



Museu d'Art de Girona. 2016

12 | 12

mesos | obres

md'A Museu d'Art
de Girona

 Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



Diputació
de Girona



CATÀLEG

Edició i producció
Museu d'Art de Girona
(Agència Catalana de Patrimoni Cultural)

Direcció
Carme Clusellas

Coordinació
Antoni Monturiol
Irene Forts

Autors dels textos
Isabel Clara Azcárate i Luxán
Joan Manel Barceló i Sitges
Jordi Camps i Sòria
Jean Pierre Garrigue
Francesc J. Gómez i Martín
Sara Montroig i Cruset
Núria Puig i Borràs
Elisa Ros i Barbosa
Mireia Rosich i Salvó
Lourdes Sanjosé i Llongueras
Josep Tarrés i Fontan
Eva Vázquez i Ramió
Carla del Valle i Lafuente

Disseny gràfic i maquetació
La Fonda Gràfica

Impressió
Palahí Arts Gràfiques S.L.

Assessorament lingüístic i traduccions
Anna Asperó

Autors de les fotografies
Rafel Bosch

Dipòsit legal
GI 224-2017
MUSEU D'ART DE GIRONA, 2016. 12 MESOS | 12 OBRES
ISBN: 978-84-18986-15-4. 12 mesos, 12 obres.
Museu d'Art de Girona 2016 (ed. Electrònica)



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: Detall *Les nenes en bicicleta*, c. 1899-1905. Carlos Vázquez Úbeda. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 472. Fons Bisbat de Girona. Fotografia: Rafel Bosch.

MUSEU D'ART DE GIRONA

Direcció
Carme Clusellas

Equip tècnic
Aurèlia Carbonell, Isabel Fabregat, Irene Forts,
Carme Martinell, Antoni Monturiol

Administració
Dori Mesa

Manteniment
Gabriel Rodríguez
Jaume Soler

Servei d'atenció al públic
Verónica Bravo, Trinitat Carcelén, Pilar
Ramírez, Pere Romans, Carme Roperó

Col·laboracions
Elena Boix, Hermínia Bas, Marina Garcia,
Patrícia Molinas, Montse Vinardell

Museu d'Art de Girona
Pujada de la Catedral, 12
17004 Girona
Tel. (+34) 972 20 38 34
www.museuart.com

Museu d'Art de Girona. 2016

12 | 12

mesos obres

md'A Museu d'Art
de Girona

 Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



ÍNDEX

Presentació	5
CARME CLUSELLAS I PAGÈS	
Gener	6
<i>Les nenes en bicicleta.</i> Carlos Vázquez Úbeda Text: EVA VÀZQUEZ I RAMIÓ	
Febrer	10
Taller de Rubens Text: ISABEL CLARA AZCÁRATE I LUXÁN	
Març	14
Taula del Judici final, <i>Retaule de Santa Maria de Segueró.</i> Pere Mates Text: FRANCESC J. GÓMEZ I MARTÍN	
Abril	18
Fragment d'encenser de Sant Andreu de Pedrinyà Text: LOURDES DE SANJOSÉ I LLONGUERAS	
Maig	22
Matrius xilogràfiques de les 48 cartes d'una baralla de cartes catalanes. Joan Abadal (gravador) Text: JEAN PIERRE GARRIGUE	
Juny	26
<i>La Fortuna, la Bogeria i la Casualitat.</i> Francesc Sans Cabot Text: MIREIA ROSICH I SALVÓ	
Juliol	30
Bust reliquiari Text: SARA MONTROIG I CRUSET	
Agost	34
<i>A voltes mirant un paisatge succeeix que...</i> . Josep Álvarez Niebla Text: NÚRIA PUIG I BORRÀS	
Setembre	38
Personatges medievals Text: JOAN MANEL BARCELÓ I SITJES	
Octubre	42
<i>Noeud Gordien.</i> Pia Crozet Text: JOSEP TARRÉS I FONTAN	
Novembre	46
<i>Marededéu d'Alp.</i> Grup de Comenge Text: ELISA ROS I BARBOSA I CARLA DEL VALLE I LAFUENTE	
Desembre	50
Cap humà romànic (fragment) Text: JORDI CAMPS I SÒRIA	

Presentació

Us presentem de nou el recull *12 mesos 12 obres*, la publicació anual que recopila els comentaris sobre obres del Museu d'Art de Girona que mostrem mensualment a les sales d'exposició amb el nom genèric d'*Un mes, una obra*.

Aquesta iniciativa, el comentari mensual d'una obra editat en format fitxa, permet conèixer i difondre la varietat dels fons del Museu d'Art de Girona, i no sols aquells que estan visibles en l'exposició permanent del museu. En reserva es conserven obres i objectes de notable interès, que fan rica la nostra col·lecció. Aquest projecte ens ofereix la possibilitat de donar, de mica en mica, visibilitat i protagonisme a aquests fons, a vegades amagats.

Alhora, la proposta permet no només presentar l'obra o objecte, sinó també sumar-hi una lectura personal, no sempre acadèmica, que n'enriqueix l'exposició. De fet, l'encàrrec ve motivat per una relació subtil de l'autor amb l'obra, a voltes per la seva expertesa, a voltes per una relació més tangencial amb la temàtica i a voltes, simplement, per intuïció. En cada encàrrec s'ofereix plena llibertat, amb els límits de l'espai i del text. Aquesta fórmula fa que cada comentari esdevingui únic i molt personal, cada article adquireix un enfocament diferent, en alguns casos més descriptiu, en d'altres més narratiu i en alguns, fins i tot l'obra esdevé la inspiració per a un relat breu.

En compilar cadascuna de les fitxes comentades mensualment en una única publicació quan l'any s'escola, la pluralitat de tractaments de cada comentari i l'estil específic de cada autor acaben enriquint una publicació, la que ara teniu a les mans, de lectura atractiva i àgil. Podeu abordar-la de manera seguida, llegint un comentari darrere l'altre, o entrar-hi més lentament, de manera desordenada, triant la lectura d'un o altre en funció de la imatge, de la temàtica o de l'autor.

Enguany tenim molta varietat. Eva Vázquez, a partir de l'obra de Carles Vázquez, ens transporta al París de finals del segle XIX; Isabel Clara Azcarate ens descobreix, amb l'obra *Cacera de Braus*, els gustos pictòrics de la monarquia espanyola del segle XVII; Mireia Rosich ens ofereix una rica lectura sobre els mites i la seva contemporaneïtat a partir d'una anàlisi de l'obra de Francesc Cabot, i Francesc J. Gómez ens fa davallar als inferns mítics amb el comentari de la Taula del judici de Pere Mates. Lourdes Sanjosé, amb l'anàlisi d'un encenser procedent de Pedrinyà, i Sara Montroig, amb el comentari sobre un bust reliquiari,

ens ajuden a conèixer aquests objectes d'orfebreria. Jan Pierre ens acosta al món apassionant del joc i de les cartes a partir de les matrius xilogràfiques d'uns naips, i Joan Manel Barceló ens proposa un mètode i una hipòtesi gairebé detectivesca per resoldre l'enigma d'una obra «misteriosa». Núria Puig i Josep Tarrés ens acompanyen per les múltiples lectures de l'art contemporani amb comentaris sobre una pintura de J. Niebla i una escultura de P. Crozet, respectivament. I, per acabar, Jordi Camps explora la possible connexió d'un petit fragment escultòric del segle XII amb Sant Pere de Galligants, i Elisa Ros i Carla del Valle desvetllen la possible atribució aranesa d'una marededéu del Museu d'Art.

Com podeu veure, molt per triar i per començar a llegir. Esperem que gaudiu de la descoberta de cada obra. Mentrestant comencem a treballar en els *12 mesos 12 obres* de l'any vinent.

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

CARLOS VÁZQUEZ ÚBEDA

Les nenes en bicicleta

c. 1899-1905

Guaix, llapis i aquarel·la/paper

47 x 60 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 472

Fons Bisbat de Girona

Les nenes de la bicicleta. Carlos Vázquez Úbeda.

N'hi ha prou de tenir una vaga idea d'un artista que s'acabaria especialitzant en el costumisme racial i l'espanyolada per inscriure aquest dibuix de Carlos Vázquez (Ciudad Real, 1869-Barcelona, 1944) en una etapa primerenca i cosmopolita, que culmina amb la seva arribada a Barcelona el 1898, tornant de la seva estada a París, i es prolonga fins al 1905, quan el triomf obtingut amb la pintura *Boda a la vall d'Ansó* el decanta definitivament cap al regionalisme pintoresc. És una època en què Vázquez, com tants altres pintors del tombant de segle, va compaginar l'obsessió per les recompenses oficials —coronades amb el títol anacrònic de «pintor de cambra» de Carles de Borbó— amb la seva prolífica activitat com a cartellista, publicista i il·lustrador de revistes de bon to, de les quals aquest dibuix podria ser un original.



No era pas rar veure nevar a París, però l'hivern de 1890 va ser tan cru que fins i tot a un jove pintor procedent del rigorós camp manxec la visió del Sena tot glaçat devia impressionar-lo. Feia tant fred que alguns artistes de Montmartre cremarien a l'estufa l'única cadira que tenien, però aferrat a una beca d'estudis i a la carta de recomanació de Carlos de Haes, el seu mestre a l'Escola de San Fernando de Madrid, Carlos Vázquez amb prou feines el sentia mentre s'encaminava enfonsant els peus a la neu cap al taller de Léon Bonnat, el retratista de les celebritats parisenques amb el qual confiava perfeccionar l'estil que complaïa els salons aristocràtics i cortesans de l'Espanya vuitcentista. Protegit pels seus benefactors, Vázquez s'enorgulliria sempre d'haver esquivat les «depravacions» de la bohèmia en una època en què morir miserable, tuberculós i sol era un signe de distinció, però la veritat és que anar a raure al París llibèrrim de la *belle époque* amb unes credencials tan conservadores no és pas la menor de les seves contradiccions. Amb vint anys, de tota manera, qui és que les tem?

Ben mirat, era a París perquè li havien denegat l'ingrés a l'acadèmia espanyola de Roma, el destí dels grans pintors de paisatge que admirava, com el mateix Haes, com Muñoz Degrain, com Urrabieta Vierge o el seu amic Sorolla. Però l'onada de fred estenia sobre la ciutat una atmosfera de vidre. Va ser potser perquè tot era cobert d'una monòtona capa de neu que va parar atenció a la nota de color que hi aportaven almenys els abrics de les senyores? Podria ben ser, perquè de cop l'aprenent de paisatgista que es foguejava a les Exposiciones Nacionales amb quadres d'un regionalisme sentimental i novel·lesc va sentir la crida irreprimit dels maniquins, aquelles dones esveltes, mundanes i làngüides que a partir d'aleshores serien la seva principal inspiració. Hi ha artistes que, tan bon punt comencen, ja han dit la seva última paraula. Si va endur-se alguna cosa de París serien aquestes dames felices, cobertes amb maniguets d'ermeni i barrets emplomallats que jugaven amb les volves de neu al Bois de Boulogne o seguien amb els binocles l'ascensió dels alpinistes pel Montblanc des de l'elegant mirador de Chamonix. Des de 1899, quan va començar a enviar els seus dibuixos a les principals revistes il·lustrades de l'època, ompliria les pàgines d'*Hispania*, *Blanco y Negro* i *Hojas Selectas* de dones protegint-se el barret de la rufada o patinant sobre gel, a vegades emmarcades per un bosquet d'arbres fantasmals idèntic al de les nenes del tàndem.

«Oh, les dones de Vázquez!» exclamaria extasiat Rafael Mainar encara el 1911 contemplant les seves gràcils *demimondaines*, totes amb la carona perfilada amb pinzellat fi i el mateix somriure dental de boca petita i galtes ruboritzades. Bonics «ninots de cera» n'havia dit amb força menys entusiasme el crític de *Pèl & Ploma*; el «cromo de sempre», «caramels amb cara

de dona i amb molta roba de setí i carn de porcellana», hi afegia el de *Juventut*. I és estrany aquest desaire de les revistes capdavanteres del modernisme català, perquè Carlos Vázquez, un cop instal·lat a Barcelona, presentaria la seva primera exposició individual, el febrer del 1900, precisament al local social de la colla, Els Quatre Gats, un any després d'haver publicat a la revista de la famosa cerveseria el dibuix *Perico de los Palotes*, que serveix com a mínim per testimoniar el seu interès per relacionar-se, si bé fugaçment, amb els *moderns*. Entre les obres que hi portava, hi havia un retrat de Pere Romeu «vestit d'avantpassat de si mateix», informava l'estupefacte comentarista de *Pèl & Ploma*, amb arreus de guerrer, cuirassa i gorgera. Aquesta imatge del bon taverner devia oferir un contrast violent amb la del ciclista desmenjat que havia pintat Ramon Casas pedalant amb ell al tàndem que presidia des de feia poc el cafè i que constituïa una rabiosa novetat, com la pràctica mateixa del ciclisme.

Ernst Michaux havia presentat tot just el seu prototip de velocípede a l'Exposició Universal de París de 1867, però fins a finals dels vuitanta no esdevindria un fenomen recreatiu entre l'alta societat, l'única que es podia permetre aquell joguet de luxe. Vázquez ja havia apreciat l'atracció pel nou invent al Châlet du Cycle del Bois de Boulogne, el pavelló campestre que acabava d'inspirar un quadre famós de Jean Béraud i on les dames elegants s'aturaven a prendre el refrigeri abillades amb els *culottes bouffantes*, aquells pantalons arromangats i bombats a propòsit per no entorpir la pedalada. L'escena era simpàtica i romàntica, amb unes gotes de modernitat sofisticada, i l'artista, animat potser per l'èxit del tàndem de Casas, es va afanyar a incorporar-la al seu repertori galant en una versió naïf que simbolitza la conjunció d'aquell hivern i aquell joguet: unes nenes precioses, somrients, amb les capes al vent, els botins i les mitges impecables, passejant per un inhòspit, fins i tot inquietant, bosc nevat, com de postal de Nadal a un pas de girar cap al conte de por. La seva obra pecarà sempre d'ambivalències semblants, però el gust burgès ja es basa en això: l'admissió de la intriga només si fa caure alguna llàgrima reconfortant.

EVA VÁZQUEZ I RAMIÓ

TALLER DE RUBENS

Caça de braus per àrabs

c. 1639-1640

Oli / tela

116 x 368 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 130.540

Fons d'Art Diputació de Girona
(Dipòsit del Museo Nacional del Prado)

El rei d'Espanya Felip IV, molt aficionat a la caça, era un gran admirador dels quadres de caceres de Rubens, un tema en què l'artista va destacar especialment. *Caça de braus per àrabs* és una obra que forma part d'un conjunt pintat per l'artista relacionat amb la caça, per encàrrec del rei l'any 1639 per decorar les estances d'estiu de l'antic alcàsser de Madrid. Pràcticament tota la sèrie va desaparèixer amb l'incendi que va assolir el palau la nit de Nadal de 1734.

L'escena presenta una cacera de braus salvatges, una tradició molt arrelada al món antic al Mediterrani i al Pròxim Orient, descrita per diferents autors i font d'inspiració dels tapissos flamencs.



Rubens va tenir una importància cabdal en el desenvolupament de la pintura de caça a l'Europa moderna, ja que va revifar un gènere gairebé oblidat. Gràcies a la seva gran capacitat inventiva, va aconseguir introduir a les escenes força dramàtica i versemblança, amb composicions i motius repetits en nombroses ocasions. A vegades s'inspirava en escultures i relleus del món antic, en l'art cortesà medieval o en estampes d'artistes consagrats i, sempre que tenia l'oportunitat, hi introduïa també apunts del natural. Les obres d'aquesta temàtica van tenir una gran acollida entre la noblesa espanyola, que considerava la caça com un símbol d'estatus i un compendi de virtuts, com la destresa, el domini i la impertorbabilitat. El rei d'Espanya Felip IV va ser el principal client dels quadres de caceres de Rubens des de mitjan dècada de 1630 fins a la seva mort.

Al segle XVII, la pintura flamenca, molt apreciada per la monarquia espanyola d'ençà dels temps d'Isabel la Catòlica, va ser objecte d'una protecció especial per part dels governadors espanyols dels Països Baixos, de tal manera que els principals artistes flamencs van ser pintors del rei, tot i que alguns no havien trepitjat mai Espanya. Un dels més destacats és Rubens, que va viatjar a Espanya per primer cop el 1603. Tornaria també el 1628 en el marc d'una missió diplomàtica, durant la qual va aprofitar per visitar —acompanyat per Velázquez— les riques col·leccions reials i per pintar encàrrecs del rei Felip IV i de personatges de la cort, fet que va reforçar la seva fama i la seva posició més enllà dels Països Baixos.

Després d'abandonar Espanya el 1629, la primera obra de Rubens que es va poder contemplar a Madrid va ser *Caça de llops i guineus*, una espectacular pintura de caça que va portar el duc d'Aarschot el 1632 com a part de la seva col·lecció privada. A més a més, es tractava de la primera escena de caça que contemplava el rei, que devia quedar tan impressionat que, a partir d'aleshores, totes les obres que va encomanar a l'artista giraven al voltant d'aquesta temàtica.

L'obra que es presenta aquí forma part d'una sèrie encarregada pel rei el 1639 per decorar les sales conegudes com les voltes, unes estances d'estiu situades a la planta baixa de l'ala nord del palau reial de Madrid. La sèrie constava de vuit quadres grans, tots amb escenes de caça contemporànies i d'altres amb un rerefons mitològic, relacionat d'alguna manera amb l'art de la caça. Rubens va idear les composicions creant esbossos a l'oli i va executar personalment les figures humanes, mentre que Snyders va pintar els animals, a partir dels esbossos del mestre. Després de l'incendi que va arrasar l'alcàsser, només va sobreviure íntegrament *Diana i nimfes atacades per sàtirs* (Museu del Prado) i un fragment de la *Caça d'óssos* (North Carolina Museum of Art). A més a més, al Museu d'Art

de Girona hi trobem dues obres més, d'una categoria més discutible, considerades originals però obra bàsicament de taller o còpies: *Muerte del venado de Silvia* i aquesta *Caça de braus per àrabs*.

L'escena mostra una cacera de braus salvatges on cinc homes a cavall, vestits amb robes orientals, amb llances, alfanges i escuts abaten un brau que banyega un dels cavalls i fa descavalcar el genet. Tres homes a peu, armats amb espases curtes i teles vermelles, col·laboren en la cacera, juntament amb tres gossos, mentre que a la dreta hi observem la tènue figura d'un brau mort.

La inspiració per al tema no van ser les curses de braus espanyoles ni la proesa del príncep Baltasar Carles, que es va enfrontar a un brau a les muntanyes d'El Pardo, tal com recullen les cròniques, sinó les descripcions literàries de caceres de braus salvatges al món antic.

Encara se'n conserva l'esbós original sobre fusta, que avui forma part d'una col·lecció privada de Nova York, amb una composició que —llevat d'algunes petites diferències— el quadre de Girona reproduceix de manera fidel, amb el mateix camp visual i respectant els colors indicats. A més, hi ha documentades sis còpies a l'oli, quatre sobre tela i dues sobre fusta, totes desaparegudes, llevat d'una taula que es conserva al Palau Barberini de Roma.

ISABEL CLARA AZCÁRATE I LUXÁN

PERE MATES

Taula del Judici final

Retaule de Santa Maria de Segueró

c. 1535-1550

Oli i tremp / fusta

109 × 61,5 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 380-383

Fons Bisbat de Girona

En una visió cristiana de la història, el judici final i universal és el moment en què culmina l'obra redemptora de Jesucrist i es decideix la sort definitiva de la humanitat: la salvació dels benaurats i la damnació dels malvats; el retorn dels elegits, morts en gràcia de Déu, a la pàtria i la glòria del paradís celestial, i la condemna dels rèprobes a l'exili d'un infern tenebrós, ple de turments, sota la terrible potestat del diable.

Al segon terç del segle XVI, el *Retaule de Santa Maria de Segueró* (Beuda, Garrotxa) de l'artista gironí Pere Mates ofereix una expressiva representació d'aquesta concepció, enquadrant entre la creació i el judici una meditació molt humana del misteri de la redempció, centrada en la devoció de la Mare de Déu.



El Museu d'Art de Girona n'exhibeix catorze taules que devien ocupar el bancal i els carrers laterals del retaule, mentre que el carrer central devia acollir una imatge de la Verge.

Les vuit taules laterals (l'Anunciació, el naixement de Jesús, l'adoració dels Reis Mags, la resurrecció i l'ascensió de Crist, la Pentecosta, l'Assumpció i la coronació de Maria) representen escenes significatives en la devoció del rosari o psaltiri de Crist i Maria, molt estesa al segle *xv* fins a la seva plena consolidació litúrgica durant el darrer terç del *xvi*. La composició del retaule convida, doncs, a la contemplació d'alguns dels misteris de goig i de glòria que conformen avui aquesta pregària.

Al centre del bancal, quatre imatges d'apòstols i màrtirs (Pere, Pau, Tomàs i Andreu) representen la primera comunitat de cristians, flanquejats per les taules formidables de la creació i del judici.

Aquestes dues taules situen la devoció de Crist i Maria, i la institució de l'Església, al centre d'una concepció cristiana del món, del temps i de la història: una història de caiguda, culpa i exili; de reconciliació i recreació en el sacrifici del Fill de Déu, fet home; de recompensa eterna —retorn al paradís o exili definitiu— fora del temps. És una història amb un origen i un final, i també amb un sentit, que confereix un dinamisme dramàtic a l'existència col·lectiva de la humanitat i de cada individu en particular.

La Taula de la Creació evoca l'escena crítica de l'expulsió del paradís: aquí comença la història d'exili de la humanitat. Després d'haver menjat el fruit prohibit, Adam i Eva han obert tot d'una els ulls, s'han mal vestit de pàmpols i ara assisteixen a la terrible sentència de Déu Pare amb expressions de vergonya i penediment: Adam confessa una desobediència injustificable, mentre Eva implora perdó. La seva nuesa, tot just coneguda, és expressiva d'una humanitat culpable, caiguda en la misèria i el dolor, i contrasta amb el marc de l'escena: la placidesa d'un paradís poblat d'animals al servei de l'home. Al fons, l'*ortus solis*, el sol ixent sobre el mar, al·ludeix a la ubicació oriental de l'Edèn i també al moment original de la creació.

A l'altre extrem del bancal, la Taula del Judici ens remet a la fi dels temps i de la història, dissolts en l'eternitat. Es tracta d'una representació força completa del cicle iconogràfic del judici final, presidit en el pla superior per la *Maiestas Domini* i en l'inferior per la figura heroica de l'arcàngel sant Miquel, vencedor del diable alhora que pesa les ànimes. A la dreta de tots dos, en moviment ascendent, uns àngels psicopomps menen sobre un núvol un grup de benaurats fins a la porta del cel, d'arquitectura clàssica. A la part sinistra, una boca gegantina i bestial, que exhala flames de foc,

s'obre per engolir els damnats, plens de terror, empaïtats per un grup de dimonis monstruosos, armats amb forques, fills de la imaginació popular.

Amb el segon adveniment de Jesucrist es consuma el misteri de la Redempció. La Majestat de Crist, dalt del cel, recull una rica iconografia fixada per la tradició: Jesucrist seu al tron de les esferes celestes, envoltat d'or i querubins, mostrant les nafres de la crucifixió i la llançada al costat, amb els peus sobre l'esfera del món i la mà dreta fent el gest de la trinitat. Els àngels de la part superior exhibeixen els atributs de la Passió i anuncien l'hora definitiva del judici universal. Maria, coronada, intercedeix per la humanitat, acompanyada del jove apòstol Joan, dels altres apòstols —d'una fesomia perfectament definida— i de tots els sants.

Mentrestant, sobre la terra, l'arcàngel sant Miquel protagonitza una síntesi habitual al segle *xvi*: amb la mà esquerra sosté la balança per al pesatge de les ànimes o psicòstasi, mentre amb la dreta clava una llança de victòria al pit del diable, que jeu sota els seus peus. A partir del mite bíblic de la caiguda de Lucifer i dels àngels rebels (*Isaïes* 14,12-15; *Apocalipsi* 12,4), expulsats del cel i precipitats a l'abisme pels àngels fidels encapçalats per Miquel, ben aviat se'n difongué una imatge de cavaller heroic, amb armadura i espasa o llança, copsat en el moment de colpir l'enemic superb, transformat ja en un drac o, com en aquest cas, en un monstre antropomorf horrible i grotesc, de perfil i humiliat per oposició a la majestat frontal de Jesucrist. La llança en forma de creu evoca l'estendard de victòria de Crist ressuscitat i el seu *descensus ad inferos* per redimir els sants pares, els justos de l'Antic Testament.

D'altra banda, la psicòstasi, de remota ascendència faraònica en el *Llibre dels morts* i amb escassa base escripturística, es degué difondre a través del cristianisme copte fins a la inclusió en la representació del judici, pels volts del segle *x*, primer a l'Orient bizantí i de seguida a Occident. Les pintures de Santa Maria de Taüll (s. *xii*) o del Mestre de Soriguerola (s. *xiii*) testimonien la seva amplíssima presència en l'art romànic i la seva vinculació —inicialment vacil·lant— a la figura de sant Miquel. Mates n'ofereix una variant poc comuna representant les males obres en forma de llibre de registre, a més d'ometre la figura grotesca del dimoni trampós que tibia el platet avall.

Tots dos temes coincideixen molt sovint, a partir del segle *xi* —i també en l'imaginari literari, com en la *Visió Tnugdali*—, amb la imatge de la boca monstruosa i desmesuradament oberta de l'abisme infernal, que evoca la gola del Leviatan de Job, on precipiten i són devorats per un flama inextingible tant els àngels rebels com les ànimes damnades.

La Taula del Judici és, finalment, un bon exemple d'evolució dins el solc de la tradició tardogòtica. Els motius iconogràfics tradicionals hi adquireixen un grau elevat de potència expressiva gràcies a una tècnica contrapuntística i detallista, capaç de dotar les figures principals d'una fesomia característica i profundament humana.

FRANCESC J. GÓMEZ I MARTÍN

Fragment d'encenser de Sant Andreu de Pedrinyà

Finals s. XII-principis s. XIII

Bronze

6,5 cm × 11,5 cm. Diàmetre superior braseret 10 cm,
diàmetre inferior base 4,5 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 23

Fons Bisbat de Girona

Fragment d'encenser de Sant Andreu de Pedrinyà.

L'obra que presentem és el braseret d'un encenser trobat a l'església de Pedrinyà. A la nostra tesi doctoral hem classificat els encensers catalans dels segles XII-XIII per grups. El primer grup es caracteritza per l'ornamentació de motius geomètrics, el segon per motius vegetals i el tercer per una ornamentació molt més complexa amb motius vegetals i d'altres de gran qualitat tècnica. El de Pedrinyà el considerem d'aquest tercer grup, fet que hem de tenir present quan proposem la seva filiació i cronologia.

L'encens és una reïna que es presenta en forma de grans vermellencs i que s'obté fent una incisió a l'escorça d'arbres reïnosos com la *Boswellia sacra*. Té també un ús litúrgic en cremar-se a l'encenser.

L'encenser està format per dues parts: la inferior o braseret on es crema l'encens i la superior o tapa que té les perforacions per on surt el fum olorós. Aquest exemplar només conserva el braseret. L'examen de l'ornamentació primer i la posterior filiació d'aquesta part ens han permès fer una recreació hipotètica de la tapa i catalogar-lo dins el grup que hem assenyalat. Es tracta del millor grup del taller català del metall per les seves característiques tècniques, formals i ornamentals, que l'assimilen a altres exemplars coneguts, entre els quals un altre del Museu d'Art de Girona (MDG 24).

Totes aquestes peces conformen una important col·lecció que defineix un model propi i característic amb una tècnica molt depurada en l'àmbit del metall, dins el qual s'ha de situar l'encenser de Pedrinyà.



Dibuix (Lourdes de San José):
Recreació hipotètica de l'encenser de Pedrinyà.

Descripció

La superfície de la caldereta està distribuïda en quatre espais en forma de triangle esfèric, separats per elements verticals del mateix metall llis que actuen com a troncs robusts i gruixuts. L'interior de cada secció desenvolupa una tija principal que s'origina en unes incisions paral·leles decreixents dessota el llavi superior del dipòsit, s'obre en dues (tiges) més i cadascuna forma el seu propi roleu. Aquesta tija doble és tractada com una bella sanefa amb incisions (que en ocasions imiten petits cercles) i del seu recorregut circular en neixen altres tiges secundàries amb terminacions arrodonides, de diferent forma i longitud. Dels extrems de les tiges principals sobresurt una flor emergent amb el calze i els sèpals ben ressaltats. El conjunt s'enriqueix amb petites fulles. A la part inferior destaca un tercer motiu vegetal originat pel retrobament de dues tiges principals que dibuixen un carcanyol dins el qual una forma cordiforme encercla una flor i dos sèpals amb fulles regirades: es tracta en essència d'una abstracció dels dos motius de la part superior.

L'extrem superior està rematat per una sanefa de petits triangles capgirats i petits elements lobulats a l'interior. Del perímetre circular sobresurten quatre mitges anelles, que juntament amb les de la tapa (ara inexistent) possibilitaven el pas de les barretes o de les cadenes de suspensió. La disposició dels elements ornamentals de la sanefa són coincidents amb altres peces, per exemple un del Museu Episcopal de Vic (MEV 4418) i dos del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 12109 i 12111), a més del ja esmentat del Museu d'Art de Girona.

Filiació

Per poder filiar l'encenser l'hem comparat amb altres que s'han conservat i que considerem dins la mateixa seqüència, és a dir, aquells que mantenen les mateixes característiques compositives i formals.

El dibuix que presentem mostra amb detall les particularitats dels dos cossos de l'encenser prototipus del de Pedrinyà, que justifica la seva cronologia i filiació al taller català del metall de finals del segle XII o començament del segle XIII.

Tècnica

Les tècniques desenvolupades són la fosa i el cisellat. La similitud amb els altres encensers citats confirma l'ús de motlles.

Comparativa: pintura mural catalana

La pintura mural catalana dels segles XII i XIII aporta mostres d'encensers pintats, que són un referent extraordinari de comparació i datació per als de metall.

En són un bon exemple els encensers reproduïts a l'absis d'Esterrí de Cardós (segona meitat del segle XII) (MNAC 15970) o a l'absidiola de Sant Esteve d'Andorra (MNAC 35711), on es representa l'altar en el moment de ser encensat pel celebrant.

LOURDES DE SANJOSÉ I LLONGUERAS

JOAN ABADAL (GRAVADOR). FÀBRICA DE BERTSCHINGER Y CODINA (BARCELONA)

Matrius xilogràfiques de 48 cartes d'una baralla de cartes catalanes

c. 1850

Fusta

35 x 24,5 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 1497

Fons Bisbat de Girona

Samuel Bertschinger va començar a fabricar baralles de cartes a Barcelona a partir de 1805 i, segons sembla, l'empresa Bertschinger y Codina es va crear pels volts de 1833.

Tot sembla indicar que la seva producció era variada, ja que un anunci de 1855 promociona fins i tot cartes angloamericanes. Tanmateix, l'empresa estava especialitzada principalment en l'elaboració de cartes catalanes, de les quals ens n'han arribat diferents models, com ara les cartes catalanes clàssiques i les cartes catalanes «neoclàssiques», inspirades en les cartes del madrileny Clemente Roxas.

El 1855 la casa Bertschinger y Codina va substituir els seus motllos de fusta tradicionals per motlles de bronze.



Les cartes de joc, originàries de la conca oriental de la Mediterrània, van arribar a Europa a mitjan segle ^{xiv}, probablement entre 1361 i 1366, o potser fins i tot abans. Les primeres referències europees conegudes d'aquest joc les trobem a Catalunya. La menció més antiga hem de situar-la a Barcelona, concretament a l'any 1371. El poeta barceloní Jaume March utilitza el terme *naip* per primer cop en un diccionari de rimes. A partir de 1380 podem documentar altres referències a Barcelona, cada vegada més freqüents. Les primeres cartes eren objectes de gran valor, pintats a mà. Les primeres referències europees a fabricants de cartes pròpiament dits, i no pas a pintors, corresponen en aquest cas a Perpinyà: hi ha un text de l'any 1399 on els cònsols de la ciutat regulen l'ús que els *fahedors de naips* podien fer del paper. Els primers fabricants de cartes dels quals coneixem la identitat són Rafael Lehonart (1417) i Joan Cassanyes (1418), jueus conversos de Perpinyà. Les comunitats jueves de les ciutats catalanes van tenir un paper clau en la indústria de les cartes de joc. I el cas de Perpinyà possiblement també és extrapolable a Barcelona. Un altre cas que podríem esmentar és el de Dalmau Roure, fabricant de cartes i jueu convers de Girona, amb una referència corresponent a l'any 1430.

Fet i fet, aquesta innovació catalana no ens ha de sorprendre gens ni mica si tenim en compte les rutes comercials de l'època. Els comerciants de la Corona d'Aragó eren presents a tots els racons de la Mediterrània, coneguda aleshores com el "llac català", i mantenien relacions comercials amb l'imperi mameluc (zona que actualment comprèn Síria, el Líban i el nord d'Egipte, i bressol de les cartes de joc). Per aquestes mateixes rutes comercials també es movien els mercaders italians, que van introduir les cartes a Itàlia durant el mateix període, tot i que les primeres referències conegudes són sens dubte les catalanes.

Tal com apuntàvem, les cartes catalanes s'inspiren directament en les cartes utilitzades a l'imperi mameluc, com ara la baralla que hi ha al museu Topkapi d'Istambul. Aquestes cartes tenen unes semblances sorprenents amb les cartes anomenades "morisques" d'una baralla catalan, conservada a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, que data probablement de la dècada de 1420.

Val la pena destacar que una de les figures de les cartes mameluques s'anomena *na'ib maliks*, paraula de la qual va derivar probablement el terme *naip* català.

Els fabricants catalans van mantenir una activitat molt intensa durant el segle ^{xv}, però a principis del segle següent es comença a observar un cert declivi, ja que el monopoli del sector es va desplaçar gradualment cap als fabricants francesos.

A partir del segle ^{xvii} tornarem a trobar fabricants de cartes de gran renom, sobretot a Barcelona, com ara els Grosset o els Rotxotxo, tot i que eren d'origen francès. La tendència es va accentuar durant el segle següent, fins que al llarg del segle ^{xix} Barcelona va esdevenir de nou una de les capitals de la indústria de les cartes. Alguns dels fabricants més destacats d'aquella època són Comas y Ricart, Camps, Bau, Serrano, Casa, Torras y Lleo, Ramirez, Masso, Samso, Fulladosa y Cia, sense oblidar fabricants de cartes com ara Juncosa, Santmartí o Bertschinger y Codina, els motllos de fusta dels quals es conserven al Museu Episcopal de Girona. També trobem fabricants a Igualada, com ara els Garcia de Fossa, o a Perpinyà, on la casa Dessoris va produir cartes catalanes durant tot el segle ^{xix}.

La casa barcelonina Bertschinger y Codina, activa aproximadament entre 1833 i 1870, no només es dedicava a la venda i la producció de cartes de joc, ja que aparentment una de les seves especialitats principals era la producció de paper pintat, com demostra la seva vinculació amb dos dels gravadors xilògrafs més destacats: Joan Abadal Casalius, que va exercir a Igualada i a Barcelona entre 1840 i 1873, i també Miquel Torner, el gravador més il·lustre de Barcelona, que va signar una de les baralles de Bertschinger y Codina l'any 1860.

JEAN PIERRE GARRIGUE

FRANCESC SANS CABOT

La Fortuna, la Bogeria i la Casualitat

1871

Oli / tela

41 × 33 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 250.324

Fons d'Art Diputació de Girona

Aquest quadre del pintor realista Francesc Sans Cabot és l'esbós d'una obra de mida més gran que també s'exhibeix al Museu d'Art de Girona. Està executada amb una factura molt fresca i desplega una escena al·legòrica amb la deessa Fortuna com a protagonista principal. La metàfora sobre la fortuna de la vida es desgrana aquí a partir d'una tríada de divinitats femenines que exerceixen llurs poders sobre els mortals. Han estat molts els artistes, des de l'antiguitat fins a finals del segle XIX, que a través de la figura de la Fortuna romana o la Tiqué grega han volgut traduir aquest missatge: tot està sotmès a l'atzar. La rica iconografia que l'acompanya ha anat variant. L'exemplar de Sans és, sens dubte, un llenç que reflecteix una gran qualitat tècnica i una bona dosi de passió.



En el món clàssic, les personificacions de conceptes abstractes eren habituals. Tant en el període grec com en el romà són nombroses les divinitats que fan referència a elements naturals o a temes relacionats amb la condició humana o l'avenir col·lectiu: divinitats agrícoles, de les aigües, infernals, de la ciutat, de la llar... Pau (*Pax*), Flora, Felicitat, Concòrdia, Discòrdia, Justícia (*Diké*), Victòria (*Niké*) o Fortuna, representades sempre com a deesses. Sovint no tenen un mite propi però no per això deixen de ser personatges complexos. L'equivalent grec de Fortuna era Tiqué (*Tykhé*), amb un significat que equivaldria en bona mesura al que nosaltres anomenem «sort».

Com totes les divinitats que encarnen una al·legoria, la Fortuna és una figura femenina jove, amb diversos atributs que permeten identificar-la. Els grecs consideraven que *Tykhé* era també protectora de les ciutats i d'aquí que en algunes escultures (i monedes) aparegui coronada amb unes muralles o torratxes, especialment en temps d'Alexandre el Gran. La podem observar més sovint subjectant el corn de l'abundància (anomenat també *cornucòpia*) ple de fruits en senyal de prosperitat o amb el nen *Pluto* en braços, que en si mateix personifica la riquesa.¹ Una altra variant és portant un timó, en una analogia del que suposa la incertesa d'un viatge per mar, on l'atzar juga el seu paper. En la mateixa línia, també ha estat dibuixada amb la proa d'una nau i unes veles, perquè navega i decideix el destí arbitràriament. Més habitual, però, és situar-la amb una esfera als peus, signe visual d'inestabilitat i de necessitat constant de moviment. Dürer, per exemple, va treballar —en gravat— dues Fortunes,² totes dues despullades i en equilibri sobre l'esfera però travessant el cel, com Guido Reni.³ En canvi, Rubens reprèn el tema marítim i la bola sura sobre l'aigua,⁴ escena que ens recorda el naixement de Venus. Mantegna⁵ li va afegir també ales als peus, detall que reforça l'al·lusió al moviment fugaç. Ara bé, l'element més prototípic i el que ha quedat fixat en el nostre imaginari és la cèlebre roda de la fortuna, com la que apareix al quadre que ens ocupa. La imatge, popularitzada a l'edat mitjana, aporta plàsticament el ritme inesgotable dels cicles amb el gir perpetu de la roda. Tot té etapes d'esplendor, de decadència i de renaixement en un procés que mai s'atura. El preraphaelita Burne Jones,⁶ a finals del segle XIX, torna a aquesta iconografia medieval amb una gran roda de fusta a la seva obra.

Al quadre del Museu d'Art de Girona, la roda, a la part inferior, passa per sobre de l'home estirat a terra, perquè la roda et travessa, inevitablement, inexorablement, i la Fortuna és el personatge central, amb la gran tela de color rosa desplegada al vent, com una vela retallada contra un cel plomís. Està acompanyada per dues al·legories més. La segona és la Casualtat, que és cega i aquí apareix amb els ulls tapats. Altres

artistes, com Giovanni Bellini, han representat també la Fortuna amb ulls embenats.⁷ Els grecs creien que *Tykhé* treballava en l'obscuritat, enaltint uns homes i enfonsant-ne d'altres. Per tant, cobrir-li els ulls o envoltar-la d'aquest gris amb pàtina de somni ens situa en la sensació de turbulència. El tercer personatge és la Bogeria, amb un arlequí a la mà i repartint despreocupadament monedes a l'atzar. La fortuna, com a metàfora, no fa referència als diners, sinó a la sort, una sort que no entén de classes socials. L'artista italià Salviati havia representat la Fortuna juntament amb la Saviesa (en forma de Minerva) i la Fortalesa;⁸ Vasari, en canvi, tria la Virtut i l'Enveja com a acompanyants.⁹ Les tríades de divinitats han estat una constant als panteons. Tres gràcies, tres estats de la lluna, tres fases del dia, tres etapes de la vida. La deessa triple. Relacionades amb el destí, la cultura grega tenia també les Moires (els romans, les Parques i els nòrdics, les Nornes). Una filava la trama de la vida, l'altra afegia l'atzar i la darrera tallava el fil i decidia el final. Es tracta d'atrapar metàfores sobre la condició humana en imatges amables.

L'autor del quadre és Francesc Sans Cabot (1834-1881), d'origen gironí, probablement més conegut per haver estat director del Museu del Prado (de 1873 a 1881). Segons Reyero,¹⁰ Sans Cabot fou el pintor català de més envergadura artística i major repercussió pública a la dècada dels anys seixanta del segle XIX, en especial en l'àmbit de la pintura d'història.¹¹ De formació eminentment francesa —sota l'estela de Thomas Couture—¹² la composició que ens ocupa està construïda a base de plànols pictòrics amb un realisme atmosfèric de gran qualitat i amb l'ús d'un intens contrast cromàtic entre les teles rosa, daurada i verda, i el punt vermell del gran barret. Sans va decorar diferents palaus i edificis emblemàtics com el Teatro Real de Madrid o l'Alcàsser de Toledo. Suposem que d'aquí la traça —o el gust— per desplegar personatges tan arquetípics amb aquesta posada en escena grandiloqüent. Suspeses en l'aire i en actitud solemne, les protagonistes ens recorden les escenes dels romàntics francesos —com Delacroix— que enaltien, amb la bandera al vent, «liberté, égalité et fraternité».

MIREIA ROSICH I SALVÓ

1. Pausànias (9.16.1-2)

2. Albrecht Dürer (1461-1528), pintor, dibuixant, gravador i tractadista alemany. Va realitzar gravats amb el tema de la «Petita Fortuna» el 1495, que sosté tres flors, i la «Gran Fortuna» de 1501, representada com una Nèmesi o Justícia divina, alada.

3. Guido Reni (1575-1642), pintor italià, seguidor i deixeble dels Carracci. Va pintar *La Fortuna*, c. 1636 en diferents versions, una amb corona a la mà i l'altra amb joies.

4. 1636-38, Museu del Prado, Madrid.
.....
5. Fresc de l'Escola de Mantegna, Palau Ducal de Màntua. Andrea Mantegna (1431-1506), pintor i gravador italià.
.....
6. Edward Burne-Jones (1833-1898), pintor anglès membre de l'anomenada Germandat Prerafaelita. *The Wheel of Fortune*, 1883, Musée d'Orsay.
.....
7. 1495, Acadèmia, Venècia.
.....
8. Giuseppe Salviati, nom amb què és conegut Giuseppe Porta (1520-1575), pintor italià. *La Virtù spezza la Fortuna*, 1550. Sostre de la Biblioteca Marciana de Venècia.
.....
9. Giorgio Vasari (1511-1574), historiador de l'art, pintor i arquitecte italià. *La Virtut, l'Enveja i la Fortuna*, 1548, casa del pintor a Arezzo.
.....
10. «Martí Alsina y el realismo que viene de París, 1860-1880» dins *Del Realismo al Impresionismo*. Fundación Amigos del Museo del Prado. Galaxia Gutenberg, 2014.
.....
11. Recordem quadres com *Episodi de Trafalgar* (1862) al Museu del Prado o *El General Prim a la Guerra d'Àfrica* (1865) del MNAC (dipositat al Museu Militar).
.....
12. Thomas Couture (1815- 1879), pintor francès, representant de l'opció academicista dins el romanticisme i excel·lent retratista. Hom li ha atribuït una certa influència sobre Manet. Fou també mestre de Francesc Sans i Cabot i de Manuel Ferran i Bayona.

Bust reliquiari

S. XVII

Plata sobredaurada, repussada, cisellada, burinada i fosa. Conté pedres dures encastades.

27,5 (sense nimbe) x 20 x 16 cm

Punxó: dues marques idèntiques amb forma de mitra (sota la figura)

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 1719

Fons Bisbat de Girona

A dia d'avui encara sabem poc de l'orfebreria barroca a Catalunya, tot i que es coneixen algunes peces i autors emblemàtics com ara Felip Ros, autor del reliquiari de sant Jordi del Palau de la Generalitat a Barcelona (1626); Joan Perutxena, que va crear la imatge de santa Eulàlia per als consellers de la ciutat de Barcelona l'any 1644; Bonaventura Fornaguera, mestre del bust reliquiari de sant Iscle de Breda pertanyent a l'última dècada del segle XVII; o Francesc Via menor, que elaborà la imatge de la Mare de Déu de la Cinta de Tortosa, ja d'inicis del segle XVIII (1705-1706).

Es podria dir que actualment l'argenteria de l'època del barroc és en fase de redescoberta, de catalogació, fins i tot d'inventariació i documentació per saber què hem conservat i quina entitat qualitativa té. Moltes d'aquestes peces esperen l'investigador que aconsegueixi apropar-les a l'atenció del visitant, mitjançant la creació d'un discurs d'identificació que les ompli de valor i significat.

Malauradament, a causa de la seva preciositat i als estralls produïts per les diferents guerres, molta de la producció de l'època no ens ha arribat. Ens queda el consol d'haver-ne conservat un registre fotogràfic (en els casos en què hem tingut més sort). Tot i les abundants pèrdues, però, sabem que es tractava d'un conjunt patrimonial formidable, que cal redescobrir per il·luminar una de les arts més desconegudes de l'etapa moderna.



Durant el període modern ens trobem amb una abundant producció d'orfebreria religiosa, sobretot reliquiàries, custòdies i, en menor proporció, imatges d'argent de petit format, realitzades majoritàriament als tallers i obradors barcelonins. En aquest moment, Barcelona esdevé el major centre productor d'orfebreria del Principat, amb artistes del nivell de Joan Matons, artífex, per exemple, de l'urna de sant Bernat Calvó de la catedral de Vic, realitzada entre 1701 i 1728, i dels dos canelobres de la catedral de Palma de Mallorca, realitzats segons el projecte de Joan Roig; o de Pere Lleopart, que va fer l'urna de sant Ermengol per a la Seu d'Urgell (1753 i 1755). També podríem destacar l'obra d'Anton Lloreda i en particular la seva arqueta dels Cossos Sants de Manresa, la imatge de santa Eulàlia del ja citat Joan Perutxena o la gran labor de Francesc Via menor a l'arca del monument de Dijous Sant de Tortosa, a l'espectacular bust reliquiari de sant Pere Apòstol de Reus o a la ja esmentada imatge d'argent repussat de la Verge de la Cinta de Tortosa.

Entrant pròpiament en el que seria la tipologia dels reliquiàries, podem dir que la seva funció és fer de recipients de les relíquies (restes de cossos sants objecte d'especial devoció). N'hi havia de fusta policromada i també de més preuats fets en plata. Aquests últims sovint eren objecte de sobredauradures, que en feien augmentar la preciositat i la brillantor. En el cas dels reliquiàries figuratius, sovint les parts del cos visibles anaven encarnades i creaven un bell contrast entre la plata lluent i la policromia. En canvi, és rar de veure'n d'elaborats amb el fràgil material de la terracota.

Els reliquiàries podien adquirir diverses formes: les més habituals tenien aspecte d'urnes o recipients de vidre de forma cilíndrica, però també es trobaven representacions escultòriques de parts del cos humà que reproduïen els motius antropomòrfics del membre que contenien (normalment un petit os o un fragment ossi). Es tractaria, doncs, d'allò que L. Réau anomena reliquiàries figurats o parlants, és a dir, aquells que ens «narren» la naturalesa de les relíquies contingudes.

Els bustos reliquiàries figuren entre els més polivalents, ja que podien utilitzar-se per a les restes de qualsevol part d'un cos sagrat. Contenien els vestigis corporals d'un sant a la vegada que en recordaven l'aparença física. Formalment, representaven la part superior d'un cos humà, tallat o bé per sobre la cintura o bé arran de les espatlles. Excepcionalment poden incloure, fins i tot, els braços, com el cas del reliquiari de sant Pere Apòstol de Sant Pere de Reus. La relíquia es mostrava a la part frontal de la figura, en un òcul o medalló vidrat. Tal com podem observar a la reflexió de Jean-Claude Schmitt a *Les reliques et les images*, la visualització directa de les relíquies impactava els fidels, que confiaven cegament en els seus poders benefactors i en els beneficis d'adorar-les. En l'instant

de l'adoració, les relíquies i llurs receptacles lligaven d'una manera activa el passat i el present, com si es tractés d'un *monumentum* o un *memoriale* en el sentit funerari. A més, l'aspecte antropomòrfic del contenidor aconseguia dotar aquestes peces d'una major suggestivitat.

A Catalunya abunden els bustos reliquiàries conservats pertanyents al període modern, siguin en fusta policromada o en plata. Entre els més espectaculars i de més entitat estètica, cal comptar el ja esmentat bust reliquiari de sant Pere Apòstol de l'església prioral de Sant Pere de Reus, ideat per l'argenter Francesc Via menor l'any 1696, o els tres bustos reliquiàries obrats en fusta de la parròquia de Cotlliure (1701-1702) de l'escultor Josep Sunyer i Raurell. Són peces que, a més a més, suggereixen la riquesa del patrimoni religiós conservat de la Catalunya nord, que no va patir les destruccions de què va ser víctima la Catalunya del sud durant el període de la Guerra Civil (1936-1939).

En el cas de la diòcesi de Girona, d'igual manera com també succeïa en altres bisbats, com ara el d'Urgell, la majoria d'obres o peces notables d'argent que custodiaven els temples del territori sortien dels tallers ubicats a la ciutat de Girona que gaudien d'una clientela fidel. Ara bé, també n'hi havia de fabricades als grans obradors barcelonins i, en menor mesura, a la ciutat de Vic.

Tenint en compte aquest fet i gràcies a l'estudi de Xavier Solà *La reforma catòlica a la muntanya catalana a través de les visites pastorals: els Bisbats de Girona i Vic (1578-1800)*, avui podem saber que al voltant de la segona meitat del segle XVI i al llarg del segle XVII, unes 25 parròquies gironines van encarregar treballs a diferents argenters de Barcelona. Alguns es van convertir en mestres sol·licitats arreu del bisbat, gràcies al prestigi i la bellesa que proposava el seu treball. Entre els conservats en terres del bisbat, podem destacar els fantàstics bustos reliquiàries de sant Iscle i santa Victòria, conservats a l'església de Santa Maria de Breda. A més, cal posar de manifest que un d'aquests bustos, el masculí, és ara mateix l'única peça conservada del gran mestre argenter barceloní Bonaventura Fornaguera, realitzada a l'última dècada del segle XVII. També és molt notori el bust reliquiari de sant Martí, conservat a la Casa Missió de Banyoles i obrat a començament del segle XVII, d'autor desconegut.

Segurament el bust reliquiari del md'A que presentem, obrat en plata sobredaurada, no assoleix el nivell d'aquests que esmentàvem més amunt, tot i tractar-se d'una peça ben notable. Ho és pel sol fet que l'hem conservat, és a dir, perquè és dels pocs que va superar la febre destructora i els robatoris dels anys 1936-1939, però també per les seves qualitats plàstiques. Malauradament no se'n sap ni la procedència

ni l'autoria. Tot just n'hem identificat dues marques, idèntiques i amb forma de mitra. Tot allò que se'n sap depèn de la nostra capacitat de mirar-lo amb prou atenció i perspicàcia.

Es tracta de la representació de l'efígie d'una santa mostrada frontalment i tallada a l'alçada del tòrax. La figura porta la testa descoberta i ens mostra una cabellera ondulada recollida, acabada amb un gran rínxol i amb clenxa al mig. Va vestida amb una túnica telar cisellada amb motius florals i du un medalló al pit (que contenia les relíquies), penjat d'una pedra semifina vermella encastada a manera de fermall. A sota, l'òcul està envoltat per un encadenament de pedres semifines de diferents colors —vermell, blau i blanc— perfectament encastades. És evident que l'atenció de l'argenter s'ha dirigit a la definició del rostre. De fet, el cisellat de la vestimenta és molt sumari i no sembla gaire preocupat per distingir el volum dels braços a banda i banda del tors. En canvi, la part superior de la peça ha estat elaborada amb més cura, buscant un major efectisme. Totes les parts que configuren la cara són força reeixides: ulls, arcs ciliars, nas, boca, etc. Denoten un treball volumètric i plàstic correcte, que intenta crear zones de llum i ombra mitjançant l'ús intens del repussat —com es pot veure a la concavitat ocular—, cercant voluntàriament l'expressivitat del clarobscur, recurs propi del període barroc. El resultat final, doncs, mostra una figura amb una expressió entre gràcil i cànida, que alhora esbossa un lleu somriure.

La imatge es complementa amb un nimbe calat amb un motiu floral central i sis de radials que conclou amb un suau contorn de cresteria. En realitat es tracta d'una de les quatre peces que el mestre va treballar independentment i que després va unir per formar el bust: d'una banda el tors, de l'altra el cap i, per acabar, la peanya (les sutures són clarament perceptibles, particularment entre el tors i la peanya, mentre que són més subtils entre la testa i el tors).

La peanya és de base ovalada i lleugerament bombada a la part central i presenta una decoració amb motius vegetals (flors emmarcades en tiges) cisellats sense l'ús del burí que broten d'un rostre d'angelet. Evidentment, les parts realçades apareixen brunyides i les parts més baixes es mostren matisades. A banda i banda de la peanya apareixen dos angelets gairebé exempts de factura molt esquemàtica, obrats amb la tècnica de la fosa. Finalment, la part inferior de la peanya es plega enfora i forma un peu còncav decorat amb un bocell gallonat.

SARA MONTROIG I CRUSET

JOSEP ÁLVAREZ NIEBLA

A voltes mirant un paisatge succeeix que...

1972

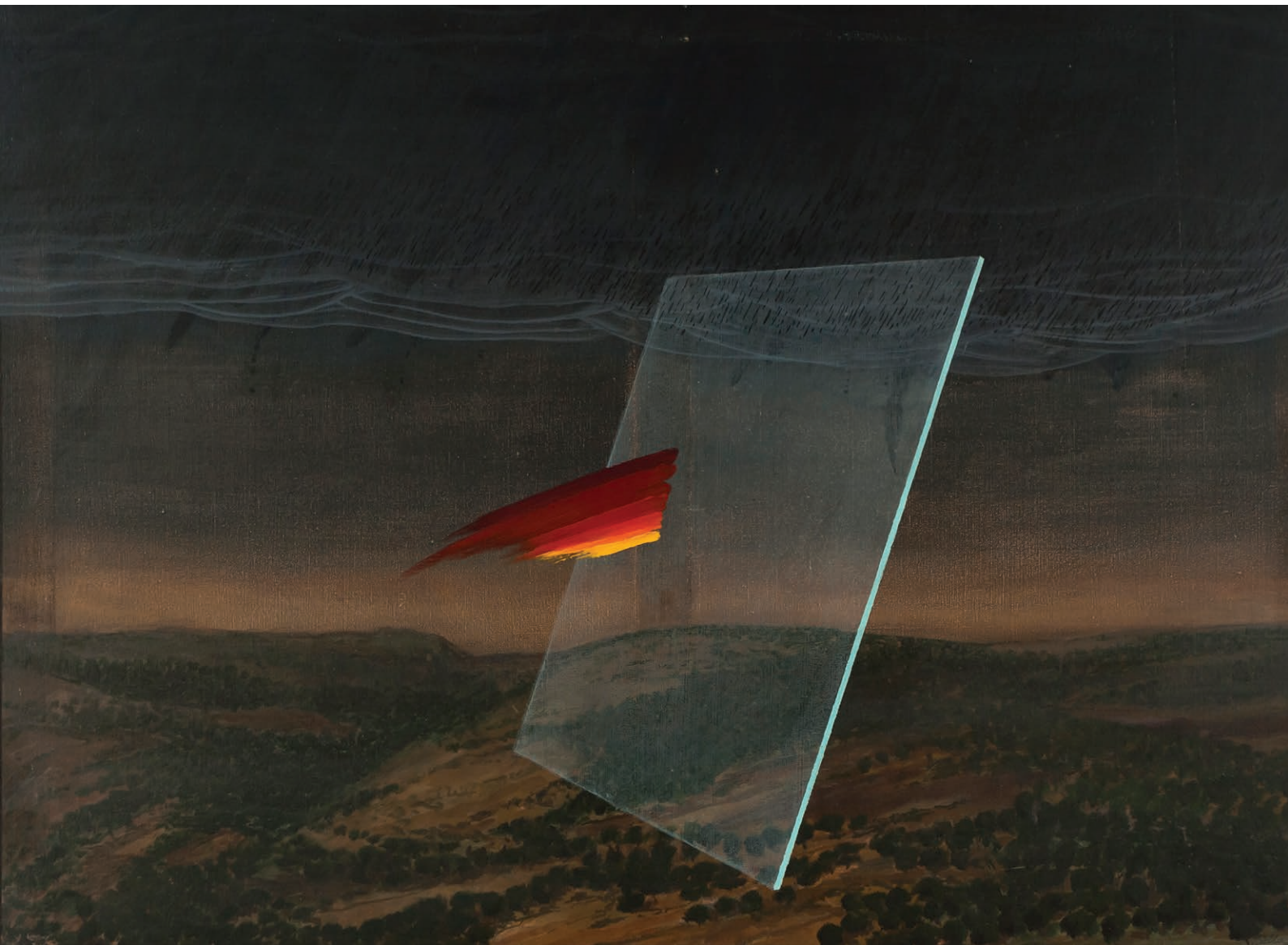
Oli / tela

97 x 130 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 202.101

Fons d'Art Diputació de Girona

Josep Niebla neix a Tetuan i viu a Catalunya des de 1962. Va seguir estudis superiors de belles arts a Tetuan, a Sevilla, a Barcelona i a París. El quadre que tenim ara davant data de 1972, any en què va guanyar el Premi de Pintura de la Diputació de Girona. Estem davant d'una tela pintada a l'oli titulada «A voltes mirant un paisatge succeeix que...». En aquest cas, el títol de l'obra ens diu moltes coses ja que l'obra, com els punts suspensius del seu títol, ens suggereix tot un món. Es tracta d'un paisatge que té múltiples plans i que convida a ser observat des de diversos punts de vista. L'obra ens convida a fer volar la imaginació. En cada pla se'ns proposa una realitat diferent, un món possible.



La primera vegada que vaig veure un quadre de Niebla va ser mentre el pintor el pintava. Era un d'aquells murals enormes que va pintar a la Costa Brava, a Platja d'Aro més concretament, enmig del que aleshores era una esplanada de sorra al centre del poble. El quadre reproduïa símbols coneguts per mi: el Cavall Bernat, el mar o les veles de les barques. Durant molt temps per mi Niebla va ser el pintor d'aquelles macropintures que envaïen el carrer. La pintura s'acostava a tothom i el pintor treballava exposat a totes les mirades. Em semblava un acte molt valent. Són d'aquelles imatges mentals que queden impreses a la memòria. Després he tingut moltes ocasions per apropar-me a la pintura de Niebla. Els cels, els mars, les pasteres, les abstraccions... pintures que van des de la representació figurativa fidel a la realitat fins a l'abstracció.

La base del quadre que tenim al davant és un paisatge. Una proposta aparentment clàssica. Un paisatge amb profunditat, on la llum es posa darrere les muntanyes del fons, amb uns camps d'ondulacions suaus amb arbres disposats ordenadament. Potser oliveres. Els ocres i els verds ens conviden a passejar per un paisatge que a vegades sembla real i d'altres, irreal. L'espectador descobreix un seguit de plans que semblen estar sobreposats com si fossin realitats diferents, realitats paral·leles. El paisatge, una finestra que s'intueix, una veladura que suggereix un cel pesant i alhora lleuger, de núvols transparents i pesats com el plom al mateix temps. És en aquesta mateixa època que Niebla crea una sèrie de pintures anomenada «Manipulacions del cel».

Finalment un darrer pla, aquest cop amb un altre punt de vista, amb una altra perspectiva, amb un altre grau de transparència. I el color, el color contundent. Només algunes pinzellades de color molt viu, més sòlides, no tan diluïdes com la pintura a la resta del quadre. Com si aquestes pinzellades poguessin passejar amb llibertat per tota l'obra. En general, en aquesta obra Niebla treballa amb la pintura molt diluïda. En alguns llocs del quadre podem veure amb claredat l'entramat de la tela. En d'altres llocs el quadre va sumant veladures i capes de color més fosc, més dens.

Al quadre, se'ns presenten totes les contradiccions. Els qualificatius que sorgeixen són d'extrems: lleuger i plom, clars i foscos, realitat i irrealitat, paisatge tradicional i representació de l'irreal. Niebla ens mostra diferents capes de la realitat sobreposades de manera inesperada. Aquesta diversitat de plans la trobem també en altres obres més abstractes de Niebla. Cada nova superfície que el pintor situa sobre el paisatge ens obre una altra realitat, un altre pla de realitat, una realitat diferent.

Què ens suggereix a cadascú de nosaltres aquest quadre? On ens transporta? Quants recorreguts ens convida a fer? Per on viatja la nostra mirada? Per on viatja la nostra ment? I la nostra imaginació? Té per nosaltres quelcom d'oníric? Què té de real?

Aquest quadre ens permet dialogar-hi. Observar-lo des de fora. Ens convida a fer diversos recorreguts al seu interior, que és a la vegada l'interior del pintor i el nostre propi interior. La pintura, com a llenguatge, per establir un vincle amb el receptor ha d'emocionar. Niebla veu la pintura com un llenguatge per expressar i per arribar a les emocions: «Perquè jo, com vostès han pogut deduir, sóc dels que creuen que la pintura és un llenguatge i com a tal pot comunicar emocions, pors, pressentiments, criteris i desitjos, dubtes i certeses. I que pot parlar de qualsevol cosa, en fi, de la vida; però des d'aquell idioma complex, dens, antiquíssim i així mateix viu i actual, enriquit amb nous mots, veus que ens arriben des de qualsevol continent, innocents o ocultes, però que percebem com a quelcom molt profund que ens projecta cap al futur. La pintura com a emoció continguda, per sempre». En línia: <http://josepniebla.cat/#pensaments>

NÚRIA PUIG I BORRÀS

Personatges medievals

c. 1900

Oli / tela

30,5 x 51 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 131.508

Fons d'Art Diputació de Girona

Una escena medieval misteriosa.

Ens trobem davant d'una de les moltes peces totalment anònimes del fons de reserva. Contemplem *Personatges medievals* del md'A de Girona. La peça ha estat fins ara *muda* i apartada de les visites. Val la pena, però, deixar que els Personatges ens mostrin el seu enigma.

Contemplem un ambient cortesà, d'un moment indeterminat del final de l'època medieval, amb protagonisme de la música, atesa la notòria presència d'instruments. Destacarem l'aire neoromàntic-simbolista d'una obra amb una factura meritòria, encara que possiblement inacabada.



Un petit enigma

Per no saber **no sabem quasi res**. Desconeixem l'autor i la data, i si el títol és l'original (*Personatges medievals* és una típica denominació de catalogador que no sap quin era el títol, si és que mai en va tenir un). Tampoc consta si es tracta d'un encàrrec o en quin moment va passar a formar part del fons d'art de la Diputació de Girona.

Una sola certesa salta a la vista. Estem davant d'un quadre que no et deixa indiferent. Amb una certa elaboració formal i amb multiplicitat de lectures obertes, és d'aquestes obres amb les quals et pots aturar una bona estona i anar captant detalls.

Què tenim

El quadre és de petites dimensions (30,5 x 51 cm), un oli sobre tela. L'obra ha patit considerablement el càstig del temps. Entre el 15 i el 20% de la superfície havia arribat a perdre la pintura. Al teixit que li fa de base hi havia algun descosit. Per procurar un mínim manteniment l'obra es va portar a una escola de restauració (consta la sortida en una etiqueta al revers amb l'any «feb. 1994»), on es van fer diverses intervencions. El quadre s'ha tornat a entelar parcialment i presenta un repintat de les superfícies més deteriorades: tal com és habitual en aquests casos la part refeta està repintada, en *tratteggio*, amb un traç característic, a partir de petites ratlletes verticals, fàcils de distingir de la part original en una observació més propera.

En relació amb la **procedència** s'obre aquí un altre misteri. És evident que l'obra procedeix del fons d'art de la Diputació. El número de catàleg actual (131.508) figura entre una sèrie molt heterogènia d'obres, la qual cosa fa pensar que es tracta d'una numeració de peces que van ser registrades després d'haver estat un temps pendents de numerar. El quadre no va ser esmentat al catàleg d'obres de la Diputació de Girona que Joaquim Pla Cargol va fer el 1932:¹ l'obra va ingressar més tard o no s'esmenta perquè no estava exposada?

Sobre l'**autoria**, el pintor o pintora és una persona d'una **certa formació en l'ofici**, millor dibuixant que acolorint. Notem habilitat en el dibuix —d'una discreta linealitat—, pel seu traç i precisió; la forma convincent de les anatomies i les vestimentes. També cal destacar la capacitat de presentar la perspectiva. Mireu sinó com es resol l'efecte de fondària que donen els arcs, la presència d'escorços o la consistència dels plans en què se situen els personatges. Mereix un capítol a part el sector inferior dret, amb un personatge d'esquenes desproporcionadament gran i un instrument de corda, el més gran, que no «lliga» visualment amb l'entorn. Aquí s'obre la possibilitat que el quadre hagi estat reelaborat diverses vegades i que la pèrdua de la capa final de pintura hagi deixat a la vista *penediments*

anteriors o que l'obra no s'hagués acabat totalment i que quedin a la vista diversos projectes de l'artista. Segurament una anàlisi per radiografia pugui aportar més informació en aquest sentit.

A grans trets, la **temàtica objectiva** ens mostra una protagonista femenina, ja que apareix enmig de la composició i atreu l'atenció de força personatges. Què porta a la mà? Un rotlle? Un animaló? Un corn? A l'esquerra, les autoritats amb el seu seguici i un guàrdia. A la dreta diversos grups de cortesans i súbdits. De fons les arcades d'un porxo romànic de capitells genèrics, una torre, algun absis o contrafort, una tanca vegetal frondosa, un arbre i una font amb diverses canelles d'aigua. Tenen una presència remarcable alguns instruments musicals de corda, de diversa grandària, semblants a llaüts.

Hipòtesis per avançar

Aquí obrim un capítol d'idees, sense constatació fefaent, on expressarem allò que podem sospitar però que no podem constatar. Anàlisis o dades posteriors podrien corroborar o desmentir qualsevol aspecte. Només a títol d'hipòtesi suggerim una datació propera al 1900, amb un marge de dues dècades per dalt o per baix. Seria consistent amb el grau d'envelliment dels materials (un aspecte sempre relatiu).

També hi podrien concordar aspectes estilístics. Podem detectar un cert eclecticisme de caire historicista. Malauradament el gènere historicista i la cita recurrent de trets que comporta obre una cronologia molt àmplia. Per una altra banda, creiem veure també un clima proper al simbolisme, corrent que es va difondre pels voltants del canvi de segle i que a Catalunya arriba en el marc del que aquí anomenem modernisme. El tombant entre el segle XIX i el segle XX és, per cert, un moment en què interessa la relació entre les arts plàstiques i la música (preocupació que pot estar projectada a la nostra obra).

Aquest interès per plasmar temàtiques medievalístiques, associades a la música, coincideix amb el ressò que van tenir les composicions i les concepcions artístiques de Richard Wagner. És un fenomen que afecta tot Europa i en particular Catalunya² en certs ambients elitistes, relacionats en el tombant de segle amb els corrents simbolistes i modernistes. Encara que la nostra escena no necessàriament ha d'haver estat feta a l'entorn gironí, constatem que també Girona es va veure imbuïda per l'onada wagneriana —encara que amb dificultats, ja entrat el segle XX i limitant-se a uns grups minoritaris i entusiastes³ que s'apartaven de l'italianisme operístic dominant—. A Girona també el wagnerisme afectà tant la música com les arts plàstiques, tal com ens descriuen àmpliament Rifé i Romero.⁴

La temàtica de *Personatges medievals* fa de mal identificar, sobretot perquè els elements que hi apareixen són genèrics. No tenim motius concloents per pensar que el quadre està basat en obres de Wagner i de fet cap indicatiu determinant hi és present. En el supòsit, però, que l'autor s'hagi inspirat en alguna òpera wagneriana creiem que la que té més possibilitats és *Tannhäuser*⁵ quan, al final del segon acte i en el certamen trobadoresc del castell de Wartburg, Elisabeth defensa Tannhäuser, que havia cantat obertament les delícies de l'amor carnal, atreviment considerat sacríleg.

Una altra òpera de Wagner també presenta una situació equiparable a la del nostre enigmàtic quadre: *Lohengrin*.⁶ Ens referim al moment en què, a mitjan del primer acte, Elsa de Brabant, falsament acusada, es defensa davant el rei Enric en un judici públic situat en un espai obert. Sabem que el judici es produeix a prop de l'*arbre de la justícia*⁷ (que hauria de ser un roure, varietat que no correspon amb l'arbre del nostre quadre). Els instruments aquí serien totalment accessoris, simplement d'ambientació cortesana.

La falta d'atributs inequívocs fa pensar també, però, que ens trobem davant d'una al·lusió genèrica: simplement a uns personatges medievals sense més. Això sí, en un ambient musical, motiu que va agafar una gran efervescència sota la influència cultural wagneriana.

JOAN MANEL BARCELÓ I SITJES

1. Joaquim Pla Cargol. *Catàleg de les obres de pintura i escultura existents en el Museu Provincial de Girona*. Girona, Dalmau Carles Pla, 1932. El Pla Cargol relaciona un total de 210 pintures, cap coincident amb la que és objecte d'anàlisi aquí.

2. Així ho recalca pel que fa a les arts plàstiques Maria Infiesta: *El Wagnerisme a Catalunya*. Barcelona, Josep M. Infiesta editor, 2001, pàg. 45 i següents, citant un ampli repertori de pintors i escultors catalans directament relacionats per Wagner a les seves obres.

3. Lluís Brugués i Agustí. *La música a la ciutat de Girona. Història del Conservatori Isaac Albéniz*. Girona, Diputació, 2008, pàg. 88-92.

4. Jordi Rifé i Santaló, i M. Llum Romero i Suárez. *El wagnerisme a Girona durant l'època modernista*. Revista de Girona, 143. Girona, 1990, pàg. 59 a 85.

5. Sense que la representació hagi de tenir relació amb la realització del nostre quadre és il·lustratiu de l'ambient que a Girona "la representació del *Tannhäuser* el 4 de novembre de 1914 fou un gran esdeveniment", segons argumenten Rifé i Romero (ob. cit. pàg. 77). L'estrena a Catalunya es va fer al Liceu el 1887.

6. Simplement com a element de context citem que l'òpera *Lohengrin* es va estrenar a Girona el 1907 segons precisen Rifé i Romero (ob. cit. pàg. 75). A Barcelona s'havia estrenat el 1882 al Teatre Principal.

7. Richard Wagner. *Lohengrin*. Barcelona, L'Avenç, 1992, pàg. 41. En traducció catalana.

PIA CROZET

Noeud Gordien

1987

Alabastre

48 x 42 x 50 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 130.959

Fons d'Art Diputació de Girona

“La feina de l'escultor comença, de veritat, a la pedrera”

Pia Crozet

Pia Crozet, escultora francesa establerta a casa nostra, va presentar l'escultura *Noeud Gordien* a la Tercera Mostra d'Art de Girona de l'any 1987. Aquesta escultura es va incorporar aquell any al fons del Museu d'Art de Girona i va formar part de la primera exposició temporal que va servir per inaugurar les noves sales d'exposició temporal del museu l'any 1991, sota el títol *Art contemporani. Últimes adquisicions*.



Nus gordià / Noeud Gordien

Segons el llegendari, les sibil·les, intèrprets dels oracles de l'antiga Grècia, deien que vivia a Frígia un pastor de bous anomenat Gordi. Era un personatge molt conegut i popular, creador de mites i llegendes, genial i foll, especialment amic i confident de les sibil·les.

Aquest pastor portava els seus bous per les pastures i valls de les illes gregues. Per aquest fet, l'embarcament dels seus ramats era un veritable espectacle, que admirava, divertia i magnetitzava els grecs. Els bous eren lligats per la cornamenta, amb ferralles i nusos de corda a fi i efecte que fos del tot impossible robar ni un sol d'aquells animals sagrats que pasturaven per les valls i altiplans de Grècia. Així fou com la fama d'aquest pastor de bous i el poder màgic dels lligams de les cornamentes es va escampar per tota la Mediterrània. A més, oracles i sibil·les hi feien referència, perquè aquests bous pertanyen al culte del minotaure.

Quan la fama d'aquest nus arribà al coneixement d'Alexandre el Gran (356-323 aC), es va obsessionar a desfer el nus gordià per burlar el mite i conquerir Frígia. Decidí creuar l'Hel·lespont i deslligar els bous. I així es com Alexandre el Gran amb la seva espasa va tallar el nus gordià i va conquerir Frígia. Després, vindria la conquesta d'Àsia, que va ser la seva ruïna i va obligar-lo a tornar a Alexandria.

Segons llegenda, en el moment en què Alexandre el Gran tallava el nus amb l'espasa, sobre la Mediterrània caigué un oratge de llamps i trons com mai s'havia vist. El mite sagrat s'havia vulnerat, ja que el nus no s'havia desfet com anunciaven les sibil·les sinó que s'havia tallat amb una espasa. Els déus de l'Olimp, encolerits, anunciaven la fi de la Grècia antiga.

Nus gordià (1987), escultura abstracta de Pia Crozet

Llevat que algú la parteixi pel mig, l'escultura/símbol que representa el nus gordià de Pia Crozet no es podrà desfer mai.

Si bé l'escultora se serveix de la pedra per simbolitzar la perennitat del nus gordià, Pia Crozet ha sabut, amb destresa, deslligar moltíssims nusos gordians al llarg dels anys, i en fer-ho ha despertat la meua fascinació.

Vaig comprendre que només per camins de paciència, art, intuïció i ofici es pot trobar el camí per resoldre tot tipus de nusos gordians, privats o públics, inclòs el nus polític que vivim actualment entre Catalunya i Espanya.

Aquest nus gordià nostre mai no es podrà resoldre amb violència com féu Alexandre el Gran per conquerir Frígia, sinó que s'haurà de resoldre per camins de pactes, entesa, coneixement i respecte d'una veritable memòria històrica.

Deslligar un nus gordià suposa la comprensió del problema. Per arribar a la comprensió del problema primer se n'ha de tenir coneixement, fer-ne una anàlisi en profunditat. Si se segueix negant, mai no es podrà resoldre.

JOSEP TARRÉS I FONTAN

GRUP DE COMENGE

Marededéu d'Alp

c. 1300

Fusta policromada

79 x 31 x 25,5 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 12.753

Fons d'Art Diputació de Girona

La marededéu d'Alp respon al model iconogràfic de Sedes Sapientiae, molt emprat a l'època romànica, però busca fórmules que permetin expressar major moviment i naturalisme. Constitueix, per tant, una de les primeres manifestacions de l'escultura gòtica a Catalunya. S'adscriu plenament als cànons estilístics de l'anomenat Grup de Comenge, molt actiu cap al 1300 per tot l'àmbit territorial de l'antiga diòcesi de Sant Bertran de Comenge (Vall d'Aran i les altes valls dels departaments francesos de l'Haute-Garonne i Hautes-Pyrénées), lluny doncs de la Cerdanya. No coneixem amb certesa quin fou el periple que portà aquesta obra fins a terres cerdanes.



La denominació de Grup de Comenge ve donada per una inscripció en l'escultura d'una santa provinent d'Unha (Vall d'Aran), actualment conservada al MNAC (64015), on consta que l'obra fou realitzada a Sant Bertran de Comenge. La Vall d'Aran va pertànyer a la diòcesi comengesca des de l'Edat Mitjana fins a la seva supressió, l'any 1790. Les produccions del grup, majoritàriament en fusta, presenten uns trets estilístics molt característics que s'apliquen a diferents tipologies: marededéu amb l'infant, sants, bisbes i diaques, a més d'altres sants locals.

La marededéu d'Alp es considera una obra de bona qualitat, elaborada segons els cànons comengesos, molt propera a altres marededéus, com la d'Arròs (Vall d'Aran), la 346 del Museu de Lleida o la de Billière (Haute-Garonne).

Els trets facials de mare i fill, molt fins i ben acabats, són els característics del grup: ulls grans i ametllats, celles altes i arquejades, nas estret i allargat i boca petita, dibuixant un lleuger somriure, així com el petit enfonsament al front, el clot a la barbeta i el sotabarba prominent. També els cabells segueixen models comengesos: els de la Verge, ondulats a base de fines incisions, partint dels laterals del front i parcialment amagats sota el vel; els del Nen, en franges segmentades, deixant al descobert la meitat inferior de les orelles.

Duen corones troncocòniques emmerletades similars. La de l'infant mostra damunt del front una singular ornamentació amb la forma de rotlle estret i allargat amb incisions.

La Verge va abillada amb el vel, la túnica i el mantell característics de les marededéus comengesos. El mantell li cobreix les espatlles, tot mostrant la part superior de la túnica i envoltant el braç dret amb una caiguda arrodonida. Vesteix una túnica de coll rodó cenyida a la cintura, on es generen multitud de plecs naturalistes. També a la part inferior, proliferen els plecs que cauen sobre el calçat afuat, a més d'insinuar l'anatomia de les cames per sota el mantell. L'infant vesteix una túnica *manicata* fins als peus, que es tanca amb una X a la part central.

El desplaçament del Nen a l'esquerra de la falda de la Mare, així com la inclinació en V de les cames de l'infant, pretenen trencar la frontalitat i dotar de dinamisme la composició, a més d'establir la relació entre mare i fill.

Ambdues figures han perdut la mà dreta. Malgrat això, podem dir que la Verge elevaria una esfera i la de l'Infant faria el gest de beneir. El setial, sense respall i amb coixí, correspon a la tipologia habitual de les

imatges sedents del grup, que també trobem en la imatgeria europea des de mitjan del segle XIII fins al segle XV.

A través d'algunes cales efectuades es pot apreciar una policromia subjacent, de major qualitat que l'actual, que podria ser l'originària ja que respon a la paleta cromàtica comuna a les obres del taller. Així, al coixí del setial, les cales permeten veure una decoració de petites cel·les amb composicions romboïdals i una mena d'enreixat a l'interior. Els colors emprats són el groc (fons), el vermell (rombes) i el blau fosc (línies), l'últim dels quals també es troba aplicat al vel. Pel que fa a les carnacions, pàl·lides amb galtes i barbetes rosades, sembla que els repintats han respectat les tonalitats originals.

La talla està feta a partir d'una sola peça de fusta, buidada per la cara posterior, una tècnica habitual al grup que, a més d'alliberar tensions i restar pes, permetria fixar les imatges a una superfície vertical.

Tradicionalment s'ha considerat que aquesta peça provenia de la desapareguda capella de Santa Maria de l'Esperança d'Alp, destruïda durant la guerra carlina dels set anys (1833-1840) i que posteriorment passà per diverses mans —de particulars i d'un antiquari—, abans d'ingressar al Museu Arqueològic Provincial en circumstàncies desconegudes i no documentades als voltants de 1870. No obstant això, cap document ho avala. De fet, la primera font coneguda correspon a unes fotografies de l'Arxiu Mas de 1913, quan ja formava part del Museu Provincial de Girona.

La manca de documentació, sumada a la clara adscripció artística comengesca de la peça —estil que no arribà a traspassar els límits diocesans—, dificulten l'atribució d'un origen cerdà. Tanmateix, existeix un vincle entre la Vall d'Aran i la Cerdanya que, hipotèticament, podria explicar el periple de l'obra. Es tracta de mossèn Agustí Puyol Safont, natural de Bossòst (Vall d'Aran), poeta i gran devot marià, que fou rector d'Alp, on va morir l'any 1903.

ELISA ROS I BARBOSA
CARLA DEL VALLE I LAFUENTE

Cap humà romànic (fragment)

1170-1180

Pedra calcària

15 x 13 x 10 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 29

Fons Bisbat de Girona

Cap humà esculpit d'època romànica.

Relleu fragmentari que mostra un cap humà barbat que va pertànyer a una peça arquitectònica de majors dimensions, probablement un capitell. En desconeixem de moment l'origen, per bé que tots els indicis fan pensar que prové d'algun edifici important de la ciutat de Girona. La seva qualitat permet subratllar un treball detallat i eficaç com es fa evident en els trets facials o en el cabell, tot superant les marques del pas del temps visibles en l'elevat grau de deteriorament. Coincideix estilísticament amb l'escultura del claustre de Sant Pere de Galligants, a Girona, cosa que permet datar-lo cap a 1170-1180, una de les èpoques de major esplendor i difusió de l'escultura romànica a les terres gironines.



Relleu fragmentari que mostra un cap humà barbat que va pertànyer a una peça arquitectònica de majors dimensions, probablement un capitell. En desconeixem de moment l'origen, per bé que tots els indicis fan pensar que prové d'algun edifici important de la ciutat de Girona. La seva qualitat permet subratllar un treball detallat i eficaç com es fa evident en els trets facials o en el cabell, tot superant les marques del pas del temps visibles en l'elevat grau de deteriorament. Coincideix estilísticament amb l'escultura del claustre de Sant Pere de Galligants, a Girona, cosa que permet datar-lo cap a 1170-1180, una de les èpoques de major esplendor i difusió de l'escultura romànica a les terres gironines.

Es tracta d'un cap humà esculpit procedent d'una peça arquitectònica d'època romànica, arrencada i ara conservada de manera incompleta. Si bé no en coneixem de moment l'origen exacte, ha de provenir amb tota probabilitat d'un edifici religiós de la ciutat de Girona. Malgrat que el seu estat de conservació ens pot semblar precari, l'obra consolidada segueix lluint la seva qualitat, superant les ferides del pas del temps, com a record de l'esplendor d'una obra o edifici desaparegut que sobreviu a les cicatrius que manté.

El relleu està treballat en pedra calcària, adaptat a una peça totalment llisa per la part superior i escantonada pels costats i per la part posterior, on les superfícies ara són totalment irregulars. Com hem dit, representa un cap humà, barbat i amb bigoti, plantejat frontalment i en estricta simetria. La talla és especialment remarcable en els detalls més significatius com la cabellera, tractada amb seguretat i regularitat, i la mateixa cara, a base de flocs de recorregut paral·lel. Els ulls, ametllats, presenten les ninetes foradades, mentre que les orelles són petites i acurades. La zona dels llavis i el bigoti manté el mateix nivell, que denota la mà d'un escultor de formació sòlida i qualitat solvent.

La peça mostra, però, indicis del pas del temps, en especial d'alguna acció violenta que l'hauria separat del seu emplaçament original. Més enllà de les irregularitats visibles en els laterals i a la part posterior, hi ha diversos punts de l'escultura amb desperfectes importants. Així, el pòmul dret, la superfície situada per damunt de l'ull dret, bona part de la zona esquerra del cap (cabellera inclosa) i l'espai corresponent al nas i a l'esquerra del bigoti han desaparegut. El cap presenta altres danys menys apreciables.

Malgrat l'estat de conservació, és factible analitzar l'obra per poder aportar indicis versemblants per classificar-la, tot i els dubtes existents sobre l'origen i la funció originals. Des del punt de vista estilístic, hi ha evidències d'una proximitat amb l'estil dels capitells del claustre del monestir de Sant Pere de Galligants. L'escultura d'aquest magnífic espai ha estat datada entre

els anys 1170 i 1180, cosa que aporta un marc cronològic aproximat per a la peça que ara estem analitzant. El sentit del volum de la cara, amb superfícies clares i nítides, els trets angulosos que defineixen la barba o la cabellera, els ulls ametllats amb forats corresponents a les ninetes i el front baix són perfectament visibles entre la figuració del conjunt esmentat. Creiem que la comparació entre el cap i un capitell de l'ala nord de Galligants, que presenta uns personatges agafats a motius vegetals acabats amb cos de rèptil, amb el cap situat a l'alçada de cada dau central de la peça, posa de manifest la connexió de la nostra peça amb l'estil del claustre gironí.

El claustre de Sant Pere de Galligants va marcar una part de les produccions de la Girona romànica, de manera que la seva influència es fa palesa en altres obres, moltes de les quals de cronologia avançada, fins i tot dins el segle XIII. Defineix una tendència artística marcada per un caràcter mediterrani, amb punts de contacte amb l'escultura provençal, amb importants conseqüències a l'escultura de Barcelona i Tarragona de les últimes dècades del segle XII. Podem recordar, també, que alguns capitells considerats provinents del gran monestir de Sant Pere de Rodes també estan a part dels de Galligants.

Un altre aspecte que ens interessa és el de la funció originària de l'objecte. Per les seves dimensions és temptador pensar en un petit permòdol que donés suport a una cornisa, com en tants altres exemples on aquestes peces arquitectòniques estan decorades amb caps humans, animals o motius vegetals i geomètrics. Ara bé, cal tenir en compte que la part superior de la peça sigui totalment llisa i que, a banda i banda, sembla que hi ha restes d'una superfície lleument corbada, a la manera de la zona de l'àbac d'un capitell. Si fos així, el cap podria haver format part del dau central d'un capitell, de dimensions considerables, de manera que la part superior —recordem que llisa— donaria suport directament a la imposta corresponent. Així ho podem veure, a tall d'exemple, en un capitell de procedència desconeguda conservat al mateix Museu d'Art de Girona, núm. reg. 1859. Es tractaria, però, d'un capitell de dimensions superiors als d'un claustre, potser d'una portada, d'un element de suport d'una nau, cosa que en aquest moments és un enigma més dels que ens queden per resoldre sobre aquest destacat relleu romànic.

JORDI CAMPS I SÒRIA

The image is a full-page abstract painting. The top half features a dark, textured background with vertical, brownish, tree-like forms. The bottom half shows a light, sandy or snowy ground with a bicycle wheel and its spokes visible on the right side. The overall style is painterly and textured.

www.museuart.com

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

ISBN 978-84-393-9523-2



9 788439 395232