

Museu d'Art de Girona. 2020

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

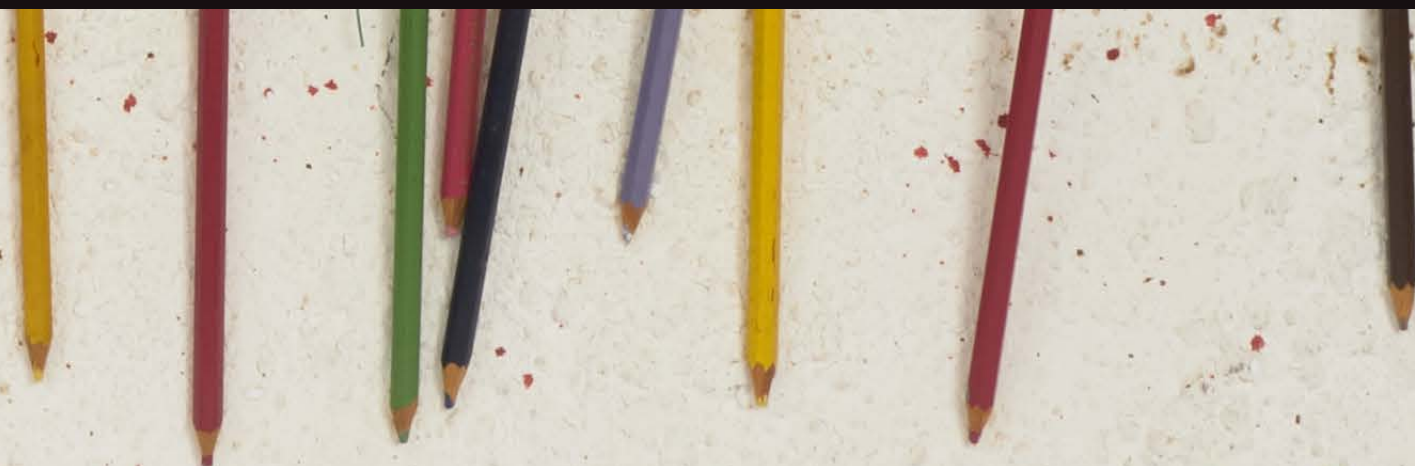
md'A Museu d'Art
de Girona



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



Diputació
de Girona



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
Laia Pérez i Pena

Autors dels textos
Jordi Oliver i Vert
Cristina Reynés i Lamela
Joan Bosch i Ballbona
Marcel Pujol i Hamelink
Laia Camps i Oller
Joan Oller i Guinó
Joan Tarrús i Galter
Joan Yegüas i Gassó
Judít Morro i Pons
Lluïsa Amenós i Martínez
Irene Forts i Plana
Josep M. Fonalleras i Codony
Pere Castanyer i Masoliver
Maria Rosa Torrecasana i Bertran

Assessorament lingüístic
Anna Asperó

Autors de les fotografies
© Rafel Bosch
Jordi Oliver (pàg. 14)
Ada López (pàg. 15)



Dipòsit legal
GI 1374-2021
12 MESOS, 12 OBRES. MUSEU D'ART DE GIRONA 2020.
ISBN: 978-84-18986-32-1

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: *Llapis de colors* (detall), 1970. Jaume Serra Martí, *Calçó*. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 134.703. Dipòsit Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional Art.

MUSEU D'ART DE GIRONA

Direcció
Carme Clusellas

Equip tècnic
Aurèlia Carbonell, Carme Martinell,
Antoni Monturiol, Elena Boix

Administració
Adriana Cle, Dori Mesa, Mar Ribot, Georgina Rodríguez

Manteniment
Ignasi Arévalo, Josep Clusells

Servei d'atenció al públic
Teresa Herms, Pilar Ramírez, Pere Romans,
Anna Llosas

Comunicació
Tramoia Produccions Culturals (Àngels Miralles)

Educació
Elite Grand Tour Cultura S.L. (Montse Vinardell)
Associació Plataforma Mozaika de Promoció de la Cultura Jueva de Catalunya (Marta Grassot)

Activitats
La Mosca Tours (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. 2020.

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
Cancel·l d'altar de Sant Feliu de Diana Text: JORDI OLIVER I VERT	
Febrer	16
<i>Retaule de la Mare de Déu de la Llet de Canapost</i> Mestre de Canapost Text: CRISTINA REYNÉS I LAMELA	
Març	20
<i>Sant Joan Baptista i Sant Sebastià</i> Text: JOAN BOSCH I BALLBONA	
Abril	24
Taula de Sant Feliu salvat de les aigües pels àngels <i>Retaule de Sant Feliu de Girona</i> . Joan de Borgonya Text: MARCEL PUJOL I HAMELINK	
Maig	28
<i>Cartellera</i> . Xavier Carbonell Text: LAIA CAMPS I OLLER, JOAN OLLER I GUINÓ	
Juny	32
<i>Cap de dona</i> . Fidel Aguilar i Marcó Text: JOAN TARRÚS I GALTER	
Juliol	36
Gerros de flors. Anònim. Seguidor de Salvador Molet Text: JOAN YEGÜAS I GASSÓ	
Agost	40
<i>Sant Benet de Núrsia i Santa Escolàstica</i> . Pau Muntanya Cantó Text: JUDIT MORRO I PONS	
Setembre	44
Neuler Text: LLUÏSA AMENÓS I MARTÍNEZ	
Octubre	48
<i>Llapis de colors</i> Text: IRENE FORTS I PLANA	
Novembre	52
Plata. Les faules d'Isop. Pere Vallmajó Perpiña Text: JOSEP M. FONALLERAS I CODONY	
Desembre	56
<i>Ruïnes termes romanes de Caldes de Malavella</i> . Alfons Gelabert i Buxó Text: PERE CASTANYER I MASOLIVER, MARIA ROSA TORRESCASANA I BERTRAN	

Presentació

Al llarg d'un any, cada mes, ens mirem amb uns altres ulls les obres del Museu d'Art de Girona. Durant 12 mesos, se seleccionen 12 obres per ser comentades per diversos especialistes, no sempre dins els territoris de la història de l'art. La voluntat és que l'obra seleccionada trobi un autor que ens pugui aportar una nova interpretació, informació o lectura. I, cada mes, confirmem que sempre hi ha anàlisis possibles i mirades enriquidores al voltant de qualsevol objecte o obra d'art.

Cada mes, al llarg d'un any, traiem a la llum l'obra en estudi. La presentem a les sales d'exposició acompanyada de la fitxa comentada i la situem, de manera singularitzada, a l'abast de qualsevol visitant. Més recentment, gràcies a la ràpida transformació digital, també l'oferim per a la consulta en línia des del web del Museu d'Art i alhora en fem difusió a través dels diversos canals digitals. Complim així la voluntat de difondre el ric i divers patrimoni que conservem els museus, no sempre en exposició.

I cada any de les fitxes mensuals en fem un recopilatori editat, ara també en format digital, a fi d'agrupar en una sola publicació totes les fitxes comentades i oferir una altra possibilitat de lectura de cadascuna de les peces. És un testimoniatge d'aquesta feina d'estudi i revisió mensual de les obres que ja fa més de vint anys que es repeteix —i prop de deu anys que s'edita— i del qual us oferim ara el volum que correspon a l'any 2020.

En aquesta edició, com a les anteriors, hi podreu intuir clarament la diversitat d'obres que custodia el museu. Una diversitat temàtica i cronològica que dibuixa l'ampli espectre artístic de l'art de les comarques gironines que conserva el Museu d'Art de Girona.

Us convidem, doncs, a les lectures que ens proposen els diversos autors i confiem que, amb el seu guiatge, aprofundiu en aspectes ben diversos de les obres. Hi trobareu enguany algun misteri per resoldre, com autories i procedències de dues taules renaixentistes, un misteri que s'aproxima a la resolució amb l'estudi de Joan Bosch; una història de reutilitzacions d'un cancell d'altar visigòtic, de marbre francès, analitzat per Jordi Oliver; una anàlisi de la iconografia dels àngels músics que acompanyen la marededéu del retaule de Canapost per Cristina Reynés, o un aprofundit examen sobre un neuler del segle IV a cura de Lluïsa Amenós. Marcel Pujol ens fa parar atenció en un detall de la taula del retaule de sant Feliu, la nau que s'hi representa, que serveix per evocar el moment d'esplendor

de les drassanes i els ports catalans, entre els quals trobem el de Sant Feliu de Guíxols. I el comentari sobre les faules d'Isop que decoren una safata de coure repujat, obra de Pere Vallmajor, amb una excel·lent lectura a càrrec de Josep M. Fonalleras. Pere Castanyer i Rosa M. Torrecasana ens exposen les primeres excavacions arqueològiques a Caldes de Malavella a partir d'un dibuix de les ruïnes de les termes romanes d'Alfons Gelabert. I Laia Camps i Joan Oller, Joan Tarrús i Judit Morro i Irene Forts dediquen els seus comentaris a diverses obres pictòriques del museu.

A tots ells vull agrair-los l'esforç i el treball aplicats a conèixer i realçar algunes de les obres del Museu d'Art de Girona: les 12 obres que hem seleccionat per a l'any 2020 i que us convidem a descobrir amb la lectura d'aquest volum.

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

Cancel·l d'altar de Sant Feliu de Diana
Text: JORDI OLIVER I VERT

S. VI-IX

Marbre de Saint-Béat

96 x 51 x 7 cm

Museu d'Art de Girona: Núm reg. MDG 1662

Fons Bisbat de Girona

Cancel·l d'altar reutilitzat com a *mensa altaris*
a Sant Feliu de Diana (Sant Jordi Desvalls)

Placa rectangular de marbre, pertanyent a la decoració d'un cancel·l d'altar presbiteral. La peça presenta decoració a una sola cara exterior i es troba lleument mutilada per les vores de la part superior. Procedeix de l'església de Sant Feliu de Diana (veïnat de Sant Jordi Desvalls), on fou reutilitzada com a taula d'altar. Prova d'aquesta transformació litúrgica és l'encaix rectangular obrat a la decoració del cancel·l per poder depositar-hi el sagrari/reliquiari.

Podem establir una cronologia de la peça que va dels segles VI-IX a partir de produccions estilístiques semblants dins aquest període. Creiem poc factible que el cancel·l visigòtic de marbre pugui procedir de la mateixa església de Sant Feliu de Diana. Molt probablement deu procedir d'un conjunt eclesiàstic molt més solemne, digne de la qualitat de la peça i del seu suport: un marbre grisós de gra gruixut amb algunes vetes blavoses, que hem d'identificar amb els marbres aflorats a la zona de Saint-Béat (França), explotats a gran escala a partir de l'època romana imperial i durant tota l'edat mitjana.



La composició

La decoració està formada per tres registres —superior i inferior parcialment iguals— emmarcats per dues orles. L'orla més interior està tallada amb un solc poc profund, dibuixat per una sèrie de formes ametllades allargades acabades a les puntes amb un rombe. En canvi, la sanefa exterior, més ampla i de solc molt més profund, està formada per roleus vegetals. Finalment, tota la decoració del cancell es troba emmarcada per un llistell llis.

Els patrons ornamentals dels registres superior i inferior segueixen un mateix motiu d'una creu emmarcada per un cos en forma d'aspa amb els extrems arrodonits, els quals sobresurten del quadrat a mode de rombe. Entre els braços de la creu hi ha uns florons estilitzats. El registre superior, a diferència de l'inferior, presenta un acabament en forma de punta de fletxa en dos dels costats axials del rombe (superior i inferior). En canvi, el registre intermedi, afectat pel retall del sagrari, és constituït per un reticulat de cintes perlejades; els espais quadrats oblics i rectangulars resultants són ocupats per dobles florons i per florons simples respectivament.

La disposició del quadrat a mode de rombe la veiem als cancells de la basílica de Barcelona. I és eloqüent, tal com opina Jordi Camps, la semblança de l'esquema geomètric dels dos registres principals amb el que delimita la Majestat amb el Tetramorf del Beatus de Girona. També una disposició similar s'inscriu a la portada d'un Comentari de Sant Gregori a Ezequiel, conservat a Leningrad i datat vers l'any 700.¹

El taller

La decoració del cancell és tallada a bisell, alternant alguns elements tallats amb un considerable solc profund (majoritaris) amb d'altres de més superficials d'escàs relleu, amb un resultat vistós i de remarcable qualitat. Tot i així, malgrat la notorietat de la peça, sobta la presència d'alguns elements de factura més matussera, així com la decoració d'entrellaçats inacabada de la part inferior. No obstant això, hem de tenir en compte que la peça anava finalitzada amb un acabat pictòric que podia ocultar aquestes imperfeccions, replantejos o traces diverses deixades pels lapicides.

La peça anava aparellada amb altres fragments similars (plaques i pilars de cancells) per acabar configurant el tancament presbiteral, tal com es pot comprovar a través dels encaixos i les perforacions de grapes (subjecció horitzontal) i perns (subjecció vertical) metàl·lics,² documentats tant en el revers com a la part inferior de la placa (fig. 1).

Pensem que es pot tractar d'una placa treballada ex professo³ a l'època altmedieval a través dels tallers de marbristes documentats al sud de França, comissionada per algun notable conjunt eclesiàstic de la diò-

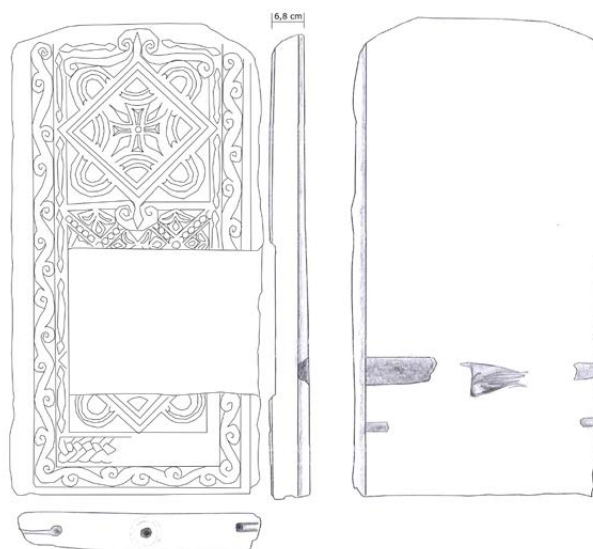


Figura 1. Vistes generals de la peça on s'aprecien els encaixos de grapes i perns. Dibuix: Jordi Oliver.

cesis narbonesa, aquitana o, fins i tot, emporitana, on documentem la importació de sarcòfags paleocristians procedents dels tallers aquitans que treballaven amb aquests marbres del Pirineu occidental.

El retall rectangular obrat sobre la cara decorada del cancell per depositar-hi el sagrari o reliquiari també el trobem en altres taules d'altar del territori proper. Podem citar aquí els exemples de l'ara de Sant Joan Sescloses (municipi de Peralada) o l'ara de l'església parroquial de Pedrinyà (municipi de la Pera) conservada —juntament amb les pintures murals romàniques del seu absis— al mateix Museu d'Art de Girona.

L'àrea del nord-est català i la del Rosselló-Vallespir és prolífica en el reciclatge d'antics marbres per a la fabricació de taules d'altar. Un exemple remarcable d'aquesta pràctica ens la forneix la mensa de l'església parroquial documentada a Pesillà de la Ribera (municipi de Perpinyà), que emprava un antic cancell d'època visigòtica de marbre de Carrara, que a la vegada havia format part, en origen, d'una monumental inscripció romana dedicada a l'emperador Adrià, segurament provinent de la marmoritzada Narbo Martius: capital de l'extensa província romana de la Galia Narbonensis.

Per acabar, cal observar la nombrosa presència de grafitis (de difícil lectura) lleument incisos, especialment a la meitat inferior i als cantells del cancell (fig. 2). Molt probablement es tracta de noms d'eclesiàstics (clergues i il·lustres assistents) segons una pràctica habitual en el moment de la consagració d'una església.



Figura 2. Detalls d'alguns dels grafits. Foto: Ada López.

Addenda

L'església de Diana, advocada a Sant Feliu, no apareix en cap document medieval. No obstant això, per les seves característiques constructives es creu que es tracta d'una obra rústica del segle XI. A part del cancell analitzat, el conjunt també custodiava sobre l'altar una pedra —avui dia desapareguda— decorada amb relleus de caire preromànic.⁴

Per altra banda, la imaginació del seu topònim, Diana, pot arribar a suggerir la presència d'un temple dedicat a aquesta deessa pagana i a la reconversió d'aquest espai de culte en temple cristià. Per ara, però, no hi ha dades arqueològiques que ho puguin confirmar.

1. Totes aquestes apreciacions estilístiques són recollides per Jordi Camps a *Catalunya Romànica*, vol. XXIII: 56, Barcelona, 1988.

2. Encara trobem bona part de la grapa metàl·lica a l'encaix dret de la part inferior, mentre que la perforació circular central es troba tapada amb morter.

3. No hem vist cap rastre indicatiu d'un ús anterior de la placa marmòria.

4. *Catalunya Romànica*, vol. V: 200, Barcelona, 1991.

Retaule de la Mare de Déu de la Llet de Canapost
Text: CRISTINA REYNÉS I LAMELA

Mestre de Canapost

S. XV

Oli / fusta

250 x 200 cm

Museu d'Art de Girona. Núm reg. MDG 293

Fons Bisbat de Girona

El retaule de la *Mare de Déu de la Llet de Canapost*, obra del mestre de Canapost —innovador autor anònim d'origen ultrapirinenc, que va rebre aquest nom gràcies al retaule esmentat— és una peça de finals del gòtic català d'estil hispanoflamenc. El retaule prové de l'església parroquial de Sant Esteve de Canapost, situada al Baix Empordà. Actualment, però, es troba al Saló del Tron de l'exposició permanent del Museu d'Art de Girona.¹ El retaule, de reduïdes dimensions, està format per sis taules amb diferents episodis. En aquest comentari ens centrarem en el contingut de la taula central on es troba la Mare de Déu de la Llet amb l'infant i, concretament, en els dos personatges que l'envolten: els àngels músics.



El mestre de Canapost va elaborar un conjunt notable d'obres de diferents regions de Girona i el Rosselló, entre les quals aquest retaule. És un dels pocs pintors de finals del gòtic català que es va apropar al nou estil realista característic dels mestres flamencs. Aquesta característica ve donada per la vinculació que l'artista va mantenir amb la pintura francesa. L'autor català es va limitar a adaptar un model iconogràfic molt habitual al final de l'edat mitjana com és, precisament, el tema que es presenta en aquesta reproducció, la Mare de Déu alletant l'infant.

La peça consta, com ja hem esmentat, d'un cos dividit en sis taules: al carrer central hi estan representades dues composicions, una dedicada a la Verge de la Humilitat i l'altra, a la crucifixió. Aquesta última, com és habitual en els retaules gòtics catalans, és la que ocupa l'espai de l'àtic. Als dos carrers laterals s'hi representen les imatges de Sant Nicolau i Sant Bernat, dues escenes que il·lustren episodis de les seves respectives llegendes hagiogràfiques. El bancal, que és la taula presentada sota el cos central, és la més malmesa de tota l'obra: gairebé no en conservem res, només hi queden restes de pintura a la zona superior dels compartiments lateral esquerre i central. A més, el guardapols, peça que també formava part de la composició, no s'ha conservat ateses les circumstàncies del mal estat de l'església on estava instal·lat el retaule, l'església de Sant Esteve.

La imatge central del retaule, que dona nom a la composició, és la més important de tota la peça. Hi apareix la Mare de Déu alletant l'infant, un tema iconogràfic molt antic, però que des del segle XI havia estat objecte d'una progressiva transformació. Aquesta imatge no només s'observava com un exemple d'amor maternal sinó també com una mostra del poder de Maria davant de Jesucrist; tothom creia que Maria era l'única capaç de despertar la compassió de Crist en el judici final en mostrar-li el pit que l'havia alimentat.² Tot el retaule és un culte a la Mare de Déu en el seu paper de mitjancera entre els homes i dones i la divinitat tenint en compte, a més, que la verge escollida per a la reproducció del retaule central és la Verge de la Humilitat, com ja hem comentat abans. Tot i la importància de la figura de la verge (la més important de tot el retaule juntament amb el fill), ens centrarem a analitzar les figures que l'envolten, els àngels músics.

La figura de l'àngel músic és el tipus iconogràfic que amb major freqüència representa el concepte de música celestial als models pictòrics. Comencem a trobar aquesta figura celestial a l'art bizantí, però d'una manera diferent a la que ens trobem en aquest retaule. Les primeres representacions d'àngels músics que hi ha estan representades en format de cor —grup d'àngels cantors— i sense instruments (c. VIII). Aquestes representacions d'àngels músics a la pintura van començar a



Àngels músics que flanquegen la Verge tocant la flauta de bec i la viola d'arc. Retaule de la Mare de Déu de la llet de Sant Esteve de Canapost (detalls) S. XV. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 293. Fons Bisbat de Girona.

ser necessàries quan s'escriuen els episodis musicals als evangelis a partir del segle VI, però no és fins al segle VIII quan trobem les primeres imatges i/o figures musicals a la pintura. Amb el temps, aquesta necessitat augmenta progressivament, tant que aquell grup coral d'àngels músics que apareixien al costat de la composició anirà agafant protagonisme i independència i començaran a ser representats de manera individual o per grups petits. Apareixen en punts importants de la composició i ja no al costat o a la part superior de l'obra, acompanyant i dotant encara de més significat l'escena. Per tant, tindran un paper important dins la composició i ajudaran l'espectador —coneixedor del simbolisme pictòric en una època on gairebé tota la població era analfabeta— a entendre encara millor la composició i el tema presentat. Serà a partir del segle XIV quan els àngels músics començaran a aparèixer amb partitures o instruments musicals, ja que finalment serà la manera més visual i còmoda de representar la música en pintura. És a partir del segle XV quan hi ha un interès especial a dotar les imatges d'un ambient musical i quan comencem a veure com aquestes figures ja són una part essencial de les composicions.³

L'escena de la Mare de Déu amb l'infant és una escena d'alegria, familiar. La música i, en concret, la música celestial, que té el poder de canalitzar l'ànima d'aquells qui l'escolten, acompanya aquesta escena de pau i serenitat. L'àngel que apareix a la banda esquerra de



Retable de la Mare de Déu de la Ilet de Sant Esteve de Canapost, S. XV.
Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 293. Fons Bisbat de Girona.

la Mare de Déu està tocant un instrument de vent, una flauta de canó recte, antecedent de l'actual flauta de bec, i l'àngel que està al costat dret està tocant un instrument de corda, una viola d'arc, antecedent dels actuals violí i viola. Els instruments de vent, en aquest cas la flauta, es relacionen amb el món diví i els de corda, sobretot la fregada, com en aquest cas la viola d'arc, se'ls relaciona amb el món terrenal, tot i que a l'àngel músic se'l continuï vinculant amb el món celestial —el fet que estigui tocant un instrument de corda fregada és la mostra d'aquesta aproximació al món terrenal—. Si unim aquesta idea amb la plasmada anteriorment, que la Mare de Déu és la mitjancera entre el culte dels homes i dones i la divinitat, veiem que la intenció de mostrar-la queda encara més reforçada gràcies a l'aparició dels àngels músics: aquests éssers, que pertanyen al món celestial però que estan en contacte amb el món terrenal, són els que ajuden a unir aquests dos mons en aquesta composició.

I per què l'autor va escollir aquests dos instruments i no uns altres? A la pintura catalana del segle XV, als temes iconogràfics de les escenes de la vida de la Verge, hi apareix normalment un àngel amb aquest tipus de flauta. Segurament s'ha establert un model iconogràfic que es va anar repetint durant tot aquest període a les diferents composicions relacionades amb aquesta temàtica. A més, la flauta és un instrument rústic i quotidià, del poble, i aquest fet reforça encara

més la idea d'unir el món celestial amb el terrenal, i, per tant, també amb aquesta idea de pau, de família, expressada anteriorment. La pretensió de l'artista és apropar-se a l'espectador, i la flauta és un altre element simbòlic que ajuda el pintor a reflectir-ho. Pel que fa a la viola d'arc, és un instrument prou nou a la meitat del segle XV, que comença a substituir la viola de mà i el llaüt a les representacions angelicals. Si veiem altres temes iconogràfics on apareixen àngels músics d'aquesta època, ens adonarem que molts estan tocant la viola d'arc. Podríem dir que, a partir del segle XV, serà l'instrument per excel·lència que tocarà l'àngel músic.⁴

Si ens fixem en els instruments, veurem que el mestre va tenir molta cura a l'hora de pintar-los: les proporcions dels dos instruments respecte dels cossos dels àngels són les adequades i precises, ni més grans ni més petites. Tant la flauta com la viola d'arc tenen tots els detalls marcats: en el cas de la flauta, els forats; en el cas de la viola, el dibuix que hi ha a la caixa de l'instrument, l'arquet corbat, les cordes de l'instrument, que es poden distingir l'una de l'altra. A més, la manera com agafen l'instrument, com estan col·locats, en resum, la tècnica que empren a l'hora de tocar l'instrument és prou realista: en el cas de l'àngel que està tocant la flauta, els dits estan col·locats de manera que tapen cada forat de l'instrument i, en l'àngel que toca la viola, podem observar la posició de la viola cap endavant i sobretot podem apreciar la manera com agafa l'arc, ja que no l'està agafant de qualsevol manera, sinó que està utilitzant una tècnica determinada. Totes aquestes característiques que potser poden passar per alt són molt importants a l'hora d'entendre per què la música i els àngels músics tenen un paper important en aquest retable. Si el pintor no hagués volgut que els àngels músics fossin protagonistes, no estarien en el cos central de l'obra; podrien estar en una altra taula on passessin més desapercebuts i, per tant, tinguessin menys importància. El fet que l'autor hagi pintat cada detall dels instruments, que hagi volgut que els àngels assolissin la tècnica per tocar bé l'instrument, evidencia el pes que vol atorgar a la melodia que pretén transmetre amb la creació d'aquests dos éssers i al valor musical de la composició. L'autor ha tingut cura de plasmar la realitat en aquesta escena i ha cregut convenient que la música tingui un paper important.

1. MOLINA, Joan. El mestre de Canapost i la seva obra. *Reflexions sobre el caràcter de les imatges de la Verge del Museu d'Art de Girona*. El MD'A a fons. (Girona: Museu d'Art de Girona, 1995), pàg. 49.

2. MOLINA, Joan. Op. cit., pàg. 54.

3. PERPIÑÀ GARCÍA, Candela. Los ángeles músicos. Estudio de los tipos iconográficos en la narración evangélica. *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario 397-411. (Universidad de Valencia: 2011), pàg. 400.

4. PERPIÑÀ GARCÍA, Candela. Op. cit., pàg. 401.

Sant Joan Baptista i Sant Sebastià
Text: JOAN BOSCH I BALLBONA

Anònim

c. 1520-1530

Oli sobre fusta

91,5 x 38 x 1 cm / 90,5 x 37,5 x 1 cm

Museu d'Art de Girona Núm. reg. 250.331/ 250.332

Fons d'Art Diputació Girona

La condició de taules inèdites, anònimes i de procedència encara desconeguda no minva gens l'atractiu d'aquestes belles representacions amb *sant Sebastià* i *sant Joan Baptista*, datables, aproximadament, a la tercera dècada del cinc-cents, com senyalaran tots els indicis que aniré desgranant i les relacions que aniré tramant a fi de comprendre-les millor. I menys quan la seva qualitat i la seva naturalesa enigmàtica casen d'una manera tan evocadora amb l'atmosfera crepuscular que encercla ambdues figures.

Totes dues obres s'expliquen bé en el context de l'arribada de les primeres novetats de signe renaixentista a la plàstica de la Corona d'Aragó, aportades majoritàriament per una sèrie de pintors forasters que a començament del segle XVI tingueren contacte amb artistes o amb expressions artístiques italianes o «italianitzades». Amb això ens referim a manifestacions en sintonia amb les novetats renaixentistes relatives a la naturalitat i a la narrativitat, ja fos en els seus llocs d'origen —als seus centres de formació— o bé en el decurs de la itinerància que els conduiria al Regne de València, a Aragó o al Principat, i que pogué passar per alguna regió italiana, com en els casos d'Aine Bru, Pedro Fernández, dels «Hernandos» a València (Fernando Llanos i Fernando Yáñez) o, probablement, de Joan de Borgonya.



En concret, presenten algunes similituds amb l'obra d'aquest últim, un dels grans protagonistes de la pintura a València i a Catalunya del primer quart del segle xvi, documentat des de 1503 fins a la seva mort l'any 1525. Crec que el nostre anònim i ell tenen en comú l'aire centreeuropeu dels paisatges, que en aquestes pintures gironines es manifesta amb intensitat a través de la singular ambientació que envolta els dos sants, prou diferenciada de la més lluminosa, solar, preferida per Joan de Borgonya. Els solitaris sant Joan Baptista, vestit amb un mantell i amb l'emblemàtica túnica de pell de camell i senyalant l'anyell que simbolitza Jesucrist, i sant Sebastià, assagetat i lligat gairebé nu al tronc d'un arbre, ocupen sengles plataformes herboses que donen pas a uns amplis paisatges humits travessats per rius cabalosos i recargolats, amb turons coberts de frondoses arbredes enmig de les quals s'entreveuen a penes uns pocs rastres de l'activitat humana en la forma d'un molí i unes torres circulars de forteses (o uns casals fortificats). Tot sembla colgat pel silenci i encerclat per una atmosfera freda, pesada i humida que escau bé a l'aspecte meditatiu dels dos sants, ressaltats de la fosca verdor per una tènue llum frontal.

També l'acurada gestió que l'anònim fa de la gesticulació, de la mímica gestual, evident en l'elegant moviment del braç dret del Baptista, però també en el de l'angelet que promet la palma martirial al sant acabat de martiritzar —o fins i tot la capriciosa torsió inversemblantment flexible del braç dret del Sebastià—recorden l'ús tan expressiu que Joan de Borgonya feia d'aquests motius als retaules que elaborà.

Però les fesomies del solemne i entotsolat sant Joan Baptista i de l'elegant i lànguid sant Sebastià, confortat per l'angelet que li augura la palma martirial, no s'assemblen a l'exuberant desplegament de tipus humans present a l'obra conservada de Joan de Borgonya, ni tan sols als caracteritzats més acuradament i dotats de més dignitat (el sant Andreu de la catedral de València, el sant Feliu del retaule major de Sant Feliu de Girona o el sant Bartomeu del retaule de Bellpuig d'Urgell, ara en una col·lecció particular de Barcelona). I encara que una d'aquestes fesomies, la del sant Sebastià, té quelcom que fa pensar en rostres propis del repertori del portuguès Pere Nunyes (documentat des de 1513 fins a †1557), em sembla que és a un tercer autor que cal remetre-la: a l'encara anònim pintor de la *Caixa de núvia amb Anunciació* del MNAC (núm. de catàleg 100660-000). Trobo que tant el rostre del Gabriel, una figura resolta seguint el model de l'arcàngel de la divulgada estampa de l'*Anunciació* (c. 1503) d'Albrecht Dürer, com la seva vestimenta voleiant són molt propers als del sant Sebastià i a les robes bufades de l'àngel amb la palma, especialment en els particulars de les mànigues retallades i lligades sobre la camisa de roba blanca i de les puntes ondulades del cordó de la cintura. I em sembla també que l'aspecte dels cels de la *Caixa*

de núvia és igualment proper als d'aquestes taules del md'A en la forma de definir el cel enfosquit gradualment a mesura que alcem la mirada des del blau lívid de la part inferior.

Em sembla que aquestes semblances (sé que encara tènues), que insinuen el treball d'una mateixa mà, no ens condueixen gaire més lluny que a l'associació de les dues obres a un únic mestre encara desconegut. És poc per a les lògiques expectatives que ens fem davant d'una obra d'art (en voldríem saber l'autor, la procedència, el conjunt a què pertanyien, les circumstàncies que van envoltar-ne la producció, etc.). Tanmateix, és un avenç notable que comença a esbossar una personalitat desconeguda però destacable d'aquell període tan transcendental de la història de l'art a Catalunya, en particular, i a la Corona d'Aragó en general: el de la penetració de les primeres nocions renaixentistes.

Aquestes nocions poques vegades arribaven directament dels centres italians. Era més habitual que entressin al nostre país mesclades en el llenguatge d'artistes flamencs i germànics que havien tingut contacte amb les novetats renaixentistes a la seva terra d'origen o durant la seva itinerància cap a la Corona d'Aragó i les havien assimilat en el llenguatge personal fins a obtenir unes fórmules «híbrides» d'una gran originalitat. En aquestes fórmules, els elements propis de la seva matriu centreeuropea, com ara el marcat gust pel paisatge —i per un determinat paisatge, d'aire nòrdic— o una pulsó descriptiva relativament refrenada però encara perceptible en l'estendard de sant Joan (que sembla fet de cristall de roca), conviuen amb una suavització i una naturalització dels plecs de la indumentària, una intensa preocupació per la representació versemblant de l'anatomia (molt evident en la correcció proporcional dels dos sants del md'A), l'eficàcia de la gesticulació o la gravetat i la caracterització solemne dels protagonistes. Era una nova versió d'un llenguatge artístic internacional nascut de l'aiguabarreig dels intercanvis culturals esdevinguts pels camins d'Europa, on les formes i les idees artístiques es divulgaven a través del camí recorregut per molts artistes, pintures, dibuixos o gravats.



Sant Joan Baptista i Sant Sebastià (detalls), 1520-1530. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 250.331/ 250.332. Fons d'Art Diputació de Girona.

Taula de Sant Feliu salvat de les aigües pels àngels. *Retaule de Sant Feliu de Girona*
Text: MARCEL PUJOL I HAMELINK

Joan de Borgonya (Estrasburg? – Barcelona, 1525-1526)

1519-1520

Tremp, oli / fusta

203 x 164 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 2295

Fons Bisbat de Girona

Des de mitjan segle XV era molt habitual a Catalunya la presència d'artistes estrangers, que provenien principalment de diferents regions del nord i l'est de França (flamencs, picards, borgonyons i alsacians). Aquest fet afavorí que el retaule de Sant Feliu, per a l'església de Sant Feliu de Girona, fos encarregat en primera instància al pintor flamenc Perris de Fontanes (o Pere de Fontaines) el 1515. Tanmateix, el creador mor el 1518 i el deixa inacabat. En conseqüència, es va haver de buscar un nou pintor, també de prestigi; es va arribar a un acord amb Joan de Borgonya, nascut a Estrasburg i, per tant, alsacià —malgrat el sobrenom—, que llavors estava treballant a la catedral de Barcelona. Durant l'estiu o la tardor de 1519, acabada la feina a Barcelona, es traslladà a Girona, on durant tres anys produí i acabà el retaule de Sant Feliu.

Durant la seva estada a Girona Joan de Borgonya compaginà la feina d'aquest retaule amb una altra: la producció del retaule de Santa Úrsula per a la catedral de Girona, que a començament del segle XIX fou traslladat a l'església de Santa Maria de les Olives (Sant Esteve de Guialbes). El 1936, en esclatar la Guerra Civil, les dues esglésies (Sant Feliu de Girona i Santa Maria de les Olives) van patir destrosses que afectaren inevitablement els seus retaules. Actualment, del retaule de Santa Úrsula només se'n conserva la taula central (avui al Museu d'Art Núm. reg. MDG 373) i del retaule de Sant Feliu les sis taules de Joan de Borgonya (avui dia conservades al Museu d'Art).



El flamenc Pere de Fontaines havia estat vivint i treballant a Girona a començament del segle XVI. Es va traslladar a Barcelona el 1511, on, entre altres feines, participà en el tribunal d'artistes que avaluaren els projectes presentats per a l'execució del nou retaule major de l'església de Santa Maria del Pi, entre els quals figurava el de Joan de Borgonya. La feina d'aquest darrer fou molt ben valorada per Fontaines, sobretot la tècnica a l'oli, mentre que els altres examinadors preferiren el tremp. Aquest motiu, i segurament també la procedència, facilità que establissin una bona relació i que Borgonya acabés assumint l'obra del retaule dedicat al sant patró de l'església de Sant Feliu de Girona el 1518. L'església estava dedicada a Sant Feliu l'Africà, dit així perquè va néixer a Scillis, prop de Cartago, i morí màrtir a Girona durant la persecució de Dioclecià contra els cristians l'any 303. El sant va arribar per mar a Empúries i d'allà es traslladà a Girona, per tal de donar suport a la comunitat cristiana local. Fou detingut per l'autoritat romana i sotmès a diverses tortures: el lligaren a uns cavalls i l'arrossegaren per la ciutat; curat de les ferides, fou dut a Sant Feliu de Guíxols, enfilat a una barca que el menà fins a la Punta dels Guíxols i aquí llençat al mar lligat a una roda de molí, però miraculosament també se salvà. Finalment el mataren estirant-li la pell amb ganxos. Enterrat a Girona, sobre la seva tomba s'aixecà l'església de Sant Feliu.

La taula *Sant Feliu salvat de les aigües pels àngels* de Borgonya ens mostra el miracle que va tenir lloc a Sant Feliu de Guíxols. En primer terme veiem el sant dins la barca, amb les mans lligades a la roda de molí, poc abans de ser llençat al mar. Just al darrere d'aquesta escena torna a aparèixer el sant, salvat d'ofegar-se gràcies als àngels.

La iconografia naval medieval ens sol mostrar com eren les barques de pesca sempre que es representen els apòstols pescadors sant Pere i sant Andreu. Evidentment són embarcacions menors, propulsades a rem i sovint també a vela, amb un sol arbre a vela llatina.

En aquest cas, la barca no es representa sencera i la gran quantitat de persones embarcades tampoc permet observar gaires detalls. El que veiem és gairebé la meitat del davant de la barca. La testa de la roda de proa sobresurt per sobre del personatge del barret vermell. Aquesta divideix els dos costats de l'embarcació: la senestra (o babord), on es recolza el sant, i el costat de dreta (o estribord), del qual veiem un tros. Pel que fa al buc de l'embarcació, podem observar que el costat que ens mostra està format per un mínim de sis taules del folre, de les que cal destacar-ne una en concret, d'un color marró més fosc i més estreta: és la cinta. Les taules del folre només actuen de revestiment. En canvi, la cinta té una importància estructural i dona solidesa al conjunt de les costelles, ja que les uneix de proa a popa, just per sobre de la línia de flotació.

Si seguim observant, podem veure l'orla, fusta que es posa planera sobre el capdamunt del folre, com una barana i a sobre una escalemera, just per sota del colze del soldat. L'escalemera és una peça de fusta que es clava sobre l'orla i té la funció de sostenir l'escàlem, la clavilla dreta on se subjecta el rem. L'esforç del remer es fa en part sobre l'escàlem i sobre l'escalemera. Per tant, aquesta també té la funció d'evitar que en remar l'orla es faci malbé o es desgasti. Tota barca sol tenir tres o quatre parells d'escàlems i, en conseqüència, tres o quatre escalemeres a cada banda. És una dada interessant perquè permet conèixer el sistema de propulsió —a rem— i la quantitat de remers (pel nombre de bancs, parells d'escàlems o remes).

Al fons de l'escena s'aprecia una gran nau, probablement per tal de donar més realisme al lloc que protagonitzà els fets que descriu la taula: el port de Sant Feliu de Guíxols. Hem de tenir en compte que l'artista o el patrocinador volia destacar la importància que tenia aquest port, que no només era el port marítim de Girona (tal com era Cotlliure per a Perpinyà i Roses per a Castelló d'Empúries), sinó el port on es construïren i carenaren més naus de la costa catalana entre els segles XIV i XVI. A la seva activitat comercial s'hi afegia la intensa activitat de construcció i reparació de tot tipus d'embarcacions i, en especial, dels grans vaixells mercants, com les coques, naus i naus grosses (moltes propietat de mercaders de Girona i Barcelona). Evidentment, els mercaders, sovint els principals patrocinadors dels retaules, desitjaven que es representés el transport marítim que els havia enriquit, aprofitant sobretot quan el mar o un vaixell es trobava present a la vida i miracles d'un sant (com santa Úrsula, sant Nicolau i santa Magdalena).

Joan de Borgonya, *Taula Sant Feliu salvat de les aigües pels àngels*. Retaule de Sant Feliu de Girona (detall), 1519-1520. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 2295. Fons Bisbat de Girona.



En aquest cas, Borgonya representa la nau grossa mediterrània, el vaixell mercant més gran que existia. La vista de tres quarts des de popa, habitual en la iconografia naval, permet veure la popa, un costat i la coberta del vaixell. Podem observar, en aquest cas, que el seu buc tenia un mínim de tres cobertes, que s'aprecien pel conjunt de cintes que van de proa a popa. Cal destacar la presència de cinc bulàrcames, els reforços transversals exteriors, a més de la superestructura del castell de proa i el castell de popa.

El castell de proa té forma triangular, amb dues cobertes i barana a la superior. Pel costat de popa veiem l'obertura que connecta la coberta principal amb l'espai interior del castell de proa. A banda i banda de l'accés, la mampara està feta amb taules tinglades, com les teules d'una teulada. Per contra, el castell de popa s'adapta perfectament al buc i està també format per dues cobertes o més, en què la superior disposa de barana. Per sota del castell de popa podem veure la popa plana o de mirall, amb el timó de roda i l'arjau que entra al castell de popa.

El sistema de propulsió és a vela i podem veure els diferents arbres de què disposa la nau: a proa, un botaló que sosté els rampugolls que ajudaven a llevar les àncores; el bauprès, on es fixen les escotes que venen de l'arbre de trinquet; l'arbre de trinquet al castell de proa, que hauria de dur una vela quadra; l'arbre mestre al mig, amb una gran vela quadra —no s'aprecia gàbia ni vela de gàbia, ja que queda tallada l'escena per dalt— i al castell de popa, l'arbre de mitjana a vela llatina.

Les enormes dimensions del vaixell s'evidencien perfectament gràcies a la figura de dues persones a la coberta principal, que ens serveixen de referència. Altres aspectes que cal tenir en compte, deixant de banda el buc, són l'aparell, el diàmetre de l'arbre mestre i el de trinquet o bé la quantitat d'obencs de l'arbre mestre. Els obencs són els caps que sostenen transversalment els arbres. En aquest cas, l'arbre mestre en té com a mínim 13-15 per banda, quan les naus normalment en tenen entre 6 i 8.

El més curiós de tot és que no sembla que estigui navegant, però tampoc ancorada, atès que no es veuen les gúmenes de les àncores. Tot sembla indicar que estava patint un temporal. Els elements més afectats pel mal temps foren els arbres, el velam i l'eixàrcia. Mentre que l'arbre de mitjana a popa —amb la vela plegada a l'antena— està en perfectes condicions, l'arbre de trinquet i el mestre estan patint l'efecte del vent. La nau té l'arbre de trinquet trencat i a l'arbre mestre la vela, el treu, està sense control, amb molts caps trencats. El més estrany de tot és que la vela està per darrere de l'arbre, una posició en principi impossible, atès que l'antena i, per tant, la vela sempre estan a la cara de proa de l'arbre. La maniobra de l'antena de babord de l'arbre mestre és al seu lloc, mentre que la vela és a popa de l'arbre, i els

caps de maniobra d'antena i vela pel costat d'estribord estan trencats. Tots els caps de l'arbre de trinquet i del bauprès voleien amb el vent o bé cauen i pengen pels costats de la nau cap al mar.

De fet, la nau representada té una forta semblança amb les dues naus que es veuen al fons del paisatge de la taula central del retaule de la Mare de Déu de Montserrat (c. 1485), obra de Bartolomé Bermejo, per a la sagristia de la catedral d'Acqui Terme, a Itàlia, o les naus que apareixen a les pintures del cicle de santa Úrsula (1490-1495) de Vittore Carpaccio (avui a la Galleria de l'Accademia de Venècia). Però les naus grosses més semblants a les de Borgonya són les dues que apareixen a la taula de Santa Magdalena a Marsella del retaule de Santa Magdalena, de la catedral de Girona (avui al Museu Tresor de la catedral de Girona), obra de Pere Mates (1526), el pintor gironí, nascut a Sant Feliu de Guíxols, que fou ajudant de Pere de Fontaines i introduït a la pintura renaixentista per Joan de Borgonya.

Bibliografia

FREIXA CAMPS, Pere. Documents per a l'art renaixentista català. La pintura a Girona durant el primer terç del segle XVI. *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 28, 1985, p. 165-188.

FREIXAS CAMPS, Pere. La pintura a Girona i la seva diòcesi de camí cap a un nou model, A: Antoni Pladevall i Font (dir.). *L'art gòtic a Catalunya. Pintura III. Darreres manifestacions*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2006, p. 289-297.

GARRIGA RIERA, Joaquim, Joan de Borgonya. Retaule de Sant Feliu. Sant Feliu davant fr. Rufo, *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*. Museu d'Art de Girona, Girona, 1998, p. 63-69.

GARRIGA RIERA, Joaquim. Joan de Borgonya. Notícies (1503-1525). *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*. Museu d'Art de Girona, Girona, 1998, p. 175-177.

PUJOL I HAMELINK, Marcel. Tecnologia i pesca a la Baixa Edat Mitjana: les embarcacions de pesca i l'art de la batuda a la costa catalana. *Barcelona. Quaderns d'Història. Barcelona i el mar*, 21, 2014, p. 156-168.

PUJOL I HAMELINK, Marcel. *La marina catalana a la Baixa Edat Mitjana. Sant Feliu de Guíxols, un port excepcional en la construcció i carenat de coques, naus i naus grosses*. Diputació de Barcelona – Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 2020.

Cartellera

Text: LAIA CAMPS I OLLER, JOAN OLLER I GUINÓ

Xavier Carbonell i Serra

1967

Oli sobre tàblex

120 x 61 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 202.017

Fons d'Art Diputació de Girona

Xavier Carbonell i Serra (Olot, 1942-2015) va posar el títol de *Cartellera* a aquesta pintura seva datada el 1967, però en aquest cas el nom no fa la cosa i no descriu amb gaire precisió el contingut de l'obra, fins i tot és una mica enganyós. Això sí, és suggeridor i té molt sentit. El quadre té una proporció extraordinàriament vertical i representa un racó a extramurs de la vila vella d'Olot —entre els carrers Esglaiers i Sant Francesc d'Assís—, que després de més de 50 anys costa de reconèixer, si no fos per un detall icònic que orienta la mirada. Ens referim al perfil inequívoc del volcà Montsacopa amb l'església de Sant Francesc al fons, damunt les cases, que retalla la part alta del quadre abans d'un bocí de cel. A baix, la paret que fa de contrafort del revolt del carrer esdevé suport espontani de cartells que anuncien activitats socioculturals diverses.





Xavier Carbonell, *Cartellera* (detall), 1967. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 202.017. Fons d'Art Diputació de Girona.

En Xavier —a partir d'ara i amb el vostre permís el tu-tejarem—, era un artista molt complet. Coneixia totes les facetes de l'expressió plàstica i les tècniques artístiques, sobretot del dibuix i la pintura. Es va iniciar en el món de les arts a través del seu pare, Lluís Carbonell, i va cursar formació reglada a l'Escola de Belles Arts d'Olot. Sempre va comprendre que, des de ben jove, la seva vida professional s'abocava indefectiblement, amb perseverança i sense concessions, cap a l'ofici d'artista. I va ser exactament així, malgrat que quan ell era nen mai no havia pensat que podria viure de l'art, segons havia manifestat en alguna ocasió. També ens sembla que la feina de pintar esdevenia un exercici introspectiu, que executava amb la naturalitat indèstria-ble d'un tot impenetrable: ell i la pintura.

Dit això, ens atrevim a defensar que en Xavier es fixava molt poc en els istmes i que aquesta és una de les raons per les qual la seva obra és tan coherent i en certa manera tan uniforme, del principi al final. Certament hi ha clares diferències, estilístiques i sobretot temàtiques, però si som capaços de descobrir les maneres de l'artista (els enquadraments, la disposició de línies i taques, l'equilibri dels plans, la pinzellada, les entonacions, etc.) no cometrem errors en distingir un quadre seu, tant si és dels inicis com dels darrers anys, i això que en va pintar molts. La seva carrera va ser molt dilatada, plena de guardons i reconeixements, i ell mateix va calcular que havia fet més de 1.700 quadres.

Va conrear temes molt diversos: el paisatge, la figura femenina, la natura morta, la composició d'interiors... L'obra que aquí ens ocupa forma part del que podríem dir arquitectura urbana, tot i que en Xavier no va cultivar profusament aquesta temàtica fins molt més

tard, sobretot quan l'any 1992 es va enamorar de Nova York, com ell mateix havia dit, i no es cansava de reproduir i reinterpretar, amb vehemència, les siluetes dels seus immensos gratacels reflectants apuntant al cel. En canvi, *Cartellera* és una obra de joventut amb voluntat de superar el tema paisatgístic més o menys bucòlic —que continuava exercitant— i mirar cap a altres horitzons. Superposa línies i plans, combina taques entonades i configura una estructura urbana. Es delecta amb l'alternança de superfícies geomètriques ben ordenades, amb l'única presència humana de dues figures testimonials que encara ressalten més la solitud del motiu i exalten les dimensions i la contundència dels edificis. Hem dit obra de joventut per una raó objectiva, que només tenia 25 anys quan la va pintar, però no pas perquè contingui alguna deficiència tècnica o expressiva. En Xavier ja era aleshores un pintor experimentat i molt destre tècnicament, però també es nota perquè a mesura que va passar el temps va deixar de fer servir el negre gradualment a les seves composicions. A poc a poc va anar aclarint els tons, il·luminant i buscant més sovint transparències aparents.

Si matisem allò que dèiem sobre els istmes i recorrem al tòpic, aquest oli sobre fusta és una obra pròpia del seu temps, que certament s'ajusta a algunes modes que s'identifiquen amb altres pintors de l'època, de mitjan segle passat i una mica més ençà. En Xavier no va pas ser excessivament trencador ni gaire subversiu, artísticament parlant, però no encaixa fàcilment en cap tendència definida, i qui ha tingut la temptació d'encasellar-lo ha hagut de fer extraordinaris malabarismes discursius per ser versemblant. Sobre la seva obra hem sentit i llegit atribucions estilístiques d'allò més discordants, inconnexes i fins i tot desconcertants, no

pas perquè fossin aberrants o insensates, sinó perquè cadascú interpreta l'axioma i la personalitat d'un artista segons models que, en el seu cas, encara ningú no ha descrit.

Hi ha qui l'ha vinculat al modernisme, qui ha dit que les seves composicions d'interiors eren «d'influència constructivista», que els seus ambients tenien un «creixent i acusat sentit decorativista» o que feia «composicions simfòniques amb Gustav Klimt com a referent». Molts han destacat el seu «colorisme» i altres han afirmat que els seus dibuixos son «pròxims a la sensibilitat i l'estructura intel·lectual de Paul Klee», o que estan «inspirats en el constructivisme rus». Algú ha assegurat que el seu discurs «va des del cubisme primitiu de Cézanne fins al geometrisme subtil i gairebé místic de Mondrian». Un altre era del parer que la seva obra té «allò provocador del pop art americà o el cartellisme francès» i l'han vinculat amb «l'abstracció americana bàsicament geomètrica». Potser tots aquests qualificatius s'ajusten a alguna de les característiques de la seva obra i, potser, siguin veritables, certs i demostrables... El seu llenguatge és en definitiva molt personal, fins al punt que només ajustant la gramàtica ha transitat sense distorsió per diversos estils i corrents de l'art universal. En aquest punt volem recordar que Xavier Carbonell va ser uns dels cinc membres del col·lectiu «Olot, temps de ruptura», que es va crear el 1979 amb una proposta explícita d'evolució cap a noves formes d'avantguarda i per una renovació de les tendències artístiques olotines, molt encotillades fins aleshores en el paisatgisme realista pastorívol de tradició vuitcentista, que havia emergit a l'esguard de l'anomenada Escola d'Olot.

No cal dir que en Xavier era extraordinàriament metòdic i ordenat, com ja s'intueix a les seves obres, i en aquesta també. Explicava amb franquesa la seva particular harmonia formal i estètica, i recorria sovint als símbols per expressar idees. Pensem que això va influir en la seva indubtable destresa com a dissenyador, una habilitat que va saber explotar en la confecció de cartells. Aquesta faceta també va ser destacable. A més a més, s'adaptava amb molt ofici a les circumstàncies i va ser el primer a qui vam veure enginyar-se-les per alterar les mides i les proporcions estàndard d'una obra en benefici dels seus interessos i d'un objectiu preconcebut. De manera semblant a com va fer en la pintura que ens ocupa, confegia cartells amb un format extraordinàriament vertical, segurament preveient determinades necessitats comunicatives, com una ordenació més apropiada del missatge il·lustrat o una de més prosaica, perquè en fixar-los s'adaptaven millor als aparadors de les botigues.

Ens referim als cartells perquè d'això va el títol i perquè n'hi ha uns de representats en el pany de paret de la part baixa del quadre. En Xavier feia servir molt sovint el recurs de titular un quadre designant un element poc

destacable i gairebé irrellevant del context. Ens venen a la memòria quadres com *L'estel*, el motiu del qual gairebé no es reconeix enmig d'una gran taca de verds, boscosa i frondosa; o *Golf*, una escena semblant. Els cartells de *Cartellera* també tenen un minso protagonisme. Però malgrat que siguin només esbossats, entre aquests en reconec un que sens dubte anunciava una cursa de braus. A Olot hi ha hagut una remarcable tradició taurina, ja documentada al segle xvii i amb una plaça construïda per a aquesta finalitat a mitjan segle xix, ara en desús. Als anys seixanta s'hi celebraven dues curses a l'any, una per les festes del Tura i una altra per la fira de Sant Lluç, una tradició que va variar i va passar més tard al Primer de Maig, fins que el 2005 es van abolir els braus. No era gens estrany, doncs, veure fixats en alguna paret banal de la ciutat cartells d'aquesta mena, almenys un parell de vegades l'any. La disquisició sobre *Cartellera* ha tancat el cercle.

Cap de dona

Text: JOAN TARRÚS I GALTER

Fidel Aguilar i Marcó (1894-1917)

c. 1916

Carbó sobre paper

35 x 27 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 250.235

Fons d'Art Diputació de Girona

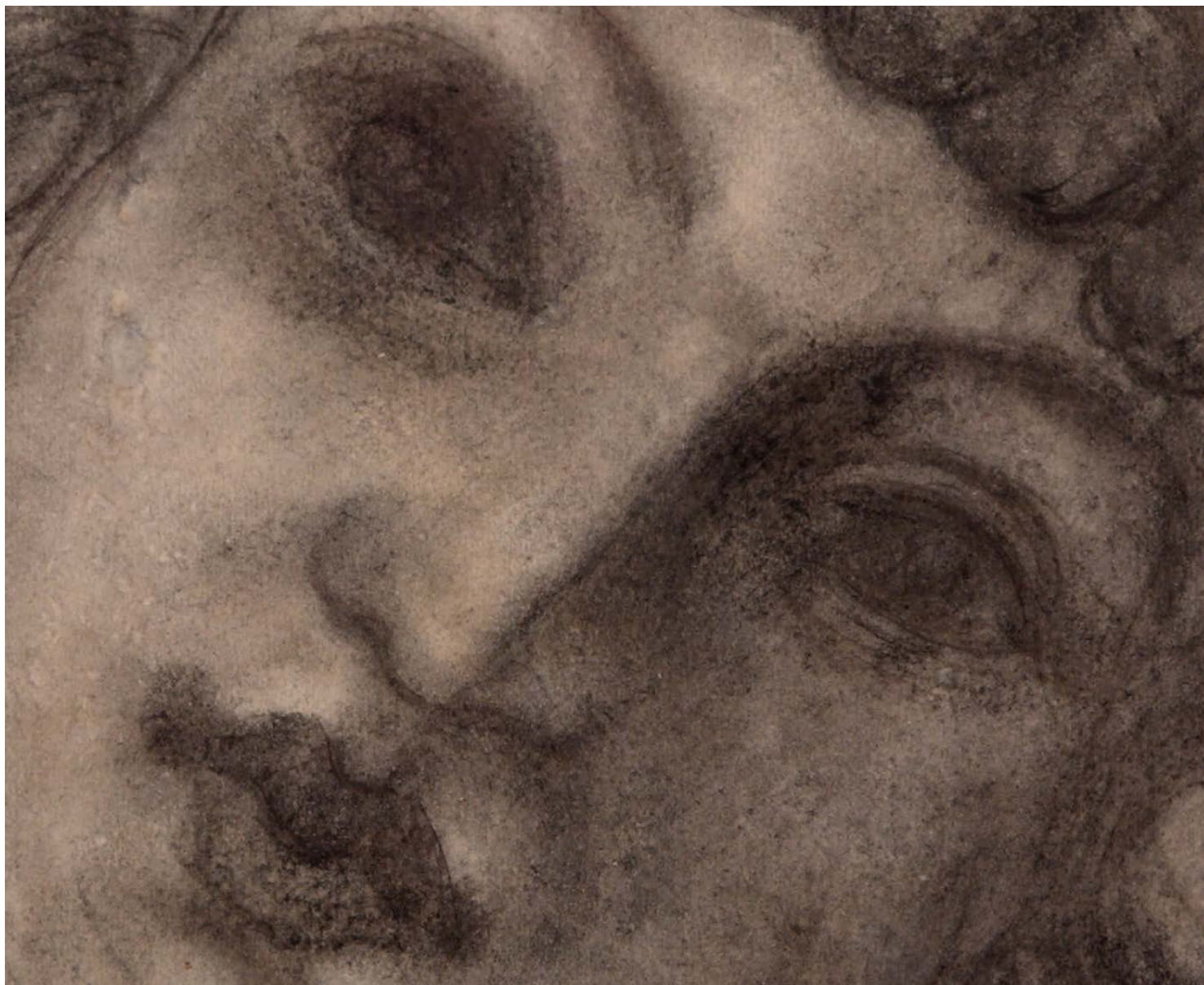
Fidel Aguilar és un artista malaguanyat, perquè morí prematurament. Es va formar a l'entorn d'Athenea i del mestratge de Rafael Masó, que l'encoratjà i li encarregà alguns dels elements decoratius de les seves obres entre els anys 1914 i 1916. Aquest és l'origen de bona part dels seus treballs com a tallista i escultor i, si no s'entén que són obres d'art aplicat, aquestes perden el seu sentit original i es poden entendre com a bibelots art-déco. Per tant, crec que només els tres caps de pedra i dues peces més petites —l'Eva i el cap de guerrer, totes de 1916— ens permeten parlar de Fidel Aguilar com a escultor i, superats el simbolisme i l'expressionisme germànic, d'un escultor noucentista que segueix el camí iniciat per A. Mallol i E. Casanovas. I crec que, si bé el món formal de Fidel Aguilar és molt personal, el salt qualitatiu dels tres últims caps de pedra, resolt amb una contundent estructuració formal, no s'explica sense l'ascendent de les obres d'E. Casanovas dels anys 1910-1916. Altrament, és en la magnífica sèrie de dibuixos al carbó que es pot seguir la seva evolució estètica, des del simbolisme i l'expressionisme de les Secessions vienesa i alemanya fins a l'arcaisme del noucentisme inicial.



Fidel Aguilar és, sens dubte, un artista malaguanyat. Tot just havia iniciat el seu camí personal com a escultor quan morí, el 21 de febrer de 1917, als 22 anys i 7 mesos. La seva formació com a artesà i artista, entre els anys 1914 i 1916, està lligada a les activitats i exposicions d'Athenea i als encàrrecs que Rafael Masó li va fer d'alguns elements decoratius de les obres que projectà i construí durant aquests anys, sobretot per a la casa Casas de Sant Feliu de Guíxols que Masó va concebre tenint presents les possibilitats que li oferia la col·laboració de Fidel Aguilar. Per tot això, evidentment, el seu ascendent sobre la formació estètica de Fidel Aguilar va ser important. A més a més, hem de tenir en compte que Masó, l'any 1915, tenia 35 anys i que com a arquitecte ja havia arribat a formalitzar una proposta

estètica molt personal, en sintonia amb l'arquitectura i els corrents artístics moderns de l'Europa de l'època. També cal recordar que Masó dissenyava amb molta cura els elements decoratius perquè contribuïen a definir el caràcter de la seva obra. És comprensible, per tant, que bona part de l'obra de Fidel Aguilar, com a tallista i escultor, dels seus dos últims anys parteixi de la seva funció decorativa dins les obres per a les quals van ser pensades. Si no s'entén aquest origen i aquesta finalitat —la de formar part d'una arquitectura—, les obres que Fidel Aguilar va concebre com a art aplicat perden el seu sentit original, i, com a peces autònomes, es poden entendre com a bibelots art-déco, cosa que per altra banda explica el seu èxit pòstum a l'Exposició d'Arts Decoratives de París de l'any 1925.

Fidel Aguilar Marcó, *Cap de dona* (detall), 1916. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 250.235. Fons d'Art Diputació de Girona.



Per totes aquestes consideracions, crec que l'obra de Fidel Aguilar com a escultor s'ha de valorar a partir dels tres caps de pedra de Girona i d'un parell de peces més petites: l'Eva i el cap de guerrer, totes cinc de l'any 1916. Al meu entendre són les úniques obres que tenen prou entitat i autonomia formal perquè puguem parlar de Fidel Aguilar com a escultor noucentista i mirar d'imaginar quina hagués pogut ser la seva trajectòria dins l'escultura catalana de l'època, sobretot si partim de l'últim cap de pedra, el més contundent i complex formalment. Aquest cap és, no en tinc cap dubte, l'obra mestra absoluta de Fidel Aguilar, la que ens posa de manifest el camí personal que hagués pogut seguir la seva obra d'escultor. Així va ésser valorat i reconegut quan aquestes obres es van donar a conèixer dins els àmbits gironí i barceloní i per la decisió del mateix Rafael Masó, que la va voler instal·lar al lloc presidencial de la sala de rebre de casa seva, remodelada aquest mateix any 1916. Aquest cap, doncs, és l'última síntesi de tot el seu curt recorregut com a escultor, on queden superats els amaneraments i les rèmores d'arrel simbolista o expressionista, tan presents encara en la magnífica sèrie de dibuixos al carbó, com el cap de dona, del mateix any 1916, del Museu d'Art de Girona, propietat de la Diputació. I és en els dibuixos on podem seguir la seva evolució estètica des del món de les Secessions vienesa i alemanya —de Darmstadt, Munic i Dresden, que Masó havia conegut personalment l'any 1912— fins a un primitivisme noucentista. Crec, doncs, que el camí iniciat amb els tres caps de pedra i l'evolució que hagués pogut seguir la seva obra s'han de situar dins el corrent de l'idealisme classicitzant iniciat per A. Mallol i que després van fer seu J. Clarà i E. Casanovas. I, precisant encara més, el situaríem dins un arcaisme que reinterpreta el món preclàssic a partir de les cultures primitives mediterrànies, com fa Masó a la façana d'Athenea, concebuda com un temple grec arcaic; o Torres-Garcia als frescos del saló Sant Jordi de la Generalitat, iniciats el 1913; o bé Enric Casanovas amb les escultures dels anys 1910-1916 com ara Dona de Gósol (c. 1908), Juno (1910), Persuasió (c. 1912-13), Dona de Fornalutx i tota l'esplèndida sèrie de pageses mallorquines (1916). Evidentment, el món formal de Fidel Aguilar és molt personal, però entenc que el salt endavant qualitatiu que representen els seus últims tres caps de pedra, amb la seva contundent i convincent estructuració formal, no s'explica sense l'ascendent de l'obra d'Enric Casanovas d'aquests anys, que de ben segur coneixia Fidel Aguilar, entre altres raons perquè l'any 1916 Casanovas va estar treballant en l'escultura destinada a la fornícula del frontó de la façana d'Athenea. I, per acabar, estic convençut que l'obra de Fidel Aguilar, escultor, s'hagués incorporat amb veu pròpia dins aquest corrent arcaitzant i «mediterranista», en el seu cas empeltant-lo amb el romànic del claustre de la catedral de Girona i que, partint d'aquest món formal, hauria evolucionat d'acord amb la seva sensibilitat única i intransferible.

Gerros de flors
Text: JOAN YEGÜAS I GASSÓ

Anònim. Seguidor de Salvador Molet

Entre 1800 i 1825

Oli / tela

81 x 59 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 251.715 / 251.716 / 251.717

Fons d'Art Diputació de Girona

El Museu d'Art de Girona conserva tres quadres amb gerros de flors ubicats sobre una lleixa, que evocuen els arranjaments florals d'una casa benestant. Es tracta d'obres de caire decoratiu que s'insereixen dins la subcategoria de la pintura de flors, la qual sovint s'ha interpretat des de perspectives metafòriques o religioses: la fugacitat dels plaers terrenals o la llibertat de la natura salvatge en comparació amb la natura domesticada i condemnada a morir. Els quadres són dignes de l'ofici pictòric, ja que estan fets amb precisió descriptiva, combinant el cromatisme de les diferents varietats florals, i ofereixen la versemblança de trobar-se davant un producte natural. Les teles són deutores dels models usats per artistes valencians de finals de segle XVIII com Benet Espinós. Els paràmetres pictòrics ens condueixen a pensar en un jove que s'estaria formant a l'Escola de Belles Arts de la Llotja durant el primer quart del segle XIX, segurament sota el mestratge d'un pintor de flors com Salvador Molet.





Anònim. Seguidor de Salvador Molet. *Gerro de flors*, Segle XVIII.
 Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 251.715. Fons d'Art Diputació de Girona.

Es tracta d'una sèrie de tres quadres amb la mateixa temàtica —gerros de flors ubicats sobre una lleixa—, que evoca els arranjaments florals d'una casa benestant. Els rams estan pintats amb precisió descriptiva, com demostra el seu efecte vistós i cromàtic. Les flors són variades i ben combinades: roses, anemones, peònies, campanetes, narcisos i corniols. Dos dels tres gerros són de vidre i el darrer és de metall i daurat (amb la part inferior semiesfèrica gallonada), receptacles luxosos per exaltar la humil riquesa del jardí de la natura. Els rams són frondosos i els gerros s'ubiquen al centre de la composició, amb un fons obscur neutre i un inexistent joc d'ombres. També s'adverteix la presència d'animals als quadres: en un només hi ha una papallona que voleteja enmig de les flors (Núm. reg. 251.715), en un altre hi ha una papallona i una cadenera que espicossa una flor (Núm. reg. 251.716) i al darrer s'hi observen dues papallones més (Núm. reg. 251.717). A les tres pintures hi ha restes de flors que han caigut a la vora del gerro, un fet que li atorga al ram una sensació de producte natural i fresc.

La pintura de flors és una subcategoria dins les natures mortes. La jerarquia dels gèneres pictòrics havia considerat com un producte menor els quadres que representaven gerros o cistelles de flors, igual que passava amb la resta dels bodegons. Les idees acadèmiques preferien escenes amb personatges que il·lustressin



Anònim. Seguidor de Salvador Molet. *Gerro de flors*, Segle XVIII.
 Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 251.716. Fons d'Art Diputació de Girona.

temes de caire religiós o històric, ja sigui perquè s'inspiraven en una narració o perquè es considerava més complex el fet de pintar figures humanes que objectes inanimats. Es tracta de criteris avalats per prejudicis que s'arrelaven en visions parcials de la realitat, com per exemple que aquest tipus de pintura fos una eina formativa per als joves pintors, o que només tenien valor pel seu vessant decoratiu (cosa que s'interpretava despectivament com una «cosa de dones»). Però les flors també constitueixen un tema amable i recurrent dins la història de l'art, perquè artistes de totes les èpoques les han representat o s'hi han inspirat. L'aparició de la pintura de flors com a gènere autònom neix a finals del segle XVI i està fortament relacionada amb l'interès creixent per la botànica en aquella època, ja sigui per estudi científic o per raons comercials. Tal fou la demanda que van sorgir tallers especialitzats en exclusiva a pintar la temàtica floral. Caravaggio afirmava que «tanta feina hi ha en fer un bon quadre de flors, com un de figures», perquè l'esforç d'enfrontar-se amb la realitat era el mateix.

Els gerros de flors tenen un component purament visual i decoratiu, però sovint s'interpreten des d'un punt de vista simbòlic, cosa que obre la porta a múltiples significats, ja sigui de caire metafòric o religiós. La presència d'una papallona o que una poncella estigui fora del gerro damunt la lleixa, al marge de transmetre l'absèn-



Anònim. Seguidor de Salvador Molet. *Gerro de flors*, Segle XVIII.
 Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 251.717. Fons d'Art Diputació de Girona.

cia humana, també ens recorda la fugacitat dels plaers terrenals, ja que els insectes tenen una vida limitada i l'atractiu de les flors s'esvaeix de forma efímera. No s'ha de descartar l'existència d'aquesta segona lectura contraposada, atès que la cultura barroca és fortament simbòlica, i pot tractar-se d'una reflexió per no convertir el pas per aquesta vida en una experiència vanitosa per a l'ànima. Aquest joc de metàfores i paradoxes arriba a límits insospitats, com el fet que les flors siguin el triomf de la llibertat, però que es trobin constretes dins una cistella fabricada per l'home, un artefacte que transforma la natura silvestre i viva en una natura domesticada i condemnada a morir.

Aquestes natures mortes del Museu d'Art de Girona estan ben concebudes i són dignes de l'ofici pictòric, però es percep un alt grau d'artificiositat, cosa que ens condueix cap a un pintor de qualitat mitjana, ja que no s'aconsegueix una versemblança total. Es tractaria d'un pintor actiu durant el primer quart del segle XIX que s'hauria educat artísticament a l'Escola de la Llotja de Barcelona, possiblement a redós d'un mestre de flors com Salvador Molet (Barcelona, 1773-1836). A les pintures s'hi observen paràmetres pictòrics deutors dels models valencians del segle XVIII, a través d'obres de Benet Espinós (València, 1748-1818). L'escola valenciana filtra l'art floral europeu des de dos referents pictòrics: l'escola flamenca del segle XVII, amb pintors

com Ambrosius Bosschaert el Vell (Anvers, 1573 – La Haia, 1621); o l'escola napolitana de la primera meitat del XVIII, amb gerros de flors com els de Gasparo López (Nàpols, vers 1677 – Florència, 1732) o sobretot els del seu deixeble Giacomo Nani (Porto Ercole, 1698 – Nàpols, 1755), alguns dels quals van arribar als palaus reials d'Aranjuez o de Riofrío (Segòvia), com a regal del futur Carles III a la seva mare Isabel Farnese. Tampoc cal oblidar la influència de la pintura de flors del mallorquí Guillem Mesquida (Palma, 1675-1747), en la qual s'adverteix la seva formació a Roma, ni els referents catalans com Francesc Bal (noteu el gerro de flors que hi ha al retrat de Francesc de Navès realitzat el 1746, conservat al Museu de Cervera, MCC 1671).

Sant Benet de Núrsia i Santa Escolàstica
Text: JUDIT MORRO I PONS

Pau Muntanya i Cantó (1775-1801)

1795-1798

Oli sobre tela

51,5 x 64 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 475

Fons Bisbat de Girona. Col·lecció de Mn. Pere Valls i Vilà

Pau Muntanya Cantó va ser un pintor que es va formar a l'Escola Gratuïta de Disseny i Arts Nobles (EGDAN) de Barcelona, on el seu pare, Pere Pau, Muntanya va ser professor. Va perfeccionar la seva formació acadèmica amb una beca a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF). A Madrid hi va fer una estada de cinc anys i hi va acabar guanyant la segona medalla de la primera classe de pintura l'any 1796. Poc abans de tornar a Barcelona, després de la conclusió de la beca, va sol·licitar a la RABASF el títol d'acadèmic supernumerari, distinció que li va ser concedida el 3 de novembre de 1799. El gener de l'any 1800 va ser nomenat tinent director sense sou a l'EGDAN de Barcelona a l'espera d'una vacant. El 21 d'octubre de 1801 va morir a Olot, ciutat on s'havia traslladat per motius de salut, i quedava així estroncada una prometedora carrera a l'edat de 26 anys. Tenim poques obres seves conservades a causa de la seva curta vida, i moltes s'han perdut, perquè la majoria eren còpies o estudis formatius. No es té constància que rebés cap encàrrec com a professional. Veient la qualitat de les obres, podem intuir que hauria estat molt bon pintor, si la mort no l'hagués sorprès tan jove.



Era fill de Pere Pau Muntanya, professor de l'EGDAN de Barcelona, i la seva dona Antònia Cantó.¹ Va néixer a Barcelona l'any 1775. Hem de dir que va seguir les petjades del seu pare quan va decidir entrar a formar-se com a pintor acadèmic a l'EGDAN. Es té constància que des dels onze anys ja era alumne de l'escola, on va rebre diversos premis a les diferents classes. A la secció de figures d'estampa va aconseguir el tercer premi l'any 1786 i consecutivament el segon i primer en els següents concursos. A les classes de model de guix va rebre el tercer premi l'últim trimestre de 1787; el segon, el segon trimestre de 1788; i el primer, el tercer trimestre del mateix any. El 9 de novembre del mateix any va aconseguir la gratificació anual a la classe de model de disseny i el premi del trienni a la segona classe per la pintura.

En el trienni següent va obtenir el premi de primera classe en pintura, el 2 de setembre de 1793, en la distribució dels premis generals. L'any 1794 el seu pare va demanar que la seva feina a l'escola fos recompensada amb una pensió perquè el seu fill pogués anar a Madrid, amb l'objectiu de formar-se en l'art de la pintura sota la direcció de Mariano Salvador Maella (1739-1819). A l'informe de la sessió de reunió de la junta del 18 de setembre del mateix any, redactat per Pere Pascual Moles, es deixa constància d'aquesta qüestió.²

En resposta a la seva petició es va acordar donar-li una de les noves pensions de dotze reals diaris a partir de l'1 de gener, perquè pogués anar a estudiar a Madrid. Durant la seva estada a Madrid podem veure que va enviar quadres per mostrar els seus progressos a l'Acadèmia. El dia 2 de juliol de 1795 es comenten durant la sessió de la junta unes cartes rebudes per M. S. Maella relatives als progressos de Pau Muntanya.

El 14 de novembre de 1799 comunicava que havia estat admès com a acadèmic supernumerari a la RABASF. El 16 de gener de l'any següent va demanar ser nomenat tinent de director supernumerari de l'EGDAN de Barcelona, sense sou, i amb opció a la primera vacant que es produís, per suplir les absències i malalties dels aratints, titulació que li va ser concedida. Tanmateix, la seva pròspera carrera artística es va veure estroncada per una malaltia. Es té constància que l'any 1801 vivia a Olot, on es va retirar a viure per la seva malaltia i on va morir poc després, el 21 d'octubre de 1801.

Al Museu d'Art de Girona es conserven dues obres atribuïdes a Pau Muntanya per Alcalde i Miralpeix.³ Amb aquestes dues obres, *Sant Benet de Núrsia i santa Escolàstica* (obra que veiem exposada) i *El martiri de Sant Esteve* (conservada al magatzem), hi ha diversos problemes. Per començar, no se sap exactament de qui són, si del pare, Pere Pau Muntanya, o del fill, Pau Muntanya. Atès que recorden la pintura de l'artista italià Luca Giordano, el més correcte seria atribuir-les



Sant Benet de Núrsia i Santa Escolàstica (detall). 1795-1798. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 475. Fons Bisbat de Girona. Col·lecció del mossèn Pere Valls i Vilà.

al fill, perquè a Madrid va estar en contacte amb obra d'aquest artista.

El problema és saber quines obres de Luca Giordano estaria copiant, perquè no n'hi ha cap de les que es conserven, de l'extens catàleg de l'artista, que s'hi assembla directament. Es té constància en alguns inventaris anteriors a la RABASJ (Real Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona) de la presència de dues obres de la mateixa temàtica, però figuren com a originals de Luca Giordano. El dilema aquí és si aquestes obres que figuren com a originals són les que es troben al Museu



Sant Benet de Núrsia i Santa Escolàstica (detall). 1795-1798. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 475. Fons Bisbat de Girona. Col·lecció del mossèn Pere Valls i Vilà.

d'Art de Girona o bé són dues obres perdudes de Luca Giordano, que va copiar Muntanya, i el que es conserva són les còpies. Però hi ha un altre incògnita: com arriben aquestes dues obres a Girona. Es creu que podrien ser les obres que Pau Muntanya va emportar-se a Olot per resar durant la seva malaltia i que posteriorment van entrar a la col·lecció del mossèn Pere Valls. Posteriorment, el religiós va donar tota la seva col·lecció al Bisbat de Girona, un gest que obriria la porta a la fundació del Museu Diocesà, col·lecció que en l'actualitat forma part del Museu d'Art de Girona.

-
1. ALCOLEA, S. (1961-1962). *La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII: II. Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, xv, p. 120.

 2. Ibídem (p. 121), on referencia el document original: Arxiu de la Junta de Comerç, Llibre d'Acords 1792-1796, Barcelona, Biblioteca de Catalunya JC 13, f. 355.

 3. ALCALDE, G. i Miralpeix, F. (2014). *Passió col·leccionista. El museu-biblioteca de mossèn Pere Valls i Vilà (1848-1925)* (p. 73-74). Perpinyà: Collection Histoire de l'Art.

Bibliografia

ALCALDE, G. i Miralpeix, F. (2014). *Passió col·leccionista. El museu-biblioteca de mossèn Pere Valls i Vilà (1848-1925)* (p. 73-74). Perpinyà: Collection Histoire de l'Art.

ALCOLEA, S. (1962). *Anales y boletín de los Museos de arte de Barcelona*. Universitat Autònoma de Barcelona.

Neuler

Text: LLUÏSA AMENÓS I MARTÍNEZ

Procedència desconeguda

S. XIV

Ferro forjat, soldat, reblat, punxonat i cisellat

65 x 14,5 x 7 cm. Capçal 14,5 Ø cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 1081

Fons Bisbat de Girona

Motlle de ferro en forma de tenalla. És constituït per dos llargs braços articulats, fixats amb un rebló al punt d'encreuament i capçats per sengles plaques de format circular. Un dels braços porta una anella a l'extrem inferior per tal de poder cenyir l'altre i immobilitzar-los. Ambdós capçals presenten les cares internes decorades amb motius gravats en negatiu. En una de les cares (A) s'hi representa un floró, o carxofa, flanquejat per dues fulles ondulants coronades per sengles ocells afrontats. Els ocells giren el cap enrere, en sentit oposat al cos, i un d'ells sembla sostenir una branca amb el bec. L'altra placa (B) és presidida per un medalló central de vuit lòbuls decorats amb motius punxonats a base de petits cercles i punts —o flors geometritzades— i motius cruciformes que ocupen els intersticis. Encercla la decoració una orla epigràfica amb la inscripció «+ : QVI MOI : MANGARA : LA [BENEDICC]IO : DE DIEV : AVRA :». Just sota les plaques, a l'arrencament de cada braç, hi ha cisellats uns motius decoratius fragmentats: a l'extrem inferior d'una palmeta, sota el capçal A, i una retícula decorada amb puntejat, sota l'altre.



Aquesta peça presenta moltes connexions amb un grup de neulers conservats al Museu Episcopal de Vic, atribuïts a un mateix taller. S'hi constaten semblances de caràcter iconogràfic, estilístic i compositiu, especialment evidents a les orles decoratives i epigràfiques, les quals desenvolupen benediccions que exhibeixen una grafia datable al segle XIV (AMENÓS 2005: 109-110). L'escena de la carxofa flanquejada per ocells la trobem al neuler MEV 4342 i en un altre exemplar que pertany a Domingo Torrent de Manlleu (ARTIÑANO 1019: 53-54, cat. 208). I el medalló es localitza al neuler MEV 4990. No obstant això, el paral·lel més proper al neuler de Girona és el MEV 7973, una peça procedent de la Cerdanya que porta la inscripció «Pere de Besaucela me féu». Les plaques del neuler de Girona són una versió simplificada de les del Museu Episcopal de Vic, en el sentit que únicament els manquen les orles externes, que es degueren retallar en un moment indeterminat. Només així s'explica que un dels ocells presenti el cap i les ales escapçats i que els motius fragmentaris que decoren l'arrencament dels braços coincideixin amb l'orla de palmetes i amb el fons reticulat que ornamenten els capçals del neuler del MEV.

El professor Serge Brunet, de l'Université Paul Valéry de Montpellier, m'ha donat a conèixer recentment l'existència de dos neulers que contenen una orla epigràfica amb la inscripció «Pere de Besaucela me fe a Sorese», escrita amb un tipus de lletra molt similar a la dels neulers de Girona i Vic. El topònim faria referència a Sorèze, una població propera a Tolosa, en la qual s'hi documenta un Pere de Besaucela l'any 1278, tot i que no és possible establir cap relació amb el nostre personatge (DUVERNOY s/d: 156). Val a dir que aquest patronímic fou molt comú a la regió i, atès que un dels capçals del neuler està decorat amb la figura d'un bisbe, caldria analitzar si es tracta d'un alt dignatari eclesiàstic vinculat a la diòcesi o a l'abadia de Sorèze.

A Catalunya conservem un conjunt d'hostiers que porten inscrit el nom de l'autor i la data d'execució (AMENÓS 2005: 96-98 i 101-102). Un grup porta la inscripció «G. Sans Areyn me féu» —o «me [fe]cyt»— a cada braç i l'any de realització, que oscil·la entre 1339 i 1340. L'altre du «P Gili D[e] C[er]v[er]ja» gravada al braç.¹ Aquesta darrera va acompanyada de la representació d'un cérvol esquematitzat, símbol heràldic de la vila de Cervera i de la família Gili. Tot i que encara no s'ha pogut reconèixer la identitat del personatge que signa aquest grup d'hostiers, sembla que podria estar relacionat amb la nissaga de mercaders i botiguers cerverins (DURAN 1922: 297-298). Cal dir que el cognom Gili apareix associat al gravat de metalls, si bé en època més tardana: l'any 1595, els consellers de Barcelona lliuraven els punxons per fabricar encunyats al gravador de la seca de Barcelona Antoni Àngel Gili (ESTRADA 2015: 282). No hem pogut identificar, en canvi, la identitat de G. Sanç Areny, tot i que cal recordar que es tracta d'un cognom ben documentat a la Ribagorça (PALAU 2016, II: 226-227, doc. 16).

Les inscripcions gravades als braços podrien correspondre al senyal professional amb què els ferrers havien de marcar els objectes sortits del seu taller. No obstant això, l'heràl-

dica dels Gili i de la vila de Cervera presents en alguns hostiers podria fer referència al comitent, al mercader que els va comercialitzar —i que potser va assumir els costos de producció del ferro— o bé al lloc de realització.

«UNS NAULERS DE FERRO, PER A FFER NEULES» (1489)

Els neulers són els motlles de ferro que s'empraven per coure les neules, una de les postres més exquisides de l'època medieval (GUDIOL 1918-1920: 68-78). Es diferenciaven dels hostiers perquè aquests presentaven una única cara gravada amb les sagrades formes.

El seu ús es documenta per primera vegada al costumari cluniacenc d'Udalric Bernat, redactat l'any 1071, on es descriu la recepta per elaborar neules amb uns motlles de ferro marcats amb lletres (*ferramento characterato*). També apareixen documentats a les fonts manuscrites catalanes com a part de l'utilitatge de cuina de les institucions civils i religioses, i de les famílies benestants: a l'inventari dels béns de la cambra de Ramon Berenguer III, redactat amb posterioritat a l'any 1134, es registra un neuler de ferro, i a l'inventari de béns del donzell Lluís des Valls, efectuat l'any 1518, hi consten documentats «huns neulés de sucre» i uns altres «per a ffer neules de pasta» (BOLÓS 2014: 1514). A la sagristia de Santes Creus s'hi guardaven «uns neulers de acer molt bons per fer osties» (DOMÍNGUEZ 1954: 34). Aquesta cita evidencia una confusió terminològica originada per les similituds entre els motlles i els processos de cocció d'ambdós productes. Josep Gudiol va donar a conèixer un magnífic neuler conservat a Santes Creus que podria correspondre a un dels citats a l'esmentat inventari. Fou encarregat per Andreu Porta, abat del monestir entre els anys 1380 i 1402, i constitueix un exemple de l'alta qualitat artística que assoliren aquestes produccions a l'edat mitjana (BOFARULL 1876-1878: 64; GUDIOL 1918-1920: 75 i 76, fig. A, p. 68). Jaume Roig al seu *Spill o Llibre de les dones* (1460) explica que els hostiers eren forjats pels ferrers: «...cobrant la forma / segons la norma / que en l'hostier / per lo ferrer / era esculpida, / arredonida / com fon primera / hostia vera / la qual sumi» (vs. 3891-3899).

Si bé tots els ferrers eren capaços d'enfrontar-se amb èxit a la confecció del motlle, només una minoria disposava de l'habilitat i la destresa necessàries per gravar-hi les escenes. Ho constaten els hostiers i neulers conservats als nostres museus, on conviuen execucions tosques i maldestres amb altres d'acurades i precises, properes a les obres d'orfebreria. Les primeres delaten la mà d'artesans amb coneixements limitats de dibuix i gravat, i corresponen segurament a ferrers d'obra grossa d'un entorn rural o de muntanya. N'és un exemple Pere Sarradelboix de Vic, traspassat a primers de març de 1400, que al seu obrador hi tenia objectes tan dispars com un hostier, diverses peces de bombardera, canelobres i eines per treballar la terra (GUDIOL 1918: 75). Els segons, en canvi, són obra de professionals altament especialitzats en el gravat sobre metall: els «talladors de ferros», altrament denominats *incisori* o mestres d'entall (ESTRADA 2015: 279-283 i 344-355).



Capçal A



Capçal B

Cara interna decorada del neuler (capçals A i B). Segle XIV. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 1081. Fons Bisbat de Girona.

Els talladors de ferros acostumaven a ser argenters que, a més de la tasca pròpia del seu ofici, gravaven hostiers litúrgics, neulers, encunys d'estampació i matrius de segell. Treballaven amb punxons, cisells, burins, llimes i compasos i tenien un repertori ornamental i epigràfic que ha deixat un rastre identificable en tots aquests objectes. Sabem, per exemple, que l'any 1340, l'argenter barceloní Jaume Gràcia obrà uns «motles de ferre» i unes «bolles» per a la Seca de Barcelona (ESTRADA 2012: 257-258 i ESTRADA 2015: 281). I que el 9 de maig de 1478 el també argenter Joan Palau cobrà quinze sous per «tres sagells ab les armes de santa Eulalia lo quals sarvexen per sagellar les lacansias de les sposalles» (Arxiu Capitular de Barcelona, *Llibre d'Obra de la Catedral*, 1477-1479, fol. 85v).

A les societats rurals, on l'especialització del treball estava molt menys desenvolupada, el gravat sobre metall l'assumien els ferrers locals: l'any 1373, els cònsols de la vila de Bagà encarregaven al ferrer Ramon Sunyer dos segells per timbrar els draps produïts pels paraires locals (SERRA I VILARÓ 1989, II: 397).

La recepta per fer neules i postres afins es documenta en diverses fonts escrites d'època medieval i moderna: la pasta de farina s'estenia amb una cullera sobre la cara interna del capçal del neuler, prèviament escalfat. Tot seguit, es tancaven els braços i es fixaven amb l'argolla situada a l'extrem. El capçal es col·locava sobre el foc dels fogons o d'un foc a terra i, quan les neules estaven cuites, s'extreien curosament amb un ganivet.

A la taula del *Combat del Carnaval i la Quaresma*, pintada per Pieter Brueghel l'any 1559, s'hi representa una dona coent gofres amb un motlle de ferro.

1. La inscripció fou transcrita recentment per l'historiador Jacinto Bonales.

Bibliografia

- AMENÓS, Lluïsa. «Hostiers y neulers medievales del Museu Episcopal de Vic». *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, 1, 2005.
- AMENÓS, Lluïsa. «La forja». *L'Art Gòtic a Catalunya* (vol. 8): *Les Arts de l'Objecte*. Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2008.
- ARTIÑANO Y GALDÁCANO, Pedro Miguel de. *Exposición de hierros antiguos españoles. Catálogo*. Artes Gráficas Mateu, Madrid, 1919.
- BOFARULL, Antonio de. *Història crítica (civil y eclesiàstica) de Catalunya*, vol. V. J. Aleu ed., Barcelona, 1876-1878.
- BOLÓS, Jordi; SÁNCHEZ-BOIRA, Imma. *Inventaris i encants conservats a l'Arxiu Capitular de Lleida (segles XIV-XVI)*, vol. 3. Fundació Noguera, Barcelona, 2014.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús. «Un inventario de sacristía de Santes Creus (1574)». *Santes Creus. Boletín del archivo bibliográfico de Santes Creus*, 1, 1954. DURAN I SANPERE, Agustí. «L'art antic a l'església de Santa Maria de Cervera». *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, XXXII, octubre de 1922.
- DUVERNOY, Jean. *Régistre de l'Inquisition de Toulouse. 1273-1280* [inèdit]. ESTRADA RIUS, Albert. *La casa de la moneda de Barcelona. Els col·legis d'obrers i de moneders de la Corona d'Aragó* [tesi doctoral], Universitat de Barcelona, 2012.
- ESTRADA RIUS, Albert. *La Casa de la Moneda de Barcelona: Les seques reials i els col·legis d'obrers i de moneders a la Corona d'Aragó (1208-1714)*. Fundació Noguera, Barcelona, 2015.
- GUDIOL I CUNILL, Josep. «Barquillos y barquilleras», *Museum*, vol. VI/2, 1918-1920.
- GUDIOL I CUNILL, Josep. *Nocions d'archeologia sagrada*, 2 vol., Imprenta Balmesiana, Vic, 1933.
- GUDIOL I CUNILL, Josep. «Ferrers catalans anteriors al segle XVI». *De l'Art de la Forja*, 5, setembre de 1918.
- PALAU I BADUCELL, Josep Maria. *El bisbat d'Urgell a l'inici del segle XIV (a través de la visita pastoral de 1312 a 1315)* [tesi doctoral], Universitat de Barcelona, 2016.
- SERRA I VILARÓ, Joan. *Baronies de Pinós i Mataplana. Investigació als seus arxius. Institucions Socials*, 3 vol. Centre d'Estudis Baganesos, Bagà, 1989 [Edició original: 1947].

Llapis de colors

Text: IRENE FORTS I PLANA

Jaume Serra Martí, *Calçó*

1970

Mixta i objecte sobre fusta

79,5 x 90 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 134.703

Dipòsit Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional Art

Arnau Puig, filòsof, sociòleg i crític d'art, va escriure el següent al catàleg de l'exposició *Calçó*, un art amagat en referència a la pintura que aquí es presenta: «[...] *Llapis de colors*. L'explicació que en dóna en Jaume és versemblant i indubtablement és real. Parla dels afusellaments que ha vist: els homes davant d'una paret nua, blanca —afegeix en *Calçó*—, l'escamot d'afusellament al davant; uns instants després, la paret tacada de sang i plena de forats. Doncs bé, d'aquest record que el pertorba en farà un *collage*, muntarà un *collage*. Un bon dia, pels anys seixanta o setanta —potser també en un altre moment, perquè la cronologia estricta no és pas el més important en una obra que es va fent segons sentiments, sensacions i necessitats expressives i no pas per complir uns terminis expositius de mercat—, *Calçó* nota que ha de realitzar un quadre que plasmi aquell record que el turmenta; és expeditiu: prepara una tela, cerca un conill i un caçador; fa que el conill passi ben arran del quadre i que el caçador dispari i el mati. Resultat, la tela tacada de sang i plena de forats. Si es tracta d'una pintura, doncs aquí la tenim; però és més: dels forats dels perdigons en poden sortir els colors per fer l'art».¹

1. PUIG, Arnau. «L'Arbúcies viva. De la naturalesa pictòrica a l'exasperació. (Un relat a partir de les pintures de Jaume Serra Martí, "Calçó")». Catàleg de l'exposició *Calçó*, un art amagat. Museu d'Art de Girona, 2005, p. 15.



Vaig tenir la sort de viure una experiència extraordinària: coordinar una exposició que faria sortir a la llum un conjunt d'obres que portaven seixanta anys amagades i treballar al costat d'un artista arbucienc —com jo—, que presentàvem com «una jove promesa de 92 anys», un home que em semblava un savi. I a la seva manera, ho era.

Jaume Serra Martí (1914-2009), de nom artístic Calçó, era el propietari del cafè Can Torres, el bar del poble, actualment regentat pel seu net, el lloc on quedàvem per fer el toc abans de sortir a sopar els divendres amb les amigues, el bar on fèiem el vermut amb la família per les Enramades, el bar on vèiem el futbol, on a l'estiu preniem una copa al jardí, a la fresca... Can Torres era, i és, el Bar, i ningú s'imaginava que en Jaume, després de servir cafès, de fer tertúlia amb els clients i treballar darrere la barra, es refugiava a pintar en secret, a l'altra banda del jardí del mateix local, dins el seu estudi. Durant seixanta anys va pintar de forma anònima i secreta dedicant temps a la seva gran passió, la pintura, però combinant-la amb la feina de cafeter. Deia que «sense pintar i sense prendre cafè, jo no viuria, ja m'hauria mort». Doncs va viure fins a l'edat avançada de norantacinc anys pintant fins al darrer moment i prenent cafè.

Va ser l'any 2005 quan la gent del Museu Etnològic del Montseny va descobrir el secret d'en Jaume i, juntament amb el Museu d'Art de Girona, es va prendre la decisió de mostrar-lo a tothom amb l'exposició *Calçó, un art amagat*, la primera exposició del pintor d'Arbúcies, en la qual vaig tenir el plaer de participar. Em va fer una il·lusió especial formar part d'aquell projecte: finalment l'art d'en Calçó, després de sis dècades a l'ombra, trobava l'espai públic que mereixia.

Els mesos previs a la inauguració de la mostra van ser intensos: calia fotografiar les obres per al catàleg, seleccionar-les i fer-ne un inventari. Visitava sovint l'estudi de l'artista i em meravellava veure'l moure's, enèrgic i àgil als seus noranta-dos anys, enmig d'aquell caos tacat de pintura. A prop de la finestra hi havia una taula plena a vessar de tota mena de coses: pots de pintura, pinzells secs, cartrons, diaris, caixes amb llapis i retoladors, fustes, papers, eines, més pinzells... Malgrat el desordre tot semblava estar al seu lloc. A l'altre costat de la sala hi havia les obres, quadres i més quadres recolzats uns en els altres, esperant ésser descoberts, impossible saber quants anys feia que no els movia ningú. En Jaume els anava traient i explicava l'anècdota, la història, la idea o la reflexió, el que l'havia portat a pintar allò des de dins («jo sempre he pintat per a mi», deia, i això es notava en els seus quadres). L'obsessió per la guerra, que ell va viure, i les seves conseqüències (la fam, el terror, les catàstrofes), però també els temes d'actualitat i la realitat, com el desequilibri ecològic del planeta, les drogues, la prostitució o el seu entorn, el nostre estimat Montseny, són els temes que expressava



Jaume Serra Martí (Calçó), *Llapis de colors* (detall), 1970. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 134.703. Dipòsit Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional Art.

a través de la seva pintura. Temes que el preocupaven, que tenia al cap i que arribava a plasmar a través de l'observació, l'escolta, la lectura i l'anàlisi de la realitat del seu temps, però sempre amb un esperit crític.

Calçó era exigent i pintava i repintava la mateixa obra moltes vegades fins aconseguir el resultat desitjat. Això explica el pes que tenien aquelles fustes (el suport que més utilitzava), amb un gruix considerable de pintura, que remenàvem mentre jo feia l'exercici d'annotar el títol, l'any, la tècnica i les mides de la pintura. Recordo especialment aquella tasca perquè en més d'una ocasió quan ja teníem la peça fotografiada i inventariada, l'endemà l'artista l'havia refet, l'havia modificat i n'havia canviat els colors o la composició per aconseguir el resultat adequat a la idea que tenia, la qual cosa ens obligava a repetir la fotografia de la peça. Era una lluita perduda: ja podies dir-li que no canviés res més que ell ho acabaria fent. Si durant més de seixanta anys havia fet el que realment li havia donat la gana, creant en solitari i seguint el seu instint, què el podia fer canviar llavors?

Després dels treballs de catalogació, de la preparació i l'edició d'un catàleg i de la selecció del conjunt d'obres que formarien part de la mostra i del muntatge, va arribar el millor moment d'aquell procés: l'exposició. No sé què deu pensar un artista quan veu ben disposats i col·locats els seus quadres a les parets netes d'un museu, alineats cronològicament o temàticament, tota la seva feina d'anys o d'una vida com era el cas d'en Jaume. En aquell moment vaig pensar que havia tingut molta sort de conèixer l'obra, però sobretot l'artista, en Calçó.

La mostra començava amb la seva primera pintura de 1943 i feia un recorregut fins a l'actualitat passant pels *collages* i els quadres amb objectes trobats dels anys setanta, un conjunt d'obres de les quals forma part *Llapis de colors*, la peça que es mostra aquí i que amb motiu de l'exposició va passar a ser fons del Museu d'Art. Com explica Arnau Puig al seu article, aquesta obra, com la resta d'obres de l'artista, va lligada a una vivència personal, la qual cosa explica la relació impulsiva i creativa de l'art d'en Jaume Serra. No pintava quadres per fer bonic sinó per pensar, per reflexionar. Tampoc es va guiar mai per tendències, modes o moviments artístics; va pintar sempre el que li venia de dins, el que sentia, i com ho sentia. El resultat és la seva obra: viva, sincera, expressiva, crítica amb la societat, lliure. Una obra que transmet angoixes, preocupacions i sentiments a través del color, del traç, del gest o bé de l'objecte que trobava o escollia expressament i col·locava a la tela. I això és el que tenim, el que ens ha deixat un artista que vam descobrir massa tard.

Plata. Les faules d'Isop
Text: JOSEP M. FONALLERAS I CODONY

Pere Vallmajó i Perpiña

1925

Coure repujat

46 cm Ø

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 244.841

Fons d'Art Diputació de Girona

Faula del «preciós» Vallmajó

Al coure de Pere Vallmajó, el primer que observes és la figura d'Isop, per descomptat. Però després et vas fixant en cadascuna de les dotze faules, comprimides en una imatge evocadora que o bé et transporta a una història coneguda o bé fa que t'interessis per quina mena de moral s'amaga rere l'antic relat. I, més tard, t'atures en la delicadesa extrema d'una cal·ligrafia discreta, clara, útil i bella alhora.

Ara les faules estan restringides pràcticament a un públic infantil, però hi va haver un temps en què eren el motor de reflexions filosòfiques que han perviscut al llarg de la història. Petites càpsules de sentit que ens han fet pensar des de fa més de vint-i-cinc segles, lliçons que romanen a la consciència de tots nosaltres com un ressort que engega el mecanisme. Costa imaginar la plata com una simple decoració, tot i que és molt probable, a aquestes alçades, que les mateixes faules siguin això: un element decoratiu.



Aquesta peça pesa més del que sembla en aparença. Vull dir que, quan la sospeses, et sorprèn que la plata, que havies vist només en fotografies, tingui tanta presència. Deu ser pel coure. Encara m'atreviria a dir més. Pel coure que ha emergit, com si l'operació del repusat hagués conferit al metall un pes específic superior al que tenia. Una càrrega simbòlica que procedeix del buidatge (si en podem dir així) i que fa que la presència (i el pes) augmentin precisament a causa de la filigrana artesanal. Repujar és «fer sortir a cops de martell un dibuix en relleu». És a dir, a diferència del que apreciava Miquel Àngel, no pas extreure del marbre la figura que hi jeu amagada (allò de foragitar tot el que sobra per fer visible el que ja hi era), sinó fer emergir del no-res, amb una tècnica depurada, allò que surarà per damunt de la superfície, fins aleshores plana. No soc un expert en aquest procés, però me'l puc imaginar. I m'embriega tant l'emergència dels traços com la permanència de la superfície que no ha rebut l'impacte de la mà de l'orfebre, perquè és en aquesta barreja d'estrats on resideix l'esperit de la peça. I m'apassiona també pensar en aquesta mena de treball a la inversa, en l'exercici constant i delicat, intens i continuat, sobre el coure, que és dúctil i tenaç alhora. Mal-leable i durador.

Fer sortir a cops de martell. I què fa sortir Pere Vallmajó, l'home que va treballar a redós d'un noucentisme casolà i tan pulcre, i que va participar en la Comissió del Patrimoni Artístic i Arqueològic de Girona (que va salvar tantes obres d'art l'any 1936), que va posar les bases del Museu del Poble, al Palau Episcopal on ara hi ha el Museu d'Art? Què va fer emergir a la plata de coure? Dotze faules d'Isop, repartides com si fossin les hores d'un rellotge al llarg de la circumferència, amb el poeta del VII aC presidint, al centre, una roda del temps, que és també un manual de conducta, com ho han estat les faules al llarg de tota la història, més de quatre-centes, atribuïdes a un grec potser tan inexistent (o de procedència tan confusa) com Homer. Hi ha, en aquesta plata, algunes de les faules més conegudes (com la de la guineu que no les pot haver i diu que són verdes o com la de la cigala i la formiga), però també d'altres de menys populars, que amaguen una moralitat apta per a tots els temps. La del gall i la «preciosa» margarita, per exemple, en la qual el gall afamat troba una pedra preciosa en un femer i es lamenta que ell no vol bellesa sinó menjar i que ella, la margarita, faria més bona fi si l'hagués trobat un joier que no pas en aquell niu de merda.

Justament aquesta part —la representació de la faula— és una mostra clara de les influències de Vallmajó. Segur que coneixia l'obra del bibliòfil Ramon Miquel i Planas, que havia publicat facsímils dels clàssics catalans i la sèrie anomenada «Històries d'altre temps». Entre les seves edicions hi trobem, l'any 1907, *Les faules d'Isop. Text català i gravats reproduïts de dues edicions gòtiques el segle XVI*. La plata de coure de



Pere Vallmajó Perpiña, Plata. Les faules d'Isop (detall), 1925. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 244.841. Fons d'Art Diputació de Girona.

Vallmajó reproduceix amb una gran precisió i amb una notable semblança les il·lustracions originals. Només cal fixar-se en el mateix Isop, malgirbat i geperut, que té les mateixes característiques (i el mateix vestit, les protuberàncies dels genolls, el cabell embullat) que les de l'«Esopus» del XVI. I també una manera igual de moure les mans. O en la faula del gall que dèiem. Vallmajó reproduceix l'animal, sí, però sobretot la gemma al femer (en forma de roda), el tancat de la granja, la porta, la casa, el paisatge del fons. Són ben curioses aquestes similituds. Atorguen alhora a la peça de Vallmajó un afegit de valor artístic que em sembla ben remarcable. No es dedica «simplement» a il·lustrar les faules, sinó que ho fa seguint un criteri, un pla artístic. Us convido a recuperar els gravats i a comparar-los amb la plata de coure. És una experiència magnífica.

Potser si Pere Vallmajó hagués trobat un «joier» que hagués valorat amb més estimació aquella «pedra preciosa», si les circumstàncies haguessin estat unes altres, potser ara estaríem parlant d'un artista majúscul. Ens quedem amb la delícia del coure repujat.



Pere Vallmajó Perpiña, Plata. Les faules d'Isop (detall), 1925. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 244.841. Fons d'Art Diputació de Girona.

Ruïnes termes romanes de Caldes de Malavella

Text: PERE CASTANYER I MASOLIVER, MARIA ROSA TORRESCASANA I BERTRAN

Alfons Gelabert i Buxó

1880

Llapis i pastel sobre paper

23,5 x 39,5 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 251.812

Fons d'Art Diputació de Girona

Alfons Gelabert i Buxó (1840? - 1897) fou un pintor deixeble de Thomas Couture a París, representant de l'estil acadèmic, i també exercí de professor de dibuix a Girona. Així mateix, assumí el càrrec de president de l'Associació per al Foment de Belles Arts i fou fundador i director de l'Ateneu Gironí. En l'àmbit polític, fou regidor de l'ajuntament i cònsol de França entre els anys 1885 i 1897. El Museu d'Art de Girona custodia més obres seves, entre d'altres: *Plaça de Sant Marc de Venècia*, *Novici caputxí estudiant*, *Tipus del país*, etc. A més d'aquestes obres també va fer altres dibuixos a llapis i sobre paper d'altres temàtiques, com les ruïnes de les termes romanes de Caldes de Malavella, una obra que ens proporciona una visió de l'estat d'aquest singular monument arqueològic vers la fi del segle XIX. D'aquest mateix pintor el Museu d'Art de Girona conserva un segon dibuix a llapis sobre paper, concretament *Caldes de Malavella* (Núm. reg. 251.811), que tracta igualment de les termes d'*Aquae Calidae*.



El dibuix d'Alfons Gelabert es pot identificar, sense cap mena de dubte, amb les ruïnes de les termes romanes de Caldes de Malavella conservades a l'anomenat Puig de les Ànimes. La presència d'unes termes d'època romana en aquest indret obeeix al fet que aprofitaven un dels brolladors o surgències naturals d'aigües minerals que, de manera similar al que succeeix encara avui, tindrien unes virtuts curatives i guaridores.

Pel que sabem, l'antic assentament romà de Caldes de Malavella comptava amb dues instal·lacions balneàries destinades a l'aprofitament de les aigües termals. Les més importants i també més conegudes són les conservades al turó de Sant Grau, que es troben en un estat de conservació notable i de les quals coneixem sobretot la gran *nataio* central, així com també la galeria porticada perimetral. Les excavacions arqueològiques fetes en aquest punt a finals del segle XX permeten datar-ne la construcció vers mitjan segle I dC.

El dibuix del pintor Gelabert té un especial interès des d'un punt de vista històric i documental, perquè il·lustra justament un segon conjunt termal situat en un dels altres turons de la vila de Caldes, el del Puig de les Ànimes, al nord del nucli urbà (Merino, Nolla, Santos 1994, 51-56). Es tracta de la representació d'una piscina, també de dimensions considerables, bastida amb grans blocs escairats de pedra que dibuixen una graderia perimetral formada per tres graons i pavimentada amb lloses rectangulars. Tant l'emplaçament com els paral·lels d'aquest tipus d'estructura suggereixen una atribució plenament romana.

La il·lustració de Gelabert és un dels pocs documents conservats d'aquesta edificació, que va quedar destruïda per les obres de remodelació realitzades en aquest turó a mitjan segle XX. El dibuix es va fer molt probablement poc temps després de la descoberta de la piscina, que es va produir l'any 1880 en el marc d'uns treballs d'urbanització. La presència dels pilons de terra procedents de l'excavació que s'observen al dibuix així ho confirmarien. De la descoberta del jaciment en tenim constància a la crònica de la visita que va organitzar l'Associació d'Excursions Catalana, on es publica també un dibuix de la mateixa piscina fet per Joan Arzave (Lletget, 1881). No fou fins poc temps després, l'any 1911, que es publicaria també el dibuix a llapis d'Alfons Gelabert (Botet i Sisó, 1911, 970).

Per les descripcions més detallades del monument que en fa T. Lletget (1891), sabem que la piscina central amidava exteriorment 9 metres de llarg per 5,76 metres d'amplada. El fons tenia unes dimensions de 7,45 metres per 4,40 metres. Per accedir a l'interior es disposaven tres graons perimetrals, d'alçades variables i que marcaven una profunditat màxima d'1,05 metres.



Alfons Gelabert i Buxó, *Ruïnes termes romanes de Caldes de Malavella*, 1880. Museu d'Art de Girona Núm. reg. 251.811 Fons d'art Diputació de Girona.

El dibuix d'Alfons Gelabert permet veure també a la part central inferior d'un dels extrems un forat de forma circular. Pel que sabem, la piscina comptava amb dos forats, un per a l'entrada de l'aigua i l'altre, possiblement, per a l'evacuació. No obstant això, en una descripció més detallada efectuada l'any 1882 sembla que, a més de la piscina, es van descobrir també les restes d'un canal d'uns 5 metres de longitud fet amb blocs de granit, que començava en una surgència natural d'aigua i que serviria per omplir l'esmentada piscina (Vidal, 1882). Els pocs materials recuperats durant la descoberta de l'obra, com ara algunes monedes emporitanes, podrien indicar una cronologia molt genèrica del segle I dC, és a dir, un context molt semblant al de l'altre conjunt termal de Caldes de Malavella localitzat al turó de Sant Grau.

En resum, el dibuix d'aquesta piscina termal o *nataio* fet per Alfons Gelabert ha estat de gran ajuda per entendre i interpretar les restes arqueològiques que il·lustren els orígens romans del poble de Caldes de Malavella, així com també l'ús mil·lenari de les surgències naturals d'aigües minerals. Aquest antic nucli romà, del qual coneixem sobretot els dos conjunts termals esmentats així com la necròpolis de Sant Esteve, ha proporcionat diverses troballes arqueològiques puntuals al llarg d'aquest segle, entre les quals destaquen dues inscripcions del segle II dC que ens revelen el seu nom antic, *Aquae Calidae*, i que proven que en aquest moment gaudia de la condició de municipi de dret llatí. Els treballs arqueològics més recents realitzats en diferents solars del poble han permès identificar noves evidències d'aquesta *civitas* i permeten descartar definitivament l'associació amb el topònim *Aquae Voconniae* citat en els antics *itineraria*.

Bibliografia

BOTET I SISÓ, J. (1911). *La província de Girona*. Geografia General de Catalunya, dirigida per F. Carreras Candi, Barcelona.

LLETJET, T. (1881). Una excursió a Caldes de Malavella (20 de febrer de 1881), *Anuari de l'Associació d'Excursions Catalana* I, 156-173.

MERINO J., Nolla J. M., Santos M. (1994). *Aquae Calidae. Presència romana a la Selva, estudis i textos*, 3. Consell Comarcal de la Selva i Centre d'Estudis Selvatans.

VIDAL L. M. (1882). *Aguas termales de Caldas de Malavella. Provincia de Gerona. Memoria geológica*. Boletín de la Comisión del Mapa Geológico, XIII, Madrid.

www.museuart.cat

12 mesos, 12 obres és una compilació dels comentaris d'obres seleccionades el 2020 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.

ISBN 978-84-18986-32-1



9 788418 986321

