

Museu d'Art de Girona. 2025

12 | **12**
mesos | obres

md'A Museu d'Art
de Girona

 Generalitat
de Catalunya



Museu d'Art de Girona. 2025
12 MESOS | 12 OBRES

PUBLICACIÓ

Edició i producció

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

Direcció

Carme Clusellas Pagès

Coordinació

Enric Leemans Noguer
Antoni Monturiol Sanés
Cristina Ribot Bayé

Autors dels textos

Aina Castillo Trèmols
Lluïsa Faxedas Brujats
Enric Leemans Noguer
Guillem Masalles Arnavat
Joan Bosch Ballbona
Jaume Fàbrega Colom
Sergio Walter Sabini Celio
David Santaeulària Serra
Lluís Bassat Coen
Pilar Giró Roman
Immaculada Lorés Otzet
Julià Guillamon Mota

Assessorament lingüístic

Anna Asperó

Disseny gràfic

La Fonda Gràfica
Agència Karmina

Autors de les fotografies

© Museu Nacional d'Art de Catalunya,
Barcelona, 2025
© Museo Nacional del Prado, Madrid
© Rafel Bosch

12 mesos, 12 obres

DL: GI 1374-2021

ISSN: 2938-1649



L'ús dels continguts d'aquesta obra està subjecte a una llicència de Reconeixement – No Comercial – Sense Obra Derivada (by-nc-nd) de Creative Commons. Se'n permet la reproducció, distribució i comunicació pública sempre i quan no sigui per a usos lucratiu 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>

Hermann von Kaulbach. *Àngel de la guarda* (detall), c. 1880. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 134.834. Fons d'Art Diputació de Girona.

MUSEU D'ART DE GIRONA

Direcció

Carme Clusellas

Equip tècnic

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

Administració

Cristina Fernández, Ana Raya

Documentació i arxiu

Núria Ferrer, Enric Leemans

Manteniment

Josep Clusellas, Josep Sau

Servei d'atenció al públic

Mar Caulas, Teresa Herms, Mireia Llosas, Laia Martín, Júlia Merino, Jordi Oliver, Pilar Ramírez, Pere Romans

Comunicació

Laura Bohigas (Puntdefuga, gestió cultural)

Activitats i educació

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

Personal en pràctiques

Alba Sifre

Museu d'Art de Girona

Pujada de la Catedral, 12

17004 Girona

Tel. (+34) 972 20 38 34

www.museuart.cat

Museu d'Art de Girona. 2025

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

ÍNDEX

| | |
|--|----|
| Presentació | |
| CARME CLUSELLAS PAGÈS | 11 |
| Gener | |
| <i>Arlequí</i> . Emília Xargay Pous | 12 |
| Text: AINA CASTILLO TRÈMOLS | |
| Febrer | |
| <i>Si jo pogués</i> . Ana Manel·la Llinàs | 16 |
| Text: LLUÍSA FAXEDAS BRUJATS | |
| Març | |
| <i>Port de mer au coucher du soleil</i> , còpia de l'obra <i>Porto con Villa Medici</i> . | 20 |
| Autor desconegut | |
| Text: ENRIC LEEMANS NOGUER | |
| Abril | |
| <i>Pica d'ablucions</i> | 24 |
| Text: GUILLEM MASALLES ARNAVAT | |
| Maig | |
| <i>Nativitat</i> . Pseudo-Joan de Borgonya (atribuït) | 28 |
| Text: JOAN BOSCH BALLBONA | |
| Juny | |
| <i>Àngel de la guarda</i> . Herman von Kaulbach | 32 |
| Text: JAUME FÀBREGA COLOM | |
| Juliol | |
| Recollidor de mel (procedent de les voltes de Can Falló) | 36 |
| Text: SERGIO WALTER SABINI CELIO | |
| Agost | |
| <i>Wonders</i> . Carles Congost Feliu | 40 |
| Text: DAVID SANTAELÀRIA SERRA | |
| Setembre | |
| <i>Pedres i blanc</i> . Josep Guinovart Bertran | 44 |
| Text: LLUÍS BASSAT COEN | |
| Octubre | |
| <i>Injusta mutilació de Bascaña</i> . Modest Cuixart Tàpies | 48 |
| Text: PILAR GIRÓ ROMAN | |
| Novembre | |
| <i>Mare de Déu amb el Nen i Sant Josep de Breda</i> . Autor desconegut | 52 |
| Text: IMMACULADA LORÉS OTZET | |
| Desembre | |
| <i>Com és la carn, guanyat el goig, d'inerta...</i> (Cinc poemes, cinc aiguaforts, primer recull). Roser Bru Llop / Miquel Plana Corcó / Josep Vicenç Foix Mas | 56 |
| Text: JULIÀ GUILLAMON MOTA | |

Presentació

De nou, com cada any, enceto les pàgines d'aquest recull d'estudis de diverses obres del fons del Museu d'Art de Girona. Una edició que relliga les fitxes mensuals que, amb el nom genèric d'*Un mes, una obra*, es presenten per acompanyar l'obra triada físicament a les sales i en format digital. Cada mes una obra diferent, seleccionada pel conservador del Museu d'Art, Antoni Monturiol, segons criteris diversos, entre els quals destaca l'associació amb l'autor de l'estudi.

El projecte, amb més de quinze anys de recorregut, té la virtut, en molt casos, de fer aflorar obres i objectes que no estan en exposició habitualment. També la d'oferir lectures diverses, i no sempre des de la història de l'art, de les obres seleccionades. Sense oblidar la possibilitat de reivindicar la diversitat de cronologies, obres i estils dels fons del Museu.

Com que cada any la selecció de les dotze obres és diferent, el recull final —el que presentem ara en format paper— també pren una orientació heterogènia pel que fa a les tipologies d'obres o la seva cronologia. La collita d'enguany ens ha portat una compilació en què la majoria d'obres són pintures o obres d'art, si bé de temàtiques i moments ben diversos i allunyats en el temps. I no sols és singular la diversitat d'obres, sinó també d'autors i enfocaments de cadascun dels articles. Us en faig un primer tast a manera de resum.

Encetem el recull amb l'estudi d'Aina Castillo, que ens aproxima al món creatiu d'Emília Xargay amb el comentari de la pintura sobre fusta *Arlequí* (1953), que s'inspira en temes clàssics per reinterpretar-los des de la modernitat de la seva obra. La llista continua amb Lluïsa Faxedas, que comenta l'evocadora i alhora inquietant pintura d'Anna Manel·la *Si jo pogués* (1985), una pintura emblemàtica de l'artista olotina que va donar títol a la darrera exposició dedicada a l'artista, l'any 2023, comissariada per Faxedas i presentada al Museu d'Olot. Encara en el camp de la pintura, Enric Leemans comenta l'oli sobre tela d'un autor desconegut, una còpia d'una obra del paisatgista barroc Claude Lorrain, avui exposada a les Gallerie degli Uffizi de Florència. L'article posa l'accent no sols en l'obra sinó també, i encertadament, en el negoci ja antic dels copistes d'obres famoses.

Guillem Masalles ens parla d'una pica d'ablucions datable del segle XIII-XIV i, a través d'aquest objecte, dels canvis en la litúrgia de la missa a partir del segle XIII, moment en què aquest tipus de piques va esdevenir part important de l'ofici. Joan Bosch dedica l'estudi a la taula de la Nativitat i resumeix totes les atribucions d'autoria que li han estat adjudicades i, finalment, aposta per la que anomena el Pseudo-Borgonya. És un clar exemple de com des de la història de l'art, i especialment en l'art antic i modern,

sempre es poden fer noves aportacions i descobertes. Jaume Fàbrega ens parla de la cromolitografia, una tècnica d'impressió litogràfica de mitjan segle XIX, que va tenir una gran popularitat per la riquesa de colors que permetia imprimir a la làmina. Per aquest motiu, també s'utilitzava per difondre imatges i iconografies catòliques, com el cas de la que comenta dedicada a l'àngel de la guarda.

David Santaaulària analitza l'obra *Wonders* (2016) de l'artista català Carles Congost, una videoinstal·lació que s'inscriu en l'etapa de major reconeixement de l'artista, conegut pel seu interès per oferir mirades iròniques i alhora crítiques sobre els mites de la nostra contemporaneïtat. Lluís Bassat comenta de l'obra de Guinovart *Pedres i blanc* (1975) i alhora ens parla de la coneixença i estima cap a l'artista i la seva trajectòria, que tant ben representada té a la seva col·lecció d'art contemporani. Pilar Giró estudia l'obra de Modest Cuixart *Injusta mutilació de Bascuña*, un pastel sobre paper procedent de l'antiga col·lecció Riera. L'anàlisi, alhora, ens aproxima a l'univers Cuixart i al que ella mateixa anomena «la construcció d'una iconografia tràgica».

Per anar tancant l'any, Immaculada Lorés dedica l'estudi al relleu romànic de Breda amb la Mare de Déu, el Nen i Sant Josep. El seu resum recull tot el que es coneix d'aquest fantàstic i alhora enigmàtic relleu, del qual sols es poden teixir hipòtesis pel que fa a l'emplaçament originari o als vincles estilístics. I, finalment, Julià Guillamon comenta l'aiguafort de Roser Bru que acompanya el poema de J. V. Foix *Com és la carn, guanyat el goig, d'inerta...* i que forma part de la carpeta de gravats *Cinc poemes, cinc aiguaforts*, editada el 1979. Aquesta és avui una de les poques obres que conserva el Museu de Roser Bru, a qui el mateix 2025 li varem dedicar una exposició, que n'ha suposat la redescoberta a Catalunya. L'article de Guillamon contribueix a profunditzar, encara més, en el seu univers i vincle, permanent, amb la seva pàtria d'origen.

Però no tot és art en aquest recull de fitxes mensuals, també hi ha objectes ben singulars com el que il·lustra el mes de juliol: un recollidor de mel. Es tracta d'un estri de terrissa que va ser trobat, fragmentat, com a reblliment de les voltes de l'edifici annex al Museu d'Art i que un cop restaurat va resultar ser una peça gens habitual. Segurament va ser fabricada expressament, tal com ens comenta Sergio Walter Sabini, a demanda d'un apicultor gironí. Amb l'apunt sobre aquest objecte tanco la presentació. Un objecte que, per la seva funció, podria trobar analogies amb el que vol ser aquest *12 mesos, 12 obres*: un recollidor d'obres, estudis i mirades d'algunes de les moltes obres del Museu d'Art de Girona. Un contenidor de la collita de 2025. Desitjo que gaudiu de la lectura.

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

Arlequí

Text: AINA CASTILLO TRÈMOLS

Emília Xargay Pagès

1952

Oli sobre fusta

81 × 60 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 201.917

Fons d'Art Diputació de Girona

Amb una carrera plena i una profunda reflexió sobre la condició humana, Emília Xargay i Pagès emergeix com una figura destacada dins el panorama artístic. L'obra que avui ens ocupa, *Arlequí* (1952), captura la dualitat i la complexitat de les emocions humanes amb una pinzellada enèrgica i una paleta de colors gairebé fauvista. A través de l'expressió de l'arlequí, Xargay ens convida a explorar les màscares que tots portem i les complexitats que amaguen les nostres emocions més profundes.

La pintura transcendeix l'escena tradicional de comèdia italiana i ens ofereix una oportunitat per reflexionar sobre les nostres pròpies contradiccions emocionals.

En aquest estudi, hem explorat la riquesa de la seva obra i la seva contribució a la modernitat artística. Xargay no només ens ofereix una representació vívida de l'arlequí, sinó que també ens convida a reflexionar sobre la seva pròpia evolució com a artista, integrant influències i creant una síntesi única. Amb un esperit unitari i multidisciplinari, Emília Xargay se'ns revela com una artista que, a través de la seva habilitat per revifar aspectes artístics oblidats, ens ofereix una visió contemporània i atemporal de la condició humana.



L'obra que avui ens ocupa, *Arlequí* (1952), va ser pintada per l'artista Emília Xargay i Pagès, nascuda a Sarrià de Ter i component del Cercle d'Art d'Avui i del grup Indika, un dels primers moviments d'avantguarda de les comarques gironines. Malgrat haver participat en prop de 350 exposicions, tant individuals com col·lectives a Girona, Barcelona, Madrid, Argentina, Estats Units o Suïssa, i haver obtingut el segon premi del concurs de la Diputació de 1952 amb l'obra que analitzem avui —que va formar part d'exposicions com la que es va celebrar al Museu d'Art de Girona «Art per després d'una guerra. Tornar a començar» (2005)—, la bibliografia, els articles i la informació sobre la seva obra són veritablement escassos i no compta amb el reconeixement que mereix avui en dia.

La seva capacitat per combinar elements abstractes i figuratius, així com la profunda reflexió sobre temes intrínsecs de la condició humana, la converteixen en una figura destacada dins el panorama artístic actual. L'obra que analitzem planteja una sèrie de forts contrastos de colors, gairebé fauvistas, a través d'una pinzellada enèrgica i carregada de matèria, en la qual preval un constructivisme sòlid i una ordenació geometritzant que es convertirà en un dels elements característics de l'obra de l'artista.

A partir del seu viatge a Itàlia el 1952, intueix la importància de l'art públic. Des de llavors, Xargay es planteja el concepte d'artista total, amb l'exigència de respondre a les plurals respostes de l'art a partir de diferents tècniques. A París coneix artistes abstractes, però malgrat rebre la forta influència dels moviments «no figuratius», Xargay no abandona l'esquematisme basat en la figuració i en l'exercici de depuració de la realitat.

L'elecció de representar l'arlequí com a protagonista de l'obra és també significativa. L'arlequí és un personatge icònic del teatre tradicional, associat a la comèdia i la sàtira. A la pintura de Xargay, l'arlequí es converteix en un símbol de la dualitat i la complexitat de les emocions humanes. A través de l'ús de colors vibrants i contrastants, l'artista ens convida a reflexionar sobre la naturalesa canviant i contradictòria de les nostres pròpies emocions i personalitat.

L'atenció al detall i les pinzellades amples i gruixudes en la representació de l'arlequí ens permeten submergir-nos en la seva mirada i explorar les múltiples facetes de la seva psicologia humana. L'obra convida l'espectador a reflexionar sobre la màscara que tots portem, com ens mostrem davant els altres i com sovint amaguem les nostres emocions més profundes. La dualitat

Emília Xargay Pagès, *Arlequí* (detall), 1952. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 201.917. Fons d'Art Diputació de Girona.



present en l'arlequí, amb la seva expressió alegre però enigmàtica ens recorda que les emocions no sempre són tan senzilles com se'ns plantegen i poden amagar complexitats internes. Igual que ell, podem experimentar l'alegria i la tristesa, el riure i el plor, i totes les emocions que conformen la nostra experiència humana.

Així doncs, no és per atzar que l'artista esculli l'arlequí com a centre de la seva composició. De tots els personatges de la comèdia italiana, l'arlequí és el més individual i enigmàtic. Durant molt temps, estudiar-lo a través de la plàstica va ser un exercici de formació estètica a les acadèmies d'art. Reconegut per la seva vestimenta acolorida i coberta de pegats, al llarg de la història de l'art ha estat representat per nombrosos pintors, des d'artistes renaixentistes fins a autors moderns i contemporanis, des d'impressionistes com Pierre-Auguste Renoir o cubistes com Juan Gris fins a l'estudi obsessiu d'André Derain o Pablo Picasso, que el va enarborar com el seu tòtem durant una llarga etapa de la seva carrera artística. Per la seva silueta filiforme, els seus moviments exagerats i la seva acolorida indumentària, la representació de l'arlequí ha estat artísticament molt celebrada. Era un personatge còmic, ingenu, sensible, capaç d'inventar tota mena d'estratagemes i protagonitzar situacions picaresques.

L'any 1948, tan sols dos anys abans de pintar l'obra, es produeix en Xargay el primer trencament i es deixa temptar per una tècnica més lliure, una pinzellada més fragmentada, que la porta a iniciar-se en una pintura molt més personal, remetent-se a Cézanne. No és fins dos anys després, el 1950, que Xargay passa a formar part del III Cicle Experimental d'Art Nou, fundat pel crític Àngel Marsà a les galeries El Jardí de la Gran Via de Barcelona. Fins aquell moment, la seva formació fou acadèmica, però la seva pintura comença a prendre una llibertat que sorprèn per la violència cromàtica i l'energia de la pinzellada, una evolució que podríem anomenar expressionisme figurat.

Xargay mostra un profund respecte per la matèria utilitzada, que es reflecteix no tan sols en la manera de tractar els condicionaments específics de la pintura, sinó també en el gran coneixement que demostra en cada pinzellada matèrica de l'obra.

La seva habilitat per transmetre emocions a través de l'expressió dels seus personatges la converteix en una artista notable i mereixedora de reconeixement. Forma part d'una generació de dones artistes lluitadores, que han estat capaces de desenvolupar la seva tasca creativa durant dècades molt difícils tant per la seva condició de dones com per la qüestió purament artística, ben complexa al llarg de tot el segle xx.

Així doncs, podem comprendre la predilecció de Xargay per aquests motius icònics amb una simple anàlisi de

les formes que els constitueixen. L'equilibri racional dels models compositius i el poder de penetració psicològica de cadascuna de les seves imatges ajuden a construir l'home de la modernitat. La vida i l'obra de l'artista es caracteritzen per un veritable entramat de processos tècnics, de manifestacions plàstiques i de signes lingüístics distintes, que s'uneixen a la perfecció i prenen un sentit evolutiu i unitari.

Té una habilitat per fer renéixer molts aspectes artístics oblidats i presentar-nos-els amb un alè nou de contemporaneïtat: ella és, per definició, la idea d'una artista unitària i multidisciplinària que continua vigent avui dia.

Si jo pogués**Text: LLUÏSA FAXEDAS BRUJATS**

Anna Manel·la Llinàs

1985

Tècnica mixta sobre tela

162 x 130 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 130.706

Fons d'Art Diputació de Girona

Si jo pogués és una de les obres més destacades de l'etapa en què l'activitat artística d'Anna Manel·la (Olot, 1950-2019) es va centrar en la pintura. Hi veiem una nena dreta al costat de la barana d'una galeria, que evoca la casa familiar de l'artista. Sobre el llenç es combina la pintura acrílica en tons molt diluïts i apagats, característics del seu treball pictòric, amb un dibuix minuciós fet amb llapis de la figura de la nena i dels elements arquitectònics del motiu. En canvi, l'artista ha deixat els arbres del jardí només suggerits i ha engrandit l'espai de la galeria, de manera que s'accentua la sensació de vulnerabilitat de la menuda. El títol de l'obra apunta cap a alguna mena d'impossibilitat per part de la criatura, que està al llindar de la casa en una actitud que sembla de dubte entre entrar-hi o fugir-ne. Com és habitual en l'obra de Manel·la, és un títol prou obert i suggestiu com perquè cadascú de nosaltres pugui imaginar-ne el sentit o hi pugui establir algun vincle. Aquesta obra, que sens dubte l'artista situava entre les seves creacions més destacades, es va exposar el 1985 al IV Saló de Tardor celebrat al Saló del Tinell de Barcelona i el 1986 a la Segona Mostra d'Art de Girona, des d'on va entrar a formar part dels fons de la Diputació de Girona i, per tant, als del Museu.



Tot i que molta gent coneix l'artista Anna Manel·la més per les seves escultures que per les seves pintures, el cert és que durant la primera meitat de la seva carrera Manel·la es va dedicar exclusivament a aquesta segona disciplina. A finals dels anys setanta, casada i mare de tres filles, Manel·la va seguir estudis de delineant i es va iniciar en la pràctica artística, amb una actitud completament professional que mai va abandonar: «Puc dir que la pintura ha transformat la meua vida. És veritat que sempre havia anat fent coses, però un dia m'hi vaig trobar tan bé, tan serena i amb tanta pau que a partir de llavors cada dia hi dedicava més hores. És el fet de trobar per fi una cosa per la qual siguis tu mateixa i se't respecti per allò. Vaig poder treure tot el que tenia a dintre!» (BOSCH, 1984: 22).

Des d'aleshores (va fer la seva primera exposició individual el 1981) i fins a principi dels anys noranta (en què va deixar la pintura per l'escultura), va crear més d'un centenar de peces pictòriques, segons vam poder documentar amb motiu de l'exposició que precisament vam titular a partir d'aquesta obra emblemàtica que ara comentem, *Si jo pogués*. Anna Manel·la, 1950-2019 (Museu de la Garrotxa, Olot, 3 de setembre de 2022-15 de gener de 2023).¹

La dècada dels vuitanta, de fet, fou la més productiva de la seva carrera si ens fixem en la quantitat d'exposicions individuals i col·lectives en què va prendre part. Des del primer moment la seva obra va cridar l'atenció dels crítics més solvents, com Jaume Fàbrega o Glòria Bosch, que ràpidament en van detectar l'originalitat, la personalitat i la solidesa.

Les primeres pintures de Manel·la eren de petit format i estaven molt centrades en els rostres d'uns personatges (dones, homes, nens) de mirada absent i actitud indecisa, tractats amb un traç lleuger i amb colors esvaïts. La gamma cromàtica no canviaria gaire al llarg de la seva carrera: tota l'obra pictòrica de Manel·la es mou entre tons grisos, ocres, blaus, liles i rosats, sempre molt diluïts i evanescents; els personatges els dibuixa amb llapis, amb molta més precisió. Mica en mica veiem com a més dels rostres hi apareixen mans i, a partir de 1980, personatges de cos sencer que ens miren des d'uns espais interiors desolats, construïts amb la perspectiva precisa que Manel·la havia après en els seus estudis tècnics. Els formats també creixen, fins a arribar als 162 x 130 cm de l'obra que ens ocupa, que és el que va utilitzar per crear algunes de les seves pintures més destacades de finals dels anys

Anna Manel·la, *Si jo pogués* (detall), 1985. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 130.706. Fons d'Art Diputació de Girona.



vuitanta. Una tria important d'aquestes obres es va poder veure a l'exposició individual que duia el seu nom i que es va presentar a les Sales Municipals d'Exposició de Girona el 1993 en la que seria la darrera mostra en què va presentar obra pictòrica sobre tela o paper. Des d'aquell moment Manel·la es dedicaria fonamentalment a l'escultura.

En la majoria de les seves pintures, com és el cas de la que tractem aquí, hi veiem només una o dues figures. Tanmateix, també hi ha algunes sèries en què apareixen un conjunt de personatges: nens a l'escola, multituds o un grup d'amics o coneguts que, tot i posar com en una fotografia de família, no mantenen cap relació entre ells. Aquesta manca total de comunicació entre les seves figures i el poc interès que posen a cercar qualsevol mena de contacte amb l'espectador és, de fet, un tret molt característic de l'obra de l'artista. A *Si jo pogués* hi veiem una nena dreta al costat de la barana d'una galeria, que evoca la casa familiar de l'artista a Olot, un lloc que apareix en diverses obres seves sobre tela o paper. Manel·la era la segona de tres germanes, filles d'una família benestant, i va créixer en l'ambient opressiu del franquisme, per la qual cosa els seus records d'infantesa semblen tenyits d'una atmosfera una mica angoixant. L'artista s'ha entretingut a dibuixar en detall els elements arquitectònics del motiu, ha deixat els arbres del jardí només apuntats, com si creixessin enmig d'una boira espessa, i ha ampliat l'espai, de manera que es posa de relleu la petitesa de la menuda i la seva fragilitat respecte a l'entorn que l'envolta. La relació entre les figures i l'espai és un motiu clau de l'obra de l'artista, que ben poques vegades va pintar paisatges purs; sempre tendeix a situar personatges de petites dimensions en espais domèstics, naturals o urbans molt més grans o més oberts, de manera que s'accentua la solitud i la petitesa humana. El títol d'aquesta obra apunta els dubtes o la impotència de la nena, que sembla que veiem en el precís moment en què es pregunta si ha d'entrar a la casa, o bé si n'ha de fugir corrents, cap a l'espai misteriós que s'obre més enllà de la galeria.

Com en altres ocasions, Manel·la dona un títol a la seva obra que no en descriu el contingut, sinó que hi estableix una mena de relació poètica que ens deixa a nosaltres la possibilitat d'imaginar un relat, o de vincular-hi les nostres pròpies emocions. Val a dir que la pintura de Manel·la és sempre figurativa, però mai realista; de fet, sovint s'apropa molt a l'abstracció, i en tot cas, deixa volgudament obert un ampli espai d'interpretació de l'obra. Els seus temes són volgudament reiteratius, però tot i això les transparències, els motius dibuixats tan tènuelement que són gairebé invisibles, les multituds de personatges sense rostre idèntics en les seves petites diferències, les absències i el quasi no-res amb què va treballar Manel·la en la seva pintura són capaços de generar un univers de ressonàncies inesgotables.

Aquesta obra es va exposar el 1985 al IV Saló de Tardor celebrat al Saló del Tinell de Barcelona i el 1986 a la Segona Mostra d'Art de Girona, des d'on va entrar a formar part dels fons de la Diputació de Girona i, per tant, del Museu d'Art de Girona. Que la seva autora volgués presentar-la en aquestes mostres col·lectives de prestigi fa palès que la considerava una peça important. Potser per això en va conservar una versió més petita, que fa 81 × 65 cm, però que és idèntica.

Bibliografia

Bosch, Glòria. «Artistes en la seva sal i el seu pebre. Anna Manel·la: nervi i neguit per pintar tancada a casa». A: *El Punt* (22 d'agost de 1984), p. 22.

1. El catàleg raonat de l'obra d'Anna Manel·la que es va editar amb motiu de l'esmentada exposició es pot consultar en línia: [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgiclfindmkaj/https://olotcultura.cat/wp-content/uploads/2023/08/CATALEG-ANNA-MANEL%20B7LA-FINAL.pdf](https://olotcultura.cat/wp-content/uploads/2023/08/CATALEG-ANNA-MANEL%20B7LA-FINAL.pdf)

Port de mer au coucher du soleil*, còpia de l'obra *Porto con Villa Medici

Text: ENRIC LEEMANS NOGUER

Autor desconegut (còpia d'un quadre de Claude Lorrain)

c. 1637-1700

Oli sobre tela

57,5 x 72,5 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 251.769

Fons d'Art Diputació de Girona

La peça objecte d'estudi es considera una còpia de l'obra *Porto con Villa Medici* localitzada a Gallerie degli Uffizi (inventari 1096/1890) de Claude Lorrain (1600-1682), datada de 1637 i encarregada pel mateix cardenal de Mèdici, general de la flota toscana (CECCHI i RÖTHLISBERGER, 1982: 9). Encara que no hi hagi prova que realment sigui una còpia, l'autor va ser un dels primers artistes que va intentar crear un sistema de *copyright* (el llibre titulat *Liber Veritatis*), arran de la proliferació de còpies de les seves obres, fet que avalaria aquesta hipòtesi. La composició de l'obra original és exactament la mateixa, però més detallada i, en definitiva, treballada: una escena portuària.

Així doncs, ens trobem davant una peça d'autor desconegut, un paisatge marítim amb vaixells ancorats a la banda esquerra, i edificis i altres vaixells a la dreta. En un primer pla, diversos individus semblen carregar (o descarregar) diferents objectes de petites barques. Al fons, s'entreveuen les siluetes d'altres edificis i més embarcacions. Tota l'escena està banyada per la càlida llum groguenca del sol baix sobre les aigües.



Claude Lorrain va néixer pels volts de l'any 1600 al ducat de Lorena, governat pels ducs de la Casa de Lorena des de 1473. Aquest territori ocupava una zona fronterera entre dues potències polítiques i militars al voltant del segle xv: el ducat de Borgonya i el regne de França. Els governants d'ambdues entitats anhelaven controlar-lo. Fou França, però, la que va obtenir el cobejat territori el 1766. L'annexió va ser oficial poc després i es va convertir en una província francesa més.

L'autor de l'obra original és considerat un dels pioners de la pintura paisatgista i també una de les figures més rellevants d'aquesta disciplina. Concretament, la seva obra gira al voltant d'escenes bíbliques o bé de mitologia clàssica, sovint afegint petites figures humanes. A més, es va arriscar evitant el sensacional efecte dels clars de lluna, els arcs de sant Martí o les tempestes i es va concentrar en l'efecte de llum més espectacular present a la natura: el sol (SONNABEND, WHITELEY i RÜMELIN, 2011: 7). A finals de la dècada de 1630 s'havia establert a Itàlia com un dels paisatgistes més importants i va anar reduint la mida de les figures: cada vegada eren més menudes en uns paisatges cada cop més grans. Tot i que els seus principals patrons i mecenes van ser italians, a partir de la seva mort es va convertir en un autor molt valorat pels col·leccionistes anglesos, i Gran Bretanya concentra, actualment, la major part de la seva producció.

La seva influència el va dur a pintar per a les famílies nobles italianes però també a la cort espanyola de Felip IV, qui li va encarregar decorar la galeria de paisatges del palau del Buen Retiro de Madrid i del seu *valido* o favorit, el comte-duc d'Olivares. Fou llavors, el 1634, quan es va decidir a fer una recopilació de la seva obra: *Liber Veritatis* o el *Llibre de la veritat*, com a eina per identificar les seves obres (SONNABEND, WHITELEY i RÜMELIN, 2011: 10) arran de la creixent proliferació de còpies que apareixien. Entre els autors que van imitar el seu estil, hi trobem Pierre Patel (1605-1676) o Sébastien Bourdon (1616-1671). Aquest últim, considerat especialment dotat per copiar estils aliens, es va instal·lar a Roma pels volts de 1634 i es va dedicar a fer còpies d'autors de moda, entre els quals Claude Lorrain.

Per tal de deixar constància de quines obres eren de la seva mà i quines eren còpies o imitacions, va elaborar-ne dibuixos i esbossos, i al darrere hi va escriure la verdadera història sobre les persones i els llocs que hi estaven representats. La recopilació de tots aquests dibuixos va donar lloc al *Liber Veritatis*. A la mort de l'autor, el 1682, el llibre va canviar de mans diferents vegades fins que, amb un total de 195 pàgines, va arribar a la seva filla, Agnese Gellée. Finalment va ser publicat en dos volums per Richard Earlom i John Boydell el 1777.

Claude Lorrain va centrar la seva obra en la creació d'un món distant en espai i temps, on petites figures, vorejant rierols, travessant ponts o salpant des de ports imaginaris, transiten vers temples antics o paisatges protagonitzats pel sol (LANGDON, 1996: 151). Es caracteritzava, sovint, per una composició arbitrària on les parts de les obres no constituïen un món ideal. Tot i així, la selecció dels elements era sempre calculada per tal d'enriquir l'escena, i l'elegància dels materials i objectes disculpa la crítica més comuna al seu estil: la repetició dels mateixos subjectes i la similitud de les situacions, o prospectes (EARLOOM, 1777: 7). Aquest és el cas de l'obra *Porto con Villa Medici*: una rica escena, profundament detallada i poblada amb una infinitat d'elements, des de vaixells en primer i últim pla fins a persones i elements arquitectònics diversos.

Hi ha tres grans elements protagonistes a l'escena representada. En primer lloc trobem l'edifici d'arquitectura clàssica frontal, que representa la Villa Mèdici de Roma, construïda el segle xvi per la

Claude Lorrain. *El embarco de santa Paula Romana*, 1639. Museo Nacional del Prado, Madrid. © Museo Nacional del Prado



família toscana amb l'objectiu de demostrar la seva ascendència entre els prínceps italians. L'edifici està situat damunt el turó Pincio. Per tant, la localització representada a l'obra és fictícia, però l'autor la utilitza amb imaginació per construir una escena elegant. És un clar exemple d'aquesta apropiació, per part de l'artista, de grans temples i palaus imaginaris d'estil clàssic però sense rigor arqueològic, barrejant elements d'edificis antics i renaixentistes romans, semblants a les residències d'alguns dels seus clients. Aquests edificis clàssics que veiem a l'obra coquen estilísticament amb un dels altres elements protagonistes de l'escena: els vaixells.

Seguidament, el segon element protagonista de l'escena són els vaixells. El món marítim va tenir un paper fonamental en la història de les ciutats italianes del segle XVII, des del control de les rutes comercials fins a les pugnes amb l'imperi otomà. Les galeres venecianes, genoveses i napolitanes, entre d'altres, constituïen la major part de les esquadres i flotes navals. La galera

Mirall de Claude. Londres, Science Museum. Wellcome Images (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude_Lorrain_mirror_in_shark_skin_case,_believed_at_one_time_Wellcome_L0057559.jpg)



era un vaixell amb dos o tres pals, com els que apareixen representats a la pintura descrita. Les diferents banderes que coronen els pals de les embarcacions en alguns casos són difícils d'identificar, però entre els blasons en primer pla trobem una Creu de Malta de gules, similars a l'heràldica utilitzada per l'ordre de Sant Joan de Jerusalem, però de colors invertits.

Per acabar, el tercer element protagonista de l'obra és la llum. Una de les principals innovacions de Claude Lorrain fou la inclusió del sol com a font de llum a les seves pintures. Tant és així que, de la seva influència, va néixer un invent per tal d'ajudar els pintors a obtenir una visió dels paisatges similar a la que representava Lorrain, banyats per la llum d'un sol naixent o ponent. A finals del segle XVIII i principalment a Gran Bretanya, es va popularitzar un artefacte anomenat «Claude Glass» o mirall de Claude, un petit mirall de forma convexa i tintat, dissenyat per suavitzar i emmarcar el paisatge. Dur un mirall de Claude era com tenir a les mans un Lorrain portable, preparat per transformar un simple grup de roques i arbres en una visió encisadora: un paisatge aïllat de la resta, amb una paleta de colors simplificada, banyat en una llum dolça i difuminada (SOTH, 2021). Amb l'ajuda d'aquest objecte, artistes de tota mena eren capaços d'imitar l'estil de Lorrain amb relativa facilitat; n'hi havia de diferents tipus, uns de més senzills i altres de més elaborats amb múltiples plaques de colors diferents per obtenir el color desitjat: del to daurat de la tardor als freds blaus de l'hivern, de la llum de la lluna a la posta de sol.

El fet que existeixin múltiples imitadors de l'obra de Claude Lorrain fa pràcticament impossible saber amb exactitud l'autor de la peça localitzada al Museu d'Art de Girona, ja que tampoc disposem d'informació sobre com va arribar a formar part del fons de la Diputació de Girona.

Bibliografia

CECCHI, D. i RÖTHLISBERGER, M. *La obra pictórica completa de Claudio de Lorena*. Barcelona: ed. Noguer, 1982.

EARLON, R. *Liber Veritatis*. Londres: John Boydell, 1777.

LANGDON, H. «The imaginative geographies of Claude Lorrain. Transports: Travel, Pleasure and Imaginative Geography, 1600-1830». A: *Studies in British Art*, vol. 3. Ed. Choe Chard & Helen Langdon (1996), p. 151-178.

SOTH, A. *The Claude Glass revolutionized the way people saw landscapes*. Jstor Daily (18/02/2021).

SONNABEND, M., WHITELEY, J. i RÜMELIN, C. *Claude Lorrain: the enchanted landscape*. Farnham: Ashgate Publishing, 2011.

Pica d'ablucions

Text: GUILLEM MASALLES ARNAVAT

Autor desconegut

s. XIII-XIV

Pedra

56 x 20 x 20 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 138.874

Fons d'Art Diputació de Girona

La peça d'estudi és una piscina de la tipologia de columna, que consisteix en un vas de pedra perforat i encaixat a una columna o pilar normalment exempt. Aquests suports estaven perforats longitudinalment, al llarg de tot el cos, i permetien desguassar sota el terra de l'església. Aquesta pica és on l'oficiant de les cerimònies religioses practicava les ablucions o purificació ritual de les mans abans, durant i després de la missa. Entre les seves funcions també destaquen la de recipient de les cendres de substàncies sagrades així com de les restes dels líquids utilitzats a la litúrgia.



Abans del segle XI, a l'Europa occidental la missa se celebrava segons una gran varietat de tradicions litúrgiques locals. Entre aquestes tradicions imperava el ritu hispànic o mossàrab, que es practicava a la península Ibèrica. Aquest ritu tenia característiques úniques, com una estructura pròpia de pregàries i cants, i reflectia influències orientals i autòctones. Cap al segle XI, en canvi, la majoria d'aquests ritus havien estat pràcticament abandonats en favor del ritu romanofranc. Aquest canvi va ser impulsat per la influència creixent dels papes i la centralització litúrgica, que buscava una major unitat dins l'Església mitjançant l'adopció de la litúrgia romana.

El papa Innocenci III (1160-1216) és l'autor del tractat *De sacro altaris mysterio*, on va voler difondre els usos de la missa romana. Innocenci III va dedicar un capítol a la neteja de les mans abans del sacrifici, en què explica que el sacerdot s'havia de rentar les mans dues vegades abans de consagrar l'hòstia. L'ablució no era sols una neteja física de les mans sinó que també era espiritual, un símbol de puresa similar al baptisme. Per dur a terme aquesta neteja ritual prèvia, s'utilitzava la piscina.

L'obra d'Innocenci III té un altre capítol dedicat a les ablucions de mans després de l'eucaristia. Allí especifica que després d'oferir l'eucaristia, el sacerdot s'havia de netejar les mans, ja que encara romanien en contacte amb el santíssim sagrament i calia evitar la proximitat amb qualsevol cosa impura. No fer-ho representava una indignitat i era castigat per tractar els sacraments de manera impròpia. Aquesta era l'altra funció de la piscina: eliminar les restes del cos de Crist.

Al Concili del Laterà IV celebrat l'any 1215 —dotzè concili ecumènic, convocat per Innocenci III, en què es va subratllar la màxima autoritat política i religiosa del papat—, es va establir la doctrina de la transsubstanciació del pa i el vi durant la missa, és a dir, que aquests elements es converteixen en el cos i la sang de Jesucrist durant la consagració. La declaració laterana va reafirmar la creença tradicional heretada per l'Església: quan es combrega es pren l'autèntic cos i la sang de Crist, i és una expressió tangible i visible de la presència de Déu a la terra. Aquest fet és fonamental per comprendre la importància de l'ús simbòlic de les piscines i com l'eucaristia es converteix en un tema iconogràfic, com el de la peça que ens ocupa.

La piscina presenta a l'interior de la copa una cavitat en forma de flor octofoliada gallonada mentre que l'exterior té una forma semiesfèrica i està completament decorada amb fulles de parra i raïm. Aquesta representació simbòlica enllaça amb el sentit litúrgic de la transsubstanciació i explica per què les restes del cos i la sang de Crist, en cas d'haver-ne sobrat després de la comunió, s'havien d'abocar a l'interior d'aquesta pica.

Per la importància ritual, la piscina havia d'estar situada estratègicament en un lloc molt proper a l'altar. Sabem, per les piscines que s'han pogut estudiar, que normalment s'ubicaven al costat dret, en línia amb l'altar o una mica més avançades. Innocenci III deia que l'aigua de les ablucions s'havia d'abocar de bones maneres, en un lloc net i a una alçada honorable per al sagrament. Per tant, una piscina d'aquesta tipologia complia perfectament les seves indicacions.

Pica d'ablucions (detalls amb les vistes inferior i zenital), s. XIII-XIV. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 138.874. Fons d'Art de la Diputació de Girona.



Cronològicament, sabem de l'existència de les piscines, almenys a Roma, des del segle IX amb el papa Lleó IV (790-855), que va ordenar que en un racó, al costat de l'altar, es disposés d'una piscina d'aigua per rentar els vasos sagrats, així com un llenç de tela net on el sacerdot s'havia de rentar les mans després de donar la comunió. Amb la promulgació del Missal Romà de Sant Pius V (1504-1572) publicat el 1570, les piscines es traslladen a un nou espai: la sagristia. Tenint present aquesta cronologia, podríem situar aquesta peça entre els segles XIII i XIV, possiblement influenciada per tallers francesos. La falta d'estudis sobre aquest tema així com la manca d'altres exemplars amb els quals poder-la comparar fan arriscada una cronologia més concreta.

Cal assenyalar que es conserven molt poques piscines de la tipologia de columna, perquè la gran majoria de les que trobem avui en dia estan integrades arquitectònicament als murs de les capelles a l'interior d'una «fenestella». L'escassa presència de les piscines a les esglésies actuals es deu a un canvi d'usos, ja que amb l'aparició de les sagristies es van traslladar a l'interior d'aquests espais i les piscines van desaparèixer de les capelles. Un altre dels motius és la destrucció amb els moviments o renovacions dels altars. Bona part de les piscines de columna que han arribat als nostres dies ho han fet reconvertides en piques d'aigua beneïda o baptismals. La nostra no és una excepció, ja que es va substituir la columna, originalment decorada a joc amb la copa, per una altra de llisa i es va tancar el forat de desguàs amb morter per tal que no s'escapés l'aigua.

Aquesta piscina es pot comparar amb un parell d'exemplars més tardans d'influència francesa que sí que s'han conservat sencers, amb la columna original. Una piscina és a la catedral de Girona, a la capella conventual, on podem trobar un exemplar amb fust i copa de secció octogonal totalment decorada amb franges longitudinals de fulles i flors. L'altre exemplar és a Santa Maria de Castelló d'Empúries, al costat de l'altar major. En aquest cas, l'interior és còncau, i la forma de la copa i la columna també és de secció octogonal, decorada amb fulles de parra, trèvols i fruits. La cara frontal, a més, està guarnida amb un escut heràldic amb una au.

Pica d'ablucions (detall), s. XIII-XIV. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 138.874. Fons d'Art de la Diputació de Girona.



Nativitat

Text: JOAN BOSCH BALLBONA

Atribuïda al Pseudo-Joan de Borgonya

s. XVI

Oli sobre taula

55 × 121 × 5,5 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG0384

Fons Bisbat de Girona

El silenci i la discreció absoluts han marcat l'estada d'aquesta taula de la Nativitat al Museu d'Art, instal·lada a la petita sala que té el centre focal en la *Santa Úrsula* de Joan de Borgonya: l'única pintura sobreviscuda del que va ser un dels millors retaules catalans del primer terç del segle XVI, el que s'havia dedicat a la santa a la catedral de Girona (c. 1520-1523). I, en canvi, és una obra d'un interès considerable, per les raons que veurem de seguida relatives a la seva autoria incògnita i per la manera original d'interpretar la representació de l'episodi, amb la Sagrada Família recollida a l'interior d'un sumptuós palau mig enrunat, amb Maria agenollada adorant el Nen —diminut— estirat gairebé sobre el terra per emfasitzar-ne la humilitat dels orígens i amb Sant Josep sostenint la candela, un motiu que delata la influència de les famoses visions de Santa Brígida en moltes escenificacions del naixement diví.



El silenci i la discreció absoluts han marcat l'estada d'aquesta taula de la Nativitat al Museu d'Art, instal·lada a la petita sala que té el centre focal en la *Santa Úrsula* de Joan de Borgonya: l'única pintura sobreviscuda del que va ser un dels millors retaules catalans del primer terç del segle XVI, el que s'havia dedicat a la santa a la catedral de Girona (c. 1520-1523). I, en canvi, és una obra d'un interès considerable, per les raons que veurem de seguida relatives a la seva autoria incògnita i per la manera original d'interpretar la representació de l'episodi, amb la Sagrada Família recollida a l'interior d'un sumptuós palau mig enrunat, amb Maria agenollada adorant el Nen —diminut— estirat gairebé sobre el terra per emfasitzar-ne la humilitat dels orígens i amb Sant Josep sostenint la candela, un motiu que delata la influència de les famoses visions de Santa Brígida en moltes escenificacions del naixement diví.

Aquesta condició silenciosa també és aplicable a la historiografia de l'art i només l'havia trencat a mitjan segle XX l'hispanista Chandler Rathfon Post, que la va atribuir amb cautela al mestre de les portes de l'orgue de Perpinyà, és a dir, a l'anònim pintor de les gegantines portes de l'orgue de la catedral de Sant Joan, datades per una inscripció de l'any 1504. No va ser fins ben recentment que aquest *Naixement amb pastors* del Museu d'Art (que sembla procedir d'Estanyol) va tornar a cridar l'atenció dels estudiosos, amb motiu de l'aparició de dues taules molt interessants al mercat de les antiguitats, una Anunciació i una Nativitat —que van ser adquirides pel Museu Nacional d'Art de Catalunya i pel Museu de Belles Arts de València respectivament—. En concret, des del moment en què l'any 2023 es va plantejar la possibilitat que la Nativitat fos adquirida per l'Estat, es va apuntar que la dipositora al museu valencià per un motiu que semblava ben coherent: la nova pintura apareixia catalogada com una obra de Joan de Borgonya segons un estudi d'Alberto Velasco. En conèixer aquesta aparició, aquesta atribució i la possibilitat que l'obra passés a una col·lecció pública, tant el professor Rafael Cornudella com jo mateix vam fer manifestacions públiques que coincidien en dos punts. En primer lloc, cap d'aquelles pintures acabades d'aflorar podien considerar-se de la mà del mestre borgonyó actiu a Oriola, València, Barcelona i Girona, que per a nosaltres era sempre força reconeixible. En segon lloc, es tractava de treballs d'un mestre encara anònim pròxim però diferent de Joan de Borgonya, que, a més, hauria elaborat aquesta Nativitat del Museu d'Art.

Aquest autor anònim vam proposar d'anomenar-lo, provisionalment, Pseudo-Borgonya a causa de la seva proximitat a Joan de Borgonya, que seria l'autor de les tres taules esmentades, però també de la magnífica *Mare de Déu amb el Nen i Sant Joanet* (més coneguda com la *Mare de Déu del mico*) del MNAC i d'una

inèdita *Mare de Déu amb Sant Joanet* de la Walker Art Gallery de Liverpool. Vam escriure l'estudi titulat «Joan Gentilhom de Borgonya i el seu Pseudo (Joan Bigorra?)» (*Locus Amoenus* 22, 2024, 87-122), que repassarem a continuació i que, sorprenentment —perquè és ben insòlit que apareguessin dos estudis dedicats a la mateixa qüestió centrats en les mateixes obres i autors—, va veure la llum contemporàniament a la publicació en què el professor Velasco defensava l'atribució a Joan de Borgonya, exposada a l'informe adjunt a la Nativitat de València quan va sortir al mercat, en el qual, però, no es considerava la pintura d'Estanyol.

És d'aquesta manera tan inesperada que la nostra taula fa l'aparició sota el focus historiogràfic i adquireix protagonisme en la construcció d'aquesta nova trajectòria que tindria el punt culminant en la pintura de la *Mare de Déu del mico* del MNAC. Aquesta seria la més ambiciosa de les que atribuïm al Pseudo-Borgonya, mentre que la nostra Nativitat seria la més modesta, l'elaborada de manera més expeditiva. Tanmateix,

Joan de Borgonya, *Anunciació*, 1510-1525. Museu Nacional d'Art de Catalunya, dipòsit de la Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art, 2019. © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2025.



tots i cadascun dels aspectes estilístics i iconogràfics l'emparenten estretament amb els treballs proposats per vincular amb aquesta nova autoria. Un d'aquests trets és la feble comprensió de la lògica perspectivista, que a la nostra Nativitat es revela en la dissociació entre un punt de fuga central que regeix, amb alguna vacil·lació i amb escorços negligents, al bloc narratiu de la Sagrada Família i la part més elevada del paisatge. Un altre aspecte determinant és l'estructura arquitectònica que emmarca l'escena de l'epifania, tan semblant a les construccions que veiem a la Nativitat de València (i tan diferent de les més sòlides fórmules arquitectòniques de les pintures de Joan de Borgonya) o la coherència de les fesomies dels personatges i els de la Nativitat valenciana, que, en canvi, no tenen res a veure amb els tipus humans i les fesomies de Borgonya. Per acabar, també cal tenir en compte la semblança entre l'estilitzat paisatge panoràmic que ambienta el terç ocupat pels pastors, que, malgrat que és esquemàtic, és del mateix estil que els paisatges de la *Mare de Déu del mico*, la *Mare de Déu i l'infant* de Liverpool i de l'*Anunciació* del MNAC. Alhora és molt pròxim als paisatges panoràmics de Joan de Borgonya.

Sobre la incerta identitat d'aquest Pseudo-Borgonya, ara mateix impossible d'establir, tenim també alguna hipòtesi. La més fonamentada, tot i que encara feble, és que fos un deixeble o com a mínim un col·laborador de Joan de Borgonya. En aquest sentit, el millor candidat sembla ser Joan Bigorra, oriünd de Vilarnadal, a l'Empordà. L'any 1514 el trobem a Girona, ja a l'entorn de Joan de Borgonya (aleshores resident a Barcelona), juntament amb els pintors Joan Vilafanye i Antoni Albi, àlies Orri —segurament Antoni Norri—, involucrats tots en una acusació per la mort violenta del pintor Pere Arissó, originari de Palerm. Com és sabut, més tard Joan de Borgonya es va traslladar a Girona entre l'estiu o la tardor de 1518, amb l'encàrrec d'enllestir la pintura del gran retaule major de l'església de Sant Feliu. En un document notarial del 6 de juny de 1521 consta que els pintors Joan Bigorra, natural de Vilamadal, i Pere Bosch, natural de Pons, conviuen al mateix domicili que Joan de Borgonya, la qual cosa permet imaginar que potser treballaven per a ell. Al cap de poc, quan Borgonya va tornar a Barcelona, Bigorra va seguir-lo: el 26 de novembre de 1522 el nomenava procurador seu en una entrada notarial que el reconeix com a «alumnus meum» i el 13 de març de 1523 figura com un dels testimonis al testament de Borgonya, atorgat a Barcelona. Aquesta estreta relació explica que, poc després de l'òbit de Borgonya, Bigorra es casés amb la seva filla gran, Elisabet. Bigorra no va viure gaires més anys, ja que Elisabet consta com a vídua en un document del 24 de maig de 1531. Tampoc sorprèn que «heretés» almenys un dels encàrrecs retaulístics que Borgonya va deixar inacabats en morir, el de Nuestra Dona de Sant Feliu d'Allella, com sabem per un document del 7 de març de 1527 en el qual consta com a procurador de la família, de la vídua Dionisia i dels

Atribuïda al Pseudo-Joan de Borgonya, *Nativitat* (detall), s. xvi. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG0384. Fons Bisbat de Girona.



fills Joan Baptista i Elisabet. Va cobrar «centum viginti libras» que els obrers de la parròquia devien «pro pictura eiusdem retrotabuli per me pro dicta principali mea facti de fusta et depicti in et pro dicta ecclesia in altari Beatae Marie dicte ecclesie» i va rebre, a més, el «retrotabulum anticum», tal com fixaven les capitulacions originals de 1523 amb Joan de Borgonya. Això obre la possibilitat a considerar que el taller de Borgonya tingués una certa continuïtat, potser dedicat a encàrrecs menys ambiciosos, a mans de Bigorra, tenint en compte que s'havia casat amb una filla seva.

No cal dir que la cronologia de Joan Bigorra és perfectament compatible amb el catàleg d'obres que hem atribuït al Pseudo-Borgonya, en un lapse de temps aproximat entre 1510 i 1531. La presumpta procedència d'Estanyol d'una obra del Pseudo-Borgonya també aporta una pista interessant en favor d'un pintor d'origen empordanès com Joan Bigorra. La seva trajectòria documentada permet presumir una col·laboració més o menys intensa en les obres de Joan de Borgonya, però no podem excloure que, mentre residia amb ell, es responsabilitzés també de comandes en què Borgonya no intervingués, i fins i tot que fes encàrrecs pel seu compte. Ara bé, volem reiterar que encara ens movem per terrenys hipotètics.

Bibliografia

POST, Chandler R. *A History of Spanish Painting, The Catalan School in the Early Renaissance*, vol. 12, part 2, Cambridge (Mass.), 1958, p. 409 i 410, fig. 174.

VELASCO GONZÁLEZ, Alberto. «Joan de Borgonya: fantasia mediterrània». A: *Ars Magazine*, 59 (juliol-setembre 2023), p. 108-118 (en particular p. 115).

BOSCH, Joan i CORNUDELLA, Rafael. «Joan Gentilhom de Borgonya i el seu Pseudo (Joan Bigorra?)». A: *Locus Amoenus*, 22 (2024), p. 87-122.

VELASCO GONZÁLEZ, Alberto. «Itàlia y Valencia en la pintura de Joan de Borgonya (doc. 1496-1525). Modelos y contextos para la Natividad del Museo de Bellas Artes de Valencia». A: *Ars & Renovatio*, 13 (2024), p. 3-56.

Àngel de la guarda

Text: JAUME FÀBREGA COLOM

Hermann von Kaulbach

c. 1880

Estampa cromolitogràfica sobre paper

88 × 64 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 134.834

Fons d'Art Diputació de Girona

Els àngels constitueixen una de les iconografies més recurrents del món cristià. No sols es tracten individualment — Sant Miquel, Sant Gabriel, l'Àngel de la Guarda, etc. —, sinó també com a part d'escenes religioses, tant de tipus bíblic com relatives al Nou Testament (Anunciació, etc.). Generalment són representats de forma femenina i amb ales, si bé hi ha algunes excepcions. Els àngels apareixen en els diversos períodes artístics, des de l'art cristià primitiu fins al romànic i el gòtic, del Renaixement al barroc, passant per l'art modern. Els àngels són éssers espirituals que, segons diverses tradicions religioses, actuen com a missatgers o servents de Déu. Sovint se'ls associa amb la protecció, la guia i la transmissió de missatges divins als humans.



En el cristianisme, el judaisme i l'islam, els àngels són presents com a criatures creades per Déu abans de la humanitat. Alguns àngels tenen noms i funcions específiques, com l'arcàngel Miquel (guerrer i protector) o Gabriel (missatger de Déu). En l'art i la cultura popular, els àngels solen ser representats com a éssers amb ales, hàbits o túniques blanques i una presència serena, encara que en els textos sagrats poden aparèixer amb formes més imponents i misterioses, fins arribar als àngels caiguts o dimonis.

La representació d'aquestes figures ha estat constant al llarg de la història de l'art religiós, fins a arribar al segle XIX i mitjan segle XX, època a la qual pertany aquesta imatge. Representa, sens dubte, l'àngel de la guarda. Amb el seu braç dret sosté i protegeix un nen, i amb l'esquerre sembla apartar-lo dels perills del món, representat per un fons fosc i difús.

La tècnica emprada és la cromolitografia (que consisteix a utilitzar pedres calcàries sobre les quals es dibuixa directament. És un tipus de litografia mitjançant el qual s'imprimeix amb una pedra per a cada color). Aquesta tècnica es va començar a desenvolupar el

1837 a partir de la tècnica de la litografia, utilitzada des de 1796-1798 per Aloys Senefelder. La cromolitografia, litografia en colors, la va definir i utilitzar l'impressor francès Godfrey Engelmann.

La tècnica es basa a dibuixar figures amb un llapis gras especial sobre una matriu de pedra. Són unes pedres rares, que es troben en pocs llocs. Després d'haver tractat la superfície de la làmina litogràfica amb una solució àcida, cal humitejar-la i aleshores la matriu s'entinta fent servir un rodet de cuir o de goma. La tinta, a causa del greix, s'adhereix només en les línies dibuixades amb el llapis greixós i és rebutjada per la superfície humida de la pedra. En el següent pas de la impressió, només la tinta que s'ha adherit al patró s'imprimeix en el full de paper. Per a cada color diferent cal una matriu pròpia i, per tant, és una tècnica complexa. Gràcies a la cromolitografia es poden fer servir molts colors, amb més rapidesa, amb més matisos, amb tons molt brillants i en grans formats. Va de pocs centímetres (estampes) al metre, aproximadament.

Àngel de la guarda (detall), c. 1880. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 134.834. Fons d'Art de la Diputació de Girona.



La producció de cromolitografies, veritable indústria de masses, es concentrava bàsicament a Alemanya. Hi destaquen dibuixants com R. Tesar o F. Leiber, que signaven els seus treballs. L'auge d'aquesta tècnica té lloc, aproximadament, entre 1880 i 1914. Una de les darreres edicions conegudes data del 1938. Als Països Catalans es produeixen també cromolitografies a Barcelona i València.

Aquesta tècnica va ser utilitzada per l'església catòlica per difondre imatges religioses —sants, àngels, escenes bíbliques i del Nou Testament, etc.— arreu de la cristiandat, tant per a consum domèstic com per als centres de culte. Se'n trobaven en tots els països amb presència de la religió cristiana, d'Espanya als Països Catalans, de Portugal a França. També es van difondre a Amèrica Llatina, és a dir, cobriren tot el món catòlic. Feien, en certa manera, la funció dels antics murals i retaules romànics o gòtics, destinats a evangelitzar un públic il·letrat. Ho vaig poder comprovar durant uns anys, ja que vaig recórrer tots aquests països i d'altres a la recerca de cromolitografies, destinades a fer-ne un estudi per a l'exposició que vam organitzar el grup d'acció artística Tint-2 de Banyoles. La mostra, que formava part d'un cicle de quatre manifestacions, es titulava *Cromolitografia religiosa. La dolça imatge del culte domèstic* i va tenir lloc del 2 de març al 13 d'abril del 1975. L'exposició s'havia d'inaugurar el 29 de desembre del 1974, però diverses pressions de les «forces vives» locals i, fins i tot, del bisbe ho van impedir. De fet, aquesta autoritat eclesiàstica de la diòcesi em va obligar a presentar-me davant seu i va censurar un estudi sobre els sants, basat exclusivament en textos

escrits per ells o pels seus hagiògrafs. Les autoritats trobaven especialment suspectes els textos dels místics, en molts casos carregats d'erotisme.

Actualment la cromolitografia ha estat substituïda per l'òfset i altres tècniques, però continua essent emprada pels artistes per produir obra gràfica. Els temes representats a les cromolitografies són els generals del dogma catòlic, ja que estaven subjectes a la censura i permís del Vaticà. Hi apareix Jesucrist, en les seves diverses formes —crucificat, en episodis de la seva vida i infància, en episodis del viacrucis, en forma de Bon Pastor o Sagrat Cor, el Sant Sopar, entre d'altres—, representació que al segle XIX va tenir un èxit enorme. També hi apareixia la mare de Déu, tant en episodis biogràfics assenyalats per l'Evangelí —l'Anunciació, el naixement de Jesús, la seva infància, etc.— i les diverses advocacions (Mare de Déu de Fàtima, de Lorda, del Roser, Divina Pastora, etc.). S'hi representen també alegories o escenes dels sagraments. Ara bé, els àngels i els sants són el terreny privilegiat d'aquestes obres, una mena de pop art *avant la lettre* que entrava pels ulls. Les fonts hagiogràfiques eren la llegenda daurada i la *Flos Sanctorum*, entre d'altres. Tots es distingien per característiques fisonòmiques, com la barba, la vestimenta (túniques, etc.) i els seus atributs, alguns del martiri (bàcul, tiara, claus, graella, roda, etc.) a fi de fer-los fàcilment interpretables per part dels fidels.

Àngel de la guarda (detall de la signatura), c. 1880. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 134.834. Fons d'Art de la Diputació de Girona.



Recollidor de mel (procedent de les voltes de Can Falló)

Text: SERGIO WALTER SABINI CELIO

Mitjans s. XVIII

Terrissa

22,5 × 43,5 (∅) cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 130.505

Fons d'Art Diputació de Girona

No consta fins a la data un estudi profund de la producció terrissera de la ciutat de Girona i, per tant, tampoc de la tipologia existent. En aquest article es presenta una peça de característiques singulars per la forma i la funció. Es tracta formalment d'un atuell fet específicament per recollir la mel de les bresques. Es pot dir que no és una peça de producció seriada com els cànirs, les olles, els plats, les escudelles, les gerres i tota la resta de recipients amb una demanda segura al mercat, sinó una peça feta per encàrrec, segurament per a un apicultor.

La seva morfologia es desmarca de qualsevol peça tradicional i els paral·lels que es coneixen comparteixen les mateixes singularitats: base ampla, cos tancat amb una ala gran que sobresurt del cos i uns quants forats que connecten amb el dipòsit perquè hi caigui la mel.



1. Denominació de la peça

Tal és l'exclusivitat d'aquest atuell que no té un nom específic en tot l'estat espanyol.

No consta cap peça que ens apropi a la que es presenta en aquest article (Ajuntament de Girona, 1984: 273-278) a *Tarifa y postura de preus de les coses infrascrites*, un document de l'any 1655 que dona a conèixer els preus de totes les coses produïdes per tots els oficis que s'exerrien a la ciutat de Girona. No figura a l'apartat d'«Hollers, y Gerrers», en què apareix una llista de preus de 155 productes tant de l'àmbit domèstic com agrícola i arquitectònic de tot el que fabricaven els ollers i gerrers a la ciutat de Girona.

La primera referència publicada d'aquest tipus d'atuell parla de «recollidor de mel» (SANTANACH, 1998: 258). L'autor n'atribueix la producció a la ciutat de Girona, indica que no es té constància del nom local de la peça i informa que la seva finalitat era recollir la mel de les

bresques. En un estudi sobre la terrissa de la província de Ciudad Real, es presenten tres atuells amb les mateixes característiques que l'autor denomina «olla de conserva» o «olla de bujeros», atribuïbles al centre terrisser de Piedrabuena (Ciudad Real) o probablement a la capital de la província. En aquest cas, servien per a la conservació d'olives, bocins de formatge, xoriço, llom en oli, etc. (LIZCANO, 2000: 141).

Ja uns anys més endavant, en una edició dedicada a la terrissa per a animals, es presenta una quantitat interessant d'aquests atuells i es fa una explicació raonada respecte a la seva finalitat. Coincideix amb la informació de Joan Santanach sobre els recollidors de mel (SABINI, 2014: 144-155).

Per tant, tenim al davant una peça de la màxima singularitat al món de la terrissa i amb una finalitat molt concreta: recollir la mel de les bresques que es posaven a l'ala o al plat que sobresurt del recipient i que, per decantació, queia al dipòsit a través dels forats practicats.

Recollidor de mel (detall), mitjans s. XVIII. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 130.505. Fons d'Art de la Diputació de Girona.



2. Cronologia

Pel que fa a la cronologia, aquest recollidor de mel va ser recuperat a les voltes de Can Falló. Arran d'unes obres i reformes que es van dur a terme l'any 1965, es va trobar una quantitat molt important de terrissa de producció gironina, que es pot situar cronològicament a mitjan segle XVIII tenint en compte que entre les peces trobades hi havia dues escudelles datades dels anys 1756 i 1736 (SOLER, 1984: 31; SOLER, 2013: 69). No es té una data precisa de la construcció de l'edificació, però les dates que figuren als plats donen una proximitat cronològica força certa.

3. Descripció

Peça de base plana, pujada troncocònica que forma un recipient-dipòsit acabat amb un llavi pla projectat cap a l'exterior. A mitja alçada del recipient es va afegir una ala o plat, que va adossat a la paret exterior i que sobresurt de manera prominent, amb una vora plana horitzontal. A la paret d'unió de l'ala amb el dipòsit es van practicar quinze forats equidistants per deixar caure la mel de les bresques. Sota el plat o ala, hi van adossades dues nanses contraposades de secció plana a l'interior i amb dos solcs a la part exterior. A la part superior de l'ala i el dipòsit hi trobem una cobertura d'òxid de plom. Un terç de l'ala va ser reintegrada. A pocs centímetres de la base hi ha un broc mutilat per a la descàrrega de la mel. Probablement produït a Girona en alguna de les terrisseries del carrer Canaders que operaven a mitjan segle XVIII segons el llibre de cadastre del 1751 (Josep Noguera, Rafael Agustí, Paulí Ferran, Joan Duran i Jaume Mateu). És d'argila cuita amb coberta parcial d'òxid de plom.

Bibliografia

- Ajuntament de Girona. *Gremis i oficis a Girona: treball i societat a l'època pre-industrial*. Girona: Ajuntament de Girona, 1984.
- LIZCANO TEJADO, Jesús María. *Los barreros: alfarería en la provincia de Ciudad Real*. Ciudad Real: Diputación Provincial de Ciudad Real, Área de Cultura, 2000.
- SABINI CIELO, Sergio Walter. *La alfarería relacionada con los animales. Acercamiento a su historia, tipologías y clasificación*. Barcelona: Sergio W. Sabini Celio, 2014.
- SANTANACH i SOLER, Joan. «Ceràmica comuna d'època moderna». A: *Monografies d'arqueologia medieval i postmedieval*, núm. 4. *Circuits productius i seqüències culturals*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1998, p. 225-272.
- SOLER i MASFERRER, Narcís. «Terrissa de la ciutat de Girona en el Museu d'Art». A: *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, núm. 22. Barcelona: Promotors del Butlletí i Associació de Ceràmica Decorada i Terrissa (1984), p. 30-36.
- SOLER i MASFERRER, Narcís. «Plates, plats i escudelles decorats en la terrissa gironina del segle XVIII». A: *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, núm. 107. Barcelona: Associació Catalana de Ceràmica (2013), p. 47-75.

Wonders

Text: DAVID SANTAEULÀRIA SERRA

Carles Congost Feliu

2016

Vídeo instal·lació

Durada: 15'

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 138.711

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

En primera instància, *Wonders* sedueix i desconcerta per la presència magnètica de dos homes que, amb la seva veu poderosa, descriuen detalls del que intuïm que poden ser les seves biografies, alternant-ho amb reflexions poètiques i filosòfiques sobre l'èxit musical, la fama, la recepció d'una obra artística, l'autoria... Seqüències curtes, sense moviment, en un entorn auster i gairebé abstracte que acaba convertint el que es diu, i com es diu, en una atmosfera hipnòtica. Immersos en la teranyina del relat, una cançó i la inserció d'imatges en vídeo dels personatges quan eren joves sorprenen l'espectador i el decanten cap a un final agredolç i melancòlic.



Ara bé, l'obra adquireix una nova capa de significat quan som coneixedors que els protagonistes són Dennis Seaton i Michael Grant, membres del grup Musical Youth, que a principis dels anys vuitanta van assolir una gran popularitat gràcies al seu primer àlbum *The Youth of Today* i, molt especialment, al senzill *Pass the Dutchie*, que va vendre cinc milions de còpies arreu del món i va optar a un Grammy. Un reconeixement multitudinari però fugaç, que no va tenir continuïtat en la seva trajectòria musical i els va convertir en l'exemple del que a la indústria musical es coneix com a «one hit wonder». A partir d'intervencions guionitzades, els dos músics desgranen una sèrie d'anècdotes d'aquest moment de fama transitòria: de

quan van passar d'estar un dia a l'escola a no tornar-hi fins al cap d'un mes després d'haver interpretat *Pass the Dutchie* arreu del món, o l'agradable sorpresa quan el professor de geografia els parlava de països com Alemanya, França, Itàlia i Espanya i ells ja els havien visitat, o la possibilitat de conèixer algunes de les més importants icones del pop de l'època com Stevie Wonder, Paul McCartney, Quincy Jones o el mateix Michael Jackson... I, és clar, de l'impacte que va tenir la fama quan eren joveníssims i la gent els va començar a tractar de manera diferent.

Entre els apunts biogràfics, s'intercalen passatges discursius que —amb un caràcter més simbòlic i

Fotogrames de *Wonders*, vídeo instal·lació de Carles Congost Feliu, 2016. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 138.711. Dipòsit Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art.



poètic que no pas acadèmic o periodístic— descriuen conceptes i situacions per esperonar i obrir portes a la interpretació, defugint qualsevol literalitat. Els textos del guió parteixen d'un encàrrec específic a l'assagista Eloy Fernández Porta i són concebuts per ser llegits, recitats o cantats, com és el cas de la peça que clou el vídeo, *Get out of this song*, creada especialment per ser interpretada per Dennis Seaton i en la qual Michael Grant també col·labora als teclats.

Així doncs, podríem considerar *Wonders* com un biopic que se centra a analitzar la figura del «one-hit wonder», però, a diferència de molts documentals musicals típics, no hi ha cap voluntat de mitificació ni d'enaltir anècdotes personals dels autors que presenta o, en un sentit contrari, de recrear-se en els episodis més sòrdids o morbosos. Els protagonistes són tractats amb respecte i proximitat però sense heroïsmes ni afalagaments. A aquest fet hi contribueix un estil allunyat d'artificis, que accentua la bellesa de les veus, el recitat dels textos i les històries personals. I com és habitual en l'artista, parteix d'un àmbit temàtic que li és afí —la música i la cultura pop per extensió— per desplaçar un aspecte aparentment anecdòtic (el reconeixement fugisser i massiu d'uns músics) cap a una reflexió oberta sobre la idea de l'artista com a producte i del funcionament d'altres àmbits de la societat i la cultura.

Wonders s'insereix en una etapa de la trajectòria de l'artista (entre els anys 2010 i 2018) especialment prolífica en videocreacions avalades per un bon nombre de premis i reconeixements institucionals: *The Spin Off* (2010), *Easy Katz* i *Paradigm* (2013), *The Artist Behind The Aura* (2014), *Abans de la casa / Un biopic inestable a través del Sonido Sabadell* (2015), *Simply the Best* (2016), *The Wolf's Motives* (2017) i *Nova esplendor* (2018). Si bé totes es poden considerar produccions en vídeo, la majoria requereixen unes condicions per a una recepció i visualització correctes, fet que les apropa més a una instal·lació amb caràcter escenogràfic. En el cas de *Wonders*, una pantalla gran, suspesa a l'aire i amb el format específic del vídeo, i una especial cura de les condicions sonores formen un conjunt indestruïble per tal que la peça prengui cos. Disposar d'una ambientació gairebé espiritual i etèria és fonamental per reforçar la presència captivadora dels protagonistes, l'expressivitat del text (a estones una declamació o una prèdica, d'altres una confessió íntima) i un relat que transita entre la memòria i la reflexió poètica.

Fotograma de *Wonders*, vídeo instal·lació de Carles Congost Feliu, 2016. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 138.711. Dipòsit Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art.



Pedres i blanc

Text: LLUÍS BASSAT COEN

Josep Guinovart Bertran

1975

Tècnica mixta sobre fusta

200 x 100 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 137.417

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

No vull ocultar la meva admiració pel Josep Guinovart, a qui vaig conèixer, tractar i amb qui fins i tot vaig viatjar a Nova York. Per tant, la meva opinió sobre una de les seves obres serà forçosament subjectiva.

Pedres i blanc, de l'any 1975, és per mi una obra extraordinària. Per les dimensions, 2 x 1 m, per la composició i pel resultat estètic. La gran presència del blanc, que no és freqüent a la pintura del Guinovart, dona a la peça una lluminositat fantàstica i les pedres, un relleu natural realment interessant. Les línies ondulades són com una partitura poètica amb un moviment de vals de Strauss.

Els anys setanta són d'una creativitat explosiva del meu estimat Guino. No oblidem que Franco va morir l'any 1975, el mateix any que es va pintar *Pedres i blanc*. És indiscutible que per l'artista la idea d'una Espanya democràtica era molt engrescadora i, d'alguna manera, jo veig aquest optimisme en aquesta peça del Museu d'Art de Girona, que pot estar molt satisfet de tenir-la. Quin gran artista que va ser el Guino!



JOSEP GUINOVART

Vaig conèixer el Josep Guinovart el 1973, quan vaig comprar el 35% de la Galeria Adrià, on exposava habitualment amb molt èxit. Era el líder natural dels catorze artistes contractats per la galeria. En aquella època, les galeries contractaven els artistes i els pagaven un sou fix mensual a canvi de tota la seva producció. El Guinovart treballava i investigava molt, incansablement, tot i que no sempre convertia aquesta feina en obres acabades, però les tenia al cap. Una vegada va arribar un divendres a la tarda a la galeria amb el seu germà i un camió amb l'obra de l'exposició que s'havia d'inaugurar el dimarts següent. Em vaig quedar de pedra quan vaig veure que la major part dels quadres estaven encara per pintar. Tot i això, ell els va anar col·locant a les parets de la galeria, cadascun al seu lloc. S'hi va tancar amb la seva exposició a mig fer i no en va sortir fins al matí del dimarts amb tots els quadres perfectament acabats. És indubtable que els tenia al cap. Per això, els va poder acabar en poc més de tres dies.

En aquella època, jo viatjava sis cops l'any a Nova York i cap allà a les set de la tarda les reunions s'acabaven perquè entraven les dones de la neteja. Aleshores, quan tothom se n'anava cap a casa, jo aprofitava per visitar galeries d'art, com la de la Martha Jackson, la galeria on va exposar Tàpies a Nova York. Vaig parlar amb el fill de la Martha Jackson, que era qui portava la galeria en aquell moment, i vaig intentar convèncer-lo perquè fes una exposició al Guinovart. Em va dir que no exposaria les seves obres fins que no estigués com a mínim en un gran museu americà.

Jo continuava viatjant a Nova York cada dos mesos per participar al consell mundial d'Ogilvy i una vegada

es va comentar que la nostra agència de publicitat s'havia convertit en patrocinadora del MOMA, el museu d'art modern més important de Nova York. Sense pensar-m'ho, vaig aconseguir una reunió amb el seu director i el vaig anar a veure de seguida. Després de presentar-me, li vaig parlar de la Galeria Adrià i del Guinovart, un artista extraordinari de qui estava disposat a regalar un quadre al MOMA. Llavors es va posar dret i em va dir que, si el MOMA acceptés una obra de cada galeria o cada artista que n'hi volgués regalar, hi hauria una cua que faria la volta a Manhattan. I em va assenyalar la porta per sortir del seu despatx. Vaig baixar les escales avergonyit. Era la primera, i fins avui l'única vegada, que algú em feia fora del seu despatx.

Aquella nit vaig anar a un sopar, on vaig conèixer una jove conservadora nord-americana i li vaig explicar el que m'havia passat al MOMA. Gairebé es posa a riure. Em va dir que les coses a Amèrica no es fan així, que anés a veure el director d'un altre museu i li digués que estava estudiant organitzar un concurs entre diversos museus americans per decidir a quin faria una donació la meva fundació.

Això és el que vaig fer al viatge següent: vaig aconseguir que em rebés el director del Museu Guggenheim i li vaig proposar concursar per rebre una donació de la meva fundació en forma d'una obra d'art del Guinovart. Es va mostrar agraït i em va dir que només hi concursarien si una conservadora del seu museu veia físicament obres del Guinovart, i vaig enviar a Barcelona la Margit Rowell. En aquella època, jo vivia en un pis que tenia annex un petit estudi, on vaig allotjar la Margit Rowell els dies que va estar a Barcelona. La vaig acompanyar a Castelldefels, a l'estudi del Guinovart, i de seguida va quedar captivada per la seva obra.

Pedres i blanc (detall), 1975. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 137.417. Dipòsit Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art.



Em va demanar que, a més del gran oli sobre llenç que els havia promès, els regalés també dos grans papers. I va ser tal l'entusiasme de la Margit Rowell que el director del Guggenheim em va dir que acceptaria les tres obres però que no fes el concurs. Així va ser com, per fi, les obres del Guinovart van entrar en un museu americà i no en un de qualsevol: el Guggenheim ni més ni menys.

En el viatge següent vaig tornar a anar veure el fill de la Marta Jackson, David Anderson, i aquesta vegada em va rebre molt més obertament i em va dir que volia conèixer l'artista i veure com a mínim una obra seva. Ja de tornada a Barcelona, vaig convèncer el Guinovart perquè m'acompanyés al cap de dos mesos a Nova York.

Ens vam allotjar a l'hotel Hilton i el dia següent va anar a la galeria de la Martha Jackson. El Guino li va ensenyar un petit quadre, una autèntica joia, que portava sota el braç. El fill de la Martha Jackson el va agafar i em va demanar que li preguntés al Guino, que no parlava ni entenia l'anglès, si li canviaria per un Tàpies. El Guino va respondre que sí, però que millor un aiguafort que una litografia o una serigrafia. Llavors li vaig respondre que no m'havia dit una obra gràfica sinó un quadre. Es va mostrar incrèdul i jo li vaig insistir perquè digués que sí. Aleshores, el David Anderson va entrar al magatzem, on va deixar el quadre del Guino, i va sortir amb un altre de la mateixa mida del Tàpies i l'acceptació de fer-li una exposició a la seva galeria. El Guino feia salts d'alegria i, per celebrar-ho, aquella nit vam decidir anar a escoltar jazz a Harlem. Em vaig informar de quin era el millor lloc per escoltar el jazz més autèntic de Harlem i era força lluny. Hi havíem d'anar amb metro, perquè amb taxi hi haguéssim trigat una eternitat. Vam pujar al metro, que estava ple de persones blanques i afroamericanes. A mesura que el tren s'anava enfilar cap al nord i apropant-se a Harlem, anaven baixant els passatgers blancs i pujant passatgers afroamericans, fins que va arribar un moment en què el Guino i jo érem els únics blancs del vagó. El concert va ser extraordinari i en vam gaudir molt plegats, perquè a tots dos ens entusiasma el jazz. Vam tornar amb metro i va passar el mateix que a l'anada, però al revés. Al començament, tots eren passatgers afroamericans excepte el Guino i jo, i a mesura que ens vam anar acostant al centre de Manhattan el vagó es va equilibrar.

En aquells moments, el Guino no disposava de patrimoni per pagar-se el viatge ni l'estada, però a mi no em va fer res convidar-lo. Pensava que li feia un gran bé i amb això en tenia prou. Al cap de poc de tornar a Barcelona, em va citar a la Galeria Joan Prats del carrer Balmes. Quan vaig arribar-hi, hi havia un quadre seu extraordinari de gairebé quatre metres de llarg per dos metres d'alt de la sèrie *Rostolls*. Em va preguntar

si m'agradava i li vaig dir que moltíssim. Doncs és teu, em va contestar.

El Guino va ser una persona generosa, amb mi i amb tots els que el coneixien. Va fer un munt de cartells per a entitats amb les quals sintonitzava i mai els va cobrar. Jo, en canvi, sí que li vaig pagar uns gravats que em va fer per poder regalar als nostres clients per Nadal. Encara els conservo com un tresor.

El dia que el Josep Guinovart va fer 75 anys li vaig trucar al matí per felicitar-lo i li vaig preguntar què faria aquell dia. Em va contestar que poca cosa i que, al vespre, soparia sol a casa seva. Li vaig dir que de cap manera i el vaig convidar a casa meua, on ja havia vingut moltes vegades, però aquell dia vaig aconseguir que al sopar hi fossin gairebé tots els crítics d'art que havien escrit sobre ell: José Corredor-Matheos, Daniel Giralt Miracle, etc. Li vaig preparar aquesta sorpresa al Guinovart: sopar amb tots els que havíem demostrat admiració per la seva obra.

Fruit de l'exposició a la Galeria Martha Jackson li va sorgir una exposició antològica al Museu de Brooklyn, per a la qual vaig cedir algun quadre i, per descomptat, vaig visitar. A més, alguns amics meus americans van comprar obra seva i, per tant, es pot dir que vam fer el primer pas perquè el Guinovart comencés a ser conegut als Estats Units.

La meua filla Ana i el seu marit Fermín, arquitectes, van mantenir la tradició familiar d'encarregar a un artista el regal d'empresa de Nadal i li van demanar un gravat al Guino, que els tenia tots fets i estava pendent de signar-los per donar-los-els. Malauradament es va començar a trobar malament, fins al punt que el van ingressar a l'hospital i va morir. Vaig consolar la meua filla dient-li que no passava res perquè no estiguessin signats, que el seu nebot Martí Guinovart, propietari del taller on el Guino els havia fet, en certificaria l'autoria. El matí de l'enterrament, el Martí Guinovart em va venir a veure i em va dir que cap allà a les dotze de la nit el Guino li va demanar que li portés els gravats que havia fet a l'Ana Bassat. Es va incorporar del llit i els va signar tots. Es va adormir i va morir cap a les tres.

Complidor fins al darrer moment de la seva vida. S'hi havia compromès i hi va pensar abans de tancar definitivament els ulls.

Aquest és el millor compliment que li puc fer al Guinovart, un artista i un ésser humà extraordinari, anàrquic com pocs, però també generós i complidor, amic dels seus amics i enamorat de la seva feina. Per això, el 2027, l'any que hauria fet cent anys, tenim la intenció de dedicar-li una exposició antològica a la Nau Gaudí de Mataró. Serà emocionant tornar a veure molts dels seus quadres junts.

Injusta mutilació de Bascuña

Text: PILAR GIRÓ ROMAN

Modest Cuixart Tàpies

1976

Pastel sobre paper

77 x 55,5 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 131.952

Dipòsit Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art. Antiga col·lecció Salvador Riera

En la celebració del centenari del naixement de Modest Cuixart (1925-2007), l'elecció de l'obra *Injusta mutilació de Bascuña* (1976) és especialment rellevant. Es tracta d'una peça fortament representativa d'aquest període en què les seves obres transiten entre el surrealisme i una figuració d'arrel simbòlica, explorant els límits de la presència i la transcendència del cos humà. Cuixart entenia la pintura com una cerca incessant del misteri ocult en la realitat, una forma de desxifrar el món a través d'una mirada penetrant i intuïtiva. La seva obra, sempre en transformació, fusiona tradició i modernitat, fugint de l'anècdota per aprofundir en la dimensió metafísica de la imatge. Amb una sensibilitat que oscil·la entre el plaer de la representació i l'angoixa existencial, va construir un llenguatge plàstic singular, on la bellesa es manifesta sempre convulsa i vibrant. La seva trajectòria, marcada per reconeixements internacionals, testimonia una recerca constant de nous llenguatges pictòrics, mantenint sempre una profunda connexió amb la tradició artística. Per a Cuixart, la pintura era un acte de coneixement, una manera d'habitar el món amb la intensitat de qui cerca el sentit més enllà del que és visible.



Angoixa i bellesa, construcció d'una iconografia tràgica

L'any 1976, moment en què Modest Cuixart crea aquesta obra, Espanya es troba en un punt d'inflexió històrica. El final de la dictadura franquista ha obert un període crític d'incertesa i tensions polítiques en què la transició democràtica comença a prendre forma, però encara amb la presència de resistències autoritàries i una estructura de poder hereva del règim. En aquest context, l'art no és simplement un refugi de llibertat, sinó un espai de crítica i confrontació amb una realitat convulsa. L'obra de Cuixart *Injusta mutilació de Bascaña*, plena de contrastos entre bellesa i horror, esdevé un mirall de l'angoixa existencial d'aquesta època.

En la seva evolució artística, Cuixart va transitar per diverses etapes que van des del surrealisme màgic fins a l'informalisme, un període en què va assolir un gran reconeixement internacional. El 1959, va guanyar el primer premi de la Biennal de Sao Paulo, per davant d'artistes de la talla de Francis Bacon i Alberto Burri, un èxit que va situar l'art espanyol en el panorama artístic internacional. A principis dels anys seixanta, Cuixart reintrodueix a la seva obra elements figuratius a partir del collage d'objectes i s'acosta als plantejaments neodadaïstes. En aquest període, desenvolupa una sèrie d'obres d'una força colpidora, entre les quals

destaca la sèrie «Nens sense nom», on utilitza nines cremades, mutilades, ferides... amb què simbolitza el dolor per la Guerra Civil Espanyola i la mort dels innocents en qualsevol conflicte bèl·lic. L'absència de nom subratlla el caràcter genèric d'aquestes víctimes, desproveïdes d'identitat en una al·legoria de la deshumanització de la guerra. Aquestes nines obren la porta al retorn de la presència de la representació del cos humà a la seva obra. A mitjan anys seixanta, Cuixart abandona progressivament aquesta experimentació amb objectes per tornar plenament a la figuració, una figuració que, tot i evolucionar, mai no abandonarà fins al final de la seva trajectòria.

La figuració en Cuixart no és un mer retorn al realisme, sinó una reconstrucció de la realitat des d'una perspectiva que oscil·la entre el simbolisme i l'al·legoria. Des dels seus inicis fins a les seves últimes obres, la figura humana esdevé un element en constant transformació: a vegades emergeix des d'un magma orgànic, com si naixés d'un cosmos primigeni, i d'altres es fragmenta, com si s'esvaís en un procés de desintegració. Aquesta mutabilitat no és gratuïta, sinó que respon a una visió del món en què la forma i la matèria són entitats en flux, sotmeses a tensions internes i externes.

A l'obra *Injusta mutilació de Bascaña*, aquest caràcter mutable es manifesta en una figura humana que

Injusta mutilació de Bascaña (detall), 1976. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 131.952. Dipòsit Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art. Antiga col·lecció Salvador Riera.



sembla travessada per forces contradictòries. No es tracta d'un cos estàtic, sinó d'una presència alterada, amb una fisicitat espectral i una quimèrica quietud. El rostre, inquietant i enigmàtic, oscil·la entre la bellesa i el terror, mig cobert per un monstre que emergeix del barret. Aquest barret, de dimensions monumentals, embolcalla el cap de la figura femenina, com si retingués els dimonis i les pors dins la seva ment, per impedir-los escapar. Cuixart sembla sotmès a un procés de metamorfosi, en què el cos humà deixa de ser un simple objecte de representació per convertir-se en un territori d'exploració existencial. El dramatisme del contrast entre les tonalitats negres i els traços de llum accentua encara més la intensitat expressiva de l'escena, afegint-hi una càrrega tràgica i inquietant.

El ventre de la figura, amb tonalitats similars, adopta la forma d'una dona embarassada, fet que confereix a la composició una ambigüitat poderosa: la creació i la destrucció conviuen en una mateixa imatge. No obstant això, l'absència de pits, sumada al vermell intens del tors, suggereix un vestit esquinçat que exposa la carn nua, fet que afegeix una dimensió de vulnerabilitat i desolació. El fons verd, lluny d'apaivagar la sensació de tragèdia, intensifica la impressió colpidora de l'escena, subratllant la dualitat entre la figura i l'entorn, entre el cos i l'abisme que l'envolta. Aquesta figuració, lluny de respondre a criteris de bellesa clàssica, és un cos que conté dins seu la seva pròpia destrucció, un organisme en equilibri precari entre l'ésser i el no-res.

L'univers pictòric de Cuixart s'impregna d'un sentit gairebé còsmic, en què la matèria pictòrica adquireix una dimensió tel·lúrica i transcendent. La figura humana no és una entitat separada de l'entorn, sinó que és d'allà on emergeix i s'hi fon, com si la realitat mateixa fos una trama orgànica on la vida i la mort es confonen. Aquesta concepció es vincula amb una sensibilitat romàntica que abeurà Cuixart, i en l'obra no es limita a mostrar la figura humana, sinó que la carrega d'una tensió interna que la fa vibrar en el límit de la dissolució.

Cuixart mai no va renunciar a l'exigència tècnica. Aquesta obra, realitzada amb la tècnica del pastel, demostra una habilitat exquisida en l'ús del clarobscur, la textura i la composició, que evidencia una influència dels grans mestres clàssics. El pastel proporciona a la peça un recurs plàstic que reforça la sensació espectral de la figura, fet que li atorga una aparença entre real i fantasmagòrica, inquietant, un segell característic de l'autor. Com el seu afany de demostrar que la modernitat no és sinònim de rebuig de la tradició, sinó d'una reinterpretació que fusiona el passat amb una sensibilitat contemporània.

L'obra de Cuixart està profundament marcada per la presència del cos femení com a matriu simbòlica de la seva iconografia. La pèrdua prematura del pare i una

infantesa envoltada de figures femenines —la mare, l'àvia, les germanes— van forjar en ell una sensibilitat única envers la feminitat, que es reflecteix en la seva producció artística. En aquesta obra, la figura femenina transcendeix la mera representació per esdevenir una al·legoria de la fragilitat i, alhora, de la perennitat del cos humà. Cuixart captura aquesta dualitat amb una força expressiva colpidora, que converteix la seva pintura en un espai de diàleg entre la matèria i l'ànima, entre allò tangible i allò eteri.

Mare de Déu amb el Nen i Sant Josep de Breda

Text: IMMACULADA LORÉS OTZET

Autor desconegut

1200-1225

Marbre

95 x 87 x 19 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. 138.847

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

Relleu romànic de Breda amb la Mare de Déu amb el Nen i Sant Josep d'una epifania

El que anomenem «relleu de Breda» és una obra de molt bona qualitat de finals del segle XII o inicis del segle XIII. Dipositada al Museu d'Art de Girona el 2023 i exposada al públic des del febrer de 2025, està envoltada d'enigmes relatius tant a la seva procedència i el lloc concret per al qual es va fer com a les figures que l'acompanyaven per crear una escena. És una placa de marbre quadrangular en la qual la Mare de Déu amb el Nen i Sant Josep es representen sota arcades, i el marc lateral està acabat amb columnetes. En destaquen alguns trets, com el pentinat de Maria, amb llargues trenes que li cauen pels costats, o el gest de sant Josep amb el cap repenjat a la mà dreta. És probable que el relleu formés part d'un conjunt més ampli, almenys amb les figures dels reis per crear una epifania. Tot i que no se'n sap res, suposem que prové de l'antic monestir de Sant Salvador de Breda, perquè va ser fotografiada a inicis del segle XX en una casa d'aquesta població. Un segon indici que avalaria aquesta procedència és l'estreta relació que presenta el relleu amb l'escultura del claustre de Sant Cugat del Vallès, que s'explicaria per la dependència del monestir de Breda respecte de la poderosa abadia vallesana.



Les primeres notícies que es tenen del relleu són d'inicis del segle xx, quan va ser fotografiat almenys en quatre ocasions: el 1904 i el 1919, segons consta en sengles fotografies de l'Arxiu Mas, el 1923 per Josep Salvany i el 1925 per Manuel Genovart i Boixet. Era ben visible perquè es trobava collat a la paret d'una casa de Breda del carrer Sant Josep, tocant al carrer Barcelona. L'edifici sembla que data de finals del segle xviii, moment a partir del qual degué col·locar-s'hi el relleu, potser per la relació temàtica amb el nom del carrer. Tan sols dos anys després de la darrera fotografia, Salvador Batlle, el propietari de la casa, va vendre'l a Josep Rovira, antiquari de Vic. Jaume Galobart Sanmartí va comprar-lo al marxant i el 1929 el mateix Manuel Genovart el va tornar a fotografiar, en aquest cas a la residència del nou propietari, el mas Riambau de Tona.

Puig i Cadafalch publica el 1954 que el relleu encara formava part de la col·lecció Galobart, i el 1971 l'historiador de Breda Jaume Coll i Castanyer explica que li sembla que es troba a París, una informació que és recollida per altres autors fins que va ser desmentida el 1997 per Jaume Barrachina, perquè el relleu no havia sortit mai de Catalunya. En aquell moment, formava part d'una col·lecció particular de Puigcerdà, el propietari de la qual l'havia adquirit a una persona que li havia assegurat que procedia de la col·lecció de Frederic Marès, que l'havia bescanviat per una altra escultura. El 2023, la Generalitat de Catalunya va adquirir el relleu per a la Col·lecció Nacional d'Art via subhasta a aquest col·leccionista de Puigcerdà i el va dipositar al Museu d'Art de Girona.

La notícia extreta de la documentació llegada de Manuel Genovart informa que en les obres fetes el 1934 a la casa Maynon, al carrer Sant Josep cantonada amb el passatge Escolomines, es van trobar «uns caps» de característiques similars a les del relleu. Es desconeix la localització actual d'aquests fragments, però s'ha conservat la fotografia d'un d'aquests fragments feta pel mateix Genovart. Es tracta d'un relleu amb el cap i part del bust d'una figura masculina barbada, que vesteix túnica i mantell i que va coronada. Se situa a l'interior d'un arc, de manera semblant a les figures de la Mare de Déu i Sant Josep, i s'endevina l'arrencament d'un segon arc a l'esquerra. Tant l'emmarcament de la figura com les característiques del rostre, d'ulls ametllats i parpelles perfilades, i els rínxols del pentinat i la barba s'adiuen perfectament amb el relleu del museu. El fragment és molt possiblement la figura d'un rei que, juntament amb el grup principal, hauria pogut conformar una epifania. Si bé és cert que en desconeixem les mides i el tipus de pedra amb què estava tallat el rei, l'associació entre ambdues peces és una hipòtesi que ha estat sostinguda per bona part dels autors que han tractat el relleu de Breda.

En les primeres imatges d'inicis del segle xx, el relleu ja presentava un aspecte molt proper a l'actual, amb un

forat quadrangular al centre, entre les figures de la Mare de Déu i Sant Josep, i pèrdues importants al cap del Nen i als dos angles superiors i a l'inferior esquerre. Esculpit en una placa de marbre d'uns 12 cm de gruix, presenta un marc llis que serveix de base en què es disposen les figures i que a la part superior es perllonga en els arcs que les emmarquen, uns arcs que es devien recolzar en les columnetes tallades a l'interior dels costats laterals. A la figura de la Mare de Déu hi devien haver diverses incrustacions, possiblement realitzades en metall o en algun altre material: d'una banda, la corona conserva sengles concavitats als laterals i se n'endevina una tercera a la part frontal; d'altra banda, mentre que acostava la mà esquerra al Nen, amb la mà dreta sostenia alguna cosa que estava disposada en la cavitat formada per la posició dels dits. Vesteix una túnica que li cau fins als peus, amb plecs concèntrics per sota els genolls que s'acumulen damunt les sabates i amb plecs gruixuts i verticals a la part central, acabats a la part inferior en la forma ondulada característica. Per sobre, un mantell agafat al pit li cobreix les espatlles i els braços i cau pels laterals de la figura formant els característics plecs en ziga-zaga al costat dret. Per sota el genoll dret, es conserva part del que representaria una anella d'orfebreria que cenyiria la túnica en aquest punt. L'altre tret distintiu de la Mare de Déu són les llargues trenes que li cauen per les espatlles, per damunt del mantell. Tot i el desgast del relleu, es pot apreciar un treball interessant en el modelat del rostre, que se centra sobretot en la delicadesa dels llavis i l'expressivitat dels ulls, lleugerament enfonsats i amb un perfilat acurat de les celles i les parpelles.

El Nen està assegut al centre de la falda de la Mare de Déu. Ha perdut bona part del cap, que també devia cenyir una corona, beneeix amb la mà dreta i sosté un llibre molt malmès amb l'esquerra. La túnica sembla coberta pel mantell, segons els diversos plecs concèntrics del caient de les cames i els de ziga-zaga centrals i del costat dret.

Sant Josep està dret al costat, lleugerament de tres quarts. Té la mà dreta repenjada en un bastó, en què també recolza el colze esquerre mentre se sosté el cap per sota la barbata. Vesteix túnica, de punys arrugats i cenyits, i mantell, que li cobreix les espatlles i li arriba fins als peus. El cap està en posició frontal, mirant l'espectador, i el rostre presenta el mateix modelat delicat als ulls i els llavis. Els cabells i la barba formen els característics rínxols d'ascendència tolosana que trobem en l'escultura dels claustrers de la catedral de Girona i de Sant Cugat del Vallès.

Tot i que el relleu té en comú amb la Mare de Déu del claustre de Solsona i amb la imatge en fusta, també de l'entorn solsoní (ara al Museu de Solsona), les llargues trenes de la Mare de Déu i l'anella d'orfebreria per sota el genoll dret, aquests són trets que s'expliquen per l'estreta relació que tant l'escultura solsonina com la

de Breda mantenen amb Tolosa. Tanmateix, és amb el claustre de Sant Cugat amb què cal vincular més estretament el relleu de Breda. Si bé les figures dels capitells vallesans aquí són de gran format, les afinitats són indiscutibles. Les característiques dels plegats, el modelat dels rostres, el pentinat de Sant Josep i el gest d'aguantar-se el cap amb la mà sota la barbeta es repeteixen al claustre santcugatenc. Al capitell amb l'anunciació, la nativitat i l'epifania de la galeria oriental, aquesta posició de Sant Josep es repeteix en les dues darreres escenes amb la figura asseguda. La vinculació del monestir de Breda amb Sant Cugat data almenys del 1098, quan apareix entre les possessions del monestir vallesà a la butlla que li atorga Urbà II, tot i que probablement ve d'abans. El llinatge dels Cabrera, fundadors del monestir i autors d'importants donacions, van mantenir també una relació estreta amb Sant Cugat, segons es desprèn de la documentació i del fet que el seu escut apareix en un capitell. No seria estrany, doncs, que en les dates en què a Sant Cugat s'estava construint el claustre algun escultor es desplaçés a Breda.

Més problemàtica és la funció que tenia el relleu i la localització a l'església romànica de l'antic monestir de Sant Salvador. S'han considerat dues opcions que, ara com ara, presenten dubtes. Josep Puig i Cadafalch va argumentar que es tractava del relleu d'un timpà. En molts casos, aquesta part de la portada era una sola peça que, amb la vora superior semicircular, anava disposada sobre la llinda; però en d'altres, depenent dels materials que s'utilitzaven o es reutilitzaven i de les dimensions de la porta, el timpà podia estar format per diverses peces amb els corresponents relleus que s'adaptaven al marc semicircular. A Breda no s'ha conservat l'església romànica, consagrada el 1068, que fou substituïda per l'actual temple gòtic a partir de finals del segle XIII. Per tant, desconeixem les dimensions de la porta, tot i que no seria estrany que a l'entorn del 1200 s'hagués monumentalitzat afegint-hi una portada esculpida. El relleu presenta un marc molt quadrangular que, si estava integrat al timpà, devia anar acompanyat d'altres peces, entre les quals la dels relleus dels reis. Es podria citar el relleu quasi con-

Mare de Déu amb el Nen i sant Josep de Breda (detall), 1200-1225. Museu d'Art de Girona. Núm. 138.847. Dipòsit Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art.



temporani de l'abadia de Fontfreda amb l'escena de l'epifania, que es considera procedent d'un timpà i que també té un format quadrangular.

Més recentment, Jaume Barrachina, tot negant que es tractés d'un timpà, va observar que el relleu hauria anat acompanyat d'altres plaques esculpides, entre les quals els reis d'una epifania, tot i que no exclusivament, perquè la Mare de Déu havia de quedar centrada. És així com imaginava a un costat els reis i a l'altre costat alguna altra escena, com ara, i sempre a tall d'hipòtesi, una anunciació. D'aquesta manera, el conjunt podia haver tingut unes dimensions considerables, i les possibles ubicacions es restringeixen. És així com l'autor proposava que potser formaria part del mobiliari d'altar, com ara un retaule primerenc, perquè descarta que pogués tractar-se d'un fris per a la façana, per la inexistència d'aquesta tipologia en territori català. Tampoc aquí no disposem de cap dada que permeti donar suport a aquesta segona proposta, que també seria del tot excepcional.

Sempre en el terreny de l'especulació, perquè el desmantellament del context arquitectònic romànic original de l'obra dificulta anar gaire més enllà, caldria també considerar la possibilitat que el relleu anés disposat al claustre. L'horitzó tolosà i el seu potent ressò en l'escultura catalana de la segona meitat del segle XII i les primeres dècades del segle XIII, del qual participa plenament el relleu de Breda, aporta exemples que s'han de tenir en compte, com els relleus de gran format de les portades de la sala capitular de La Daurada de Tolosa o els que formaren part de la columnata del de Santa Maria de Solsona.

Bibliografia

BARRACHINA NAVARRO, Jaume. «Fragment d'una Epifania de Breda». A: *Catalunya Romànica, XXVI. Tortosa. Terres de l'Ebre. La Llitera i el Baix Cinca. Obra no arquitectònica, dispersa i restaurada*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1997, p. 347.

BARRACHINA NAVARRO, Jaume. «5. Anònim. Sagrada Família». A: *La col·lecció somiada. Escultura medieval a les col·leccions catalanes*. Barcelona: Museu Frederic Marès (Quaderns del Museu Frederic Marès. Exposicions, 7) (2002), p. 146-150.

COLL I CASTANYER, Jaume. *Breda històrica i actual*. Barcelona: Editorial Montblanc, 1971.

GOÑI SANSANACH, Jordi. *Orígens de Breda i recull històric de l'església de Santa Maria i del monestir de Sant Salvador*. El Papiol – Breda: Editorial Efadós – Ajuntament de Breda, 2024.

PEIRIS I PUJOLAR, Núria. «Elements escultòrics de Sant Salvador de Breda». A: *Catalunya Romànica, V. El Gironès. La Selva. El Pla de L'Estany*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1991, p. 282-286.

PUIG I CADAFALCH, Josep. *L'escultura romànica a Catalunya*, vol. III. Barcelona: Alpha, 1954.

Com és la carn, guanyat el goig, d'inerta... (Cinc poemes, cinc aiguaforts, primer recull)

Text: JULIÀ GUILLAMON MOTA

Roser Bru Llop, Miquel Plana Corcó, Josep Vicenç Foix Mas (J. V. Foix)

1979

Aiguafort sobre paper

15,2 x 16,7 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 131.098-5

Fons d'Art Diputació de Girona

«Com és la carn, guanyat el goig, d'inerta» és un sonet del llibre *Sol, i de dol* (1947) de J. V. Foix. Roser Bru el va il·lustrar a la carpeta de gravats *Cinc poemes, cinc aiguaforts*, publicat el 1979 per les edicions Rosembach de Miquel Plana. A més de Roser Bru, hi van col·laborar Francesc Artigau, Francesc Todó, Serra de Rivera i Miquel Vilà, que van recrear els poemes «Plou» i «Símbols» de Josep Carner, «Boira» de Gabriel Ferrater i «Ah! si amb levites de verda Ilustrina» de J. V. Foix.

Roser Bru va gravar dos cossos ajaguts i enllaçats. La dona de bocaterrosa, ensenyant les natges. El que sembla l'home, recolzat sobre el maluc, al costat seu. Foix descriu el moment just després de l'amor. En paraules del poeta i crític Josep Romeu i Figueras: «Insatisfacció i buidor que experimenten els amants després de llur unió carnal, que constitueix, tanmateix, una set pregona d'infinitud, l'efecte d'una joiosa crida com si el morir fos accés i camí a un univers nou i inconegut, una victòria damunt l'instant transitori i un arrelament a la terra i al món». Bru s'allunya de la dimensió metafísica del poema de Foix, introduint-hi complicitat, sensualitat i tendresa.



35/100

Revolució

¿Com és la carn, guanyat el goig, d'inerta
 Que ens som estranys en ignorat jardí
 I rebutgem, sedents, nèctars i vi
 Enyoradissos d'una deu incerta?

¿Quin gai tremir de veus en nit coberta
 Ens ajuntà clement, com si el morir
 Fos per tu i jo integrats, llindar i camí
 D'alba latent della l'angotxa oberta?

Aquestes veus, i el mar, i el moviment
 De llums i tons somorts a l'aventura,
 Són un fendir l'Instant amb el seny mort.

Closos els ulls, i al dolç batec del cor,
 Vivim, enllà del Temps, l'altre Element
 Amb aigua i foc, i vents sense captura.

J.V. Foix

«Poetes tingueu mesura/us canten massa sovint/ la cançó entra molt fàcil/però més fàcil va sortint», cantava Francesc Pi de la Serra a la cançó «Bona nit» del disc *Disc-conforme* (1971). Des de finals dels anys seixanta i al llarg de tota la dècada dels setanta, els poetes ocupen un lloc a la cultura del país que no han tingut mai més.

En aquest context, Miquel Plana impulsa la col·lecció *Cinc poemes, cinc aiguaforts*. En la primera carpeta, del 1979, hi convia Roser Bru, al costat de Francesc Todó (n. 1922), Francesc Artigau (n. 1940), Miquel Vilà (n. 1940) i Xavier Serra de Rivera (n. 1946). Nascuda el 1923, Roser Bru és gairebé contemporània de Todó, tot i que ha viscut una experiència molt diferent: un primer exili a l'època de la dictadura de Primo de Rivera, seguint el pare polític catalanista, i un segon exili, amb setze anys, el 1939, que la va dur a Xile. Todó i Bru comparteixen la lluita per ser artistes. Todó s'ha enfrontat amb la família. Bru ha hagut d'esperar fins al 1956 per fer el pas. Aquell any, entra al Taller 99 Grabado, iniciat per Nemesio Antúnez a Santiago de Xile. El 1958 torna per primer cop a Catalunya i connecta amb els artistes de la seva edat: Josep Maria Garcia Llorc, Albert Ràfols-Casamada, Maria Girona i Francesc Todó. La família Agudé-Bru manté els lligams amb el país: la germana del seu marit Cristian Agudé, Carme Agudé, està casada amb Frederic Rahola, impulsor

de l'editorial Teide. Roser Bru forma part del moviment artístic de Catalunya malgrat viure a l'exili.

La sèrie de gravats *Made in Spain*, que va exposar el 1966 a la Sala Gaspar, connecten amb les obres dels artistes de l'Estampa Popular Catalana, entre els quals hi ha Francesc Artigau. És un art descarat, provocador i molt crític. Viure a Xile permet a Roser Bru dissecar el món ranci de Barcelona, amb els senyors carques, les senyores pones i les *niñas bien*. És un moment extraordinari de la cultura catalana, que va donar lloc a un art autènticament popular. El gravat era una manera de fer arribar la creació artística a moltes famílies que difícilment haurien pogut adquirir un quadre. Joves professionals que es compraven els mobles a La Cantonada de Jordi Vilanova, a Tírvia d'Enric Clusellas o els més senzills, de Mobles Maldà. Quan el 2005 vaig visitar per primera vegada Muebles Sur, el negoci de mobles de Cristian Agudé a Santiago de Xile, em va ensenyar unes litografies de Wifredo Lam que havia tingut a la venda a la botiga, al costat dels mobles de Germán Rodríguez Arias. L'art formava part d'un projecte de vida.

A finals dels setanta, quan es va publicar *Cinc poemes, cinc aiguaforts* l'ambient era un altre. Després de la mort de Franco, hi havia hagut un tomb en la cultura, que es va traduir en una recuperació del sentit íntim.

Com és la carn, guanyat el goig, d'inerta... (*Cinc poemes, cinc aiguaforts, primer recull*), 1979. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 131.098. Fons d'Art Diputació de Girona.



Després de més d'una dècada de projectes col·lectius, manifestos, grups de treball, assemblees i recitals, els escriptors i els artistes busquen la reflexió i el recolliment.

El gravat de Roser Bru per a *Cinc poemes, cinc aiguaforts* il·lustra «Com és la carn, guanyat el goig, d'inerta», un sonet del llibre *Sol, i de dol* (1947) de J. V. Foix, que la crítica —Pere Gimferrer, Josep Romeu i Figueras, Xavier Lloveras i Albert Roig— ha interpretat com una expressió del desig de transcendència, més enllà de l'amor físic. Bru pren la imatge del primer quartet:

Com és la carn, guanyat el goig, d'inerta
que ens som estranys en ignorat jardí
i rebutgem, sedents, nèctars i vi,
enyoradissos d'una deu incerta?

Grava amb el burí dos cossos —dona i home— estirats al llit després de l'acte sexual («guanyat el goig»). Però no són dos cossos inerts, estranys en el jardí de l'amor, associats del tot, enyoradissos d'un beuratge que no els pot oferir la carnalitat. El cos de la dona, que ensenya el cul rotund i el darrere de les cuixes, no és un cos espiritual. I el cos de l'home, que es gira discretament, encara menys: sembla desaparèixer en el cos d'ella. El gest de la cama de l'home, que es vincla cap enrere, juganer, dona moviment a l'escena. La parella que acaba de fer l'amor s'acarona, s'estima, comparteix una dolçor i una complicitat que falten del tot en el poema de Foix, on l'amor és un pretext d'exploració metafísica.

Bru introdueix en la composició un element abstracte: una gran taca negra que entra per la part de dalt del gravat i esborra els caps de les figures. Aquesta taca es pot interpretar de diferents maneres. Fa que l'escena sigui intemporal i les figures, simbòliques: uns amants arquetípics, en un llit abstracte. També pot voler dir: l'amor ha derrotat el pensament, la raó. Els amants de Bru no rebutgen nèctars i vi. Ben al contrari. L'artista exalta la plenitud del cos i de l'amor en un espai íntim preservat.

Des d'aquest punt de vista connecta plenament amb l'esperit del temps. En la seva interpretació del poema «Pluja» de Josep Carner, Vilà retrata un interior amb una taula i un gerro, davant d'una finestra. En els altres gravats de la sèrie, Artigau va fer el retrat d'un rostre femení de tres quarts, Serra de Rivera reproduceix un camp de tennis encerclat per un reixat amb orenetes volant i Todó, un bust de dona en un autobús. Interior i exterior, concentració en un mateix, intimitat. *Cinc poemes, cinc aiguaforts* del 1979 és una peça molt representativa d'un moment de canvi.

Roser Bru va tornar a participar en les carpetes de Miquel Plana, el 1981, amb un gravat a partir d'un poema de Clementina Arderiu, «Parlo només...»: en aquest cas són dos dorments que comparteixen coixí, i s'abriguen amb una flassada. La imatge fa referència als versos:

Parlo només
per ajuntar sentits ocults
al desesper de ma fatiga.

És la creació d'una nova solidaritat, basada en la consciència individual.

Com és la carn, guanyat el goig, d'inerta... (Cinc poemes, cinc aiguaforts, primer recull) (detalls), 1979. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 131.098. Fons d'Art Diputació de Girona.



www.museuart.cat

12 mesos, 12 obres és una compilació dels comentaris d'obres seleccionades el 2025 que presenta, en format fitxa, el Museu d'Art de Girona amb el nom genèric d'*Un mes, una obra*. Cada mes, al llarg de l'any, es proposa a un autor l'estudi i el comentari d'una obra perquè n'ofereixi la seva visió particular. Tots els comentaris s'apleguen en aquest recull, que permet fer-ne una lectura més calmada i alhora descobrir la varietat d'obres i la diversitat de mirades que ofereixen les peces d'un museu.



9772938164000



00013

