

Museu d'Art de Girona. 2019

12 | **12**
mesos | obres

md'A Museu d'Art
de Girona

 Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



Museu d'Art de Girona. 2019.
12 MESOS I 12 OBRES

CATÀLEG

Edició i producció

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

Direcció

Carme Clusellas i Pagès

Coordinació

Antoni Monturiol i Sanés
Mar de Prada i Arana

Autors dels textos

M. Lluïsa Faxedas i Brujats
Núria Peiris i Pujolar
Adela García i Jaime
Francesc Miralpeix i Vilamala
Magdalena Cerdà i Garriga
Gerardo Boto i Varela
Miquel Àngel Fumanal i Pagès
Joan Duran i Porta
Santiago Ruiz i Torres
Imma Merino i Serrat
Jordi Ballester i Gibert
Rocío Herrero i Riquelme

Assessorament lingüístic

Anna Asperó

Autors de les fotografies

© Rafel Bosch
CRDI Valentí Fargnoli RG 092798
© Esther Boix, VEGAP, Girona, 2021
AFCEC, Fargas X 01604
Arxiu Comarcal del Pla de l'Estany, fons Centre d'Estudis Comarcals
de Banyoles



Dipòsit legal

GI 1295-2020
12 MESOS 12 OBRES. MUSEU D'ART DE GIRONA, 2019.
ISBN: 978-84-18601-01-9

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: Sense títol (detall), 2003. Narcís Comadira. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 132.770. Dipòsit Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art. Fotografia: Rafel Bosch.

MUSEU D'ART DE GIRONA

Direcció

Carme Clusellas

Equip tècnic

Aurèlia Carbonell, Carme Martinell,
Antoni Monturiol

Administració

Adriana Cle, Dori Mesa, Mar Ribot, Georgina
Rodríguez

Manteniment

Ignasi Arévalo

Servei d'atenció al públic

Teresa Herms, Pilar Ramírez, Pere Romans,
Anna Llosas

Comunicació

Gestió i comunicació cultural (Àngels Miralles)

Educació

Educart (Montse Vinardell)

Activitats

Educart
La Mosca (Marta Grassot)

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. 2019

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

md'A Museu d'Art
de Girona

 Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



 Diputació
de Girona

ÍNDEX

Presentació	11
CARME CLUSELLAS I PAGÈS	
Gener	12
Esbós. Ramon Martí i Alsina Text: M. LLUÏSA FAXEDAS I BRUJATS	
Febrer	16
<i>Capitell de Sant Pere Camprodon.</i> Text: NÚRIA PEIRIS I PUJOLAR	
Març	20
<i>Dona a la terrassa d'un cafè.</i> Josep Berga i Boada Text: ADELA GARCÍA I JAIME	
Abril	24
<i>Mare de Déu de Montserrat.</i> Escultor català anònim, (relleu central). Marià Barnoya Costa, (marc) Text: FRANCESC MIRALPEIX I VILAMALA	
Maig	28
<i>Maredeu de l'Esperança</i> Text: MAGDALENA CERDÀ I GARRIGA	
Juny	32
<i>Fragments d'ara de Santa Maria dels Turers de Banyoles</i> Text: GERARDO BOTO I VARELA	
Juliol	36
<i>Mare de Déu amb Nen de Santa Maria de Besalú.</i> Bernat Saulet (taller) Text: MIQUEL ÀNGEL FUMANAL I PAGÈS	
Agost	40
<i>Píxide de Maçanet de Cabrenys</i> Text: JOAN DURAN I PORTA	
Setembre	44
<i>Gradual de Sant Feliu de Guíxols</i> Text: SANTIAGO RUIZ I TORRES	
Octubre	48
<i>Natura morta amb calavera</i> Text: IMMA MERINO I SERRAT	
Novembre	52
<i>Alta Fidelitat.</i> Esther Boix i Pons Text: JORDI BALLESTER I GIBERT	
Desembre	56
Sense títol. Narcís Comadira i Moragriera Text: ROCÍO HERRERO I RIQUELME	

Presentació

LES MÚLTIPLES RESPOSTES DE L'ART: 12 PROPOSTES

Com cada any recollim en un nou volum totes les fitxes d'estudi de diferents obres i objectes que, mes a mes, es presenten a les sales del Museu d'Art de Girona. La iniciativa, amb el nom genèric d'*Un mes, una obra*, ofereix la possibilitat de generar lectures molt diverses del fons del md'A i l'opció de fer aflorar elements que habitualment no estan en exposició.

El que resulta més enriquidor de la iniciativa, recollida de nou en un recopilatori anual, és la multiplicitat de mirades sobre una obra d'art o un objecte històric. Les reflexions que cadascun dels autors aporten sobre l'obra assignada és única: en alguns casos contribueix a millorar la documentació, en d'altres s'hi elaboren hipòtesis ben plausibles i en gairebé totes s'hi plantegen interrogants que deixen la porta oberta a seguir rellegint una obra d'art, susceptible sempre de generar múltiples respostes.

El recull d'estudis d'aquest any és també ben divers. Divers pel que fa a les obres estudiades — pintures, escultures, obra gràfica i objectes — i pel que fa als enfocaments que cada autor ha donat a la seva anàlisi.

Un bon exemple són els estudis que intenten donar resposta als interrogants que evoca l'obra d'art. L'estudi realitzat per Ma. Lluïsa Faxedas sobre un petit esbós d'una pintura realitzat pel pintor Martí Alsina on s'apunta qui i què podria representar. De manera semblant, la connexió que Núria Peiris estableix entre la documentació i l'obra d'art li permet proposar nom i cognom per a les figures que decoren un capitell procedent de Sant Pere de Camprodon. Gerardo Boto, per la seva banda, ens acosta a la resolució del significat d'uns noms inscrits sobre uns fragments d'ara d'altar procedent de Santa Maria de Turers de Banyoles, que podrien molt bé ser les signatures d'uns homes i el testimoniatge d'un moment històric únic. I Santiago Ruiz en la seva anàlisi morfològica i paleogràfica del *Gradual de Sant Feliu de Guíxols* — un llibre de cor o cantoral amb cants litúrgics propis d'Advent fins a Rams —, ens aproxima a una cronologia i situa l'obra cap a l'any 1500.

També hi trobarem fitxes que aporten dades inèdites sobre l'obra, com l'estudi de Francesc Miralpeix sobre el relleu de la Marededéu de Montserrat procedent d'una capella de carrer, o el de Miquel Àngel Fumanal sobre la Marededéu amb Nen

procedent de Santa Maria de Besalú, en el qual es donen notícies documentals inèdites que responen alguns dels interrogants fins ara plantejats sobre l'origen i la història d'aquesta escultura gòtica.

D'altres ens proposen aprofundir en les iconografies d'una obra. És el cas de l'estudi de Magdalena Cerdà sobre l'escultura en pedra policromada *Marededéu de l'Esperança*, que ofereix un recorregut per les imatges de la marededéu encinta a casa nostra. Aquesta obra del Museu d'Art resultaria ser una de les primeres representacions escultòriques en temps del gòtic d'aquesta nova temàtica mariana en el territori de la Corona d'Aragó. L'anàlisi de Joan Duran gira entorn d'un *Píxide* procedent de Maçanet de Cabrenys, una tipologia d'objecte — capsetes ricament decorades que servien per contenir l'eucaristia — que al llarg del segle XIII es produïa a Llemotges per satisfer una demanda en augment. O les reflexions que ens ofereix Imma Merino al voltant d'una pintura anònima, *Natura morta amb calavera*, sobre la iconografia de les *vanitas*, que venen a representar la fugacitat de la vida.

I encara hi trobem lectures més obertes que ens permeten atansar-nos a possibles significats de les obres. En aquesta categoria hi posariem el comentari de Jordi Ballester sobre la pintura *Alta Fidelitat* d'Esther Boix, que enllaça l'obra amb un moment històric, la dècada de 1960, en què a casa nostra la música era una via d'evasió i una porta, d'entrada i sortida, cap a la llibertat. O les que ens permeten acostar-nos a l'univers dels artistes, com la reflexió de Rocío Herrero sobre l'esbós del cartell *Imatge i Destí* de Narcís Comadira o l'anàlisi que Adela Garcia fa de l'aquarel·la *Dona a la terrassa d'un cafè* de Berga i Boada, que li ofereix la possibilitat d'aprofundir en els estereotips femenins a començament del segle XX i fins i tot en els que podia tenir sobre les dones el mateix artista.

Estem segurs que la lectura d'aquests dotze estudis d'obres donarà respostes a la curiositat de molts i, alhora, facilitarà noves preguntes per continuar desvetllant les múltiples respostes de l'art. És per això que us convidem a llegir-los i rellegir-los.

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

Esbós

Text: M. LLUÏSA FAXEDAS I BRUJATS

Ramon Martí i Alsina

c. 1860

Oli sobre tela

25 x 46 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 134.894

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

Ramon Martí Alsina (1826-1894) ha passat a la història de la pintura catalana com el gran introductor del realisme a casa nostra i, a les seves millors obres, com un excel·lent pintor de paisatges. La seva personalitat artística no estaria completa, tanmateix, sense tenir en compte la importància que per ell van tenir les seves pintures d'història, entre les quals destaca singularment *El gran dia de Girona* (1863-1864), obra dipositada actualment a la Delegació de la Generalitat de Catalunya a Girona i sobre la qual el Museu d'Art ja va organitzar una gran exposició l'any 2010. A més del cicle de pintures dedicades al tema dels setges de Girona, Martí Alsina es va interessar per altres temàtiques, entre les quals sobresurt la Guerra d'Àfrica (1859-1860), tema que creiem que va tractar en aquest esbós.



La Guerra d'Àfrica, també anomenada Guerra hispanomarroquina o Guerra del Marroc, és el nom que rep el conflicte bèl·lic que va enfrontar Espanya i el Marroc entre 1859 i 1860, i del qual les tropes espanyoles foren declarades vencedores, encara que es tractés d'una victòria pírrica. Malgrat que les tropes espanyoles estaven comandades pel general O'Donnell, les arriscades accions del reusenc general Prim li van valer una gran fama i reconeixement popular; Prim estava al càrrec dels Voluntaris catalans, un grup de quatre-cents seixanta-sis homes organitzats en quatre companyies, creat i finançat per la Diputació de Barcelona. Tenint en compte que Martí Alsina va fer del general Álvarez de Castro, governador militar de la ciutat, el protagonista del seu *El gran dia de Girona* i el va elevar a la categoria d'arquetip heroic, semblaria coherent que també li hagués interessat la figura de Prim, les gestes africanes del qual van convertir-lo a ulls de molts, especialment a Catalunya, en una encarnació de l'heroi romàntic. De fet, Martí Alsina va tractar el tema de la Guerra d'Àfrica almenys en dues altres ocasions: ja el 1860 va presentar a l'Exposició Nacional dos retrats de Voluntaris catalans, obres avui desconegudes, i el 1862 va pintar una obra que es troba en una col·lecció particular i que hem titulat *Rebuda dels Voluntaris catalans a Barcelona* al seu retorn de la Guerra d'Àfrica (40 x 60 cm), en què tracta la rebuda triomfal que la ciutat de Barcelona va dispensar a les tropes catalanes en tornar del Marroc.

L'esbós que tractem aquí és una petita tela rectangular (25 x 46 cm) que en algun moment va estar muntada en un bastidor, tot i que ara mateix no en porta, i que es troba en un estat de conservació precari. Sota un cel blau grisós, al centre d'aquest esbós hi apareix una

figura que cavalca un cavall al galop, amb les potes davanteres aixecades. Aquest personatge no sembla anar vestit com un militar, sinó que porta faixa i barretina, en la línia de l'uniforme dels Voluntaris catalans, encara que no sigui exactament igual. Darrere el seu cap, emmarcant-lo, hi oneja una gran bandera espanyola i, tot alçant el braç esquerre, sembla indicar una direcció a les tropes que hipotèticament el segueixen, o fer un gest d'ànim. A l'esbós no s'ha definit cap altre personatge, encara que al voltant de la figura central la multitud de pinzellades de colors diversos fa intuir una escena amb una profusió de figures, probablement immerses en un intens combat. La hipòtesi que aquest esbós podria ser una idea a partir de la qual desenvolupar alguna obra de majors dimensions sobre el tema de la contesa hispanomarroquina es basa en la figura central, la iconografia de la qual (deixant de banda el fet que l'uniforme no és el d'un general, tot i que el relaciona amb els Voluntaris catalans) es pot comparar amb altres exemples de representació de la figura del general Prim. Així, a *La batalla de Tetuan* de Marià Fortuny (1862-1864), per exemple, Prim apareix al centre, sobre un cavall comandant un grup de soldats i assenyalant amb la mà esquerra la direcció que han de seguir. A l'obra de Francesc Sans Cabot *El general Prim* (1865) aquest apareix també a cavall i alçant l'espasa en una posició similar, encara que invertida, a la que apareix a l'apunt de Martí Alsina; la composició piramidal i l'enfocament de l'obra, centrada en la figura del general, aproximarien també aquestes dues visions. Així, les taques blanques al peu del cavall a l'apunt de Martí Alsina podrien correspondre a soldats àrabs derrotats, com succeeix al quadre de Sans Cabot, en què la bandera onejant ocupa també un lloc principal. A Reus i Barcelona hi ha sengles estàtues

Ramon Martí i Alsina. *El gran dia de Girona* (1863-64). Dipòsit del Museu Nacional d'Art de Catalunya





Esbós (detall). Ramon Martí i Alsina, c.1860. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 134.894. Dipòsit Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art.

eqüestres de Prim, que així mateix va ser retratat en una posició similar en alguns gravats populars i en la premsa de l'època, així com en un important retrat que li faria el pintor francès Henri Regnault el 1868.

L'escena representada podria correspondre, doncs, a algun dels episodis victoriosos que Prim va liderar a Àfrica, potser a la mateixa batalla de Tetuan, o bé a la seva anterior victòria a la batalla dels Castillejos, que li va suposar el seu triomf més espectacular (de fet va ser nomenat Marquès dels Castillejos). Com hem indicat, la figura de Prim s'havia convertit en una mena de prototip d'heroi romàntic, que sens dubte havia de resultar interessant per a un pintor com Martí Alsina; la seva posició política progressista, a més, sintonitzava bé amb les seves pròpies idees. Les inexactituds en la representació de Prim com a general es podrien deure perfectament al fet de ser una versió tan primerenca de la idea, que òbviament hauria d'haver passat per tot un procés de desenvolupament i documentació en cas d'haver-se concretat.

En qualsevol cas, entre les notes de Martí Alsina no es troba cap referència a cap altre tema militar al qual aquesta imatge pogués correspondre (sí que s'hi troba un esment al possible tema Voluntaris d'Àfrica), ni tampoc l'esbós es pot relacionar amb cap de les pintures d'història o de qualsevol altre gènere de Martí Alsina conegudes fins ara; tampoc es coneix cap altre apunt o dibuix que pogués vincular-se amb aquest esbós, que va romandre a la col·lecció familiar i actualment està dipositat al Museu d'Art de Girona.

Bibliografia

FAXEDAS BRUJATS, M. Lluïsa (dir.), *Ramon Martí Alsina. El gran dia de Girona, anatomia d'un quadre*. Girona i Barcelona: md'A i MNAC, 2010.

FAXEDAS BRUJATS, M. Lluïsa, «Ramón Martí Alsina, pintor de historia: entre el romanticismo y el realismo», *Goya*, núm. 344, 2013, pàg. 230-245.

Capitell de Sant Pere Camprodon
Text: NÚRIA PEIRIS I PUJOLAR

S. XI

Pedra calcària

38 x 25 x 25 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 34

Fons Bisbat de Girona

En «terra de ningú» un artífex va esculpir un capitell, si més no peculiar i diferenciat de les poques restes d'escultura arquitectònica que es conserven del monestir de Sant Pere de Camprodon.

La visió conjunta del capitell condueix a la necessitat d'anar una mica més enllà en la possibilitat que es tracti d'una representació que fugi de la mera decoració esculpida. L'esdevenir del monestir ripollès, la seva petita història, ens passa per davant en l'intent d'aprofundir sobre el perquè d'una escena historiada. Potser els personatges representats tenen nom?





Capitell de Sant Pere Camprodon (detalls), S. XI. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 34. Fons Bisbat de Girona.

AMB NOM

De qui es tracta?

Aquest petit trosset de pedra, poc rellevant dins la magnitud del romànic del Ripollès, potser ens amaga sorpreses... o potser voldria que fos una sorpresa. Vull posar nom als personatges representats. Vull que la petita empremta de l'artista d'aquest capitell tingui la importància que devia tenir en el seu dia.

Vuit personatges conformen un capitell.

Definits amb característiques pròpies i amb certa concreció que els identifiquen.

Sota la influència i la protecció carolíngies de l'anomenada Marca Hispànica, els comtats i les subdivisions menors anomenades pagus serien governats pels comtes designats per l'imperi carolíngi. Camprodon era un pagus del comtat de Besalú.

Ens traslладem a una terra que sembla que rebia el nom de «terra de ningú» en el moment de la repoblació d'un paisatge que separava els cristians dels sarraïns. Cap al 913, a la vall de Ripoll hi vivien 1.178 persones. Cap al segle XII no devien ser-ne gaires més. I aquests monjos, aquests homes eren algú.

Cinc monjos amb un llibre a les mans.

Diu la regla de Sant Benet: «[...] l'ociositat és l'enemiga de l'ànima ...Que sobretot es dediquin un o dos ancians que facin la ronda del monestir a les hores en què els germans es dediquen a la lectura... i vegin si hi ha cap germà peresós que passa l'estona sense fer res o enraonant i no es dona a la lectura [...]».

Els oficis [...] lloances, salms, vigílies [...] ocasions totes en què els monjos resen al voltant de l'abat; resen, llegeixen, canten...

El vestit [...] són suficients per als monjos una cogulla i una túnica per a cadascun [...] com a calçat, peücs i sandàlies [...].

La cogulla evoluciona cap a dues direccions, la casulla litúrgica i l'hàbit del cor dels monjos, un hàbit molt ample amb plecs longitudinals. Potser són els monjos del cor en una litúrgia de les hores?

Un monjo amb una caixa a les mans.

Una lipsanoteca? A Sant Pere es veneraven les relíquies de sant Patllari. Una crismera? Pot ser que el monjo porti el Sant Crisma? L'oli consagrat usat per l'església en determinades cerimònies com el baptisme, la confirmació, l'ordenació de bisbes i preveres i la dedicació de noves esglésies i altars.

Un personatge amb un bàcul.

Un abat? Un bisbe? Semblaria que damunt una túnica hi duu una altra peça o si més no les mànigues de la túnica resulten més llargues i ornades fins arribar als genolls.

Podria tractar-se de l'abat **Jaufred**? El primer abat de Sant Pere de Camprodon, el religiós que va dotar el monestir d'alous propis? El monestir de Sant Pere fou fundat pel comte Guifré II de Besalú, nét de Guifré el Pilós. Cap al 948 el bisbe Godmar accedí a bastir-lo sota l'ordre dels benedictins. L'any 952 el comte es va assegurar la fundació aconseguint un precepte del rei de França Lluís IV l'Ultramarí a Reims en el qual es confirmen les possessions inicials del monestir i també la concessió d'immunitat i el dret de lliure elecció de l'abat d'acord amb la regla de Sant Benet. S'institueix aleshores Jaufred com a primer abat.

Podria ser l'abat **Bonfill**? Durant el seu govern, l'any 1017 Bernat Tallaferro i el seu fill Guifré obtenen del Papa Benet VIII una butlla adreçada a l'abat Bonfill on confirmen les possessions i la lliure elecció de l'abat, la facultat de dirigir-se a qualsevol bisbe (no només al diocesa) per obtenir l'ordenació dels seus clergues, el Sant Crisma i altres prebendes. Benet VIII augmenta els privilegis que té el monestir. Cap persona pot nomenar l'abat en aquell monestir llevat del monjos.

És l'abat Gregorí?

L'any 1118 Ramon Berenguer III el Gran concedeix la celebració d'un mercat setmanal el dilluns al voltant del monestir sense competència i amb seguretat i drets per als que hi anessin.

Un personatge sense res a les mans.

Un personatge peculiar. Un monjo? Un prevere? Un prior? No duu res a les mans que ens l'identifiqui, tot i que les mans estan disposades en actitud d'agafar. Però sí que vesteix una túnica i sembla que una capa o túnica amb la mateixa forma a les mànigues que la de l'abat o el bisbe. Tanmateix, les robes que porta presenten uns plecs amb forma de roleus a l'alçada del pit i les espatlles que el fa diferent dels altres personatges. Abats i esdeveniments s'aniran succeint dins la comunitat fins que el 1070, després d'un període sembla que de relaxació, el comte de Besalú Bernat II cedí el monestir al de Moissac. Llibertats i privilegis es van aturar. Camprodon restarà sota tutela francesa fins al 1461. Moissac havia de confirmar ara l'elecció de l'abat, el qual obtenia els honors de prior però sense utilitzar el bàcul.

El capitell.

Potser és una al·lusió a la consagració de l'església de 1169? Potser hi estan representats el bisbe de Girona **Guillem de Monells, Pere III** l'abat amb els honors de prior i sense bàcul que vesteix d'una manera especial i un monjo amb una lipsanoteca que porta una relíquia potser de sant Patllari (les relíquies del qual van ser venerades al monestir de Sant Pere)? Després de la incorporació a Moissac, una època d'esplendor torna a la comunitat. Coincidirà aquest moment de bonança amb l'hegemonia del comte de Barcelona Ramon Berenguer III el Gran (1082-1131). Els comtats de Besalú i Ripoll s'incorporen als estats del comte de Barcelona el 1111.

Aquesta serenitat política que es traduiria en una major dotació per als monestirs va ser-ho justament per a tot el territori. Esglésies de finals dels segles X i XI es van anar substituint per construccions renovades: «[...] en el cas dels claustres, la incorporació de la decoració escultòrica als suports d'acord amb els nous paràmetres decoratius va obligar sovint a refer les galeries que delimitaven patis preexistents [...]» (Lorés, Immaculada. *Actualització dels edificis: noves construccions i incorporació de l'escultura. El Romànic a la Mediterrània*. Catalunya, Toulouse i Pisa, 1120-1180, MNAC 2008. pàg. 127)

És en aquest punt on cal fer esment a la possibilitat que aquest capitell formés part d'un claustre. Certament Antoni Serrallach (l'arquitecte que va restaurar el monestir el 1896) parla dels vestigis d'un claustre que estava format per arcades sostingudes per pilars de secció quadrada, una formació arquitectònica que no s'adiu amb el nostre capitell de columna rodona. Però, podria tractar-se d'un pati preexistent? Serrallach també ens parla d'un porxo o galilea que tenia l'església i del qual encara resten mostres. La conservació del capitell, amb restes de policromia i una cara gairebé sencera, dona pistes també de la seva ubicació.

Potser resulta pretensions i forassenyat voler donar nom a les figures però quan fugim de l'escultura predominantment decorativa en els claustres catalans del segle XII necessito posar nom a una escena. Una petita història que un escultor va plasmar amb una finalitat. Podria tractar-se d'una mera escultura amb escena historiada que segueix models coneguts i abastament copiats pels artífex dels tallers i il·lustra uns instants de la litúrgia monacal benedictina? N'hi ha exemples per les contrades catalanes. Monjos al voltant d'un abat en processó, de celebració... N'hi ha a Sant Martí del Canigó, a Sant Cugat del Vallès, a Sant Pere de Rodes, Santa Maria de l'Estany...

Estilísticament ens apropa a l'entorn del taller de Ripoll i Girona. Per la seva temàtica sembla que aquest capitell s'escapa dels altres provinents del monestir i que es conserven sota l'altar de la propera església de Santa Maria, amb models corintis i representacions zoomorfes i vegetals. Una temàtica abastament utilitzada en els capitells del taller de Ripoll amb clares influències de l'escola rossellonesa.

També derivat del corinti el nostre capitell resulta peculiar dins aquesta petita mostra de Camprodon. A la representació historiada observem altres influències de Tolosa i d'Itàlia que també van ser característiques dels tallers de Ripoll.

Cronològicament situariem l'escultura durant la segona meitat del segle XII, un moment àlgid de l'escultura ripollesa immediatament posterior a l'execució de la magnífica portalada i molt a prop de les dècades centrals de la centúria en què sembla que es va treballar el claustre del monestir de Ripoll.

Malauradament el mal estat del capitell no ens permet d'observar el detall de totes les figures, però l'acurada execució de cada personatge que sobresurt d'un fons de palmetes ens acosta estilísticament a la manera ripollesa.

Podria tractar-se d'una escena escaient a un esdeveniment important del monestir?

Dona a la terrassa d'un cafè
Text: ADELA GARCÍA I JAIME

Josep Berga i Boada

c. 1905

Aquarel·la sobre paper

33,5 x 22,5 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 251.866

Fons d'Art Diputació de Girona

L'obra d'art és un vehicle de comunicació social i, a la vegada, individual. Social perquè les arts visuals i la pintura en concret són eines i canals d'expressió d'ideologies d'una època i d'una societat. I individual perquè en observar una obra d'art connectem empàticament amb l'objecte representat i amb l'artista. Amb aquest retrat, Berga i Boada ens mostra tres visions de la dona: dins la societat de l'època, dins la ideologia de l'artista i com a part del seu inconscient.



La dona ha estat implícita en l'art des dels seus inicis. I és a través de la seva representació que es pot veure l'evolució de l'estereotip femení.

A finals del segle XIX i començament del segle XX encara estava moralment mal vist que una dona passegés sola, assistís a determinats espectacles o, en definitiva, realitzés comportaments associats, en aquella època, a rols masculins.

El moviment artístic anomenat Art Nouveau era un moviment eclèctic que, íntimament lligat a la producció industrial i a l'anomenada Belle Époque, va aconseguir un fort arrelament a Catalunya, on es va anomenar modernisme.

Amb l'arribada d'aquesta Belle Époque i la seva «joia de viure» intensament hedonista, s'inicià un procés d'alliberació femenina. Artistes i bohemis es relacionaran amb certes dones que, ocupant els espais públics de diversió, s'aniran fent un forat en l'imaginari de l'època. Juntament amb el moviment feminista, l'anarquisme i altres ideologies allunyades del conservadorisme dominant, donaran lloc a noves representacions de l'estereotip femení i faran que més dones decideixin trencar aquestes normes. La seva representació artística serà una altra de les maneres de produir certs canvis socials. Concretament, una de les

disciplines on més es va poder observar aquest canvi d'estereotips va ser en les arts gràfiques i en el cartell publicitari. Totes dues van tenir un paper destacat en el modernisme català.

Un article de Berga i Boada publicat a la revista *VIDA* sobre el modernisme es considera un text introductori d'aquest corrent artístic a les terres gironines. I és precisament en el dibuix on l'artista sobresurt: obtindrà nombrosos premis i serà col·laborador assidu de diverses publicacions, entre les quals hi ha algunes revistes femenines.

El modernisme i concretament els seus cartells publicitaris utilitzaran la dona com a reclam en un percentatge molt elevat. I tindrà tres maneres de representar-la: com a àngel, com a pecadora i com a dona moderna. Aquesta dona moderna mira directament l'observador, és activa, es diverteix, fuma, beu, balla... i ho fa acompanyada o sola, vestida o mostrant la seva nuesa.

L'obra de Berga i Boada té molts d'aquests traços de modernitat: es tracta d'una dona que s'ubica en un espai públic, que realitza una acció d'oci i que ho fa sola. No té un posat melancòlic i mira directament l'observador amb un somriure subtil, no per mostrar sensualitat, sinó per mostrar seguretat en si mateixa. El seu llenguatge corporal ens comunica llibertat,

Josep Berga i Boada, *Dona a la terrassa d'un cafè* (detall), 1905. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 251.866. Fons d'Art Diputació de Girona.



capacitat per pensar i honestedat. Però malgrat que està trencant el rol establert, és una representació amb algunes característiques que encara avui dia prevalen en la representació femenina: jove, bonica i a la moda, a la moda burgesa, és clar.

A través de la representació d'aquesta dona que ens interpel·la també es pot establir un vincle amb un tercer: el seu autor. No sols podem intuir els traços, la utilització del color o la seva capacitat tècnica, sinó també la seva manera de pensar i de sentir.

Josep Berga i Boada neix a Olot, però viurà allunyat de la seva ciutat i d'un ambient que ell considera massa tancat i amb olor de resclosit. El 1891 ha de renunciar a la càtedra de Belles Arts a Figueres perquè és massa jove. Més tard la torna a aconseguir i és aquí on viu un conflicte important (no serà l'únic) amb els estaments de poder de la ciutat. Ha de tornar a Olot on, malgrat la necessitat de desvincular-se del pare com a típic fill d'artista, mantindrà una relació d'admiració i respecte vers el seu progenitor.

Era un artista intel·lectualment brillant i això el va ajudar a agafar el millor de cadascú i a conèixer els seus límits. Va saber com actuar per aprofitar les seves capacitats artístiques, però no pel que fa als valors ètics. El seu idealisme i la seva lleialtat envers el món on vivia el van portar a patir-ne les conseqüències.

Josep Berga com a secretari dels Jocs Florals d'Olot el 1898 defensà el premi a l'obra *L'Infanticida* de Caterina Albert amb un discurs marcadament modernista. S'inicià, així, una polèmica ideològica amb els sectors més reaccionaris i clericals de la ciutat i, fins i tot, un enfrontament amb el seu pare Berga i Boix. La polèmica era no només pel tema tractat, sinó també pel fet que fos escrit per una dona. Uns anys més tard, guanya les oposicions a la càtedra de l'Escola de Belles Arts de Sant Feliu de Guíxols i també s'encarrega de l'Escola Municipal de Dibuix de dones. Aquí és on iniciarà un projecte pedagògic progressista i modernista. Modernista perquè recupera algunes arts menors i les revalora amb les directives pròpies del corrent. I progressista perquè ho fa amb una clara visió de proporcionar una independència econòmica i, per tant, emancipadora a les alumnes que hi assisteixen.

D'aquesta darrera etapa a Sant Feliu comenten que era poc sociable. I pel que es pot veure a les cartes personals, la seva vida estava dedicada gairebé en exclusiva a la tasca artística i pedagògica. Ni una ni l'altra van estar ni han estat suficientment valorades, i ell n'era conscient. Malgrat tot, continuarà fins a la seva mort amb aquesta hiperactivitat i esperit emprenedor, segurament perquè l'ajudaven en certa manera a sobreviure emocionalment.

Essent un artista modernista en un context eminentment reaccionari, amb unes idees properes a l'anarquisme intel·lectual i en una situació personal on se sentia incomprès, frustrat i esgotat en la lluita, la representació femenina que realitza en aquesta obra podria ser també una representació de si mateix? Seria allò que deia Kooning en el sentit d'una forma de pintar la dona que té dins seu? Se sent Josep Berga identificat amb un grup social en plena lluita de drets i en un procés de canvi de rols que continua en l'actualitat?

Aquesta dona també podria ser una sublimació neuròtica. Una mena d'àlter ego amb les característiques que més necessita. Una mena d'invocació, de representació totèmica en un intent de catarsi per poder, així, rebre la seva força o la seva protecció. I si fos la representació artística d'aquesta part femenina (de la qual parla Jung) que tenen els homes i que cal acceptar-la i incorporar-la per poder aconseguir un equilibri psicològic?

El seu procés autodestructiu, com el de tants artistes inadaptats, va conduir-lo a una mort prematura. Això ens evidencia que aquestes representacions totèmiques no van ser suficients per superar les lluites internes i externes d'un artista massa sensible per a un món extremadament violent, rígid i convencional.

Ens queda aquesta dona real o imaginària, aquesta obra que sigui o no un projecte de cartell publicitari també podria ser una fotografia com les que va emprar com a eina artística i pedagògica. Una fotografia que fins i tot en l'actualitat podria estar feta per un aparell tecnològic i publicada en alguna xarxa social amb un petit text on es reafirmaria una vida pròpia i lliure. O també podria ser una d'aquestes dones que s'han unit a un estilisme victorià com a metàfora i com a antítesi de la imatge nua i sexualitzada de la representació femenina que encara perdura en els nostres dies. Berga li dona existència i ella la reivindica amb èxit.

Bibliografia

BUENO DORAL, Tamara. *Estereotipos de género en los orígenes de la Publicidad: la imagen femenina en el cartel artístico*. Universidad Complutense de Madrid, 2012. Recuperat de: <http://eprints.ucm.es/16173/1/T33824.pdf>.

CANO, Genís; ALEMANY, Sílvia et al. *L'Escola de Belles Arts*. Museu d'Història de Sant Feliu de Guíxols i Diputació de Girona, 2006.

MACIAS, Pere, MONREAL, Lluís, et al. *Josep Berga i Boada 1872-1923*. Museu Comarcal de la Garrotxa i Fundació "la Caixa", Olot, 1992.

RODMAN, Selden. «Entrevista a Willem de Kooning». *Conversations with artist*. Nova York: Capricorn, 1961 pàg. 102.

Mare de Déu de Montserrat

Text: FRANCESC MIRALPEIX I VILAMALA

Escultor català anònim, (relleu central). Marià Barnoya i Costa, (marc)

Mitjans segle XVII / 1730 marc

Guix policromat (relleu central) / Fusta policromada (marc)

107 x 115 x 20 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 2.469-2.470

Fons d'Art Diputació Girona

El carrer Calderers de Girona, que pren el nom de l'activitat gremial que s'hi duia a terme (la fabricació de calderes i perols), tenia una petita capelleta a la façana de la casa anomenada Pavelló de la Mare de Déu. Es tractava d'un modest oratori amb la representació d'un relleu amb la Mare de Déu de Montserrat, que actualment es conserva al Museu d'Art de Girona. La capelleta va restar a l'emplaçament original fins a l'any 1935, quan les obres de millora de la pujada de Sant Feliu van aconsellar-ne la retirada als dipòsits del Museo Provincial de la Diputació de Girona. L'autoria del relleu es desconeix, però no pas la del marc amb els àngels, l'autor del qual és l'escultor gironí Marià Barnoya Costa (1674-1736).



Una de les manifestacions més vives de la presència de la religió a la vida quotidiana dels homes i dones que habitaven les ciutats d'època medieval i moderna són les capelles i els petits oratoris disseminats per façanes, carrers, pedrons, cruïlles, fonts, etc. La funció principal d'aquestes construccions més aviat modestes no era altra que la de convidar a resar, per bé que cada capella amagava una intencionalitat específica, sovint relacionada amb els usos que li donaven les persones que en promocionaven el culte. Podia ser, per exemple, que un sant Magí presidís una deu d'aigua per assegurar-ne el doll continu o que una creu-pedró protegís el terme de les malvestats meteorològiques, tan temudes en els entorns rurals. A vegades, com és el cas que ens ocupa, es podia tractar de la devoció particular d'una família, que invocava el patronatge de la Mare de Déu de Montserrat per als seus estadants i, alhora, feien pública i compartien la seva fe amb els seus conciutadans. En altres casos, la capella o oratori —i aquesta darrera acceptió és ben escaient perquè cominava a resar— era sufragat per un compromís col·lectiu en forma de corporació, congregació, gremi o associació que els singularitzava sota un patrocini transversal. A Girona mateix encara podem contemplar un bon nombre d'aquestes

Figura 1. *Mare de Déu de Montserrat*. Fotografia antiga de la capella al carrer dels Calderers. Font: Ajuntament de Girona, CRDI, Valentí Fargnoli, RG 092798.



capelles al carrer del portal de la Barca (sant Narcís), al carrer Ciutadans (sant Antoni de Pàdua i sant Cristòfol), al portal de Sobreportes (Mare de Déu de la Misericòrdia), al capdamunt de la porta adovellada de la Pia Almoïna (Mare de Déu) o, una mica més endavant, a la cantonada de la font de la Mare de Déu de la Pera.

Una fotografia antiga de Valentí Fargnoli permet ubicar el relleu que ens ocupa a l'emplaçament original, al número 122 del carrer Calderers, on residien i tenien el taller la nissaga d'escultors Barnoya [figura 1]. El blanc i negre de la imatge no impedeix apreciar el baix relleu amb la representació entronitzada de la Mare de Déu de Montserrat, amb el Nen Jesús a la falda, lleugerament desplaçat cap a la cama esquerra de la Verge i lluint la corona de dotze estels que la singularitza com a *regina coeli*. El to bru de la seva pell i el rerefons amb les formes bulboses de la serralada catalana reblen la iconografia del conjunt, que s'aixoplugava dessorat un fràgil dosseret. Segons Josep de Calassanç Laplana, el relleu central procedia d'una capelleta de la casa procura que el monestir de Montserrat tenia a Girona, fundada el 1685 pel monjo procurador Dídac Solà i que fou enderrocada l'any 1730. La devoció que sentien els gironins per la imatge va fer que el relleu fos reubicat en una nova fornícula oberta entre dues cases que hi havia a la plaça del davant del carrer dels Calderers, no gaire lluny de l'emplaçament primigeni. A més, es va encarregar a l'escultor Marià Barnoya Costa (1674-1736), que era el propietari de les esmentades cases, que dignificés la imatge amb un marc de fusta i un parell d'àngels. L'acord de l'encàrrec, publicat per Batlle, deia així: «[dia 12 de juny de 1730]. *Item por quanto Mariano Barnoya maestro escultor desta Ciudad, de orden de este Ayuntamiento ha hecho y fabricado de madera imágenes de angel de bulto que se han puesto en la capilla de Nuestra Señora Senyora de Montserrat, que es en la pared de las dos casas que nuevamente el Ayuntamiento ha hecho fabricar en la plazuela y calle de los Caldereros desta Ciudad, y ser muy justo que se le pague este Trabajo; deliberan que el valor y manufactura de las dichas imágenes de angel por el labradas, se paguen a dicho Mariano Barnoya siete libras y trece sueltos de moneda catalana*».

El periple del conjunt, integrat per un relleu que podem datar, atenent-nos a l'estil i als materials, de mitjan segle XVII i el marc de 1730 elaborat per Marià Barnoya, encara tingué un darrer trasllat. El 1935 es va desmantellar el conjunt com a conseqüència de les obres d'urbanització i millora de la pujada de Sant Feliu i va ser llavors quan va ingressar al Museo Provincial de Antigüedades y Bellas Artes de Gerona, des d'on anys més tard, potser en el moment de la separació dels fons arqueològics que havien de restar al nou Museo Arqueológico, es traslladaria definitivament a l'actual Museu d'Art de Girona. Sense cap mena de dubte, aquesta circumstàn-

cia, que significava la desubicació exterior definitiva i la pèrdua de la funció devocional, possibilitat que no fos destruïda durant la Guerra Civil espanyola.

Des del punt de vista estilístic, el relleu és d'una qualitat artística més aviat modesta, almenys si tenim presents els esplèndids mitjos i alts relleus amb la mateixa iconografia esculpits pel prolífic taller dels Grau manresans, que van fixar-ne el model escultòric siscentista. El treball de Marià Barnoya, en canvi, és modest però reeixit. Va concebre un marc coronat amb tres caps d'angelots i un ribetejat de fullaraca vegetal que davalla pels costats fins a donar cabuda a dos àngels minyons que sostenen portacanelobres, tot plegat policromat amb els mateixos tons del relleu central. Aquest marc és l'única obra conservada de Marià Barnoya, un escultor que es va esposar tres vegades i va tenir dotze fills, vuit filles i quatre fills. La seva obra més significativa, de la qual tenim un testimoni gràfic, és el retaule major de l'església parroquial de Sant Jordi Desvalls [figura 2], elaborat el 1726. Aquell mateix any contractà el retaule de Sant Esteve de Guialbes i el de la Mare de Déu de l'antiga l'església de Sant Vicenç de Camós.

La relació dels escultors Barnoya amb el culte a la Mare de Déu de Montserrat va tenir encara un altre episodi molt especial. El net de Marià Barnoya, Josep Barnoya Viñals (1752-1829), va tallar una imatge de Nostra Senyora de Montserrat entronitzada, amb les característiques formacions rocoses de fons i amb la munió d'ermites escampades per la muntanya santa segons la iconografia habitual d'aquest tipus de composicions, que bevien d'estampes de la primera meitat del segle XVII i que s'inspiraven en models iconogràfics encara més antics. Aquesta escultura

Figura 2. Retaule major de Sant Jordi Desvalls. Font: AFCEC, Fargas X 01604.



Figura 3. Mare de Déu de Montserrat. Reproducció de l'escultura original a l'esquela de Luis Barnoya Berroeta. Arxiu Iñigo Yrizar.

exempta, concebuda per al culte particular, es coneix gràcies a una fotografia antiga que apareix a l'esquela de Luis Barnoya Berroeta, descendent de l'escultor [figura 3]. Era una obra que es venerava a l'interior de la casa en una fornícula i amb il·luminació d'una làmpada d'oli perpètua que s'encenia cada dia a la nit. La imatge, a més, es treia en processó des de la rectoria de l'antiga col·legiata de Sant Feliu els dies 7, 8 i 9 de setembre. L'any 1936, el domicili madrileny de Luis Barnoya Berroeta va ser saquejat i la imatge, tot i conservar-se, va perdre alguns dels elements de l'atrezzo de plata. El 1954 Luis Berroeta va deixar per voluntat testamentària que la peça tornés a Catalunya, un desig que Carmen i Amalia de Yrizar, descendents seves, es van encarregar de complir. Abans, però, van encarregar una còpia exacta segons el mètode de punts, que encara conserven. De l'obra original, que sembla que finalment va viatjar a Barcelona, se'n desconeix el parador.

Bibliografia

BATLLE, LLUÍS. «La casa de Montserrat a Girona», *Analecta Sacra Tarracoen-sia*, vol.10, Miscel·lània Anselm M. Albareda, vol. 2, 1964, pàg. 65-70.

LAPLANA, Josep. *Nigra Sum, iconografia de Santa Maria de Montserrat*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995.

MARTÍN, Gabriel; Miralpeix, Francesc. *Del taller a l'escola de dibuix. Josep Barnoya Viñals i el «Llibre de comptes de todas las feynas que tinch ajustadas (1773-1816)»*, Girona, Diputació de Girona, 2017.

Documentació

AMGi, *Manual d'Acords del Ple*, 1730, fol. 49.

Marededéu de l'Esperança

Text: MAGDALENA CERDÀ I GARRIGA

Autoria desconeguda

s. XV

Alabastre policromat

80 x 31 x 31 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 1.830

Fons d'Art Diputació de Girona

La marededéu de l'Esperança, talla en alabastre policromat conservada al Museu d'Art de Girona, és una interessant mostra d'escultura gòtica del primer terç del segle XV que destaca per la seva singularitat iconogràfica. L'advocació de la Mare de Déu de l'Esperança o de la Cinta té els orígens en la festivitat de l'Expectatio Partus, introduïda el segle VII al calendari litúrgic i fixada per al dia 18 de desembre, vuit dies abans de Nadal. Això no obstant, la seva representació a les arts plàstiques s'inaugurà durant la baixa edat mitjana. Seguint la fórmula de la iconografia, representa Maria sedent amb el ventre bombat a causa del seu avançat estat d'embaràs, temàtica que fa referència a l'encarnació de Jesús en Maria i a l'esperança per la imminent arribada del Salvador. La peça que teniu al davant s'erigeix, a més, en una de les primeres representacions del tema en escultura al territori de la Corona d'Aragó.



Escultura gòtica tallada en alabastre amb restes de policromia conservada al Museu d'Art de Girona. La peça fou trobada a la casa Malaret en el transcurs d'unes obres i posteriorment fou dipositada al Museu Arqueològic Provincial. L'origen és incert. D'una banda, s'ha considerat que prové del convent de sant Francesc d'Assís de Girona, fundat el segle XIII, que comptava amb un temple gòtic consagrat pel bisbe de Girona Iñigo de Valterra l'any 1368. En una de les galeries del claustre s'hi obria una petita capella en què es venerava la marededéu de l'Esperança; l'altar tenia fundada una missa diària. Alguns arcs ogivals de l'antic claustre es conserven integrats en construccions posteriors de l'avinguda de Sant Francesc i del carrer Nou de Girona, i són visibles en alguns establiments comercials. D'altra banda, també s'ha considerat que aquesta escultura podria procedir de l'església del vell Hospital de Clergues del carrer del riu Galligants o bé que estaria ubicada en origen sobre el portal de la muralla que donava a la part alta de la Rambla de Girona.

Representa Maria sedent, en avançat estat d'embaràs, tal com és habitual a la iconografia de l'Esperança. La Verge està abillada amb una túnica d'escot ample de perfil lobulat cenyit fins a la cintura, des de la qual es desplega la faldilla que li cobreix el ventre bombat amb gran profusió de plecs simètrics. El mantell li embolca les espatlles i cau, amb plecs sinuosos, sobre les cames i els peus, amb sabates apuntades. La posició és lleugerament hieràtica, mira cap endavant i reposa ambdues mans sobre els genolls. El rostre és serè, allargat i una mica seriós. Queda emmarcat per una llarga cabellera ondulada que cau en dos blens simètrics fins a la cintura. El cap es cobreix amb una còfia. El general de la figura desprèn un aire arcaïtzant, emfatitzat per la seva frontalitat i la manca d'expressivitat. L'estil de la peça —el tipus de cabellera esquemàtica, el tractament plàstic de la part inferior de les robes— és poc innovador, atès que recorda l'estatuària catalana de la segona meitat del segle XIV. Això no obstant, altres detalls indiquen una cronologia més avançada. Per exemple, el tipus d'indumentària —especialment la configuració de la túnica— remet a un patró característic a l'escultura mariana de les primeres dècades del quatre-cents. Tot plegat, juntament amb la iconografia, recent inaugurada a la Corona d'Aragó, tal com veurem, du a pensar que ens trobem davant una obra d'un taller local, a dia d'avui anònim, del primer terç del segle XV. L'ús de l'alabastre connecta amb el territori gironí, on hi havia importants pedreres d'aquest material intensament explotades a la baixa edat mitjana, com les de Beuda. Tot i això, allò que atorga a la peça una major singularitat és la iconografia.

La Mare de Déu de l'Esperança o de la Cinta és una advocació mariana que fa referència a l'encarnació de Jesús en Maria que sorgeix de la dona apocalíptica

que havia de donar llum al Nin (*Apocalipsi*, 12, 1-2). Aquesta temàtica es relaciona amb la festivitat de l'Expectatio Partus, introduïda al calendari litúrgic durant el X Concili de Toledo de 656 i fixada per al dia 18 de desembre, vuit dies abans de Nadal. Una altra denominació del tema és la de «Virgen de la O», que té l'origen en les antífoes que es cantaven els dies previs al naixement i que començaven amb la lletra «O» —*O Sapientia, O Adonai, O Radix Jesse, O Clavis David, O Oriens, O Rex Gentium, O Emmanuel*, etc.—, que simbolitzaven l'esperança per l'arribada imminent del Salvador. A les arts d'Occident aquesta iconografia s'inaugurà durant la baixa edat mitjana, als segles del gòtic, moment en què es donà una especial afecció al vessant maternal de Maria. La fórmula sol representar Maria sedent o dempeus amb una ampla túnica que li cobreix el ventre prominent. En algunes ocasions s'incorpora sobre el ventre de Maria un disc solar radiant, al·legoria de la llum que il·luminarà el món, que pot reproduir, en els casos més explícits, una imatge de l'embrió del Nin Jesús. L'actitud de la Verge pot ser diversa. En ocasions apareix orant, amb les mans juntes, en altres representa l'expectació i acceptació amb les mans alçades. En una tercera variant recolza una mà sobre el ventre i sosté un llibre amb l'altra que inclou el missatge del *Magnificat* als seus fulls.

Aquesta iconografia fou representada en algunes obres de la Corona d'Aragó des de començament del segle XV. En pintura en destaquen els exemplars del retaule de Santa Maria de Pego (Alacant), obra atribuïda al pintor Antoni Peris i datada entre 1400 i 1405, i el retaule de Santa Clara de Vic, conservat al Museu Episcopal de Vic, obra de Lluís Borrassà datada entre 1414 i 1415. Una menció especial mereix una variant del tema present a la pintura gòtica catalana que representa la fusió de les iconografies de la Pentecosta i l'Esperança, tal com apareix en alguns retaules de Pere Serra, el del Sant Esperit de la Seu de Manresa (1394) i el de l'església parroquial de Sant Llorenç de Morunys. Quant a l'escultura, es coneixen tres exemplars que representen el tema al territori catalanoaragonès. A més de la conservada al Museu d'Art de Girona, cal citar la talla sedent en fusta policromada que presideix el retaule de *Notre-Dame-de-l'Esperance* de la capella dels teixidors de l'església parroquial de Sant Jaume de Perpinyà i la marededéu de l'Esperança de la parroquial Sa Pobla (Mallorca), únic exemple que representa Maria dempeus. Ambdues són mostres de l'escultura tardogòtica de les darreres dècades del segle XV. En definitiva, la marededéu de l'Esperança de Girona ocupa un paper destacat a l'escultura gòtica mariana, atès que constitueix l'exemple més antic d'aquesta iconografia conservat a la Corona d'Aragó.



Mare de Déu de l'Esperança. Segle XV. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 1.830. Fons d'Art Diputació de Girona.

Fragments d'ara de Santa Maria dels Turers de Banyoles
Text: GERARDO BOTO I VARELA

Autoria desconeguda

s. XI

Pedra

33,5 x 50 x 6 cm / 30 x 35 x 7 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 21-1 i MDG 21-2

Fons Bisbat de Girona

El Museu d'Art de Girona conserva dos fragments d'una antiga ara d'altar trobats a les excavacions arqueològiques dutes a terme a l'absis de Santa Maria dels Turers (Banyoles) el 1941. Aquestes dues seccions de la taula d'altar, atribuïble a l'any 1017, posseeixen un enorme interès històric, tenint en compte la informació escrita que contenen. Els noms esgrafiats sobre tota la superfície de la peça posen de manifest la continuïtat cultural, escripturària i de nomenclatura visigoda encara a inicis del segle XI, en el moment en què feia eclosió el primer romànic al comtat de Besalú. A més, planteja un interrogant en relació amb les activitats rituals vinculades a la consagració d'altars: és possible que la cerimònia fos precedida o seguida de l'expressió fedatària d'un grup de testimonis, tant religiosos com civils però sempre homes, que rubricaven la seva presència per ventura per corroborar el compliment de l'acte cerimonial. Aquesta ara va seguir en ús fins que es va erigir la nova capçalera gòtica de l'església parroquial dels Turers. En aquell moment es va decidir enterrar-la com a expressió de respecte vers un objecte consagrat, encara que va ser fragmentada per anul·lar-ne la validesa funcional.

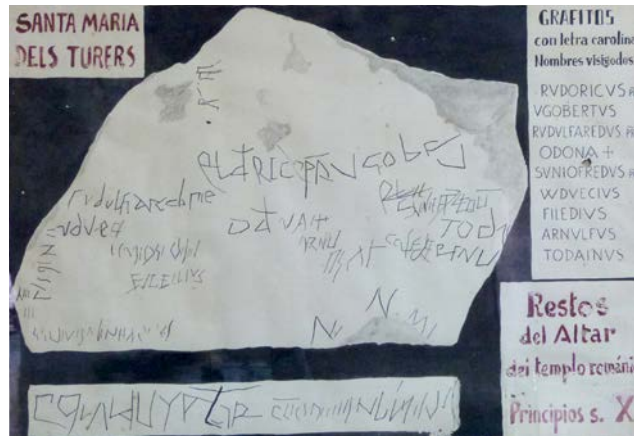


Les excavacions arqueològiques de la capçalera de Santa Maria dels Turers de Banyoles, dutes a terme durant la primavera i l'estiu de 1941, van exhumar el sòcol i les primeres filades del mur de l'absis tardoromànic d'aquesta església, atribuïble a la segona meitat del segle XII. Entre els enderrocs van aparèixer dos fragments de pedra amb escriptura incisa, que immediatament van ser interpretats com a parts d'una pretèrita ara d'altar: «unes pedres amb inscripcions» escrivia Martirià Butinyà el 10 de juny de 1941. Les peces van ser dipositades pel Bisbat al Museu Diocesà de Girona, precedent del Museu d'Art.

Poc temps després de la troballa, el Centre d'Estudis Comarcals va efectuar una transcripció dels textos, que continua sent vàlida en bona mesura. Es va constatar l'acumulació de nombrosos noms visigots, o de tradició visigoda. La peça menor (30 x 35 x 7 cm) conté la identitat de cinc homes, dos dels quals clergues: Wigila prevere; Padvbvs; Ervigius; Avintilo; [...]vuis Levita. El fragment major (33,5 x 50 x 7 cm) suma tretze identitats, cinc corresponents a preveres: Rvdericvs prevere; Vgobertvs; Rvdvlfaredvs prevere; Odena +; Svniofredvs prevere; Wdvecivs; Todv[...]; Filellivs; Arnvlfvvs; Caledo prevere; Inibisius; Siviusi; Todianvya prevere. Aquesta onomàstica de tradició visigoda es troba a l'acta de consagració del monestir el 957 (Sentildes, Wigila, Fania, Vidalus...). Aquesta mena de noms havia desaparegut a l'acta de consagració del mateix monestir de l'any 1086.

A les escriptures hi ha una hibridació de formes majúscules i minúscules, amb ús de traços gairebé cursius. El *ductus* de les lletres és descurat, la qual cosa revela que van ser realitzades de manera espontània i ràpida per persones amb nivells diversos de familiaritat amb la pràctica escrita. Aquestes escriptures d'aparença desmanoyada, esquinçades amb punta de burí, van emprar caràcters escripturaris de tradició visigoda.

En aquesta ara no hi va intervenir un únic lapicida, ja que cada persona va ser responsable de la posada per escrit del seu nom. Amb això, es revela la identitat d'un dels homes allí convocats, però també l'autoria del seu traç. És palmari que cada nom va ser esgrafiat sense preveure una organització de l'espai de l'escriptura ni l'ordre compositiu a les superfícies de la pedra d'altar. Per contra, es van acumular de manera desajustada i no van abastar tot l'espai disponible: van deixar espais buits en el suport d'acord amb el criteri personal de cada individu, sense marges ni línies. Aquests criteris són anàlegs als que mostren els epígrafs de construcció de Santa Brígida dels Casis de Tor-la-ribera, al rètol de consagració de l'altar de Santa Maria d'Alaó, pintat sobre el mur, o la inscripció de construcció de l'església de Santa Maria de Coll realitzada en escriptura minúscula considerablement descurada, el relleu visigot de Sant Martí



Estudis epigràfics de l'altar romànic de Santa Maria dels Turers de Banyoles (fragment). Arxiu Comarcal del Pla de l'Estany, fons Centre d'Estudis Comarcals de Banyoles.

Sacosta, reaprofitat el segle X (Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG50), l'exhortació de Sant Llorenç de Morunys, l'epígraf de relíquies de Santa Engràcia, pintat directament sobre la paret, les pedres fundacionals de Sant Julià i Santa Basilissa de Vilamulaca, l'epitafi de Guisla, el d'Estefania a Santa Maria de Toluges, la reconstrucció de Sant Martí d'Empúries, un epitafi també procedent d'Empúries que xifra la reconstrucció de Santa Maria de Roses, etc. La dotzena i mitja d'expressions autògrafes de l'ara dels Turers és homologable a altres actes testimonials i memorials que poden trobar-se sobre ares dels segles del romànic (Sant Miquel de Cuixà, Sant Serni de Tavèrnoles, la catedral de Girona, etc.). Del grup d'homes que va dur a terme l'acció documental a

Estudis epigràfics de l'altar romànic de Santa Maria dels Turers de Banyoles (fragment). Arxiu Comarcal del Pla de l'Estany, fons Centre d'Estudis Comarcals de Banyoles.



la peça banyolina, dos terços eren civils i un terç almenys clergues: preveres a més d'un levita. Això no és excepcional a les epigrafies dels segles XI i XII. Entre les dignitats eclesiàstiques, la de presbiter consta a les inscripcions de Santa Maria d'Aries, Sant Miquel de Vivers, Santa Maria de Lladó i Sant Julià de Vilatorrada; la de levita també a Vilatorrada. Cal interpretar com anàleg el cas de l'altar d'Elna (1069). A l'ara del Museu d'Art de Girona es van emprar les lletres *pr* i *pbr* per al·ludir al prevere. Les abreviatures per contracció emprades en epigrafies dels comtats catalans per referir-se a preveres van ser PBR, PRI, PRSBR i PSBRO al segle X i gairebé exclusivament PBR al segle XI.

Les signatures concorren com la consignació gràfica i permanent d'una *actio*, és a dir, com a manifestació de la voluntat de realitzar un acte jurídic. Aquesta acció es denomina, tècnicament, *conscriptio*. En el cas de la peça banyolina el rellevant és que el mateix altar constitueix no només un document, sinó també un monument. Si tot altar és elaborat amb la voluntat de suportar físicament i teològicament la commemoració del Sant Sopar, els esgrafiats deixen testimoniatge i memòria de la naturalesa de la peça, però també de la naturalesa de l'acció ritual amb la qual la peça va adquirir virtualitat sagrada i va poder ser emprada per a cerimònies litúrgiques.

Van escriure aquestes persones en un mateix moment gràfic? D'acord amb criteris paleogràfics, sembla que aquestes escriptures són sincròniques, però no és inequívoc. Amb prudència, caldria formular una hipòtesi de difícil comprovació: els signataris van compartir superfície escrita i burí, van escriure en un mateix moment i van complir una clàusula d'una cerimònia. És inequívoc que van deixar la seva petjada escrita en un mateix recinte religiós: l'absis d'una església que va contenir l'altar en qüestió. Així doncs, cal formular un nou interrogant derivat de l'anterior: aquesta ara plena de ratificacions constitueix el testimoniatge escrit de la voluntat conciliada dels subscriptors, que acreditaven la seva assistència, momentània però perdurable, davant i sobre l'altar consagrat? En vista d'altres exemples, no es podria negar que en la consagració d'un altar s'aglutinés un grup de testimonis, que estenien acta amb les seves pròpies signatures. Malgrat això, l'*ordo dedicationis* de l'església narbonesa, observat als comtats catalans durant aquells segles, no prescriu la presència de testadors. No és una hipòtesi rebutjable, però, que el grup fixés les signatures respectives la vetlla de la cerimònia de consagració, quan no s'havia instal·lat l'ara o menys probablement l'endemà, quan l'ara ja era un objecte sagrat i revestit.

Atès que els fragments petris es van trobar al subsòl gòtic de Santa Maria dels Turers cal entendre que corresponen a l'altar d'un estadi precedent de la mateixa església, emplaçada al mateix lloc. La morfologia de

l'escriptura incisa és compatible amb la cronologia de la primera al·lusió documental al santuari: Santa Maria és esmentada el 1017 en una butlla del papa Benet VIII adreçada a Bonfill, abat de Sant Esteve de Banyoles («ecclesiam Sanctae Mariae et Sancti Benedicti, cum decimis et primitiis et oblationes fidelium». *Marca Hispanica*, 1688, ap. 117). El fet que a les excavacions arqueològiques de 1941 es trobés l'altar de començament del segle XI i no un altre de les dècades finals del segle XII — quan es va construir la capçalera exhumada al 1941 — significa que el primer altar va continuar en ús fins a la construcció de la capçalera gòtica. Probablement les dimensions de l'ara de la primera església romànica resultaven excessivament petites per a l'edifici del segle XIV. Quan es va descartar la conveniència i l'ús del vell altar es va decidir enterrar-lo i no rebutjar-lo en un runam, atesa la naturalesa sagrada de l'objecte. El mateix va succeir amb nombroses imatges de culte romàniques — carregades de sacralitat — a la baixa edat mitjana o a l'edat moderna.

Mare de Déu amb Nen de Santa Maria de Besalú
Text: MIQUEL ÀNGEL FUMANAL I PAGÈS

Bernat Saulet (taller)

c. 1341

Alabastre policromat

131 x 44 x 31 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 2.499

Fons d'Art Diputació de Girona

Al Museu d'Art de Girona, es pot contemplar una de les millors escultures medievals de la col·lecció, la *Mare de Déu amb Nen* d'alabastre procedent de la canònica de Santa Maria de Besalú (Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 2499), obra datada dins la dècada de 1340. Es tracta d'un dels millors exemples de la denominada escola o taller de Sant Joan de les Abadesses, que consisteix en un grup d'obres tallades en alabastre a mitjan segle XIV. El grup està integrat per figures individuals, retaules i sepulcres, elaborats per un taller de com a mínim dos o tres mestres, del qual potser va formar part l'escultor Bernat Saulet, originari de Camprodon. La revisió de la Verge besaluenca obre la porta a noves consideracions i l'aportació de notícies documentals inèdites.



Durant la primavera de 1878 el gironí Enric Riudaura va oferir al Museo Provincial de Bellas Artes una «estatua de la Virgen, en mármol, de los últimos tiempos del estilo gótico y de regulares dimensiones, procedente de Besalú, con escudetes en la base». La Diputació la comprà per 100 pessetes i la desà al museu en dipòsit, on ingressà el 22 de desembre de 1879. No hi ha dubte a l'hora d'identificar aquesta obra amb la Mare de Déu amb Nen de mitjan segle XIV procedent de Santa Maria de Besalú, tallada en alabastre (la confusió amb el marbre és molt comuna). El 17 de febrer de 1977 es retirà de la Fontana d'Or, on estava exposada, i es traslladà al Palau Episcopal, on des de feia menys d'un any s'havia obert al públic el Museu d'Art de Girona. L'any 2003 fou restaurada gràcies a la iniciativa dels Amics del Museu d'Art i aproximadament des de 2010 s'exposa al Saló del Tron. N'existeixen dues còpies fetes modernament: una es troba prop de l'altar major de l'església del monestir de Sant Daniel de Girona i l'altra, a l'ala sud del transsepte de l'església del monestir de Sant Pere de Besalú (patrocinada pels Amics de Besalú l'any 1992).

L'estàtua és una imatge de la Verge dempeus, que sosté amb la mà esquerra el Nen i amb la dreta (emblemàtica, coberta pel mantell) la bola del món. Tant la mare com el fill es troben mirant l'espectador. La Verge està coberta amb un mantell que molt probablement era completament blau en origen i no duu corona. Una túnica vermella li cobreix la resta de cos i està subjectada a la cintura per un cinyell, que es deixa caure vers les cames. El Nen sembla jugar amb dues borles del vestit de la mare amb la mà dreta i amb l'esquerra toca un ocell, aparentment un colom, que tant pot associar-se a l'Esperit Sant com a la narració apòcrifa del conferiment de vida a una figura de fang, que potser Jesús mateix hauria modelat. Mare i fill es troben sobre un pedestal poligonal que presenta escuts en cadascuna de les seves cinc cares visibles (la posterior és plana i sense decoració). Al central s'hi divideix una mena de rosetó geomètric, fet amb traça de compàs; a cada costat hi té blasons amb una creu vermella i florada inscrita sobre un cercle blanc. Als extrems hi observem dues inscripcions en lletra minúscula gòtica: a l'esquerra l'abreviatura «ma» de Maria i a l'extrem oposat «ihs», en referència a Ihesus.

Per les característiques de la figura de Besalú, la seva procedència i la iconografia (i com es veurà més endavant, per les singularitats del taller), s'ha cregut que es tractava de la peça central d'un retaule d'alabastre, amb les escenes desenvolupades en compartiments situats als laterals de la imatge central. Des de l'estudi d'Agustí Duran i Sanpere (1932, p. 31-40), la Mare de Déu de Besalú s'ha associat, per raons materials, formals i estilístiques, amb el denominat taller o escola de Sant Joan de les Abadesses, on Duran agrupà per primer cop una sèrie d'obres que semblen tenir un origen

comú: els retaules de la Verge Blanca i de Sant Martí i el sepulcre del beat Miró, al monestir; el retaule de la Passió procedent de la parròquia dels Sants Joan i Pol (al Museu Episcopal de Vic, MEV 576); el retaule de la Mare de Déu de Beget; un sepulcre amb frontal presidit pel Pantocràtor flanquejat d'àngels (MEV 10627) i una Mare de Déu sedent procedent d'Ogassa (MEV 7035). Després d'una atenta observació cal descartar d'aquest primer grup el sepulcre de Ramon Bou, conservat a l'església de Santa Maria de Castelló d'Empúries. Finalment, Josep Bracons ha afegit al grup una Mare de Déu amb Nen que havia estat al Monestir de Montserrat, avui perduda (BRACONS 2007, p. 143). En aquest context, la Mare de Déu de Besalú s'inscriu entre les millors peces del taller, en bona mesura per la qualitat del mestre principal. Per això, els millors paral·lelismes de la figura del Museu d'Art s'estableixen amb la del retaule de la Verge Blanca (com precisa Valero 2006, p. 87, a partir de les observacions de J. Esteve i M. Crispí), i les mares de Déu de Beget i Ogassa. És possible que l'èxit popular de la talla inspirés l'autor de la Mare de Déu de l'Escala de Banyoles, que suposa una *imitatio* de la de Besalú o la del retaule de la Verge Blanca, de les quals fins i tot imita la forma del pedestal i la disposició dels escuts.

L'escola de Sant Joan s'ha fet girar a l'entorn de l'únic nom d'autor conegut relacionat directament amb una de les obres: Bernat Saulet. Entre el 6 de maig i el 16 de juliol de 1341 l'escultor es comprometé amb els obrers de la parròquia de Sant Pol a realitzar el retaule de la Passió de Crist, que havia d'estar conclòs per la Pasqua de 1342. Aquesta connexió obra/autor ha permès relacionar totes les altres peces, si bé resulta obvi a hores d'ara que moltes són fruit de la intervenció de més mestres, i no d'una sola mà, tal com ja va apreciar Duran (1932, p. 40). La mateixa envergadura i quantitat d'obres, totes elaborades majoritàriament entre 1340 i 1348, fan necessària l'estructura mínima d'un taller, amb un o dos mestres principals i els respectius ajudants. I això encara es fa més palès si tenim en compte que, de moment, totes les obres associades a aquesta escola són fetes amb alabastre. A mitjans segle XIV les úniques pedreres d'alabastre documentades a la diòcesi de Girona són les que hi havia a les parròquies de Beuda i Segueró, a prop de Besalú. En aquell moment l'alabastre de Beuda podia ser un material cobejat, perquè vers 1326 s'hi havia tallat el sepulcre de Sant Narcís, patró de Girona, destinat a la basílica de Sant Feliu. Però just l'any 1340 fou novament prestigiada, quan el rei Pere III encarregà als mestres Pere de Guines i Aloi de Montbray la construcció de la seva tomba al monestir de Poblet (i després la de les seves esposes, i reis antecessors i successors).

Hom ha suposat que l'alabastre de Beuda i Segueró fou el material utilitzat pels membres del taller de Sant Joan, però fins ara no s'ha conegut cap connexió



Bernat Saulet (taller). *Mare de Déu amb Nen de Santa Maria de Besalú*, c. 1341. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 2.499. Fons d'Art Diputació de Girona.

de Saulet (o algú altre rellevant en el projecte) amb Beuda o Besalú. Afortunadament avui estem en condicions d'afirmar aquesta realitat, ja que el 29 de novembre de l'any 1341 Saulet donava poders a Arnau Soler i Arnau Masó, picapedrers de Beuda, per subscriure un préstec de 40 sous amb el jueu besaluenc Benvenist Bonjuha. Va tenir a veure aquest préstec amb la preparació del material per al retaule de Sant Pol? O es tractava ja d'un import relacionat amb l'elaboració del suposat retaule de Besalú? Seguint el fil, podem identificar aquest Arnau Soler amb el personatge homònim que el 19 de juny del mateix any havia arrencat diversos blocs d'alabastre de Beuda per al mestre Aloi, a la pedrera de Segueró, amb destinació a la tomba de la infanta Teresa d'Entença (GUILLERÉ 1993, p. 231). De fet, la relació entre Saulet i Aloi ja és coneguda, per tal com el de Camprodon s'ocupà d'un encàrrec incomplet d'Aloi, el sepulcre de Ramon Vinader, ardiaca de Vic i conseller d'Alfons III, destinat al claustre del convent de Santa Caterina de Barcelona (BRACONS 1990, p. 95).

La col·locació d'aquest retaule a l'altar major de Santa Maria de Besalú devia constituir l'acte culminant d'un procés més llarg d'adaptació arquitectònica per a la millora de l'escenografia litúrgica dins el presbiteri

de la canònica. Probablement hi tenen a veure una sèrie d'obres, fins ara inèdites, efectuades en aquesta basílica durant la segona dècada del segle XIV. En efecte, el 30 de gener de 1312, el lapicida Arnau Fuster es comprometé amb el prior Guerau a construir diversos pilars i altres murs a la zona presbiterial de Santa Maria. Sembla que aquestes obres anaven directament relacionades amb la voluntat de potenciar el culte a la relíquia de la Veracreu (custodiada en aquella canònica i duta des de Roma pel comte Bernat Tallaferro a començament del segle XI) i el pas de fidels i pelegrins per l'interior de la basílica. La documentació revela que la mateixa confraria de la Veracreu fou particip d'aquelles obres, un fet que tal vegada podria justificar la presència d'una creu vermella i florada al pedestal de la Verge. Tot sembla indicar, doncs, que la col·locació d'un nou retaule a l'altar major, dedicat a la Mare de Déu (advocació principal de l'edifici), fou el final de la remodelació d'aquell espai, efectuada dins una seqüència més àmplia de millores i creixements del conjunt canònic, endegades com a mínim des de 1303.

Fonts

ACGAX, Notarials, Besalú. Llibre de negocis del priorat de Santa Maria de Besalú, 1283-1324, reg. 2088, f. 45r.

ACGAX, Notarials, Besalú. Bernat Burgès, *Instrumenta iudeorum*, reg. 58b, f. 15v.

Bibliografia

BRACONS, Josep. «Bernat Saulet i el taller de Sant Joan de les Abadesses», *L'art gòtic a Catalunya. L'escultura*, vol. 1, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2007, pàg.139-154.

BRACONS, Josep. «Le retable de Sant Pol au musée episcopal de Vic et les premiers retables gothiques de Pierre en Catalogne», dins *Le grand retable de Narbonne. Actes du 1er Colloque d'histoire de l'art meridional au Moyen Age*, Narbona, 1990, pàg. 91-97.

CRISPÍ, Marta. *Iconografia de la Mare de Déu a Catalunya al segle XIV: imatgeria*, Tesi doctoral, UAB, 2001, pàg. 287-305.

CRISPÍ, Marta; MONTRAVETA, Miriam (ed.). *El monestir de Sant Joan de les Abadesses*, Junta del Monestir i Consorci Ripollès de Desenvolupament, Sant Joan de les Abadesses, 2012.

DURAN I SANPERE, Agustí. *Els retaules de pedra*, vol. 1, col. *Monumenta Cataloniae*, ed. Alpha, Barcelona, 1932, pàg. 31-40.

ESPAÑOL, Francesca. *El gòtic català*, Fundació Caixa Manresa i Angle Editorial, Manresa, 2002, pàg. 184-186.

ESTEVE, J. *El retaule gòtic de sant Agustí del monestir de Sant Joan de les Abadesses*, Sant Joan de les Abadesses, 1979.

GUILLERÉ, Christian. *Girona al segle XIV*, vol. 1, Abadia de Montserrat, Barcelona, 1993.

MASDÉU, Josep. «Dos retaules a Sant Joan de les Abadesses», *Butlletí del Centre Excursionista de Vic*, 20, 1916, pàg. 120-127.

VALERO, Joan. «Art i devoció a Besalú a l'època baixmedieval», dins BOTO, Gerardo (coord). *Relíquies i arquitectura monàstica a Besalú*, Ajuntament de Besalú, 2006, pàg. 86-88.

Píxide de Maçanet de Cabrenys
Text: JOAN DURAN I PORTA

Autoria desconeguda

s. XIII

Fosa en coure, i coure repussat, calat, cisellat i daurat, amb aplicació d'esmalt «champlevé»

9,5 x 8,5 ø cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 140

Fons Bisbat de Girona

La píxide procedent de l'església de Sant Martí de Maçanet de Cabrenys és un bonic exemplar d'aquest tipus de petites capsetes dedicades a la reserva eucarística, tan comunes en els tresors de les esglésies medievals. Forma part del nombrós grup d'utensilis litúrgics que s'importaren a la Catalunya de la baixa edat mitjana des de l'àrea de Llemotges, on s'elaborava un tipus de producció sumptuària de coure, ricament decorada amb esmalts, que va tenir una extraordinària difusió arreu d'Europa durant el segle XIII. El petit objecte té el format habitual de les píxides llemosines, amb un cos cilíndric no gaire elevat i una coberta cònica amb un coronament esfèric al cim, que rematava originàriament una creueta també de coure, avui perduda. Una petita xarnera, amb la tanca corresponent, permetia alçar la coberta per tal de dipositar les hòsties consagrades a la cavitat de l'interior.

La decoració de la píxide segueix fórmules característiques dels esmalts de Llemotges, amb el fons esmaltat en blau i una composició vegetal a base de tiges enrotllades i florons, que inclou, a més, una petita sèrie de motius heràldics. L'ús de la imatgeria heràldica és propi de l'obra llemosina tardana, on els escuts representats no solen tenir valor identificador i són en canvi, com és el cas, simples artificis ornamentals.



L'auge de l'anomenada «obra de Llemotges» a l'Europa dels segles XIII i XIV tingué causes diverses, entre les quals la riquesa cromàtica de les peces, que les feia molt atractives, i un cost relativament baix, en utilitzar com a material base un metall modest com el coure, que, això sí, anava convenientment daurat. La potència comercial de la regió de Llemotges i el suport que aquesta producció esmaltada va rebre directament de l'Església romana, especialment a partir del Concili Laterà IV celebrat l'any 1215, van contribuir també a l'èxit i a una extraordinària difusió. Els esmalts llemosins, de fet, es van convertir en el primer producte artístic elaborat de manera especialitzada en una àrea geogràfica concreta d'Europa que va gaudir de reconeixement generalitzat a tot el continent.

A l'obra de Llemotges, l'aplicació decorativa de l'esmalt és feta seguint la tècnica del *champlevé* (excavat, tret de camp), pròpia de l'art romànic i del primer gòtic. La tècnica consisteix en la definició de petites cel·les o compartiments que s'excaven en una placa de coure i dins dels quals se situa la pasta de vidre que, en ser enforada, s'adhereix al metall convertida en esmalt opac. Els tallers llemosins elaboraven una àmplia diversitat d'objectes esmaltats, d'ús fonamentalment religiós, entre els quals creus processionals o d'altar, ciboris eucarístics, canelobres, encensers i navetes, enquadernacions de manuscrits, etc. Les píxides eren peces de dimensions especialment reduïdes i de baix preu, fet que potser explica que se n'hagin conservades tantes, sempre amb el format cilíndric i la coberta cònica que els són tan característics.

La píxide de Maçanet de Cabrenys va ser localitzada l'any 1964 a l'interior de l'altar major de la parròquia de Sant Martí d'aquesta població empordanesa, que a l'edat mitjana formava part del territori comtal de Besalú. Respon perfectament la píxide als formulismes i recursos típics de l'obra de Llemotges d'època tardana, tant pel que fa a l'aspecte formal com a la decoració. L'aplicació de l'esmalt ocupa tot el fons de la superfície de la peça, decorat amb una tonalitat intensa de blau que és, en bona mesura, marca de la casa dels tallers llemosins del segle XIII. Només queden sense esmaltar, en reserva daurada, el sector superior de la coberta cònica i les vores tant de la mateixa coberta com del cos cilíndric inferior, repassades per una senzillíssima línia de motius puntejats, fets amb el cisell. Sobre el fons blau hi va traçada una doble franja de robusta ornamentació vegetal a base de roleus o tiges enrotllades que recorren, a manera de fris continu, tant la coberta com el cos de la píxide. En resulten dues sanefes d'elements vegetals circulars, a l'interior dels quals es van alternant uns grans florons trifoliats, esmaltats amb dues combinacions distintes de colors (vermell/blau cel/blanc; vermell/verd/turquesa), i les armories heràldiques que hem esmentat al principi, decorades totes amb motius



Píxide de Maçanet de Cabrenys (detall). s. XIII. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 140. Fons Bisbat de Girona.

diferents però elaborades sempre amb esmalt vermell i blanc. En aquest cas, les tiges enrotllades queden closes completament, a manera de medalló, i el fons d'aquests medallons va rematat no pas amb blau marí sinó amb un turquesa més viu, que emfatitza lleugerament l'impacte ornamental de les armes.

La inclusió d'escuts heràldics en la decoració de l'obra de Llemotges és especialment freqüent a partir de mitjan segle XIII. És veritat que, en ocasions, els escuts esmaltats identifiquen els promotors de les peces, però això s'esdevé només en els casos, força particulars, en què aquestes responen a encàrrecs de comitència específics i tenen certa ambició econòmica o monumental. Per contra, és ben sabut que la major part de tallers llemosins treballaven, almenys en aquesta època tardana, de manera seriada i distribuïen els seus productes per canals de distribució més estrictament comercials, de manera que la decoració heràldica que aplicaven a algunes peces (no pas a totes) no estava compromesa amb la realitat de la simbologia nobiliària de l'època. En tot cas, la presència d'heràldica a la píxide de Maçanet permet datar-ne l'elaboració, de manera raonable, a la segona meitat del segle XIII. Una datació que corrobora també, en termes generals, la particular forma allargada i el vorell superior còncau dels escuts representats, que és especialment pròpia d'aquest mateix període.

Els quatre escuts representats a la píxide són tots diferents entre si, malgrat que els motius heràldics s'hi dibuixen sempre sobre un camper daurat, la superfície del qual va subratllada amb diverses formes



Píxide de Maçanet de Cabrenys (detall), s. XIII. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 140. Fons Bisbat de Girona.

de *guilloché* (és a dir, amb trames senzilles de motius puntejats o en zig-zag que li confereixen un cert relleu visual). Un dels dos escuts que hi ha al cos cilíndric presenta una creu claviculada perfilada amb esmalt vermell, però amb l'interior daurat; l'altre incorpora un xebro blanc (en heràldica, un xebro és una peça amb forma de lletra v capgirada) i tres creuetes vermelles als espais resultants. Els escuts de la coberta van decorats: el primer amb tres flors de lis vermelles i el segon, amb tres pals, blanc el del centre i vermells els dels flancs. Cap d'aquests escuts, insisteixo, pot identificar-se amb les armes de llinatges coneguts del segle XIII, ni catalans ni francesos. No sabem exactament com va arribar la píxide a l'església de Maçanet (Va ser comprada per la parròquia mateixa? Obsequiada per algun patró? Provenia d'alguna església més important?). En qualsevol cas, no sembla pas que fos encarregada *ex professo*.

La utilització en altres píxides llemosines dels mateixos senyals heràldics o d'uns de molt similars confirmen la funció exclusivament estètica de les armes. Entre els paral·lels més pròxims poden destacar-se sengles peces conservades al Walters Art Museum de Baltimore i al Louvre de París; la primera inclou diversos escuts amb una creu claviculada, tot i que perfilada de turquesa i no de vermell, mentre que la segona conté un escut amb una flor de lis, en aquest cas esmaltada en blanc. Per descomptat, moltes altres píxides disposen també de motius heràldics variats, i també en alguns altres objectes llemosins són freqüents els escuts, especialment en els que són propis d'una fase tardana de l'obra de Llemotges, com ara les bacines

o rentamans, o alguns cofres de funció profana. Fet i fet, l'ús ornamental i dessignificat de l'heràldica va ser molt habitual en les produccions sumptuàries de la baixa edat mitjana i no només s'observa en els esmalts. També és habitual, per exemple, en tota mena de productes tèxtils de luxe, en la policromia d'objectes personals, o fins i tot en la decoració de vitralls.

Gradual de Sant Feliu de Guíxols
Text: SANTIAGO RUIZ I TORRES

Autoria desconeguda

c. 1500

Tremp, tinta, pergamí, fusta, cuir, ferro

65 x 47 x 16 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 302

Fons Bisbat de Girona

Des de mitjan segle XV i fins ben entrat el segle XX, les esglésies que comptaven amb cor utilitzaven grans llibres de cant durant els oficis litúrgics. Aquests volums són coneguts popularment com a llibres de cor o cantorals i presenten un contingut variat: principalment cant pla o gregorià, tot i que també n'hi ha de polifonia. Aquest text d'estudi té com a protagonista un d'aquests exemplars, arribat des de Sant Feliu de Guíxols i registrat actualment al Museu d'Art de Girona amb la signatura Núm. reg. MDG 302. El llibre en qüestió és un gradual copiat vers l'any 1500 amb els cants propis de l'època que va des d'Advent fins al diumenge de Rams. L'anàlisi començarà per unes breus consideracions de caràcter terminològic que permetin identificar correctament el manuscrit i, després, ens centrarem a desvetllar-ne les singularitats més destacades en l'apartat codicològic, paleogràfic i musical. La contextualització litúrgica i històrica realitzada en paral·lel ajudarà també a apreciar amb més detall la idiosincràsia d'aquest tipus de fonts.



Les característiques especials del manuscrit exposat fan recomanable començar per unes consideracions prèvies de caràcter terminològic. D'acord amb la morfologia externa, es tractaria d'un llibre de cor o de faristol, és a dir, un volum de grans dimensions que conté els cants que s'entonen a les celebracions litúrgiques. L'apel·latiu fa referència tant a la ubicació d'aquests llibres, el cor de les esglésies, com als usuaris potencials, els cantors encarregats d'interpretar-ne les obres. Pel que fa a la menció de faristol té relació amb el suport on es col·locaven aquests llibres, en general situat al centre del recinte coral. És molt habitual també referir-se a aquests llibres com a cantorals, tot i que aquesta denominació és una mica més imprecisa, ja que pot utilitzar-se per a qualsevol col·lecció de cants religiosos, independentment de la mida del suport físic. De tota manera, cap d'aquests termes és totalment satisfactori *per se*, perquè no deixa clar quin és el contingut. Un llibre de cor pot incloure cant pla o gregorià, d'ús diari a les esglésies, o cant polifònic, reservat per a les cerimònies més importants. En concret, el nostre exemplar és de música gregoriana. Amb propietat hem de classificar-lo com a gradual, ja que transmet els cants de la missa. Cal aclarir, tanmateix, que en origen s'anomenava antifonari pel simple fet que incloïa antífones, a més d'altres gèneres de cant litúrgic. Amb el temps, aquesta designació ha quedat associada sobretot als llibres de l'ofici diví.

El nostre gradual presenta unes dimensions aproximades de 61×43 cm. Aquestes dimensions, sens dubte notables, subratllen la seva funció de llibre d'ús comunitari. Cal tenir en compte, però, que té una mida lleugerament inferior a la que és habitual en aquesta mena de llibres, situada al voltant dels 70×50 cm. També és cert però que, en comparació amb els seus homòlegs de l'ofici diví, els exemplars de la missa solen ser una mica més petits, ja que el nombre de cantors que entonen els seus cants és inferior. Sorpren, tenint en compte les notables proporcions de l'obra, que el cantoral consti d'un nombre força elevat de pergamins: 337 folis en total. De fet, el més comú és que els llibres de cor amb prou feines superin la centena de folis per tal de facilitar-ne la manipulació.

Les característiques morfològiques i paleogràfiques de l'exemplar permeten situar l'escriptura vers l'any 1500. Aquest període coincideix amb un moment d'especial efervescència en la còpia de cantorals. I això s'explica per dos factors: en primer lloc, la prosperitat econòmica que viuen les institucions eclesiàstiques, fet que els permet disposar de més recursos per solemnitzar el culte; i en segon lloc, el debilitament de la tradició oral, la via com s'havien transmès les melodies gregorianes des de temps antics, cosa que fa imprescindible l'ajuda dels llibres per poder llegir la música.

L'esquema de pautat —amb prou feines perceptible— consisteix en una doble línia de justificació que

enquadra la caixa d'escriptura (41,5×27 cm) i quatre rengles d'escriptura a línia tirada. Al marge dret de moltes pells poden apreciar-se encara marques de perforació, que han servit de guia per traçar les línies rectrius que emmarquen el text escrit, com també el pentagrama, el suport utilitzat per a l'escriptura musical. Com és norma als llibres litúrgics de l'època, el pautat es traça amb tinta vermella perquè ressaltin més les notes musicals pintades en negre.

La varietat de lletra utilitzada és la gòtica textual librària, tot i que en consonància amb els cànons estètics imperants al segle XVI l'escriptura presenta una certa tendència vers les formes rodones. Els caràcters s'inscriuen a dos mòduls i el menor s'utilitza exclusivament a les rúbriques de color vermell. El text musicat incorpora línia de guia per delimitar la prolongació de síl·labes i paraules durant el cant. A l'extrem superior dret de la part recta de cada foli s'hi poden observar marques de foliació en romans negres (també vermells al tram final del volum); just al costat s'hi va afegir posteriorment una altra numeració en xifres aràbigues negres. La decoració constitueix probablement l'element més destacable del gradual i hi trobem diverses lletres distintives de traç bonic. Entre aquestes destaca sobretot la inicial historiada de l'introït *Puer natus* (f. 61v), peça amb què es comença la missa de Nadal. S'hi representa la Verge i sant Josep vetllant el Nen en actitud orant; a l'extrem superior esquerre s'hi observa l'escena de l'anunciació als pastors. La miniatura s'acompanya d'una orla composta per fulles d'acant, flors, boles i animals fantàstics. A l'introït *Ad te levavi* (f. 2v) "un cant inicial de la missa" hi divisem una altra lletra capital destacable, en aquest cas, una inicial florida curulla de filigrana vegetal, tota envoltada també d'una orla en què s'entrellacen motius de fulles d'acant. A l'extrem inferior del foli s'hi aprecia un escut creuat per un bàcul pastoral a la part de darrere. La identificació no ha estat possible perquè, posteriorment, es van tapar els elements heràldics amb tinta marró. Trobem també algunes mostres d'inicials de marqueteria combinant el color vermell i el blau; algunes incorporen a més una densa xarxa de filigrana (introïts *Populus Sion* i *Prope es tu domine* als f. 6v i 24v) o delineen fins i tot algun motiu figuratiu, com passa a l'introït, on es dibuixa precisament la ciutat santa de Jerusalem mentre es beneïda per Crist. Les lletres secundàries i trencades són, amb diferència, les varietats més freqüents al manuscrit: les primeres alternen els colors vermell i blau i s'adornen amb petits traços filigranats, mentre que les segones es plasmen en tinta negra amb els forats interns plens de groc i, en menor mesura, també en verd i vermell. Entre les lletres trencades sobresurt especialment la que obre el versicle *A domino factum est* (f. 57r), que pertany al gradual *Benedictus qui venit*. Està decorada amb diversos motius vegetals i figures humanes en colors vermell, verd i groc. El personatge situat a l'extrem superior dret sosté una filactèria amb



Gradual de Sant Feliu de Guixols (detall), c. 1500, *Puer natus* (f. 61v). Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 302. Fons Bisbat de Girona

la llegenda «Cantate mecum fratres» (Canteu amb mi, germans). Aquest missatge suggereix la possible vinculació del llibre de cor amb el clergat regular. Pel que fa la música, el gradual utilitza la notació quadrada en els cants. L'origen d'aquesta escriptura es remunta al segle XII a l'entorn proper a la cèlebre catedral de Notre-Dame de París. Només una centúria després es convertiria en el suport gràfic predominant als manuscrits litúrgics catalans. Entre els elements gràfics més característics d'aquesta notació, cal destacar l'ús regular de claus de do

Gradual de Sant Feliu de Guixols, c. 1500, *A domino factum est* (f. 57r). Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 302. Fons Bisbat de Girona



i fa, crucials per desxifrar l'altura melòdica de les figures musicals; el *custos* o guió, senyal col·locada al final de cada pauta que indica la nota que obre el següent sistema; i les vírgules o barres verticals, que serveixen per separar paraules o marquen la conclusió de peces i seccions importants. Amb posterioritat, alguns cants han afegit signes de bemoll en si, en origen l'única alteració admissible al cant pla.

L'estat de conservació del manuscrit pot qualificar-se de raonablement bo. Els desperfectes que exterioritza són els consubstancials d'aquest tipus de llibres: brutícia general, pergamí lleugerament arrugat, orificis i pedaços. La zona més perjudicada, amb diferència, és l'enquadrernació: hi trobem raspadures i talls al cuir, sobretot a l'extrem inferior. El lloc s'ha reforçat amb una badana perquè és el punt més exposat al deteriorament. Cal tenir en compte en aquest sentit que els llibres de cor se solien desar en lleixes i que, per treure'ls, es feien servir cordes lligades als llocs o, pitjor encara, s'estiraven directament per les capçades, fet que podia provocar-ne el trencament i caiguda. L'enquadrernació no presenta cap element decoratiu i té com a únics accessoris diverses xapes metàl·liques per tal de protegir les cobertes, així com una tanca clavada cap a la meitat de la tapa.

Grosso modo, el gradual recull els cants del *Proprium de Tempore*, que van des d'Advent fins al diumenge de Rams, tots dos inclosos. Per tant, cobreix més o menys la meitat del cicle del temporal. Tot seguit, podeu trobar-hi la relació detallada del contingut:

- Aspersió de l'aigua (f. 1r-2r)
- Advent (f. 2v-43r)
- Nadal (f. 43r-80v)
- Temps posterior a Epifania (f. 80v-98v)
- Septuagèsima (f. 99r-106v)
- Sexagèsima (f. 106v-114v)
- Quinquagèsima (f. 114v-121v)
- Dimecres de cendra i festes posteriors (f. 122r-136v)
- Diumenge I de Quaresma i festes de la setmana (f. 136v-191r)
- Diumenge II de Quaresma i festes de la setmana (f. 191r-222r)
- Diumenge III de Quaresma i festes de la setmana (f. 222r-255r)
- Diumenge IV de Quaresma i festes de la setmana (f. 255r-289r)
- Diumenge de Passió i festes de a setmana (f. 289r-320v)
- Diumenge de Rams (f. 320v-321v)
- Repertori variat d'Advent (f. 322r-325r)
- Repertori variat de Nadal y del temps posterior a Epifania (f. 325v-333r)
- Repertori variat de Quaresma (f. 333r-336r)
- Diumenge de Rams (f. 336r-337v)

Natura morta amb calavera
Text: IMMA MERINO I SERRAT

Autoria desconeguda

Finals s. XIX

Oli sobre tela

55 x 36 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 134.662

Fons d'Art Diputació de Girona

Natura morta amb calavera, quadre anònim que pot datar-se a finals del segle XIX, remet a una extensa tradició pictòrica (i no només pictòrica) en què els cranis i els esquelets representen la mort i així, doncs, la fugacitat i la fragilitat de la vida. Són tantes les calaveres que amenacen els plaers mundans ocupant un lloc en bodegons moralistes. I també n'hi ha tantes que es fan presents en naturaleses mortes on s'apilonen llibres que donen compte de la recerca d'un coneixement sempre impotent davant la certesa i el misteri de la mort. És així que aquesta *Natura morta amb calavera*, que s'amaga al fons del Museu d'Art de Girona, convida a recordar, pensant-hi, en els cranis que, entre tants d'altres, han pintat Rembrandt, Frans Hals, Ribera, Cézanne i Van Gogh. Tanmateix, l'observació de la pintura du a pensar què hi fa un mussol sobre la calavera i un punyal encastat al crani. Elements inquietants que només són un indicati del que mai acabarem de saber. De fet, només hi ha una única certesa: la mort, tan ben representada amb una calavera.



Quan era petita, a prop del meu col·legi, hi havia una caseta amb el dibuix d'una calavera. Mai no hi vaig veure ningú que hi entrés o en sortís. Tampoc he sabut mai què hi havia exactament dins la caseta, però sí que estava relacionat amb l'electricitat. Els col·legials ni tan sols gosàvem tocar la porta per por de quedar-nos electrocutats perquè allò que teníem clar és que aquella calavera simbolitzava un «perill de mort». Tot i que la calavera pot alliberar-se del dramatisme, sobretot en determinades cultures, i ser portadora d'un humor macabre amb el qual distanciar-se de la mort, com també ho exemplifica que sigui un motiu recurrent dels tatuatges, aquesta simbologia està inscrita en les múltiples representacions del crani des-carnat que, com la resta de l'esquelet del qual forma part, perviu tossudament després de la mort. Tota calavera, sigui real o representada, ens recorda que estem en perill de mort o que, en tot cas, la mort és el destí comú i irrefutable, al capdavant l'única certesa.

La calavera, doncs, perdura donant constància de la mort: és la seva prova, la matèria que la fa palpable i a la vegada motiu d'al·legories. Ho fa present Hamlet al cementiri on un enterramorts li mostra el crani de Yorick, aquell bufó que es reia de tot: el príncep es pregunta què se n'ha fet de les seves burles, dels seus salts i dels seus cants; i pensa en la mort (amb

la descomposició pudenta del cos) que ens iguala a tots, en el pas del temps i la futilitat de tot el que vol conjurar els seus efectes, com ara els ungüents i potingues de les dames de la cort. Les reflexions de Hamlet davant del crani de Yorick, que complementen el cèlebre monòleg encetat amb «ser o no ser», són una «vanitas» literària que Shakespeare va escriure a començament del segle XVII, el segle en què la pintura barroca va convertir en gènere aquest motiu que il·lustra la idea de la fugacitat de la vida i l'evanescència dels plaers mundans. A més de tots els sants amb cranis pintats per Murillo i, entre tants d'altres, sobretot Ribera, les calaveres «barroques» apareixen a les naturaleses mortes enmig de fruites madures, d'ornaments més o menys luxosos, de llibres que simbolitzen el coneixement. En tot allò que representa la vida hi palpita la mort, com també ho exemplifiquen aquelles pintures de l'alemany Baldung Grien que, realitzades a la primera meitat del segle XVI (i per tant unes dècades abans de l'emergència del barroc), mostren una figura femenina jove i de carns pletòriques amenaçada per la mort encarnada en un esquelet que l'abraça o que li engrapa els cabells. El neerlandès Frans Hals també va pintar una vanitas amb una figura juvenil: un noi somrient que sosté una calavera a la mà esquerra mentre que la mà dreta, oberta a qui la mira i en escorç, sembla traspasar

Natura morta amb calavera (detall), s. XIX. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 134.662. Fons d'Art Diputació de Girona.



la tela; és una representació aparentment menys dramàtica, en la mesura que hi ha por en el rostre de les joves de Baldung Grien, que segles després van inspirar la cineasta Agnès Varda per a la realització de *Cléo de 5 a 7*. No obstant això, no deixa de recordar que la mort també li arribarà al jove que aleshores sembla inconscient i despreocupat. Un altre pintor barroc neerlandès, el gran Rembrandt, va realitzar un quadre en què damunt una taula només hi ha un munt de calaveres i altres fragments d'esquelet, com també va fer Cézanne, que va pintar una «piràmide de calaveres» amb la mateixa determinació amb què va crear les seves pomes. Natures radicalment mortes.

Continuant amb Rembrandt, el filòsof Franco Rella va dir-ne que els seus autoretrats de maduresa i vellesa mostren com si la vida excavés signes de mort a les galtes del pintor: la calavera insinuant-se en les carns marcides pel pas del temps i els dolors de l'existència relatius a la mort prematura de la seva esposa Saskia i de quasi tots els seus fills. Observant amb estupor alguns d'aquests autoretrats, Vincent Van Gogh va intuir que calia haver mirat la mort de cara per ser capaç de pintar una cosa així. Passats més de dos segles, aquest altre pintor neerlandès va retratar una calavera fumant. Datada a Anvers el 1886, *du per títol*

Natura morta amb calavera (detall), s. XIX. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 134.662. Fons d'Art Diputació de Girona.



Crani amb cigarreta en flames i és una pintura de petit format de la qual s'ha fet molta literatura. Una broma contra el classicisme de les pràctiques acadèmiques a l'Escola de Belles Arts d'Anvers on s'insistia a repetir els mateixos dibuixos de l'anatomia humana? Una picada d'ullet a la pintura barroca holandesa a través del seu fons negre i el tema implícit de la vanitas. També s'ha dit que aquesta calavera fumant és el primer dels seus autoretrats i que va ser fet amb la consciència del seu físic demacrat: la vida excavant signes de mort.

Motiu omnipresent a la tradició pictòrica que arriba fins als nostres dies, hi ha moltes altres calaveres (les «catrinas» de Frida Kahlo arrelades a la tradició mexicana tan procliu al «culte als morts» com a la crítica social; els cranis de Jean-Michel Basquiat que, pouant de la cultura d'Haití del seu pare, semblen vivents de tan acolorits) a les quals podria i deuria fer referència. Però sí he fet memòria de només uns exemples és a propòsit d'una *Natura morta amb calavera* anònima que podria datar-se a finals d'un segle, el XIX, que va començar amb el Romanticisme que tenia tan present la mort i les calaveres. Una calavera sense visibilitat que és una nota, si ho arriba a ser, al marge de la història de la pintura, però que s'inscriu plenament dins la seva tradició. Una calavera sense mandíbula que es manté dreta en una superfície vermella amb un fons negre. Una calavera amb dos elements afegits que, amb una connotació diversa i potser fins i tot antagònica, reclamen l'atenció: un mussol a sobre i un punyal de mànec negre que, ni que sigui de manera simbòlica, ha sigut capaç de travessar la duresa d'un crani i que potser hi és per donar la pista d'un assassinat que convida a pensar en la literatura popular de fulletons i novel·les de crims. Però també hi ha el mussol que, amb els seus ulls oberts i rodons, té un component simbòlic ambigu: tant la clarividència com la foscor. Hegel ho va recordar: el «mussol de Minerva» (deessa de la saviesa) apareix al crepuscle, al final del dia, de la mateixa manera que la Filosofia, arribant sempre tard, comença després de la vida i un cop passats els fets. Potser el mussol d'aquesta pintura encara està intentant descobrir qui va cometre el crim.

Alta Fidelitat

Text: JORDI BALLESTER I GIBERT

Esther Boix i Pons

1962

Oli sobre tela

99 x 81 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 134.623

Fons d'Art Diputació de Girona

Alta Fidelitat, obra d'Esther Boix (1927-2014) de 1962, ens convida a reflexionar sobre l'art, la música i els hàbits socials a l'Espanya dels anys seixanta del segle XX. El quadre ens mostra dos joves, un d'assegut de manera informal i l'altre ajagut —al costat d'ampolles d'alcohol—, tot escoltant música i subjectant sengles gots amb begudes alcohòliques.



© Esther Boix, VEGAP, Girona, 2021

El context sociopolític en què va ser pintada l'obra i les circumstàncies personals de l'artista són clau per desentrellar els missatges —explícits i implícits— que eventualment ens proposa l'autora. En el panorama internacional la dècada dels seixanta va ser una època de revolució social i cultural, un període que va permetre superar molts tabús socials i que va culminar a França amb les protestes del maig del 1968¹. Durant els anys seixanta, però, Espanya es trobava en plena dictadura franquista; es vivia en un règim d'autarquia cultural que, tot just en aquella dècada, es començava a trencar gràcies a la importació clandestina de llibres —prohibits pel règim— i de notícies que difonien idees estètiques d'avantguarda, al marge de la cultura oficial. El maig del 68 va esdevenir, també per als intel·lectuals espanyols, una esperança de llibertat i un paradigma de modernitat; una llibertat i una modernitat que, tanmateix, havien començat a intuir-se al llarg dels anys immediatament anteriors. És en aquest context que hem de situar l'Esther Boix i la seva obra.

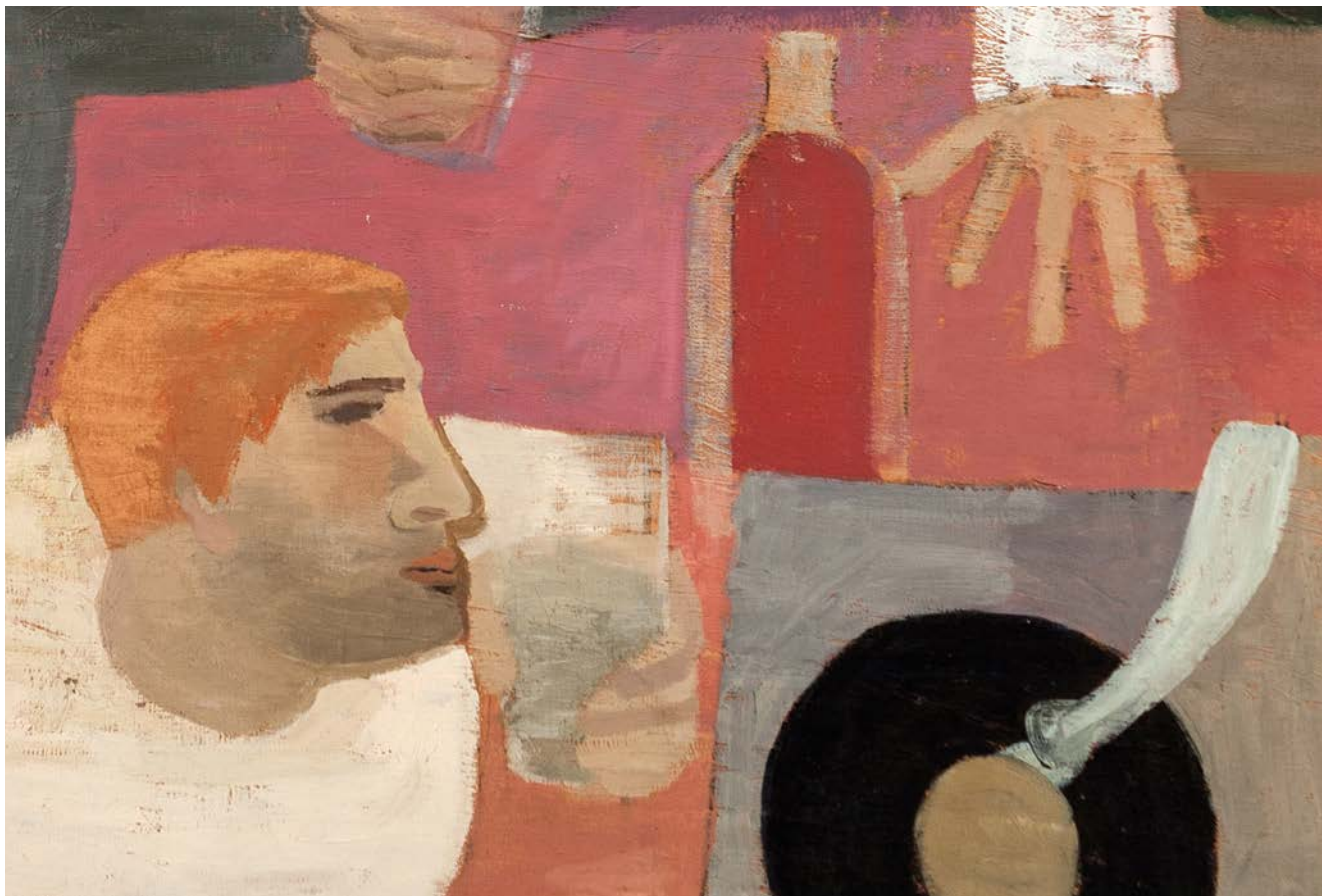
L'Esther Boix va estudiar a l'Escola Superior de Belles Arts de Barcelona a finals dels anys quaranta. El 1953 va passar un any estudiant a París, becada pel govern francès, cosa que li va permetre entrar en contacte amb les idees de llibertat que es respiraven al país veí. També en aquesta època va fundar el Grup Postectura —de tendència constructivista i esperit humanista— juntament amb alguns dels artistes més rellevants de la seva generació, com Josep M. Subirachs, Francesc Torres Monsó o Ricard Creus (amb qui es va casar l'any 1956 i amb qui va viure a Milà durant dos anys, tot imbuït-se de les principals avantguardes estètiques internacionals). L'estil de l'Esther Boix d'aquest període, tanmateix, està influït pel fauisme i sobretot per un particular concepte de realisme social, que implica la denúncia i la crítica socials però, al mateix temps, inclou la reivindicació de llibertats. L'Esther Boix, de fet, es va comprometre activament en els moviments antifranquistes, tot simpatitzant amb la ideologia comunista².

Alta Fidelitat pertany a aquest període i combina la crítica social amb la reivindicació d'una nova manera d'entendre la vida. D'una banda, doncs, el quadre ens proposa una crítica a la passivitat de determinat jovent davant la societat, una passivitat que es reflecteix en l'estaticisme dels dos joves que es limiten a escoltar la música sense realitzar cap moviment (a part de subjectar el seu got amb beguda alcohòlica).³ Aquesta crítica, a més, es podria afegir a una eventual crítica a la societat de consum, tal com apunta Josep M. Carandell en parlar de l'obra pictòrica d'Esther Boix.⁴ D'altra banda, però, no podem passar per alt que els joves estan fent el que volen, sense restriccions, sense sotmetre's als cànons ni a les imposicions socials, de tal manera que el quadre pot ser vist també com un subtil clam a la llibertat (la llibertat que l'artista

va conèixer a París la dècada anterior i que portarà a la revolució dels joves el maig del 68). En aquest mateix sentit pot ser vist el consum d'alcohol, que en aquella època no tenia pas connotacions negatives sinó que evocava una pràctica molt habitual entre el jovent i reflectia l'esperit de transgressió propi dels nous hàbits socials. Així, des d'un punt de vista icònic, la presència dels gots i les ampolles d'alcohol pot ser interpretada com a símbol de modernitat (més que no pas com una crítica al consumisme).

Però més enllà dels joves, dels gots i de les ampolles, no hem de perdre de vista que el principal focus d'atenció d'*Alta Fidelitat* és, tal com ens indica el títol del quadre, el tocadiscos que veiem representat a l'angle inferior dret de l'obra. A principis dels anys seixanta, els tocadiscos d'alta fidelitat —que reproduïen discos de vinil— eren una novetat que s'havia començat a popularitzar a la llars espanyoles tot just a finals de la dècada anterior. Les millores realitzades a les antigues gramoles durant els anys quaranta als Estats Units havien obert la porta a l'era del vinil: una nova manera d'enregistrar i de reproduir la música que permetia escoltar-la amb una nitidesa i una qualitat de so desconegudes fins aquell moment.⁵ Tot i que a la cultura occidental els tocadiscos havien esdevingut un objecte quotidià ja des de començament de la dècada dels cinquanta,⁶ a l'Espanya franquista —sotmesa a una empobridora autarquia cultural i econòmica— l'ús d'aquests aparells no es va generalitzar fins molt avançada la dècada i, tot i així, no tothom tenia accés a les novetats discogràfiques que es produïen més enllà de les fronteres del país. No obstant això, els discos de vinil i els tocadiscos van esdevenir un dels pocs mitjans que permetien entrar en contacte amb una música moderna i d'avantguarda que, d'altra manera, era impossible de poder sentir a l'Espanya d'aquella època. Molts dilectants, intel·lectuals i artistes col·leccionaven discos de vinil, que sovint només podien aconseguir gràcies als amics o coneguts que viatjaven a l'estranger. Durant aquells anys, per exemple, Joan Miró va recopilar una selecta col·lecció de discos que li subministraven (per encàrrec) els seus marxants o els amics de París o Nova York.⁷ I una cosa semblant podem dir d'Antoni Tàpies, que a la seva autobiografia explica que «en aquella època [a finals dels anys cinquanta], amb l'aparició d'aparells i gravacions molt més perfectes, vaig començar a comprar alguns discos»,⁸ i subratlla la importància que aquests discos van tenir per ell com a mitjà per viure unes experiències musicals que d'altra manera no hauria pogut tenir. El cas de Tàpies és especialment significatiu, perquè l'Esther Boix i el seu marit Ricard Creus tenien amistat amb ell i, quan rebia discos de l'estranger, els convidava i anaven al seu estudi a sentir-los.⁹

El tocadiscos representat a l'obra d'Esther Boix no és, per tant, un simple element decoratiu, sinó que



Esther Boix, *Alta Fidelitat* (detall), 1969. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 134.623. Fons d'Art Diputació de Girona. © Esther Boix, VEGAP, Girona, 2021

és una icona de modernitat que ens remet a una nova manera d'entendre l'art, el món i la vida.

El propi títol de l'obra, *Alta Fidelitat* —més enllà de l'explícita referència al tocadiscos— pot ser interpretat com una metàfora del compromís artístic, social i polític que tenia l'Esther Boix en aquells anys ¹⁰: és una declaració de la seva «fidelitat» a la lluita per canviar la societat, una constatació de la seva oposició a la *cultura oficial* i un reflex de la seva militància antifranquista. És, en definitiva, un manifest de suport, és a dir, «alta fidelitat» a la modernitat, no tant en termes d'avantguarda artística sinó sobretot en termes de concepció ideològica.

1. MARWICK, Arthur. *The Sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States*, c.1958-c.1874. Nova York, 1998; ANASTAKIS, Dimitry (ed.), *The Sixties: passion, politics and style*. Montreal, 2008; BROOKS, Victor. *Last Season of Innocence: The Teen Experience in the 1960's*. Lanham, 2012.

2. CORREDOR MATEOS, Josep; CARANDELL, Josep M.; MIRALLES, Francesc i SUSANNA, Àlex. *Esther Boix*. Barcelona, 1993; RADRESA, Josep (ed.), *Esther Boix. Miralls i miratges*. Catàleg d'exposició. Girona, 2006; GUILLAUMES, Mireia i JOANOLA, Roser, *Esther Boix i Ricard Creus. Creadors del taller d'arts visuals L'Arc*. Girona, 2007.

3. Aquesta lectura em va ser suggerida per Ricard Creus, vidu d'Esther Boix (conversa personal, 24 de juliol de 2019).

4. CARANDELL, Josep M. «Primera etapa 1946-1970». *Esther Boix*. Barcelona, 1993, pàg. 22.

5. READ, Oliver; i WELCH, Walter L. *From Tin Foil to Stereo: Evolution of the Phonograph*. Indianapolis, 1976.

6. DINEEN, Murray. «The Historical Soundscape of Monophonic Hi-Fidelity». *Current Musicology*, 97, 2014, pàg. 9-20.

7. PUNYET MIRÓ, Joan. *Miró & Music*, Barcelona, 2017.

8. TÀPIES, Antoni. *Memòria Personal*. Barcelona, 2010, pàg. 313.

9. Informació de Ricard Creus (conversa personal, 24 de juliol de 2019). Creus incorporà aquesta anècdota a la seva novel·la *Posicions*, posant-la en boca d'un dels seus personatges; vegeu CREUS, Ricard. *Posicions*, Barcelona, 1988, pàg. 97.

10. L'encert d'aquesta interpretació metafòrica em va ser confirmada per Ricard Creus (conversa personal, 24 de juliol de 2019).

Sense títol

Text: ROCÍO HERRERO I RIQUELME

Narcís Comadira i Moragiera

2003

Guaix sobre cartró i alumini

28 x 20 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 132.770

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

Tot i que es tracta d'una obra concebuda per a un suport efímer com és el cartell, Narcís Comadira ens mostra a l'obra Sense títol els elements imprescindibles que conformen la seva petita pàtria i una particular connexió amb la natura. Per aconseguir-ho, l'artista utilitza el llenguatge de les formes geomètriques i la fascinació pels colors planers i intensos. Tota una declaració d'intencions que manifesta el triomf del sintetisme i l'eliminació d'allò superflu. El que ha de prevaldre a l'escena, a la vida, és allò essencial. Ara bé, Comadira es permet una llicència a l'obra i fa una picada d'ullet a l'espectador: si ens fixem en la part superior de la composició, just al centre, hi trobem una forma circular. Aquest element, que actua com una xinxeta, fa referència a la finalitat decorativa que va tenir el cartell, el pòster, en tantes cases. Així, el pintor ens anuncia la finalitat última d'aquesta obra: ser reproduïda per convertir-se en la imatge que il·lustra el cartell de l'exposició *Imatge i Destí*.



cartel1. 1. 'Lámina de papel que se exhibe con fines publicitarios o informativos'. 2. Cuando el cartel se exhibe con fines publicitarios, en algunos países americanos se emplea también la voz *affiche*, adaptación del francés *affiche*. Cuando el cartel se coloca en una pared interior, con fines meramente decorativos, se suele utilizar más la palabra *póster* (del ingl. *Poster*).

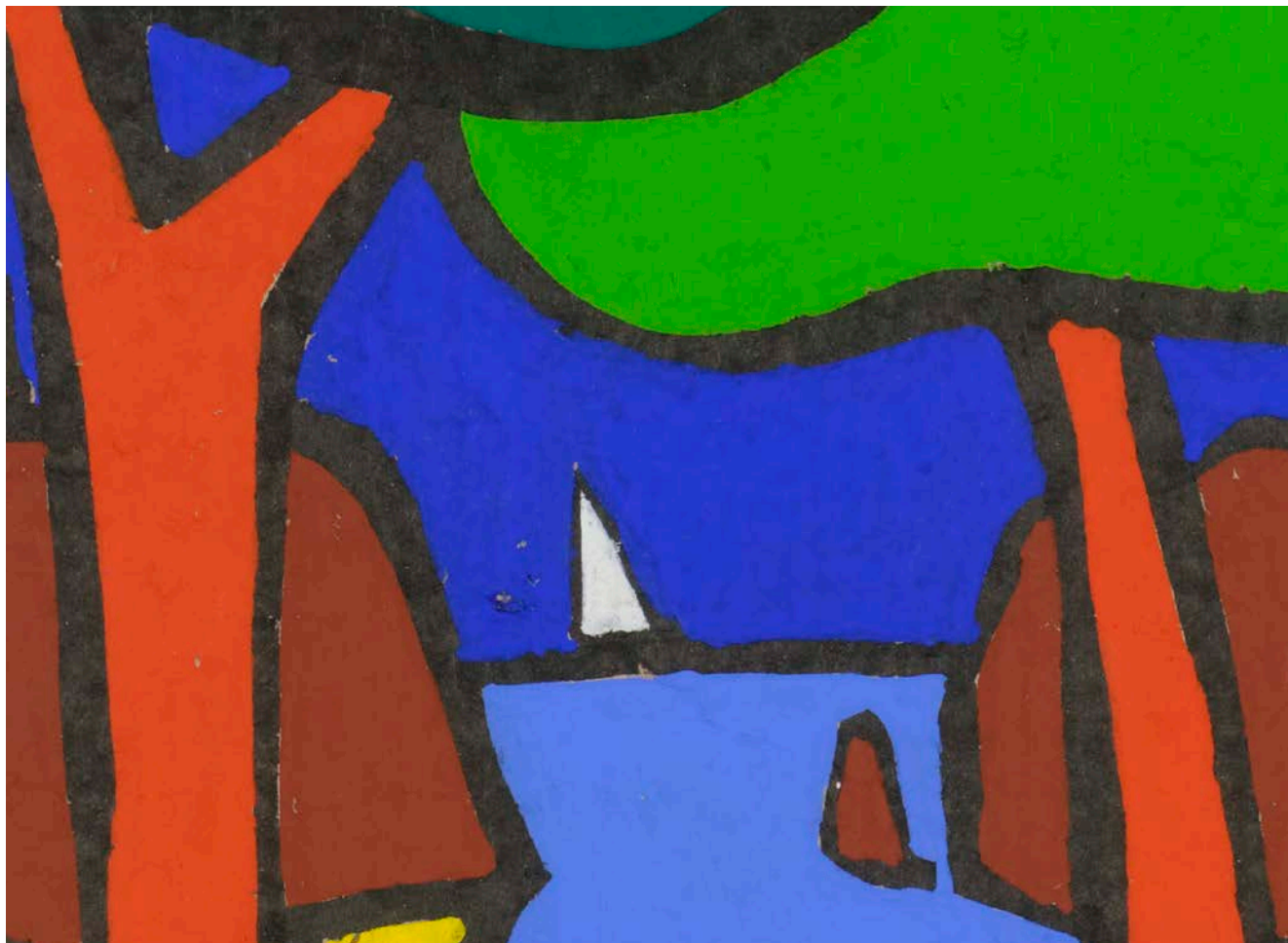
En llegir la definició de «cartell» al diccionari* no podem evitar pensar que fa referència a aquest suport com si fos una eina poc substanciosa. És cert que, en origen, el cartell va tenir una finalitat informativa i propagandística, però a través del seu pelegrinatge per la història ha comptat amb altres aspiracions, com ara l'ús publicitari i la consideració d'obra artística, una fita ben merescuda. Són molt nombrosos els testimonis que demostren com una gran quantitat de pintors s'han sentit seduïts per l'hàbil i imaginativa combinació de text i imatge i, des del segle XIX i fins a l'actualitat, s'han creat exemples de cartells que han transcendit aquesta finalitat purament informativa.

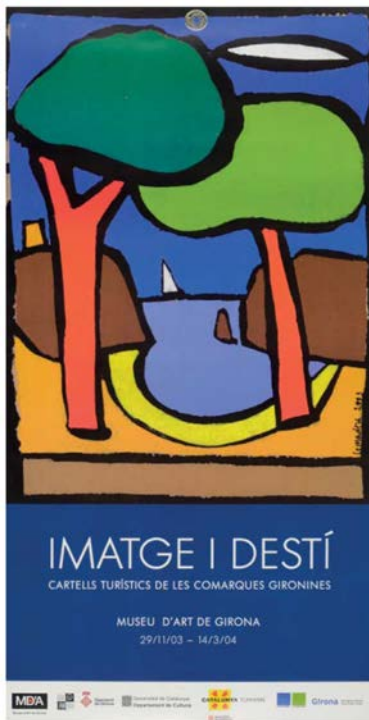
L'obra *Sense títol* de l'artista Narcís Comadira (Girona, 1942) és un guaix sobre cartró creat per il·lustrar el cartell de l'exposició *Imatge i Destí*, una mostra realitzada al Museu d'Art de Girona a finals de 2003, que presentava els cartells turístics de les comarques de Girona. L'artista, fent un exercici de

meditació i sentiment, va aconseguir aglutinar els elements que simbolitzen el paisatge, l'esperit i la tradició d'un territori, és a dir, un compendi del sentir mediterrani, català i gironí. Com si fos un artesà de la vida, Comadira ens ofereix els detalls que serenament reposaran al nostre imaginari i que afegiran la poesia necessària per crear un fragment del món, del seu món. Així, trobarem al llenç el núvol solitari que sura al cel lluminós; l'apèndix de terra que sobresurt d'un dels penya-segats —com una mena de talaia— i, en primer pla, els dos arbres frondosos, que emmarquen estratègicament la badia i fan que la nostra mirada llisqui a través del mar fins a arribar al minúscul veler que, honest amb el seu destí, desapareixerà a l'horitzó.

Comadira, fidel al seu estil, ens presenta una escena amb la natura com a protagonista. La silueta rodona de la capçada dels arbres, la quadratura dels penya-segats, les franges paral·leles que emulen la terra i la sorra, i la forma semicircular característica de la badia evidencien la predilecció del pintor per la geometria, com també la seva admiració per Cézanne. Tal com va manifestar l'artista francès: «Tot a la natura es modela segons l'esfera, el con, el cilindre. Cal aprendre a pintar sobre la base d'aques-

Narcís Comadira i Moragiera, *Sense títol* (detall), 2003. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 132.770. Dipòsit Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art.





Cartell editat per l'exposició *Imatge i Destí* que va tenir lloc al Museu d'Art de Girona, a partir del original creat per Narcís Comadira.

tes figures simples; després es podrà fer tot el que es vulgui». Aquest principi es constata a l'obra de Comadira, que no dubta a simplificar el paisatge i reduir els elements que l'integren a allò essencial.

A més de la geometria, l'altra clau de l'obra és el color. La paleta d'aquest paisatge és rica i potent, i guanya cromatisme a mesura que alcem la mirada. Així, passem del torrat i l'alber càlid al groc brillant i des d'allà ens traslladem als diferents blaus, que evoquen un mar plàcid i un cel intens. Com si fos una gran vidriera, les figures que formen l'escena es construeixen a base de tints planes i es delineen amb franges negres amples. Inevitablement, ens recorda la tècnica del *cloissonné*, que reforça el joc de colors i alhora transmet vitalitat, lirisme i alegria. L'artista, en definitiva, s'allunya de la representació objectiva, ja que la seva meta és la creació d'una atmosfera particular i despertar sentiments, per tal que l'espectador connecti amb aquest racó de la geografia. El volum, la llum i la posició dels elements són eines notables per transmetre una evocació d'aquesta mena, de manera que ment i cor, compassats, ens guiïn cap a l'emoció del paisatge, del paradís somiat. Al cap i a la fi, qui no anhela viure davant del mar?

Narcís Comadira és un humanista i, com a tal, des de fa dècades toca diversos àmbits del món de les arts. Escriptor, poeta i artista autodidacta, Comadira construeix escenes basades en formes voluminoses i contundents que transmeten una certa sensació arquitectònica, com s'aprecia en

aquesta obra, i aconsegueix crear atmosferes misterioses que evoquen les seves fonts d'inspiració. Així, a la seva trajectòria s'hi intueixen el lirisme noucentista, l'abstracció de Kandinsky, la vitalitat de Bonnard, l'enigmàtica aureola quatrecentista, la mirada deshabitada de Carrà, el món oníric de Miró i, com ja s'ha comentat, l'esperit de Cézanne.

L'amor als ancestres facilita la tasca de descriure la primera pàtria, i aprehendre l'ordre dels elements permet representar el petit univers en què l'artista mostra la seva particular connexió amb la natura. Tot i que es tracta d'una obra concebuda per a un suport efímer, com correspon al cartell, Comadira ens mostra l'ànima del seu món i ens interpel·la a buscar el nostre. La proposta és que, a través d'aquest paisatge, aprofundim en la nostra infantesa i cerquem aquelles sensacions que ens van fer brillar i ser conscients del moment i del lloc en què vam abraçar la vida per primer cop. Tal com escriu Narcís Comadira al seu poema *El Temps*:

Tot el país cobert,
bromes al nord, als fondals.
Alguna ullada de sol
a muntanya, al migdia.
Pluges al litoral. Al cor,
com sempre, maregassa.

* Diccionario panhispánico de la Real Academia Española.
<https://www.rae.es/dpd/cartel>. Data de la consulta: Octubre 2019



www.museuart.cat

12 mesos, 12 obres és una compilació dels comentaris d'obres seleccionades el 2019 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.

