



Museu d'Art de Girona. 2021

12 | 12

mesos | obres

md'A Museu d'Art
de Girona

 Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



PUBLICACIÓ

Edició i producció

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

Direcció

Carme Clusellas Pagès

Coordinació

Antoni Monturiol Sanés
Joan Duran Porta
Laia Pérez Pena
Enric Leemans Noguer

Autors dels textos

Miquel Àngel Fumanal Pagès
Pere Parramon Rubio
Francesc Xavier Puigvert Gurt
Francesc Miralpeix Vilamala
Elina Norandi De Armas
Josep M. Llorens Rams
Saga Esedín Rojo
Sílvia Alemany Nadal
Cristina Masanés Casaponsa
Rafael Luís Gómez Herrera
Montserrat Jardí Anguera
Sol Riera Alíer

Assessorament lingüístic

Anna Asperó

Disseny gràfic

La Fonda Gràfica

Autors de les fotografies

© Rafel Bosch
© Joaquim Bigas
© Dani Rovira

DL: GI 1374-2021

ISSN: 2938-2149



L'ús dels continguts d'aquesta obra està subjecte a una llicència de Reconeixement – No Comercial – Sense Obra Derivada (by-nc-nd) de Creative Commons. Se'n permet la reproducció, distribució i comunicació pública sempre i quan no sigui per a usos 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: Miquel Torell (atribuït) , *Retaule de Santa Cristina de Corçà*, Darrer quart del segle XV (detall). Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 290. Fons Bisbat de Girona. Fotografia: Rafel Bosch.

MUSEU D'ART DE GIRONA

Direcció

Carme Clusellas

Equip tècnic

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

Administració

Adriana Cle, Dorí Mesa

Manteniment

Josep Clusells

Servei d'atenció al públic

Teresa Herms, Pilar Ramírez, Pere Romans, Ingrid Salvi

Comunicació

Tramoia Produccions Culturals (Àngels Miralles)

Educació i activitats

Punt de Fuga Gestió Cultural, S.L. (Marta Grassot)

Museu d'Art de Girona

Pujada de la Catedral, 12

17004 Girona

Tel. (+34) 972 20 38 34

www.museuart.cat

Museu d'Art de Girona. 2021.

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

md'A Museu d'Art
de Girona

 Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



ÍNDIX

Presentació	11
CARME CLUSELLAS PAGÈS	
Gener	12
Carreu de la Visitació de sant Pere de Galligants Text: MIQUEL ÀNGEL FUMANAL PAGÈS	
Febrer	16
<i>A Midsummer Night's Dream</i> . Mercè Huerta Busquets Text: PERE PARRAMON RUBIO	
Març	20
<i>Font de l'Àngel</i> . Jaume Pons Martí Text: FRANCESC XAVIER PUIGVERT GURT	
Abril	24
<i>Sant Joan Baptista amb l'anyell</i> . Ramon Amadeu i Grau Text: FRANCESC MIRALPEIX VILAMALA	
Maig	28
<i>Lectura</i> . Marisa Esmatjes Mompó Text: ELINA NORANDI DE ARMAS	
Juny	32
<i>L'avi del Museu. Retrat de l'avi Fontané</i> . Miguel Sánchez Fernández Text: JOSEP M. LLORENS RAMS	
Juliol	36
Retaule de Santa Cristina de Corçà. Miquel Torell (atribuït) Text: SAGA ESEDIN ROJO	
Agost	40
<i>Recollint garbes</i> . Josep Berga i Boada Text: SÍLVIA ALEMANY NADAL	
Setembre	44
<i>Monegros</i> . Cristina Núñez Salmerón Text: CRISTINA MASANÉS CASAPONSA	
Octubre	48
Banderí o guió de Santa Pau Text: RAFAEL LUÍS GÓMEZ HERRERA	
Novembre	52
Marededéu de Pontós Text: MONTSERRAT JARDÍ ANGUERA	
Desembre	56
<i>Plor</i> . Pere Garcia Leyes Text: SOL RIERA ALIER	

Presentació

En art i en història, mai res està tot dit de manera definitiva; no existeixen les veritats absolutes ni les lectures úniques (malgrat que a voltes es vulguin imposar). És per això que pren sentit l'estudi d'una obra dels fons del Museu d'Art de Girona, que cada mes es proposa a una persona, i no sempre a un especialista en art i en història. La tria la fa, cada any, el conservador del Museu, l'Antoni Monturiol, bon coneixedor de la diversitat de fons que custodia el md'A. Amb tot, mai queda clar si primer es tria l'expert o l'obra. En tot cas, la simbiosi final que acaba relacionant l'obra amb l'escriptor o estudiós és gairebé sempre excel·lent i permet aportar lectures molt riques i diverses sobre l'objecte, la seva història, el seu context, el seu autor, o qualsevol altre tema que pugui aflorar després de l'observació detallada de qualsevol element. Exemples esplèndids en són els estudis mensuals de la selecció d'obres del 2021 que van preparar els dotze autors, a qui volem agrair la predisposició i dedicació.

El primer, a cura de Miquel Àngel Fumanal, intenta treure l'entrellat d'un carreu de pedra procedent del monestir de Sant Pere de Galligants, decorat amb heràldica, epigrafia i una bellíssima escena de la Visitació. El segueix l'article de Francesc Xavier Puigvert, que aprofita l'esbós de Jaume Pons Martí d'un racó de la plaça Móra d'Olot, presidida per la font de l'Àngel, per parlar de la història del monument i de les vicissituds històriques que ha hagut de viure. Així mateix, Josep M. Llorenç, a partir del retrat a carbó d'Esteve Fontané —l'avi del museu— fet per Miquel Sánchez, dibuixa un apunt biogràfic, a manera d'homenatge, d'aquest personatge que va ser vigilant fidel durant 68 anys de les sales i obres de l'antic Museu Provincial. Molt detallat resulta l'estudi que Francesc Miralpeix dedica a un petit alt relleu de terracota policromat: des de la iconografia del sant Joan Baptista fins a una justificació perfectament argumentada per atribuir l'autoria a l'escultor Ramon Amadeu.

El text de Pere Parramon sobre l'obra *A Midsummer Night's Dream* de Mercè Huerta, on es veu la plataforma per a concerts del parc gironí de la Devesa, evoca la poesia que la podria haver inspirat i alhora reivindica la militància cívica i de defensa que pot tenir l'art i, en concret, aquesta pintura. En la mateixa línia, Elina Norandi aprofita l'obra *Lectura* de Marisa Esmatjes per aprofundir en la iconografia de dones lectores, una representació que esdevé també símbol de llibertat en el claustral món femení. O Saga Esedin, qui a través de la indumentària de santa Cristina del retaule

de Corçà —una altra dona lectora— ens parla de la moda a finals del segle XV, especialment la femenina, i en detall dels xancles de suro que causaven furor en aquells temps. Sílvia Alemany s'endinsa en un dibuix de Berga i Boada, *Recollint garbes*, per anar més enllà d'una suposada escena costumista. Cristina Masanés comenta l'obra *Monegros* de Cristina Núñez, una obra primerenca de l'artista que recentment ha estat donada al Museu d'Art, i ens apropa al seu treball reiterat sobre l'autoretrat a manera d'autobiografia visual i creativa. Rafael Lluís Gómez estudia un banderí brodat, datat de mitjan segle XVII i amb els escuts d'armes d'Espanya i Catalunya a banda i banda, procedent de l'ermita de la Mare de Déu dels Arcs de Santa Pau. El seu comentari aprofundit sobre les heràldiques permet situar el drap a mitjan segle XVII i fins i tot apuntar-ne un possible propietari. Montserrat Jardí dedica l'article a la mare-dedéu de Pontós, una magnífica imatge gòtica d'estil flamenquitzant tallada en alabastre i policromada. Jardí fa una detallada anàlisi de la iconografia, de les robes de la Mare i de l'amulet de protecció, de corall vermell, al coll del Nen. Finalment, Sol Riera analitza l'escultura *Plor*, tallada en pedra, de l'artista recentment traspassat Pere Garcia Leyes i s'endinsa en els possibles significats de l'obra: el plor com a aflicció personal o col·lectiva que serveix per, segons diu, reduir tensions: «Després de les llàgrimes s'aclareix el pensament».

Cada estudi un món i tots ells junts una mostra heterogènia de la diversitat d'obres i la multiplicitat de lectures possibles. Cadascun d'aquests articles s'ha ofert mensualment, de gener a desembre, per separat i acompanyant l'obra a les sales del Museu d'Art. Ara es troben compilats en aquest recull que, amb el títol genèric de *12 mesos, 12 obres*, aplega els dotze comentaris de l'any 2021. Com si es tractés de la collita anual, us oferim doncs dotze tasts perquè pugueu degustar, amb calma i reposadament, les dotze obres. Que vagi de gust!

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

Carreu de la Visitació de sant Pere de Galligants**Text: MIQUEL ÀNGEL FUMANAL PAGÈS**

1367

Pedra calcària nummulítica de Girona

53 x 45 x 76 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 250.563

Fons d'Art Diputació de Girona

Al Museu d'Art de Girona, a les sales d'època medieval, es pot admirar un carreu decorat amb epigrafia, heràldica i l'escena de la *Visitació*, datat l'any 1367. L'obra procedeix del palau abacial del monestir gironí de Sant Pere de Galligants fortament malmès pels aiguats de 1843. La peça va ingressar als fons de la Comissió de Monuments, on ja estava dipositada el 1873.

Parlem d'una peça poc habitual, ja que no es tracta d'una epigrafia funerària sinó commemorativa, infreqüent a l'època. Aquest article intenta aportar informació sobre la interpretació de la peça, i també en el coneixement de la vida del seu mecenes, el monjo benedictí Bernat de Rovira.



Es pot deduir que la pedra estava encastada en un mur d'angle, ja que només està decorat per dues cares, la lateral esquerra i la frontal. La cara frontal s'estructura en dos registres horitzontals. Al registre inferior es pot llegir la inscripció A[N]NO D[OMI]NI M^o CCC^o LX^o VII^o PR[ESBITER] B[ER]N[ARDUS] D[E] ROVIRA P[RAE]POSIT[US] ISTI[US] MON[ASTERII] OB REV[ER]ENCIA[M] DEI ME FECIT, que es pot traduir així: «En l'any del senyor de 1367 Bernat de Rovira, preposít d'aquest monestir, per reverència a Déu em feu». Al registre superior hi ha tres escuts emmarcats en quadrats regulars i dins cairons ogivals i tetralobulats. El primer presenta un roure arrencat, amb aglans i arrels al vent, en aquest cas amb un bàcul sobreposat. És el mateix que el tercer escut, aquest sense bàcul. Ambdós blasons es poden identificar amb les armes dels Rovira o Sarrovira, o sigui un roure de sinople (verd) sobre camp d'or (en el cas que ens ocupa no hi ha policromia que permeti assegurar-ho).¹ Així apareix a l'escut de Guillem de Rovira (capella de Sant Honorat de Santa Maria del Mar) i al segell del paborde Ramon Sarrovira, ambdós de 1367 (en graciosa coincidència amb la data del carreu estudiat). Sense policromia, amb menys detall, el blasó és present a la tomba de Ramon de Rovira, rector de Les Preses († 1348) i, amb identificació de les fulles de roure (però sense aglans), a la de Pere de Rovira, dins l'església parroquial de Sant Vicenç de Besalú († 1417).

El segon escut del carreu, situat al centre de la cara frontal, presenta un sembrat de creus (dites «cruselles»), segurament corresponent a la família de la mare, una heràldica que a Girona s'ha assimilat sempre als Cruïlles (creus de gules sobre camp d'argent).² Desconexem qui era la progenitora, però podria tractar-se d'una filla menor d'alguna de les ramificacions dels Cruïlles i, per tant, familiar dels futurs bisbes Gilabert (1334-1335) i Berenguer de Cruïlles (1348-1362). L'escut és present en diversos sepulcres del comtat d'Empúries, al vescomtat de Peralada i al mateix retaule d'argent de la catedral de Girona, arran del conegut mecenatge per part d'aquella família (i al md'A, al sepulcre de Jofre Gilabert de Cruïlles, núm. reg. 2.514).

La cara lateral està presidida per l'escena de la Visitació de Maria a la seva cosina Isabel en el moment en què es reconeixen els mutus embarassos, d'on naixeran sant Joan Baptista i Jesús. Les santes estan representades encarades, de manera força sumària: Isabel una mica més baixa i flexionada, i Maria més alta, dominant l'escena. Davant el dubte, les dues dones s'identifiquen amb una inscripció sota els seus peus, al marc del carreu: [E]LISABETH VERG[INE] MARIA. Rere els caps de les santes, els possibles nimbes són substituïts per un fons de fulles de roure amb aglans: és impossible no veure-hi una al·lusió a l'heràldica del comitent, Rovira (paraula catalana que designa un bosc de roures), però també una referència

al simbolisme d'aquest arbre en el cristianisme, normalment vinculat a la força de la fe, associada a la robustesa del roure. Així, per exemple, tenim el santuari empordanès de la Mare de Déu del Roure. A l'art català, la Visitació ha estat sobretot representada en pintura (frontals i retaules dels segles XIII-XV) i menys freqüentment en escultura (però amb exemples ben antics, com el frontal del sepulcre de sant Ramon, del segle XII, a la catedral de Roda d'Isàvena). Precisament el Museu d'Art de Girona compta amb un relleu del segle XVI d'alabastre amb l'escena (núm. reg. 2.509).

Els exemples recollits situen l'origen de la família Rovira (o famílies, o branques extenses i antigues d'un mateix llinatge) al comtat de Besalú, entre les zones de l'actual Garrotxa, Pla de l'Estany i nord de la Selva. A més, a la documentació del segle XIV detectem molts Bernat de Rovira, fins a sis homònims, quasi contemporanis (segur que n'hi havia alguns més), que no s'han de confondre amb el personatge que ens ocupa. Podem citar Bernat Rovira, d'Anglès, implicat en un judici de la cúria (1326-1327);³ Bernat de Rovira, de Vic (enviat pel bisbe a Avinyó l'any 1347);⁴ Bernat de Rovira, batlle de Figueres (excomunicat el 1356);⁵ Bernat de Rovira, beneficiat de sant Nicolau al monestir de Sant Esteve de Banyoles (1362)⁶ i, finalment, Bernat de Rovira, prior del monestir de Riudaura (c. 1353-1362),⁷ amb el qual s'ha pogut confondre el nostre personatge en altres ocasions.

La documentació diocesana permet resseguir, encara que sigui parcialment, el *cursus honorum* del monjo benedictí Bernat de Rovira, que ja formava part de la comunitat de Galligants el 10 de març de 1327, quan intervingué juntament amb els monjos Bernat de Boixeda (preposít), Pere de Comelles (sagristà) i Francesc de Raset (prior) en un préstec sol·licitat per l'abat, que estava essent examinat pel bisbe Pere d'Urrea.⁸ Quatre dies després, el mateix bisbe ordenà als quatre monjos l'obertura de les caixes de tresoreria del monestir per proveir de diners la comunitat, però la mala relació amb el cap de la diòcesi acabà amb l'excomunió temporal d'alguns dels monjos.⁹ Durant gairebé vint anys no en tenim més notícies, però tot sembla indicar que ascendí a la jerarquia del monestir. L'any 1344, en el reconeixement d'un cens, ja és anomenat «cabiscol», o sigui monjo encarregat del cor i del cant litúrgic del cenobi.¹⁰ El 1348 era almoïner i posà de garantia de pagament d'un crèdit de l'abat alguns llibres, com un breviari, unes Clementines, un Sisè de les Decretals, un Voragen (amb textos de Jacopo de Varazze?) i una Bíblia.¹¹ El 1349 s'anomena per primer cop preposít i rector de l'altar de santa Maria del monestir i, amb aquests càrrecs, nomenà home propi d'aquell altar Pere Marraran, picapedrer de Sant Vicenç de Viladasens (podríem vincular aquest nom a l'autor del carreu decorat?).¹² El 1352 era cambrer (dignitat propera a l'abat encarregada del vestuari, entre altres



Carreu de la Visitació de sant Pere de Galligants, 1367. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 250.563. Fons d'Art Diputació de Girona.

funcions), quan fou anomenat juntament amb Ramon Albert (prevere del capítol de la Seu) col·lector de l'ajuda que el rei Pere el Cerimoniós havia sol·licitat a les Corts reunides a Perpinyà.¹³ El 1358 ja era prior de Sant Pere de Galligants, quan declinà la decisió sobre la renúncia al càrrec del cabiscol Francesc Espigoler.¹⁴

Cal esperar a 1372 per trobar-lo com a «preposít» del monestir, tal com és anomenat al carreu conservat al Museu d'Art. El 24 d'abril d'aquell any Bernat de Rovira signà juntament amb Bernat de Camps un rebut de 10 lliures com a salari per la revisió dels comptes de les talles fetes pel concili de Tarragona i pagaments dels legats papals. Així doncs, podem inferir que desenvolupà la prepositura de Sant Pere de Galligants com a mínim entre 1367 i 1372. No tenim constància de quines foren les seves actuacions en relació amb la comunitat i el clos monàstic. La informació provinent del carreu tampoc no ho aclareix massa. És probable que el *me fecit* faci referència no a l'obra estudiada en concret, sinó a quelcom més gran, d'importància arquitectònica, però no sabem de quina índole. L'escena de la Visitació podria suggerir un altar o benefici amb aquella advocació (o a santa Isabel o a santa Maria), però ni a l'església abacial ni a la resta d'espais i dependències no hi ha cap referència coneguda. En aquest sentit, resulta eloqüent la visita pastoral del bisbe Ènnec de Vallterra l'any 1368, on s'esmenten els altars de sant Pere, sant Pau, sant Jaume, sant Benet, el Salvador, sant Miquel i cap

altre, tampoc a les visites posteriors.¹⁵ En definitiva, les hipòtesis es poden centrar a suposar que Rovira va ser el promotor d'alguna mena de construcció (o ampliació o reparació) dins el complex monacal que les riudes, l'exclaustració i les restauracions dels segles XIX i XX poden haver esborrat del fil del temps.

Fonts documentals

Arxiu Diocesà de Girona.
Arxiu Històric de Girona.

1. Vegeu les referències següents: Riquer, 1983, vol. I, p. 271; COBOS, TREMOLEDA, 2013, p. 39, 86-87, 188-189.
2. Riquer, 1983, vol. I, p. 152. No es pot descartar la pertinença a alguna altra família, menor, amb blasó semblant (Ódena, Prats, Palafolls, Vilafreser, etc.).
3. Arxiu Diocesà de Girona (ADG), Lletres, vol. U-2, f. 21rv i 172v; vol. U-3, f. 13v.
4. ADG, Notularum, vol. G-19, f. 70v.
5. ADG, Notularum, vol. G-32, f. 155-156v.
6. ADG, Definicions, vol. D-162, f. 8rv.
7. ADG, Notularum, vol. G-29, f. 139rv; G-36, f. 34v-25; G-37, f. 107v-108. Definicions, vol. D-161, f. 44rv.
8. ADG, Lletres, vol. U-2, f. 88v-89.
9. Id., f. 90-91.
10. ADG, Notularum, vol. G-17, f. 110. 24 d'abril de 1344. És possible que entre aquesta data i el 27 de març de 1349 hagués desenvolupat el càrrec d'infermer a Galligants mateix o en una altra abadia propera, resignat per un «Fra Bernat de Rovira» (vegeu ADG, Definicions, vol. D-158, f. 12r).
11. ADG, Notularum, vol. G-21, f. 94rv.
12. Arxiu Històric de Girona (AHG), Notarials, Girona 5, Bartomeu Vives, 1349, vol. 58, f. 134r.
13. ADG, Notularum, G-24, f. 132-133v.
14. ADG, Notularum, vol. G-38, f. 55v.
15. CALZADA I OLIVERAS, 1983, p. ww63 i ss.

Bibliografia

- CALZADA I OLIVERAS, Josep. *Sant Pere de Galligants*. Girona: Diputació de Girona, 1983.
- COBOS, Antoni; TREMOLEDA, Joaquim. *L'epigrafia medieval dels comtats gironins. III. El comtat de Besalú*. Figueres: Brau edicions, 2013.
- DOMÈNECH, Gemma; GIL, Rosa Maria. *Sant Pere de Galligants*. Girona: Diputació de Girona, 2010 (col. Quaderns de la Revista de Girona).
- LLORENS RAMS, Josep Maria. *Sant Pere de Galligants. Un monestir al llarg del temps*. Barcelona: Museu d'Arqueologia de Catalunya, 2011.
- RIQUER, Martí de. *Heràldica catalana*. Barcelona: Quaderns Crema, 1983, 2 vol.

A Midsummer Night's Dream
Text: PERE PARRAMON RUBIO

Mercè Huerta Busquets

1986

Acrílic, oli i pastel sobre tela

130 x 162 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 131.623

Fons d'Art Diputació de Girona

La pintura *A Midsummer Night's Dream* (1986), de Mercè Huerta, reproduïx una de les vistes emblemàtiques de la ciutat de Girona: la plataforma per a concerts construïda a mitjan segle XIX entre alts plàtans centenaris, al gran parc urbà de la Devesa. Ara bé, malgrat la dolçor de la tècnica i dels matisos cromàtics, aquesta imatge no ha de ser vista com un paisatge concebut amb simple afany descriptiu o ornamental. Fent referència amb el títol a l'obra homònima de William Shakespeare, i estretament relacionada amb el llibre de ressonàncies miltonianes de Narcís-Jordi Aragó *La Devesa, paradís perdut* (1980), la pintura esdevé un clam per la defensa del que és públic –el parc– i d'una acció –la cívica– que són imperatius ètics del nostre temps: és obligació de la ciutadania lluitar pels somnis compartits i per un paradís comú. Tot plegat, mitjançant una expressió més propera a la poesia que a les arts plàstiques, perquè entre les pinzellades i les veladures pintades s'hi endevinen els versos de Comadira, Feixas, Fages de Climent i Carner.



A *Midsummer Night's Dream* (1986), una pintura de dimensions notables, constitueix no només la representació d'un dels espais més icònics de Girona, sinó també una invitació a penetrar-hi. De les quaranta hectàrees de la Devesa —el parc urbà més gran de Catalunya, declarat Bé Cultural d'Interès Nacional—, el racó retratat amb acrílic, oli i pastel per l'artista Mercè Huerta (Figueres, 1929 - Girona, 2015) bé podria haver estat un dels seus predilectes. Això suggereix la insistència amb què torna al llarg del temps a aquesta característica plataforma per a músics, tancada per un muret rematat amb esferes senyorívoles, tot plegat construït en un reculat 1865 sobre un canal que discorre amb jardins a una banda i un ampli passeig ombrejat a l'altra. La tornem a endevinar al dibuix amb què il·lustra la selecció de poemes dedicats a la Devesa del llibre *La Girona dels poetes. Un segle d'interpretacions líriques de la ciutat* (1988) [fig. 1], antologia a cura del seu marit, el periodista, escriptor i advocat Narcís-Jordi Aragó. També apunta entre la vegetació a la peça que l'any 2002 els Amics del Museu d'Art de Girona van obsequiar als seus socis i sòcies [fig. 2] (cada any l'associació ofereix als seus membres una reproducció seriada d'una obra encarregada a un artista vinculat a la ciutat). La plataforma per fer-hi concerts, envoltada per plàtans majestuosos, és per tant el leitmotiv amb què l'enyorada Mercè Huerta, generosa de mena, ens convida al seu lloc per al gaudi, aquell que, tirant del tòpic literari, anomenem *locus amoenus*.

Un acostament massa apressat ens podria dur a relacionar els traços deixats anar i les llargues pinze-

llades d'aquest quadre conservat al Museu d'Art de Girona amb tècniques prou conegudes, com les dels impressionistes del segle XIX, que, impulsats per la condició fugissera de la llum que miraven de capturar amb tanta objectivitat, alliberaven els colors i els tocs dels seus pinzells. Pintora autodidacta, interessada per totes les lliçons dels mestres de la història de l'art, Mercè Huerta coneixia, assumia i aplicava estratègies com aquestes per reproduir el món copsat pels sentits físics. Això no obstant, les veladures i les transparències amb què aquí s'equilibren les masses cromàtiques són pròpies d'un temperament prou diferent, molt més interessat a fer avinent un altre reialme, el de les emocions, les vibracions i les evocacions, per bé que invisibles a ull nu. Així, si cal cercar paral·lels per a aquesta pintura sobre tela, els trobarem, millor que en cap altre lloc, entre els poetes de l'antologia que esmentàvem. Narcís Comadira reconeix nostàlgicament els mateixos arbres guardians —«Camp d'aire lliure d'arbres impertèrrits, / guardes segurs de passes presoneres!»— i també l'aparició lleu del rierol encal·mat —«i aigua lliscant entre molsa i rocall: vell sortidor, vell mirall de tants núvols»—. ¹ L'atmosfera d'exuberància enfredorida és la descrita per Joan M. Feixas —«El cel esdevé fosc... a poc a poc, l'arbreda, / amb llur remor, s'esfuma esmorteïda i freda»—, ² i la presència ineludible de la història i les seves fetes és la que reivindica Josep Carner: «I és ton orgull immòbil, sota les ratxes fredes, / i destacant-se a exèrcits tes colossals arbredes / majestuosos, s'inflen en nuvolades d'or». ³

Mercè Huerta, és clar, superposa colors i tons, els travessa amb línies que són com llampecs, perquè

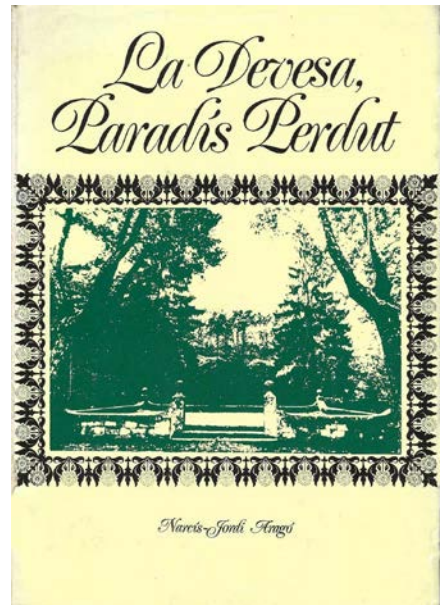
Figura 1. Mercè Huerta, il·lustració per a *La Girona dels poetes* (1988), a cura de Narcís-Jordi Aragó.



Figura 2. Mercè Huerta, reproducció seriada per als Amics del Museu d'Art de Girona (2002).



Figura 3. Coberta de *La Devesa, paradís perdut* (Narcís-Jordi Aragó, 1980), amb una fotografia de Jordi Soler.



entén el món com un palimpsest on s'acumulen capes, registres i significats, i on seran rebudes i celebrades les ressonàncies d'altri. Així ho reconeix, encara a la Devesa, Carles Fages de Climent: «Vibra en l'àmbit el corn de Meleagre / del màgic paisatge de Poussin».⁴ Traspassada per aquesta mateixa capacitat evocadora de l'espai —els paisatges sempre són de l'ànima, ens ho van assenyalar els romàntics— i mitjançant el títol, Mercè Huerta relliga la Devesa a l'obra de William Shakespeare *A Midsummer Night's Dream*, escrita cap al 1595. No és estrany, perquè amb músics o sense, són tants els cors que s'han sentit impulsats a ballar, a somiar i a vagarejar davant aquesta plataforma de pedra nummulítica i entre aquests arbres tan vius i alhora molt més antics que qualsevol de nosaltres, que no seria estrany d'imaginar-hi entre les verdors i el brancam els brillants estols dels reis de les fades Titània i Oberó, les entremaliadures del follet Puck o els amors d'Hèrnia i Lisandre.

Mercè Huerta ens convida, però també ens fa un recordatori; gairebé un advertiment. No un de desagradós, sinó delicat, amable i proper com la seva pintura, que sovint es desvetllava amarada d'una peculiar i serena «joia de viure». De fet, Mercè Huerta pintava com parlava, amb tacte i més interessada a sentir els seus interlocutors que a sentir-se a si mateixa, i pintava com ensenyava —va ser professora a l'Estudi d'Art de Domènec Fita i a l'Escola Municipal d'Art del centre cultural de La Mercè, entre altres institucions—, sempre a punt per encoratjar i donar seguretat als seus alumnes. *A Midsummer Night's Dream* ens recorda la importància d'allò que és públic i de tota la ciutadania, i ens adverteix que no ens ho hem de deixar perdre. No en va, aquesta plataforma per als músics custodiada per altíssims arbres centenaris és la protagonista de la coberta d'un altre llibre de Narcís-Jordi Aragó —val a dir que van ser marit i muller, però també còmplices en un projecte ètic compartit—: *La Devesa, paradís perdut* (1980) [fig. 3], títol on ressona explícitament un altre paradís per recobrar, el de John Milton (*Paradise Lost*, 1667). A l'interior, la mateixa imatge, fotografia de Jordi Soler, s'acompanya del següent text: «Per a qualsevol gironí, la Devesa és el grandios escenari d'una vida. Un món complex, inquietant i fascinator, i un tema que afecta tothom, perquè el parc —encara que no ho sembli— és de tots».⁵ A mitjan anys setanta, veus com les de Narcís Motjé van aixecar-se per cridar l'atenció sobre l'estat del parc, que requeria polítiques i actituds més amatents; el 1976 l'Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona, comptant amb el suport de diversos col·legis professionals, va impulsar la campanya «Salvem la Devesa» i, a començament dels vuitanta, sis anys abans que veiés la llum *A Midsummer Night's Dream*, Narcís-Jordi Aragó publicava el seu llibre amb la voluntat d'esdevenir un atzucac necessari: a partir de la història del parc i de la narració minuciosa de la seva

realitat —natural i humana— en reivindicava la defensa en tant que triomf i expressió del que és públic.

Una institució com el Museu d'Art de Girona, a més de tresorejar, conservar, exhibir, estudiar i posar en valor un patrimoni, també i sobretot contribueix a la construcció d'un discurs sobre el que és la ciutat. Així, una pintura com *A Midsummer Night's Dream* no s'ha de veure només com a estampa, com a simple instantània d'una de les nostres bel·leses, tantes vegades admirades com a simple escenari (aquí es dona cabuda al mercat setmanal del dissabte i, des de 1960, hi tenen lloc les Fires i Festes del patró Sant Narcís). S'hi ha d'identificar la invitació a participar d'allò que mostra. Participar és passejar-hi adés amb la imaginació, adés amb el cos; participar és conèixer i valorar; participar és cuidar i defensar. Participar és, com aquesta plataforma per als músics, la base per a qualsevol acció compartida, per a qualsevol ballada popular. Al cap i a la fi, que no és això un parc, la màxima expressió dels valors cívics?

1. COMADIRA, Narcís. «La Devesa perduda». A: ARAGÓ, Narcís-Jordi (comp.). *La Girona dels poetes: Un segle d'interpretacions líriques de la ciutat*. Girona: CCG Edicions, 2005, p. 111.

2. FEIXAS, Joan M. «Captard a la Devesa de Girona». *Ibid.*, p. 105.

3. CARNER, Josep. «La Devesa i la tardor». *Ibid.*, p. 104.

4. FAGES DE CLIMENT, Carles. «Recordant Teresa». *Ibid.*, p. 108.

5. ARAGÓ, Narcís-Jordi. *La Devesa, paradís perdut*. Girona: Gothia, 1980, p. 14.

Font de l'Àngel**Text: FRANCESC XAVIER PUIGVERT GURT**

Jaume Pons Martí

1900

Oli sobre tela

60 x 38,5 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 251.794

Fons d'Art Diputació de Girona

El pintor realista Jaume Pons Martí (Gràcia, 1855–Girona, 1931) va ser un dels molts pintors i fotògrafs atrets per l'aparença majestuosa de la font de l'Àngel, un conjunt monumental d'estil barroc que s'aixeca a la plaça Móra, dins el nucli antic d'Olot. Obrada a l'inici del segle XVIII, aquesta font va despertar l'interès de la ciutadania per la seva indubtable qualitat artística, especialment pel que fa a la figura que la corona, un àngel dret, amb llargues ales, amb una túnica fins als peus i en actitud de pregar. Tot i nombroses reparacions, especialment en els anys 1892, 1933 i 1994, la font ha sabut mantenir l'atractiu. La figura original de l'àngel, destruïda durant el segle XIX, va ser substituïda per una de nova a l'inici de la Restauració borbònica, que seria substituïda el 1994 per una còpia de l'artista olotí Lluís Coldecarrera Compte (1961-2012). Posteriorment, el 1998, una bretolada durant les Festes del Tura d'Olot la va fer caure i va haver de ser restaurada pel Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya.

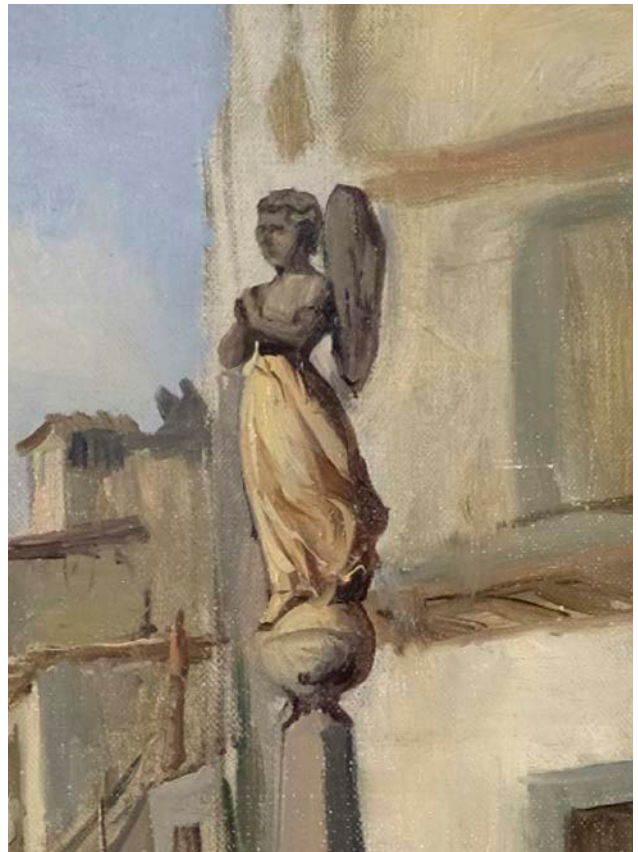


La primera font monumental d'Olot

La ciutat d'Olot disposa d'una xarxa de proveïment d'aigua potable a través de fonts públiques des de mitjan segle XV. Inicialment, l'aigua s'obtenia d'una deu ubicada en un lloc anomenat Sant Roc i es transportava per mitjà d'una canonada subterrània cap a una única font situada a la plaça Major de la Vila Nova. Amb el temps, el municipi va ampliar els punts de repartiment a altres carrers i places per facilitar l'abastiment dels habitants. Totes aquestes fonts secundàries, conegudes pel nom de la zona que abastien (la font del Carme, del Tura, de la Vila Vella, etc.), eren unes senzilles piques adossades a algun edifici, dotades d'una o més aixetes i mancades d'ornaments.

Durant el segle XVIII, algunes d'aquestes fonts van adoptar una forma nova. Les que estaven situades en cruïlles de carrers amb un espai d'una certa amplitud per a la circulació van ser convertides en fonts monumentals, com a elements urbanístics que es volien vistosos. Així van néixer les fonts d'estil barroc de l'Àngel, a la plaça Móra (1724), i del Conill, a la plaça del mateix nom (1752), que encara podem trobar al mateix indret per al qual van ser concebudes. Ambdues presentaven elements comuns: una pica de quatre cares, més d'un raig, un abeurador per al bestiar i un pilar central coronat per una figura. A més, com que eren fruit de la iniciativa municipal, els regidors van voler que hi figurés l'escut d'Olot. En el cas de la font de l'Àngel, s'hi va esculpir; a la font del Conill, malgrat la voluntat del consistori, s'hi va acabar gravant un escut nobiliari.

No hi ha constància documental de quan es va aixecar per primer cop una font pública a la plaça Móra o d'en Móres. És molt probable que hi fos des del segle XVII, però la seva situació en un punt perifèric de la vila, a la confluència dels carrers de Bellaire, de Sant Tomàs i dels Clivillers amb el camí que menava al riu Fluvià, feia que se li prestés poca atenció. Tan poca que un particular se la va apropiat. Sembla que el propietari de l'edifici en el qual es recolzava la font, el doctor en ambdós drets Francesc Ferrer i Closells, emparat per un antic privilegi que li permetia aprofitar els sobrants d'aigua que hi rajava, desviava bona part del cabal cap a un hort i un jardí particulars. Pel maig de 1724, l'ajuntament va atendre la sol·licitud d'uns traguers, queixosos «que essent la aygua tant comuna, se age de demanar a un particular», perquè es traslladés «la font de la placeta d'en Móras, que és arrimada a la paret de la casa de dit doctor Ferrer» i s'hi afegís un abeurador per a les bèsties de càrrega. El consistori ja havia edificat un abeurador vora l'església del Tura feia poc, el 1719, com de costum adossat a una casa particular. Però ara la tibantor amb l'antic hoste de la font aconsellava situar l'element al bell mig de la placeta, una obra que havia d'executar el mestre de cases Pere Almoyneria, encarregat de les canonades i les fonts de la vila des de 1717.



Jaume Pons Martí, *Font de l'Àngel* (detall), 1900. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 251.794. Fons d'Art Diputació de Girona.

L'agost de 1724, tres mesos després d'haver iniciat els tràmits, no només s'havia traslladat la font, sinó que també se l'havia dotat d'un nom propi: la font de l'Àngel. La raó era que s'havia creat una font monumental de 6 m d'alçària (base esglaonada, cos central de pedra amb dues aixetes metàl·liques, abeurador frontal i obelisc acabat en una bola) que apareixia coronada amb la figura d'un petit àngel. Tot plegat era una novetat en l'urbanisme local, d'atribució dubtosa. Com ha indicat Miquel Puig i Reixach, bon coneixedor del set-cents olotí, és molt possible que Pere Almoyneria fos «suficientment destre en el tall de la pedra» com per ser l'autor de la majoria d'elements de l'obra. I en cap document coetani s'esmenta la participació d'un mestre escultor per dissenyar o tallar la font. Però és més dubtós que se li pugui atribuir la figura angelical que proporcionava personalitat i nom a aquella construcció. Un parell de documents de finals del segle XV esmenten un carrer de l'Àngel en un indret indeterminat de la Vila Nova d'Olot, vora el puig on s'aixeca l'església parroquial de Sant Esteve. Molt probablement feia referència a una figura visible en una capelleta o en una façana que, segles després, es podria haver aprofitat per embellir la nova font. Només és una possibilitat mancada de proves.



Vicenç Grivé Coma, Font de l'Àngel, 1888.
Arxiu Comarcal de la Garrotxa

Una font renovada

L'any 1884, en un elogi abrandat de la font, l'historiador Esteve Castellà i Llovera (Olot, 1854-1896) va explicar que durant les guerres carlines una bala de canó havia tombat l'àngel original que presidia la font. Després del conflicte, un membre de la família Batlló, empresaris barcelonins molt vinculats a la població, havia pagat de la seva butxaca una nova figura, segons ell, «labrado en piedra por uno de los escultores contemporáneos más notables y que más honran a Cataluña». L'escultor, que apareix citat anys després com a «Josep Suñol», devia ser Jeroni Suñol Pujol (Barcelona, 1839–Madrid, 1902), molt reputat en el seu temps, format a Barcelona i Roma i acadèmic de la Reial Acadèmia de Belles Arts de San Fernando. Juga a favor de la identificació el fet que Suñol era cunyat de Domènec Batlló Barrera.

L'any 1892 la font va perillar de nou. Tot i que l'àngel era nou de trinca, l'abeurador estava en molt mal estat. L'Ajuntament volia empedrar amb llambordes l'entorn i l'opció de l'enderrocament semblava que es podia imposar a la possibilitat d'una reforma. Afortunadament, la balança es va decantar cap a una restauració —«ab tan bon gust dirigida», deia el redactor de *L'Olotí*—, que va entusiasmar els coetanis.

Com si es tractés de la descoberta d'un element fins aleshores invisible, la font va centrar l'atenció de tothom: Ignasi Buxó en va fer un dibuix per al primer número de *l'Àlbum Literari y Artístich de L'Olotí*, el maig de 1894; el fotògraf Vicenç Grivé va captar imatges abans i després de la substitució de l'abeurador, i Jaume Pons Martí va esbossar l'any 1900 aquella font barroca, convertida en referent de l'art urbà olotí.

Sant Joan Baptista amb l'anyell**Text: FRANCESC MIRALPEIX VILAMALA**

Ramon Amadeu i Grau (1745-1821)

c.1805

Alt relleu de terracota policromada amb incrustacions d'origen vegetal

21,7 x 16,5 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 250.106

Fons d'Art Diputació de Girona

La iconografia d'aquest petit relleu de terracota del Museu d'Art de Girona és molt coneguda i habitual en la imatgeria religiosa del primer Renaixement —el *Sant Joan* del Museu del Louvre de Leonardo da Vinci o el *Sant Joanet* del taller de Rafael Sanzio dels Uffizi de Florència, sense anar més lluny—, en la qual el Baptista mostra el crucifix a l'espectador o senyala cap al cel. La nuesa i una pell de camell com a únic atuell per a la vestimenta conformen la resta de peculiaritats iconogràfiques, a les quals cal afegir el xai en tant que «anyell de Déu», que evoca el passatge de l'evangeli de sant Joan: «Mireu l'anyell de Déu, mireu el qui lleva el pecat del món» (Jn. 1, 29). Si ens hi fixem bé, a l'estendard que duu el sant Joan que ens ocupa s'hi llegeix la primera paraula de la cita, aquí escrita en llatí: «Ecce [Agnus Dei]». El missatge, doncs, és molt clar: Joan, com a precursor de la vinguda de Crist, recorda la promesa de salvació per als qui s'acosten i creuen en Déu, en aquest cas a través del sagrament del baptisme. L'anyell, que remet al sacrifici jueu que se celebrava anualment durant la Pasqua, recorda justament aquell qui se sacrificarà pels pecats dels éssers humans. És arran de la contrareforma, però, que la imatgeria associada a aquest episodi prendrà un significat més profund, associant-lo al gust per la representació de sants i santes en el retir o en actitud meditativa o espiritual. L'evocació de les paraules de l'evangeli es revestiran, ara, d'inquietud i de la pesantor del dubte. Aquesta interpretació més soferta es pot copsar a les versions pintades per Michelangelo Merisi da Caravaggio, Juseppe Ribera o en les de la major part de la tradició pictòrica barroca i també, és clar, en els representats de l'escultura, com ara en els tipus de Juan Martínez Montañés per al retaule del convent de Santa Paula de Sevilla o, del mateix autor, en el deliciós *Sant Joan* provinent de Nuestra Señora de la Concepción de la mateixa ciutat andalusa, ara al Metropolitan de Nova York.



L'origen de la peça gironina cal cercar-lo al mercat antiquari. Fou catalogada per Joaquim Pla i Cargol abans de la Guerra Civil tot indicant que provenia del fons de la Comissió de Monuments de la Diputació de Girona (PLA CARGOL, 1932, núm. 537). Segons les actes d'aquell organisme, el juliol de 1910 es va anotar una compra per «Un cuadro con relieve que representa a San Juan, obra atribuida al escultor catalán del s. XVIII Amadeu» (Registro de entradas, 25 de febrer de 1896-2 de juliol de 1927). El venedor era Francisco Llorens, a qui també van adquirir unes taules d'un díptic on estaven representats sant Sebastià i sant Joan Baptista —recentment estudiades per Joan Bosch a *Un mes, una obra*, el mes de març de 2020—, tres figures repussades de ferro d'una reixa i dues rajoles gòtiques, tot plegat per 165 pessetes. Llorens no és un personatge qualsevol en aquesta història. Segurament es tracta del barceloní Francesc Llorens i Riu (1862-1927), un conegut fuster i ebenista que es va dedicar ocasionalment a la pintura i, sobretot, al comerç d'antiguitats des del seu taller-botiga del carrer del Bou de Barcelona. La seva activitat en el mercat artístic, estudiada recentment per Laia Alsina (ALSINA, 2020), el va convertir en un «delegat de confiança» per a la Junta de Museus, a la qual va vendre algunes obres gòtiques.

Si la iconografia i la procedència relativa a l'ingrés semblen clares, almenys en allò tocant a l'antiquari que les va vendre, la qüestió de l'autoria és més difícil de determinar. Tal com s'indicava a l' anotació de la Comissió, la peça havia estat venuda com a obra de l'escultor Ramon Amadeu i Grau (1745-1821). L'atribució devia sustentar-se en un seguit d'arguments que intentaré justificar. D'entrada, en la inscripció amb tinta negra del revers de la peça, no pas directament

sobre el fang sinó aplicada sobre la fusta de la caixa que tanca i encapsula l'obra. Hi diu: «Ramon Amadeu ft». La tipologia de la cal·ligrafia i la menció «ft[ecit]» podrien fer pensar que és un argument definitiu de la seva paternitat, però també ho és que moltes peces d'aquestes característiques eren «firmades» a posteriori per col·leccionistes i marxants amb l'objectiu de valoritzar-les, no sempre amb mala fe. De fet, moltes d'aquestes obres de petit format resten anònimes perquè eren productes de taller —en un context, val a dir, encara fortament artesanal— on la reivindicació de l'autoria era una qüestió obviada o simplement poc important. S'ha de pensar, en aquest sentit, que una obra d'aquestes característiques, degudament col·locada dins una caixa amb vidre, feia una funció semblant a les conegudes *escaparatas*, aquelles marededús —gairebé sempre *doloroses*— que anaven de casa en casa o que es col·locaven damunt les calaixeres dels rebedors de les cases acomodades. És a dir, tenien una funció devocional de consum menut i de portes endins. També els materials amb els quals solien estar fetes (en aquest cas el fang, però sovint amb ànimes de filferro revestides de teixits) les convertien en productes atractius i a l'abast de moltes butxaques. Això no obstant, la caixa de fusta de pi i el marc, de talla fina i d'aspecte neoclàssic, duen una tira de paper adossada on es poden llegir algunes frases impreses sobre un paper fi. La possibilitat de rastrejar el text a través de les noves tecnologies digitals m'ha possibilitat descobrir que es tracta d'un full de l'edició de l'1 de febrer de 1805 de la *Gaceta de Madrid*, un dels butlletins informatius regulars més antics, que a partir de 1762 es convertí en el mitjà oficial de difusió del Govern. No serà sobrer recordar, també, que Ramon Amadeu, fill de l'escultor, treballava a Madrid com a oficial de comptes d'un tribunal eclesiàstic.

Ramon Amadeu i Grau, *Sant Joan Baptista amb l'anyell* (detall), c.1805. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 250.106.



En un altre ordre de coses, el vincle estilístic amb Ramon Amadeu també té a veure amb el format, l'estètica i els materials utilitzats. M'explico. Amadeu va ser un escultor que congruïa la tradició dels tallers (havia passat pel de Josep Trulls i pel potent obrador de Lluís Bonifàs a Valls i arribà fins i tot a afiliar-se al gremi d'escultors barcelonins) amb la de les naixents acadèmies. De fet, va arribar a ser admès a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 1778.

La seva obra, majoritàriament religiosa, assimilà l'estètica del classicisme d'aquells anys, especialment marcada per les directrius d'Anton Rafael Mengs. Les seves figures sempre respiren una serenor continguda i una emotivitat candorosa i plàcida, sovint deutora, com passa amb la tipologia de les mare de Déu nena o de la santa Anna i la mare de Déu, de models que recorden l'escultura granadina d'Alonso Cano o de Pedro de Mena. Fins i tot els seus eccehomo recorden les escultures assossegades i sofertes de Luisa Ignacia Roldán, anomenada La Roldana. No cito aquesta excel·lent escultora sevillana en va, perquè la seva obra de petit format, de fort caràcter devot i molt decantada cap a la utilització del fang cuit per realitzar pessebres d'inspiració napolitana, em serveix per presentar l'altra faceta de Ramon Amadeu, que és justament per la qual se'l coneix més: la de pessebrista. Efectivament, Amadeu va ser un dels primers i principals cultivadors del gust per aquest tipus de producció a Catalunya, que arrelà definitivament amb l'arribada de Nàpols del rei Carles III. Les seves figures per a pessebre són de moderació acadèmica, en el sentit d'atentes a l'anatomia i a les proporcions, i de regust neoclàssic, ara en el sentit de ponderades en el gest i nues de retòrica. Tot plegat sense perdre de vista, però, un detallisme primmirat i una atenció a la representació del natural que l'ancoren encara en la tradició barroca. Aquest darrer aspecte, justament, l'expressa amb la incorporació d'elements vegetals — branques, terres — o amb teixits naturals a base de pastes de cartró o similars, que com aquí afluïren en el rocam i en els arbres i plantes.

El *Sant Joan* que ens ocupa, presentat com si es tractés d'un diorama, té tots els ingredients per formar part del catàleg d'obres adscrites a Ramon Amadeu que es venien a botiga, semblants a aquelles que apareixen esmentades al *Diario de Barcelona* del 23 de juliol de 1797: «En casa del Sr. Ramón Amadeu, escultor, en la calle dels Escudellers, hay un mancebo que tiene, para vender, figuras de barro de escultura, de palmo y medio, propias para pessebres, y muy bien trabajadas» (YEGUAS, 2012, p. 33). Des del punt de vista dels materials, ja ho he subratllat, s'hi adiu prou bé, ja que és una terracota policromada amb incrustacions vegetals i amb teles encolades, a la manera del *Sant Marià* del Museu Diocesà de Barcelona. El celatge del fons, amb un sol evocat amb una petita peça metàl·lica, i els

rajos en forma de barnillatges d'un ventall fan recordar la tipologia dels pintats per Joan Carles Panyó per al Tura d'Olot. També s'adiriern perfectament a l'univers creatiu d'Amadeu l'anatomia —extraordinàriament ben resolta i d'un domini tècnic precís a les mans, els blens dels cabells, els plecs de la pell i la protuberància de l'ossada—, així com la contenció formal del gest i l'expressió, que fan pensar en els models del classicisme mengsià, com ara el del conegut *Sant Joan* de l'alemany del Museum of Fine Arts de Houston, que mostra el tors nu i enmig d'un frondós paisatge arcàdic. Malgrat aquestes similituds tipològiques, el catàleg d'obres d'aquest mateix format atribuïdes a Ramon Amadeu, com insistentment s'ha esforçat a subratllar Joan Yeguas, és molt difícil de precisar. Ho és per la senzilla raó que Amadeu, com passa amb Antoni Viladomat, ha acaparat la major part d'atribucions d'un mercat que sota la seva marca ha fet passar in comptables peces, que a poc a poc han anat desdibuixant el seu catàleg nucleal. I ho és, també, perquè Amadeu va ser un escultor molt copiat i imitat, amb una perpetuació artesanal de les seves fórmules que arriba fins a dia d'avui. En resum, però, no sé veure en aquesta obra la rudesia ni el tipisme expressiu característic d'alguns seguidors seus, com ara Pau Xacó, i l'anomenat Mestre de la col·lecció Gelabert o el jove Venanci Vallmitjana potser ja cauriem massa lluny. I tot i que és veritat que la peça gironina sembla lluny de l'exquisida elegància del *Sant Joan Baptista* del Museu Comarcal de la Garrotxa que li ha estat atribuït, sóc del parer que la petita terracota objecte d'aquest estudi ha de formar part de la seva producció.

Bibliografia

ALCOLEA GIL, Santiago. *Ramon Amadeu (1745-1821). Un gran escultor de petits formats*. Olot: Llibres de Batet - Museu Comarcal de la Garrotxa, 1998.

ALSINA, Laia. *Francesc Llorens i Riu 1862-1927. Fuster i ebenista, artista, antiquari i col·leccionista d'art*. Barcelona: Llorens Ebenisteria, 2020.

BULBENA, Evelio. *Ramón Amadeu: maestro imaginero catalán de los siglos XVIII y XIX*. Barcelona: Talleres de José Tatjé, 1927.

PLA CARGOL, Joaquim. *Catálogo de las obras de Pintura y Escultura existentes en el Museo Provincial de Gerona*. Girona: Talleres Dalmau Carles Pla, 1932.

YEGUAS, Joan. *Ramon Amadeu: 200 anys de la seva estada a Olot (1809-1814)*. Olot: Museus d'Olot, 2012.

YEGUAS, Joan. *Ramon Amadeu i el pessebrisme al Museu dels Sants d'Olot*. Olot: Ajuntament d'Olot - Institut de Cultura d'Olot, 2019.

Lectura

Text: ELINA NORANDI DE ARMAS

Marisa Esmatjes Mompó

1993

Pintura acrílica sobre cartró

100 x 70 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 132.719

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

La pintora Marisa Esmatjes va treballar la temàtica de la lectura en repetides ocasions, plasmanent dones i homes lectors, i fins i tot personatges en actitud de sostenir un llibre, sense tenir-ne cap entre les mans. Amb aquestes obres l'artista s'inclou en la història d'una iconografia que compta amb una llarga història que podríem situar entre l'alta edat mitjana i l'actualitat. És tan gran la quantitat de pintures existents referides al tema i tants els artistes que l'han tractat que no seria absurd pensar en una mena de subgènere pictòric. No obstant això, si hi ha una reiteració d'imatges que travessa totes les èpoques i tots els llenguatges artístics és, sens dubte, la representació de la dona llegint.

Les dones que llegeixen són perilloses deia el títol d'un llibre d'art que, fa uns anys, es va vendre força. Encara que tal vegada la frase responia a unes certes fantasies masculines relacionades amb la *femme fatale*, la veritat és que al·ludia a una gran producció iconogràfica existent a la nostra història de l'art: les dones que apareixen llegint.





Marisa Esmatjes Mompó, *Lectura* (detall), 1993. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 132.719. Dipòsit Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art.

La primera dona que va aparèixer, amb freqüència, pintada amb un llibre a la mà va ser la mare de Déu, la qual se'ns mostra com una noia jove que és sorpresa —mentre llegeix— per l'arcàngel Gabriel per anunciar-li que ha estat ella l'escollida. En aquestes representacions de l'Anunciació, es pretenia situar Maria com una dama culta i sàvia, perquè així era rebuda per una massa de fidels que no sabien llegir ni escriure. Més tard, en el Renaixement, Botticelli va pintar una madona del llibre molt tendra, on la verge ensenya Jesús a llegir, la qual cosa evidenciava una cosa que la institució cristiana tenia molt clara: eren les dones les que s'ocupaven d'educar els nens en la religió, les que transmetien els seus ensenyaments i valors. També les santes llegien, en general els textos sagrats, aportant imatges tan belles com la que podem contemplar en aquest mateix museu, al carrer central del retaule de Santa Cristina de Corçà, atribuït a Miquel Torell. I què podem afegir a les paraules que Maria Zambrano va dedicar a la *Santa Bàrbara* del Mestre de Flémalle, obra que, segons deia la filòsofa, la va acompanyar interiorment durant tot el seu exili. Santa Bàrbara continua llegint, allà al seu lloc privilegiat del Prado, com segueixen immerses en els seus respectius llibres la distingida dama d'Ambrosius Benson, les ancianes de Rembrandt i de Pieter van den Bosch, o les joves d'Erasmus Engert.

El segle XIX és un període en el qual aquesta iconografia és abundant i de característiques molt variades. La societat burgesa va reflectir amb afany una de les activitats més practicades per les senyoretes de l'època, que se'ns mostren llegint mentre cusen o broden, prenen el te o el sol al jardí. Sobre aquest

tema, cal destacar les obres de Jules-Émile Saintin, Alfred Stevens, Benjamin-Eugène Fichel, Raimundo de Madrazo, Félix Armand Heullant, Ramon Casas, Michael van Alphen o Edwin Harris, per exemple.

La lectura era una alenada d'aire fresc en l'asfíxiat bombolla privada en la qual es movien les dones i una passió que compartien amb altres dones del seu entorn. També les pintores d'aquest temps van triar aquest tema, en general prenent com a models les dones de la seva família. D'aquesta manera, Berthe Morisot va retratar la seva germana embarassada mentre la mare llegia en veu alta i, en repetides ocasions, la seva filla Julie Manet; va crear una mena de diari de la seva vida quotidiana, una biografia en imatges. Mary Cassatt, Marie Bracquemond, Constance Mayer i Lluïsa Vidal, entre d'altres, també van decidir tractar aquesta temàtica, perquè la dedicació a l'art no allunyava les pintores de les seves obligacions i costums com a senyores burgeses. D'altra banda, les dones, filles i mares de nombrosos pintors van exercir com a models mentre llegien, una cosa bastant lògica si pensem que un bon llibre alleujaria el tedi i el cansament que suposava posar durant hores. Així, avui podem veure Madame Monet, Mademoiselle Guillaumin, la dona i la cunyada de F. Luis Mora, Clotilde Sorolla i Jeanne Pissarro, entre moltes altres familiars de pintors.

Al segle XX aquesta iconografia va tenir continuïtat en tots els llenguatges de les avantguardes: Picasso, Fernand Léger, August Macke, Balthus, Zinaïda Serebriakova, Leonor Fini, Olga Sacharoff, Tamara de Lempicka, Josep de Togores, Harold Knight, Edward Hopper... un llistat al qual és molt difícil



Marisa Esmatjes Mompó, *Lectura* (detall), 1993. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 132.719. Dipòsit Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art.

posar fi si a més volem comptar amb els artistes que avui continuen sentint-se cridats a treballar aquest motiu, com ara Kenton Nelson, Elsa Plaza, Fernando Botero, Catherine Ducreux, Janet Hill, Sandra March, Yvonne Zomerdijs, Kim Roberti, etc.

Totes aquestes dones pintades comparteixen una cosa inefable: els mons complexos, meravellosos i infinits que es poden trobar entre les pàgines dels llibres. Concentrades en aquests mons, en si mateixes, aquestes dones amplien de manera prodigiosa els marcs físics de l'obra, en surten, i s'eixamplen i s'eleven lliures i joioses de ser qui són i de saber el que saben.

L'obra que avui ens ocupa és de Marisa Esmatjes (Barcelona, 1947), una pintora que, com moltes de la seva generació, encara està pendent d'estudi i reconeixement. Esmatjes va tenir una formació com a dissenyadora gràfica i il·lustradora publicitària a l'Escola Massana. Va començar a exposar al voltant de 1975 en galeries barcelonines avui ja desaparegudes (As, Grup o Sala Sant Jordi). A més d'aquesta pintura, el Museu en conserva una altra titulada *Interior complementari*. Esmatjes està representada al MACBA amb *Maternitat* (1974) i a la Fundació Vila Casas amb *Pintura 3*. La pintora va donar, entre 2011 i 2016, cent noranta-set obres al Museu de Valls. Amb aquest fons es pot tenir una visió força clara del que constitueix la seva carrera artística. Ara bé, la bibliografia, articles i informació disponibles sobre la seva obra són pràcticament inexistent.

La lectora d'Esmatjes està construïda amb masses de colors plans, en una reeixida harmonia de blaus en suau contrast amb càlids que van del rosa al terra. Apareix en roba interior, en una intimitat còmoda i alliberadora. La veiem immersa en el contingut del llibre, que sosté a les mans mentre està menjant el que sembla una sopa. Però no pot deixar de llegir, la lectura li resulta tan apassionant que el menjar queda com una cosa que ha de fer de manera obligada i secundària, sense gens d'interès. I és igual que el llibre estigui en blanc, perquè no es tracta del blanc del buit, sinó del blanc de l'infinít, de les profunditats abissals en les quals tot llibre ens endinsa. Al costat de la jove, veiem una fruita que espera per a les postres; potser al·ludeix al paradís, com els fruits bíblics perquè, de fet no són això els moments de lectura? Un petit paradís, un paradís que mai és perdut ni té res d'utòpic, ans el contrari. Es tracta d'un paradís poblat d'anhels, aventures i laberints als quals ens transporten els llibres amb el seu indispensable encanteri.

Bibliografia

BOLLMANN, STEFAN. *Las mujeres, que leen, son peligrosas*. Madrid: Maeva, 2007.

ZAMBRANO, MARÍA. *Algunos lugares de la pintura*. Madrid: Euttelequia, 2013.

L'avi del Museu. Retrat de l'avi Fontané

Text: JOSEP M. LLORENS RAMS

Miguel Sánchez Fernández

1959

Carbó i llapis sobre paper

45 x 34 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 250.213

Fons d'Art Diputació de Girona

Esteve Fontané i Serramitjana, «l'avi del museu» (1864-1964)

El museu de Sant Pere de Galligants, l'antic Museo Provincial de Antigüedades y Bellas Artes, del qual han sorgit l'actual Museu d'Arqueologia de Catalunya a Girona —que roman a Sant Pere de Galligants— i, juntament amb el Diocesà, el Museu d'Art, acaba de celebrar els seus primers 175 anys. Fou creat per la Comissió de Monuments el 30 d'octubre de 1845.

Durant els seus primers anys i fins a l'esclat de la Guerra Civil, el museu compartà entre els seus conservadors amb alguns dels personatges més destacats del món intel·lectual gironí del moment. Des d'Enric Claudi Girbal, Joaquim Botet i Sisó i Manuel Cazorro, que n'assentaren les bases entre 1870 i 1913, fins a Lluís Busquets i Mollera, el primer director, entre 1933 i 1936.

Però avui no parlarem d'ells, sinó d'un conserge que treballà al vell museu uns 68 anys. Aviat està dit, 68 anys. Quan va començar a treballar-hi, el conservador era Enric Claudi Girbal. Quan va jubilar-se, ho era Miquel Oliva i Prat.



Aquest dibuix, signat i datat per Miguel Sánchez Fernández el desembre de 1959, és el retrat d'un personatge ben conegut a la Girona de la primera meitat del segle xx i fins ben entrada la dècada de 1960: l'Esteve Fontané i Serramitjana, l'avi del museu. Era una d'aquelles persones que esdevenen populars sense proposar-s'ho, només fent la seva vida i la seva feina, entre el barri de Sant Feliu, on vivia, i el museu de Sant Pere de Galligants, on treballava.

A mi em correspon presentar-vos-el. Us puc assegurar que poques vegades he escrit tant amb el cor com ho faig ara. Vull ser volgudament subjectiu. No me'n podria estar perquè us parlo d'una persona per qui sento una especial afecció. Si em preguntessin qui m'hauria agradat poder conèixer i tractar de tot el personal que ha passat per aquella casa em posarien en un compromís. Només des del punt de vista científic, però. Des del personal, no en tinc cap dubte: l'Esteve Fontané i Serramitjana.

Esteve Fontané i Serramitjana va néixer a Sant Andreu de Palomar el 10 de gener de 1864. La família es traslladà aviat a Girona. Era fuster d'ofici i simultaniejà aquesta feina amb la de músic de cobla. Cap a 1889 o 1890, amb uns 25 anys, començà a treballar també com a vigilant al museu de Sant Pere de Galligants. El 1920 en fou nomenat conserge i hi va romandre fins a la jubilació, cap a 1957.

Va fer del museu casa seva i la seva vida. Poc abans de morir, el 1964, encara hi anava sovint. Fixeu-vos-hi bé. Pel cap baix, de 1890 a 1957. Tota una vida. Més que moltes vides. Amb tota la raó del món era conegut a Girona com «l'avi del museu».

El juny de 1920, en ser nomenat conserge, estampà la seva signatura, indicant el càrrec, al llibre de visites, a un dit de la de dos il·lustres visitants: els prestigiosos arqueòlegs Hugo Obermaier i Pere Bosch Gimpera. Cap altre dels treballadors de la casa, ni tan sols els conservadors, no ho havia mai fet ni ho feu fins al cap de més de 50 anys.

En conec diverses fotografies, totes dels darrers anys de la seva llarga vida. No gaire alt, amb una petita barba ben retallada, dret com un ciri. Aquí en teniu una, presa el juny de 1962 a la porta de Sant Pere de Galligants. Hi apareix flanquejat pels dos conserges del moment, els que l'havien rellevat, abillats amb l'uniforme de la Diputació. Ell, amb vestit civil i corbata de llaç, llueix la gorra de plat que havia portat en els seus anys de servei. Compareu el seu aspecte amb el del dibuix, dos anys i mig anterior. Traspua bona homia i gaudia d'una gran memòria. Una memòria carregada de records del museu, de la ciutat i del país que només podem copsar a través d'un parell d'entrevistes a la

premsa. Llàstima de tants records, de tantes històries que se n'anaren per sempre amb ell...

Els gironins que no el coneixien personalment tingueren l'oportunitat de descobrir-lo de mica en mica tant a través de la premsa local com de la barcelonina. Entre 1946 i 1964, l'avi Fontané es feu present almenys en setze ocasions —a través d'entrevistes o notes de felicitació i homenatge— a *Los Sitios*, fou entrevistat una vegada a *El Correo Catalán* (1958) i esmentat tres vegades més a *La Vanguardia* (1963-1964).

En aquella Girona grisa i negra que tan bé ens van explicar Narcís-Jordi Aragó, Just M. Casero, Jaume Guillamet i Pius Pujades, l'avi Fontané devia ser el més semblant a allò que ara en diuen una persona mediàtica. I de la mateixa manera que moltes de les persones mediàtiques d'avui, l'avi del museu va ser utilitzat. El 1963 va visitar Girona una infanta carlina. El programa de la visita incloïa, és clar, el museu de Sant Pere de Galligants. Qui diríeu que va acompanyar-la, en aquesta visita, a més de les autoritats locals? Doncs sí, l'Esteve Fontané, que ja tenia 99 anys i que va cloure l'acte recitant a la infanta la lletra d'una sardana sobre la batalla d'Alpens.

El mateix any 1963 i a petició del museu, li fou atorgada la Medalla al Mérito del Trabajo en categoria de bronze. La distinció li fou lliurada pel governador civil a Sant Pere de Galligants, el 12 de gener de 1964, en una jornada de celebració dels 100 anys que acabava de complir, en la qual, com a antic músic de cobla que era, també va ser homenatjat a la Rambla pel sardanistes gironins. L'avi va morir al cap de cinc mesos, el 10 de juny de 1964.

El novembre de 1964, un altre retrat de l'avi fet també per Miguel Sánchez Hernández fou inclòs en una exposició d'aquest pintor i dibuixant a la Casa de Cultura i glossat per Miquel Oliva i Prat, aleshores director del museu, a manera d'homenatge pòstum, a la *Revista de Gerona*.

Amb prop d'una setantena d'anys de servei al museu a l'esquena, pels gironins que el van conèixer l'Esteve Fontané era l'avi del museu. Per mi és això i molt més. Per mi, l'Esteve Fontané i Serramitjana, fuster, músic de cobla, l'avi del museu, és l'ànima del museu. És el museu.



3 de juny de 1962. A la porta de Sant Pere de Galligants, Esteve Fontanè i Serramitjana, entre Francisco Esteba Gandía (esquerra) i Pere Ubach i Fàbregas (dreta). Pere Ubach, en Peret, fou també un personatge de llarga trajectòria en el museu. Ajuntament de Girona. CRDI (Martí Massafont Costals).

Retaule de Santa Cristina de Corçà
Text: SAGA ESEDIN ROJO

Miquel Torell (atribuït)

Darrer quart del segle XV

Oli i tremp sobre fusta

264 x 185 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 290

Fons Bisbat de Girona

Una obra d'art, més enllà de la història que representa, conté molta informació sobre l'època en què es va crear. És possible que ni tan sols els artistes del passat fossin conscients que la manera de representar un cap o de vestir un personatge aportaria dades tan valuoses als observadors del futur. Concretament, pel que fa a la moda, una obra pot proporcionar coneixements sobre una època determinada, ja que els autors, malgrat representar personatges històrics o divinitats, els vestien seguint la moda contemporània. Aquest retaul·le gòtic tardà va presidir l'absis de l'ermita de Santa Maria de Corçà fins a l'any 1904. El suposat autor, Miquel Torell, plasma aquí la història de la santa italiana Cristina de Bolsena, que va patir tortures i va morir per professar la fe cristiana. Tot i que es creu que aquesta santa va viure a finals del segle III, aquí apareix vestida segons la moda de finals del segle XV, igual que la resta de personatges del retaul·le que l'envolten.



Aquest retaule, procedent de l'ermita gironina de Santa Maria de Corçà, representa la vida i la passió de santa Cristina de Bolsena. L'autoria de la peça s'atribueix a Miquel Torell, actiu a Girona i al Rosselló francès durant el darrer terç del segle XV.

El relat hagiogràfic de santa Cristina, força tardà, té poca fiabilitat, però algunes restes arqueològiques demostren que, ja al segle IV, es retia culte a una santa amb aquest nom a la petita localitat italiana de Bolsena. Explica la llegenda que aquesta jove, que va viure en temps de Dioclecià, va rebutjar la religió pagana per abraçar la fe cristina, cosa que va provocar la ira del seu pare. El seu progenitor va tancar-la en una torre i va manar que l'assotessin, però com que ni tan sols així va aconseguir que canviés d'opinió, Cristina va ser sotmesa a diverses tortures. De totes en va sortir indemne fins que una fletxa li va travessar el cor. A la gran taula central, la santa hi apareix amb la palma del martiri i un llibre il·lustrat a la mà. La resta de taules narren la seva història, excepte la del Calvari a la imatge superior central i la del Crist envoltat pels instruments de la Passió a la imatge inferior.

Estilísticament, l'obra presenta determinades característiques formals que la connecten encara amb l'art gòtic: la geometria predominant, els fons daurats i els elements manllevats de l'arquitectura gòtica tardana, com els arcs conopials. No obstant això, altres aspectes revelen la influència renaixentista: només cal observar l'ús entusiasta de les rajoles que fa l'autor per marcar la perspectiva lineal i altres detalls, més subtils, com ara el cap inclinat, en escorç, de l'home situat darrere la creu del Calvari.

De la mateixa manera que aquests trets estilístics ens permeten situar cronològicament la creació del retaule, la roba que porten els personatges també ens dona pistes sobre l'època. I és que els artistes no pretenien ser històricament rigorosos a l'hora de vestir les seves figures; ho feien seguint la moda del seu temps. Ara bé, no hem d'interpretar aquest tipus de documents literalment, ja que la roba és una eina de caracterització i el fet que les persones representades apareguin vestides d'una manera determinada no significa que tothom, en aquella època, seguís exactament aquesta moda. Tanmateix, aquí sí que hi observem trets generals corresponents a l'estil de la moda de la segona meitat del segle XV. Alguns homes, per exemple, duen gipons curts cenyits a la cintura i amb faldons. No obstant això, el fet que alguns vagin sense mitges no significa que anar ensenyant la roba interior fos tendència a l'Espanya de finals del segle XV. Tampoc ho era portar els borseguins (botes de cuir molt fi i flexible) mig caiguts i arrugats. Però aquí aquesta vestimenta poca cuidada dels botxins serveix com a metàfora del seu desordre intern.



Miquel Torell (atribuït), *Retaule de Santa Cristina de Corçà*, Darrer quart del segle XV. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 290. Fons Bisbat de Girona.

Quant a la santa, a la taula central hi apareix representada amb un magnífic mantell de vellut de seda decorat amb motius vegetals i rivetejat amb pedres precieuses. Aquest tipus de tela és típic del moment històric que ens ocupa. Des de mitjan segle XV, l'emigració de sedaires italians a València havia impulsat definitivament l'elaboració de velluts de gran qualitat a Espanya, i la tècnica va continuar enriquint-se a tots dos països durant el segle XVI.

Hi ha un altre detall de la indumentària de santa Cristina que val la pena destacar: la seva sabata, un xancle o *alcorque* en castellà. Aquestes sandàlies amb sola de suro, obertes per darrere i sovint també per davant, abundants a la iconografia de finals del segle XV, havien arribat a la península Ibèrica amb la dominació romana. A la seva *Història natural*, l'autor llatí Plini el Vell (23-79 dC) parlava de l'alzina i deia que la seva escorça, de la qual s'extreu el suro, servia entre altres coses per fabricar les «sabates d'hivern» de les dones. Efectivament, el suro té el gran avantatge de ser lleuger, aïllant i impermeable, cosa que el convertia en un material idoni per fabricar sabates que protegissin els peus del fred i la humitat dels carrers. Aquest costum



Miquel Torell (atribuït), *Retaule de Santa Cristina de Corçà* (detall), Darrer quart del segle XV. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 290. Fons Bisbat de Girona.

romà que, com diem, es va importar a la península Ibèrica, va ser adoptat pels àrabs d'Al-Andalus. De fet, el terme castellà *alcorque* prové de l'àrab: està format per l'arrel *qurq* (que prové al seu torn del nom llatí de l'alzina, *Quercus suber*) més l'article definit *al*. Diversos testimonis ens indiquen que a Al-Andalus la fabricació de sabates amb sola de suro estava estrictament regulada i que suposava una mostra del *savoir faire* dels artesans. De fet, als tractats que regulaven el bon funcionament dels mercats s'establien multes elevades contra aquells artesans que utilitzessin suro vell per a les soles o costures mal fetes. Però aquesta moda no va ser un atribut exclusiu de la població musulmana, també es va expandir per l'Espanya cristiana, tal com demostra el fet que l'autor d'aquest retaule hagi calçat amb aquestes sabates una santa.

El suro utilitzat per a les soles mai es deixava vist, sinó que es cobria amb materials com ara el cuir o la tela. Per a les sabates més sumptuoses s'utilitzava el cordovà, un cuir de boc adobat amb substàncies vegetals específiques, com ara els tanins obtinguts del sumac. Ja al segle VIII, la ciutat de Còrdova (d'on ve el nom

«cordovà») abastia els mercats occidentals d'aquest tipus de pell per a la fabricació de calçat de luxe. Veiem que la sabata daurada que surt de sota el vestit de santa Cristina està decorada amb motius estampats. Si haguessin existit de veritat, aquests xancles o *alcorques* s'haurien fet amb cuir gofrat recobert amb pa d'or, ja que era la pell, i no la tela, el que s'estampava i daurava. Així, malgrat que a primera vista pot semblar una sabata senzilla, remet a models molt cars. Com es pot observar a la imatge, la santa no duu el xancle sobre el peu nu, sinó sobre una mena de mitjó blanc. Aquesta peça, feta de tela o pell molt fina, sempre apareix acompanyant els xancles a la iconografia.

Aquest calçat no estava reservat a les dones; els homes també el duïen. Ara bé, mentre que les soles dels *alcorques* masculins gairebé mai no sobrepassaven els dos dits d'alt, les soles dels femenins van començar a créixer i van donar lloc a exemplars més aviat extravagants. Al Kunsthistorisches Museum de Viena, per exemple, n'hi ha un parell del segle XVI de 21 cm d'alt. Aquestes sabates altes, també amb sola de suro però essencialment femenines, són més conegudes amb el nom de «tapins», *chapines* en castellà. Els tapins van estar de moda fins a finals del segle XVII a Espanya. Els moralistes els van criticar durament i alguns van arribar a dir que els més treballats, recoberts d'or, plata i pedres precioses, eren la causa de la ruïna del país. Els homes de lletres es mofaven de la manera com hi caminaven les dones. A començament del segle XVII, Francisco de Quevedo es queixava amargament del fet que l'aspecte de les dones portava a l'engany, que el seu maquillatge, vestimenta i calçat les convertia en un miratge: «Dígote que nuestros sentidos están en ayunas de lo que es mujer y ahitos de lo que le parece. Si la besas te embarras los labios; si la abrazas, aprietas tablillas y abollas cartones; si la acuestas contigo, la mitad dejas debajo la cama en los chapines».

Santa Cristina no duu tapins en aquest retaule. No obstant això, malgrat que els seus xancles o *alcorques* de cuir daurat són sobris en altura, pels materials emprats són una peça que a la societat d'aquell moment només es podien permetre els més acabats. Són, sens dubte, uns xancles a l'altura de la majestuositat que l'autor ha volgut conferir a la imatge d'aquesta santa italiana.

Recollint garbes

Text: SÍLVIA ALEMANY NADAL

Josep Berga i Boada

1918

Carbó sobre paper

63,5 x 48,5 cm

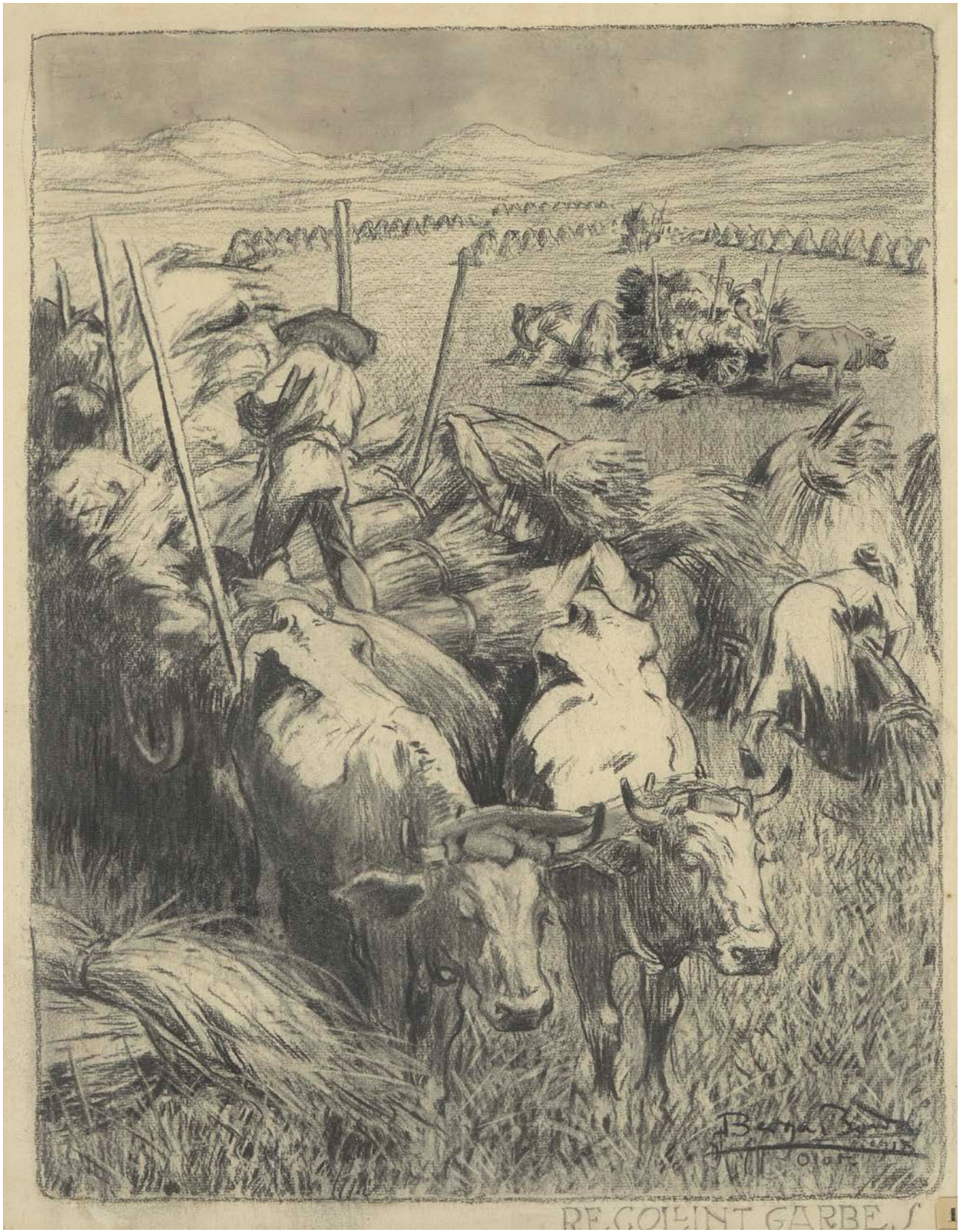
Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 251.822

Fons d'Art de Diputació de Girona

Rere una suposada escena costumista de Berga i Boada

El dibuix de Berga i Boada ens mostra una estampa de treball al camp que, en una anàlisi superficial, podríem comparar amb altres paisatges de temàtica rural associats a un món sense canvis al llarg del temps. Una visió repetida que encara avui —a través de molts mitjans de comunicació i d'opinió barcelonins— constatem vigent quan utilitzen el mot «territori».

Segons Berga i Boada (i això cal aplicar-ho als paisatges de feines del camp), el punt de partida vàlid per a la creació artística és l'accés «a la llibertat i la recerca de la realitat, i quant a la pintura, la seva capacitat d'ennobrir temes desagradables». ¹ La seva intenció fou fugir totalment dels cànons del que Seguranyes anomena l'arcàdia olotina. El resultat és que l'autor aconsegueix fer-nos sentir una certa empatia per aquells homes i dones treballant durament al camp, també per les bèsties, i sap traslladar els seus sentiments i percepcions al públic.



RECOLLINT GARBE, S

Una primera mirada en l'anàlisi anirà cap a l'estructura de l'obra, veient els diferents eixos horitzontals, i diagonals i les escenes principal i secundària. Al fons, l'horitzó: l'obra ens situa als voltants d'Olot, on les muntanyes limiten la comarca amb la vall osonenca, i amb lleus traços s'endevina la presència de muntanyes tan emblemàtiques com el Puigsacalm. Aquests paisatges i el seu gaudi foren ben presents en les rutes de Berga i Boada, ja fos en solitari o bé en companyia d'altres artistes, com l'estada durant l'estiu de 1912, juntament amb Serafí Bassa i Xavier Piera, a l'altiplà Traver.²

En un pla més proper, amb poques línies, Berga i Boada ens ofereix els camps extensos de cereals, amb les garbes ja situades en fileres ordenades. Tot aquest fons dona pas primer a l'escena secundària per seguidament arribar amb tota la força a l'escena principal que la compon en diagonal. Els animals prenen aquí el protagonisme a les figures humanes (ambdues d'esquenes i un xic difuminades). L'ull es dirigeix cap a l'ossada que s'intueix en les bèsties, amb el costellam i l'espina ben marcats; detall de l'interès per l'anatomia de Berga i Boada. L'horitzontalitat —i la possible monotonía del conjunt— queda trencada pels pals del carro que traguina el blat i sobretot pels pagesos en plena feina al camp.

Malgrat ser una peça realitzada el 1918, hi veiem similituds amb la peça *La sega* datada de 1907.³ El 1918, només uns anys abans de la seva mort, Berga i Boada acaba de dedicar tota una sèrie de dibuixos a la Gran Guerra, que el trasbalsà profundament.

Feia sis anys que havia arribat a Sant Feliu de Guíxols, on dirigia l'Escola de Belles Arts, després del seu pas per Figueres. A Sant Feliu trobà una vila que esdevingué ciutat (1902) per la seva puixança i expansió arran de la indústria surotaquera, context que afavorí els vincles d'empresaris i comerciants amb l'exterior. Molts dels seus fills estudiaren a l'estranger i gran part de les fàbriques tenien filials (a França, Suïssa, Anglaterra, Estats Units, etc.). Eren corrents les vetllades literàries musicals i tingué també una gran influència la colònia centreeuropea instal·lada a Sant Feliu. El 1892 s'hi celebrà l'ambiciosa Exposició de Belles Arts.⁴ A més, és la contrada on un artista amb escenes similars i molt vinculat a l'Escola de Belles Arts guixolenc viurà entre 1893 i 1902: Baldomer Galofré.⁵

En paraules de Josep Pla, «Sant Feliu és una ciutat petita, però amb els ulls oberts davant el món. Hi ha allí, un nucli d'homes de superior cultura, àvids de coneixement i molt relacionats amb l'estranger. Alguns d'aquests homes són excel·lents músics i van molt a l'hora amb tot el que passa a París i a Londres, a Berlín i a Viena, i no assabentats per la premsa, sinó de visu amb unes biblioteques musicals on trobareu,



Josep Berga i Boada, *La sega*, 1907. Col·lecció Família Plana-Aguilar. Foto facilitada pel Museu de la Garrotxa d'Olot.

tres dies després d'haver eixit de la impremta, la darrera partitura de Strauss o de Schönberg».⁶

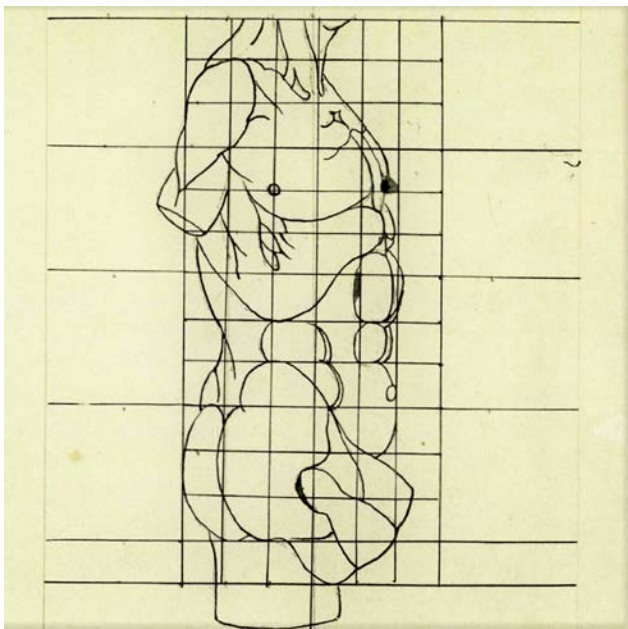
No obstant això, Berga i Boada trobarà molts impediments pel suport necessari a la renovada Escola de Belles Arts i això provocarà un desencís profund envers les institucions.

Tot i la manca de mitjans, el mestratge de Berga i Boada a través de l'Escola de Belles Arts fou un revulsiu i deixà una gran petjada: intentà després de Figueres desenvolupar una tasca pedagògica pròpia (refundant el museu local, intentant que l'edat d'entrada a l'Escola fos anterior als dotze anys, creant els seus propis materials didàctics o intentant que els deixebles es guanyessin la vida gràcies als treballs fets). És precisament a través dels materials didàctics, dipositats per Santiago Plana i Berga i Carme Aguilar als arxius d'Olot i Sant Feliu de Guíxols, que l'escena de la sega de 1907 pren una nova dimensió.

Escrit entre 1914 i 1915, el *Manual d'anatomia* (Fons Josep Berga i Boada, AMSFG, JBB0028)

J. Berga i Boada: *La Passada*, 1913. Carbó sobre paper, 71 x 199,5 cm. MHSFG.





Dibuix anatòmic del Manual d'Anatomia. Arxiu Municipal de Sant Feliu de Guíxols. Fons Josep Berga i Boada, JBB0036.

subratlla la «fascinació per l'anatomia humana del seu amic, l'escultor Miquel Blay, i de la pintura impressionista, del retratisme i de l'expressivitat de la figura humana de Ramon Casas».⁷

A l'inici del manual ja escriu el perquè de la necessitat d'un estudi aprofundit que n'ha de tenir un artista: «L'Artista, te una verdadera necessitat de posar en ses obres, veritat, saber fer moure les figures- lo que vol dir posicions-; donar vida a les activitats, expressió als gests i coneixer tots els moviments de l'home, lo que no's logra sense un perfecte i detingut estudi de l'esquelet humà; dibuixantlo be i després, amb l'imaginació fer-li donar certes posicions sobre'l paper atenent-se sempre á unes

proporcions determinades, pro de totes maneres les mes clàssiques si pot ser.» (pàg. 4 del manual).

La carpeta conté els capítols referents a les diferents parts del cos (ossos, lligaments, tronc, etc.), també a l'infant i a la dona, i un apartat curiós dedicat a la «masceració d'ossos». Berga i Boada aspirava i es lamentava que «sols es pot estudiar en grans centres d'art, ahont sense prejudicis, ni vacilacions, ni preocupacions, els millors exemplars que moren en els hospitals (...) es dediquen tant a la medecina com a les Belles Arts» (pàg. 19-20).

Aquest manual compta també amb una segona carpeta dedicada als músculs. D'aquest conjunt de sòlids coneixements anatòmics en resulten una sèrie d'obres com la que analitzem, i reforcen la veracitat i duresa d'una escena que no és només costumista. I, en les dates de creació de la peça, enmig de la seva producció al·legòrica contra la guerra mundial, es magnifica el contrast amb aquesta escena camperola.

1. ALEMANY, Sílvia et al. *L'Escola de Belles Arts. Josep Berga i Boada. Joan Bordàs i Salellas*. Sant Feliu de Guíxols: Museu d'Història, 2006, p. 22.

2. SEGURANYES, Mariona. «Serafi Bassa, l'artista de la saga Rovas». A: *Institut d'Estudis del Baix Empordà*, núm. 28 (2009), p. 209.

3. ALEMANY, Sílvia, op. cit., p. 22.

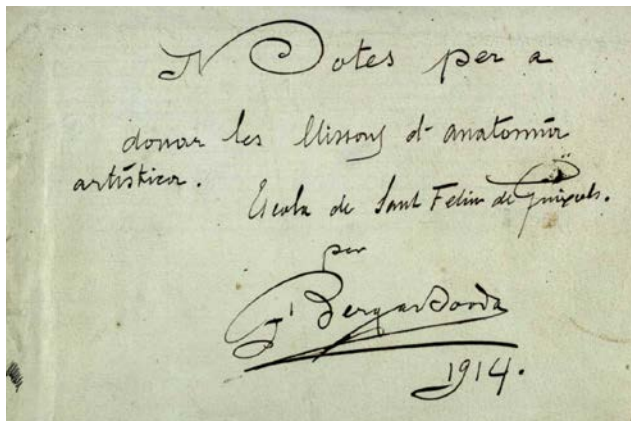
4. JIMÉNEZ, Àngel. «1892. Exposició de Belles Arts a Sant Feliu de Guíxols». A: *Informatiu de l'Arxiu i Museu d'Història de SFG*, núm. 12 (1992).

5. Vegeu el text de Fernando Alcolea a: <http://www.fernandoalcolea.es/El-pintor-Baldomero-Galofre/VI-Reencuentro-con-Catalunya-y-el-mar/>

6. PLA, Josep. *Obra completa. 21. Homenots*. Tercera sèrie (capítol dedicat a Juli Garreta). Barcelona: Edicions Destino, 1972, p. 325.

7. GALVES, Jordi. «Berga i Boada: sexe i violència». A: *El Mirador de les Arts* (29/11/2018).

Portada del manual de Lliçons d'Anatomia Artística. Arxiu Municipal de Sant Feliu de Guíxols. Fons Josep Berga i Boada, JBB0028.



Monegros

Text: CRISTINA MASANÉS CASAPONSA

Cristina Núñez Salmerón

1996

Fotografia sobre paper

20 x 30 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 134.653

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

Cristina Núñez: retornar la sort

«Feia 10 anys que vivia a Itàlia. Era el primer cop que tornava al meu país sent fotògrafa. Vaig conduir al llarg de tot el Camí de Sant Jaume per fer el llibre *Heaven on Earth*. Vaig visitar els mateixos llocs on havia estat quinze anys abans durant la meva rehabilitació. Estar sola al desert em va fer retrocedir en el temps. Em vaig preguntar a mi mateixa com havia pogut passar per tot allò i encara estar viva. Vaig pensar en el meu xicot Nasi, en el meu primer amor Eddie, en el meu amic Ramon i, després, en Jordi i la Perla, i tota la gent que va morir al meu voltant, de la sida, de sobredosi. Per què jo? Em sentia culpable. D'alguna manera havia de retornar la meva sort.»

Quan Cristina Núñez va fer les fotografies que van donar lloc a la composició *Monegros*, ja feia uns anys que practicava l'autoretrat. Els primers els havia fet el 1988 quan, com ella explica, li van servir per trobar un camí amb sentit. I és que l'exercici visual que suposa dir «aquesta soc jo» té una enorme capacitat guaridora i afirmativa. Amb els anys, Núñez ha convertit l'experiència de l'autoretrat en una manera de «retornar la sort» i en un mètode de coneixement propi compartit en tallers que ha realitzat arreu del món.



L'autoretrat com a mètode

Quan, l'any 1999, la historiadora de l'art Glòria Bosch, llavors directora del Museu d'Art de Girona, va presentar l'exposició col·lectiva *Qui sóc jo?* —una exposició que va viatjar a Madrid i a Porto Alegre (Brasil)—, va incorporar l'obra de Cristina Núñez *Monegros*, una composició de fotografies que, des de llavors, forma part del fons del museu. Va ser feta l'any 1996 en un viatge a Espanya que Núñez explica d'aquesta manera: «Feia 10 anys que vivia a Itàlia. Era el primer cop que tornava al meu país sent fotògrafa. Vaig conduir al llarg de tot el Camí de Sant Jaume per fer el llibre *Heaven on Earth*. Vaig visitar els mateixos llocs on havia estat quinze anys abans durant la meua rehabilitació. Estar sola al desert em va fer retrocedir en el temps. Em vaig preguntar a mi mateixa com havia pogut passar per tot allò i encara estar viva. Vaig pensar en el meu xicot Nasi, en el meu primer amor Eddie, en el meu amic Ramon i, després, en Jordi i la Perla, i tota la gent que va morir al meu voltant, de la sida, de sobredosi. Per què jo? Em sentia culpable. D'alguna manera havia de retornar la meua sort. Havia de fer alguna cosa per merèixer-me haver sobreviscut. M'havia de convertir en un altaveu per a ells».

Retornar la sort

Quan això passava, ja feia uns anys que Cristina Núñez practicava l'autoretrat. Els primers els havia fet el 1988 quan, com ella explica, li van servir per constatar que l'exercici visual de dir «aquesta soc jo» té una capacitat enormement guaridora. La seva va ser una generació que va créixer en un país encara franquista i que va entrar a l'adolescència quan el *no future* del punk britànic creuava els Pirineus. Van ser els anys del primer moviment okupa, els fanzines, les jaquetes de cuir negre i l'heroïna. Per estrany que sembli, ningú sabia encara que l'heroïna mata i el poder tampoc s'entretenia a explicar-ho. Una joventut de nous Kerouaks que van enllaçar, fatalment, heroïna i sida. Hi ha qui parla d'una generació perduda.

«Vaig començar a fotografiar-me en secret i sense saber que era una pràctica transformadora. Encara no havia descobert la potència terapèutica de l'autoretrat. En aquell moment era una mena de diàleg amb mi mateixa: jo no entenia per què feia aquests autoretrats, però els feia. Era una pràctica intuïtiva i és ara quan comprenc perquè els feia: necessitava prendre contacte profund amb mi mateixa i afirmar-me. Una manera de dir: jo existeixo. El dels *Monegros* és important, és un d'aquests retrats intuïtius que no sabia per què feia però tenien un valor molt fort.»

Les dotze fotografies que componen *Monegros* destaquen per la duresa de la mirada i la contundència solar, reforçades pel paisatge àrid del fons, aquesta zona quasi desèrtica que s'estén per l'Aragó, i el



Cristina Núñez, *Monegros* (detall), 1996. Museu d'Art de Girona Núm. reg. 134.653. Dipòsit Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art.

cuir negre de la jaqueta. Destaca també l'element de serialitat: una composició de petites fotografies, com de fotomaton, situades en un mosaic. Avui que la nostra mirada està habituada a la compulsió fotogràfica del mòbil, no ens sorprèn; però haurem de recordar que aquest autoretrat múltiple és d'abans de la tirania de la *selfie* i del dispositiu mòbil.

En la seva ruta pel Camí de Sant Jaume, Cristina Núñez va tornar al país. I amb la memòria del lloc, va emergir la memòria de les persones i també el desig, com ella mateixa diu, de retornar la sort. I és que, després de constatar la capacitat autoafirmativa de l'autoretrat, va convertir la seva experiència personal en un mètode de coneixement propi que ha compartit en seminaris, xerrades, llibres, publicacions i exposicions arreu, i que ha estat premiat diverses vegades.

Un mètode que ella presenta com *L'experiència de l'autoretrat* (The Self-Portrait Experience o SPEX) i que ha transmès en múltiples tallers amb tot tipus de col·lectius a Europa i també als Estats Units, Canadà, Corea de Sud, Bangladesh i Austràlia.

El jo fotogràfic

Tornant al retrat dels Monegros, cal situar-lo dins d'una vertadera autobiografia visual, la que ha anat configurant amb els anys Cristina Núñez. Una pràctica que, insistim, va néixer i es va construir abans de la *selfie*, quan retratar-se anava associat a una certa ritualitat i requeria una disposició que la immediatesa del mòbil no demana. La proliferació compulsiva d'imatges autoreferencials ha desvirtuat, d'alguna manera, aquest paper originari d'autoconeixement associat al fet de seleccionar un lloc, instal·lar-hi un trípode, programar la càmera, situar-s'hi al davant i disparar.

En l'autoretrat, el jo s'exposa a la mirada de l'altre; fa l'esforç d'objectivar-se, de fer-se imatge. Si com a espectadors, suposa una manera d'accedir a una intimitat que no és la pròpia; des de dins, comporta un difícil diàleg amb un mateix per provar d'apropar-se a una veritat interna no sempre evident. D'entre els múltiples autoretrats que ens ha deixat la història de l'art (l'orella ferida de Van Gogh, Velázquez davant del llenç al costat de les menines, Frida Kahlo amb la columna vertebral trencada, el cos foradat a trets de la Hannah Wilke o l'ull morat de la Nan Goldin), el treball de Núñez remet, d'alguna manera, als múltiples rostres de l'americana Cindy Sherman. Hi remet pel jo fotogràfic, per la constància en els anys, per la multiplicitat de situacions i pel compromís amb la pròpia mirada. Però, si bé en bona part de les fotografies de Sherman hi apareix ella mateixa, l'artista no les considera autoretrats ja que utilitza el propi cos com un instrument per representar i denunciar algunes de les desigualtats del món. En el cas de Cristina Núñez, el seu treball amb el propi cos té una clara dimensió de recerca identitària, una recerca més socràtica que cartesiana i que parteix de la idea de multiplicitat i de procés, de perspectivisme i de risc. Perquè, encara que disposem d'un rostre i d'un nom que ens són propis, allò que entenem com a jo només respon a la suma d'instantis que anem vivint. L'autoretrat de Cristina Núñez suposa una exploració del jo no tant com un lloc d'arribada, sinó com un esdevenir o un trajecte mai tancat. I és que sovint, dient qui no ets, t'apropes a allò que ets. Però només t'hi apropes.

Banderí o guió de Santa Pau

Anvers: Escut de la Casa d'Austria

Revers: Escut de Catalunya i de la casa Oms

Text: RAFAEL LUÍS GÓMEZ HERRERA

1669-1673

Brodat en apliqué sobre seda amb fils entorxats

48 x 50 cm

Museu d'art de Girona. Núm. reg. MDG 195

Fons Bisbat de Girona

Aquesta bandera, de dimensions reduïdes, procedent de l'ermita de la Mare de Déu dels Arcs de Santa Pau (comarca de la Garrotxa), compta amb una història en què s'hi barreja la llegenda i que, com és habitual en aquesta mena d'escenaris, fa que se'n desconeixi exactament l'origen i les raons per les quals ha acabat en aquest indret.

Justament són els elements representats —els escuts d'armes d'Espanya a l'època de Felip II, d'una banda, i de Catalunya, de l'altra— i el color vermell del fons els que ens proporcionen informació que considerem determinant per analitzar la possible història de la peça.

Tot seguit fem una anàlisi més detallada d'aquesta joia vexil·lològica que, molt probablement, fou confeccionada entre els anys 1669 i 1673 i, per tant, té pel cap baix més de quatre segles de vida. I, malgrat el pas del temps, que tot ho retoca al seu antull, podem continuar gaudint-ne al Museu d'Art de Girona.



Anvers



Revers

Aquesta petita bandera, gairebé quadrada (de 48 per 50 centímetres), està confeccionada sobre una tela de seda vermella que inclou, a totes dues cares, escuts d'armes. A l'anvers, força deteriorat, hi veiem un escut d'Espanya i, al revers, un escut de la Casa d'Aragó juntament amb un altre, molt més petit, al peu. Els elements dels escuts estan brodats, separats per un fil negre que els emmarca i, de vegades, per un cordó daurat, que també fa aquesta funció.

La peça prové del santuari de la Mare de Déu dels Arcs, situat a prop de l'antic poble medieval de Santa Pau (a la comarca de la Garrotxa), un lloc on, des del segle X com a mínim, es venera Santa Maria i que pertany al monestir proper de Sant Esteve de Banyoles. Fou cel·la d'oració, ermita, parròquia i fins i tot hostatgeria. Aquest petit espai d'oració va haver de ser reconstruït després dels terratrèmols de 1427. I ha estat objecte de moltes altres modificacions al llarg del temps, per adaptar-se a les necessitats de culte i als gustos de cada època. Curiosament, a l'inventari que es va realitzar el 2 de setembre de 1702, amb motiu de la visita del bisbe de Girona, aquesta bandera no figura entre els béns del santuari malgrat que el procediment fou força exhaustiu, fet que podria indicar que va arribar-hi amb posterioritat. El 27 de juliol de 1936 va ser víctima d'un saqueig i d'un incendi, però afortunadament aquest penó es va salvar perquè estava dipositat a la Casa Rectoral del poble de Santa Pau. Més endavant, fou traslladat al Museu Diocesà de Girona, propietat del bisbat de la ciutat, i d'allà al Museu d'Art de Girona, on es pot visitar actualment.

L'anvers, com hem comentat, està força deteriorat, segurament perquè ha estat molt més temps exposat a les condicions ambientals directes que el revers. Aquesta altra cara, enganxada a la paret, ha estat més resguardada i amagada i està en millors condicions, cosa que es pot apreciar a simple vista. A l'anvers, a l'esquerra de l'escut (des de la perspectiva de l'observador) s'hi pot distingir perfectament la presència de la beina, mentre que el voraviu o l'extrem del batent quedaria al costat contrari. En aquesta cara de la bandera, s'hi pot observar el model d'escut d'Espanya utilitzat en temps de Felip II. A més, a les banderes de l'època d'aquest rei s'utilitzava per als fons el color carmesí, que s'havia convertit ja en el color tradicional de la monarquia hispana. Es reduïa la quantitat de blasons de l'escut respecte als inclosos pel seu antecessor, l'emperador Carles V, tot i que es mantenien les representacions heràldiques d'Espanya a la meitat superior (Castella, Lleó, Aragó, Dues Sicílies, Portugal i Granada) i el Sacre Imperi Romanogermànic a la meitat inferior (Àustria moderna, Borgonya antiga, Borgonya moderna, Brabant, Flandes i Tirol). Tot plegat envoltat pel collar de l'orde del Toisó d'Or i amb la corona reial tancada. Un element important per datar aquesta bandera és, precisament,

la presència de l'escudet del regne de Portugal. L'any 1580, després de la mort del rei portuguès Enric I, Felip II va incorporar Portugal als seus territoris, fent valer els seus drets com a descendent directe del rei Manuel I (besavi d'Enric I), que era el seu avi per via materna. En aquesta versió de l'escut, s'hi pot apreciar perfectament aquest escudet de les armes de Portugal. La col·locació d'aquest element no és fruit de la improvisació, sinó el resultat d'unes interessants negociacions que van començar el 1579 i van acabar l'any següent entre el duc d'Osuna, Pedro Téllez-Girón y de la Cueva, i el portuguès Miguel de Moura. Es van analitzar diverses possibilitats i finalment es va escollir la representada en aquest anvers, sempre amb el temor que tant aragonesos com castellans ho rebessin com un ultratge, tenint en compte la seva representativitat heràldica al gran escut reial fins aleshores. En definitiva, s'incorporen les armes portugueses a les armes espanyoles, les famoses quines, en un lloc d'honor. Aquest escudet va aparèixer a l'escut d'Espanya i a les seves banderes aproximadament entre els anys 1581 i 1685 (i fins i tot durant els primers anys del segle XVIII, anys després de reconèixer la independència de Portugal, que va tenir lloc el 1668).

Pel que fa al revers, s'hi pot observar una versió de l'escut de la Casa d'Aragó, els quatre pals daurats sobre un fons de gules o vermell. Com es pot comprovar, els pals d'or (grocs) estan brodats, mentre que els gules estan fets aprofitant la tela vermella del fons. Sobre l'escut hi ha una corona idèntica a la de l'anvers i, al peu, un petit escut heràldic complicat d'identificar. Es tracta d'unes armes guarnides amb uns llambrequins i un elm daurat que envolten un escut d'estil espanyol on apareixen quatre faixes de gules (és a dir, horitzontals) sobre un fons d'or. Tot i que les notícies prèvies sobre aquest penó apunten que podria ser un regal de la família Oms, barons de Santa Pau, i que aquest escut els representaria, inicialment no sembla que aquesta representació sigui la correcta. Les armes del llinatge Oms són sis faixes d'or (groc) i sable (negre) i les de Santa Pau, sis faixes de plata (blanc) i gules (vermell). En canvi, l'observació permet entroncar aquesta representació amb la família Córdoba: tot i que actualment utilitza tres faixes d'or sobre a les seves armes, antigament emprava fins a quatre faixes (aportació d'Antonio Manzano Lahoz a l'article titulat «Los guiones de Capitán General durante los siglos XVI y XVII», publicat a la revista *Banderas*, núm. 155, juny de 2010, de la Sociedad Española de Vexilología). Podem trobar exemples d'aquesta descripció de l'ús de les quatre faixes al *Blasón de armas* de Garci Alonso de Torres, al *Blasón y recogimiento de armas* del mateix autor i a l'*armorial* compilat entre 1516 i 1519 per Steve Tamborino.

Cal afegir també que la bandera mostra les característiques típiques d'un guió que representa un



Banderí o guió de Santa Pau. Revers: Possible escut de la casa dels Córdoba (detall), s. XVI. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 195. Fons Bisbat de Girona.

personatge amb una alta responsabilitat. El guió de capità general té l'origen directament en el guió reial, que és la representació del sobirà en un lloc determinat i específicament al camp de batalla. Aleshores es va començar a delegar aquesta activitat als capitans generals nomenats per a un fet d'armes concret, que esdevenia el responsable militar del lloc. La definició de la bandera pròpia per a l'emperador o el rei apareix ja al Codi de les partides que va encarregar Alfons X. Ferrán Mexía inclou ja a la definició de guió la utilització d'aquest element per part d'emperadors i reis i també de capitans generals al seu *Nobiliario vero* (publicat el 1492): «La cuarta manera de seña es llamada guion, la cual traen los emperadores y reyes en paz y en guerra delante de sí porque siempre se sepa o se vean dónde están. Esta asimismo pueden traer los capitanes generales en ausencia de los dichos príncipes, la forma y figura de ella es la siguiente, la cual es pequeña y cuadrada». No existeixen normatives sobre com han de ser físicament, però sí que sembla que havien d'assemblar-se als estendards de cavalleria (quadrats, de quatre a cinc pams per costat). No es podien utilitzar emblemes reials específics (com la banda de Castella, les columnes d'Hèrcules, el jou i el feix de les fletxes, etc.), però sí emblemes particulars i identificadors del que portava aquest honor, com ara armes pròpies i, evidentment, les armes del regne.

Per tant, amb la informació presentada anteriorment, no sembla possible que aquest guió representés el llinatge dels barons de Santa Pau. Tampoc és creï-

ble que, com indica la tradició, fos utilitzat a la batalla de Lepant, ja que l'escudet que mostra l'escut del rei d'Espanya a l'anvers s'hi va afegir almenys deu anys després de la batalla.

En canvi, podria ser que el guió pertanyés a un capità general o virrei, un alt càrrec de l'escalafó. I amb les dades anteriors fins i tot podem aventurar-ne ne el propietari: és possible que fos Francisco María Dionisio Antonio Honorato Baltasar Fernández de Córdoba i Folch de Cardona, Aragó i Requesens, VIII duc de Sessa. Va formar part d'una de les famílies més importants del segle XVII i va aglutinar les herències de diverses cases nobiliàries, com ara l'andalus de Cabra, la d'origen italià de Sessa (fundada pel Gran Capità) i les catalanes de Soma, Palamós, etc. Fou virrei de Catalunya: va entrar a Barcelona el 6 de desembre de 1669 i va romandre-hi fins al 15 d'agost de 1673. Això explicaria la presència de l'escut d'Espanya a l'anvers, la mida i la distinció del guió, la correspondència del gran escut del revers amb el de la Casa d'Aragó (però representant en aquest cas el Principat de Catalunya) i la pertinença del petit escut del revers a la Casa de Córdoba, llinatge principal del virrei. El que es desconeix es com va poder acabar aquest guió al santuari de la Mare de Déu dels Arcs, a Santa Pau, tot i que podria ser una ofrena d'algun dels seus successors.

Maredeu de Pontós

Text: MONTSERRAT JARDÍ ANGUERA

S. XV

Alabastre amb restes de policromia (talla amb cisell)

108 × 40 × 33 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 130.753

Fons d'Art Diputació de Girona

La imatge de la Mare de Déu de Pontós és una talla de la segona meitat del segle XV adquirida per l'Ajuntament de Girona procedent de Pontós. El 1973 va estar exposada a la Fontana d'Or durant l'exposició d'escultura gòtica de Girona i actualment es pot admirar a la sala 7 del Museu d'Art de Girona. Es tracta d'un magnífic exemple de la iconografia mariana d'època gòtica. El volum del cos, el sentit monumental i la forma del plegat de les robes —sinuoses, volumètriques i contundents— ens permeten enquadrar la imatge dins el corrent flamenquitzant de la segona meitat del segle XV. El grup, ple de refinament i tendresa, és el resultat del treball d'un escultor anònim que explora les possibilitats plàstiques i expressives de l'alabastre, traslladant la seva pròpia versió del nou estil a un dels testimonis més valuosos de la sensibilitat artística de la producció gironina i dotant aquesta obra d'una singular significació pel que fa a l'escultura del nostre país d'estil flamenquitzant.



Al castell de Pontós hi havia una capella dedicada a Santa Maria, documentada el 1279 i el 1280, tot i que actualment no se'n conserven restes visibles. Per motius que es desconeixen, el 1374 l'altar «dit de la *Sumpta*», és a dir, dedicat a santa Maria, es va traslladar a l'església parroquial de Sant Martí. Hem de creure que juntament amb l'altar es devia traslladar una imatge de la Mare de Déu, probablement una talla de fusta romànica que devia estar malmesa pel temps i que en època dels Sagarriga s'hauria substituït per la talla d'alabastre d'estil flamenquitzant que ara ens ocupa.

Maria va vestida amb túnica i un mantell fermat, que cau des de les espatlles i que ella mateixa recull delicadament amb la mà dreta. La Verge eleva lleugerament el maluc del costat esquerre tombant el cos una mica enrere per tal de suportar millor el pes del Nen. Aquest gest introdueix un lleuger moviment, l'*hanchement*, que atorga dinamisme a la figura i transmet naturalitat.

El teixit de la túnica amaga les formes del cos i cau lliurement per obrir-se a baix en un joc de plecs i contraplecs angulosos i retallats de roba encartonada, molt característics de l'extraordinari realisme que distingeix les obres del corrent flamenquitzant. També són d'excepcional execució i elegància els voluminosos plecs, irregulars i asimètrics, que s'originen en el caient del mantell en forma de V com a conseqüència del gest de la Mare de Déu i que contrasten amb la verticalitat de la túnica. El mantell es ferma amb una beta de malla que imita la seda brodada amb pedreria cosida; al cantó dret s'aguanta amb un teixell, una peça quadrada que acostumava a ser de metall, de pell o de tela fina. A l'esquerra ferma amb dues petites peces practicables que formaven part de la tanca. Una beta de malla amb pedreria similar es repeteix a la corona. Cal constatar que originalment la pedra central, més grossa que la resta, devia ser real, igual que la de la corona i que, precisament a causa del seu valor, han desaparegut.

Les faccions del rostre de la Verge de Pontós són suaus i ens mostren una dona d'aire juvenívol amb galtes carneses i un somriure contingut. Tanmateix, l'escultor no ha aconseguit una comunicació entre mare i fill prou remarcable, però s'endevinen alguns trets de tendresa i amabilitat en el rostre de la Verge i en l'actitud atenta del Nen.

El cap descobert amb llarga cabellera i la corona amb florons trifoliats, que la identifiquen com a reina del cel i com a descendent de l'estirp del rei David, juntament amb la pedreria i els plecs trencats de la part inferior de la túnica ens apropen al realisme flamencoborgonyó característic de la segona meitat del segle XV, una tipologia



Amulet de corall, *Mare de Déu de Pontós* (detall). Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 130.753. Fons d'Art Diputació de Girona.

iniciada a finals del segle XIV a París i Borgonya. L'Infant, embolcallat a la cintura i sense corona, és representat amb les cames encreuades i descalç, mostrant la planta d'un peu. Porta un amulet de corall vermell penjat al coll, un costum molt arrelat a l'època medieval. Amb una mà subjecta un ocell que representa la puresa i amb l'altra mà li ofereix a la mare l'orbe terrestre, símbol de reialesa.

La policromia, perduda en gran part, afegeix un toc d'elegància a aquesta peça. El conjunt reposa sobre una senzilla peanya paral·lelepèdica on es llegeix amb grafia gòtica «AVE SANCTA MARIA».

Estilísticament cal vincular la imatge de la Mare de Déu de Pontós al taller que va sorgir entorn del retaule major de l'església de Santa Maria de Castelló d'Empúries, començat per Ponç Gaspar entre 1456 i 1459 amb diversos col·laboradors i enllestit entre 1483 i 1493 per Vicenç Borràs. A la part central del retaule, al lloc que sol correspondre al tabernacle, hi observem l'Home dels Dolors, assistit per un àngel en segon terme amb la Verge Dolorosa i l'evangelista sant Joan als laterals. Si bé és cert que la Dolorosa i l'Evangelista ens remetien als estilismes propis de l'art renaixentista, no és aquest el cas de l'Home dels Dolors, on s'aprecia clarament la mà d'un altre mestre anònim diferent molt proper al mestre de la Mare de Déu de Pontós, especialment l'àngel que assisteix Crist. Paral·lelament, la manera de creuar les cames que observem al Nen de Pontós és similar a la del Nen de la Mare de Déu que presideix el retaule de Santa Maria de Castelló d'Empúries, com si l'escultor de Pontós l'hagués pres de model.

Mereix una atenció especial l'amulet de corall vermell que llueix el Nen penjat al coll. Precisament durant l'època medieval, la Costa Brava va ser un dels principals punts d'extracció de corall de la Mediterrània, especialment l'Escala, Cadaqués, Cap de Creus, les Illes Medes i Begur. La referència documental més antiga que coneixem a la Península sobre el corall és de l'any 1362 i procedeix de Sant Pere de Begur. Allà s'hi assenyala que la desena part del corall que s'obtenia en aquest lloc havia de dividir-se entre el senyor del castell i el noble Gilibert de Gruiller.

Protegir els nens amb penjolls i polseres de corall era una pràctica generalitzada i eren un regal freqüent per als nadons el dia de bateig. Els textos d'Arnau de Vilanova, Francesc Eiximenis, Sant Vicenç Ferrer i Jaume Roig testimonien a bastament que el corall no només es va convertir en un amulet contra el dimoni, sinó contra molts mals i malalties. Cal constatar també la gran quantitat d'inventaris i documents de l'època que ens han arribat i que descriuen diverses peces de corall, en forma de perles, en branca, muntades en or o en plata.

La pintura italiana del segle XV i molt especialment les madones de Masaccio, Piero della Francesca, Giorgio di Tommaso Schiavone, Francesco del Cossa i Andrea Mantegna testimonien l'ús d'amulets de corall vermell. Als territoris de la Corona d'Aragó també hi són presents, a Catalunya concretament podem citar la taula de la Mare de Déu dels Consellers de Lluís Dalmau (1443), el retaule procedent de l'antiga església parroquial de Vallmoll, obra de Jaume Huguet (1450), i el retaule de la Mare de Déu i quatre àngels (c. 1470) procedent de Bellcaire d'Urgell, de Pere Garcia de Benavarri.

Aquestes petites joies de corall van acabar associant-se a la imatge de l'Infant com una prefiguració de la seva mort a la creu i de la seva sang vessada per al perdó dels pecats i la salvació dels homes. És també un símbol eucarístic i una premonició de la passió i mort de Crist. Aquest valor del corall queda prou explícit a la taula de la Crucifixió procedent de la catedral de San Antolín de Palència, obra de Juan de Flandes (1509-1519), actualment al Museu del Prado de Madrid. La Verge, asseguda sobre una pedra a la terrassa rocosa del primer pla, roman aïllada en el seu propi dolor amb el rostre ple de llàgrimes i a punt de perdre el sentit. Les mans completament relaxades semblen haver deixat caure l'amulet de corall que es pot distingir als peus de Maria. És aquell mateix trosset de corall que ella mateixa havia penjat al coll del seu fill quan era un nadó per protegir-lo de tots els mals i que ara roman a terra abandonat?

Plor**Text: SOL RIERA ALIER**

Pere Garcia Leyes

1969

Pedra

36 x 33 x 56 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 202.040

Fons d'Art Diputació de Girona

Plor és l'obra amb què l'escultor Pere Garcia Leyes va guanyar el segon premi al Concurso Provincial de Arte de la Diputación Provincial de Gerona l'any 1969, en què Domènec Fita fou un dels membres del jurat. Aquest concurs es feia coincidint amb les festes de Sant Narcís, i les 140 obres participants en aquella edició s'exposaven a la Casa de la Cultura Bisbe Lorenzana.

Garcia Leyes hi presenta una obra de pedra de mitjà format on juga amb les contradiccions a través d'una factura tosca i delicada alhora. On recorre al pes de la pedra per definir el pes del dolor i la desesperació que produeix el plor. On la vulnerabilitat de l'afligit es representa a través de la disposició de la figura en l'espai. Esculpint la pena de manera universal i quotidiana.

L'artista de Sant Boi de Llobregat, mort el març d'aquest 2021, inicia amb aquesta peça una trajectòria on la matèria primera, la pedra, el ferro i la fusta, assumiran tot el protagonisme. I on la representació de la quotidianitat a través d'un llenguatge sobri i coherent serà sempre present, combinant buits i plens amb línies rectes i sinuoses que crearan estructures pesants que desafien la llei de la gravetat, per acabar esdevenint peces gràcils i lleugeres.



PLOR

Amb aquesta obra Pere Garcia Leyes ens mostra un rostre indefinit, sense dibuix, amb la mínima expressió de la cara, que es cobreix amb unes mans grosses de dits gruixuts. Només en podem intuir les orelles i poc més, no ens permet deduir si és home o dona, ni trets facials que ens permetin identificar la procedència o l'època... I és que no és rellevant, no importa, és completament superflu qui sigui i com es digui. No ens parla d'una persona en concret sinó d'un acte com és plorar i d'un sentiment comú a tothom. El que compta és el gest i el que representa, el sentiment de dolor universal i atemporal. La desesperació, l'angoixa, la por, la frustració, la injustícia... el dolor. I el dolor no té rostre, ni sexe, ni procedència. En algun moment ens ha envaït, ens envaeix i ens envairà a tots.

No sabem per què plora. Si ho fa per la poca fe en les perspectives de futur, hem de pensar que l'obra va ser realitzada passat el maig del 68 quan Catalunya, com altres territoris, veien un bri d'esperança, de modernitat i d'igualtat. El 2018 la Biblioteca de Catalunya va fer una exposició on posava de relleu la situació catalana en aquells anys, on es mirava la revolució de reüll mentre l'Espanya més profunda hi tancava

els ulls. En aquelles dates, intel·lectuals com Godard i Truffaut, amb el suport de Polanski, aconseguïen suspendre el Festival de Cannes en solidaritat amb la causa francesa. Tota aquesta agitació arriba a casa nostra amb potència, a la vegada que l'olor de ranci i el pes de la dictadura cauen com una llosa, com un bloc de pedra. Com aquest gran bloc de pedra.

Plora per la situació política, plora pel pes del passat, per la poca esperança en el futur, per frustració, per motius íntims i personals, plora pel dolor d'una malaltia, plora per l'abandonament, per desamor, per la traïció, per la pèrdua... Plora. Plora per un motiu i per tots alhora, plora perquè cadascun de nosaltres hi arribem a veure el nostre plor.

Fins i tot el títol enforteix la idea de generalitzar el sentiment de dolor, «plor» sense article, sense concreció. Només l'acció quotidiana de manifestar aquesta aflicció comuna envers la pèrdua.

La peça genera múltiples contradiccions a través de la seva factura i reflecteix així les contradiccions de l'essència humana. No ens permet apreciar el pes del bloc de pedra, ja que la disposició en vertical amb forma de

Pere Garcia Leyes. *Plor*, 1969. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 202.040. Fons d'Art Diputació de Girona.



triangle invertit que culmina als colzes, li dona lleugeresa, fragilitat. Enfronta la contundència del material amb la vulnerabilitat del sentiment d'aflicció. Centrant tota l'atenció en les mans i el rostre, sense que trobem a faltar el cos. El detall que representa el tot.

Les línies sinuoses i corbes la fan delicada, vulnerable igual que la persona que sosté la pena. I a la vegada poc definides, poc dibuixades, brusques i dures com el mateix dolor. Hi apreciem petites incisions en tota la figura amb la voluntat de mostrar-la abrupta i tosca, poc treballada. Línies molt fines i molt pensades fan que la peça es vegi rugosa al tacte, aspra com el mal d'ànima. Genera en l'espectador un sentiment contradictori. Per una banda, vol tocar, abraçar i consolar el plor i, per l'altra, fuig de l'aspror i la rugositat. El treball és minuciós i precís. Contraposant una vegada més la subtilitat i la duresa. Com es mostra també en el documental realitzat amb motiu de l'exposició retrospectiva «Pedra, fusta i ferro» que li va dedicar el museu CCCA (Can Castells Centre d'Art Sant Boi) el 2017. Dirigit per Pere Koniec, es dona rellevància al tacte, a la rugositat, a la imperfecció. Sobretot en les imatges en què l'escultor toca i analitza la textura de l'escorça d'un pi. El tacte la fusta, amb les clivelles de l'escorça de l'arbre acariciades per les mans fortes avesades pels anys i l'ús. Les línies, els buits, la llum, la duresa, la matèria primera i la composició. Evidencien com al llarg de la seva trajectòria artística aquests aspectes sempre hi han estat presents.

L'acte de plorar és contradictori en si mateix. És un acte íntim i solitari, però l'acció es fa pública des del moment en què es tapa el rostre. És un moment d'introspecció, de mirar cap endins però quan es plora es treu el sentiment enfora, s'externalitza la pena i es comparteix; deixa de ser íntima i solitària. És un gest sinuós, compungit, que es reforça quan amb les mans es tapa el rostre per amagar l'emoció; el fa contrari a la intenció, el fa sorollós i visible.

A l'estudi *Proceedings of the National Academy of Science*,¹ realitzat pels psicòlegs Jessica Tracy i David Matsumoto de la Universitat de Columbia, s'associa el gest d'ocultar el rostre amb les dues mans a un gest de vergonya envers la derrota. Es tapa allò que un mateix no vol veure. Segons la teoria freudiana el plor és la catarsi, el moment d'alliberar l'energia reprimida. Wilhelm Reich, psiquiatre contemporani a Freud, ens parla de les cuirasses emocionals, de com el cos es protegeix envers el dolor. I aquestes cuirasses emocionals també són toques, rudes i pesants com la pedra. Tapant la cara amb les mans es crea una paret que bloqueja l'exterior. Espai de recolliment que crea un moviment circular que ho tanca tot a dins, un gest que recorda la posició fetal, el fa primitiu i quotidià.



Pere Garcia Leyes. *Plor* (detall), 1969. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 202.040. Fons d'Art Diputació de Girona.

El plor ens serveix per reduir tensions, per drenar les emocions contingudes i restaurar l'equilibri emocional. Té una funció analgèsica envers el patiment. Moment per parar i deixar espai a la ment per pensar, per reflexionar i trobar solucions a l'angoixa. I de la mateixa manera que després de la tempesta ve la calma, després de les llàgrimes s'aclareix el pensament.

1. <https://www.pnas.org/content/105/33/11655>. Data de la consulta: Novembre 2021.



www.museuart.cat

12 mesos, 12 obres és una compilació dels comentaris d'obres seleccionades el 2021 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.

