Erill la Vall que realizó José Weissberger con Lluís Plandiura en 1921, quizás la más importante, nos ha demostrado cómo actuaba el coleccionista y marchante madrileño, aspecto este sobre el que queríamos arrojar algo de luz, pues supone conocer también de una forma más am-

plia cómo se fraguó el mercado de antigüedades español de esta primera mitad de siglo. Con ello, y de nuevo gracias al análisis de documentación localizada en distintos archivos, hemos contribuido así mismo —o esperamos haberlo hecho— a conocer cómo llegaron estas cuatro tallas a la colección Plandiura, completando de esta forma la información que ya apuntó Kingsley Porter en 1928 sobre la procedencia madrileña de todo el conjunto. Su historia queda, así, ampliada con nuevos datos que servirán para conocer más a fondo lo que sucedió hasta que estas obras maestras del románico catalán llegaron al Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Apéndice documental

Relación de adquisiciones realizadas a José Weissberger por parte de Lluís Plandiura i Pou.

[Archivo Histórico de la ciudad de Barcelona. Fondo personal de Lluís Plandiura i Pou, caja 7, legajo 36, folio 34

[escrito a mano en tinta negra]

Grupo	20.000 pesetas
Un plato Talavera	1.000 pesetas
Tintero de Alcora	1.000 pesetas
Una mesa	5.000 pesetas
Una escultura en busto	10.000 pesetas
Dos sillones	2.000 pesetas
Total:	39.000 pesetas

Grupo	25.000 pesetas
Un plato Talavera	1.000 pesetas
Dos salvillas Talavera	500 pesetas
Un tintero Alcora	1.000 pesetas
Una mesa	5.000 pesetas
Una escultura	12.500 pesetas
Dos sillones	2.000 pesetas
Total:	47.000 pesetas

Weissberger [escrito a mano y en lápiz al final de la relación]

* El presente artículo se enmarca dentro de mi tesis doctoral sobre el marchante y coleccionista de antigüedades José Weissberger (1878-1954), financiada conjuntamente por la Universidad Complutense y el Banco Santander mediante la convocatoria de ayudas para contratos predoctorales de personal investigador en formación CT27/16-CT28/16.

1. Sobre la creación de la Junta de Museos de Barcelona y la relación con sus antecesoras, véase A. GARCÍA I SASTRE (2008), «Del 1907 al 1914», en A. GARCÍA I SASTRE, M.J. BORONAT I TRILL, E. MARCH, M.L. SALA y J.M. TRULLÉN (eds.), *Cent anys de la Junta de Museus de Catalunya*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 28-52.

2. «L'Exposició de Barcelona», *La Ven de Catalunya* (16 julio 1930), p. 1.

3. Con estas reorganizaciones, tanto el Palacio de la Industria como el edificio del Arsenal (ambos en la Ciudadela) quedarán libres. El primero de ellos no llegará hasta nuestros días, mientras que el segundo será cedido en 1932 por el Ayuntamiento a la Generalitat de Cataluña, que lo convertirá en la sede actual del Parlamento autonómico.

4. Acerca de las acciones llevadas a cabo por la Junta de Museos de Barcelona entre 1930 y 1936, véase E. MARCH (2008), «L'acció de la Junta de Museus des de la caiguda de la Dictadura de Primo de Rivera fins a l'esclat de la Guerra Civil (1930-1936)», en *Cent anys...*, op. cit., p. 105-133.

5. En esta corriente, liderada a nivel artístico por el novecentismo, fue habitual fijarse en el arte creado durante el siglo XII —el arte románico—, pues coincidió en el tiempo con la creación del Condado de Cataluña, el periodo de tiempo que desde el punto de vista político se quería reivindicar.

6. *Diario de Barcelona* (15 junio 1867).

7. Recogido en P. BOHIGAS TARRAGÓ (1947), «Resumen Histórico de los Museos de Arte de Barcelona (conclusión)», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. 3 y 4, p. 419.

8. Para conocer todos los aspectos que englobaron a la exposición, véase A. GARCIA I

SASTRE (1997), *Els museus d'art de Barcelona: Antecedents, gènesi i desenvolupament fins l'any 1915*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 396-408, y sobre todo M.J. BORONAT I TRILL (1999), *La política d'adquisicions de la Junta de Museus 1890-1923*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 127-154. El catálogo de la misma es consultable en: <https://ddd.uab.cat/pub/l1bres/1902/56794/catexpartant_a1902.pdf> [consulta: 24 enero 2019].

9. A. GARCIA I SASTRE (1997), *Els museus d'art...*, op. cit., p. 408.

10. Fue notable el viaje que se realizó en 1907 a la parte occidental de los Pirineos catalanes, cerca de la frontera con Aragón —viaje conocido como Missió arqueològica-jurídica a la ratlla d'Aragó—, pues supuso el descubrimiento —entre otras muchas— de las esculturas románicas de Santa Eulalia de Erill la Vall y Santa María de Taüll, expedición y esculturas de las que se hablará posteriormente. Se ha de destacar también los distintos viajes realizados por Josep Pijoan desde 1906 hasta 1909 o los que en 1918 realizó el director del Museo de Bellas Artes —Joaquín Folch i Torres— en busca de retablos góticos en Lérida. La adquisición de los retablos de Puigcerdá, Castelbó y Gualte se debió a este viaje. Véase M.J. BORONAT I TRILL (1999), *La política d'adquisicions...*, p. 598-608. En años posteriores también se adquirieron otros retablos góticos de gran importancia, como el de San Vicente de Sarrià, el de San Esteve de Granollers, el retablo de San Agustín del gremio de Pellaires, o el de San Miguel del gremio dels Revenedors.

11. Josep Pijoan no solo editó este libro sobre el románico catalán, sino también *Las Pinturas Románicas de Catalunya* en el año 1948 y gracias a Francesc Cambó. Eminente historiador del arte, también se dedicó al comercio artístico desde su exilio en Nueva York en 1913, asesorando desde allí a diversas colecciones americanas. Sobre estas dos vertientes —editor y consultor artístico— y la relación entre ambas, véase I. SOCÍAS BATET (2013), «Més notícies a l'entorn del període americà de Josep Pijoan i Soteras (1881-1963)», *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, 24, p. 549-568.

12. Las copias y sus dibujos —una vez realizadas— eran fotografiadas por el Instituto de

Estudios Catalanes para incluirlos en la publicación. Posteriormente pasaban a formar parte de la colección del Museo. Véase la secuencia de encargo y realización de las mismas en: M.J. BORONAT I TRILL (1999), *La política d'adquisicions...*, op. cit., p. 373-381. Por otra parte, dichas copias al temple tuvieron durante un primer momento la consideración de originales para el Museo y por lo tanto en muchos casos fueron expuestas. Véase M. GUARDIA (1993), *El descubrimiento de la pintura mural románica catalana: La colección de reproducciones del MNAC*, Barcelona, Electa.

13. Las pinturas del ábside de Santa María del Mur se encuentran a día de hoy en el Museo de Bellas Artes de la ciudad de Boston, tras ser arrancadas de la pared por Ignasi Pollack y otros operarios italianos. Pollack se las vendió a su vez al coleccionista Lluís Plandiura, quien, a través de Gabriel Derrepe, las vendió en 1921 al Museo. Véase A. WUNDERWALD y M. BERENGUER (2001), «Les circumstàncies sobre la venda de les pintures murals de Santa Maria de Mur», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 5, p. 121-130.

14. Para entender el proceso de adquisición de las pinturas murales del Pirineo Catalán, véase M.J. BORONAT I TRILL (1999), *La política d'adquisicions...*, op. cit., p. 617-634; M.J. BORONAT I TRILL (2008), «L'època de la Mancomunitat», en *Cent anys...*, op. cit., p. 68-77, y M. PAGÈS I PARETAS (2013), «Misión en el Pirineo: Descubrimiento, arranque y traslado de los murales románicos al MNAC», en P.L. HUERTA HUERTA (coord.), *La diáspora del románico hispano: De la protección al exilio*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, p. 215-242.

15. Véase, al respecto, J.M. MERINO DE CÁCERES y M.J. MARTÍNEZ RUIZ (2012), *La destrucción del patrimonio artístico español: W. R. Hearst «el gran acaparador»*, Madrid, Cátedra, p. 125 y s.

16. M. BERENGUER (2017), «Lluís Plandiura i Pou (1882-1956), una aportació fonamental per a la història del col·leccionisme català», en B. BASSEGODA, F. QUÍLEZ e I. SOCÍAS (dirs.), *Col·leccionistes que han fet museus*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, p. 14-15.

17. M. BERENGUER (2017), «Lluís Plandiura i Pou...», op. cit., p. 17.

18. E. MARCH (2008), «L'acció de la Junta de Museus des de la caiguda de la Dictadura de Primo de Rivera fins a l'esclat de la Guerra Civil (1930-1936)», en *Cent anys...*, op. cit., p. 116.
19. M. BERENGUER (2002), «La incidència de la venda de la col·lecció Plandiura a la premsa de l'època», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, nº 16, II, p. 11-26.
20. Este texto y otros artículos de Folch i Torres en: J. FOLCH I TORRES (1932), «L'adquisició de la Col·lecció Plandiura per als Museus de la Ciutat», *La Veu de Catalunya* (8, 9, 11 y 12 de julio).
21. Sobre la adquisición de la colección Plandiura, véase E. MARCH (2008), *Cent anys...*, op. cit., p. 115-120, y M. BERENGUER (2017), «Lluís Plandiura i Pou...», op. cit., p. 23-24. Toda la documentación generada en aquella época se encuentra disponible de manera electrónica en el Archivo Histórico Nacional de Catalunya. Código de referencia: ANC1-715-T-2551.
22. M. BERENGUER (2017), «Lluís Plandiura i Pou...», op. cit., p. 22.
23. Anteriores al año 1932 destacaron: P. TACHARD (1920), «La collection Plandiura», *Vell i Nou*, 7, p. 224-234; A. MAYER (1924), «Die Sammlung Plandiura in Barcelona», *Der Cicerone*, 16, p. 207-211; J. GUDIOL (1928), «La Col·lecció Plandiura», *Gasetta de les Arts*, 2, p. 1-17, y W. COOK (1929), *Early Spanish paintings in the Plandiura Collection*, Nueva York, The College Art Association of America. Posteriores a la compra, los siguientes: J. BORRALLERAS (1932), «L'adquisició de la Col·lecció Plandiura», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, 19, p. 353-395, y F. DURÁN I CANYAMERES (1933), «L'escultura medieval en la Col·lecció Plandiura», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, 24, p. 129-134; 28, p. 264-273, y 31, p. 353-359.
24. J. BOIX I PORCIELLO (1996), «El marc Històric», en A. PLADEVALL I FONT (dir.), *Catalunya Romànica: Vol. XVI – La Ribagorça*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, p. 36-40.
25. Sobre el tema, véase A. PLADEVALL I FONT (dir.) (1996), *Catalunya Romànica...*, op. cit. p. 191-258, y M. PAGÈS I PARETAS (2005), «El Valle de Boí. Historia y Arte: Sobre la construcción y decoración de sus iglesias románicas», en *Obres mestres del romànic: Escultures de la Vall de Boí*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, p. 97-99.
26. También se denominó más tempranamente como «escuela de imagineros de la Ribagorça», en W. COOK y J. GUDIOL (1950), *Pintura e imagerie romànica*, Madrid, Plus Ultra, p. 322-333. Sobre la revisión más reciente del término *taller de Erill*, véase J. CAMPS I SORIA (2018), «Escultura d'època romànica ena Val d'Aran», en CONSELH GENERAL D'ARAN, AIRAU DE PATRIMÒNI, MUSEU DERA VAL D'ARAN (eds.), *Aran me fecit: Des màstres constructors ara recerca deth patrimoni sacre*, Vielha, p. 28, donde se pone en contexto la realización de las tallas con zonas de producción del sur de Francia y de lugares como Comenge o Toulouse.
27. Arthur Kingsley Porter data las esculturas a finales del primer cuarto del siglo XII, al relacionarlas estilísticamente (sobre todo las de Santa María de Taüll) con las pinturas del ábside de la iglesia de San Clemente de Taüll. Véase A. KINGSLEY PORTER (1928), *Spanish Romanesque Sculpture*, Florencia, Pantheon, vol. II, p. 14, y A. KINGSLEY PORTER (1932), «Una nota del Profesor Kingsley Porter sobre “la verge” de Taüll i el grup de talles del segle XII dels Pirineus Catalans», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, 12, p. 136. Por otro lado, Josep Bracons i Clapés sitúa la fecha de su realización en el año 1167, al destacar el uso de las esculturas en la lucha contra la herejía albigena. Véase, para ello, J. BRACONS I CLAPÉS (1998), «Els Davallaments romànics a Catalunya i l'Heretgia Albigena», en E. CARBONELL I ESTELLER (dir.), *Miscel·lània en Homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, p. 203-205. También, en este sentido, véase J. CAMPS I SORIA y X. DECTOT (2005), «Los Descendimientos de la cruz del Valle de Boí y su influencia: Problemas de estilo y cronología», en *Obres mestres...*, op. cit., p. 112-115.
28. Sobre todo F. DURÁN I CANYAMERES (1932), «Una nota sobre els Davallaments romànics Catalans», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, 14, p. 193-200.
29. X. DECTOT (2008), «En torno a las obras», en *Obres mestres...*, op. cit., p. 112, y M. CASTIÑEIRAS y J. CAMPS I SORIA (2008), *El romànic en las colecciones del MNAC*, Barcelona, Lunewerg, p. 156.
30. También es conocida actualmente como Missió arqueològica-jurídica de l'Institut a la Vall d'Aran i l'Alta Ribagorça («Misión arqueológica-jurídica del Instituto al Valle de Arán y la alta Ribagorza») —debido a la zona en la que se realizó, la alta Ribagorza, zona próxima a la frontera catalana con Aragón—, o simplemente como Missió arqueològica del 1907 als Pirineus («Misión arqueológica de 1907 a los Pirineos»).
31. Sobre Josep Gudiol i Cunill (1872-1931) y su importante labor como historiador del arte catalán, véase el monográfico de los *Quaderns del Museu Episcopal de Vic* y, más concretamente, M. PAGÈS I PARETAS (2014), «Josep Gudiol i Cunill i la pintura romànica», *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, 7, p. 77-91.
32. Sobre la expedición, véase J. PUIG I CADAFALCH (1908), «Missió arqueològica-jurídica de l'Institut a la ratlla d'Aràgò», *Anuari MCMVII*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, p. 477, y *La Missió arqueològica del 1907 als Pirineus*, Barcelona, Fundació “La Caixa”, 2008. En el catálogo de esta exposición se transcriben el cuaderno de Josep Puig i Cadafalch con varios dibujos de la arquitectura de las iglesias y las notas y apuntes del cuaderno de mano de Josep Gudiol, además de todas las fotografías realizadas por Adolfo Mas. Véase también sobre el tema M. GUARDIA e I. LORÉS (2013), *El Pirineu Romànic vist per Josep Gudiol i Emili Gandia*, Tremp, Garsineu Edicions, p. 35-65. En esta última referencia aparece transcrita la memoria de la expedición que escribió Josep Gudiol basándose en las notas que recogió en su cuaderno a lo largo del viaje. Véanse las páginas 67-114.
33. El primer estudio que hizo un análisis y comentó estilísticamente la gran mayoría de las pinturas murales fue el de Josep Puiggarí en 1880. Véase J. PUIGGARÍ (1880), «Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento», *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 3, p. 71-103 y 265-306. También es importante el de 1902 debido a Josep Gudiol. Véase J. GUDIOL I CUNILL (1902), *Nocions d'arqueologia sagrada catalana*, Vic, Imprenta de la viuda de R. Anglada.
34. J. GUDIOL I CUNILL (1913), «Adquisicions del Museu Episcopal de Vich (1911-1912)», en *Anuari MCMXI-XII*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, p. 702-703.

35. Joan Ainaud de Lasarte sostiene que las esculturas no se compraron debido a un mal entendido. Afirmación recogida en J. AINAUD DE LASARTE (1989), «Davallament d'Erill-La-Vall», en *Millenium: Historia y Arte de la Iglesia Catalana*, Barcelona, p. 158. Véase también J. CAMPS I SORIA (2002), *Diàleg d'obres disperses: Davallament d'Erill la Vall*, Vic, Museu Episcopal de Vic, p. 5.
36. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondo personal de Lluís Plandiura i Pou, caja 7, legajo 36, folio 171. Carta del 17 de agosto de 1919 de August L. Mayer a Plandiura.
37. Sobre la figura de José Weissberger, véase J. PÉREZ-FLECHA (2016), «El marchante y coleccionista José Weissberger y la incautación y depósito de su colección en el Museo Nacional de Artes Decorativas», *AdemásDe: Revista on line de artes decorativas y diseño*, 2, p. 139-152.
38. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fondo personal de Lluís Plandiura i Pou, caja 7, legajo 36, folio 321A. Carta del 21 de junio de 1921 de José Weissberger a Plandiura.
39. A. KINGSLEY PORTER (1928), *La escultura románica en España*, Barcelona, Gutavo Gili, tomo II, p. 27.
40. Véase el apéndice documental.
41. J. PÉREZ-FLECHA (2016), «El marchante y coleccionista José Weissberger...», op. cit., p. 141.
42. Escuela de Diseño de Rhode Island. Museo de Arte. Correspondencia del presidente y del director, caja 14, carpeta 8. Carta del 8 de julio de 1943 de José Weissberger a Gordon Washburn. Traducción al español del autor, el texto original es el siguiente: «I bought the romanesque Crucifix 25 or 26 years ago from the late art dealer Garcia Palencia at Madrid and had it in my collection till 1931 or 1933 when political events made me feel that it would be prudent to send it to the U.S.A. I wish I had done likewise with other outstanding objects of my collection. I cannot say where Garcia Palencia had bought it. Spanish Art Dealers never were questioned. He only told me that he got it in Cataluña. Sincerely yours, José Weissberger. P.S. The Crucifix was sent to the States with permission of the Spanish Government against payment of the usual tax».
43. *The Renaissance of the Twelfth Century*, Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, 1969, p. 110. Información que también proporciona la web del museo: <https://risdmuseum.org/art-design/collection/crucified-christ-43195?return=%2Fart-design%2Fcollection%3Fsearch_api_fulltext%3Dspanish%26field_type%3D170> [consulta: 27 agosto 2019]. A pesar de haber sido localizado y comprado en los Pirineos aragoneses, su lugar de procedencia no queda claro. El catálogo de la muestra lo relaciona con obras de León y Salamanca, mientras que Cook y Gudiol lo relacionan con Burgos, aunque sin dar por completa su afirmación. Véase W. COOK y J. GUDIOL (1950), *Pintura e imaginería románicas...*, op. cit., p. 363.
44. Si Josep Gudiol compró el conjunto de Erill la Vall en 1911 y este ya no se encontraba al completo, pensamos que la transacción entre José Weissberger y García Palencia se tuvo que efectuar por lo tanto entre 1907 y 1911, habiendo conseguido este último con anterioridad las obras.
45. Cabe señalar que en ese mismo año de 1932 y muy poco antes de su compra por el Museo Nacional d'Art de Catalunya, August Mayer —quien, como sabemos, conocía la importancia de las obras y la transacción realizada años antes— utilizó la fotografía de Weissberger de las dos obras de Santa María de Taüll para ilustrar su libro sobre el románico español publicado en esa fecha. Las imágenes aparecen identificadas todavía como de colección particular. Véase A. LIEBMANN MAYER (1931), *El estilo Románico en España*, Madrid, Espasa Calpe, p. 71, fig. 56.
46. J. FOLCH I TORRES (1932), «Nota al treball del profesor Kingsley Porter sobre “la verge” de Tahull», *Bulleti dels Museus d'Art de Barcelona*, 12, p. 137.
47. X. DECTOR (2003), «Vierge ou Sainte-Femme?: La place d'une exceptionnelle acquisition du musée national du Moyen Âge dans la sculpture catalane du XII siècle», *La revue du Louvre et des musées de France*, 3, p. 44-49. En este trabajo el autor da a conocer el nombre del coleccionista americano que había comprado la pieza en Bacri Frères (Théodore Pitcairn), algo que ya había sido apuntado por Folch i Torres, pero sin dar a conocer el nombre.
48. J. MANN (2002), «Georgiana Goddard King and A. Kingsley Porter discover the Art of Medieval Spain», en Richard L. KAGAN (dir.), *Spain in America: The origins of Hispanism in the United States*, Chicago, University of Illinois, p. 171-192.
49. Charles Eliot Norton siguió a su vez los postulados románticos de John Ruskin en sus clases de Bellas Artes en Harvard. Sobre las implicaciones estéticas y de pensamiento que esto produjo en la clase alta bostoniana y en figuras como Isabella Stewart Gardner o Bernard Berenson, véase K. McCLINTOCK (1996), «The Classroom and the Courtyard: Medievalism in American Highbrow Culture», en E. BRADFORD SMITH (dir.), *Medieval Art in America: Patterns of Collecting 1800-1940*, Palmer Museum of Art, The Pennsylvania State University, p. 41-53.
50. Además de las publicaciones de Walter William Spencer Cook y Arthur Kingsley Porter que ya hemos citado, de Chandler Rathfon Post destaca sobre todo su magnánima obra iniciada en 1930 y editada en varios volúmenes: *A History of Spanish Painting*, Harvard University Press, Cambridge, 1930.
51. K. McCLINTOCK (1996), «Academic collecting at Harvard», en *Medieval Art in America...*, op. cit., p. 177, y K. BRUSH (2005), «Arthur Kingsley Porter, el Fogg Art Museum y la escultura románica Española», en *Obras mestres...*, p. 105-106.
52. Esta escultura fue comprada en 1936 en memoria de la labor realizada por Porter.
53. La devolución fue en realidad un intercambio de obras de arte que se saldó con la pérdida para el patrimonio español de una de las columnas románicas del monasterio de San Paio de Antealtares (las otras dos se siguen conservando a día de hoy en el Museo Arqueológico Nacional), un capitel procedente del monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo y varias piezas de arte ibérico. Véase, al respecto, M. J. MARTÍNEZ RUIZ (2011-2013), «Polémicas en torno al traslado de algunas obras del patrimonio leonés al Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 29-30-31, p. 129-136, y *En el Frente del Arte: Ricardo de Orueta (1868-1939)*, Madrid, Ministerio

de Educación, Cultura y Deporte, 2015, p. 156-157.

54. Para la historia de la compra, basada en documentación de archivo, véase K. BRUSH (2005), «Arthur Kingsley Porter, el Fogg Art Museum y la escultura románica española», en *Obres mestres...*, op. cit., p. 105.

55. Se debe mencionar que, al principio, Forbes dudó en adquirirla por el elevado precio que Seligmann pedía por la talla, ya que la consideraba una

escultura francesa de la escuela borgoñona. Meses más tarde se confirmó su origen español y su precio disminuyó, momento que aprovechó Forbes para comprarla.

56. A. KINGSLEY PORTER (1928), *Spanish Romanesque...*, vol. II, p. 13.

57. A. KINGSLEY PORTER (1931), «The Tahüll Virgin», *Fogg Art Museum Notes*, 6, vol. 2, p. 246-272, y A. KINGSLEY PORTER (1932), «Una nota del Profesor Kingsley Porter...», op. cit.

58. Véase, al respecto de esta teoría, X. DECTOR (2003), «Vierge ou Sainte-Femme?: La place d'une exceptionnelle...», op. cit., p. 48, y X. DECTOR (2008), «La iconografía monumental de la Pasión entre los siglos XI y XII», en *Obres mestres...*, op. cit., p. 110-112.

59. Traducción al español del autor. El texto original es el siguiente: «Property of Herbert Weissberger. Great Northern Hotel. New York. Works of art for sale. 4/11/31».

