

Museu d'Art de Girona. 2018

12 | 12

mesos | obres

md'A Museu d'Art
de Girona

 Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



CATÀLEG

Edició i producció

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

Direcció

Carme Clusellas i Pagès

Coordinació

Antoni Monturiol i Sanés
Cristina Ribot i Bayé

Autors dels textos

Juan Carlos Bejarano i Veiga
Leticia García i Merino
Lina Godoy i Torrijos
Albert Juárez i Díaz
Leticia Martín i Sánchez
Mercedes Palau-Ribes i O'Callaghan
Zaida Picart i Aguilera
Lia Pou i Brugué
Maria Mercè Rovira i Regàs
Xavier Solà i Colomer
Anna Soler i Belloso
Narcís Soler i Masferrer
Quim Tremoleda i Trilla

Assessorament lingüístic

Anna Asperó

Autors de les fotografies

© Rafel Bosch
© Albert Juárez i Díaz
© Arxiu Joan López
© Arxiu Xavier Solà i Colomer
© Georges Braque, VEGAP, Girona, 2019



12 MESOS 12 OBRES. MUSEU D'ART DE GIRONA, 2018.
ISBN: 978-84-393-9887-5

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

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

Imatge de la coberta: Detall *Passeig solitari. Hort del Duc de Gor*, 1898. Santiago Rusiñol. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 137.077. Dipòsit Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art. Fotografia: Rafel Bosch.

MUSEU D'ART DE GIRONA

Direcció

Carme Clusellas

Equip tècnic

Aurèlia Carbonell, Carme Martinell, Antoni Monturiol, Cristina Ribot

Administració

Adriana Cle, Dori Mesa, Mar Ribot, Georgina Rodríguez

Manteniment

Ignasi Arévalo

Servei d'atenció al públic

Teresa Herms, Pilar Ramírez, Pere Romans

Comunicació

Gestió i comunicació cultural (Àngels Miralles)

Educació

Educart (Montse Vinardell)

Activitats

Educart
La Mosca (Marta Grassot)

Museu d'Art de Girona

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

ÍNDEX

Presentació	5
CARME CLUSELLAS I PAGÈS	
Gener	6
<i>Tapa del sepulcre de sant Narcís.</i> Joan de Tournai (atribuït) Text: ANNA SOLER I BELLOSO / LIA POU I BRUGUÉ	
Febrer	10
<i>Passeig Solitari. Hort del Duc de Gor.</i> Santiago Rusiñol i Prats Text: MERCEDES PALAU-RIBES I O'CALLAGHAN	
Març	14
<i>Retaule de la Mare de Déu del Roser d'Amer.</i> Joan Sanxes Galindo Text: XAVIER SOLÀ I COLOMER	
Abril	18
Fragment de làpida romana Text: QUIM TREMOLEDA I TRILLA	
Maig	22
Xilografia Teratològica (revers) Text: ZAIDA PICART I AGUILERA	
Juny	26
<i>Lipsanoteca de Santa Coloma de Cabanelles</i> Text: LINA GODOY I TORRIJOS	
Juliol	30
<i>Cambra del segle XVIII.</i> Rossend Nobas i Ballbé Text: MARIA MERCÈ ROVIRA I REGÀS	
Agost	34
Fragment escultòric Anvers: <i>Dovella amb l'escut heràldic de don Fadrique Enríquez de Cabrera</i> Revers: <i>Emblema de la Companyia de Jesús</i> Text: ALBERT JUÁREZ I DÍAZ	
Setembre	38
<i>Unitat.</i> Maties Palau Ferré Text: LETICIA GARCÍA I MERINO	
Octubre	42
<i>Marine.</i> Georges Braque Text: LETICIA MARTÍN I SÁNCHEZ	
Novembre	46
<i>Retrat de dama.</i> Victorià Codina i Langlin Text: JUAN CARLOS BEJARANO I VEIGA	
Desembre	50
<i>Home de Sant Domènec</i> Text: NARCÍS SOLER I MASFERRER	

Presentació

Al llarg d'un any, cada mes, el Museu d'Art de Girona presenta un estudi d'una obra del seu fons en col·lecció. A manera de la peça del mes, i amb el nom genèric d'*Un mes, una obra*, es mostra a les sales d'exposició permanent un objecte o obra d'art dels fons del Museu, prèviament seleccionat, acompanyat d'un estudi o comentari signat per un expert.

La tria dels objectes o obres d'art és heterogènia. Una selecció volgutament variada que realitza anualment el conservador del Museu d'Art Antoni Monturiol amb el criteri de donar a conèixer, d'una banda, la diversitat i la riquesa dels fons en col·lecció i, de l'altra, oferir-ne lectures molt plurals, des d'experteses diverses. A més, la iniciativa permet treure a la llum, a voltes, obres i objectes que es conserven en magatzems i que durant un mes es poden veure exposats i acompanyats d'una nova lectura sobre el seu significat.

Des de fa cinc anys, hem mantingut la voluntat d'aplegar les dotze fitxes mensuals en un recopilatori final que hem anomenat *12 mesos, 12 obres*, un recull de cadascun d'aquests estudis breus que continua fidel als criteris de diversitat d'obres i objectes, però també d'enfocaments dels comentaris. Ara en presentem el sisè volum.

En aquest volum s'hi manté la varietat tipològica de les obres seleccionades i també dels comentaris que les acompanyen, si bé enguany bona part d'aquests breus estudis s'orienten a una mateixa finalitat: la de resoldre els enigmes que s'amaguen darrere moltes obres i objectes històrics. Com a exemples, tenim el comentari que dediquen Anna Soler i Lia Pou a la tapa sepulcral, suposadament procedent del sepulcre de sant Narcís, o les propostes per resoldre les inscripcions visibles en un fragment de làpida romana que signa Quim Tremoleda o les que apareixen a la *Lipsanoteca de Santa Coloma de Cabanelles*, desxifrades per Lina Godoy. També cal destacar la lectura que fa Albert Juárez de l'anvers i el revers d'un fragment escultòric amb heràldiques i emblemes; i encara la hipòtesis que formula Narcís Soler en relació amb el misteriós *Home de Sant Domènec*, una de les escultures en pedra icòniques de Girona. Més en la línia de comentari d'obra hi trobem els estudis del *Passeig solitari. Hort del Duc de Gor*, pintura de Santiago Rusiñol, a cura de Mercedes Palau-Ribes o el de Leticia Martín, que ens revela un George Braque enamorat del mar en el comentari que dedica a la litografia *Marine* d'aquest autor i també el treball de Juan Carlos Bejarano, que ens descobreix el

pintor Victorià Codina, català resident a Londres des de 1887, amb el comentari de l'obra *Retrat de dama*. No podem oblidar-nos tampoc de la feina de recerca i de buidatge d'arxius realitzada per Xavier Solà, que aporta nova informació sobre la història del *Retaule de la Mare de Déu del Roser d'Amer* i el seu autor, Joan Sanxes Galindo. Interessant resulta el comentari al voltant de l'aquarel·la de Rossend Nobas *Cambra del segle XVIII*, que porta Maria Mercè Rovira a reflexionar sobre les puntes i randes que s'intueixen a les robes de la protagonista i la seva importància a la Catalunya del vuit-cents. Finalment, els comentaris de Zaida Picart, sobre la xilografia teratològica, i de Leticia García, sobre l'obra *Unitat* de l'artista Palau Ferré, ens aboquen a lectures més allunyades de les estrictament artístiques i històriques, però ben actuals: dues reflexions brillants sobre el concepte de l'altre i sobre el concepte de gènere, dues propostes que exemplifiquen com de rics poden ser els significats d'una obra i com de plurals i inspiradores poden ser-ne les lectures.

Aquest sisè volum, *12 mesos, 12 obres 2018*, a més, arriba amb una novetat: la seva edició en format digital. Creiem que aquesta proposta manté l'objectiu de disposar d'un recopilatori de tots aquests treballs però afegeix l'interès de poder-los difondre més i millor, de poder oferir la diversitat de lectures de les obres d'art a més lectors. Aquest és el nostre desig per ara i per als *12 mesos, 12 obres* que vindran.

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

Tapa del Sepulcre de sant Narcís

Text: ANNA SOLER I BELLOSO / LIA POU I BRUGUÉ

Joan de Tournai (atribuït)

s. XIV

Fusta policromada

40 cm x 171,5 cm x 5,5 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 270

Fons Bisbat de Girona

Baix relleu policromat en fusta del segle XIV on apareixen tres escenes de la vida de sant Narcís en cinc espais delimitats per arcs polilobulats, disposades simètricament respecte del centre.

Possiblement pertany al sepulcre d'alabastre del sant, fet per Joan de Tournai en el primer terç del segle XIV, que es troba a l'església de Sant Feliu de Girona. El descobriment d'uns forats a la part posterior de la taula indicaria la possible presència d'unes xarneres i que fos una porta practicable del sepulcre. Aquesta obertura permetria veure les relíquies del sant en determinades celebracions litúrgiques.

La continuïtat historiogràfica que presenten les escenes envers el sarcòfag d'alabastre també reforça la idea que fos tot un conjunt i que es fes en el mateix moment.





Revers de la *Tapa del Sepulcre de sant Narcís* (detall), s. XIV. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 270. Fons Bisbat de Girona.

En aquesta taula del segle XIV, sant Narcís és el protagonista de les tres escenes representades, però què se'n sap de la seva vida i la relació amb Girona? La història del sant és molt confusa malgrat les nombroses referències de què es disposa. Se l'identifica com a bisbe però també altres fonts plantegen dubtes sobre l'existència real d'aquest sant. En diferents èpoques, com a l'Edat Mitjana, es produïen els anomenats «desdoblements de personalitat», que podrien haver afectat sant Narcís, fins al punt de provocar la confusió amb sant Narcís de Jerusalem, bisbe d'aquesta ciutat en el segle II, que a més celebrava la seva festivitat també 29 d'octubre.

La vida de sant Narcís té un capítol a Augsburg, demostrat a les cartes que l'abat Sighard s'enviava amb el bisbe de Girona Berenguer Guifred (segle XI). Aquesta estada és la que es representa a la taula. Sant Narcís va visitar Augsburg amb el seu diaca Feliu i allà hi va conèixer Afra, una prostituta pagana que els va acollir durant una nit. Afra es va convertir en cristiana aquella nit i l'endemà d'aquests fets el prefecte romà va ordenar que fos cremada. Sant Narcís va estar nou anys a Augsburg i, a finals de l'any 304, va establir-se a Girona com a bisbe. Va morir, mentre feia missa, l'any 307. Els seus deixebles van recollir i enterrar el seu cos, que va quedar en l'oblit fins que va ser retrobat al voltant del segle VIII. A partir d'aquest moment, s'inicia el culte de sant Narcís a la ciutat de Girona.

El culte a Narcís és documentat en un sermó del segle XI de l'abat Oliba, i també el Papa Silvestre II, l'any

1002, va fer-hi referència en una de les seves butlles. Ara bé, tot i ser el patró de la ciutat de Girona no té cap església dedicada ni se'n conserven restes, ja que les que hi ha al sepulcre situat a l'església de Sant Feliu de Girona no s'han pogut identificar.

Si procedim a l'estudi estilístic de la taula de fusta veurem que consta de cinc espais delimitats per arcades trilobulades que representen tres escenes diferents. Al mig hi apareix sant Narcís amb els atributs pontificals: capa pluvial, bàcul i mitra. Està assegut en una banqueta i té a banda i banda dos personatges amb vestidures eclesiàstiques, en posició d'oració i reverència cap a ell. Aquests personatges podrien molt ben ser els donants. A l'escena de l'esquerra, hi observem una font amb dos petits sortidors d'aigua, un arbre i un dimoni lluitant contra un drac. Aquesta escena representa el conjur que se li atribueix a sant Narcís envers el dimoni que anava contra ell perquè li prenia les prostitutes com Afra: «Te mando que te apartes de estas mujeres y te vayas a los Alpes donde hallarás una Fuente en la cual ni hombre ni otro animal puede beber, porque está allí un fiero dragón que mata con su aliento a cuantos vienen a ella. Anda vete y mátales que esta es la voluntad de Dios y con este te podrás vengar».¹ A la dreta, hi apareix santa Afra, que està essent interrogada pels soldats que busquen sant Narcís per matar-lo.

Comparant les figures del sepulcre d'alabastre elaborat per Joan de Tournai —tal com demostra el contracte signat el 1326— amb els personatges de

la taula de fusta, hem observat que hi ha semblances importants, que podrien evidenciar que han estat fetes al mateix taller. Les figures que presenten una major semblança són el dimoni, els soldats i sant Narcís. El dimoni té trets molt semblants en els dos elements, també les malles, els cascs i els escuts dels soldats comparteixen les mateixes característiques. Així mateix, els plecs del vestit de sant Narcís estan dins la línia estilística de Joan de Tournai.

La taula té al darrere uns forats regulars que demostrarien que hi estaven enganxades algunes peces, molt possiblement les xarneres que farien que fos una tapa practicable. També hi ha altres forats, actualment tapats, que podrien haver servit per subjectar dues anelles que, per la part de davant, permetessin obrir i tancar aquesta tapa.

Les escenes representades a la taula de fusta complementen les del sepulcre d'alabastre del sant i, per tant, les dues peces juntes presentarien una unitat historiogràfica, que indicaria que aquesta taula podria ser una porta abatible situada darrere el sarcòfag. La pedra del sepulcre, però, no mostra cap indicatiu que estigués directament unit a cap porta, per la qual cosa hem de suposar que ens faltaria un marc o bastiment que la sostingués, així com una taula complementària per arribar a la mida del sarcòfag. Cal recordar que en un origen el sarcòfag era exempt i podia ser contemplat des de tots els angles.

1. ARAGÓ, Narcís-Jordi. *Un museu a contrallum*. Museu d'Art de Girona: Girona, 1993, pàg. 111.

Passeig solitari. Hort del Duc de Gor
Text: MERCEDES PALAU-RIBES I O'CALLAGHAN

Santiago Rusiñol i Prats

1898

Oli sobre tela

166,5 x 126,5 cm

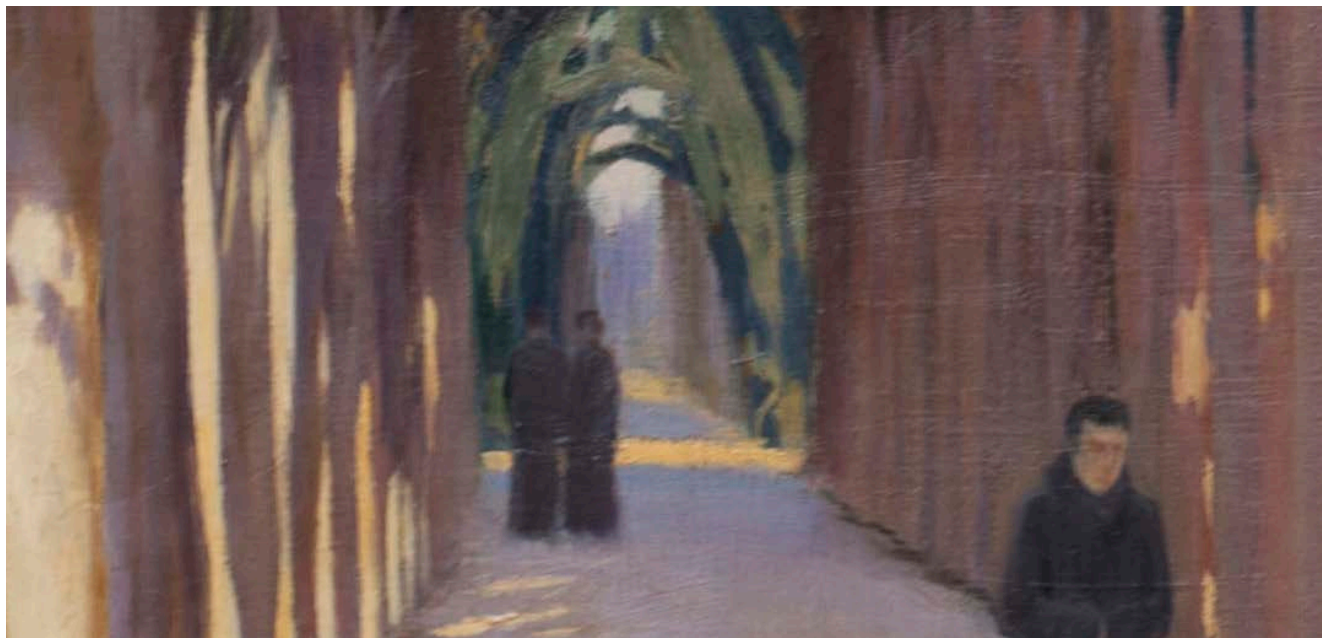
Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 137.077

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

Rusiñol ens presenta a *Passeig solitari* un llarg camí vorejat de magnífics i imponents xiprers que s'enfilen cap amunt ajuntant les branques en forma d'arc a la manera d'una nau de catedral gòtica. A l'ombra dels arbres un sacerdot camina vers l'espectador, i dos més s'allunyen en sentit contrari. El sacerdot que camina en actitud serena i tranquil·la sembla sentir el fred de l'hivern: amaga les mans dins les amples mànigues de la sotana i busca l'escalf dels darrers raigs de sol. Rusiñol escull l'hora justa de la tarda per les possibilitats plàstiques que li ofereix la llum natural, que incideix obliquament sobre els arbres per crear d'aquesta manera un important efecte de contrast entre llum i ombra.

Rusiñol il·lumina el fons de la composició a fi d'accentuar la profunditat del camí i, al mateix temps, per mostrar-nos una glorieta ja culminada de xiprers retallats, un dels elements més característics del jardins granadins. Aquesta glorieta contrasta amb una altra que queda fora del quadre, de la qual només veiem l'ombra que es projecta al camí. Ens en mostra l'estat d'abandó amb les branques obertament lliures, retornant a l'estat salvatge.





Santiago Rusiñol i Prats, *Passeig solitari. Hort del Duc de Gor (detall)*, 1898. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 137.077. Dipòsit Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art.

La ciutat de Granada va veure néixer el Rusiñol pintor de jardins. Les dues estades a aquesta ciutat els anys 1895 i 1898 van marcar per sempre el camí per on va transcórrer la seva pintura, amb el jardí com a tema quasi exclusiu de la seva obra. Rusiñol va pintar molts jardins que no tenien res a veure amb la imatge típica i tòpica que fins aleshores havien representat altres pintors que havien passat per la ciutat, animats amb gitanes i elements folklòrics de tota mena.

Els jardins de Rusiñol, en canvi, seran simbolistes, poètics, solitaris, tristos, melancòlics, nostàlgics i evocadors del passat gloriós d'un món que es mor. Per aquest motiu, l'arbre que domina la pintura de Rusiñol és el xiprer, que és l'arbre que tradicionalment està relacionat simbòlicament amb la mort i l'eternitat. «Alts i severs, envellutats i negrosos, vestits d'espessa molsa abrigant a les branques i senyalant el cel, els xiprers, a la terra, semblen fites plantades per fer deturar al home i pregar-li que resi»: així començava l'oració dedicada als xiprers que Rusiñol havia inclòs al seu llibre *Oracions* (1897).

El 31 de desembre de 1897 Rusiñol va arribar a Granada per fer-hi una llarga estada. Tenia intenció de fer una primera exposició individual a París i li calia pintar un nombre suficient d'obres que tinguessin com a tema el jardí. A París els jardins granadins de Rusiñol ja eren coneguts perquè els havia presentat al Saló feia dos anys. La crítica francesa i el públic els havia aplaudit, i l'estat francès li va comprar al Saló un jardí de Granada per a la col·lecció del Museu de Luxemburg, el destí de les obres dels artistes moderns.

L'èxit obtingut a París havia animat Rusiñol a continuar amb un tema que li agradava i al mateix temps li oferia l'oportunitat de poder-se expressar plàsticament amb un llenguatge propi.

El tema no li era nou. A Montmartre, durant l'hivern de 1891, havia representat un jardí nevad que ell considerava una de les seves millors obres de París. Dos anys més tard va descobrir a Mallorca un jardí que el va captivar. Era el del cardenal Despuig a Raixa. Tenia una monumental escala senyorial, vorejada d'escultures clàssiques, que culminava en una glorieta de xiprers. No la va pintar aquell any però la va descriure en un article que publicà al diari *La Vanguardia* i, en tornar a Mallorca el 1901, se'n va anar a Raixa per fer-ne diverses versions. Durant el seu viatge a Itàlia, un any després, Rusiñol va quedar seduït per la bellesa dels nobles jardins de Fiesole, dibuixats per a ser reproduïts al diari *La Vanguardia* però no pintats. Va ser a Granada on va descobrir que el tema definitiu i predominant de la seva pintura seria el jardí.

A Granada hi havia els jardins magnífics de l'Alhambra i el Generalife, però també jardins desconeguts que anaven desapareixent lentament, jardins artístics amb les típiques glorietses i els arcs de xiprers retallats com no els havia vist mai. Les glorietses granadines eren unes construccions vegetals que implicaven la intervenció humana per aconseguir culminar-les al cap de molt temps a base d'anar retallant i modulant les branques dels arbres durant la crescuda per fer-ne una obra artística única però, al mateix temps, de vida efímera. El 1898, els bells jardins romàntics de

Granada començaven un declivi cap a la mort. L'estat d'abandonament i ruïna porta associat un cert misteri i la nostàlgia d'un passat gloriós que no torna. Aquest sentiment de mort noble i de malenconia era precisament el que Rusiñol buscava i volia evocar.

El maig de 1898, quan Rusiñol va donar per acabada la seva estada a Granada, portà als salons del diari *El Defensor* el conjunt de dinou pintures i trenta-dos dibuixos que havia fet durant aquesta campanya. Entre els quadres exposats hi havia aquest, que sobresortia dels altres per la impactant visió dels xiprers i per les dimensions que tenia la tela, superior a la resta. A l'exposició el quadre hi figurà intítulat *Los cipreses del Violón (Paseo de San Sebastián)*, títol que encaixava perfectament amb la identificació del lloc que es representa. Es tractava del passeig dit El Violón, vora l'antiga ermita de Sant Sebastià, situat als terrenys de cultiu que el 1898 eren propietat del duc de Gor. No obstant això, l'obra ha tingut altres títols. *Hort del Duc de Gor* és el títol que apareixia al peu de la imatge publicada al monogràfic especial de desembre de l'any 1900 que la revista *Pèl & Ploma* va dedicar als jardins de Rusiñol de l'exposició al Salón Parés. Els crítics, en canvi, el titulaven *Passeig del Seminari*, o *Paseo del Convento*, segurament per la presència dels frares de l'Escola Pia, que tenien el convent al costat del camí. *Promenade solitaire* és el títol que finalment Rusiñol va adjudicar-li a l'exposició de la galeria L'Art Nouveau de París. El crític francès Henri Frantz va ser el primer que va escollir, entre les fotografies que Josep Maria Cañellas va fer a París dels quadres de Rusiñol, la d'aquest quadre per reproduir-lo a plena pàgina a la revista francesa *L'Art Décoratif* per il·lustrar l'article laudatori que havia escrit sobre el pintor «coloriste qui ne s'est enrégimenté sous le drapeau d'aucune école, mais qui rend la nature telle qu'il la voit, avec une technique saine et forte».

Josep Maria Jordà, en canvi, va veure el quadre a la Sala Parés i hi trobà un defecte: «Te'l mateix defecte que recordava d'altres obres d'en Rusiñol el quadro dels grans xiprers batenthi' sol del mitj dia, que deixa segades en el camí brillant las ombres. El quadro es just de claror, d'ambient en el primer terme, però en cambi hi ha trossos com el del paisatge del costat del caminal y'l fondo, que s'entrevéu, poch fet, borrós, poch determinat, com si l'artista hagués sols volgut fer, més que un quadro, un estudi».

Passeig solitari és una peça de Rusiñol que no ha tingut la divulgació que es mereixia durant molts anys a causa de la poca participació en exposicions, ja que va pertànyer a un col·leccionista privat. Des de fa pocs anys forma part de la col·lecció de la Generalitat de Catalunya, que l'ha dipositat al Museu d'Art de Girona. L'obra, que va participar el 2017 a la mostra monogràfica dedicada als Jardins d'Espanya de Rusiñol al

Museu del Modernisme de Barcelona, va ser justament una de les més admirades.

Passeig solitari s'emmarca a la primera etapa de la pintura més personal de Rusiñol. Va ser pintat dos mesos abans d'una de les obres més emblemàtiques de Rusiñol: *Jardí abandonat*. A partir de 1898 el pintor es desfà de la figura, així com d'influències de la pintura francesa, per fer una obra més genuïna dirigida vers un naturalisme ideal i poètic, que li permet expressar la seva particular visió del jardí, sempre simbòlic i suggeridor.

Bibliografia

- BASSEGODA, Bonaventura. «Saló Parés. Jardins d'Espanya». *La Renaixensa*, 4/11/1900.
- CASANOVAS, Francisco. «Salón Parés. Jardines de España de Santiago Rusiñol». *La Publicidad*, 3/11/1900.
- D. M. «Exposición Rusiñol». *El Defensor de Granada*, 15/5/1898.
- Enciclopedia Universal Ilustrada. «Rusiñol Prats, Santiago». Madrid: Espasa-Calpe, 1926, fig. *Paseo solitario*.
- «Exposición Rusiñol». *El Defensor de Granada*, 13/5/1898.
- FRANTZ, Henri. «Santiago Rusiñol». *L'Art Décoratif*, 17/2/1900.
- JORDÀ, J. M. «Jardins d'Espanya per S. Rusiñol». *Juventut*, 40, 15/11/1900.
- LAPLANA, J. de C.; PALAU-RIBES O'CALLAGHAN, M. *La pintura de Santiago Rusiñol. Obra completa*. Vol. III. Barcelona: Editorial Mediterrània, 2004.
- Pèl & Ploma*, 65, 1/12/1900, fig.: *Hort del Duc de Gor*.
- Pèl & Ploma*, 13, 1/12/1900, fig.: *Huerta del Duque de Gor* (Granada).
- RUSIÑOL, Santiago. «Desde una isla. La despedida». *La Vanguardia*, 13/5/1893.
- RUSIÑOL, Santiago. «Desde otra isla. El monte de los cipreses». *La Vanguardia*, 19/4/1894.
- RUSIÑOL, Santiago. «Als Xiprers». *Oracions*. Barcelona: Tip. «L'Avenç», 1897.
- Santiago Rusiñol. *Jardins d'Espanya*. Barcelona: Museu del Modernisme, 2017.
- TRULLOLL Y PLANA, S. «Jardines de España. Exposición Rusiñol en el Salón Parés». *Diario de Barcelona*, 7/11/1900.

Retaule de la Mare de Déu del Roser del monestir de Santa Maria d'Amer
Text: XAVIER SOLÀ I COLOMER

Joan Sanxes Galindo

c. 1605-1608

Oli sobre fusta

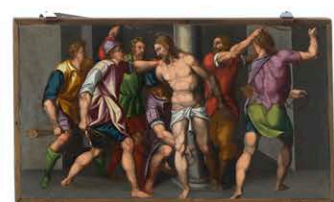
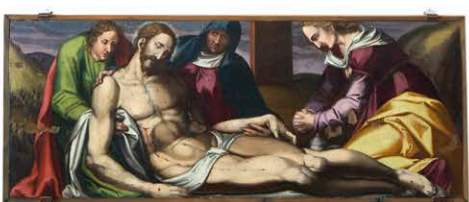
400 x 320 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 346

Fons Bisbat de Girona

El retaule de la Mare de Déu del Roser procedeix del monestir benedictí de Santa Maria d'Amer. El monestir de Santa Maria estava situat originalment a Sant Medir (Cartellà), segons un precepte del rei Carles el Calb de l'any 844, fins que es traslladà definitivament a Amer al segle X després de ser destruït pels hongaresos. El nou edifici es consagra el 949 i és el primer de Catalunya amb volta de canó de pedra. És remodelat i transformat posteriorment fins que, el 1427, els terratrèmols el deixen en un estat molt precari: el claustre, per exemple, queda totalment derruït i ja no serà refet mai més.

En plena desamortització dels béns monacals (el 1821) es descrivia l'obra de la següent manera: «En una capella fonda un altar de Nostra Senyora del Roser molt vell, un banch per los pabordes y una sacristia o aposento petit ab alguns fustatges pertanyents a la confraria del Roser. Item dins la mateixa capella un altar dirruhit nomenat antes de las Verges, y sinch confessoris ordinariis vells». El canonge Gaietà Barraquer descriu l'interior artístic del monestir a *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX* (Barcelona, 1906) com una «explosió barroca». Del costat de l'epístola diu el següent: «En la parte superior del crucero, frente de la nave central, había un retablo barroco procedente de 1699, dedicado a San Pelegrín, con un lienzo que representa a San Javier. Entre él y el mayor, bajo el arco, uno barroco, dorado, con la Adoración de los Magos. En el crucero, en su lado oriental, un retablo compuesto de lienzos con adornos barrocos, pero cuyo santo ignoro. En la testera de este brazo, un retablo del siglo XVII, con la Virgen del Rosario». Avui podem afinar les seves dades després de la recerca documental a la notaria d'Amer.



El 15 de maig de 1594 se signa una concòrdia o preu fet entre el donzell d'Anglès Galceran d'Olmera, segrestador de les rendes del monestir per la falta d'abat, i el mestre de cases de Sant Feliu de Pallerols Joan Blanc per tal de construir una gran portalada d'accés a la capella del Roser erigida recentment. La capella del Roser és una capella pràcticament quadrada, ubicada al costat sud-est de l'església, allà on seria el braç del creuer. Està coberta amb dos trams de volta de creueria, amb les representacions de la Mare de Déu del Roser i l'anagrama de Jesucrist (IHS). El mur sud-est té dues finestres laterals, entremig de les quals s'hi instal·la l'altar i l'immens retaule.

El preu convingut són 60 lliures: vint per tallar la pedra a la pedrera d'Amer, vint més per foradar la paret i vint encara per instal·lar el portal. Olmera ha de pagar la calç i la sorra, així com el transport del material al peu de l'obra, mentre que Joan Blanc s'encarrega de pagar els seus manobres. L'obra es realitza amb relativa celeritat, ja que amb un any l'ha de tenir acabada. A més, deduïm que va encarregar-se d'altres obres. El 28 de maig de 1595, el ferrer Gaspar Oliveres i el fuster Pere Font, en nom del segrestador Olmera, fan un pagament de 12 mitgeres de forment i 120 lliures per les obres que s'han realitzat, «per lo fer de un portal de pedra picada nou a la romana en la ysglésia

Fotografia antiga del Retaule de la Mare de Déu del Roser al monestir de Santa Maria d'Amer. Arxiu Joan López.



del monestir de Nostra Senyora, per fer una archada ab volta grassa devant dit portal, encayronar dita porxada y fer padrissos a tot lo entorn de pedra picada y per reparo de enrejolar la sala y tres cambres de sol essent de dita abadia». Coneixem altres detalls sobre els materials de construcció i el transport, que anota el notari de l'abadia, Benet Mercader Caldeduc: el mateix 28 de maig es paga al bracer Pere Timonet 15 sous i 6 diners «de treginar sorra y toscha a la dita obra del dit monestir», i l'infermer paga 42 sous «per rahó del tragi feu fer dit m^o Bartomeu ab son bestiar de la cals del forn den Casademont, pagès de Amer, que ha servit per las hobras de dit monestir». Finalment, es paga a Antoni Torell, fuster d'Anglès, 12 lliures «del fer a mas despeses de las portas de abra blanch y clavo que y fonch menester per lo portal nou de la església del monestir de Nostra Senyora de Amer comprenent-se la dita fusta». Al pagès de Sant Climent Feliu Olivada (a) Reverter se li abonon 40 sous per una biga de roure per fer totes aquestes obres.

El desembre de 1599 el fuster de Riudellots de la Selva Joan Pujades i Mateu Noguera, com a rector de l'església parroquial de Sant Miquel i capellà de la capella del Roser de l'església del monestir, Antoni Benet i Miquel Pinyana, com a obrers d'aquesta capella, i Baldiri Panoleda, com a baciner de la lluminària de la capella, signen una capitulació i concòrdia d'execució de la fusteria d'un gran retaule del Roser «comforme lo art de architectura raquex i demana», segons havia presentat en una traça juntament amb una imatge central de la Mare de Déu del Roser per la quantitat de 150 lliures. L'obra de la fusteria i la imatge central les portà a terme amb llestesa i satisfacció, perquè poc després, el 1602, el trobem contractant i executant el retaule major del monestir —juntament amb Bartomeu Fuster—. El retaule de l'altar major és, doncs, un treball de major envergadura, en el que intervé el pintor de Girona, Rafel Mateu. Aquest retaule major va ser substituït per un altre al segle XVIII.

Sabem per testimonis documentals i estilístics que el pintor Joan Sanxes Galindo executà la part pictòrica, tot i que no disposem del contracte inicial. No degué passar massa temps entre l'execució de la fusteria i la pintura, però no hem pogut determinar la presència del pintor a Amer fins al 6 de maig de 1605, quan signa de testimoni d'un arrendament del monestir, o sigui que és una persona que es mou en el seu entorn. Una època del maig de 1608 de vull —o vint?— lliures, 11 sous i 2 diners d'un total de 230 lliures, pagades pels pabordes i baciners del Roser Guerau Soler i Antoni Llobrassols, indica el pagament fraccionat segurament estipulat al contracte. Potser aquesta part era la darrera que quedava per satisfer, ja que l'artista ja no apareix més a Amer.



Imatge actual de la capella del Roser del monestir de Santa Maria d'Amer. Fotografia de l'autor.

La presència del pintor i botiguer de teles gironí Joan Sanxes Galindo a Amer omple un buit dins la producció de l'artista. Sanxes havia treballat prèviament a la Garrotxa, entre 1589 i 1593, al Roser de Sant Feliu de Pallerols, Olot, Batet i Sant Esteve de Llémena, on comença a guanyar-se una certa reputació que li portaria encàrrecs posteriors. Sembla que s'especialitza en la iconografia del Roser, per exemple, amb els retaules que hem esmentat i els de Camallera de 1603 —conservat parcialment també al Museu d'Art— i de Santa Cristina d'Aro de 1612, conservat a la parròquia.

Tal com apunta l'historiador de l'art Joan Bosch, és un pintor que s'inspira i molt sovint copia mimèticament els gravats que circulen entre els artistes de Cornelis Cort, Cherubino Alberti, Martino Rota, Raffaello Guidi i de Marcantonio Raimondi. Així ho veiem clarament a les combinacions de diferents estampes a la *Flagel·lació de Crist* —amb una clara influència del mateix tema d'Agostino Carracci— o la *Pentecosta*. És a les anatomies, les (des)proporcions i els escorços, així com a la representació de l'espai en perspectiva (tan natural com arquitectònic), on mostra les seves limitacions i possibles mancances. Malgrat aquests aspectes, val a dir que és un artista que mostra algunes llicències i originalitats, que es veuen a la *Pietat* horitzontal de la predel·la o a la *Circumcisió*. Ara bé, on ho demostra clarament és en l'ús agosarat dels colors, els més brillants i vius —verds, grocs, vermells i blaus—, tot i que també emprava tonalitats fredes, que aporten un cert aspecte artificios i irreal.

El retaule s'estructura segons la vida de la Mare de Déu i de la pràctica del rosari. Els misteris de goig els trobem distribuïts a l'àtic, on hi ha, a banda de la coronació central, l'anunciació (l'àngel i la Mare de Déu). Al primer i al segon pis, hi trobem la visitació (de Maria a la seva cosina Isabel), el naixement, la presentació de Jesús al temple i Jesús discutint amb els doctors de la Llei. Els misteris de dolor es distribueixen entre la predel·la (l'oració a l'hort, la flagel·lació i

la pietat) i el tercer i quart pis (la coronació d'espines, Jesús carregant la creu camí del Calvari, la resurrecció, l'ascensió, la Pentecosta, la mort i assumpció de Maria, i la coronació).

Si bé la confraria del Roser no apareix esmentada com a tal per primera vegada a la visita pastoral de 1634, una data molt tardana, és evident que havia d'existir una pabordia o administració informal entorn d'aquesta capella molt abans. És claríssim que primer van ser la capella i el retaule, i que la devoció s'estén fins a organitzar-se posteriorment. El 1601 ja tenim una primera mostra d'aquesta devoció: Salvadora Gallina funda a l'altar dos aniversaris i dona 20 lliures. Al llarg del segle XVII s'amplia entre la població femenina: Elisabet Campasola regala un quadret de lli (1642), Marianna Agusana hi deixa una creu de plata, una cadeneta, un anell d'or, dos bacines d'aram i una cullera de plata (1653), i el pagès Joan Concs dona una sotacopa de plata i un anell de perles (1657).

El retaule del Roser és l'únic dels retaules del monestir que es va salvar parcialment de la iconoclàstia de la Guerra Civil. Tal com diu el rector Miquel Marquès a l'informe que va emetre el 26 de setembre de 1939, «la iglesia parroquial fué convertida en garage, almacén de carbón y de vinos y productos agrícolas, taller de cestos y cuadra». Una fotografia antiga, feta molt poc abans de l'esclat del conflicte, ens mostra l'aspecte del retaule salvat. S'alçava sobre un mur d'obra de rajols, on hi havia col·locat l'altar. El seu estat, pel volts de 1936, era lamentable. Pràcticament cap de les escenes es podia llegir o entendre, de tan ennegrides i brutes com estaven. Només ressaltaven les parts daurades de la fusteria —els relleus en gresc de la predel·la, les dobles columnes-pilastres jòniques al primer pis i dòriques al segon— i la gran imatge central, envoltada de rocalla i sota una gran petxina. Les tres peces de la predel·la (les més accessibles) presenten signes d'iconoclàstia o manipulació malintencionada, per exemple, els ulls, les boques i els nassos dels esbirros de la *Flagel·lació* estan tots foradats amb incisions profundes.

Bibliografia

SOLÀ COLOMER, Xavier. *El monestir d'Amer a l'època moderna: religió, cultura i poder. De la reforma benedictina a la vigília de les desamortitzacions (1592-1835)*. Barcelona: Editorial Pagès - Fundació Noguera, 2010, pàg. 176-178, 334-336 i 620.

SOLÀ COLOMER, Xavier. *La revolució urbana a la Catalunya moderna (1570-1660)*. Viles, masos i esglésies, construcció i arquitectura a la Garrotxa i la Selva. Anglès, la Cellera de Ter, Amer, les Planes d'Hostoles, Sant Feliu de Pallerols, la Vall d'en Bas, les Preses i Ridaura. Beca Ernest Lluch de Ciències Socials i Humanes 2015 [juny 2017], inèdit, pàg. 727-729.

Fragment de làpida romana

Text: QUIM TREMOLEDA I TRILLA

Autoria desconeguda

s. II dC

Marbre de Carrara

11,4 x 15 x 2,5-2,7 cm (alçada lletres: 2,5 - 2,6 cm)

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 853

Fons Bisbat de Girona

Làpida romana procedent d'Empúries, d'un dels cementiris de la ciutat. El fragment correspon a la part inferior d'una placa de marbre blanc de Carrara (Luni) sense motllurar i polida pel revers. Està escrita en capital quadrada, molt elegant. Es conserven les línies de la pauta, que a la darrera línia fou transgredida pel gravador. Com a puntuació fa servir una fulla d'heura (*hedera*) decorativa. No sabem a qui estava dedicada, només hi podem llegir la fórmula funerària final, *in extenso*, que és poc habitual a la zona. Hem de proposar una datació de finals del segle I o segle II dC.

[...] SIT (*hedera*) TIB[
[TERRA] LEVIS

[...] que la terra et sigui lleugera!



Aquest fragment de placa de marbre, escrit en llatí i aparentment insignificant, ens aporta molta informació sobre la naturalesa de la peça i també mostra l'interès pel col·leccionisme d'antiguitats que hi havia en els ambients cultes, especialment religiosos, a finals del segle XIX.

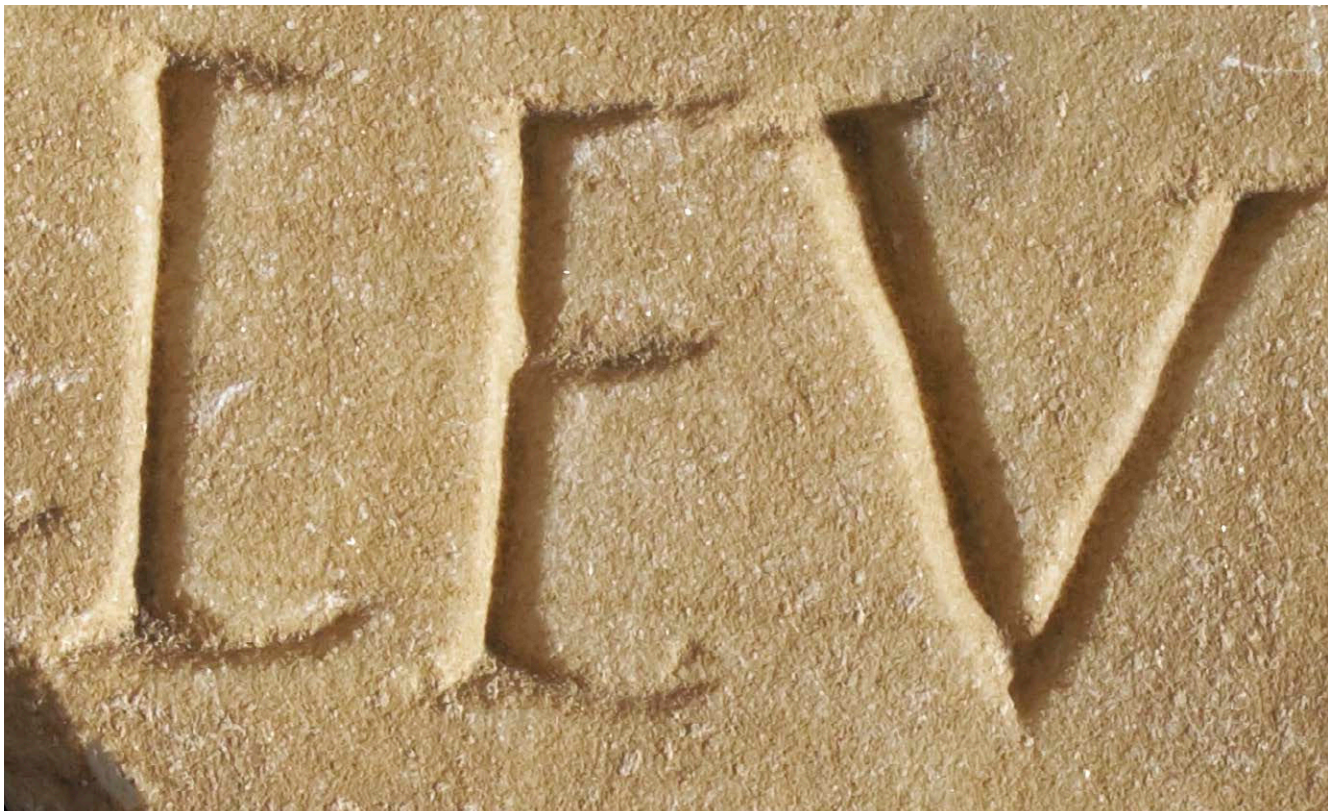
Ramon Font, arxipreste i vicari general de Girona, a més de ser membre de la Real Academia Española de la Historia y de las Buenas Letras de Barcelona, era un dels compradors de les peces que sortien al mercat i que van ingressar a la col·lecció del Museu Diocesà. L'any 1897 va publicar un llibret, anomenat *Episcopologio Ampuritano* i editat per la impremta de Tomàs Carreras de Girona, en el qual, a més de fer un resum de la història i un recull dels bisbes de l'antiga ciutat, enumerava les peces que havia adquirit. Al pròleg, Ramon Font explica: «Señorea tanto la muerte en aquella comarca, que es forzoso recurrir á los cementerios, para encontrar las mejores piezas epigráficas; y escudriñar los sepulcros, para recoger los mas ricos y mejor conservados barros y vidrios ampuritanos». I en una nota a aquest text precisa: «De las quince lápidas ampuritanas conocidas trece son evidentemente funerarias».

En el context de l'època no hi havia una legislació específica sobre el patrimoni del subsòl, i l'espoli de

peces antigues era objecte d'un mercat d'antiquari. A l'Empordà, Empúries era ben coneguda i es va convertir en una font constant que alimentava aquests circuits. La Comisión de Monumentos de la Diputación Provincial de Gerona va realitzar una primera excavació programada els anys 1846-1847, però els resultats no es van considerar prou importants per donar-li continuïtat i es va haver d'esperar fins a inicis del segle XX per començar les excavacions sistemàtiques d'Empúries a instàncies de la Junta de Museus de Barcelona.

La peça que ens ocupa és un fragment de la part inferior d'una inscripció funerària de la qual només s'ha conservat la fórmula final, però la varietat de fórmules documentades en làpides funeràries romanes és immensa. La mateixa que estem comentant normalment la trobem abreujada amb les inicials S T T L. També veiem variants, com ara S T S B (*sit tibi semper bene*, que estiguis bé per sempre) o S T T C (*sit tibi terra cara*, que la terra et sigui agradable). Una altra forma de comiat habitual és H S E (*hic situs est*, aquí es troba), que de vegades es combina amb l'anterior: H S E S T T L (*hic situs est, sit tibi terra levis*, aquí es troba, que la terra et sigui lleugera). Si es tractava d'una tomba col·lectiva, era habitual l'ús en plural: H S S V T L (*hic siti sunt, sit vobis terra levis*, aquí es troben, que la terra us sigui lleugera). Sovint hi observem

Fragment de làpida romana (detall), s. II dC. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 853. Fons Bisbat de Girona.



afegits per desitjar un bon repòs: H S E O T B Q (*hic situs est, ossa tua bene quiescant*, aquí es troba, que els teus ossos descansin bé). Altres vegades, amb aquesta voluntat normativa dels romans, es fa referència a la situació legal de la sepultura i de l'estructura corresponent, sovint per disposició testamentària. N'hi ha també multitud de mostres. N'hem escollit algunes: H S E H F (*hic situs est, heres fecit*, aquí es troba, els hereus ho han fet); H S E C H (*hic situs est, curantibus heredibus*, aquí es troba, els hereus en tenen cura) i H S E H E X T F C (*hic situs est, heres ex testamento faciendum curavit*, aquí es troba, els hereus en tenen cura segons el testament).

Pels romans, la lletra escrita era perdurable, tenia voluntat de permanència. La cita llatina, presa d'un discurs de Caius Titus al senat romà «verba volant, scripta manent» significa «les paraules volen, allò que està escrit roman». S'ha fet servir per ressaltar la fugacitat de les paraules, enfront de la permanència de les coses escrites.

Si aquesta és la part final d'una làpida funerària, l'encapçalament invariablement estava dedicada als Déus Manes, amb l'abreviatura D M (*Dis Manibus*). A la religió pagana, que no era una religió revelada ni de salvació, sinó que es basava en una llarga tradició de cultes i mites, quan un individu moria passava del món dels vius a l'Hades, un món desconegut i ombrívol, a l'altra banda del llac Estix. Per a aquest trànsit calien uns rituals, el més important dels quals era el de donar sepultura al difunt. També era un món de supersticions on l'esperit dels morts s'usava per vehicular les malediccions.

L'arribada de cultes orientals i del cristianisme, amb la promesa de la resurrecció i d'una vida al més-enllà, va ajudar a suportar les penalitats d'una vida terrenal molt dura per a multitud d'individus.

Xilografia Teratològica (revers)
Text: ZAIDA PICART I AGUILERA

Autoria desconeguda

s. XVIII

Boix

13 x 9 x 2 cm

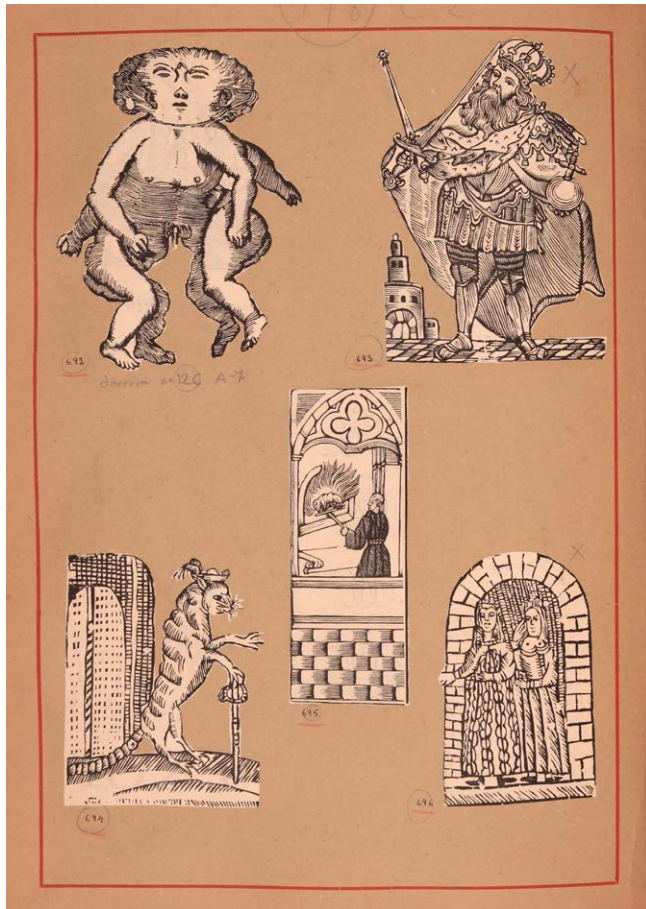
Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 135.019 (revers)

Fons d'Art Diputació de Girona

El Museu d'Art de Girona conserva un dels fons de matrius xilogràfiques més importants d'Europa pel que fa al volum i la cronologia. La col·lecció prové de l'antiga impremta gironina Tipografia Carreras, fundada l'any 1860 i activa fins al 1952, i comprèn una gran varietat iconogràfica representativa de la imatgeria popular catalana dels segles XVII i XVIII. Generalment, les il·lustracions acompanyaven romanços, obres literàries de caire popular i d'extensa divulgació que foren una forma d'entreteniment i un mitjà de comunicació. A més, molts d'aquests materials incloïen, al final de la narració, un comentari de caràcter moralitzant.

El conjunt conté una matriu que representa uns siamesos simètrics cefalòpags, de la qual no s'ha trobat cap versió impresa amb l'estampa corresponent. Malgrat tot, el més probable és que servís per il·lustrar algun romanç de successos o algun tractat d'anatomia influenciat per la ciència teratològica, molt en voga en aquella època.





Pàgina i detall ampliat de la xilografia teratològica editada dins el catàleg de boixos de la Tipografia Carreras, pàg. 178, fig. 692. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 134.896. Fons d'Art Diputació de Girona.

Davant les manifestacions «monstruoses», els observadors experimenten un sentiment de fascinació barrejat amb el d'angoixa, cosa que els genera reaccions d'acceptació i de rebuig. Aquest fet és el que provoca que les anomalies corporals siguin vistes, per bona part de la societat, com quelcom pertorbador. El «monstre» ha estat objecte de fascinació, d'admiració, però alhora d'odi i repudia, en funció de cada moment històric i de cada context geogràfic. Prova d'això són les aparicions d'aquest tipus d'imatges en l'univers simbòlic dels mitjans impresos de masses, esmentats anteriorment, que alimentaven la curiositat dels lectors amb estampacions d'éssers d'aspecte deforme, anòmals i truculents.

Al llarg dels anys s'han proposat moltes explicacions fantàstiques i teories biològiques entorn a l'alteritat de l'altre, d'aquell que és diferent, d'aquell que es considera «anormal», ja sigui corporalment o anímicament. La reflexió i els intents de sistematitzar de manera científicament fonamentada els conceptes de normalitat i patologia són temes primordials de la teratologia, l'estudi de les anormalitats del desenvolupament fisiològic. Tanmateix, una de les seves línies d'investigació més cèlebre és la d'explicar el perquè i el com es produeix el naixement dels infants amb deformacions congènites, com el del nouat representat a la matriu xilogràfica.

Etimològicament, la paraula «teratologia» ens remet als termes grec i llatí *teratos* (monstre) i *monstrum* (aquell que ens mostra). Per tant, l'estudi etimològic condueix a la idea que el monstre es mostra i ens mostra un suposat estat de desordre que esbocina un sistema específic de valors. Freud planteja el tema de la diferència i de la reacció que tenim davant d'aquesta diferència, del motiu pel qual les persones reaccionen com reaccionen davant l'alteritat de l'altre. *Unheimlich* (allò sinistre) és «l'estranyesa inquietant», «allò que, havent de restar ocult, ha sortit a la llum i s'ha manifestat». La «monstruositat», la diferència corporal, ens confronta amb els límits del que considerem humà.

Amb l'adveniment del segle XVII i de la revolució científica, es dissipa la perspectiva d'interpretació teològica i supersticiosa de les malformacions i s'adopta un discurs més empíric i racional que vol donar resposta a aquesta pertorbació. Molts prohoms de l'àmbit de l'anatomia i l'embriologia queden fascinats per l'espectacle de la deformitat, considerada intel·lectualment excitant. Val a dir que més o menys per la mateixa centúria sorgeixen els eclèctics gabinets de curiositats, llocs enigmàtics on es col·leccionaven i s'exhibien, per delit d'uns pocs privilegiats, mostres excepcionals, exòtiques i curioses fruit del capritx de la natura. Aquí s'encabien des d'objectes estèticament agradables fins als més aberrants i estranys, com cadàvers i fetus afectats per teratògens submergits en

formol. La «monstruositat» té relació amb allò meravellós i fascinant, genera incerteses i dubtes i remet a la problemàtica de la normalitat biològica i de fragilitat de l'ordre humà. Aquests gabinets de meravelles arcaics seran els precursors directes dels museus actuals.

Un dels anatomistes més cèlebres i influents fou Ambroise Paré, que compilà tot el saber teratològic des de l'Antiguitat fins a la seva contemporaneïtat aportant una mirada genetista i cartesiana a l'univers del cos considerat monstruós i anormal. Més endavant, especialment al segle XVIII, amb les investigacions de científics com Lémery i Winslow, es consolida l'estudi clínic de la teratologia. No obstant això, en aquella època prima la mirada descriptiva i literària, ja que no era possible prevenir ni tractar les anomalies. Les obres que sorgeixen sovint se centren més en la visió fetitxista dels cossos i no tant en les causes que els generen. En algunes, fins i tot, traspua la voluntat d'advertir i moralitzar sobre determinades pràctiques sexuals que es consideraven inapropiades i que podien comportar el naixement d'un fill «monstruós» com el d'aquesta xilografia. I és que, segons les tesis foucaultianes, la construcció de la normalitat es troba més en l'ordre d'allò filosòfic que no pas en l'ordre d'allò mèdic.

De tot això es pot deduir fàcilment que la norma no és quelcom natural de l'espècie humana, sinó una invenció, una creació, una producció. Esculpim l'alteritat de l'altre en els processos socials i culturals. És aquí on té lloc l'exercici de la construcció de l'anormalitat i on li donem un sentit de diferència en clau negativa. Tal i com molt bé diu el Dr. Jordi Planella (catedràtic en pedagogia social), la normalitat ha començat a desdibuixar-se i les subjectivitats teratològiques se subverteixen i reaccionen, resisteixen i s'alteren, trenquen l'equilibri de les societats benestants i s'introdueixen al cor de les comunitats. Tot això gràcies als militants de la dissidència de la «monstruositat»: persones amb trastorns mentals, persones amb diversitat funcional, portadors de VIH, gent gran dependent, persones sense llar, etc. Els podem continuar mirant com criatures estranyes, exhibibles i mostrables a les galeries dels horrors, o podem obrir les portes d'una societat que ni aïlla ni margina, ni exclou ni hipercorporalitza, ni amaga ni mostra l'alteritat. L'apropament entre l'altre i jo comença a ser un projecte de societat, un camí cap a una construcció dels subjectes no negativitzada que permeti crear contextos relacionals no opressius.

Lipsanoteca de Santa Coloma de Cabanelles
Text: LINA GODOY I TORRIJOS

Autoria desconeguda

s. VIII-IX

Pedra calcària

4 cm x 13 cm x 8 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 82.763

Fons d'Art Diputació de Girona

El terme «lipsanoteca» prové dels mots grecs *leipsanon* (restes) i *theca* (capsa o armari), i significa precisament recipient per guardar les restes, també anomenades *reliquiae* en llatí. Les lipsanoteques estan destinades a contenir les relíquies que són inserides en una cavitat situada a l'ara o el suport de l'altar durant la consagració.

La lipsanoteca de Cabanelles forma part d'un repertori prou ampli de lipsanoteques medievals catalanes de diverses dimensions i formes (capses rectangulars, ovalades, en forma d'arqueta...), materials (fusta, alabastre, plom, pedra...) o bé objectes més antics de materials preuats reaprofitats.



L'origen del costum de dipositar relíquies a l'altar està vinculat a la celebració de l'eucaristia sobre la tomba del màrtir en els inicis del cristianisme. En el pla conceptual, s'estableix una relació entre el sacrifici de Crist i el dels màrtirs que, d'aquesta manera, resten en cos a l'altar terrestre a través de les relíquies que hi eren dipositades, tot i que alhora romanen en esperit a l'altar celeste al costat de Déu. Així, adquireixen un caràcter màgic i actuen com a intermediaris en favor dels creients que veneraven les seves relíquies.

Al segle V ja es parla de la necessitat de dipositar relíquies en un altar, malgrat les lleis d'origen romà que prohibien la manipulació de cadàvers. Aquestes lleis s'havien incomplert de manera força generalitzada a Orient, on hi havia la major part de llocs d'enterrament de cossos sants, fet que havia originat una circulació de relíquies. A Occident va ser sobretot a partir de les nombroses fundacions d'esglésies en època merovíngia i amb l'expansió del reialme franc a mitjan segle VIII que va augmentar exponencialment la demanada de relíquies per a la consagració d'altars. Així, doncs, seria aquesta pràctica, perpetuada durant segles també dins les diòcesis catalanes, la que originaria la necessitat de crear objectes com la lipsanoteca de Cabanelles.

En l'apartat formal, la peça que ens ocupa és un buc prismàtic amb les parets llises, tallat d'un sol bloc de pedra calcària i buidat interiorment per crear-hi un receptacle, on encara es conserven diversos fragments d'ossos suposadament humans. Les seves parets s'aprimen a l'extrem superior per crear una ranura on s'encaixa la tapa, constituïda per una placa del mateix material que el receptacle, planera a la part inferior i en forma de piràmide truncada a la superior.

L'element més destacat de la peça són les inscripcions, en caràcters visigòtics, que s'observen a la tapa i en un dels costats llargs del receptacle: «STEFANVST / M[E] IVSIT» i «SENIFREDVS P[ESBITE]R / M[E] FECIT», respectivament. La traducció seria: «Esteve em va manar (fer)» i «Sunifred prevere em va fer».

Es tracta de dues inscripcions molt esclaridores i poc habituals, malgrat que no són úniques com veurem,¹ ja que ens indiquen tant el comitent com l'artífex de l'objecte. El paral·lel que considerem directament relacionat amb aquesta lipsanoteca i que, a més, també es conserva al Museu d'Art de Girona és la lipsanoteca de Lladó (Núm. reg. MDG 87).² Totes dues peces comparteixen característiques formals, material, dimensions similars i la presència d'inscripcions amb caràcters visigòtics a la tapa. És sobretot remarcable la utilització de la mateixa fórmula per indicar tant el creador de la peça com qui l'encarrega: «SENIFREDVS M[E] / IVSIT ET SENI/FREDVS P[ESBITE]R M[E] F[ECIT]T».



Lipsanoteca de Santa Coloma de Cabanelles, s. VIII-IX. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 82763. Fons d'Art Diputació de Girona.

Observem com els noms dels comitents divergeixen, mentre que els dos artífexs coincideixen en nom propi i càrrec eclesiàstic, un detall molt destacable. Cal apuntar també que la lipsanoteca de Lladó consta d'altres inscripcions posteriors en dues de les cares del receptacle: una segona en lletra carolina i una tercera en català i datada el 1811, quan es va construir un nou altar i s'hi va depositar la lipsanoteca en qüestió.

Cal tenir en compte, en primer lloc, que Santa Coloma de Cabanelles i Santa Maria de Lladó disten tan sols uns tres quilòmetres, però també estan vinculades documentalment: la primera apareix per primera vegada a la butlla del papa Benet VIII de 1017, on s'atorga al monestir de Sant Esteve de Banyoles, entre d'altres, les propietats «in parrochia de sancta Columba»³, mentre que el 1204 ja passa a estar sota la jurisdicció, precisament, de Santa Maria de Lladó.

D'altra banda, el lloc de Lladó es documenta per primer cop el 978 a l'acta de dotació de Sant Pere de Besalú pel comte-bisbe Miró, però hem de destacar l'acta de restauració del culte i la vida monàstica del cenobi de Santa Maria el 1089,⁴ on consta que aquest cenobi havia estat poderós i prestigiós en temps passats.

És en aquesta esplendorosa època anterior al segle XI, de la qual actualment no conservem vestigis (l'església que es conserva avui s'hauria construït a finals del segle XII⁵) ni documentació⁶, que volem situar la creació tant de la lipsanoteca de Lladó com de la de Cabanelles. Ens basem eminentment en les seves inscripcions en caràcters visigòtics, lletra comuna en el territori català fins a la introducció de la carolina al llarg dels segles IX i X.

En el cas de Lladó, és altament probable que la lipsanoteca fos reutilitzada per a la consagració d'un altar quan es restitueix el culte al temple, moment en el qual molt probablement s'hauria realitzat la inscripció en lletra carolina. Creiem que la lipsanoteca de Cabanelles, doncs, coincidiria, si no en autor («Sunifred prevere»),

sí en la cronologia de la primera inscripció de la lipsanoteca de Lladó. Qui sap, llavors, si podria provenir d'una església no documentada anterior a la que actualment es conserva a Cabanelles, datada del segle XI però amb importants modificacions de finals del segle XII o inicis del segle XIII.⁷ O bé, haver estat feta per a Santa Maria de Lladó, fent *pendant* amb l'altra lipsanoteca, i lliurada per aquest cenobi a Santa Coloma de Cabanelles en algun moment, potser quan aquesta parròquia passa a la seva senyoria feudal el 1204.

Bibliografia

1. BASTARDES i PARERA, Rafael. *Les lipsanoteques d'alabastre*. Barcelona, 1989; SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier de. «Inscripciones en lipsanotecas y tapas de altar catalanas de los siglos X-XII, su origen y función». *SIGNO, Revista de Historia de la Cultura Escrita*, 10, 2002, pàg. 35-62.
2. *Museu d'Art. Catàleg*. Girona: Diputació de Girona, 1981, pàg. 36-37; ORRIOLS i ALSINA, Anna; VIGUÉ i VIÑAS, Jordi. «Lipsanoteca 1 de Lledó». *Catalunya Romànica*, vol. XXIII (Museu d'Art de Girona, Tresor de la Catedral de Girona, Museu Diocesà d'Urgell, Museu Frederic Marès). Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana, 1988, pàg. 114 i 115.
3. DE MARCA, Pere. *Marca Hispanica*, ap. CLXXIV, col. 998-1002. París, 1688.
4. FLÓREZ, Enrique. *España Sagrada*, vol. 45, ap. XXII, Madrid. 1832, pàg. 294-298.
5. BADIA i HOMES, Joan; ADELL i GISBERT, Joan-Albert. «Santa Maria de Lledó». *Catalunya Romànica*, vol. VIII (*Empordà II*). Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana, 1988, pàg. 206.
6. Tenim molt poca informació de l'època visigoda, la posterior i breu ocupació sarraïna i els anys posteriors a l'Empordà. Del segle IX, sota el domini carolingi, en canvi, ja apareixen documentades altres esglésies i cenobis propers, com Sant Miquel de la Cirera o Sant Romà de Casamor (844), o d'altres de més destacats com Sant Esteve de Banyoles (812) i Sant Pere d'Albanyà (820-825). ABADAL i DE VINYALS, Ramon. *Dels visigots als catalans*, vol. I. Barcelona: Edicions 62, 1969; BOLÒS, Jordi; HURTADO, Víctor. *Atles del comtat de Besalú (785-988)*. Barcelona: Rafael Dalmau, 1998.
7. BADIA i HOMES, Joan; CASES i LOSCOS, M^a Lluïsa; ADELL i GISBERT, Joan-Albert. «Santa Coloma de Cabanelles». *Catalunya Romànica*, vol. VIII (*Empordà II*). Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana, 1988, pàg. 94.

Cambra del segle XVIII

Text: MARIA MERCÈ ROVIRA I REGÀS

Rossend Nobas i Ballbé

c. 1885

Aquarel·la sobre paper

50 x 35 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 251.862

Fons d'Art Diputació de Girona

Les puntes de coixí són un element decoratiu molt present a la nostra societat des de temps molt antics i, per tant, també ho són a les obres d'art dels nostres museus. La *Cambra del segle XVIII*, de Rossend Nobas i Ballbé, reflecteix una escena quotidiana del segle XVIII en la qual una jove fila uns brins de llana. La seva indumentària, el mobiliari, les parets i tots els elements decoratius de la cambra ens mostren clarament una escena de la segona meitat del set-cents. Però, per què Nobas, un reconegut escultor barceloní del nou-cents, pinta una escena del segle XVIII? I com eren aquestes puntes que s'endevinen a la roba de la protagonista?



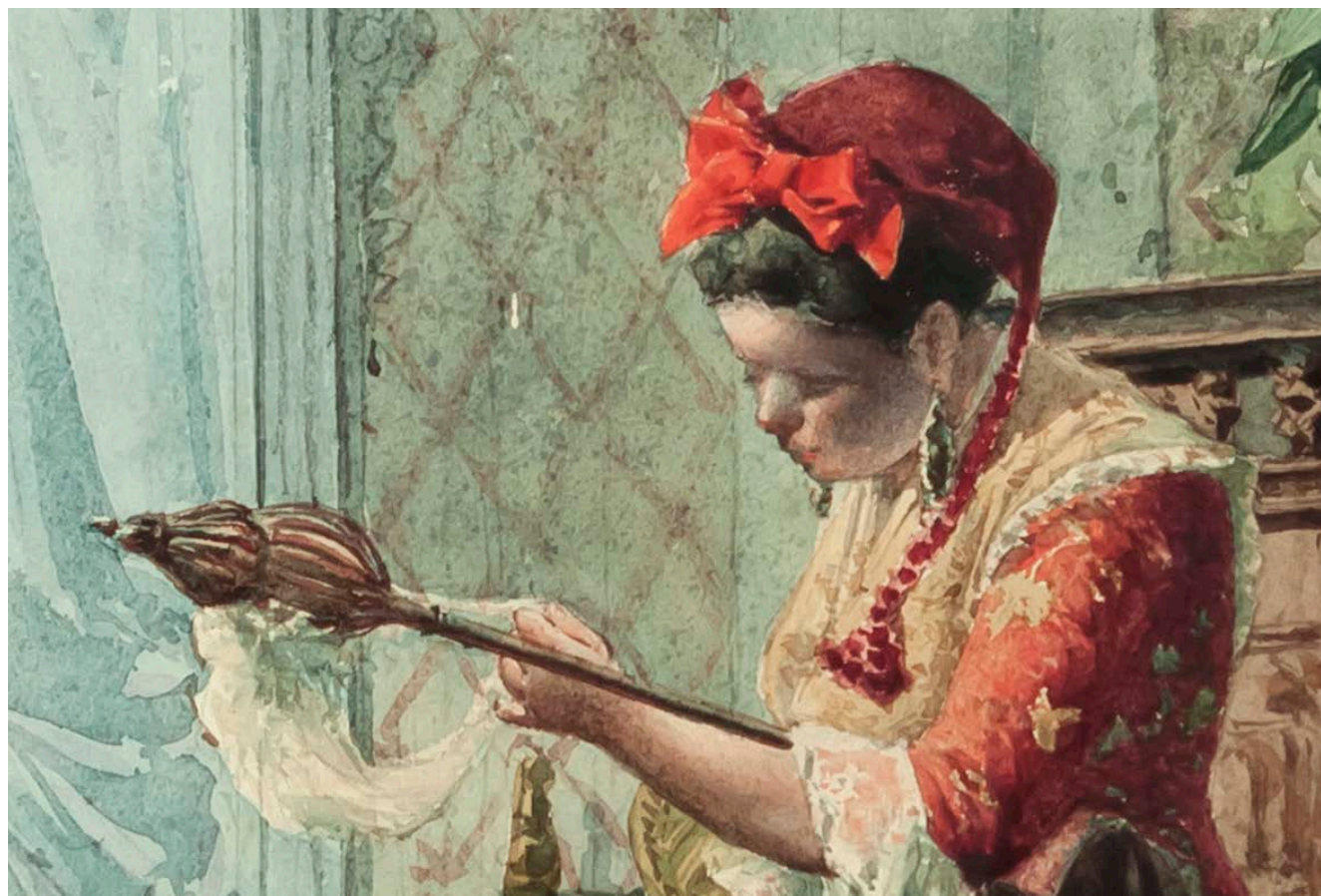
Probablement serà difícil trobar una resposta a la primera pregunta que ens hem fet. Rossend Nobas va viure a la segona meitat del segle XIX. Va ser un reconegut escultor format a la Llotja i mestre ell mateix d'altres escultors ben reconeguts de l'època a l'Escola de Belles Arts de Barcelona. Es diu d'ell que va ser un artista amb tons romàntics però sobretot realista, naturalista, virtuós. Efectivament, si un mira de prop la imatge del *Torero ferit* (MNAC), l'escultura de *Rafael de Casanova* a la Ronda de Sant Pere de Barcelona, el *Retrat d'Elisa Masriera* (MNAC) i les terracotes del *Pagès del Camp de Tarragona* (MNAC) o de la *Pagesa de Lleida* (MNAC) es fixa no només en l'expressió dels cossos, que mostren tota la seva humanitat, sinó també en l'habilitat amb què Nobas retrata cada detall del vestit de tots ells. Potser la feina d'argenter a l'obrador de la família Masriera li va donar ofici per plasmar amb detall puntes i joies en el marbre dels seus busts o per fotografiar amb precisió el xal de la pagesa de Lleida?

Malauradament, aquesta gran destresa no la va practicar a l'aquarel·la que representa *Cambra del segle XVIII* per mostrar-nos amb precisió les puntes de coixí. Intuïm que ho són per la lleugeresa, particularment en el doble volant de les mànigues, de motius florals i una transparència que permet endevinar una punta

de blonda. No és així pel que fa a la punta del baix del davantal ni la de tot volt del mocador, que ben bé podrien ser volants de tela fina, de mussolina de seda o d'organdi. Ni amb el ret vermell del cap. S'endevina un ret fi de seda acabat amb una trena a l'estil del vestit de la classe mitjana del set-cents. Pel davantal blanc, i el fet que porti un fus a la mà, podria semblar que es tracta d'una minyona. No és probable. El davantal és una de les peces més característiques de la indumentària del segle XVIII i la porten tots els vestits, més o menys ric segons l'ocasió o el nivell social. Nobas ens mostra una jove de classe mitjana-alta, amb sivella de plata a les sabates, arracades i una combinació molt a la moda d'estampats a les cretones del vestit. El segle XVIII és el segle de l'explosió del color. Es vesteix segons la moda francesa. Qualsevol innovació arriba a Barcelona en qüestió de dies. A finals de segle, Barcelona ja és una gran exportadora d'*indianes*, robes estampades sobre cotó fi importat d'Amèrica amb motius florals, que originàriament es produïen a l'Índia. L'any 1784 Barcelona té més de vuitanta fàbriques d'*indianes*, dos mil telers i nou mil treballadors.

Una cosa semblant passà amb les puntes al coixí. Es creu que van arribar a Catalunya a través del comerç amb Itàlia des de temps antics. Les puntes italianes

Rossend Nobas i Ballbé. *Cambra del segle XVIII* (detall), c. 1885. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 251.862. Fons d'Art Diputació de Girona.



eren fetes amb agulla, les més riques amb fils metàl·lics, i les duïen els homes. La relació amb Flandes va proporcionar una font d'entrada d'altres tipus de puntes. Aquestes eren més fines, fetes amb fils de lli i de cotó blanc, i s'utilitzaven també en la indumentària femenina, com podem veure en moltes obres d'art de l'època. Ni les venecianes ni les puntes de Flandes no s'han produït mai comercialment a Catalunya. Les famílies benestants les importaven. El que sabem és que, al segle XVIII, les puntes eren un element habitual a moltes cases i d'ús imprescindible a les esglésies.

Les puntes més valorades al nostre entorn immediat, les considerades pròpies, eren les de blonda catalana. Arenys, per la seva tradició marinera, i Barcelona varen ser centres d'una activitat que va florir especialment durant el segle XVIII. En aquell moment, Carles III va alliberar el comerç i la navegació catalana va poder comerciar lliurement, sense la mediació de la Companyia de les Índies, amb el Carib i l'Amèrica del Nord, grans productores de cotó de qualitat. El cotó va facilitar molt la feina de les puntaires i va propiciar l'intercanvi de puntes i mitges elaborades a Catalunya amb cotó americà. Les notícies més concretes de la producció de puntes a Catalunya provenen del llibre de comptes de Joan Clavell (1667), que anotava els metratges de puntes que comprava a les dones que treballaven a casa, i de l'informe de Francisco de Zamora *Diario de los Viajes hechos en Cataluña*, de 1789, on es descriuen activitats puntaires a tota la costa catalana, les puntes que es feien, la quantitat de noies que hi treballaven i el rendiment econòmic amb força detall.

Fragment escultòric

Anvers: *Escut heràldic de don Fadrique Enríquez de Cabrera*

Revers: *Emblema de la Companyia de Jesús*

Text: ALBERT JUÁREZ I DÍAZ

Autoria desconeguda

s. XV - XVI

Marbre

71 x 42 x 12 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 137.022

Fons d'Art Diputació de Girona

A començament de la darrera vintena del segle XV es produí, per conveniència, el matrimoni entre la noble catalana Anna I de Cabrera i Fadrique Enríquez de Velasco, almirall de Castella, membre del Toisó d'Or i gran d'Espanya. Aquest lligam polític es va concebre com un autèntic assumpte d'estat, en què varen prendre part figures rellevants tant del territori català com castellà. Fruit d'aquesta unió, es conserva al Museu d'Art de Girona un fragment de l'escut heràldic, símbol del naixement d'un nou llinatge.



Aquesta peça escultòrica que custodia el Museu d'Art de Girona conté a l'anvers un fragment de l'escut heràldic de Fadrique Enríquez i, al revers, s'hi observa l'emblema de l'ordre dels jesuïtes, que s'estableixen a Girona l'any 1581, a l'església de Sant Martí Sacosta, protegits per la família dels Agullana. L'emblema jesuític consta d'un escut amb una esfera tocada per la creu i flanquejat per les lletres S I (*Societas Iesu*), que es troba dins un *clipeus* amb volutes externes i coronada per una àliga.

L'escut heràldic d'Enríquez està dividit en quatre parts diferenciades, de les quals únicament conservem les dues que configuren el costat dret, així com petits detalls de la part esquerra. A la part superior, es distingeix el detall d'una cabra, símbol de la casa dels Cabrera, i la divisió en *souter* o aspa amb quatre faixes verticals i amb flors de lis a l'interior, que representen la casa Prades. A la part inferior, s'hi observa l'escut de la família Enríquez, conformat per les armes de Castella i Lleó. La bordura exterior de l'escut no és homogènia i els elements varien segons la part que voregen: a l'extrem superior es compten cinc bous, en honor al llinatge matern d'Anna de Cabrera (de Foix Bearn) i, a l'extrem inferior, s'hi observen quatre àncores, que simbolitzen el càrrec d'almirall de Fadrique Enríquez. Pel que fa a l'espai perimetral de l'escut, s'hi aprecia un fragment del cap i part del cos d'un peix. Més a l'exterior, una corona de fulles de roure sostinguda per àngels cantoners tanca la composició. Els àngels (tots possiblement en una mateixa postura) estan actualment erosionats, però podem intuir que abracen la corona. A més, les seves ales, en un relleu més baix, emmarquen l'acabament i el marc exterior del conjunt.

Sense cap mena de dubte, la peça fou l'escut d'armes del quart almirall de Castella don Fadrique Enríquez de Velasco. La família Enríquez fou (per branca bastarda) descendent d'Alfons XI el Cast i una de les figures polítiques més rellevants de la seva època. El casament de Fadrique amb Anna de Cabrera se celebrà a començament dels anys vuitanta del segle XV i es pot concebre com un autèntic negoci d'estat. La mort prematura del germà de la comtessa la convertí en la successora dels títols, entre els quals destaquen el de vescomtessa de Cabrera i de Bas i comtessa de Mòdica i Osona. Ara bé, el 1471, la família Cabrera vivia una situació econòmica i política inestable, ja que va perdre una part important dels seus títols i possessions a causa de la guerra civil catalana. En aquest sentit, la unió d'Anna de Cabrera amb Fadrique Enríquez, en bona mesura, va significar la recuperació d'aquests estats perduts i el naixement del breu llinatge dels Enríquez Cabrera.

El fruit visual i iconogràfic d'aquesta unió és la peça escultòrica que, com hem dit a l'inici, custodia el

Museu d'Art de Girona. D'autor desconegut, segurament l'escut heràldic dels Enríquez Cabrera fos una dovella decorativa creada per identificar un espai concret, com podria ser un habitatge del matrimoni o un espai de culte promocionat. A més, la tipologia respon a les dovelles habituals que encara podem trobar a les façanes de les cases de famílies senyorials. De fet, al convent de Santa Clara, a Medina de Rioseco, poble on descansen les restes d'Enríquez i Anna de Cabrera, existeix una dovella amb un escut amb parts idèntiques al que es conserva al Museu d'Art.

Ambdues peces destaquen pel preciosisme i el detall en els elements de caràcter decoratiu. A l'escut del Museu d'Art això s'observa, per exemple, en la minuciositat amb què s'han esculpit les robes i els rínxols dels àngels cantoners, les escates del peix situat entre l'escut i la corona, o en la profunditat de les fulles que envolten l'escut. En canvi, l'emblema jesuític que es troba al revers de la peça mostra un esculpit senzill i pràctic, sense gaire detallisme. L'execució del revers ens podria fer pensar en una finalitat més identificativa que no pas d'embelliment, fruit de la voluntat de l'ordre de guanyar notorietat en ple procés d'establiment.

Pel que fa a la procedència del nostre escut, és difícil esbrinar quina va ser-ne la ubicació, atès que actualment disposem de molt poca informació sobre les activitats del matrimoni al principat català. No obstant això, el revers de la peça, on s'observa l'emblema de l'ordre dels jesuïtes, ens condueix a pensar que l'escut heràldic dels Enríquez Cabrera es trobava, en un origen, a la ciutat de Girona. Tanmateix, és probable que els jesuïtes reutilitzessin la peça, temps després que els Cabrera perdessin part dels seus títols i possessions. Sabem que pels volts de 1571, el noble Francesc de Montcada i Cardona compra i agrupa els béns de la família Enríquez Cabrera, fet que va significar l'extinció d'aquest llinatge i possiblement de part de la seva memòria visual. Per tant, podem pensar que va existir una proximitat cronològica i geogràfica (no més de cent anys entre l'anvers i el revers i possiblement tot executat a Girona o voltants) que va donar com a resultat, primer, un despreniment de la peça un cop els Enríquez Cabrera perden els béns familiars i, segon, la reutilització de la peça per part dels jesuïtes aprofitant el revers d'un marbre esquinçat, però encara en bon estat.



Reconstrucció hipotètica de l'escut heràldic de don Fadrique Enríquez de Cabrera. Autor: Albert Juárez.

Unitat

Text: LETICIA GARCÍA I MERINO

Maties Palau Ferré

c. 1977

Tinta sobre paper

102 x 72 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 137.658

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

Unitat, del pintor tarragoní Maties Palau Ferré, és un dibuix del segle XX realitzat en tinta sobre paper on predominen dues figures humanes d'estil cubista. L'artista mostra en aquesta obra d'art influències que recorden Picasso, el qual es va interessar per les seves creacions arran d'una exposició realitzada a París.

En aquest dibuix podem veure un home i una dona diferenciats per les traces de color (ell negre, i ella vermell) fusionant-se en una abraçada que els fa observar amb els mateixos ulls des d'una complementarietat sublim. En aquest encaix perfecte, els dos personatges transformen el seu espai individual per convertir-lo en un de sol unificat. En harmonia i equilibri entre ambdós. Quelcom que ens porta a pensar en el nostre moment present en el fet que la igualtat entre sexes ha estat i és una lluita per a moltes i molts de nosaltres arreu del món.





Maties Palau Ferré, *Unitat* (detall), c. 1977. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 137.658. Dipòsit Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art.

Partint d'aquesta premissa, caldria definir que en néixer, i generalment a partir de l'observació dels òrgans genitals externs, es determina el sexe dels nadons: o bé mascle o bé femella. Acotant la nostra visió al binomi home-dona, que marca des de ben bé l'inici de la vida, o abans de trencar l'ou, la impossibilitat de la diversitat sexual. A més a més, automàticament a aquests sexes masculí-femení els assignem un gènere, nen o nena, tot i saber que el gènere és una construcció social que condiciona àmpliament la vida de les persones i, que des d'una concepció heteronormativa, segons el gènere assignat, s'esperaran uns comportaments, actituds, gustos i patrons diferents, tot i que sovint complementaris entre si.

Totes i tots sabem que la realitat ens fa trontollar que l'esquema sigui tan senzill. La majoria de persones no encaixen en aquests dualismes i presenten vivències i realitats que ens conviden a ampliar la mirada. L'actual sistema patriarcal ha basat els seus fonaments en aquestes definicions però sens dubte, per a una major igualtat d'oportunitats entre les persones, sobretot a les institucions de caire socialitzador com les escoles i els instituts, s'han d'atendre les diversitats sexuals i afectives,

potenciant una mirada integradora i respectuosa en què els valors humans estiguin per sobre del nostre sentiment de pertinença a un gènere determinat.

Trencant la idea que les imatges creades per artistes d'altres èpoques perpetuen una manera de pensar estereotipada, pròpiament androcèntrica, des del pensament crític, l'obra *Unitat* pot fins i tot fer-nos qüestionar la idea de si l'home és un home i la dona és una dona, desestabilitzant el binomi normal-anormal. Plantejant un joc del qui és qui per començar a abandonar els prejudicis sexistes. D'aquesta manera, acompanyaríem la mirada a l'interior de cadascuna i cadascú de nosaltres desistint del desig de trobar una certesa definitiva pel que fa a la identitat sexual, que no és res més que rebutjar la manera correcta de ser en la nostra societat.

Identificant-los com a individus, havent revisat els nostres propis límits i realitzant una mirada subversiva i fora del discurs comú al voltant de l'obra d'art, podem sentir la màgia de Palau Ferré, que ens fa participar d'un desig instintiu molt intens en què tothom vol unir-se entre si, sigui quina sigui la seva identitat sexual i afectiva. És una sensació de la qual no podem fugir,

una fusió que ningú vol quedar-se sense experimentar. A través d'un pensament divergent, allunyant-nos de la unanimitat, l'obra de Ferré ara desencryptada, sembla encara més profunda en la seva senzillesa. Ens ofereix l'oportunitat de relativitzar les diferents interpretacions sobre la identitat sexual i afectiva.

Aleshores, quina és la nostra capacitat de transgredir el concepte d'identitat sexual? Hi ha persones que explorant-se s'han volgut definir a si mateixes com són els transgènere. Aquelles persones que se senten del gènere contrari al que li va ser atribuït en néixer per la seva anatomia o que no s'identifiquen ni amb una dona ni amb un home tal com aquests gèneres s'expressen socialment. Per tant, aquestes persones trenquen totalment amb la dualitat mascle-femella i amb els rols de gènere. A més, moltes no volen ser etiquetades en cap categoria sexual ni afectiva perquè creuen en la plasticitat de la naturalesa sexual humana i en la fluïdesa del gènere.

Com que plantegen una desestabilització total de la idea d'identitat, sovint s'ha dit que la persona transgènere es troba en transició, és a dir, en un procés pel qual la persona passa de viure amb el gènere assignat a viure amb el gènere sentit. Això no és així: les persones transgènere accepten la seva identitat sexual i de gènere, i tan sols algunes decideixen canviar de sexe.

La virtuositat de viure en una societat heteronormativa acceptant la teva naturalesa sexual i afectiva subtilment ens recorda, com l'obra de Palau Ferré, que tenim una necessitat d'unió entre nosaltres, que ens trobem transitant per diferents sensacions i emocions en què es fa palesa la importància de les relacions en societat i erupciona el sentiment, que totes i tots tenim latent dins nostre, de fusió oceànica per formar part de la *Unitat*.



Maties Palau Ferré, *Unitat* (detall), c. 1977. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 137.658. Dipòsit Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art.

Marine

Text: LETICIA MARTÍN I SÁNCHEZ

Georges Braque

1959

Litografia sobre paper

37,5 cm x 42,5 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 134.875

Fons d'Art Diputació de Girona

Aquesta litografia ens permet parlar d'un Braque diferent al pintor sovint situat a les espatlles de Picasso. Un Braque més desconegut però, tal vegada, més sòlid que aquella figura d'artista que cocrea, que existeix sempre en relació amb l'altre.

Admetem d'entrada que aquesta és una obra menor de l'artista francès. Una obra tardana feta quan Braque, afligit per malalties arrossegades al llarg dels anys, no es podia permetre d'acceptar encàrrecs de gran escala i tot i així va continuar fent petites pintures i litografies al seu taller de Varengeville-sur-Mer. Tanmateix, és a través d'aquesta obra i del conjunt d'obres menors d'un artista que podem deixar de parlar de genis (un mot que caldria eliminar del vocabulari artístic) i podem començar a parlar d'homes i dones que emergeixen com illes però que, com aquestes, ho fan sempre lligats, en connexió amb un entorn, una història, un context, una base material molt més sòlida que cap llenç o cap bloc de marbre.



© Georges Braque, VEGAP, Girona, 2019.

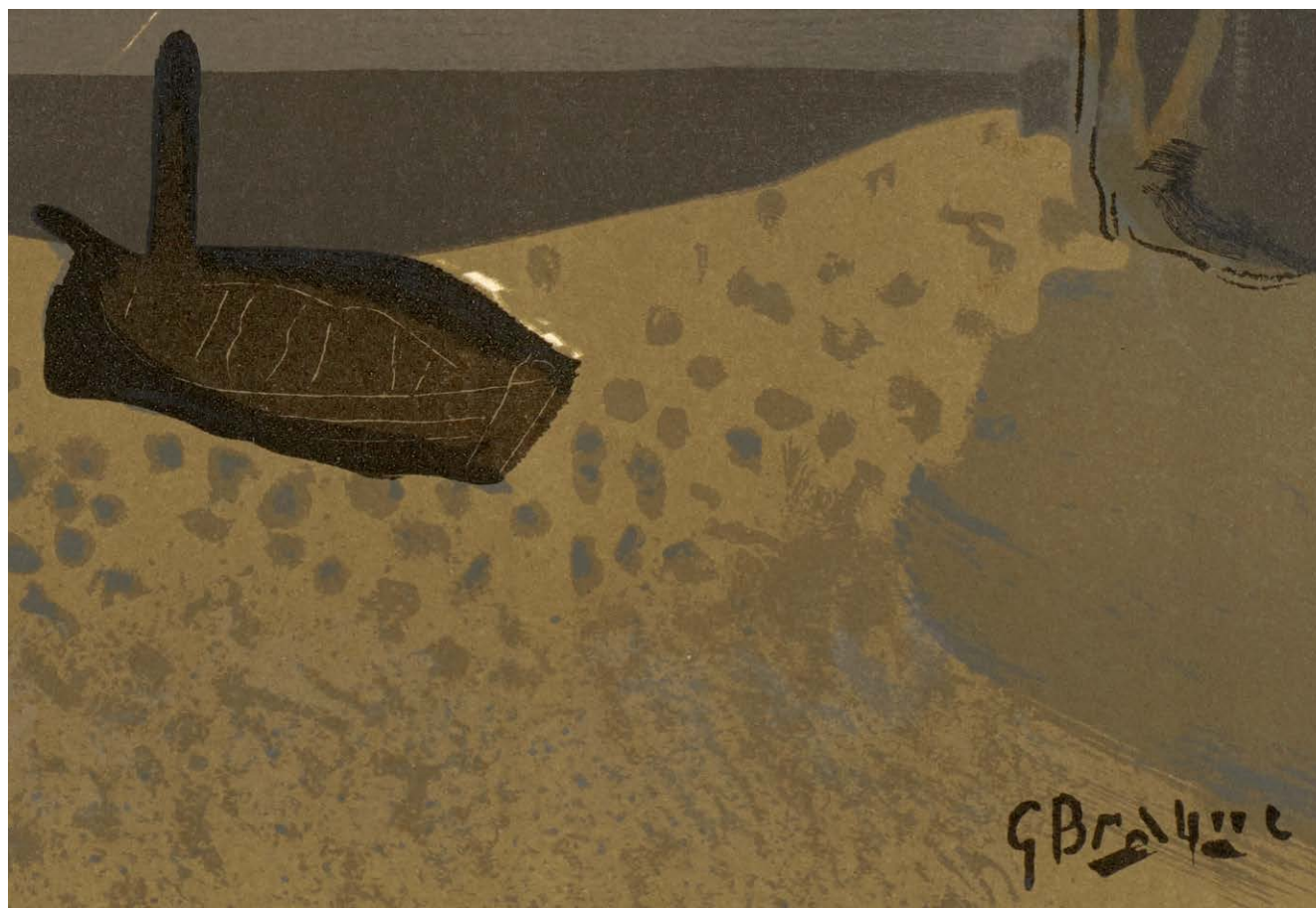
Braque és l'artista que mai va voler deixar de ser un artesà. Braque és el contemporani que mai va voler perdre el lligam amb la natura. Les seves obres menors el construeixen com a artista tant o més que les seves grans creacions, car Braque no creava a partir d'idees sinó en materials, i sobretot l'únic mètode que mai va utilitzar amb l'objectiu d'arribar a la bellesa (mot també que caldria prendre en consideració i posar en dubte constantment) fou la repetició. L'artista retorna al mateix tema una i altra vegada, al mateix objecte, pinta totes les barques, tots els penya-segats, totes les platges per trobar la barca, el penya-segat i la platja.

L'artista, com hem dit, fou també un artesà. Amb el pare va aprendre el negoci familiar: la pintura de parets. No és difícil, doncs, imaginar un Braque que prepara els seus propis colors al llarg de tota la seva carrera artística, que tria cada material amb una cura extrema. Un artista-artesà, disciplinat i sobri que comença a concebre una obra com qui construeix una casa, pensant sempre en els fonaments. Un artista-artesà que va dedicar part de la seva obra al gènere del paisatge i que, lluny de concebre'l com un gènere menor (de nou aquesta mania humana de jerarquitzar la vida i, en conseqüència, l'art), el pensà com un

gènere ple de possibles. Perquè els paisatges simples conviden a la creació i a la concreció d'un estil. El gènere és un límit i el límit mateix convida a l'aprofundiment. El progrés, dirà l'artista, no consisteix a estendre les pròpies limitacions, sinó a conèixer-les millor.¹

Serà el pare també qui el conduirà vers la mar quan el 1890 traslladà tota la família a Le Havre. Aquesta litografia parla de l'artesà, de l'objecte, del paisatge però sobretot parla d'un home profundament enamorat del mar. El mar com a confí del món, com a espai de canvi amb ports, molls i naus que van i venen però també com l'espai de permanència que esdevenen les platges sovint solitàries dels mars del nord. Amb la seva dona van planejar d'adquirir una propietat a la Costa Blava, però el projecte no es va dur a terme. La llum del Mediterrani és massa forta per a un artista, pensà llavors Marcelle Braque (dones que cal sempre posar en relleu, dones que van passar la vida al costat dels artistes, prenent part de les seves cures i sense les quals avui en dia no podríem ni parlar de genis, perquè cap d'ells no hauria sobreviscut). Fou Paul Nelsons, qui convidant la parella a l'alta Normandia, va mostrar a Braque el lloc on l'artista s'instal·laria la meitat de l'any fins al final de la seva vida: Varengeville-sur-Mer,

Georges Braque, *Marine* (detall), 1959. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 134.875. Fons d'Art Diputació de Girona. © Georges Braque, VEGAP, Girona, 2019.



localització indiscutible de la litografia que aquí ens ocupa. A partir de 1929, Braque es trobarà de nou en íntima comunió amb el mar nòrdic que havia abandonat a la seva joventut, un paisatge on els penya-segats de vasta superfície donaven una llum difusa que canviava constantment amb el moviment dels núvols.

Per entendre aquesta litografia, cal veure les imatges d'arxiu que es conserven de l'artista passejant amunt i avall amb el cap cobert per una gorra i el bastó en moviment entre les mans; cal escoltar els habitants de Varengeville parlar del personatge discret, quasi misteriós, del passejant, del ciclista, de l'home silenciós de mirada intensa.

A l'entrada d'una de les gorges que limiten la terra de Varengeville es pot llegir en un cartell la prohibició d'aparcament «sauf pêcheurs, artistes peintres, cineastes professionnels». Braque busca la solitud i la permanència, pinta les barques sense presència humana molt sovint, com és el cas, abandonades sobre els còdols de la platja al peu dels grans penya-segats davant un cel tempestuós.²

La paleta de colors de la litografia pertany a Varengeville però també a Braque, un pintor que sempre es va decantar per una gamma certament sobria, on blaus i marrons predominaran al llarg de la seva carrera. A Varengeville reprendrà els paisatges que havia abandonat durant un període de més de deu anys. En aquell poble que tant apel·la a la seva infància, el pintor, d'alguna manera, es retrobà.

Braque arriba el 1959 a aquesta litografia menor anomenada *Marine* amb tota la càrrega que representen més de cinquanta anys dedicats a la pintura. No calen discursos pomposos per transformar en obra mestra cada petit assaig creatiu d'un artista. Caldria tal vegada parar de parlar d'obres mestres i simplement provar de veure què hi ha darrere cada llenç de manera menys jeràrquica. I no cal tampoc rebutjar allò que anomenem obres menors, perquè formen part de l'arxiu, de la configuració estel·lar de la poètica d'un artista.

En aquesta litografia veiem l'artista que va buscar sempre un moviment centrípet en les seves obres, un absolut que s'apropa al centre, que no fuig cap a l'infinit amb paisatges difuminats. Un mestre amb un gran sentit intern de l'ordre, capaç de donar un sentit de permanència a les imatges més casuals. Un home que mai va pretendre copiar la natura però que mai va voler tampoc abandonar-la, que simplement desitjà posar-s'hi en comunió per després crear a partir de les formes que aquesta li oferia. I comprovem com el veritable tema del quadre no és el mar, no és la platja, sinó la relació entre cada objecte. La bellesa, per l'artista, es troba en aquesta relació. Ell pensa en formes

i colors, i l'objecte esdevé una voluntat, un objectiu poètic. En aquesta platja, Braque hi posa totes les platges que ha viscut i ha pintat al llarg de la seva vida i el resultat és simple perquè l'objectiu és l'absolut, que mai pot ser massa complicat ni massa detallat perquè deixaria de ser absolut i passaria a ser concret.

Hi ha també, però, molta emoció. Braque fou un personatge sobri i disciplinat que donà, tanmateix, als seus objectes un enorme sentiment sense el qual l'artista no podia concebre el fet pictòric. «L'època de la impregnació és la joventut», dirà cap al final de la seva vida. «Em trobo avui dia pintant les aspiracions més anònimes dels meus inicis, coses que em van tocar en un moment donat sense que jo me n'adonés i que des de llavors m'han perseguit fins a aquesta realització final».³

Bibliografia

1. HOPE, Henry. *George Braque. The Museum of Modern Art in collaboration with the Cleveland Museum of Art*. Nova York, 1949, pàg. 146. «Progress in art does not consist in extending one's limitations, but in knowing them better».

2. «À Varengeville, l'amour Braque». *Le Figaro*, 2013 [online]. Disponible a: <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2013/09/06/03015-20130906ARTFIG00449--varengeville-l-amour-braque.php> [Accés: 15 de setembre de 2018].

3. HOPE, Henry. *George Braque. The Museum of Modern Art in collaboration with the Cleveland Museum of Art*. Nova York, 1949, pàg. 146. «The age of impregnation is early youth. I find that I am painting today the most anonymous aspirations of my beginning, things that touched me at the time without my being aware of it and which have since pursued me until this final realization».

Retrat de dama

Text: JUAN CARLOS BEJARANO I VEIGA

Victorià Codina i Langlin

1909

Oli sobre tela

100,5 x 76,5 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 130.763

Fons d'Art Diputació de Girona

Dins la producció de Victorià Codina i Langlin, el retrat fou un gènere important, que conreà des del començament. Malauradament, avui dia es conserven poques peces o ens manca informació per considerar-les com a tals; vet aquí la rellevància d'aquest quadre. Malgrat desconèixer la procedència i la model representada, fou pintat al final de la seva vida, probablement a Londres, ciutat on residia des de 1877. La seva plena integració a la capital britànica li va permetre aconseguir una sèrie de bons contactes i clients (arquitectes, burgesos i aristòcrates, espanyols residents a Londres, maçons...), alguns dels quals acabaria retratant.





Victorià Codina i Langlin, *Retrat de dama* (detall), 1909. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 130.763. Fons d'Art Diputació de Girona.

Entre els artistes més fascinants de la Catalunya del vuit-cents hi figura Victorià Codina i Langlin (Barcelona, 2 de febrer de 1844-Londres, 11 de febrer de 1911), nom desconegut que amaga una personalitat polifacètica i de carrera singular, pendent encara de ser estudiat amb profunditat. El fet més recordat de la seva vida és que fou el primer artista espanyol que visqué més temps a Londres (tot avantposant aquesta ciutat a Roma i París, més de moda a l'època) i el que millor s'adaptà a la seva escena artística.

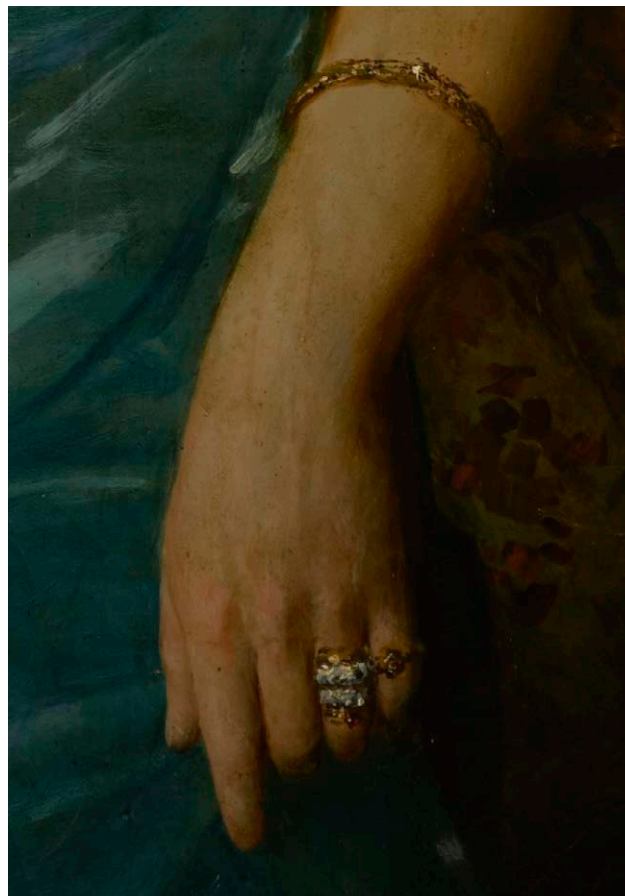
Format inicialment com a escultor, amb el temps s'imposà la seva faceta com a pintor, com en el cas del seu col·lega Antoni Fabrès. Fou gairebé un autodidacta que aconseguí dominar-ne els secrets gràcies a una sòlida formació en dibuix rebuda a la Llotja (1858-1866) i al seu sentit del color per les lliçons rebudes a l'Acadèmia Chigi a Roma durant els anys en què hi fou pensionat (1866-1868). Això li permeté d'enfrontar-se a tècniques diverses (oli, aquarel·la) i formats. Va arribar a ser un mestre en la pintura decorativa i de grans mides, amb la qual aconseguí fama i diners. Igualment conreà el quadre de cavallet, com paisatges, però sobretot escenes de gènere. Sembla, però, que el seu altre gran tema fou el retrat.

El seu primer acostament a aquest gènere arribà des de l'escultura. De fet, la seva primera obra important fou una estàtua sedent del pintor Antoni Viladomat, que donà a conèixer a la seva primera exposició a Barcelona el 1866 (acompanyat de dos retrats més). D'aleshores ençà, s'hi dedicà de manera constant. A més dels primers bustos de familiars (el seu oncle Jaume Codina), durant els deu anys que visqué a París (1868-1877) va rebre encàrrecs que l'obligaren a enfrontar-se a modalitats dispars, a les quals va saber adaptar-se amb gran fortuna gràcies a la seva dedicació i virtuosisme. Així, executà retrats de galeria (el professor Théodore Toussenet), infantils (els fills d'Alexandre Dumas fill o el del diputat Roger Marvaise), femenins (esposa del Dr. Mascaró, Madame A. F.) o, fins i tot, funeraris (estàtua jacent del tenor Ambrogio Volpini, al cementiri de Père Lachaise).

Fou precisament a París, durant el setge de 1871, quan Codina experimentà el seu gir cap a la pintura, motivat probablement per qüestions econòmiques. Davant la bona rebuda que tingueren les primeres peces que hi exposà públicament, s'hi acabà dedicant. Probablement fou llavors quan executà els primers retrats pictòrics.

A partir de 1877, Codina s'establí definitivament a Londres. La creació d'una acadèmia pròpia d'art fou fonamental en aquesta decisió, car això li permeté d'entrar en contacte amb arquitectes que li encarregaren nombrosos projectes decoratius per a teatres, hotels, palaus i esglésies. Vet aquí la raó principal de la seva dedicació a aquesta mena de pintura. Tanmateix, pintà aleshores efígies com la de Mr. Woods. Cal pensar que, a més d'aquests arquitectes, el seu cercle social devia ser ampli, ja que pertanyia a la maçoneria britànica i coneixia alguns dels noms més il·lustres de la *high class* britànica (els Rothschild, Lady Somerset, el duc de Fife, el de Richmond, etc.). Cal imaginar, doncs, que alguns d'ells i d'altres van ser retratats per Codina.

Malauradament, avui se li coneixen molt pocs retrats pictòrics: podem recordar un possible autoretrat o el *Retrat d'un cavaller espanyol*, a més d'altres peces ambigües entre el retrat i la pintura de gènere (models, tipus populars...), entre les quals podríem destacar *Àvia amb la seva néta*, executat vers el mateix moment que el nostre quadre. Així, doncs, aquest *Retrat de dama* resulta una obra excepcional (malgrat ser d'època tardana), car ens demostra la seva vàlua en aquest terreny i segurament és molt representativa del seu *savoir faire*: tractament acurat i acadèmic de dibuix i color a favor d'una representació agradable del seu model, en què més que el factor psicològic li interessa recrear-se en les qualitats tàctils i visuals de teixits, joies, pentinat i *atrezzo*. La importància que dona a la recreació de l'entorn connecta amb les seves escenes d'interiors, però sobretot amb el seu gran sentit decoratiu per als edificis on treballà.



Victorià Codina i Langlin, *Retrat de dama* (detall), 1909. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 130.763. Fons d'Art Diputació de Girona.

Home de Sant Domènec

Text: NARCÍS SOLER I MASFERRER

Autoria desconeguda

s. XVII

Pedra calcària

171 x 57 x 33 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 1707

Fons d'Art Diputació de Girona

Una de les peces més enigmàtiques que exposa el Museu d'Art és l'escultura anomenada *Home de Sant Domènec*. Es tracta d'una estàtua de pedra calcària arenosa, de color blanquinós, amb la part de darrere no totalment esculpida, cosa que ens indica que estava destinada a anar encastada. Segurament quan va ser arrencada va perdre els peus, que actualment li falten.

L'escultura no es distingeix pel seu art, que és una mica matusser, però crida l'atenció per l'originalitat de la figura dins l'escultura gironina d'edat medieval i moderna. Representa un home dempeus, de mida natural, una mica decantat cap a l'esquerra, despullat, de cames fortes i musculades, amb una cabellera i barba que li arriben quasi a la cintura i que el fan més vell del que la resta del cos indica. Porta el sexe cobert pel que sembla una fulla de figuera i el cap, amb un turbant acabat amb un casquet, cosa que li dona un aire oriental. A la cintura s'hi veu enroscada una mena de serp, nuada sobre el ventre.

A la mà dreta sosté un objecte allargat, mal conservat, potser una espasa, un pal o una porra. A l'esquerra aguanta un escut que té a dalt un barret pastoral del qual baixen uns cordons amb borles, fet que ens indica que pertany a una dignitat eclesiàstica. Al mig de l'escut hi ha una àguila amb les ales desplegadas i el cap que mira a l'esquerra de l'espectador.



Enric Claudi Girbal va ser el primer que se'n va ocupar en un article sobre refranys típics de Girona, un dels quals resa: «S'ha quedat com l'home de Sant Domíng». ¹ Girbal ja indica que es referia a una estàtua del convent de Predicadors. Interpreta que la dita es refereix a l'actitud de quedar-se estàtic i bocabadat quan et trobes o t'assabentes d'un fet sorprenent.

El 1878 el mateix Girbal en fa un estudi més complet i la data a finals del segle XV o començament del XVI. ² Ens explica que abans de la desamortització l'estàtua estava adossada al peu de l'escala interior del convent i al costat de la porteria. Girbal compara la seva popularitat entre els gironins amb la que van tenir el Gran Desdejunador a París o en Pasquí a Roma, escultures de personatges als quals feien referència els pamflets burlescos o de protesta. Creia que podia representar l'heretgia o un heretge concret, com Pere Duran de Baldach, cremat a Girona el 1321, o bé Fra Domènec Ferrer d'Àquila, per l'àguila de l'escut. Argumentava també que podia fer referència a una heretgia del segle II, la dels adamites, que practicaven el nudisme que veu reflectit en el nostre home, una heretgia que va renéixer el segle XV a Bohèmia.

Més recentment Pep Vila (2014) s'ha tornat a ocupar d'aquesta peça. ³ Afegeix a la locució esmentada per Girbal una altra que nosaltres també hem sentit i que no necessita explicació: «Ets més lleig que l'home de Sant Domíng». També proposa noves hipòtesis: es podria tractar d'un frare dominic degradat i expulsat, figurat al peu de l'escala com a avís als novicis; la serp podria indicar que el personatge fou turmentat per la luxúria o per les faltes comeses contra els vots; l'escut podria ser d'un dignatari caigut en desgràcia. Esmenta més figures com les que havia aportat Girbal, també estrafetes i que cridaven l'atenció: Sant Joan lo Geperut a l'església de Sant Joan de Perpinyà i Gobbo di Rialto a Venècia.

El cas és que l'àguila de l'escut és molt especial, amb el coll llarg, l'orella marcada, les ales curtes i desplegadas, les plomes agrupades en plumalls que fan un arc i apunten cap amunt i les cuixes ben visibles. Aquesta au es correspon amb les armes dels Arévalo usades pel bisbe de Girona Francisco Arévalo de Zuazo.

Hi ha uns altres escuts a Sant Domènec que presenten una àguila semblant, tots al sector de l'antiga porteria i de l'angle nord-oest del claustre. Dos d'aquests escuts, molt grans i situats a la llinda de dues portes, estan quartejats, perquè hi ha les armes dels Arévalo i dels Zuazo. En un altre situat a la llinda sobre l'escala que menava al segon pis del claustre hi ha una àguila, sola, idèntica a la de l'escut i a les del primer i tercer quaters dels dos escuts grans esmentats.

L'entrada al monestir es feia des del capdamunt de l'escalinata exterior que surt de la plaça de Sant Domènec, o sigui des de l'esplanada que hi ha davant de l'església, per una porta adovellada encara existent. A la primera sala hi havia d'haver la porteria. Una escala avui desapareguda, substituïda recentment per una de moderna, pujava a una sala superior que s'obria a la primera planta del claustre per una porta amb un escut quartejat del bisbe a la llinda. Des d'aquí, una altra escala balustrada, de la qual queden força restes, conduïa al segon pis del claustre, des d'on, per una altra porta amb el mateix escut quartejat a la llinda, es podia accedir al cor de l'església del convent. En una llinda sobre l'escala es pot veure una altra vegada l'àguila dels Arévalo, sola com a l'escut del nostre home. És al peu de la primera d'aquestes escales, en començar la barana i al costat de la porteria, on havia estat situat l'*Home de Sant Domènec*. En aquesta zona hi ha, doncs, ben pròxims quatre blasons amb l'àguila, els dos que s'hi conserven quartejats, i les dues àguiles soles, la de la llinda de l'escala i la de l'escut de l'*Home de Sant Domènec*. Ens indiquen que Francisco Arévalo de Zuazo va costejar obres en aquesta part del convent, i amb aquestes obres la nostra estàtua.

Home de Sant Domènec (detall), segle XVII. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 1707. Fons d'Art Diputació de Girona.



Segurament també va pagar el claustre superior, d'estil renaixentista, les columnes dòriques del qual van ser encarregades el 1610 al mestre d'obres Josep Ferrer, que també dirigia les obres de la catedral.⁴

Francisco Arévalo de Zuazo, nascut a Segòvia, fou nomenat bisbe de Girona el 21 d'agost de 1598. Morí accidentalment en una visita pastoral al Maresme el 1611. A. Merino i J. de la Canal, a *l'Espanya Sagrada* destaquen sobretot la seva tasca pastoral.⁵ També desplegà una gran activitat constructiva. A la catedral impulsà l'obra del campanar i d'un nou tram de la nau, i començà una escala d'accés a la porta principal que no tirà endavant i fou desfeta per fer l'actual. A la Bisbal d'Empordà va fer construir el pont vell (1606). Tant al palau episcopal de Girona com al de la Bisbal hi ha escuts que assenyalen la seva activitat.

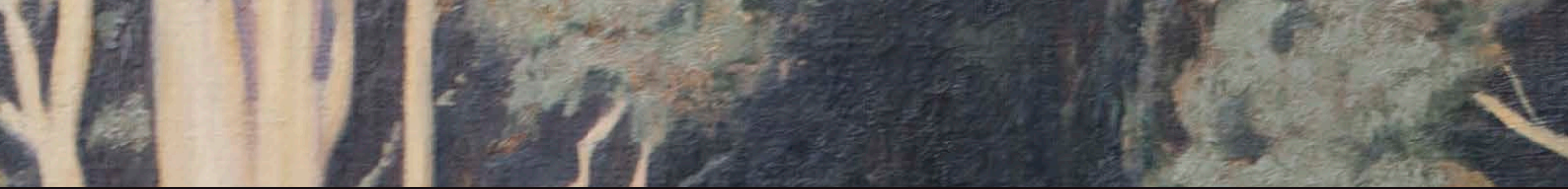
Pel que fa a la variabilitat dels escuts, tant feia servir el dels Arévalo, l'àguila d'or en camp de sinople que és a l'escut de l'*Home de Sant Domènec* i d'altres del palau de la Bisbal, com el dels Zuazo, amb llops i faixes, com al palau episcopal de Girona, o una combinació de tots dos, al claustre de Sant Domènec i als palaus episcopals de Girona i de la Bisbal.

Per tant, hem de datar l'*Home de Sant Domènec* en el mandat del bisbe Arévalo de Zuazo (1598-1611). L'estàtua presentava l'escut que informava qui havia estat el benefactor que havia fet fer l'escala que presidia i on estava encastada. Aquesta era la seva funció principal. El fet de figurar homes salvatges, primitius o de terres llunyanes a les entrades és potser rar a Catalunya, però és habitual arreu d'Europa. Recordo ara les dues figures que presideixen una de les portes exteriors de la catedral d'Àvila, o les moltes portes monumentals de cases a Praga i altres ciutats del centre d'Europa, protegides per figures musculades i exòtiques. També és freqüent que aquestes figuren facin el paper de mantenidor o *tenant* (en francès, la figura humana que presenta un escut). Potser un dels casos més espectaculars és el dels grans escuts de la capella del conestable de Castella a la catedral de Burgos, presentats per cavallers, però també per homes salvatges i feréstecs.

Ara bé, el significat concret de la nuesa de la figura amb el seu capell i la serp enroscada, si va més enllà de voler representar un home salvatge, se m'escapa. Podria ser una personificació de l'heretgia que combatien els dominicans, i que presenta l'escut de qui havia estat inquisidor del Principat i benefactor del monestir? Potser ens vol dir que les creences paganes simbolitzades per la nuesa i els cabells llargs, les musulmanes indicades pel turbant, i les passions i vicis simbolitzats per la serp acaben vençudes per la fe catòlica representada pel bisbe i inquisidor de qui porten l'estendard.

Bibliografia

1. GIRBAL, Enrique Claudio. «Refranes y modismos locales (Conclusión)». *Revista de Gerona*, I, setembre de 1877, pàg. 369.
2. GIRBAL, Enrique Claudio. «Estudios arqueológicos (L'home de Sant Domingo)». *Revista de Gerona*, II, 1878, pàg. 337-345.
3. VILA, Pep. «L'home de Sant Domingo». *Gironès*, 01, 2014, pàg. 84-85.
4. BOSCH BALLBONA, Joan; MIRALPEIX VILAMALA, Francesc. *El convent de Sant Domènec a l'època moderna. Universitat de Girona: Història, arquitectura i patrimoni*. Girona: Brau edicions, Universitat de Girona, 2011, pàg. 170-1211.
5. MERINO, Antolín; de la CANAL, José. *De la Santa Iglesia de Gerona en su estado moderno. España Sagrada*, tom XLIV, Tractat LXXXII. Madrid: imprenta de D. José del Collado, 1826.



www.museuart.com

12 mesos, 12 obres és una compilació dels comentaris d'obres seleccionades el 2018 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.

