



Museu d'Art de Girona. 2024

12 | 12

mesos | obres

md'A Museu d'Art
de Girona

 Generalitat
de Catalunya



Museu d'Art de Girona. 2024
12 MESOS I 12 OBRES

PUBLICACIÓ

Edició i producció

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

Direcció

Carme Clusellas Pagès

Coordinació

Antoni Monturiol Sanés
Cristina Ribot Bayé

Autors dels textos

Erika Bornay Campoamor
Manuel Castiñeiras González
Marina García Carbonell
Núria Gironès Ors
Joan Miquel Llodrà Nogueras
Mercè Martínez Seguer
Francesc Miralpeix Vilamala
Mercè Pibernat Domènech
Jordi Puig Castellano
David Purull Soro
Alfons Romero Vidal
Xènia Sancho Espigulé
Glòria Tous Silvestre

Assessorament lingüístic

Anna Asperó

Disseny gràfic

La Fonda Gràfica

Autors de les fotografies

© Museo Nacional del Prado, Madrid
© Rafel Bosch

12 mesos, 12 obres

DL: GI 1374-2021

ISSN: 2938-1649



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 lucratius 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: Joan Orihuel i Bartra, *Marina* (detall). Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 250.188. Fons d'Art Diputació de Girona.

MUSEU D'ART DE GIRONA

Direcció

Carme Clusellas

Equip tècnic

Elena Boix, Aurèlia Carbonell, Pere Cañada, Antoni Monturiol, Cristina Ribot

Administració

Cristina Fernández, Ana Raya

Documentació i arxiu

Enric Leemans

Manteniment

Josep Clusells, Josep Sau

Servei d'atenció al públic

Teresa Herms, Mireia Llosas, Júlia Merino, Jordi Oliver, Pilar Ramírez, Pere Romans

Comunicació

Laura Bohigas (Puntdefuga, gestió cultural)

Activitats i educació

Marta Grassot, Paula Noguera i Marta Rosell
(Puntdefuga, gestió cultural)

Personal en pràctiques

Anna Aceña, Aina Baburés, Mar Juanola

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. 2024

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

ÍNDEX

Presentació	
CARME CLUSELLAS PAGÈS	11
Gener	
<i>Les heroïnes de Santa Bàrbara.</i> Carme Raurich Saba	12
Text: XÈNIA SANCHO ESPIGULÉ	
Febrer	
<i>Marina.</i> Joan Orihuel i Bartra	16
Text: MARINA GARCIA I CARBONELL	
Març	
<i>Avui del jovent.</i> Pilarín Bayés de Luna	20
Text: MERCÈ MARTÍNEZ SEGUER	
Abril	
<i>Càntir</i>	24
Text: ALFONS ROMERO VIDAL	
Maig	
<i>Lavatori dels peus (?). Fragment de relleu</i>	28
Text: MANUEL CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ	
Juny	
<i>Càntirs de bateig. Càntir femení / Càntir masculí</i>	32
Text: MERCÈ PIBERNAT DOMÈNECH	
Juliol	
<i>Sèrie «Lonchas», núm. 21</i>	36
America Sánchez (Juan Carlos Pérez Sánchez)	
Text: JORDI PUIG CASTELLANO	
Agost	
<i>Pasturatge.</i> Anònim	40
Text: FRANCESC MIRALPEIX VILAMALA	
Setembre	
<i>Sèrie Finestres.</i> Madola (M. Àngels Domingo Laplana)	44
Text: JOAN MIQUEL LLODRÀ NOGUERAS	
Octubre	
<i>Mediterrània.</i> Kima Guitart Comaposada	48
Text: ERIKA BORNAY CAMPOAMOR	
Novembre	
<i>Palamós.</i> Tino Soriano (Faustino Soriano Marco)	52
Text: NÚRIA GIRONÈS ORS	
Desembre	
<i>Hostier</i>	56
Text: GLÒRIA TOUS SILVESTRE I DAVID PURULL SORO	

Presentació

Presentem un nou *12 mesos, 12 obres*, el recull de les dotze fitxes mensuals que es difonen amb el nom genèric d'«Un mes, una obra» al llarg de l'any. La publicació és la compilació de les fitxes d'estudi que diversos especialistes fan d'obres i objectes, també diversos, del Museu d'Art de Girona. L'estudi mensual es difon en format digital i, al cap de l'any, se suma a la resta d'estudis que acaben conformant aquest compendi. Avui presentem el dotzè volum editat d'aquesta sèrie.

Com també és habitual, la selecció d'obres és variada, un reflex del que són els fons d'art que custodia i conserva el museu gironí. Així, en aquesta edició de l'any 2024, hi tenim escultures —en terracota i en marbre—, pintures, un dibuix, fotografies, un teixit de seda, cànirs —de ceràmica i de vidre— i, fins i tot, un hostier de ferro. Una bona varietat de materials, tècniques i resultats.

La cronologia que s'hi ressegueix normalment també és àmplia, si bé en aquesta edició se'ns proposa majoritàriament transitar pel segle XX, amb algunes excepcions d'obres del segle XVIII i, encara més excepcionalment, una obra del segle XII: un fragment de la desapareguda portalada del monestir de Sant Pere de Rodes. L'estudi d'aquest fragment, un dels pocs que es conserven, s'ha confiat a Manuel Castiñeiras, que justifica la temàtica del lavatori a la representació i alhora proposa una possible ubicació dins la hipotètica reconstrucció de la portalada romànica del monestir, obra pel reconegut mestre de Cabestany.

En aquest recull del 2024 també es produeix la felicitat coincidència d'un bon nombre d'obres de dones. L'escultura en terracota *Les heroïnes de Santa Bàrbara* (1952) de l'artista gironina emigrada a Argentina Carme Raurich, comentada per Xènia Sancho; la peça escultòrica de la ceramista Madola, comentada per Joan Miquel Llodrà; l'obra *Mediterrània*, una seda pintada per l'artista Kima Guitart, comentada per Erika Bornay, i un dibuix de Pilarín Bayés que, amb el títol de *L'Avui del jovent*, va ser portada d'un suplement del diari dedicat a aquest segment de lectors l'any 1984, tal com ens desvetlla Mercè Martínez a l'article. Les tres darreres obres formen part del Fons d'Art del diari *Avui* i van ser donades per les artistes per contribuir a la creació del primer diari en català després de la dictadura. Totes aquestes peces esdevenen un petit testimoni de la diversitat i l'interès de les artistes catalanes del moment.

Interessants també resulten les lectures dels estudis dedicats a obres que prenen com a subjecte la Costa Brava. Una d'aquestes anàlisis, a cura de Marina Garcia, ens apropa a la figura de Joan Orihuel, l'anomenat pintor de la postguerra, amb el comentari de l'oli *Marina* (1950), una vista particular i clàssica del Port d'en Perris, a l'Escala; l'altra, a cura de Núria Gironès, comenta la fotografia de Tino Soriano *Palamós* (1989), que ofereix una mirada més contemporània del paisatge de mar i roques. Una mirada fotogràfica original i plàstica com la de l'obra d'América Sánchez Sèrie «Lonchas», núm. 21 (1992), comentada pel també fotògraf Jordi Puig i Castellano.

També es poden llegir seguits els comentaris dedicats a tres cànirs de bateig. El primer ens l'ofereix Alfons Romero sobre un cànir de terrissa de Girona, envernissat i molt decorat; els altres dos, de vidre, són estudiats per Mercè Pibernat, que ens apropa a la tipologia dels cantirets sexuals, que tanta fortuna va tenir a la Catalunya del segle XVIII. De finals del segle XVII o començaments del segle XVIII també data la pintura sobre tela que comenta Francesc Miralpeix, una obra d'autor desconegut amb una escena pastoral, i ens descobreix com n'eren d'habituals les obres d'aquesta temàtica als interiors domèstics catalans de l'època. Finalment, és remarcable l'estudi d'un hostier de principi del segle XIX, a cura de Glòria Tous i David Purull, ambdós dedicats a l'estudi d'aquesta tipologia d'objecte que té els orígens a l'època medieval.

Tot això ho trobareu en aquest nou volum amb 12 estudis de 12 obres. Podeu entrar-hi de manera ordenada, llegint-los un darrere l'altre, mes a mes, de gener a desembre, o bé fer-ho de manera temàtica, agrupant-los com proposo, o bé de manera aleatòria. Feu-ho com vulgueu, però llegiu-los, no deixaran de sorprendre-us i de ben segur descobrireu aspectes desconeguts de cadascuna de les obres seleccionades.

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

Les heroïnes de Santa Bàrbara
Text: XÈNIA SANCHO ESPIGULÉ

Carme Raurich Saba

1952

Terracota

52 × 31 × 26 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 131.271

Fons d'Art Diputació de Girona

Carme Raurich Saba fou una escultora catalana nascuda l'any 1920 a Caldes de Malavella que inicià la seva trajectòria artística durant el primer franquisme. Raurich va estudiar escultura a l'Escola d'Arts i Oficis de Barcelona amb l'ajuda econòmica que li va proporcionar la Diputació de Girona i va ser prolífica en la participació en exposicions i concursos, tant a Girona com a Barcelona. En ambdues ciutats, Raurich va ser reconeguda per la crítica i els cercles artístics, fins i tot va rebre encàrrecs de la Diputació de Girona. Malgrat tot, la difícil situació de postguerra va empènyer l'escultora a emigrar a l'Argentina, juntament amb la seva mare i la seva germana menor, Isabel, aconsellades per l'altra germana, Lluïsa, que ja hi vivia amb el seu marit des de feia uns anys.

A l'Argentina, Raurich va abandonar l'estil figuratiu per endinsar-se en les formes de l'avantguarda, però sempre va mantenir les figures femenines com a tema principal de la seva obra. Tot i això, les figures femenines de Carme Raurich disten de les figures femenines que s'han creat sota el cànon artístic establert per la cultura patriarcal, ja que fan referència a la identitat femenina, com el conjunt de *Les heroïnes de Santa Bàrbara*.



Tres figures femenines en posició de defensa representen la Companyia de Santa Bàrbara, un grup de dones gironines que voluntàriament van participar en la defensa de Girona durant el setge de les tropes napoleòniques sobre aquesta ciutat, en el marc de la Guerra del Francès (1808-1814). Carme Raurich va escollir representar les heroïnes de Santa Bàrbara per presentar-se al concurs-exposició de pintura i escultura de la ciutat de Girona intitulat *Inmortal Girona*, dut a terme l'any 1952. Carme Raurich sovint va rebre premis i accèssits, com en aquest cas, ja que amb *Les heroïnes de Santa Bàrbara* va ser mereixedora d'un dels premis valorat en dues mil pessetes i el conjunt escultòric va ser adquirit per la Diputació de Girona.

Raurich va modelar les heroïnes amb terracota i en un estil noucentista de composició simple, exempta de detalls, d'estructura proporcionada i de volums rotunds. L'escultora va iniciar els seus estudis artístics l'any 1940, quan l'art academicista i d'exaltació a la tradició s'instaurava com l'oficial del règim, motiu pel qual els professors eren els escultors de la generació del noucentisme, de començament del segle XX. La nova generació d'artistes que estudiaven durant la dècada dels quaranta es van veure induïts a esculpir les seves obres en aquest estil figuratiu, tot i la necessitat de confrontar l'art academicista que impulsava la dictadura franquista.

Les heroïnes de Santa Bàrbara és un conjunt escultòric innovador, ja que són poques les representacions artístiques que s'han fet d'aquesta companyia de dones al llarg de la història de l'art: l'escultora va presentar-les en una postura de defensa activa, hieràtiques i corpulentes. Aquestes heroïnes s'enfronten a l'espectador amb la mirada fixa i l'expressió del rostre seriosa, mentre fan un pas endavant amb determinació i clouen el puny amb força, adoptant una actitud de guerreres. Les heroïnes que interpreta Raurich es distancien de la representació més popular d'aquest grup de dones, duta a terme pel pintor vuitcentista Ramon Martí Alsina, atret per la resistència popular del poble de Girona i de les heroïnes de Santa Bàrbara. A pintures com *El gran dia de Girona* o *Les heroïnes de Girona*, Martí Alsina representa aquestes dones amb expressions de patiment, carregant cossos de soldats malferits, duent cistells amb proveïments, abatudes pel cansament o, fins i tot, ferides de mort.

En canvi, les heroïnes que modela Carme Raurich, per la seva actitud imponent, poden ser incloses dins el gènere artístic de la *femme forte*, treballat durant la història de l'art per dones que interpreten la feminitat activa, vigorosa i exempta dels estereotips de l'estètica patriarcal, com és el cas de la Judit que va representar la pintora barroca Artemisia Gentileschi. Les *femmes fortes* eren un referent identitari per aquestes artistes i una afirma-

ció de la capacitat del gènere femení en qualsevol àmbit, fet que des de la societat se'ls negava.

Carme Raurich havia viscut en pròpia pell el menyspreu que patien les dones per la consideració d'inferioritat a la qual estaven sotmeses, especialment durant els anys de dictadura franquista. L'escultora explicava que la imaginació, la sensibilitat i la voluntat artístiques són facultats pròpies de l'ésser humà sense distinció de sexe, fet que volia demostrar a través del seu treball escultòric. És per aquest motiu que Raurich hauria volgut representar les heroïnes de Santa Bàrbara com a *femmes fortes*, per qüestionar el rol que la societat assignava al gènere femení i aportar un model de dones que discrepava de les funcions socials que se'ls havien adjudicat.

L'escultora va ser molt determinada a l'hora de defugir el destí que durant la dictadura s'imposava a les dones, basat en el matrimoni i la cura de la llar i els fills, per dedicar-se plenament a la creació artística, tot i que aquesta decisió la va portar a situacions humiliants, tal com la mateixa Raurich explicava. *Les heroïnes de Santa Bàrbara* de Carme Raurich podrien fer al·lusió a la lluita de les dones per obtenir els seus drets i el control sobre les seves vides, situació a la qual se sumava la dura postguerra i la gran escassetat de recursos.

Resulta interessant que Carme Raurich escollís tres figures femenines per realitzar el conjunt escultòric de *Les heroïnes de Santa Bàrbara*, ja que podrien ser una al·lusió a ella mateixa i a les seves germanes menors, Lluïsa i Isabel Raurich, que també es dedicaven a les arts (la primera va ser pintora i la segona escrivia poesia, contes i guions cinematogràfics). Les tres germanes estaven molt unides i s'ajudaven mútuament a avançar en un panorama artístic difícil i mancat de referents per a les dones, fet pel qual era fonamental crear una xarxa de suport amb altres dones. Així doncs, *Les heroïnes de Santa Bàrbara* podrien representar les germanes Raurich desafiant l'estructura social imposada per la dictadura.

L'art de l'escultora va evolucionar a formes que abraçaven l'avantguarda quan va emigrar a l'Argentina, a finals de l'any 1954, a causa del context artístic d'aquest nou país que, a diferència d'Espanya, permetia la difusió de la innovació artística. Tot i això, Raurich no va abandonar mai la representació de dones que formen part de la història, la mitologia o, fins i tot, l'entorn immediat de l'escultora, que són el punt focal de la seva obra.

En totes aquestes dones segurament l'escultora hi buscava referents. Per això, les representava amb agència i no passives. Pel que fa a *Les heroïnes de Santa Bàrbara*, Raurich les va fer emergir de la

història local a través d'una interpretació subversiva, pel seu posat desafiant i vigorós, que les converteix en inspiració tant per a ella mateixa com per a les dones d'aquesta terra. També les va presentar com una invitació a desafiar les convencions que pretenien clausurar-les a les llars i reprimir els seus desitjos. Amb aquestes heroïnes de Santa Bàrbara, Carme Raurich possiblement ens volia demostrar que la determinació i l'enginy no coneixen límits de gènere.



Diferents perspectives de l'escultura *Les heroïnes de Santa Bàrbara*, de Carme Raurich Saba, 1952. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 131.271. Fons d'Art Diputació de Girona.



Marina

Text: MARINA GARCIA I CARBONELL

Joan Orihuel i Bartra

c. 1950

Oli sobre fusta

37,5 × 55 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 250.188

Fons d'Art Diputació de Girona

Hemos sorprendido en un momento de febril actividad el estudio del pintor Orihuel. Como se advierte claramente, todos los discípulos, bajo la guía del maestro, siguen su trabajo codicioso de superarse en la consecución plena del arte pictórico, el supremo arte de la plasmación del color que tan extenso cultivo tiene en la afición artística gerundense.¹

L'obra ens presenta un dels racons més emblemàtics de la costa de l'Escala, el Port d'en Perris. Les barques esperen silencioses en un racó que antigament havia estat un dels punts neuràlgics de sortida de les embarcacions de pesca. Una evocació als temps en què les drassanes, situades a prop d'aquesta localització, bullien d'activitat amb la construcció de llaguts, bous, teranyines i bots. Un paisatge de marina que ens aproxima a un gènere del qual poc s'ha parlat quan ens referim a l'àmplia trajectòria artística de Joan Orihuel i Bartra (Barcelona, 1907 – Buenos Aires, 1992), recordat sobretot per ser el pintor de la postguerra a Girona.



Joan Orihuel ha passat als annals de la història de l'art gironí com a pintor de la postguerra. Precisament aquesta etiqueta, amb les connotacions que va agafar la seva obra al servei de l'Església i del franquisme, va contribuir al menysteniment per part de la crítica més punyent. La Girona grisa va pesar moltíssim en la carrera artística del pintor que, si bé es va fer un lloc en el mercat de l'art dins la burgesia del moment, no va ser entès per altres sectors que esperaven d'ell quelcom més i el trobaven poc creatiu, artificios i previsible.

La vocació didàctica, en canvi, li ha estat reconeguda. Va ser un gran mestre i d'ell van néixer grans artistes. La seva versatilitat i el coneixement de les diferents tècniques, apreses en època de joventut a l'Escola de Belles Arts de Barcelona, li van resultar útils per formar els alumnes. Aquesta virtut li va servir de mitjà per poder dedicar-se a la pintura durant tota la seva vida i mantenir-se actiu amb nombrosos encàrrecs per a particulars i institucions:

La primera impresión que uno saca al recorrer la sala es que Orihuel es indiscutiblemente un maestro de grandes facultades que no se estanca en un género, sino que los imagina todos con la misma habilidad.²

El seu mestratge va plantar una llavor molt important no només en terres gironines,³ sinó que també ho va fer traspasant fronteres: va crear una escola d'arts i oficis a Buenos Aires, on va viure des de l'any 1950 fins a la seva mort el 1992.

De la mateixa manera que s'ha parlat molt del seu vessant pedagògic en el camp de les belles arts, també han fet fortuna en l'imaginari col·lectiu els seus cartells, gravats i obra de gran format, que va passar a decorar espais prou coneguts per la població com l'església de Sarrià de Ter, Canet d'Adri o la Cambra de Comerç. En la pintura de cavallet, potser la més comercial, se li coneixen sobretot les pintures de caràcter costumista i retrats de caire academicista.

Dins una faceta menys explorada el trobem com a pintor de marines. De fet, una de les seves primeres incursions en aquest gènere es va poder veure en una exposició que es va celebrar la primavera de l'any 1934 al Saló Barcelona, on s'hi podien contemplar tres vistes del port de la ciutat.

Anys més tard, el 1945, amb motiu de les fires i festes de Sant Narcís, inaugura a Girona una exposició monogràfica dedicada als paisatges costaners, un fet que posa de manifest que aleshores ja posseïa, dins el

Joan Orihuel i Bartra, *Marina* (detalls), c.1950. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 250.188. Fons d'Art Diputació de Girona.



seu ampli catàleg artístic, diverses obres d'aquest gènere. Aquesta època coincideix amb el moment en què ja es troba instal·lat de manera definitiva a la Ciutat Immortal i la seva pintura és ben coneguda pels seus conciutadans.

Mucha gente, sin duda, habrá visto al ilustre pintor Orihuel armado de su paleta y caballete, los pinceles y todo el atuendo de artista, ocupando un lugar de nuestra ciudad o de sus bellos alrededores; pocos habrán dejado de verlo; pero sin duda muchos ignoraran el trabajo tal y como se lleva a cabo en el taller, donde son muy distintos los modelos que han de servir a la obra pictórica.⁴

L'any 1957, a propòsit de les seves incursions en els paisatges de mar, el pintor Ramon Reig l'inclou en la selecció d'obres de *La Costa Brava y sus pintores*, una de les primeres mostres organitzada a Sant Feliu de Guíxols per la Diputació de Girona dedicada als artistes que havien immortalitzat els racons del litoral de Blanes a Begur.

Entre la llarga llista d'obres exposades n'hi apareix una de Joan Orihuel titulada *El Portitxol de l'Escala* procedent, segons el catàleg, del Museu Arqueològic de Girona. Aquest fet ens posa sobre la pista de l'existència almenys d'una altra pintura dedicada a la costa escalenca, avui no localitzada, juntament amb la que ens ocupa en el present estudi. Pel que fa a l'execució d'aquesta pintura, veiem una pinzellada més pròxima a l'impressionisme que no pas al realisme al qual estem acostumats. Una munió de taques i traços de pinzell conformen, amb un punt de vista gairebé fotogràfic, un dels racons més emblemàtics de l'Escala.

En una carta enviada des de Buenos Aires l'any 1983 a l'historiador lloretenc Esteve Fàbregas i Barri expressava el següent:

No se puede imaginar lo que añoro esas playas y la calidez de la gente, y sus pescadores, la Caleta y toda su costa. Los gratos recuerdos me van acompañando hasta el fin de mis días.⁵

Un mar, el Mediterrani, que va viure els primers anys a Barcelona, després a Lloret i, un cop establert a Girona, no va deixar de visitar-lo per pintar *au plein air*. Una altra de les parts del calidoscopi d'un artista pluridisciplinari que es mereix una exposició monogràfica i un estudi més aprofundit.⁶

oficis a Lloret de Mar. Per un preu de 10 pessetes al mes, Orihuel hi feia classes de dibuix, pintura, escultura, relleu, forja, cartellisme, dibuix comercial i, fins i tot, tipografia. Alhora hi van impartir conferències diverses personalitats del món de l'art i el patrimoni, com l'arquitecte Bonaventura Conill Montobbio o l'escriptor i crític d'art vilanoví Joan Fabré i Oliver, llavors resident a Lloret, que va ser el secretari de l'escola.

4. «De Arte. Exposición Orihuel». A: *Los Sitios de Gerona* (19/05/1945), p. 2.

5. Carta de Joan Orihuel i Bartra a Esteve Fàbregas i Barri, 13 de juliol de 1983. Fons Fàbregas i Barri. S.T: 031.039.003 SAMLM, Servei d'Arxiu Municipal de Lloret de Mar.

6. Mesos abans del seu decés l'historiador Joan Domènech i Moner (Lloret de Mar, 1943-2024) m'havia proposat de començar a preparar una exposició sobre Joan Orihuel. Vagi aquest article en la seva memòria.

1. «Estudio-taller del pintor Orihuel». A: *Los Sitios de Gerona* (26/12/1945), p. 4.

2. «De Arte. Exposición Orihuel». A: *Los Sitios de Gerona* (19/05/1945), p. 2.

3. Nombrosos han estat les vegades que se l'ha recordat per ser el mestre d'artistes de la talla de Torres Monsó, Emília Xargay, Joaquina Casas, etc. L'any 1937, abans que la de Girona, va inaugurar la primera escola d'arts i

Avui del jovent

Text: MERCÈ MARTÍNEZ SEGUER

Pilarín Bayés de Luna

1984

Dibuix acolorit sobre paper

36 × 26 cm

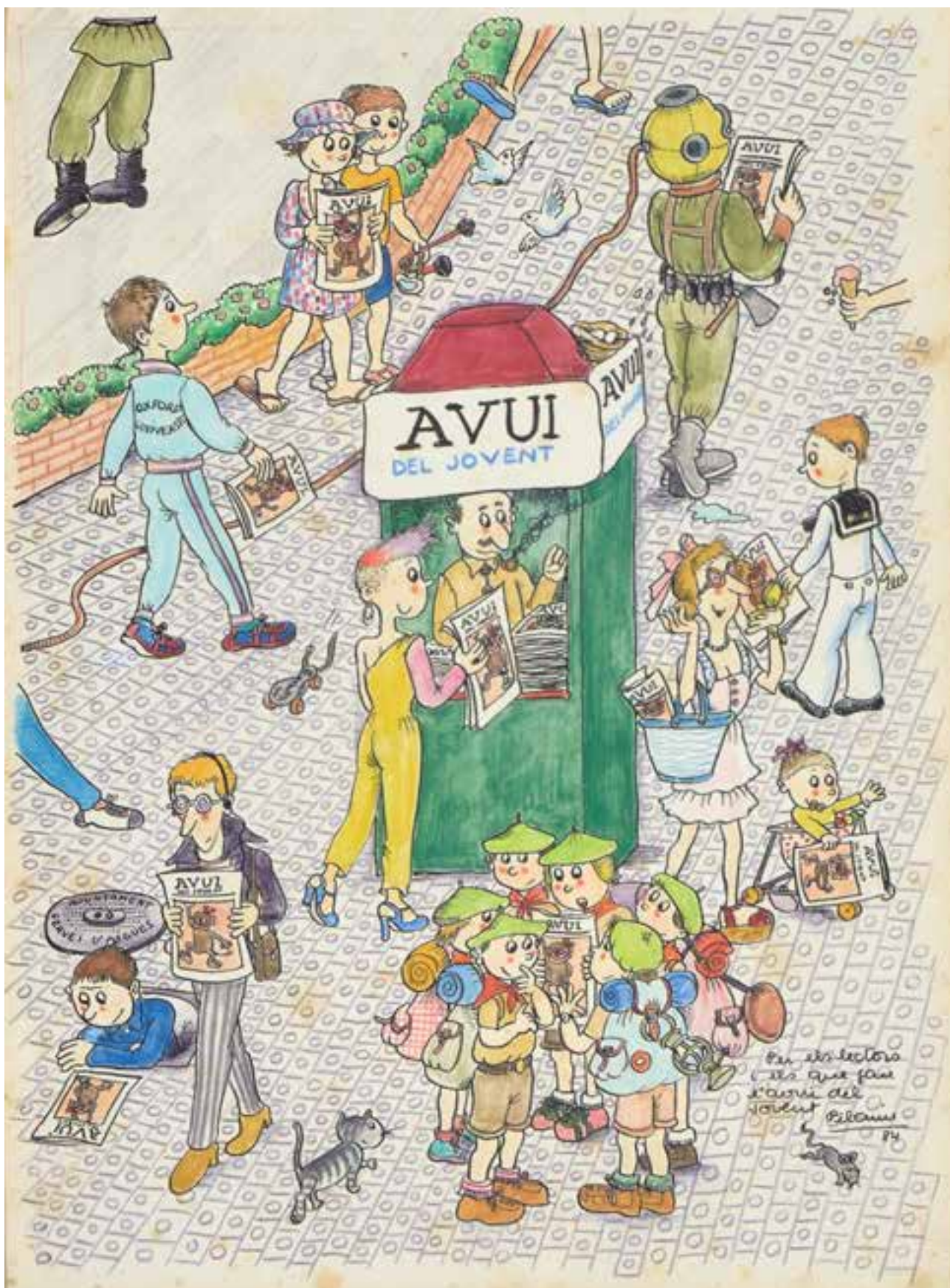
Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 137.539

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

He intentat fer meu el lema de *Cavall Fort* «amor i respecte per als nens que l'han de llegir», ben cert. Però també amor i respecte per un art, si voleu petit, el de la il·lustració, però que és el meu i en el qual he intentat donar el millor de mi mateixa.¹

Pilar Bayés de Luna (Vic, 1941), coneguda popularment com a Pilarín, és una de les il·lustradores més rellevants i prolífiques del nostre país, i una de les protagonistes de la recuperació de la il·lustració catalana després de la Guerra Civil. Besneta del paisatgista olotí Joaquim Vayreda i nascuda en el si d'una família de metges, va créixer en un entorn cultural que desvetllà el seu interès per la literatura i l'art, i en el qual, molt aviat, el dibuix esdevindrà la seva principal eina d'interlocució amb el món.

Durant el període de formació a la Facultat de Belles Arts de Barcelona (1959-1964), a través d'intel·lectuals com Joan Treumola, Albert Jané, Marta Mata i Andreu Dòria entrarà en contacte amb l'àmbit de la il·lustració infantil col·laborant, a partir de 1964, amb la revista *Cavall Fort* i amb l'editorial La Galera. Des d'aleshores, ha treballat per a un munt de revistes, setmanaris, diaris (*El Mot*, *Tretzevents*, *El Poble Català*, *El 9 Nou*, *Oriflama*, *El Correo Catalán*, etc.) i editorials (Narcea, Casals, Vicens Vives, Martí Casanovas, Claret, Eumo, Mediterrània, etc.), ha publicat més d'un miler de llibres i ha treballat en un ampli ventall de formats (il·lustracions literàries, auques, cartells, quadres, escultures, murals porcellànics, etc.), sempre amb el seu inconfusible estil colorista, detallat i amable, d'escenes protagonitzades per personatges de galtes vermelles, que l'ha fet valedora de nombrosos premis i reconeixements, recentment, el Junceda d'Honor 2023.



L'*Avui del jovent* (1984) és una de les obres de Pilarín Bayés que formen part dels Fons d'Art del diari *Avui*, juntament amb *L'escalada de Premsa Catalana* (1975), ambdues exposades a la mostra dual «Esclats d'un instant» del md'A, comissariada per Elina Norandi. La primera peça l'hem de contextualitzar en el període de gestació del diari *Avui*, que va fer la seva aparició la matinada del 23 d'abril de 1976,² amb tot l'entusiasme i l'expectació que suposà l'edició del primer diari en català després de la dictadura, amb la direcció de Josep Faulí i Josep Maria Cadena. La segona es correspon a l'etapa dirigida per Jaume Serrats (1982-1985), que incorporarà significatius canvis en el disseny gràfic de la publicació i introduirà noves seccions i suplement, com l'*Avui del jovent*, que apareixeria el 27 de febrer de 1983 i s'anuncià a la portada d'aquell diumenge com un dels elements del pla de millora de la nova direcció.³ Es tractava d'un suplement en color que incloïa reportatges, una historieta il·lustrada amb continuïtat cada diumenge, un conte escrit en exclusiva per autors especialistes d'aquest gènere literari i una agenda d'activitats per a joves. La il·lustració de Bayés fa clara referència a aquesta publicació tant en el contingut del dibuix com en la dedicatòria de l'autora, adreçada als lectors i a l'equip de redacció d'aquest suplement dominical.

Tot feia pensar que ens trobàvem davant d'una nova mostra de suport de la Pilarín a l'*Avui*, similar a aquella de 1975 que va quedar registrada en un extens llistat d'artistes, a les darreres pàgines de l'edició del primer número. Ara bé, ha estat el subtil perfil vermell que ressegueix i emmarca la part superior del dibuix el que esdevingué un indici que aquesta obra, a més a més, hauria estat publicada. Una recerca minuciosa a l'hemeroteca d'aquest suplement, a partir de la data de la dedicatòria i d'una escena ambientada a l'estiu, va tenir recompensa: la il·lustració havia estat portada de l'*Avui del jovent* del diumenge 8 de juliol de 1984 i precedia un reportatge sobre l'autora que, amb el títol *Una ninotaire amb grapa*, va realitzar Bru Noya. El text de Noya enllaça, quasi literalment, amb un dels primers articles que sobre Bayés publicà l'*Avui* el setembre de 1976, signat per Josep Maria Cadena i il·lustrat per un dibuix coral de Pilarín titulat *El país (aquest, no aquell)*. El reportatge analitza l'evolució de l'obra de la ninotaire, la seva gènesi com a dibuixant, el seu estil i col·laboracions. És en el darrer apartat del text on l'autor explica com se li encarrega l'obra a la il·lustradora durant una visita a la redacció i com la realitza:

Mira Pilarín, que voldríem que ens fessis un dibuix per a l'*Avui del jovent*. I Pilarín que obre la seva immensa carpeta negra [sic] i comença a treure els estris del seu treball. S'havia aixecat a les cinc del matí perquè havia de fer algunes gestions, però quan es tracta de dibuixar no s'ho pensa gens. A poc a poc el dibuix va agafant forma amb el toc característic i especial de Pilarín Bayés.⁴

En aquesta il·lustració l'artista organitza l'escena de manera quasi concèntrica al voltant d'un quiosc de

l'*Avui*, significatiu element de difusió que va fer la seva aparició el juliol de 1977, ubicat al passeig de Gràcia cantonada amb Casp, «una concessió que l'Ajuntament de Barcelona feia als diaris de la ciutat i que es va acabar eliminant»⁵ (FAVÀ, 2017: 126). A diferència de la bigarrada composició d'*El país (aquest, no aquell)*, com hem dit, una de les primeres il·lustracions que es publiquen de la Pilarín en aquest diari, la il·lustració de 1984 és més definida, compositivament més àgil i dinàmica, tot i comptar amb un bon nombre de figures i elements de tota mena que, com a les escenes barroques, generen una gran quantitat de línies de força dirigides a una multiplicitat de punts de fuga. En aquest àmbit compositiu de les escenes, Pilarín es declara hereva d'Opisso, Sempé i Lola Anglada, però també reconeix influències d'El Bosco, dels Brueghel, Fortuny i, fins i tot, dels grans musicals del cinema nord-americà.

Pel que fa a l'aspecte formal, el que defineix l'obra de Pilarín és la silueta, element que ella considera «sagrat»⁶ i que troba referents en l'estilitzada il·lustració d'Arthur Rackham o de Joan Vila d'Ivori. Silueta de traç precís i continu, delicada forma corba, com la que utilitza la ninotaire per caricaturitzar els protagonistes de l'escena de l'*Avui del jovent*, que no són altres que la pluralitat de destinataris de l'ampli ventall de temes que tractava el suplement, des dels reportatges fins a l'agenda d'activitats (concerts, cinema, intercanvi d'estudiants, excursions, cursets i tallers, etc.). Amb una gran minuciositat en els detalls, ja sigui de manera completa o a través d'el·lipsos visuals, els personatges de l'escena els caracteritza de tal manera que esdevenen veritables testimonis històrics d'aquella dècada de 1980, com el mariner i el militar que fan al·lusió al feixuc servei militar obligatori, la popular *mili*. Pilarín esdevé cronista gràfica del seu temps. Amb tot, l'escena irradia humor i festivitat dominical mitjançant la calidoscòpica composició d'accions d'uns personatges arquetípics i riallers, on sense jerarquia evident hi destaca l'individu amb escafandre, figura insòlita i paradoxal que eleva el to satíric de la il·lustració.

La figura humana és la protagonista de les il·lustracions de la Pilarín, tot i que sempre insereix a les escenes imatges d'animals, sobretot gats, pels quals sent una especial predilecció. En alguna ocasió, fins i tot, ha emprat les metàfores de l'aranya i del cavall de carreres per definir-se com a artista.⁷ En aquesta obra en concret, a més a més del feli, hi trobem un ratolí, uns

Fragment de portada de l'*Avui del Jovent* de Pilarín Bayés al diari *Avui* (8/7/1984) p.1. Ajuntament de Girona. Arxiu Municipal.



coloms i la imatge reiterada d'una mona, identificable a les portades de la representació del suplement. La figura de la mona no és tan freqüent a l'obra de la Pilarín, però sí que és força interessant perquè sovint la trobem relacionada amb autoretrats de l'artista, com si es tractés d'un *alter ego*, com l'ocell Loplop a les obres de Max Ernst o el cavall a les de Leonora Carrington. És el cas d'*El país (aquest, no aquell)* de 1976, on es representa Pilarín davant d'un llenç que porta per títol *Autoretrat* i hi apareix una mona pintant un quadre, o l'*Autoretrat* de 2011⁸ on es caracteritza protagonitzant una escena de circ envoltada d'un munt de mones o micos que li ofereixen una safata de tintes per beure, que després emanen a través d'uns dits perllongats en plomes estilogràfiques, singular al·legoria del seu procés creatiu. Un procés que en aquesta il·lustració inicià, com és característic en ella, sense esbós previ, siluetejant damunt el paper amb tinta xinesa negra, per a continuació omplir homogeniament els contorns amb llapis de colors d'una gamma cromàtica predominantment freda, però on destaca la taca magenta central, que intensifica el caràcter compositiu de l'escena. L'experimentació amb la tinta xinesa que començà a la dècada de 1960 evolucionà posteriorment a una tècnica mixta d'aquarel·les, llapis i retoladors, sense abandonar mai la tinta negra per a la silueta.

El suport⁹ i les col·laboracions de la Pilarín a l'*Avui* d'aquells anys responen al seu interès per a la recuperació de la cultura i la llengua catalanes després de la dictadura, objectius que compartia amb la publicació, a la qual s'ha mantingut assídua, reproduint-la en nombroses il·lustracions.¹⁰ Un suport que afavorí, també, la visibilització del seu treball en una època encara complexa per a les dones artistes. Un ideari al qual ha contribuït de manera significativa amb una obra que ha esdevingut memòria il·lustrada de la nostra infantesa. En una EGB encara sota els efectes d'un gris franquisme, Pilarín creà, en paral·lel, un acolorit i amable món d'evasió que ens endinsà en els trets característics de la nostra cultura. I és que un dels atributs rellevants de l'obra de Bayés és el caràcter didàctic.

Pilarín ha fet de la il·lustració el seu mitjà de comunicació més significatiu, i no només en l'àmbit professional, sinó també personal. En efecte, el dibuix esdevé una eina versàtil en mans d'aquesta artista que tant el pot utilitzar, amb un to satíric i divertit, per construir una escena o realitzar una espontània dedicatòria com, carregat d'emoció i delicadesa, emprar-lo per acomiadar els seus éssers estimats, modelant-lo en una darrera i càlida abraçada. I és que, tal com diu la Pilarín Bayés, «la il·lustració és la meua vida».¹¹

1. FERRER, M. A., i VIDAL, Jaume. *Pilarín: Amb barret... o sense*. Barcelona: Norma Editorial, 2013, p. 5.

2. L'arxiu de TVE Catalunya conserva un breu reportatge de la sortida del primer número del diari *Avui* on es fa evident l'entusiasta acollida del primer diari en català després de la dictadura: <https://www.rtve.es/play/videos/altres-programes-darxiu/arxiu-tve-catalunya-sant-jordi-primer-numero-del-diari-avui/6027278/>

3. *Avui del jovent*. A: *Avui* (27/2/1983), p. 1:

L'*Avui del jovent* és pensat com una eina més de la normalització de la llengua, adreçada especialment a un públic comprès entre els vuit i setze anys i com a complement de la seva formació d'aprenentatge de l'idioma una vegada assolit l'ensenyament del català o en català als centres escolars dels Països Catalans.

4. NOYA, Bru. «Una ninotaire amb grapa». A: *Avui del jovent* (8/7/1984), p. 3-4. Suplement del diari *Avui*, p. 43-44.

5. FAVÀ, M. *Diari Avui 1976-2009: entre el somni i l'agonia*. Barcelona: editorial Meteora, 2017.

6. BAYÉS, P. Entrevista de Mercè Martínez Seguer [gravació], 4 de juliol de 2023. Arxiu privat, Barcelona.

7. FERRER, M. A., i VIDAL, Jaume. *Pilarín: Amb barret... o sense*. Barcelona: Norma Editorial, 2013, p. 4. És en el pròleg d'aquest llibre on Pilarín fa la referència a aquestes dues metàfores: «Per començar em definiria amb dues metàfores animals a les quals com a il·lustradora estic acostumada. Em sento com l'aranya que per la seva pròpia naturalesa va traient de dins seu el fil per fer la teranyina. No para, no pot parar, no vol parar fins al límit de les seves forces, d'una manera obcecada i inexorable [...]. L'altra [sic] definició animal que donaria de mi mateixa és la del cavall de carreres amb molta experiència, que està tan tranquil menjant l'herba del seu prat, que no té gaire pressa per arribar a noves metes.»

8. *Autoretrat* (2011), 210 x 210 cm. Acrílic sobre taula. Autoretrat pintat amb motiu de la Medalla d'Or de la ciutat de Vic.

9. Segons Maria Favà al seu llibre *Diari Avui 1976-2009: entre el somni i l'agonia*, ja al març de 1975 Pilarín Bayés va col·laborar, juntament amb l'editorial Claret, el cantant i poeta Celdoni Fonoll i l'actriu Maria Plubins en un audiovisual que el Consell de Premsa Catalana va decidir fer per presentar el projecte del nou diari i que va tenir molt èxit (p. 49). Atenent a aquesta dada, el suport de la Pilarín a l'*Avui* hauria estat anterior al Fons d'Art.

10. Per exemple, el diari *Avui* el trobem reproduït a la il·lustració *Feminisme o masculisme?* (Pont/2, Eumo Editorial, 1984) o al seu llibre *1.000 motius per viure*, al capítol «Moments estel·lars de la meua vida» (p. 33).

11. BAYÉS, P. Entrevista de Mercè Martínez Seguer [gravació], 4 de juliol de 2023. Arxiu privat, Barcelona. Arxiu privat, Barcelona.

Bibliografia

Avui del jovent. A: *Avui* (27/2/1983), p. 41.

BAYÉS, P. *1.000 motius per viure*. Barcelona: La Galera, 2021.

BAYÉS, P. Entrevista de Mercè Martínez Seguer [gravació], 4 de juliol de 2023. Arxiu privat, Barcelona.

CADENA, J. M. «Pilarín Bayés». A: *Avui* (26/9/1976), p. 25.

CISQUELLA, G. *Sant Jordi i sortida del primer número del diari Avui*, 23 de juliol de 1976. Arxiu TVE Catalunya. Recuperat el 4 de novembre de 2023: <https://www.rtve.es/play/videos/altres-programes-darxiu/arxiu-tve-catalunya-sant-jordi-primer-numero-del-diari-avui/6027278/>

CODINA, M., FERRER, M. A., FORNÉS, E., HOMES, J., JANÉ, A., SALA, M., SOLÀ, X. i VIDAL, J. M. *Benvinguts al circ de la Pilarín*. Vic: Eumogràfic, 2011.

FAVÀ, M. *Diari Avui 1976-2009: entre el somni i l'agonia*. Barcelona: editorial Meteora, 2017.

FERRER, M. A. *La força de la il·lusió*. Barcelona: editorial Mediterrània, 1997.

FERRER, M. A. i VIDAL, Jaume. *Pilarín: Amb barret... o sense*. Barcelona: Norma Editorial, 2013.

GUTIÉRREZ, T. *Tot el que hem viscut. Converses amb Pilarín i Antoni Bayés de Luna*. Barcelona: Columna, 2014.

MUSEU D'ART DE GIRONA. *Esclats d'un instant. L'aportació de les artistes al Fons d'Art del diari Avui*. Girona: Museu d'Art de Girona, 2023.

NOYA, Bru. «Una ninotaire amb grapa». A: *Avui del jovent* (8/7/1984), p. 3-4. Suplement del diari *Avui*, p. 43-44.

Càntir

Text: ALFONS ROMERO VIDAL

s. XVIII

Terrissa engalbada i vidriada

28 cm d'alçada. 17,5 cm Ø màxim. 9,5 cm Ø base

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 250.170

Fons d'Art Diputació de Girona

Un cantiret de terrissa amb una funció ben especial

TIPOLOGIA I NOMENCLATURA

La peça presentada pertany a la tipologia del càntir, és a dir, un atuell amb cos, en general, més o menys globular, amb una nansa al capdamunt, un broc per emplenar-lo i un galet, en disposició oposada, per complir la seva funció més generalitzada, que és beure aigua a galet.

L'exemplar més antic de càntir trobat a Catalunya, en contextos arqueològics de datació fiable, és de la primera meitat del segle XIV (SANTANACH I ROSAL, 1979: 55). Ara bé, pel que fa al nom utilitzat per designar-lo, ha anat canviant. A finals del segle XVII, «càntir» substitueix «cànter clos» o «cànter obert» (ROMERO, 2006: 97) i no és fins als temps contemporanis que es fa la distinció entre «cànter» i «càntir».



DATAció

El protagonista d'aquest article pertany a l'obra terrissera gironina del segle XVIII, molt probablement de la segona meitat del segle. Ambdues afirmacions es poden expressar segons les nombroses troballes que s'han fet en diversos punts del nucli antic de la ciutat. Una de les més importants va ser el farciment d'unes voltes de Can Falló. La casa la va fer construir el canonge Rich, que la va posseir durant part del segle XVIII (SOLER, 1984: s/n). Com a dada complementària, si bé de cap manera determinant, cal citar que la mitja dotzena de peces datades que conec, pertanyents a aquest tipus de producció, se situen entre 1756 i 1790.

Malgrat tota la informació i proves indirectes acumulades per atribuir el tipus de terrissa policroma estudiada a Girona, encara ara hi ha corrents que són reticents a deixar de considerar un possible origen bisbalenc. El motiu és la troballa de safes i plats de característiques similars en voltes coetànies d'aquell centre terrisser. Tot i això, malgrat l'aparent semblança, hi ha alguns trets diferencials que són constants: el major pes de l'obra gironina, el tipus d'ala i de la base de les plates fondes —peça més emblemàtica de la producció esmentada (Fig. 1)— són les principals. A banda d'això, la quantitat de peces trobades a Girona és significativament superior a les que poden ser comparables trobades a la Bisbal.

FUNCIó

A banda de la principal funció dels càntirs, ja esmentada, n'hi havia de pensats específicament per a determinats oficis o ocasions. Aquest és el cas del càntir de pescador o de barca, amb base ampla i poca alçada per donar-li estabilitat, o el càntir de ferrer, amb dos

tarots per ruixar els cercols roents de ferro acoblats a les rodes dels carros, o el càntir regador per a jardiners i particulars. També se'n feien versions amb els brocs reforçats per a les feines de pagesia, o totalment envernissades per fer-los servir a l'hivern.

L'exemplar presentat era destinat, en canvi, a una altra funció ben diferent. Coneixem per diverses informacions (SEMPERE, 1989: 18) que en segles passats era freqüent un model de cantiret destinat a tirar l'aigua beneïda al cap del nadó en la cerimònia del bateig. Sempere ens diu: «[...] pràcticament tot centre terrisser gaudia d'un model bonic, tot ell envernissat i que denominaven càntir de bateig [...]». Segons informacions directes dels mateixos terrissers, en alguns centres el model de càntir destinat a aquesta funció es feia a motlle, amb la forma d'una petxina, símbol de la cerimònia del bateig. D'aquesta morfologia coneixem els de Solsona i Olot, amb vernís quasi negre al manganès —també hi ha dades de producció a Barcelona—¹ i els de pisa de l'Alcora (Figs. 2 i 3). El càntir podia ser de terrissa o vidre i, en aquest darrer cas, el coronament del tarot reproduïa el sexe del nadó (Fig. 4). En moltes comarques de Catalunya està documentat el costum —anomenat de formes diverses: «tirar bateig», «collir bateig», «plegar confits», «tirar batejada» (Olot)—, que consistia a llençar llepolies des del balcó i, finalment, el càntir que havia servit per portar l'aigua de batejar a casa.²

Hi ha força característiques del càntir estudiat que coincideixen amb la possibilitat que es tracti d'un càntir de bateig: la capacitat reduïda, el fet de ser totalment envernissat i molt decorat i, sobretot, les al·legories religioses que ostenta: «Maria Regina Celi» i «Jesus Maria Joseph» (Fig. 5). Ara bé, cal fer atenció a un altre ritu també molt estès antigament a Catalunya. Era el d'anar a recollir aigua beneïda a l'església amb

Fig. 1. Plata fonda de Girona del segle XVIII. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 130.603.



Fig. 2. Càntir de bateig en forma de petxina amb vernís al manganès. Tipus Olot.



Fig. 3. Càntir de bateig de pisa. L'Alcora, 1858-1895 (datat segons exemplar existent en el Museu Provincial de Castelló).



Fig. 4. Càntir de bateig per a una nena. Vidre bufat, segles XVIII-XIX.





Fig. 5. Inscripcions marianes sobre rètols excisos. Càntir (Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 250.170).

un cantiret per dur-la a casa i omplir les beneïteres que es penjaven al capsal del llit, beneir les cambres dels malalts o bé espargir-la pels racons de la casa, estables i corrals per foragitar el diable i els mals esperits (AMADES, 1982: 823). Aquesta pràctica era típica del Dissabte de Glòria o quan es beneïen les fonts. A la Terra Alta es guardava l'aigua beneïda durant tot l'any per si en feia falta més, però hi ha cites sobre aquesta pràctica a moltes poblacions catalanes, així com a Mallorca. Tot plegat ens fa pensar en el «càntir per l'aigua beneïta», esmentat a Avinyó, Barcelona, Esparreguera i Mataró (ROSAL, 2016: s/n), i que no hauria de tenir, necessàriament, una relació directa amb la cerimònia del bateig.

CONCLUSIÓ

Per les seves particularitats i inscripcions de caràcter religiós, hi ha moltes probabilitats que el càntir estudiat sigui un càntir gironí del segle XVIII dels documentats com a càntirs de bateig o bé càntir per a l'aigua beneïta. Tots dos estaven destinats a contenir aquest sagrat element, però s'utilitzaven en ritus i moments diferents.

Bibliografia

- AMADES, Joan. *Costumari català. El curs de l'any*. Barcelona: Salvat Edicions i Edicions 62, 1982, vol. II.
- ROMERO VIDAL, Alfons. «L'obra ollera i gerrera barcelonina (1404-1864). Ús i evolució de certes formes ceràmiques més representatives». A: *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, núm. 88-91 (2006), p. 56-122.
- ROSAL I SAGALÉS, Joan. *Índex analític d'esments sobre ceràmica catalana a les fonts escrites* (publicació digital). Associació Catalana de Ceràmica, 2016. Accessible a: <http://www.acatceramica.com/CA/11/Publicacions>.
- SANTANACH, J. i ROSAL, J. «Terrissa procedent de voltes del presbiteri de l'església del Pi de Barcelona». A: *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, núm. 67 (1979), p. 53-65.
- SEMPERE FERRÁNDIZ, E. *El llibre dels càntirs*. Barcelona: Edicions de Nou Art Thor, 1989, vol. II.
- SOLER MASFERRER, N. *La terrissa de la ciutat de Girona*. Girona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Diputació de Girona i Bisbat de Girona, 1984.

1. Al catàleg dels terrissers Fita de Barcelona, corresponent a l'any 1883, s'esmenta: «Un càntir amb el cos en forma de petxina dels anomenats d'Olot». Aquesta producció sembla que ja va desaparèixer poc després de la mort d'Antoni Fita. Activitat industrial al càrrec de la fàbrica: 1848-1864. DE LA FUENTE, Vicente. «Del taller a la fàbrica. Les ceràmiques Fita, 1803-1890». A: *Butlletí Informatiu de ceràmica*, núm. 119-120 (2019), p. 126.

2. CARRERA I ESCUDÉ, Manel. <http://www.festes.org/articles.php?id=1172>.

Lavatori dels peus (?). Fragment de relleu**Text: MANUEL CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ**

Mestre de Cabestany

c. 1163

Marbre

30 × 50 × 24 cm

Portalada de l'església monàstica de Sant Pere de Rodes (Alt Empordà)

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 131.787

Dipòsit del Ministeri d'Educació i Cultura

Aquest fragment de relleu marmori, atribuït al Mestre de Cabestany, procedeix de la façana occidental de l'església del monestir benedictí de Sant Pere de Rodes (Alt Empordà). La peça està clarament trencada, amb una forma irregular als laterals i a la cara inferior, i presenta una composició molt malmesa a la part frontal, amb figures que han perdut el cap. Al centre, hi ha un nimbe crucífer, que hauria de correspondre a una representació de Crist, i als costats, les traces de dos personatges, dels quals només el de la dreta conserva la part superior del cos. Està vestit amb indumentària eclesiàstica —una túnica amb el pal·li decorat per les lletres capitals P/A/X (amb la A quasi perduda)— i aixeca les mans a l'alçada del pit per mostrar els palmells en un gest que expressa diàleg i sorpresa. Encara que l'escena s'ha volgut identificar amb una representació de la *Traditio legis*, tot indica que estem davant l'episodi neotestamentari del Lavatori dels peus (Jn 13, 1-17), en el qual Crist s'agenolla, com un servent, per rentar els peus de l'apòstol sant Pere.



La peça va ser identificada a la dècada de 1970 per Joan Ainaud de Lasarte com a procedent de la portada de l'abadia empordanesa a la casa senyorial de Raset, al terme de Cervià de Ter, que aleshores pertanyia a l'escultor empordanès, originari de Navata, Antoni Casamor i d'Espona (1907-1979). Posteriorment, amb el progressiu desmembrament de la col·lecció Casamor, l'any 1995 va ingressar al Museu d'Art de Girona, per mitjà de la Generalitat de Catalunya, com a dipòsit del Ministeri de Cultura. Per Ainaud es tractava d'una *Traditio legis*, en la qual un Crist central lliura el volum de la llei divina a sant Pere en presència de sant Pau. Tanmateix, com va assenyalar Jaime Barrachina ni la composició ni els motius figuratius semblen confirmar aquesta interpretació, atès que en aquest tema iconogràfic el cap de Crist mai hauria d'estar per sota del dels apòstols. Per això, estariem més aviat, com es mostra al dibuix reconstruït, davant d'una figuració del Lavatori dels peus segons els models més difosos de la iconografia romànica, en la qual Crist es representa ajupit per sota de sant Pere, per mostrar humilitat i caritat, i assenyalar-lo com el seu successor. Així apareix en relleus contemporanis de les façanes occidentals de l'àrea occitana, com ara Saint-Gilles-du-Gard (c. 1160-1170) i Saint-Pons-de-Thomières (c. 1171), i als claustrs romànics del darrer quart del segle XII de San Juan de la Peña, Santo Domingo de Silos (galeria occidental) i la sala capitular de la catedral d'El Burgo de Osma.

La peça formava originalment part d'una sumptuosa portada romànica, plena de relleus narratius, estàtues, capitells i columnes majoritàriament en marbre, que separava la galilea de les naus de l'església monàstica de Sant Pere de Rodes. Aquesta façana, que s'articulava en una porta en degradació i dos timpans superposats a dalt, s'atribueix al Mestre de Cabestany i al seu taller. Es tracta d'un genial escultor anònim que va desenvolupar la seva activitat en el tercer quart del segle XII entre la Toscana, Occitània, Catalunya i Navarra, i que es caracteritza per una peculiar manera de treballar el marbre inspirada en l'art dels sarcòfags de l'Antiguitat tardana. La seva obra a Rodes es data cap a 1160-1163 a partir d'una notícia segons la qual l'any 1163 el vescomte de Peralada (Rocabertí) havia aconseguit del papa Alexandre III el patronatge de l'església del monestir després d'haver-la restaurat i retornat a la seva antiga esplendor. Malauradament, la portada, que devia ser conjuntament amb la del monestir de Ripoll la més prominent del segle XII català, es presenta actualment com un cos despullat. Després del trasllat de la comunitat benedictina de Sant Pere de Rodes a Vila-sacra (1798) i Figueres (1818), la façana va patir durant el primer terç del segle XIX una sèrie de vicissituds que en van accelerar el procés de destrucció, dispersió i venda, en el qual es barregen episodis de vandalisme i d'espoli amb el comerç d'art. El nostre relleu és testimoni d'aquesta desafortunada història, ja que l'estat irregular i fragmentari pot indicar que en origen pertanyia a

una peça de grandària major que possiblement es va trencar en caure a terra des de la façana, ja sigui com a conseqüència d'una acció de venjança antifeudal o com a fruit de l'espoli dut a terme per Narcís Casademont, que l'any 1832 va muntar una bastida per al desmuntatge de la portada. Cal recordar que cap dels relleus conservats de la façana de Sant Pere de Rodes presenta traces d'enganxalls metàl·lics al dors, de manera que les peces estaven muntades per superposició i encaixaven les unes sobre les altres pel seu propi pes, sense cap sistema d'unió a la cara posterior, com s'observa en el nostre relleu. Per tant, un accident en el desmuntatge podia comportar l'enderrocament d'una part del conjunt. A més, l'avidesa antiquària sembla haver-se acarnissat amb la nostra peça, atès que les figures van ser desposseïdes dels caps possiblement per nodrir el mercat. Això explicaria la quantitat de «caparrons tallats» atribuïts al Mestre de Cabestany i procedents de Sant Pere de Rodes que es conserven en col·leccions privades i museus d'arreu, com s'observa al mateix Md'A (inv. 132427) o en el conjunt de peces recentment ingressades al Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Malgrat l'estat fragmentari, el relleu del Lavatori dels peus constitueix un exemple del *modus operandi* del Mestre de Cabestany i de la temàtica neotestamentària, amb connotacions litúrgiques, que caracteritzava la portada de la galilea de Sant Pere de Rodes. En primer lloc, es tracta d'un alt relleu que cerca la tridimensionalitat. El marbre està cisellat en diversos plans, des del fons llis fins a la superposició progressiva d'elements ben esculpits en les dues figures: nimbe amb decoració perlada, creu, cos volumètric, mans aixecades mostrant els palmells, i els caps perduts que

Dibuix reconstruït de l'escena del Lavatori dels peus: Zoilo Perrino.





Dibuix reconstructiu de la col·locació de l'escena del Lavatori dels peus al timpà superior de la portada de Sant Pere de Rodes: Zoilo Perrino.

sobresortirien cap a l'espectador. En segon lloc, el gest de mostrar els palmells i la desproporció de les mans són un tret distintiu de l'obra del Mestre de Cabestany, que es troba en les figures de Maria del timpà de Cabestany (Rosselló) i del fust de San Giovanni in Sugana (Museo d'Arte Sacra, San Casciano in Val de Pesa, Itàlia), així com en un fragment desaparegut de la portada fotografiat per Josep Gudiol abans de l'any 1936 (Institut Amatller d'Art Hispànic, A-6886). De la mateixa manera, el minuciós delineat del nimbe, amb una decoració perlada interior, és idèntica a la del relleu de l'Aparició de Crist al mar de Tiberíades (Jn 21, 1-14), procedent també de la façana empordanesa (Museu Frederic Marès, inv. 654). En tercer lloc, l'ús epigràfic de caplletres carolíngies en les composicions, puntejades amb forats fets amb trepant, com es veu a la X del PAX, és també una característica de l'obra del Mestre de Cabestany a Rodes, com testimonia el relleu de l'Aparició de Crist o el recentment descobert *Titulus crucis* que coronava la creu de la Crucifixió del timpà inferior. La inclusió de la inscripció «PAX» obeeix a un interès per distingir la figura de sant Pere, atès que a les seves epístoles, l'apòstol fa servir, com Crist, aquesta mateixa salutació (1 Pere 1, 2; 2 Pere 1, 2).

Pel que fa a la col·locació original, el relleu formava part del timpà superior de la portada de Sant Pere de Rodes, on es desenvolupava tot un cicle neotestamentari molt centrat en els miracles de Crist, la seva Passió i Resurrecció, així com en els episodis on Pere, a qui està dedicada l'església, prenia un especial protagonisme. Gràcies a la lectura d'una inscripció repartida entre dos fragments pertanyents a una mateixa cornisa (Lapidari de Sant Pere de Rodes i Museu del Castell de Peralada), s'ha pogut confirmar que els relleus de les Noces de Canà i el Lavatori dels peus es disposaven en dos registres, l'un sobre l'altre. A la primera escena al·ludia el text de

l'orla superior de la cornisa —TANTUR RARI/ CURANT P[RO] CERES FAMU[LI] («uns pocs servents s'ocupen dels senyors»)—, mentre que el Lavatori està descrit en el text de l'orla inferior: DUODENIS UT CU/NCTOS LAVIT. UNUM DE FRATU («[Crist] va rentar els dotze junts. Un dels germans»). Per això, en correspondència amb l'epígraf, l'escena del rentament dels peus dels apòstols aniria en el registre inferior del timpà superior, directament recolzat sobre la cornisa que dividia els dos timpans.

L'escena del *pedilavium* funcionava també com un mirall de l'hospitalitat benedictina i els usos litúrgics de l'orde durant les celebracions pasquals. Segons la regla de sant Benet (cap. 53), l'abat i la comunitat havien de rentar els peus dels hostes. A més, des de l'alta edat mitjana era costum a Europa la celebració de *mandatum* durant el Dijous Sant al claustre dels monestirs: l'abat i el prior rentaven els peus de dotze pobres imitant la humilitat i caritat de Crist, com es recull, per exemple, al *Costumari de Sant Cugat* (1221-1223).

Bibliografia

- AINAUD DE LASARTE, Joan. «Un relleu inèdit del Mestre de Cabestany». A: *Locus Amoenus*, núm. 5 (2000-2001), p. 7-10.
- ALCOY, Rosa; CAMPS, Jordi; LORÉS, Immaculada. «Portada de Sant Pere de Rodes». A: *Catalunya Medieval*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1992, p. 68-77. [Catàleg d'exposició]
- BARRACHINA, Jaume. «Las portadas de la iglesia de San Pere de Rodes». A: *Locus Amoenus*, 4 (1998-1999), p. 7-35.
- BARRACHINA, Jaume. «L'espòli de Sant Pere de Rodes. De la col·lecció al museu». A: *La fortuna d'unes obres. Sant Pere de Rodes, del monestir al museu*. Barcelona, 2006, p. 113-142. (Quaderns del Museu Frederic Marès. Exposicions, 12).
- BARRACHINA, Jaume. «Elements de la portalada de Sant Pere de Rodes». A: CASTIÑEIRAS, Manuel; CAMPS, Jordi (coord.). *El Romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa. 1120-1180*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2008, p. 344-355. [Catàleg d'exposició]
- BARTOLOMÉ I ROVIRAS, Laura. *Presència i context del Mestre del timpà de Cabestany. La formació de la tradició clàssica d'un taller d'escultura meridional (ca. 1160-1200)*, 2 volums. Universitat de Barcelona: Facultat de Geografia i Història, 2010.
- CASTIÑEIRAS, Manuel. «Espurnes de marbre. La portada de Sant Pere de Rodes: Creació, narratives i evocacions». A: CASTIÑEIRAS, Manuel; CAMPS, Jordi (coord.). *Espurnes de marbre: El Mestre de Cabestany*. Barcelona: Artur Ramon Art, 2023, p. 48-77.
- CASTIÑEIRAS, Manuel. «Una nova peça del Mestre de Cabestany: el *titulus crucis* de la portada de Sant Pere de Rodes». A: *Locus Amoenus*, núm. 21 (2023), p. 7-22.
- LORÉS, Immaculada. *El monestir de Sant Pere de Rodes*. Bellaterra/ Barcelona/Girona/Lleida, 2002 (Memoria Artium, 1).

Càntirs de bateig

Text: MERCÈ PIBERNAT DOMÈNECH

Càntir femení / Càntir masculí

Segona meitat del segle XVIII

Vidre bufat amb aplicacions pinçades / Vidre bufat amb lacticini i aplicacions pinçades

22,5 × 14 cm / 33 × 13,5 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 3.276 / Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 14.511

Fons d'Art Diputació de Girona

Els museus catalans sovint conserven col·leccions d'objectes de vidre als seus fons¹. Una part provenen d'excavacions arqueològiques i una altra, molt significativa, de col·leccionistes privats que ja des de ben aviat van preservar aquestes peces de vidre sumptuari com a objectes de valor artístic. El Museu d'Art de Girona compta amb un conjunt prou representatiu de peces de vidre, que s'incorporen a la seva col·lecció des de l'inventari de l'antic Museo Provincial, creat al segle XIX.

Els dos càntirs de bateig, motiu d'aquest article, serveixen per posar en relleu uns tipus d'objectes que, a banda de les qualitats estètiques i característiques del gust barroc, ens informen de la història, la tècnica i la concepció primària del disseny i l'artesanía i, en definitiva, de costums i pràctiques de vida avui desapareguts.



Abans de centrar-nos en els cànirs de bateig considerem imprescindible contextualitzar el que ha representat l'aparició del vidre al món, fent un breu repàs a l'evolució històrica d'aquest material.

El vidre es defineix com una substància rígida no cristal·lina d'aspecte translúcid que sorgeix com a resultat de la fusió de diferents matèries a altes temperatures. Les qualitats intrínseques del vidre són la transparència, la impermeabilitat, la lleugeresa i la capacitat de no alterar ni els sabors ni les olors. Són aquestes característiques les que l'han convertit en un dels materials més utilitzats per fabricar tot tipus d'objectes amb multiplicitat d'aplicacions en diversos camps com ara l'òptica, la farmàcia, els miralls, els vidres per a tancaments en arquitectura i la bijuteria. En l'àmbit domèstic podem trobar ampolles, gerres, gots, copes, tasses, servidores, fruïteres, beneïteres, elements d'il·luminació, etc. A més, aquest material tan versàtil és reciclable i la seva transformació el fa indefinidament reutilitzable. Per contra, la seva fragilitat i la seva reciclabilitat per a una nova manufactura fan que els objectes de vidre històrics conservats siguin rars i, per tant, especialment preuats com a testimonis materials del passat.

Les fonts escrites ens indiquen que el procés d'obtenció del vidre es coneixia ja a Mesopotàmia des del segon mil·lenni aC, tot i que la manca de tecnologia per facilitar la fusió a altes temperatures en dificultava la producció massiva. Per això, aquest material es reservava exclusivament per a objectes de luxe de petit format. Aquests objectes de vidre procedents de la Mediterrània oriental són dels primers que arriben a la península Ibèrica mitjançant el comerç. Solen ser flascons fabricats amb vidre modelat sobre un nucli de sorra endurida, usats com a contenidors d'olis o cosmètics.

Certament, però, la gran revolució és l'aparició de la tècnica del vidre bufat. Sorgeix a Síria al segle I dC i ràpidament s'estén per tot l'imperi romà. L'adopció de la tècnica del vidre bufat obre la porta a formats més grans i una producció massiva. Val a dir que els principis bàsics d'aquesta tècnica romanen pràcticament inalterables fins als nostres dies.

A Catalunya hi ha molts exemples de jaciments amb restes de forns de vidre d'època romana que testimonien en una producció local. Amb la caiguda de l'imperi romà, el vidre passa a ser un material poc comú i les troballes són majoritàriament d'exemplars d'importació. És el cas del conegut com a bol de Besalú, una excepcional peça hispanoàrab del segle X, trobada a l'església de Sant Vicenç de Besalú, que es pot veure exposada a les sales del Museu d'Art de Girona.

La remuntada en la producció té lloc a finals de la baixa edat mitjana, moment en què el vidre més valorat a Europa és el venecià, que aconseguia un nivell de transparència, finesa i originalitat en les formes que no tenia competència. Als segles XVI i XVII, Catalunya es converteix en una de les zones on els vidriers treballen a *la façon de Venise*, imitant amb gran virtuosisme les peces venecianes, sense arribar mai a obtenir la transparència del vidre de Murà. El vidre català es caracteritza per una coloració melada groguenca que aconsegueix, això sí, unes parets extremadament fines i uns dissenys de gran qualitat.

La indústria vidriera catalana entra en recessió a mitjan segle XVII a conseqüència de la pèrdua del mercat que consumia peces de luxe elaborades a Catalunya. L'explicació la trobem en la irrupció de les fàbriques d'Anglaterra i de Bohèmia, que produeixen vidres de gran transparència i duresa, fet que permetia gravar-los i tallar-los. Aquests productors desplacen els principals centres europeus que tradicionalment s'havien dedicat a la producció vidriera. El vidre català deixa de ser demandat també per la cort espanyola a mitjan segle XVIII, en entrar en competència directa amb una de les manufactures reials creades per Felip V, la Real Fábrica de La Granja de San Ildefonso, a Segòvia. D'aquesta manera, les produccions catalanes queden relegades al mercat local, s'orienten a la demanda d'objectes d'ús quotidià i abandonen la producció més luxosa i refinada que s'exportava arreu. Progressivament, es deixen de fer peces d'estil venecià de caire sumptuari per passar a produir objectes d'ús més quotidià destinats principalment al consum de proximitat i que mostren una factura més tosca de parets gruixudes i formes pròpies.

Així doncs, arribats al segle XVIII la tipologia de les peces s'amplia amb noves formes com els candelers, els especiers i les beneïteres, entre d'altres, i es desenvolupen noves variacions d'objectes ja coneguts com els setrills, les ampolles o els flascons. Se segueix la tradició veneciana, especialment en la utilització del vidre blanc opac en la decoració de fils embeguts en les parets de l'objecte (lacticini)², però sense el virtuosisme del vidre de Murà. Es perd la influència estètica veneciana i es pren una deriva cap a decoracions més extravagants en consonància amb l'estètica del barroc de caire més popular.

A Catalunya, aquestes innovacions queden reflectides en tres tipologies que són les que identifiquen millor la producció de vidre vuitcentista: el porró, l'almonratxa i el cànir.

El cànir de vidre és un dels models autòctons més tradicionals i populars en el context català. S'inspira en el cànir de ceràmica però sense la seva funcionalitat. No té la capacitat refrescadora de l'aigua, no pot contenir una gran quantitat de líquid i, a més, sol



Càntir femení (detall). Segona meitat del segle XVIII. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 3.276. Fons d'Art Diputació de Girona.



Càntir masculí (detall). Segona meitat del segle XVIII. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 14.511. Fons d'Art Diputació de Girona.

necessitar un peu per garantir-ne l'estabilitat. El càntir de vidre és, doncs, un objecte de representació i d'aparador que es relaciona amb la celebració del naixement d'un infant i el sagrament del bateig.

A grans trets, el càntir de bateig es caracteritza perquè n'hi ha de tipus masculí i femení. Els dos gèneres es distingeixen per la nansa, que pot estar coronada per un gall o una gallina; per la forma del receptacle, arrodonit o cònic; o bé per la forma del broc d'omplir, que remet a la forma de cadascun dels sexes. Els dos càntirs del Museu d'Art són el compendi d'aquests trets formals i simbòlics i, alhora, són magnífics exemples de la factura tècnica i l'estètica de l'època.

El **càntir de tipus femení** (núm. reg. 003.276) presenta un dipòsit cònic amb nus abossat, que forma part del dipòsit, amb el peu afegit i ansa. El material és transparent amb tonalitats verdoses. És una peça de vidre bufat marcat en motlle d'estries verticals, amb afegits de matèria pinçada formant unes cresteries de vidre blau cobalt aplicades a la superfície del cos. L'ansa és oval i està rematada per la figura d'una gallina, flanquejada per cresteries. El broc de sortida és molt estilitzat i el d'omplir mostra estiraments amb forma ametllada (recordant el sexe femení).

El **càntir de tipus masculí** (núm. reg. 014.511) té dipòsit globular, nus abossat i peu troncocònic, amb totes les parts connectades. És de vidre bufat de tonalitats grises, de parets gruixudes amb impureses i bombolles d'aire. Presenta decoracions de lacticini en aplicacions de *retortoli*³ en franges verticals. També s'hi veuen figures geomètriques de blanc opali repartides pel cos de l'objecte. L'ansa anular de vidre transparent mostra també una espiral de lacticini i està coronada per la figura del gall de vidre pinçat. El broc de sortida és molt vertical i el d'entrada és de forma cilíndrica amb remat engruixit a l'extrem (recordant el sexe masculí).

En aquests dos exemplars, molt representatius de la producció catalana, hi perviuen les tècniques decoratives a la *façon de Venise*. És força habitual utilitzar la tècnica del lacticini en *reticello*⁴ o *retortoli*, de decoraci-

ons de filigranes de vidre blanc o vidre opali embegut en el cos transparent, amb la creació de línies ornamentals que recorren tot l'objecte. Els detalls decoratius de les peces també es realitzen mitjançant la tècnica d'afegir vidre en calent sobre la peça bufada, amb la formació de relleus amb formes emmotllades o bé pinçades i estirades de vidre transparent, vidre opac blanc o blau cobalt.

En definitiva, la producció vidriera catalana el segle XVIII adquireix un gust per la profusió decorativa que dona a les peces un caire escultòric, en la línia del gust venecià d'època renaixentista, però amb una interpretació molt menys canònica que porta l'estètica barroca al paroxisme.

1. Els museus catalans amb les col·leccions de vidre més rellevants són el Museu del Disseny de Barcelona i la Fundació Amatller, a Barcelona; el Museu del Cau Ferrat, a Sitges; la Fundació Museu de Peralada; el Museu del Vidre de Vimbodí i la col·lecció del Museu del Vidre de Bac de Roda.

2. El lacticini és una pasta de vidre blanca opaca amb la qual es decoren objectes de vidre.

3. El *retortoli* és l'aplicació del lacticini en filigranes que formen un dibuix de xarxa.

4. El *reticello* és l'aplicació del lacticini formant fils que recorren el cos de l'objecte.

Bibliografia

CARRERAS BARREDA, Jordi. *El vidre català*. Barcelona: Brau edicions, 2018, vol. II.

DOMÈNECH VIVES, Ignasi. «Vidrios españoles de los siglos XVI a XVII». *Frágil transparencia: Vidrios españoles de los siglos XVI a XVIII*. J.P. Philippart – Markus Mergenthaler, Knauf Museum, Iphofen. Dettelbach, J.H. Röhl GmbH, 2011.

GUDIOL RICART, Josep. *Monumenta Catalanae. Vidres catalans*. Barcelona: Alpha, 1936, vol. III.

*Matèries en fusió. El vidre a les col·leccions del Museu de Mataró. Dossiers*4. Museu de Mataró, 2023.

OLIVA PRAT, Miguel. «Catálogo de los vidrios del Museo Arqueológico de Gerona». A: *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 5 (1950), p. 113-157.

Vidrio español en La Habana s. XVI-XIX. Girona: Museu Castell de Peralada, 2019.

Sèrie «Lonchas», núm. 21

Text: JORDI PUIG CASTELLANO

America Sánchez (Juan Carlos Pérez Sánchez)

1992

Fotografia

43 × 60 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 137.596

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

America Sánchez (Buenos Aires, 1939) és un artista irònic, curios i versàtil amb una llarga trajectòria en el disseny, la fotografia, el fotomuntatge, la cal·ligrafia *outsider* i el dibuix. Instal·lat a Barcelona des de 1965, la seva influència en el desenvolupament gràfic català dels setanta als noranta és indiscutible, tant per la brillantor de la seva obra com per la seva feina com a docent. Ha estat reconegut amb diversos premis com el Premio Nacional de Diseño el 1992 i el Premi Ciutat de Barcelona el 2001. Ha celebrat exposicions retrospectives en institucions rellevants d'àmbit estatal i internacional. La seva obra es troba en col·leccions de renom com ara al Museu del Disseny de Barcelona, la Biblioteca de Catalunya, l'IVAM i el MoMA de Nova York. Retirat de la vida professional, en els darrers anys ha centrat el seu interès en la pràctica del dibuix.



L'America Sánchez que jo vaig conèixer està lluny d'aquell jove dissenyador argentí que va aterrar a la Barcelona de 1965 i que, en poc temps, es va convertir en protagonista visual de la ciutat a partir del seu treball en la creació de símbols, en la identitat corporativa, el cartellisme, la tipografia, la publicitat o el disseny editorial. Però la seva obra personal és molt més àmplia. Abraça el dibuix, la fotografia, el collage i, per sobre de tot, l'experimentació.

Us proposo uns exemples del seu treball que il·lustren trets que el defineixen:

1. La utilització de l'acumulació: Sánchez és un creador que sap aprofitar la quantitat com a recurs per aprofundir en la seva pràctica artística, com a *Floquet de Neu* (1971), on crea un mural a partir de 240 postals manipulades i on ja veiem la seva habilitat per transformar materials quotidians en una creació única i significativa.

L'obra culminant d'aquest tret característic és el llibre *Barcelona gràfica* (Gustavo Gili, 2001). Aquest treball ens mostra 2.000 imatges de la gràfica popular trobada als carrers de Barcelona. Aquí, l'autor fa una labor de documentació patrimonial excel·lent, que ha estat aclamada com una apologia als detalls que passen desapercebuts, alhora que celebra la vida i l'essència popular de la ciutat.

2. La reivindicació de la gràfica popular: el cartell del Mercat del Ram de Vic de l'any 2001. La proposta parteix de la cal·ligrafia que Francisco Epelde utilitzava per destacar les ofertes del dia a la botiga de queviures Lafuente del carrer Ferran de Barcelona. El dissenyador rescata i reinterpreta un element gràfic quotidià i l'incorpora a l'àmbit artístic.

3. L'experimentació: la seva habilitat per utilitzar diferents materials i formats, com a la sèrie «Polaroids SX-70». A través d'aquestes instantànies, America Sánchez ens convida a endinsar-nos en la seva visió íntima del món. Ens diu: «El polaroid permet, d'una banda, visualitzar la imatge d'una manera immediata i, de l'altra, dibuixar-gravar sobre la seva superfície i fer intervencions gràfiques amb grans possibilitats d'obtenir resultats casuals i atzarosos en els quals, després, poden afegir-s'hi tintes o pintures».

I, finalment, voldria recordar la impressió que em van provocar les primeres peces seves que vaig veure: les imponents imatges de la sèrie «Jamón Ibérico» (1998).

Però anem a la peça que ens ocupa. L'any 2008, Josep de Calassanç Laplana, director del Museu de Montserrat, em va demanar l'opinió sobre possibles projectes expositius de fotografia. Jo sempre defujo

les propostes clàssiques i, per tant, li vaig suggerir el treball d'America. La meua gran sorpresa va ser, uns mesos més tard, assabentar-me que «Lonchas» (1992) s'hi exposaria. La peça que ens ocupa pertany a aquesta sèrie.

La *Loncha* núm. 21 forma part del conjunt de talls d'embotit fotografiats amb la fredor d'un projecte científic, amb fons fosc, neutre, centrat. Un exercici molt plàstic on allò més interessant del procés creatiu és la decisió de fotografiar-ho.

Si analitzem la imatge veurem el següent: té un nucli de carn picada (vermella) barrejada amb fruits secs (verds). El nucli està envoltat d'una capa blanquinosa, possiblement a base de molla de pa, llet i ou i barrejada amb talls quadrats de carn no picada. Finalment, tanquen el cercle uns talls fins de cansalada a mode d'embolcall. Els ingredients estan agrupats amb voluntat estètica. A diferència d'un tall de llonganissa —on el carnisser només cerca el gust i és l'atzar el que acabarà generant l'estètica d'un tall d'embotit—, aquí estem davant no tan sols d'un exercici de mirar el que altres no miren, sinó d'un homenatge a l'estètica *outsider*, la del xarcuter, que només cerca l'aparença agradable d'un plat (estètica instantània), i no el de l'exercici pausat de l'observació que és el que ens proposa America Sánchez. Com en el cartell de Vic, el dissenyador rescata un element gràfic popular per incorporar-lo a l'àmbit artístic.

Quan em vaig topar amb America Sánchez, a mitjan dels noranta, ell ja tenia la feina feta, però seguia essent tan perillós com un nen amb un llapis a la mà. Sorneguer, t'escoltava, i et parlava de ballar salsa, del seu club de dibuix, mentre et proposava reptes, fins al punt que no sabies si parlaves amb l'amic o amb el mestre. L'any 1997, mentre jo feia les fotografies per al llibre *Jocs i Juguets*, ens vam trobar al Museu del Joguet de Catalunya, a Figueres. A mig dinar a Cal Gran de Lladó, a la consulta sobre com abordar el projecte, em va respondre: «Enquadra la imatge, busca l'equilibri fins que consideris que està bé, fins que ho donis per bo, i en el moment en què ja no tocaries res més, llavors, amplia una mica més (supera't!)». Sempre més he tingut en compte aquest consell.

La seva mirada única i la seva passió per l'art han inspirat i continuaran inspirant tots aquells que tenim el plaer de contemplar la seva obra, ja sigui en un museu o tot passejant pels carrers d'una ciutat.

Acabem amb un lema d'America davant del dubte del creador: «Tú hazlo. Y si no les gusta, que se jodan».



America Sánchez (Juan Carlos Pérez Sánchez), Sèrie «Lonchas», núm. 21 (detall), 1992. Museu d'Art de Girona, Núm. Reg. 137.596.
Dipòsit Generalitat de Catalunya.

Pasturatge

Text: FRANCESC MIRALPEIX VILAMALA

Anònim

Finals del segle XVII - començament del segle XVIII

Oli sobre tela

73 x 97 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 130.777

Fons d'Art Diputació de Girona

L'aspecte despreocupat de l'escena i l'habilitat més aviat maldestre del pintor que va realitzar-la no ens haurien de fer perdre de vista que es tracta d'una temàtica poc habitual en les col·leccions públiques dels museus catalans i, en conseqüència, una obra estimable de la pintura de temàtica de gènere del darrer terç del segle XVII. Dic en les col·leccions públiques i no pas en el conjunt de la producció artística a Catalunya entre els segles XVII i XVIII de quadres similars perquè els estudis de les darreres dècades duts a terme a partir d'inventaris de béns han demostrat que aquest tipus d'obres eren més habituals en l'interior de les cases del que podem imaginar-nos o deduir a partir de les poques obres conservades i conegudes.



Efectivament, tal com va demostrar Marià Carbonell en un estudi pioner dels inventaris *post mortem* barcelonins i més recentment Santi Torras a redós del seu llibre sobre la pintura catalana del segle XVII, aquestes obres eren presents en els interiors de les estances amb denominacions genèriques, com ara *països*, *païsatges*, *comarques*, *verdures*, *fruites*, *floreres*, *animals*, etc. No cal dir, perquè ja s'ha subratllat en moltes ocasions, que en cap cas eren les temàtiques més abundants o principals, un podi reservat per als quadres de devoció o d'històries religioses, però sí que hi tenien cabuda de tant en tant. En realitat, s'anaren fent més presents al llarg de l'època moderna i a mesura que les classes menestrals i la petita i mitjana burgesia guanyaren un espai com a consumidores de béns artístics. És el cas, per exemple, de tres teles flamenques de «verdures i personatges» de Miquel Maduxer, dels dotze quadres de fruites i dos *erbatges* que tenia Pau Resplant el 1623 o de les set fruïteres i nou paisatges de Joan Rabassa en el seu inventari de 1637 (CARBONELL 1995: 144-145). Per al cas gironí, la recerca d'Anna Nadal ha permès identificar l'existència d'un percentatge de pintura no religiosa en inventaris gironins del set-cents del voltant d'un 25% del total documentat. Entre escenes religioses, al·legories i retrats hi ha trobat, per exemple, «tres pahissos de Roma» a la casa de Carolí Pasqual o «setze quadros de pahissos y fruyteras molt vells» al menjador de Maria de Cerdà i Güell (NADAL 2020: 58-59).

Tot i que es desconeix l'origen del quadre que m'ocupa, hem d'imaginar-nos-el com una d'aquestes obres que apareixen esmentades de passada als inventaris. En aquest cas es tracta d'una escena amb un pastor que guarda un ramat, compost per un seguit de cabres, un boc i una vaca en un entorn rural. El pastor, disposat al fons i a la dreta, apareix ajagut i tocant un instrument musical de vent, segurament una flauta. La iconografia que acabo de descriure és molt habitual en la pintura de gènere de les tradicions pictòriques flamenca, italiana i francesa. En realitat, el pastor tocant una flauta remet a les temàtiques arcàdiques que tan presents van fer-se a la pintura veneciana dels primers decennis del segle XVI. L'Arcàdia era un destí imaginat pels poetes on refugiar-se temporalment dels maldecaps del present, un *locus amoenus* no corromput per la civilització. El poeta Virgili hi ambienta les èglogues dels seus poemes bucòlics, en una mena de paradís eternament primaveral, de bosquets i rierols tranquils, on els humans conviuen amb nimfes i sàtirs i les feres amb els animals domèstics. La naturalesa apaïvagada, com els ramats que peixen tranquil·lament al so d'una flauta, és una visió encisadora i plaent d'un tema que va fer fortuna en la pintura veneciana del segle XVI i que va tenir continuïtat al llarg del segle XVII, ja fos en les composicions més sofisticades i exigents de Nicolas Poussin o en els *capriccio* de la pintura

romana i napolitana del segle següent, sovint realitzada per artistes flamencs i holandesos instal·lats a Itàlia.

D'altra banda, una obra com la que comento era majoritàriament executada en tallers especialitzats en aquests tipus de temàtiques, que en la categorització dels gèneres pictòrics ocupaven un registre inferior en consideració —i, per tant, en preu— a la pintura d'història o a la de retrat. La majoria d'aquests quadres, a més, eren productes de taulell o de venda ambulat en fires i mercats i no pas resultat d'encàrrecs. Dins un mateix taller, com passava en la tradició flamenca, podia haver-hi fadrins especialitzats en l'execució d'animals, flors o paisatges, i era habitual que intervinguessin en quadres d'història necessitats de les seves habilitats, com podia ser un Edèn o una garlanda de flors per emmarcar una marededeu.

En comptades excepcions, alguns pintors es van fer famosos gràcies a una clientela fidel a aquest tipus de composicions. És el cas del pintor i gravador Philipp Peter Roos (Frankfurt, 1657-Roma, 1705), més conegut com a Rosa da Tívoli per haver-se instal·lat en aquesta ciutat del Laci famosa per la vil·la de descans de l'emperador Adrià. Les seves pintures, en sintonia amb les dels pintors de gènere holandesos encapçalats per Pieter van Laer o Karel Dujardin, van ser omnipresents a les grans col·leccions aplegades per les principals famílies de l'aristocràcia italiana i europea del seu temps. Les composicions solen variar molt poc i repeteixen un esquema compositiu centrat en els animals domèstics entremig de camps i prats de la ruralia romana, de tant en tant amb vistes llunyanes de ciutats o en ruïnes esporàdiques (Fig. 1). A diferència dels quadres holandesos d'animals, en què la vaca és indiscutiblement la protagonista, les obres de Roos es caracteritzen per la preeminència de cabres i algun boc que destaca entre el ramat, disposats en primer terme i il·luminats intensament; el paisatge gairebé queda reduït a un escenari de fons acompanyat de llums d'horabaixa i nuvolades lleugeres com el cotó fluix.

La bona acollida i èxit de les composicions de Roos, afavorit per l'enorme circulació de còpies de la seva obra, va fer que sortissin imitadors del seu estil i dels seus temes, tant en el mercat romà més proper com en ciutats a la perifèria dels grans centres creatius. Potser és en aquest mercat secundari on hem d'ubicar el quadre del Museu d'Art de Girona, de ben segur executat per algun artesà de la pintura que manejava versions o algun gravat de les obres de Rosa da Tívoli, qui sap si contemplades en mercats locals que comercialitzaven tot tipus de productes de les principals places europees. Sigui com sigui, la voluntat d'evocar-lo hi és ben evident, com evident és la manca de destresa del pintor a l'hora de resoldre l'anatomia dels animals o la del pastor. Amb tot, si aquesta peça provenia originàriament d'un entorn

català, val la pena assenyalar-la pel fet que seria una mostra del gust d'un temps i d'una societat en què, això sí, la pintura religiosa era predominant.

L'estat actual de l'obra, malgrat els esforços i la tenacitat habitual de l'equip de restauració del Museu d'Art a l'hora de restaurar-la, evidencia una voluntat de preservar l'obra al llarg del temps. El cas és que presenta més de quinze pedaços i una repintada generosa arreu de la superfície, una circumstància poc habitual i difícil de justificar si no és que d'antuvi a la peça se li tenia una estima molt considerable.

Bibliografia

CARBONELL, Marià. «Pintura religiosa i pintura profana en inventaris barcelonins, 1575-1650». A: *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, vol. XIII (1995), p. 137-90.

NADAL, Anna. *Consum artístic a partir d'inventaris post-mortem gironins 1700-1750*. Treball de final de màster dirigit per Francesc Miralpeix, Universitat de Girona, Màster de Recerca en Humanitats, 2020 (inèdit).

TORRAS, Santi. *Pintura catalana del barroc. L'auge col·leccionista i l'ofici de pintor al segle XVII*. Bellaterra (et al.): Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2012.

Fig. 1. Philipp Peter Roos, *Pastor con ganado*, últim terç del segle XVII. © Museo Nacional del Prado, Madrid.



Sèrie Finestres**Text: JOAN MIQUEL LLODRÀ NOGUERAS**

 Madola (M. Àngels Domingo Laplana)

1991

 Refractari

65 × 25 × 20 cm

 Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 137.649

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

D'entre els noms més destacats de la ceràmica catalana contemporània sobresurt el de Madola (M. Àngels Domingo Laplana, Barcelona, 1944), polifacètica artista que durant més de cinquanta anys ha contribuït a enriquir i modernitzar aquesta disciplina, amb tanta tradició a casa nostra. Més enllà del seu simbolisme, de tot allò que l'artífex malda per expressar, l'univers formal de Madola combina magistralment uns volums rotunds, a voltes totèmics, amb l'aspra bellesa d'unes superfícies sensiblement policromades, quasi tatuades. Amb la *Sèrie Finestres* (1991), peça amb la qual Madola col·laborà en l'ampliació del Fons d'Art del diari *Avui*, aquesta creadora començava a obrir un nou camí en la seva llarga i dilatada trajectòria, punt de partida de moltes de les obres, soltes o en instal·lacions, amb què ens ha delectat en els últims anys.



Ben lluny del que generalment sol pensar-se, de manera absolutament oposada a seculars convencionalismes establerts, bona part de la ceràmica catalana contemporània en mans de dones defuig aquelles formes que hom solia titllar, amb cert menyspreu, de «femenines», és a dir, petites, delicades o fràgils. L'obra de Madola —i fa molts anys que ens ho demostra— n'és un extraordinari exemple. La força física, l'energia que cal suposar a l'hora de tractar i treballar la matèria de les seves creacions es traspuja de tots els costats del resultat final. Des dels seus inicis, tot just sortida de l'Escola Massana de Barcelona —bressol de tants i tantes ceramistes—, aquesta artista barcelonina, establerta actualment al Maresme, cerca en la seva producció l'expressió d'unes idees, sentiments o emocions a través d'uns materials ben determinats —refractaris, gresos, plom, etc.— amb unes formes que no deixen mai indiferent.

Madola, infatigable, és una artista reconeguda arreu del país, de l'Estat i de la resta de continents amb obra conservada als principals museus i col·leccions, públics i privats. El reconeixement obtingut, tant per part de la crítica com del públic i del món acadèmic, queda ben palès en els nombrosos premis i distincions rebuts al llarg dels anys i amb un munt d'exposicions individuals i col·lectives arreu. De fortes conviccions, sempre compromesa amb el país i amb la màxima que l'art té una funció en la societat de la qual sorgeix, l'artista no va dubtar, ja als anys setanta de la passada centúria, a col·laborar amb l'aleshores recent estrenat Fons d'Art del diari *Avui*. L'obra cedida fou *Gerro Blau* (Md'A, núm. reg. 137.388. Fons Diari Avui), ceràmica vidriada del 1975 recentment exposada a les sales del Museu d'Art de Girona.

Una vintena d'anys més tard, amb molt més bagatge vital i artístic al damunt, Madola tornà a participar en un segon moment de donació, i alhora creixement, del mateix fons. En aquella ocasió la peça escollida, seleccionada per la mateixa artista, va ser la que ara ens ocupa, *Série Finestres*, realitzada l'any 1991. La peça en qüestió continua en essència el camí encetat dues dècades abans, especialment pel que fa a la constant investigació en el tractament dels volums i superfícies. Amb tot, l'aparença és radicalment oposada i més que davant d'una figura modelada ens trobem davant d'una obra de talla, en tot el sentit escultòric del terme, resultat d'un treball més dur, eixut i incisiu sobre diversos volums —se'n detecten tres—, que resten units o compactats en un de sol. Ens atreviríem a dir que amb *Série Finestres*, tot i la seva marcada frontalitat, Madola enceta una nova etapa, un corrent que seguiria en la seva producció posterior fins a dia d'avui.

Davant d'una obra de Madola hom no només gaudeix del que la vista i el tacte li transmeten sinó també de la tècnica emprada, resultat d'hores i hores d'intens

treball, i de l'ús que fa dels materials. En aquest cas, una vegada més, l'artista empra el refractari, una argila molt porosa barrejada amb gres, que no només resisteix altes temperatures de cocció sinó que també permet elaborar obres de caràcter escultòric, absolutament sòlides. Amb aquest matèria primera Madola s'insereix en la tradició, és a dir, en el saber de generacions anteriors que ella ha estudiat profundament, fins al punt de desenvolupar una tesi doctoral en aquest àmbit. Artistes tan admirats per ella com són Miró, Tàpies, Chillida o Llorenç Artigas, entre tants d'altres, empraren aquest refractari i, en part, fou un dels elements que els ajudà a donar una altra visió a la ceràmica i obrir-la a un nou món, amb noves formes d'expressió que serien continuades per les fornades d'artistes posteriors, com és el cas de Madola i d'altres reconeguts ceramistes contemporanis com per exemple Rosa Amorós (1945) o el gallec Xabier Toubes (1947).

Série Finestres (detall), 1991. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 137.649. Dipòsit Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art



Pel que fa a l'aspecte formal, *Sèrie Finestres* es pot incloure en una col·lecció de peces de petit format — exemples de producció posterior poden arribar a pesar uns quants centenars de quilos— dutes a terme entre finals de la dècada dels anys vuitanta i noranta del propassat segle. Val a dir que en les creacions de mida reduïda Madola acostuma a treballar amb sèries que li permeten explotar totes les possibilitats d'aquell motiu o assumpte en particular que li interessa, és a dir, allò que en termes musicals sol anomenar-se variacions sobre un mateix tema. Creacions com *Sèrie Finestres* acabarien portant la nostra artista cap a peces de format més gran que l'any 1992 mostrà en públic al Palau de Pedralbes, aleshores seu de l'avui desaparegut Museu de la Ceràmica de Barcelona. Aquella mostra, «Construccions de la memòria», sublimava un fet que, com demostra el títol mateix de l'obra protagonista d'aquest estudi, ha estat sempre present en tota la trajectòria de Madola: l'arquitectura.

Madola sempre s'ha definit a ella mateixa com una arquitecta frustrada. Una època i una societat determinada, aquella del *desarrollismo*, no va afavorir que pogués estudiar el que era la seva passió, tradicionalment vinculada al sexe masculí. Però valenta i vital com és, l'artista aprofitaria la seva altra passió per fer d'aquella brasa latent que li havia quedat a dintre, no culminada, en una foguerada d'obres ceràmiques, autèntiques escultures, d'una estructura interna o d'un substrat arquitectònic més que evident. Així, bona part del corpus ceràmic de Madola és un petit univers edilici, ja sigui a partir de parts, com ara portes, finestres, columnes o entaulaments, o de cossos sencers, amb cases, torres o templets.

De fet, *Sèrie Finestres* no és res més que una petita construcció, el resultat d'un conjunt de peces rectilínies —talment lloses, llates o toves— que es mantenen fermes sobre una base, sobre un fonament que n'emfasitza l'aspecte escultòric. Una escletxa central, sense travessar superior, evoca aquells buits del mur que, en termes simbòlics, no fan res més que connectar, comunicar dues realitats, materials o espirituals, siguin o no d'aquest món. Hi entrem o en sortim.

Menys present, però amb tant pes com tota l'expressivitat de la nuesa i rugositat de la matèria, la policromia, discreta però cridanera, és constant en l'obra de Madola. A *Sèrie Finestres* el cromatisme ve donat principalment per unes pinzellades enèrgiques de negre al voltant de la fissura central. A banda d'uns tocs laterals de verd manganès, cal donar al blau —un òxid de cobalt calcinat que no s'altera per les altes temperatures de cocció— tot el seu valor i significat. Un blau ben viu i intens, talment aquell mar del Maresme que l'artista viu i sent tan de prop, una espurna d'energia que dona vida a allò que sembla inert. Un blau més enllà de l'objecte, un món obert i lliure en el qual la

ceramista vol que ens endinsem. I és que en Madola tot és visceral però al mateix temps premeditat, fruit d'un pensament previ, d'una lectura, d'un dibuix. Com bé ha dit en més d'una ocasió: «Fer ceràmica és una manera de reflexionar sobre la vida, i treballant formulo el meu pensament». Davant l'art, sobren les paraules...

Mediterrània

Text: ERIKA BORNAY CAMPOAMOR

Kima Guitart Comaposada

1998

Anilines sobre seda natural

184 × 64 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 137.621

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

Kima Guitart (Esparreguera, 1947) és una artista tèxtil, dissenyadora, artesana i pionera a Espanya de la tècnica de la pintura en seda. La seva formació es va iniciar a començament dels anys setanta a l'Escola d'Arts i Oficis Artístics Llotja de Barcelona i posteriorment va ampliar els seus estudis a Florència, Nova York i París. La seva evolució i investigació artística la van conduir a triar la seda com a suport pictòric utilitzant les tècniques tradicionals xineses i japoneses.



L'obra *Mediterrània* és un mural de seda que recull molt expressivament la síntesi d'aquestes influències amb l'avantguarda occidental i, en aquest cas concret, amb una subtil però contundent confluència mediterrània. Els espais rectangulars de colors aporten reminiscències d'un Rothko fragmentat, artista a qui Kima Guitart va dirigir la mirada en més d'una ocasió. Aquests espais de color s'uneixen pel dinàmic i fugitiu traç negre, que no sols ens remet a la cal·ligrafia xinesa, sinó que, paral·lelament, ens recorda un traç gestual mironià.

Un petit esdeveniment en la vida quotidiana de Kima Guitart, a la manera de com l'escriptor Paul Auster exposa el paper determinant de l'atzar i la casualitat en l'existència dels éssers, va fer néixer la seva passió per la seda pintada (perquè coneixent l'obra de la Kima i la seva relació amb ella no és gens improcedent parlar de passió). El succés va ser la fascinació que a principis dels anys setanta li va produir un mocador de seda pintada, adquirit a París, que el seu germà va regalar a la seva mare. Kima Guitart va tenir una infantesa en què els teixits, el cosir i el dissenyar l'envoltaven dia a dia. Quan rememora aquella època a Esparreguera et parla d'un grup de dones cosint al jardí, un jardí «amb roses», aclareix. L'oient pot tenir la sensació que potser idealitzava aquells dies de les cosidores al voltant de la mare modista, però, en tot cas, aquella atmosfera i aquell mocador de París han estat el coixí, les arrels, de la seva carrera artística com a artista artesana. Acabada la seva primera formació a l'Escola d'Arts i Oficis Artístics Llotja de Barcelona, l'artista va enriquir el seu aprenentatge en diferents centres internacionals per aprofundir en totes les possibilitats que li oferia la pintura sobre seda.

També atreta pels esmalts —un camp que ja havia practicat als seus inicis al taller de M. Xicola a Barcelona—, la concessió d'una beca l'any 1970 la va dur a Florència a l'Istituto d'Arte di Porta Romana. Ara bé, el pas definitiu del seu diàleg amb la pintura sobre seda, diàleg que ja no abandonaria mai més, va ser l'estada a París, poc temps després, al taller d'una *pièds-noir* algeriana, *madame* Litza Bain, de qui aprendria la màgia i els secrets d'aquesta tècnica. I, per acabar, li mancava el patronatge, que va tenir l'oportunitat d'estudiar a Nova York els anys 1982 i 1983, a la Parson's School i a l'Institute of Technology. Amb aquest bagatge d'estudis i investigació, Kima Guitart va creure que el moment d'explorar, d'indagar els orígens i desenvolupament d'aquesta tradició havia arribat i va començar a fer una sèrie de viatges d'investigació tèxtil: Àfrica, Amèrica del Sud, Japó...

En tots els seus anys de treball, Kima Guitart ha passat per diverses etapes: indumentària, decoracions murals, vaixel·la, catifes, etc. Però el seu esperit creatiu, sempre inquiet, ha anat evolucionant, enriquint-se amb noves

mirades sobre les possibilitats de la seda. Penso que hi ha dues obres sobre les quals val la pena aturar-se: *Plouen pregàries* i *Cassandra*.

La primera és una sèrie inspirada en les banderes de pregàries tibetanes presentada com una instal·lació on les banderes d'organza de seda natural, com pregàries al vent, conviden a un recolliment espiritual. La segona escultura tèxtil, la sèrie *Cassandra*, està basada en la lectura del llibre del mateix nom de Christa Wolf i, d'acord amb el mite, tracta de la privació de la veu a les dones perpetuada al llarg de la història.

L'obra de Kima Guitart ha estat reconeguda amb innumerables premis i figura en moltes col·leccions nacionals i internacionals. Del goig de crear que li és tan significatiu, en destaquen dues particularitats: subtileza i elegància.



Kima Guitart Comaposada, *Mediterrània* (detall), 1998. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 137.621. Fons Diari Avui. Dipòsit Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art.

Palamós

Text: NÚRIA GIRONÈS ORS

Tino Soriano (Faustino Soriano Marco)

1989

Fotografia sobre paper

30 × 30 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 138.827-34

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

Des de finals de juliol fins a finals de desembre de l'any 1989, en una exposició itinerant al poble de Santa Cristina d'Aro, es presentava la mostra de fotografia «Costa Brava màgica», on es mostraven imatges en color de diferents indrets de l'Alt i el Baix Empordà. L'autor d'aquestes imatges, que tal com publicava el *Diari de Girona* «fugien de les típiques imatges de postal», era un jove Tino Soriano, fotògraf paisatgístic i humanista barceloní. Dins aquesta mostra, ens crida l'atenció una de les fotografies anomenada *Palamós*.

En aquesta fotografia hi podem intuir una silenciosa història sobre la resistència al pas del temps. Les roques i el mar ens parlen d'una dualitat immutable envers la transformació constant. A més, la fotografia evoca records o significats que mai no coneixerem.

Aquesta imatge esdevé un símbol poderós de la identitat del poble de Palamós, que, malgrat les influències del turisme i els canvis políticsocials entre els anys cinquanta i setanta del segle passat, s'ha mantingut intacta fins a dia d'avui.

A més, la fotografia no només captura la bellesa natural de la cala, sinó que també reflexiona sobre la seva història. És una invitació a endinsar-nos en un univers on el temps sembla aturar-se, però on cada element parla d'una permanència i continuïtat que transcendeixen totes les èpoques.

En definitiva, la fotografia de Tino Soriano és un testimoni de la bellesa però també una oda a la permanència en un temps de canvi constant.



Palamós. 1989

L'any 1989 va estar marcat pel procés de consolidació de la democràcia a Catalunya i, com tots els anteriors, segurament també ho va estar pels records, no tan llunyans, d'una esfereïdora dictadura.

Un esdeveniment important també va ser l'ingrés a la Unió Europea, que havia tingut lloc feia dos anys i havia provocat un impacte considerable en l'economia i la societat dels pobles catalans. A més, la Costa Brava ja havia experimentat el conegut boom turístic en les dècades anteriors, però durant aquest any el turisme continuava essent una peça clau per a l'economia dels pobles i un destí ideal per als turistes de països veïns. I Palamós n'és un exemple.

Palamós no és només paradís per als palamosins, sinó que també ho és per a aquells que venen de fora. Amb l'esclat turístic dels pobles de la costa, els forasters van quedar fascinats i, en aquella època, molts van decidir de Palamós fer-ne casa.

Entre tot aquest garbuix de novetats com les reformes socials, l'entrada a una nova etapa política i el retorn de l'esperança a les cares de la gent, un jove Tino Soriano —un fotògraf nascut a Barcelona que en aquell moment tenia aproximadament 30 anys i que després trobaria el seu lloc dins el moviment de la fotografia humanista— va decidir retratar un tros d'alguna cala del poble de Palamós. Una imatge preciosista del mar palamosí i les seves roques, en una cala de la qual no coneixem el nom.

Les roques i el mar: dos components absolutament característics de qualsevol paisatge de costa. Però els d'aquesta fotografia són únics. Captats en un ambient tranquil i gairebé oníric, amb un fons de sol ja caigut però del qual encara s'endevina el rastre, ens provoquen una sensació especial només de mirar-los.

Elements que han estat presents des de fa segles, que han estat testimonis muts d'històries i vides que han anat passant a prop seu. La imatge és, doncs, un testimoni atemporal d'una costa que manté la seva essència, malgrat els canvis del seu voltant.

Igual que les mateixes roques, els palamosins podem veure, en aquesta fotografia, un reflex de la nostra identitat. Tot i l'arribada de les noves influències i del turisme, la identitat del poble va romandre intacta, sòlida i arrelada a la seva història. La fotografia, doncs, és una invitació a contemplar la nostra relació amb la natura i la capacitat de trobar bellesa en la permanència, en la capacitat de resistir al pas del temps. És una representació de la bellesa que es manté, del punt de

referència que ens permet sempre tornar a casa o al lloc on anar a reflexionar. I és que hi ha coses que han de canviar, però n'hi ha d'altres que no.

L'obra de Tino Soriano no només ens mostra un moment congelat en el temps, sinó que també ens fa reflexionar sobre el nostre entorn i sobre el món que ens envolta. Una mostra de la importància d'aprendre a valorar el que és perdurable.

Potser, Tino Soriano, en el seu afany per capturar l'essència d'aquell indret, va veure en aquelles roques i en aquell mar una metàfora de la permanència i la resistència. En un temps de canvi constant, aquells elements naturals es mantenien inalterats.

Potser, en canvi, va voler captar la dualitat entre les ones del mar, que sembla que venen i marxen, sorprenentment calmades, i les roques, arrelades i fermes, que són els guardians immòbils d'aquest paisatge.

Potser, a través de la seva càmera, Soriano ens recorda que malgrat els canvis en el nostre entorn i en la nostra vida hi ha elements que ens ancoren, que donen sentit a les paraules pertinença i estabilitat. Així com les roques i el mar, que per més que es transformin, sempre seran part essencial d'aquest paisatge.

Potser en el moment previ al de disparar, un enyorat Tino Soriano es va recordar, de petit, jugant amb els seus cosins en aquella cala, amb un amor d'estiu efímer que es va consumir allà per primera vegada, o assegut en una d'aquelles roques mentre esperava que el seu avi acabés de recollir la canya de pescar.

O potser no.



Tino Soriano, *Palamós* (detall), 1989. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 138.827-34. Dipòsit Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art.

Hostier

Text: GLÒRIA TOUS SILVESTRE I DAVID PURULL SORO

s. XVIII-XIX

Ferro forjat

82,5 × 20,5 × 2,5 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 131.316

Fons d'Art Diputació de Girona

«Els hostiers i el seu valuós llegat»

PRESENTACIÓ

Curiositat, admiració i reconeixement és el que ens provoca sempre desvetllar l'origen de les coses, dels objectes i dels fets que se'n deriven. En aquesta ocasió el nostre objectiu és fer una síntesi històrica, concretament sobre els orígens dels hostiers i el seu món.

Aquesta informació que presentem és fruit de la recerca, la investigació i l'estudi que duem a terme des de fa uns quants anys; en cada nova troballa se'ns van desvetllant curiosos i interessants aspectes de la seva utilitat i evolució al llarg dels temps. Ens acostem a una realitat històrica artística d'uns «motlles/tenalles de fer hòsties», poc coneguts i sovint oblidats. Són autèntiques obres d'art, tot i que de vegades no han rebut l'atenció que mereixen.

Us convido ara a activar la imaginació per endinsar-vos a l'interior de monestirs, abadies, esglésies i convents de l'edat mitjana i també a les ferreries entre ferrers i artesans per veure com treballaven amb forja i per desvetllar el món que envoltava els hostiers i l'elaboració de les sagrades formes. Aquests motlles ancestrals són patrimoni de la cultura medieval i sempre han estat presents en l'àmbit litúrgic.

Aquests hostiers que, en un principi, eren de formes circulars i posteriorment rectangulars, ovalades i, a vegades, poligonals ens han llegat un sediment digne de ser investigat i valorat, a més de generar un munt de curiositats i preguntes a les quals podem respondre estudiant-los.

És hora de conèixer com es van crear, per a què servien i qui els utilitzava.



CREACIÓ DELS MOTLLES DE FERRO (HOSTIERS)

Els hostiers són grans i pesades tenalles de ferro forjat, formades per dues planxes unides a dos llargs braços d'entre 50 i 60 cm. Estan articulats al punt d'encreuament per un eix fixat mitjançant un rebló, fet que permet obrir-les i tancar-les. Normalment en un dels extrems dels braços hi ha una anella per poder immobilitzar-los i provocar una forta pressió perquè les hòsties quedin ben fines.

Aquests hostiers eren elaborats pels ferrers a les seves forges, a cops de martell ensordidors, ferro roent, guspires daurades i una gran destresa. Els artesans del ferro aconseguien convertir aquest material en un element moldejable amb més flexibilitat i resistència gràcies a la seva gran habilitat i al domini de la tècnica per moure el martell sobre l'enclusa. Si bé tots els ferrers eren capaços d'elaborar aquests motlles, només una minoria tenia l'habilitat suficient per gravar-hi a l'interior els complexos i artístics treballs d'ideogrames, llegendes, oracions, motius florals i ornaments diversos segons la destinació.

De vegades ens podem trobar motlles amb gravats una mica rústics, realitzats probablement per ferrers d'entorns rurals més acostumats a fer estris i eines per al camp. En canvi, en altres hostiers hi observem una execució més precisa i acurada, digna dels orfebres que eren professionals del gravat (mestres d'entall), que de tant en tant diversificaven la seva feina amb la gravació d'hostiers i neulers en negatiu. Hi trobem des de senzills treballs relacionats amb Jesús com els monogrames (HPS, XPS, IHS, etc.) fins a ideogrames que simbolitzen fets litúrgics, motius florals i escenes de la crucifixió, amb un ús molt precís de cisellats, burinats i altres eines adients.

Troblem constància d'aquesta pràctica en tots els hostiers de gran valor artístic, que podem admirar en diferents museus, com ara aquest exemplar exposat ara al Museu d'Art de Girona. També hi ha col·leccions importants d'hostiers i neulers als Museus Episcopals de Vic, Solsona, Lleida i Tarragona, al Museu Marès de Barcelona, al Cau Ferrat i Maricel de Sitges, i al Museu de Ripoll, entre d'altres.

DESCRIPCIÓ DE L'HOSTIER DEL MUSEU D'ART DE GIRONA

La peça exposada és un hostier de ferro forjat constituït per un sol braç en forma de tenalla d'uns 50 cm de llargada amb una anella a l'extrem per fermar-la i exercir una forta pressió que permeti crear unes hòsties més fines. Aquest hostier presenta un sol braç: l'absència de l'altre es deu possiblement a l'ús i al pas del temps.

A l'extrem oposat del braç hi trobem soldades i articulades per un eix amb rebló de cabota esfèrica dues planxes de forma poligonal. En una de les cares internes hi ha gravades en negatiu quatre sagrades formes per a la comunió, dues de grans de 7,4 cm i dues de petites de 3 cm de diàmetre.

A les formes grans, s'hi pot intuir la figura del Crist crucificat amb un clau a cada mà i un als peus, el cap lleugerament inclinat i les cames flexionades, amb les creus del calvari representades a la seva esquerra. Les quatre sagrades formes són envoltades per dos cercles concèntrics de perfil serrat o de corda. A les hòsties petites per als feligresos hi intuïm unes sigles (monogrames) referents a Jesucrist.

INICIS DE LES HÒSTIES

Segons la tradició litúrgica occidental, la paraula «hòstia» significava ofrena o sacrifici, en aquest cas aplicat a Jesucrist.

Abans d'entrar a explicar com es feien les hòsties, on s'elaboraven i per a què servien, creiem que és necessari fer un viatge al passat que ens durà fins al neolític. En aquell moment, l'ésser humà recollia cereals salvatges i, després de molturar-los, els barrejava amb aigua i elaborava unes farinetes que dipositava sobre pedres per coure-les al sol i, posteriorment, al voltant del foc. Adquirien així una consistència similar a una coca circular, que servia per a la seva alimentació. Amb el temps van anar evolucionant en civilitzacions més avançades com l'egípcia, la grega o la romana, entre d'altres, que van utilitzar-les com a ofrenes a la divinitat del Sol, creador de vida i als seus déus mitològics. Veiem, per tant, que el pa ens ha acompanyat des dels inicis de la humanitat tant com a aliment corporal com espiritual.

Deixant enrere les civilitzacions antigues fem un salt als inicis del cristianisme, moment en què continuen prevalent aquells pans circulars destinats a l'alimentació i també tallats i marcats en forma de creu per a l'eucaristia.

Els primers motlles per fer aquests pans es documenten cap al segle VI i eren elaborats amb diferents materials com ara fusta, pedra o terracota. Servien per obtenir pans gravats en la seva forma circular habitual.

A partir del Concili XVI de Toledo, que se celebrà l'any 693 (segle VII), es decideix que les «oblates» (hòsties) es fessin amb pa àzim (sense llevat) i que fossin ben polides i senceres. Es va atorgar una gran importància a la seva elaboració.

MODALITATS D'HOSTIERS

Antigament, abans d'elaborar les hòsties per al sacrifici de la Santa Missa amb farina i aigua com es fa actualment, s'utilitzaven altres substàncies i variants com, per exemple, una barreja de pa amb formatge o pans fets amb oli i sal i cuits en recipients de coure. Al segle VI, en canvi, utilitzaven únicament una mica de farina dipositada entre els llavis durant la consagració.

Segons la documentació, entre els convulsos segles IX i XI, les hòsties s'elaboraven sobre unes planxes de ferro,

res semblant als primers hostiers de ferro forjat gravats que aparegueren a partir del segle XII i que varen ser utilitzats pels monjos de Cluny (França) per fer oblees, hòsties i neules. Al principi, eren d'uns 20 cm de diàmetre aproximadament i conservaven la forma circular, però es trossegaven a l'hora de repartir-les als fidels.

En arribar al començament del segle XIII, la mida de les hòsties es redueix i els hostiers passen a ser de forma rectangular. Aleshores hi trobem en una de les cares interiors dues o tres formes gravades d'entre 3 i 5 cm de diàmetre per evitar la pèrdua de partícules en partir-les. En paral·lel al naixement a Cluny dels hostiers esmenats, sorgeixen els neulers. En aquest cas, la forma continuava essent circular, però els gravats interiors es troben sempre a les dues cares, a diferència del que passa als hostiers, que només tenen el gravat en una.

D'aquests neulers en neixen les neules, germanes inseparables de les hòsties. Tot i que podien semblar molt humils en un principi, varen arribar a ser considerades les postres més exquisides i van formar part de les taules de reis, prínceps i nobles de l'època medieval. Les neules mereixerien un capítol a part, però no podem deixar de mencionar-les, ja que neules i hòsties sempre van de bracet.

A partir del Renaixement es produeixen grans canvis religiosos i culturals. Concilis i ordenances eclesiàstiques emeten dictàmens, que des del segle XVI afecten les mides i els gravats de les hòsties, que passen a ser de mida més gran per al sacerdot i més petita per als feligresos. Aquestes reformes es mantindran fins a finals del segle XIX, moment en què la industrialització provocarà grans canvis en el procés d'elaboració, ja que comencen a produir-se mitjançant aparells elèctrics de nova creació.

ELABORACIÓ DE LES HÒSTIES «PA D'ÀNGEL»

Ja sabem com van ser els inicis dels hostiers i, en conseqüència, de les hòsties, del procés d'elaboració, per a què servien i els canvis que varen experimentar. Ara toca desvetllar-ne els ingredients. El blat era l'element clau per a l'elaboració de les hòsties i aquest blat es cultivava als camps que envoltaven els monestirs, anomenats «Corpus Domini». Era un reflex de la seva autosuficiència: aquest blat els servia també per fer-se el pa, a més de les sagrades formes per a la celebració de l'eucaristia.

Imaginem ara que ens trobem dins un monestir, a les estances destinades a l'elaboració de les hòsties. La documentació escrita ens diu que es dedicava un dia sencer a la creació de les sagrades formes. Aquesta tasca es duïa a terme en una cambra molt propera a l'església i sempre era encomanada a monjos i sacerdots, que havien de fer una preparació prèvia específica: havien d'estar en dejú i haver resat laudes i set salms penitencials. També era molt important la indumentària, que consistia en una alba, (hàbit/túnica) i uns guants totalment blancs.



Hostier (detall), segles XVIII-XIX. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 131.316. Fons d'Art Diputació de Girona.

S'utilitzava aigua ben pura i freda de la màxima qualitat i farina de forment, que havia de ser nova, ben blanca i polida (flor de farina). Un cop la farina estava preparada, s'hi anava afegint poc a poc l'aigua i, amb una cullera de fusta, es batia enèrgicament per aconseguir una pasta homogènia, fina i d'una textura ben adequada.

Seguidament s'engreixaven les planxes i, quan eren ben calentes, s'hi dipositava una petita quantitat de la barreja elaborada. Es tancaven les tenalles i es posaven sobre les brases, tant de fogons com de foc a terra, i en pocs minuts quedaven cuites i ben fines. En treure les tenalles del foc i amb l'ajuda d'un ganivet ben esmolat, es retirava la pasta que sobresortia del voltant del motlle. Finalment, es retallaven amb unes tisores adequades o encunys per deixar els cercles perfectes.

Tot plegat ens podria dur a afirmar que el fet d'elaborar les hòsties sempre era un acte sagrat i reservat als monestirs. Això va canviar al segle XIV, moment en què es va permetre fer les sagrades formes a seglars, tot i que al llarg dels temps s'han continuat fent en comunitats religioses.

CLOENDA

Gràcies per acompanyar-nos en aquest breu recorregut per la història dels hostiers. Com hem pogut veure, eren unes peces molt importants d'ús freqüent, indispensables als àmbits religiosos de monestirs, abadies, convents i esglésies.

Esperem haver despertat un xic la curiositat i haver aportat nous coneixements sobre els hostiers i els neulers i que això contribueixi a valorar-los com es mereixen. Res no ens complauria més.

FEM QUE L'AVUI SIGUI UN RECONeixEMENT DEL PASSAT

Per part nostra, continuarem la recerca, l'estudi i la divulgació, sempre oberts a nous descobriments sobre uns fets i uns objectes que per sort encara són presents a les nostres vides i podem gaudir.



www.museuart.cat

12 mesos, 12 obres és una compilació dels comentaris d'obres seleccionades el 2024 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 n'ofereixi 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.

