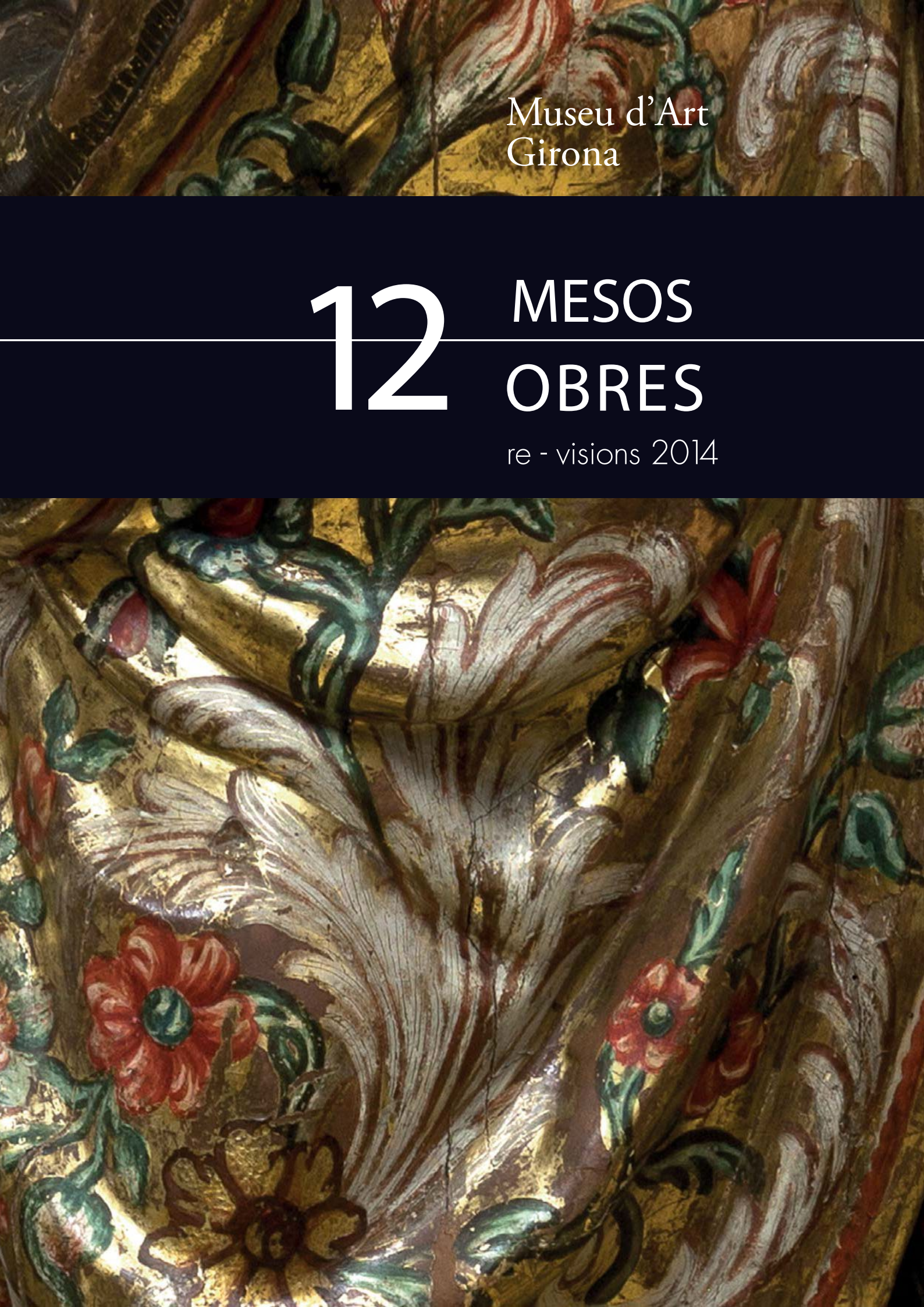




Museu d'Art
Girona

12 MESOS OBRES

re - visions 2014

CATÀLEG

COORDINACIÓ

Aurèlia Carbonell, Antoni Monturiol

ASSESSORAMENT LINGÜÍSTIC

Anna Asperó

FOTOGRAFIES

© Rafel Bosch

DISSENY I MAQUETACIÓ

www.victoroliva.com

IMPRESSIÓ

Impremta Pagès

Dipòsit legal: B-27.778-2014

ISBN: 978-84-393-9240-8

© DE L'EDICIÓ

Museu d'Art de Girona

Agència Catalana del Patrimoni Cultural.

Departament de Cultura.

Generalitat de Catalunya

© dels textos, els autors

© de les fotografies, l'autor

ISBN: 978-84-18986-13-0. 12 mesos, 12 obres.

Museu d'Art de Girona 2014 (ed. Electrònica)



MUSEU D'ART. GIRONA

Pujada de la Catedral, 12

17004 Girona

Tel. 972 20 38 34

www.museuart.com

EXPOSICIÓ

ORGANITZACIÓ I PRODUCCIÓ

Museu d'Art de Girona

DIRECCIÓ

Carme Clusellas

COMISSARIAT

Antoni Monturiol

COORDINACIÓ

Aurèlia Carbonell

DISSENY

Leticia Martín

CONSERVACIÓ / RESTAURACIÓ

Elena Boix

MUNTATGE

Elena Boix

Antoni Monturiol

Jaume Soler

RETOLACIÓ

Impacte Rètols

COMUNICACIÓ

Marina Garcia

12 MESOS
OBRES
re - visions 2014

17 gener – 12 abril 2015

Índex

Mica en mica CARME CLUSELLAS I PAGÈS	4
12 mesos, 12 obres. re-visions 2014. Els autors ANTONI MONTURIOL I SANÉS	5
Gener · <i>Mare de Déu del Mont</i> SÍLVIA AULET I SERRALLONGA	6
Febrer · <i>Pistola</i> ROSER VILARDELL I ARÉVALO/ FLORENCI CRIVILLÉ I ESTRAGUÉS	10
Març · <i>Càntir del drac de La Bisbal d'Empordà</i> ORIOL CALVO I VERGÉS	14
Abril · <i>Hsüan Tsung, emperador de Carme Sanglas i Gispert</i> CARME SAIS I GRUART	18
Maig · <i>Santa Eulàlia de Sant Feliu de Guíxols de Domènec Rovira el Major [atribuït]</i> CRISTINA RIBOT I BAYÉ	22
Juny · <i>Corpus a Girona d'Ernest Dalmau i Corominas</i> MARIA CARME RIBAS I MORA	26
Juliol · <i>Variació 7 B de Carles Fontserè i Carrió</i> RICARD PLANAS I CAMPS	30
Agost · <i>Autoretrat a la Barceloneta de José Luis Cuevas Novelo</i> CECILIA MANDRILE	34
Setembre · <i>Ball del Gambeto a Riudaura de Marian Vayreda i Vila</i> JOAN SALA I PLANA	38
Octubre · <i>Retaule de Santa Cristina de Corçà de Miquel Torell [atribuït]</i> PERE FREIXAS I CAMPS	42
Novembre · <i>Girone en Catalogne de Nicolas Perelle (gravador)</i> JOAQUIM NADAL I FARRERAS	46
Desembre · <i>Bol àrab mameluc</i> ISBER SABRINE	50

Mica en mica

Cada mes, al llarg de l'any, el Museu d'Art de Girona proposa una obra a estudi i comentari en el marc d'un programa de difusió de les col·leccions que ja fa anys que s'esdevé, amb el nom genèric d'*Un mes, una obra*.

Cada mes es presenta una obra acompanyada d'una fitxa comentada. La tria de les obres no és aleatòria, si bé el ventall de temàtiques, cronologies i estils és molt ampli. L'amplitud de la mostra no és res més que el reflex de les singularitats dels fons i les col·leccions que custodia, gestiona i difon el Museu d'Art i respon a la voluntat de seleccionar, cada any, obres que cobreixin aquest espectre: des del romànic fins al segle xx, des de la pintura fins al dibuix, des de grans retaules fins a objectes d'ús domèstic.

Tampoc és aleatòria la proposta dels autors d'aquests estudis i comentaris d'obra. Cadascun d'ells és triat en funció del seu bagatge i coneixement respecte a les cronologies, els estils o les singularitats de les obres. La seva lectura de la peça, a més d'aportar-nos un millor coneixement, enriqueix l'exposició de l'obra i afegeix noves mirades i sobretot nous relats sobre una obra que ha reposat muda, a vegades en exposició i d'altres als fons del magatzem. De mica en mica, mes a mes, hem anat sumant coneixement, afegint expertesa i oferint una millor difusió d'obres i objectes a aquell públic més interessat, que entenem que demana més informació i que –així ho esperem– valora poder aturar-se i aprofundir en el coneixement d'una obra, en la descoberta d'una història.

També, en els últims anys, en tancar el cicle, s'ofereix una mostra final que, amb el títol *12 mesos, 12 obres. re-visions 2014*, presenta agrupades i acompanyades de les corresponents fitxes la pràctica totalitat de les obres escollides durant aquell any. També enguany oferim aquesta possibilitat, però hi afegim un element més: aquesta petita publicació monogràfica que ara us presentem. A manera de catàleg, hi hem recollit totes les fitxes i estudis que s'han anat realitzat i mostrant a les sales d'exposició al llarg d'aquest any 2014.

La recopilació afegeix un nou sentit a la proposta: la de fer una lectura més reposada de tots i cadascun dels textos, la d'entretenir-se en l'enfocament que cadascun dels autors ha volgut donar al comentari –malgrat la limitació d'espai– i finalment la d'aprofundir en el coneixement d'unes obres que esperen tornar a ser mirades, observades i reconegudes després de la lectura d'aquestes pàgines.

És una proposta que fem realitat en paral·lel amb l'edició de les fitxes i els estudis realitzats al llarg de 2013. La voluntat és continuar en aquesta línia en l'any que encetem i, mica en mica, anar confeccionant una compilació, a manera de catàleg, d'una àmplia mostra dels fons del Museu d'Art.

Us posem, doncs, a les mans un tast d'aquest museu, un curt passeig per algunes de les seves obres, destacades o curioses, i la possibilitat de fer-ho guiats per experts coneixedors que us acompanyaran en aquest recorregut, asseguts còmodament o bé tot itinerant per les sales del Museu d'Art de Girona.

Carme Clusellas i Pagès

Directora del Museu d'Art de Girona

12 mesos, 12 obres re-visions 2014. Els autors

La tria dels autors dels textos de les 12 peces d'aquest any 2014 s'ha fet d'acord amb criteris diversos, que a voltes amplien els angles d'apropament sobre els objectes per oferir una visió més polièdrica sobre les obres. Hi ha autors que a vegades, tot i el seu prestigi científic, no han realitzat cap text dins aquesta activitat del Museu. És el cas, per exemple, de Joaquim Nadal, a qui vam encarregar un text a partir d'un gravat del segle XVII per situar-lo en el marc del Tricentenari.

El mes de maig i dins la celebració del Dia Internacional dels Museus, l'activitat *La Joia del Museu* es va organitzar entorn del Ball del Gambeto. El Museu va portar els balladors d'aquesta dansa a la plaça dels Apòstols de la catedral de Girona, vinculant així l'actuació amb el quadre que representa aquest ball, obra de Marian Vayreda. Per aquest motiu, el text es va encarregar a Joan Sala, coneixedor de l'obra. En alguns casos s'han encarregat articles sobre obres de les quals es tenia poca informació i que no havien format part encara d'aquesta activitat. Roser Vilardell i Florenci Crivillé, per exemple, estan vinculats al Museu de Ripoll, centre productor de pistoles i armes. Sílvia Aulet va realitzar una tesi sobre turisme religiós i vam voler introduir aquest punt de vista a través d'una imatge emblemàtica, la Mare de Déu del Mont (provinent d'un santuari), posant en relació així la imatge amb el turisme religiós. El mateix es pot dir d'Oriol Calvo, director del Museu del Càntir d'Argentona, gran coneixedor de la tipologia del càntir i també autor d'un dels textos.

Pel que fa a la imatge de Santa Eulàlia, es va escollir l'escultura poc després que l'obra tornés al Museu després d'haver-la sotmès a un procés de restauració. L'autora és una jove historiadora, Cristina Ribot.

L'obra d'Ernest Dalmau es va escollir després de la donació de l'obra per part dels germans Ribas Mora, descendents de l'emblemàtica Granja Mora de Girona. El text es va encarregar a Maria Carme Ribas, vinculada al món cultural gironí i autora de diversos articles publicats a la premsa de Girona. En el cas del retaule de Santa Cristina de Corçà, Pere Freixas, exdirector del Museu d'Història de Girona, ens va comentar que ell proposava una atribució sobre l'autoria d'aquest retaule. Així, el seu text serveix d'inici per al debat científic sobre la seva proposta.

El Museu conserva als magatzems un pot àrab. Sempre hem pensat que tenia una importància més gran de la que quedava recollida a les dades conservades sobre la seva història. El text vam encarregar-lo a Isber Sabrine, arqueòleg d'origen siríà vinculat a la UdG i establert a Girona, que ha treballat en la salvaguarda i la protecció del patrimoni del seu país.

D'entre les tres darreres obres escollides –més contemporànies– en trobem una de Fontserè, més conegut com a cartellista durant els anys de la Guerra Civil espanyola; el text es va encarregar a Ricard Planas, coneixedor de l'obra d'aquest autor. Vam decidir encarregar el text de l'obra de Carme Sanglas a Carme Sais, directora del Centre d'Art Contemporani de Girona i coneixedora de l'obra de Sanglas. L'obra de Cuevas, forma part del conjunt de litografies de la Polígrafa que custodia el Museu. Vam encarregar el text a una artista i professora argentina que imparteix classes a la University of the West of England.

Amb aquesta aproximació, aconseguim que les temàtiques siguin extraordinàriament àmplies i, a més, les aportacions dels diferents autors eixamplen al màxim els punts de vista i ens permeten incorporar-los a la manera d'apropar-nos a les obres.

Antoni Monturiol i Sanés
Comissari de l'exposició

Gener 2014

La imatge de la Mare de Déu del Mont es venerava al santuari del mateix nom fins fa relativament poc, però va ser traslladada al Museu d'Art per motius de seguretat a principis de la dècada dels noranta del segle passat.

Em va sorprendre la devoció que professaven alguns fidels cap a aquella imatge.

És una talla gòtica, de pocs pams d'alçada, que fou realitzada en alabastre i policromada al segle XV. Representa la Verge sedent damunt unes roques amb el Nen a la falda. És una de les talles més boniques d'aquesta època.

Tanmateix, no són aquests atributs els que la fan especial; els motius tenen un origen més profund, més íntim, més personal i estan relacionats amb el culte a aquesta verge.

La devoció a la Mare de Déu ha estat ben arrelada des del principi. Des de poc temps després de la construcció del santuari, pelegrins i romeus de les contrades del voltant hi han acudit en pelegrinatges i romeries. Al segle XVI ja es va crear una confraria al voltant del santuari, que és el precedent de l'actual associació Amics del Mont.

Sílvia Aulet i Serrallonga

Mare de Déu del Mont

Segle XV · Alabastre policromat

80 x 40 x 28 cm

Núm. reg. MDG 2673

Fons Bisbat de Girona



Fa un parell d'anys, a principis de curs, vaig fer una visita al Museu d'Art per preparar una sortida amb els alumnes. Mentre passejava per les sales vaig trobar uns bons amics. Em van explicar que havien anat al museu a fer una visita a la Mare de Déu del Mont: era el 8 de setembre, diada de les marededéus trobades. La imatge es venerava al santuari de la Mare de Déu del Mont fins fa relativament poc, però va ser traslladada al Museu d'Art per motius de seguretat a principis de la dècada dels noranta del segle passat.

Em va sorprendre la devoció que professaven cap a aquella imatge. I vaig estar una bona estona contemplant-la. És una talla gòtica, de pocs pams d'alçada, que fou realitzada en alabastre i policromada al segle XV. Representa la Verge sedent damunt unes roques amb el Nen a la falda. És una de les talles més boniques d'aquesta època.

Tanmateix, no són aquests atributs els que la fan especial; els motius tenen un origen més profund, més íntim, més personal i estan relacionats amb el culte a aquesta verge.

La devoció a la Mare de Déu ha estat ben arrelada des del principi. Des de poc temps després de la construcció del santuari, pelegrins i romeus de les contrades del voltant hi han acudit en pelegrinatges i romeries. Al segle XVI ja es va crear una confraria al voltant del santuari, que és el precedent de l'actual associació Amics del Mont (passant per la comissió de reconstrucció del santuari i el patronat).

Nombrosos autors han estudiat aquest fenomen, que W. Christian (1976) defineix com a localisme (un dels trets essencials dels santuaris), focalitzant-se sobretot en la imatge de la Verge que s'hi venera. I és molt important que aquesta imatge hagi manifestat el seu desig d'estar en aquest enclavament per tal d'ajudar i protegir el conjunt de persones que viuen a la zona de proximitat. Això es posa de manifest a les nombroses llegendes dels santuaris, i el Mont no n'és una excepció.

La Mare de Déu del Mont és una imatge trobada. Diu la llegenda que la va trobar un pastor que menava un ramat de bous. Va observar el comportament estrany d'un dels seus animals i en acostar-se al lloc que li assenyalava, encuriós, va apartar unes pedres i allà la va trobar.

Aquesta imatge va ser traslladada al monestir de Sant Llorenç, on va ser venerada. De fet, hi ha constància documental d'aquest fet des de 1222. Això ha fet pensar, erròniament, que abans del santuari actual ja existia un altre santuari. No és així, ja que els primers documents que ens parlen de la veneració a la Mare de Déu del Mont fan referència al culte que se li feia dins el monestir.

Fou a principis del segle XIV quan es decidí construir un santuari permanent fora del monestir, a la part més alta de la muntanya. Segons ens explica Verdaguer, l'abat del monestir, en somnis, va rebre instruccions de construir una església dedicada a la Verge fora del monestir. Així ho feren i començaren les obres al pla de Solls, però just l'endemà van trobar totes les eines al capdamunt de la muntanya del Mont. Aquest fet es va repetir diverses vegades fins que van entendre que era voluntat de la Verge estar al cim de tot de la muntanya i es va construir el santuari actual.

Les llegendes compleixen, en la immensa majoria de casos, una funció justificadora de la ubicació actual de molts dels nostres santuaris, amb un radi d'influència clarament local. Aquest localisme fa que es manifesti a l'entorn del santuari una autèntica cultura popular que el converteix en un focus del ser, el sentir i l'expressió d'un poble. L'espai geogràfic proper al santuari, des del punt de vista devocional, és el que alguns autors anomenen «territori de gràcia».

Prat (1989), en un estudi sobre santuaris a Catalunya, intenta explicar les causes de les àrees devocionals però cap de les hipòtesis treballades dóna resultats concloents. Afirmar, però, que per a molts devots no és tant l'espai sagrat del santuari com la imatge la que condensa tota la virtut i el poder sobrenatural. A la percepció comuna són les imatges les que gaudeixen de gràcia, virtut i favor, reforçant així les teories de W. Christian en el sentit que és la imatge la principal atracció del santuari per a molts devots.

Per tant, podem dir que és amb la imatge amb qui s'estableix un codi comunicatiu a base de signes i símbols lingüístics o corporals (vot, exvots, ofrenes, flors, ciris, misses...). Els fidels ofereixen a la imatge (Verge) els seus dons i demanen a través del llenguatge ritualitzat la seva protecció.

Així ho recull Mn. Cinto en els goigs a la Mare de Déu del Mont:

*Oh reina i sobirana
regneu en eixa plana,
regneu en tots els cors.
Que vostra mà ens empara;
Salvau-nos dolça Mare
dels pobres pecadors.*

Sílvia Aulet i Serrallonga

Abellan, Joan Anton, *Els goigs de la Mare de Déu del Mont*, Girona, Patronat de la Mare de Déu del Mont, 2007.

Catalunya romànica, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1984-1998, vol. 4, p. 137-140.

Carreras i Péra, Joan, *El Mont: ahir un monestir, avui un santuari*, Girona, Patronat de la Mare de Déu del Mont-Centre d'Estudis Diocesà, 1988.

Marquès i Planagumà, Josep M., «El Mont i les noves dades sobre el monestir i el santuari», *Annals [del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca]*, 1 (1984-1985), p. 107-136.

Prat Carós, J., "Los santuarios marianos en Cataluña: Una aproximación des de la etnografía" dins C. Álvarez Santaló, M. J. Buxó Rey & S. Rodríguez Becerra (Eds.), *La religiosidad popular* (Vol. III ed., pp. 211-254). Barcelona, Anthropos, 1989.

Prats, Modest; Carreras, Joan, *Verdaguer a la Mare de Déu del Mont*, Salt, Edicions del Pèl, 1984.

Pujol i Fabrelles, David, *La Mare de Déu del Mont*, Figueres, Consell Comarcal de l'Alt Empordà; Olot, Consell Comarcal de la Garrotxa; Banyoles, Consell Comarcal del Pla de l'Estany, 1999 [reimpr. 2005].

Rodríguez Vilagran, Àngela, *Maria als santuaris del Bisbat de Girona: devoció, història, tradicions, natura, excursions, gastronomia...*, Barcelona, Delegació de Pastoral de Turisme i Santuaris del Bisbat de Girona, 2004 (2a ed.).

Verdaguer, Jacint, «La ermita del Mont» [1884], dins *Excursions i viatges*, ed. Narcís Garolera, Barcelona, Barcino, 1991, vol. 2, p. 283-317 [a les p. 286-291].

Vila, Pep, «Un devot empordanès puja a la Mare de Déu del Mont», *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, 37 (2004), p. 407-411.

Febrer 2014

Es tracta d'una pistola europea datada del segle XVIII, segurament d'origen francès, que posa de manifest la importància que tingué la indústria ripollesa d'armes de foc portàtils, creadora d'escola més enllà de les nostres fronteres. Per a una població com Ripoll, disposar d'una de les millors indústries d'armes durant els segles XVI, XVII, XVIII i primer terç del segle XIX suposà, per una part, el reconeixement internacional que encara avui manté i, per l'altra, sofrir també els patiments i les dures conseqüències dels conflictes bèl·lics de l'època, amb repetides incursions a la localitat per intentar apropiar-se de productes i dominar la fabricació d'armes.

Roser Vilardell i Arévalo / Florenci Crivillé i Estragués

Pistola

Segle XVIII · Fusta, ferro i argent

13 x 30,5 x 6 cm

Núm. reg. 244.956

Fons d'Art Diputació de Girona



Es fa difícil concretar els orígens i l'inici d'aquesta indústria, que a Catalunya apareix durant el segle XIV. En el decurs de l'edat mitjana, a Ripoll ja es fabricaven eines agrícoles, reixes i armes blanques. En una referència documental del 1550 consta que a la vila hi ha un bal·lester. Un segle més tard hi trobem documentades comandes de canons i armes ripolleses. El cas de Ripoll va ser excepcional, gràcies a la convergència d'una sèrie de factors que van fer no tan sols que hi aparegués una indústria armamentística primerenca i continuada, sinó també que esdevingués una de les més rellevants d'Europa.

L'armeria ripollesa no hagués estat possible sense l'habilitat apresada per tradició en el treball del metall i l'existència del procediment de la farga catalana per a l'obtenció del ferro i de l'acer, que disposava dels importants meners de la vall de Ribes, d'aigua abundant com a força motriu gràcies al curs dels rius Ter i Freser, i de boscos per obtenir el carbó vegetal per fondre el mineral. A finals del segle XVII a Ripoll hi havia establerts més de cent mestres armers. L'especialització dels tres oficis implicats en la manufactura de les armes ripolleses va ser, en part, la clau per assolir la perfecció tècnica i la qualitat dels acabats que els donarien projecció internacional. Arribaren a ser articles d'exportació a la Península, als països de l'àrea mediterrània i també a les colònies de Cuba i Mèxic, i encara avui podem contemplar-ne en nombrosos museus d'arreu del món. Els menestrals treballaven amb absoluta independència, tots vinculats però per l'ofici i agrupats sota la confraria de Sant Eloi, que actuava com a garant de la qualitat del producte i controlava el desenvolupament de l'aprenentatge.

Cal distingir entre aquelles armes fetes «en sèrie» i destinades a l'ús militar i les treballades per encàrrec i reservades a particulars, que podríem definir com a peces de luxe. Aquestes últimes, a part de la tecnologia, es distingeixen per la bellesa dels seus gravats. La diferència de preus entre les unes i les altres era força considerable. A principis del segle XVIII, un exemplar corrent podia costar uns 50 rals, mentre que un d'ornamentat arribava a valdre al voltant de 150 rals (sempre en funció dels materials i els acabats).

Per tal de conèixer millor la indústria de les armes de foc portàtils ripolleses és bàsic comprendre quins eren els diferents oficis que feia possible la producció. Els canoners s'ocupaven de fer els canons, una de les peces més importants de l'arma, ja que qualsevol deficiència o desperfecte durant la fase d'elaboració podia suposar un perill real per a qui l'havia d'utilitzar. La confraria de Sant Eloi en regulava estrictament el procés de fabricació. Un per un havien de ser examinats i comprovats abans de ser venuts. Cada canoner els construïa al seu taller, però era imprescindible rectificar-los en un tornall de barrinar canons, una instal·lació que compartien dos o tres artífexs i on es duia a terme una de les feines més delicades en tot el procés, ja que en depenia el calibratge de la peça. Els panyetaires es dedicaven a construir el pany, el mecanisme que servia per disparar l'arma. Els més antics són els de roda, elaborats entre la segona meitat del segle XVI i principis del segle XVII. Es tractava d'un tipus complex i car, però segur. A partir de la primera meitat del segle XVII es desenvolupa el de pedra foguera, molt eficaç, que el primer quart del segle XIX seria substituït pel de pistó. I, per acabar, hi trobem els encepadors, que a més d'elaborar l'encep

(la part de fusta), es responsabilitzaven de deixar la peça acabada, muntant-hi el canó i el pany que havien comprat prèviament. Canoners i panyetaires gairebé sempre hi deixaven gravades marques de l'autoria.

La tradició metal·lúrgica va passar de la fabricació de ballestes i punyals a la perfecció tècnica i estètica d'aquestes armes de foc tan ben construïdes. La col·lecció que exposa el nostre museu, referent mundial sobre el tema, és molt valuosa. Hi figura una bona mostra de les èpoques de fabricació i dels diferents tipus que van sortir dels tallers de Ripoll en el decurs de la seva existència: pistoles, escopetes, pedrenyals, fusells, terceroles i trabucs.

Roser Vilardell i Arévalo / Florenci Crivillé i Estragués

Agraïm al senyor Xavier Sala, col·leccionista i estudiós del tema, el seu amable assessorament.

Març 2014

Càntir artístic o decoratiu propi de la producció bisbalenca dels primers anys del segle XX, fet a torn i decorat manualment amb la forma d'un drac (que cal relacionar amb la llegenda de Sant Jordi), motiu relativament habitual dins aquesta producció, caracteritzada per motius iconogràfics clarament catalanistes. Per tal de crear una major sensació d'acabat metal·litzat, la terrissa negra o fumada és brunyida, fet que li atorga una gran brillantor. És impossible determinar amb certesa qui n'és l'autor, ja que el càntir no està signat i no té marca de cap tipus, tot i que l'autoria ballaria entre els tres artistes que van protagonitzar aquesta singular producció de La Bisbal: Joan Bagué, Sebastià Padrós i Manuel Ferran.

Oriol Calvo i Vergés

Càntir del drac de La Bisbal d'Empordà

1900-1910 · Terrissa negra o fumada

33 cm (alçada) x 19 cm (amplada) x 13 cm (diàmetre base)

Núm. reg. 250.174

Fons d'Art Diputació de Girona



DESCRIPCIÓ. Es tracta d'un càntir artístic amb peanya amb forma de peu de copa clàssic. Damunt del peu hi trobem la botxa o la panxa del càntir, i les dues parts estan separades per una petita anella que sobresurt. La botxa és quasi esfèrica, tot i que la seva forma resulta poc visible per la profusa decoració amb additaments, que constitueix l'element més característic d'aquest exemplar. Per damunt de la botxa hi trobem el broc petit o galet, de forma cònica i totalment erecte. L'altre broc, el gros, queda integrat dins dels elements decoratius del càntir.

La decoració del càntir, que ocupa quasi la totalitat del cos i forma part de la nansa i del broc, està basada en la figura d'un drac i unes flors que podrien evocar roses, per vinculació amb la llegenda de Sant Jordi. La figura del drac comença amb el cap a l'extrem oposat del galet i a partir d'aquí fa una volta sobre si mateixa tot donant forma a una nansa circular, mentre que la resta del cos del drac continua a una banda del càntir, enganxat a la botxa, amb forma d'essa fins a la cua, que acaba en una forma similar a la d'una àncora. La part de la cua que fa la volta a la nansa té una mena d'escames a la part superior.

La boca del drac està totalment oberta i fa la funció de broc gros del càntir. El cap té els dos ulls que surten de forma prominent, mentre que damunt de la boca hi ha les fosses nasals i a partir d'allà continua el cos de l'animal amb forma de serp. En tot el cos hi té un picotejat, molt regular, fet possiblement amb algun tipus d'artefacte sobre el fang tendre quan encara no se li havia donat la forma rodona. De fet, el cap i la resta del cos estan composts per elements diferents que després s'han unit per donar forma al cap. Cal tenir en compte que el drac, per la seva forma de broc, ha d'estar foradat i connectat amb l'interior de la botxa. Just a sota del cap hi trobem unes flors, possiblement roses (tot i que són difícils d'identificar), algunes de les quals tenen els pètals trencats. Finalment, cal esmentar que bona part del cos del càntir està cobert per una textura difícil d'identificar, que sembla aigua, tot i que també podria tractar-se de les ales del drac.

TÈCNICA. Aquesta peça està feta amb una doble tècnica de modelatge: d'una banda el cos i el peu estan fets al torn de terrisser, mentre que tots els elements decoratius estan fets totalment a mà, amb tècnica escultòrica tradicional amb argila. És possible, fins i tot, que les dues parts estiguin fetes per persones diferents, com veurem després.

El càntir és de terrissa negra o fumada, és a dir, s'ha fet amb argila vermella, però durant la darrera part del procés de cocció s'han tapat totes les xemeneies del forn i s'hi ha posat llenya (sovint verda) per tal de fer el màxim fum possible (d'aquí el terme *terrisa fumada*). L'ennegritment de la terrissa es produeix per reducció, és a dir, per la manca d'oxigen a l'atmosfera del forn, que fa tornar la terrissa de color negre (al contrari del que passa amb l'atmosfera oxidant, que la fa tornar vermella a causa dels òxids de ferro presents a la terra). Un cop cuita, la peça ha estat brunyida (fregada amb un drap) per tal de donar-li brillantor.

ENTORN ARTÍSTIC, CONTEXT SOCIAL I AUTORIA. Som davant d'un càntir clarament inserit dins la producció bisbalenca dels primers anys del segle XX, de renovació del llenguatge de la ceràmica, que trenca clarament amb la producció tradicional, tant de càntirs com d'altres atuells i peces ceràmiques de La Bisbal. Es tracta d'un càntir la funcionalitat del qual no és en absolut utilitària, sinó decorativa i artística, i s'afegeix a una important sèrie que sovint s'ha enquadrat en el modernisme.¹ Tanmateix, no respon exactament als canons artístics d'aquest moviment artístic, que sí que trobem clarament en els càntirs d'aquesta època fets a Olot, on observem asimetries, elements decoratius basats en el «cop de fuet» o la figura femenina extremadament estilitzada derivada del simbolisme. Es tracta sempre de càntirs plans de dues cares fets a motlle (normalment per premuda) i sovint pintats en fred amb pàtines metal·litzades.

Per contra, a La Bisbal els càntirs d'aquest període són rodons, modelats al torn i decorats amb afeïtons o additaments de forma manual –un per un–, la qual cosa impedeix que hi hagi dos exemplars iguals. En diversos exemplars alguns elements de la decoració es poden fer a motlle per premuda. Un altre element singular de la producció bisbalenca és la cuita reductora, que dóna com a resultat el color negre. Per tal de millorar-ne l'acabat i potenciar la similitud amb els acabats metal·litzats, aquests càntirs sovint es brunyeixen de manera total o parcial, fet que els dóna una brillantor molt especial.

Els elements decoratius són molt variats, però majoritàriament fan referència a temàtiques catalanistes, cosa que ens indica la clara intencionalitat política d'aquesta producció (fet quasi exclusiu de La Bisbal). Alguns d'aquests additaments típics són símbols dels segadors, com la falç, la garba, l'escut de Catalunya o símbols republicans, com la gorra frígia o la Marianne. Encara més indicatives de la intencionalitat reivindicativa del fet nacional català són unes inscripcions que anaven inserides dins uns espais acotats amb una doble línia, també anomenats «compartiments». Algunes d'aquestes inscripcions trobades en càntirs contemporanis al que estudiem diuen: «Visca Catalunya», «Patria, Fides, Amor» (lema dels jocs florals), «República Federal», «Solidaritat Catalana» o «Lo Drach de Sant Jordi». La major part d'aquests càntirs tenen la nansa amb forma de tija vegetal, amb les mateixes línies que aquest càntir del drac. Curiosament, al càntir que estudiem no hi ha cap mena d'inscripció (tampoc signatura, ni any, ni lloc de producció).

Pel que fa a la figura del drac al càntir, en coneixem com a mínim dos més de La Bisbal, a banda que és un element que també apareix a Breda. Aquesta figura mitològica cal enquadrar-la a la llegenda de Sant Jordi, patró de Catalunya, un símbol de catalanitat que trobem repetit en infinitat d'elements artístics modernistes catalans (com als edificis de l'arquitecte Josep Puig i Cadafalch). Es tracta, doncs, d'un clar símbol de catalanitat dins l'ampli moviment de reivindicació nacional iniciat el segle XIX amb la Renaixença i que en els primers anys del segle XX viu un dels moments de màxima intensitat, fins que la dictadura de Primo de Rivera el talla de soca-rel. De fet, el drac és el personatge pervers de la llegenda al qual cal matar i que, és clar, hom identifica amb els enemics de la nostra pàtria.

Els autors d'aquesta producció de càntirs bisbalencs són tres: Joan Bagué i Rodà, Sebastià Padrós i Manuel Ferran. En alguns casos signaven, dataven i posaven el lloc d'origen («La Bisbal») a les seves obres, majoritàriament càntirs, però també gerros, florerers i petits objectes com ara portaescuradents o tinters. És quasi impossible distingir l'obra d'aquests autors quan no està signada, ja que tots els seus càntirs tenen trets similars, especialment els de Joan Bagué i Sebastià Padrós. Joan Santanach² planteja, fins i tot, la possibilitat que Bagué i Padrós treballassin junts, potser fins a l'any 1906, el primer tornejant i el segon decorant a mà.

Es tracta de peces d'una notable qualitat artística, fetes amb mitjans escultòrics, que contrasten amb la producció terrissaire tradicional de La Bisbal, molt repetitiva, amb pocs canvis i amb processos de producció en què no seria acceptable la decoració escultòrica individualitzada. Això feia que aquesta producció artística fos força cara, cosa que explica que els exemplars que ens han arribat siguin escassos, sobretot si ho comparem amb l'abundància dels càntirs tradicionals bisbalencs.

Oriol Calvo i Vergés

1. Santanach, Joan. Guió exposició *Els Càntirs Modernistes*. Museu del Càntir d'Argentona, 2005 (text inèdit)

2. Santanach, Joan, op. cit.

Abril 2014

La màgia de la pintura de Carme Sanglas rau en la creació d'imatges narratives i enigmàtiques a partir d'elements característics, com són el fons crepuscular, la figura misteriosa, el simbolisme i la lluminositat del pa d'or.

A la pintura *Hsüan Tsung, emperador*, la representació onírica evoca un significat transcendent. La figura arquejada, l'horitzontalitat extrema i la simplicitat compositiva conviden a la contemplació serena de l'obra.

El jacent representa l'emperador de la Xina Hsüan Tsung. Tsung es va enamorar de Yang Guifei, concubina del seu fill. Junts van cultivar la música, la poesia i el seu amor. Quan ella va morir, Tsung va abdicar.

Carme Sais i Gruart

Hsüan Tsung, emperador Carme Sanglas i Gispert

1991 · Tècnica mixta sobre fusta

60 x 174 cm

Núm. reg. 134.601

Fons d'Art Diputació de Girona



Enyor d'una nit calma

*Enfront del llit, un raig de lluna clar.
En terra, em dic, comença ja a gebrar?
Aixeque el cap: mire brillar la lluna.
Recline el cap: m'enyore de la llar*

Poema de Li Po,
versió catalana a cura d'Eduard J. Verger

Hsüan Tsung, emperador és una pintura de l'artista Carme Sanglas realitzada el 1991. Es tracta d'un tremp sobre fusta, de textura mat i colors foscos, que contrasten amb el pa d'or aplicat amb la voluntat de reforçar el significat simbòlic de l'objecte representat.

Carme Sanglas va presentar aquesta obra a la segona Biennal de Girona i va guanyar un accèssit. La peça va passar a formar part del fons d'art de la Diputació de Girona i des de 2005 es conserva en dipòsit al Museu d'Art.

La pintura, d'acusada horitzontalitat, representa l'emperador de la Xina Hsüan Tsung (唐玄宗). La seva figura descansa inerta tot dibuixant una corba que simbolitza l'existència sublim de l'emperador i, al mateix temps, la funció protectora que va exercir aquest mandatari sobre el seu imperi. La silueta arquejada omple un paisatge dramàtic i roman estàtica dins la foscor del crepuscle d'una època que culmina amb la mort del mític governant xinès.

Llum, forma, or i color són elements del llenguatge descriptiu habitual de Carme Sanglas. La seva pintura figurativa i simbòlica suposa una particular relectura de la iconografia medieval i barroca. Recorre a la iconografia descriptiva per al·ludir a un món simbòlic, mític i màgic, simplificant les formes esquemàticament, cuidant els detalls ornamentals en or per donar sumptuositat a les obres, emprant sobriament l'ús dels colors predominantment foscos. Són símbols i recursos que l'artista utilitza per suggerir i comunicar les diverses lectures i significats de les seves creacions, per transmetre una sensació de temps en relació amb uns espais i personatges evocadors que ens criden l'atenció i ens suggereixen preguntes.

Qui va ser Hsüan Tsung?

Què va atreure l'atenció de l'artista envers aquest personatge?

L'emperador Tsung (685-762) va tenir una vida llarga i intensa, que avui ens sembla literària i romàntica. Va viure una vida de llegenda, que va captivar la mirada d'una artista narrativa com és Carme Sanglas, a qui sempre han interessat les fonts literàries i culturals. En aquest cas, però, es tracta d'un personatge concret, la qual cosa no és habitual a la seva obra.

Hsüan Tsung va ser el sisè emperador de la dinastia tang i va desplegar la seva cort a Chang'an (长安), una ciutat de dos milions d'habitants, la més populosa del món en aquella època. El seu regnat es va caracteritzar per la pau, la prosperitat i l'esplendor cultural, motius pels quals va ser conegut amb el sobrenom d'Emperador Brillant. Quan Tsung tenia 60 anys es va enamorar de Yang Guifei (杨贵妃), concubina del seu fill i famosa per la seva bellesa. Guifei acabaria esdevenint concubina preferida i consort reial.

A Tsung i Guifei els agradaven les arts i van atreure al palau reial músics i poetes, entre els quals hi havia Li Po (李白), del grup de poetes 8 immortals de la copa de vi, grans amants de la disbauxa. Po va dedicar diversos poemes a Yang Guifei, a banda d'escriure el popular poema *Enyor d'una nit calma* que encapçala aquest escrit, uns versos centenaris que s'ensenyen avui en dia a les escoles de la República Popular de la Xina i que connecten simbòlicament amb la pintura que descrivim. La relació del fins aleshores eficaç emperador amb Guifei el va fer abandonar la seva dedicació al govern, la qual cosa va derivar en un conflicte d'estat que va acabar amb la mort d'ella (no se sap si per suïcidi o assassinat) i l'abdicació d'ell l'any 756 a favor del seu fill.

Carme Sanglas va inspirar-se en la figura de l'emperador perquè aquest li semblava llunyà, resplendent, poderós, magnífic, inaccessible i misteriós i li permetia referir-se a una idea més elemental i absoluta com és l'aparició dels primers raigs del sol des de darrere d'una muntanya. Una obra que sintetitza una cultura, un imperi i una existència plena, i que ens transmet la fascinació de l'artista per l'èpica i la poètica d'una història llunyana. Així mateix, és una peça que ens mostra la capacitat narrativa de la pintura figurativa contemporània en mans de l'artista empordanesa i que se'ns ofereix, brillant, al cor del museu.

Carme Sais i Gruart

Maig 2014

Aquesta escultura de grans dimensions, tallada en fusta, daurada i policromada, data de la segona meitat del segle XVII, en època del primer barroc a Catalunya. L'única cosa que en sabem amb certesa és que prové de Sant Feliu de Guíxols. Això ens porta a suposar que devia formar part d'un retaule del municipi, com ara el que es trobava a l'altar major de l'església parroquial (1657-1678), que fou realitzat per Domènec Rovira *el Major* i en el qual el Sant Roc que actualment s'exposa a les sales del MD'A també hi hauria format part. D'altra banda, la policromia de les indumentàries presenta una qualitat més aviat modesta i poc acurada, i ens dóna més indicis de la contextualització d'aquesta Santa Eulàlia, tot adoptant motius vegetals típicament contrareformistes que són ornamentats a partir d'algunes tècniques barroques com el llamat.

Cristina Ribot i Bayé

Santa Eulàlia de Sant Feliu de Guíxols Domènec Rovira *el Major* [atribuït]

c. 1657-1678 · Fusta policromada

145 x 62 x 42 cm

Núm. reg. MDG 351

Fons d'Art Diputació de Girona



Un dels primers *handicaps* que presenta aquesta hipotètica Santa Eulàlia és el de la seva veritable identitat, ja que en l'actualitat no se'n conserven els atributs: la seva mà esquerra ha estat mutilada i, la seva dreta, ha perdut l'element que sostenia. Tot i això, la documentació consultada fa pensar que aquesta peça es tracti d'una Santa Eulàlia, representada generalment amb una palma (que correspondria al braç mutilat de l'escultura) i una creu en forma d'aspa (sostinguda per l'altra mà, que presenta restes cremades).

Un dels primers aspectes que crida més l'atenció és la semblança formal i estilística entre la Santa Eulàlia i una escultura de Sant Roc que s'exposa a les sales del Museu d'Art de Girona. El Sant Roc, que encara que medeixi 35 cms més d'alçada que la santa, presenta una tècnica i un modelatge molt similars. Per tant, és probable que ambdues peces les hagués executat un mateix artista o taller. Les dues obres daten de la mateixa època (mitjans del segle XVII), procedeixen de Sant Feliu de Guíxols (se sap que el Sant Roc provenia del monestir) i adopten el mateix tipus de fesomia: el modelat de la cara, la mirada caiguda, l'expressió profunda dels ulls, els gruixuts i ondulats blens dels cabells, els pòmuls marcats... són característiques pròpies de la tècnica de l'escultor guixolenc Domènec Rovira *el Major*.

Essent un dels escultors més prolífics del segle XVII a Catalunya, Domènec Rovira *el Major* va néixer l'any 1608 a Sant Feliu de Guíxols. L'any 1657 va rebre l'encàrrec de realitzar el retaule major de l'església parroquial del municipi. El contracte que Rovira va signar declarava que el retaule s'havia d'elaborar amb fusta i pedra i que havia d'ocupar tota l'amplada i alçada del presbiteri. L'obra es va iniciar l'any 1660 i es va acabar vint-i-un anys més tard, quan en realitat s'havia de fer en vuit. També sabem que va costar 400 lliures barceloneses més del preu inicial; en total, unes 7.400. Però sembla ser que l'elevat cost venia donat pels canvis que es van anar produint en el disseny del projecte.

Les úniques peces que s'han conservat d'aquest retaule de Rovira són uns vuit àngels minyons que actualment s'alberguen al Museu Municipal de Sant Feliu. Tanmateix, és probable que la Santa Eulàlia i el Sant Roc del MD'A formessin part d'aquest mateix projecte. Aquesta hipòtesi cobraria sentit si tenim en compte que, l'any 1906, Gaietà Barraquer va esmentar haver vist una Santa Eulàlia en el retaule de Rovira.

No se sap de l'existència d'un culte o devoció a Santa Eulàlia al municipi de Sant Feliu de Guíxols. Aquesta santa, que va viure a cavall del segle III al IV, va morir a l'edat de tretze anys, després d'haver-se negat a rebutjar la seva fe cristiana davant les persecucions de Dioclecià. Essent patrona de la ciutat de Barcelona, la tradició iconogràfica l'ha representat amb els atributs d'una palma (símbol del martiri) i una creu en forma d'aspa (en motiu de la seva crucifixió).

Aquesta escultura, igual que la de Sant Roc, d'una bona qualitat tècnica, sembla haver-se realitzat en un període primerenc de la trajectòria artística de Domènec Rovira. Tot i no trobar-se durant el període del barroc ple (això és a partir de l'últim quart del segle XVII), existeix un cert *pathos* en l'expressió del rostre de la santa. De la mateixa manera, fan acte de presència alguns plecs de les indumentàries profundament marcats, però les draperies

no apareixen ni arrapades al cos ni amb moviments agitats. Existeix encara un sentit hieràtic que impregna la figura, una emoció que la santa mostra contingudament, un dolor refrenat que es reflexa en el seu rostre de màrtir.

No es té notícia de qui van ser el daurador i el policromador de l'escultura, però podem afirmar que la policromia que hi és aplicada coincideix amb els anys d'execució del retaule de Rovira. En aquesta, la policromia és poc acurada però sense arribar a ser barroera, i revesteix la superfície d'una túnica que cobreix el cap de la santa i un mantell que li desvela la part superior del cos i un dels braços. En aquest període, un segle després que el Concili de Trento hagués sol·licitat que les obres servissin a la litúrgia i a la devoció amb un art més expressiu i naturalista, van desaparèixer els elements pagans, fantàstics i grotescos propis del segle XVI. Des d'aleshores, van començar a emergir els motius vegetals, els ocells o els àngels minyons a mesura que va anar avançant el segle XVII. La policromia de la Santa Eulàlia, doncs, és un clar exemple de tipologia contrareformista. Sanefes de rams i flors, algunes entrellaçades, ocupen bona part de les indumentàries de la figura, essent un tipus de decoració molt típica de mitjans del segle XVII. La túnica està llamada, igual que la part interna del mantell, de color negre. Les vores de l'interior de la capa estan enriquides amb puntets daurats. La peça no només presenta una tècnica de l'estofat poc destra, sinó que també les línies que ressegueixen les formes florals i vegetals adopten un traç poc pulcre. No per això, però, hem de desmerèixer la qualitat escultòrica de la peça, obra d'un dels artistes més reeixits del primer barroc a Catalunya.

Cristina Ribot i Bayé

Juny 2014

Corpus a Girona, oli sobre tela del pintor Ernest Dalmau, regalat el 1995 als germans Raimon i Maria Carme Ribas i Mora, fills dels fundadors de la desapareguda Granja Mora de Girona i llegat al Museu d'Art el 19 de març del 2013, és una obra que transmet la gran festivitat del que va ser la festa del Corpus quan se celebrava el dijous, a l'època en què hi havia tres dijous sempre marcats en vermell al calendari. Tal com deia una dita famosa: *"Tres jueves hay en el año, que relucen más que el sol: Jueves Santo, Corpus Christi y el día de la Ascensión"*.

Maria Carme Ribas i Mora

Corpus a Girona Ernest Dalmau i Corominas

1996 · Oli sobre tela

80,5 x 72,5 cm

Núm. reg. 137.074

Fons Generalitat de Catalunya



El Corpus és d'aquelles festes que, als que la vam conèixer als seus anys d'esplendor, com jo mateixa a la meva infantesa, ens va deixar un esclat de flors, de colors, d'olors, de gent, de sentiments, de sensacions difícils d'explicar, com es veu plasmat en aquest quadre pintat a l'oli per l'amic i pintor Ernest Dalmau. *Corpus a Girona* transmet aquest univers de meravelles, concentrades en l'inici de la processó a les escales de la Catedral de Girona un dia del mes de juny, quan se celebrava aquesta festivitat en dijous i era festa, com encara tenim ben viu a la memòria els que vam conèixer de tard o de lluny el Corpus al juny.

Encapçalava tot aquest seguici el porrer de la Catedral, amb la seva perruca blanca plena de bucles i llaç negre i el vestit de color grana, amb el coll blanc de puntes ondulades, portant a la mà, recolzada a l'espatlla, la Porra de plata que es conservava a la Catedral de Girona per a aquesta ocasió. A darrere hi trobem la majestuosa Àliga de la ciutat, amb els seus portants vestits de groc, amb un colom blanc i cintes de colors que penjaven del bec, un colom que, segons expliquen alguns llibres, després servia per fer un bon arròs: l'arròs de Corpus.

Era una processó d'homes i nens. Les úniques persones del sexe femení que hi van participar, fins a l'any 1954, van ser les nenes de comunió. I jo vaig tenir el goig de poder-hi anar. L'ombrel·la, una mena de paraigua rodó de colors, era portada pels seminaristes i seguida pels nens de comunió de les diferents escoles, cadascun amb ramets de nebulosa i lliris blancs. Les finestres i balconades dels voltants i totes les del recorregut lluien engalanades amb domassos i cobrellits elegants que la gent guardava per a aquesta ocasió i serpentes que penjaven o, en el cas del recorregut, anaven d'un balcó a l'altre de carrer, formant un trenat multicolor. Al pas del Santíssim, els nens més petits llançaven paperets i la gent gran, sobretot de classes benestants, llançaven ginesta i pètals de roses, que compraven a cistells.

A la sortida de la Catedral veiem el preciós Tàlem, sota el qual el senyor Bisbe porta la Custòdia, tan ben guardada a la Catedral durant l'any per a aquesta diada. Hi veiem els seminaristes amb el seu roquet blanc de puntes impecable, els homes portant ciris a les mans i, al llarg de l'escalinata, els soldats fent el cordó, al mig d'un autèntic esclat d'olors i de flors per donar la benvinguda a l'estiu.

Els qui vam viure aquesta festa amb tota la seva solemnitat la tenim guardada en un racó molt especial de la memòria. Moguda pel que havia conegut de petita, l'any 1994 vaig voler ensenyar als petits de la meua ciutat aquesta tradició, convocant un concurs de catifes de flors per al mateix dijous de Corpus, que alhora servia per recordar que el diumenge a l'església se celebrava la festa de Corpus, ara desplaçada. Vam aconseguir amb escreix engalanar tot el cor del barri vell de Girona, amb més de 45 catifes, i ensenyar a la mainada què es feia aquest dia quan anys enrere era festa.

Amiga del senyor Ernest Dalmau, que té una filla de la meva edat amb qui de petites havíem compartit corrandes i jocs al carrer, en veure la gran mobilització de gent que aquesta crida havia provocat, des de nens d'escola bressol fins a gent gran, passant per tot tipus d'escoles i associacions, i sensibilitzat pel que ell també havia viscut de jove, el pintor va voler immortalitzar amb els seus pinzells el Corpus de Girona, que ell i moltes generacions de gironins havien conegut.

Vaig vestir el quadre amb un marc preciós per poder-lo lluir el dia de Corpus i la gent, en veure'l, s'emocionava i quedava embadalida. Als qui havien conegut el Corpus a Girona, els va servir per fer memòria i per anar explicant què era cada cosa i què significaven les imatges que reflectia l'obra. D'altres, els més joves, en preguntaven el significat.

Maria Carme Ribas i Mora

Juliol 2014

Polifacètic i emprenedor, Carles Fontserè Carrió és recordat bàsicament com a cartellista de la República i com un dels grans activistes en la defensa dels drets dels catalans. Però ultra aquestes consideracions, la seva vessant com a pintor, i especialment la seva dedicació a la fotografia, esdevenen claus per poder ubicar i entendre la complexió d'un creador que, tot i les vicissituds de l'època, va poder relacionar-se tant a París, com a Mèxic i Nova York, on residí, amb el bo i millor de la intel·lectualitat del moment: de Rafael Alberti, Antoni Clavé i Cantinflas a Frida Kahlo, Salvador Dalí o Antoni Muntadas.

Ricard Planas i Camps

Variació 7 B Carles Fontserè i Carrió

1980 · Litografia sobre paper

56 x 77 cm

Núm. reg. 130.702

Fons Generalitat de Catalunya



La Variació 7B sobre teulats i parets blanques mediterrànies de 1980 és un quadre que exhibeix dues tendències dins la plàstica contemporània del segle XX i dins la trajectòria de Carles Fontserè en particular: per una part, la utilització dels recursos d'una part del cartellisme modern ("missatge directe", utilització dels colors plans, posar èmfasi a la geometrització de l'espai...) molts imputs dels quals provenen del suprematisme, de l'art geomètric i del constructivisme; i, per altra banda, en aquesta obra es transmeten totes les tendències dins l'abstracció lírica i l'expressionisme abstracte. Evidentment, no podem deixar de parlar del moviment del Pop Art, que l'artista va viure a l'època de Nova York a flor de pell i que d'alguna manera sorgeix en el substrat d'aquesta creació, sobretot pels colors plans, malgrat que aquesta obra no seria prou representativa d'aquesta tendència dins el corpus artístic de Fontserè, ja que hi ha tota una sèrie anterior on s'explicita de manera més marcada.

Cal dir, a més, que aquesta obra que s'inclou dins una sèrie de variacions que feu sobre el concepte de les teulades (un concepte que ja havia treballat en els anys 40 per il·lustrar el llibre *La Fi del món a Girona* de Joaquim Ruyra que sortiria publicat el 1946 a París) esdevé una mica una rara avis dins la trajectòria artística de Carles Fontserè. Essent curós, perfeccionista i anant a l'essència de les coses, on el "menys és més" de Mies van der Rohe, l'artista no fou mai un devot seguidor del minimalisme, la seva tradició fou una altra. A més, aquesta pintura és un exercici que es desentén totalment de la politització de l'art –quel·com que va voler separar quasi sempre en la seva vessant de pintor–, mentre que en la fotografia la dominant social hi esdevé palesa, com en el cartellisme. En la pintura sempre esdevé un cas a part, un espai més per la introspecció.

Així, com s'entén aquesta obra? Doncs com a bon tastaolletes que fou, el seduí ja entrats els anys 80 i vivint a Catalunya, tornar a rememorar una part de l'aprenentatge visual que figures emblemàtiques com Mark Rothko o, en versió peninsular, Esteban Vicente deixaren en la història de l'art del segle XX i que ell va poder anar seguint de ben a prop amb l'escola de Nova York.

Mediterrani, gravat i rara avis. Pintura, però quan mires aquesta obra tens la percepció d'estar ben bé davant d'un gravat d'un autor tan avesat a aquesta especialitat artística. Suposo que és per aquell deix de pulcritud i de mecànica d'aquesta tècnica, que transmet uniformitat en l'execució. El tema, la Mediterrània, aquell mar i tots els seus tòpics, tan poc freqüents en l'imaginari de Carles Fontserè són un altre tret especial en l'obra. Com a màxim, el mediterrani el tingué en aplec en la mesura que el recordava al seu gran amic, l'escultor Josep de Creeft i els moments de l'exili des de les illes.

Compositivament parlant, veure en un mateix pla l'horitzó, la teulada i les parets del que sembla una casa és una demostració que la contemporaneïtat, en molts dels seus camins, ha volgut desintegrar la percepció que només a través de la perspectiva renaixentista, es podia representar el món.

Apel·lant a Aristòtil i les seves teories de la representació, tots sabem que no necessàriament tots els arbres són iguals i no per això entenem el que són quan els veiem diversos.

Si això ho extrapolem en aquesta composició, Carles Fontserè cerca desconstruir un paisatge marí costumista, però sense deixar que ningú tingui dubte del que és. Es mira a dins i, sobretot, a fora i aquest voler no marxar de la representació es marca clarament amb un element: una xemeneia. Sense aquest element –obviament completament en una composició volgudament abstractiforma– no tindríem tan clar la interpretació d'un paisatge. I això ens porta a posar de relleu que aquesta sèrie és una rara avis, molt interessant però certament poc representativa d'un artista que sempre va apostar per capir i representar el seu imaginari amb codis representatius. Un artista que creia en la transversalitat de les arts, sense deixar de cercar les perfeccions i les imperfeccions de societats tan diferents i tan iguals ensems.

Ricard Planas i Camps

Agost 2014

El Museu d'Art de Girona compta amb una important col·lecció d'obra gràfica de l'artista mexicà José Luis Cuevas Novelo. La col·lecció inclou cinc autoretrats, entre els quals trobem *Autoretrat a la Barceloneta*, realitzat durant l'estada de l'autor a Barcelona, convidat per Polígrafa el 1981. Aquest autoretrat no és només el més complex icònicament, sinó que també és particularment significatiu, ja que s'hi observa l'empremta de l'artista durant la seva visita a Catalunya. Cuevas, el dibuixant constant, ha plasmat en línies un mar absent i un retrat plural.

Cecilia Mandrile

Autoretrat a la Barceloneta José Luis Cuevas Novelo

1981 · Litografia sobre paper

76 x 56 cm

Núm. reg. 132.108

Fons Generalitat de Catalunya



52/10

Pablo
Picasso 81

LÍNIES

Cuevas és un dibuixant nat, i en el seu cas això és molt més que una metàfora. L'hivern de 1934 José Luis Cuevas Novelo va néixer a El lápiz del águila, una fàbrica administrada pel seu avi patern i situada a la colònia Roma de la ciutat de Mèxic. Va créixer entre llapis i papiers, un entorn que va determinar sense dubte la seva obsessió per les empremtes gràfiques, aquest caminar constantment entre línies.

REFLEX

Cuevas Novelo, que seria conegut com *l'enfant terrible* de l'art mexicà, va mostrar un gran interès per les arts i la lectura des de ben petit. Amb 10 anys va començar a rebre classes a l'Escola Nacional de Pintura, Escultura i Gravat La Esmeralda, tot i que el seu pas pel taller de l'escola va ser breu a causa de la febre reumàtica. Durant els dos anys de convalescència, explica Cuevas que es dibuixava davant d'un mirall: seria en aquests dibuixos solitaris on trobaria la passió per l'autoretrat. Com li va passar a la seva compatriota Frida Kahlo, la llarga malaltia va submergir l'artista en una obsessió per la pròpia imatge, la inevitable, la portàtil, la que ens confronta, insistent i indesxifrable.

UN AUTORETRAT PLURAL

L'autoretrat comporta el reflex, la percepció de l'artista, del seu entorn, com a protagonista, com a testimoni. Al seu *Autoretrat a la Barceloneta*, Cuevas no ens deixa veure el mar, però amb el seu títol ens situa en un paisatge. Des de Girona a la Barceloneta, podem percebre el que aquí és invisible: l'aigua, la sorra, la brisa. El mar està encalmat, però el moviment es manifesta latent a les diagonals que relacionen els objectes i els protagonistes amb l'horitzó, a l'ombra intensa d'una maleta solitària, en el fragment d'un vaixell que s'escapa de la pàgina.

En una línia podem endevinar-hi la costa, però encara més intensament podem observar les mirades obliqües que desafien l'horitzó. Són mirades que es dirigeixen al mar, o a un personatge absent? La manca de reconeixement entre els protagonistes de l'escena provoca una gran tensió surrealista, gairebé com una incomoditat que ens obliga a indagar en les absències. El dibuixant, en autoretratar-se, sembla observar alhora dos personatges que li giren l'esquena: la figura autoretratada i una dona semidespullada que amaga la cara. És ella un dels monstres de Cuevas? O és aquesta màscara la representació mateixa del seu autoretrat?

Observador constant, de petit Cuevas solia recórrer els carrers del seu barri amb la seva mainadera. Allà va descobrir, des de ben menut, la pobresa, la prostitució i la violència que rondaven pels carrers de Mèxic. I allà va néixer la seva empatia per aquests personatges que, malgrat les seves màscares monstruoses, són essencialment humans.

Autoretrat a la Barceloneta es presenta com un retrat grupal. Un retrat de personatges observadors, observats, amagats. Les mirades de l'artista i la de la dama de la màscara es dirigeixen cap a l'angle inferior dret de la composició. Podria ser que les seves mirades es dirigissin al personatge absent, a la figura esbossada d'esquenes al cavallet? En descriure aquesta obra com un autoretrat, Cuevas suggereix que al centre de l'obra hi trobem la seva pròpia representació, encara que es tracti d'un retrat plural que exacerba la tensió entre presències i absències que conviuen, i que l'artista retrata com a pròpies. Les mirades dels personatges, la maleta, el vaixell en moviment, tot ens duu cap a un altre espai, potser a l'entorn fluctuant del viatge de l'artista.

TÈCNICA

En presenciar els dibuixos que il·lustraven Kafka a la Galeria Bonino de Buenos Aires, un Jorge Luis Borges ja cec li va dir a Cuevas: «Em sembla que ja podem retirar-nos, ja he sentit la remor dels seus personatges». En aquest autoretrat també podem percebre una presència intensa, la que no veiem, la que l'artista ha deixat escapar del paper.

Cecilia Mandrile

Setembre 2014

Cada any, el diumenge de Pasqua Granada es balla al poble garrotxí de Riudaura el ball del gambeto a la plaça major, al mateix indret que va pintar Marian Vayreda fa uns cent vint-i-quatre anys. No ha canviat gaire l'entorn de les cases que s'hi representen, però la roba dels espectadors és molt diferent de l'actual. A la pintura les dones que miren el ball porten les mateixes faldilles llargues que les balladores i un mocador de coll similar. En canvi, cap de les espectadores no porta la caputxa blanca, ja que en aquells moments era una reminiscència del passat que ningú ja no utilitzava; només es feia servir en actes més o menys folklòrics com el ball que es representa. Totes portaven el cap tapat, això sí, amb un mocador, un complement que anava associat permanentment a les dones de finals del segle XIX. El vestit dels homes tampoc no variava gaire. Potser el més remarcable és el gambeto que llueixen els balladors, que ve a ser una mena de capot negre que els arriba fins a mitja cama. Al ball, els homes duen un barret de copa alta, que es treuen en el moment de ballar, i un gran cigar, un conjunt d'elements que han arribat fins als nostres dies.

Joan Sala i Plana

Ball del Gambeto a Riudaura Marian Vayreda i Vila

1890 · Oli sobre fusta

31 x 27,5 cm

Núm. reg. 250.355

Fons d'Art Diputació de Girona



Segons sembla, és una de les danses més antigues del nostre país i originàriament estava relacionada amb el culte catòlic en honor a la Mare de Déu del Roser. Ha estat un ball que ha format part del poble de Riudaura des de fa generacions i continua encara ben viu, com la pintura que comentem, amb la mateixa expectació, o potser més que la representada.

Actualment hi ha vuit parelles de balladors, tot i que abans eren menys. Primer surten a ballar quatre parelles, que representen els pabordes de la Mare de Déu del Roser que han acabat la seva tasca, i tot seguit entren les quatre parelles restants, que són els que els substituïran en les tasques encomanades. Van voltant la plaça al ritme que els marca la cobla, que és el d'una melodia molt popular d'un ritme ternari, comuna a altres balls similars d'indrets propers, com Vallfogona o Sant Joan de les Abadesses. L'explicació rau en el fet que antigament ballaven al so del violí que tocava un sol músic, que repetia el mateix ritme a les diverses localitats. Josep Garcia comenta que els primers moviments són d'un ball cerdà de lluïment de les parelles, i tot seguit és un ball pla, obert i popular, una mena de dansa híbrida molt interessant. Un cop fet el *risto*, que consisteix a fer donar una volta a la parella, van convidant el públic a ballar: l'home i la dona balladors agafen noves parelles i la dinàmica es va repetint, fins que quasi tothom participa activament del ball i la plaça s'omple de dansaires.

Marian Vayreda, que com a pintor podem catalogar de natzarè, va representar altres escenes de caràcter popular, com la dansa aquí pintada.

La família Vayreda i Vila va tenir dos fills pintors: Joaquim, un dels millors paisatgistes catalans del segle XIX, i Marian, que a més va ser un bon novel·lista. Marian va néixer a la casa pairal, ubicada a la plana d'Olot, el 14 d'octubre de 1853. Era el segon fill més petit d'una germandat de nou membres, però la condició de grans propietaris rurals dels pares comportava una vida sense problemes econòmics per tirar endavant i garantir una bona educació als fills. Marian va cursar els estudis primaris i després el batxillerat al col·legi dels escolapis de la població. Tot i que era costum fer anar els nois a l'Escola de Dibuix, no sembla que li apuntessin, segurament per la rivalitat ideològica amb qui llavors n'era el professor responsable, Miquel Roger, un home d'idees liberals que defugia l'ideari carlí de la família Vayreda.

Va anar a les classes de dibuix que s'impartien al Centre Artístic, una institució cultural elitista i minoritària que havia fundat el seu germà Joaquim i on hi havia de professor Josep Berga i Boix, que va ser el seu primer mestre.

Es va incorporar a files l'any 1873, defensant la causa carlina a la tercera guerra, juntament amb dos dels seus germans, Estanislau i Lluís. El darrer hi perdria la vida. Marian va viure la guerra de lluny, ja que era l'ajudant del general Tristany. Tot i això, l'any 1875 el van ferir a la mà esquerra, fet que el va esperonar a agafar el camí de l'exili francès, com havia fet des de bon començament el seu germà Joaquim. Aquest pas pel camp de batalla el va recordar anys després a la seva novel·la *Records de la darrera carlinada*.

Va anar a París on es va interessar sobretot pels pintors barrocs del Louvre, dels quals va copiar alguns quadres i que van influir-lo decisivament, com podem veure a la seva obra posterior. No podem deixar de comparar la seva opció artística parisenca amb la del seu germà, ateses les profundes diferències, ja que Joaquim estava interessat en els nous aires artístics sorgits a partir dels paisatgistes barbizonians.

L'any 1876, retornat al seu país, es va matricular a l'escola barcelonina de Llotja, als vint-i-tres anys, on va romandre fins al 1879, mostrant un gran interès pels mestres natzarens, especialment per Claudi Lorenzale. D'aquesta època són un conjunt de dibuixos acadèmics dels típics models decimonònics que feien servir en aquest centre docent. Un cop acabada l'etapa escolar, que va poder prolongar fins a una edat poc comuna, va tornar a la casa paterna, on va compartir l'estudi amb el seu germà Joaquim, l'hereu i el cap visible de la família, ja que els pares eren morts. Pocs mesos després, el 1880, es va fer realitat un projecte de Berga que havia anat madurant des de feia anys. Consistia a crear un taller d'imatgeria religiosa, finançat per Joaquim Vayreda i un altre soci, que era ben proper ideològicament als postulats natzarens de Marian, a més d'una sortida professional, ja que ben aviat va assumir la gerència de la nova empresa.

A Olot hi va desenvolupar la seva activitat creativa. La producció pictòrica la podem classificar en tres grups: els quadres de gènere, la figura i el paisatge. Quan pintava defensava el seu regionalisme, alimentat per l'ambient familiar i enfrontat amb la realitat de la comarca on vivia, una de les zones més industrialitzades del país i amb una significativa implantació del moviment obrer. Les obres més relacionades amb el seu pensament natzarè van ser els quadres de gènere, que són les millors obres. Aquestes creacions van ser les que l'artista va signar, fet que s'observa en pocs quadres dels altres grups, on sovint apareixen signatures apòcrifes.

Va pintar retrats, una pràctica comuna en pràcticament tots els pintors de totes les èpoques, en el seu cas bàsicament de membres de la família, molt ben construïts i amb un bon domini de la tècnica de l'oli, la matèria emprada en quasi totes les obres cromàtiques. També va fer paisatges, generalment amb forma de notes de petites dimensions, poc observades i difícilment ubicades en uns entorns garrotxins. Semblen lliures interpretacions de la natura, lluny dels plantejaments pictòrics de l'Escola d'Olot, tot plegat amb uns resultats inferiors als aconseguits en els altres gèneres.

Els darrers anys va pintar poc i es va dedicar sobretot a escriure, una faceta molt valorada i que l'ha convertit en un dels novel·listes més celebrats de les lletres catalanes del seu temps. El 1884 va començar publicant articles a la premsa. *Records de la darrera carlinada*, la seva primera novel·la, és de 1898. L'any 1900 va publicar *Sang nova*, i *La Punyalada* es va imprimir pòstumament.

Va morir el 6 de febrer de 1903, quan li faltaven pocs mesos per arribar als cinquanta anys.

Joan Sala i Plana

Octubre 2014

Procedent de l'ermita de Santa Cristina de Corçà, on va presidir l'absis fins al 1904, aquest retaule d'autor desconegut és un dels darrers exponents conservats de la retaulística gòtica gironina. En aquest text proposem el pintor Miquel Torell per a la seva autoria. Sense suport documental, l'atribució del retaule a aquest pintor, anomenat fins ara mestre d'Olot, s'estintola en la percepció estilística i en avaluacions de la historiografia artística, per bé que també ha estat assignat al pintor Pere Terri, actiu a Olot i a Puigcerdà entre 1469 i 1506, i al desconegut mestre de Girona, que podria ben ser qualsevol dels pintors entorn del taller de Ramon Solà fill o de Gabriel Pou.

El conjunt del retaule, de dimensions reduïdes, és una mostra prou eloqüent de la darrera pintura gòtica, amb una forta empremta de localisme just a les portes d'un canvi de concepció pictòrica i de llenguatge que pretén acostar-se a la pintura italiana.

Pere Freixas i Camps

Retaule de Santa Cristina de Corçà Miquel Torell [atribuït]

Darrer quart s. XV · Oli i tremp sobre fusta

264 x 185 cm

Núm. reg. MDG 290

Fons Bisbat de Girona



El panorama de la darrera pintura gòtica a les terres de Girona ofereix un denominador comú força semblant al de períodes anteriors: compta amb un elenc no gens menyspreable de pintors documentats sense que, però, se'ls pugui adjudicar amb seguretat cap de les escasses obres conservades. D'altra banda, els diferents tallers actius en aquesta etapa de canvi es mouen enmig de la influència huguetiana, del corrent flamenc passat pel sedàs francès i de les primeres formulacions del llenguatge renaixentista, sovint mesclades amb maneres del gòtic local. En aquest context emergeix un pintor, actiu a Girona i al Rosselló durant el darrer terç del segle XV, al qual se li han atribuït un seguit de retaules i de taules esparses, agrupats sota l'apel·latiu Mestre d'Olot. Un bon pintor que identifiquem amb Miquel Torell, originari de Girona, el qual conreà el llenguatge flamenquitzant del moment sense aportar gaire res de nou. Té un estil prou definit, però, com per pensar que posseïa un taller propi, per bé que es fa difícil d'individualitzar completament la seva pintura respecte de les obres del principal productor de pintura del moment, que era el taller de Ramon Solà fill i de Miquel Rovira. Fa la impressió, a més a més, que les referències documentals acrediten la col·laboració, tal vegada estreta i no només de caràcter administratiu, entre Ramon Solà fill i Ramon Torell.

El retaule va romandre a l'ermita fins a l'any 1904, moment en què el bisbe Tomàs Sivilla n'ordenà el trasllat a l'església parroquial de Corçà. Als anys quaranta es diposità a l'antic Museu Diocesà de Girona i avui s'exposa al Museu d'Art. Conté al carrer central, coronat per la Crucifixió, la imatge majestuosa de santa Cristina, amb la palma del martiri i un llibre il·lustrat, mentre que als carrers laterals hi ha diverses escenes de la seva vida i martiri, pintades amb un notable realisme. D'esquerra a dreta i de dalt a baix: la santa introduïda al forn, penjada a l'eculi, assaquetada, assotada, llançada al mar i immersa dins una perola d'oli. A la predel·la, presidida pel Crist de la Pietat, voltat amb els emblemes de la Passió, s'hi representen més escenes de la vida i turment de la santa: en el moment de destruir els ídols del seu pare, evangelitzant les dotze donzelles, donant als pobres l'or i la plata dels ídols i, per acabar, la primera flagel·lació de la santa.

Miquel Torell és l'autor del retaule perdut de l'església de Cassà de la Selva (1479). Dedicat a Sant Martí, Torell es comprometia a pintar aquest retaule seguint la pauta del que havia encarregat temps enrere l'ardiaca major Dalmau de Raset per a la seva capella de la catedral, un retaule elogiat pel cardenal Margarit amb les paraules «pulcrum, bene depinctum et dauratum». Ambdós perduts, hem de creure que tenien moltes semblances amb el retaule de Santa Cristina i amb el de Santa Eulàlia de Vilella, conservat a l'església de Rigardà (Conflent), on l'or és el protagonista en els fons de les escenes. També li són atribuïdes a Miquel Torell set taules conservades a Olot, Les Escaldes (Cerdanya) i a la col·lecció Johnson de Filadèlfia.

A banda dels valors cromàtics i del to decoratiu, amb un protagonisme destacat dels daurats que cobreixen superfícies d'estuc en baix relleu, Durliat ha fet notar sobre Miquel Torell (al qual atribueix amb interrogants les dues taules del retaule de Sant Bartomeu de Cruïlles exposades al Museu d'Art) l'ús d'una doble corda concèntrica a l'hora de representar les aureoles damunt dels personatges, que, en canvi, no apareix al retaule de Santa Cristina,

llevat de l'aureola del Crist de l'escena del Calvari. Una altra opinió situa aquestes obres en l'òrbita huguetiana del taller de Ramon Solà fill fent al·lusió a un desconegut mestre de Cruïlles. Sigui com vulgui, el retaule de Santa Cristina exhibeix un pintor notable, amb ofici i coneixedor de la tècnica i el gust flamencs per l'opulència de les coses materials, encara que mostra un accent popular a l'hora de representar els personatges, amb desajustos anatòmics, rostres esbossats i vestimentes pesants. No obstant això, el paisatge arquitectònic d'algunes escenes, com ara la santa clavada a l'eculi, s'acosta a la concepció unitària de l'espai, amb el punt focal al centre de l'escena.

La biografia coneguda de Miquel Torell s'inicia l'any 1471 i, malauradament, cap referència certa correspon a una obra conservada. Citat com a pintor de Girona, deu anys més tard, després de fer-se càrrec dels afers de Ramon Solà fill mentre era absent de Girona, va signar un contracte per pintar un retaule de sant Honorat per a l'església del convent del Carme de Perpinyà. Apuntem de passada que aquí també hi era actiu el 1486, any en què juntament amb el pintor Antoni Joan Guardia es comprometé a pintar un retaule de la Verge per a l'església de Santa Maria la Reial. La darrera notícia coneguda de Miquel Torell data de 1487, moment en què estava ocupat en sengles retaules, un dedicat als sants Pere i Pau per al monestir de Besalú i l'altre als sants Joan Evangelista i Baptista per a la seu gironina.

És clar que la darrera dècada del segle XV va suposar una certa recuperació dels tallers autòctons de pintura i de les arts de l'objecte, però el cert és que no tenim ben definida la personalitat artística dels artífexs d'aquest reviscolament. El coneixement de la pintura d'aquesta època del final de l'Edat Mitjana en les diferents àrees de la geografia catalana és encara avui parcial i molt desigual. Al marge dels noms que més sonen, sovint per causa de la fortuna documental de què han gaudit i als quals podem atribuir tal peça o tal altra, la pintura conservada i, sobretot, la que s'ha perdut (que és la immensa majoria) degué ser obra d'una gran «fàbrica» de retaules organitzada a l'entorn d'uns pocs tallers que rebien els principals encàrrecs.

Pere Freixas i Camps

Novembre 2014

Gravat francès realitzat per Nicolas Perelle entre 1694 i 1695 per incloure a l'obra de Sébastien de Pontault, cavaller de Beaulieu, *Glorieuses conquêtes de Louis XIV*. Com a gravat, a diferència dels mapes i plànols de la mateixa època i de les mateixes factories, té un caràcter més commemoratiu que militar i es dedica a glorificar els trofeus militars de Lluís XIV i concretament la ciutat de «Girone en Catalogne» després que la ciutat capitulés el 29 de juny de 1694 davant l'exèrcit francès. Hi apareixen totes les novetats en el sistema de fortificacions de la ciutat introduïdes a partir de 1675, i el gravat es correspon amb el període de dependència francesa de Girona entre 1694 i 1698. El dibuix és fantasiós i el perímetre i els edificis es corresponen amb la realitat.

Joaquim Nadal i Farreras

Girone en Catalogne Nicolas Perelle (gravador)

1694-1695 · Aiguafort i burí sobre paper

33,5 x 67 cm

Núm. reg. 251.821

Fons d'Art Diputació de Girona

GIRONE.
en Catalogne.



- | | | | | | | | |
|---------------------------------------|----------------------------------|-----------------------|---------------------------------------|----------------------------|-------------------------------------|-----------------------------------|--|
| A. Paddock de Prade. | D. Tour de S ^t Felix. | G. la Tour Gironelle. | K. les Espertes. | N. S ^t Francis. | Q. la Mercede. | T. les Carmes deschaux. | La situation de Gironne est au regard
du Sud de 40. et de 50. de latitude.
Elle s'étend de 23. et 25. minutes. |
| B. Porte de Prade. | E. l'Eglise Cathedralle. | H. le College. | L. S ^t Claire Religieuses. | O. les Carmes. | R. S ^t Francois de Paul. | V. Porte de l'Hopital. | |
| C. S ^t . Augustin convent. | F. le Chateau. | I. les Jacobins. | M. Prieur S ^t Claire. | P. Porte des Carmes. | S. Porte des Carmes deschaux. | X. Trois font. sur les Montagnes. | |

La cartografia s'accelera per necessitats militars a la segona meitat del segle XVII. Les diferents guerres amb França mostren com els enginyers francesos es van ocupar de dibuixar, apamar i restituir les principals fortificacions de ciutats de frontera. De fet, *Girona ciutat*, XVII-XX, que va editar l'any 1992 el Col·legi d'Arquitectes, subratlla que la major part dels plànols i gravats de Girona corresponents al segle XVII són de factura francesa. Precisament aquest atlas s'il·lustra, més enllà de la cartografia que reproduïx, amb gravats que insinuen, de forma una mica fantasiosa en el dibuix i real en el perímetre i la descripció, la silueta de la ciutat i els seus principals edificis i fortificacions. Les dues primeres il·lustracions s'atribueixen una a la ciutat de 1668 i la segona, a la Girona del segle XVIII. Tots dos gravats semblen sortits del taller de gravador dels Perelle i tots dos s'associen a les obres del senyor de Beaulieu.

El segon, el que s'atribueix al segle XVIII, és el nostre gravat i en realitat correspon a finals del segle XVII, amb la inscripció «N. Perelle sculp.». Presenta un tram de muralla a la zona sud de la ciutat amb més merlets que el gravat de 1668, amb tots els terraplens i fossars de la muralla del Mercadal (construïts amb posterioritat a aquella data), i inclou il·lustracions als marges de figures militars a peu i sobretot a cavall que no hi ha al primer gravat.

El que a l'atles data com a obra de 1668 Joan Maria Bragulat ho atribueix a Adam Perelle com a gravador i considera com a possible dibuixant i segur editor Sébastien de Pontault, cavaller de Beaulieu. El situa dins el seu llibre *Plans et profils des principales villes et lieux considerables de la principauté de Catalogne avec la carte générale et les particulières de chaque gouvernement*.

El mateix Bragulat situa el nostre gravat *Girone en Catalogne* entre 1693 i 1695. El gravador és en aquest cas Nicolas Perelle, com podem llegir al peu mateix del dibuix. El dibuixant és desconegut i, com en el cas anterior, fou editat per Sébastien de Pontault, cavaller de Beaulieu, al llibre *Glorieuses conquêtes de Louis XIV*, si bé després del seu decés i ja amb fets que ocorregueren més endavant i que van recollir els seus descendents. El gravat correspon a la caiguda de la ciutat en mans de les tropes de Lluís XIV el 29 de juny de 1694 i, com assenyala Bragulat, atès que Perelle va morir el 1695 la datació del nostre gravat ha de ser entre aquestes dues dates.

Sembla clar, doncs, que si d'una banda els plànols militars francesos feien una descripció de les defenses i de la topografia de les ciutats, en el cas dels gravats de caràcter més commemoratiu el que es tracta és de destacar el perfil de la plaça forta conquerida i mostrar-ne una imatge fidel i imaginativa alhora per tal de reforçar els triomfs del rei francès.

Aquesta és la raó per la qual m'he atrevit a titular aquest text com «La ciutat trofeu», amb ànim de destacar la diferència entre el caire instrumental de la cartografia militar i la idea de glorificació i enaltiment del monarca en el cas dels gravats. Així, doncs, el gravat correspondria a l'exemplificació d'un dels trofeus de guerra obtinguts pels exèrcits de Lluís XIV a la guerra que donaria peu al domini francès de la ciutat entre 1694 i 1698. La pau de Rijswijk del 10 de gener de 1698 retornaria Girona a l'obediència de la monarquia hispànica.

Hem d'inscriure aquest trofeu en una lògica inacabable de guerra, devastació i misèria que es desplegaria al llarg de tot el segle XVII i que suposaria diverses alternatives entre els exèrcits espanyols i francesos i que donaria lloc a la dialèctica destrucció-reconstrucció pel que fa a les muralles de la ciutat, refetes inexorablement en diverses ocasions. Així, el 1676 es va construir el castell de Montjuïc i els baluards del Governador, de i de Figuerola; entre 1678 i 1684 es va construir la lluneta de Bournonville en un punt de la Devesa tocant a la confluència del Ter i de l'Onyar i, després de 1684, es van reforçar amb fossats i terraplens.

Després de l'etapa de domini francès entre 1641 i 1652 com a conseqüència de la Guerra dels Segadors, Girona esdevindria passada la pau dels Pirineus (1659) primera plaça forta i això la féu objecte de setges successius el 1675, el 1684 i el 1694. Aquestes dates emmarquen alguna de les obres esmentades a les muralles i modifiquen el contingut del nostre gravat, que mostra la totalitat de les millores introduïdes al sistema de fortificacions de la ciutat.

Tota la cartografia i tot el moviment militar i estratègic esdevindria premonitori dels fets bèl·lics de la Guerra de Successió amb un foc creuat de protagonistes en què els exèrcits francesos, tan odiats, acabarien fent la pinça a la ciutat i el país en l'aliança entre Lluís XIV i el seu nét Felip V. Els paràmetres de guerra del segle XVII s'havien capgirat i les aliances i les preferències d'uns i altres també.

Joaquim Nadal i Farreras

Desembre 2014

Aquest bol de coure d'origen àrab podem datar-lo entre els segles XIII i XV i situar-lo dins l'època dels mamelucs, gràcies a les comparacions amb altres exemplars similars. Els mamelucs eren un grup social format per soldats d'origen esclau que servien els califes i que van saber establir una xarxa de contactes ferma que els va permetre ostentar el poder a Egipte i Síria entre els anys 1250 i 1517. Aquest bol podria haver arribat a Catalunya a través de les relacions comercials que existien llavors entre Damasc i Barcelona.

Isber Sabrine

Bol àrab mameluc

s. XIII-XV · Coure

7 x 15 x 4,5 cm

Núm. reg. 131.166

Fons d'Art Diputació de Girona



Entre els tresors del Museu d'Art de Girona hi trobem aquest bol àrab mameluc, del qual no se sap exactament la procedència. El bol és de coure i està decorat amb formes geomètriques i tres inscripcions àrabs. La seva datació es pot situar entre els segles XIII i XV. Aquesta mena de bol es feia servir, entre altres coses, per a usos quotidians i religiosos.

Les inscripcions de coure, que van començar a l'època dels omeies al segle VIII per decorar mesquites, cases i palaus, són un element peculiar de l'art musulmà que encara continua utilitzant-se a Síria, Egipte, Iraq, Marroc i Algèria. En aquests països és freqüent trobar mercats on artesans encara avui en dia es dediquen a aquest tipus d'activitat. A Damasc, per exemple, hi ha el mercat de Nahassin, o sigui el mercat del coure.

Per poder-ne determinar la procedència i la datació, ha estat comparat amb bols semblants de diferents museus àrabs, com el Museu Nacional de Damasc i el Museu Islàmic de Teheran. Això ha permès establir que es tracta d'un objecte de l'època dels mamelucs. Els mamelucs van arribar al poder a Egipte i Síria l'any 1250 i s'hi van mantenir fins al 1517 per la incapacitat dels seus amos –els aiúbides– de fer front a l'amenaça mongola. Mentre va durar el seu règim, arribaven cada any a el Caire uns dos milers de nens esclaus procedents majoritàriament dels pobles turcs del Caucas. Desarrelats i aïllats de la població egípcia, aquests esclaus o *mamlûks* eren educats per servir l'exèrcit i l'administració. Mitjançant els mèrits assolits al llarg de la seva carrera, els mamelucs podien obtenir la llibertat, formar una família i fins i tot arribar a esdevenir sultans. Tot i que es tractava d'un règim fonamentalment militar, van potenciar la seva imatge com a protectors del califat i guardians de la Meca i Medina. Alhora van promoure la creació de nombroses institucions religioses, assistencials i culturals que els van assegurar el suport dels homes de religió.

Els mamelucs van tenir moltes relacions comercials amb Catalunya: hi ha manuscrits a la Biblioteca Nacional de Damasc que confirmen que hi havia comerç entre Barcelona i Damasc. Aquest bol probablement va arribar a Catalunya des de Síria o Egipte cap al segle XIII o XIV.

Pel que fa a les decoracions, el bol mostra una seqüència simple de decoracions gravades i amb rodones i formes geomètriques. A l'art musulmà era prohibit utilitzar formes humanes i animals per no tornar a la idolatria.

Pel que fa a les inscripcions, el bol en presenta tres. Habitualment les inscripcions de bols d'aquest tipus són frases extretes de l'Alcorà o noms de l'aristocràcia mameluca. Hem aconseguit desxifrar-ne només una: *Bab Aljana Aladl*, que significa «la porta del paradís és la justícia» (frase de l'Alcorà). Comparant el bol amb altres de semblants, podem afirmar que el text és molt senzill.

Pel que fa a l'ús, comparant-lo amb bols semblants creiem que va ser emprat més aviat per a funcions particulars quotidianes que per a funcions cerimonials. Els objectes de coure eren utilitzats per als menjars i als banquets com a signe de la prosperitat de la família i eren molt apreciats per la seva durabilitat.

Isber Sabrine



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



**Diputació
de Girona**

ISBN: 978-84-393-9240-8



9 788439 392408