



TAÜLL

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

S U M A R I

- 1 **Presentació**
- 3 **Barcelona**
El Sant Sepulcre
- 5 **Tarragona**
Monument de Dijous Sant de la Catedral de Tarragona
- 7 **Urgell**
Crucifix romànic
- 8 **Vic**
Dos magnífics llibres publicats a Vic
- 10 **Girona**
La Majestat de Sant Esteve d'en Bas
- 12 **Lleida**
La Seu nova de Lleida
- 16 **Solsona**
El Crist del Sant Dubte
- 18 **Col·laboracions**
Restauració del llit de mossèn Cinto.
- 20 **Els museus diocesans en la pastoral dels Bisbats.**
- 21 **Una convocatòria amb futur.**

EDITORIAL

La creu és un objecte tant familiar que la paradoxa que comprèn no provoca (*massa*) cap impacte. La multiplicació de "creus" i de crucifixes - excessiva en algunes esglésies - fa oblidar allò que conté de tràgic refús: els cristians proclamem el lloc de maledicció com el lloc excel·lent de la benedicció de Déu sobre les races i nacions. Pel poeta (*i per l'artista*) la dificultat rau en tenir d'expressar al mateix temps la contradicció de l'infàmia i de la glòria; del sofriment i de la joia; de la mort i de la vida. També rau en mostrar sense perspectiva i amb un sol cop d'ull allò inefable i allò descriptible: el misteri del moment precís (de cada moment) en el que la glòria de Déu es mostra en una suprema feblesa.

Els artistes han aportat diferents solucions al repte de la creu segons les èpoques. Han expressat amb els mitjans a l'abast la sensibilitat teològica del seu temps. ¿Quines respostes donaran avui al desafiament que conté la creu? ¿Cóm representar la glòria i la creu? Es coneix alguna resposta (*en el present número de TAÜLL hi ha una aproximació*) d'artistes que convençuts de la seva traça han intentat expressar allò que és inexplicable i deixar endevinar allò que és invisible.

Si hom ha passat, històricament, de la glòria a la creu, la litúrgia ens fa viure un camí a l'inversa: de la creu a la glòria.

¿Cal que la creu contingui l'imatge del Crucificat? ¿L'imatge ha de ser de Jesucrist viu o mort? ¿N'hi ha prou amb l'imatge sense la creu o de la creu sense l'imatge? I també: ¿on cal situar-la: al presbiteri o al lloc tradicional a l'entrada del temple? ¿Al fons de l'absis com s'ha acostumat col·locar des de principi del s. XX? ¿Sobre l'altar on encara es disposa algun cop? ¿Hem observat que el nombre excessiu de creus i crucifixes escampats per l'església pot produir un efecte de dispersió - *on dirigir la mirada* - i un perill de disminuir-ne la significació?

La creu per ella mateixa no és un signe del primitiu cristianisme; ha esdevingut un signe cristià. Cal saber bé què volem fer-ne, cómo expressar el repte que comprèn i quines respostes cal donar a les qüestions abans dites a l'hora d'ornamentar i moblar un temple.

(*En el present TAÜLL*) s'ha donat alguna resposta, òbviament no totes les possibles; només s'insinua alguna pista i s'ha volgut impulsar una reflexió. La qüestió de la creu restarà oberta; de no ser així equivaldria a desvirtuar-la.

GRUMAN, S.L.

Gran Via de les Corts Catalanes, 230 - 08004 Barcelona

Tel. 902 11 63 55 - Fax 93 421 25 49 - E-mail: grumanconst@retemail.es



Les Santes - Barcelona



Sant Joan - Vilanova



Sant Sever - Barcelona

GRUMAN, empresa creada l'any 1984, està especialitzada en la conservació del Patrimoni Arquitectònic i Monumental.

GRUMAN compta amb un equip de tècnics restauradors, llicenciats i diplomats amb ampla experiència en diferents disciplines i també amb arquitectes i aparelladors, i la col·laboració d'equips científics els quals atenen amb el màxim rigor totes les obres en les quals participem.

Restauració de Patrimoni Històric-Artístic

Restauració de material petri.

Restauració de revestiments i pintura mural.

Restauració de paviments: mosaic, enrajolats,...

Restauració de retauls

Neteges.

Motlles i reproduccions.

Obra Civil

Impermeabilització de cobertes

Reparació de teulades

Reforços estructurals

Patologia de la pedra



Reposició



Motlles in situ



EL SANT SEPULCRE

En la sala principal del Museu Diocesà de Barcelona (Pia Almoina) hom pot contemplar set figures que pertanyen al cèlebre grup escultòric que originàriament es venerava en una capella de la Col·legiata de Santa Anna de Barcelona. Són les següents: el Crist jacent (núm. 413, 175 cm); Nicodem (núm. 411, 175 cm.); dues Maries, l'una amb els braços creuats sobre el pit, suposadament Maria de Cleofàs (núm. 416, 105 cm.) i l'altra amb els dos braços alçats, suposadament Maria Salomé (núm. 415, 112 cm.); Sant Joan (núm. 417, 105 cm.); una Maria amb un pot de perfums, probablement Maria Magdalena (núm. 412, 110 cm.), i una altra dona amb les mans juntes en actitud orant que deu representar la Verge (núm. 419, 89 cm.). Aquestes tres últimes figures són de terra cuita mentre que les quatre primeres són de fusta.

A Barcelona hi havia una gran veneració del Sant Sepulcre de Jerusalem. Precisament Sant

Oleguer després del seu pelegrinatge (a. 1120) a Terra Santa, portà una part important de la llosa del denominat Sepulcre del Senyor. Aquest gran fragment fou distribuït en sengles altars dels temples de la diòcesi. La mateixa catedral en tenia un i probablement Santa Anna en tindria un altre.

Segons un document donat a conèixer per Duran i Sanpere, aquest grup del Sant Sepulcre fou contractat l'any 1482 al pintor i escultor Gabriel Guàrdia. El contracte detalla les figures que l'artista havia de fer: «una imatge de Nicodemus complida als peus de Jesucrist, e mitja imatge de Nostra Dona, e una altra mitja de sant Joan, e una altra mitja de la Magdalena, e una altra mitja de Maria Jacobí e altra de Maria Salomé, e una altra mitja de Cleofé. E més, dos homes d'armes de peus e dos asseguts o dorments, així mateix armats». No s'esmenten, per tant, el Crist jacent i Josep d'Arimatea (probablement per oblit). D'altra banda sobta —segons l'article de l'historiador Bracons al catàleg Mil.lenium— que es tingués en compte la presència de soldats inhabitual en les representacions catalanes del Sant Sepulcre. Tanmateix, ja no es veuen a les fotografies antigues del grup, on també s'hi troba a faltar una de les Maries.

El contracte preveia que les imatges havien de ser de fusta o de suro. Suposem que aquest



El Sant Sepulcre.

material lleuger es reservava per les figures dels armats. Hem fet esment així mateix de tres escultures de terra cuita (les que representen sant Joan i, possiblement, la Verge i Maria Magdalena) les quals han d'atribuir-se a una mà diferent a les obrades en fusta. Tot i que cronològicament no semblen gaire



Marededéu dels Perdons-M.D.

distanciades, les de terra cuita mostren actituds més dinàmiques i adolorides que contrasten amb l'estaticisme i l'aire serè de les de fusta. Considerem, per tant, que només les quatre peces de fusta poden assignar-se a Gabriel Guàrdia. No tenim arguments per determinar si la interpolació de les tres peces de terra cuita seria deguda al fet que Gabriel Guàrdia no complí íntegrament el seu contracte o bé a una reforma posterior del grup (consegüent a una destrucció parcial)

amb la incorporació d'elements provinents d'un altre Sant Sepulcre.

Com hem dit, el grup estava a la Col·legiata de santa Anna en una capella denominada dels Perdons on hi havia una imatge —ara conservada al mateix Museu Diocesà— que presidia dita capella. Els penitents per poder aconseguir les indulgències pròpies dels pelegrins a Terra Santa anaven a dita capella, es confessaven i posteriorment feien una pregària a la Mare de Déu —d'aquí el nom de Mare de Déu dels Perdons—, sense oblidar-se de tocar el grup escultòric del Sant Sepulcre i demanar al bon Déu la redempció de tots els pecats personals.

És, doncs, una simpàtica història vinculada a una part del grup escultòric malgrat la desaparició de les figures dels soldats i de Josep d'Arimatea. Tanmateix romanen en el Museu les altres imatges i en l'església de Santa Anna s'hi troba una rèplica exacta, obra de l'escultor contemporani Barbero.

JOSEP M. MARTÍ BONET

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



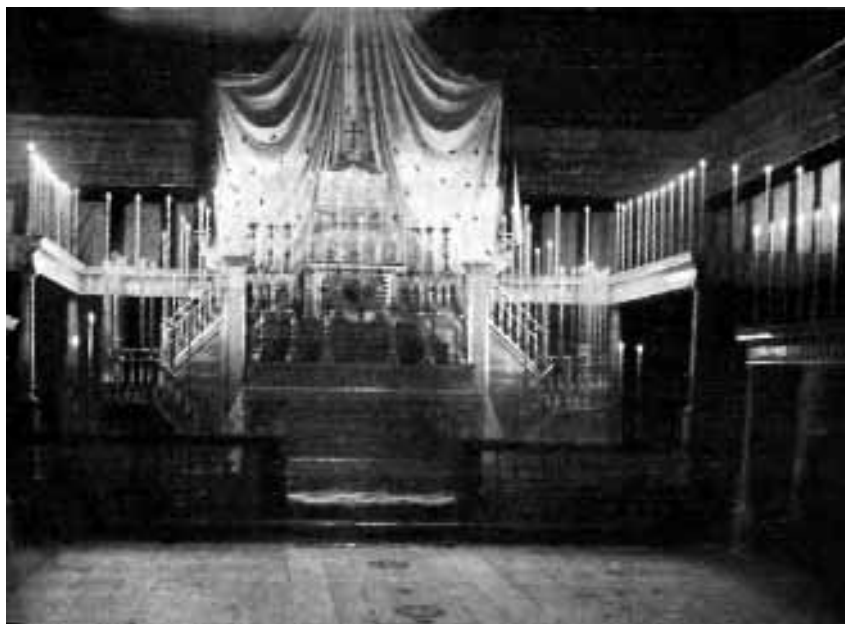


MONUMENT DE DIJOURS SANT DE LA CATEDRAL DE TARRAGONA

Gràcies a les notícies servades a les Consuetes, les Actes capitulars i els llibres d'Obra de la Seu tarragonina podem historiar l'evolució i ubicació del Monument del Dijous Sant.

Sembla que en un principi el Santíssim era guardat després de la Missa a l'altar de Sant Pere ubicat a la part oriental del creuer de la Catedral. La Consuetu de 1369 situa l'altar del Monument en una Sagristia que es guarnia amb tapissos, catifes i cortinatges de brocat; allà mateix s'hi improvisava un altar ornamentat amb candelers i reliquiari.

Després de la Missa l'urna d'argent amb el Santíssim era portada en processó sota tàlem al lloc del Monument pel diaca i sotsdiaca amb el seguiment del celebrant, canonges i clergues assistents. A la Sagristia situada a la part occidental de l'absis s'hi accedia per una porta, avui tapiada, que s'obria al presbiteri. El nombre dels assistents i la poca distància a recórrer fan creure que la processó al Monument donava la volta per les naus del temple.



Monument del Dijous Sant.

L'arranjament del Monument va anar evolucionant al llarg del temps. A finals del segle XV els llibres de l'Obra parlen de quantitats pagades a fusters i a pintors per restaurar-ne l'ornamentació. També es parla "d'antenes" per sostenir "les traces" (dites també "prespectives"), una mena de decorats de roba pintada darrera dels quals es montava l'altar per col·locar-hi l'urna amb el Santíssim.

L'Arquebisbe Antoni Agustín a finals del segle XVI féu construir la Capella del Santíssim aprofitant part del refector dels Canonges. L'any 1591 es parla d'instal·lar el Monument a aquesta nova Capella. L'any 1595 s'encarregà al fuster Miret i al constructor Mestre Blay de fer cadascú per separat un projecte de Monument. Els Canonges aprovaren el projecte de Miret consistent en un andamiatge pintat i una gran portaleda que emmarcava l'altar.

A mitjans del segle XVIII l'antic Monument fou substituït per un altre de nova factura. Estava format per una porxada de fusta que, des del presbiteri, rodejava la capella i per un seguit de columnes que sostenien una cornisa on s'hi instal·laven brandons per l'il·luminació. L'altar estava compost per un frontal esculturat que feia de suport a una escalinata on s'hi posaven candelers amb els ciris i pomells de flors; i per una plataforma – on col·locar-hi l'urna – a la qual s'hi accedia per unes escalinates laterals. Com a retaule hi havia un mantell reial de vellut carmesí amb un fons de setí blanc sembrat de llunetes

negres que donaven la sensació d'erminis. El mantell penjava d'una cornisa en forma de corona comtal.

L'urna d'argent que guardava el Santíssim era portada pel diaca i pel sotsdiaca. Es suposa, per tant, que anteriorment, tenia uns agafadors per poder ser traslladada còmodament.

L'actual és de fusta recoberta d'una xapa de plata esculturada. És feta l'any 1685 per l'argenter Gaspar Arandes. Té forma de paral·lelepípede rematat amb una tapa tronco-piramidal. Per din-



Urna del monument del Dijous Sant.

tre està folrada amb tela de lamé de plata; els plafons estan subjectats per gafets de ferro. El plafó davanter, dividit en tres parts, conté al centre una porta de mig punt amb incrustacions de vidres a la manera de pedres precioses flanquejada per pilastres a les quals s'hi sobreposen dos soldats amb llances; els plafons laterals mostren una ornamentació vegetal amb incrustació de vidres imitant robins i maragdes. Completa l'ornamentació una cresteria, cornises i basament amb un querubí central d'argent i corona l'urna una creu processional de factura castellana donada per l'Arquebisbe Josep Sançhís, l'escut del qual està al centre de la part posterior.

És una de les poques joies salvades de la francesada puix l'Arquebisbe Mon i Velarde se la va emportà a Mallorca.

L'any 1980 el fatídic "Erik el Belga" en robar a la Catedral va mutilar l'urna sostraguent la creu i un dels soldats que flanquejen la porta. Gràcies a Déu foren recuperades algunes de les peces robades, entre les quals les sobredites creu i soldat.

L'urna o la caixa del Monument té forma de sepulcre de dimensions 1'32 X 1'11 X 0'43 m. Aquestes notables dimensions responen al costum que va durar fins l'any 1922 de dipositar-hi unes tauletes de cera amb les quals es recordava el segell que havia de cloure el sagrari segons disposava la rúbrica del Missal tarragoní. Aquestes tauletes es repartien al personal de la Catedral i als Regidors de la Ciutat. L'any 1921 foren col·locades al costat de l'urna, tanmateix aviat van ser suprimides. Les tauletes destinades als Capitulars eren de cera vermella; les dels Beneficiats eren de forma rodona amb l'escut del Capítol; la destinada al Prelat era daurada; les dels Beneficiats eren també rodones amb l'anagrama de Maria i les dels Regidors eren de forma ovalada marcades amb les armes de la Ciutat.

El Monument es va salvar de l'ensulsiada de 1936. Al finals de la dècada dels anys 50, per estalvi, el conjunt fou simplificat suprimint-se la porxada de l'entorn de la Capella i una part del muntatge de l'altar. Avui el Monument es redueix a l'urna que es col·loca senzillament sobre l'altar.

De l'antic Monument només en queden algunes pilastres, el frontal esculturat, algun tros de barana tornejada i una post (amb restes de pintures) del retaule de Sant Cristófol que antigament ornamentava una paret de la Seu tarragonina. Resta, però, i està en ús encara, la magnífica urna descrita.

SALVADOR RAMON



Tauletes de cera.



CRUCIFIX ROMÀNIC

Adorem, Senyor, la vostra Creu, lloem i glorifiquem la vostra santa resurrecció; per aquest arbre ha vingut el goig a tot el món". Aquesta és una antífona que utilitzem a la litúrgia de l'ofici del Divendres Sant, on podem constatar la centralitat de la creu, amb tot el fort significat que té aquest símbol, en la litúrgia i en el temps de la Quaresma. Per això al llarg dels segles trobem, com un dels elements més presents en l'art sacre, la creu, un objecte que passa la mera decoració, o una funcionalitat secundària per convertir-se en el màxim element expressiu i omnipresent en els llocs de culte, malgrat, cal dir, que en els primers segles del cristianisme eren presents altres elements simbòlics, que les comunitats creients utilitzaven en les seves celebracions. A partir del segle IV serà cada vegada més protagonista en l'art sacre, en cada període artístic una manera de presentar i concebre el misteri de la crucifixió, que sempre restarà present en la rica iconografia de l'Església.

Dins del patrimoni artístic del Bisbat hi trobem una rica col·lecció de creus processionals, moltes d'elles d'argent i amb estils molt diversos (datades des del segle XV), i que es conserven en moltes parròquies de la nostra geografia diocesana. També són interessants les creus de terme, algunes d'elles vertaderes obres d'art, que han arribat fins als nostres dies, malgrat els estralls del temps i dels conflictes bèl·lics (en especial la seva destrucció sistemàtica en la guerra civil espanyola). Però en aquest breu article volem fer referència a una altra mena de creu, la creu d'altar, que presidia el presbiteri i era present a tots els oficis litúrgics de les esglésies.

En concret volem donar notícia d'un magnífic exemplar de crucifix romànic que es pot datar dels voltants del segle XII, i que darrerament ha pres més rellevància al ser exposada en la mostra De Limoges a Silos¹. Aquesta creu d'altar que podem admirar al Museu Diocesà d'Urgell (amb número d'inventari 1001, i amb data d'ingrés de 1957), és una peça d'orfebreria religiosa que ens captiva per la seva senzillesa, i a la vegada per la seva riquesa simbòlica i ico-

nogràfica. D'unes dimensions de 42,50 x 30 cms i amb un estat de conservació bo, és de forma de creu grega, de coure daurat i amb un cisellat fet en ambdós costats. La història de la seva trobada ja té un encant particular; va ser recollida d'un femer, prop de Tremp, després de la Guerra Civil.

La seva elecció per il·lustrar aquest número de Taüll ve determinada, com dèiem, per la seva riquesa iconogràfica, que ens permet viure i veure tota una teologia del misteri de la mort i la resurrecció del Crist; així els diferents elements que adornen la creu ens condueixen a una reflexió de la Passió i Mort de Nostre Senyor. La descripció de la creu esmaltada i la consideració sobre els diferents elements (Figura de Jesús, de la Verge Maria, de Sant Joan, d'Adam,...) la trobem en un article del gran sacerdot i primer director del Museu Diocesà d'Urgell, que fou Mn. Albert Vives (Oliana 1907-Igualada 1992)²: Centra el conjunt iconogràfic la imatge de Crist vestida amb perizònim i clavada amb quatre claus; la testa es destaca del pla vertical amb un relleu molt ressortit. Als extrems laterals hi apareixen en bust les imatges de la Verge Maria i sant Joan, amb llurs galtes recolzades sobre les mans, com a signe d'un intens



Fotografia Catalunya romànica.

dolor. De l'extrem superior en davalla la mà estesa de Déu pare, que assenyala el moment inefable de la redempció, realitzada per la mort en Creu del seu Fill fet Home. De l'extrem inferior, s'enlaira la figuració d'Adam amb les mans alçades vers els peus de Crist, implorant els fruits redemptors del seu pecat primicer i dels de tota la seva nissaga humana. El simbolisme hi és, doncs, ben palès: en sentit vertical l'Omnipotència creadora, la Majestat redemptora, la Humanitat pecadora; en sentit horitzontal, la Mare immaculada, el Fill santíssim, el Deixeble verge.

Una peça que tot contemplant-la ens convida a recordar un fragment de l'Evangeli de Joan que ens diu "S'estaven prop de la creu de Jesús la seva mare...En veure Jesús la mare i, al seu costat, el deixeble que estimava, digué a la mare: Dona, aquí teniu el vostre fill. Després digué

al deixeble: aquí tens la teva mare...Quan hagué pres el vinagre, digué: Tot s'acomplert. I, inclinant el cap, va lliurar l'esperit" -Jn 19, 25-30-

JAUME MAYORAL

(1) Exposició *De Limoges a Silos*, organitzada per la Sociedad Estatal para la Acció Cultural Exterior-SEACEX, que té lloc des del 15 de novembre de 2001 al 28 d'abril del 2002, a Madrid, Brusel·les i Silos.

(2) *L'art d'Orfèbreria al Museu Diocesà d'Urgell*, de Mn. Albert Vives, **URGELLIA** (1980-III), p. 503.

Si volem conèixer, una mica millor, l'art sacre en orfèbreria d'aquesta època del romànic és interessant la lectura del llibre de Peter Lasko, *Arte Sacro 800-1200*, Madrid-1999, pp.515.



DOS MAGNÍFICS LLIBRES PUBLICATS A VIC

Darrerament, el Patronat d'Estudis Osonencs ha publicat dos magnífics llibres de gran interès per a tothom qui estigui interessat en la història i el patrimoni artístic, especialment en l'àmbit de l'església. Es tracta dels llibres "*Estudis d'Història i Art (Segles IX-XX)*", un voluminós recull d'articles del Dr. Eduard Junyent i Subirà, i "*La pintura del segle XVI a Vic i el taller dels Gascó*", una exhaustiva monografia obra de l'historiador Miquel Mirambell i Abancó.

Eduard Junyent i Subirà nasqué a Vic l'any 1901. Atret per la personalitat del bisbe Torras i Bages, inicià la carrera eclesiàstica, i s'ordenà sacerdot l'any 1926. Durant els anys de seminarista, entrà en contacte amb Mn. Josep Gudiol, conservador del Museu Episcopal de Vic, un contacte que marcà el seu futur. Una vegada sacerdot anà a estudiar a Roma, on es doctorà l'any 1930. Aquest mateix any fou sobtadament requerit per un Mn. Gudiol greument malalt per-

què es fes càrrec de la direcció del Museu Episcopal, petició que Junyent acceptà, renunciant a una brillant carrera acadèmica a Roma; una renúncia que repetí just acabada la Guerra Civil, quan després d'arriscar la vida per salvar el Museu i la Biblioteca Episcopal, s'havia exiliat a Roma, reprenent la vida acadèmica. L'any 1931, doncs, es convertí en conservador del Museu i en Director de l'Arxiu Episcopal de Vic, càrrecs que mantingué fins a la seva mort, l'any 1978. Sota la seva direcció, ambdues institucions experimentaren unes millores extraordinàries, a pesar de la migradesa de recursos i l'adversitat de l'atmosfera cultural del franquisme.

Malgrat les seves ocupacions institucionals, el Dr. Junyent tingué una dedicació intensa a la investigació històrica, fruit de la qual foren algunes grans obres de referència -La Ciutat de Vic i la seva història, Catalunya Romànica, Diplomataris de la Catedral de Vic, L'arquitectura religiosa a Catalunya abans del romànic, etc- i gran nombre d'altres llibres i articles plens de rigor i contingut.

L'any passat s'acomplí el centenari de la seva mort. El Patronat d'Estudis Osonencs ho ha commemorat editant un voluminós recull de 46 articles dedicats a la història de Catalunya i de Vic, que havien aparegut al llarg dels anys en diverses revistes, i que eren, fins ara, difícils de trobar. Ramon Ordeig i Mata ha tingut cura de la selecció i de l'edició del llibre, que s'organitza en tres parts prenent tres períodes cronològics, que abasten del segle IX al segle XX. Si bé tots els

articles mereixen la nostra atenció, per a la gent interessada en les relacions actuals entre artistes, arquitectes i responsables dels temples, cal remarcar la seva aportació al Congrés Litúrgic de Montserrat de l'any 1967, amb una ponència que tanca aquest magnífic llibre.

Miquel Mirambell és un jove historiador que es doctorà l'any 1995 amb una tesi sobre el taller dels Gascó i la pintura cinc-centista vigatana. De l'evolució i l'aprofundiment en aquell treball n'ha resultat el llibre *"La Pintura del segle XVI a Vic i el taller dels Gascó"*, publicat aquest any 2002 pel mateix Patronat d'Estudis Osonencs. El llibre fa un repàs al panorama de la pintura a Vic abans, durant i després de l'arribada de Joan Gascó, estudia la vida i obra dels Gascó i dels pintors coetanis, i també investiga els diversos tallers de pintors que els succeïren. La segona part del llibre és un exhaustiu i extraordinari catàleg de la producció pictòrica del taller dels Gascó pare i fill, amb les obres documentades, les atribuïdes i les dubtoses. Joan Gascó, nascut a la vila navarresa de Tafalla, arribà a Vic els primers anys del segle XVI, i creà un taller que tingué continuïtat gràcies al seu fill Perot, i que fou, en paraules de l'autor, "l'episodi més destacat de la pintura cinc-centista vigatana".

La Santa Faç

Atenent a aquestes dates tant assenyalades dins el calendari litúrgic, voldriem remarcar una de les obres del taller dels Gascó que apareix al llibre de Mirambell i que es guarda al Museu Episcopal de Vic: es tracta de la popular "Santa Faç", una taula de petites dimensions (47'5 x 35 cm amb el marc original) on es representa, en un primer pla, el rostre sofrent d'un crist humanitzat, amb una mirada penetrant, interpel·ladora, que juntament amb la corona d'espines, la cadena al coll i les ferides que tant l'una com l'altra li han causat, donen al quadre una càrrega emotiva pròpia de la pintura d'època moderna.

Aquesta taula, que no es relaciona amb cap conjunt més gran,

ingressà al Museu abans de l'any 1893. Els historiadors creuen que podria datar-se aquesta taula en un període entre els anys 1515 i 1525. Ens explica Mirambell que prové de la Catedral de Vic, on ja apareix inventariada al segle XVI i on estigué fins a la fundació del Museu Episcopal. Fou trobada pel canonge Jaume Collell, darrere una tovallola de l'antic lavabo de la sagristia dels canonges de la Catedral l'any 1868.

No fou fins l'any 1944 que s'atribuí aquesta obra al taller de Joan Gascó. Les primeres atribucions, a finals del segle XIX, apuntaren cap a l'escola alemanya, i més concretament cap a Albrecht Dürer; posteriorment es donà l'autoria a Bartolomé Bermejo, fins que l'any 1944 s'atribuí la Santa Faç al taller de Joan Gascó, per analogia amb d'altres obres documentades i conservades d'aquest taller vigatà.

Ben aviat, si Déu vol, la podrem veure al nou edifici del Museu Episcopal de Vic.



La Santa Faç. Joan Gascó, 1515-1525. MEV 1947



LA MAJESTAT DE SANT ESTEVE D'EN BAS

A les golfes del temple parroquial de Sant Esteve d'En Bas, l'any 1967, vàrem fer la troballa d'un grup escultòric en baix relleu, que corresponia a una petita "majestat". Composava el conjunt: el Crist viu i triomfant, les figures de Maria i de Joan situades cadascuna al seu lloc, tal com consta a l'Evangelí. El conjunt forma doncs un "calvari" d'un arcaisme i d'una rusticitat que es palesen en el poc relleu de les figures i en el hieratisme i la perplexitat del rostre de Maria, que, junt amb els plecs del ropatge a penes iniciats i convencionals, l'emparenten amb l'art pre-romànic.

La creu és grega i molt ampla; el Crist hi és representat vestit amb túnica manicada, despro-



Timpà d'en Bas. Figura de Maria. (Foto Noguera)



El Dr. Junyent i el P. Nolasco del Molar observant el relleu. Any 1969. (Foto Noguera)

porcionat, els braços, extremadament llargs, que no figuren o expressen la feixuguesa del cos i les convulsions del dolor; a l'extremidat dels braços hi han unes mans grosses amb els dits junts o acostats. Curiosament la túnica s'obre damunt del pit amb un escot en V.

Un gros cinyell que rodeja la cintura, després de nuar-se, penja fins més avall dels genolls. Ni les mans ni els peus, que apareixen sota la túnica, es mostren clavats. La figura de Maria és gravada a la pedra vestint túnica i mantell: presenta el braç dret horitzontal i la mà esquerra sobre el pit en senyal de dolor. La seva cara, l'única ben conservada de tot el grup, és esculpida a la pedra segons el mètode seguit en l'època pre-romànica: el relleu de les galtes, igual que el del nas, s'aconsegueix mitjançant el buidat de la part interior de les galtes. Aquesta tècnica és emprada en el pre-romànic asturià. La figura de Sant Joan, molt mal-mesa, mostra les mans sobre el pit.

Per la forma i les mides del grup estudiat hom pot assegurar que formava part del timpà d'una portalada; i pel seu grau d'erosió i distribució de la mateixa erosió ens atrevim a assegurar que dita porta era encarada a ponent.

Per datar aquesta majestat hem d'atendre o de prendre en consideració l'estudi de les successives esglésies que s'aixecaren en el montícul de Sant Esteve d'En Bas. Durant el període visigòtic el culte a Sant Esteve es tenia en un "ora-



Foto de l'autor feta "in situ" el dia de la troballa.

torium" construït en el recinte d'una necròpolis d'aquesta època trobada en el cementiri medieval. Transcorreguda l'allau sarraina i després de l'alliberament pels francs, el culte prosseguí adés en la mateixa església adés en la seva reconstrucció. A partir de mitjans del segle X, concretament entre 970 i 1000, hi ha a la Catalunya Vella una febre constructora apareguda per l'allunyament de la frontera amb els sarrains – i la pau que aquest fet comportava – i pel gran augment demogràfic no superat ni en el segle XVIII. Posseïm la major part de les actes de consagració de les esglésies de les valls olotines totes elles datades a l'últim quart del segle X. Malauradament no tenim la de Sant Esteve d'En Bas; tanmateix s'ens fa difícil de creure que un poble que era el cap i casal de la Vall no edificués també la seva pròpia església; el culte no podia mantenir-se massa temps – fins el segle XII – en la primitiva església visigòtica ni en la successiva romànica.

Doncs bé. El timpà amb el grup en relleu que ens ocupa ha d'atribuir-se a aquesta església romànica de finals del segle X, d'una sola nau, d'un sol absis que, seguint el costum, s'esculpia a l'exterior de les portades i s'acolorien els interiors amb pintures murals.

En començar el segle XII es soterrà l'església romànica per construir-ne una altra més ampla, d'una sola nau amb transepte i tres absis, ben visible avui en dia. Va ser consagrada pel bisbe de Girona Berenguer l'any 1119. Aquesta església s'aixeca com a resultat de la segona fe-

bre constructora sorgida arrel de l'antagonisme entre les parròquies adscrites a Roma i la prepotència monacal.

La datació d'aquest relleu és important perquè constitueix una fita cabdal en l'iconografia medieval. En datar-la a finals del segle X esdevé la precursora de les grans Majestats posteriors. El fet de trobar-se a les golfes de l'església és degut a que en ser considerada una pedra sagrada no era destruïda sinó aparellada en les successives construccions. En el segle XVIII amb motiu

de la transformació del temple, el timpà amb el relleu va ser incrustat al lloc on es descobrí.

L'artista anònim autor d'aquest timpà s'inspirà amb tota seguretat en la il·luminació d'un còdex coetani o en el relleu d'un vori bizantí tant estesos arreu d'occident.

És una obra cabdal en l'arqueologia sagrada, no solament perquè és la primera representació de la Majestat dintre del món romànic català sinó per ser el primer timpà de l'occident cristià fet d'una sola peça.

ANTONI NOGUERA MASSA





LA SEU NOVA DE LLEIDA

Després del forçós abandonament de la Seu Vella el 1707, el Capítol en solitari i altres vegades recolzat per la Paeria intentaren restituir en diverses ocasions i sense fortuna la litúrgia a la Seu. Un cop la Seu fou convertida en caserna militar, el culte catedralici, de primer, traslladà les seves funcions a la Companyia de Jesús per passar tot seguit a la parroquial de Sant Llorenç. Als regnats de Felip V i Ferran VI, la ciutat de Lleida seguia sense catedral. Fou Carles III qui després d'estudiar la situació concedí el permís i part del finançament per la construcció d'una nova catedral, amb la condició que es renunciés definitivament a la Seu ja convertida en caserna militar.

La Seu Nova sota l'advocació de l'Assumpció de la Mare de Déu fou projectada per l'enginyer militar Pere Martín Zermelo i consagrada el 27 de maig de 1781 pel bisbe Juan Antonio Sánchez Ferragudo. Amb la construcció de la nova fàbrica es va dotar a la Seu de ric mobiliari i objectes litúrgics d'acord amb els nous corrents estètics del moment, tot i que ens resta d'època anterior la imatge de la Verge del Blau

obra de Jordi Safont i altres objectes. Cal destacar que el bisbe Ferragudo féu gala d'un gran mecenatge episcopal amb l'adquisició i finançament de grans obres d'artistes de ressò internacional, que el portà fins i tot a Roma per encarregar a

Lluís Valadier les grans àmfores pels Sants Olis, objectes que sucumbiren a l'espoli de la Guerra del Francès. Quant a la confecció de retaules hi intervingueren nombrosos artistes del país i foranis d'entre els que destaquem Adam i Bonifàs.

A l'any de la inauguració, la Seu sofrí un incendi en el

que es perdé el retaule major obra de Joan Adam. De l'informe que en féu en Sabatini –director de l'obra– destacarem el fet, entre altres, que s'hagué de blanquejar l'interior de la catedral i compondre les vidrieres que havien estat realitzades pel vitraller català Francesc Saladrigues.

Des de la seva consagració, la Seu nova tingué una sèrie d'infortunis, així, el 13 de maig de 1808, va ser novament incendiada i espoliada i es perderen importants objectes litúrgics, especialment peces d'orfebreria com la gran custòdia gòtica procedent de la Seu Vella i obra de Ferrer Guerau. Per paliar la mancança d'objectes litúrgics algunes peces foren portades del monestir femení cistercenc de Santa Maria de Vallbona de les Monges. Després dels fets de 1810 els canonges novament varen fer comandes, preferentment peces d'orfebreria, algunes de les quals sucumbiren també en la darrera contesa civil, en la que s'originà un nou incendi, que deixà la catedral desprovista de tot l'ornament que l'embellia i es perderen els retaules i importants obres com el cor de Lluís Bonifàs entre altres. Després dels fets del 1936, el Capítol Catedral es traslladà altra vegada a la parroquial de Sant Llorenç, fins que la Seu fou restaurada. El 28 de setembre de 1955 la Catedral s'obrí de nou al culte. Bona part dels objectes artístics que atresora la Seu Nova els trobaran al catàleg que tot seguit es ressenya.



Biblia de Lleida. Manuscrit miniat. Calaborra-Aragó? Circa 1165-1175. Arxíu Capitular (Clixé F. Fité).



Portada del catàleg.

Ars Sacra. Seu Nova de Lleida. Els tresors artístics de la catedral de Lleida, La Paeria, Ajuntament de Lleida, 2001, 384 pàgines i 323 il·lustracions.

Amb aquest catàleg, la Paeria de Lleida enceta una nova col·lecció "Jaume Ferrer". Aquest és el primer número de la col·lecció, dedicat a l'art on es presenta el patrimoni artístic de la catedral de Lleida, rigorosament seleccionat i analitzat des del vessant de la història de l'art. La coordinació i direcció científica l'han dut a terme la Dra. Josefina Planas i el Dr. Francesc Fité, ambdós professors de la Universitat de Lleida.

La catalogació del patrimoni artístic de la catedral ha estat una tasca que ha requerit la implicació de nombrosos especialistes en cada un dels àmbits de la història de l'art i duta a terme en diverses etapes. Una de les labors bàsiques que ens mostren és l'anàlisi i documentació de les obres d'art i atribuir en la mesura de les possibilitats la seva autoria per realitzar-ne l'estudi detallat. Amb aquesta obra assistim a la descoberta d'un conjunt d'objectes de gran qualitat artística que romanien a la catedral i en bona part inèdits tant pels especialistes com pel públic en general.

En aquest catàleg s'hi troba a més de les presentacions efectuades de la mà del que fou

bisbe de Lleida, el Dr. Ramon Malla, la de l'alcalde de L l e i d a , l'Il·lm. Sr. Antoni Siurana. Fan la introducció els directors de l'obra, que ens ofereixen alhora les dades documentals sobre la història i origen del tresor de la Seu Nova de Lleida, així com dels seus promotors, a més del procés



Marededéu del Blau. Jordi Safont, Lleida, 1447. MLDC (Clixé F. Fité)



Marededéu de la Faixa. Atribuit a Bernardo Martínez del Barranco. c. 1775. MLDC (Clixé F. Massad)

de formació i continguts de l'arxiu capitular.

El catàleg està vertebrat amb fitxes tècniques amb la corresponent imatge a partir de les diferents disciplines de la història de l'art. La pintura enceta el contingut pròpiament del catàleg i els estudis estan efectuats per J. R. Triadó i F. Vilà. La Dra. F. Español, A. Pérez i M. Estella, ens endinsen en el camp de l'escultura majorment de pedra. Sobre orfebreria hi trobem objectes des del segle XV al segle XX i de diferents procedències realitzades pels especialistes, E. Balasch; J. Barrachina; F. Fité; J. F. Esteban; J. M. Cruz Valdovinos; J. A. Soler; X. Company i F. Vilà. Els manuscrits i els llibres miniats formen part del fons llibrari de l'Arxiu Capitular, format majorment per manuscrits i llibres impresos procedents de l'antiga catedral, i en menor grau de la col·legiata de Roda d'Isàvena i del monestir de Vallbona de les Monges, a més de les obres realitzades *ex novo* per a la Seu Nova. A. Orriols; J. Planas; J. Yarza; F. Fité; F. Castellón; I Escandell; E. Español; E. Balasch i J. A. Soler, ens informen del món de la miniatura i del gravat. La col·lecció de tapissos és per les seves característiques un dels conjunts més rellevants de Catalunya. L'estudi documental, iconogràfic i històric està efectuat per C. Berlabé mentre que l'es-



explotaciones CALCITA

Manel Quer, 6 - baixos • 17002 Girona
Tel. 972 20 76 64 • Fax. 972 22 68 78
Tel. 93 764 04 00 • Fax. 93 764 02 71

- BALUSTRES
- COLUMNS
- CAPITELLS
- CORNISES
- DINTELLS
- FINESTRALS
- PORTALADES
- MURS
- CORONAMENTS
- BARBACOES
- JARDINERES
- FONTS
- ESTATUES
- BANCS
- MARQUESINES
- PECES PER PISCINES
- POUS
- TAULES DE JARDÍ
- PAPERERES
- SENYALITZACIONS
- PILONS
- ANAGRAMES
- ESCUTS
- LOGOTIPS
- NOMS
- LLAMBORDES
- CAIRONS
- PAVIMENTS
- ESCALONS
- LÀPIDES
- MONUMENTS
- ESCIMERES CUINA
- BANYS
- FIGURES DECORATIVES
- TAULES DE MENJADOR
- TAULES SALA D'ESTAR
- XEMENEIES
- GERROS DECORATIUS



Capa pluvial, Reial fàbrica de Molero-Toledo. 1775-1790. MLDC (Clixé F. Massad).

tudi tècnic és de R. M. Martín. De tota la indumentària litúrgica servada a la Catedral, al catàleg s'han seleccionat les peces més rellevants, analitzades i estudiades per R. M. Martín i C. Lebron.

Per concloure, un ample apèndix documental a cura de Francesc Fité ens aporta una detallada relació dels inventaris d'entre 1787 a 1919 servats a l'Arxiu Capitular. Finalment l'índex d'artistes i la bibliografia donen pas a la versió castellana del catàleg clarament diferenciada de la catalana per la tonalitat del paper.

Finalment, cal dir que en aquest catàleg s'apleguen els coneixements dels experts que posen a l'abast del públic interessat en la història de l'art i de la cultura l'evolució de la institució catedralícia i ensem de la ciutat, pa-

trimoni que ofereix del set-cents una homogeneïtat i unitat museològica de cabdal importància, que esdevindrà una referència clau per l'estudi del patrimoni artístic de la ciutat de Lleida i de l'àmbit geogràfic i eclesiàstic de les terres de Lleida. Aquest patrimoni actualment està integrat al fons del Museu de Lleida: Diocesa i Comarcal, entitat que en gestiona la seva difusió i conservació.



Missal del Bisbe Jaume Conchillos. Jordi Coci, Saragossa, 1524. Arxiu Capitular (Clixé E. Balasch)

ESTHER BALASCH.



Joc d'altar. Francesc Isaura, Barcelona 1859 MLDC (Clixé F. Massad)



EL CRIST DEL SANT DUBTE

Qualsevol manifestació artística és una expressió d'allò més profund de l'ànima humana. Per això, en la història s'han anat succeïnt diferents estils artístics, corresponents a altres tantes maneres d'exterioritzar els sentiments humans de cada època. Cada forma canviant de pensar i de sentir es correspon amb

maneres diverses d'expressar l'art. No és estrany, doncs, que un recorregut per un museu sigui un breu passeig per una part de la història de la humanitat.

La iconografia religiosa i, en general, l'art religiós també és fruit del sentiment de cada època i de la manera d'entendre i de viure la relació (religió) dels homes amb Déu. El cristianisme ha generat una quantitat d'obres d'art de reconeixement universal i moltes en formen part del patrimoni cultural de la humanitat, més enllà del seu origen o de la seva propietat jurídica. Últimament, però, sembla que la incidència de l'Església (o del sentiment religiós en general) en la generació d'obres d'art s'hagi estancat. Tret d'algunes excepcions, la iconografia està aprofitant de paràmetres ja consagrats en temps passats i sembla que es viu de la renda deixada en èpoques més o menys classicistes amb manifestacions artístiques que

van per camins trillats. Avui dia, el fet religiós ja no és ni generador ni inspirador d'obres d'art, com ho havia estat en èpoques passades.

Per això, la benedicció de l'última imatge de Jesucrist que ha estat inaugurada en la diòcesi de Solsona (Santuari del Sant Dubte d'Ivorra, 15 d'agost de 2001) és com una alenada d'esperança en aquest camp. El mateix Santuari, després de la seva restauració, ha estat l'inspirador i l'impulsor d'aquesta figura del Crist Ressuscitat. Els seus autors, els joves guisonencs Agnès Pla i Jaume González, han realitzat aquesta escultura, que presideix el presbiteri d'aquesta església barroca del segle XVII. Es tracta d'un Crist de ferro treballat amb soldadura. Una imatge enèrgica (2,60 m. d'alçada i uns 200 kg. de pes), transmissora de vida i alhora receptora, com ho indica el seu gest d'acollida. En paraules de l'autora del projecte, Agnès Pla, llicenciada en Belles Arts, "el patrimoni que ens ha que-





Església d'Ivorra.

dat d'èpoques passades és immens –el barroc, el romànic... -, però ja van existir en el seu moment i ara cauríem en meres imitacions, sense que tinguessin l'esperit dels originals. Ja no treballem i molt menys pensem com ells ho feien.”

La figura de Jesucrist ha estat cabdal a l'hora de manifestar el sentiment religiós cristià. Des d'una època en què es manifesta com a rei totpoderós en el pantocràtor medieval, fins a la presentació del seu sofriment en creu com a signe del patiment de la humanitat; aquesta nova escultura de Jesucrist vol manifestar, a través d'un estil actual, la vida i l'esperança que Déu ofereix a tota la humanitat. El nostre món necessita un missatge d'esperança, de vida i d'alliberament. L'Església ha de transmetre aquest missatge juntament amb totes les persones de bona voluntat del nostre món. Ja el simbolisme del prodigi del Sant Dubte ens transmet la idea d'una font de vida que raja abundant a través de l'eucaristia.

L'historiador segarrenc Jordi Oliva afirma que *“moltes vegades es fa difícil integrar l'estèti-*

ca contemporània a l'art religiós, potser perquè es tendeix a identificar el valor de l'antiguitat d'un crist o d'una marededéu “trobat” amb la legitimitat o “autenticitat” d'aquella imatge. D'altra banda, també ha succeït el fet de considerar que el classicisme de les imatges (...) ens apropa de manera més exacta a la idea d'allò que la imatge vol representar (...) Considerem, però, que més enllà d'aquests cànons (de vegades prejudicis) de l'imaginari popular, cada cop més superats, l'obra del Crist del Sant Dubte marca una fita dins la història de l'art de la comarca, alhora que representa una veritable reflexió i una gran aportació a la història particular i al futur del Santuari.”

En definitiva, aquesta escultura serà el testimoni artístic d'aquesta generació de principis del segle XXI a un lloc mil·lenari com és el Sant Dubte d'Ivorra.

FERMÍ MANTECA

COL·LABORACIONS

RESTAURACIÓ DEL LLIT DE MOSSÈN CINTO

En celebrarse el centenari de la mort de Mn. Cinto Verdaguer poeta de Catalunya, TAULL es vol adherir a aquesta commemoració presentant la restauració del llit anomenat "de mossèn Cinto" que es guarda al Santuari de la Mare de Déu del Mont (Alt Empordà). El Santuari conserva l'estança i el llit (del s. XVIII)



El capçal del llit abans (a dalt) i després de restaurar.

que va usar el sacerdot poeta. Pere Rovira que l'ha restaurat descriu així l'actuació feta:

Poques vegades la restauració d'objectes engloba dues especialitats tant diferenciades com la restauració d'una pintura i alhora d'un moble. Aquest és el cas de les restauracions de llits pintats, estil "llits d'Olot". Són llits de fusta o de ferro policromats, fets a Catalunya a partir del set-cents, seguint una pràctica - habitual arreu - de pintar els mobles. És possible que aquesta denominació de "llits d'Olot" fes referència al lloc on més va perdurar aquesta tècnica que apareix a moltes comarques de Catalunya.

Les formes sinuoses d'aquests llits són característiques, amb el capçal més o menys ornamentat i un plafó al centre amb la representació d'algun motiu religiós. Solen ser peces policromades al tremp i, segons la qualitat, amb daurats i estofats. La part més decorada sol ser el capçal, com a peça principal, tot i que estaven totalment policromats. No podem parlar d'un gran treball de marqueteria ni de talla de fusta com els grans mobles senyorials sinó de mobles magnificats en una concepció pictòrica.

El cas del "llit d'Olot" que hem restaurat dins d'aquest estil característic, tot i que auster, té la particularitat afegida que hi va dormir mossèn Cinto Verdaguer durant les moltes estades que va fer en el Santuari i en el mas senyorial del Noguera de Segaró, durant les quals escrivia el famós poema líric Canigó. El llit de mossèn Cinto, com popularment se'l coneix, patia les alteracions típiques d'un objecte que ha estat desat en una habitació sense que ningú tingues cura de la seva conservació: moviments de la fusta, pèrdua de resistència, desencaixament, alteració dels daurats i dels tremps a causa de la humitat, neteges abrasives, atac de xilòfags, etc. , a part de les típiques agressions motivades per la negligència humana pròpia d'un lloc poc vigilat i molt transitat. Cal afegir-hi l'agressió a les figures de la Pietat, representades en els rostres durant els aldarulls de la guerra civil (1936-39).

La restauració de la peça, pensada com a objecte de museu, consta de dues parts: el treball de fusteria que consolida, encaixa i reforça les parts estructurals del moble, i la part de restauració pictòrica - més laboriosa - que assenta i neteja la pintura.

La restauració que s'ha dut a terme ha estat bàsicament la fixació de la policromia, la desinfecció i l'estabilització del suport, una lleugera neteja de la policromia al tremp i la presentació final seguint uns criteris de conservació de les emprem-



tes de l'acció humana, com a testimoni històric.

L'acció del xilòfags estava localitzada sobretot a les potes i als travessers del llit. S'ha fet una fixació prèvia de la policromia de les quatre potes amb una emulsió aquosa de polímer acrílic (Primal® AC-33) diluït en aigua destil·lada, abans de procedir a la restauració del suport de fusta. Aquesta última ha consistit en la desinfecció per injecció d'un producte a base de permetrina (Xylamon® T-especial), la neteja mecànica de la brutícia acumulada i consolidació de la fusta amb un polímer acrílic (Palaroid™ B-72) diluït en xilè. La degradació d'aquestes parts era considerable i s'havia de fer una reintegració d'algunes parts amb fusta i resina epoxídica (Araldite® SV 427 i HV 427) per així poder mantenir l'estabilitat de la peça un cop muntada. Els travessers que uneixen les quatre potes i que sustenten el somier i el matalàs s'han consolidat amb Polaroid™ B-72 i s'han adherit les parts trencades amb una emulsió de PVA i restituint els taulers que s'havien perdut. També s'han reforçat i estabilitzat els cargols d'unió amb l'eliminació de l'òxid i la neutralització posterior amb àcid tànic i alcohol, tot suavitzant-ne el moviment. Les potes i el capçal, aquest últim més ornamental que estructural, també s'han netejat de brutícia, desinfectat i consolidat i se n'ha fixat la capa pictòrica.

La neteja de la policromia situada bàsicament al capçal i a les quatre potes, ha estat molt suau, amb aigua destil·lada i sabó neutre (puntualment amb el suport d'una solució bàsica molt diluïda)

Del llibre "El Mont, obrir un monestir avui un santuari", Pag 77.

ja que no presentava més que una acumulació de pols i restes de sutge i greixos. La presentació final ha consistit a tapar tots els forats del xilòfags amb Araldite® com a mesura de control i per estètica del conjunt, estucant amb una massilla de guix i cola la fissura central i altres forats del capçal, i fent una reintegració pictòrica al tremp (il·lusionista al capçal i més arqueològica a les potes). Finalment s'ha donat una capa protectora de Polaroid™ B-72 molt diluït que protegeix i fixa alhora tota la policromia.

PERE ROVIRA.



El llit muntat un cop restaurat.

ELS MUSEUS DIOCESANS EN LA PASTORAL DELS BISBATS

El Museu Diocesà d'Urgell...ha de promoure'n el coneixement, l'estudi i la difusió entre tots els ciutadans¹. Aquest fragment, extret de l'article primer dels Estatuts del Museu Diocesà d'Urgell, ens declara la intenció clarament catequètica i pastoral de les obres exposades i dipositades en el museu. Aquesta afirmació, feta als anys '90, té la seva confirmació, a nivell de tota l'Església, en la darrera circular publicada per la Pontifícia Comissió pels Béns Culturals de l'Església, que porta per títol de La funció pastoral de los museos eclesiásticos², un document que vol incidir en la tasca evangelitzadora que s'ha de dur a terme des dels museus diocesans, en el nostre cas, els ubicats a la Tarraconense.

De fet, la fundació dels primers museus diocesans de Catalunya que també van ser els primers de la península tenien, entre altres, el deure de conservar el patrimoni sacre dels bisbats, "un Museo diocesano para custodiar en él cuantos objetos que por su valor arqueológico, por su antigüedad, etc. etc., lo merezcan; sobre todo si se refieren al culto sagrado. La Iglesia es esencialmente conservadora y, poseedora de la verdad, tiene interés en recoger todo lo antiguo, segura como está que, más o menos tarde, en una u otra forma, vendrá a confirmar algunos de sus dogmas, prácticas o enseñanzas". El fragment és d'una carta circular del bisbe Morgades, de 10 de juliol de 1889, en que s'anuncia la creació del Museo arqueológico diocesano³. I això mateix és el que ens torna a recordar el darrer document de la Pontifícia Comissió pels Béns Culturals de l'Església.

Aquest document està estructurat en cinc grans blocs que intenten analitzar i argumentar aquesta necessitat catequètico-evangelitzadora de l'art sacre. Hi ha un primer gran bloc que apunta la doctrina oficial sobre la necessitat de la conservació i defensa del valuós patrimoni històric-artístic que administra i salvaguarda l'Església, on podem veure i aprofundir una part de la memòria de la seva història, i de la història de la humanitat; aquest bloc acaba amb un breu recull de la legislació canònica en relació amb els museus eclesiàstics⁴.

El segon gran bloc correspon al capítol 2on. i que té com enunciat Naturaleza, finalidad y tipología del museo eclesiástico, destaca la finalitat de l'actuació dels museus diocesans que ha

de ser salvaguardar la memòria de la història de l'Església i a través d'aquesta finalitat i per extensió, poder fer una vertadera pastoral, una pastoral que usa el museu com un instrument per poder descobrir i fer reviure els testimonis de fe del nostre passat, projectats amb els objectes d'art sacre salvaguardats en els museus, una projecció que permet una funció pedagògicocatequètica i, a la vegada, de fruïció estètica.

I un darrer gran bloc agruparia els capítols: 3è Organització del museo diocesano; 4^a El uso del museo diocesano i el 5è (i darrer) Formación de los agentes de los museos eclesiásticos. Podem destacar, per la seva importància en el nostre context, el paràgraf que parla de la relació amb altres institucions, un element que està present al llarg de tot el document, i la necessitat d'una bona relació amb altres institucions culturals de titularitat pública o privada, una relació que ha d'esdevenir col·laboració, com de fet té lloc en la nostra realitat catalana: Una bona prova en són les diferents exposicions que s'han celebrat en els darrers anys amb l'ajut i la col·laboració de les institucions civils. Aquesta bona relació permet, tal com subratlla la mateixa Església, l'ús públic obert a tota la societat (creient o no creient) que, a més, potencia un bon diàleg en l'àmbit de la cultura del moment i, això, sense obviar el seu ús religiós. Una tasca del museu diocesà, aglutinadora i vivificadora del ric patrimoni religiós d'un bisbat, que permet acollir, guardar i ensenyar a la comunitat eclesial i també, com dèiem, a la col·lectivitat civil en general

Important és també la formació dels agents que treballen en els museus eclesiàstics, si volem que tot allò que hem anat subratllant d'un museu vagi més enllà d'un magatzem d'obres rescatades de les parròquies, esglesioles i altres llocs. Cal incidir en una formació adequada que permeti a aquests agents saber transmetre la càrrega teològica, el missatge evangelitzador de tot allò contenen els museus de l'Església. Un ensenyament destinat als clergues -dins la seva formació sacerdotal-, però també als treballadors i guies dels museus, que permeti que la seva tasca no sols sigui una pura transmissió cultural, sinó també, en certa manera, teològica, que afavoreixi d'assaborir els diferents elements del museu des de la seva vessant cultural i religiosa, no només artística i estètica.

Com es recull en les conclusions del document "el museo diocesano se convierte (si s'aconsegueix passar de la teoria del document a la pràctica de cada dia en els nostres museus) en un lugar de humanidad y en un lugar religio-

so. En la medida en que el hombre contemporáneo se beneficia del pasado, proyecta el futuro. En la medida en que el creyente encuentra su propia historia, disfruta del arte, vive santamente y anuncia el Deus **omnia in omnibus**" (*Carta Circular-2001, p. 75 de l'edició castellana*).

A manera de resum, aprofitem el document de les Jornades Conjunctes de Museus de l'Església d' Alemanya, on s'enumeren les tasques que han de dur a terme els museus eclesiàstics⁵:

"Els museus de l'Església i les Cambres del Tresor guarden testimonis clars de la fe...La bellesa terrenal s'entén com una manifestació de la glòria celestial. Les pintures, els objectes litúrgics i altres de la història de la cultura eclesial són testimoni dels continguts de la fe, el culte i la pietat. El seu missatge ha de ser captat per l'explicació i fins i tot per la intuïció...Els museus eclesiàstics no són únicament una memòria de la nostra fe, sinó que també són escoles que ens ensenyen a contemplar la fe...Els museus eclesiàstics donen un servei a l'Església en el món, a més de dirigir-se a tots els que tenen una tasca de transmetre la fe. Els que treballen als museus eclesiàstics, tenen l'obligació d'anunciar la fe. Són guaites i guies, els primers comunicadors pels nostres visitants..."

Hem d'aprofitar la publicació d'aquest document per part de la Santa Seu per poder donar als nostres museus aquella embranzida que necessiten per poder ser vertaders transmissors i educadors de la fe, amb una tasca de tutela, conservació i difusió dels fons d'art sacre que contenen, per poder ser apreciats pel conjunt de creients i també per la mateixa societat laica.

JAUME MAYORAL

(1) BOBU 2004 (1990) p.281.

(2) Un document amb data de 15 d'agost de 2001, que forma part del programa de potenciar i afavorir l'acció de l'Església en la seva tasca pastoral, dins la societat. Així l'any 1994 es va publicar *Biblioteques eclesiàstiques en la missió de l'Església* i l'any 1999 s'envia la carta circular amb el títol de *Necessitat i urgència de l'inventari i catalogació dels béns culturals de l'Església*.

(3) *Museus Diocesans de Catalunya, naixement i formació dels museus diocesans de Catalunya*, de Antoni Pladevall Solsona-1997, p.9s. I, *La fundació dels museus diocesans a Catalunya. El museu episcopal de Vic i el Museu diocesà de Lleida*, de Carme Barlabé, a *Seu Vella* n° 3 (2001), p. 476.

(4) Aquesta breu documentació la podem completar amb la darrera publicació de la Comissió episcopal para el patrimoni cultural de l'Església, *Código del patrimonio cultural de la Iglesia*, Madrid (2001), 1423pp. En un nivell

més ampli podem consultar: *El patrimonio cultural en el consejo de Europa, textos, conceptos y concordancias*, Madrid -1999, 679pp. I també *Europa, Iglesia y Patrimonio* de Petschen, S., Madrid-1998.

(5) Reidel, H, *Kirchliche Museen: Stätten der Sammlung, Aufbewahrung und Vermittlung sakraler Kunst*, a la revista *Seminarium* (1999) p.392s. Traducció del text original en llengua alemanya de Mn. Ramon Vilardell.

UNA CONVOCATÓRIA AMB FUTUR

El Col·legi d'Arquitectes de Catalunya ha anunciat recentment la convocatòria del Primer Congrés Internacional d'Arquitectura.- Elements per un debat sobre l'ARQUITECTURA ESPANYOLA DELS ANYS SEIXANTA a celebrar a Barcelona els dies 7,8 i 9 de novembre d'enguany. El programa es desenvolupa en tres grans temes:

- Idees i arquitectura a la dècada dels seixanta
- Espanya: entre polèmiques internes i referències internacionals
- Protagonistes / contextos.

TAÜLL es fa ressó d'aquesta convocatòria perquè en aquesta revisió i anàlisi d'una dècada, fins avui no del tot estudiada, hi haurà de tenir una especial importància l'estudi de l'arquitectu-



Església de Tàrraga, 1967. Jaume Gili Mestres.



ra i l'art sacre que des dels anys 50 havien emprès una trajectòria clara i definida cap a la modernitat amb l'integració de professionals i artistes de reconeguda vàlua i amb el compromís, en alguns casos, de la jerarquia religiosa (recordem l'exemplar decisió del bisbe de Vitòria encarregant a un grup d'arquitectes moderns els projectes de 5 complexos parroquials per la capital alavesa) i també - de manera semblant al monaquisme medieval - la decidida participació d'algunes Ordes religioses en la tasca de construcció de noves esglésies en sintonia amb les corrents avançades de l'arquitectura religiosa d'Europa conegudes sobretot des de la magnífica publicació "Art d'Église" i - en la segona meitat de la dècada - difoses per la revista "ARA" del P. Aguilar que en el Convent dels Dominics d'Atocha havia fundat el Moviment d'Art Sacre l'any 1955; i a Barcelona pels interessants i oportuns quaderns "Qüestions

En els inicis del període es produeix la majoria d'edat del país en l'arquitectura moderna. A Barcelona, tardor del 1963, un grup de personalitats culturals i religioses, arquitectes i artistes, participa en les "Converses d'arquitectura religiosa" plantejant i debatent temes tant importants com: Sociologia i urbanisme, Experiències culturals de l'arquitectura religiosa i Iconografia i simbolisme.



Santuari de Ntra. Sra. del Carme, 1965. Joan Bata



Planta de l'església dels Dominics a Madrid

En els inicis del període es produeix la majoria d'edat del país en l'arquitectura moderna. A Barcelona, tardor del 1963, un grup de personalitats culturals i religioses, arquitectes i artistes, participa en les "Converses d'arquitectura religiosa" plantejant i debatent temes tant importants com: Sociologia i urbanisme, Experiències culturals de l'arquitectura religiosa i Iconografia i simbolisme.

A Girona en els anys 1965 i 1967, en un clima de col.laboració i entusiasme s'organitzaren dues exposicions amb nombrosa concurrència d'arquitectes locals i d'arreu d'Espanya, artistes i entitats catalanes. Uns cicles de conferències interessants i pràctiques iniciades pel bisbe Narcís Jubany animador en tasques de l'art sacre des de les directrius del Concili Vaticà II van aprofundir en l'estudi, significació i transcendència de l'art sacre i del material exposat.

A ben segur que en altres bisbats de la Tarraco-nense deuriem produir-se acontèiments similars.

És per aquestes raons i especialment perquè ens serveixi d'exemple i estímul en aquests temps d'alentiment, que caldrà seguir aquesta convocatòria-debat sobre arquitectura espanyola dels anys 60, i si és possible des de les limitacions de TAÜLL revisar alhora algunes de les experiències i aportacions en art sacre dels artistes i arquitectes d'aleshores.

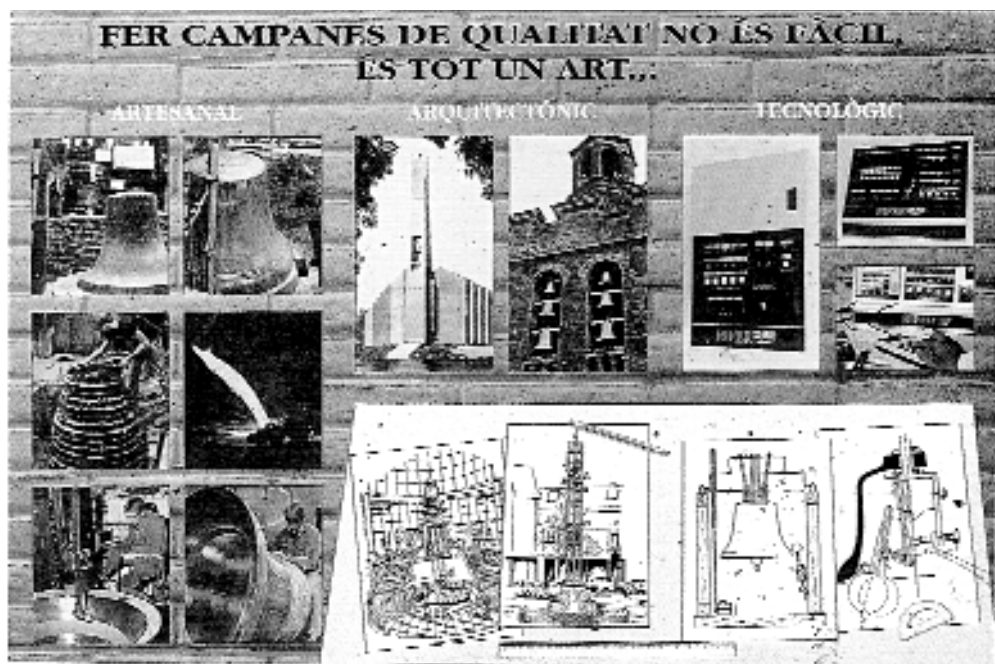
És per aquestes raons i especialment perquè ens serveixi d'exemple i estímul en aquests temps d'alentiment, que caldrà seguir aquesta convocatòria-debat sobre arquitectura espanyola dels anys 60, i si és possible des de les limitacions de TAÜLL revisar alhora algunes de les experiències i aportacions en art sacre dels artistes i arquitectes d'aleshores.

És per aquestes raons i especialment perquè ens serveixi d'exemple i estímul en aquests temps d'alentiment, que caldrà seguir aquesta convocatòria-debat sobre arquitectura espanyola dels anys 60, i si és possible des de les limitacions de TAÜLL revisar alhora algunes de les experiències i aportacions en art sacre dels artistes i arquitectes d'aleshores.

NARCÍS NEGRE

FONERIA, ELECTRIFICACIÓ DE CAMPANES I RELLOTGES CAMPANES RIFER

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



RIFER BARBERÍ 

Amb la col·laboració de:

