



TAÜLL

SECRETARIAT INTERDIOCESÀ DE CUSTÒDIA I PROMOCIÓ DE L'ART SAGRAT DE CATALUNYA

NÚMERO 13 - PUBLICACIÓ QUADRIMESTRAL - DESEMBRE DE 2004



FONERIA, ELECTRIFICACIÓ DE CAMPANES I RELLOTGES

CAMPANES RIFER

RIFER BARBERÍ 



C. Canonge Dorca, 37
17005 GIRONA
Tel. i Fax 972 22 01 55
Tel. mòbil 619 71 28 28

Calefacció / Aire condicionat

- ◆ Instal·lacions per a edificis religiosos, esglésies, sales parroquials, etc.
- ◆ Projectes realitzats sense afectar l'estètica i l'estructura de l'edifici
- ◆ Sistemes de climatització de consum reduït i de fàcil funcionament
- ◆ Utilització d'equips totalment silenciosos i d'escalfament en un temps mínim
- ◆ Més de 300 obres realitzades

ESTUDIS I PROJECTES SENSE COMPROMÍS



MARGAL INGENIERÍA, S.L.

(Maller) Persona de contacte:
Nicolás Martínez, Mòbil 609 388 222
c/ Josep Tarradellas, 124, entl. 2a
08029 Barcelona - Tel. 934 052 830



AVUI LA PAU HA BAIXAT DEL CEL

S U M A R I

- 3 **Editorial**
Avui la Pau ha baixat del Cel.
- 5 **Barcelona**
"La Rectoria". Centre d'Art contemporani
- 7 **Girona**
El Pontifical Guillaume Durand de la Catedral de Girona: les traces d'un català en les il·luminacions
- 10 **Lleida**
La carta als artistes de Joan Pau II
- 15 **Solsona**
El retaule del Roser de Riner (Solsona).
- 19 **Tarragona**
La producció arquitectònica de Fra Josep de la Concepció a terres tarragonines
- 21 **Tortosa**
L'església parroquial d'Aldover (Baix Ebre). Un exemple poc conegut d'arquitectura tardo-renaixentista
- 23 **Urgell**
Crist de Mitjaran
- 25 **Vic**
"Accuro, conservar i oferir"
- 28 **Col·laboracions**
El llenguatge de l'art
L'argent del segle XVIII al Museu parroquial de Sant Esteve d'Olot
- 33 **Glossari**
- 34 **Noticiari**

Acollint la invitació que m'ha fet la direcció d'aquest Butlletí, m'he posat a escriure aquesta petita col·laboració. I l'he pensada des de la perspectiva de la Música litúrgica. De fet la Música també és un art. I el conjunt de les obres musicals que han estat escrites per a la litúrgia ha entrat de ple en el fons patrimonial de l'Església i de la humanitat: La Música Sacra, ha creat grans obres que, certament, són Patrimoni Artístic Mundial.

Podem pensar, per exemple, en les antigues melodies gregorianes, que han quedat escrites en aquells grans Llibres de Cor que es conserven en les nostres biblioteques i arxius. Allà han quedat fixades unes melodies que d'altra manera s'haurien perdut. Els fulls de pergamí no només han conservat els signes musicals dels pneumes i tetragrames, sinó que també han estat il·luminats amb miniatures i il·lustracions per artistes de tots els temps. Podem esmentar, encara, les grans obres polifòniques, que han enriquit amb melodies variades i plenes de color les millors pàgines bíbliques i els inefables textos litúrgics. També podem pensar en les senzilles melodies populars que arreu i de maneres tant diverses han ajudat a expressar la fe de la gent humil. Entre aquestes destaquen les nades.

Avui, però, voldria fixar-me en una petita mostra del que és l'art musical al servei de la Litúrgia, en els nostres dies: El **cant d'entrada** per al Temps de Nadal proposat pels Bisbes de Catalunya en la recent publicació del Cantoral Litúrgic bàsic.¹

Quan la Comissió Interdiocesana de Litúrgia, seguint les resolucions del Concili Provincial Tarraconense,² es va proposar de compondre un cant litúrgic propi per al temps de Nadal,³ no va dubtar gens a inspirar-se partint de l'antífona que trobem en l'Introït de la Missa de la Nit de Nadal.⁴

És una expressió que comença amb el cèlebre AVUI ("Hodie") tant propi de la tradició litúrgica Romana. I ple de significat teològic. Efectivament, aquest "Hodie" expressa que les celebracions litúrgiques no són simples memòries d'uns fets llunyans i passats, sinó actualització de la realitat sempre viva del misteri del Déu fet home "per nosaltres i per la nostra salvació".⁵ Això ens ajuda a entendre que les celebracions litúrgiques, amb el seu llenguatge simbòlic, tenen un caràcter sacramental. A través de signes sensibles ens fan penetrar en el coneixement de les realitats invisibles. La participació en la celebració ens posa en comunió amb el mateix misteri que celebrem.

Semblantment al que canta la litúrgia pasqual, que no es cansa de repetir que "Avui és el dia en què ha obrat el Senyor" (Ps

Portada: NATIVITAT.
Relleu de la predel·la del Retaule/
Marededéu del Roser.
Església de Sant Martí, Riner
(Solsonès).

117, 24), en aquests dies del Nadal no cessem de proclamar que “Avui ens ha nascut un Salvador, que és el Messies el Senyor” (Lc 2, 11)⁶. El fet històric de fa més de 2000 anys s’actualitza i se’ns fa present en l’ara i aquí de la nostra realitat concreta.

El text d’aquest cant d’entrada continua amb l’expressió del profeta Isaïes: “Avui brilla una llum nova” (Is 9, 1), que es troba a l’antífona d’introducció de la Missa de l’alba.⁷ De fet Nadal, com la Pasqua, ens porta els reflexos de la llum del cel. Quan els pastors, a la nit de Nadal, vetllaven al ras foren advertits per uns àngels de la presència del Déu fet home. I ens diu el text evangèlic: “Els aparegué un àngel del Senyor i la glòria del Senyor els envoltà de llum” (Lc 2, 9). La mateixa llum que en aquell estel miraculós feu descobrir als Mags la presència de l’Infant de Betlem: “Hem vist com s’aixecava la seva estrella...” (Mt 2,2).

Segueix la cita textual del llibre del profeta Isaïes, que constitueix el text de l’antic Introït de la Missa del dia de Nadal⁸: “Ens ha nascut un infant. Ens ha estat donat un fill.” Quin millor dia, que el dia de Nadal, per recordar aquesta cita del profeta? Jesús és l’infant que ha nascut per a nosaltres. Jesús és el Fill etern de Déu que neix a Betlem de la Verge Maria, per obra de l’Esperit Sant. La seva vinguda al món i tota la seva vida seran un do, un regal de Déu, a la humanitat.

Acaba el text amb la constatació de l’alegria que fa cantar el cel i la terra per la salvació que es fa present en aquest món: “Canten els àngels amb els homes la salvació del nostre Déu”. L’arribada del Messies fa esclatar el àngels en un cant de lloança: “I de sobte s’uní a l’àngel un estol dels exèrcits celestials que lloava Déu cantant: Glòria a Déu a dalt del cel, i a la terra pau als homes que ell estima.” (Lc 2, 13-14). És ben propi de la fe cristiana agrair a Déu, amb cants de lloança, que el cel i la terra restin units definitivament per aquell qui és el mitjancer entre Déu i els homes: Jesucrist. Aquest és, precisament el misteri del Nadal: Déu és amb nosaltres.

Molts artistes han pintat amb els seus pinzells, o esculpit amb les seves eines, les escenes del Nadal. Segurament, també, tots nosaltres, amb més o menys traça, hem construït el nostre pessebre casolà.

El Cantoral Litúrgic bàsic, ofereix també a totes les esglésies de la Tarraconense, la possibilitat de cantar el Misteri del Naixement del Senyor en l’obertura de les nostres celebracions litúrgiques d’aquest temps de joia, amb la melodia i el text d’aquest cant d’entrada propi del temps de Nadal.

JOAN BABURÉS I NOGUER

-
- 1 Concili Provincial Tarraconense. Resolució n. 52. Atenent a la importància dels textos que es canten en la celebració litúrgica, el Concili urgeix l’observança de la norma conciliar: “Els textos destinats al cant sagrat han d’estar d’acord amb la doctrina catòlica; més encara, han de ser trets sobretot de les sagrades Escripures i de les fonts litúrgiques” (SC 121). Els bisbes de Catalunya confiem a la Secció de Música de la Comissió Interdiocesana de Litúrgia la preparació d’un “Cantoral bàsic”, amb textos impregnats del llenguatge de la Bíblia i de la litúrgia que puguin ser aprovats per la Conferència Episcopal Tarraconense per a l’ús litúrgic (cf. IGMR 26); es vetllarà perquè la música d’aquests cants sigui també de qualitat i tingui en compte la pluralitat de formes musicals, mentre siguin adients a la celebració litúrgica.
 - 2 «Avui la pau ha baixat del cel. Avui brilla una llum nova. Ens ha nascut un infant. Ens ha estat donat un fill. Canten els àngels amb els homes la salvació del nostre Déu.» (Cantoral Litúrgic Bàsic. Cant d’entrada propi per al temps de Nadal)
 - 3 “Ens ha nascut el Salvador, alegrem-nos-en. Avui la pau ha baixat del cel.” (Missal Romà, Missa de la nit de Nadal).
 - 4 “El qual, per nosaltres els homes i per la nostra salvació, davallà del cel.” (Missal Romà, Ordinari de la Missa, Credo).
 - 5 Leccionari Dominical, Missa de la nit de Nadal. Resposta al Salm Responsorial.
 - 6 Avui brilla una nova llum; la del Senyor que ens ha nascut. El nom que Déu li ha posat és: Conseller prodigiós, Déu heroi, Príncep de pau, Pare per sempre: el seu regnat no tindrà fi. (Cf. Is 9, 1.5; Lc 1, 33). Missal Romà, Missa de l’alba.
 - 7 Perquè ens ha nascut un infant, ens ha estat donat un fill que porta a l’espatlla la insígnia de sobirà. Aquest és el seu nom: «Conseller prodigiós», «Déu heroi», «Pare per sempre», «Príncep de pau». (Is 9, 5)

BARCELONA

“LA RECTORIA” CENTRE D'ART CONTEMPORANI

La manca de capellans ha obligat a agrupar parròquies sota el guiatge d'un sol responsable o de confiar varies parròquies a un equip de capellans que viuen junts. Això ens ha portat al fet de que algunes rectories restessin buides i que se'ns plantegés el problema de la seva possible utilitat.

A la Rectoria de Sant Pere de Vilamajor se la va destinar a esdevenir un Centre d'Art Contemporani. Missió que segueix complint amb escriu des de fa 17 anys.

Aquesta transformació d'una casa rectoral en residència per artistes afegida a la d'equipar uns espais per ser utilitzats com a tallers, ha estat el treball d'un bon grup de persones que han aportat col·laboració i entusiasme

Els resultats són ben engrescadors si comptabilitzem el nombre d'artistes nacionals o estrangers que hi han fet una llarga estada de més de tres mesos. Podríem recollir els noms de més d'un centenar als que caldria afegir els dels participants en els cursos d'estiu. Aleshores ja pasariem dels 400.

La parròquia, vull dir els feligresos s'ho miren amb simpatia i és freqüent el fet d'apropar-se a la Rectoria perquè la volen ensenyar a parents o amics que els visiten. Bé, això es dona ara perquè en els inicis restaven a l'aguait. No faltaren aquells que es mostraren un xic reticents per el caràcter de la mateixa iniciativa: “un Centre d'Art”, quan hi havia



Entorn de l'església de Sant Pere de Vilamajor

necessitat al poble d'un casal per a joves i per a gent gran. Fins i tot vendre la casa hauria pogut ser una bona solució per tenir el capital suficient a fi de portar a terme una bona restauració de l'església que bona falta li feia.

La opció de convertir la Rectoria en un Centre residencial exigia al mossèn i a les persones responsables que es preocupessin d'arranjar la casa per tal d'oferir un mínim indispensable de confort. El confort i l'acolliment han estat les constants preocupacions de l'equip de gestió.

Avui la Rectoria pot acollir 14 residents i oferir tallers per treballar el ferro, gravat, pintura, ceràmica i fer altres activitats pròpies de les arts plàstiques.

Amb els primers residents el nom de Sant Pere de Vilamajor començà a sonar en ambients artístics estrangers. Darrera d'ells n'arribaren altres, cridats per els primers o invitats per el Centre fent un gran gest de benvolença envers els artistes de l'Est. Ara arriben sol·licituds d'artistes, la majoria joves, que volen conviure aquí i poder experimentar noves tècniques alhora que bescanviar impressions amb artistes d'altres països.

La presència d'artistes ha beneficiat el poble i a l'església.

Articles i reportatges apareguts en la premsa, la radio i la televisió han donat compte d'algunes activitats del Centre molt significatives. Aquests mitjans han contribuït a valorar el dinamisme del Centre i apropar el poble a la Rectoria en ocasió de les exposicions i altres manifestacions artístiques.

Es ben cert que el Centre ha beneficiat el poble amb la convivència amb els artistes, amb la presència d'obres d'art en espais oberts, amb la promoció i celebració d'actes culturals però de quina manera ha beneficiat l'església?

Després de la guerra civil, la parròquia de Sant Pere, com moltes altres del nostre país, necessitava recuperar l'espai de culte que estava malmès per la crema. Aquí, a Sant Pere la visió d'una església plena de runa fou més impactant perquè es guardava bona memòria de la riquesa artística que havia acumulat al llarg dels segles per ser Vilamajor un lloc privilegiat pels comtes de Barcelona.

Era ben natural que l'esforç dels primers rectors de la postguerra es dirigís a recuperar aquella visió perduda, omplint l'església amb altars plens de imatges mancades del valor artístic de les anteriors. Les circumstàncies del moment no donaven per més. El poble era petit i als responsables de l'església els preocupava assegurar el culte i continuar amb les devocions per deixar convertit el període de guerra en un parèntesis



Sala de forja

de mal record. La nau de l'església restaria en-
guixada i els arcs de pedra coberts amb una ca-
pa de ciment negre fins fa 16 anys.

Quan una persona visita ara l'església queda
sorpresa per la grandiositat de l'arquitectura,
l'encert que s'ha tingut en harmonitzar els ele-
ments artístics moderns amb la dignitat de la
pedra fins aconseguir poder disposar d'un bell
lloc d'acolliment.

Cal dir que el camí a seguir no ha estat sempre
planer.

Els capellans tenim ben guanyada la fama de
gent conservadora, que té la missió de guardar
l'herència que hem rebut.

Aquells no eren temps de nous plantejaments.
Calia connectar amb el passat. Ni nosaltres
capellans ni la gent podia somiar nous camins.
Amb el Concili Vaticà II, s'han produït a l'es-
glésia aires innovadors.

Aplicar les noves orientacions a les necessitats
del culte no sempre resulta fàcil quan tens una
església plena de "material" valuós. Veig que en
molts llocs les innovacions s'han quedat en
apropar l'altar o posar-ne un de nou per poder
celebrar la missa de cara al poble. Tret d'això
moltes esglésies queden "condemnades" a ser
"un museu" del passat. Encara bo si amb una

bona il·luminació s'aconsegueix concentrar un
espai acollidor per celebrar amb els fidels els
actes de culte.

A l'església de Sant Pere, les intervencions pos-
teriors a la guerra no foren tan importants com
per no permetre que s'hi apliquessin sense mas-
sa esverament, les normes de senzillesa que ens
demanava el Concili per els llocs de més refer-
ència com són: l'altar, l'ambó, la seu i la creu i
cuidar l'accessibilitat dels fidels al presbiteri (vull
dir sense barreres de separació).

En tot aquest treball de restauració, els diferents
artistes de la Rectoria hi han col·laborat i assesso-
rat La seva aportació ha estat capdal per incorpo-
rar l'art actual a l'interior de l'església. La seva
sensibilitat ha estat fina per no provocar refús i es-
devenir una aportació de lligam amb el passat.

Podríem dir que l'església ha fet una aposta a
favor dels artistes i aquests han respost intro-
duint el seu art per adornar el lloc de culte. Així
es continua fent de mecenes de l'art quan s'ac-
ull els artistes i s'afavoreix que algunes peces
formin part del patrimoni de l'església. Perquè
també han embellit l'entorn i fins alguns particu-
lars s'han beneficiat de les seves obres.

La restauració de l'església ha estat molt valora-
da tan dels propis feligresos com dels visitants i
puc afegir que també sol·licitada per celebrar-hi
cerimònies religioses. Ara gaudim de l'esforç i
no deixem d'agrair les diferents aportacions de
moltes persones, agraïment que es fa visible en
una placa col·locada en el cancell de l'església.
Si a l'església s'ha posat el punt final, a la Rec-
toria es continua el treball dels artistes i dels re-
sponsables de la gestió. Les exigències de
creixement ens fan pensar en un futur centre
que respongui a les múltiples sol·licituds que
ens arriben i que sigui per tot el Vallès un centre
d'acolliment i de referència per els artistes.

JOSEP POCH



Aspecte de la cuina



Sala de ceràmica i plàstica



EL PONTIFICAL DE GUILLAUME DURAND DE LA CATEDRAL DE GIRONA: LES TRACES D'UN CATALÀ EN LES IL·LUMINACIONS¹

Un pontifical és un llibre litúrgic que conté l'ordre de les cerimònies pròpies del papa i dels bisbes. Les seves fonts textuales provenen dels sacramentaris i dels *ordines*. Com a llibre va aparèixer a principis del segle VIII però el predecessor més directe del pontifical romà va ser el pontifical romano-germànic del segle X que va ser dut a Roma, adaptat i en el segle XII va aparèixer com a pontifical papal. Després, en el segle XIII, la Cúria romana va acceptar una edició d'Avinyó i posteriorment, en el 1294 Guillaume Durand, bisbe de Mende, França, va escriure una nova versió adaptada a la seva diòcesi que després es va estendre per tot Europa. L'Arxiu Capitular de la Catedral de Girona conserva un *Pontifical de Guillaume Durand* ca. 1409-1415, ms. 10, que destaca per la quantitat i la qualitat de les seves il·luminacions amb un total de vuitanta-cinc. El va encarregar el bisbe de Girona Ramon Descatllar del qual se sap que va estar estretament vinculat amb el papa d'Avinyó Benet XIII.

El contacte amb la Cúria papal va ser segurament, el que va motivar l'elecció de la tipologia textual: Pontifical de Guillaume Durand, un text llatí que va resultar bastant difós per Clement VII i Benet XIII potser perquè s'ajustava millor a la litúrgia francesa que el pontifical romà i descartava algunes celebracions pròpies de la litúrgia romana i relacionades amb el papa. El còdex gironí es va adaptar a la seva diòcesi ja que en les lletanies s'hi van incloure els sants patrons de la ciutat: Sant Feliu i Sant Narcís. D'altra banda, si es procedeix a un examen exhaustiu del text es pot veure que pertany al grup arlesià de pontificals de Guillaume Durand ja que compleix unes determinades característiques la principal de les quals és que en la segona part de l'índex hi ha un títol en el qual no s'indica la foliació, *De benedictione fetus in utero matris* i no apareix després desenvolupat en el text dels manuscrits d'aquest grup. En opinió de Michel Andrieu², el

copista d'un manuscrit desaparegut, que seria l'originari del grup arlesià, va decidir introduir una nova benedicció en el pontifical i la va escriure a l'índex però després, en transcriure el text a partir d'un model que no la tenia, va oblidar-se d'incorporar-la. D'aquest grup arlesià es conserven cinc còdexs que han estat estudiats per Michel Andrieu i si es compara el manuscrit gironí amb tots ells, el que més s'assembla és el ms.143 conservat a la Bibliothèque Sainte Geneviève de París.

El copista del *Pontifical de Guillaume Durand* de Girona escrit en llatí, tot i seguir la tipologia textual arlesiana, provinent de la França meridional, va resultar ser català ja que així ho testimonien unes petites anotacions en aquesta llengua en els marges inferiors d'alguns fulls que servien per donar indicacions al miniaturista sobre la representació del tema de les caplletres que havien de rebre la il·luminació. Per exemple, en el fol. 338v., que correspon al capítol: *Quando,*



Pontifical de Guillaume Durand, 1409-1415. Quando, ubi et qualiter laudes sive rogationes sequentes dicuntur. Arxiu Capitular de Girona, ms. 10, fol. 338v. (© Capítol de la Catedral de Girona). En la marginalia, la part de baix de la planta no s'ha acabat d'acolorir.



Pontifical de Guillaume Durand, 1409-1415. De benedictione nove domus. Arxiu Capítular de Girona, ms. 10, fol. 250. (© Capítol de la Catedral de Girona).

ubi et qualiter laudes sive rogationes sequentes dicuntur, en l'anotació a peu de pàgina es pot llegir: "dins la lletra lo bisbe qui sega devant l'altar a de BORE capellans que canten". Encara es poden trobar alguns altres fulls on les anotacions no han estat del tot esborrades i es distingeixen algunes paraules: fols.75, 222v, 325. De totes maneres, allà on resta més clar és en el fol.338v abans descrit, ja que va ser el darrer full il·luminat de tot el còdex i la imatge no es va finalitzar tal com es pot veure a la part de baix de l'element vegetal on la gama de colors és més uniforme i no presenta la varietat de tons i ombrejats de la part alta (figura 1).

Les il·luminacions del *Pontifical de Guillaume Durand* gironí s'inscriuen dins de l'estil gòtic internacional i per tant, presenten d'una banda influències estilístiques i iconogràfiques franceses que es concentren en les escenes de l'interior de les inicials historiades i de l'altra, influències italianes, en concret de la Llombardia, que apareixen en la decoració marginal. La diferen-

cia de qualitat de les imatges de les caplletres que és menor respecte a les de la marginalia va motivar l'afirmació de Josefina Planas sobre l'existència de dues personalitats artístiques diferents³. Però ara se sap que les anotacions fetes pel copista al final del full, estan escrites en català i a partir d'aquí es pot deduir que l'artífex de les escenes de les inicials historiades havia d'entendre el català, si no és que ho era. De fet, dues imatges del pontifical reforcen aquesta hipòtesi: una d'elles és la del fol.121v titulada: *De benedictione et coronatione aliorum regum et reginarum* (figura 2), on el fons està constituït per un edifici religiós propi de l'arquitectura gòtica meridional estesa pels ordes mendicants. Es tracta d'una església en la qual els murs exteriors són llisos només fins a mitja alçada a partir de la qual els contraforts amb els seus arbotants surten a l'exterior. L'altra il·luminació és: *De benedictione nove domus*, fol.250 (figura 3), on hi ha representada una casa-palau senyorial urbana de la qual se sap que va ser molt comuna a la Corona Catalano-Aragonesa. S'estructura al voltant d'un pati amb accés des del carrer. Dins d'aquest pati, una escala descoberta condueix a la planta noble. La façana es caracteritza per la porta adovellada amb arc de mig punt. Després, la part alta de la façana té una galeria oberta sostinguda per columnes prismàtiques amb la llinda i coberta de fusta⁴. Les dues il·luminacions situen el miniaturista en la zona geogràfica mediterrània i en concret, a la Corona Catalano-Aragonesa, fet reforçat per les anotacions marginals en català del final del full de pergami que venen a demostrar que l'artista entenia l'idioma i que segurament era originari d'aquest territori. Una dada més referida a aquesta personalitat és la seva condició de laic ja que com molt bé va observar mossèn Genís Baltrons⁵, hi havia una imatge, la del fol.134v, en la qual el bisbe duia el maniple en l'avantbraç dret, quan en realitat s'havia de portar en l'avantbraç esquerre. També era incorrecte el maniple i la capa pluvial juntes ja que el maniple només es podia portar en la celebració de l'eucaristia amb la casulla. En altres imatges, aquest artista va situar el maniple correctament.

En resum, el *Pontifical de Guillaume Durand* de Girona va ser encarregat pel bisbe Ramon Descatllar, persona que en diverses ocasions va restar al costat del papa d'Avinyó Benet XIII. La còpia del text es va basar en algun manuscrit del grup arlesià i destaca les anotacions fetes al final del full en català. Això, ha portat a deduir que el copista era de la Corona Catalano-Aragonesa



Pontifical de Guillaume Durand, 1409-1415. De benedictione et coronatione aliorum regum et reginarum. Arxiu Capítular de Girona, ms.10, fol.121v. (© Capítol de la Catedral de Girona). En el fons, un edifici religiós característic de l'arquitectura gòtica meridional.

i també l'il·luminador que representava les escenes de les inicials ja que era destinatari de les notes i perquè també en algunes imatges reflectia l'arquitectura de l'entorn on havia viscut la major part de la seva vida. Per tant, tot i que el conjunt d'imatges del pontifical presenta influències iconogràfiques i estilístiques franceses i llombardes, ara se sap que l'artista de les inicials historiades era d'origen català.

MERCEDES CANTOS

1 El present article es basa en el treball d'investigació titulat: *La iconografia del pontifical de Girona*. Barcelona, 2003 dirigit per Rosa Alcoy, que vaig realitzar en el segon curs de doctorat impartit pel Departament d' Història de l' Art de la Universitat de Barcelona.

2 Michel Andrieu. "Le pontifical de Guillaume Durand" en : *Le pontifical romain au Moyen Âge*. III. Ciutat del Vaticà, 1940 (Studi e testi:88).

3 Josefina Planas "El alfabeto gótico del estilo Internacional en Cataluña" *Fragmentos*, 1991, números 17-18-19, p. 72-84. "Pontifical" en: *Catalunya Medieval*. Barcelona: Lunberg, 1992, p. 288-289. "Le pontifical de Gerone: la seconde phase du style International en Catalogne" dans: *Flanders in a european perspective. Manuscript illumination around 1400 in Flanders an abroad*. Leuven: Uitgeverij Peeters, 1995, p. 141-154. *El esplendor del gòtic catalán. La miniatura a comienzos del siglo XV*. Lleida: Universitat de Lleida, 1998.

4 Núria de Dalmasas. "Les cases i els palaus urbans en: *Art de Catalunya. Ars Cataloniae. Urbanisme, arquitectura civil i industrial*. Barcelona: L'Isard, 1999. V.3, p. 131-134.

5 El meu sincer agraïment a mossèn Genís Baltrons i a Josep Urdeix pel seu assessorament en el tema d'indumentària religiosa.



LA CARTA DE JOAN PAU II ALS ARTISTES

Visió, valoració i comentaris d'un historiador de l'art

Introducció

La *Carta als artistes* publicada pel Sant Pare el 22 d'abril de 1999 (redactada el 4 d'abril del mateix any) és d'una gran importància per a la història de la creació artística i per a la història de l'art en general. Crec que l'hauríem d'entendre –almenys des de la meua posició d'historiador de l'art– com un text clarivident i oportú que il·lustra molt bé l'actual posició de l'Església enfront de l'art i de les seves manifestacions, just en la ratlla del tercer mil·lenni. En vaig dir alguna cosa en dos actes celebrats a Barcelona i a Lleida, però hi torno novament amb el present text.¹

“L'Església té necessitat de l'art”

Per a tots aquells que treballem a la Universitat (o a qualsevol altre centre) i ens dediquem a la docència i a la investigació dels fenòmens artístics, les paraules de Joan Pau II van arribar en

un moment summament òptim, allora que escaient i ben esperat. Personalment vaig agrair un text com aquest.

Feia –i fa– de molt bon veure i escoltar en aquesta preciosa carta allò que “l'Església té necessitat de l'art” (núm. 12),² que s'estima els artistes “del món sencer” (núm. 14) (és a dir, siguin o no creients), i que vol continuar aprofundint en aqueix “diàleg fecund” (núm. 1) que l'Església i els artistes mai no han interromput en els darrers dos mil anys.

Més encara, al papa Joan Pau II l'assisteix la convicció que de l'actual diàleg entre l'Església i els escriptors, poetes, arquitectes, pintors, músics, actors etc, en derivarà una nova “epifania de la bellesa” (preàmbul i núm. 10), tan útil com necessària per a la nostra societat.

Què n'és d'important i significatiu tot el que acabem de dir, ni que sigui només a un primer nivell de principis bàsics del que ben bé podríem entendre com una mena de carta magna artística redactada pel primer cap de l'Església. Fixem-nos, de moment, en els tres punts esmentats:

1. L'Església reconeix obertament que té necessitat de l'art.
2. L'Església subratlla que s'estima enormement els artistes d'arreu del món, i que per tant valora i defensa tot el que ells fan, és a dir, les seves produccions artístiques.
3. I, finalment, en un tercer punt, l'Església proclama que continua permanentment oberta al diàleg amb l'art i amb els artistes, diàleg del qual n'espera –com diu el papa–, una nova i fecunda epifania de la bellesa.



L'horitzó, doncs, és positiu, obert de bat a bat, i crec que enormement encoratjador. L'Església s'estima l'art, l'ha conreat al llarg de 2000 anys i encara en té una invariable necessitat.

Ja en el Concili Vaticà II es posà de relleu que és el mateix món en general que "té necessitat de la bellesa" (núm. 11), talment com Plató també ens ho deixà escrit a la Grècia clàssica. Segons aquest gran filòsof la bellesa és abaixada del cel i està destinada a salvar el món ("la bellezza salverà il mondo", segons ha recollit, entre altres, Pàvel N. Evdokimov a la seva bencosada *Teologia della Bellezza*, Roma, 1982 (1ª ed. en francès 1972); dit també i reconegut per Dostojevskij.³ D'altra banda, Joan Pau II, que cita l'al·ludit pensament de Plató, ens recorda en el seu text que no sols l'Església té necessitat de l'art, sinó que és la mateixa societat en general -és a dir els homes i dones del nostre món- que "té [tenim] necessitat d'artistes" (núm. 4). Al Concili Vaticà II se'ns parla de la necessitat de la *Bellesa*, mentre que Joan Pau II, sempre amb una visió mol més antropocèntrica, afegeix l'important matís que és el món, que som le persones qui veritablement té i tenim necessitat d'*Artistes*.

La grandesa de l'art i dels artistes

¿On rau, però -i això és el que m'he preguntat diverses vegades a mi mateix en llegir i meditar la carta del Sant Pare-, el fonament d'aquest interès de l'Església per l'art i pels artistes?

Evidentment el fonament d'aquest interès rau en la meridiana consciència de l'Església que Déu és Bellesa, la Bellesa Suprema; que Ell és el Summus Artifex, el Summe Artesà segons Erasme de Rotterdam, ⁴ "l'Artista Diví" (núm. 1) com escriu el mateix papa; i que, conseqüentment, l'home, l'artista de carn i os com tots nosaltres, criatura predilecta de Déu, participa de la mateixa potència creadora de Déu.

"L' Artista Diví -diu en concret Joan Pau II-, amb admirable condescendència, transmet a l'artista humà un esclat [un llampec] de la seva saviesa transcendent, tot cridant-lo a compartir la seva potència creadora" (núm. 1).

¿Com, doncs, l'Església no s'havia d'estimar l'artista si aquest és l'*Operarius divinitatis* (és a dir, l'obrer de Déu, o l'artista de Déu), en paraules ara de Santa Hildegarda de Bingen? ⁵

Doncs vet aquí que al voltant d'aquesta idea medular (és a dir, de l'especial i predilecta filiació divina de l'artista) el papa Joan Pau II té unes paraules molt oportunes que a més de reafirmar-nos en aquest pensament, ens ajuden a gaudir encara més d'aquesta indiscusa realitat: "En la



creació artística -diu el papa- l' home es revela més que mai imatge de Déu" (núm. 1).

És a dir, l'art i la capacitat creadora dels artistes ens ajuden a fer molt més entenedora, molt més lògica i connatural, la nostra relació amb Déu, la nostra filiació divina, la nostra condició de veritables "imatges de Déu".

Fins i tot podríem afirmar que l'artista és un dels éssers humans que més a prop es troba de Déu, en tant que a més de fill seu, participa com s'ha dit, de forma privilegiada, de la seva extraordinària potència creadora.

Sempre he pensat, que si a les persones ens agrada contemplar, dibuixar, manipular i manufacturar coses belles, si tots els éssers humans tendim d'un mode o altre cap a la bellesa, això és així perquè som fills del Creador, de la Bellesa Suprema, de l'Artista Diví. Que a ningú no li càpiga el menor dubte: *Necessitem l'art*. Tendim a l'art i a la bellesa. De fet a ningú dels humans no li és indiferent portar unes sabates qualsevols, pentinar-se de qualsevol manera o arranjar la seva casa amb un sentit estrictament funcional i prou. Ben al contrari, necessitem fer tries estètiques continuament, encara que només sigui per adquirir una corbata o un simple bolígraf. Com diu el nostre poeta Ausiàs March: "per contemplar fuí en lo món eixit" (núm. 102 de la poesia d'en March, vers 33) ; és a dir, tots els éssers humans -diu el poeta-, hi venim al món per veure, per gaudir de la Bellesa, per fruir-ne. "Nel parto mi fu data la bellezza", rubricarà de manera cocloent i memorable el "diví" Miquel Àngel.⁶ De fet, segons el *Llibre de l'Èxode* (és a dir, ja des d'època veterotestamentària) els artistes són considerats hereus de la saviesa i de la capacitat creadora de Déu: "els he empenat de l'esperit de Déu -llegim a l'Èxode-, de saviesa i d'enteniment" (Ex 31, 3). Fins i tot s'ha

arribat a establir un paral·lelisme entre els set dons de l'Esperit Sant (Saviesa, Enteniment, Consell, Fortalesa, Ciència, Pietat i Temor de Déu) i els set dons pràctics que Déu ha concedit als artistes.⁷

Doncs bé, tots aquests bells pensaments permeten escriure Joan Pau II que tot allò plasmat pels artistes “és sols un tènue reflex de l'esplendor que durant uns instants ha brillat davant els ulls de llur esperit” (núm. 6). És a dir, el papa ens confirma que per la ment i les mans dels artistes passen espurnes inequívocues de la divinitat de Déu, de la capacitat creadora de Déu, de la mateixa Bellesa de Déu.

És com si volguéssim dir o reconèixer que els artistes es troben a una privilegiada i magnífica talaia que els apropa de forma predilecta a les immediates proximitats del mateix pensament i acció creadora de Déu. Quelcom veritablement sorprenent, commovedor i apassionant. Els artistes, en siguin o no conscients, participen de la mateixa capacita creadora de Déu.

4. “La contemplació estètica sublimada per la fe” (núm. 6), “la bellesa transfigurant” (núm. 6) i “la bellesa d'allò transcendent” (núm. 16)



Ens adonem, per tant, que la carta del Sant Pare va molt més enllà d'una pura fenomenologia de l'art (allò que encara en podríem anomenar “l'art per l'art”).

El papa, a més de proclamar-nos les ilimitades bondats del fet artístic, ens planteja també un originalíssim “model de contemplació estètica” (núm. 6), sublimat per la fe, el qual ens pot permetre d'arribar a la “bellesa transfigurant i alliberant del Resuscitat” (núm. 6), a “la bellesa d'allò transcendent” (núm. 16), de l'Absolut.

¿Què voldrà dir tot això? ¿Realment estem en condicions d'entendre, de besllumar, si més no, allò que significa la *contemplació estètica sublimada per la fe*? ¿Quin repte més bonic! Atansar-nos a la contemplació dels fets artístics i estètics amb la sublimació de la fe; amb els ulls i amb la percepció viva -i reflexiva- de la fe.

“Tu ets bellesa... -deia Sant Francesc des de la fe al mont Verna davant el Crist-, Tu ets bellesa!” (núm. 6). El Crist: “El Bellíssim -segons l'espiritualitat oriental, citada pel papa-, el qual és “de bellesa superior a la de tots els mortals” (núm. 6). El Crist, “bellesa tan antiga i tan nova”, com esmenta Sant Agustí (*Confessions* 10, 27). “El *Hermosísimo* que da forma a todos los seres”, com esmenta Sant Agustí en la seva versió castellana (*Confesiones*, BAC, núm. 70, p. 34)

En fi, no hi ha dubte que des d'aquesta perspectiva de fe Sant Francesc ens en surt i se'ns converteix en un gran esteta de la història de l'art universal. Això li va permetre de contemplar el món (la natura, el sol, els estels, les bestioles...) d'una manera molt plàstica, sensible, *artística* i *estètica*, personal i agraciada, privilegiada. Ho feu sempre en una finíssima clau estètica, sublimada per la fe. I evidentment, a l'ombra d'aquesta percepció de les coses en clau estètica, i des de la fe, tot ho veia bell, bellíssim. No podia ser-ho d'una altra manera (recordem, si no, per exemple, el seu formosíssim *Càntic del Sol*; cfr. Sa 13,5).

Una Bellesa, tanmateix -i tornem a allò de la *contemplació estètica sublimada per la fe* -, que “no es pot veure amb els ulls de la carn” (segons Sant Agustí, *Confessions*, VI, 16, 26), sinó que només és possible de copçar-la -i torno a citar Sant Agustí- “des d'allò íntim de l'ànima” [una ànima *neta*, que ha d'estar ennoblida i purificada; no enterbolida ni pertorbada per la malignitat]⁸.

A la seva manera el “diví” Miquel Àngel ja va dir quelcom molt relacionat amb el que acaba d'esmentar-se, en afirmar que per a fer grans obres d'art no sols és necessari ser un gran mestre,



amb habilitat i destresa, sinó que, i cito textual Miquel Àngel, també cal “ser de molt bona vida”.⁹ És a dir, Miquel Àngel ens està traduint el concepte de Fe d’una manera molt més planera i entenedora; tenir fe, segons Miquel Àngel, ens ha de portar a ser persones de “molt bona vida”. Evidentment, amb tot el que s’està dient estem arribant a un altre dels plantejaments medulars de la carta del Sant Pare, aquell que proposa de restablir la unió entre *allò bell* i *allò bo*, talment com s’acceptà al món clàssic, al món medieval i al món modern, i talment com l’Església, de la mà de Joan Pau II (i coincident amb les veus de molts altres pensadors i artistes contemporanis), ens proposa de reprendre en l’actualitat.¹⁰

Segons Plató -citat pel Sant Pare- “la potència del Bé s’ha refugiat [sempre] en la naturalesa d’allò que és Bell” (núm. 3) (*Filebo*, 65 A). I per a Dostoievskij la Veritat, el Bé i la Belleza constitueixen un únic tronc comú. En bona llei no es poden separar.

Perquè, certament -diu el papa-, també el do de la creativitat “és un talent que cal desenvolupar segons la lògica de la paràbola evangèlica dels talents” (núm. 3). És a dir, l’artista mai no hauria

de perdre de vista que el seu talent creatiu ha d’estar, com diu el papa, al servei del Bé, “al servei del proïsme i de tota la humanitat” (núm. 3). Podem subratllar, per tant, que *allò Bell* i *allò Bo* s’atreuen; haurien d’anar junts segons una llarga i sostinguda tradició filosòfica, i segons també el Magisteri de l’Església.

Existeix, doncs -conclou el papa-, “una ètica, o més aviat una espiritualitat del servei artístic (i fixem-nos que ara se’ns està parlant de l’art com d’un *servei*) que de una manera pròpia contribueix a la vida i al renaixement d’un poble” (n. 4). Déu n’hi do! poder plantejar i entendre l’art *al servei de la vida* i del renaixement dels pobles. Curiosament, en el camp artístic de la museologia internacional, el màxim organisme mundial, l’ICOM (International Council of Museums), ha redactat un codi d’ètica professional, semblantment al que el Sant Pare suggereix ara a la seva carta. En efecte, Joan Pau II també ens exhorta a l’elaboració d’una mena de codi d’ètica artística, al servei de “tota la humanitat” (núm. 3). Com deia l’eminent professor d’estètica de la Universitat de Barcelona, José María Valverde, i ja a la segona meitat del segle XX: “Nulla aesthetica sine ethica”.

5. Veure amb els ulls de l'ànima

S’entén així (des d’aquesta actitud ètica i de servei de l’art) el que molts autors d’altres èpoques, com per exemple Gonzalo de Berceo a l’Edat Mitjana, hagués escrit que “veu el món amb més bellesa, qui més bellesa porta al seu interior”; o que l’humanista del Renaixement italià, Marsilio Ficino, exhortés els seus deixebles “a veure, amb els ulls de l’ànima, l’ànima de les coses”. Sembla un joc de paraules però no ho és; es tracta de veure profundament, a fons, la profunditat de les coses.

Però que ningú no es pensi que això només es va proposar a èpoques pretèrites, sinó que no fa gaire -als anys 40, per exemple, del segle XX-, l’eminent humanista i historiador italià Eugenio Garin proposava novament als seus alumnes de la Normal de Pisa que aprenguessin “a veure amb els ulls de l’ànima, l’ànima de les coses”. És a dir, a què no es quedessin en l’epidermis o en les aparences formals (externes) de les coses belles o *aparentment* belles.

¿Però per què -ens podríem preguntar- hem d’aprendre a veure amb els ulls de l’ànima? El papa ens ho explica de forma penetrant i concloent quan ens recorda que l’ànima, quan està il·luminada per l’estat de beatitud, per l’estat de la grà-

cia, “és tota ull, tota llum, tota rostre” (núm. 6). “Omnia nuda et aperta sunt ante oculos Eius” (Tot està descobert i revelat davant dels seus ulls),¹¹ En canvi, l’art i la bellesa [o qualsevol acció humana], quan no estan constituïts ni nodrits per aquesta puresa d’intencions, resten per força incomplets i insuficients. Ja ho deia Ausiàs March en un sincer i emotiu cara a cara amb Déu en el qual el poeta suplicava al creador que li concedís d’entendre i discernir entre el bé i el mal. Altrament mai no arribaria a entendre el significat profund de les coses ni els esdeveniments i comportament més vitals de la seva pròpia existència, de la seva pròpia persona. Ausiàs volia *veure* de forma clara, diàfana; demanava Déu que l’ajudés a conèixer el perquè de l’existència humana, el perquè de la seva pròpia existència: “vulles dar llum [Déu meu] a la [meva] vista de l’arma [ànima]”.¹² Així de clar ho suplïcava el poeta.

Personalment he d’agradar el que Joan Pau II hagi reconegut en la seva carta la grandesa de l’art i dels artistes, però també el que hagi recuperat la indisoluble unitat que ha hagut i ha d’haver entre el Bé i la Bellesa en majúscules. Així ho van proclamar els filòsfs i pensadors de l’Antiguitat grecoromana, així ho va entendre i practicar Sant Francesc d’Assís al segle XIII, així ho van reclamar Ausiàs March i l’humanista Marsilio Ficino al segle XV, així Miquel Àngel al segle XVI, i així Eugenio Garin, Dostojevskij i Valverde, entre molts altres, al nostre temps.

Evidentment els grans artistes ho seran sempre, tant si ho són o no de cristians; tant si les seves creacions artístiques van o no acompanyades del bé, d’actituds i visions positives, bondadoses, davant l’existència i la realitat humana. Els seus dons i la seva capacitat creativa hi seran sempre, els hi són inherents. La seva llibertat els pertany; als artistes i a totes les criatures humanes.

És bo, tanmateix, que Joan Pau II ens hagi parlat d’una forma tan clara i eloqüent. Al capdavall, Eva [la mentida, la vanitat, la supèrbia] també va veure que el fruit de l’arbre era “bell”, bo per menjar i agradable a la vista. No oblidem, doncs, que també existeix “la belleza falaz, falsa, que ciega y no hace salir al hombre de sí mismo”.¹³

* * *

En fi, crec que cal rellegir amb calma la benvolguda carta del Sant Pare; és curta però alhora quasi bé inabastable; planteja una forma superior de coneixement i valoració de l’art; convida a l’apertura i a l’estima sincera de l’art i els artis-

tes; demana un gran respecte per tot el que siuguin qüestions artístiques i patrimonials, i conclou, a més, que ara més que mai hem d’encetar una nova “Epifania de la Bellesa” (núm. 10). Però alhora ens referma en la idea medular que una visió de l’art i dels artistes en clau cristiana (en els termes plantejats més amunt) assoleix un coneixement més real i profund que la mera deducció racional.¹⁴

El papa Joan Pau II s’ha adreçat amb convicció a tots els homes i dones del món de l’art, a “vosaltres artistes de la paraula escrita i oral, del teatre i de la música, de les arts plàstiques i –fixeu-vos bé en el detall– de les més modernes tecnologies de la comunicació” (de l’era del *computer*, de la nostra esfereïdora era i època de la informàtica); és a dir, que ens convida tothom (artistes i amants de l’art, clàssics, moderns i postmoderns) a llegir aquesta carta, a fer-la ben nostra.

D’altra banda tothom coneix prou bé que vivim en una època de simulacres, desorientadora, pertorbadora en no poques ocasions. I, quin dubte hi ha, àdhuc l’art se’n ressenteix d’aquesta desestabilitat, d’aquesta prostitució (paraula textual d’Evdokimov) de tantes ofertes pseudoartístiques. Manipulant o tergiversant el fràgil nas de cera de la raó se’ns volen i se’ns poden segrestar moltes coses –bàsiques i irrenunciables– de les obres d’art. Se’ns pot manipular el seu veritable valor estètic, artístic, ètic; el seu sentit alliberador, el seu valor de símbol, els seus valors espirituals, la seva inalienable capacitat de transcendència, la seva indefectible condició d’espurna de la divinitat.

Afortunadament, el Sant Pare, una vegada més, ha aixecat la seva veu perfectament documentada, oberta, serena i acollidora (tot i que amb la indiscutible autoritat que el caracteritza), per a dir-nos que tenim dret a l’Art i a la Bellesa en majúscules, i que els artistes han de continuar creant obres belles –i bones; nobles; transparents; ètiques; “al servei del proïsme i de tota la humanitat” (núm. 3)–,¹⁵ perquè –i torno a emprar paraules textuales de Joan Pau II–, “en contacte amb les obres d’art, la humanitat de tots els temps –també la d’avui– espera ser il·luminada sobre el propi rumb i el propi destí”.

En fi, tant de bo que a rel d’aquest modest escrit brollés en molts de nosaltres un noble interès per llegir i meditar la benvinguda carta als artistes de Joan Pau II.

XIMO COMPANYY



EL RETAULE DEL ROSER DE RINER (SOLSONÈS)

Hi ha moltes raons per a considerar el retaule del Roser de l'església parroquial de Sant Martí de Riner com una peça rutilant de la col·lecció d'època moderna del Museu i com una preciositat històrica. D'entrada, a causa del seu bon estat de conservació, és a dir, del fet que se'n ha conservat i que se'n ha preservat complet, intacte –només hi falta una de les figures de sants dominicans que decoraven les forniculetes del bancal. En segon lloc, perquè amb aquesta peça el Museu aconsegueix il·lustrar una tipologia de retaule que ara hem de considerar excepcional a Catalunya per culpa de les destruccions del juliol de 1936. El recurs a aquesta mena de conjunts de petit format, però revestits completament de plafons en relleu, devia ser habitual entre les corporacions devotes o les obreries que, havent de solemnitzar una capella o un presbiteri de petites dimensions, podien i volien fer-ho ricament i de manera prou sumptuosa. En tercer lloc, perquè els relleus, sobretot els de la predel·la i els del primer cos, i la marededéu, acrediten la feina d'un escultor de bon nivell tècnic i creatiu, d'un mestre força exigent i molt competitiu –un dels millors que van passar per les terres del bisbat durant el segle XVII, juntament amb Miquel Vidal. No és estrany, per tant, que el conjunt i els seus detalls acabessin servint de model per a una rèplica “setcentista”, el retaule del Roser de la sufragània de Sant Cristòfol de Freixinet de l'escultor Pere Cassassas (Dorico 1996). Finalment, s'ha de reconèixer que per a l'historiador de l'art aquest retaule del Roser té un atractiu especial perquè es tracta d'una obra enigmàtica. Fins ara, és una peça anònima que, a més, manifesta algunes semblances en el nivell tècnic, en la iconografia i en el registre estilístic amb els grans retaules del Roser conservats a les parroquials de Ponts i d'Agramunt, també obres anònimes i, com la nostra, infradocumentades. Per exemple: les històries del *Naixement* són idèntiques a les predel·les de Ponts i de Riner, i també ho són les de l'*Ascensió* al centre d'aquests retaules. És clar, doncs, que l'escultor que va fer el retaule del Roser del MDCS és un dels dos que va treballar el de Ponts –és el mateix que va treballar tots els mis-

1 M'hi vaig ocupar per primera vegada el 30 de novembre de 1999 en una conferència impartida al Saló d'Actes del Seminari Conciliar de Barcelona, en el marc d'un acte acadèmic organitzat per les facultats de Teologia i Filosofia de Catalunya, a càrrec del Dr. Jaume Aymar. I vaig tornar a tenir ocasió de comentar-la públicament en una conferència impartida a la trobada anual del SICPAS (“Secretariat Interdiocesà de Custòdia i Promoció de l'Art Sagrat de Catalunya”) que va tenir lloc a Lleida el 12 d'octubre de 2000.

2 Aquest i tots els números que apareixen entre parèntesi fan al·lusió al número del text de Joan Pau II on apareix la citació textual que aportem entre cometes, tal com surt publicat a JOAN PAU II, PAPA: “Carta als artistes” (títol original “Nessuno meglio di voi artista”), publicada a *L'Osservatore Romano*, Vaticà, el 24 d'abril de 1999. El nostre estudi s'ha fet a partir de la traducció en català publicada al *Butlletí de l'Arquebisbat de Barcelona*, núm. 139, VII-VIII, juliol-agost de 1999, pp. 265-277; i a partir també de la traducció en castellà publicada a *Palabra*, nº 418, Madrid, maig de 1999, pp. 75-80; i a *Carta del Papa Juan Pablo II a los artistas*, publicada per la Conferència Episcopal Española, Madrid, 1999. Pot comparar-se “la necessitat de l'art”, tal com la planteja Joan Pau II, amb la visió marxista de FISCHER, Ernst: *La necessitat de l'art*, Barcelona, 1967.

3 Cfr. BRO, B.: *La beauté sauvera la monde*, Lausanne, 1990.

4 Vegeu COMPANYY, X.: *L'Europa d'Ausiàs March. Art, cultura i pensament*, Gandia, 1999, p. 56.

5 *Ibid.*, p. 38.

6 MICHELANGELO: *Rime*, Milà, sense data, p. 72; citat per GARIN, E.: *El Renacimiento italiano*, Barcelona, 1986, p. 158.

7 Cfr. ECO, U.: *Art i bellesa en l'estètica medieval*, Barcelona, 1990 (1987), p. 172.

8 La malignitat de la qual en deriva la “triple concupiscència” que féu perdre l'home l'estat de santetat i de justícia original que existí al Paradís [i la visió de les coses en límpida clau estètica]. La “triple concupiscència” que sotmet l'home i la dona “als plaers dels sentits, a la co-bejança dels béns terrenals i a l'afirmació de si mateix contra els imperatius de la raó” (cfr. *Catecisme de l'Església Catòlica*, Barcelona, 1993, núms. 374-377).

9 Vegeu HOLANDA, F. de: *Diálogos de la pintura*, Madrid, 1921, p. 191.

10 Cfr. LEVINSON, J. (ed.): *Aesthetics and ethics: Essays at the intersection*, Cambridge, 1998.

11 JOAN PAU II: *Tríptico romano. Poemas*, Múrcia, Universidad Católica de San Antonio, 2003, p. 27.

12 AUSIÀS MARCH: *Poesies* (ed. a cura de Vicent Josep Escartí), València, 1993, p. 296. Cfr. COMPANYY, *op. cit.* 1998, p. 75.

13 RATZINGER, Joseph: “La contemplación de la Belleza”, missatge als participants al “Meeting” de Rimini, *L'Osservatore Romano*, 8 de novembre de 2002.

14 RATZINGER, *op. cit.* ens recorda que “la razón tiene la nariz de cera, es decir, basta con ser un poco hábiles para dirigirla en cualquier dirección”.

15 Darrerament Joan Pau II ha continuat insistint en la seva invariable idea d'associar el Bé a la Bellesa: “la bellesa només pot començar a existir quan en la seva naturalesa es refugia la potència del bé” (Discurs de Joan Pau II a un grup d'artistes polacs, publicat a *L'Osservatore Romano*, 20 de febrer de 2004)

teris de la predel·la. A més, el mestre del retaule d'Agramunt, un autor diferent del nostre, devia pactar que la seva obra seguiria al detall les composicions del retaule del Roser de Ponts. D'aquí l'interès intrigant del bell retaule del Roser del MDCS: l'aclariment de la seva autoria —o de l'autoria dels retaules de Ponts i d'Agramunt— permetria identificar o acostar-nos força a la identificació dels escultors responsables d'aquesta tríada sobresortint. El retaule del Roser de Riner és una estructura de disseny molt compacte, dividida en tres cossos desiguals —predel·la, cos principal i àtic—, i tres carrers d'igual amplada, separats, al primer pis, per columnes amb capitells compostos i amb el fust decorat per un cap de querubí amb motius foliacis, al terç inferior, i per una decoració de puntes de diamant, als dos terços restants. El coronament, en canvi, té un ordre de columnes amb fust decorat per estries helicoidals al centre i esveltes piràmides que el cenyeixen, als extrems. Tota la pantalla està revestida d'un cicle de relleus que descriuen misteris del rosari, distribuïts entorn d'una fornícula que presideix la marededéu, l'única escultura del conjunt; o gairebé, perquè potser hauríem de comptar també com a figures exemptes els tres personatges del *Calvari* del coronament i les quatre figuretes de sants dominics que decoraven el dau dels pedestals de les columnes del primer cos, dues de les quals duen encara els atributs, un copó —sant Jacint—, i un gos que mossega quelcom —el ca de sant Domènec que duia una torxa encesa. Com que es tracta d'un retaule de dimensions reduïdes, el cicle dels misteris del Roser se'ns ofereix en una versió sinòptica que comprèn tres misteris de dolor, a l'àtic; tres de goig, a la predel·la, i dos de glòria, al cos principal. Aquesta mena de cicles *rosarians* abreujats són un recurs ben habitual en els retaules que els membres d'aquestes confraries erigien a les capelles parroquials de dimensions petites. El grup de relleus del Roser de Riner és molt remarcable. Encara que n'hi ha algun d'aspecte més rutinari i de composició més esquemàtica —la *Coronació d'espines* i la seva inversemblant barra de cortina—, la majoria són feines notabilíssimes, especialment els tres plafons de la predel·la i alguns detalls de les dues composicions més grans, com ara el Crist de l'*Ascensió* —que, gairebé exempt, realment sembla pujar des del centre de la rotllana d'apòstols—, o el grup dels apòstols del primer terme de l'*Assumpta*, de volumetria i escorç tan convincents. Es tracta, doncs, de treballs de mèrit, especialment en el vessant tècnic, de destresa en la talla de fusta. L'aire versemblant de les narracions resideix en la correcta representació de l'anatomia, de la volu-

metria, del gest, però també en molt bona part en la reeixida gradació del gruix del relleu i en la combinació d'elements o de figures de cos rodó amb indicacions treballades a baix relleu. No ens n'hauríem d'oblidar, però, que hi ha plafons que tenen, a més, un cert encant. En part gràcies a la talla tan atenta del mestre, minuciosa i interessada a descriure i caracteritzar variadament cabells, vestits i accessoris; però molt, també, gràcies a la destra i curiosa tasca del daurador que enriqueix considerablement els valors de l'escultura. El detall dels colors de les cabelleres, les matisades carnacions, el folre d'ermíni del vestit de Zacaries, l'ampli repertori d'estampats aplicat a les robes... enriqueixen moltíssim el conjunt.

Cal indicar, però, que el meritori efecte d'aquestes històries no s'ha d'atribuir en exclusiva al nostre anònim. Carles Dorico (1996: 10) s'adonà que "l'autor del retaule de Riner s'inspirà repetidament en una col·lecció d'estampes sobre misteris del Roser gravades a Roma l'any 1609 per Raffaello Schiaminossi". Efectivament, la dependència del *Coronament d'espines*, de l'*Ascensió*, i d'alguns personatges de l'*Assumpta* respecte de la sèrie romana és clara i compon un episodi més de la fructífera relació de les làmines d'Schiaminossi amb la plàstica catalana (Bosch 1997). Però en el retaule de Riner la dependència de les estampes d'importació es va combinar amb el vincle d'un model català, excepcionalment. El mestre del retaule del Roser coneixia molt bé el retaule del Roser de la catedral de Barcelona d'Augustí Pujol II (1617). Devia haver estudiat amb atenció els seus esplèndids relleus; els devia dibuixar i en va imitar dos, els de l'*Anunciació* i el *Naixement*, al seu retaule. De fet en va fer una adaptació al format i a les expectatives del seu conjunt; n'agafà la composició general, els personatges principals que replicà atentament, i plens de detalls —entre els quals la citació de la cistelleta trenada del Nen és el més cridaner.

És difícil saber qui van ser aquests escultor i daurador tan interessants i destres. Però no per falta de documentació, que en tenim; encara que és tan contradictòria, i la contradicció de les seves notícies tan manifesta, que queda inutilitzada. L'any 1627, Miquel Argullol, cabiscol de la Seu de Solsona, visitava Sant Martí de Riner en nom del bisbe Miquel Santos de Sanpedro, i observava a la capella del Roser "que lo any present an fet retaule molt bo ab la figura de Nostra Senyora de bulto que costa molt bon diner" (ADS.APRiner, 18. Actes de Visita). Però anys després, un 5 d'octubre de 1635, en una notaria de Cardona els jurats de Riner i l'"sculptor habitant en Cardona" Pedro Fernández signaven un contracte per a



Retaule / Maredeu del Roser. Pedro Fernández (?). Església de Sant Martí, Riner (Solsonès). MDCS 344.

la fabricació de dos retaules, “lo un de Nostra Senyora del Roser y laltre de Sanct Sebastia, ço és lo del Roser conforme les traces que dit Fernandes los te mostrades y lo de sanct Sebastia ab quatre pasteres y quatre sancts de bulto [...]”. En l’acord, que responia, en part, a una amonestació de la visita pastoral del 1628 que exigia que els obrers “traquen lo retaule de sant Sebastia del lloch on està per la molta indecentia y fealdat que te” (ADS.APPRiner, 18. Actes de Visita), els jurats de Riner es comprometien a donar a l’escultor “tota la fusta, claus y ayguacuit haurà menester” i a donar-li “stada de casa y si acàs los fa a Cardona li hayen de aportar la fusta en sa casa”; també li garantien l’ajut d’un picapedrer “quant assentaran dits retaules” i, sobretot, una retribució, “per raho dels treballs y mans”, de 150 lliures. Sembla que no hi ha rastre del retaule de sant Sebastia, però el retaule del Roser podria ser aquest conjunt del MDCS, o, al contrari, el retaule que conserva el MDCS és aquell que estava acabat ja el 1627? Si ho és, per què l’any 1635 els obrers de Riner contractarien un nou retaule del Roser quan en tenien un de “molt bo”, d’acabat de fer, que els “costa molt bon diner”? No tenim manera d’esbrinar-ho. Amb les informacions actuals no s’entén per què vuit anys després de l’elogiosa visita els obrers de Riner voldrien canviar de retaule. En canvi, la compareixença en aquest escenari de la figura de Pedro Fernández és reveladora i ens ajuda a aclarir alguna cosa, almenys tocant a l’autoria. Sigui quin sigui l’actual retaule del MDCS –el del 1627 o el del 1635–, és un treball que mostra alguns punts de contacte amb l’única feina documentada i conservada de Pedro Fernández: els plafons de la Passió de Crist de la predel·la del retaule major del convent del Carme de Manresa (1621), ara guardats al Museu Comarcal de Manresa. És ben clar que a les escenes de la *Flagel·lació* hi ha dos actors, els dos esbirros, gairebé idèntics. I també notem semblances entre els rostres del Crist de la *Flagel·lació* del retaule del Carme i del Jesús de l’*Ascensió*. Finalment, Pedro Fernández té una peculiar forma de representar algunes cares barbades –com la del Crist de la recurrent *Flagel·lació*: no cobreix els polsos amb les patilles, sinó que fa arrencar la barba des de sota del pavelló de l’orella, sense connectar-la a la cabellera. És un deix particular que també trobem en algunes figures del retaule del MDCS: els apòstols calbs que contempnen l’*Ascensió* dempeus des del primer terme. A més, Pedro Fernández tenia taller a Cardona. Ell era originari d’El Burgo de Osma, però tota la seva trajectòria coneguda la va desenvolupar a Catalunya on el tenim documentat entre 1619, que el trobem a Castellbisbal i a Mojà

treballant amb l’obrador dels Rubió, i 1645, que residia a Bagà. Va treballar, entre altres institucions, per al convent del Carme de Manresa –a fer-hi els retaules major i de sant Eloi entre d’altres–, per a la parroquial de Sant Miquel de Cardona –hi va esculpir la decoració de l’orgue de Francesc Bordons–, i, segurament, per a la de Bagà –era seu el retaule major–, competint tot sovint amb el taller de Miquel Vidal, un contemporani seu que va fer un periple laboral semblant (Bosch 1990: 35-36, 91-92).

Tanmateix, tots aquests indicis no ens acaben d’estirar l’atribució a Pedro Fernández del retaule de Riner. Com a màxim ens arrenquen una atribució dubitativa i condicional. En el sentit que ens en convenceriem no només si tinguéssim altres feines de Fernández per millorar la nostra xarxa comparativa, sinó també si poguéssim provar –perquè ara això és ben bé una especulació– que entre 1621 i 1626/7, en cinc anys, la trajectòria de Pedro Fernández va fer un salt qualitatiu. Malgrat les semblances apuntades entre detalls de les seves composicions a Manresa i aquestes de Riner, aquesta darrera obra és un producte molt més exigent i elaborat, força més sofisticat que les esquemàtiques, rígides, irreals escenes de la predel·la del Carme. Potser durant aquests anys visqué un procés ferm de maduració i de millora, que li va permetre saltar d’aquella etapa manresana als relleus tan acurats i expressius de Riner. Però no tenim gaires pistes per assegurar que tal procés existís. Certament si va estudiar amb atenció l’obra d’Agustí Pujol II, és evident que la seva tècnica i el seu ofici se’n van beneficiar –més enllà del ja anotat préstec de composicions. Encara més, caldria pensar que, contra les aparences –retaule major del gran convent carmelità de Manresa, retaule petit de la modesta parròquia de Riner– la tasca del retaule rosarià va resultar més concentrada i exigent. Si fos obra seva aquesta feina el convertiria en un escultor considerable, molt remarcable. En tot cas, hi ha massa dubtes i interrogants sobre l’atribució que aquí oferim com per a considerar-la ferma. Caldrà continuar buscant per trobar el nom de l’autor de tres dels retaules més interessants de la primera meitat del XVII català (Ponts, Riner, Agramunt). I a més, continuem sense saber què respondre a la pregunta de per què els obrers de Riner i els membres de la confraria del Roser van encarregar un retaule l’any 1635 quan en tenien un de nou, bo i costós?

Bosch, 1990, p. 92.

Dorico, 1996, p. 7-13

JOAN BOSCH



LA PRODUCCIÓ ARQUITECTÒNICA DE FRA JOSEP DE LA CONCEPCIÓ A TERRES TARRAGONINES

Fra Josep de la Concepció, membre de l'orde de carmelites descalços, fou un dels més destacats arquitectes del barroc català, uns mèrits que resideixen no tan sols en el considerable volum del conjunt de les seves obres, sinó també en llur qualitat, constatable especialment a través d'algunes de les traces que realitzà i que, afortunadament, han arribat fins a nosaltres.

Nascut a Valls l'any 1626, Josep Fuster —el seu nom en el segle— era fill d'un fuster de la localitat, i fou probablement del seu pare de qui adquirí els coneixements bàsics en el camp del dibuix i del disseny arquitectònic. No sabem res més de la seva formació com a tracista, tot i que podem arribar a la conclusió que l'acabà d'arrodonir amb la lectura dels més coneguts tractats d'arquitectura publicats a Itàlia al llarg del segle XVI —Vitruvi, Vignola—. És possible, a més, que aquesta formació més teòrica la realitzés animat pels seus superiors després d'haver pres els hàbits com a frare descalç a Mataró, pel juliol de l'any 1651. Pocs anys després fra Josep era anomenat tracista de la Província carmelitana de Sant Josep, càrrec de responsabilitat que demostra que el seu talent en la traça arquitectònica s'havia fet clarament palès a ulls de la seva congregació. Al llarg dels trenta-cinc anys durant els quals fra Josep de la Concepció exercí la seva professió com a arquitecte fins a la seva mort —esdevinguda el 1690—, va traçar onze convents de carmelites descalços, tres dels quals pertanyien a la branca femenina de l'orde —Reus, Caudiel i Mataró—, i els altres a la branca masculina —els d'Énguera (València), Gràcia (Barcelona), la Selva del Camp, Vic, Tortosa, Nules (Castelló), Balaguer i Madrid—. En el conjunt de l'arquitectura conventual fou responsable també de la traça del convent de monges de l'orde calçat a Vic¹.

La fama que aquest artífex assolí a tot el territori

català va fer que esdevingués molt aviat un dels arquitectes més sol·licitats de la seva època, i explica que les seves produccions s'estenguessin molt més enllà de les obres de construcció de convents empreses pel seu orde. Va dur a terme els projectes de les noves esglésies parroquials de Torelló i de Tàrrega, i realitzà un projecte d'ampliació de l'església de Santa Maria de Mataró. Dins encara de l'àmbit religiós, fra Josep va confeccionar les traces per a la nova catedral de Vic —que no arribarien a ser aplicades—, el disseny per a la façana de la catedral de Girona —dut a terme uns anys més tard per Pere Costa—, el campanar de la parroquial de Vilanova i la Geltrú, i, a més, dissenyà algunes capelles —les més destacades de les quals són, sens dubte, la de la Immaculada dins la catedral de Tarragona, la del Santíssim a la parroquial de Mataró, i també la del Santíssim a la prioral de Sant Pere de Reus. També en el panorama de les construccions civils va excel·lir la figura d'aquest frare descalç: va dur a terme la construcció del nou Palau del Virrei a Barcelona, del Palau Episcopal de Vic i de l'ajuntament d'aquesta mateixa població, a més de les reformes realitzades a les propietats que el baró de Llupià posseïa a les localitats de Cubelles i de Segur (a l'Anoia).

L'activitat de fra Josep com a arquitecte va ser



Capella de la Immaculada

especialment intensa a Tarragona i a les comarques del voltant, fet que, més enllà d'explicar-se per la proximitat al seu lloc de naixement, té a veure sobretot amb el fet que aquestes contrades eren un nucli especialment actiu en el camp de la construcció gràcies a una particular reactivació econòmica. Només en l'àmbit de les edificacions impulsades per l'orde carmelità descalç, el tracista va ser el responsable dels projectes realitzats per al convent masculí de la Selva del Camp (1658), a la capella de Sant Teodor de l'església del convent també masculí de Sant Llorenç de Tarragona (1686) i al convent de monges descalces de Reus (1687), dels quals només el primer s'ha conservat. Va ser cridat també des de Reus per a confeccionar les traces del nou Hospital (1674), malauradament també desaparegut, i del qual no ens queda més indici que un dibuix del segle XIX que ens permet conèixer l'aspecte que presentava la façana.

Però, sens dubte, les obres més remarcables dissenyades per fra Josep de la Concepció a Tarragona i els seus voltants són les anteriorment esmentades, la capella de la Immaculada a la catedral (1673) i la capella del Santíssim a l'església prioral de Sant Pere de Reus (1688). Pel que fa a la primera, construïda per voluntat del canonge Diego Girón de Rebolledo, és una de les més ben estudiades i documentades de tot el conjunt del frare descalç gràcies a Madurell i Marimon, que aportà moltes dades sobre els contractes de l'obra i els artífexs que hi intervingueren, tots ells sota la coordinació de fra Josep². El resultat va ser un dels més esplèndids conjunts del barroc català per la perfecta fusió d'arquitectura, escultura i pintura, així com per l'exuberància dels elements que la decoren. Quant a la capella de Reus, va ser bastida per voluntat de Francesc de Tamarit, marquès de Tamarit, que pretenia la construcció d'un espai que actués com a mausoleu familiar. Despullada



Façana de l'Església.

del sentit decoratiu de la capella de la Immaculada, aquesta destaca per la puresa de les seves estructures i l'elegància de l'ordre arquitectònic utilitzat, constituint-se en una de les més representatives de l'arquitecte valenc.

La monografia que hem dedicat a fra Josep de la Concepció, que ha estat publicada recentment³ —i de la qual aquestes línies són una breu mostra—, ha pretès l'elaboració d'un catàleg definitiu de la seva obra, amb la finalitat de reivindicar la importància de la seva figura i el seu talent com a tracista.

CARME NARVÁEZ CASES



Capella del Santíssim.

1 Bona part de les notícies sobre la biografia de fra Josep van ser facilitades a començaments del segle XVIII per fra Joan de Sant Josep, cronista oficial de l'orde descalç, en un manuscrit conservat a l'Arxiu General i Històric de la Universitat de Barcelona (ms. 991).

2 J.M. MADURELL I MARIMON.: *La capilla de la Inmaculada Concepción de la Seo de Tarragona*, Institut d'Estudis Tarraconenses "Ramon Berenguer IV", Diputació Provincial de Tarragona, 1958.

3 C. NARVÁEZ CASES: *El tracista fra Josep de la Concepció (1626-1690)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 2004.

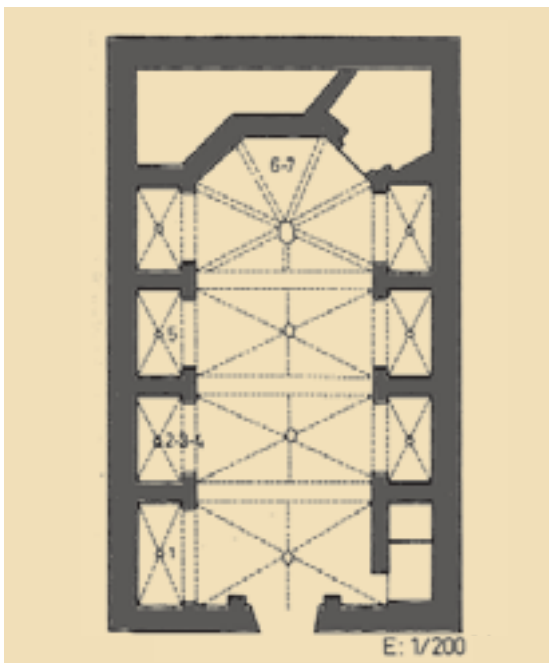


L'ESGLÉSIA PARROQUIAL D'ALDOVER (BAIX EBRE). UN EXEMPLE POC CONEGUT D'ARQUITECTURA TARDO-RENAIXENTISTA

La població d'Aldover es troba situada a la riba dreta del riu Ebre, a molts pocs quilòmetres de Tortosa, la capital comarcal i del bisbat a la qual pertany. La seva parròquia està dedicada a la Nativitat de Maria i els diferents conflictes bèl·lics que ha patit (sobretot el dels anys 1936-39) li han fet perdre tot el seu patrimoni documental i d'art moble antic. Aquesta situació ha provocat que fins ara no disposéssim de moltes dades segures sobre la seva evolució històrica, ja que només sabíem que la parròquia havia esta fundada amb posterioritat a l'any 1314, ja que no constava la seva existència en la primera visita pastoral feta aquell any a la diòcesi de Tortosa pel bisbe Francesc de Paolac,¹ i

que l'actual església parroquial es podia datar (a través de l'anàlisi dels elements estilístics) pels voltants de l'any 1600.²

Dues recents troballes d'arxiu ens permeten millorar aquesta situació de desconeixement ja que a partir d'elles podem determinar tant la data exacta de fundació de la parròquia, com saber també el moment de construcció de l'actual temple, així com el nom dels seus mestres d'obres. Començant per la fundació sabem que el dia 1 d'abril de l'any 1370, durant el pontificat del bisbe Guillem de Torrelles, es va signar un acord entre els habitants d'Aldover i les autoritats del bisbat de Tortosa amb el qual els primers es comprometien a construir, en un termini de tres anys, un edifici al qual les segones s'avindrien a donar el tractament de temple parroquial de la població. La causa esgrimida pels habitants d'Aldover per aconseguir l'erecció de la nova parròquia era la llunyania existent entre aquest nucli de població i la capital del bisbat, ja que fins aquell moment els curats de la catedral de Tortosa eren els encarregats de subministrar els sacraments als habitants d'aquell lloc. L'acord entre ambdues parts és molt detallat i conté tot un seguit de clàusules, tant pel que fa a explicar tots els elements que seran necessaris per iniciar el culte de la nova església (retaule, calzes, creus...), així com referències als límits territorials de la nova parròquia i la seva dotació econòmica inicial.³



Croquis amb la planta de l'església parroquial d'Aldover, segons Emma Liaño.



Portada de l'església d'Aldover (Foto Hilari Muñoz)

D'aquesta primera església parroquial desconeixem les seves característiques constructives perquè fou substituïda per l'actual temple, del qual tot seguit en parlarem.

Es tracta d'un edifici de mamposteria, reforçada amb carreus, de modestes dimensions (només té quatre trams) amb una nau central i capelles laterals, seguint la tradició gòtica catalana. El darrer tram (el més proper a la façana) té un cor enlairat. Els arcs de la nau són de mig punt i les voltes de la nau central són de creueria sexpartita. La capçalera mostra el cobriment típic dels interiors gòtics amb set nervis i una clau de volta central amb la representació de la Mare de Déu i el Nen Jesús. La resta de claus mostren una decoració de tipus vegetal.

La portada, situada als peus del temple, és molt senzilla: un arc de mig punt emmarcat per dues columnes toscanes situades a sobre d'un basament quadrangular. Les columnes sostenen un senzill entaulament coronat per un frontó triangular decorat amb tres boles, com a possible influència de l'arquitecte italià Sebastiano Serlio. Tot i així aquesta resolució del coronament no sembla que fos l'original, ja que testimonis orals ens han informat que abans de la guerra civil de 1936-39 a la part central del frontó hi havia una fornícula que hostatjava una imatge de sant Jordi, patró de la vila, encara que actualment no es conserven cap d'aquests dos elements decoratius.

A sobre d'aquesta portada hi ha un òcul per il·luminar l'interior de l'edifici. Al costat dret de la façana hi ha un campanar de planta quadrada (molt refet després de la darrera Guerra Civil) amb obertures cobertes amb un arc de mig punt en cadascuna de les seves cares.

La construcció d'aquesta església fou realitzada entre els anys 1612 i 1619⁴ per dos membres de la coneguda nissaga de picapedrers i arquitectes tortosins de cognom Bruel: **Cristòfol II** i **Baltasar**, descendents tots dos de Guillem Bruel, picapedrer d'origen francès i que actuà com a mestre d'obres de la Seu de Tortosa fins a la seva mort l'any 1561.

El primer era un arquitecte que ja havia estat documentat intervenint en la construcció d'altres esglésies, com ara la d'Alcover (l'Alt Camp)⁵ o en una capelleta del monestir de Jesús, prop de Tortosa,⁶ i el segon era un actiu picapedrer, especialitzat en el treball del jaspi de Tortosa (realitzarà l'any 1607 en aquest material un seguit de peces destinades a la capella del Sagrari de la Catedral de Toledo i l'any 1623 la tomba del bisbe de Tortosa Lluís de Tena)⁷ i en treballs d'arquitectura, tal com demostra la seva participació



Interior de l'església d'Aldover (Foto Hilari Muñoz)

en la construcció d'aquesta església. Tot aquest conjunt de dades aportades ens permeten valorar millor la vàlua artística del temple parroquial d'Aldover, una interessant mostra d'arquitectura religiosa de la segona dècada del segle XVII, fins ara molt poc coneguda.

JOAN-HILARI MUÑOZ I SEBASTIÀ

- 1 Maria Teresa GARCIA. *La visita pastoral a la diòcesis de Tortosa del obispo Paholac. 1314*. Castelló: Diputació 1993.
- 2 Emma LIAÑO. *Inventario artístico de Tarragona y su provincia, vol. I*; Madrid: Ministerio de Cultura 1983, 52.
- 3 Arxiu de la Corona d'Aragó. Reial Audiència. Plets Civils, núm. 22.
- 4 Arxiu Històric Comarcal de les Terres de l'Ebre (= AHCTE). Fons Municipal de Tortosa. Provisions, 68.
- 5 Joan CAVALLÉ. "Notícies sobre l'arquitecte Joan Munter". *Quaderns d'Història Tarraconense XIV*, Tarragona: 1996, 161-196.
- 6 AHCTE. Fons convent de Jesús. Llibre núm. 1, f. 18.
- 7 Joan-Hilari MUÑOZ i Salvador-J. ROVIRA. "La indústria del jaspi de Tortosa a l'edat moderna (segles XVI-XVII)", *Nous Col·loquis I*. Tortosa: 1997, 41-43.



CRIST DE MITJARAN

Catalogne romane. *Sculptures du Val de Boi* és el títol d'una exposició que té lloc al Musée National du Moyen Âge (París) del 14 de setembre al 3 de gener¹, on podem contemplar les talles de davallaments catalans romànics de la zona de l'Alta Ribagorça, que van ser realitzades en un mateix taller conegut amb el nom de taller d'Erill. Destaca entre les peces una talla policromada del Crist, conegut com el Crist de Mijaran, que procedeix de l'antiga església de Santa Maria de Mijaran. Aquesta imatge va ser traslladada l'any 1931 per Mn. Manuel Birbe a l'Església Parroquial de Sant Miquel de Vielha, davant de la possibilitat de la seva espoliació. Espoliació que va tenir lloc durant la guerra civil i que va portar l'escultura a tot un seguit de viatges, tal com ens apunta l'historiador Rafael Bastardes², retornant des de Ginebra a Barcelona i d'allí a Vielha, on la trobem exposada en l'actualitat.

Aquest fragment del Crist té unes dimensions de 65 x 40 cm. És, sens dubte, una de les millors obres sortides del veí taller d'Erill la Vall, vers el segle XII. Ens ha arribat amb la seva policromia original (va ser restaurada l'any 1961). Aquest tors del Crist ha estat tallat i una part de l'estèrnium està buidat, però el que és clar és que pertanyia a un davallament. Així podem veure restes de les galzes de subjecció de les mans i també podem observar en el costat esquerre, a l'alçada de les costelles, una mà³, que era la de Josep d'Arimatea. Estilísticament i iconogràfica, veiem un Crist amb els ulls tancats, amb el cap i part del tors inclinat a la dreta. El cabell, la barba i els bigotis estan treballats amb rínxols; el coll i el tors semblen en tensió, com contraposats al rostre, que transfigura equilibri i pau espiritual.

Ens trobem davant d'una vertadera icona, potser diferent de les que estem acostumats a veure de la tradició bizantina, però una icona que transforma el misteri de la mort i la resurrecció. Com diu el papa Joan Pau II en la Carta als artistes, una icona és un sagrament que fa present el misteri de l'Encarnació en tots els seus sen-

tits. Aquesta imatge-icona del Crist de la Val d'Aran ens permet veure, mirar i admirar, a través d'aquest fragment d'un dels davallaments, tota una teologia de la salvació. Per una banda, el tors del crucificat ens recorda tota la humanitat d'una encarnació, el dolor, l'esforç, el patiment. Un dolor que és portat pel món, el món que va estimar Jesús de Natzaret. La mateixa mà de Josep d'Arimatea ens parla d'aquest camí fet pels homes i amb els homes. I, per altra banda, el rostre, un rostre que transfigura el misteri de plenitud de la resurrecció. Només cal mirar la força expressiva de la cara, que ens avança que el cos mort ressuscita a la vida. Podria ser ben bé la imatge per il·lustrar alguna de les nostres nades. En el fons, el misteri de l'Encarnació queda totalment reflectit en aquesta tensió entre mort i vida. Per Nadal, el naixement de l'infant Jesús també fa palesa aquesta tensió entre petitesa i grandesa, entre créixer als homes i créixer a Déu.

JAUME MAYORAL

CRIST DE MITJARAN

Catalogne romane. Sculptures du Val de Boi és el títol d'ua exposició qu'a lòc en Musée National du Moyen Age (París) deth 14 de seteme enquia ath 3 de gèr; aquiu podem veir es talhes des devaraments catalans romànics deth parçan der Alta Ribagòrça, que sigueren hètes en un madeish talhèr, coneishut tamb eth nòm talhèr d'Erill. Subergis entre totes es pèces ua talha policromada deth Crist, coneishut tamb eth nòm de Crist de Mijaran. Aguesta imatge, que se sauvaue en santuari de Mijaran, siguec portada per Mn. Manuel Birbe entara glèisa parroquiau de Vielha ath torn der an 1931, entà èster mèsegura, deuant d'ua possible espoliacion. Espoliación qu'au ec lòc pendent era guerra civil e que siguec portada a diuèrsi locs, –atau ac explique er historiador Rafel Bastardes–, portada mèstard de Ginebra entà Barcelona e d'aqui u entà Vielha, on se trape ara.

Aquest fragment a ues mides de 65 X 40 cm. Ei sense dupte ua des milhors òbres gessudes deth talhèr d'Erill la Vall, propèr ara Val d'Aran, deth sègle XII. Aguesta òbra mos a arribat tamb era policromia originau; siguec restaurada er an 1961. Aquest fragment deth Crist a estat bracat e ua part der esternom a estat uedat, e se ve que formaue part d'un devarament. E per açò podem veir senhaus enes punts que tiegen es brassi e tamben podem veir en eth pieg dera

quèrra ara nautada des costelhes ua man, qu'è-re de Jusèp d'Arimatea. Estilisticament e icono-graficament, vedem un Crist tamb es uelhs barrats, tamb eth cap e ua part deth pieg torçut ara dreita. Eth peu, era barba e era mostacha son fòrça trabalhats tamb cargòlhs; eth coth e eth piech semblen en tension, mès era cara respire serenitat e patz espirituau.

Mos trapam deuant d'ua icona, dilhèu diferent des qu'èm acostumadi a veir ena tradició bizantina, ua icona que transfigure eth mistèri dera mòrt e dera resurrecció. Com ditz eth Papa Joan Pau II, ena Carta as artistes, ua icona ei un sacrament que hè present eth mistèri dera encarnación en toti es sòns sentits. Aguesta imatge icona deth Crist dera Val d'Aran mos permet veir, guardar e admirar, a trauèrs d'aguest fragment d'un des devaraments, tota ua teologia dera sauvacion. Per un costat, eth piech deth crucificat mos rebrembe tota era umanitat d'ua encarnacion, eth dolor, er esfòrç, eth patiment. Un dolor qu'ei portat peth mon, eth mon qu'estimèc Jesús de Natzaret. Era madeisha man de Jusèp d'Arimatea mos parle d'aguest camin hèt pes òmes e tamb es òmes. E, per un aute costat, ua cara que transfigure eth mistèri de pleitud dera resurrecció. Solet cau guardar era fòrça expre-

siva dera cara, que mos auance qu'eth còs mòrt ressucite ara vida.

Poirie èster ua imatge entà illustrar quauqu'un des nòsti nadalets. Ath hons, eth mistèri dera Encarnación quede totaument reflexat en aguesta tensió entre era mòrt e era vida. Entà Nadau, eth neishement der infant Jesús tamben reflexe aguesta tensió entre petitesa e granesa, entre créisher entàs òmes e créisher entà Diu.

TEXT EN ARANÈS DE JOSEP AMIEL

1 Aquesta mateixa exposició, amb el títol provisional d'*Obres mestres del romànic. Escultures de la Vall de Boí*, també arribarà a casa nostra al MNAC, del 18 al 20 de març de 2005.

2 "Fou traslada a Lleida l'any 1936, i després a Barcelona i a París, on formà part de les dues exposicions de l'Art Catalán, durant la primavera del 1937, al palau del Jeu de Paume des Tuilleries, i després al Chateau de Maisons-Laffitte"; *Catalunya Romànica*; tom XIII, p. 410; Barcelona, 1987.

3 El davallament representava l'escena bíblica en què Nicodem desclava de la creu la mà de Crist, mentre Josep d'Arimatea fa el gest de sostenir el seu cos a les espatlles. Aquesta escena la podem observar artísticament en el Davallament d'Erill la Vall, que podem contemplar al Museu Episcopal de Vic.



Crist de Mitjaran



“ACCURO, CONSERVAR I OFERIR”

Projecte ACCURO. Bisbat de Vic, Patrimoni Cultural.

Proposta de dinamització i intervenció en el patrimoni artístic i cultural parroquial.

EL PATRIMONI CULTURAL DIOCESÀ

En el camp del patrimoni cultural diocesà trobem un seguit de monuments que, tant pel continent com pel contingut, destaquen amb llum pròpia: la Catedral de Vic, els monestirs de Sant Joan i de Ripoll, la Seu de Manresa, Santa Maria d'Igualada,... Són edificis d'arquitectura extraordinària, plens d'obres d'art posades al servei del culte i de la difusió de l'evangeli.

No obstant, aquests grans conjunts no ens poden fer oblidar el que forma realment el gruix del patrimoni cultural diocesà. Tot el territori del bisbat, de Setcases a Pujalt, de Merlès a Sant Hilari, està sembrat d'esglésies parroquials, capelles i santuaris que, moltes d'elles des de fa mil anys, atenen i acullen i acompanyen els feligresos en els moments més importants de la seva vida cristiana –el bateig, la confirmació, el casament, les exèquies...– i en les trobades comunitàries que marquen el ritme de l'any litúrgic.

El culte continuat en aquestes esglésies ha creat i comportat la conservació d'un ric patrimoni cultural, extraordinari dins la seva humilitat, que reflecteix les diferents concepcions que els nostres avant-passats han tingut de la vivència religiosa, i ens mostra alhora com la sensibilitat artística i la capacitat tecnològica de cada moment han deixat empremta en les realitzacions materials: les capelles, els campanars, els calzes, les custòdies, els sants i retaules...

EL PROJECTE “ACCURO”

La preocupació.

La conservació i divulgació del patrimoni artístic i cultural de l'Església és un fenomen que ha preocupat sempre. No obstant això, en aquesta nos-

tra època l'acció de l'Església sobre el seu patrimoni va prenent una importància creixent, ja que en els darrers 60 anys la realitat socio-econòmica del nostre país ha canviat radicalment:

-La població ha passat d'ocupar disseminadament tot el territori diocesà a concentrar-se en grans pobles i ciutats, tot abandonant el camp i deixant despoblat el món rural.

-La reducció del nombre de preveres en la diòcesi ha fet disminuir notablement el nombre de responsables directes d'aquestes comunitats cristianes, dels seus edificis i del seu contingut.

-S'ha produït un increment notable de l'estima pel propi patrimoni cultural, que unit a l'auge generalitzat del turisme han generat una major demanda de visita i d'accessibilitat al patrimoni de l'Església.

Un valor polièdric.

El patrimoni cultural material que tenim a les parròquies del bisbat té un valor polièdric que cal tenir molt present. Les accions sobre el patrimoni han de procurar no menystenir cap d'aquests valors:

Artístic. En èpoques reculades, l'art religiós és pràcticament l'únic art existent.

Històric. És un document viu de la religiositat del moment en un lloc concret.

Cultural. Moltes vegades, el patrimoni segueix mantenint la seva funció originària.



El Projecte Accuro a Borredà.



El Projecte Accuro a Camprodón.

Catequètic. L'art religiós pot ser una eina perfectament pedagògica.

Econòmic. Encara que no sigui un valor "realitzable", el patrimoni religiós té un valor incalculable.

La proposta i els objectius.

Responent a aquesta preocupació, el bisbat de Vic dissenyà l'any 1996 una Proposta de dinamització i intervenció en el patrimoni artístic i cultural parroquial, denominada ACCURO. Accuro, en llatí, vol dir "tenir cura". Aquest projecte, que es venia a sumar a d'altres tasques ja iniciades en el camp del patrimoni cultural, proposava un seguit de mesures a aplicar en el patrimoni cultural material, no monumental, de les

parròquies. La campanya ACCURO considera els arxiprestats com a espais d'intervenció unitària. El treball sobre aquest patrimoni hauria de recolzar-se sobre tres peus o bases imprescindibles: seguretat, conservació i difusió. Amb l'adaptació de les propostes genèriques a la realitat concreta de cada arxiprestat, es tracta de:

- garantir una correcta "situació" del patrimoni a nivell diocesà.
- procurar de no perdre cap dels valors del patrimoni.
- permetre a cada arxiprestat desenvolupar el seu potencial i les seves necessitats en el camp del patrimoni artístic i cultural.
- afavorir una fluïda relació entre Patrimoni i Pastoral.
- provocar i satisfer les inquietuds de coneixement cultural i religiós dels visitants.
- participar en el desenvolupament socio-econòmic del territori.

Seqüència d'aplicació del projecte a l'arxiprestat.

- 1 Realització de l'inventari dels béns mobles.
- 2 Reunió de la Comissió Executiva (amb una part diocesana i una part arxiprestal)
- 3 Estudi de la situació general i visites in situ.
- 4 Redacció del programa d'accions a realitzar a l'arxiprestat.
- 5 Presentació a l'arxiprestat del programa d'accions proposades.
- 6 Disseny d'equipaments i accions, amb participació de tècnics.
- 7 Estudi del finançament.
- 8 Execució de les propostes.
- 9 Seguiment continuat.

Seguretat.

Amb l'aplicació d'ACCURO s'eliminen moltes de les possibilitats de pèrdua de patrimoni artístic:

LA SELVA®
P E R N I L C U I T

la dispersió en cases particulars, la destrucció per desconeixement, el robatori no detectat, la desaparició per desídia, etc. Aquestes són unes possibilitats que han estat i són presents en les parròquies. Amb l'aplicació d'ACCURO no s'elimina una possibilitat també existent: el robatori manifest i detectat, tot i que en disminueix i n'accelera la detecció a nivells immediats.

Per a fer front al robatori, en l'aplicació del projecte ACCURO es prenen un seguit de mesures físiques i electròniques. Totes les instal·lacions estan connectades a una central d'alarmes homologada. Totes les peces exposades o guardades al moble, com ja hem dit, estan inventariades i incloses en l'Inventari de l'Església Catòlica. Així mateix, s'han fotografiat les vitrines i s'han filmat totes les peces col·locades amb una càmera de vídeo. Totes les instal·lacions compten amb sacerdot resident responsable. Els sacerdots vetllen l'accés a les vitrines i en regulen l'horari de visita.

Resultats.

-Aplicació en dos arxiprestats: el Ripollès i el Lluçanès.



El Projecte Accuro a Lluçà.

- Tercer arxiprestat en procés: L'Anoia – Segarra.
- Prop de 2000 objectes inventariats.
- 10 exposicions permanents d'orfebreria religiosa.
- 2 dipòsits ocults d'orfebreria.
- Neteja i restauració de més de 175 peces.
- Rehabilitació de 4 espais d'església.
- Publicació de 2 llibres referents a patrimoni i història.
- Publicació de tríptics.
- Exposició divulgativa itinerant : "Accuro, conservar i oferir", en col·laboració amb L'albergueria, Centre de difusió cultural del bisbat de Vic.

Actualitat.

En aquests moments estan en fase d'execució les instal·lacions que es faran al trifori de la magnífica església de Santa Maria d'Igualada i a Sant Jaume de Calaf, en l'arxiprestat de L'Anoia-Segarra. A banda, es va fer el seguiment de les instal·lacions ja creades en d'altres arxiprestats.

DANI FONT



El Projecte Accuro a Sant Boi de Lluçanès.



EL LENGUATGE DE L'ART

En aquest últim mes de l'any 2004 a la Pia Almoina o Museu Diocesà de Barcelona es poden veure dues entranyables exposicions. Són les mostres següents: *Nadal dins la torre romana* i *Manuel Boix, el gest, la mirada*. Dues exposicions que ens brinden la oportunitat de reflexionar sobre un aspecte —creiem que interessant— referent al llenguatge de l'art. Ambdues, des de perspectives diferents però que coincideixen en introduir un diàleg molt clar i translúcid entre els objectes o obres d'art que a la Pia Almoina són exposats amb aquells que tenen la sort de gaudir-ne contemplant llur diàfana bellesa. En la Pia Almoina presenten 34 diorames de pessebres fets per l'Associació de Pessebristes de Barcelona. En concret realitzats per: Anna Mesa, Josep Calvo, Antoni Comalat, P. Boixadera, Francesc Periu, A. Sazatornil, M. Rosa Colomer, Carme Colomer, A. Termens, T. Clanxet, M. Pera, J. Mari, L. Balius, T. Crusat, R. Padrosa, S. Devroye, P. Català, E. Rius. També es poden contemplar pintures i escultures (de l'Amadeus), algunes d'elles procedents del mateix Museu Diocesà de Barcelona.

El gest i la mirada

L'exposició *Manuel Boix, el gest, la mirada* presenta una vintena de pintures de gran format; algunes d'elles són recreacions d'altres èpoques anteriors. També l'escultura hi és present en un selecte grup denominat "el punt dins el moviment" i amb els "equilibristes" amb una escultura genial que està al centre de la sala del segon pis i amb altres no menys boniques de mida petita que són d'una delicadesa suprema. Completa l'antologia una col·lecció de llibres que l'artista ha il·lustrat juntament amb cartells de la seva creació.

Mirant les obres de Manuel Boix —especialment les pintures o retrats— hom té la sensació de xocar amb un missatge totalment subjectiu i entenedor del mateix artista, al qual quasi el podem palpar. L'home o la dona pintada estan a l'abast de la nostra mirada i àdhuc de la possible i integral comprensió mútua. Com ens parlen aquestes cares! Tantes coses ens diuen! Ens desvelen tants enigmes! Tot i que amb freqüència ens en posen més encara!

Paradoxalment hi ha quasi sempre uns tels d'ombres o separacions de plans visuals que obstaculitzen la mirada penetrant i sempre tafanera del qui vol contemplar i penetrar la intimitat d'aquestes pintures. I és així com mirant les obres d'en Boix s'estableix fàcilment —i ens atrevim a dir— necessàriament un diàleg franc, clar, profund i —algunes vegades— massa auster, trist i ombrívol entre la realitat del rostre figurat i la mirada vibrant i inquieta del visitant de l'exposició o del qui la contempla amb ulls sincers. Ben cert és, però, que la sinceritat pot ésser àdhuc punyent, colpidora i sempre —en el món en que vivim— sorprenent.

Un pont gens fictici

En tota l'exposició s'ofereix un pont connatural i gens fictici que facilita la mútua comprensió i, en alguns casos, curiosament, el mateix rebuig entre la realitat pintada i el món imaginari o real, tant de l'artista com del qui contempla l'exposició. Tots i tot hi estan implicats: la realitat, els desigs de l'artífex de l'exposició i els visitants afortunats que gaudeixen o pateixen la mostra. Perquè pot donar-se una sensació de sofriment, car la realitat humana no deixa d'ésser penosament colpidora.

A través de les pintures, escultures, gravats i cartells d'en Boix es crea un itinerari d'intencions subjectives i a l'ensens d'òbvies realitats. Hi ha l'objectivitat de la realitat, però també la subjectivitat de moltes sensacions viscudes, compartides i patides per l'artista i pel qui contempla aquest conjunt d'obres tant interessants del nostre artista.

El llenguatge de l'art

S'ha dit que l'home, per definició, és un ser so-



Equilibrista.

ciable. Necessitem comunicar-nos. Ens és una exigència —diríem— vital. El mitjà més normal de la intercomunicació humana es produeix a través del llenguatge. Aquesta manifestació — que és la parla— és un do de Déu, una autèntica meravella que tot essent normal, quotidià i àdhuc, potser per alguns, monòtona apunta fins a quins extrems és eficaç i acompleix una exigència connatural per tots nosaltres. L'home parla, es comunica, és sociable pot intercanviar conviccions, dubtes, seguretats, sentiments, idees, valors i també veritat i bellesa. El contingut del llenguatge no té fronteres, pot ésser una activitat sublim, però també, freqüentment, feble, car requereix aprenentatge, saviesa, enginy i no s'assoleix sinó és després d'una gran pràctica. Les fronteres de les llengües tot sovint ens incapaciten a entendre'ns però existeix una altra via de intercomunicació que és el llenguatge de l'art que no té fronteres, és immediat per qui sigui mínimament sensible i també és gratificant car ens pot apropar a la bellesa.

La comunicació a través de l'art

El nostre artista Manuel Boix, a més d'ésser un gran dibuixant —totes les seves pintures les realitza a carbó, amb infinits i finíssims traços—, té l'habilitat de connectar, de parlar i de comunicar-se amb el visitant de l'exposició. Així ho hem pogut comprovar, per exemple, amb un grup de xinesos que quedaren bocabadats mirant, amb aquella mirada tan peculiar en ells, contemplat i investigant les obres d'en Boix a la Pia Almoïna. Ni ells sabien un borrall de la nostra llengua



Pintura. Tècnica mixta.

catalana ni nosaltres podíem explicar l'exposició. Malgrat tot, sense intèrpret, van entendre perfectament el missatge subjectiu de l'artista Boix. Així després ens ho digueren amb un bàrbar anglès, llengua que quasi fa la competència al llenguatge de l'art per la seva universalitat. Tot i que aquest llenguatge de l'art es fa preeminent sobre totes les altres formes de comunicació per la seva màxima facilitat.

Hem dit que les pintures d'en Boix tenen l'habilitat d'una fàcil interacció. A més ell, en l'epígraf de l'exposició, ha imposat la idea de com assoleix el seu objectiu comunicatiu: "a través del gest i de la mirada". I ha estat molt encertat perquè ens comuniquem, no sols amb les paraules, sinó també amb el gest i la mirada. Les figuracions de les pintures —els rostres— de l'artista Boix ens miren i nosaltres les mirem. Qui pot aguantar una mirada com aquesta? Qui s'atreveix a entrar en la intimitat d'una persona? Bé es pot dir que qui això ho fa, penetra en l'ànima de la persona contemplada. La mirada és l'espill de l'ànima, o si voleu, la finestra, ben oberta i generosa que mostra, la intimitat personal.

Ja sant Pau ens parlà de les mirades amb l'expressió dels "ulls del cor"; sí, el cor té ulls! El que és el mateix que dir que qui mira a través del cor, estima, té compassió, s'alegra o té pietat. La mirada del cor cal que sigui la pròpia del llenguatge de l'art. Cal estimar la bellesa... Ben cert és que aquest llenguatge —amb la mirada i el gest, la llum i l'ombra— és definitivament eficaç i no cal aprendre'l, cal simplement sentir-lo i estimar-lo.

El llenguatge del pessebre

També els pessebres posseeixen un llenguatge ben peculiar. Llurs figures i diorames ens parlen d'un gran misteri que es fa esplendent i diàfan tant per la seva infantil senzillesa com per la seva divinal profunditat: "el Verb es feu carn". "Jesús fou infantat per una Verge, Maria Santíssima".

Per un llenguatge espontani i senzill els infants es posen en contacte amb el misteri de l'Encarnació. Mai dos extrems tan dispars s'acoblen amb tanta perfecció. El llenguatge dels infants coincideix —gràcies a l'art— amb el llenguatge del suprem misteri diví. El Verb és el "logos", la Paraula, Jesús nostre Senyor!

La sagrada escriptura defineix la segona persona de la Trinitat amb l'expressió perfecta de "la Paraula" que és el mateix dir: "el Verb". El Pare Etern parla amb una i única Paraula, fora del temps, eterna, no creada. És la mateixa segona persona de la Trinitat.



Diorama del naixement.

Nosaltres —creats a semblança de Déu— també parlem, però les nostres paraules són efímeres, imperfectes i per expressar una idea en necessitem moltes. En canvi Déu parla amb una única “Paraula” que és infinita que és l’expressió exacta del mateix Déu; per això el Verb és Déu etern i increat. És Ú, la Veritat eterna, el Bé suprem, la mateixa Bellesa personificada. És el bon Jesús, el Verb encarnat. Infant pobre nascut a l’establia. Aquest és el diàleg que floreix en el pessebre i que es trameta amb un llenguatge divinal amb la Paraula infinita i eterna. Llenguatge entenedor pels infants i gent senzilla: nens i nenes, homes i dones que estimen el Senyor! Gent de bona voluntat, bona gent! Per això qui contempla el pessebre amb els ulls del cor —com dèiem anteriorment— entronitza en l’establia de la seva ànima la mateixa Paraula, el Verb, Jesús. Qui contempla, doncs, el misteri de Nadal en el pessebre, estableix un diàleg amb les seves figures: amb Jesús, Maria, Josep, Àngels, pastors... però també neix, en parlar amb la Paraula infinita i eterna, una gran estima i amor vers el mateix Verb etern. És un diàleg profund i teològic, però també eminentment popular, arrelat a l’essència del mateix poble. Mai s’ha donat una coincidència tan divinal. Mai un llenguatge ha estat tan elevat i a l’ensens a l’abast de la gent més senzilla. I això es fa possible gràcies i a través del llenguatge de l’art que si és autèntic i vertader, esdevé universal, entenedor i simple. Per això el Nadal és tan entranyable perquè ens configura amb el que contemplem amb un llenguatge —el de l’art— que és sublim i ens divinutza. En les nostres vides s’aixeca de nou l’estel de l’establia.

J. M. MARTÍ BONET

L’ARGENT DEL SEGLE XVIII AL MUSEU PARROQUIAL DE SANT ESTEVE D’OLOT.

L’església parroquial de Sant Esteve d’Olot (La Garrotxa, Girona) conserva un dels tresors d’argent més impressionants de Catalunya, del qual destaquen, per la seva qualitat alhora que quantitat, les peces corresponents al segle XVIII. Aquest tresor, de fet, abraça una cronologia prou àmplia, que s’allarga del segle XIV al XX, i no només conté obres d’orfebreria sinó de teixit, escultura en pedra i fusta, i pintura. De les peces d’argent més antigues cal destacar un ostensori de final del segle XIV i una creu processional del XV, que han gaudit d’un primer estudi en l’obra de Núria de Dalmases sobre l’orfebreria medieval barcelonina. Dels segles XVI i XVII s’han conservat un bon nombre de calzes, copons, ostensoris i reliquiaris, entre d’altres, alguns dels quals de notable qualitat, i de procedències molt diverses. Aquesta varietat d’origens contrasta amb les marques existents a l’orfebreria del 1700, gairebé tota provinent de Barcelona i, com a fet novedós, d’Olot, ciutat de la qual apareixen alguns punxons i inscripcions, en formes diferents.

Tanmateix cal pensar que el tresor de Sant Esteve no prové exclusivament de la mateixa parròquia. Les senyals en algunes peces i la buidor d’altres esglésies properes, així com la destrucció de moltes d’elles al llarg dels segles XIX i XX, porta a creure que l’actual grup d’Olot és el resultat de l’acumulació i salvaguarda de part del patrimoni d’altres capelles i temples propers. La raó per la qual aquesta parròquia pogué conservar tant de patrimoni moble s’explica principalment per dues circumstàncies. La primera, és que sobretot a partir del segle XVI i de forma incontestable des del XVIII, Sant Esteve esdevingué el principal centre religiós (no monacal) de l’occident del bisbat de Girona, passant al davant d’altres parròquies antany importants com Sant Vicenç de Besalú i Santa Maria de Camprodon. Des del 1500 Olot experimentà un creixement demogràfic i econòmic que no s’aturà (amb alguns recessos) fins el segle XIX, i aquest creixement anà acompanyat per l’engrandiment de la comunitat de preveres de Sant Esteve, molt nombrosa i amb una quantitat de clergues beneficiats espectacular. Potser la millor prova d’aquesta puixança sigui la fecunda intervenció urbana de la ciutat al llarg del segle XVIII, que significà, també, l’ampliació dels dos principals temples de la vila, Sant Esteve i Santa Maria del Tura.

La segona constatació té a veure més directa-



Calze de plata sobredaurada del tercer quart del segle XVIII.

Creu d'altar de plata en el seu color, amb peces de diverses èpoques. A l'agulla d'aquesta creu hi trobem la marca: ala / OLOT

Custòdia dels Dolors, obra per l'argenter olotí Esteve Llinarós el 1732.

ment amb el patrimoni moble. A finals de la divuitena centúria hom s'adona de la presència important de peces d'argent a la parròquia. Un dels inventaris que es realitzaren, publicat per mn. Joan Pagès, parla d'una creu de major, una altra de mitjana, una Creu dels Cavallers, una imatge gran de Nostra Senyora del Roser, una imatge gran del Santíssim, una de Sant Esteve, una altra de Sant Eloi, un reliquiari sobredaurat coronat amb una creu i flanquejat per àngels, una imatge de Sant Joan, una veracreu, una imatge de la Verge, un reliquiari de Sant Prim, un altre amb relíquies de diversos sants, un altre de petit, tres custòdies, quatre canelobres grans, dos canelobres grans pels acòlits, dos canelobres petits, una imatge de Santa Llúcia, una bacina gran amb hisop, un portapau, un grup d'encenser i naveta, una palmatòria amb índex, quatre bordons, deu calzes amb les corresponents patenes, una imatge de Sant Marc, una altra de Sant Josep, un calze amb patena de Santa Sabina, unes crismeres, una petxina, dos vasos pels olis de l'extremaunció, una altra imatge de Sant Josep, una custòdia gran i finalment un pixis per dur el viàtic. Així doncs, la llista és llarga, i la majoria de les peces foren conservades gràcies en part a la utilització de la nau del temple parroquial com a magatzem de tresors artístics custodiats per la Generalitat durant la Guerra Civil Espanyola: algunes de les obres d'Olot convisquen mesos amb la millor pintura romànica conservada avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Malgrat això, l'església de Sant Esteve patí algunes destruccions, que foren molt menys greus que les d'altres esglésies d'Olot i la Ga-

rrotxa, fet pel qual, com ja s'ha dit, part dels tresors parroquials dispersos pogueren ser aplegats en un mateix grup. Una part de les peces fou exposada i parcialment estudiada en l'exposició *Art Sacre*, celebrada l'hivern de 1994. Per raó cronològica, cal citar en primer lloc un calze de plata sobredaurada, repussada i cisel·lada, profusament decorat amb motius vegetals i rocalla, i que porta la següent inscripció: «Del R[everen]t. Mo[ssèn] Gabriel Nadal pre[vere] Beneficiat y organista de la Parrochial Ig[lesi]a. De St. Esteve de Olot 1702 vull (*avui*) del Ill[ustr]e. S[enyo]r. Don Phelip de Novell sacrista maior del r[ei]a]. Mo[nest]r. De ripoll 1711». La data de la inscripció concorda amb la tipologia del calze, i a més proporciona abundant informació sobre els seus propietaris, primer aquest Gabriel Nadal i després Felip de Novell. És interessant veure com d'alguna manera, els vincles eclesiàstics entre Olot i Ripoll encara no s'havien enrarit del tot, donat que el famós monestir d'aquesta població exercia des de temps immemorial el domini senyorial sobre la vila garrotxina. Segueixen aquesta peça una sèrie de set calzes també de plata sobredaurada tots ells de gran interès perquè són d'elevada qualitat tècnica i es distribueixen cronològicament per tota la centúria. Dos d'ells estan decorats amb els motius helicoidals típics de la millor plateria andalusa de mitjans de segle, i altres dos amb les cartel·les i rocalles pròpies del darrer terç. Ambdós podrien tenir la mateixa procedència si no fos perquè un duu punxó de Barcelona i l'altre (que a més porta inscrit a la base l'any 1778) la marca d'un argenter olotí. Com a curiositat cal destacar un

calze amb els punxons de Barcelona i la ciutat aragonesa de Daroca (important centre d'argentera a partir de la baixa edat mitjana).

El repertori de custòdies també és extens. A la major hi apareix l'any d'execució (1704), el nom de la seva comitent (Marianna Cols i Alsina, filla de la coneguda pairalia olotina de Les Cols) i el punxó de Barcelona +BA. La base està decorada amb motius quasi idèntics al del calze de mossèn Nadal (i per tant, permet verificar les datacions). La canya es bifurca en dos feixos laterals en els quals hi ha dos àngels que sostenen els atributs del blat i el raïm (el pa i el vi eucarístics) i els rajos de l'ostensori (amb bericle concèntric) porten incrustada nombrosa pedreria. Un model molt semblant pot apreciar-se en una altra custòdia més tardana, datada el 1732 i amb inscripció de l'argenter, l'olotí Esteve Llinarós. Tanquen el grup una custòdia anònima contemporània en què la canya ha estat substituïda per la figura d'un àngel, i una altra anomenada "dels tercers diumenges", que s'estrenà el 20 de setembre de 1772, i probablement fou obrada pels platers olotins Francesc i Bonaventura Fillol. Un altre grup interessant el constitueixen tres creus d'altar. La més gran està presidida per un Crist d'ivori i sostinguda per un peu semblant als que s'obraven com a canelobres. En una de les cartel·les del mateix es llegeix la inscripció «OBRA / OLOT / 1712». No obstant la creu i el peu contenen algunes incoherències decoratives, i tot sembla apuntar que la creu és sensiblement posterior a aquesta data. La segona és un exemple rar perquè es tracta d'una creu xapada amb plaques d'argent sobredaurat i cisel·lat, amb ànima de fusta i el clàssic perfil floridilat, però sense cresteria ni iconografia visibles. La superfície es troba decorada amb motius fitomòrfics i ressegueix les arestes un senzill perlejat. Al centre duu la incipció «OLOT / LLINARÓS» i a l'agulla l'any «1749». Un cop més, es certifica el lloc de fabricació i el seu autor, el qual també apareix firmant en una figura d'argent de Sant Josep amb el Nen, de 1730. I finalment, la tercera creu d'altar augmenta encara més les preguntes al respecte de la potència dels artífexs locals. La peça se sosté amb un peu de cronologia anterior (c. 1600) per mitjà d'una agulla al braç inferior. La creu és de petit tamany (25 x 13,3 cm), de plata en el seu color, amb els braços rectangulars, llisos i amb remats esfèrics, i una senzilla sanefa de fulles embolicades de llorer que en recorre les arestes. Al centre hi ha un Crist de fosa que es destaca per quatre feixos de rajos diagonals sorgint dels an-

gles del creuer. La sorpresa s'esdevé quan hom observa amb atenció l'agulla: hi ha la marca de l'autor, «NARCIS / PLANA» i un punxó de ciutat, fins avui mai advertit, amb la representació d'una ala d'ocell per sobre de la paraula «OLOT». Aleshores hom es formula la gran pregunta: en algun moment Olot va tenir el privilegi de punxonar la plata obrada en els tallers dels seus orfebres amb una marca pròpia de la ciutat? De moment no es tenen coneixements suficients per afirmar-ho o desmentir-ho, però queda clar que els reculls de punxons que s'han publicat fins avui mai no han enumerat cap exemple olotí, i de fet, mai no s'ha considerat aquesta possibilitat. Paral·lelament, Josep Murlà ha publicat que la parròquia de Sant Esteve comptava amb un altar dedicat a Sant Eloi com a mínim des de 1548, i que la confraria respectiva tingué capella pròpia després de les obres que canviaren la fesomia de l'edifici al segle XVIII (és de suposar, per tant, que anteriorment ja disposaven d'un espai). A finals de juny de 1887 la germanant de Sant Eloi es disolgué. Tanmateix encara pot admirar-se al tresor parroquial la imatge en plata (s. XVI) del seu Sant Patró, i les restes fragmentades del que pogué ésser el retaule que presidia l'altar de la capella corresponent. Per contra es desconeix l'estructura de la confraria, els seus membres, estatuts i privilegis. El que és evident és que d'agents olotins, com a mínim entre els segles XVIII i sobretot la primera meitat del XIX, n'hi havia en un nombre considerable. La tesi doctoral d'Assumpta Gou sobre els joiers i platers barcelonins (1600-1850) revela que nombrosos garrotxins es desplaçaren a Barcelona per aconseguir la qualificació professional oficial, fet pel qual se'ls feia un examen, anomenat la "passantia". Així, hom troba les passanties de Ventura Serra, Isidre Buxeda i Pere Fillol (1735), Josep Plana i Nogués (1750), Francesc Fillol (1756), Bonaventura Fillol (1761), Anton Basil (1774), Ignasi Sayol (1775), Narcís Plana i Prats (1801), Josep Fillol (1803), Joan Plana (1806), Anton Prim (1818) i Gislando Simon (1825). És bo fixar-se que en aquesta llista no hi apareix, per exemple, cap membre de la família Llinarós. D'aquesta manera s'obre un camí apassionant cap a noves investigacions, que amb tota probabilitat conduïrien a dades ben reveladores sobre el treball de la plata a la capital de la Garrotxa. El funcionament dels argenteros olotins i la confraria a la qual pertanyien mai no s'ha reconstruït, igual que el seu retaule de Sant Eloi, partit en mil bocins, esperant que algú en salvi la memòria.

ANVERS.- Cara frontal o davantera d'un full imprès. En una medalla o una moneda, el costat ahont hi ha la figura i la inscripció o el text principal.

ANY.- Interval o durada de la revolució de la Terra al voltant del Sol. "any litúrgic" o també "any cristià" és diferent de l'any civil. És l'organització de l'any com a celebració progressiva del misteri de Crist des de l'Encarnació i el Nadal fins l'Ascensió. la Pentecosta i "la expectativa de la ditxosa esperança i vinguda del Senyor". L'any litúrgic comença el primer diumenge d'Advent.

ANYELL.- Xai, fill de l'ovella fins a l'edat d'un any. "anyell de Déu", "Agnus Dei" és un símbol molt bíblic; expressió aplicada al Servent de Yahvé (Is. 53.7) o ja directament per Joan Baptista a Jesús en la qual és considerat víctima innocent. També la trobem en Sant Pau i en l'Apocalipsi (l'anyell místic, imatge del Salvador). "anyell pasqual" és el símbol de Jesús mort i ressuscitat.



Una representació del'anyell místic

APAGALLUMS .- És un senzill objecte de llaua o d'altre metall, de forma cònica, fixat a l'extrem d'una canya, que serveix per apagar ciris. També es diu del sagristà.

APAGAR.- "apagar la calç" en construcció és un procés per transformar la calç, d'òxid o calç viva en hidròxid o calç apagada, amarrant-la o sigui posant-la en contacte amb aigua. La calç apagada és apta per fer el morter anomenat de "calç de llenya".

APARELL.- En arquitectura, mot que s'aplica a les diferents maneres de disposar les pedres, maons i blocs que constitueixen un mur, les rajoles

d'un paviment o les peces d'un aplacat. Cada sistema d'arquitectura ha adoptat preferentment un aparell propi. L'estudi de l'aparell permet reconèixer ben sovint l'edat d'una construcció. També les característiques del material i de la mà d'obra de què es disposa condicionen la seva aplicació. Badia i Homs en el seu llibre I-Baix Empordà de l'Arquitectura Medieval de l'Empordà-fa un estudi preliminar i concís dels monuments del Baix i Alt Empordà. En dit estudi pot apreciar-se gràficament la importància de l'aparell com a element definitori de les diverses etapes analitzades des del segle VII al XIII

Pel que fa als materials petris podem distingir el gran aparell (pedres de grans dimensions) i els aparells mitjà i petit. Els grecs destacaren en el treball de la pedra i en l'aparell de murs. Els romans seguiren procediments emprats pels grecs, però alhora foren innovadors i descobridors de moltes tècniques. També van usar sovint els maons cuits. Les seves maneres de construir permeten definir diferents tipus d'aparell:

Aparell regular és el format per pedres tallades i escairades posades en filades d'igual alçada. S'anomena també "opus isodomum". En l'"opus pseudo-isòdom" les filades horitzontals són d'alçades diferents.

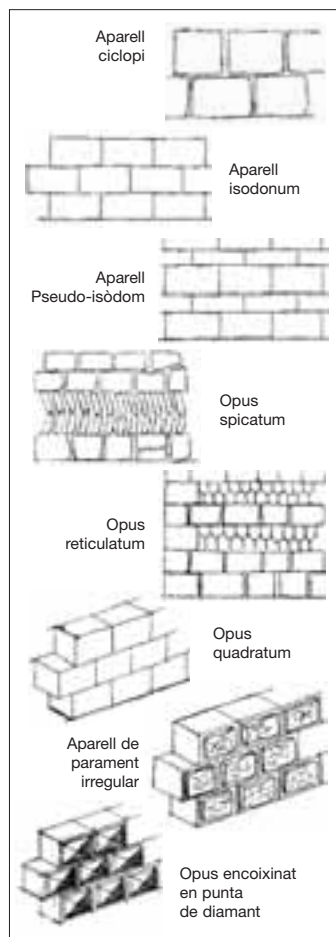
L'**aparell irregular**, "opus incertum o antiquum" es diu de l'aparell d'un mur gruixut o d'un simple revestiment fet amb pedres sense treballar i aparellades sense ordre.

L'"opus mixtum" és un procediment que consisteix en interrompre a intervals regulars, de nivell en nivell, un parament de maons per una filada de pedres o inversament un mur de pedres irregulars per un llit o capa de maons. L'"opus quadratum" és fet de pedres de grans dimensions disposades en aparell regular.

L'"opus reticulatum" consta de pedres tallades en forma de rombe i disposades obliquament. L'aparell té l'aspecte de xarxa o reixeta.

L'"opus spicatum", aparell en el qual maons o pedres de poc gruix es col.loquen obliquament damunt de filades més o menys horitzontals. El traçat que en resulta recorda la forma d'una espina o d'una fulla de falguera.

L'"opus emplecton" és un sistema de paredat grec fet de pedres irregulars entre les quals s'intercalen faixes



de dues o tres filades de carreus col.locats a trencajunt.

L'**aparell de parament irregular**, fet amb pedres que es disposen amb la cara principal o cara vista sense treballar, amb el seu aspecte natural i només amb les cares restants arestades i aplanades.

Semblants a aquesta modalitat d'aparell són els "encoixinats" en els quals la cara vista és treballada de forma plana i a escaire en les seves quatre arestes i en relleu com de coixí, la part central del parament. Una altra variant és l'**aparell en punta de diamant** en el que la part central dels carreus adopta la forma de piràmide baixa. Les plantes baixes de molts edificis principals del Renaixement adopten aquests dos darrers tipus d'aparell, expressió clara de la funció resistent del mur.

GIRONA

A la reunió mensual del consell de Patrimoni Cultural del Bisbat, celebrada el dia 10 de desembre d'enguany, personal del cos de Mossos d'Esquadra, de la Unitat d'Investigació General, Grup de Delictes contra el Patrimoni Històric, va explicar als assistents d'una manera extensa i detallada i amb ajuda de projeccions, la problemàtica de la seguretat del béns mobles i la seva possible protecció.

L'interès i la creixent preocupació sobre el tema van motivar un seguit d'intervencions i preguntes al final de la xerrada.

Aquest Cos especialitzat ofereix ajuda i els seus serveis en les qüestions referents al seu àmbit d'actuació, i alhora fan extensiu aquest oferiment a les altres Delegacions diocesanes de Patrimoni de Catalunya interessades en la temàtica.

Del 23 de novembre d'enguany fins al 30 de gener del 2005, a la Sala Girona de la Fundació "La Caixa" i a la Sala d'exposicions temporals del Museu del Cinema es celebren dues mostres interessants, extraordinàries per la seva presentació i pel seu contingut.

En la titulada *Viatge al món de les ombres* a la Sala Girona s'hi exposa una àmplia selecció de figures de la Col·lecció Kwok On de la Fundació



Oriente de Lisboa i comprèn peces estàtiques i/o articulades dels segles XVIII, XIX i XX corresponents al suggerent llenguatge expresiu del teatre d'ombres oriental.

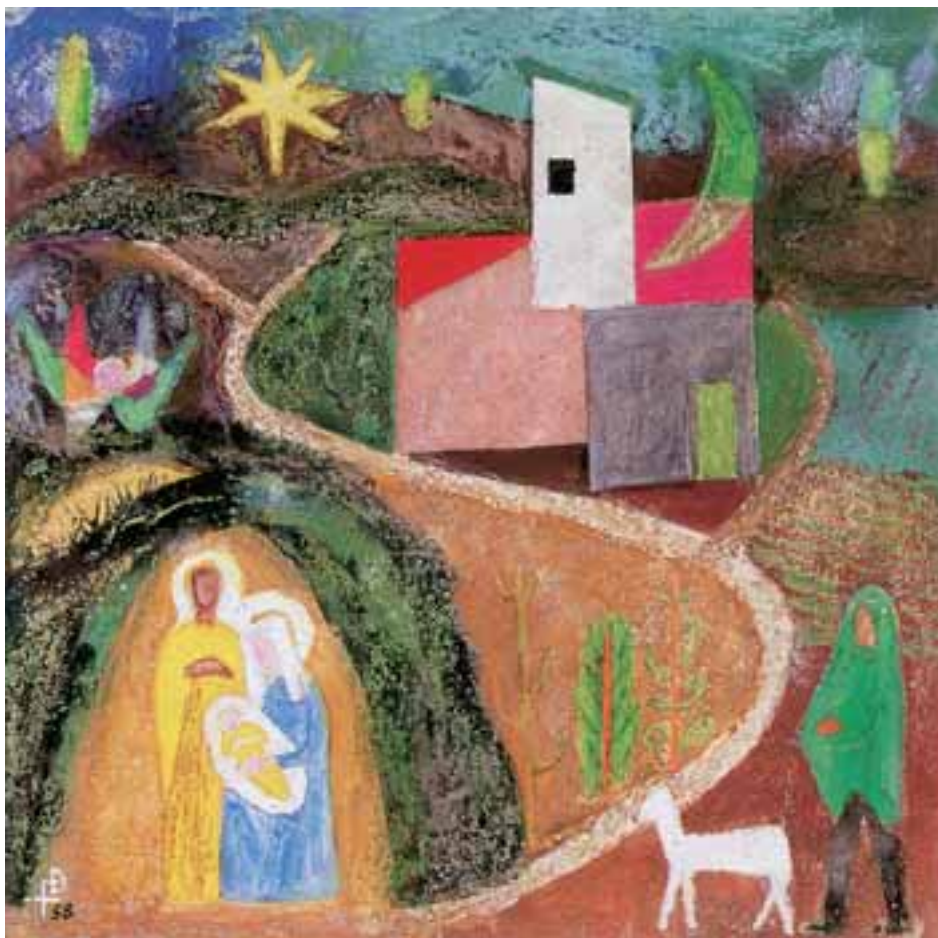
L'ÍNDIA, interpretant amb diferents estils escenes del Ramayana i el Mahabharata, CAMBOTJA i TAILÀNDIA amb les figures imponents de Nang Sbek i Nang Yai conjuntament amb petites figures articulades, INDO-NÈSIA aportant personatges de les grans epopeies indies i també pallasos populars, XINA amb representacions tradicionals riques i exuberants compostes de decorats, plantes, animals reals o fantàstics, arqui-

tectures i personatges al servei de narracions o llegendes populars

I a més, TURQUIA amb figures fetes de pell de camell, acompanyen el visitant en un itinerari inesperat, riquíssim i sorprenent. La qualitat de les peces s'afegeix a l'encert en el muntatge de la mostra.

L'exposició del Museu del Cinema es dedica a la història del poeta Tulsidas que explica el RAMAYANA, mitjançant plafons descriptius i 35 gravats sobre fusta de Bengala de la fi del segle XIX. Es complementa la mostra amb dos àmbits interactius: una gran pantalla que permet al visitant manipular figures d'ombres orientals i un altre que es titula "El Ramayana avui" en el qual pot descobrir-se la pervivència en multitud de formes i mitjans d'aquest gran poema oriental.

Ambdues excepcionals exposicions es completen amb visites comentades i activitats del major interès.



Nadala de Domènec Fita.
24 x 24 cm.
Mixta-paper

*Ja que la pau, arreu, és utopia,
deixeu-me fer un pessebre al meu racó
per mirar-lo una estona cada dia
com si sigui l'esbós d'un món millor.*

*Buscaré dins la capsa i faré tria
amb el cor de quan era un infantó.
Agafaré la cova, la masia,
el pont que em va fer el pare, el pou rodó...*

*Hi haurà molsa de diferents textures.
Dibuixaré pel cim, amb serradures,
uns camins ben oberts i sense esculls.*

*Procuraré situar-hi les figures
d'homes i dones de mirades pures
que només tinguin l'alegria als ulls.*

Joan Domènech Moner

Amb la col·laboració de:

