

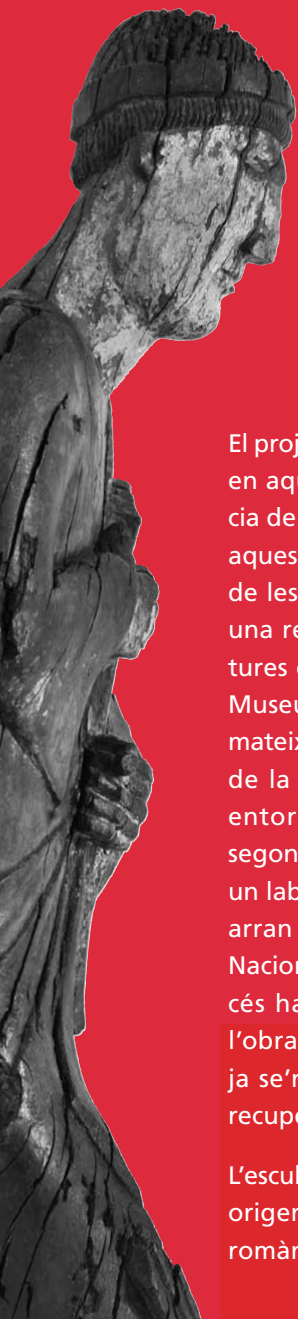


Jo, Joan

**Una talla
romànica
recuperada**



Una talla romànica recuperada: l'anomenat sant Joan de VINSEUM, de Vilafranca del Penedès



El projecte de l'obra invitada que presentem en aquestes pàgines respon a la confluència de dos factors. En primer lloc, el fet que aquesta talla en fusta de VINSEUM Museu de les Cultures del Vi de Catalunya mostri una relació directa amb una sèrie d'escultures exposades a les sales de romànic del Museu Nacional. Efectivament, pertany al mateix grup que les talles dels Davallaments de la Creu de la vall de Boí, englobades entorn a l'anomenat «Taller d'Erill». En segon lloc, amb ocasió d'haver dut a terme un laboriós procés de restauració i d'anàlisi arran de l'acord establert entre el Museu Nacional i el mateix VINSEUM. Aquest procés ha permès aprofundir en l'estudi de l'obra, reconsiderar els coneixements que ja se'n tenien i, sobretot, ha contribuït a recuperar-la i revalorar-la.

L'escultura en fusta, sempre policromada en origen, és un altre dels grans valors de l'art romànic català, donat el gran nombre i la

varietat d'exemples conservats. El Museu Nacional n'allotja una sèrie excepcional, amb exemplars molt destacats als quals cal afegir els que es conserven en altres museus i col·leccions particulars, els que segueixen com a objecte de culte als seus monuments d'origen i aquells desapareguts que coneixem a partir de fotografies antigues.

En aquest ric context, la talla del museu del museu vilafranquí ha d'ocupar, almenys des d'ara, un lloc preferent, malgrat que ens manqui informació precisa sobre el seu origen i la seva funció. Tradicionalment, ha estat relacionada amb les talles de la vall de Boí i la Val d'Aran. Com dèiem, totes aquestes obres es van agrupar entorn a l'anomenat «Taller d'Erill», que inclou un grup d'obres pertanyents a l'àmbit nord-occidental català.

La talla de VINSEUM té un interès enorme des del punt de vista iconogràfic. Es tracta senzillament d'un sant Joan Evangelista, amb l'àliga com a símbol i el potent gest d'assenyalar el llibre? O se sintetitzen en la mateixa peça altres evangelistes? Era una imatge aïllada o formava part d'un conjunt figuratiu més ampli? A quin tipus de moble litúrgic pertanyia? Un faristol? Un baldaquí o algun tipus d'estructura de separació d'espais? Alguns d'aquests aspectes són tractats en l'article que centra aquesta publicació i segueixen en estudi.

Per a aquesta mostra s'ha dut a terme un procés de conservació-restauració imprescindible per garantir l'estabilitat de la talla, acompanyat d'un detingut estudi científic que ha comportat exàmens i anàlisis, i que ha permès d'aprofundir en el coneixement material i tècnic de l'obra. La intervenció ha consistit bàsicament en un tractament de desinsectació per anòxia; una neteja tant de la superfície de la fusta, repleta de cera d'antigues restauracions, com de les escasses restes de policromia, i l'eliminació d'estucs afegits que alteraven els volums i el treball acurat de talla.

L'estudi radiològic corrobora els efectes devastadors de l'atac de xilòfags que va provocar en el passat la pèrdua d'elements significatius del conjunt. Serveix també per comprovar que l'escultura està tallada en un sol tronc d'arbre fruiter,

perer segons l'anàlisi biològica, on només queden dos fragments afegits de la mateixa fusta, fixats amb espigues, a les espatlles. La radiografia posa de relleu igualment una petita zona d'endrapat al coll del sant així com restes d'una capa de policromia subjacent sota les carnacions, especialment a la cara del personatge. Les estratigrafies analitzades mostren una primera capa pictòrica, aplicada amb un tremp proteic, sobre una capa de preparació a base de guix i una capa posterior al damunt, aplicada a l'oli sobre una nova preparació. L'anàlisi microscòpica de les mostres de color extretes de les restes que encara queden en alguns dels racons més protegits ha possibilitat la identificació dels pigments emprats i la manera d'aplicar-los. En el vermell hi ha cinabri sobre mini. El blau del vestit està fet amb una barreja del pigment d'origen vegetal blau d'indi (o pastel) amb blanc de plom. El verd de l'àliga es va aconseguir aplicant una veladura groga sobre la mateixa barreja del blau. El llibre del sant estava decorat amb orpiment (un groc de tonalitat daurada) i es va utilitzar negre carbó per perfilar detalls decoratius. Les carnacions originals contenen blanc de plom i cinabri.

Ens queda per dir que aquest procés ha estat una feina en equip de tècnics, de treball comparatiu, d'investigació científica, de restauració i d'anàlisi material duta a terme aquests darrers anys, en la qual han participat les àrees d'Art Medieval i de Restauració i Conservació Preventiva del Museu Nacional, en col·laboració amb VINSEUM.

Sant Joan Evangelista / San Juan Evangelista /
Saint John the Evangelist, s. XII

Talla en fusta de perer amb restes de policromia /
Talla de madera de peral con restos de policromia /
Carved on pear-tree wood and remains of polychromy

Col. Manuel Trens

Dipòsit de VINSEUM - Museu de les Cultures del Vi de Catalunya,
Vilafranca del Penedès, 2012, inv. 3357



La talla de sant Joan de VINSEUM

Anàlisi iconogràfica i gestual

A causa de la qualitat de les seves peces i del seu excel·lent estat de conservació, el grup escultòric del *Davallament* procedent de l'església de Santa Eulàlia d'Erill la Vall ha donat lloc a l'encunyació del terme «Taller d'Erill la Vall» per designar un conjunt, molt més ampli, de talles en fusta. Procedeixen de diferents esglésies dels Pirineus occidentals catalans: es tracta dels grups del *Davallament* de les esglésies d'Erill la Vall, Durro i Santa Maria de Taüll, a la vall de Boí; l'anomenat *Crist de Mijaran*, procedent de l'església de Santa Maria de Mijaran a la Vall d'Aran; dues talles de figures femenines actualment conservades al Fogg Art Museum de la Universitat de Harvard i al Musée national du Moyen Âge a París, i, finalment, la talla de sant Joan Evangelista conservada actualment a VINSEUM, entre d'altres.



Aquesta darrera, potser l'obra menys coneguda de tot el conjunt, rep ara una atenció merescuda amb motiu del projecte de col·laboració establert entre VINSEUM i el Museu Nacional d'Art de Catalunya, gràcies al qual s'ha dut a terme una intervenció de conservació i restauració a la peça.

Es tracta d'una talla que fa 97,8 x 29,2 x 33,5 cm, elaborada en fusta de perer, que presenta diverses restes de policromia. Procedeix de la col·lecció donada per Manuel Trens al museu el 1972, qui la va adquirir a un antiquari de la localitat lleidatana de Tremp (Pallars Jussà). Aquesta dada, afegida als seus trets estilístics i les seves mides, fa pensar que procedeix de l'església d'alguna localitat dels Pirineus occidentals catalans (Tarracó

1980, p. 31-32; Camps & Lorés 2002, p. 167-168; Camps & Dectot 2004, p. 72-73).

Anàlisi iconogràfica

La talla de VINSEUM representa una figura masculina amb una àliga als peus, per la qual cosa pot ser identificada com l'evangelista Joan acompanyat del seu atribut habitual. Donat que Joan acostuma a aparèixer a la iconografia romànica acompanyat de la resta dels evangelistes, és lògic pensar que aquesta talla formava part d'un conjunt escultòric més ampli, que podria estar constituït pels quatre evangelistes al voltant d'un Crist. A més de motius de caràcter iconogràfic, aquesta hipòtesi podria ser avalada també pel fet que, a la seva banda esquerra, a la figura li manca una part i presenta un tall molt net en la fusta. Seria factible que en aquest costat esquerre la talla hagués estat connectada amb una altra de les figures d'aquest hipotètic grup escultòric.



D'altra banda, cal posar atenció sobre el fet que en el transcurs de la intervenció duta a terme per part de l'Àrea de Restauració i Conservació Preventiva del Museu Nacional d'Art de Catalunya, s'han descobert en el dors de la talla dos fragments de fusta afegits. Es podria tractar d'encastos que farien possible la fixació de la talla a alguna mena de suport. Però hi ha també la possibilitat que es tracti dels encastos per a la col·locació d'algun tipus d'element, per exemple, unes ales. Des del punt de vista iconogràfic, en principi podria semblar estranya la hibridació entre la representació d'una figura alada i la d'un evangelista en la seva forma humana amb el seu atribut. Tanmateix, sí que es poden trobar en la iconografia romànica diversos exemples de figures humanes alades que sostenen els símbols dels evangelistes



Grup de talles del *Davallament d'Erill la Vall*
Museu Episcopal de Vic, Museu Nacional (Maria i sant Joan)

(Moralejo Álvarez 2004, p. 134-135; Miguélez Caveró 2012, p. 78). Així, en l'àmbit francès es pot destacar el timpà de l'església de Saint-Aventin-de-Larbout (Haute Garonne, Midi-Pyrénées) i a la península Ibèrica es pot resseguir cap enrere fins, com a mínim el segle x, que van ser representats els quatre evangelistes en la seva forma humana i amb ales a l'anomenada *Bíblia de 920* (Lleó, Arxiu de la catedral, Còdex 6, fol. 202, 209, 211 i 214).

Malgrat això, la talla de sant Joan de VINSEUM tindria paral·lels molt més propers a la mateixa zona pirinenca, on es poden trobar diversos exemples de representació del Tetramorf en els quals cada un dels animals simbòlics, o com a mínim alguns d'ells, apareixen sostinguts per figures alades. Així, es poden ressenyar en suport pictòric les pintures de Sant Climent de Taüll, Sant Miquel d'Engolasters i Sant Martí de Fenollar. En l'àmbit escultòric petri són destacables els suports que en el seu moment van servir de base al sarcòfag de sant Ramon de la catedral de Roda d'Isàvena, però que en el seu origen van ser el suport d'un altar, a manera de cariàtides, funció que avui dia tornen a tenir. Es tracta de quatre figures alades que duen a les mans els símbols dels evangelistes.

Per tant, a la possibilitat que les dues peces de fusta trobades a la part del darrere de la talla de VINSEUM estiguin relacionades amb la presència de dues ales, podria donar-li suport la presència de representacions semblants en un entorn geogràfic i cronològic proper. La diferència consistiria que la figura de VINSEUM no sosté l'atribut evangèlic a les seves mans sinó que el mostra als seus peus, així com exhibeix una actitud gestual lleugerament diferent, que analitzem tot seguit.

Anàlisi gestual

La figura de sant Joan adopta una actitud que consisteix a recollir l'extrem del mantell amb la seva mà esquerra mentre que el braç dret es troba en posició horitzontal, amb tots els dits de la mà replegats excepte l'índex, que està estès i apunta cap al llibre que l'evangelista sosté amb el seu avantbraç esquerre.

Aquesta és una postura extremadament freqüent en l'art romànic europeu, l'origen de la qual es pot resseguir cap enrere fins l'època imperial romana, quan el gest d'estendre el dit índex era sistemàticament utilitzat en el camp de la retòrica i l'oratòria, fonamentalment per fer indicacions, afirmacions, remarcar o debatre, com va ser descrit, per exemple, al manual de retòrica de Quintilià de Calahorra (Miguélez Caveró 2010, p. 193-194):

«Ans al contrari, quan tres dits corbats (dit petit, cor i anular) resten subjectes sota el polze, llavors s'acostuma a desplegar aquell dit índex, el qual, com diu Ciceró, va usar Cras magníficament (*De orat.* 2, 45, p. 188). Aquest mostra la seva eficiència quan es fan recriminacions i denúncies –indicacions– (d'on té el seu nom, índex):» (Quintilià de Calahorra, *Institutionis Oratoriae*, llibre XI, cap. III, p. 94-95).

Aquesta conducta gestual, que acompanyava i emfasitzava el discurs de l'orador, va ser traspassada a la representació visual, on va arribar a esdevenir el substitut implícit del discurs. El nou art cristià va heretar aquest gest, tant en el context real, és a dir, en la litúrgia i els sermons, com en l'icogràfic, i el va utilitzar en dos



àmbits significatius. Per una banda, la postura del dit índex va esdevenir un atribut de personatges poderosos. És el cas de monarques bíblics, emperadors i reis medievals, que van ser representats habitualment amb el dit índex apuntant cap a dalt en senyal d'autoritat i comandament. Per altra, va ser també la postura que, de manera progressiva, van assimilar un conjunt de personatges dels quals era necessari remarcar la condició d'oradors i/o transmissors d'algun tipus de saber o coneixement, entre els quals hi havia els profetes, apòstols, sants, personatges divins o angèlics.



Figura de sant Joan. Moissac
Abadia de Saint-Pierre. Claustre

És en aquest segon grup on es pot integrar la figura del sant Joan de VINSEUM, que apunta cap al llibre que conté el seu Evangeli. En aquest sentit, la talla catalana es pot comparar, per exemple, amb les figures apostòliques esculpides als pilars del claustre de Saint-Pierre de Moissac. El sant Joan Evangelista presenta una actitud que es pot veure a la dels apòstols Joan i Felip del claustre francès: una mà que emergeix d'una màniga ampla triangular, i que apunta amb el dit índex, com passa en el cas de l'apòstol Joan, encara que aquest no sosté un llibre a l'altre braç, que sí mostra, en canvi, la figura de l'apòstol Felip (Cazes & Scèlles 2001, p. 44 i 191).

Ubicació i funció de la talla

La talla presenta una postura corporal certament atípica, ja que s'inclina lleugerament cap endavant i té les extremitats inferiors flexionades. Tenint en compte aquesta dada, es pot suposar que es tractava d'una talla acoblada a algun tipus de suport, com demostra la proposta museogràfica que es va fer de la peça amb motiu de l'exposició *Barcelona Restaura* el 1980. Però, a més, la postura general del cos convida a pensar que es tractava d'una talla col·locada en alt, de manera que la seva inclinació afavorís

la completa i correcta visualització per part dels fidels, una visualització frontal i possiblement des d'un lloc fix i concret.

Pel que fa a la seva funció, podria ser un grup escultòric que formava part d'una peça de mobiliari litúrgic. En aquest sentit, convé de nou parar atenció sobre els suports de la catedral de Roda d'Isàvena, anteriorment esmentats, per recordar que en un arc cronològic espacial proper al de la talla del sant Joan, van ser creades altres peces de mobiliari litúrgic que van acollir un programa iconogràfic semblant al que va poder tenir l'hipotètic grup escultòric del qual va formar part la talla que ens ocupa.

En referència al tipus concret de mobiliari litúrgic, s'ha assenyalat ja anteriorment la possibilitat d'un baldaquí, encara que les dimensions de la talla potser excedirien les d'un baldaquí (Tarracó 1980; Camps & Lorés 2002, p. 168). Però es podria tractar d'un faristol, semblant al procedent de l'abadia alemanya d'Alpirsbach, elaborat en fusta i avui conservat a l'església evangèlica de Freudenstadt (Trens 1994; Camps & Lorés 2002, p. 168), o fins i tot un púlpit semblant al del mestre Guglielmo, actualment dividit en dues parts i conservat a la catedral de Càller, però procedent del Duomo de Pisa, per a la qual va ser esculpit com una peça única (Calderoni 2000).

Conclusions

L'anàlisi de la talla del sant Joan de VINSEUM, per al qual s'han tingut en compte els resultats tècnics sorgits del procés de restauració de la peça, revela l'existència d'una talla de major complexitat iconogràfica del que podria semblar en un primer moment. Malgrat ser la peça menys coneguda de l'anomenat «Taller d'Erill la Vall», aquesta talla n'és un exponent important, ja que es tracta de l'única escultura atribuïda en aquest taller que no pertany a un grup escultòric iconogràficament vinculat al cicle de la Passió de Crist, com sí ho són les talles dels *Davallaments* i les dues peces de Maria conservades al Fogg Art Museum de Harvard i al Musée national du Moyen Âge de París. Esperem que la celebració d'aquesta exposició, en la qual el sant Joan és convidat a dialogar visualment amb altres peces del taller, sigui el punt de partida per avançar en el coneixement que es té d'aquest grup de peces.

Una talla románica recuperada: el denominado san Juan de VINSEUM, de Vilafranca del Penedès

El proyecto de la obra invitada que presentamos en estas páginas responde a la confluencia de dos factores. En primer lugar, al hecho de que la talla en madera de VINSEUM Museu de les Cultures del Vi de Catalunya muestre una relación directa con una serie de esculturas expuestas en las salas de románico del Museu Nacional. Efectivamente, pertenece al mismo grupo que las tallas de los *Descendimientos de la Cruz* del valle de Boí, englobadas en el entorno del llamado «Taller de Erill». En segundo lugar, con motivo de haberse realizado un laborioso proceso de restauración y análisis a raíz del acuerdo establecido entre el Museu Nacional y el propio VINSEUM. Dicho acuerdo ha permitido profundizar en el estudio de la obra, reconsiderar los conocimientos que ya se tenían de ella y, sobre todo, ha contribuido a recuperarla y revalorizarla.

La escultura en madera, siempre policromada en origen, es otro de los grandes valores del arte románico catalán, dado el gran número y la variedad de ejemplos conservados. El Museu Nacional alberga una serie excepcional con ejemplares muy destacados a los que hay que añadir los que se conservan en otros museos y colecciones particulares, los que siguen como objeto de culto en sus monumentos de origen y los desaparecidos que conocemos a partir de fotografías antiguas.

En este rico contexto, la talla del museo de Vilafranca del Penedès tiene que ocupar, al menos desde ahora, un lugar preferente, a pesar de que nos falta información precisa sobre su origen y su función. Tradicionalmente, ha sido relacionada con las tallas del valle de Boí i el Val d'Aran. Como decíamos, todas estas obras se agruparon en torno al denominado «Taller de Erill», que incluye a un grupo de obras pertenecientes al ámbito noroccidental catalán.

La talla de VINSEUM tiene un interés enorme desde el punto de vista iconográfico. ¿Se trata sencillamente de un san Juan Evangelista, con un águila como símbolo y el potente gesto de señalar el libro? ¿O se sintetizan en la misma pieza otros evangelistas? ¿Era una imagen aislada o formaba parte de un conjunto figurativo más amplio? ¿A qué tipo de mueble litúrgico pertenecía? ¿Un facistol? ¿Un baldaquino o algún otro tipo de escultura de separación de espacios? Algunos de estos aspectos se tratan en el artículo que centra esta publicación y siguen en estudio.

Para esta muestra se ha llevado a cabo un proceso de conservación-restauración imprescindible para garantizar la estabilidad de la talla, acompañado de un pormenorizado estudio científico que ha comportado exámenes y análisis, y que ha permitido profundizar en el conocimiento material y técnico de la obra. La intervención ha consistido básicamente en un tratamiento de desinsectación por anoxia; una limpieza tanto de la superficie de la madera, repleta de cera de antiguas restauraciones, como de los escasos restos de policromía, y la eliminación de estucos añadidos que alteraban los volúmenes y el esmerado trabajo de talla.

El estudio radiológico corrobora los devastadores efectos del ataque de xilófagos que provocó en el pasado la pérdida de elementos significativos del conjunto. Sirve también para comprobar que la escultura está tallada en un solo tronco de árbol frutal, peral según el análisis biológico, donde solo quedan dos fragmentos añadidos de la misma madera, fijados con espigas, en los hombros. La radiografía pone de manifiesto igualmente una pequeña zona de entelado en el cuello del santo así como restos de una capa de policromía subyacente bajo las carnaciones, especialmente en la cara del personaje. Las estratigrafías analizadas muestran una primera capa pictórica, aplicada con un temple proteico, sobre una capa de preparación a base de yeso y una capa posterior encima, aplicada al óleo sobre una nueva preparación. El análisis microscópico de las muestras de color extraídas de los restos que aún permanecen en algunos de los rincones más protegidos ha posibilitado la identificación de los pigmentos utilizados y la forma de aplicarlos. En el rojo hay cinabrio sobre minio. El azul del vestido está elaborado con una mezcla del pigmento de origen vegetal azul índigo (o pastel) con blanco de plomo. El

verde del águila se consiguió aplicando una veladura amarilla sobre la misma mezcla del azul. El libro del santo estaba decorado con oropimente (un amarillo de tonalidad dorada) y se utilizó negro carbón para perfilar detalles decorativos. Las carnaciones originales contienen blanco de plomo y cinabrio.

Nos queda por decir que este proceso ha sido una tarea en equipo de técnicos, de trabajo comparativo, de investigación científica, de restauración y análisis material realizada en estos últimos años, en la que han participado las áreas de Arte Medieval y de Restauración y Conservación Preventiva del Museu Nacional, en colaboración con VINSEUM.

La talla de san Juan de VINSEUM

Análisis iconográfico y gestual

Debido a la calidad de sus piezas y a su excelente estado de conservación, el grupo escultórico del *Descendimiento* procedente de la iglesia de Santa Eulàlia de Erill la Vall ha dado lugar a la acuñación del término «Taller de Erill la Vall» para denominar a un conjunto, mucho más amplio, de tallas en madera. Proceden todas ellas de diversas iglesias del Pirineo occidental catalán: se trata de los grupos del *Descendimiento* de las iglesias de Erill la Vall, Durro y Santa Maria de Taüll, en el Valle de Boi; el denominado *Cristo de Mijaran*, procedente de la iglesia de Santa Maria de Mijaran en la Val d'Aran; dos tallas de figuras femeninas hoy conservadas en el Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard y en el Musée national du Moyen Âge en París, y, finalmente, una talla de san Juan Evangelista conservada actualmente en VINSEUM, entre otras.

Esta última, quizá la obra menos conocida de todo el conjunto, recibe ahora una merecida atención con motivo del proyecto de colaboración establecido entre VINSEUM y el Museu Nacional d'Art de Catalunya, gracias al cual se ha realizado en la pieza una intervención de conservación y restauración.

Se trata de una talla que mide 97,8 x 29,2 x 33,5 cm, realizada en madera de peral, que presenta diversos restos de policromía. Procede de la colección donada por Manuel Trens al museo en 1972, quien la adquirió a un anticuario de la localidad leridana de Trepmp (Pallars Jussà). Este dato, sumado a sus rasgos estilísticos y sus medidas, hace pensar que proceda de la iglesia de alguna localidad del Pirineo occidental catalán (Tarracó 1980, p. 31-32; Camps & Lorés 2002, p. 167-168; Camps & Dectot 2004, p. 72-73).

Análisis iconográfico

La talla de VINSEUM representa una figura masculina con un águila a los pies, por lo que puede ser identificada como el evangelista Juan acompañado de su atributo habitual. Dado que éste suele aparecer en la iconografía románica junto al resto de los evangelistas, es lógico pensar que esta talla formara parte de un conjunto escultórico más amplio, que podría estar constituido por los cuatro evangelistas alrededor de un Cristo. Además de motivos de carácter iconográfico, esta hipótesis podría ser avalada también por el hecho de que, en su lado izquierdo, a la figura le falta una parte y presenta un corte en la madera muy limpio. Sería factible que en ese lado izquierdo la talla estuviera conectada con otra de las figuras de ese hipotético grupo escultórico.

Por otro lado, es preciso llamar la atención sobre el hecho de que en el transcurso de la intervención realizada por parte del Área de Restauración y Conservación Preventiva del Museu Nacional d'Art de Catalunya, se han descubierto en el dorso de la talla dos fragmentos de madera añadidos. Podría tratarse de engarces que posibilitaran la fijación de la talla a algún tipo de soporte. Pero existe también la posibilidad de que se trataran de los engarces para la colocación de algún otro tipo de elemento, por ejemplo unas alas. Desde el punto de vista iconográfico, en principio podría parecer extraña la hibridación entre la representación de una figura alada y la de un evangelista en su forma humana con su

atributo. Sin embargo, sí se pueden encontrar en la iconografía románica diversos ejemplos de figuras humanas aladas que sostienen los símbolos de los evangelistas (Moralejo Álvarez 2004, p. 134-135; Miguélez Cavero 2012, p. 78). Así, en ámbito francés puede destacarse el tímpano de la iglesia de Saint-Aventin-de-Larboust (Haute Garonne, Midi-Pyrénées) y en la península Ibérica puede rastrearse hacia atrás hasta, al menos el siglo X, cuando fueron representados los cuatro evangelistas en su forma humana y con alas en la denominada *Biblia de 920* (León, Archivo de la catedral, Códice 6, fol. 202, 209, 211 y 214).

Sin embargo, la talla del san Juan de VINSEUM tendría paralelos mucho más cercanos en la propia zona pirenaica, donde pueden hallarse varios ejemplos de representación del Tetramorfos en los que cada uno de los animales simbólicos, o al menos varios de ellos, aparecen sostenidos por figuras aladas. Así, pueden reseñarse en soporte pictórico las pinturas de Sant Climent de Taüll, Sant Miquel d'Engolasters y Sant Martí de Fenollar. En ámbito escultórico pétreo son destacables los soportes que en su momento sirvieron de base al sarcófago de san Ramón en la catedral de Roda de Isábena, pero que en origen fueron soporte de un altar, a modo de cariátides, función que hoy en día vuelven a tener. Se trata de cuatro figuras aladas que portan en sus manos los símbolos de los evangelistas.

Por tanto, la posibilidad de que las dos piezas de madera halladas en la parte trasera de la talla de VINSEUM estén relacionadas con la presencia de dos alas podría ser respaldada por la presencia de representaciones semejantes en un entorno geográfico y cronológico próximo. La diferencia consistiría en que la figura de VINSEUM no sostiene el atributo evangélico en sus manos sino que lo muestra a sus pies, así como muestra una actitud gestual ligeramente distinta, que analizamos seguidamente.

Análisis gestual

La figura de san Juan adopta una actitud que consiste en recoger el extremo del manto con su mano izquierda mientras que el brazo derecho se halla en posición horizontal, con todos los dedos de la mano replegados excepto el índice, que está extendido y apunta hacia el libro que el evangelista sostiene con su antebrazo izquierdo.

Es ésta una postura extremadamente frecuente en el arte románico europeo, cuyo origen puede rastrearse hacia atrás hasta la época imperial romana, cuando el gesto de extender el dedo índice era sistemáticamente utilizado en el campo de la retórica y la oratoria, fundamentalmente para hacer indicaciones, afirmaciones, recalcar y debatir, como es descrito, por ejemplo, en el manual de retórica de Quintiliano de Calahorra (Miguélez Cavero 2010, p. 193-194):

«Por el contrario, cuando tres dedos curvados (meñique, corazón y anular) quedan sujetos debajo del pulgar, entonces suele desplegarse aquel dedo índice, del cual, como dice Cicerón, hizo uso Craso magníficamente (*De orat.* 2, 45, p. 188). Éste muestra su eficacia cuando se hacen recriminaciones y denuncias –indicaciones– (de donde tiene su nombre, índice)» (Quintiliano de Calahorra, *Institutionis Oratoriae*, libro XI, cap. III, p. 94-95).

Esta conducta gestual, que acompañaba y enfatizaba el discurso del orador, fue traspasada a la representación visual, donde llegó a convertirse en el sustituto implícito del discurso. El nuevo arte cristiano heredó este gesto, tanto en el contexto real, es decir, en la liturgia y los sermones, como en el iconográfico, utilizándolo en dos ámbitos significativos. Por un lado, la postura del dedo índice se convirtió en un atributo de personajes poderosos. Es el caso de monarcas bíblicos, emperadores y reyes medievales, que fueron habitualmente representados con el dedo índice apuntando hacia lo alto en señal de autoridad y comando. Por otro, fue también la postura que, de manera progresiva, asimilaron un conjunto de personajes en los que era necesario subrayar su condición de oradores y/o transmisores de algún tipo de saber o conocimiento, entre los que se encontraban los profetas, apóstoles, santos, personajes divinos o angélicos.

Es en este segundo grupo en el que puede integrarse la figura del san Juan de VINSEUM, que apunta para el libro que contiene su Evangelio. En este sentido, la talla

catalana puede compararse, por ejemplo, con las figuras apostólicas esculpidas en los pilares del claustro de Saint-Pierre de Moissac. El san Juan Evangelista presenta una actitud que puede verse en las de los apóstoles Juan y Felipe del claustro francés: una mano que emerge de una manga ancha triangular, y que apunta con el dedo índice, como sucede en el caso del apóstol Juan, aunque éste no sostiene un libro en el otro brazo, que sí muestra, en cambio, la figura del apóstol Felipe (Cazes & Scèlles 2001, p. 44 y 191).

Ubicación y función de la talla

La talla presenta una postura corporal ciertamente atípica, ya que se inclina ligeramente hacia delante y tiene las extremidades inferiores flexionadas. Teniendo en cuenta este dato, puede suponerse que se trataba de una talla acoplada a algún tipo de soporte, como demuestra la propuesta museográfica que se hizo de la pieza con motivo de la exposición *Barcelona Restaura* en 1980. Pero, además, la postura general del cuerpo invita a pensar que se trataba de una talla colocada en alto, de manera que su inclinación favoreciera la completa y correcta visualización por parte de los fieles, siendo ésta una visualización frontal y posiblemente desde un lugar fijo y concreto.

En cuanto a su función, podría ser un grupo escultórico que formara parte de una pieza de mobiliario litúrgico. En este sentido, conviene de nuevo llamar la atención sobre los soportes de la catedral de Roda de Isábena anteriormente mencionados, para recordar que en un arco cronológico-espacial próximo al de la talla del san Juan, fueron creadas otras piezas de mobiliario litúrgico que acogieron un programa iconográfico semejante al que pudo haber tenido el hipotético grupo escultórico del que formó parte la talla que nos ocupa.

En lo que se refiere al tipo concreto de mobiliario litúrgico, se ha señalado ya con anterioridad la posibilidad de un baldaquino, aunque las dimensiones de la talla quizá excederían las de un baldaquino (Tarracó 1980; Camps & Lorés 2002, p. 168). Pero podría tratarse de un facistol, semejante al procedente de la abadía alemana de Alpirsbach, realizado en madera y hoy conservado en la iglesia evangélica de Freudenstadt (Trens 1994; Camps & Lorés 2002, p. 168), o incluso un púlpito semejante al del maestro Guglielmo, hoy en día dividido en dos partes y conservado en la catedral de Cagliari, pero procedente del Duomo de Pisa, para la que fue esculpido como una pieza única (Calderoni 2000).

Conclusiones

El análisis de la talla del san Juan de VINSEUM, para el que se han tenido en cuenta los resultados técnicos emanados del proceso de restauración de la pieza, revela la existencia de una talla de mayor complejidad iconográfica de lo que podría parecer en un primer momento. A pesar de ser la pieza menos conocida del denominado «Taller de Erill la Vall», esta talla revela ser un exponente importante, ya que se trata de la única escultura atribuida a este taller que no pertenece a un grupo escultórico iconográficamente vinculado al ciclo de la Pasión de Cristo, como sí lo hacen las tallas de los *Descendimientos* y las dos piezas de María conservadas en el Fogg Art Museum de Harvard y en el Musée national du Moyen Âge de París. Esperamos que la celebración de esta exposición, en la que el san Juan es invitado a dialogar visualmente con otras piezas del taller, sea el punto de partida para avanzar en el conocimiento que se tiene de este grupo de piezas.

Alicia Miguélez Caveró. Instituto de Estudos Medievais Universidade Nova de Lisboa

A Romanesque carving recovered: the Saint John of VINSEUM, in Vilafranca del Penedès

The invited work project we present here is the product of the confluence of two factors. In the first place, the fact that this wooden carving at VINSEUM Museu de les Cultures del Vi de Catalunya reveals a direct link with a set of sculptures exhibited in the Romanesque

section of the Museu Nacional. Indeed, it belongs to the same group as the carvings of the Descent from the Cross in the Vall de Boí, produced at what has become known as the *Taller d'Erill* (Erill Workshop). In the second place, on the occasion of having conducted a laborious restoration and analysis process, fruit of the agreement established between the Museu Nacional and VINSEUM. Thanks to this process, we have been able to carry out a substantially more in-depth study of the piece, to reassess the knowledge of it we already possessed and, above all, to contribute to its recovery and re-appraisal.

Wooden carvings, invariably polychrome in their original state, constitute one of the major treasures of Catalan Romanesque art, given the great number and variety of preserved examples. The Museu Nacional houses an exceptional series of highly exceptional pieces, to which we should add those preserved at other museums and private collections, those which are still worshipped at their original placements and those which have been lost, our knowledge of which has been obtained from old photographs.

In this rich context, the carving at VINSEUM must now be assigned a preferential position, despite the fact that we lack precise information about its origins and function. The carving has traditionally been associated with those from the Vall de Boí and the Val d'Aran. As I mentioned earlier, all these works are associated with the *Taller d'Erill*, which includes a set of pieces belonging to the north-western area of Catalonia.

VINSEUM carving is of enormous interest in iconographical terms. Does it simply portray Saint John the Evangelist with the eagle as a symbol and the cogent gesture of pointing towards the book? Or does the piece constitute a synthesis of other evangelists? Was it an isolated image or did it form part of a larger figurative group? To what kind of liturgical furniture did it belong? A lectern, a baldachin or some kind of structure that served as a partition? Some of these aspects are addressed in the main article here while study of them continues.

For the purpose of this exhibition a major conservation-restoration operation was conducted to guarantee the stability of the carving, together with a meticulous scientific study involving examinations and analysis, thanks to which we now have deeper material and technical knowledge of the piece. In essence, the restoration process involved the use of anoxia to entirely eliminate woodworm; cleansing of both the surface of the wood, which had become covered with wax from previous restorations, and the few remains of polychromy; and the removal of added stucco which altered the volume of the piece and masked the meticulous carving work.

A study using X-rays has revealed the devastating effects of xylophages, which caused the loss of significant elements of the piece. It also served to show that the sculpture was carved from the single trunk of a fruit tree, specifically a pear tree according to the biological analysis, with two added fragments of the same wood at the back, fixed with tenons. The X-ray also reveals a small area of cloth on the saint's neck along with remains of an underlying coat of polychromy, especially on the face of the figure. Stratigraphical analysis has revealed an initial coat of paint, specifically egg tempera, applied to size based on gypsum, with a further coat on top, oil paint applied to a further coat of size. Microscopic analysis of the colour samples extracted from the remains that still remain in some of the more protected areas has made it possible to identify the pigments used and the way they were applied. In the red there is cinnabar on minium. The blue of the tunic is a mixture of indigo (or pastel) pigment of plant origin and lead white. The green on the eagle was obtained by applying yellow glaze on the blue mixture. The saint's book was decorated with orpiment (a golden yellow) and charcoal black was used to outline decorative details. The original flesh colours contain lead white and cinnabar.

What remains to be said is that this process was a team effort involving a number of experts, a comparative task of scientific research, of restoration and of material analysis conducted over recent years by the departments of Medieval Art and of Preventive Restoration and Conservation at the Museu Nacional, in collaboration with VINSEUM.

The carving of Saint John from VINSEUM

Iconographical and gestural analysis

Given the quality of the constituent pieces and their excellent state of preservation, the sculptural group of the *Descent*, originally at the Church of Santa Eulàlia in Erill la Vall, has given rise to the term *Taller de Erill la Vall* (Erill la Vall Workshop) to designate a much larger group of wooden carvings. They all come from a number of churches in the Western Catalan Pyrenees: the *Descent* groups from the churches of Erill la Vall, Durro and Santa Maria de Taüll, in the Vall de Boí; the so-called *Crist de Mijaran*, from the Church of Santa Maria de Mijaran in the Val d'Aran; two carvings of female figures now preserved at the Fogg Art Museum in Harvard University and at the Musée National du Moyen Âge in Paris; and lastly a carving of Saint John the Evangelist now at VINSEUM, among others.

This latter piece, perhaps the least known of the entire set, is now being given the attention it deserves thanks to the collaboration project between VINSEUM and the Museu Nacional d'Art de Catalunya, as a result of which the carving has been restored.

The piece measures 97,8 x 29,2 x 33,5 cm, was carved out of pear-tree wood and presents a number of vestiges of polychromy. It forms part of the collection donated to Museum in 1972 by Manuel Trens, who purchased it from an antique dealer in Tremp (province of Lleida). This fact, together with the characteristics of its style and its dimensions, suggests that it was originally housed in a church somewhere in the Western Catalan Pyrenees (Tarracó 1980, pp. 31-32; Camps & Lorés 2002, pp. 167-168; Camps & Dectot 2004, pp. 72-73).

Iconographical analysis

VINSEUM carving is of a male figure with an eagle at his feet, from which we surmise that the subject is John the Evangelist with his standard attribute. Since John is normally featured in Romanesque iconography together with his other three counterparts, we may logically assume that this carving originally formed part of a larger group featuring the four evangelists around the figure of Christ. This hypothesis is further supported by the fact that a part is missing from the left-hand side of the figure; moreover, this part has been neatly cut off. It would therefore be feasible to assume that on its left side the carving was connected to one of the other figures in this hypothetical sculptural group.

On the other hand, the reader's attention should be drawn to the fact that during the operation conducted by the Restoration and Preventive Conservation Area of the Museu Nacional d'Art de Catalunya it was discovered that two fragments of wood had been added to the back of the carving. While these may have been mounts with which to fix the carving to some kind of support, the possibility also exists that the mounts were placed there in order to accommodate an additional element such as wings. In iconographical terms, such hybridisation between a winged figure and that of an evangelist in human form with his normal attributes might at first seem strange to us; however, Romanesque iconography contains several examples of winged human figures who sustain the symbols of the evangelists (Moralejo Álvarez 2004, pp. 134-135; Miguélez Caveró 2012, pp. 78). In France, for instance, we have the outstanding tympanum of the Church of Saint-Aventin-de-Laroubost (Haute Garonne, Midi-Pyrénées), while on the Iberian Peninsula as far back at least as the tenth century the four evangelists were depicted in human form, though with wings, in the *Biblia de 920* (León, Archivo de la Catedral, Códice 6, fol. 202, 209, 211 and 214).

Nonetheless, the carving of Saint John in VINSEUM has much more recent parallels in the Pyrenean area, where we have come across several examples of the Tetramorph in which each of the symbolic animals, or at least several of them, are sustained by winged figures. Instances of this are the paintings from Sant Climent de Taüll, Sant Miquel d'Engolasters and Sant Martí de Fenollar. In the field of stone sculpture we have

the supports that in their day served as the base for the sarcophagus of Sant Ramon in the Cathedral of Roda de Isábena, although they originally sustained an altar, rather like caryatides, a purpose they have recovered today. The four winged figures hold the symbols of the evangelists in their hands.

Consequently, the hypothesis that the two wooden fragments on the back of VINSEUM carving are linked to the presence of two wings is supported by the presence of similar representations from the same geographical area and approximately the same period. The difference would lie in the fact that VINSEUM figure does not hold the attribute of the evangelist; rather, it lies at the latter's feet. Furthermore, his posture is slightly different, as we shall see below.

Gestural analysis

The figure of Saint John holds one end of his cloak in his left hand, while his right arm is in a horizontal position, with all the fingers of the hand withdrawn except for the index, which points towards the book which the evangelist embraces with his left forearm.

This is an extremely common posture in European Romanesque art, and it may have originated during the Roman imperial period, when the gesture of extending the index finger was systematically used in the fields of rhetoric and oratory, fundamentally to make indications, statements, underline and debate, as we learn, for example, from the manual of rhetoric by Quintilian of Calahorra (Miguélez Caveró 2010, pp. 193-194):

On the contrary, when three fingers (the little, middle and ring) are withdrawn beneath the thumb, this is when the index finger is outstretched which, as Cicero tells us, Crassus used so magnificently (*De orat.* 2, 45, p. 188). This finger is most effective when the orator is making recriminations and denouncements—indications—(hence its name, index' (Quintilian of Calahorra, *Institutionis Oratoriae*, Book XI, chap. III, pp. 94-95).

This gestural conduct, which accompanied and emphasised the orator's discourse, was transferred to visual rendering, where it became the implicit substitute for the discourse. The new Christian art inherited this gesture, both in the real context, that is, in liturgy and sermons, and in the iconographical context, where it was used in two areas of meaning. On the one hand, the posture of the index finger became an attribute of powerful people. This is the case of biblical monarchs, emperors and medieval kings, who were regularly depicted with their index finger pointing upwards as a token of authority and command. On the other hand, it is also the posture which became progressively applied to a set of personages in order to highlight their capacity as orators and/or conveyors of knowledge or wisdom. These personages included prophets, apostles, saints, and divine or angelical figures.

It is in this second group that we might place the figure of Saint John from VINSEUM, who points towards the book that contains his Gospel. In this context, the Catalan carving may be compared, for example, to the apostolic figures sculpted on the pillars of the cloister of Saint-Pierre de Moissac. Saint John the Evangelist is seen in a posture comparable to those of the apostles John and Philip in the French cloister: a hand which emerges from a wide triangular sleeve and points with the index finger, as we see in the case of the apostle John, although the latter does not carry a book in his other arm, unlike the figure of the apostle Philip (Cazes & Scèlles 2001, pp. 44 and 191).

Placement and function of the carving

The posture of the carving is certainly atypical, since the figure leans slightly forward and his lower extremities are flexed. We might therefore assume that the carving was attached to some kind of support, as suggested in the assessment of the figure for the 1980 *Barcelona Restaura* exhibition. Furthermore, the overall posture of the body seems to indicate that the carving was placed in a high position; the fact that it leans forward would therefore have made it easier for the faithful to view it completely and correctly, possibly from a specific fixed position.

As regards its function, it may have formed part of a sculptural group that constituted a piece of liturgical furniture. In this context, I might refer back once again to the supports at Roda de Isábena Cathedral, to remind that reader that the chronological-spatial framework in which we might place the carving of Saint John saw the creation of other pieces of liturgical furniture whose iconographical programme was similar to that which the hypothetical sculptural group to which the carving belonged may have had.

As regards the specific type of liturgical furniture, it has been suggested that it may have been a baldachin, although given the dimensions of the carving, it may not have fitted into a baldachin (Tarracó 1980; Camps & Lorés 2002, p. 168). On the other hand it might have been a lectern, similar to the one from Alpirsbach Abbey in Germany, made from wood and now preserved at the evangelical church of Freudenstadt (Trens 1994; Camps & Lorés 2002, p. 168), or even a pulpit resembling the one by Maestro Guglielmo, today split into two parts and preserved at Cagliari Cathedral, although it was originally housed in the Duomo at Pisa, for which it was sculpted as a single piece (Calderoni 2000).

Conclusions

Our analysis of the carving of Saint John at VINSEUM, which takes into consideration technical findings resulting from the restoration of the piece, we learn that it is of greater iconographical complexity than may appear at first sight. Although it is the least known piece from what is known as the *Taller de Erill la Vall*, it is an important example of the work produced at the atelier, since it is the only sculpture attributed to the workshop that does not belong to a sculptural group iconographically linked to the cycle of the Passion of Christ, unlike the carvings of the *Descents* and the two pieces of Our Lady preserved at the Fogg Art Museum, Harvard, and the Musée National du Moyen Âge in Paris. We hope that this exhibition, in which Saint John is invited to engage in a visual dialogue with other pieces from the atelier, will be a departure point from which to increase our knowledge of this set of pieces.

Alicia Miguélez Caveró. Instituto de Estudos Medievais Universidade Nova de Lisboa

Bibliografia/ Bibliografía/ Bibliography

CALDERONI MASETTI, A. R., *Il pergamino di Guglielmo per il duomo di Pisa oggi a Cagliari*, Pisa, Opera della Primaziale Pisane, 2000.

CAMPS I SÒRIA, J.; DECTOT, X., «Els Davallaments de la Creu de la Vall de Boí i la seva influència. Problemes d'estil i cronologia», *Obres Mestres del romànic. Escultures de la Vall de Boí*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2004, p. 71-79.

CAMPS I SÒRIA, J.; LORÉS I OTZET, I., «Sant Joan Evangelista», BARRACHINA, J.; LLONC, S. (coord.), *La col·lecció somiada. Escultura medieval a les col·leccions catalanes*, Barcelona, 2002, p. 166-169 [catàleg de l'exposició celebrada al Museu Frederic Marès del 4 d'abril al 23 de juny de 2002].

CAZES, Q.; SCÈLLES, M., *Le cloître de Moissac. Chef d'oeuvre de la sculpture romane*, Bordeus-Tolosa de Llenguadoc, 2001.

MIGUÉLEZ CAVERO, A., *Gesto y gestualidad en el arte románico de los reinos hispanos*, Madrid, 2010.

ID., «La Impaginatio como punto de partida: la relación entre texto e imagen en la cubierta

del sarcófago de Alfonso Pérez procedente de Sahagún», M. E. MARTÍN LÓPEZ; GARCÍA LOBO, V. (coord.), *La Impaginatio en las inscripciones medievales*, Lleó, 2012, p. 71-98.

MORALEJO ÁLVAREZ, S., «La lauda sepulcral de Alfonso Ansúrez (+1093): su lugar en el desarrollo de la escultura románica hispánica y sus relaciones con el arte jaqués», *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, Santiago de Compostel-la, Xunta de Galicia, I, p. 131-139.

QUINTILIANO DE CALAHORRA [ORTEGA CARMONA, A. (ed.)], *Sobre la formación del orador. Obra completa*, Salamanca, 2000.

TARRACÓ, E., «Sant Joan Evangelista», *Barcelona restaura, Catàleg de l'exposició d'obres d'art dels segles II al XX dels Museus Municipals d'Art restaurades pels serveis de restauració*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1980, p. 31-33, cat. núm. 8.

TRENS, MN. M., «Col·lecció Mn. Trens. Autopresentació de la col·lecció i guia de la col·lecció», *Olerdulae*, Vilafranca del Penedès, 1994, XIX, p. 5-40, esp. p. 10.



MUSEU
NACIONAL
D'ART DE
CATALUNYA

Museu de les Cultures
del Vi de Catalunya

VINSEUM