

Museu d'Art de Girona. 2023

12 | 12

mesos | obres



md'A

Museu d'Art
de Girona



Generalitat
de Catalunya

TARJI
UNIÓN U
(CARTE POSTALE.

Correspondencia
*El motivo de
tal es para
de por la
un estero que
ngos. Estara yor
los salvables
n Gariga
salidos del para
de en marzo el 9*

Museu d'Art de Girona. 2023.

12 MESOS I 12 OBRES

PUBLICACIÓ

Edició i producció

Museu d'Art de Girona
(Agència Catalana del Patrimoni Cultural)

Direcció

Carme Clusellas Pagès

Coordinació

Antoni Monturiol Sanés
Joan Duran Porta
Enric Leemans Noguier

Autors dels textos

Consol Oltra Esteve
Joan Bosch Ballbona
Anna Llosas Juanola
Xavier Rocas Gutiérrez
Pau Bagué Jordà
Pere Beseran Ramon
Quim Roca Mallarach
Raúl Aranda González
Mireia Ramírez Padrós
Oriol Ponsatí i Murlà
Cèsar Favà Monllau
Mireia Guillaumes Domènech
Marina Iruela Regincós

Assessorament lingüístic

Anna Asperó

Disseny gràfic

La Fonda Gràfica

Autors de les fotografies

© Rafael Bosch

12 mesos, 12 obres

DL: GI 1374-2021

ISSN: 2938-2149



L'ús dels continguts d'aquesta obra està subjecte a una llicència de Reconeixement – No Comercial – Sense Obra Derivada (by-nc-nd) de Creative Commons. Se'n permet la reproducció, distribució i comunicació pública sempre i quan no sigui per a usos lucratiu i no es modifiqui el contingut de l'obra. Per veure una còpia de la llicència, visiteu :

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Imatge de la coberta: Targeta postal amb Santiago Rusiñol pintant *Entrada al cementiri de Sòller a la nit* (detall del revers). Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 138.812. Dipòsit Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art.

MUSEU D'ART DE GIRONA

Direcció

Carme Clusellas

Equip tècnic

Elena Boix, Aurèlia Carbonell, Joan Duran,
Carme Martinell, Antoni Monturiol

Administració

Adriana Cle, Dorí Mesa

Documentació i arxiu

Núria Ferrer, Enric Leemans

Manteniment

Josep Clusells

Servei d'atenció al públic

Teresa Herms, Manpreet Kaur, Júlia Merino,
Elisabet Pazo, Alba Pérez, Pilar Ramírez, Pere Romans

Comunicació

Puntdefuga, gestió cultural, S.L. (Laura Bohigas)

Activitats i educació

Puntdefuga, gestió cultural, S.L. (Marta Grassot i Anna Llosas)

Museu d'Art de Girona

Pujada de la Catedral, 12

17004 Girona

Tel. (+34) 972 20 38 34

www.museuart.cat

Museu d'Art de Girona. 2023.

12 | **12**
mesos | **obres**



md'A Museu d'Art de Girona



ÍNDEX

Presentació	
CARME CLUSELLAS PAGÈS	11
Gener	
<i>Retrat de dona.</i> Lluïsa Vidal Puig	12
Text: CONSOL OLTRA ESTEVE	
Febrer	
<i>Lamentació davant del Crist mort.</i> Autor desconegut	16
Text: JOAN BOSCH BALLBONA	
Març	
<i>Noia amb barret llegint al jardí.</i> Autor desconegut	20
Text: ANNA LLOSAS JUANOLA	
Abril	
Rajoles noucentistes	24
Rafael Masó Valentí / Joan Baptista Coromina Figueras	
Text: XAVIER ROCAS GUTIERREZ	
Maig	
<i>Retaule d'alabastre de Sant Jaume de Campdorà.</i> Autor desconegut	28
Text: PAU BAGUÉ JORDÀ	
Juny	
<i>Relleu devocional de Crespià.</i> Autor desconegut	32
Text: PERE BESERAN RAMON	
Juliol	
<i>Targeta postal amb Santiago Rusiñol pintant <i>Entrada al cementiri de Sóller a la nit</i></i>	36
Text: QUIM ROCA MALLARACH	
Agost	
<i>Relleu de cintes estriades.</i> Autor desconegut	40
Text: RAÚL ARANDA GONZÁLEZ	
Setembre	
<i>Home i burret</i>	44
Fotografia: Joan Ramírez i Sagarra / Text: Prudenci Bertrana i Compte	
Text: MIREIA RAMÍREZ PADRÓS I ORIOL PONSATÍ I MURLÀ	
Octubre	
<i>Plany sobre Crist mort.</i> Jaume Cabrera	48
Text: CESAR FAVÀ MONLLAU	
Novembre	
<i>Gris núm. 1.</i> Josep Perpiñà Citoler	52
Text: MIREIA GUILLAUMES DOMÈNECH	
Desembre	
<i>Sant Isidre.</i> Autor desconegut	56
Text: MARINA IRUELA REGINCÓS	

Presentació

La selecció d'obres a estudi de l'any 2023 en el marc del programa *Un mes, una obra* ha estat com sempre variada. Ho podreu comprovar en aquest recull dels articles dedicats a cadascuna d'aquestes peces, que s'han anat difonent en format fitxa, mes rere mes, al llarg de tot l'any. Com ja és costum, els oferim editats, en paper i en versió digital, en una compilació de totes les obres amb el títol de *12 mesos, 12 obres*.

Sovint aquestes obres, seleccionades a criteri del conservador del Museu d'Art Antoni Monturiol, van carregades de misteris i incògnites: o bé no en coneixem l'autoria, o la datació, o l'ús i la funció, o la temàtica, o la procedència o tot plegat. Escriure sobre aquestes peces força els autors a desenvolupar tot un procés detectivesc, amb formulació d'hipòtesi, anàlisis comparatives, propostes de resolució o, en alguns casos, resolucions reeixides que aporten nova llum sobre la història de l'obra. Per això, resulta realment interessant la lectura de cada fitxa. En cadascuna hi descobrirem una obra, però també acompanyarem l'autor en el procés de recerca per resoldre'n els enigmes.

Aquest és el cas que ocupa l'historiador de l'art Joan Bosch, que ens fa participants de les teories que formula a l'entorn d'una petita taula de retaule amb l'escena de la lamentació davant el Crist mort, d'autor desconegut i procedent de Santa Maria de Castellar de la Muntanya (Vall de Bianya). Bosch la situa a finals del segle XVI o començament del segle XVII i, a més, se'n serveix per exposar-nos com es composaven les escenes de molts dels retaules: a partir de gravats que circulaven per tot Europa fins als llocs més remots, com ara la Garrotxa.

Igualment, Pau Bagué en l'estudi del retaule d'alabastre de Sant Jaume de Campdorà, datat del segle XVI i d'autor desconegut, recompon la història i forma de l'obra després d'un accident que la va delmar. També l'historiador de l'art Pere Besarán intenta desentrellar els misteris d'un relleu devocional gòtic d'alabastre procedent de Crespià del qual no sabem gairebé res, ni tan sols resulta clara i coneguda la iconografia. D'un relleu de cintes estriades fet de pedra i datat del segle IX en parla Raúl Aranda, qui en descabdella les possibilitats d'ús, funció i simbologia, per acabar proposant una resolució ben plausible per a aquest altre misteri.

També hi trobareu estudis que s'endinsen en lectures iconogràfiques. És el cas d'Anna Llosas en el comentari a la pintura *Dona llegint en un jardí*, un petit apunt a l'oli sobre cartró de vers 1920 i d'autor desconegut;

l'obra serveix de pretext a la historiadora per parlar-nos de tantes altres dones llegint al jardí, una temàtica recurrent que ens apropa als racons de natura i espais femenins. Cèsar Favà es dedica a l'estudi del fragment de retaule atribuït a Jaume Cabrera i datat de vora 1414. La temàtica del plany sobre el Crist, molt recurrent en el moment i en l'autor, li serveixen per reforçar les presumpcions d'autoria. Marina Iruela també centra el seu comentari d'un sant Isidre del segle XVIII, un oli sobre tela d'autor i procedència desconeguts, en la iconografia del sant madrileny, que es va popularitzar a partir del segle XVII i va arribar a imposar-se a altres sants protectors de la pagesia catalana.

Al compendi hi trobem també comentaris a obres singulars, com el que dedica Xavier Rocas al mostrari de rajoles noucentistes disseny de l'arquitecte Rafael Masó. Rellevant el que escriu Quim Roca sobre una targeta postal amb la fotografia de Santiago Rusiñol aparentant pintar una obra que es conserva al Museu d'Art, amb un magistral resum sobre els orígens de la targeta postal. I sorprenent l'obra *Home i burret*, una fotografia de Joan Ramírez i Sagarra acompanyada d'un text de Prudenci Bertrana i Compte, comentada per Mireia Ramírez i Oriol Ponsatí, un dels pocs testimonis que han sobreviscut del projecte de casar imatge i text literari d'autors reconeguts, amb el títol d'*Homenatge a les lletres catalanes*, de l'any 1934. Per acabar, també hi trobareu comentaris d'obres d'art que ens descobreixen un artista, com el que proposa Mireia Guillaumes a l'estudi de l'obra *Gris núm. 1* de Josep Perpinya, de 1970, segon premi de dibuix en un dels concursos de dibuix, pintura i arts plàstiques de la Diputació de Girona. O que posen l'atenció en obres poc conegudes d'artistes de més anomenada, com fa l'estudi a cura de Consol Oltra d'un petit oli sobre tela, un retrat de dona de l'artista Lluïsa Vidal, recentment adquirit pel Museu d'Art de Girona. Aquest darrer és el primer dels articles que enceta aquest recull de *12 obres, 12 mesos* que us convido a llegir.

CARME CLUSELLAS I PAGÈS
Directora del Museu d'Art de Girona

Retrat de dona

Text: CONSOL OLTRA ESTEVE

Lluïsa Vidal Puig

c. 1911

Oli sobre tela

46 × 33 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 138.809

Dipòsit Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art

Aquesta obra de la pintora Lluïsa Vidal (Barcelona, 1876-1918) entrà a formar part de la col·lecció del Museu d'Art de Girona l'any 2020. L'adquisició del retrat és un clar manifest de reconeixement que l'entitat atorga a l'artista i a la seva obra.

És un oli sobre tela on la protagonista és una noia esclatant de juvenesa. En l'expressió del rostre, la pintora capta el goig de la mossa que s'ha engalanat per a l'ocasió. Posseïdora d'uns llavis vermells i molsuts, que s'obren en un somrís joïós, pocs artistes gosen pintar un somriure obert que fins i tot deixi veure les dents. En canvi, aquest és un tret característic en molts dels retrats de Lluïsa Vidal.

L'artista ha fet servir una paleta de colors vibrants i clars per al rostre i el vestit de la jove. La pinzellada que utilitza Vidal és notòria, gran i ampla, gairebé com una taca. Amb aquestes pinzellades va formant les llums, les clarors i foscors que donen forma a la fisonomia del rostre i dels altres elements. Són unes pinzellades decidides i fermes, les que sempre han caracteritzat l'obra de la pintora. El tractament d'aquest retrat ens indica que és una obra pintada en la maduresa, quan l'artista havia assolit la pròpia peculiaritat.



Lluïsa Vidal va ser una pintora de vocació precoç que va trobar un ampli suport en l'ambient artístic que es vivia a casa seva. Va rebre les primeres classes de dibuix de la mà dels artistes col·laboradors del seu pare, l'important moblista Francesc Vidal i Jevellí. Els seus primers dibuixos els van corregir Josep Pascó, Enric Gómez (germà del pintor Simó Gómez Polo, íntim amic del pare) i el pintor Joan González.

En un primer moment, i clarament dirigida i influenciada pel seu pare, la jove es va interessar pels mestres clàssics espanyols, un interès que es va intensificar amb la visita al museu del Prado i a l'Escorial.

La primavera de 1892, amb setze anys, viatja a Madrid acompanyant el seu pare i visita el museu del Prado; allà pot admirar del natural els llenços de Velázquez i Goya i realitza la còpia del retrat *El príncipe Baltasar Carlos* de Diego Velázquez.

Als disset anys comença les classes amb el pintor Arcadi Mas i Fondevila i, a partir de 1894, la família passa els estius a Sitges, on viu les Festes Modernistes i coneix els pintors que en aquell moment treballen a la població. A l'estiu de 1898 enllesteix les obres que exposarà en públic per primera vegada en tornar a Barcelona. És en aquests anys quan decideix dedicar-se plenament a seguir el camí professional, conscient de les dificultats amb què s'enfrontaria.

L'estiu de 1900 fa una curta estada a París per visitar l'Exposició Universal i és en aquesta grandíssima exposició on pot admirar les obres dels grans mestres, dels clàssics i dels moderns. Tot el que va veure li produí un gran impacte i, un cop a Barcelona, decideix, amb el vistiplau i el suport econòmic del pare, instal·lar-se a París el juny de l'any següent, l'any 1901.

El primer mes el dedica a visitar les sales que més l'interessen del museu del Louvre i es matricula a l'Académie Julian exclusivament per a dones, però les classes no són el que ella esperava i el mes d'agost viatja a Anglaterra amb el desig de visitar els importants museus de Londres per conèixer del natural l'obra dels mestres anglesos. En una carta dirigida al pare del 26 d'agost li escriu la gran admiració que li ha produït l'obra de Hogarth, Constable i, especialment, els retrats de Reynolds. De Turner destaca les sensacions del mar, de la pluja, del vent i la tempestat. A la mateixa carta li diu que començarà una còpia de *La dama del abanico*, de Goya, al museu del Louvre (aquesta obra sempre la va tenir penjada al seu estudi de Barcelona).

Abans de París, a la tardor de 1898, Vidal ja havia participat en dues exposicions col·lectives de la Sala Parés i havia presentat tres retrats a la IV Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques de Barcelona.

De totes va tenir bones crítiques i, a partir d'aquest moment, va rebre els primers encàrrecs de retrats.

Com hem dit, la seva obra primerenca va estar molt influenciada pels mestres clàssics espanyols i, des de l'inici, l'interès de Vidal va estar centrat bàsicament en el retrat. Però va ser a París, i gràcies als mestres Eugène Carrière i Georges Picard, on el va refermar. Amb tots dos va treballar molt intensament i es va deslligar de la gravetat i formalitat dels mestres espanyols, va treballar els valors de la llum, tant la natural com la il·luminació artificial, i va aclarir els colors de la seva paleta, utilitzant a partir d'aleshores uns colors més vibrants i lluminosos i fent servir una pinzellada més solta i lliure.

L'estiu de 1902 va haver de tornar a casa per problemes econòmics. Quan arriba a Blanes, a finals d'agost, l'esplèndida llum de la població i la companyia de la família li activen la necessitat de pintar. L'obra *La puntaire de Blanes* pintada aquell estiu és un bon exemple de tot el que ha assimilat a París i s'hi concentren els trets més característics de la seva obra: una escena en un plàcid interior, una dona i una nena en la intimitat, l'aprenentatge de les criatures, tot això configurant una imatge plena de serenitat i simplicitat. Vidal ha tractat el llenç amb una paleta completament nova de colors clars i la matèria pictòrica molt diluïda, gairebé transparent.

És en arribar de París que a la seva obra s'hi percep un gran canvi i es pot dir que l'exposició de 1903 a la Sala Parés constitueix l'inici de la seva carrera individual. I a la de 1906, a la mateixa sala, ens mostra ja una pintora en plena maduresa, amb retrats que destil·len una gran espontaneïtat en el gest.

L'abril de 1907 s'edita una nova revista mensual a Barcelona, *Feminal*, amb la particularitat que està dirigida i creada per dones i tracta els temes d'interès i d'actualitat per a les dones. La directora era Carme Karr i les escriptores més importants d'aquell moment col·laboraven en la seva redacció. Lluïsa Vidal en va formar part com a il·lustradora i, més endavant, va col·laborar il·lustrant també a *La Ilustración Artística* i *Hojas Selectas*.

L'any 1909 exposa de nou a la Sala Parés obres com *La violoncel·lista descansant*, el *Retrat de Maria Condeminas de Rossich* i algunes escenes de gènere. Rep bones crítiques i l'any 1911 inaugura una acadèmia femenina de dibuix i pintura que dirigirà fins a la seva mort, el 1918.

L'exposició de 1914 a la Sala Parés és la més extensa presentada per Vidal: hi ressalten un conjunt de retrats a la sanguina de les dones més destacades del món de la cultura catalana, amb les quals l'artista



Lluïsa Vidal Puig, *Retrat de dona*, c. 1911 (detall). Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 138.809. Dipòsit Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art.

compartia uns vincles importants. I els olis *Retrat de l'escultor Manel Fuxà* i el *Retrat de Rosario Ferrer*.

Repasant la carrera de l'artista hi preval una clara dedicació al retrat, sobretot femení, i a la pintura de gènere on Vidal ens ofereix la visió genuïna d'una dona al món de les dones. Si s'observa el conjunt de la seva obra, endevinem que era una pintora que gaudia pintant, es nota que gaudia estenent la pintura damunt el llenç de forma dinàmica, i ho feia sobre un dibuix precís i acurat que prèviament havia esbossat a la tela. Aquest dibuix era fruit d'una eficaç observació del natural.

En paral·lel a les exposicions de la Sala Parés, durant la seva carrera es va anar presentant a les exposicions nacionals i internacionals convocades tant per l'ajuntament de Barcelona com el de Madrid, i li van atorgar diferents premis i distincions.

En el retrat que avui ens acompanya hi conflueixen els trets més característics de la seva obra. Vidal aconsegueix captar tota l'emoció de la retratada a través de la mirada, del somriís i del gest, valent-se d'unes pinzellades ràpides, decidides, amples i fermes.

L'artista va morir el 18 d'octubre de 1918 víctima de la grip espanyola. Encara era una dona jove i activa i, per tant, no sabem cap on hagués continuat la seva carrera. Pocs llibres van parlar d'ella fins fa pocs anys, però actualment, també al Museu Nacional d'Art de Catalunya es pot veure obra de Lluïsa Vidal penjada a les sales.

Lamentació davant del Crist mort

Text: JOAN BOSCH BALLBONA

Autor desconegut

c. 1580-1600

Oli sobre fusta

28,5 × 59 × 3 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 420

Fons Bisbat de Girona. Procedent de Castellar de la Muntanya (La Vall de Bianya)

El temps, inevitablement tan capriciós i arbitrari, ha convertit aquesta petita taula amb la «Lamentació» en l'únic representant d'allò que fou l'equipament ornamental de l'interior de la petita església parroquial de Santa Maria de Castellar de la Muntanya (ara pertanyent al municipi de la Vall de Bianya) i, més en concret, en una relíquia del que va ser el més important dels seus modestos retaules, segurament aquell que un dia presidí l'altar major dedicat a la Mare de Déu, dins el qual, com ens suggereixen el format i el simbolisme eucarístic del tema, devia ocupar el centre de la predel·la, a tocar del sagrari.



No podem saber l'aspecte del retaule del qual formava part la pintura. No en coneixem cap imatge fotogràfica prèvia a la destrucció, gairebé total, probablement durant els incendis intencionats dels temples catòlics de l'estiu de 1936, de manera que la seva història depèn del que ens n'expliqui aquesta tauleta del Museu d'Art.

Potser el missatge més interessant sigui aquell d'identificar l'activitat d'un pintor de poca inventiva —com molts altres de la seva època— i molt dependent de la imitació de composicions alienes, normalment accessibles a través del mercat de l'estampa. Aquest mercat facilitava que els il·lustradors de retaules més modestos i amb menys capacitat inventiva accedissin a reproduccions a petita escala i en blanc i negre d'algunes de les millors creacions de la plàstica europea de l'alt i del tardorenaixement. En particular, la circulació internacional dels gravats, des de les grans impremtes europees d'Anvers, Roma o Venècia, posava a la seva disposició desenes d'interpretacions de les temàtiques més reclamades als programes devots dels retaules, les històries de la vida de Jesucrist o de la Verge Maria i els episodis de les vides i els martiris dels sants.

A la nostra taula, l'anònim ha necessitat diverses estampes per resoldre la seva «lamentació», un procedir que no era gens rar en els obradors de la plàstica d'horitzons més limitats del nostre país. De les dues que hem identificat, la més decisiva és la font de les tres figures principals, sant Joan, la Verge Maria i el Crist mort, extreta del gravat que Cornelis Cort va elaborar sobre una «Lamentació» de Girolamo Muziano datada l'any 1576, però reeditada el 1577 i el 1593. L'anònim la va imitar al detall però amb traç insegur, tot just variant-ne lleugerament la caracterització de Maria Magdalena de la làmina per transformar-la en l'apòstol evangelista. Amb la segona, un full estampat a partir d'un gravat de Cornelis Bos, datable cap a 1545 i basat en una idea gràfica del pintor i dibuixant flamenc Lambert Lombard, va recrear el personatge de Maria Magdalena (?) agenollada, que s'inclina per besar una de les nafres del palmell de la mà esquerra del Crist.

L'ús de la làmina de Cornelis Cort —el gravador amb més influència en la plàstica del Principat de Catalunya entre 1575 i 1650 aproximadament—, que també havia servit, usada amb una literalitat gairebé idèntica pel mestre gironí Joan Sanxes Galindo (documentat entre l'any 1586 i el 1621) al retaule del Roser de Santa Maria d'Amer (ara al Museu d'Art de Girona), fa que la seva candidatura a l'autoria de la pintura de Castellar de la Muntanya sorgeixi d'una manera força espontània. També pel fet que el competitiu obrador de Sanxes Galindo havia treballat a l'àrea de l'actual comarca de la Garrotxa, particularment entre 1589 i

1593 quan el mestre és documentat com a «resident a Sant Feliu de Pallerols» i com a «resident en la vila d'Olot». Però crec que cal desestimar-la. És cert que, en efecte, els tres personatges protagonistes són quasi idèntics, que hi ha semblances en la paleta de colors, però també que la majoria de les coincidències s'expliquen pel fet de servir-se d'una mateixa estampa, replicada detalladament per resoldre plecs de la indumentària, ombres, músculs i volums i que, en canvi, notem diferències rellevants en la caracterització dels tipus humans de Castellar de la Muntanya. No en sé retrobar en l'obra conservada de Sanxes Galindo, ni a les pintures dels retaules del Roser d'Amer o de Camallera, ni a les del retaule major de Santa Cristina d'Aro. Per aquesta raó, em sembla prudent mantenir-lo encara en l'anonimat tot i que perfectament inserit en el context i l'etapa de Sanxes Galindo i en la cultura gràfica del tardorenaixement, que a Catalunya perviurà fins mitjan segle XVII. No obstant això, de candidats a l'autoria no en falten, ja que sabem d'alguns mestres pintors ben actius a Olot que fins ara no s'han connectat amb obra conservada, com ara els francesos Joan de Namur o Joan Nazier, el castellà Bartolomé de la Paz i els gironins Tomàs Espinosa, Gabriel Rovira o Pere Vilanova i Jaume Vilanova. Potser els arxius hi diran la darrera paraula.

Lamentació davant del Crist mort (fragment), c. 1580-1600. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 420. Fons Bisbat de Girona. Procedent de Castellar de la Muntanya (La Vall de Bianya).





Cornelis Cort, *Lamentació al peu de la Creu*, 1576.
Rijksmuseum, RP-P-1878-A-782.



Cornelis Bos, *Lamentació al peu de la Creu*, 1545.
Rijksmuseum, RP-P-1882-A-6043.

Noia amb barret llegint al jardí
Text: ANNA LLOSAS JUANOLA

Autor desconegut

c. 1920

Oli sobre cartró

40 × 30 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 251.808

Fons d'Art Diputació de Girona

Sembla que, a primera vista, l'obra que ens disposem a mirar no presenta res de gaire destacable. És una escena costumista força anodina, una dona llegint en un espai exterior. A la història de l'art, podem trobar molts quadres que s'hi assemblin. Monet té un quadre titulat *Dama en el jardí* (1866) i Sorolla, *La meva dona i les meves filles al jardí* (1910). Qui va titular l'obra que tractem va decidir dir-li *Noia amb barret llegint al jardí*, un altre títol merament descriptiu del que s'hi mostra. No se sap qui li va posar ni si és la mateixa persona que el va pintar, també desconeguda. Per l'estil i pel tema, podem deduir que deu compartir més o menys època amb les obres citades i que deu ser de començament de segle XX, però no en tenim cap certesa. Tampoc sabem com va arribar al Museu d'Art, i l'única informació que en tenim, la fitxa tècnica, presentava errors sobre el seu material de suport, ja que posava que era oli sobre fullola quan en realitat és cartró. Tot porta a pensar que mai s'ha observat gaire atentament. Per tant, està bé que se'n faci un petit estudi, i em dedicaré a desgranar tots aquells elements de l'obra que el títol destaca com a més rellevants.





Autor desconegut, *Noia amb barret llegint al jardí* (detall), c. 1920. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 251.808. Fons d'Art Diputació de Girona.

Començaré parlant del jardí, escenari de la imatge. De fet, anomenar-lo jardí és una mica intuïtiu, perquè en veiem ben poc. Només unes plantes indefinides, en segon pla, però que ressalten molt pel seu color fosc: contrasten amb la claror de l'escena i hi aporten ombra. La pinzellada, molt solta, les fa abundoses, com si creixessin de manera descontrolada. En contrast amb aquesta voràgine vegetal, s'imposen els elements arquitectònics del jardí, que sí que distingim clarament. Un mur que el verdet ha començat a conquerir, i que dona encara més sensació de frescor a l'escena. Una escala, que reforça la idea que es tracta d'un racó recollit i segurament més proper a la casa. I per acabar la tanca, que distingim clarament, fet que trobo molt significatiu. Encara que no puguem veure ben bé què és el que delimita, és la que ens porta a saber a primer cop d'ull que ens trobem davant d'un jardí: conté l'essència pròpia del jardí, perquè un jardí ha de ser un espai tancat, i és la delimitació el que el defineix. De fet, la paraula *garden* prové de la germànica *garten*, que vol dir clos. A la seva història, el jardí comença essent un tros delimitat, amb una tanca que servia per protegir el que s'hi cultivava. En els seus orígens eren aliments, ja que es creu que els jardins neixen amb la sedentarització de les societats¹, quan també neix la necessitat de conrear. Però encara que tinguin una finalitat utilitària, no es deixa de banda la funció estètica: tenien un trosset destinat al cultiu de flors i plantes aromàtiques, que va anar guanyant importància progressivament. Per tant, no només

eren llocs destinats a la producció, sinó que havien de ser llocs de gaudi per als sentits. Passejar-hi t'havia d'aportar calma, eren espais de beatitud i repòs. De fet, segons la tesi de Michael Jakob del jardí i la seva representació², qualsevol jardí no és res més que una representació del Paradís. Defensa que tots els jardins que es creen, tant en les arts com en la realitat, reproduïxen la idea del jardí primigeni, que és el Jardí de l'Edèn. Com que el Paradís és un lloc inaccessible, es creen jardins per poder-lo conèixer. I s'hi fa el mateix que es farà al jardí suprem: dedicar-se al gaudi.

Això pot equivaler a llegir, com fa la noia del quadre. No es pretén fer una interpretació religiosa d'una obra que no ho és, però fins i tot els quadres costumistes tenen una gran herència cristiana. L'escena de dones llegint, molt recurrent a l'art, es fa popular arran de les escenes de l'Anunciació on Maria apareix llegint. Les representacions de Maria Magdalena llegint exemplifiquen la vida retirada. Són escenes íntimes, on la lectura es mostra com un acte de recolliment en un mateix. No sabem què llegeix la noia de la pintura, però està prou absorta, aparentment, per no adonar-se que l'estan pintant.

Per acabar, parlarem de la noia: no la veiem gaire bé, només el barret que, com destaca el títol, és el detall més ben perfilat de la figura. Podem pensar fàcilment que es tracta d'una dona benestant, ja que es pot

permetre gaudir dels dos elements que hem comentat: el jardí i la lectura. La lectura era un passatemps molt comú entre les dones burgeses. En canvi, que les dones s'interessessin per la jardineria no va ser ben vist fins a finals del segle XVIII: encara que les flors i les plantes estiguessin molt associades al món femení, no es considerava que les tasques físiques que demana cuidar un jardí fossin apropiades per a les dones. Contra això, algunes van començar a escriure tractats de botànica i manuals de jardineria, per poder difondre un món que els era prohibit. També es van començar a obrir acadèmies femenines de jardineria, que van tenir un gran èxit³. La «conquesta» del jardí no va ser exclusivament femenina, sinó que amb el creixement de les ciutats es van començar a reclamar espais naturals urbans per a tothom. Es van destinar sols per a la creació de jardins públics, i se'n van obrir molts de grans finques privades. Així, els jardins van deixar de ser un bé privat, d'ús dels nobles que se'ls podien permetre, a ser un bé del qual tots els ciutadans es podien beneficiar. Va ser la burgesia qui en va treure més partit: els van en lloc de passejades i trobades socials. L'època en què es devia pintar el quadre segurament va coincidir amb la conquesta dels jardins com a bé social.

És interessant pensar en totes les referències, conscients o inconscients, que hi ha rere aquesta escena que sembla tan banal d'entrada. Qui li va posar aquest títol, *Dona amb barret llegint al jardí*, devia pensar que era la millor manera d'explicar el que es veia a primer cop d'ull, però encara queden moltes coses per dir-ne. Arribats a aquest punt, crec que toca preguntar-se si és més convenient respondre les preguntes que queden sense resoldre, o si es fa més justícia a l'obra deixant-ne de parlar. Sembla que potser el que voldria aquesta anònima lectora és que passéssim de llarg, per poder continuar llegint tranquil·lament en aquest racó apartat. Potser qui la va pintar ho va entendre perfectament i es va afanyar a captar el moment abans que el descobrissin, oblidant-se de firmar i convertint-se en un autor anònim també. Per tant, jo també ho deixo aquí, per no pertorbar més la quietud d'aquest jardí. Només queda celebrar que, tant en els jardins com en la lectura o en l'art, existeixin aquests espais de pau.

1. CLÉMENT, Gilles. *Una breve historia del jardín*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2019.

2. JAKOB, Michael. *El jardín y la representación*. Madrid: Siruela, 2010.

3. FRANK, Sabine i Claudia LANFRANCONI. *Las mujeres que aman las plantas*. Madrid: Meava Ediciones, 2009.

Rajoles noucentistes**Text: XAVIER ROCAS GUTIÉRREZ**

Rafael Masó Valentí / Joan Baptista Coromina Figueras

1913

Ceràmica amb decoració esmaltada

20 × 20 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 15.233, 15.236, 15.239, 15.240, 15.243, 15.246, 15.249, 15.252

Fons d'Art Diputació de Girona

Athenea fou un edifici solemne projectat per l'arquitecte Rafael Masó, seu de l'associació del mateix nom dedicada al foment de l'art i la cultura. Bastit l'any 1913 amb reminiscències de temple grec fruit de la composició de la façana, de volums rotunds i arcaïtzants amb un frontó pentagonal que presidia l'entrada de l'edifici o la mateixa porta amb frontó de coronament de coure repussat, va poder esquivar el possible anacronisme gràcies a la introducció de materials i tècniques propis de la tradició local, entre els quals, i molt especialment, la ceràmica vidriada.

La Gabarra, la fàbrica impulsada pels germans Coromina de la Bisbal (Joan Baptista i Alfons) i el mateix Rafael Masó, fou l'encarregada de manufacturar aquesta ceràmica, remarcable tant pels colors com pels motius representats i que mostra la destresa i l'ofici que tots tres havien anat acumulant durant els anys precedents.

L'encàrrec va suposar haver d'estudiar la viabilitat de cada peça, resoldre els problemes de forma, multiplicar els experiments per obtenir un color concret i utilitzar diverses tècniques per aconseguir els diferents motius decoratius. Va caldre confeccionar models i motlles de guix, analitzar terres de diferents qualitats, comparar i adaptar les fórmules recomanades per altres ceramistes. També es van haver de solucionar problemes de cocció fent proves, modificacions i ajustaments en el control del foc. Tot plegat va donar com a resultat les rajoles Athenea (entre altres peces), les quals varen suposar enriquir qualitativament i quantitativa el repertori de peces destinades a embellir façanes i interiors i una millora de les possibilitats estètiques (cromàtiques, formals i de composició) dels revestiments ceràmics d'aleshores.



Les rajoles d'Athenea

Fundada a començament de l'any 1913, l'associació Athenea fou una societat promoguda per un grup d'intel·lectuals gironins —significativament, Xavier Montsalvatge i Rafael Masó—, dedicada al foment de l'art i la cultura. El seu edifici (inaugurat el primer de juliol de 1913), concebut per esdevenir el centre de l'activitat cultural de la ciutat —un veritable «saló de les arts»—, fou projectat pel mateix Masó i representa un magnífic exemple de l'arquitectura noucentista de corrent classicista i arcaïtzant que caracteritzarà l'obra de l'arquitecte durant aquests anys (TARRÚS, 1982, p. 312). La introducció de materials i tècniques propis de la tradició local en la construcció, i molt especialment la ceràmica vidriada de revestiment manufacturada a La Gabarra (fàbrica impulsada pels germans Joan Baptista i Alfons Coromina de la Bisbal i Rafael Masó), permetrà, amb el seu contrast cromàtic, superar el possible anacronisme de l'arquitectura proposada amb una clara afirmació de contemporaneïtat.

Les diferents peces ceràmiques de l'edifici Athenea, dissenyades per Masó i produïdes pels Coromina, mostraran la destresa i l'ofici que tots tres havien anat acumulant durant els anys precedents i suposaran la culminació d'un procés de millora contínua iniciat el 1909 amb la Casa Batlle (el pinacle, els mussols, la garlanda), que arribarà a creacions tan extraordinàries com les rajoles de l'arrimador de l'escala de la Casa Masó (1911-1912), les mateixes columnes i rajoles decoratives d'Athenea (1913), els ampits, les portes i els plafons decoratius de la Casa Masramon (1913-1914), els arrimadors i la llar de foc de la Casa Cendra (1913-1915), el portal i els interiors de la Casa Casas (1915-1916) o les rajoles d'oficis de l'Escola d'Arts i Oficis (1916).

Un resultat excel·lent que comportarà, d'una banda, l'enriquiment qualitatiu i quantitatiu del repertori de peces destinades a embellir façanes i interiors i, de l'altra, un avenç en les possibilitats estètiques (cromàtiques, formals i de composició) dels revestiments ceràmics. L'ús de noves tècniques de modelatge (com els motlles de guix), la incorporació de noves màquines dins el procés productiu (premses, molins, galeteres), l'aplicació de noves tècniques decoratives (com el relleu i l'estergit) i l'actualització de les tradicionals (la llanterna, la trepa), la creació d'un repertori de formes inèdit fins aquell moment o les millores en els forns i el control del foc seran innovacions que aportarà La Gabarra a la nova ceràmica arquitectònica bisbalenca. I en tot aquest procés de desenvolupament i evolució, Joan B. Coromina es revelarà com el veritable pioner (ROCAS, 2011, p. 274-275).

El nomenament de Joan B. com a professor-director de l'Escola Menor d'Arts i Indústries de Palafrugell a primers de gener de 1913 (TARRÚS i COMADIRA,

1996, p. 108), comportarà que Alfons assumeixi el pes principal de l'encàrrec d'Athenea, tot i que Joan B. en farà un estret seguiment i participarà activament en algunes de les feines de producció. El resultat serà igualment molt satisfactori i suposarà la creació de tot un seguit de materials originals, remarcables tant pels colors com pels motius representats: el rètol que presidia l'entrada de l'edifici (realitzat amb rajoles de ceràmica fumada i lletres pintades en blanc), les pilastres de façana revestides de rajoles de perfil còncau i costats bulbars (de 30 × 30 cm) decorades amb la tècnica de la llanterna amb un motiu vegetal que simulava una planta enfiladissa estilitzada i els pedestals de façana i la part baixa dels pilars de la sala interior revestits amb rajoles de ceràmica vidriada que combinaven una rajola llisa amb altres set de decorades (totes de 20 × 20 cm), en una curiosa combinació de motius geomètrics (la rajola estriada, la rajola mugró), animals (la rajola dels cavalls, la del brau, la del cavaller), vegetals (la de la flor) i religiosos de gust popular (la del Sagrat Cor).

Rajoles, totes, d'un color groc rovellat molt intens o «assíric color», tal com el va definir Folch i Torres en una de les seves cròniques sobre Athenea (TARRÚS, 1982, p. 312).

A finals de gener de 1913, Joan B. (amb la col·laboració del seu germà petit Leonci) ja es troba treballant en les rajoles d'Athenea: «Dema torno a la Bisbal, [...] donaré les plantilles i seccions a el Leonci, perquè'm faci els blocs de guix pera els models de la Sala de les Arts [...]». ¹ A començament de febrer l'Alfons refereix a Masó que «[...] Tot lo del saló ba endeban!». ²

Totes les rajoles en relleu destinades a l'edifici Athenea (excepte les llises que foren realitzades a premsa) van ser manufacturades mitjançant la tècnica del motlle de guix. Aquesta tècnica de modelatge, juntament amb la premsa mecànica, serà la més utilitzada durant aquests anys a La Gabarra i permetrà aconseguir un grau de perfeccionament extraordinari. A mitjan febrer, Joan B. emprèn la producció de les rajoles: «[...] Jo la setmana entrant faré els models dels rajols del "Saló" i els portaré a La Bisbal per a que sigan enllestits tot lo depressa possible». ³ El 19 de febrer la feina d'emmotllat de les peces ja està acabada i Alfons considera que «[...] La feina del Saló de ars pot quedà una cossa de primera». ⁴

Per al colorat de les rajoles d'Athenea, els Coromina utilitzaran les engalbes locals com a base i el vernís com a colorant i de cobertura. El color groc era el més habitual, amb engalba blanca i vernís de sulfur de plom barrejat amb òxid de ferro en proporció variable (com més òxid, més fort era el groc). Així doncs, per tal d'aconseguir l'assíric color tant característic d'Athenea, els Coromina van haver d'augmentar molt la

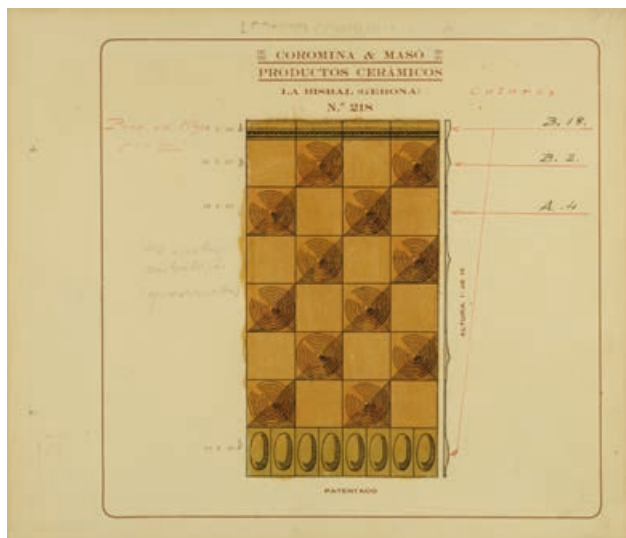
concentració d'òxid de ferro a la mescla colorant. Per a l'aplicació dels colors, varen utilitzar les tècniques decoratives del bany per al fons i la llanterna per als detalls.

A començament d'abril només resta la cuita: «[...] Abuy disapte acabem de teni el forn ple i dilluns posarem foc, i si ens es possible la matexa setmana acabarem de coure lo que falta [...]».⁵ La troballa de les restes d'aquest forn durant les obres de rehabilitació del Museu Terracotta l'any 2008 permet confirmar que es tracta d'un forn de tiratge directe, popularment conegut com a *forn morú*, en el qual el repartiment del foc i l'evacuació de gasos era de difícil regulació i, per tant, l'èxit de la fornada depenia de l'habilitat i la destresa del fogater. La qualitat de les rajoles Athenea mostra, sens dubte, el gran nivell adquirit pels germans Coromina en el control de la cocció (ROCAS, 2011, p. 282-283).

En una carta datada del 8 de maig, Alfons es felicita pel resultat «[...] Ja s'oposo que en Joan li degé parla de aquestes fornades que semblen fetes per art de encantament ja pot beuro ab las peses Athenea; an sortit uns carrous vermells que tot i sigent fets a la preistoria casi se poden posà à la primera den Ribó».⁶ Sens dubte, aquest Ribó es refereix a Sebastià Ribó, de Sant Martí de Provençals, llavors una de les manufactures ceràmiques amb més prestigi de tot el país i on l'Alfons hi feu una curta estada de formació: «[...] el tems que ja hauré pasat á casa de Ribó, no es mes que aprofitadisim, dons cregi que els i he pistpat tot lo prinsipal com son els forns, els motllos, la manera de fer el cairó [...]».⁷

El 17 d'abril Rafael Masó abona a La Gabarra 665 pessetes per les peces de l'edifici Athenea,⁸ tot i que a

Arrimador 218 de catàleg Coromina & Masó (1916). Terracotta. Museu de Ceràmica de la Bisbal d'Empordà, núm. reg. 9464.



començament de juny encara queda per enllestir algun serrell de l'encàrrec. Alfons, però, en una carta datada el 3 de juny tranquil·litza les angúnies de l'arquitecte i assegura que ho tindrà tot acabat en el termini acordat: «[...] Lo que demana per Athenea dema enviarem lo que estigi avuy no hem pas tingut tems. Pot comptar ab el meu viatja com estich per complir ab totom».⁹

Athenea s'inaugura a principi de juliol de 1913 i ja des d'aleshores compleix amb escriu els seus objectius fundacionals, ja que programa un ampli ventall d'actes culturals de tota mena i de gran qualitat: conferències, lectures, concerts, recitals, exposicions de pintura i d'escultura... Masó, il·lusionat amb el projecte, no s'atura aquí i, al cap de pocs mesos, ja en planeja l'ampliació amb un nou edifici adossat que havia de ser l'Escola d'Arts i Oficis.

Al cap de quatre anys de funcionament, Athenea tancarà portes amb la dissolució de la societat, bàsicament per motius econòmics i per l'aïllament polític i social de què va ser víctima. L'edifici és ocupat per l'Escola Normal des del curs 1917-18 fins al 1965 i el 1971 se'n va enderrocar una part. Dissortadament, l'any 1975 l'edifici original d'Athenea i el que quedava de l'escola van ser destruïts en la seva totalitat (TARRÚS i COMADIRA, 1996, p. 376-377 i 380). Les rajoles conservades al Museu d'Art de Girona, salvades de la destrucció, ens permeten evocar una de les obres més emblemàtiques de l'arquitecte, malauradament perduda i reivindicar-ne la importància.

1. Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Girona (AHC0AV-G). Fons Masó. Correspondència, reg. 2232.

2. Ídem, reg. 2231.

3. Ídem, reg. 2233.

4. Ídem, reg. 2236.

5. Ídem, reg. 2240.

6. Ídem, reg. 2245.

7. Ídem, reg. 2131.

8. Arxiu Comarcal del Baix Empordà (ACBE): Fons Coromina: Dietari 1913, p. 79.

9. AHCOAC-G: Fons Masó. Correspondència, reg. 2250.

Bibliografia

ROCAS, Xavier. «Ceràmica i Arquitectura. Els Coromina, Rafael Masó i la gènesi de La Gabarra». A: *Estudis del Baix Empordà*, núm. 30 (2011), p. 213-302.

TARRÚS, Joan «El Noucentisme i l'obra de Rafael Masó, entre 1912 i 1917». A: *Revista de Girona*, núm. 101 (1982), p. 307-315.

TARRÚS, Joan i Narcís COMADIRA, *Rafael Masó, arquitecte noucentista*. Barcelona: COAC i Lunweg, 1996.

Retaule d'alabastre de Sant Jaume de Campdorà
Text: PAU BAGUÉ JORDÀ

Autor desconegut

Segle XVI

Alabastre policromat

180 × 160 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 2968

Fons Bisbat de Girona

El retaule de Sant Jaume de Campdorà, d'autoria anònima, és una obra datada del segle XVI realitzada íntegrament en alabastre policromat. Va arribar l'any 1994 al Museu d'Art de Girona a partir d'una intervenció d'urgència quan la capçalera presidida pel bust del pantocràtor es va despendre i va quedar esclafada entre l'altar i el paviment, fet que va deixar seriosament malmesa l'arquitectura de la cimera i del carrer central. La diagnosi va constatar la presència d'humitat dins la capella lateral que aixoplugava el retaule, motiu pel qual el guix i el ciment que adherien l'obra a la paret van acabar cedint. Avui dia, el retaule no es troba íntegrament exposat sinó que part del conjunt —el més deteriorat— es conserva als magatzems del museu.



Tot i que el retaule en si és de dimensions moderades, impressiona per la seva sobrietat i fermesa. L'ús d'un material noble com l'alabastre per a l'elaboració d'un retaule no és un fet gaire comú a la Catalunya d'època moderna. Majoritàriament, els retaules del nostre territori es realitzaven en fusta d'alba, l'àlber blanc que creix en zones de ribera baixa. Aquest material, a banda de ser abundant arreu del país, era de bon treballar i esdevenia un recurs molt més econòmic a l'hora de realitzar un retaule que no pas els materials nobles com el marbre, el jaspi o l'alabastre. El fet que aquest retaule estigui fet en alabastre ja ens indica una voluntat específica d'exaltar l'obra i dotar-la de dignitat. Artísticament, però, les figures són més aviat tosques, amb un cànon curt i poc esvelt, potser executades per una mà que encara no era prou destra. Pel que fa pròpiament a la pintura, podem observa-hi la capa pictòrica original on abunden els blaus, verds i vermells —amb alguna presència de daurat— tot i que abans de la restauració el retaule ja havia estat completament repintat.

En l'apartat descriptiu, l'obra està presidida pel bust del pantocràtor subjectant el *globus cruciger* mentre beneeix amb la mà dreta. A baix, al carrer central, es conserva la petxina inserida en un arc de mig punt que coronava la imatge d'advocació del retaule, tota feta d'una sola peça d'alabastre i decorada amb les figures de dos *putti* als extrems superiors. Als carrers laterals hi trobem un total de quatre relleus, ben conservats, de dimensions moderades: la flagel·lació de Crist a la columna, l'eccehomo, la caiguda de Crist i, en darrer terme, Santa Anna amb la Verge i el nen Jesús. Finalment la predel·la, també ben conservada, està formada per set relleus rectangulars i més petits on se'ns presenten set figures situades sota un arc de mig punt, exceptuant la figura central de Crist. Representen, d'esquerra a dreta, Sant Jaume pelegrí, l'Àngel de l'Anunciació, Sant Jeroni penitent, Crist ressuscitat, la Verge de l'Anunciació, Sant Sebastià màrtir i Sant Roc acompanyat pel seu gos.

Si comparem l'obra exposada al Museu d'Art amb una fotografia anterior a l'accident podem endevinar quin era l'estat del retaule quan es trobava *in situ*. D'entrada, uns cortinatges de forma trapezoidal descendien del bust del pantocràtor, acabats amb volutes, els quals emmarcaven un relleu amb l'escena del calvari on apareixien Sant Joan sostenint la Mare de Déu i Maria Magdalena abraçada als peus de Crist. Aquesta capçalera era sostinguda per una motllura amb un cap de serafí de la boca del qual sortien dues tiges acabades en fullam als extrems. La cornisa que resseguia aquesta decoració era sostinguda per dues columnes estriades situades a banda i banda de la fornícula central, les quals conservem fragmentades als magatzems del museu. Al seu torn, les figures de la predel·la estaven separades entre si per un doble balustre mentre que algunes de les figures mantenien una disposició diferent de la que veiem actualment.

La dificultat per establir la correcta disposició de les figures de la predel·la, l'absència d'una imatge a la

fornícula central del retaule i la discordança narrativa de les escenes plasmades als carrers laterals —l'escena de Santa Anna no concorda amb els altres episodis de la Passió representats— fan que ens costi endevinar l'advocació del retaule. No només això, sinó que les discordances narratives fan pensar que, molt probablement, aquest retaule estava format per un major nombre de relleus i escenes que clourien el programa iconogràfic i li donarien un significat. En aquest sentit, existeix la possibilitat que les peces ubicades a l'església de Sant Jaume de Campdorà ja no estiguessin situades de la manera com es va pensar originàriament. Això sumat al fet que el retaule estava adherit —amb poca gràcia i precisió— al mur de la capella i que algunes motllures i ornamentacions eren acabades en guix fa pensar que es tractaria d'un retaule reaprofitat. Sembla ser, doncs, que aquest retaule va pertànyer a una altra església i, pels motius que sigui, es va col·locar a Sant Jaume de Campdorà. Una explicació que justificaria aquesta falta d'escenes podria ser el trasllat del retaule d'una església a l'altra, amb una possible pèrdua de peces en el procés. Una segona explicació, més raonable, la podríem trobar en el reaprofitament, per part de l'església de Campdorà, d'un retaule ja malmès o conservat parcialment per una altra església. Ambdós plantejaments ens indueixen a preguntar quina església podria haver estat la propietària original d'aquest retaule i, en aquest punt, cal indicar que Sant Jaume de

Retaule de Sant Jaume de Campdorà, 1986. Ajuntament de Girona. CRDI (Fons Diari de Girona – Joan Segur).



Campdorà fou capella sufragània de Santa Eulàlia Sacosta fins a l'any 1808-1809, moment en què aquesta última es va veure greument damnificada per la Guerra del Francès i transferí la parroquialitat a Campdorà.

Podem pensar, doncs, que el retaule havia estat propietat de Santa Eulàlia Sacosta i, després de la destrucció parcial durant la guerra, es va reaprofitar fragmentàriament a Campdorà. La documentació revisada, però, no aporta llum a la incògnita. Les visites pastorals de la primera meitat del segle XVI a Santa Eulàlia Sacosta tan sols indiquen la presència d'un altar, *decenter ornatu*, dedicat a Santa Llúcia, i la visita de l'any 1560 afegeix la presència d'un altre altar, aquest dedicat a Sant Joan. No només això, sinó que al llibre de visites pastorals conservat a l'Arxiu Diocesà de Girona hi trobem indexades les visites de Santa Eulàlia Sacosta fins a l'any 1689. Per tant, no ens podem aproximar als fets ocorreguts a començament del segle XIX a partir d'aquestes visites. Tanmateix, cal tenir en compte que els llibres notariais potser podrien revelar quelcom interessant.

El cas de les visites pastorals de Campdorà no és gaire diferent: les referències són especialment escasses: només existeixen tres visites durant tot el segle XVI i una al segle XVII, d'altres a *posteriori*, les quals obren noves incògnites. En primer lloc, la visita de l'any 1560 indica la presència a Campdorà d'un altar major i d'un altar dedicat a Sant Abdó i Senen. Nou anys més tard, el 1569, se'ns diu: «Altare beate marie novum non consecratum sine ornamentis». En aquesta visita es menciona també l'altar major, l'altar dedicat a Sant Abdó i Senen i l'estat de la campana. Pel que fa al nou altar dedicat a Maria, no sabem si és el primer altar que es dedica a la santa o si, en canvi, l'advocació ja hi era però se li ha fet un altar amb un retaule nou. El fet és que no es consagra per falta d'ornamentació. Podríem pensar que això es deu al fet que el retaule de l'altar encara no devia estar policromat, un fet comú a l'època que respon al moderat poder econòmic de les petites esglésies, sobretot a l'hora de sufragar la part final del retaule: la dauradura i la policromia. Seguint aquesta línia no podem perdre de vista el recorregut de Gabriel Rovira, pintor de Girona. Rovira ja era un mestre independitzat i amb plena capacitat de contractació l'any 1572 i, en aquest mateix any, contracta el daurat i la policromia del retaule major de Sant Jaume de Campdorà. Durant aquest període, entre el 1569 i el 1572, observem una església que, tot i ser sufragània de Santa Eulàlia Sacosta, busca renovar-se i embellir-se amb un nou altar dedicat a Maria i amb la contractació de la policromia i el daurat del retaule major. Malauradament, no trobem més visites pastorals dins aquest mateix segle i a les posteriors no se n'indica res. Sigui com sigui, la presència d'un altar l'any 1569 dedicat a la Verge ens podria fer pensar que es tracta, en efecte, del retaule que aquí tractem, tot i que no ho podem assegurar amb fermesa. Això, sumat a l'absència d'una imatge a la fornícula central que ens ajudi a endevinar l'advocació del retaule, ens manté les incògnites. No seria difícil imaginar, però, que el retaule estigués dedicat al culte de la Pietat. Maria



Fragment (no exposat) del retaule de Sant Jaume de Campdorà. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 2698. Fons Bisbat de Girona.

Rosa Ferrer ja va apuntar en aquesta direcció l'any 1994 basant-se en un testimonial del 7 de setembre de 1679 a favor de les administradores del ciri de la Pietat de Campdorà.¹ De fet, un culte a la Pietat explicaria la reiterada presència de la Verge en les diferents escenes representades. Tanmateix, cal tenir en compte que el culte a la Pietat s'estén, sobretot, a partir del Concili de Trento, on es produeix una eclosió de la devoció i dels llibres marians en els quals es destaca precisament el caràcter pietós de la Verge. Per tant, ens trobaríem davant un retaule d'aquest gènere molt primerenc.

Sigui com sigui, l'observació que fem del retaule exposat només ens permet establir-hi un diàleg a mitges a causa, principalment, de la restauració parcial de l'any 1994 per culpa del mal estat en què va quedar després de l'accident. D'entrada, el programa iconogràfic s'enriquiria amb l'addició de l'escena del calvari mentre que la monumentalitat de l'obra s'accentuaria amb la incorporació de les columnes estriades, el cap de serafí, els ornaments florals i els emmarcaments dels quatre plafons, alguns dels quals ens presenten personatges que formaven part de l'escena i que, d'aquesta manera, desapareixen del context narratiu en què van ser pensats. A tall de conclusió, l'artista aconsegueix realitzar una obra notablement reeixida i digna d'una mirada atenta tant pel material petri amb què treballa com per les fonts en què s'inspira. Tot i no haver adquirit una gran tècnica escultòrica, aconsegueix perfectament el sentit principal d'un retaule: la seva funció simbòlica, educativa i representativa. Després del Concili de Trento, la imatge es va convertir en una forma d'exemple de comportament ètic, d'instrucció i de suggestió que havia de portar els fidels a la pietat i l'exaltació. En definitiva, la imatge havia de ser, per damunt de tot, decorosa. L'escultor de Campdorà assoleix l'adequació, la decència i la netedat amb què l'Església volia veure les imatges: concisió en les escenes i la narració, i una gran capacitat de suggestió.

1. Arxiu Diocesà de Girona. Registre de Lletres 1586-1819, f. 186.

Relleu devocional de Crespià
Text: PERE BESERAN RAMON

Autor desconegut

c. 1350

Alabastre de Beuda amb restes de policromia

57,5 × 105 × 12 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 269

Fons Bisbat de Girona

Procedent de l'església de Santa Eulàlia de Crespià, al Pla de l'Estany, el museu conserva un relleu d'alabastre gòtic amb la representació en relleu d'un Crucificat entre àngels, adorat per sis clergues agenollats a banda i banda. Cap inscripció ni heràldica no els identifica ni fa evident la funció funerària de la peça, freqüent en relleus d'aquesta mena. Això singularitza aquesta obra, tant des del punt de la iconografia i la significació originals (probablement vinculada a la commemoració d'una devoció col·lectiva relacionable amb la confecció d'un objecte litúrgic d'argenteria) com per la qualitat d'una execució relacionable amb un obrador actiu a Girona a mitjan segle XIV, ben proper als germans Jaume i Ramon Cascalls.



Aquest relleu, tallat en una llosa d'alabastre de format rectangular i de lectura apaïxada, va ingressar al Museu Diocesà de Girona procedent de l'església parroquial de Santa Eulàlia de Crespià. La conservació del conjunt és força bona, i els únics desperfectes remarcables són la desaparició del cap de Crist, probablement intencionada, i dels ciris dels àngels, massa exempts, a més de l'estranya fractura neta del crani d'un dels personatges agenollats, imputable potser a una imperfecció del material d'execució, que mostra clivelles similars al cap de la figura immediata, encara sencer.

Una ampla sanefa perimetral, recoberta de carnes palmets enllaçades amb vores arrissades, deixa espai als quatre angles per a cercles que contenen les imatges corresponents a un tetramorf, amb l'àngel Mateu curiosament mancat d'ales. No hi ha indicis que poguessin ser pintades, tot i que hi ha traces de pintura d'aplicació puntual i sobretot cobrint el fons pla amb un blau ennegrit pel temps, que devia evocar els fons vidriats d'altres obres d'alabastre. La resta de la superfície està organitzada en tres sectors enquadrats per quatre pilarets arquitectònics, dos als extrems i dos emmarcant l'espai central més estret. En aquest hi ha una crucifixió coberta per un agut arc trilobulat, semblant als arcs que, de dos en dos i sense suport central, cobreixen els sectors laterals més amples, amb la representació de tres fidels agenollats a cada banda, en dos grups simètrics de figures similars.

Per les seves característiques i dimensions —poc més d'un metre d'ample—, el relleu de Crespià evoca inevitablement les làpides funeràries amb escenes figurades que, des de les darreries del segle XIII, es poden trobar en diversos edificis religiosos catalans per tal de perpetuar la memòria de difunts concrets en la proximitat de les osseres on foren sebollides les seves restes. Però malgrat aquest reclam inicial, l'obra que ens ocupa es diferencia d'aquestes tipologies per diversos motius. D'entrada, res no fa explícit un context funerari i, a més, ni inscripcions ni elements heràldics permeten vincular a un destinatari individual ni a una nissaga concreta una obra que, d'aquesta manera, adquireix un caire genèric, cosa que concorda amb el caràcter col·lectiu dels personatges representats, una altra singularitat del conjunt. Efectivament, a banda i banda de la imatge central amb el crucificat hi veiem agenollats i amb les mans en oració tres personatges, tots sis amb un aspecte similar i sense cap més diferència entre si que la barba que duen només els dos més propers a la creu, lleument separats de les parelles rere seu. Això indica segurament una edat més avançada i potser un estatus superior al dels altres quatre, encara que la indumentària eclesiàstica comuna no ho confirma. Tots vesteixen casulla i duen al cap una mena de capell o bonet. És una comunitat de clergues que caldria identificar amb els que regien

la parròquia de Crespià, llevat que es pogués pensar en un col·legi de canonges, possiblement gironins atesa la vinculació de Crespià amb la seu de Girona.

Les figuretes agenollades adrecen l'oració a la Crucifixió del sector central del relleu, una creu força singular. El cos flexionat de Crist, representat a una escala més petita que els clergues, està clavat a una creu llenyosa, plena de monyons de branques desbastades, un element que confereix dramatisme a la imatge de culte i aproxima el relleu a un determinat àmbit estilístic, el que els germans Cascalls encapçalen amb obres com el retaule de Cornellà de Conflent de Jaume i el retaule de Santa Pau de Ramon, ambdós amb creus d'aquest mateix tipus. Ara bé, mentre que als retaules es representa l'escena *històrica* de la Crucifixió, al relleu de Crespià l'únic acompanyament del crucificat són dos àngels ceroferraris, drets damunt uns suports corbats que neixen del mateix monticle terrós on és clavada la creu. Aquesta singular disposició dels àngels recorda inevitablement les peces d'argenteria gòtica en què *branques* de doble curvatura similars sostenen altres parelles d'àngels situats a banda i banda bé de reliquiàries, bé d'ostensoris. Coneixem una desena d'objectes d'aquesta mena en l'argenteria catalana, tots de les darreries del segle XIV i del XV, però en cap d'aquestes peces l'element central és una creu. L'excepció seria, significativament, una obra gironina més antiga, la veracreu del tresor de la catedral de Girona, amb crucifixió central i branques a banda i banda, tot i que no sostenen àngels sinó una Mare de Déu i un sant Joan fets en esmalt, una obra datada de l'entorn de 1350, una cronologia ben propera a la que per motius estilístics sembla versemblant per al relleu. Que al peu de l'objecte d'argent hi hagi medallons d'esmalt amb els quatre evangelistes, presents també als angles de la làpida d'alabastre, és una coincidència interessant, però no suficient com per fer pensar que l'escultura evoca necessàriament la veracreu gironina. Tot i això, resulta ben versemblant que l'escultura estigui fent referència explícita a una peça d'argenteria similar. D'aquesta manera, l'objectiu del relleu de Crespià podria haver estat la commemoració permanent de la creació d'un objecte litúrgic rellevant, encarregat col·lectivament per la comunitat clerical que es feu representar devotament agenollada, reverenciant no un Crist genèric sinó el que centrava una peça d'argenteria de la qual no coneixem cap més referència.

L'atractiu d'aquesta obra radica no només en l'originalitat figurativa sinó també, i potser més encara, en la qualitat de l'execució, que reclama els noms de mestres ja esmentats. La volumetria esfèrica dels caps i la delicada factura dels rostres, especialment la d'algun dels barbuts, amb llavis remarcats i ulls menuts, evoca inevitablement les creacions més característiques de Jaume Cascalls, per bé que la monotonia dels cossos i



Relleu devocional de Crespià, c. 1350 (detall). Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 269. Fons Bisbat de Girona.

la rigidesa i desproporció de les anatomies no s'adiuen prou al seu geni. El nom del seu germà Ramon, invocat alguns cops en relació amb l'obra, és una alternativa oportuna per a diversos detalls, però insuficient en conjunt, ja que la solemne monumentalitat de les figuretes no concorda del tot amb la gràcil lleugeresa, un punt desmanegada, dels personatges del retaulec de Santa Pau, la seva obra de referència. Les obres dels tallers de Sant Joan de les Abadesses poden ampliar el cercle de les suggestions estilístiques, tot i que no sabem trobar en cap d'aquestes peces la precisa resolució formal del relleu de Crespià que, d'aquesta manera, resta una obra singular carregada de suggestions pendents de resolució concloent. En tot cas, la cronologia dels anys quaranta i cinquanta de les peces de referència evocades permet proposar amb una certa seguretat una cronologia propera als anys centrals de la catorzena centúria com la més idònia per enquadrar-ne l'execució en un taller actiu, probablement, a Girona mateix.

Bibliografia

ALCOY, Rosa i Pere BESERAN. «La fortuna de Jaume Cascalls en el context gironí». A: *Estudi General*, núm. X (1990), p. 93-118 (esp. p. 111, fig. 19).

Catàleg del Museu d'Art. Girona, 1981, núm. 100, p. 52.

DURAN SANPERE, Agustí i Joan AINAUD. *Escultura gòtica*. Madrid: Plus Ultra, 1956, p. 201 (Ars Hispaniae, 8).

FUMANAL, Miquel Àngel. «Ramon Cascalls de Berga». A: *L'art gòtic a Catalunya. Escultura I: la configuració de l'estil*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2002, p. 220-222.

FUMANAL, Miquel Àngel. «Els monuments funeraris dels Coll: l'escultura al servei d'un llinatge olotí del segle XIV». A: *Annals del Patronat d'estudis històrics d'Olot i comarca*, núm. 31 (2020), p. 57-87.

OLIVA PRAT, Miquel. *Exposició de arte medieval. Catálogo*. Figueras, 1957, cat. núm. 18.

MARQUÉS CASANOVAS, Jaime. *Guía del Museo Diocesano de Gerona*. Girona, 1955, p. 36.

Targeta postal amb Santiago Rusiñol pintant *Entrada al cementiri de Sóller a la nit*

Text: QUIM ROCA MALLARACH

1896

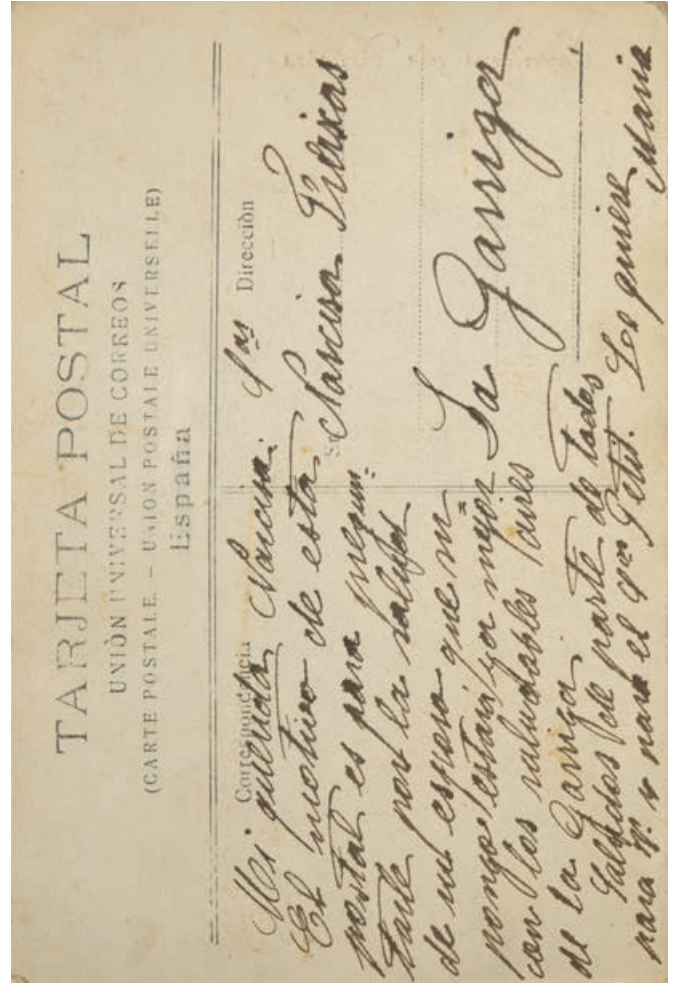
Fotografia sobre cartolina

13,5 × 8 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 138.812

Dipòsit Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art

La targeta postal neix com un mitjà que mostra els aspectes artístics i fotogràfics més bells i atractius que ens envolten. Arriba a Catalunya a finals del segle XIX i és a partir de 1901 que es posa de moda arreu del món. Les impremtes competeixen entre si a causa de la gran demanda d'usuaris i col·leccionistes, tant per ser les més originals com per oferir les millors vistes. D'aquesta manera, les postals es converteixen en el principal suport sobre el qual van apareixent tots els aspectes de la vida quotidiana dignes de ser representats. La postal que ens ocupa mostra Santiago Rusiñol pintant el quadre *Entrada al cementiri de Sóller a la nit*, datat de l'any 1896 i propietat del Museu d'Art de Girona. És curiós assenyalar que la postal, pel que mostra el revers, ha de ser editada amb posterioritat a l'any 1906. Les lletres daurades, la inscripció en plural «Escritores y Artistas» i el fet que no sigui una impressió fotomecànica sinó fotogràfica suggereixen que es tracta d'una sèrie de luxe i de petita tirada, de la qual no ha quedat cap mena de rastre. Això mateix passa amb l'autor de la fotografia. Podria haver-la fet un autor amateur, cosa improbable, o un dels més destacats retratistes catalans del tombant de segle com Audouard, Esplugas o els Napoleón.



Les targetes postals, enteses com a vehicle de comunicació il·lustrat, van aparèixer a finals del segle XIX. L'any 1869 es va presentar a Àustria la primera targeta postal. Fins aleshores existia el correu postal i les trameses funcionaven a partir de cartes ordinàries. Com que aquest nou document tenia una mida petita, les despeses d'expedició s'abaratien de manera considerable. A una banda, hi havia un segell gravat amb el franqueig i l'espai només s'hi escrivia l'adreça del destinatari i, a l'altra, hi anava el missatge que es volia notificar. Aquest fou el principal motiu pel qual aquestes targetes es van imposar ràpidament i van esdevenir molt populars. L'Estat espanyol, a partir de 1873, durant la primera república, va autoritzar les anomenades targetes «enters postals» com a forma postal. L'Exposició Internacional de París de 1889 va donar un gran impuls a la publicació d'aquest format i, atesa l'atracció de la imatge, també va generar un nexa entre persones desconegudes que compartien la passió per un determinat tema o afició. D'aquesta manera també va començar el col·leccionisme cartòfil. La postal impresa va tenir un especial desenvolupament a Alemanya, Àustria i Suïssa, sobretot pel que fa a les pictòriques, editades amb procediments cromolitogràfics, amb magnífics dibuixos que representaven vistes de les ciutats més turístiques, conegudes com les «Grüsse aus...» (records des de...). A Espanya, l'empresa d'arts gràfiques Fototípia Hauser y Menet sembla que fou la primera editora de postals. La postal més antiga que es coneix i que va sortir del seu taller porta manuscrita la data 1 de novembre de 1892. A Catalunya, la postal més antiga de la qual es té coneixement porta el títol de *Recuerdo de Barcelona*, impresa en fototípia per Hauser y Menet i circulada l'any 1896. L'edat d'or de les targetes postals, l'època en què realment es van posar de moda, abasta de 1901 a 1905 i la indústria es consolida entre 1906 i 1915.

A l'hora d'analitzar una postal, hem de tenir en compte alguns paràmetres que, més enllà del plaer de col·leccionar-la i valorar-la econòmicament, ens ajudaran a datar-la i determinar-ne l'editor, l'impressor, el fotògraf i, finalment, el procediment d'impressió. Per establir la data d'una postal, és clau fixar-nos en el revers. Si està dividit i la postal és espanyola, la data és posterior a 1906. La Direcció General de Correus i Telègrafs del Ministeri de la Governació va autoritzar el desembre de 1905 el revers dividit, és a dir, partir en dues meitats separades per una línia vertical la banda on fins aleshores només s'hi podia escriure l'adreça. Amb aquest canvi, la il·lustració de l'anvers passava a ocupar tot l'espai. El franqueig i el mata-segells també ens poden donar molta informació sobre la data de la postal (tot i que no és el cas en aquesta postal). Esbrinar qui és l'autor, l'editor o l'impressor de la postal és una tasca més feixuga. Són escasses les postals que ens ofereixen aquestes tres referències. I, tanmateix, podem

trobar-nos amb totes les combinacions imaginables. Pot haver-hi casos en què una mateixa persona realitzi les tres funcions, casos en què tres persones diferents les elaborin, que un mateix editor i impressor utilitzi clixés d'altri o que un fotògraf i editor encarregui la impressió a un tercer. Per acabar, conèixer el procediment d'impressió (fotomecànic) o fotogràfic ens dona pistes per saber el possible tiratge de la postal. Entre 1896 i 1915 la majoria de les postals foren impreses mitjançant fototípia. Aquest procés permetia estampar sobre paper imatges fotogràfiques amb gran nitidesa i riquesa de tons. Després d'una fotografia original, d'excel·lent qualitat, la fototípia era la imatge impresa més perfecta.

La postal que aquí ens interpel·la ens concedeix quatre evidències però ens deixa algunes incògnites importants que avui no podem desentranyar. És possible que en futures investigacions o potser amb un cop d'atzar es puguin resoldre. La primera evidència és la data. És una postal posterior a 1906. Això és irrefutable. Però Santiago Rusiñol apareix pintant davant del quadre titulat *Entrada al cementiri de Sóller a la nit* datat l'any 1896. Per tant, o la fotografia es va fer mentre pintava el quadre o van fer posar Rusiñol expressament, passat l'any 1906, perquè hi havia la voluntat d'editar una sèrie postal. L'edat de Santiago Rusiñol, nascut l'any 1861, també ens pot ajudar a datar-la. L'any en què es va pintar el quadre mostrat a la postal Santiago Rusiñol tenia 35 anys. Es conserva una fotografia de l'autor de l'any 1892 i el seu aspecte és força més jove que el de la imatge. Aposto per la fotografia feta expressament per a l'edició de la postal, posterior a 1906. La segona evidència és que no és una postal fotomecànica sinó que és una postal fotogràfica. Es tracta d'un paper al gelatinobromur de plata. Això és un procés fotogràfic de

Targeta postal amb Santiago Rusiñol pintant *Entrada al cementiri de Sóller a la nit* (detall), 1896. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 138.812. Dipòsit Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art.



revelat químic (DOP, *Developing Out Paper*). L'estructura d'aquest paper és de tres capes. Entre el suport del paper i la gelatina, on hi ha suspesa la plata, es col·loca una capa de barita que impedeix que les fibres del paper siguin visibles i que, per tant, confereix molta nitidesa a la imatge final. La superfície pot ser brillant o mat i el to sol ser neutre o lleugerament càlid. La tercera evidència és que no existeix impressor pel fet de ser una postal fotogràfica. És probable doncs que no es trobin gaires còpies d'aquesta postal. I la quarta i darrera evidència és que sense cap dubte és una sèrie postal i de luxe. Les lletres daurades amb la llegenda «Escritores y Artistas», en plural, denota aquesta voluntat. Amb tot, no hem trobat cap referència a aquesta sèrie enlloc. És un misteri. Així mateix, el Cercle Cartòfil de Catalunya tampoc no ens n'ha sabut donar cap pista. Ara bé, del que no sabem res és de l'autor de la fotografia. Enlloc se'n fa esment. De totes maneres, seria plausible que el retrat fos dels Napoleón (aquest estudi va fotografiar en més d'una ocasió Santiago Rusiñol), de Pau Audouard Déglair (un dels retratistes més importants de la Barcelona del tombant de segle i, a partir de 1901, part dels seus retrats d'estudi es traduïren es sèries postals) o d'Antoni Esplugas Puig (un dels retratistes més reputats de Barcelona). Existeix una sèrie de postals anomenada *Teatre Català*, de 1905, on s'aplegaven personalitats destacades de l'escena catalana (dramaturgs, músics i actors) realitzades pels fotògrafs esmentats, tots retratistes cèlebres. Tanmateix, és estrany, però no insòlit, que a la postal no hi figuri el nom del fotògraf en cas que algun d'ells en fos l'autor. Per acabar, es pot assenyalar que no s'ha trobat cap altra postal amb la llegenda «Escritores y Artistas», la qual cosa suggereix la vida efímera d'aquesta sèrie.

Bibliografia

- CASACUBERTA ROCAROLS, Margarida. *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*. Bellaterra, 1993 (Universitat Autònoma de Barcelona, tesi doctoral, online).
- GARCIA FELGUERA, María de los Santos. *Els Napoleón: Un estudi fotogràfic*. Barcelona: Arxiu Fotogràfic de Barcelona, 2011.
- RIUS, Núria F. «Les incursions d'un fotògraf retratista en el camp de la postal: Pau Audouard Déglair (1856-1918)». A: *Revista cartòfila*, any XXVII, núm. 31 (2010).
- RIUS, Núria F. *Pau Audouard. Fotografia en temps de Modernisme*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2013.
- TARRÉS, Jaume. «La targeta fotopostal privada: la casolana d'aficionat i la d'estudi professional». A: *Revista cartòfila*, any XXVII, núm. 31 (2010).
- RIEGO AMÉZAGA, Bernardo *et al.* *Santander en la tarjeta postal ilustrada (1897-1941): historia, coleccionismo y valor documental*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 1997.
- TEIXIDOR CADENAS, Carlos. *La tarjeta postal en España 1892-1915*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.

Santiago Rusiñol i Prats. *Entrada al cementiri de Sóller a la nit*, 1896. Museu d'Art de Girona, núm. reg. 250.278. Fons d'Art de la Diputació de Girona.



Relleu de cintes estriades

Text: RAÚL ARANDA GONZÁLEZ

Autor desconegut

Segles IX-X

Pedra sorrenca

31 × 59 × 12 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 27.004

Fons d'Art Diputació de Girona

La peça del Museu d'Art de Girona amb el número de registre 27.004 és un prisma rectangular d'uns 31 cm d'amplada, 12 cm de gruix i uns 59 cm d'alçada. Un dels costats curts i els dos costats llargs són originals, mentre que el segon dels costats curts està fracturat, fet que evidencia que la peça està incompleta. Presenta només una cara decorada amb un entrellaçat format per una cinta amb estria triple tallada a bisell. Encara que la peça no està completa, es conserva una de les parts conclusives de la cinta, on l'entrellaçat tanca en forma ogival molt marcada. Cadascuna de les estries o cordons de la trena mesura entre 2 i 3,5 cm de gruix i la profunditat de la talla varia entre 0,7 i 1,5 cm. La decoració central està delimitada per gruixudes vores laterals, una de les quals considerablement deteriorada.

Mitjançant observació macroscòpica, i amb les precaucions científiques pertinents en espera d'altres analítiques, es pot plantejar que el relleu està elaborat amb pedra sorrenca de Domeny. Es tracta d'una pedra local de gra mitjà-gruixut i color ocre, de vegades amb tonalitats grisenques. Tot i que la cronologia exacta d'explotació d'aquesta pedra encara és incerta, s'ha plantejat que l'extracció començaria ja al Baix Imperi Romà, tot i que se'n generalitzaria l'ús en època medieval i postmedieval (GUTIÉRREZ GARCÍA, 2009, p. 66-70).



La peça va ser localitzada, en circumstàncies desconegudes, a l'interior del número 1 del carrer del Llop, actual pujada del Rei Martí. Es va recuperar al costat d'un altre relleu, també tallat a bisell amb decoració de fulles i raïms.

Manquen elements estructurals o formals que permetin confirmar-ne la funció. Tot i així, l'elaboració de només una de les cares, el motiu representat i els paral·lelismes formals amb altres peces, plantejats més endavant, fan pensar que es tracta d'un element de mobiliari litúrgic, probablement un element lateral de cancell d'altar. El mobiliari litúrgic està format per estructures generalment mòbils, de grandària i de forma diverses, utilitzades per compartimentar l'espai intern dels temples cristians a l'alta Edat Mitjana. En èpoques anteriors a la unificació litúrgica gregoriana, generalitzada a Catalunya durant les primeres dècades del segle XI, aquests elements actuaven com a delimitadors espacials imprescindibles per a una litúrgia amb un alt component processional. També s'ha plantejat que aquest relleu pogués ser un element arquitectònic, potser part d'una llinda de finestra (OLIVA, 1962, p. 85).

Atesa l'absència d'elements de datació o d'adscripció, així com la inexistència de context arqueològic i l'escassetat de referències documentals, cal localitzar paral·lelismes estilístics i formals que permetin una datació precisa, contextualització i interpretació d'aquesta escultura.

A l'escultura tardoantiga i altmedieval de l'Occident europeu està molt generalitzada la presència d'entrellaçat. Els exemples són amplis i variats tant en àmbits francs com italians i hispans. Al món franc l'ocupació d'entrellaçats és present des de l'època tardoantiga, especialment a Aquitània (GENSBEITEL, 2021), Borgonya i el nord-est francès (vegeu-ne exemples a CROCHAT, 2015 i ADRIAN, 2021). Més sovint que en altres geografies es detecten exemplars de corda triple, gruixuts i culminats en formes ogivals (vegeu-ne exemples a: DEROO *et al.* 1987, núm. inv. 146, 147 i 150). Al focus borgonyó es conserven dues peces pràcticament idèntiques a l'exemplar gironí al Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Vienne (Isère, França). Les dues escultures tenen una decoració a base d'entrellaçats amb estria triple, culminació ogival i vores laterals. A més, les mides de les peces i la seva decoració mostren també un clar paral·lelisme amb la peça de Girona. Les dues peces tenen cissures d'encaix als costats curts, un element que serveix per plantejar que poden tractar-se de pilastres de cancells. Una de les peces ha estat datada als segles VIII-IX en funció d'un paral·lelisme formal procedent de San Costanzo sul Monte San Bernardo al Piemont (Itàlia) (CHATEL, 1981, p. 87; UGGÉ i MICHELETTO, 2003), mentre que l'altre s'ha enquadrat genèricament com a carolíngia. Es data del segle X un fragment de relleu

amb decoració d'entrellaçat semblant a la nostra peça a Sant Miquel de Cuixà (BARRAL, 1981).

Aquests paral·lelismes permeten plantejar que la peça té relació amb els ambients de producció decorativa del món carolíngi ja en el segle IX. Camps havia proposat el segle X per a aquesta peça, comparant-la amb el relleu de Sant Miquel de Cuixà (CAMPS, 1988), mentre que Amich i Nolla plantegen una cronologia «visigoda avançada o molt poc posterior» (AMICH i NOLLA 1992, p. 71).

Segons el Cronicó de Moissac, la ciutat de Girona va pactar-ne el lliurament a l'imperi carolíngi l'any 785. Sol considerar-se la primera plaça controlada per Carlemany després dels Pirineus i, per tant, la primera línia defensiva des del sud i el punt de partida per a futures expedicions (NOLLA i SAGRERA, 1999, p. 77). A partir d'aquesta integració a l'imperi, Girona experimenta alguns canvis significatius com l'ampliació de l'espai emmurallat, la creació d'un barri episcopal o l'aparició de noves àrees d'enterraments (NOLLA i SAGRERA, 1999, p. 78-79). No obstant això, en línies generals, la ciutat carolíngia sembla heretar de manera substancial l'estructura d'època tardoromana i visigoda. Sovint s'ha apuntat la possible existència d'un temple d'ori-

Relleu de cintes estriades (detall), 1896. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 27.004. Fons d'Art Diputació de Girona.



gen visigot a l'entorn del número 1 del carrer del Llop, on va recuperar-se el fragment estudiat. Aquest espai, que quedaria a l'antiga via augusta, podria ser el *martyrium* de Sant Feliu (AMICH i NOLLA, 1992).

Més enllà de la possible associació amb la trama urbana d'època carolíngia, la peça que analitzem mostra l'arribada i l'assimilació dels postulats artístics, estètics i simbòlics del món carolingi. La confirmació de la proposta cronològica anteriorment referida permet assumir que a Girona es desenvolupen tallers escultòrics que apliquen l'imaginari estètic i simbòlic carolingi en pedra local, potser ja des del segle IX.

L'art, des del final del món romà, però especialment a partir de la instauració de les monarquies germàniques, experimenta una evolució cap a l'abstracció transcendent. D'aquesta manera, dins l'expressió artística de l'alta Edat Mitjana allò simbòlic i al·legòric guanya pes enfront del component mimètic i narratiu. A l'imaginari col·lectiu d'aquesta època els elements anicònics, o fins i tot abstractes, com podria ser l'entrellaçat d'aquesta escultura, són molt més que simples elements decoratius i es converteixen en potents vehicles per a la transmissió d'idees intangibles. En relació amb això, els entrellaçats són interpretats habitualment com a delimitadors d'espais sagrats. Aquests motius són l'expressió simbòlica de la protecció davant del pas cap a un nou espai més sagrat. És a dir, serien una mena de barreres vegetals simbòliques que creen recintes inviolables i intocables. Això n'explica la ubicació en llocs de pas, com portes o llindes, o la presència en espais de separació litúrgica davant de zones d'alta sacralitat, com són els cancells.

Bibliografia

- ADRIAN, Anne (ed.). *Le chancel de Saint-Pierre-aux-Nonnains. Actes du colloque*. Milà: Silvana Editoriale, 2021.
- AMICH, Narcís M. i Josep Maria NOLLA. *Girona goda i sarraïna 476-785*. Girona: Ajuntament, 1992.
- BARRAL I ALTET, Xavier. *L'art pre-romànic a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62, 1981.
- CHATEL, Elisabeth. *Recueil général des monuments sculptés en France pendant le haut Moyen Age: IV-Xe siècles, tome 2*. París: Bibliothèque Nationale, 1981.
- CROCHAT, Jessy. *Le mobilier liturgique dans les diocèses médiévaux de Grenoble, Lyon et Vienne, IV-Xe siècle*. Lyon, 2015 (Université Lumière-Lyon 2, Mémoire de Master).
- DEROO, Christophe, et al. *Recueil général des monuments sculptés en France pendant le haut Moyen Age: IV-Xe siècles, tome 4*. París, Éditions du CTHS, 1987.
- GENSBEITEL, Christian «L'entrelacs dans le monde aquitain: des chancels carolingiens au décor roman». A: Anne ADRIAN (ed.). *Le chancel de Saint-Pierre-aux-Nonnains. Actes du colloque*. Milà: Silvana Editoriale, 2021, p. 184-189.
- GUTIÉRREZ GARCÍA-M., Anna. *Roman quarries in the northeast of Hispania (modern Catalonia)*. Tarragona: ICAC, 2009.
- NOLLA, Josep Maria i Jordi SAGRERA. «Girona. La ciutat carolíngia». A: *Catalunya a l'època carolíngia: art i cultura abans del romànic (segles IX i X)*. Barcelona: MNAC, 1999, p. 77-79.
- OLIVA, Miquel. «Noticias sobre Iglesias prerrománicas gerundenses». A: *Revista de Girona*, núm. 20 (1962), p. 65-89.
- UGGÉ, Sofia i Egle MICHELETTO, «La chiesa di San Costanzo sul monte San Bernardo (Piemonte, Cuneo) e il suo arredo scultoreo». A: *Hortus Artium Medievalium*, núm. 9 (2003), p. 383-400.

Home i burret

Text: MIREIA RAMÍREZ PADRÓS i ORIOL PONSATÍ I MURLÀ

Fotografia: Joan Ramírez i Sagarra

Text: Prudenci Bertrana i Compte

1934-1935

Original fotogràfic en blanc i negre virat en sèpia, amb un text dedicat de Prudenci Bertrana

23 × 14 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 134.628

Joan Ramírez i Sagarra és l'autor d'aquesta fotografia, que data de cap a 1934-1935. Ramírez va néixer l'any 1895 a Barcelona, ciutat on va viure fins a la seva mort, el 1965. Casat, l'any 1920, amb Mercè Vallhonrat i Guardia, el més petit dels seus tres fills, Joan, va col·laborar professionalment amb el pare i va continuar el seu negoci.

Entre 1932 i 1965, Ramírez i Sagarra va treballar a l'Ajuntament de Barcelona com a fotògraf, fent reportatges per la premsa. Des del 1934, disposava d'un laboratori fotogràfic professional propi.



El burrol és un dels meus companys de la poltreuella, de tots
 tots quants, me ha acompanyat l'assoliment de la terra dels meus, per
 que la vintanera és gloriada i d'altres, en fet cop i com, com l'home.

El vell és un solitari, un solitari com el burrol - un pas molt
 d'antiga, la meua joia sempre una pato, el burrol - que patia d'ofici:
 en menta del girany que te reporta freqüentment uns quants cançons d'
 aigua d'una font que són quants cançons, han de fer un gran
 d'alt. El burrol també ho és per a ell. En la península, l'alta
 l'home, l'automòbil, el company de senyals, l'entf. de la celera,
 i l'obra d'art de veterà.

Mit regales hem de preferir que se'n vagi breu de
 la casa d'home, però a l'hospital, l'home en assistència de per
 se menjar calien. Veig el que de bell món amb els cançons de
 te les animes, amb la senyals de l'home i capat amb una joia
 dels de cançons... El meu, anant a la terra d'altres.
 Tenen poder, recullen cançons, sempre un plaer d'altres.
 qualsevol cançons, en la meua d'home a la península prop del com
 pany. Les bon d'altres cançons per cap mena d'altres
 que s'altres cançons. És en fet d'altres cançons menjar d'altres
 que d'altres cançons al seu davant? Caldrà parlar de
 tot d'altres cançons a una agència d'altres. I què el cançons?
 No pas ell! Però d'altres el d'altres un botó cosa d'altres!

Pau de Bartrina

1924

PROJECTE FOTOGRÀFIC
«HOMENATGE A LES LLETRES CATALANES»
Mireia Ramírez Padrós

Aquesta fotografia va acompanyada d'un text de Prudenci Bertrana dedicat especialment. Formava part d'un projecte artístic que constava de diferents imatges fotogràfiques, segurament una cinquantena. L'autor va anomenar aquest projecte «Homenatge a les lletres catalanes». Tot sembla indicar que el fotògraf va dur a terme aquest treball als anys trenta. El projecte constava de diferents originals en blanc i negre, la majoria



Invitació a l'exposició fotogràfica «Petit homenatge a les lletres catalanes 1930-1936», organitzada pel fill (Joan Ramínez Vallhonrat) del promotor d'aquesta iniciativa, Joan Ramínez Sagarra. Fons Família Ramínez Vallhonrat.

virats en to sèpia. Cadascuna d'aquestes imatges anava acompanyada d'un text escrit per diferents intel·lectuals, artistes o escriptors de l'època que tenien amistat i relació amb el fotògraf. Joan Ramínez Vallhonrat, també fotògraf, amb laboratori fotogràfic professional i fill de l'autor, va aconseguir aplegar quinze fotografies originals d'aquesta col·lecció amb els seus respectius texts i les va presentar en una exposició a Barcelona l'any 2000. A la targeta d'invitació a l'exposició explicava el següent: «Només fa 60 anys..., el meu pare Joan Ramínez i Sagarra, aleshores fotògraf de la Generalitat de Catalunya, se li ocorregué mostrar les seves obres artístiques a uns quants amics intel·lectuals i escriptors de l'època amb l'ànim que li dediquessin uns mots. Les tràgiques circumstàncies del 36 varen malmetre aquell recull. N'he pogut recuperar molt poques, només quinze, però serveixi aquesta mostra per valorar aquella iniciativa que també pot suggerir alguna idea als fotògrafs d'avui».

Després d'una recerca exhaustiva, hem localitzat aquestes quinze peces fotogràfiques originals amb els seus texts dedicats. Alguns dels intel·lectuals de l'època que hi van col·laborar són: Josep Maria de Sucre i de Grau (Barcelona, 1886-1969), poeta i pintor; Agustí Esclasans i Folch (Barcelona, 1895-1967), escriptor; Lluís Capdevila i Villalonga (Barcelona, 1895-Andorra la Vella, 1980), escriptor, dramaturg i periodista; Miquel Llor i Forcada (Barcelona, 1894-1966),

novel·lista; Apel·les Mestres i Oñós (Barcelona, 1854-1936), dibuixant, músic i escriptor; Marià Manent i Cisa (Barcelona, 1898-1988), poeta, prosista i crític literari; Joaquim Ruyra i Oms (Girona, 1858-Barcelona, 1939), escriptor; Prudenci Bertrana (Tordera, 1867-Barcelona, 1941), escriptor; Josep Maria Francès i Ladrón (Lleida, 1891-Mèxic, 1966), escriptor; Maria Verger i Ventayol (Alcúdia, Mallorca 1892-Madrid, 1983), escriptora i poetessa; Octavi Saltor i Soler (Barcelona, 1902-1982), escriptor, advocat i polític; i Tomàs Roig i Llop (Barcelona, 1902-1987), escriptor.



Joan Ramínez Vallhonrat, retrat de Joan Ramínez Sagarra, c. 1958. Fons Família Ramínez Vallhonrat.

L'OBSCURITAT DEL PENSAMENT FETA PARAULA
Oriol Ponsatí i Murià

L'any 1907, Prudenci Bertrana (1867-1941) va publicar el seu primer llibre de contes, *Crisàlides*. Una de les peces més reeixides d'aquest recull és la narració «Un retrat», en què es descriuen de manera pràcticament cinematogràfica els obstacles que ha de salvar un fotògraf ambulant per retratar, abans de quedar-se sense claror natural, un infantó acabat de morir. En el moment en què Bertrana va escriure aquesta narració, la fotografia mortuòria tot just començava a substituir el retrat fet a mà, el gènere pictòric que més cultivava, al mateix recull de contes, el pintor Alonso de Guzmán. No és gens estrany que sigui el gènere del retrat fúnebre per on la fotografia iniciï la seva expansió. Ja se sap que qui es mou no surt a la foto; i els difunts tenen la virtut fotogràfica de no moure's gens ni mica. El 1907 Bertrana era un escriptor que tot just s'obria pas. L'any anterior havia publicat *Josafat* i, aquell mateix any, veuria la llum la seva segona novel·la, *Nàufrags*. Vivia, encara, a Girona i tenia per davant tota una carrera d'escriptor.

Disset anys més tard (1924) un nou relat, «Atzars d'un aprenentatge», torna a prendre com a argument les

vicissituds d'un fotògraf, en aquest cas, aficionat, que no sap com explicar-se un detall sorprenent a la imatge revelada del retrat que ha fet a la seva estimada.

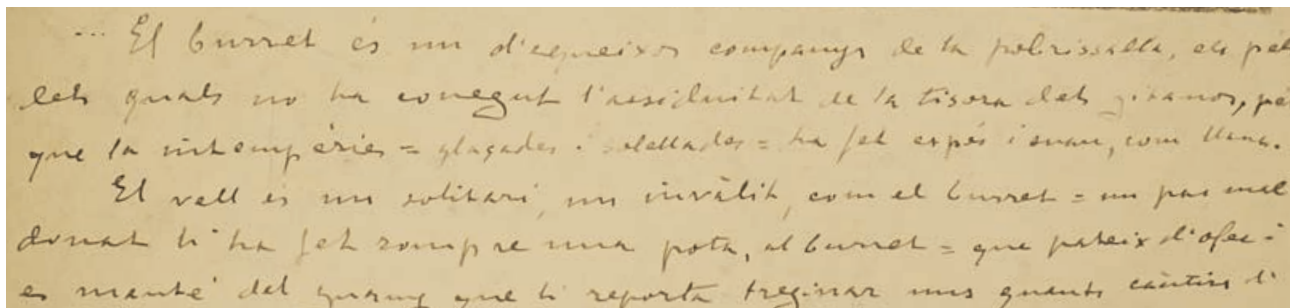
I, finalment, deu anys més tard (1934) trobem aquesta descripció literària, fins ara inèdita, de la fotografia d'un burret agonitzant i del seu amo que se'l contempla, encaparrat. Els vint-i-set anys que separen el primer i el darrer text (1907-1934) representen també la distància que separa un autor novell d'un escriptor plenament consolidat. I reflecteixen l'evolució d'una pràctica, la de la fotografia, que havia passat de les beceroles a la plena normalització.

El text manuscrit que Bertrana escriu per acompanyar la fotografia de Joan Ramí­ez i Sagarra és incorporat pel fotògraf en una nova fotografia que inclou tant la imatge de la imatge com la imatge del text. Bertrana sap, doncs, que el lector el llegirà amb la imatge al davant. No opera, per tant, com és tan habitual en ell utilitzant la ploma com si fos un pinzell —o, en aquest cas, una màquina fotogràfica— amb la intenció de fixar-nos, literàriament, una imatge inoblidable a la

retina. La imatge ja la tenim al davant i, per tant, el propòsit de Bertrana és tot un altre. Primer ens presenta breument el burret; després, el vell que el contempla, desconsolat, i ens esbossa la relació que mantenen l'home i l'animal. Al llarg dels dos primers paràgrafs és un observador extern a la fotografia qui parla. Però, subtilment, tot el tercer paràgraf, el més llarg, Bertrana el focalitza en el vell, en els seus records i evocacions de la vida viscuda al costat de l'animal i en la inquietud que li genera contemplar-lo en aquell estat. El text de Bertrana, d'aquesta manera, omple l'ampli espai negre de la part superior de la fotografia, ocupat per les opaques cavil·lacions del pobre home. Un home de qui amb prou feines arribem a veure la meitat del rostre i que la fotografia ens revela capbaix i introspectiu. Tota la pena muda que s'insinua en la imatge Bertrana la converteix en paraules.

Si és cert, a vegades, que una imatge val més que mil paraules, no és pas gens de lamentar, en aquest cas, que Bertrana hagi posat paraules a la imatge i hagi fet parlar el protagonista anònim de la fotografia de Ramí­ez i Sagarra.

Joan Ramí­ez i Sagarra i Prudenci Bertrana i Compte, *Home i burret*, 1934-1935 (detall). Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 134.628.



Transcripció del text de Prudenci Bertrana, a càrrec d'Oriol Ponsatí i Laia Regincós.

El burret és un d'aqueixos companys de la pobrissalla, els pèls dels quals no han conegut l'assiduitat de la tisora dels gitans, pel que la intempèrie — glaçades i solellades — ha fet espès i suau, com llana.

El vell és un solitari, un invàlid, com el burret — un pas mal donat li ha fet rompre una pota, al burret — que pateix d'ofec i es manté del guany que li reporta traginar uns quants càntirs d'aigua d'una font, que uns quants maniosos han declarat guaridora. El burret lisiat ho és tot per a ell. És la família, l'establiment, l'automòbil, el company de senectut, l'escalf de la cabana, i l'única afecció del veterà.

Mil vegades hauria estat preferible que se l'hagués trencada ell, la cama. L'haurien dut a l'hospital, l'haurien assistit — de pas hauria menjat calent... Veia el ruc, de bell nou, amb els càntirs dintre les àmfores, entre ramatges de llenrisca i tapats amb unes fulles de castanyer... Ell suava, anant-li al darrera coixejant. Trucava portes, recollia cèntims, menjava un plat d'escudella en qualsevol taverna i a la nit dormia a la pallissa prop del company... Ara, bon Déu! no coneixia pas cap mena d'aiguacuit que soldés ossos. ¿Què en faria d'aquell animaló manyac, invàlid, que bleixava amb pena al seu davant? Caldria matar-lo, per tal d'estalviar-li una agonia inacabable. I qui el mataria? No pas ell! Però àdhuc llogar un botxí costa diners!

Plany sobre Crist mort

Text: CESAR FAVÀ MONLLAU

Jaume Cabrera

c. 1415-1432

Pintura al tremp i daurat sobre fusta

122 × 250 cm

Museu d'Art de Girona, Núm. reg. MDG 282

Aviat farà un segle que aquesta taula del *Plany sobre Crist mort* va arribar a Girona procedent de l'ermita de Santa Caterina del Montgrí (Baix Empordà) i que va integrar-se als fons del Museu Diocesà de la ciutat. Per això, des d'un inici, ha format part de l'esplèndida col·lecció de pintura gòtica del Museu d'Art de Girona, on s'exposa al costat d'exponents tan destacats com el retaule de Sant Miquel de Cruïlles, de Lluís Borrassà, o el de Sant Pere de Púbol, de Bernat Martorell.

Tot i no ser una obra documentada, fa dècades que s'atribueix al pintor Jaume Cabrera, el qual va regentar un taller a Barcelona entre finals del segle XIV i el primer terç de la centúria següent després de formar-se probablement al taller dels germans Serra. Des d'allà va dur a terme nombrosos encàrrecs, alguns per al cap i casal, si bé principalment per a l'entorn barceloní i per als territoris del bisbat de Girona i de Vic.

La taula forma part d'un excepcional grup d'obres amb versions diverses d'una mateixa composició, les quals certifiquen l'èxit d'aquest tema pasqual a la Catalunya de l'època. A banda de la que ens ocupa, Jaume Cabrera va plasmar el mateix assumpte en un compartiment d'un retaule conservat a Santa Maria de Manresa i possiblement també ho va fer en un parell de retaules més, avui despareguts però coneguts per la documentació. Per tot plegat, no és estrany que, en referir-se a l'autor, el marquès de Lozoya, en una denominació que ha fet una certa fortuna, s'hi referís com el pintor de la «Quinta Angustia».



A la dècada de 1930, arran de la Guerra Civil espanyola, aquest imponent *Plany sobre Crist mort* (Museu d'Art de Girona, núm. reg. MDG 282) va passar a integrar-se a les col·leccions que van donar origen al Museu Diocesà de Girona, fundat l'any 1942. Procedia de l'ermita de Santa Caterina de Torroella de Montgrí (Baix Empordà) i així ho atesta, per exemple, una fotografia de Valentí Fagnoli de 1918 (Institut Amatller d'Art Hispànic, C-23234). Fins a les primeres dècades del segle passat, aquest temple va aixoplugar altres tresors d'època gòtica, com la taula de la Mare de Déu de la Llet de la Fundació Francisco Godia de Barcelona, venuda a mitjan dècada de 1920, o la talla en pedra de Santa Caterina, malmesa en l'esmentat conflicte i actualment desapareguda. Des de l'any 2019, l'ermita mostra una reproducció de les dues pintures esmentades.

La taula té unes dimensions considerables (122 × 250 cm) i presenta un format apaïsat que s'adapta a la perfecció als requeriments del ja cent exànim de Crist, que reposa sobre la pedra de la unció, pràcticament arran de terra. Du nimbe i corona d'espines, va completament nu —malgrat l'onda púdica del sudari transparent, el seu cos és asexual— i ostenta les nafres sagnants. Al seu voltant s'arraïmen els actors habituals de l'escena, que ocupen la pràctica totalitat de l'espai compositiu. Com de costum, al cap i als peus del cos lívid hi ha respectivament Josep d'Arimatea i Nicodem, que subjecten la mortalla. La Mare de Déu dolorosa ocupa la posició central darrere de la llosa i ha estirat el braç inert del Fill per besar-li la mà. Als costats hi ha sant Joan Evangelista, apesarat, que recolza la galta sobre el palmell; i les tres Maries, amb Maria Magdalena vestida de vermell i situada a l'alçada dels peus de Crist en al·lusió a la unció de la casa de Simó. Els cossos de tots els personatges tenen una aparença monumental i presenten una evident desproporció respecte de l'espai on s'emplacen. El Gòlgota és aquí un simple terreny de perfil ondulant, únicament entapissat amb petites flors, que retalla sobre un fons daurat amb decoració floral punxonada. El salt d'escala és, però, encara més acusat en el cas dels cinc àngels diminuts portadors de les *Arma Christi*, que sobrevolen l'escena i ocupen els únics espais residuals existents. D'esquerra a dreta, subjecten la llança de la transfixió; la columna de la flagel·lació i la bossa de monedes; la creu amb la corda; l'escala i els fuets; i la canya amb l'esponja. Altres instruments de la Passió apareixen escampats per terra, a primer terme. Es distingeixen bé la caldereta i els claus, malgrat les pèrdues de capa de preparació i de superfície pictòrica que ha sofert la part baixa de la taula i que són especialment notòries en la gran llacuna del mantell de la Verge. La darrera restauració de l'obra va ser realitzada entre 1987 i 1988 al Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya, a Valldoreix.

Tot i tractar-se d'una obra no documentada, fa dècades que per raons d'estil s'atribueix al pintor Jaume Cabrera, el qual va tenir taller actiu a Barcelona entre 1394 i 1432. A l'hora de determinar-ne l'autoria va ser decisiu el fort vincle que presenta respecte del plany de la predel·la del retaule de Sant Miquel i Sant Nicolau de Santa Maria de Manresa. Aquesta obra, a més de ser un conjunt documentat del pintor (1406), constitueix la pedra de toc sobre la qual s'assenta el seu catàleg. La taula de Torroella, doncs, figura entre les produccions documentades de l'artista per a l'Empordà, al costat del retaule de Sant Martí de Calonge (doc. 1395 i 1396) —la seva primera obra documentada, contractada el 1394—, el retaule de la Vera Creu i els Goigs de la Verge de Sant Feliu de Guíxols (doc. 1403) i el retaule de la capella de Sant Pau de La Bisbal (doc. 1407).

En alguna ocasió s'han expressat dubtes respecte a l'autoria de l'obra, s'ha destacat el paper que hi tingué el taller o, fins i tot, s'hi ha advertit la mà del pintor Jaume Cirera, que va treballar al taller de Cabrera —el 1418 vivia amb el mestre segons està documentat— i va casar-se clandestinament amb la seva filla Gabriela (doc. 1430). Tanmateix, el seu concepte pictòric és compatible amb el del mestre i moltes de les divergències amb altres obres del seu catàleg poden explicar-se pel caràcter greu i monumental de l'obra. Així, s'hi detecten múltiples particularismes de l'artista, com ara la manera característica de concebre els rostres de tres quarts, comuna entre la faç disencaixada de Nicodem, el sant Nicolau de l'escena de la tala de l'arbre del retaule manresà o el Crist de la *Coronació de la Verge* conservada en parador desconegut. Certament, les figures de la Lamentació manresana, de menors dimensions, són més orgàniques, però les coincidències entre els tipus físics d'ambdues són ostensibles, per exemple, entre els cadàvers de Crist o entre els àngels tinents. De fet, aquests darrers s'adapten còmodament dins el nombrós repertori angèlic del pintor, tal com es fa palès, posem per cas, a l'esmentada taula de la Coronació, en el fragment d'àngel músic del Museu Episcopal de Vic (inv. 4160) o a les taules fragmentàries de la Dormició de la Verge i dels àngels músics que l'any 2020 vaig veure en el mercat barceloní i que vaig atribuir a Jaume Cabrera.

Altrament, des d'antic la crítica ha relacionat la iconografia dels planys de Torroella i Manresa amb la d'altres obres no conservades però conegudes per la documentació, concretament, el retaule encarregat per Pons de Bru per a la capella de la Transfixió del claustre de la seu de Vic i un retaule amb la mateixa temàtica del monestir barceloní de Montsió. Tots dos conjunts són coneguts gràcies al contracte del primer, signat per Cabrera el 18 d'agost de 1400, que especifica que el segon li havia de servir de model («per la forma e manera que es pintada la dita istoria en lo



Jaume Cabrera, *Plany sobre Crist mort* (detall), c. 1415-1432. Museu d'Art de Girona, núm. reg. MDG 282.

retaule ja fet e posat en l'església de Sancta Maria de Montosion...»). D'altra banda, el retaule vigatà —concebut com una sola post amb guardapols i un peu—, així com altres exemples que citarem tot seguit, porten a interpretar la taula empordanesa com un retaule d'una sola taula —o, com a mínim, com el seu cos principal— i no com el compartiment d'un retaule estructurat en carrers i pisos.

Fora del catàleg de Cabrera, la mateixa composició es retroba, tal s'ha indicat des d'antic, en dues produccions de Joan Mates: una taula única de perfil ogival de procedència desconeguda, conservada al Museu de la catedral de Girona (TCG 12), i una altra de fragmentària possiblement procedent de la casa de la Diputació del General de Barcelona (Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 15921). El vincle és tan acusat amb els exemplars de Cabrera que la taula gironina s'havia arribat a atribuir al mateix pintor. Amb freqüència, també s'han assenyalat contactes amb altres obres, com l'*Enterrament de Crist* dels denominats *Oficis de devoció privada* d'El Escorial (ms. A.III.1, f. 68v) o la taula icònica del Plany de Lluís Borrassà, actualment entaforada a la predel·la del retaule de l'Esperit Sant de Manresa, de Pere Serra.

Malgrat les variacions, sens dubte, les dues taules de Cabrera i les dues de Mates comparteixen una mateixa composició. Es pot intuir que el model està fet pel segon, generalment més original, o al taller dels Serra, que és on s'han formats els dos pintors segons es creu. I és que la relació entre totes dues és tan intensa que fins i tot incumbeix parts de la policromia o detalls com la relació problemàtica de la mà dreta de Josep d'Arimatea amb el sudari. En el cas dels exemplars de Mates, possiblement realitzats mitjançant patrons amb un procediment de transposició a escala, el personatge

fins i tot arriba a agafar la corona punxant de Crist en lloc del llenç. En canvi, la innegable relació compositiva amb les altres obres mencionades, que participen de tradicions iconogràfiques comunes, és més genèrica. D'altra banda, sembla encertat de considerar la taula de Torroella com la més tardana entre les produccions conegudes de l'artífex amb temàtica comuna. I també de pressuposar-li una relació més estreta en relació amb els Planys de Mates que no pas l'exponent conservat a Manresa, tal com sembla indicar, per exemple, el tipus físic de rostre ample de sant Joan Evangelista.

Bibliografia

- ALCOY, Rosa. «La pintura gòtica». A: Xavier BARRAL (dir.), *Pintura antiga i medieval*, Barcelona: L'Isard, 1998, p. 240-242 (*Art de Catalunya, Ars Cataloniae*, 8).
- ARAGÓ, Narcís-Jordi. «Un mort estranyament familiar». A: *Un museu a contrallum. Anvers i revers de 60 peces del MD'A*. Girona: Museu d'Art de Girona, 1993, p. 120-123.
- AVELLÍ, Teresa et al., *L'ermita de Santa Caterina del Montgrí*. Torroella de Montgrí: Fundació Mascort, 2014, p. 39.
- CAMÓN AZNAR, José. *Pintura medieval española*. Madrid: Espasa Calpe, 1966, p. 215-217 (*Summa Artis*, XXII).
- CAMPUZANO, Mireia i Cèsar FAVÀ. «Els Planys sobre Crist mort de Joan Mates i els procediments de seriació en els tallers pictòrics del gòtic català». A: Manuel CASTIÑEIRAS (ed.), *Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, identidad y estatus*. Roquetas de Mar: Circulo Rojo, 2017, p. 203-220.
- CLAVEROL, Anna Maria. «Taula de la Pietat». A: *Centre de Conservació i Restauració de Béns Culturals Mobles. Memòria d'activitats 1982-1988*. Barcelona, 1988, p. 38-39.
- FAVÀ, Cèsar. «Un vestigi d'un Plany sobre Crist mort, de Joan Mates». A: Marià CARBONELL (dir.), *El Palau de la Generalitat de Catalunya. Art i arquitectura, vol. 1*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2015, p. 146-151.
- GUDIOL, Josep i Santiago ALCOLEA i BLANCH. *Pintura gòtica catalana*. Barcelona: Polígrafa, 1986, p. 96, cat. núm. 252, fig. 455.
- MARQUÈS CASANOVAS, Jaime. «El culto a Nuestra Señora de los Dolores en la catedral de Gerona». A: *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, núm. 8 (1953), p. 277-283.
- MASÓ I PRIM, Josep. «Noves adquisicions de l'ermita de Santa Caterina». A: *Torroella de Montgrí. Festa Major 2020*. Torroella de Montgrí, 2020, p. 107-115.
- MASÓ I PRIM, Josep. *L'ermita de Santa Caterina. Cronologia històrica de l'ermita de Santa Caterina*. Torroella de Montgrí, s. d., esp. p. 60-61 (en línia) <<https://ermitadesantacaterina.org/historia/>>
- PIÑOL LLORET, Marta. *Jaume Cabrera, pintor català entre l'italianisme i el gòtic internacional*. Barcelona, 2010, p. 131-135 i 337-338, cat. núm. 12 (Universitat de Barcelona, treball de final de Màster).
- PUJOL I CANELLES, Miquel. *Pintors i retaules dels segles XIV i XV a l'Empordà*. Figueres: Institut d'Estudis Empordanesos, 2004, p. 65-74.
- RUIZ I QUESADA, Francesc. «Jaume Cabrera». A: *L'Art Gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 102-111.
- VERT I PLANAS, Josep. «Els retaules de la capella de Santa Caterina». A: *Torroella de Montgrí. Festa Major 1988*. Torroella de Montgrí, 1988, p. 31-35.

Gris núm. 1

Text: MIREIA GUILLAUMES DOMÈNECH

Josep Perpiñà Citoler

1970

Carbó i tinta sobre paper

70 × 100 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 202.052

Fons Diputació de Girona

Josep Perpiñà i Citoler (Girona, 1945) porta més de seixanta anys dedicats a la pintura, el dibuix, l'escultura, el cartellisme i el gravat, entre altres disciplines. Fill del també pintor Pere Perpiñà, que li va fer de mestre i li feu despertar la vocació artística, ha sigut sempre un artista inquiet que busca permanentment com reinventar-se. Marcat per la invisibilitat patida per molts dels artistes de la seva generació, destaca a la seva trajectòria haver estat guanyador de més de quaranta premis al nostre país.

Després de cursar els estudis elementals de dibuix, pintura i escultura a l'Escola Municipal de Belles Arts de Girona, es llicencià posteriorment a la Facultat de Belles Arts de Barcelona. El 1969 va anar a París amb una beca de la Dotació d'Art Castellblanch. A banda de les exposicions col·lectives, ha realitzat més d'una quarantena d'exposicions individuals al nostre país, a les Bernardes de Salt, la Sala Municipal d'Exposicions de Pineda de Mar, la Casa de Cultura de Girona, el Call de Girona, la Fundació de la Caixa de Girona-Fontana d'Or, el Museu d'Història de la Ciutat de Girona, el Centre d'Art Contemporani Fundació Rodríguez Amat al Baix Empordà, la Fundació Valvi de Girona o el Museu d'Art de Girona, entre altres espais. A la seva trajectòria també cal remarcar la faceta com a cartellista i com a artista a l'espai públic.

La seva obra està representada al Fons del Museu Espanyol d'Art Contemporani de Madrid, al Museu d'Història de la Ciutat de Girona, al Museu Municipal d'Olot, a la Pinacoteca de la Diputació de Barcelona i de Girona, a la Fundació Tharrats d'Art Gràfic, a la Casa Màgica d'en Xevi i a la Unesco de París, entre altres institucions.



Deien els artistes romàntics que, per poder aprofitar al màxim el potencial humà, calia acumular experiències i una de les millors maneres de fer-ho era trencar intencionadament amb la rutina diària, rebel·lar-se, sortir i experimentar. Vist així, les avantguardes bé poden ser vistes com a grans explosions de romanticisme portades a l'extrem: l'artista individual buscant repetidament trencar amb una realitat propera que no el satisfà.

Tanmateix, també és cert que sovint en la quotidianitat, en la invisibilitat del dia a dia, hom pot arribar a trobar les claus del que ha de ser valorat com a extraordinari. Potser és amb l'observació insistent de la complexitat de l'entorn més immediat que s'acaba desgranant quin és el valor dels elements simples. Potser ser avantguardista, aconseguir ser imprevisible i trencador, és un procés on l'explosió final arriba precisament perquè s'ha comprès i interioritzat el funcionament d'allò previsible. I qui sap si estudiant, observant i descomponent els elements que construeixen i creen la particular simetria diària és on hom troba les eines per ser deliberadament asimètric.

En la seva recerca constant, l'artista Josep Perpiñà demostra, des dels inicis de la seva trajectòria professional, que els límits se'ls posa i els supera un mateix i que l'experimentació no cal buscar-la tant a fora com a dins, en la investigació constant d'allò personal i immediat, tant a nivell temàtic com tècnic. A partir d'aquesta premissa, la seva obra constitueix un univers de realitats molt personals que parteixen del que es podria considerar com la visió de la realitat objectiva però que, finalment, aquesta acaba essent el substrat i la llavor per fer créixer altres realitats subjectives, siguin d'energia continguda o d'energia desbordant.

El 1970, any de la peça *Gris núm. 1*, Perpiñà acaba de rebre una beca per anar a París. A la capital francesa, el seu art s'impregnà dels *ismes*, amb especial predilecció per l'informalisme o l'*arte povera* i amb composicions que acabaran provant les destreses des de les dues a les tres dimensions, alternativament.

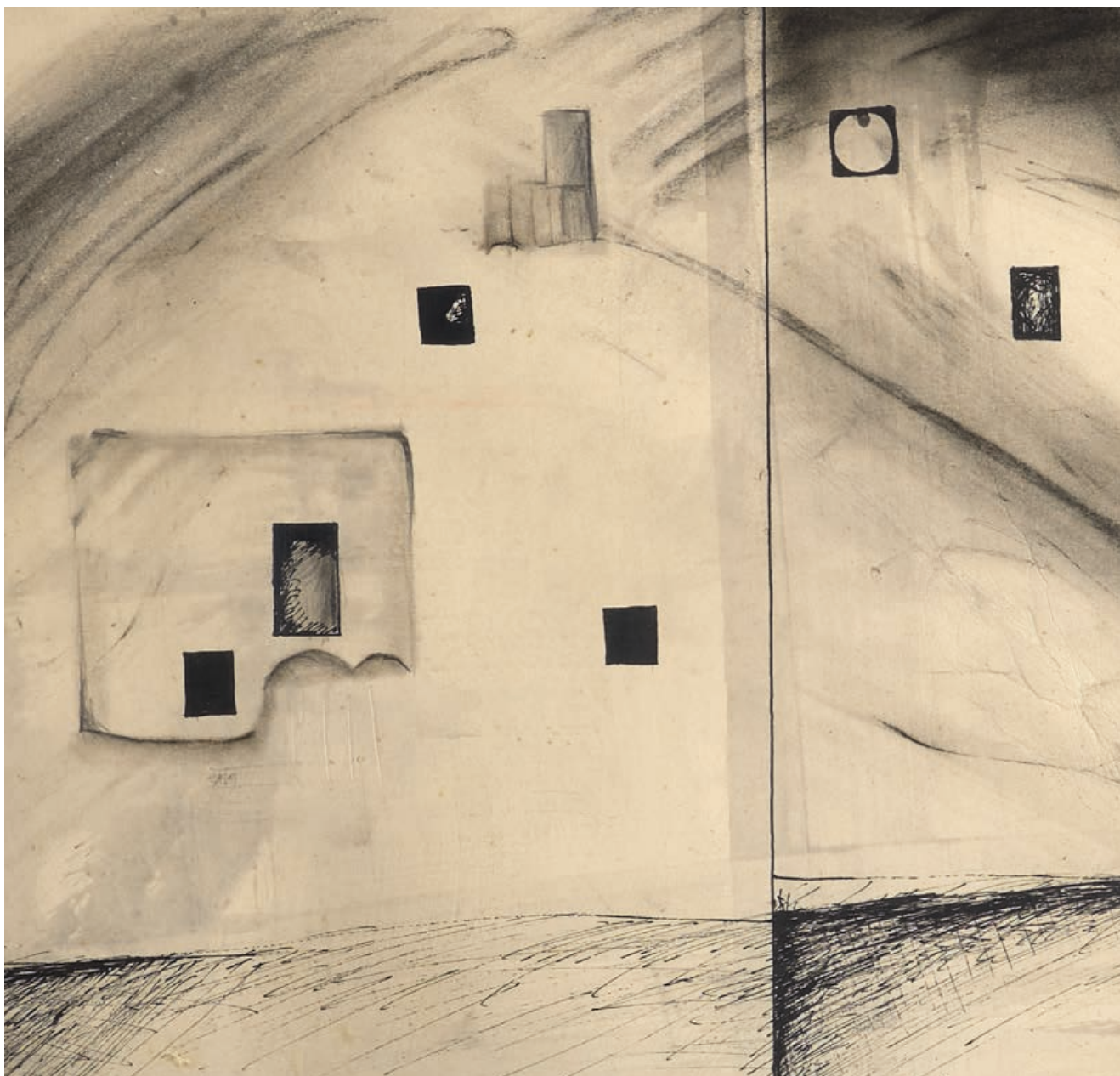
Gris núm. 1 és el títol d'un dibuix fet a carbó, plomí i tinta xinesa que Josep Perpiñà realitza al mateix moment en què va consolidant la seva carrera artística. L'obra rep en aquella convocatòria el segon premi de dibuix en un dels concursos de dibuix, pintura i arts plàstiques que la Diputació de Girona organitzava anualment durant el mes d'octubre, aprofitant les fires i festes de la capital catalana. El concurs, que aplegava grans noms del panorama artístic català i gironí del moment, esdevé aleshores una plataforma per a joves artistes, a qui s'ofereix un premi econòmic en cas de ser guanyadors i una

visibilització de la seva obra, tant amb una exposició com a través d'un catàleg amb el nom de tots els participants i la reproducció de les obres premiades.

Perpiñà, «el noi del full» —sobrenom que li posà una botiga d'arts plàstiques gironina quan anava a comprar aquest material diàriament—, realitza un dibuix que s'enllaça però alhora es desmarca lleugerament de les composicions de la seva època negra, on els encaixos de la composició geomètrica lluitaven en protagonisme amb la rotunditat i les variacions del pigment. És un dibuix on la línia expressionista de la tinta i el carbó busquen donar veu i volum a l'obra, reafirmar les textures i on l'artista juga amb la proporció àuria, que acabarà trencant en moltes de les seves composicions, perquè l'art també pot ser subversiu en la forma, buscant l'aparença d'equilibri en el desequilibri compositiu, marcant diferents plans compositius en una mateixa peça, emfatitzant els arrugats.

Dins d'una aparent homogeneïtat, ordre i contenció de la peça, l'artista és capaç d'agitar la mirada a través del desvetllament de la tinta i el carbonet, que no lluiten en protagonisme sinó que es conjuguen dins l'obra i es van trobant i complementant en l'energia del traç. La seva és una composició coneguda, hom hi identifica les cases, les parets humides, les finestres i el reflex de l'arquitectura en un aiguabarreig de tinta i carbonet. No obstant això i com ja és habitual des de les primeres obres, són composicions-cases-contenidors destinades a ser viscudes però sense vida visible. Composicions que semblen simètriques però que en realitat busquen diferenciar-se en diferents plans i, per tant, la homogeneïtat és irreal. Per contra, l'asimetria s'emfatitza a través del dinamisme de les línies. La tensió es nota en la percepció de l'obra, en un espectador que es debat entre deixar que la força de l'abstracció s'endugui la mirada o fixar-la en un entorn segur, en els referents ja coneguts.

En Josep Perpiñà no ha estat mai un artista previsible. Seves són, efectivament, les construccions pictòriques emblemàtiques de la Girona del riu Onyar en totes les seves variacions, abans i després de ser repintades a la manera florentina. Però l'afany per reinventar-se l'ha portat des d'aquell pigment negre fonamental, i mai abandonat de les primeres obres, al disseny de cartells, les escultures de grans dimensions, a l'informalisme i l'art pop, els gravats, els baixos i alts relleus en els seus encofrats, a la composició pictòricamusical i fins i tot a experimentar amb l'obra digital... Perpiñà és la geometria ordenada de Mondrian, però també l'explosió pictòrica de Pollock, un artista que es rebel·la contra les etiquetes i segueix essent continuista i trencador en la seva pròpia trajectòria plàstica perquè, en el



Josep Perpiñà Citoler, *Gris núm. 1* (detall), c. 1970. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 202.052. Fons Diputació de Girona.

fons, manté intacte aquest desig de reinventar-se de manera contínua, de no deixar d'experimentar. De fet, ell mateix afirma que el seu camí és sempre d'anada i tornada, aquell que suposi un pas més o una continuïtat en la quotidianitat ja explorada però que alhora permeti trobar fórmules d'expressió que materialitzin contínuament noves realitats i inquietuds. Descompondre per compondre de nou.

Sant Isidre

Text: MARINA IRUELA REGINCÓS

Autor desconegut

Segle. XVIII

Oli sobre tela

97,5 × 67,5 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 132.416

Fons d'Art Diputació de Girona

Una anàlisi artística pot enfocar-se des de punts de vista molt diferents, potenciant uns aspectes per sobre d'altres, il·luminant uns elements determinats per tal de desenvolupar un discurs sobre què volem desvetllar. La peça que presentem a continuació és una pintura de la qual tenim poca informació documentada: no en coneixem l'autor i, tot i poder-ne fer una datació aproximada (el segle XVIII) i considerar que està feta a Catalunya, és complicat anar més enllà. En canvi, la iconografia ens permet revelar uns trets que ens donen la possibilitat de fer brillar un altre tipus de relat. Ens permet parlar d'un rerefons contextual concret present en un territori particular en una cronologia determinada. Ens permet entreveure un fragment de la mentalitat que amarava el Principat català durant l'època moderna per posar així certa llum en punts concrets d'un trencaclosques enorme.



Per començar a descriure rasament la representació, podem dir que el punt central és ocupat per una figura barbada, vestida amb robes humils —casaca cenyida amb un cinturó i botonada, borseguins i mocador blanc al coll— i nimbada, envoltada d'éssers celestials i emmarcada per una nebulosa de colors marronosos. El personatge es veu interpel·lat per un raig de llum daurat que prové d'un nivell superior i que il·lumina tota l'escena. El protagonista, garratibat per la situació, sembla haver-se després de la pala que fins llavors subjectava a causa de la sorpresa i gesticula vers la claror, cap a la qual dirigeix la mirada.

A partir d'aquest esbós inicial fet a primer cop d'ull, podem concretar que ens trobem davant una pintura que representa sant Isidre, un llaurador d'origen madrileny que va viure en aquesta vila durant el segle XII. Se'l representa amb vestimenta senzilla i amb instruments utilitzats per llaurar —com poden ser una pala, una rella o una aixada— perquè va ser un camperol que va viure sense ostentacions, treballant de sol a sol i portant una vida devota, cristiana i modèlica d'inici a fi. Durant el regnat de la dinastia dels Habsburg, va ser promocionat per la monarquia com a patró de la ciutat de Madrid, on la cort s'assentà de manera definitiva l'any 1561 (tot i que entre 1601 i 1606 es va traslladar a Valladolid). Per aquest motiu,

la mateixa monarquia va promoure un gran procés diplomàtic perquè se'l canonitzés, fet que ocorregué l'any 1622 durant el pontificat del papa Gregori XV.

Si bé ja era molt popular al centre de la Península com a patró dels camperols, va ser amb la seva santificació que el culte es començà a expandir per tot el territori del regne, inclòs el Principat de Catalunya. El coneixement dels miracles duts a terme per Isidre, tant en vida com després de la seva mort a través de les seves relíquies, va calar en la gent del camp, que veia en la seva figura un protector que havia viscut i patit com ells. Tot i això, en el cas català ja hi havia un reguitzell de sants patrons autòctons de la pagesia: els més coneguts eren sant Abdó i sant Senén, sant Galderic, sant Magí i sant Medir. La confluència i el conflicte d'aquestes tradicions, la catalana i la madrilenya, en relació amb les devocions del camp són constants a partir del segle XVII al Principat, ja que les confraries dels pagesos, hortolans i llauradors les substituiran o les faran conviure. Aquest fet es pot comprovar i és molt il·lustratiu en l'àmbit artístic, car les iconografies de tots aquests sants, ja de per si semblants, generen debats a l'hora d'intentar esbrinar quina va ser la naturalesa d'aquestes relacions. I és que el sector de la pagesia ocupava gran part de la població catalana, una població molt lligada a la religiositat cívica, que

Sant Isidre (detall), s. XVIII. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 132.416. Fons d'Art Diputació de Girona.



vivia la religió com quelcom intrínsec al seu dia a dia i que enfortia el sentiment de pertinença a un territori i a una identitat. La seva quotidianitat implicava celebrar misses i processons, demanar intercessió als sants per guarir malalties greus o pregar-los auxili durant desastres naturals. Si ens focalitzem en aquest últim element, els grans damnificats de les sequeres, les inundacions, les plagues o les males collites eren els pagesos, que acabaven per demanar ajut al sant que millor els responia en aquell moment i, segurament, van veure en Isidre un altre referent a l'hora de demanar ajut en cas de calamitat.

Si tornem a la figura del llaurador madrileny, cal mencionar que un dels seus miracles més reconeguts (representat en aquesta escena) és l'episodi de dos àngels llaurant els camps. Si bé Isidre era un camperol exemplar, que treballava incansablement per als seus senyors, també era molt meticulós amb les seves oracions i resava cada dia abans de començar els deures que tenia com a llaurador. Per tal que el seu senyor no l'escridassés per abandonar les seves obligacions mundanes, dos àngels van començar a fer la feina que corresponia a Isidre, conduint els bous del pagès per llaurar els camps mentre ell acabava de resar. Aquest capítol hagiogràfic és el que el pintor d'aquesta obra ens mostra a la cantonada de baix a l'esquerra

Sant Isidre (detall), s. XVIII. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 132.416. Fons d'Art Diputació de Girona.



on —amb un paisatge campestre al darrere, emmarcat per unes muntanyes al fons i el detall de la masia que podem entreveure a la llunyania— veiem un personatge alat conduint un bou per un camp. L'escena principal, doncs, reflecteix aquest moment d'intimitat i oració entre Isidre i la divinitat, iconografia que també queda ratificada per l'àngel en primer pla que sosté la tela vermella, ja que de les seves dues mans en pengen un feix de blat i un penjoll de raïm. Per concloure, val la pena ressaltar com es fa servir un recurs prou metafòric i visual per discernir l'esfera terrenal de la celestial: si bé el sant es podria representar als mateixos camps resant, s'ha decidit enlairar-lo i intentar transmetre el que ell mateix devia sentir aïllant-se temporalment del món per trobar la pau interior.

Sant Isidre (detall), s. XVIII. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 132.416. Fons d'Art Diputació de Girona.





www.museuart.cat

12 mesos, 12 obres és una compilació dels comentaris d'obres seleccionades el 2023 que presenta, en format fitxa, el Museu d'Art de Girona amb el nom genèric d'*Un mes, una obra*. Cada mes, al llarg de l'any, es proposa a un autor l'estudi i el comentari d'una obra perquè en doni la seva visió particular. Tots els comentaris s'apleguen en aquest recull, que permet fer-ne una lectura més calmada i alhora descobrir la varietat d'obres i la diversitat de mirades que ofereixen les peces d'un museu.

