

## «Dalt d'una mula.» Franco Steffanoni, restaurador a Catalunya Història d'una tècnica de restauració inventada a Bèrgam i exportada a Europa

Cristina Giannini

Find similar papers at [core.ac.uk](http://core.ac.uk)

provided by F

### Paraules clau

Joaquim Folch i Torres, Franco Steffanoni, tècniques d'arrencament, romànic català, Giovanni Secco Suardo, restaurador, *connoisseurship*

### Resum

A través de documents inèdits conservats en arxius italians i espanyols, l'escrit reconstrueix la campanya d'arrencament i salvament d'uns 345 m<sup>2</sup> de pintura mural, procedents del rerepaís català i el seu posterior trasllat al Museu d'Art i Arqueologia de la Ciutadella, i actualment al MNAC.

Aquesta operació de tutela, única a Europa, desenvolupada entre el 1919 i el 1922, té com a protagonistes Joaquim Folch i Torres, el restaurador de Bèrgam Franco Steffanoni, cridat a Catalunya amb els seus col·laboradors, Lluís Plandiura i Ignasi Pollak. El treball reconstrueix les tècniques d'execució de cicles decoratius interessants, les tècniques de restauració utilitzades i l'experiència de l'escola de restauració formada a Bèrgam a mitjan segle XIX gràcies al comte Giovanni Secco Suardo.

L'experiència de la restauració i la musealització de les pintures murals catalanes ofereix, a més, l'oportunitat de reflexionar sobre la tècnica de l'arrencament i traspàs de les pintures, de les diferents variants i de la seva legitimitat.

### Palabras clave

Joaquim Folch i Torres, Franco Steffanoni, tècniques de arrancamiento, románico catalán, Giovanni Secco Suardo, restaurador, *connoisseurship*

### Resumen

A través de documentos inéditos conservados en archivos italianos y españoles, el escrito reconstruye la campaña de arrancamiento y salvamento de unos 345 m<sup>2</sup> de pintura mural, procedentes del traspas catalán y su posterior traslado al Museu d'Art i Arqueologia de la Ciutadella, y actualmente en el MNAC.

Esta operación de tutela, única en Europa, desarrollada entre 1919 y 1922, tiene como protagonistas a Joaquim Folch i Torres, el restaurador de Bèrgam Franco Steffanoni, llamado a Cataluña con sus colaboradores, Lluís Plandiura e Ignasi Pollak. El trabajo reconstruye las técnicas de ejecución de ciclos decorativos interesantes, las técnicas de restauración utilizadas y la experiencia de la escuela de restauración formada en Bèrgam a mediados del siglo XIX gracias al conde Giovanni Secco Suardo.

La experiencia de la restauración y la musealización de las pinturas murales catalanas ofrece, además, la oportunidad de reflexionar sobre la técnica del arrancamiento y traspaso de las pinturas, de las diferentes variantes y de su legitimidad.

### Keywords

Joaquim Folch i Torres, Franco Steffanoni, removal techniques, Catalan Romanesque, Giovanni Secco Suardo, restorer, *connoisseurship*

### Abstract

Through unpublished documents conserved in Italian and Spanish archives, the paper reconstructs the campaign to strip off and save about 345 square metres of mural paintings, from the Catalan hinterland, and subsequently transfer them to the Museu d'Art i Arqueologia, and then to the MNAC, where they now are.

This protection operation, unique in Europe, carried out between 1919 and 1922, was performed by Joaquim Folch i Torres, the restorer Franco Steffanoni, summoned with his team from Bergamo to Catalonia, Lluís Plandiura and Ignasi Pollak. The study reconstructs the techniques used for painting interesting decorative cycles, the restoration techniques used and the experience of the school of restoration formed in Bergamo in the mid 19<sup>th</sup> century, thanks to Count Giovanni Secco Suardo.

The experience of restoring the Catalan mural paintings and turning them into a museum exhibit offers, moreover, the chance to reflect on the technique used for the removal and transferral of the paintings, the different variants and its legitimacy.



Fig. 1. Maestro dell'Adorazione dei Magi, *Salvataggio di una fanciulla*, Bèrgam, col·lecció privada, fresc arrencat / Maestro dell'Adorazione dei Magi, *Salvataggio di una fanciulla*, Bèrgamo, colección privada, fresco arrancado.

En una *Memòria de la Junta de Museus* de Barcelona del 31 de març de 1921<sup>1</sup> se descriu el projecte de la nova instal·lació de les col·leccions del Museu d'Art i Arqueologia de la Ciutatella, ara en el Palau Nacional de Montjuïc, que se querien reorganitzar en tres seccions, dedicades a la arqueologia, al art medieval i al art modern. El nucli «espiritual» i evocador del museu tenien que ser els testimonis de «pintura i escultura romànica i gòtica que constitueixen part estimable del llegat que'ns pertoca recollir de la gloriosa Catalunya medieval». En este document apareix la primera referència a l'extracció de les pintures murals de la iglesia de Santa Maria de Mur destinades al trasllat, a falta d'una llei de protecció a la que acudir en casos similars i a tenor de la decisió de llevar a terme una empresa per aquell entons quasi inviable: arrancar centenars de metres quadrats de pintures murals de les absides i de les naves de les iglesias del Pirineu català, traslladarlos a suportes provisionals de tela, embalarlos en rols i llevarlos a Barcelona.

En el Palau Nacional, dins de la col·lecció permanent d'art romànic, inaugurada en 1934 segun el projecte de Joaquim Folch i Torres, se conserven més de 345 m<sup>2</sup> de pintures murals, que poden datar-se del segle XI al XII i que representen els cicles decoratius romànics més importants de la zona, de Sant Pere de la Seu d'Urgell a Santa Maria d'Àneu, Sant Climent i Santa Maria de Taüll:<sup>2</sup> en tot el món no existeix una col·lecció de tal abast. Les pintures se arrancaren de les parets per les que havien sigut creades entre 1919 i 1922, i se reconstruïren en absides simulades de yeso amb bastidors de fusta. Avui en dia resulta difícil imaginar-se que una empresa de tal dificultat fos realitzada per un restaurador italià,

Franco Steffanoni, amb un col·laborador i un poc d'ajuda, literalment «a lomos de una mula».

¿Com podria separar-se, o «arrancar-se», una pintura mural, realitzada amb cal o a *buon fresco* amb acabats en sec, de su soport? es dir, ¿de la complexa estratigrafia de morters sobre la que havia tingut lloc un procés més o menys profund de carbonatació mitjançant la cal aglutinante en su forma més pura, o en forma d'aigua de cal o llet de cal? ¿Per què motiu se demanà a un restaurador de Bèrgamo que fos a Barcelona, on viví tres anys amb part de su familia?

Esta historia empieza en 1850, cuando el conde Giovanni Secco Suardo, un aristócrata de Bèrgamo, coleccionista y amante de la restauración, tras abandonar la carrera diplomática, se retiró a su casa de campo, donde instaló un pequeño taller de restauración. El conde realizó el primer experimento de «arranque» con un fragmento de un fresco de su colección, un fragmento raro de pintura caballeresca lombarda, que puede fecharse entre 1360 y 1370 (fig. 1-2). La obra, *Il Salvataggio di una fanciulla*, atribuible al círculo del Maestro de la Adoración de los Magos, todavía se encuentra en la colección de sus herederos y nunca ha sido restaurada.

La extracció de la superfície pintada de su soport original puede realizarse mediante dos métodos, el *stacco* y el *strappo*, aplicables a pinturas murales, sobre tela o tabla. Lo que distingue las dos operaciones es la extracción de la policromía con la preparación del mortero (*stacco*) o como simple película pictórica (*strappo*). En el caso de las pinturas murales es necesario hacer un *distinguo* entre estrato pictórico (pintura realizada sobre mortero húmedo) y película pictórica, realizada en seco con aglutinantes orgánicos u oleosos: en este caso se produce un film aplicado encima del enlucido de acabado bajo el cual se distingue la interficie. Se trata de una intervención delicada desde el punto de vista técnico y deontológico. En una pintura mural la policromía, que solo es la parte más externa de una estratigrafía compleja, adopta una entonación cromática final que deriva a su vez de la coloración de los estratos inferiores, y en ello radica precisamente el refinamiento técnico alcanzado por los artistas. En este sentido el *strappo* puede menoscabar la calidad estética de la obra.

Si tratamos de aplicar a la imagen algunos «indicadores visuales», reparamos en la diferencia entre una pintura mural extraída con la técnica del *stacco* o con la del *strappo*. Consideremos las pinturas del ábside de Sant Climent de Taüll. La diferencia en la capacidad de cobertura de la policromía entre la zona lateral derecha y el registro superior con la *Maestas Domini* (MNAC/MAC 15966), imputable a un enlucido o a un proceso de sulfatación del carbonato que al pulverizarse pierde adhesión, nos permite valorar la transparencia del estrato pictórico, que ha sido arrancado sin la porción de enlucido sobre el que se había pintado. En el caso de una obra románica, las características icónicas del

En una *Memòria de la Junta de Museus* de Barcelona del 31 de març de 1921<sup>1</sup> es descriu el projecte de la nova instal·lació de les col·leccions del Museu d'Art i Arqueologia de la Ciutadella, ara al Palau Nacional de Montjuïc, les quals es volien reorganitzar en tres seccions, dedicades a l'arqueologia, l'art medieval i l'art modern. El nucli «espiritual» i evocatiu del museu havien de ser els testimonis de «pintura i escultura romànica i gòtica que constitueixen part estimable del llegat que'ns pertoca recollir de la gloriosa Catalunya medieval». En aquest document apareix la primera referència a l'arrencament de les pintures murals de l'església de Santa Maria de Mur destinades al trasllat, a falta d'una llei de protecció a la qual es pogués recórrer en casos similars, i seguir la decisió d'emprendre una tasca gairebé inviable a l'època: arrencar centenars de metres quadrats de pintures murals dels absis i de les naus de les esglésies del Pirineu català, transferir-los a suports provisionals de tela, embalar-los en rotlles i portar-los a Barcelona.

Al Palau Nacional, dins la col·lecció permanent d'art romànic, inaugurada l'any 1934 segons el projecte de Joaquim Folch i Torres, es conserven més de 345 m<sup>2</sup> de pintures murals, datables del segle XI al XII, que representen els cicles decoratius romànics més importants de la zona, de Sant Pere de la Seu d'Urgell a Santa Maria d'Àneu, Sant Climent i Santa Maria de Taüll:<sup>2</sup> no existeix cap altra col·lecció al món d'aquest abast. Les pintures es van arrencar de les parets per a les quals s'havien creat entre el 1919 i el 1922, i es van reconstruir en absis simulats de guix amb bastidors de fusta. Avui dia es fa difícil imaginar que una empresa d'aquesta dificultat tècnica fos realitzada per un restaurador italià, amb un col·laborador i una mica d'ajuda, literalment «dalt d'una mula».

Com es podia separar, o «arrencar», una pintura mural, realitzada amb calç o a *buon fresco* amb acabament en sec, del seu suport?, és a dir, de la complexa estratigrafia de morters sobre la qual s'havia aplicat un procés més o menys profund de carbonatació mitjançant la calç aglutinant en la seva forma més pura, o en forma d'aigua de calç o llet de calç? Per què van fer venir a Barcelona un restaurador de Bèrgam, que va viure-hi amb una part de la seva família durant tres anys?

Aquesta història comença l'any 1850, quan el comte Giovanni Secco Suardo, un aristòcrata de Bèrgam, col·leccionista i amant de la restauració, després d'abandonar la carrera diplomàtica, es va retirar a la seva casa de camp i hi va instal·lar un petit taller de restauració. El comte va realitzar el primer experiment d'«arrencament» amb un fragment d'un fresc de la seva col·lecció, un tros rar de pintura cavalleresca llombarda, que pot datar-se entre el 1360 i el 1370 (fig. 1-2). L'obra, *Il Salvataggio di una fanciulla*, atribuïble al cercle del Mestre de l'Adoració dels Mags, encara forma part de la col·lecció dels seus hereus i mai no ha estat restaurada.



Fig. 2. Detall de la imatge anterior. És visible la vora de l'estrat pictòric separat del lliscat / Detalle de la imagen anterior. Puede verse el borde del estrato pictórico separado del enlucido.

Hi ha dues maneres de dur a terme l'extracció d'una superfície pintada del seu suport original: l'*stacco* i l'*strappo*, que es poden aplicar a les pintures murals, sobre tela o taula. L'extracció de la policromia amb la preparació de morter (*stacco*) o de només la pel·lícula pictòrica (*strappo*) és el que distingeix aquests dos procediments. En el cas de les pintures murals, cal fer un *distinguo* entre l'estrat pictòric (la pintura realitzada sobre un allisat mullat) i la pel·lícula pictòrica, executada en sec amb aglutinants orgànics o oliosos: en aquest cas es produeix un film aplicat damunt l'allisat d'acabament sota el qual es distingeix la interfície. Es tracta d'una intervenció delicada des d'un punt de vista tècnic i deontològic. En una pintura mural la policromia, que només és la part més externa d'una estratigrafia complexa, pren una entonació cromàtica final derivada també de la coloració dels estrats inferiors, i en això rau precisament el refinament tècnic aconseguit pels artistes. És per això que l'*strappo* pot empobrir la qualitat estètica de l'obra.

Si mirem d'aplicar a la imatge alguns «indicadors visuals», ens adonem de la diferència entre una pintura mural arrencada amb la tècnica de l'*stacco* o amb la de l'*strappo*. Fixem-nos en les pintures de l'absis de Sant Climent de Taüll. La diferència en la capacitat de cobertura de la policromia entre la zona lateral dreta i el registre superior amb la *Maiestas Domini* (MNAC/MAC 15966), imputable a una emblanquinada o a un procés de sulfatació del carbonat que en polvoritzar-se perd adhesió, ens permet valorar



Fig. 3. *Maiestas Domini* de l'absis de Sant Climent de Taüll / *Maiestas Domini* del ábside de Sant Climent de Taüll. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

lenguaje figurativo hacen que esta carencia sea menos perceptible, pero cuando el *strappo* se aplica, por ejemplo, a una pintura barroca donde el maestro ha querido plasmar su fuerza pictórica también mediante el tratamiento de un mortero granuloso, las pérdidas estéticas pueden resultar evidentes. La calidad técnica de la intervención de Steffanoni se ve confirmada por la supervivencia de los efectos cromáticos obtenidos con el uso, además de las tierras, de un pigmento como la azurita, que solo puede aplicarse en seco. Este mineral, presente en la naturaleza, pero muy costoso en comparación con las aerinitas de las minas pirenaicas, no tenía que molerse en exceso, o de lo contrario perdía su poder de cobertura.<sup>3</sup> La profesionalidad de la restauración se manifiesta precisamente en la capacidad de valorar la delicadeza de estos estratos de calificación estética, que son un vehículo de comprensión de fenómenos de mutación entre técnicas diversas (en este caso, entre la pintura al temple sobre tabla y los acabados con aglutinantes orgánicos sobre pared).

El arranque planteaba, y plantea todavía hoy, el problema de la destrucción del vínculo intrínseco que existe entre la pintura mural y el ambiente arquitectónico: la degradación de los materiales pictóricos, los desequilibrios estructurales, las manipulaciones históricas pueden comprometer la correcta percepción de un ciclo figurado; pero, de todas las intervenciones posibles, el arranque de una pintura mural y su traspaso a otro soporte con la consiguiente descontextualización constituyen una fractura irreversible con respecto a la pared y al contexto. A ello se añade el problema de los materiales colorantes utilizados en las fases de calificación

estética de una obra (pigmentos, colorantes y lacas) que se aplicaban en seco como acabados (el caso más frecuente es el del lapislázuli y la azurita, esta última empleada también en Àneu y El Bungal, en Cataluña, y del cinabrio descubierto en los rojos de Sant Climent de Taüll)<sup>4</sup> y de las capas realizadas con leche de cal, que no se engloban completamente en el «enlucido». Permaneciendo en la superficie, estas capas, reconocibles con luz rasante puesto que forman finísimas películas pictóricas superpuestas al «velo», son frágiles y fácilmente degradables (fig. 3).<sup>5</sup>

Por estos motivos el arranque se consideraba la *ultima ratio* incluso en la época de sus primeras aplicaciones, y solo se empleó ante la imposibilidad de salvar de otro modo partes significativas del patrimonio artístico. Con todo, Giovanni Secco Suardo tuvo el mérito de hallar una técnica que hacía posible la extracción de la película pictórica de soportes tan ruinosos que eran irrecuperables con otras formas de consolidación, por otro lado todavía primitivas en la época si las comparamos con los resultados que hoy se obtienen con la aplicación de la nanotecnología.

El problema sigue siendo complejo: en años relativamente recientes tal vez se haya abusado de dicha técnica (me refiero a los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, que Antonio Paolucci definió como «la época de los arranques») con objeto de crear —en Italia— inútiles museos de sinopias y frescos arrancados. Puesto que el *strappo* permite liberar la película pictórica del «enlucido», puede usarse incorrectamente, para separar el enfocado sobre el que se realizaban los dibujos preparatorios y las incisiones en fase de proyección (las sinopias, las líneas a cordel, los estarcidos). De este modo, pueden recuperarse y entrar en los museos, pero también pueden arrancarse y venderse por separado, operación por otro lado bastante extendida entre el siglo XIX y el XX. En el mercado se conocen como *secondi strappi*, «segundos arranques», o *impronte*, «improntas», y hoy en día a menudo se encuentran en catálogos de subastas.

Sin embargo, cuando un emplazamiento totalmente comprometido o irrecuperable no permite otro tipo de soluciones, el *strappo* se convierte en necesario. En casos así, y las pinturas catalanas del MNAC son un ejemplo fundamental de ello, la disyuntiva entre salvar una parte de la obra («materia y aspecto», decía Cesare Brandi) o perder un testimonio cultural e histórico es inevitable.<sup>6</sup>

En 1864, el conde Giovanni se desplazó a Florencia acompañado por un joven carpintero, Antonio Zanchi, para enseñar la nueva técnica de restauración.<sup>7</sup> En sus lecciones, que incluían experimentos con obras de arte que todavía existen, y que tuvieron lugar en la planta baja de la Galleria Palatina, según la voluntad del Ministero della Pubblica Istruzione y del director de las Regie Gallerie di Firenze, participaron los restauradores que trabajaban en la ciudad toscana. El episodio, único en su género, concluyó con una exposición de diez obras con una finalidad demostrativa,

la transparència de l'estrat pictòric, que ha estat arrencat sense la porció de lliscat sobre el qual es va pintar. En el cas d'una obra romànica, les característiques icòniques del llenguatge figuratiu fan que aquesta mancança sigui menys perceptible, però, en canvi, quan l'*strappo* s'aplica a una pintura barroca, per exemple, on el mestre ha volgut plasmar la seva força pictòrica també mitjançant el tractament d'un morter granulós, les pèrdues estètiques poden ser evidents. La qualitat tècnica de la intervenció de Steffanoni és confirmada per la supervivència dels efectes cromàtics que obtenen amb l'ús, a més de les terres, d'un pigment com l'atzurita, que només pot aplicar-se en sec. Aquest mineral, present a la natura, però molt costós comparat amb les aerinites de les mines pirenaïques, no s'havia de moldre amb excés, ja que, si no, perdia el seu poder de cobertura.<sup>3</sup> La professionalitat de la restauració es manifesta precisament en la capacitat de valorar la delicadesa d'aquests estrats de qualificació estètica, que són un vehicle de comprensió de fenòmens de mutació entre tècniques diverses (en aquest cas entre la pintura al tremp sobre taula i els acabats amb aglutinants orgànics sobre paret).

L'arrencament plantejava –i encara avui planteja– el problema de la destrucció del lligam intrínsec entre la pintura mural i l'entorn arquitectònic: la degradació dels materials pictòrics, el desequilibri estructural, les manipulacions històriques poden comprometre la correcta percepció d'un cicle figurat; però, de totes les intervencions possibles, l'arrencament d'una pintura mural i el seu traspass a un altre suport amb la consegüent descontextualització constitueixen un trencament irreversible respecte de la paret i el context. I a això cal afegir el problema dels materials colorants emprats en les fases de qualificació estètica d'una obra (pigments, colorants i laques) que s'hi aplicaven com a acabaments (el cas més freqüent és el del lapislàtzuli i l'atzurita, aquesta última emprada també a Àneu i El Bungal a Catalunya, i el cinabri descobert en els vermells de Sant Climent de Taüll)<sup>4</sup> i de les capes realitzades amb llet de calç, que no s'engloben completament en el «lliscat». Aquestes capes resten a la superfície i són recognoscibles amb llum rasant perquè formen finíssimes pel·lícules pictòriques sobreposades al «vel», són fràgils i fàcilment degradables (fig. 3).<sup>5</sup>

Per aquests motius l'arrencament es considerava l'*ultima ratio* fins i tot a l'època de les primeres aplicacions, i només es va emprar davant la impossibilitat de salvar d'una altra manera parts significatives del patrimoni artístic. Giovanni Secco Suardo, tanmateix, va tenir el mèrit de descobrir una tècnica que feia possible l'extracció de la pel·lícula pictòrica de suports tan ruïnosa que no eren recuperables de cap manera amb altres formes de consolidació, d'altra banda encara primitives a l'època si les comparem amb els resultats que avui s'obtenen amb l'aplicació de la nanotecnologia.

El problema continua essent complex: en anys relativament recents potser s'ha abusat d'aquesta tècnica (em refereixo als anys

cinquanta i seixanta del segle passat, definits per Antonio Paolucci com «l'època dels arrencaments») amb la finalitat de crear –a Itàlia– inútils museus de sinòpies i frescos arrencats. Atès que l'*strappo* permet d'alliberar la pel·lícula pictòrica del «lliscat», pot aplicar-se incorrectament, per separar el remolinat sobre el qual es realitzaven els dibuixos preparatoris i les incisions en fase de projecció (les sinòpies, les línies de llinyola, els estergits). D'aquesta manera, poden recuperar-se i museïtzar-se, però també poden arrencar-se i vendre's separatament, operació d'altra banda força estesa entre el segle XIX i el XX. En el mercat s'anomenen *secondi strappi*, «segons arrencaments», o *impronte*, «empremtes», i avui dia sovint es troben en els catàlegs de les subhastes.

Tanmateix, quan un emplaçament completament compromès o irrecuperable no permet altres solucions, l'*strappo* es fa necessari. En aquests casos, i les pintures catalanes del MNAC en són un exemple fonamental, la disjuntiva entre salvar una part de l'obra («matèria i aspecte», deia Cesare Brandi) o perdre un testimoni cultural i històric és inevitable.<sup>6</sup>

L'any 1864, el comte Giovanni es va desplaçar a Florència en companyia d'un jove fuster, Antonio Zanchi, per ensenyar la nova tècnica de restauració.<sup>7</sup> A les lliçons, fetes amb experiments amb obres d'art que encara existeixen, i que van tenir lloc a la planta baixa de la Galleria Palatina, segons la voluntat del Ministero della Pubblica Istruzione i del director de les Regie Gallerie di Firenze, hi van participar els restauradors que treballaven a la ciutat toscana. L'episodi, únic en el seu gènere, va concloure amb una exposició de deu obres amb una finalitat demostrativa, el recorregut de les quals continuava al claustre de la Badia Fiorentina, on encara es conserva la lluneta d'Agnolo Bronzino amb *Sant Benedet penitent i en èxtasi*, que Giovanni Secco Suardo havia arrencat i havia tornat a col·locar *in situ*.<sup>8</sup> A la Toscana, la tècnica de l'*strappo* va generar molta perplexitat i, en general, es preferia el traspass sobre l'encanyissat, que feia servir Gaetano Bianchi, o l'*stacco* de l'allisat per tornar-lo a col·locar després damunt de guix, procediment que Giovanni Rizzoli experimentà amb els frescos d'*Homes i dones il·lustres* d'Andrea del Castagno que decoraven una vil·la Pandolfini.<sup>9</sup>

El mètode de Secco Suardo consistia en l'aplicació d'un entelat compost de dos estrats de gasa damunt la pintura: l'adhesió resultava ràpida si s'emprava cola animal; mentre que la cola de pasta, més forta, es feia servir en la tècnica de l'*stacco* perquè mantenia units l'allisat i la pintura. Amb aquesta precaució el color no necessitava cap esforç extern per separar-se de la seva ubicació original i solia separar-se espontàniament de l'allisat, tot facilitant el simple desenganxat de la superfície pintada.<sup>10</sup> El 1866 el comte va publicar els seus secrets al *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'Arte del Restauratore di dipinti*, llibre que va gaudir d'una fortuna sense parió en el seu gènere.<sup>11</sup>

cuyo recorrido continuaba en el claustro de la Badia Florentina, donde todavía se conserva la luneta de Agnolo Bronzino con *San Benedito penitente y en éxtasis*, que Giovanni Secco Suardo había arrancado y había colocado de nuevo *in situ*.<sup>8</sup> En la Toscana, la técnica del *strappo* generó gran perplejidad, y por lo general se prefería el traslado sobre el encañizado, utilizado por Gaetano Bianchi, o el *stacco* del enlucido para colocarlo de nuevo sobre el yeso, procedimiento que Giovanni Rizzoli puso en práctica con los frescos de *Hombres y mujeres ilustres* de Andrea del Castagno que decoraban una villa Pandolfini.<sup>9</sup>

El método de Secco Suardo consistía en la aplicación de un entelado compuesto de dos estratos de gasa sobre la pintura: la adhesión resultaba rápida si se empleaba cola animal; mientras que la cola de pasta, más fuerte, se utilizaba en la técnica del *stacco* porque mantenía unidos el enlucido y la pintura. Con esta precaución, el color no necesitaba ningún esfuerzo externo para separarse de su ubicación original y solía hacerlo espontáneamente del enlucido, facilitando así el simple desenganche de la superficie pintada.<sup>10</sup> En 1866 el conde publicó sus secretos en el *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'Arte del Restauratore di dipinti*, libro que tuvo una fortuna sin par en su género.<sup>11</sup>

En aquella época, las ciudades de arte italianas, meta del *grand tour*, eran centros activos de producción artística y mercados atractivos, frecuentados por cuantos iban en busca de *old masters*. Obras de arte que habían sido olvidadas o ignoradas durante siglos se convirtieron de repente en objetos deseables: sobre todo se veían pinturas del *Quattrocento* y negociaban su precio marchantes y restauradores, cuya profesión experimentó una auténtica *renaissance* en cuanto se disparó la moda del fragmento. Se vendían ciclos enteros de frescos, que debían arrancarse de la pared y trasladarse a soportes móviles para recolocarlos en nuevos emplazamientos y restaurarlos. Era como si la técnica del *strappo*, nacida con la finalidad de la conservación, hubiera llegado en el momento justo para satisfacer esta demanda del mercado. A ojos de los restauradores se abría un horizonte nuevo: no solo restos de frescos, también frescos enteros, sinopias, dibujos preparatorios, enlucidos con incisiones y grafitos, improntas... Secco Suardo, involuntariamente, había brindado una nueva oportunidad al mundo de los anticuarios.<sup>12</sup>

En Italia, quien desempeñaba este oficio era el *estrattista*, vocablo que aparece por primera vez en la lengua italiana a finales del siglo XIX junto a la tradicional definición de «pintor-restaurador», derivada a su vez del francés *peintre-restaurateur*, que se reservaba tareas tan delicadas como la limpieza y la restauración con pincel.<sup>13</sup> Durante siglos, las técnicas de restauración y los procedimientos ejecutivos han sido un patrimonio único de experiencia y de «saberes» adquiridos y transmitidos en los talleres; la tarea de restaurar el arte o de integrar la obra de arte era respon-

sabilidad del artista, y no fue hasta el siglo XVIII que el oficio de restaurador empezó a adoptar las características de una profesión auténtica, a la que corresponde la progresiva formulación de un léxico técnico específico.

El carpintero que se había desplazado a Florencia como ayudante de Secco Suardo regresó a Bérgamo y abrió un taller especializado en el arranque de pinturas murales. Zanchi (1826-1883) fue uno de los primeros técnicos dedicados únicamente a la restauración conservadora, a pesar de que se había formado con dos pintores de la Academia, Bortolo y Giuseppe Fumagalli.<sup>14</sup> Probablemente el deseo de tener una nueva especialización fue lo que indujo al joven a frecuentar el taller de Secco Suardo, donde conoció a Charles Eastlake y Giovanni Morelli, para quien realizó numerosas restauraciones. Así como para Giuseppe Fumagalli, ya en el cenit de una brillante carrera, el conocimiento de las nuevas técnicas fue solo una curiosidad, para Zanchi representó la oportunidad de convertirse en autónomo como profesional. En 1864, llevó a cabo el traslado del panel central del tríptico de Gerolamo dai Libri con *La Virgen, el Niño y santa Ana*, hoy en la National Gallery de Londres, que Eastlake compró en Verona, y las dos tablillas de Andrea Solario con *San Juan Bautista y santa Catalina de Alejandría* de la colección Poldi Pezzoli, demostrando que su método era tan dúctil que podía aplicarse a cualquier pintura que tuviera una superficie de adhesión independientemente del soporte y las dimensiones.

Su nombre, sin embargo, sigue estando vinculado al traslado del ciclo *Historias de Ulises*, realizado por Giovan Battista Castello para una villa Giovannelli en Gorlago, en la provincia de Bérgamo. Giovanni Secco Suardo, preocupado por la pérdida de las pinturas, ubicadas en un emplazamiento abandonado y destinado a la cría de gusanos de seda, convenció al propietario para que donara las obras al Ayuntamiento de Bérgamo: en 1869, Zanchi llevó a cabo el *strappo*—bajo la supervisión de Enrico Scuri, artista reputado y profesor en la Accademia di Belle Arti—, y las *Historias* fueron recolocadas en una sala del Palazzo della Prefettura, donde pueden verse todavía hoy. Con este trabajo el restaurador de Bérgamo rompió el vínculo con la tradición local y entró en el mercado con una profesionalidad específica en plena armonía con los tiempos.

Este episodio anticipa, en cuanto a las intenciones, la actuación que la Junta de Museus de Barcelona realizó para salvar las pinturas catalanas de la dispersión, a pesar de que el resultado no puede considerarse tan excelente, al menos en cuanto a su instalación. Los frescos se recolocaron nuevamente en un ambiente arquitectónicamente distinto del entorno para el que se habían pintado, y en las paredes son visibles disgregaciones del estrato pictórico que fue «estirado» para adherirlo a una superficie mural de dimensiones mayores y con puntos de iluminación distintos; el emplazamiento hizo necesarias las integraciones pictóricas de enlace (resueltas con lunetas *a grottesca*) para minimizar el efecto de *horror vacui* en

En aquell temps, les ciutats d'art italianes, fita del *grand tour*, eren centres actius de producció artística i mercats atractius, freqüentats per tots els qui anaven a l'encaix d'*old masters*. Obres d'art que havien estat ignorades o oblidades durant segles van esdevenir de sobte cobejables: sobretot s'hi veien pintures del *Quattrocento* i en negociaven el preu els marxants i els restauradors, la professió dels quals va experimentar una autèntica *renaissance* tan bon punt va esclatar la moda del fragment. Es venien cicles sencers de frescos, que havien de ser arrencats de la paret i traslladats damunt suports mòbils, recol·locats a noves ubicacions i restaurats. Era com si la tècnica de l'*strappo*, nascuda amb la finalitat de la conservació, hagués arribat en el moment just per satisfer aquesta demanda del mercat. Als ulls dels restauradors s'obria un nou horitzó: no només restes de frescos, també frescos sencers, sinòpies, dibuixos preparatoris, allisats amb incisions i grafitis, empremtes... Secco Suardo, involuntàriament, havia brindat una nova oportunitat al món dels antiquaris.<sup>12</sup>

A Itàlia, el qui tenia aquest ofici s'anomenava *estrattista*, mot que apareix per primer cop a la llengua italiana a finals del segle XIX al costat de la tradicional definició de «pintor-restaurador», al seu torn derivada del francès *peintre-restaurateur*, que es reservava tasques tan delicades com la neteja i la restauració amb pinzell.<sup>13</sup> Durant segles les tècniques de restauració i els procediments executius han estat un únic patrimoni d'experiència i de «sabers» adquirits i transmesos als tallers: la tasca de restaurar l'art o d'integrar l'obra d'art era responsabilitat de l'artista, i no va ser fins al segle XVIII que l'ofici del restaurador va començar a adoptar les característiques d'una professió autèntica, a la qual correspon la progressiva formulació d'un lèxic tècnic específic.

El fuster que s'havia desplaçat a Florència com a ajudant de Secco Suardo va tornar a Bèrgam i va obrir un taller especialitzat en l'arrencament de pintures murals. Zanchi (1826-1883) va ser un dels primers tècnics que només es va dedicar a la restauració conservadora, tot i haver-se format amb dos pintors de l'Acadèmia, Bortolo i Giuseppe Fumagalli.<sup>14</sup> Probablement fou el desig de tenir una nova especialització el que va induir el jove a freqüentar el taller de Secco Suardo, on va conèixer Charles Eastlake i Giovanni Morelli, per al qual va realitzar nombroses restauracions. Mentre que per a Giuseppe Fumagalli, que ja es trobava al zenit d'una carrera brillant, el coneixement de les noves tècniques només va ser una curiositat, per a Zanchi va representar l'oportunitat de convertir-se en autònom com a professional. El 1864 va dur a terme el trasllat del panell central del tríptic de Gerolamo dai Libri amb *La Mare de Déu, el Nen i santa Anna*, avui a la National Gallery de Londres, que Eastlake va comprar a Verona, i les dues tauletes d'Andrea Solario amb *Sant Joan Baptista i santa Caterina d'Alexandria* de la col·lecció Poldi Pezzoli, i va demostrar que el seu mètode era tan dúctil que es podia aplicar a qualsevol pintura que tingués una superfície d'adhesió amb independència del suport i de les dimensions.

El seu nom, però, resta lligat al trasllat del cicle *Històries d'Ulisses*, realitzat per Giovan Battista Castello per a una vil·la Giovannelli a Gorlago, a la província de Bèrgam. Giovanni Secco Suardo, preocupat per la pèrdua de les pintures, que es trobaven en un emplaçament abandonat i destinat a la cria de cucs de seda, va convèncer el propietari perquè donés les obres a l'Ajuntament de Bèrgam: el 1869 Zanchi va dur a terme l'*strappo* –sota la supervisió d'Enrico Scuri, artista reputat i professor a l'Accademia di Belle Arti–, i les *Històries* van ser recol·locades en una sala del Palazzo della Prefettura, on avui encara es poden veure. Amb aquesta feina el restaurador de Bèrgam va trencar el lligam amb la tradició local i va entrar en el mercat amb una professionalitat específica en plena harmonia amb els temps.

Aquest episodi anticipa, quant a les intencions, l'actuació que la Junta de Museus de Barcelona va fer per salvar les pintures catalanes de la dispersió, malgrat que el resultat no pot ser considerat tan excel·lent, si més no pel que fa a la instal·lació. Els frescos es van tornar a col·locar en un ambient arquitectònicament diferent de l'entorn per al qual van ser pintats, i a les parets són visibles disgregacions de l'estrat pictòric que fou «estirat» per adherir-lo a una superfície mural de dimensions més grans i amb punts d'il·luminació diferents; l'emplaçament va fer necessàries les integracions pictòriques d'enllaç (resoltes amb llunetes a *grottesca*) per minimitzar l'efecte d'*horror vacui* a favor de la saturació òptica, considerada necessària en un ambient de representació. A les consideracions sobre la instal·lació cal afegir una consideració sobre la visibilitat de l'obra. A Itàlia, les Prefetture ocupen, per concessió ministerial, edificis nobles i no són obertes al públic si no és com a objecte d'estudi, un fet que en substància nega el coneixement de les obres d'art que s'hi conserven. Amb tot, aquesta intervenció, que crec que puc definir com a conservativa, ha permès de salvar l'únic cicle pictòric realitzat per Castello a la Llombardia.

Amb l'augment dels encàrrecs, Zanchi va haver de buscar un ajudant. Giuseppe Steffanoni va entrar al seu taller «a fer pràctiques de teles i taules pintades» a l'edat de vint-i-dos anys, immediatament després de la llicència militar (havia participat a la guerra de la Independència amb Garibaldi), i l'any 1877 va realitzar amb el mestre el traspàs sobre tela dels frescos pintats per Philipp Veit a la vella seu de l'institut Städelsches Institut de Frankfurt. Després de l'èxit obtingut a Alemanya, Giuseppe es va establir pel seu compte: tot i que els registres comptables del seu negoci comencen el 1883, l'inici de l'activitat ha d'haver estat anterior. L'exigència del llibre de caixa, que afortunadament s'ha conservat de generació en generació, va coincidir amb el moment en què el negoci era tan pròsper que es feia necessària una formalització de les feines i la transcripció dels encàrrecs al *Llibre de comptes*.

Al costat del pare van treballar, des de ben joves, els fills Fedele i Francesco (el Franco al qual es deu el treball realitzat a Catalunya), i van crear un taller que va romandre actiu fins a la

favor de una saturación óptica, considerada necesaria en un ambiente de representación. A las consideraciones sobre la instalación cabe añadir una consideración acerca de la visibilidad de la obra. En Italia, las *Prefetture* ocupan, por concesión ministerial, edificios nobles, y no están abiertas al público salvo como objeto de estudio, hecho que niega substancialmente el conocimiento de las obras que albergan. A pesar de ello, esta intervención, que creo poder definir como conservativa, ha permitido salvar el único ciclo pictórico realizado por Castello en Lombardía.

Con el aumento de los encargos, Zanchi tuvo que buscarse un ayudante. Giuseppe Steffanoni entró en su taller «a hacer prácticas de telas y tablas pintadas» a la edad de veintidós años, inmediatamente después de su licencia militar (había participado en la guerra de la Independencia con Garibaldi), y en 1877 realizó con el maestro el traspaso sobre tela de los frescos pintados por Philipp Veit en la vieja sede del Instituto Städel de Fráncfort. Tras el éxito obtenido en Alemania, Giuseppe se estableció por su cuenta: aunque los registros de contabilidad de su negocio empiezan en 1883, su actividad debió de comenzar antes. La necesidad del libro de caja, que por suerte se ha conservado de generación en generación, coincidió con el momento en el que la prosperidad del negocio hacía indispensable una formalización de los trabajos y la transcripción de los encargos en el *Libro de cuentas*.

Sus hijos Fedele y Francesco (el Franco al que se debe el trabajo realizado en Cataluña) trabajaron junto a él desde muy jóvenes, y crearon un taller que permaneció activo hasta la tercera generación. A su vez, Attilio, que a comienzos del siglo XX abandonó la carrera de restaurador por la de anticuario, tuvo un hijo, Franco (1907-1987), que trabajó para todas las *Soprintendenze* de la Italia septentrional y en el extranjero hasta hace casi treinta años, empleando la técnica del bisabuelo con apenas algunas variaciones relacionadas con la evolución de los productos químicos de síntesis. En su archivo privado se conservan los documentos de las pruebas oficiales de sus restauraciones firmadas por reputados superintendentes, como Franco Russoli, junto a las cartas de estudiosos como Rodolfo Palluchini que pedían consejo para alguna atribución. La escuela de restauración de los Steffanoni, especializada en el arranque de pinturas de paredes, tablas y telas, gozó de fama en toda Europa, y en ella se formaron Arturo Cividini, Arturo Raffaldini y Assirto Coffani.

La segunda mitad del siglo XIX supone el período de transición de la denominada restauración *amateur* a la restauración científica: en Milán y en Bérgamo, ciudades con un coleccionismo y un mercado de anticuario muy activos, los profesionales del arranque de pinturas y los pintores-restauradores trabajaban para particulares, para las academias de bellas artes y para las comisiones conservadoras de los monumentos, órganos de tutela fundados en Italia tras la unificación. Giuseppe Molteni, Giuseppe Bertini, Mauro Pellicoli y Luigi

Dare		Avere	
1921	3 per colori per lavoro	1000	
	3 per olio per lavoro	40	
	5 per cera per lavoro	15	
	6 per spese per lavoro	2500	
	6 per spese per lavoro	665 75	3635
	Spese per stampa per lavoro	81	
	Spese per lavoro per lavoro	115 25	
	Spese per lavoro per lavoro		25000
	12 per fotografia per lavoro	266 90	
	Spese per lavoro per lavoro	33 000	
	Spese per lavoro per lavoro	6 000	
	per 18 copie fotografiche per lavoro	90	
	Spese per lavoro per lavoro	10 000	10 000
	per mediazione studi, affetti		
	dividendo Monte Simona mio credito		
			3500

Fig. 4. Llibre de comptes de Franco Steffanoni / Libro de cuentas de Franco Steffanoni.

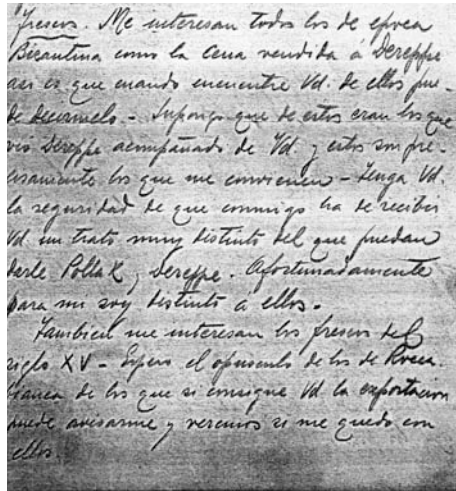
Cavenaghi, pintores de renombre y restauradores habilísimos,<sup>15</sup> fueron los grandes protagonistas de esta página de la historia.

En tales ambientes internacionales, los restauradores también tenían que encargarse de los peritajes y de informar puntualmente a los coleccionistas (que eran sus clientes) de cuanto se subastaba o circulaba en el mercado. Las razones por las que Charles Eastlake, director de la National Gallery de Londres, y su asistente Otto Mündler, solo por citar un ejemplo, frecuentaban los talleres milaneses no eran otras que las que indujeron a Gabriel Dereppe e Ignacio Pollak, su socio, a proceder al arranque de las pinturas del ábside central de Santa Maria de Mur para venderlas al coleccionista Lluís Plandiura, que las vendió a su vez al Museum of Fine Arts de Boston, en 1921.<sup>16</sup>

La presencia de Franco Steffanoni en Barcelona se explica siguiendo la pista del coleccionismo. El nombre de Ignacio Pollak aparece en uno de los libros de cuentas de la empresa Giuseppe Steffanoni e Figli, en 1921 (fig. 4). Por los documentos, que consisten en listas de gastos y saldos, se sabe que Steffanoni proporcionaba mármoles, estucos, restauraciones, fotografías, cajas y embalajes, frescos y cuadros al marchante norteamericano. Y, a juzgar por el tipo de notas, parece que mantenían ciertos tratos madurados al margen de los encargos catalanes de Franco. Considerando que su hermano pequeño, Attilio, había empezado precisamente en esos años una actividad principalmente comercial, no me parece fuera de lugar suponer que entre Pollak, Plandiura y Steffanoni se daban relaciones al margen de las oficiales que avanzaban por encargo de la Junta de Museus. En una carta del 17 de enero de 1922 que Lluís Plandiura enviaba a Attilio Steffanoni, a Italia, se habla explícitamente de los intereses comerciales del coleccionista, que intentaba llevar a cabo buenas compras en Lombardía (fig. 5).



Fig. 5. Carta de Lluís Plandiura a Attilio Steffanoni / Carta de Lluís Plandiura a Attilio Steffanoni.



tercera generació. Al seu torn, Attilio, que al començament del segle XX va abandonar la carrera de restaurador per la d'antiquari, va tenir un fill, Franco (1907-1987), que va treballar per a totes les Soprintendenze de la Itàlia septentrional i a l'estranger fins fa gairebé trenta anys, emprant la tècnica del besavi, amb poques variacions relacionades amb l'evolució dels productes químics de síntesi. A l'arxiu privat es conserven els documents de les proves oficials de les seves restauracions signades per reputats superintendents, com Franco Russoli, i les cartes d'estudiosos com Rodolfo Pallucchini, buscant consell per alguna atribució. L'escola de restauració dels Steffanoni, especialitzada en l'arrencament de pintures de parets, taules i teles, va arribar a ser cèlebre a tot Europa, i s'hi van formar Arturo Cividini, Arturo Raffaldini i Assirto Coffani.

La segona meitat del segle XIX és el període de transició de l'anomenada restauració *amateur* a la restauració científica: a Milà i Bèrgam, ciutats que comptaven amb un col·leccionisme i un mercat d'antiquari molt actius, professionals de l'arrencament de pintures i pintors-restauradors treballaven per a particulars, per a les acadèmies de belles arts i per a les comissions conservadores dels monuments, òrgans de tutela constituïts a Itàlia després de la unificació. Els grans protagonistes d'aquesta pàgina de la història van ser Giuseppe Molteni, Giuseppe Bertini, Mauro Pellicoli i Luigi Cavenaghi, pintors de renom i habilíssims restauradors.<sup>15</sup>

En ambients internacionals com aquest, els restauradors s'havien d'encarregar també de fer peritatges i de posar al corrent els col·leccionistes (que eren els seus clients) de tot el que se subhastava o circulava al mercat. Els motius pels quals Charles Eastlake, director de la National Gallery de Londres, i el seu assistent Otto Mündler, només per dir-ne un exemple, freqüentaven els tallers milanesos eren els mateixos que van induir Gabriel

Dereppe i Ignacio Pollak, el seu soci, a emprendre l'arrencament de les pintures de l'absis central de Santa Maria de Mur per vendre-les al col·leccionista Lluís Plandiura, que al seu torn les vengué al Museum of Fine Arts de Boston, el 1921.<sup>16</sup>

La presència de Franco Steffanoni a Barcelona s'explica si seguim la pista del col·leccionisme. El nom d'Ignacio Pollak apareix en un dels llibres de comptes de l'empresa Giuseppe Steffanoni e Figli, el 1921 (fig. 4). Pels documents, que són llistes de despeses i de saldos, se sap que Steffanoni proporcionava marbres, estucs, restauracions, fotografies, caixes i embalatges, frescos i quadres al marxant nord-americà. I per la mena d'anotacions sembla que entre tots dos hi havia un cert tracte madurat al marge dels encàrrecs catalans de Franco. Tenint en compte que el germà petit, Attilio, precisament en aquells anys havia començat una activitat principalment comercial, crec que no és gens forassenyat suposar que entre Pollak, Plandiura i Steffanoni hi havia relacions al marge de les oficials que avançaven per encàrrec de la Junta de Museus. En una carta del 17 de gener de 1922 que Lluís Plandiura adreçava a Attilio Steffanoni, a Itàlia, es fa una referència explícita als interessos comercials del col·leccionista, que mirava de fer bones compres a la Llombardia (fig. 5).

Plandiura buscava obres primitives, en particular d'origen bizantí i del *Quattrocento*: a la carta, l'antiquari menciona el cicle del Mestre de Roccabianca, una *camera picta* amb les *Històries de Griselda* a les parets i un sostre amb *Planetes i signes del Zodíac*, que Giuseppe Steffanoni havia arrencat de les parets d'un castell de la Padània el 1897<sup>17</sup> (fig. 6). Un cop havien estat arrencades, les parts es venien separadament en funció de les dimensions i del fet que les històries, sobretot les profanes, s'adeien amb la decoració de les residències de la nova burgesia empresarial. Enrotllats, els fragments de Roccabianca van emprendre un llarg camí que els va menar a Florència (a casa de Stefano Bardini i Elia Volpi), però no els van vendre. Plandiura va arribar massa tard, perquè el 1920 el comerciant que havia encarregat a Steffanoni l'*strappo* els va vendre al Piemont. El *Cel* va continuar en el mercat, però el 1922 la Regia Soprintendenza alle Gallerie di Torino emetia el decret de notificació que en prohibia l'exportació. Potser el fet que l'obra es quedés a Itàlia, en lloc de ser a Espanya, a París o a Amèrica, es deu en aquesta coincidència.<sup>18</sup>

El negoci «Giuseppe Steffanoni e Figli» es va guanyar el reconeixement i la confiança durant molts anys d'activitat amb encàrrecs privats i institucionals: l'any 1883, Giuseppe Bertini, director de la Reale Pinacoteca di Brera, expedia una carta de referència a Giuseppe Steffanoni, en la qual donava fe de la professionalitat del restaurador. En els següents deu anys d'activitat, es registren en els llibres de caixa de l'empresa més d'un centenar de tasques realitzades a Brera. Es tractava de transposicions de taules, teles i murals, revestiments, intervencions de consolidació de la pel·lícula



Fig. 6. Maestro di Roccabianca, *Pianeti e Segni dello Zodiaco*, Milán, Museo del Castello Sforzesco / *Pianeti e Segni dello Zodiaco*, Milán, Museo del Castello Sforzesco.

Plandiura buscaba obras primitivas, particularmente de origen bizantino y del *Quattrocento*: en la carta, el anticuario menciona al Maestro di Roccabianca, una *camera picta* con las *Historias de Griselda* en las paredes y un techo con *Planetas y signos del Zodiaco*, que Giuseppe Steffanoni había extraído de las paredes de un castillo de Padania en 1897<sup>17</sup> (fig. 6). Una vez arrancadas, se vendían las partes por separado en función de las dimensiones y de las historias, sobre todo profanas, que encajaban con la decoración de las residencias de la nueva burguesía empresarial. Enrollados, los fragmentos de Roccabianca emprendieron un largo camino que los llevó a Florencia (a casa de Stefano Bardini y Elia Volpi), aunque no se vendieron. Plandiura llegó demasiado tarde, porque en 1920 el comerciante que había encargado a Steffanoni el *strappo* las vendió en el Piamonte. El *Cielo* continuó en el mercado, pero en 1922 la Regia Soprintendenza alle Gallerie di Torino promulgó el decreto de notificación que prohibía su exportación. Tal vez se deba a esta coincidencia el hecho de que la obra permaneciera en Italia en lugar de viajar a España, a París o a América.<sup>18</sup>

A lo largo de muchos años de actividad, el negocio «Giuseppe Steffanoni e Figli» se ganó el reconocimiento y la confianza con encargos privados e institucionales: en 1883, Giuseppe Bertini, director de la Reale Pinacoteca di Brera, expedía una carta de referencia a Giuseppe Steffanoni en la que daba fe de la profesionalidad del restaurador. En los siguientes diez años de actividad, en los libros de caja de la empresa se registran más de un centenar de tareas llevadas a cabo en Brera. Trasposiciones de tablas, telas y



Fig. 7. J. Vallhonrat, Reproducció de la *Maiestas Domini* de Sant Climent de Taüll en una foto de l'època / Reproducció de la *Maiestas Domini* de Sant Climent de Taüll en una foto de la època.

murales, revestimientos, intervenciones de consolidación de la película pictórica, trabajos de carpintería, construcción de marcos y bastidores: los Steffanoni nunca realizaron restauraciones a pincel, es decir, integraciones, siguiendo las indicaciones ministeriales y las circulares de Giovan Battista Cavalcaselle.<sup>19</sup> Este hecho no se ha subrayado suficientemente, y denota la modernidad profesional de estos técnicos que cuidaban especialmente la conservación de los soportes y las condiciones microclimáticas y de los entornos donde debían conservarse las obras de arte. Incluso en el caso de las pinturas murales traspasadas en Cataluña, las intervenciones de integración realizadas en los años veinte del siglo pasado no son obra de Franco, sino de los restauradores del Museo. En una relación que se conserva en el Arxiu de la Junta de Museus se lee, a propósito de los fragmentos arrancados en Sant Climent de Taüll: «Les porcions pintades de nou són, de tota manera, insignificants i en llengües estretes.»<sup>20</sup>

Si comparamos las pinturas del ábside de Sant Climent en su instalación actual con una fotografía de época donde se ve la reproducción realizada por Joan Vallhonrat en acuarela sobre papel, en 1908, cuando la copia, *in situ* todavía, se había hecho sobre tela y se aguantaba sobre un caballete de madera (fig. 7), observamos que Franco Steffanoni había dejado las lagunas a la vista. La fractura transversal de la pared que ocupa en sentido oblicuo el cuerpo de Cristo en la mandorla es perfectamente visible; la parte izquierda de la pared, a su vez, ha sido copiada simulando los ladrillos, y la zona inferior de la representación de los Apóstoles y la Virgen, parcialmente destruida, pero aún con el enlucido, se reproduce



Fig. 8. J. Vallhonrat, Reproducció de les pintures de l'absis de Sant Pere de la Seu d'Urgell / Reproducción de las pinturas del ábside de Sant Pere de la Seu d'Urgell.



Fig. 9. J. Vallhonrat, Reproducció de les pintures de l'absis de Santa Maria de Taüll / Reproducción de las pinturas del ábside de Santa Maria de Taüll.



pictòrica, treballs de fusteria, construcció de marcs i bastidors: els Steffanoni mai no van fer restauracions amb pinzell, és a dir, integracions, d'acord amb les indicacions ministerials i les circulars de Giovan Battista Cavalcaselle.<sup>19</sup> Aquest fet no ha estat prou subratllat, i denota la modernitat professional d'aquests tècnics que posaven una cura específica a la conservació dels suports i a les condicions microclimàtiques i dels entorns on havien de conservar-se les obres d'art. Fins i tot en el cas de les pintures traspassades a Catalunya, les intervencions d'integració realitzades als anys vint del segle passat no són obra de Franco, sinó dels restauradors del Museu. En una relació que es conserva a l'Arxiu de la Junta de Museus es llegeix, a propòsit dels fragments arrencats a Sant Climent de Taüll: «Les porcions pintades de nou són, de tota manera, insignificants i en llengües extretes.»<sup>20</sup>

Si comparem les pintures de l'absis de Sant Climent en la seva instal·lació actual amb una fotografia d'època on es veu la reproducció feta per Joan Vallhonrat en aquarel·la sobre paper, el 1908, quan la còpia, encara *in situ*, havia estat feta sobre tela i s'aguantava sobre un cavallet de fusta (fig. 7), observem que Franco Steffanoni havia deixat les llacunes a la vista. La fractura transversal de la paret que ocupa en sentit oblic el cos del *Crist* en la màndorla és ben visible; la part esquerra de la paret, al seu torn, ha estat copiada simulant els maons, i la zona inferior de la representació dels Apòstols i de la Mare de Déu, parcialment destruïda però encara amb l'allisat, és reproduïda fidelment. Un cop ha estat instal·lada a l'absis simulat de l'interior del Museu, la pintura ha conservat aquestes característiques, testimonis del seu «temps de vida» i de

les seves vicissituds de conservació. Cap tinta més baixa de to, cap *tratteggio* no interfereix en l'ambient, en el qual les pintures mantenen la seva unitat iconogràfica gràcies a la refinada reconstrucció de l'arquitectura original. Aquesta consideració confirma l'alta professionalitat de Franco Steffanoni, especialment si tenim en compte que Luigi Cavenaghi, restaurador de grandíssim renom i membre de diverses comissions ministerials, havia treballat integrant les llacunes imitativament fins a la seva mort, el 1918. Voldria recordar, si més no, de la restauració del *Cenacle* de Leonardo a Santa Maria delle Grazie de Milà, la imatge del qual, publicada i estudiada durant cent anys, era la interpretació de Cavenaghi de la *impronta* amb prou feines visible de l'original.<sup>21</sup>

Les fotografies de les aquarel·les que reproduïen a l'època l'absis de Sant Pere de la Seu d'Urgell, de Santa Maria d'Estèrri d'Àneu i de Santa Maria de Taüll, que he localitzat a l'arxiu privat dels restauradors, conegudes pels col·legues Manuel Castiñeiras i Jordi Camps per altres fonts, confirmen que Franco estava en contacte amb Pollak i amb els funcionaris del Museu si més no des del 1908 (fig. 8-9). Entre les cartes i els retalls de diari, també vaig trobar-hi una còpia del fascicle de la col·lecció de l'Institut d'Estudis Catalans a cura de Josep Pijoan, que recull les fotografies de les reproduccions de les pintures encarregades a Joan Vallhonrat Sadurní (Pedret, Sant Martí de Fenollar, Sant Miquel de la Seu d'Urgell, Sant Climent i Santa Maria de Taüll, Sant Joan de Boí, Santa Maria d'Àneu, Sant Pere del Bungal, Ginestarré de Cardós, Estèrri de Cardós, Santa Eulàlia d'Estaon, Santa Maria de Mur i Sant Pere d'Àger). Em sembla lícit pensar

Fig. 10. Retaule gòtic que amagava l'absis de Sant Climent de Taüll. Abans de 1921 / Retablo gótico que escondía el ábside de Sant Climent de Taüll. Antes de 1921.



fielmente. Una vez instalada en el ábside simulado del interior del Museo, la pintura conserva estas características, testigos de su «tiempo de vida» y de sus vicisitudes de conservación. Ninguna tinta baja de tono, ningún *tratteggio* interfiere en el ambiente, donde las pinturas conservan su unidad iconográfica gracias a la refinada reconstrucción de la arquitectura original. Esta consideración confirma la alta profesionalidad de Franco Steffanoni, en especial si tenemos en cuenta que Luigi Cavenaghi, restaurador de grandísima fama y miembro de varias comisiones ministeriales, había trabajado integrando las lagunas imitativamente hasta su muerte, en 1918. Querría recordar aquí, al menos, la restauración del *Cenáculo* de Leonardo en Santa Maria delle Grazie de Milán, cuya imagen, publicada y estudiada durante cien años, era la interpretación de Cavenaghi de la impronta apenas visible del original.<sup>21</sup>

Las fotografías de las acuarelas que reproducen en la época el ábside de Sant Pere de la Seu d'Urgell, de Santa Maria d'Esterrí d'Àneu y de Santa Maria de Taüll, que localicé en el archivo privado de los restauradores, conocidas por mis colegas Manuel Castiñeiras y Jordi Camps por otras fuentes, confirman que Franco estaba en contacto con Pollak y con los funcionarios del Museo al menos desde 1908 (fig. 8-9). Entre las cartas y los recortes de periódico, hallé también una copia del fascículo de la colección del Institut d'Estudis Catalans a cargo de Josep Pijoan, que recoge las fotografías de las reproducciones de las pinturas encargadas a Joan Vallhonrat Sadurní (Pedret, Sant Martí de Fenollar, Sant Miquel de la Seu d'Urgell, Sant Climent y Santa

Maria de Taüll, Sant Joan de Boí, Santa Maria d'Àneu, Sant Pere del Burgal, Ginestarre de Cardós, Esterrí de Cardós, Santa Eulàlia d'Estaon, Santa Maria de Mur y Sant Pere d'Àger). Me parece lícito pensar que Steffanoni se sirvió de la publicación para valorar la dificultad de las intervenciones y las técnicas que emplearía; las acuarelas, en un segundo momento, le ayudarían a reconstruir las zonas muy fragmentarias y a incorporarlas, como una especie de mapa de los murales que era preciso arrancar.

El hallazgo más fascinante fue una fotografía tomada en Sant Climent cuando las pinturas del ábside estaban escondidas tras un complejo altar gótico (fig. 10). El políptico, formado por siete plafones pintados con las *Historias de la vida de Cristo*, acaba en lo alto con cinco pináculos de tracería de gusto tardogótico, hasta cubrir casi por completo el ábside. A juzgar por lo que puede verse en la imagen, muy descolorida, se apoyaba sobre una prela hecha de tablas y esculturas de madera. La obra, evidentemente emplazada en este lugar por razones de culto o de gusto, estaba casi empotrada en la pared, hecho que explica las lagunas de las pinturas que, por otro lado, ya habrían corrido el riesgo de ser destruidas en el pasado.

Las reproducciones de Vallhonrat, hoy en los depósitos del Museo, fueron un instrumento determinante para la apreciación del arte románico o, mejor dicho, para su redescubrimiento.<sup>22</sup> La publicación de Pijoan, en efecto, despertó la curiosidad del mundo de los anticuarios, atentos observadores de cuanto pudieran comprar libremente. La demanda de obras «primitivas» era muy alta (en Italia habían proliferado los talleres de falsificadores capaces de copiar obras del *Duecento* y del *Trecento* con una habilidad extraordinaria: pensemos solo en el *atelier* de Federico Joni),<sup>23</sup> y, a comienzos del siglo pasado, era posible cerrar transacciones que hoy consideramos ilegales. Es fácil imaginar como el altar de Taüll fue desmontado y vendido mientras se estaba retirando.

Vuelvo a la historia de Franco Steffanoni: tras los encargos lombardos, su padre, Giuseppe, fue llamado por Alfredo D'Andrade, que en 1891 había asumido la dirección del Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti del Piemonte, para el que trabajó junto a su hijo, que con el tiempo lo substituiría en los encargos, durante algunos años, en el Sacro Monte di Varallo en obras de Morazzone, Bernardino Luini, Guadenzio Ferrari, Bernardino Lanino, maestros todos ellos cuya importancia artística había sido «redescubierta» por Otto Mündler, Giovanni Morelli y Gustavo Frizzoni. La técnica empleada con un virtuosismo extremo por el restaurador de Bérgamo hacía posible el arranque de las paredes, en ambientes devastados por la humedad y por sus consecuencias, de frescos de grandes dimensiones incluso sin tener que recurrir necesariamente al *strappo*. Un análisis de los trabajos ejecutados por el maestro nos permite verificar de qué modo alternaba ambas técnicas con una sabiduría extrema. Además, de una valoración

que Steffanoni va servir-se de la publicació per valorar la dificultat de les intervencions i les tècniques que caldria emprar; les aquarel·les, en un segon moment, l'ajudarien a reconstruir les zones massa fragmentàries i a incorporar-les com una mena de mapa dels murals que calia arrencar.

La troballa més fascinant va ser una fotografia presa a Sant Climent quan les pintures de l'absis estaven amagades rere un complex altar gòtic (fig. 10). El políptic, format per set plafons pintats amb les *Històries de la vida de Crist*, acaba a dalt de tot amb cinc pinacles de traceria de gust tardogòtic, fins a cobrir gairebé del tot l'absis. Segons el que es pot veure a la imatge, molt descolorida, es recolzava al seu torn damunt una predel·la feta de taules i d'escultures de fusta. L'obra, evidentment emplaçada en aquest lloc per raons de culte o de gust, gairebé estava encastada a la paret, fet que explica les llacunes de les pintures que, d'altra banda, ja haurien corregut el risc de ser destruïdes molt abans.

Les reproduccions de Vallhonrat, avui als dipòsits del Museu, van ser un instrument determinant per a l'apreciació de l'art romànic o, més ben dit, per al seu redescobriments.<sup>22</sup> La publicació de Pijoan, en efecte, va desvetllar la curiositat del món dels antiquaris, observadors atents de tot allò que podien comprar lliurement. La demanda d'obres «primitives» era altíssima (a Itàlia havien proliferat els tallers de falsificadors capaços de copiar obres del *Duecento* i del *Trecento* amb una habilitat extraordinària: només cal pensar en l'*atelier* de Federico Joni),<sup>23</sup> i, a començament del segle passat, eren possibles transaccions que avui considerem il·legals. És fàcil d'imaginar com l'altar de Taüll va ser desmuntat i venut al mateix temps que es retirava.

Torno a la història de Franco Steffanoni: després dels encàrrecs Lombards, el seu pare, Giuseppe, fou cridat per Alfredo D'Andrade, que el 1891 havia assumit la direcció de l'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti del Piemonte, per al qual va treballar juntament amb el seu fill, que més endavant el va substituir en els encàrrecs, durant uns quants anys, al Sacro Monte di Varallo en obres de Morazzone, Bernardino Luini, Guadenzio Ferrari, Bernardino Lanino, tots ells mestres la importància artística dels quals havia estat «redescoberta» per Otto Mündler, Giovanni Morelli i Gustavo Frizzoni. La tècnica emprada amb un virtuosisme extrem pel restaurador de Bèrgam possibilitava l'arrencament de les parets, d'emplaçaments devastats per la humitat i per les seves conseqüències, de frescos de grans dimensions fins i tot sense haver de recórrer necessàriament a l'*strappo*. Una anàlisi dels treballs executats pel mestre ens permet verificar de quina manera alternava les dues tècniques amb una saviesa extrema. A més, d'una valoració de la complexitat del corpus de les seves intervencions en resulta que va ser capaç d'aplicar-la tant a obres del *Duecento* com del segle XVIII, un fet gens banal si considerem la dificultat tècnica de la pintura mural i la transformació dels processos executius en el transcurs dels segles (fig. 11).



Fig. 11. F. Mazzucchielli, dit Il Morazzone, *Fucina di Vulcano*, Milà, Pinacoteca del Museo del Castello. Sforzesco; exemple de *stacco* / F. Mazzucchielli, llamado Il Morazzone, *Fucina di Vulcano*, Milán, Pinacoteca del Museo del Castello. Sforzesco; ejemplo de *stacco*.

Els diferents resultats que avui es poden individuar en les obres arrencades depenen gairebé sempre de la qualitat dels aglutinants emprats en els acabaments amb calç i en sec. Les llunetes de la façana de l'església de San Sebastiano a Biella presenten «disgregacions» en la pel·lícula pictòrica perquè havien estat repintades a l'oli sobre l'allisat, mentre que els frescos acabats amb llet de calç a la basílica de San Giulio d'Orta, al llac homònim, conserven íntegrament el seu aspecte malgrat «la total extracció del morter directament de la paret, o més pròpiament de la pedra» (cito l'informe realitzat per Giuseppe Steffanoni després de la primera inspecció *in situ*). En aquest cas, les vastes llacunes van ser tractades en neutre i els frescos, que no van ser museïtzats, van ser traspassats a un suport de tela emmarcat per una franja de fusta perforada, col·locada a 7 cm de distància de les parets per tal de possibilitar la circulació de l'aire.

El sentiment del redescobriments de patrimonis artístics que eren testimoni d'un passat coherent amb les especificacions regionals, i no pas «menors», d'una banda, i, de l'altra, la demanda d'obres prerafaèlites en el mercat internacional van nodrir-se de les feines dels Steffanoni també fora d'Itàlia. L'episodi, que ja vaig donar a conèixer en el seu moment, del trasllat dels frescos de Giambattista Tiepolo de la vil·la Contarini a Mira per Édouard André, només és un dels moltíssims casos en què el negoci va treballar per encàrrec dels antiquaris més importants que es movien entre Milà, Venècia, Florència i París.<sup>24</sup> El restaurador s'havia forjat un renom com a especialista en arrencaments d'obres de Tiepolo, tot i que avui sabem que l'èxit de les operacions era

global de la complejidad del corpus de sus intervenciones, resulta que fue capaz de aplicarla tanto a obras del *Duecento* como del siglo XVIII, hecho en absoluto banal si consideramos la complejidad técnica de la pintura mural y la transformación de los procesos ejecutivos en el transcurso de los siglos (fig. 11).

Los distintos resultados que hoy pueden individuarse en las obras extraídas dependen casi siempre de la calidad de los aglutinantes utilizados en los acabados con cal y en seco. Las lunetas de la fachada de la iglesia de San Sebastiano en Biella presentan «disgregaciones» en la película pictórica porque habían sido repintadas al óleo sobre el enlucido, mientras que los frescos acabados con leche de cal en la Basílica di San Giulio d'Orta, en el lago homónimo, conservan íntegramente su aspecto a pesar de «la total extracción del mortero directamente de la pared, o más propiamente de la piedra» (cito el informe realizado por Giuseppe Steffanoni tras la primera inspección *in situ*). En este caso, las vastas lagunas se trataron en neutro y los frescos, que no se musealizaron, fueron traspasados a un soporte de tela enmarcado por una franja de madera perforada, colocada a 7 cm de distancia de las paredes para permitir la circulación del aire.

Por un lado, el sentimiento de redescubrimiento de patrimonios artísticos que eran testimonio de un pasado coherente con las especificaciones regionales, nada «menores», y, por el otro, la demanda de obras prerrafaelitas en el mercado internacional se nutrieron de los trabajos de los Steffanoni también fuera de Italia. El episodio, que ya traté en otra ocasión, del traslado de los frescos de Giambattista Tiepolo de la villa Contarini a Mira por Édouard André, es solo uno de los muchísimos casos en los que la empresa trabajó por encargo de los más importantes anticuarios que operaban entre Milán, Venecia, Florencia y París.<sup>24</sup> El restaurador se había forjado una fama como especialista en arranques de obras de Tiepolo, aunque hoy se sabe que el éxito de las operaciones venía facilitado por la técnica de ejecución de Giambattista y Giandomenico Tiepolo, que aún trabajaban *a buon fresco* sobre un enfoscado de gránulo bastante grueso, sin escatimar los colores. Recuerdo la extracción de los frescos de la villa Panigai, en Nervesa (Treviso), adquiridos por Wilhelm von Bode en Berlín y destruidos en gran parte durante la Segunda Guerra Mundial, y la extracción de las pinturas del Palazzo Correr en Santa Fosca, Venecia, cuyo techo, que viajó hasta Colonia, está hoy desaparecido, y del Palazzo Sagredo, disperso en varias colecciones.

En 1906, Angelo Duodo, propietario de la villa de Zianigo, decorada con frescos pintados por Giandomenico Tiepolo entre 1759 y 1797, vendió al anticuario veneciano Antonio Salvadori el ciclo entero, y éste encargó su arranque a Franco Steffanoni. Los frescos se traspasaban en Bérgamo, se montaban sobre soportes de tela de doble capa y se fijaban en un bastidor de madera en forma de parrilla. En octubre de 1906 estaban preparados para su

exportación a Francia, pero la noticia se filtró, y el ministerio consiguió comprar, de acuerdo con el Ayuntamiento de Venecia, las pinturas para destinarlas al Museo Civico Correr. Cabe destacar la analogía con lo sucedido en Barcelona, donde, con quince años de distancia, la Junta de Museus pagaba 420.670 pesetas a Pollak por las operaciones de traslado y montaje de 345 m<sup>2</sup> de pinturas y por su adquisición.<sup>25</sup>

El anticuario Salvadori recibió más de 17.000 liras del Ayuntamiento de Venecia y 15.000 del Estado. Además, se dio el permiso para que otros frescos que todavía estaban en la villa se arrancaran y se trasladaran al museo: en resumen, Franco siguió trabajando hasta 1909; en este caso, sin embargo, también solo como técnico. La operación se llevó a cabo positivamente gracias a la intervención de Corrado Ricci, director de Bellas Artes del ministerio; Gino Fogolari, director de las Gallerie dell'Accademia de Venecia; Angelo Scrinzi, y Pompeo Molmenti. Su instalación en la sección del siglo XVIII de los Musei Civici di Ca'Rezzonico no fue ideal, por falta de espacio, pero sí aceptable. La buena ejecución del traslado, por otro lado, viene testimoniada por el hecho de que no fue hasta 1972 que Giuseppe Pedrocchi tuvo que reforzar los antiguos bastidores de madera con mallas metálicas inoxidables, no sujetas a movimientos higrométricos.

En otoño de 1919, Franco Steffanoni se hallaba en el Pirineo de Lleida para ocuparse de un encargo privado: el traslado del ábside central de Santa Maria de Mur. Pollak pagó el traslado, y las pinturas se vendieron a Lluís Plandiura. Cuando Joaquim Folch i Torres se enteró de ello, consiguió vincular todas las obras de arte románicas de las iglesias catalanas y la Junta de Museus estableció un acuerdo en el que Pollak se encargaba del traslado de las pinturas indicadas por los responsables del Museo, que las compraría, una vez finalizadas las operaciones, a través de la Societat Fàbrega i Recasens. Los funcionarios y el arquitecto Ràfols fueron los responsables de hacer el reconocimiento sobre el terreno y la verificación de los fragmentos que era preciso salvar bajo la perspectiva de la unidad iconográfica de los ciclos. La intención de una reconstrucción museística de una importancia excepcional empezaba a ser un hecho, y se programaba una instalación espectacular con la reconstrucción del ábside en el interior del Museo para evitar el peligro de la completa descontextualización del patrimonio de la pintura románica de Cataluña.

En la *Memòria succinta de la tasca acomplerta per la Junta de Museus de Barcelona*, de 1933, se recuerda que uno de los motivos de la Junta para confiar los traslados a Franco Steffanoni era la fama que el restaurador se había forjado trabajando al lado de superintendentes italianos durante la Primera Guerra Mundial.<sup>26</sup> Uno de los protagonistas de esta dramática página de la historia fue Arduino Colasanti, que se entregó a la tarea de salvar, bajo su propia responsabilidad, entre bombardeo y bombardeo, obras de

facilitat per la tècnica executiva de Giambattista i Giandomenico Tiepolo, que encara treballaven a *buon fresco* sobre un remolinat de grànul força gros, sense escatimar els colors. Recordo l'arrencament dels frescos de la vil·la Panigai, a Nervesa (Treviso), adquirits per Wilhelm von Bode a Berlín i en gran part destruïts en el decurs de la Segona Guerra Mundial, i el de les pintures del Palazzo Correr a Santa Fosca, a Venècia, el sostre de les quals, que va viatjar fins a Colònia, resta perdut, i del Palazzo Sagredo, dispers en diverses col·leccions.

El 1906, Angelo Duodo, propietari de la vil·la de Zianigo, que comptava amb frescos que Giandomenico Tiepolo pintà entre 1759 i 1797, va vendre a l'antiquari venecià Antonio Salvadori el cicle sencer, i aquest en va encarregar l'arrencament a Franco Steffanoni. Els frescos es traspassaven a Bèrgam, es muntaven sobre suports de tela de doble capa i es fixaven en un bastidor de fusta amb forma de graella. L'octubre de 1906 estaven preparats per ser exportats a França, però la notícia es va filtrar i el ministeri va aconseguir, d'acord amb l'Ajuntament de Venècia, comprar les pintures per destinar-les al Museo Civico Correr. Cal destacar l'analogia amb el que va passar a Barcelona, on, amb una distància de quinze anys, la Junta de Museus pagava 420.670 pessetes a Pollak per les operacions de traspàs i muntatge de 345 m<sup>2</sup> de pintures i per la seva adquisició.<sup>25</sup>

L'antiquari Salvadori va rebre més de 17.000 lires de l'Ajuntament de Venècia i 15.000 de l'Estat. A més, es va donar el permís perquè altres frescos que encara hi quedaven s'arrenquessin i es traslladessin al museu: en resum, Franco encara hi treballà fins al 1909; en aquest cas, però, també només com a tècnic. L'operació va concloure positivament gràcies a la intervenció de Corrado Ricci, director de Belles Arts del ministeri; Gino Fogolari, director de les Gallerie dell'Accademia de Venècia; Angelo Scrinzi, i Pompeo Molmenti. La seva instal·lació a la secció del segle XVIII dels Musei Civici di Ca'Rezzonico no fou ideal, per manca d'espai, però sí acceptable. La bona execució del trasllat, d'altra banda, és testimoniada pel fet que no va ser fins a 1972 que Giuseppe Pedrocco va haver de reforçar els antics bastidors de fusta amb malles metàl·liques inoxidables, no subjectes a moviments higromètrics.

A la tardor de 1919, Franco Steffanoni es trobava al Pirineu de Lleida per dur a terme un encàrrec privat: el trasllat de l'absis central de Santa Maria de Mur. El treball fou pagat per Pollak i les pintures es van vendre a Lluís Plandiura. Quan Joaquim Folch i Torres se'n va assabentar, va aconseguir vincular totes les obres d'art romàniques de les esglésies catalanes i la Junta de Museus va establir un acord en el qual Pollak es feia càrrec de l'arrencament i traspàs de les pintures indicades pels responsables del Museu, que les compraria, un cop haguessin estat enllestides les operacions, a través de la Societat Fàbrega i Recasens. Els funcionaris i l'arquitecte Ràfols van ser els responsables de fer-ne el

reconeixement sobre el terreny i la verificació dels fragments que calia salvar sota la perspectiva de la unitat iconogràfica dels cicles. La intenció d'una reconstrucció museística d'una importància excepcional començava a ser un fet i es programava una instal·lació espectacular amb la reconstrucció dels absis a l'interior del Museu per evitar el perill de la completa descontextualització del patrimoni de la pintura romànica de Catalunya.

A la *Memòria succinta de la tasca acomplerta per la Junta de Museus de Barcelona*, del 1933, es recorda que un dels motius que van convèncer la Junta a confiar els trasllats a Franco Steffanoni era la fama que el restaurador s'havia guanyat treballant al costat dels superintendents italians durant la Primera Guerra Mundial.<sup>26</sup> Un dels protagonistes d'aquesta dramàtica pàgina de la història va ser Arduino Colasanti, que es va lliurar a la tasca de salvar, sota la pròpia responsabilitat, entre bombardeig i bombardeig, obres de totes les mides, i de desmuntar-les, embalar-les i traslladar-les a dipòsits improvisats. Des d'escultures monumentals, com el monument equestre a Erasmo Gattamelata (desmuntat per parts i embalat amb l'esperança de poder-lo reconstruir un cop acabat el conflicte), fins a les relíquies recollides a cuita-corrents de les esglésies i les sagristies de Venècia, o l'audaç intervenció dels frescos de Tommaso da Modena a Treviso, que fins i tot va ser recordada per diaris estrangers com el *Times*. Colasanti fou el responsable d'encarregar a Franco Steffanoni les tasques d'arrencament de les pintures de l'artista a la sala capitular de l'església de San Niccolò a Treviso, la ciutat veneta que més perillava per la seva proximitat al front, i així les va salvar d'una versemblant destrucció. En canvi, va ser molt més difícil la recuperació de les obres del mestre ubicades al complex de Santa Caterina amb les *Històries de santa Úrsula*, que l'abat Luigi Bailo havia arrencat amb tot l'allisat el 1883 i traslladat a bastidors mòbils. En efecte, quan es va intentar salvar els blocs de paret, va caldre esfondrar els murs i les finestres de l'església. El mètode de l'*strappo*, per tant, pot revelar-se indispensable.

La confiança que Folch i Torres va posar en Franco Steffanoni va ser ben recompensada. El 3 de desembre de 1919, el restaurador, amb un col·laborador seu, Arturo Cividini, era a Taüll i a Boí, on de seguida va trobar un problema imprevist: una gran part de les pintures presentaven emblanquinaments, és a dir, havien estat cobertes amb diverses mans de calç barrejada amb aigua. Els emblanquinaments, molt freqüents en el passat quan les pintures antigues deixaven de correspondre's amb el gust de l'època, originen formes de degradació irremeiables a causa de l'acció càustica de la calç aplicada sobre l'estrat pictòric. Un cas anàleg va passar amb el cicle de Giotto de la capella Della Maddalena a l'interior del Museo Nazionale del Bargello de Florència, de la qual queden poques restes. I cal afegir-hi el fet que les decoracions murals de l'època romànica no s'executaven al fresc, tècnica en la qual els pigments dispersos a l'aigua s'estenen damunt el lliçat humit tot desencadenant-se un procés de carbonatació.

todas las dimensiones, y de desmontarlas, embalarlas y trasladarlas a depósitos improvisados. Desde esculturas monumentales, como el monumento ecuestre a Erasmo Gattamelata (desmontado por partes y embalado con la esperanza de reconstruirlo una vez acabado el conflicto), hasta las reliquias recogidas a toda prisa de las iglesias y las sacristías de Venecia, o la audaz intervención de los frescos de Tommaso da Modena en Treviso, que fue recordada incluso por periódicos extranjeros como el *Times*. Colasanti fue el responsable de encargar a Franco Steffanoni las tareas de arranque de las pinturas del artista en la sala capitular de la iglesia de San Niccolò en Treviso, la ciudad véneta que corría más peligro debido a su proximidad con el frente, y de ese modo las salvó de una verosímil destrucción. Mucho más difícil fue, en cambio, la recuperación de las obras del maestro ubicadas en el complejo de Santa Caterina con las *Historias de santa Úrsula*, que el abad Luigi Bailo había arrancado con todo el revoque en 1883 trasladándolas a bastidores móviles. En efecto, cuando se intentó salvar los bloques de la pared, fue necesario derrumbar los muros y las ventanas de la iglesia. El método del *strappo*, como vemos, puede revelarse indispensable.

La confianza que Folch i Torres depositó en Franco Steffanoni obtuvo su justa recompensa. El 3 de diciembre de 1919, el restaurador, con un colaborador, Arturo Cividini, se hallaba en Taüll y Boí, donde no tardó en encontrarse con un problema imprevisto: gran parte de las pinturas presentaban encalados, es decir, habían sido cubiertas con diversas manos de cal mezclada con agua. Los encalados, muy frecuentes en el pasado cuando las pinturas antiguas se habían alejado del gusto de la época, originan formas de degradación irremediables debido a la acción cáustica de la cal aplicada sobre el estrato pictórico. Un caso análogo sucedió con el ciclo de Giotto de la capilla Della Maddalena en el interior del Museo Nazionale del Bargello de Florencia, del que quedan pocos restos. Y cabe añadir el hecho de que las decoraciones murales de la época románica no se ejecutaban al fresco, técnica en la que los pigmentos dispersos en el agua se extienden sobre el enlucido húmedo dando lugar a un proceso de carbonatación.

En el período comprendido entre comienzos de diciembre de 1919 y septiembre de 1920, Franco Steffanoni siguió una ruta de reconocimiento, además de Boí y Taüll, a Estaon, Esterri y Ginestarre de Cardós, Àneu, la Seu d'Urgell, Sant Miquel d'Engolasters, Andorra y Pedret. Era necesario realizar una valoración de problemas como los procesos de sulfatación, los acabados en seco, los encalados, la presencia de altares modernos que debían retirarse, la realización de dibujos, gráficos y fotografías de los ciclos iconográficos que debían ser reconstruidos, las valoraciones técnicas que había que aplicar y los materiales necesarios para las campañas individuales de restauración. En este período, del que desafortunadamente no ha sobrevivido documento alguno en Italia, Franco contó con la presencia del fotógrafo del Museo,

Joan Vidal (que del 4 de junio al 21 de agosto permaneció en Taüll para la campaña fotográfica), y de Ràfols, encargado de la reconstrucción del ábside. Con él, había asimismo dos técnicos italianos, Arturo Cividini y Arturo Dalmati.

En proporción, se empleó más tiempo en las inspecciones de reconocimiento que en el arranque de las pinturas, hecho que evidencia los criterios metodológicos de gran modernidad que fueron la base del proyecto de Folch i Torres y de sus colaboradores, que hallaron en el restaurador italiano un colega fiable acostumbrado a los trabajos no improvisados.

Steffanoni tuvo que afrontar el *strappo* de estratos pictóricos poco carbonatados (en realidad, no quedan indicios de las *giornate*), que no podían tratarse como si fueran obras del siglo XV. A pesar de ello, el resultado fue excelente: al observar los fragmentos de Sant Joan de Boí, que pueden datarse en 1100, podemos apreciar todavía el procedimiento adoptado por los maestros de la alta edad media. En la *Lapidación de san Esteban*, en el *Dragón* y el *Juicio*, puede seguirse paso a paso el *modus pingendi*. En la *Lapidación*, el maestro y sus colaboradores han empezado a trabajar desde el marco geométrico, que tiene la función de proporcionar el sentido de composición a la escena; abajo se han realizado dos fondos, arriba rojo y debajo azul, siguiendo la lógica de la *pontata*; sobre esta base el maestro del taller ha ejecutado las figuras encima del enlucido dejado a la vista y «remojo» las partes donde quería hacer añadidos. En Sant'Angelo in Formis, en la provincia de Caserta, se utilizó una técnica similar más o menos en el mismo período. También en este caso, a las marcas de las *pontate* se corresponden con precisión las capas de fondo (realizadas por los mozos de taller), mientras que el maestro pintó las imágenes sagradas.

Tras la fase de reconocimiento, comenzaron los trabajos: el 1 de enero de 1921, Franco se establece en la Seu d'Urgell y arranca las pinturas del ábside de Sant Miquel; entre marzo y abril acaba los trabajos en Ginestarre, Esterri de Cardós, Estaon y Santa Maria d'Àneu; el 25 de abril se desplaza a Barcelona para emprender las operaciones de montaje de los arranques sobre la tela. A comienzos de junio se va a Pedret y extrae las pinturas del absidiolo con la *Parábola de las vírgenes fatuas y prudentes*, dejando intactos los toques de luz que resaltan sobre las primeras y segundas sombras, individuando los pliegues, las vestimentas y las joyas de las muchachas, y salvando con destreza incluso los pocos indicios de los perfiles en tierra roja de los fondos de base destruidos por el proceso de sulfatación. El 10 de junio, las pinturas estaban ya en el Museo. En verano, Steffanoni se traslada a Barcelona y se queda en la ciudad hasta septiembre del año siguiente para preparar el remontaje y todas las operaciones de carpintería necesarias para la instalación. A principios de octubre de 1922, Steffanoni se desplaza a Andorra para arrancar las pinturas de Sant Miquel d'Engolasters y completa su extracción el 5



En el període comprès entre el començament de desembre del 1919 i el setembre de 1920, Franco Steffanoni va fer un itinerari de reconeixement, a més de Boí i Taüll, a Estaon, Esterri i Ginestarre de Cardós, a Àneu, la Seu d'Urgell, Sant Miquel d'Engolasters, a Andorra i Pedret. Calia fer una valoració de problemes com ara els processos de sulfatació, els acabaments en sec, els emblanquinaments, la presència d'altars moderns que havien de retirar-se, la realització de dibuixos, gràfics i fotografies dels cicles iconogràfics que havien de reconstruir-se, les valoracions tècniques que calia aplicar i els materials que calia portar al lloc en el moment de les campanyes individuals de restauració. En aquest període, del qual malauradament no ha sobreviscut cap document a Itàlia, Franco va comptar amb la presència del fotògraf del Museu, Joan Vidal (que del 4 de juny al 21 d'agost de 1920 es va quedar a Taüll per a la campanya fotogràfica) i de Ràfols, encarregat de la reconstrucció de l'absis. Amb ell també hi havia dos tècnics italians, Arturo Cividini i Arturo Dalmati.

En proporció, s'esmerçà més temps en les inspeccions de reconeixement que en l'arrencament de les pintures, fet que evidència els criteris metodològics de gran modernitat que van ser a la base del projecte de Folch i Torres i dels seus col·laboradors, que van trobar en el restaurador italià un col·lega fiable avesat als treballs no improvisats.

Steffanoni va haver d'afrontar l'*strappo* d'estrats pictòrics poc carbonatats (de fet, no queden indicis de *giornate*), els quals no podien tractar-se com si fossin obres del segle xv. Això no obstant, el resultat va ser excel·lent: quan observem els fragments de Sant Joan de Boí, que es poden datar el 1100, encara podem apreciar el procediment adoptat pels mestres de l'alta edat mitjana. En la *Lapidació de sant Esteve*, en el *Drac* i el *Judici*, es pot seguir pas a pas el *modus pingendi*. A la *Lapidació*, el mestre i els seus col·laboradors han començat a treballar des del marc geomètric, que té la funció de donar el sentit de la composició a l'escena; a sota s'han realitzat dos fons, a dalt vermell i a sota blau, seguint la lògica de la *pontata*; sobre aquesta base el mestre de taller ha fet les figures damunt l'allisat deixat a la vista i «remullant» les parts on volia fer afegits. A Sant'Angelo in Formis, a la província de Caserta, es va fer servir una tècnica similar més o menys en el mateix període. També en aquest cas, a les marques de les *pontate* corresponen amb precisió les capes de fons (realitzades pels mossos de taller), mentre que el mestre va pintar les imatges sagrades.

Després de la fase de reconeixement, van començar els treballs: l'1 de gener de 1921, Franco s'estableix a la Seu d'Urgell i arrenca les pintures de l'absis de Sant Miquel, entre març i abril acaba els treballs a Ginestarre, Esterri de Cardós, Estaon i Santa Maria d'Àneu; el 25 d'abril es desplaça a Barcelona per emprendre les operacions de muntatge dels arrencaments sobre la tela.

A començaments de juny se'n va a Pedret i arrenca les pintures de l'absidiola amb la *Paràbola de les verges fàtues i les verges prudentes*, tot deixant intactes els tocs de llum que ressalten sobre les primeres i les segones ombres, individuand plecs, vestidures i joies de les noies, i aconsegueix salvar, fins i tot, els pocs indicis dels perfils en terra vermella dels fons de base destruïts pel procés de sulfatació. El 10 de juny, les pintures ja eren al Museu. A l'estiu, Steffanoni es trasllada a Barcelona i s'hi queda fins al setembre de l'any següent per preparar el remuntatge i totes les operacions de fusteria necessàries per a la instal·lació. Al començament de l'octubre de 1922, Steffanoni es desplaça a Andorra per arrencar les pintures de Sant Miquel d'Engolasters i en completa l'extracció el 5 de novembre. El gener de 1922 comencen els treballs a la vall de Boí i s'acaben els arrencaments dels fragments de Santa Maria de Taüll, amagats sota emblanquinaments posteriors, realitzats a l'època de les modificacions estructurals que van afectar l'església.

Tenint en compte els metres de la superfície que s'havia d'arrencar, el treball avançà molt ràpidament, tot i que el nombre de col·laboradors era el mateix. El novembre de 1923, Steffanoni, Cividini i Dalmati havien acabat, fins i tot, l'entelat i la reconstrucció iconogràfica de les darreres pintures arrencades.<sup>27</sup>

En els plecs del mantell del *Crist* de la Seu d'Urgell es transparenten, a través de l'*strappo*, les marques de la incisió que va servir de base per als tocs de llum, avui perduts. El rostre, les mans i els peus de la figura, que sobresurten de la màndorla, són indicadors de la superposició de pinzellades i, en conseqüència, de les mans. En la representació dels Apòstols i de la Mare de Déu sota la franja geomètrica, podem individualar una recerca cromàtica molt curiosa, especialment pel que fa als blaus. Anàlogament, en la decoració de l'absis de Santa Maria d'Àneu (MNAC/MAC 15874), que data de finals del segle xi, es veu perfectament que el mestre ha intervingut amb calç sobre els fons de base, així com al peu esquerre de Melcior, que no està alineat amb el registre, a les ales dels àngels de la franja inferior, i en molts altres detalls afegits amb calç sobre les capes de base, que tenen la funció de definir l'espai. Pel que fa al *buon fresco*, que té una transparència característica deguda a l'absorció de les terres en carbonat de calç, la calç es reconeix per l'efecte d'opacitat i pel gruix mínim: l'observació de prop del tractament pictòric de les ales dels serafins d'Àneu, on es pot resseguir el moviment de les pinzellades com si fos una pintura al tremp sobre taula, en són un testimoni de gran bellesa (fig. 12).

El 26 de març de 1922, *El Día Gráfico* publicava la notícia de l'*Acto inaugural de la exposición de adquisiciones recientes*, instal·lada al recinte de ponent de l'edifici i amb la presència del president de la Junta de Museus, Josep Llimona; del director del Museu, Joaquim Folch i Torres, i dels màxims exponents de la



de noviembre. En enero de 1922 empiezan los trabajos en la Vall de Boí y finalizan los arranques de los fragmentos de Santa Maria de Taüll, escondidos bajo encalados posteriores, realizados en la época de las modificaciones estructurales que afectaron a la iglesia.

Si tenemos en cuenta los metros de la superficie que se debía arrancar, el trabajo avanzó muy rápidamente, a pesar de que el número de colaboradores era el mismo. En noviembre de 1923, Steffanoni, Cividini y Dalmati habían acabado incluso el entelado y la reconstrucción iconográfica de las últimas pinturas arrancadas.<sup>27</sup>

En los paños del manto del *Cristo* de la Seu d'Urgell se transparentaban, a través del *strappo*, las marcas de la incisión que sirvió de base para los toques de luz, hoy perdidos. El rostro, las manos y los pies de la figura, que sobresalen de la mandorla, indican la superposición de pinceladas y, en consecuencia, de las manos. En la representación de los Apóstoles y de la Virgen bajo la franja geométrica, podemos individuar una búsqueda cromática muy cuidada, en especial en los azules. Análogamente, en la decoración del ábside de Santa Maria d'Àneu (MNAC/MAC 15874), de finales del siglo XI, se ve perfectamente que el maestro ha intervenido con cal sobre el fondo de base, así como en el pie izquierdo de Melchor, que no está alineado con el registro, en las alas de los ángeles de la franja inferior y en muchos otros detalles añadidos con cal sobre las capas de base, que tienen la función de definir el espacio. En cuanto al *buon fresco*, cuya transparencia característica se debe a la absorción de las tierras en carbonato de cal, la cal es reconocible por el efecto de la opacidad y por el grueso mínimo: la observación de cerca del tratamiento pictórico de las alas de los serafines de Àneu, donde puede seguirse el movimiento de las pinceladas como si se tratara de una pintura al temple sobre tabla, son un testimonio de gran belleza (fig. 12).

El 26 de marzo de 1922, *El Día Gráfico* publicaba la noticia del *Acto inaugural de la exposición de adquisiciones recientes*, instalada en el recinto de poniente del edificio y con la presencia del pre-

sidente de la Junta de Museus, Josep Llimona; del director del Museo, Joaquim Folch i Torres, y de los máximos exponentes de la sociedad intelectual y civil del momento. El acontecimiento fue celebrado por otras cabeceras (*Las Noticias*, *El Diluvio* y *La Publicidad*) con palabras de entusiasmo dirigidas a las salas donde se habían recolocado las estructuras murales simuladas. Quizá por vez primera, en Cataluña se hablaba de conservación y tutela de un patrimonio destinado al olvido a causa de su aislamiento geográfico y del estado de degradación en el que se hallaban los edificios de culto: «Entramos... en el recinto de las pinturas murales románicas de Cataluña que han sido redimidas definitivamente no sólo de la acción del tiempo y del abandono, sino además salvadas a la codicia de anticuarios y coleccionistas, lo cual suponía un peligro de expatriación irreparable.»<sup>28</sup>

En 1934 la colección se trasladó al Palau Nacional de Montjuïc; en 1973 se llevó a cabo una nueva instalación, y todas las obras se montaron dentro de las paredes de las salas; en 1987, Gae Aulenti fue la encargada de la revisión arquitectónica de los interiores del palacio junto con el arquitecto Enric Steegmann; en la sección románica, todos los bastidores de madera, de dimensiones colosales, se dejaron a la vista, proponiendo un recorrido no entre fragmentos de obra, sino en el interior de auténticos objetos de arquitectura, siguiendo el principio de que para la conservación de películas pictóricas tan delicadas no bastaba con controlar la temperatura y la humedad de las concavidades de los ábsides, sino que hacía falta una habilitación de toda la parte trasera de las «islas».

Así pues, de una necesidad de conservación nació una instalación impactante, que libera el espacio arquitectónico del original en el interior de un espacio museístico. El fondo blanco de las paredes, desde el suelo hasta tres metros de altura, permite concentrar la mirada en el perímetro sacro de la representación visiva. He aquí una de las metas no efímeras que Barcelona ha alcanzado en los últimos años demostrando que es una de las grandes capitales de la cultura y de su valorización.

## Notas

1. El documento, relativo al bienio 1920-1921, me lo indicó Manuel Castiñeiras, cuya colaboración agradezco. *Arxiu Històric de la Diputació de Barcelona* -8, *Memòria 1920-21*. Este documento mecanografiado es una carta timbrada en la Junta de Museus de Barcelona, protocolo 4043. El timbre es: MANCOMUNITAT DE

CATALUNYA CONSELL DE PEDAGOGIA ENTRADA 8 JUL 1921. A lápiz está escrito: «Arxiu Històric de la Diputació de Barcelona -8. Me l'has donat tu.»

2. CASTIÑEIRAS, M., *La pintura mural. El Románico en las colecciones del MNAC*, Barcelona, 2009, p. 21-87, con bibliografía exhaustiva.

3. PALET CASAS, A.; DE ANDRÉS LLOPIS, J., «The identification of aerenite as a blue pigment in the Romanesque frescoes of the Pyrenean region», *Studies in Conservation*, 37, 2, 1992, p. 132-136.

4. MORER I MUNT, A.; FONT-ALTABA, M., «Materials pictòrics medievals. Investigació de les pintures murals

societat intel·lectual i civil del moment. L'esdeveniment va ser celebrat per altres capçaleres (*Las Noticias*, *El Diluvio* i *La Publicidad*) amb paraules d'entusiasme adreçades a les sales on s'havien recol·locat les estructures murals simulades. Potser per primera vegada, a Catalunya es parlava de conservació i tutela d'un patrimoni destinat a l'oblit a causa del seu isolament geogràfic i l'estat de degradació en què es trobaven els edificis de culte: «Entramos [...] en el recinto de las pinturas murales románicas de Cataluña que han sido redimidas definitivamente no sólo de la acción del tiempo y del abandono, sino además salvadas a la codicia de anticuarios y coleccionistas, lo cual suponía un peligro de expatriación irreparable.»<sup>28</sup>

El 1934 la col·lecció es va traslladar al Palau Nacional de Montjuïc. El 1973 es va dur a terme una nova instal·lació i totes les obres es van muntar dins les parets de les sales. El 1987, Gae Aulenti fou l'encarregada de la revisió arquitectònica dels interiors del Palau juntament amb l'arquitecte Enric Steegmann: a la secció romànica, tots els bastidors de fusta, de dimensions colossals, es van deixar a la vista, proposant un recorregut no entre fragments d'obra, sinó a l'interior d'autèntics objectes d'arquitectura, d'acord amb el principi que per a la conservació de pel·lícules pictòriques tan delicades no n'hi havia prou de controlar la temperatura i la humitat a l'interior de les concavitats dels absis, sinó que calia una habilitació de tota la part del darrere de les «illes».

D'una necessitat de conservació va néixer, doncs, una instal·lació impactant, que allibera l'espai arquitectònic de l'original a l'interior d'un espai museístic. El fons blanc de les parets, des del terra fins a tres metres d'alçada, permet concentrar la mirada en el perímetre sacre de la representació visiva. Vet aquí una de les fites no efímeres que Barcelona ha aconseguit en aquests últims anys, bo i demostrant que és una de les grans capitals de la cultura i la seva valoració.



Fig. 12. Decoració de l'absis de Santa Maria d'Àneu / Decoración del ábside de Santa Maria d'Àneu. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

## Notes

1. El document, relatiu al bienni 1920-1921, me'l va indicar Manuel Castiñeiras, la col·laboració del qual agraeixo. *Arxiu Històric de la Diputació de Barcelona - 8, Memòria 1920-21*. Aquest document mecanografiat és una carta timbrada a la Junta de Museus de Barcelona, protocol 4043. El timbre és: MANCOMUNITAT DE

CATALUNYA CONSELL DE PEDAGOGIA ENTRADA 8 JUL 1921. Amb llapis està escrit: «Arxiu Històric de la Diputació de Barcelona -8. Me l'has donat tu».

2. CASTIÑEIRAS, M., *La pintura mural. El romànic a les col·leccions del MNAC*, Barcelona, 2009, p. 21-87, amb bibliografia exhaustiva.

3. PALET CASAS, A.; DE ANDRÉS LLOPIS, J., «The identification of aerenite as a blue pigment in the Romanesque frescoes of the Pyrenean region», *Studies in Conservation*, 37, 2, 1992, p. 132-136.

4. MORER I MUNT, A.; FONT-ALTABA, M., «Materials pictòrics medievals. Investigació de les pintures murals

romàniques a Catalunya», *Butlletí del MNAC*, Barcelona, 1993, I, 1, p. 71-105.

5. En la estratigrafía de una pintura mural, se entiende por *arriccio* o *intonaco* ('enfoscado', en castellano) al estrato más grueso, cuya función es nivelar la superficie de la pared y, en el caso específico del fresco, proporcionar una reserva de humedad necesaria para un buen proceso de carbonatación. Por *tonachino* o *velo* ('enlucido', en castellano), se entiende al estrato más delgado del mortero más fino, destinado a recibir la policromía. Sobre las técnicas mixtas y los procedimientos ejecutivos de la pintura mural, véase GIANNINI, C., *Tecniche e procedimenti esecutivi della pittura murale*, Padua, 2009.

6. En 1991, con motivo del congreso *Histoire de la Restauration*, celebrado en Basilea, se generó un gran debate sobre el tema del arranque, que llegó a demonizarse: esta técnica, en cambio, se enseña y debe continuar enseñándose en las escuelas de restauración siempre que resulte necesaria, como en el caso reciente de las pinturas de la Domus Aurea, en peligro de perderse. Véase BRAJER, I., *The transfer of Wall Paintings, Based on Danish Experience*, Londres, 2002.

7. Sobre Giovanni Secco Suardo, véase GIANNINI, C., *Giovanni Secco Suardo. Alle origini del restauro moderno*, Florencia, 2005, con bibliografía.

8. La obra, sobre la que no se han hecho otras intervenciones de restauración, puede verse aún en el claustro.

9. Los frescos se conservan en la Galleria degli Uffizi, y las sinopias todavía están *in situ*; sobre el problema deontológico del arranque parece que continúa siendo ejemplar el caso de *La Trinidad* de Masaccio, de la iglesia de Santa Maria Novella en Florencia, para el cual remito a DANTI, C. (ed.), *La Trinità di Masaccio. Il restauro dell'anno Duemila*, Florencia, 2002.

10. La cola para el entelado es un compuesto de cola, miel y agua, persistente y económica. Prende con rapidez y posee la gran elasticidad que le proporciona la miel. Se utiliza en la intervención de engasado para el transporte (entelado) para adherir la segunda tela a la primera tras consolidar la película pictórica y la preparación y antes de empezar el traslado (también cuando se trabaja sobre

pinturas al óleo o al temple barnizado). La cola de leche, a base de harina de trigo, leche y azúcar, prende muy lentamente y permite trabajar con más comodidad que la cola fuerte. En efecto, es la que se utiliza en la operación de engasado-transporte para encolar la primera tela de muselina a la película pictórica.

11. GIANNINI, C., *cit. supra*, n. 7, p. 35-58.

12. GIANNINI, C., «"Sotto lo scialbo". Firenze e la tutela del patrimonio artistico alle soglie dell'unità», *Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato*, San Miniato (Pisa), 1996, 63, p. 215-261; GIANNINI, C., «"Nello stile antico". Restauro, copia, mercato e maestria», BOSSI, M; GENTILINI, G. (coord.), *Arti Fiorentine. La Grande Storia dell'Artigianato. L'Ottocento*, Florencia, 2001, p. 157-169; GENTILINI, G. (coord.); GIANNINI, C., «L'attimo fuggente. Storie di collezionisti e mercanti», Bèrgamo, 2000, con bibliografía.

13. GIANNINI, C., *Lessico del Restauro*, Florencia, 1992.

14. GIANNINI, C., *Restauratori nel primo Ottocento: Bortolo Fumagalli e la sua bottega. I Pittori Bergamaschi dell'Ottocento, II, Dal Romanticismo al Verismo*, Bèrgamo, 1993, p. 15-19.

15. GIANNINI, C., «Dal "pulire col fuoco" al "patinar di smalto". Alchimie del restauro amatoriale nel primo Ottocento», *Annali di Critica d'Arte*, 2007, III, p. 431-478.

16. PJOAN, J., «A catalonian fresco for Boston», *The Burlington Magazine*, 1922, CCXXXII, XLI, p. 4-10;

WUNDERWALD, A.; BERENQUER I AMAT, M., «Les circumstàncies sobre la venda de les pintures murals de Santa Maria de Mur», *Butlletí del MNAC*, Barcelona, 2001, 5, p. 121-129.

17. Libro de caja de Franco Steffanoni, septiembre de 1921, autógrafo e inédito; carta de Lluís Plandiura a Attilio Steffanoni, 12/1/1922, autógrafo e inédita, Bèrgamo, Archivo privado de la familia Steffanoni.

18. GIANNINI, C., *cit. supra*, 2002, p. 77-102.

19. LEVI, D., *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Turín, 1988, en particular p. 309-344; GIANNINI, C., «"Dipinta a lume di luna"... Sulle tracce di Gaudenzio e di Lanino: i restauri di Giuseppe

Steffanoni in Piemonte», *Annali di critica d'arte*, 2009, 5, p. 345-392.

20. *Informe de la finalització dels arrancaments*, 12/11/1923, Barcelona, Arxiu Junta de Museus -11.

21. Luigi Cavenaghi hizo su primer aprendizaje con Giuseppe Steffanoni, y conoció a Secco Suardo siendo muy joven. En su casa milanesa a menudo recibía visitas de coleccionistas extranjeros, que querían ver cómo integraba las lagunas: «Como un buen artesano antiguo, preparaba él mismo sus colores: se encomendaba a los amigos para que le descubrieran restos de viejos colores, cuanto más viejos mejor, en droguerías y farmacias...», citado en CIVAI, A.; MUZZIN, S. (coord.), *Luigi Cavenaghi e i maestri dei tempi antichi. Pittura restauro e conservazione dei dipinti tra Ottocento e Novecento*, Bèrgamo, 2006, p. 22.

22. GUARDIA, M. et al., *La descoberta de la pintura mural romànica catalana. La col·lecció de reproduccions del MNAC*, Barcelona, 1993; CASTIÑEIRAS, M., *cit. supra*, n. 2, p. 21-22.

23. MAZZONI, G. (ed.), *Falsi d'autore. Icilio Federico Joni e la cultura del falso fra Otto e Novecento. Catalogo della mostra*, Siena, 2004.

24. GIANNINI, C., *cit. supra*, 2002, p. 103-136.

25. *Actes de la Junta de Museus. Sessió del dia 15 de novembre de 1923*, p. 14, Barcelona, Arxiu de la Junta de Museus.

26. *Memòria succinta de la tasca acomplerta per la Junta de Museus de Barcelona en el trieni MCMXIX-MCMXXII*, Barcelona, 1922, p. 16-19.

27. *Cit. supra*, n. 20.

28. *La Publicidad*, 26/3/1922; *Las Noticias*, 26/3/1922; *La Veu de Catalunya*, 26/3/1922; *El Día Gráfico*, 26/3/1922; CASTIÑEIRAS, M., *cit. supra*, n. 2, p. 21-87. En el archivo privado de la familia Steffanoni, que he tenido la oportunidad de consultar y de donde he obtenido noticias para esta investigación, se conservan, además de los recortes de periódico originales, las traducciones al italiano que el restaurador había insertado en sus registros. En la prensa italiana la noticia apareció en 1926.

romàniques a Catalunya», *Butlletí del MNAC*, Barcelona, 1993, I, 1, p. 71-105.

5. En l'estratigrafia d'una pintura mural, s'entén per *arriccio* o *intonaco* ('allisat', en català) l'estrat més gruixut la funció del qual és anivellar la superfície de la paret i, en el cas específic del fresc, proporcionar una reserva d'humitat necessària per a un bon procés de carbonatació. Per *tonachino* o *velo* ('lliscat', en català), s'entén l'estrat més prim de morter més fi, destinat a rebre la policromia. Sobre les tècniques mixtes i els procediments executius de la pintura mural, vegeu GIANNINI, C., *Tecniche e procedimenti esecutivi della pittura murale*, Pàdua, 2009.

6. El 1991, amb motiu del congrés *Histoire de la Restauration*, celebrat a Basilea, es va generar un gran debat sobre el tema de l'arrencament, que fins i tot fou demonitzat: en canvi, però, aquesta tècnica s'ensenya i ha de continuar ensenyant-se a les escoles de restauració sempre que resulti necessària, com en el cas recent de les pintures de la *Domus Aurea*, que corren el perill de perdre's. Vegeu BRAJER, I., *The transfer of Wall Paintings, Based on Danish Experience*, Londres, 2002.

7. Sobre Giovanni Secco Suardo, vegeu GIANNINI, C., *Giovanni Secco Suardo. Alle origini del restauro moderno*, Florència, 2005, amb bibliografia.

8. L'obra, que no ha tingut altres intervencions de restauració, encara es pot veure al claustre.

9. Els frescos es conserven a la Galleria degli Uffizi, i les sinòpies encara són *in situ*; sobre el problema deontològic de l'arrencament sembla que continua essent exemplar el cas de *La Trinità* de Masaccio de l'església de Santa Maria Novella a Florència, per al qual remeto a DANTI, C. (ed.), *La Trinità di Masaccio. Il restauro dell'anno Duemila*, Florència, 2002.

10. La cola forta per a l'entelat és un compost de cola, mel i aigua; és fluida, persistent i econòmica. Agafa ràpidament i té la bona elasticitat que li confereix la mel. Es fa servir en la intervenció d'engasat per al transport (entelat) per enganxar la segona tela a la primera després d'haver consolidat la pel·lícula pictòrica i la preparació i abans de començar el trasllat (també quan es treballa

sobre pintures a l'oli o al tremp envernissat). La cola de llet, a base de farina de blat, llet i sucre, agafa molt lentament i permet treballar amb més comoditat que la cola forta. En efecte, és la que s'empra en l'operació d'engasat-transport per encolar la primera tela de mussolina a la pel·lícula pictòrica.

11. GIANNINI, C., *cit. supra*, n. 7, p. 35-58.

12. GIANNINI, C., «"Sotto lo scialbo". Firenze e la tutela del patrimonio artistico alle soglie dell'unità», *Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato*, San Miniato (Pisa), 1996, 63, p. 215-261; GIANNINI, C., «"Nello stile antico". Restauro, copia, mercato e maestria», BOSSI, M.; GENTILINI, G. (coord.), *Arti Fiorentine. La Grande Storia dell'Artigianato. L'Ottocento*, Florència, 2001, p. 157-169; GENTILINI, G. (coord.); GIANNINI, C., «L'attimo fuggente. Storie di collezionisti e mercanti», Bèrgam, 2000, amb bibliografia.

13. GIANNINI, C., *Lessico del Restauro*, Florència, 1992.

14. GIANNINI, C., *Restauratori nel primo Ottocento: Bortolo Fumagalli e la sua bottega, I Pittori Bergamaschi dell'Ottocento, II, Dal Romanticismo al Verismo*, Bèrgam, 1993, p. 15-19.

15. GIANNINI, C., «Dal "pulire col fuoco" al "patinar di smalto". Alchimie del restauro amatoriale nel primo Ottocento», *Annali di Critica d'Arte*, 2007, III, p. 431-478.

16. PIJOAN, J., «A catalonian fresco for Boston», *The Burlington Magazine*, 1922, CCXXXII, XLI, p. 4-10; WUNDERWALD, A.; BERENQUER I AMAT, M., «Les circumstàncies sobre la venda de les pintures murals de Santa Maria de Mur», *Butlletí del MNAC*, Barcelona, 2001, 5, p. 121-129.

17. Llibre de caixa de Franco Steffanoni, setembre de 1921, autògraf i inèdit; carta de Lluís Plandiura a Attilio Steffanoni, 12/1/1922, autògrafa i inèdita, Bèrgam, Arxiu privat de la família Steffanoni.

18. GIANNINI, C., *cit. supra*, 2002, p. 77-102.

19. LEVI, D., *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torí, 1988, en particular p. 309-344; GIANNINI, C., «"Dipinta a lume di luna"... Sulle tracce di Gaudenzio e di Lanino: i restauri di Giuseppe

Steffanoni in Piemonte», *Annali di critica d'arte*, 2009, 5, p. 345-392.

20. *Informe de la finalització dels arrancaments*, 12/11/1923, Barcelona, Arxiu Junta de Museus -11.

21. Luigi Cavenaghi havia fet el seu primer aprenentatge amb Giuseppe Steffanoni, i havia conegut Secco Suardo de ben jove. A la seva casa milanesa sovint rebia visites de col·leccionistes estrangers, que volien veure'l mentre integrava llacunes: «Com un bon artesà antic, preparava ell mateix els seus colors: s'encomanava als amics perquè li descobrissin restes de vells colors, com més vells millor, a les drogueries i les farmàcies...», citat a CRVAL, A.; MUZZIN, S. (coord.), *Luigi Cavenaghi e i maestri dei tempi antichi. Pittura restauro e conservazione dei dipinti tra Ottocento e Novecento*, Bèrgam, 2006, p. 22.

22. GUARDIA, M., et al., *La descoberta de la pintura mural romànica catalana. La col·lecció de reproduccions del MNAC*, Barcelona, 1993; CASTIÑERAS, M., *cit. supra*, n. 2, p. 21-22.

23. MAZZONI, G. (ed.), *Falsi d'autore. Icilio Federico Joni e la cultura del falso fra Otto e Novecento. Catalogo della mostra*, Siena, 2004.

24. GIANNINI, C., *cit. supra*, 2002, p. 103-136.

25. *Actes de la Junta de Museus. Sessió del dia 15 de novembre de 1923*, p. 14, Barcelona, Arxiu de la Junta de Museus.

26. *Memòria succinta de la tasca acomplerta per la Junta de Museus de Barcelona en el trieni MCMXIX-MCMXXII*, Barcelona, 1922, p. 16-19.

27. *Cit. supra*, n. 20.

28. *La Publicidad*, 26/3/1922; *Las Noticias*, 26/3/1922; *La Veu de Catalunya*, 26/3/1922; *El Día Gráfico*, 26/3/1922; CASTIÑERAS, M., *cit. supra*, n. 2, p. 21-87. A l'arxiu privat de la família Steffanoni, que he tingut l'oportunitat de consultar, i del qual he aconseguit les notícies per a aquesta recerca, es conserven, a més dels retalls de diari originals, les traduccions a l'italià que el restaurador havia inserit en els seus registres. Als diaris italians la notícia va aparèixer el 1926.