

Museu d'Art de Girona. 2022

12 | 12

mesos | obres



md'A Museu d'Art
de Girona



Museu d'Art de Girona. 2022.
12 MESOS I 12 OBRES

PUBLICACIÓ

Edició i producció

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

Direcció

Carme Clusellas Pagès

Coordinació

Antoni Monturiol Sanés
Joan Duran Porta
Enric Leemans Noguier

Autors dels textos

Marianne Blanchard
Víctor López Moya
Joan Bosch Ballbona
Narcís Selles Rigat
Joaquim Bover i Busquet
Marina Garcia i Carbonell
Miquel Àngel Fumanal i Pagès
Ricard Mas Peinado
Núria Casals Cortés
Mariona Font Batlle
Bernat Puigdollers Vidal
Maria Garganté Llanes

Assessorament lingüístic

Anna Asperó

Disseny gràfic

La Fonda Gràfica

Fotografies

Arxiu Municipal de Tossa
© Rafael Bosch
© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí,
VEGAP, Girona, 2024

MUSEU D'ART DE GIRONA

Direcció

Carme Clusellas

Equip tècnic

Elena Boix, Aurèlia Carbonell, Joan Duran, Núria Gironès,
Enric Leemans, Carme Martinell, Antoni Monturiol

Administració

Adriana Cle, Dorí Mesa, Georgina Rodríguez

Manteniment

Josep Clusells

Servei d'atenció al públic

Teresa Herms, Pilar Ramírez, Pere Romans, Ingrid Salvi

Comunicació

Àngels Miralles (Tramoia, produccions culturals), Núria Gironès

Activitats

Puntdefuga, gestió cultural (Marta Grassot i Anna Llosas)

Museu d'Art de Girona

Pujada de la Catedral, 12

17004 Girona

Tel. (+34) 972 20 38 34

www.museuart.cat

DL: GI 1374-2021



ISSN: 2938-1649

L'ús dels continguts d'aquesta obra està subjecte a una llicència de Reconeixement – No Comercial – Sense Obra Derivada (by-nc-nd) de Creative Commons. Se'n permet la reproducció, distribució i comunicació pública sempre i quan no sigui per a usos lucratius i no es modifiqui el contingut de l'obra. Per veure una còpia de la llicència, visiteu :

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Imatge de la coberta: Joan Sibecas Cabanyó, *Gòtic*, 1961 (detall).
Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 201958. Fons d'art de la Diputació de Girona.

Museu d'Art de Girona. 2022.

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



Diputació
de Girona

md'A

Museu d'Art
de Girona



Generalitat
de Catalunya

ÍNDEX

Presentació	11
CARME CLUSELLAS PAGÈS	
Gener	12
Lipsanoteca de Sant Andreu de Bestracà Text: MARIANNE BLANCHARD	
Febrer	16
<i>Gòtic</i> . Joan Sibecas Cabanyó Text: VÍCTOR LÓPEZ MOYA	
Març	20
<i>Aparició de la Mare de Déu a sant Jaume i als seus deixebles / Detenció de sant Jaume per ordre d'Herodes Agripa / Decapitació de sant Jaume / Sant Jaume a la batalla de Clavijo</i> Giovanni Batista Toscano Text: JOAN BOSCH BALLBONA	
Abril	24
<i>Sense títol</i> . Josep Àlvarez Niebla Text: NARCÍS SELLES RIGAT	
Maig	28
<i>Sant Narcís</i> . Domènec Fita Molat Text: JOAQUIM BOVER I BUSQUET	
Juny	32
<i>Vista de Tossa de Mar</i> . Lola Bech i Beltran Text: MARINA GARCIA I CARBONELL	
Juliol	36
<i>Capitell de «palma»</i> Text: MIQUEL ÀNGEL FUMANAL PAGÈS	
Agost	40
<i>Croquis per al Club Méditerranée de Cadaqués / Targeta manuscrita a Pelayo Martínez (anvers i revers)</i> . Salvador Dalí Domènech Text: RICARD MAS PEINADO	
Setembre	44
<i>La Devesa</i> . Santiago Mateu i Pla Text: NÚRIA CASALS CORTÉS	
Octubre	48
<i>Caixa de mariner de «Judit»</i> Text: MARIONA FONT BATLLE	
Novembre	52
<i>Records de joventut</i> . Ramon Calsina Baró Text: BERNAT PUIGDOLLERS VIDAL	
Desembre	56
<i>Retrat, 1955</i> . Lola Anglada Text: MARIA GARGANTÉ LLANES	

Presentació

En aquest volum es compilen de nou els dotze estudis mensuals dedicats a obres diverses del Museu d'Art corresponents a l'any 2022. Aquesta edició succeeix les nou precedents que s'han editat, any rere any, en format llibre amb el títol general de *12 mesos, 12 obres* i és el recull de les dotze fitxes mensuals que es publiquen amb el nom, també genèric, d'*Un mes, una obra*.

Cada mes, el Museu encarrega l'estudi d'una obra a una persona, especialista o no en art, a fi que faci una lectura pròpia i aporti informació addicional a una de les obres del Museu. L'obra pot formar part de l'exposició permanent o bé estar custodiada a magatzems. En el cas d'aquesta segona opció, l'obra s'exposa durant un mes a les sales del Museu i afegeix així un atractiu més a la visita. La fitxa mensual es publica en format digital i se'n facilita la lectura des del web, a través d'enllaços a les xarxes socials, o bé amb codis QR presencials que acompanyen l'obra escollida durant el mes que s'exhibeix.

Aquesta activitat, tot i ser interessant, és molt efímera. Per això, des del Museu d'Art ens va semblar oportú editar en paper —i també en format digital— la compilació de les fitxes mensuals d'*Un mes, una obra* al volum *12 mesos, 12 obres*, talment com un calendari que oferim cada any.

La selecció d'obres sempre és àmplia, diversa i variada, igual que el fons del Museu d'Art. En són un bon exemple els estudis que s'han realitzat aquest any 2022, recollits aquí en format fitxes. El primer, a cura de Marianne Blanchard, està dedicat a la lipsanoteca de Bestracà, una petita caixeta de marbre amb tapa de fusta que ens parla de la consagració de l'església de Sant Andreu de Bestracà i ens porta fins al segle X. Joan Bosch comenta quatre pintures de l'artista manierista italià Giovanni Battista, que va viure i treballar a Catalunya a començament del segle XVI. Narcís Selles ens acosta al moviment d'Estampa Popular a partir d'un gravat de Josep Niebla. Joaquim Bover s'endinsa en l'escultura de fosa de ferro de Sant Narcís (1977) de Domènec Fita, una obra que ell mateix defineix com «un aiguabarreig entre realitat, ficció i atzar buscat i provocat». Marina Garcia analitza una vista de Tossa de Mar, oli sobre tela, de la pintora Lola Bech i amb ella rememora els temps de la Tossa dels artistes dels primers anys del segle XX. Miquel Àngel Fumanal estudia un capitell de finals del segle XIV i, a partir d'aquesta peça, posa de relleu la important producció, gairebé industrialitzada, d'elements de

pedra —llindes, columnes, capitells, etc.— que va convertir Girona en el principal centre exportador d'aquestes creacions a tota la Mediterrània. Ricard Mas posa el focus en la relació entre Salvador Dalí i l'arquitecte Martínez Pelayo i l'estima d'ambdós al cap de Creus comentant el dibuix *Croquis per al Club Méditerranée de Cadaqués*, que Dalí va enviar a l'arquitecte l'any 1962. El dibuix *La Devesa* de Santiago Mateu i Pla és estudiat per Núria Casal, que va ser alhora comissària de l'exposició dedicada a l'artista, subtitulada «el dibuixant que estimava Girona». L'anàlisi d'una caixa de mariner, amb la contratapa pintada amb el tema de Judit i Holofernes, dona peu a l'autora, Mariona Font, a parlar-nos no sols d'aquesta tipologia de moble, sinó també del món dels mariners i comerciants catalans de finals del segle XVIII. Finalment, Bernat Puigdollers comenta l'obra de Ramon Calsina *Records de joventut* i alhora la vida i l'obra de l'artista. Maria Garganté, per la seva banda, s'ocupa del dibuix *Retrat* de Lola Anglada, donació de l'artista com a suport al diari *Avui* per a la creació del seu fons d'art.

Com podeu veure, un menú variat, per a tots els gustos i interessos, que teniu ara a les mans compilat en aquesta publicació. Gaudiu-ne. Llegiu-la, de ben segur que us resultarà interessant.

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

Lipsanoteca de Sant Andreu de Bestracà

Text: MARIANNE BLANCHARD

Segona meitat del segle X

Marbre i fusta

7,7 × 5,3 × 4,7 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 134

Fons Bisbat de Girona

A començament de juliol de l'any 1965, un grup de seminaristes de Girona, dirigits per Miquel Oliva Prat, van anar a l'Alta Garrotxa a restaurar l'església romànica de Sant Andreu de Bestracà. Els últims dies van descobrir a l'interior de l'altar major del segle XII quatre lipsanoteques que encara contenien relíquies. En efecte, el peu de l'altar contenia en el centre dues cavitats, una a sobre de l'altra. A la de sota, hi havia dues caixes de fusta —una de tornejada i una d'esculpida—, i una capseta de marbre amb una tapa de fusta. A la cavitat de sobre, hi havia una lipsanoteca d'estuc, amb forma de tomba. El forat estava tapat per una placa de guix coberta pels segells d'un bisbe desconegut, just a sota de la taula de l'altar. Aquestes lipsanoteques són els únics testimonis de les consagracions medievals d'aquest antic temple, del qual tenim constància des de l'any 977.¹ La peça d'aquest mes de gener és una de les lipsanoteques de l'altar de Bestracà: la caixa de marbre amb una tapa de fusta. És la més susceptible d'oferir informacions sobre els primers temps d'aquesta església.



Des del segle IV, les esglésies necessiten un altar consagrat per funcionar, amb relíquies o construït directament sobre el cos d'un sant. A partir d'aquest segle, el ritual de consagració es desenvolupa lentament a escala regional. Durant el període romànic, la litúrgia que prevalia als comtats catalans era la de l'ordo narbonès, que es basava en la tradició francoromana, barrejada amb les pràctiques litúrgiques hispàniques anteriors.² El ritual narbonès per a la consagració de l'església era llarg i complicat i tenia un objectiu fonamental: transformava espais comuns en espais divins. L'enterrament de les relíquies a l'altar determinava l'emplaçament del lloc instituït, encarnava el Crist a dins de l'església.

Als bisbats catalans dels segles X-XII, les relíquies eren dipositades dins d'un recipient anomenat lipsanoteca. Les lipsanoteques d'aquest període no només contenen relíquies: podien contenir pergamins amb fragments del Decàleg i el començament dels quatre Evangelis, informació bàsica sobre la consagració (data, any, bisbe) i llistes dels noms d'homes i dones, tant clergues com laics, vius o morts, que tenien algun vincle amb l'església en qüestió. A vegades també contenien fragments d'hòsties i encens, i petites ampolles de vi sagrat o olis. Les lipsanoteques, o el forat en què eren col·locades, se segellaven amb cera o guix, i s'hi imprimia l'anell del bisbe fins a set vegades. En alguns casos també porten inscripcions que identifiquen les relíquies o mencionen persones.

La lipsanoteca núm. reg. MDG 134 provinent de Sant Andreu de Bestracà és part d'aquesta tradició litúrgica narbonesa.³ Té un cos de marbre que mesura 7,7 cm d'amplada per 5,3 cm de profunditat i 4,7 cm d'alçada. El forat per a les relíquies és a la part de dalt i conté un encaix intern per a la tapa de fusta, que es troba força malmesa. A més de ser d'una tipologia formal similar al conjunt de lipsanoteques catalanes romàniques, estava segellada i porta dues inscripcions nominals. A una de les cares amples, hi trobem una inscripció en lletres majúscules: «BORRELU». A la cara estreta que segueix per la dreta, s'hi pot llegir el títol d'aquest Borrell, en la mateixa lletra: «PRB», per *presbiter*, que vol dir prevere. Les lletres d'aquest nom van ser esculpides acuradament a la pedra amb un punxó i una massa, però no segueixen una línia recta. A la cara ampla posterior, hi ha un altre nom amb un títol inscrit a sota, però d'una lletra majúscula menys hàbil i gravada directament amb una punta dura: «BERNARDUS / LACH»,⁴ que es pot traduir com «Bernat / laic»⁵. Qui eren el mossèn Borrell i el laic Bernat?

Als segles X-XII, les consagracions d'esglésies tenien un sentit comunitari molt gran. Fer donacions a l'església o contribuir en la seva edificació significava participar en l'economia de la salvació, podia tenir recompensa en la vida eterna. Sembla que les accions



Lipsanoteca de Sant Andreu de Bestracà, s. X. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 134. Fons Bisbat de Girona.

de certes persones en el procés de construcció i consagració els donava el dret d'inscriure el seu nom en aquest lloc prominent que eren les lipsanoteques. Fer-ho els apropava a les relíquies i, així, a Déu. La majoria eren sacerdots i laics locals. La gamma d'accions que podien ser recompensades era força gran: ordenar o promoure la construcció/consagració de l'església, fer donatius a l'església per a la seva edificació, fabricar la lipsanoteca per a les relíquies, adquirir-la i dipositar-la dins l'altar.

En el cas de Bestracà, trobem inscrits els noms d'un prevere i d'un laic, els quals no sabem si coincidiren en la mateixa consagració o en dues de successives. Identificar amb certesa una persona només amb un nom és impossible sense documentació directa i, malauradament, Bestracà té molt poca documentació, i tota indirecta. De tota manera, es pot plantejar una hipòtesi plausible. La nostra és que el dit mossèn Borrell podria ser el promotor de la construcció de la primera església de Sant Andreu de Bestracà, substituïda per l'actual. Correspondria a la segona meitat del segle X, abans del 977. El segle X era un moment en el

Lipsanoteca de Sant Andreu de Bestracà, s. X. Museu d'Art de Girona. Núm. Reg. MDG 134. Fons Bisbat de Girona.



qual el nom de Borrell era molt difós. A més, la tècnica i la lletra del nom sembla encaixar millor amb aquesta data, com també la forma del recipient. Pel que fa al laic Bernat, plantejem la possibilitat que sigui un dels primers castlans coneguts del castell de Bestracà, Bernardus de Bestrachano, que apareix a la documentació els anys 1138 i 1139 com a testimoni d'actes lligat amb el monestir de Sant Joan de les Abadesses⁶ i, en el 1157, com a acusat en un judici a la cúria de Ramon Berenguer IV.⁷ Aquest Bernat de Bestracà era un senyor local i tant el seu període d'actuació com les seves activitats lligades amb Sant Joan de les Abadesses podrien correspondre a la construcció del temple actual, el qual es data habitualment del segle XII. Bernat hauria ordenat la construcció d'una nova església dedicada a Sant Andreu i, a l'hora de consagrar-la, hauria afegit el seu nom a l'antiga lipsanoteca amb una punta dura. S'hauria identificat com a laic per diferenciar-se del mossèn Borrell. També era habitual per als senyors locals o castlans sense títols identificar-se com a laics en els documents escrits. Així, doncs, la lipsanoteca núm. reg. MDG 134 portaria els noms dels dos primers promotors de l'església de Sant Andreu de Bestracà. Sense les inscripcions, no sabríem res del seu rol en l'edificació del temple.

Més enllà que la nostra hipòtesi sigui encertada o no, aquesta lipsanoteca és un testimoni del paper que tenien tant els poders eclesiàstics com els laics a l'hora de construir i consagrar una església. També és testimoni d'un fenomen molt difós a Catalunya: la voluntat del promotors de ser presents a l'espai sagrat i de ser associats a la seva església.

1. Testament del comte Miró de Besalú, bisbe de Girona, 24 de novembre de 977 (*Catalunya carolíngia*, vol. V. Barcelona: IEC, 2003, p. 393-396, núm. 441).

2. GROS I PUJOL, Miquel dels Sants. «El *Ordo* romano-hispánico de Narbona para la consagración de iglesias», *Hispania Sacra*, vol. 19, núm. 38 (1966), p. 321-401.

3. La lipsanoteca núm. reg. MDG 134 està publicada en dos volums de la *Catalunya Romànica*: CR IV (1990), p. 158-159 i CR XXIII (1988), p. 115. També apareix en un article que tracta les lipsanoteques d'alabastre: PARERA, Rafael. *Les lipsanoteques d'alabastre*. Barcelona, s.l., 1989, p. 21-22, 27.

4. Aquesta última inscripció no s'ha transcrit així ni a la *Catalunya Romànica* (Jordi Vigué i Viñas) ni a l'article de Rafael Bastardes i Parera sobre les lipsanoteques d'alabastre. Ells llegien «BERNARDUS / ALVICH», sense explicar que volia dir «Alvich». No se sap com van arribar a aquest resultat, però després d'un examen meticolós de la inscripció hem arribat a la conclusió ferma que es tracta d'una interpretació errònia.

5. L'existència de l'ortografia «l-a-c-h» per escriure el llatí *laicus* és atestada per un pergamí provinent de Sant Julià de Vilatorrada, que és datat de la consagració de 1050 (Museu Episcopal de Vic, 17380).

6. BAIGES, Ignasi et al. *Els pergamins de l'Arxiu Comtal de Barcelona, de Ramon Berenguer II a Ramon Berenguer IV*. Barcelona: Fundació Noguera, 2010, vol. III, p. 1238-1239, doc. 752; FERRER, Joan. *Diplomatari del monestir de Sant Joan*. Barcelona: Fundació Noguera, 2009, p. 149-151, doc. 87.

7. BAIGES, Ignasi et al., *op. cit.*, vol. IV, p. 1627-1629, doc. 1012.

Gòtic**Text: VÍCTOR LÓPEZ MOYA**

Joan Sibecas Cabanyó

1961

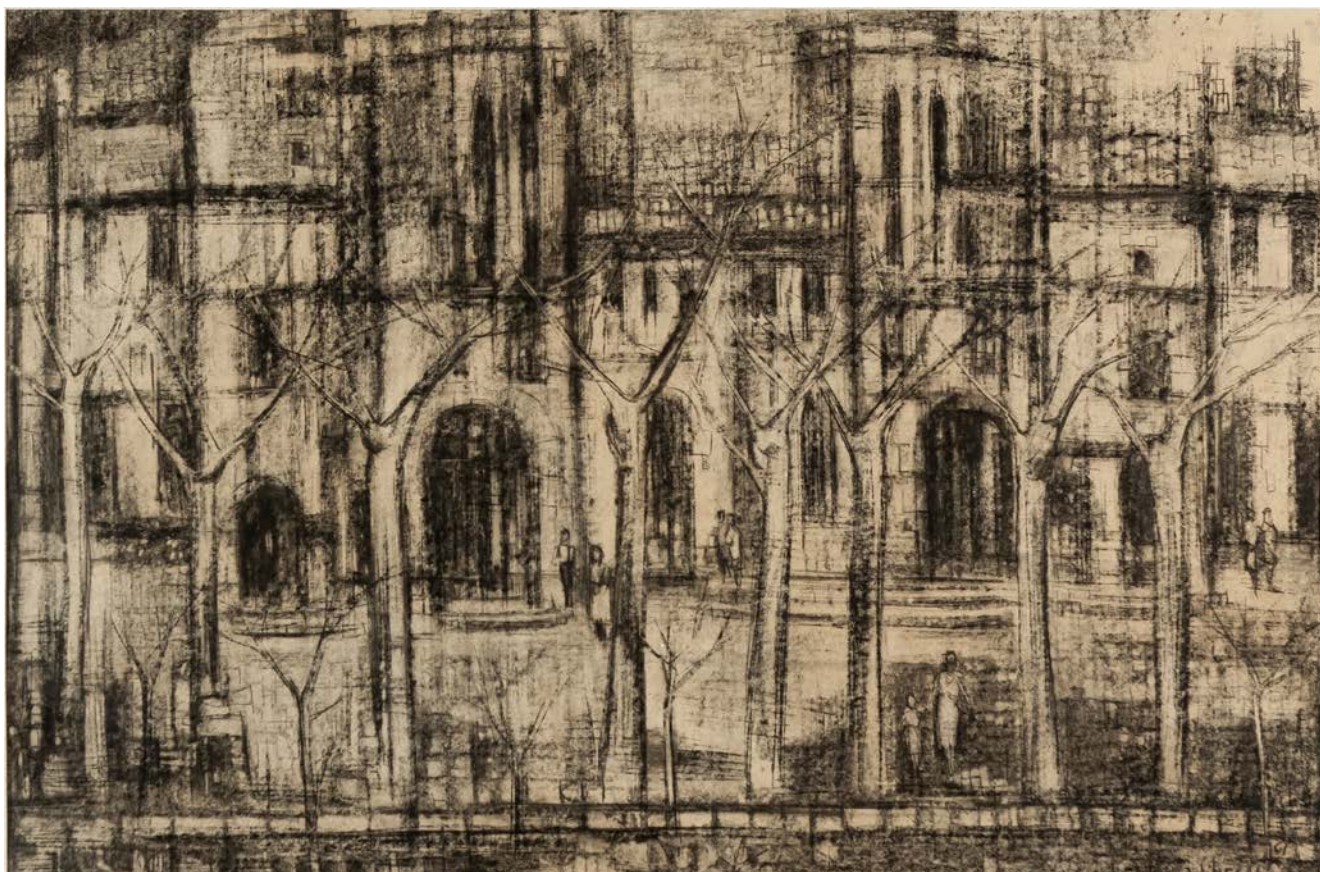
Carbó sobre paper

47,5 × 72,5 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 201.958

Fons d'art de la Diputació de Girona

Gòtic, de l'artista alt-empordanès Joan Sibecas i Cabanyó (1928-1969), és un dibuix al carbó que l'artista va fer l'any 1961. Més enllà dels detalls obvis i materials, *Gòtic* és també un elogi al paisatge urbà *per se*, gairebé despulat de persones que distreguin l'atenció del que realment importa: la verticalitat d'una arquitectura arrelada a la terra on va néixer i treballar l'artista, i a la literatura que allà s'hi va escriure. Aquests dos elements són els autèntics materials amb els quals està esculpida l'obra d'un artista que no es va moure gairebé mai de les comarques gironines, tret de comptades ocasions, i que va tenir la dissort de morir jove. Pintar amb la visió d'un sol ull mai va ser un impediment, com testimonien els nombrosos premis rebuts. *Gòtic* és el clau que va refermar l'artista com a tal dins els certàmens, i la constatació que Sibecas considerava les seves obres un univers paral·lel, més que no pas la recreació de la realitat.



Gòtic és l'obra amb la qual l'artista Joan Sibecas (Vilanova, 28 de gener de 1928 – Avinyonet de Puigventós, 1969) va guanyar el primer premi del VI concurs de dibuix, pintura i escultura de la Diputació Provincial de Girona l'any 1961. Sibecas havia guanyat diversos premis en aquest certamen des de l'any 1958, sempre presentant obres figuratives on el paisatge era molt present. La seva assiduitat al concurs venia de la necessitat de forjar-se un prestigi en un ofici on ningú, tret del seu pare, veia com una sortida per guanyar-se la vida i mantenir els seus quatre fills. En aquells anys les seves amistats, entre les quals figuraven Evarist Vallès i Carles Fages de Climent, van ser gairebé l'únic suport de l'artista i de la feina que feia, i el paisatge, fos inventat o no, va ser un motiu pictòric molt recurrent.

El paisatge urbà de *Gòtic* ens convida a entrar en un escenari molt semblant a una caixa italiana. En aquest teatre, l'artista juga amb les línies verticals per suggerir una arquitectura gòtica que fa de teló de fons, amb dues torres de grans finestrals que s'eleva allargassats. La verticalitat és una característica molt explorada a l'obra de Sibecas, com es pot veure també en els arbres del primer pla. Aquesta arquitectura esvelta era ben coneguda per l'artista gràcies a l'anomenada Catedral de l'Empordà: la basílica de Santa Maria de Castelló d'Empúries. Els continus viatges en cotxe, ben documentats, que feia amb Carles Fages de Climent, gran amic seu, els van portar allà alguns cops. També a Girona, on l'artista va poder admirar l'estil esvelt dels finestrals que podem veure a la catedral.

D'inspiració catedralícia també van ser les línies que Fages de Climent va redactar per a la seva conferència

Vila-sacra, capital del món. En aquesta conferència l'escriptor imagina la construcció d'una gran catedral al poble de Vila-sacra, aixecada per Salvador Dalí i diversos ajudants, on «les capelles, capelletes, àbsides i absidioles ostentarien decoració mural d'en Bartomeu Massot, n'Evarist Vallès i en Joan Sibecas». ¹ Així doncs, Sibecas no només tenia referències visuals sobre l'arquitectura gòtica, sinó també una vinculació amb un projecte constructiu catedralici, encara que només fos en la imaginació del seu amic poeta. Grans façanes, obertures estilitzades i línies que s'eleva cap al cel són el rerefons i alhora els protagonistes que descansen davant un carrer o plaça on es veuen algunes figures humanes, que semblen ser aquí només per fer més notòria l'escala dels edificis.

Les representacions de persones són més aviat escasses a l'obra de Sibecas, potser perquè el seu tarannà poc sociable i esquerp no tolerava gaire el contacte amb la gent. Diverses fonts coincideixen a assenyalar que la seva aversió a socialitzar va ser provocada pel fet d'haver perdut un ull quan tenia onze anys, mentre jugava amb unes restes de bales no disparades de la Guerra Civil. Des de llavors va dur sempre ulleres fosques per dissimular l'ull de vidre. El trauma el va fer tan introvertit que l'amoïnava sortir de les comarques gironines. L'accident, però, sembla que va contribuir a fer que l'artista construís sempre unes perspectives juggedes, d'inspiració cézanniana al principi, i gairebé planes i inexistent cap al final de la seva vida. Com vistes des del seu únic ull. *Gòtic* és l'impàs entre l'una i l'altra: les obertures dels edificis es veuen lateralment, però la filera d'arbres discorre en línia recta sobre el que sembla una balustrada vista frontalment, sobre el límit inferior de l'obra. Aquesta línia sembla el llindar

Joan Sibecas Cabanyó, *Gòtic* (detall), 1961. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 201.958.



de la caixa italiana o escenari del qual hem començat parlant. És la frontera fins on poden arribar els pocs actors que hi ha a l'escena. Més ençà, el públic. Nosaltres, com a espectadors, ens fixem primer en el teló de fons gòtic que dona títol a l'obra, busquem els actors després i, si ens despistem una mica, topem amb aquesta línia que posa fi a l'escenari. Tot plegat sembla dir-nos que l'obra que contemplem no és una projecció de la realitat, sinó una il·lusió recreada en un teatret.

Sota aquesta línia de la base podem intuir que hi ha un carrer, o potser un riu. *Gòtic* mostra un punt de vista que podem trobar en alguns indrets de Girona quan mirem a l'altra riba de l'Onyar. Una perspectiva de la ciutat que des d'una banda del riu ens mostra, en alguns indrets, les balustrades de l'altre marge. Podem accedir a l'altra vora travessant per ponts, igual com ens podem endinsar a l'escenari de *Gòtic* travessant el pont imaginari que separa la nostra realitat de la del quadre.

La imaginació de Sibecas va construir una realitat alternativa en un teatre pla, on les persones no són les protagonistes, sinó que ho són les línies. La mala fortuna de morir jove, amb només quaranta-un anys, no deixar res escrit i tenir un caràcter més aviat esquerp no va contribuir massa a donar una rellevància més àmplia a la seva figura. Amb tot, va ser un artista que va treballar molt per obrir-se a les novetats estètiques que florien a les capitals artístiques. Els seus mestres i amics van ser el seu gran suport i la seva inspiració. Els nombrosos premis de la Diputació, el seu millor reconeixement.

1. FAGES DE CLIMENT, Carles. «Vila-sacra, capital del món». A: *Canigó*, núm. 178 (12/1968), p. 33.

Aparició de la Mare de Déu a sant Jaume i als seus deixebles
Detenció de sant Jaume per ordre d'Herodes Agripa
Decapitació de sant Jaume
Sant Jaume a la batalla de Clavijo
Text: JOAN BOSCH BALLBONA

Giovanni Batista Toscano (documentat entre 1595 i 1629): pintures procedents d'un retaule dedicat a sant Jaume el Major

c. 1599-1617

Oli sobre fusta

47,5 × 31,5 cm (cada taula)

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 137.089-137.092

Dipòsit Museu Nacional d'Art de Catalunya

Malgrat la seva petitesa, aquestes quatre pintures d'un retaule de sant Jaume de procedència desconeguda contenen històries de gran interès i informacions importants per al coneixement i la valorització de l'art català de l'època del Renaixement, en una etapa de gran dinamisme a cavall dels segles XVI i XVII, que solem anomenar del tardomanierisme. I evocuen una de les trajectòries pictòriques més interessants del moment: la del mestre italià Giovanni Battista Toscano, nascut a Monza i resident al Principat de Catalunya entre 1599 i 1617. Aquí va resoldre nombroses comandes, entre les quals convé destacar, perquè són allò que s'ha conservat, les pintures dels retaules de Tots Sants de la catedral de Girona i les del Roser i del major de Llavaneres, a banda d'aquestes que ara contempleu.



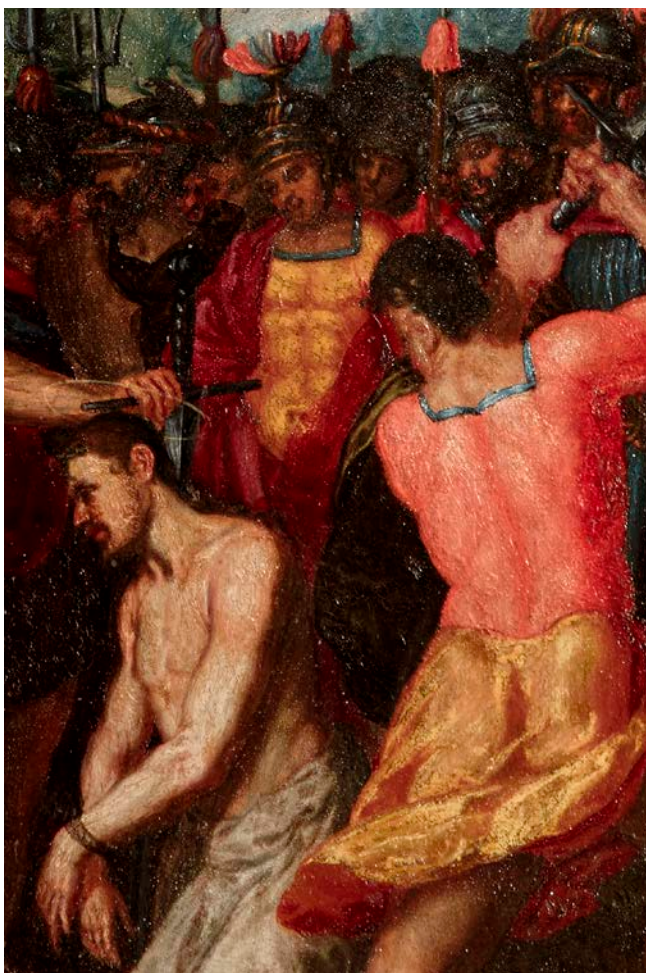


Sant Jaume a la batalla de Clavijo (detall), c. 1599-1617. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 137.092. Dipòsit Museu Nacional d'Art de Catalunya.

La primera història d'interès és la identificació de l'autor amb el mestre llombard Giovanni Battista Toscano. Aquesta tasca es va basar en un exercici atribucionista, és a dir, la demostració de les evidents semblances entre aquestes taules indocumentades i els treballs segurs d'aquest mestre: els retaules de Tots Sants de la catedral de Girona (1598) i del Roser (1600) i major (1603-1611) de l'església parroquial de Sant Andreu de Llavaneres. El fet que les pintures de la història de Sant Jaume el Major es puguin connectar amb la trajectòria d'un autor procedent del nord d'Itàlia —era nascut a Monza— que va treballar a Catalunya entre 1595 i 1617 les converteix en testimoni de l'important fenomen relatiu al gran protagonisme dels mestres forasters en la producció artística del Principat al llarg del segle XVI i les primeres dècades del XVII. A finals del segle XVI es tractava d'autors d'origen italià o francès sobretot. I alguns van deixar una forta empremta a les arts del Principat, ja fos per la seva dilatada trajectòria i l'ambició d'alguns dels seus treballs, ja fos per la qualitat i la modernitat d'aquestes obres. En el cas del nostre pintor hauríem de dir que va ser per totes dues raons.

Una altra de les bones històries que expliquen aquestes taules sorgeix de les seves representacions, amb episodis de la vida, el martiri i els miracles de l'apòstol: l'Aparició de la Verge del Pilar, la Captura de sant Jaume, la Decapitació de sant Jaume i Sant Jaume a la batalla de Clavijo. Cal tenir present que malgrat l'elevada posició que el sant ocupa a la jerarquia de les devocions catòliques i la seva abundant presència en forma de personatge esculpit a la nostra retaulística, no són gaires els cicles hagiogràfics protagonitzats per sant Jaume que conservem dels elaborats a la Catalunya de l'època moderna. I aquest seria dels més rics, juntament amb el retaule de l'església de Sant Jaume de Riner (Solsonès) elaborat cap a 1640, tot i que val la pena esmentar també la taula d'Isaac Hermes que escenifica la batalla de Clavijo, integrada al programa del gran retaule de l'altar major de la capella del palau reial menor de Barcelona (1576).

Una de les escenes remet a la llegenda de la seva predicació a Hispània, la de l'aparició de la Mare de Déu sobre un pilar a Caesaraugusta, l'actual Saragossa. Dues al martiri del sant en temps d'Herodes Agripa. La quarta és la més ambiciosa des del punt de vista



Decapitació de sant Jaume (detall), c. 1599-1617. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 137.092. Dipòsit Museu Nacional d'Art de Catalunya.

compositiu perquè il·lustra una batalla centrada en un guerrier a cavall: n'explica l'aparició miraculosa en ajut dels exèrcits del rei Ramir d'Astúries en la lluita per expulsar els musulmans del seu territori, un fet fabulós propagat des de l'Edat Mitjana. Una invenció, aquesta darrera història, que tanmateix va esdevenir extraordinàriament popular i durant segles va fer un gran servei a la causa d'aquell gran fals històric que fou el mite de la «Reconquesta» i del nacionalisme espanyol més intolerant i tronat.

Finalment, a les nostres petites taules s'hi manifesten d'una manera diàfana trets ben característics del llenguatge pictòric del seu autor, ja que hi podem observar una destil·lació saborosa dels valors més distintius del seu obrar pictòric, particularment dels que exhibeix en un format més monumental a les pintures del retaule major de Llavaneres, amb les quals les nostres presenten tantes semblances.

Un dels trets més rellevants és el control dels requisits de la versemblança, tant una bona comprensió de l'anatomia humana com un acurat sentit de les

proporcions. D'aquí l'aspecte agosarat i tan convicent del poderós botxí descarregant l'espasa al coll de l'apòstol, remarcant pel voleiar del faldó; del sant i la seva impetuosa cavalcadura blanca a l'episodi de la batalla de Clavijo; o del soldat cristià que tanca la composició a l'esquerra d'aquesta història, carregant tota la força per abatre l'enemic. Un altre tret destacable és el ventall cromàtic, variat i especialment animat, enjogassant-se en un exercici que conjuga riques tonalitats de malves, porpres, cobalts, ultramarins, roses, carmesins, malaquites o grocs que viren fins a daurar-se.

Amb tots aquests valors, Toscano construí narracions eficaces i ben atractives per als ulls catalans de començament del segle XVII. En el context de la plàstica de la Catalunya contemporània — molt animada aleshores — se l'ha de considerar un pintor molt remarcable que, segurament per la seva procedència llombarda, buscava l'originalitat i creava en sintonia amb les fórmules del tardomanierisme internacional. Això significa que, a banda de gestionar un bon repertori d'efectismes compositius i de desplegar un ampli ventall cromàtic, aconseguí introduir unes notes de naturalisme mai vistes en la pintura del Principat, particularment a l'hora de caracteritzar el seu repertori de tipus humans mitjançant una efectiva individualització dels rostres i les personalitats.

Crec que mereix ser reconegut com un dels grans pintors del moment al nostre país, juntament amb el Lluís Gaudin del retaule major de l'església parroquial de Teià. Lamentablement en sabem molt poc dels seus darrers anys. Després del 17 de febrer del 1617, el seu nom desapareix de la documentació localitzada als arxius catalans i imaginem que devia tornar a Itàlia, on encara vivia, a Milà, el 18 de maig de 1629. A dia d'avui no es coneix cap treball de les seves dues etapes llombardes. Ni de la primerenca abans d'arribar al Principat, que podria haver tingut per escenari la Milà que conegué el jove Caravaggio, ni del seu darrer període a la capital milanesa, aleshores sota sobirania de l'imperi hispànic.

Sense títol

Text: NARCÍS SELLES RIGAT

Josep Àlvarez Niebla

1966

Linòleum sobre paper

50 × 65,5 cm (18 × 25 cm)

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 134.678

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

Aquesta obra de joventut de Niebla forma part de la seva producció com a membre d'Estampa Popular, que ha estat considerada la primera xarxa d'artistes antifranquistes apareguda a l'Estat espanyol. Els artistes de l'agrupació van promoure l'ús del gravat, fet amb planxes de diferents materials, com una manera d'ampliar l'abast del seu missatge reivindicatiu i fer passos endavant en el procés de democratització de l'art. La formació va ser impulsada per sectors propers al PCE i al PSUC amb l'objectiu de contribuir a la conscienciació social i política de la ciutadania. La seva pràctica compaginava la crítica a la situació que es vivia sota la dictadura amb la cerca de noves formes de producció, distribució i consum artístics.



P/A. ESTAMPAS POPULARES

Nida



Josep Àlvarez Niebla, *Sense títol* (detall), 1966. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 134.678. Dipòsit Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art.

Dos artistes d'origen gironí, Esther Boix i Enric Marquès, van tenir un paper destacat en la història d'Estampa Popular. La primera, perquè va ser una peça clau en l'articulació del grup a Catalunya. I el segon, perquè ultra formar part a París del cercle de José Ortega, un dels pares fundadors del moviment de gravadors, va promoure a la ciutat de Girona un seguit de contactes entre els artistes per organitzar-hi una primera mostra. Però la intervenció governativa contra la iniciativa expositiva va provocar actituds de retraïment públic, en part perquè no existien contrapòsers sòlids als quals recórrer, i va frustrar la possibilitat que es consolidés un col·lectiu mínimament operatiu i cohesionat. Va caldre esperar fins a l'any 1976, amb la constitució de l'ADAG, perquè s'acomplís aquest objectiu.

Els components d'Estampa Popular van adoptar inicialment i majoritària formes estètiques vinculades al realisme social o històric, sovint amb un marcat accent expressiu. Era un art que es volia arrelat a les vivències i als problemes concrets de la gent i que aspirava a superar estètiques pretesament evasivistes o closes en el seu entotsolament —com l'abstracció i l'informalisme—, que havien estat instrumentalitzades políticament pel franquisme.

La importància d'Estampa Popular no ve només de les obres concretes que van produir els seus membres, sinó també del fet que la seva acció va obrir camins inèdits que autors i grups anirien desbrossant i enriquint amb la incorporació de nous referents estètics i l'atenció cap a realitats fins llavors negligides. L'Equip Crònica de València fou possiblement la formació

que, partint del substrat teòric d'Estampa Popular, va assolir uns resultats més interessants i suggestius. A Girona, el Grup Praxis 75, format per Bep Marquès i Lluís Bosch Martí, tampoc no seria comprensible sense la fonamentació ideològica introduïda per l'agrupació de gravadors. I una cosa semblant podríem dir d'algunes obres del mateix Niebla, posteriors a la que ara ressenyem.

D'altra banda, la irrupció d'Estampa Popular i el seu entorn intel·lectual va afavorir la politització d'un conjunt d'autors i de pràctiques artístiques que, si bé estèticament se situaven als seus antípodes, acabarien assumint no pas les formes visuals i els modes representatius del realisme social, però sí moltes de les motivacions vindicatives i la perspectiva crítica subjacents a l'esmentada tendència.

Dins aquest moviment, com passa sempre en tots els corrents, hi trobem obres altament interessants i obres sense suc ni bruc, obres que obren la ment i obres que deixen indiferent. Però durant força anys hi va haver una mena d'estigmatització global contra Estampa Popular, ja que la tesi que es va imposar en el camp artístic des de finals dels anys setanta fins a mitjan dels noranta, no gens aliena a la reconfiguració política del bloc històric dominant al voltant de la monarquia restaurada, blasmava totes les formes d'art que pretenien contribuir al canvi social. El posterior gir ètic experimentat per sectors de l'art i de l'artigrafia davant el creixent estat de malestar provocat per un capitalisme desbridat ha propiciat una reavaluació crítica d'Estampa Popular. I actualment són nombrosos els estudiosos que en vindiquen el valor i que contemplen

aquella experiència com una baula fonamental de les pràctiques artístiques d'aspiració emancipadora.

La participació de Niebla a Estampa Popular fou una expressió del seu compromís polític, el qual també el portaria a afiliar-se al PSUC i a col·laborar en nombroses iniciatives de l'oposició democràtica que vindicaven drets i llibertats. Un compromís, d'altra banda, que ha fet que algunes de les seves pintures, com l'emblemàtic *Diguem no* (1975), formin part inesborrable de la memòria visual de la dissidència antifranquista.

L'obra que hem triat de l'artista fa ús d'una mena de joc metalingüístic, en què una imatge impresa sobre paper —el gravat en qüestió— representa una altra imatge impresa també sobre paper —un bitllet de banc—, i planteja de manera original la confrontació entre capital i treball. És una obra que provoca un somriure involuntari, però en contra del que pugui semblar aquesta reacció ve més de l'estranyament que no pas de l'evidència. L'estranyament que provoca trobar juntes dues coses que pertanyen a universos socials allunyats i que desencadena un llampec poètic equivalent, fins a cert punt, a la lautrémontiana trobada fortuïta entre un paraigües i una màquina de cosir en una taula de dissecció.

A la manera del pop, Niebla parteix d'un element de la quotidianitat que és, alhora, un símbol de poder: un bitllet. La primera subversió simbòlica del seu gest ve del fet de suplantar el subjecte emissor, ja que l'encunyació de paper moneda és una prerrogativa estatal. D'altra banda, com és prou conegut, en una de les cares del bitllet solen representar-se els rostres de personatges suposadament il·lustres —caps d'estat, monarques, artistes, etc.—, que tenen la funció de crear un marc de referències iconogràfiques al servei de l'ordre constituït. Amb el seu bust d'obrer ocupant desacomplexadament el lloc destinat a figures emblemàtiques de l'*establishment*, Niebla no només torna a sacsejar aquest ordre, sinó que també apunta cap a un possible nou estat de les coses en què s'haurien transformat les hegemonies socials, atès que una imatge representativa del món subaltern, en concret del subjecte suposadament destinat a encapçalar el procés de canvi, desplaça la imatgeria pròpia del sistema dominant.

En definitiva, lluita de classes en el terreny de la visualitat i dels imaginaris, la qual anava, o aspirava a anar, de bracet amb altres lluites a peu de carrer i a les fàbriques.

Sant Narcís

Text: JOAQUIM BOVER I BUSQUET

Domènec Fita Molat

1977

Fosa en ferro a la sorra

68 × 44,5 × 17 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 132.708

Fons d'Art de la Diputació de Girona

La mirada sintètica

L'escultura de fosa de ferro de *Sant Narcís* (1977) és una obra amb un aigua-barreig entre realitat, ficció i atzar buscat i provocat.

L'artista aprofita l'escassa pulcritud de la tècnica de la fosa amb sorra per fer-ne un recurs compositiu, deixant sense desbarbar els elements adherits en el procés de solidificació del metall.

Des de la concepció realista, d'acord amb les pautes apreses a l'acadèmia, esculpeix un rostre de faccions clàssiques. Es tracta d'un personatge venerat pel martiri que el va convertir en sant i posa de relleu l'empenta pontifical del càrrec que representa en ser bisbe. I aprofita l'atzar del procés de fabricació de la fosa per construir l'àuria tot al voltant del bust, per tal de posar en valor la santedat, d'acord amb els cànons de la litúrgia establerts a la representació del santoral. A partir dels defectes, irregularitats i deformacions de la mateixa fosa, ofereix intencionadament una visió contemporània d'escultura que compagina realisme, abstracció i mitologia.



En aquestes dates, Fita treballa intensament per a l'Es-glésia i sap adoptar solucions que siguin compatibles amb el passat, l'ortodòxia canònica en la representació d'imatges i la contemporaneïtat. Sap navegar per un fangar complicat, entre la modernitat i la tradició, per tal de no ser desterrat.

Una de les mostres més significatives d'aquest fer de la realitat cap a l'abstracció on aprofita al màxim l'atzar que li ofereix la fosa en sorra en el procés de fabricació és l'escultura *Destrossada* (1976).

És un nu femení estirat a terra en el qual la major part del volum de la figura no forma part de l'escultura; hom se l'ha d'imaginar. Cal fer una abstracció per completar l'escultura del nu femení, estirat i arraulit. Fita posa en valor la manca de material per conformar el volum i les irregularitats deformades en els retalls de fosa, entre el que hi ha i el que no hi és.

És per això que la seva mirada, que no és realista sinó sintètica, permet i obliga en certa manera l'espectador a posar en marxa la imaginació, a diferència del que pot provocar una fotografia que fixa la imatge, o la pintura acadèmica que pretén o proposa una interpretació



Domènec Fita. *Destrossada*, 1976. Fundació Domènec Fita.

de la realitat en el marc del mimetisme figuratiu. És un treball de síntesi que fuig del postís, d'imitar, fingir, de les aparences, de tot el que pugui ser fals, falsificat, fictici, il·lusori, convencional o artificios.

Fita diu: «Cal educar l'ull i entrenar la mirada per a captar amb tot detall tot el que ens està dient la realitat observada. Cal sempre tenir en compte que un dels majors obstacles per comprendre són els nostres prejudicis vers allò que no coneixem».

Per entendre què transmet Fita amb la seva obra, cal situar-se en el context en què va viure des que va néixer, l'any 1927, i com es va formar. És un coetani de la revolució i del trencament de les arts acadèmiques. Des de començament del segle XX a París es produeix una revolta artística que s'estendrà per tot el món i que farà valer tot el que ens porti cap a una abstracció de la realitat objectiva.

L'art de les primeres avantguardes inclou tots aquells moviments creatius essencialment pictòrics i escultòrics que van aparèixer des del 1905 fins al 1945, els anomenats «ismes»: el fauvisme (1905), l'expressio-

nisme (1905), el cubisme (1907), el futurisme (1909) i l'abstracció (1910), entre molts altres. L'ABSTRACCIÓ és un dels conceptes amb els quals Fita se sent més identificat i fuig de la resta d'«ismes».

L'art abstracte no és fruit de la inspiració irracional i embriagadora d'uns artistes sinó que va ser el resultat de la reflexió i del treball constant i tossut de molts artistes per buscar un llenguatge no figuratiu, «sense tema específic», independent de qualsevol referència que no fos la mateixa obra. En només deu anys (entre 1910 i 1920), el món de l'art es va capgirar i es van fixar les bases de la pintura abstracta de tot el segle XX. L'art pictòric es va anar desplaçant poc a poc cap a posicions d'interpretació més que no pas de representació.

En plena Segona República espanyola, des de la casa de la Misericòrdia, Fita rep una educació oberta amb els fonaments de la pedagogia del sistema Montessori, però amb la dictadura la seva formació artística queda capgirada pels corrents imperants de totalitarisme. Assenta els seus fonaments entre l'Escola d'Arts i Oficis d'Olot i posteriorment l'Escola Superior de Belles Arts de Barcelona, on la seva formació és estrictament acadèmica.

Fita, amb els seus companys i quasi bé d'amagat, té la possibilitat de mirar cap a Europa i tot el que s'hi estava coent gràcies a la bibliotecària de l'escola, que els deixava llegir les revistes i publicacions que arribaven de l'estranger a Barcelona, abans que fossin confinades amb pany i forrellat segons directrius del «movimiento nacional». Per tant, des de ben jove té informació de la revolució artística iniciada a París entre finals de segle XIX i començament del XX.

Els artistes d'avantguarda de principi del segle XX mostraven un rebuig frontal a la idea de l'art tradicional entès com a imitació de la realitat i cercaven noves formes d'interacció de l'espectador amb l'obra d'art, la qual esdevenia un instrument provocador i de confrontació de l'art; negaven el seu passat per tal de respondre a les necessitats intel·lectuals contemporànies. Fita assumeix aquest mandat amb un criteri molt personal. Quan li fan un encàrrec de contingut tradicional diu que li demanen «GAT» i el seu propòsit és oferir «LLEBRE», aquesta és la seva provocadora confrontació amb l'ordre establert. Capgira la dita i proposa donar llebre per gat.

Llegint els escrits de Fita i analitzant el seu procés creatiu observem com l'artista s'allibera de la seva funció tradicional: la representació de la realitat segons el cànon acadèmic i la mimesi grega. L'art del segle XX abolix amb rotunditat aquestes normes per entrar en la nova dimensió de la seva modernitat, i així diferenciar-se del segle anterior. És així com Fita va fent el procés de síntesi i de desvinculació de la mimesi. Són



Domènec Fita. *Sant Narcís*, 1977. Fundació Domènec Fita.

una mostra d'aquest procés de síntesi les escultures *Mediterrània* (1950), escultura en guix exposada al saló Sant Jordi de l'Escola de Belles Arts a Barcelona; les *Mòmies en poliuretà* (1973-1974), molt valorades per Daniel Giralt Miracle; les escultures a base d'incisions i talls a la pedra; la Mare de Déu de Vista Alegre (1977) o Pare Claret (1998) o l'Abat Oliba (2002) a Vic, fet de planxes d'acer inoxidable. Més de cinquanta anys de treball sistemàtic encaminat a sintetitzar i simplificar al màxim les expressions, amb un rebuig intencionat dels conceptes tradicionals de l'art com a imitació de la realitat.

Tot i així no s'acabarà de deslligar del tot de la connexió amb la natura i, per tant, pot continuar representant la figura humana, paisatges, cases, flors i animals, sovint amb una intensa riquesa expressiva i cromàtica, amb un llenguatge totalment personal deslligat de qualsevol dels «ismes» establerts pels analistes de l'art contemporani, perquè Fita intencionadament vol no ser catalogable ni vincular-se a cap corrent o estil. Fita va adoptant un llenguatge abstracte ja en edat madura, després d'intenses reflexions i d'una llarga evolució escultòrica i pictòrica passant per diferents

tantejos amb domini de tècniques expressives i amb l'ús de tot tipus de materials.

En l'anàlisi de la gran quantitat d'obra que ha produït podem comprovar que, per desvincular-se de l'academicisme, aprofita totes les descobertes que va experimentant en el fer de cada dia reclòs al seu taller. Des d'un principi no dubta a estripar els dibuixos acadèmics per reaprofitar-los per a una nova lectura, o bé encastar en un motlle d'escultura conceptual elements figuratius fets amb les seves pròpies mans. Són passos successius cap a l'abstracció.

Quan treballa una obra sense tema, independent de qualsevol referència que no sigui la mateixa obra, acaba posant-hi tema. Només cal fer un repàs al llistat d'obra exposada els últims anys de les sèries Aixafats; Aplanats; Rebrec; Bollat; Desfilat; Sécs; Incisions, Plec, Replecs, Talls, etc. Amb totes aquestes experiències personals, quan li arriba un encàrrec específic que ha de relacionar amb una icona de representació formal, ho plasma amb escultures de tall rabiós i contundent, potenciant el buit i el ple, l'ombra i la llum, sintetitzant així una realitat fictícia inexistent. És la seva l'abstracció de la «mimesi», que ens ha demostrat que tan bé domina.

Tot i defensar l'atzar com a pauta del seu fer en les seves composicions abstractes, barreja materials pictòrics sovint antagònics (esmalt, oli, dissolvents, detergents, pigments, etc.) i condueix amb destresa els fets atzarosos que va provocant. En el seu interior no pot desfer-se del tot dels coneixements apresos a l'acadèmia: per representar la realitat objectiva és imprescindible saber conduir el grafit, la ploma, la gúbia, l'escarpra, el disc o la barreja de colors en la paleta o amb el pinzell i això és el que fa quan agermana l'atzar amb la seva composició abstracta, sigui pictòrica o escultòrica.

L'escultura *Sant Narcís* de 1981 és una escultura de la seva etapa de consolidació; és una mostra més del procés que va fer per endinsar-se en la recerca d'un llenguatge propi. El seu treball és constant i reflexiu, per tal de poder traslladar la realitat de manera no figurativa cap a l'abstracció i ho fa amb la solidesa, formació i coneixement acadèmic que té interioritzats.

Fita darrerament insistia que era un artista abstracte. La darrera publicació de compilació de la seva obra, que ell mateix va estructurar, és el llibre *Abstracte*, que va poder tenir a mans pocs dies abans de deixar-nos. És necessari que passi el temps, que serà qui acabi determinant quin ha estat el seu fer i com classificar-lo.

Deixem-ho de moment amb aquesta mirada de síntesi cap a l'abstracció de la realitat, la ficció i l'atzar intencionat.

Vista de Tossa de Mar

Text: MARINA GARCIA I CARBONELL

Lola Bech Beltran

c. 1950

Oli sobre tela

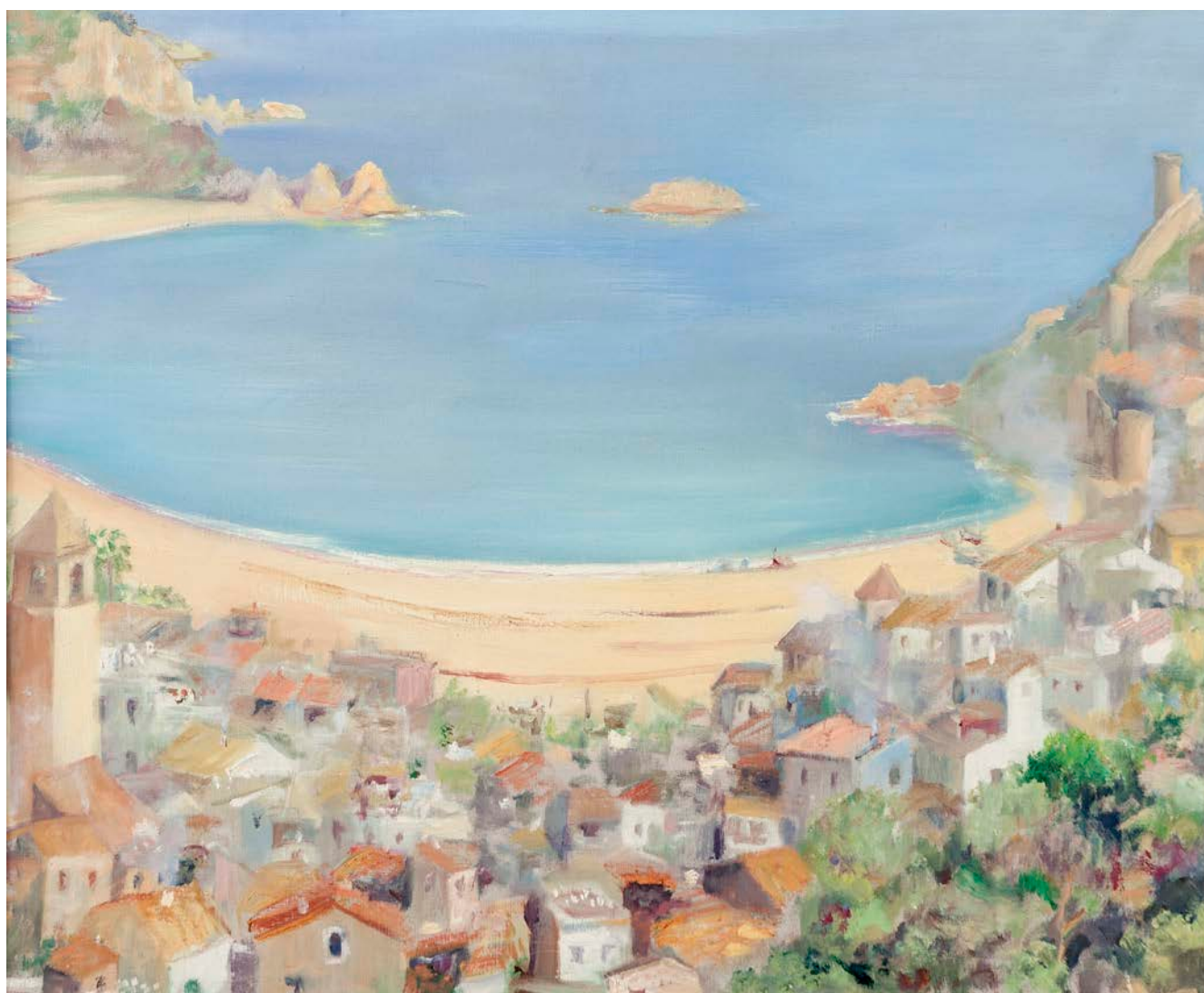
60 × 73 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 250.190

Fons d'Art de la Diputació de Girona

La platja gairebé solitària amb les seves barques i xarxes era per a nosaltres els pintors un tema infinit, les casetes de teulades daurades per la molsa, sota múltiples xemeneies, de les quals sortia un fum blau de llenya perfumada, la riera, túnel verd de lianes, penjolls sobre l'aigua remansada, com a paisatge d'encantament desembocant al mar, el mar blau, el Mare Nostrum únic! Quina Tossa aquella de la meva joventut! ¹

L'obra de Lola Bech és indestruïble dels paisatges i figures de la vila de Tossa de Mar. Amb la seva producció va expressar el fort lligam al poble que la va acollir des de les albors dels anys trenta, on la costa, la muntanya i les flors —aquelles flors que ella tant estimava, igual o més que el blau del mar i el verd dels pins— són el tema principal. Xemeneies fumegen sota un cel ras i blau, que bé podria ser d'hivern o dels inicis de la primavera. La platja s'obre buida davant nostre, només al costat d'una tímida barraqueta; sembla que hi puguem entreveure dues diminutes figures humanes. Qui sap si són velles apedaçadores arrançant les arts de pesca o bé dos vells llops de mar preparant uns palangres. Aquestes imatges ens connecten amb una quotidianitat ja desapareguda, que tantes vegades Lola Bech va voler evocar en els seus records i en la seva pintura. Són el cordó umbilical d'una de les últimes artistes que van poder conèixer aquella Tossa, gresol d'artistes, batejada per Rafael Benet com la «Babel de les arts».



L'any 1958 la *Revista de Girona* feia esment d'una recent donació que passava a formar part de la col·lecció del llavors Museu Arqueològic Provincial, ubicat a Sant Pere de Galligants. Una vista de Tossa que recollia a les seves pinzellades l'estima i les vivències de l'artista cap al poble que la va veure desenvolupar la seva trajectòria com a pintora: «Por donación de un mecenas que ha manifestado permanecer en el anonimato, le ha sido adquirido a la autora un lienzo al óleo que representa una visión magnífica de Tossa de Mar, tela que mide 0,75 x 0,60 m; cuadro muy bien logrado dentro del estilo peculiar de la autora, la Sra. Lola Bech de Sarabia».²

Nascuda a Barcelona el 1903, en el si d'una família benestant, les primeres incursions en el món de l'art les inicia ja a la infantesa. Amb només 14 anys ingressa a l'acadèmia Baixas de Barcelona, una prestigiosa escola d'artistes dirigida pel pintor Josep Maria Baixas que, des de 1892, havia vist passar per les seves aules joves promeses que esdevindrien cabdals en el món de l'art. L'any 1917 accedeix a l'Escola d'Arts i Oficis i Belles Arts de la Llotja, de la qual formaria part durant deu anys. És en aquest moment en què guanya una beca per completar la seva formació a París, ciutat on anys més tard triomfaria amb la seva pintura floral: «Lola Bech donne aux fleurs qu'elle peint un air d'allégresse».³ Per parlar de la seva primera exposició a la capital francesa hem de fer un salt en el temps, vers els anys cinquanta, moment en què és descoberta per la directora de la Galeria Rosenthal mentre pintava a la platja.

Lluny quedava aquell 1926 en què va exposar per primera vegada a les Galeries Laietanes juntament amb l'Associació d'Art, un grup de joves artistes que tot just començaven a despuntar i amb el qual va participar en diverses exposicions col·lectives arreu del territori català.

La seva relació amb el pintor Rafael Sarabia, llavors també alumne de la Llotja i amb el qual contrau matrimoni el 1931, va ser determinant en certa manera perquè s'establís a Tossa. És ell qui l'acompanya a visitar per primera vegada aquest municipi de la Costa Brava. La fascinació que els produeix és immensa i decideixen plantar-hi arrels l'any 1933. La vida social i cultural tossenca havia desclòs de manera sorprenent amb l'arribada d'artistes, que fugint dels horrors de la Primera Guerra Mundial van trobar-hi un oasi de pau on seguir amb les seves carreres. Asseguda a la terrassa de l'emblemàtic Cafè d'en Biel, on es reunien els artistes i intel·lectuals del moment, conversava amb Marc Chagall, Jean Metzinger, André Masson o amb George Kars, pintor amb el qual l'unia una estreta amistat. Justament amb ell va viure el trencament que va significar l'esclat de la Guerra Civil, la fugida de



Lola Bech pintant al cementiri de Tossa de Mar, c. 1970.
Fons Antoni Lo Vullo. Arxiu Municipal de Tossa.

l'horror d'aquells amb qui va compartir taula, pensaments i anhels.

La incursió en aquella «Babel de les Arts» li va permetre madurar com a artista i projectar el seu art a escala internacional. Però també era amiga de les coses senzilles, dels vells pescadors plens de saviesa, de les dones feineres, de la gent planera i sense pretensions. Persones que van ser les que, d'una manera o altra, fes que s'estimés tant Tossa i que es convertís en una il·lustre representant de la vila arreu on exposava. Amb Sarabia, va ser la fundadora del conegut Concurs Internacional de Pintura Ràpida de Tossa de Mar que tants bon fruits ha donat per al foment de les arts.

Als inicis la seva obra tenia trets que la connectaven amb l'abstracció però, ben aviat, es va decantar pel paisatgisme i la pintura floral. Amb una pinzellada i colors molt pròxims a l'univers impressionista, del qual va beure l'essència a París, plasmava, *au plein air* sobretot, la seva visió particular de les coses. És amb aquesta pintura, etiquetada per l'estatus quo com a temàtica eminentment femenina, que va captivar

el públic. Una obra que anava sempre signada en un moment en què la dona artista era sovint prejutjada davant les mans masculines. En alguna ocasió va remarcar que li havien recomanat no signar les seves pintures per afavorir-ne el mercat però ella mai va cedir. Aquest fet, aparentment tan lògic, va ser una declaració d'intencions. Creia fermament que el fet de ser dona no havia de condicionar-la com a artista i que la seva obra havia de ser observada sense cap judici inicial cap a la pintura femenina. Calia reeducar els esquemes preestablerts en el món de les galeries i exposicions on els homes eren majoria.

Dins el postimpressionisme figuratiu, gènere pel qual va optar per allunyar-se de la pintura de retrat del seu marit i no caure en la repetició, es movia de manera còmoda i deixava entreveure la seva gran destresa. Més enllà de l'objecte aparentment fàcil dels seus quadres, la crítica va saber copsar la gran capacitat artística de Lola Bech. Va esdevenir una artista molt productiva i va obtenir un gran reconeixement internacional ja en vida. En són testimoni el gran nombre d'exposicions que va encapçalar a diverses capitals europees. Amb una de les seves pintures més emblemàtiques, avui exposada al Museu Municipal de Tossa de Mar, *Camp de blat*, va participar l'any 1957 al Salon des Independants, on va tenir una gran acollida.

L'any 1983 el Museu Municipal de Tossa li va dedicar una retrospectiva que oferia una visió holística de la seva trajectòria com a artista amb peces que havia creat dels vuit als vuitanta anys. Una vida entregada a l'art i abanderant Tossa com a bressol artístic. Coneguda i estimada pels tossencs, «na Lola» —com li deien els que l'apreciaven— va deixar un llegat artístic i conceptual que bé valdria un estudi més aprofundit.

«Rayaría a lo absurdo querer presentar Lola Bech a los tossenses, como es obvio pretender enseñarles la dorada playa, el azul intenso del cielo y del mar, la esbelta Torre d'En Joanás, sus venerables murallas, porque todo forma parte de Tossa y Lola Bech es Tossa.»⁴

1. ESTEBAN, Vicens. «Lola Bech, mujer de Tossa». A: *Turissa*, any II, núm. 18 (1966), p. 12.

2. «Un cuadro de Lola bech para las colecciones del Museo Provincial». A: *Revista de Gerona*, núm. 6 (1969), p. 28.

3. *L'Information financière, économique et politique* (30/05/1953).

4. ESTEBAN, *op. cit.*, p. 12.

Capitell de «palma»

Text: MIQUEL ÀNGEL FUMANAL PAGÈS

Procedència desconeguda (ciutat de Girona)

c. 1300-1320

Capitell

39 x 36 x 36 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 131.473

Fons d'Art Diputació de Girona

Durant la primera meitat del segle XIV Girona viu el seu període de «plenitud» a l'època medieval. La trama urbana creix vers gairebé tots els punts cardinals alhora que es perfecciona la construcció i la decoració de les cases benestants de l'oligarquia local. Moltes d'aquestes residències d'aspecte senyorial s'articulaven al voltant d'un pati central, que sovint tenia galeria al primer pis. Les columnes i els capitells d'aquest tipus de construccions són un dels elements més repetits i repartits arreu de la geografia catalana procedents de Girona, gràcies a la gran indústria lítica creada, que abans del 1348 viu un període d'expansió inusitat. Alguns dels capitells podien tenir dimensions certament notables, com aquest que estudiem.



A començament del segle XIV, la ciutat de Girona es va convertir en el principal centre mediterrani d'exportació d'elements petris. L'expansió de la capital de l'Onyar sobre una enorme llenca de pedra calcària nummulítica i la seva situació estratègica entre Barcelona i Perpinyà, a pocs quilòmetres del mar, van contribuir enormement a l'èxit comercial de les manufactures gironines. Ara bé, la major part de les peces exportades es concentraven en dues especialitats: l'escultura funerària i l'escultura arquitectònica. En aquest segon camp és on els picapedrers gironins van assolir una certa excel·lència.

Girona fabricava i exportava totes les peces per bastir finestres i galeries (claustrals o senyorials). Això volia dir totes les peces necessàries d'una columna (base, fust, capitell i cimaci), a més de totes les pedres d'acompanyament, tals com llindes, dovelles, ampits i muntants. Les columnes per a finestres tenien sempre el fust cilíndric, i les de galeries i claustrs tant podien presentar un sol fust gallonat (quadrilobulat) com parelles de fusts cilíndrics.

L'element més important de la decoració eren els capitells que, com la resta d'elements, van experimentar un procés d'estandardització, assolit vers 1300-1320, que sobreviuria amb poques variacions fins al segle XVI. A l'escultura estandarditzada entre 1300 i 1500 només s'empren dos tipus de capitell: els anomenats capitells de «palma» i els de «lliri». El capitell de palma s'anomena així perquè el repertori ornamental que el cobreix per les quatre cares (menys quan es tracta d'un capitell adossat a un mur o pilar) són fulles de palma, palmera o margalló. Tant en català com en

llatí s'empra la mateixa forma («palma»), com en l'encàrrec de columnes per al claustre del convent del Carme de Camprodon: «cum capitellis erunt opere sue fuyrages de palma» (FREIXAS, 1983, p. 68, doc. 15). Mirant vers el món botànic, aquesta «palma» destaca per la similitud formal amb el *Chamaerops humilis*, una espècie dins el gènere *Chamaerops*, coneguda popularment com a palmeta, palmera nana o margalló, un tipus originari de l'Europa meridional distribuït pel nord d'Àfrica i les zones del sud-est i sud-oest del vell continent.

Els capitells adopten una forma troncopiramidal invertida i compositivament es divideixen en dos registres horitzontals. A l'inferior, quatre feixos de fulletes emergeixen des del collarí circular llis de la base fins al centre de la cara del capitell, on s'obren lleugerament i s'encorben cap a l'exterior. Al registre superior, cadascun dels feixos es desdobra i s'inclina fins a l'aresta dels angles, a l'amplada màxima del capitell, coincidint amb els de la resta de cares i deixant un espai obert al centre de cada meitat superior, on s'hi esculpeix habitualment una flor oberta, que indica que la palma representada ha florit. Hi ha centenars d'exemples amb aquesta tipologia exacta repartits arreu de la Corona d'Aragó, tant peninsular com insular. Alguns presenten petites variacions on no apareix la flor, o bé els relleus són més plans i geometritzats, com en els capitells octogonals de Sant Domènec de Girona o al segon claustre de Sant Francesc de la mateixa ciutat, repartit entre una botiga a Girona i l'església de S'Agaró.

Capitell (detall), c. 1300-1320. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 131.472. Fons d'Art Diputació de Girona.



Capitell, c. 1300-1320. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 131.472. Fons d'Art Diputació de Girona.



L'existència de peces estàndard permet establir analogies en funció de les mesures. Gràcies a això sabem que la peça estudiada és un capitell de grans dimensions (amb algunes pèrdues) que pertany a una galeria de columnes gallonades procedent d'una casa senyorial de Girona (és molt semblant al capitell MDG 253 de 39,5 x 39,5 x 38 cm, també a la reserva del Museu d'Art). Les dues úniques localitzacions on hem constatat la presència d'aquests capitells d'aparença ciclòpia és en dues cases de l'Areny (al voltant de l'actual plaça del Vi): la que als baixos té el *colmado* Moriscot (a la primera planta hi ha oficines de l'Ajuntament) i a la casa Carles (seu administrativa del bisbat), on es van reaprofitar capitells semblants a l'estudiat en un *rémaniement* del segle XVIII.

Tant una casa com l'altra a començament del segle XIV eren patrimoni de diferents branques d'una mateixa família, els Bordils, una nissaga de mercaders extraordinàriament rics que van ocupar tota mena de càrrecs al govern municipal durant l'època medieval. Hem d'imaginar les «cases Bordils» com uns habitatges de grans dimensions, de planta baixa amb arcs (sovint llogats per a obradors, parades de mercat, etc.), una planta noble al pis principal i golfes de gran volum (o una altra planta entre pis i golfes). Els diversos nivells i les estances s'articulaven al voltant d'un pati monumental, que podia tenir una o diverses ales del principal cobertes amb galeria, a la qual s'accedia per mitjà d'una escala de grans dimensions. Algunes cases medievals del carrer Ciutadans (abans, anomenat «de la Draperia») encara mostren aquest tipus d'elements: galeria de tres arcs sostinguts amb columnes aparellades a la casa dels Guerau (Ciutadans, 10) i galeria d'arcs apuntats i columnes gallonades amb capitells de palma florida al palau dels Sitjar (Fontana d'Or).

No obstant això, en els casos citats, els capitells mai no tenen unes dimensions tan grans com l'estudiat; probablement es tracti d'un dels exemples més antics de capitell d'aquest tipus de galeria amb fusts quadrilobats, fet pel qual s'optà per unes majors proporcions, per tal d'assegurar la solidesa de l'estructura, a manca d'experiències anteriors. Amb el temps, els picapedrers gironins es van adonar de la fortalesa d'aquest tipus de construccions i les mesures foren cada cop més ajustades i estandarditzades, com es pot veure a les galeries dels palaus del carrer Montcada de Barcelona o als claustres dels convents de Pedralbes, Sant Francesc de Girona (remuntat parcialment al palau Solterra) i Sant Francesc de Mallorca.

Bibliografia

FREIXAS, Pere. *L'art gòtic a Girona*. Girona: Institut d'Estudis Catalans i Diputació de Girona, 1983.

ESPAÑOL, Francesca. «Los materiales prefabricados gerundenses de aplicación arquitectónica (s. XIII-XV)». *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó*. Lleida: Universitat de Lleida, 1999, p. 77-119.

CANAL, Eduard et al. *L'Areny de Girona (segles XI-XV). La formació del cor econòmic de la ciutat medieval*. Girona: Ajuntament de Girona, 2018.

FUMANAL, Miquel Àngel. *La pedra de Girona. L'esclat de l'escultura arquitectònica i cultural, 1300-1350*. Barcelona, 2019 (Universitat de Barcelona, tesi doctoral, en línia).

Croquis per al Club Méditerranée de Cadaqués /
Targeta manuscrita a Pelayo Martínez (anvers i revers)
Text: RICARD MAS PEINADO

Salvador Dalí Domènech

1961

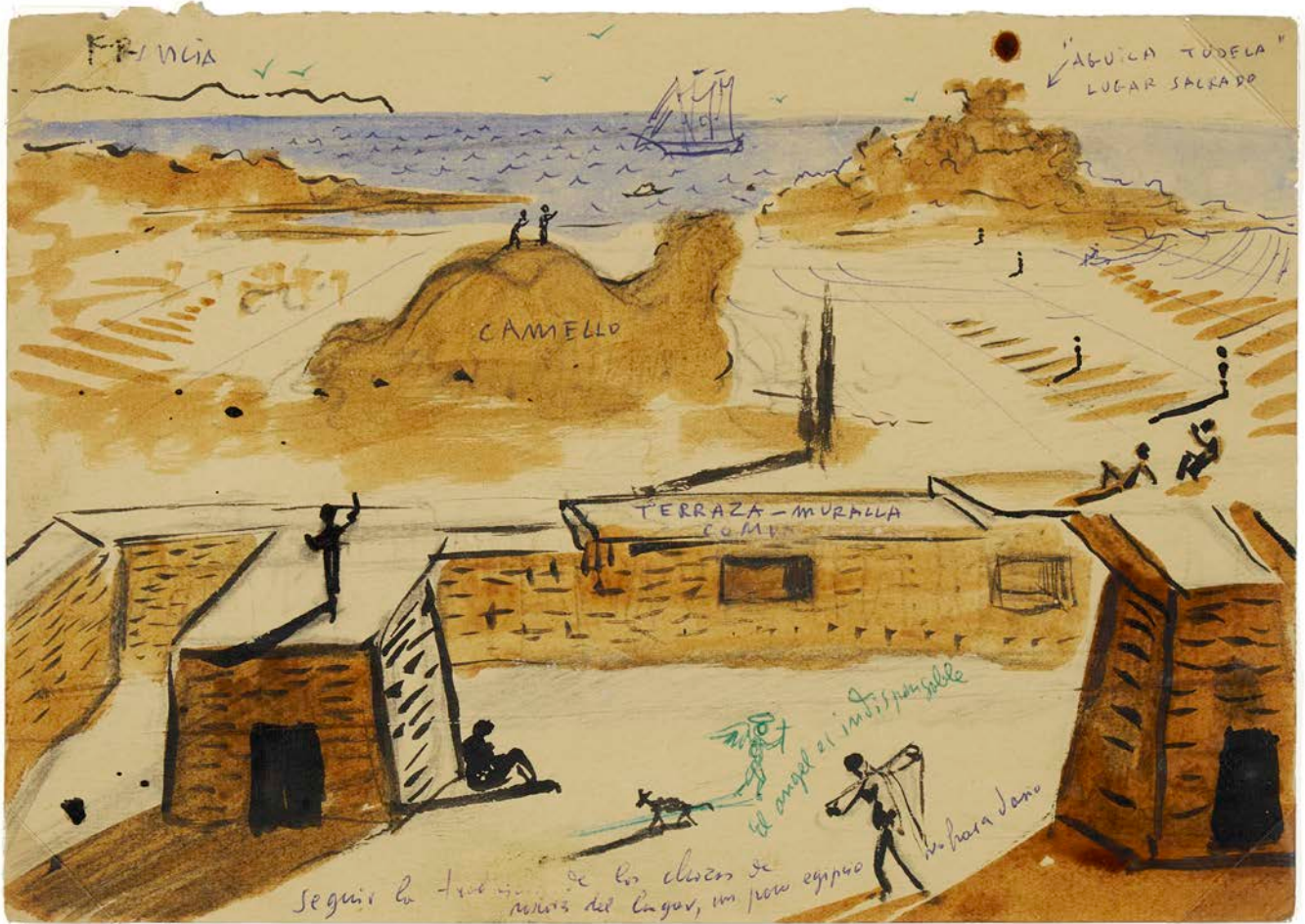
Tinta i aquarel·la sobre paper / Tinta sobre paper

17 × 24 cm / 7 × 9,5 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 138.713 / Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 138.714

Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Fons Pelayo Martínez. Dipòsit de la Demarcació de Girona del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya

Aquest croquis i la targeta que l'acompanya fan referència a un mateix espai geogràfic, el Cap de Creus, però en dos moments molt separats en el temps: l'adolescència compartida entre l'emissor, l'artista Salvador Dalí i Domènech (Figueres, 1904-1989), i el receptor, l'arquitecte Pelayo Martínez i Paricio (Figueres, 1898-1978), al llindar de la dècada 1920. I la futura urbanització del paradís primigeni de la Costa Brava, amb l'esclat del turisme europeu, entre finals de la dècada de 1950 i, sobretot, les dècades de 1960 i 1970. O sigui, passat remot i futur immediat.



i TODA INICIATIVA CONTRA
el espíritu de la ATLANTIDA
FRACASARA i ORIGINARA GASTOS
INUTILES YA QUE SI FUERA
NECESARIA ENPLEARIA LOI
medios finisimos que si en
vez de negocios son portuol
No podran nunca gozarse
solo iniciante agotado

SALVADOR DALI

INV. 79-29 88, RUE DE L'UNIVERSITE 7

mi padre

Querido Pelajo, GRACIAS
POR la ATLANTIDA, O
SEA QUE NO DESTRUYAMOS
EL PEDAZO DE ATLANTIDA
GEOLOGICA SUBLIME QUE ES
LA PLANA DE TUDELA, MADRID
ESTA CONPENETRADO CON NOSOTROS
TU YO LUCHAREMOS, CREO QUE
BANDERALLE SERA TAMBIEN UN
BUEN COLABORADOR NUESTRO, pero
DE CONOSCO LOI OTRO

Un passat idíl·lic

El jove Pelayo Martínez freqüentava una colla aplegada a l'entorn de l'activista polític Martí Vilanova en un pis del carrer Muralla de Figueres. En aquesta casa hi va tenir la seu la publicació *Renovació Social* (1919), on Dalí publicà un dels seus primers articles i encara un any després una revista d'humor titulada *El Sanyó Pancraci* (1919-1920), amb la capçalera dibuixada per Pelayo.¹ Poc després que la revista fracassés, Dalí va llogar aquell local com a estudi i el va decorar amb murals, gerres i plates pintades.

Segons el periodista i especialista en Dalí Josep Playà, Pelayo «coneixia perfectament la zona de cala Culip perquè des de petit havia realitzat nombroses excursions al Cap de Creus i fins i tot havia pernoctat a l'estiu en tendes amb un grup d'amics d'entre els quals hi havia un inquiet Salvador Dalí i els germans Xirau».²

La zona de Tudela, al nord del Cap de Creus, és una de les zones preferides pels germans Salvador i Anna Maria Dalí per astorar els seus amics no empordanesos, per les capricioses formes de les roques que hi habiten. Segons Anna Maria, «El pla de Tudela s'estén com un prat verd, no gaire gran. Veu alçar-se a les vores amb majestat i fantasia les grans rocasses que són autèntics monuments de llum que, igual que els núvols, componen imatges. Una d'elles ha agafat la forma d'una àguila gegantina que sembla protegir la verdor del prat. Una mica més lluny i entre la calitja s'entreveu la que simula un enorme camell. Les que res no representen tenen formes impressionants, deformes i monstruoses».

Convertit a la fe surrealista, expulsat de la seva família i casat amb Ielena Ivanovna Diakonova, «Gala», Dalí escriu el magnífic poema *Em menjo Gala* (1933). En el segon cant del poema, Dalí rememora: «A l'agost de l'estiu del 1933, estic amb Gala i alguns amics d'excursió al Cap de Creus (deliri geològic situat al nord-est de Catalunya). Marcel Duchamp té la pell completament envermellida pel sol, i em recorda les costelles a la brasa. [...] En arribar a prop del terreny on està servit el dinar, m'agenollo al darrere d'una roca rosada per orinar, i ho faig de tal manera que l'orina em caigui sobre el pit —un buf d'aire calent em porta l'olor de les costelles, que m'extasia—».³

El manuscrit d'aquest poema conservat a la Fundació Gala-Salvador Dalí conté un dibuix que il·lustra amb tot luxe de detalls aquesta escena i també a l'obra *Cignes reflectint elefants*, de 1937 (núm. cat. P 454) hi veiem de perfil Duchamp en un paisatge imaginari que reté algunes característiques d'aquell màgic indret.

Les capricioses formes de les roques del Cap de Creus apareixen en nombroses obres de Dalí. Ell mateix ens ho explica a la seva particular *Vida secreta*: «Un mes després de la meua tornada a París, vaig signar un contracte amb George Keller i Pierre Colle i vaig

exposar a la galeria d'aquest darrer la meua *Dona dorment-Cavall-Lleó invisible* [*Dormeuse cheval lion invisibles* (1930), núm. cat. P 247], que era el fruit de la meua contemplació de les roques del Cap de Creus».⁴

Precisament, poques pàgines abans, Dalí ens detallava l'efecte que li produïen les roques del Cap de Creus: «si hi ha res amb què s'hagin de comparar aquestes roques, des del punt de vista de la forma, són els núvols, una massa de cúmuls catastròfics petrificats en ruïnes. [...] Això és tan objectivable que els pescadors de la regió havien batejat, des de temps immemorial, cadascun d'aquests conglomerats imponents: el camell, l'àguila, l'enclusa, el monjo, la dona morta, el cap de lleó».⁵

Un futur prometedor

Dalí escriu la seva *Vida secreta* als Estats Units. Torna a Portlligat el 1948. Segons recull Anna Capella, la filla de Pelayo situa la seva família vivint una temporada a la casa de pescadors de Dalí durant la Guerra Civil.⁶

En tot cas, correspon a Pelayo l'honor de ser el primer a enviar una carta a l'Ajuntament de Cadaqués, el juny de 1950, en què demana explícitament la protecció de Portlligat i la creació d'un patronat que hauria d'emetre uns dictàmens previs i del qual haurien de formar part l'alcalde de Cadaqués i Salvador Dalí, entre d'altres.⁷ Finalment, el 1953, Franco declarà la zona de Portlligat com a protegida.

Pelayo Martínez fou l'arquitecte del primer hotel de Cadaqués, el Rocamar, inaugurat l'any 1956 amb l'assistència, entre d'altres, de Salvador Dalí.⁸

Cap al 1960, l'empresa Culip S. A. —que duia el nom d'una de les platges del Cap de Creus— va adquirir discretament més de 225 hectàrees d'aquest paratge rocallós per edificar-hi una seu de la multinacional francesa de vacances Club Méditerranée. Aquesta empresa havia engegat la seva singladura el 1950 amb un complex a Alcúdia (Mallorca), sota la filosofia d'una mena de comuna *hippie* per a membres de la classe mitja-alta (per exemple, no hi havia diners, dins els recintes, s'hi empraven collarets de boles de diferents colors).

Segons explicà Pelayo Martínez a Josep Pla, «vaig acceptar l'encàrrec [de construir el complex al Cap de Creus] pensant que si no ho feia jo no es deixaria pas de fer i el que hi intervingués és ben segur que no s'ho hauria pres amb tant de respecte i carinyo».⁹

Dalí envià al seu amic Pelayo aquest croquis aquarel·lat, acompanyat d'una antiga targeta de l'apartament que havia llogat a París a la dècada de 1930 amb el següent text:

«Querido Pelayo, gracias por la Atlántida, o sea que no destruyamos el pedazo de Atlántida geológica

sublime que es la plana de Tudela. Madrid está compenetrado con nosotros y tú y yo lucharemos. Creo que Van de Walle será también un buen colaborador nuestro, pero desconozco a los otros.»

I al revers hi llegim: «Y toda iniciativa contra el espíritu de la Atlántida fracasará y originará gastos inútiles ya que si fuera necesaria emplearía los medios dalinianos que si en vez de negativos son positivos no podrán nunca pagarme con suficiente agradecimiento mi publicidad».

Les referències a l'Atlàntida poden ser reminiscències de les complicitats adolescents, de l'època en què compartien acampada i aventures pel Cap de Creus. Però no podem oblidar que Dalí anava boig per estrenar on fos la darrera cantata del compositor granadí Manuel de Falla, *La Atlántida*, que havia deixat inacabada i que havia completat Ernesto Halffter —el qual havia conegut Dalí durant la seva etapa a la Residencia de Estudiantes de Madrid—. Sabem que va proposar la Sagrada Família com a escenari d'aquesta obra (1965), per bé que la primera vegada que es programà, en versió concert, fou al Liceu de Barcelona el novembre de 1961. I l'any següent, ja en versió cantata, a La Scala de Milà.¹⁰

Pel que fa a l'al·lusió a [Antonio] Van de Walle, es tracta d'un empresari de la construcció, d'origen canari, president entre d'altres societats del Club Méditerranée espanyol.

Aquest personatge resultarà altament polèmic per les seves relacions amb Adolfo Suárez. Quan Suárez era president de l'Empresa Nacional de Turismo (Entursa), va concedir crèdits enormes i injustificats per salvar Van de Walle de la ruïna. Una vegada escollit president del govern, Suárez i els seus vicepresidents van passar l'agost a la finca i el iot d'aquest empresari instal·lat a Begur.¹¹

Pel que fa a l'aquarel·la retocada amb bolígraf, hi trobem les següents inscripcions, d'esquerra a dreta: Francia / Camello / Terraza-Muralla común / «Águila Tudela» lugar sagrado / El ángel es indispensable / al peu: «seguir la tradición de las chozas de pastores del lugar, un poco egipcio no hará daño».

O sigui, Dalí proposava el que va acabar fent Pelayo Martínez —ajudat per l'arquitecte francès Jean Weiler—: 350 bungalows amb capacitat per a 800 persones. Es va emprar pedra de Cadaqués en gran part de les instal·lacions de manera que passaven més inadvertides, i tot el nucli habitable es componia de petites unitats de la mida de les barraques dels pescadors, emblanquinades i d'escassa alçària. Segons Pelayo Martínez, vistes des del mar, havien de transmetre «la impressió d'un vol de gavines».¹²

Pel que fa a l'al·lusió a un «àngel indispensable», es tracta d'una influència d'Eugeni d'Ors sobre el

pensament dalinià, sense oblidar que tot indret, segons la tradició clàssica, té el seu *genus loci* o esperit protector. Dalí mateix, a partir de la dècada de 1950, introduceix aquesta figura en totes les seves representacions de Portlligat.

El Club Méditerranée del Cap de Creus es va inaugurar el dia 9 de juny de 1962. Hi van assistir, a més de les forces vives locals, els artistes Salvador Dalí i Marcel Duchamp, així com el galerista suís George Staempfli.

Dalí era força aficionat a representar *happenings* al Cap de Creus: l'estiu del 1960 hi havia dut a terme la *Transformació d'una habitació surrealista de les roques de la Cala Culleró*, i l'agost de 1965, davant la mirada astorada dels clients del «Club Med», l'acció *Les Vénusiens débarquent*, en el transcurs de la qual actors vestits de venusians —amb dissenys de Dalí— envaïen la Cala Culleró i acabaven provocant l'apocalipsi: 500 litres de gasolina vessats al mar incendiats...

El «Club Med» va durar 42 anys. El 2006, el Ministerio de Medio Ambiente va adquirir el terreny que ocupava i va començar, amb molta cura, a desmuntar totes les intervencions urbanístiques fins a deixar el Cap de Creus com era abans de 1961. L'operació va durar fins a l'any 2010.¹³

El 2001, Catalina Martínez va fer donació del fons professional del seu pare Pelayo a l'Arxiu Històric del COAC. En inventariar el material s'hi van localitzar la targeta i l'aquarel·la de Salvador Dalí, que es troben actualment en dipòsit al Museu d'Art de Girona.

1. CAPELLA, Anna. «En Layo i en Vador, naturals de Figueres». A: *Revista de Girona*, núm. 228 (2005), p. 81.

2. PLAYÀ MASET, Josep. «La piqueta entra en el Club Med». *La Vanguardia* (14/1/2007), supl. Revista, p. 9.

3. DALÍ, Salvador. «Em menjo Gala». A: *Obra Completa volum III: Poesia, prosa, teatre i cinema*, Barcelona: Edicions Destino i Fundació Gala-Salvador Dalí, 2004, p. 240-241.

4. DALÍ, Salvador. «La vida secreta de Salvador Dalí». A: *Obra Completa volum I: Textos autobiogràfics 1*. Barcelona: Edicions Destino i Fundació Gala-Salvador Dalí, 2003, p. 745-746.

5. *Op. cit.*, p. 739-740.

6. CAPELLA, *op. cit.*, p. 82.

7. Ídem.

8. F. O. «Ha sido inaugurado solemnemente el Hotel Rocamar en Cadaqués». *Los Sitios* (Girona, 03/06/1956), p. 2.

9. CAPELLA, *op. cit.*, p. 82.

10. MAS, Ricard. *Dalí i Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, p. 286.

11. PETIT, Alfons. «Les vacances agredolces de Suárez a Begur». *Diari de Girona* (30/03/2014), reportatge Dominical, p. 68-70.

12. PLAYÀ, *op. cit.*, p. 9.

13. PETIT, *op. cit.*, p. 4.

La Devesa

Text: NÚRIA CASALS CORTÉS

Santiago Mateu i Pla

1917

Tinta sobre paper

20 × 30 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 250.244

Fons d'Art Diputació de Girona

La Devesa és un dibuix a la ploma sobre paper de l'any 1917, de 20 x 30 cm, obra de l'artista Santiago Mateu i Pla (Malgrat de Mar, 1891-Badalona, 1935), que forma part del fons del Museu d'Art de Girona. Mateu i Pla, que manifestà una gran afició pel dibuix des de ben petit i que feu l'aprenentatge amb el pintor i dibuixant badaloní Eduard Flò, s'especialitzà en els paisatges de mitjà i petit format, especialment de Girona i les seves comarques, que serien la pedra angular de la seva producció artística. En contraposició a molta obra de l'autor feta al carbó, de traços vigorosos i ben saturats de negre, aquesta, que ens mostra un lloc concret de la Devesa gironina amb el rec a l'esquerra, s'emmarca en el conjunt de la seva producció de factura lenta, meticulosa i d'execució propera al puntillisme, que començà a conrear, alternant-la amb l'anterior, a mitjan anys deu del segle passat.



La Devesa, dibuix a la ploma de Santiago Mateu i Pla, és del 1917, quan l'artista tenia vint-i-sis anys. Nascut a Malgrat de Mar el 1891, la família es traslladà el 1901 a viure a Badalona. Amb catorze anys, Mateu entrà a treballar al despatx d'una fàbrica de teixits de llana, feina que l'any següent compaginà amb l'assistència a les classes nocturnes de l'acadèmia de dibuix i pintura de l'artista badaloní Eduard Flò, on feu un llarg aprenentatge.

Si al començament va conrear la pintura a l'oli, ben aviat optaria pel dibuix, bàsicament de paisatges, de mitjà i petit format, a llapis, al carbó o a tinta, sobretot de les comarques de Girona, que va estimar des que els va conèixer pels volts de 1911-1912, quan l'empresa per a la qual treballava com a comercial li va confiar la ruta de la zona. Els paratges gironins de l'interior i de la Costa Brava, els jardins i alguns llocs de Badalona que tenia sempre a mà serien des de llavors el seu centre d'interès principal.

Des d'un punt de vista estilístic, hi ha diferències notables entre els dibuixos localitzats dels primers anys de deu i d'altres de la segona meitat de la dècada. Si en algun dels primers l'artista plasmava la realitat amb una certa ingenuïtat i encara es mostrava contingut en excés i sotmès a preceptes tècnics que l'encotillaven, uns quants de poc després mostren ja un segell propi, per bé que no tots segueixin un mateix patró.

D'aquest moment hi ha dibuixos fets al carbó en què aquest llisca amb fluïdesa, de manera molt més espontània i lliure, molt més vehement i personal, que deixa de banda la contenció d'obres anteriors en benefici d'una major expressivitat. Molts són apunts de traços enèrgics i molt ràpids, que a vegades, més que dibuixar, insinuen les formes. D'altres, en canvi, fets majoritàriament a tinta, amb una tècnica pròxima al puntillisme i alguns de concepte gairebé naïf són obres d'elaboració lenta, meticulosa.

Pertany a aquests darrers *La Devesa* del Museu d'Art de Girona. Forma part, en canvi, dels altres *La Devesa i el rec*, del Museu de Badalona, fet a la mateixa època, però d'execució ben diferent, fet que crida l'atenció perquè tots dos dibuixos mostren exactament el mateix racó del parc gironí —tot i que s'hi observen algunes diferències a la part enjardinada de la dreta i a la firma, de lletra lligada i inclinada en un cas, i de pal i majúscules a l'altre—. Al dibuix del museu gironí, que transmet placidesa i serenor, el traç és minuciós, recollit, de factura similar a alguns dibuixos de jardins, un dels temes preferits de Mateu, lluny de l'expressivitat i l'espontaneïtat de *La Devesa i el rec* badalonina. La diferència de concepció de les dues obres s'explica, en part, per la tècnica diferent utilitzada, a la ploma, una, i al carbó, l'altra. Durant uns anys l'artista simultaniejà



Santiago Mateu i Pla. *La Devesa* (detall), 1917. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 250.244. Fons d'Art Diputació de Girona

les dues maneres de fer, encara que amb el temps cultivà més la propera al puntillisme, per bé que Feliu Elias, el seu valedor més destacat, que utilitzava el pseudònim Joan Sacs quan escrivia sobre art, preferia les obres que traspuaven passió gràcies al vigorós tractament del carbó.

Quan el 1917, el mateix any de l'obra del Museu d'Art de Girona, Mateu exposà a la Sala Parés de Barcelona al costat de tres artistes més —entre els quals el gran Francesc Gimeno— Joan Sacs ja va escriure que es tractava d'un bon debut en el panorama artístic català. Llavors tan sols trobava que en algunes obres hi mancaven matisos perquè l'autor accentuava exageradament els negres, de manera que alguns dibuixos semblaven siluetes properes a les ombres xineses. Però amb el temps, un cop Mateu va saber controlar aquells excessos inicials, Sacs sempre opinà que aquest havia estat un encert de l'artista perquè havia demostrat una sensibilitat refinada per al contrast, del qual havia sabut treure molt partit. I afegia que quan el practicà molt menys no havia aconseguit l'efecte sorprenent d'aquells dibuixos tan saturats de negre.

Al llarg dels anys, Santiago Mateu va fer algunes exposicions individuals: a Malgrat (1912); a Badalona (1915 i 1920); a Barcelona, a la Sala Parés (1916 i 1917), a les Galeries Laietanes (1919, 1930, 1932 i 1934) i a la Sala Dalmau (1923); al Centre de Lectura de Reus (1927), a l'Ateneu de Girona (1932) i al Casino Menestral de Figueres (1933). Amb tot, sempre va tenir poca vinculació amb el món artístic barceloní i va patir el silenci de bona part de la crítica, que Joan Sacs qualificava d'incomprensió incomprensible.

Casat el 1920 amb Josepa Bori i Llobet, poetessa, filla d'Antoni Bori i Fontestà, mestre, pedagog i escriptor badaloní, autor de *Lo trobador català*, un recull de poesies concebut perquè fos utilitzat en l'ensenyament



Santiago Mateu i Pla. *La Devesa i el rec*, 1915. Museu de Badalona, inv. 2502

del català a les escoles, el matrimoni freqüentà els cercles culturals de Badalona i, en menor mesura, de Girona. La passió de Mateu per dibuixar paisatges gironins li va facilitar el contacte amb persones del món intel·lectual i artístic d'alguns d'aquells indrets, amb un cert nombre de les quals va travar relació. És el cas, per exemple, d'Ignasi Melé, metge cerverí establert a Tossa, membre de l'Institut d'Estudis Catalans, excursionista empedreït, molt aficionat a l'arqueologia i descobridor de les restes de la vil·la romana d'aquesta població, o Josep Soler de Morell, considerat el seu cronista plàstic. D'entre els seus amics gironins, però, més endavant valoraria per sobre de tots el periodista, escriptor, historiador i polític gironí Carles Rahola, amb qui es cartejà durant un temps i a qui havia d'il·lustrar un llibre, projecte que no es va arribar a fer mai.

Des de final dels anys vint desenvolupà una nova faceta, que va trobar molt plaent, la d'articulista més o menys esporàdic a la premsa badalonina i també a *El Autonomista* de Girona. Va escriure sobre artistes catalans contemporanis, com Isidre Nonell, a qui considerava un geni i un cas únic en la història de l'art de Catalunya, i sobre quatre pintors gironins, que reivindicava perquè eren poc o gens coneguts fora dels ambients artístics de Girona: Manuel Pigem i Ras,

Josep Gelabert i Rincón, més conegut com a «Mossèn Gelabert», Pere Mayol i Borrell i Josep Aguilera i Martí. També en va escriure sobre temes culturals diversos, especialment sobre la creació del museu promogut per l'Agrupació Excursionista de Badalona, del qual va ser un gran defensor. A l'inici de 1935, inesperadament, va morir a causa d'una broncopneumònia, a dos mesos de fer quaranta-quatre anys.

El Eco de Badalona, just un mes després, va publicar dinou escrits, entre els quals, els de Feliu Elias, Josep M. de Sucre, Carles Rahola, Mossèn Gelabert, Plàcid Vidal, Josep Puig i Pujades i Manuel Alcántara Gusart, que donaven fe de la seva qualitat artística i els que l'havien tractat, també de la seva qualitat humana. Es van fer ressò de la seva mort, entre altres, *El Autonomista* i *La Vanguardia*. A l'agost d'aquell any, es va celebrar una exposició pòstuma a la sala d'actes del consistori badaloní en homenatge a la seva figura.

Caixa de mariner de «Judit»
Text: MARIONA FONT BATLLE

Finals de s. XVIII - principis de s. XIX

Oli sobre fusta de ribera

51 × 118,5 × 48,5 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 138.755

Fons d'Art Diputació de Girona

Les caixes de mariner, de pilot o de navegar eren mobles utilitzats per transportar l'equipatge que necessitaven els seus propietaris durant els viatges per mar. A l'interior s'hi guardaven, tancats amb pany i clau, els efectes personals i les coses que podien fer-los falta durant la travessia. Es tracta d'un moble híbrid, que a més de tenir un ús pràctic, de transport d'objectes, també va incorporar una escena policromada a l'interior de la tapa, de caràcter simbòlic per al seu propietari.

La principal característica de construcció de les caixes de mariner és que són mobles fets amb fusta humil, de poc pes i de baix cost. La majoria estan realitzades amb fusta d'arbre de ribera, tot i que hi ha alguns exemples fets amb fusta de pi. Un altre aspecte que les diferencia d'altres mobles contenidors presents a les cases catalanes és que tenen una tapa bombada, que permetia seure i mantenir l'equilibri a qui seia, a més d'evitar l'estancament d'aigua al damunt durant la travessia per mar. També presenten unes posts o peus que les aixequen del terra, per evitar el deteriorament del fons, i als laterals del buc hi ha unes fustes que fan la funció d'agafadors per poder-les transportar. Sovint tenen un calaix amb tapa decorada a l'interior. Tot i això, la característica més destacada i curiosa d'aquest moble és que a l'interior de la tapa presenta unes pintures populars de colors vius molt atractives i peculiars.



L'aparició d'aquesta singular tipologia de moble es pot resseguir amb exemples documentats en inventaris *post mortem* ja en els segles XVII i XVIII: mariners, pescadors o comerciants tenen a casa seva en el moment de morir un moble que l'escrivent anomena «caixa de mariner o de navegar».¹

Amb aquesta evidència que la tipologia de moble ja existia, el fet que es tractés de mobles utilitzats no per restar en una casa i sobreviure al llarg de generacions, sinó que tenien un ús pràctic, fungible al final del viatge, explica el perquè eren realitzats amb materials pobres i també que els exemples de caixa de mariners populars més antics no hagin perdurat fins als nostres dies. Les caixes que sí que han perdurat i que es poden visitar a diferents museus de la costa catalana les podem veure, entre altres llocs, al Museu Maricel de Sitges, al Museu Marítim de Barcelona, al Museu de la Punta d'Arenys de Mar, al Museu de Sant Feliu de Guíxols, al Museu de la Pesca de Palamós, a la Fundació Mascort de Torroella de Montgrí, a l'Alfolí de la Sal-Museu de l'Escala o al Museu d'Art de Girona.

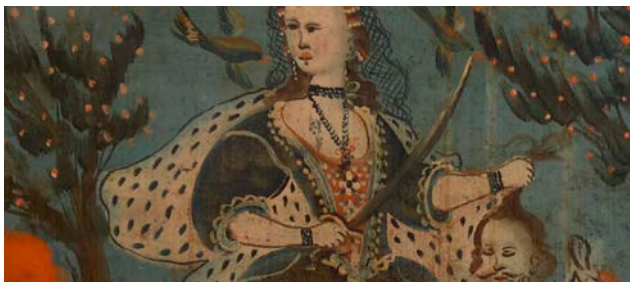
La majoria de les caixes que podem admirar en aquests museus es poden datar de l'últim terç del segle XVIII i al llarg del segle XIX, època que coincideix amb el segle d'or de la marineria catalana.

Després de la guerra de Successió i les dures penalitats que va patir la població de Catalunya, a partir de la segona meitat del segle XVIII hi hagué un augment demogràfic important, que permeté produir excedents en l'agricultura, fet que provocà que es veiés el mercat americà com un bon negoci per exportar-hi vi i aiguardent sobretot. També s'exportaren indianes, vidres, ceràmiques, cuirs, etc. Es venien bé a l'altra banda de l'oceà, i molts catalans varen posar rumb amb els seus bucs de cabotatge i de comerç de la Mediterrània cap a l'Atlàntic. Entre els historiadors aquests fets s'anomenaren la «Carrera a Amèrica». Val a dir que molts patrons es varen atrevir a travessar l'oceà amb embarcacions força petites de capacitat, aptes per al cabotatge mediterrani, i que realment necessitaven molta perícia i bona sort per poder arribar a bon port. Però no tot eren dificultats: a diferència dels grans galions sevillans i bascos, les embarcacions catalanes eren molt ràpides, fàcils de carregar i descarregar i podien fer en un trajecte d'anar i tornar d'Amèrica el que es coneixia com un viatge rodó, un seguit de negocis consecutius entre ports que feia augmentar els seus guanys. El que els interessava més, però, era tornar ràpidament a casa perquè els viatges eren finançats tant per la família com pels veïns i conciudadans, fet que donava lloc a petites empreses. Les despeses del viatge es dividien a parts, amb parçoners, cosa que creava un sistema de finançament molt extens i tant el guany com les pèrdues eren repartides amb tots els inversors.

A partir de 1765, i sobretot de 1778, amb el decret del lliure comerç amb Amèrica, es va trencar el monopoli del port de Cadis. Un exemple clarificador de l'increment de vaixells que arribaren per exemple a l'Havana és que l'any 1762 foren sis, en canvi, l'any 1778, van ser-ne dos-cents. Aquest augment comercial amb Amèrica va suposar una gran demanda de pilots per realitzar aquestes travesses i va ser necessària la formació de pilots en escoles especialitzades per portar a bon port les empreses. La primera escola de pilots fou l'Escola de Nàutica de Barcelona (1769), creada per la Junta de Comerç, i la segona fou l'Escola de Pilots d'Arenys de Mar (1779). De les caixes de mariner conservades en museus i col·leccions privades, l'origen coincideix en bona part amb l'àrea d'influència de l'Escola de Pilots d'Arenys de Mar (costa nord del litoral català). Encara no s'ha trobat, però s'intueix que cal cercar un taller o un artesà que fou el focus de producció de la decoració de les caixes que necessitaven els futurs pilots d'embarcacions. Reforça la teoria que algunes pintures són obra d'un mateix artesà i comparteixen uns mateixos temes o gravats d'inspiració per a les peces.

Pel que fa a la tria dels temes de les decoracions, cal tenir en compte que durant el darrer quart del segle XVIII va tenir lloc una greu crisi econòmica a moltes zones que havien apostat pel comerç amb Amèrica a causa del bloqueig naval derivat de les guerres internacionals amb França i posteriorment amb Anglaterra, juntament amb un període de males collites. L'encariment de les matèries primeres i la impossibilitat de comerciar amb les colònies van abocar a la ruïna nombroses famílies. Aquests fets són els que ens porten a plantejar la hipòtesi que és en aquest moment quan es posa de «moda» el fet d'incorporar un exvot o «miracle» de protecció i/o benedicció dins les caixes de mariner o de navegar perquè el viatge fos propici. Aquesta pintura interior (i en alguns casos les decoracions a tres cares exteriors) són realitzades generalment amb la tècnica de l'oli i sense una preparació prèvia de la superfície. Tot i això, els temes representats són molt variats, sobretot devocionals i religiosos, que s'assemblen molt als exvots que s'oferien a les ermites marineres, però també destaquen les parelles d'enamorats, les quatre estacions o el que es representa en aquesta caixa: l'heroïna Judit talla el cap de l'enemic, el general Holofernes, i així salva el seu poble del saqueig i la guerra.

Es tracta d'un episodi bíblic, descrit al Llibre de Judit de l'Antic Testament, i com a motiu iconogràfic tingué una gran difusió en l'art, sobretot durant el barroc europeu. Hi ha representacions tan famoses com l'escultura de Judit de Donatello, però destaquen sobretot les pintures que feren del mateix tema Caravaggio o Artemisia Gentileschi. Paral·lelament, al barroc, molts gravadors realitzaren estampes d'aquestes obres que tingueren un gran èxit i, gràcies a la impremta, s'escamparen a través dels mercats arreu d'Europa. Per tant, és segur



Caixa de mariner de "Judith" (detall), Finals s. XVIII principis s. XIX. Museu d'Art de Girona, Núm. reg. 138.755. Fons d'Art Diputació de Girona.

va arribar una estampa amb aquest tema a cada racó de Catalunya i més encara a un taller de pintors de «miracles» local.

Judit vençant el guerrer enemic Holofernes, que amenaçava el seu poble, és una al·legoria de la dona valenta que salva el seu poble. Una explicació per a la tria d'aquest tema com a decoració d'una caixa de mariner seria que es tracta d'una demanda perquè la virtut de la dona que es queda a casa pugui vèncer tots els obstacles i perills que pot trobar-se durant l'absència del marit i pugui tenir cura de l'economia i el patrimoni familiars. Per aquest motiu, va tenir molt èxit i se'n troben tants exemples en diferents caixes de navegar.

El que succeeix amb la difusió de l'escena és que el tema s'adapta a la idiosincràsia del poble català: la Judit original, que era una dona jueva, es representa com una noia cristiana i el general assiri és representat com un pirata barbaresc, que era el que es coneixia i havia fet molt mal al comerç marítim mediterrani durant segles. Així ho demostren les banderes amb les tres llunes que onegen sobre la tenda de campanya del guerrer mort. Però a finals del segle XVIII eren els pirates anglesos sobretot els que neguitejaven els capitans catalans que volien retornar a casa amb un bon negoci, tal com podem constatar en una carta que va enviar el patró Bartomeu Mont de Tossa a Paula Sans Nogueras, la seva muller, datada el 20 d'abril de 1781 des de Cumaná i que es troba a l'Arxiu Municipal de Tossa.² A l'escrit explica que després de mesos d'espera per poder-se embarcar i tornar amb el nòlit (la càrrega i els guanys del viatge) a casa, es troba tot d'obstacles i perills i dona instruccions a la seva dona si ell no pot tornar sa i estalvi:

Caríssima esposa: Ab la carta que va adjunta pots veure com nos fan partir sense comboy, que serament themo de alguna desgràcia, per quant corren molts ynglesos, que estan molt exposats. Ja és presis conformar-se a la voluntat del Senyor.
Est correu tinch escrit a n.al Sr. Dr. Anton Ferrer per què te entrèguia tot quant [h]avem fets de entrada, que estan assegurats en poder de los Srs. directors que, entre lo que me correspon de la capa, la part mia, la de Miquel y de la barca, passa de mil y sinch centas lliuras las que me tocarian que, en cas de alguna desgràcia, Déu no lo permètia, dir Sr. Buch te guiaria en tot. Y en cas ja jo escriuria estant en vida y tenint salut de qualsebol part que me encontràs presoner.
1.500 lliures són alguna cossa, que servirian per tornar-me posar en camí. També cobrarias lo que correspondria a cada mariné y ho repartiras a sas mullés ho a qui correspongués.

Si no ve altre orde al contrari, penso que partirem de esta al mes de juny y, guardant-nos Déu de desgràsias, podriam arribar en Cadiz per Nostra Senyora de Agost (axí sia com ho desitjo). Però, com tots los dias venen ordes y contra ordes, no puch saber de sert quant serà nostra partensa. No y [h]a més que encomanar-nos al Senyor, a la Patrona y demés Sans y Santes y las Ànimas del Purgatori, que de esta manera logrem lo que desitjem y no espantar-se ni desconfiar dels Sans y Ànimas que ells nos portaran a salvament sens falta, que nosaltres per nostra part farem tot lo que podrem. De part mia y de Miquel, donaràs mil expresions a les hàvias, a la Annetta, Vicens, a tots germans, a ma germana y demés de nostre obligació, com a n.al reverent mossèn Pera y demés amichs. Y tu, ab companyia de la Pauleta y Maria, las rebràs a medida de ton major cariño. Ynterim, quedo pregant a Déu te consèrvia ab salut y te guarde molts anys a fi de que ab alegria nos pugam veurer. Amén.

Malauradament, el patró Bartomeu Mont i la seva tripulació varen ser capturats per pirates anglesos i no varen poder tornar a casa.

La Judit representada en aquesta caixa recorda molt un quadre d'Antiveduto Grammatica i segurament fou copiat d'una estampa del segle XVII o XVIII. En aquesta escena en concret, Judit va vestida com una reina, amb la corona i la capa d'ermeni, mentre talla el cap de l'enemic per posar-lo dins un sac aguantat per la seva serventa. Destaca que ella porti un rellotge de butxaca a la faldilla, segurament per mostrar un instrument nàutic utilitzat per calcular la posició d'una embarcació, fent al·legoria que no perdrà el nord.

1. Inventari de Jerònim Blanxart, mariner d'Arenys de Mar, de 1671, el qual tenia una «caixa de mariner» a la seva habitació en el moment de la seva mort. Vegeu: CAPDEVILA, 2004.

2. Carta transcrita a: ZUCCHITELLO, 2004.

Bibliografia:

CAPDEVILA, Maria Alexandra. «Els estils de vida de la societat arenyenca a l'època moderna». A: *Salobre. Butlletí del Centre d'Estudis Josep Baralt*, núm 5 (2004).

CID PRIEGO, CARLOS. «Las arcas de marino gerundenses». A: *Revista de Girona*, núm. 4 (1958), p. 25-28.

Ex-voto marins de méditerranée. París: Musée de la marine, 1978 (catàleg).

FONT I BATLLE, MARIONA. «Les cases dels mariners». A: *Espais Interiors. Casa i Art*. Barcelona, 2007, p. 107-114.

FONT I BATLLE, MARIONA. «Les caixes de mariner, records, vivències i il·lusions». A: *Arenys de Mar, una llarga relació amb la mar*. Arenys de Mar, 2003.

LLOVET, JOAQUIM. *Alsina, March i Cona*. Mataró: Rafael Dalmau, 1986.

MORET, X. *La edad de oro de los grandes veleros. 1750-1850 Los años de esplendor de la marina catalana*. Barcelona: Museu Marítim, 1997.

PONS I GURI, JOSEP MARIA. *La col·lecció de caixes de mariner del Museu d'Arenys de Mar*. Arenys de Mar: Arxiu Històric. Museu Fidel Fita, 1968.

PONS I GURI, JOSEP MARIA. *Estudi dels pilots*. Barcelona: Curial, 1993.

ROIG, EMERENCIÀ. *La marina del vuit-cents*. Barcelona: Noray, 1996 (1929).

SELLA, ANTONI I ENRIC GARCIA. *Creences de la Mar*. Manresa: Angle, 2003.

ZUCCHITELLO, MARIO. *De la Mediterrània a l'Atlàntic. Navegació i comerç a Tossa (1759-1814)*. Tossa: Centre d'Estudis Selvatans, 2004 (Quaderns d'Estudis Tossencs, 7).

Records de joventut

Text: BERNAT PUIGDOLLERS VIDAL

Ramon Calsina Baró

c. 1977

Oli sobre tela

129,5 × 161,5 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 137.499

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

Rilke afirmava que la veritable pàtria d'un home és la seva infantesa i Calsina, en un context més que hostil, s'hi abocà de ple. Per ell, els records d'infantesa esdevenen un refugi i la pintura un espai d'evasió. L'artista va decidir recloure's en si mateix, entregar-se plenament a la seva obra, i això li donà certa fama de persona esquerpa i distant. Però, rere aquella façana, encara s'hi amagava el nen sensible que es delia per llegir les aventures de Robinson Crusoe i imaginava històries amb els cromos col·leccionables que regalaven amb la xocolata. De la mateixa manera que Salvador Espriu convertí el seu món d'infantesa en els pilars del seu món literari, Calsina ho fa amb la seva pintura. Tanmateix, aquell món que havia viscut ja s'ha fos i ara és només un conjunt d'ombres, una caricatura del que havia estat. Espriu els representa com a personatges grotescs o com titelles i Calsina els representa com a símbols o maniquins, com una realitat dissecada que només perviu –encara que només sigui a través de l'eco de la memòria– a la seva ment i a les seves teles. Calsina crea una realitat fràgil, closa dins una campana de vidre.



Ramon Calsina és un artista al marge, allunyat de modes, estils i tendències. Amb un gran domini de la tècnica i una àmplia cultura visual, va saber crear un llenguatge fidel a la tradició però renovador des de les entranyes. El món de Calsina és un món honest, nascut des de la intimitat, que tant pot ser punyent i incisiu —fins i tot agressiu— com delicat i sensible. Calsina assenyala amb el dit les injustícies del món, retrata les facetes més primàries de l'home, però també la seva cara més innocent.

Calsina, després de viure en primera persona els horrors de la Guerra Civil, va ser reclus al camp de refugiats d'Argelers i, en retornar a Espanya, fou tancat en un camp de concentració situat a la plaça de toros de Vitòria. Aquesta experiència traumàtica i la nova situació política del país que havia obligat molts dels seus amics a exiliar-se el van abocar cap a l'exili interior. Des d'aleshores, Calsina es dedicà gairebé obsessivament a la pintura i, des de 1939, la cruesa de les seves pintures comença a derivar cap a una pintura cada vegada més nostàlgica.

Rilke afirmava que la veritable pàtria d'un home és la seva infantesa i Calsina, en un context més que hostil, s'hi abocà de ple. Per ell, els records d'infantesa esdevenen un refugi i la pintura, un espai d'evasió. L'artista va decidir recloure's en si mateix, entregar-se plenament a la seva obra, i això li donà certa fama de persona esquerra i distant. Però, rere aquella façana, encara s'hi amagava el nen sensible que es delia per llegir les aventures de Robinson Crusoe i imaginava històries amb els cromos col·leccionables que regalaven amb la xocolata. Des de la dècada dels cinquanta, la pintura de Calsina s'omple de referències al barri del Poblenou, on va néixer i créixer, i a aspectes de la vida quotidiana que, a poc a poc, s'anaven esvaint. Potser per això les seves composicions, aparentment amables, tenen un punt inquietant, d'innocència trencada, com la d'un nen a qui se li desfà el món a les mans. L'obra que ens ocupa, *Records de joventut* —el títol és prou eloqüent—, és una bona mostra d'aquesta tipologia d'obres que, com ja hem dit, són plenes de referències al món més íntim de l'artista que cal desxifrar.

La silueta inconfusible de la muntanya de Montjuïc i el seu castell, a l'angle superior dret de la pintura, ens situen a la ciutat de Barcelona, on passà tota la seva infantesa. Més avall, dins el caixó de fusta, la massa del pa evoca l'ofici de forner, professió dels seus pares i també el seu primer ofici. Al centre de la composició, convertit en maniquí, hi fa presència la figura d'un sereno, ben guarnit amb l'uniforme municipal. Al seu darrere, hi ha una gran plaça de braus de la qual surt un gran globus aerostàtic, que s'enlaira sobre els cels de Barcelona. Finalment, en primer pla, observem una gran taula plena de llibres, llibretes, atuells i altres

objectes que es remouen i oculten gairebé per complet la superfície de fusta.

Però què signifiquen tots aquests objectes disposats aparentment a l'atzar? Soc del parer que la composició vol dividir el món terrenal del món dels records, el món racional del món oníric. La taula, plena d'objectes aparentment anodins —llibres, llibres i paperassa—, representa el món real, la vida grisa de les obligacions i la rutina, el bodegó acadèmic i repetit. L'artista, pintant aquells objectes poc estimulants, comença a evocar el món de la seva infantesa i aquells mateixos elements del bodegó ens van duent progressivament cap a un món feliç i imaginat, que comença on acaben els límits de la taula.

De la mateixa manera que Salvador Espriu convertí el seu món d'infantesa en els pilars del seu món literari, Calsina ho fa amb la seva pintura. Però aquell món que havia viscut ja s'ha fos i ara és només un conjunt d'ombres, una caricatura del que havia estat. Espriu els representa com a personatges grotescs o com titelles i Calsina els representa com a símbols o maniquins, com una realitat dissecada que només perviu —encara que només sigui a través de l'eco de la memòria— a la seva ment i a les seves teles. Calsina crea una realitat fràgil, closa dins una campana de vidre.

Finalment, el globus aerostàtic que s'eleva des de l'interior d'una plaça de toros és també una evocació infantil. Sembla ser que, pels volts de 1907, va presenciar l'enlairament de globus que va tenir lloc amb motiu del trofeu internacional Gordon Bennett i aquesta imatge va deixar-li una empremta inesborrable. Però segurament podem anar més enllà. A l'obra de Calsina res és deixat en mans de l'atzar i tots els elements de les seves composicions tenen raó de ser.

El globus és un símbol de llibertat. No en va, al cèlebre quadre de Calsina *Càrrega de la policia a la Rambla* (1930) s'hi enlairen globus entre els manifestants. El globus d'aquest quadre, que apareix de l'interior d'una gran plaça de Toros sense obertures a la façana, podria ben ser una evocació de la temporada en què fou empresonat, en la qual els records d'infantesa li van permetre resistir, evadir-se per sobreviure.



Ramon Calsina Baró, *Records de joventut* (detall), c. 1977. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 137.499. Dipòsit Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art.

Retrat**Text: MARIA GARGANTÉ LLANES**

Lola Anglada (Dolors Anglada Sarriera)

1955

Llapis sobre paper

45 × 35 cm

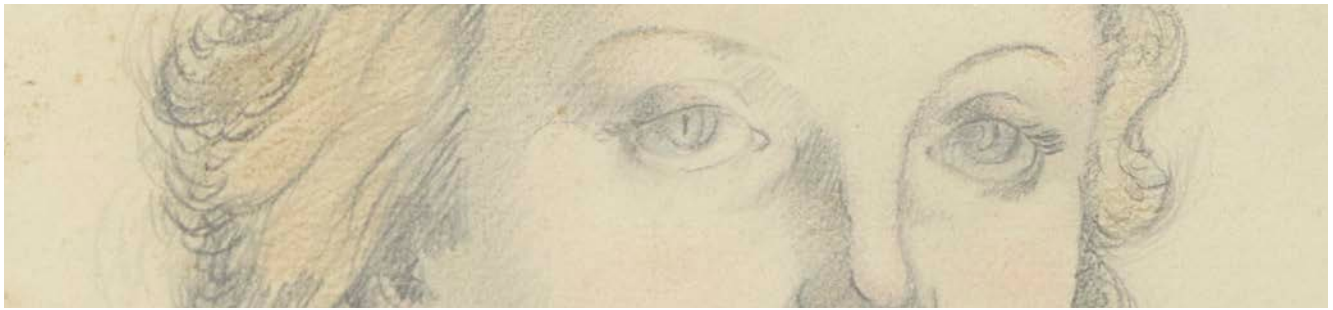
Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 137.225

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

Els records de la meva infantesa m'han omplert tota la meva vida; no m'ha calgut cercar al defora, perquè tot ho he trobat en mi [...]. Aquest record m'atorga un viure alat i em dona una sensació de placidesa, de tranquil·litat: el meu esperit resta serè sempre, sense sensacions estranyes, ans amb una visió clara i dolça del món. I que em permet ser espectadora d'aquesta comèdia misteriosa que actualment juga tota la humanitat.¹

Maria Dolors (Lola) Anglada i Sarriera (Barcelona, 1892 - Tiana, 1984) fou la il·lustradora més prolífica de la dècada de 1920 a Catalunya gràcies a la seva participació en revistes com *Feminal*, *Cu-cut!* o *Patufet*. Amb un perfil artístic polifacètic, des de pintora fins a ceramista o escultora, se la considera la primera dibuixant professional de l'Estat espanyol, alhora que també fou escriptora, principalment de narració infantil i juvenil. Des d'una joventut marcada per una gran vitalitat artística i les seves estades a París, farà gala d'un gran compromís polític catalanista i republicà, palesat en les il·lustracions a la revista *Nosa/tres sols!* o la sèrie de dibuixos sobre la Guerra Civil.² Instaurat el règim franquista, va retirar-se a Tiana i l'any 1982 fou la primera dona en rebre la Creu de Sant Jordi.





Retrat (detall), 1955 . Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 137.225. Dipòsit Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art.

Aquest dibuix emmarcat i fet amb llapis, procedent del fons del diari Avui (1955), presenta un rostre de noia jove o fins i tot una nena, que es correspon amb la majoria de figures femenines realitzades per Lola Anglada especialment després de la Guerra Civil. Serà a partir d'aquest moment en què l'artista abandonarà el tipus de dona més enèrgica que havia representat durant els anys vint per centrar-se en un arquetip de dona-nena ancorat en el passat, que té en la pròpia infància el paradís perdut i la referència constant.

Es tracta de rostres amb un denominador comú, que van des de les joves idealitzades que personifiquen les estacions de l'any fins a la dona que apareix al mural de rajoles *La família sitgetana*, que es correspon amb la imatge de dona noucentista i mediterrània, com les seves veremadores, puntaires o obreres. Aquí, però, com que és només la representació d'una cara, la relació entre cos i entorn, tan important en la seva obra per la relació que estableixen els seus personatges femenins amb el món que els envolta, ha desaparegut. En aquest sentit, Aneta Vasileva fa incís en la importància que els jocs de mirades i el significat de l'acte conscient de mirar tenen en les il·lustracions de Lola Anglada: mirades expansives i d'altres d'introspectives, de la casa cap enfora o des de l'exterior cap a l'interior més íntim, on la protagonista resta immersa en l'estatisme d'un somni amb els ulls oberts.³

Aquest és un rostre també poc emotiu i expressiu, propi de les seves il·lustracions, que no correspon a un retrat concret, sinó a un d'«universal» en l'imaginari de l'obra angladiana, però que especialment i de manera concreta recorda extraordinàriament alguna de les postals editades per Ars Maresme vers l'any 1950.⁴

Un rostre infantilitzat, com de nina, que ens permet evocar les de la seva magnífica col·lecció, que va cedir a la Diputació de Barcelona i que avui forma part del Museu Romàntic de Sitges. Nines que restaurava, vestia i, d'alguna manera, «humanitzava», com feia també amb animals o plantes que representava als seus contes. De fet, les seves memòries estan plenes de referències al seu amor pels animals, la bondat dels quals

contraposa amb la maldat humana. Fem referència a aquesta qüestió de la seva personalitat, amarada d'un cert panteisme, perquè aquesta creença en tot allò que té vida la vincula d'alguna manera, segons Núria Rius, amb la pintora Maruja Mallo, que pinta fascinants dones lliures, de la mateixa manera que Lola Anglada crearà el personatge de Margarida, un dels primers contes catalans amb una protagonista femenina construïda com a personatge autònom, intel·ligent i sense necessitat ni expectatives de protecció masculina.

Un darrer aspecte que podríem destacar del dibuix que ens ocupa són els cabells de la noia-nena, un xic rinxolats i que s'endevinen indòmits, de manera que no deixen de recordar la figura coneguda com El més petit de tots, símbol de la lluita contra el feixisme. Es tracta de la reelaboració que Lola Anglada va fer —en clau més andrògina— de l'escultura d'un infantó revolucionari amb granota miliciana que havia estat creada per Miquel Paredes per encàrrec del director del Comissariat de Propaganda, Jaume (Met) Miravittles, l'any 1937.

I és que la seva producció artística és indestruïble de les circumstàncies històriques i polítiques que visqué, tant per la seva implicació en el període republicà i la Guerra Civil, com per la seva autoreclusió a Tiana després de la guerra, on el seu art romandrà perennement en una mena de postnoucentisme que la feia mirar enrere tant des del punt de vista iconogràfic com estilístic. En aquest sentit, Núria Rius es referia a «la reclusió iconogràfica en la Barcelona dels segles XVIII i XIX», com a petjada del franquisme en l'art del moment,⁵ però també com a manera de fugir d'un món on se sentia estranya i evocar un passat estretament vinculat amb la infantesa i la joventut. D'altra banda, també podem constatar com ja durant les seves estades primerenques a París els seus contactes van estar sempre vinculats al món de la figuració i ella mateixa mantenia una postura molt crítica amb les avantguardes.

Lola Anglada era una dona amb veu pròpia que també prengué la paraula per escriure. A part de la literatura infantil i juvenil, la seva narrativa autobiogràfica està

formada fonamentalment per tres llibres: *La Barcelona dels nostres avis* (1949), *La meua casa i el meu jardí* (1958) i *Les meves nines* (1983). Aquests tres volums constitueixen un marc ben explícit del seu món posterior a l'ensulsiada de la Guerra Civil: l'evocació d'un passat i l'autoexili en el món de la infantesa i un espai idíl·lic d'existència incerta, més present en la seva ment i com a mecanisme d'autodefensa que no pas en la realitat, que li era del tot hostil. Aquesta producció bibliogràfica es veu reblada per les seves *Memòries*. Si bé encara s'endevinen passades pel filtre de la por de postguerra i hi ha alguns aspectes que hi són obviats, constitueixen un magnífic retrat del seu univers personal i una guia privilegiada per entendre la seva obra: «M'he inventat una vida que em fa feliç, per això tant se me'n dona viure ignorada».⁶

I és en aquest punt que volem concloure aquest petit estudi sobre una obra petita, posant-la un cop més en relació amb la importància que té la feminitat en l'univers figuratiu de la nostra artista, però també per preguntar-nos des de quina posició ella ens parla. Així doncs, per una banda és indiscutible la centralitat que té la figura femenina en els seus dibuixos de caire polític, siguin personatges d'acció o de resistència, i a part de les «heroïnes» creades per ella —la suara esmentada Margarida o la personificació de la revista *La Nuri*—, també feminitzarà els àngels, representant-los amb sinuosos pits de dona. Però el seu discurs i radicalitat són tan personals que també es fa difícil adscriure-la a una ideologia feminista sense fissures: La dona esdevinguda verge i màrtir per imposició de la seva època es presenta tan antipàtica com la dona d'ara, poca-solta i llibertina, potser en aparença. Des dels primers anys de la meua joventut, sempre m'he presentat tal com he volgut ser. Enamorada de la llibertat, des dels meus primers anys, m'he fet una vida al meu gust, per satisfacció meua i del pròxim; no he seguit correnties ni he volgut ser esclava del dir de la gent, perquè mai tampoc no m'ha interessat la vida privada de ningú. No he tingut mai por del dir de la gent ni de les amenaces de la religió. En tenir una bona moral cristiana n'hi ha prou. I aleshores estimar la llibertat per damunt de tot.⁷

En definitiva, com rebla la curadora Teresa Sanz en un dels estudis introductoris a les seves memòries, en Lola Anglada s'acompleix aquell aspecte del feminisme que deia que «allò personal és polític» per la seva vivència a contracorrent i de resistència a qualsevol discurs que no fos el que ella anava construint a partir de la pròpia experiència: «Ha estat, doncs, sempre la nena independent i rebel que no s'ha després mai d'una impertinent dimensió política. Per això resulta incòmoda a qualsevol ideologia patriarcal de dretes o d'esquerres. Allò que fa i que diu és "inapropiable" i, per tant, tota ella resulta inapropiada».⁸

1. ANGLADA, Lola. *Memòries 1892-1984* (ed, Núria VERNET RIUS i Teresa SANZ COLL). Barcelona: Diputació de Barcelona, 2015, p. 384.

2. Aquests dibuixos formen part de l'exposició «Artistes compromeses amb la República 1931-1939» celebrada al Museu de Maricel de Sitges (abril-setembre de 2022), comissariada per Núria Rius Vernet i Julián Díaz de Otazu i amb la col·laboració d'Elina Norandi.

3. VASILEVA, Aneta Ivanova. «La meua casa i la meua ciutat. Representaciones socioespaciales de lo femenino en la ilustración gráfica de Lola Anglada Sarriera (1892-1984)». A: ALBA, Esther et al., *DE-construyendo identidades. La imagen de la mujer desde la modernidad*. València: Universitat de València, 2016, p. 203 (Quaderns Ars Longa, 6).

4. La postal en qüestió apareix reproduïda al petit llibre biogràfic dedicat a Lola Anglada de la col·lecció Gent nostra, realitzat per Francesc Granell (1988, p.34). Lola Anglada també fou biografiada per Montserrat Castillo a *Lola Anglada o la creació del paradís propi*. Barcelona: Editorial Meteora, 2000.

5. RIUS VERNET, Núria. «La veu estroncada de Lola Anglada Sarriera» (estudi introductori). A: ANGLADA, Lola. *Memòries 1892-1984*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 2015, p. 27.

6. ANGLADA, Lola. *Memòries 1892-1984*, p. 354.

7. ANGLADA, Lola. *Memòries 1892-1984*, p. 348.

8. SANZ COLL, Teresa. «Silencis i correspondències feministes en les memòries de Lola Anglada. Una altra lectura» (estudi introductori). A: ANGLADA, Lola. *Memòries 1892-1984*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 2015, p. 43.

www.museuart.cat

12 mesos, 12 obres és una compilació dels comentaris d'obres seleccionades el 2022 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.



