



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

**La creació i manipulació del patrimoni l'estudi  
del romànic català a partir de les intervencions  
de conservació del Brodat de la Creació  
de la Catedral de Girona**

Roser Piñol Bastidas



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0. Spain License.**

## Introducció general

El Brodat de la Creació de la Catedral de Girona és actualment un emblema de la identitat catalana. Creat als darrers anys del segle XI, va tenir possiblement una funció simbòlica vinculada a les estructures de poder, representat per la figura de Constantí a la franja inferior, avui desapareguda. Durant tota l'edat mitjana va presidir un espai privilegiat del temple fins que, per motius culturals i estètics va perdre el seu primer significat. No obstant això, es va seguir custodiant, fins el punt que quan Carles I va visitar la catedral l'any 1538 se li va presentar com una icona del passat carolingi, el "drap de Carles el Gran". A partir del segle XVII tenim un buit documental que arriba fins als anys setanta del segle XIX que va ser redescobert, fragmentat i conservat en un estat poc favorable. Obvi és dir que quan un objecte perd la seva funcionalitat, o bé s'adapta als nous usos o bé es rebutja. Aquest fenomen ha sigut usual en el nostre patrimoni medieval i sobretot el del període romànic, menystingut i ignorat durant segles fins la segona meitat del segle XIX quan des de la postura ideològica del nacionalisme va començar a adquirir connotacions de referent simbòlic.

El redescobriment del Brodat al darrer quart del segle XIX va seguir un procés paral·lel al del reconeixement del patrimoni tèxtil, de manera semblant a com va ocórrer en general en les arts sumptuàries. Aquest aspecte s'ha d'entendre des de diferents vessants, com és el cas de la valoració de les indústries artístiques vinculades als processos de producció hereus de la revolució industrial, però també des del punt de vista erudit i popular. Els homes i dones del romanticisme i l'historicisme van mostrar preferències pels vestigis del passat medieval, primer en els ambients erudits, però de mica en mica en els gustos de la societat en general, comportant, com a conseqüència, una certa banalització d'aquests objectes del passat.

Des de l'inici de la seva revaloració, en una data propera al 1878, any que es publica el primer estudi del teixit, el Brodat de la Creació s'ha sotmès a cinc intervencions de restauració, seguint-se uns criteris amb implicacions que van més enllà del domini instrumental i tecnològic i que han influït en la percepció i l'anàlisi del Brodat.

La primera intervenció es va dur a terme per les voltes de 1878. No sabem ben bé en què va consistir la intervenció ni la data exacta. Es redescobreix i es dona a

conèixer, fragmentat i amb llacunes, entre l'ambient erudit gironí que el divulga i comença a plantejar hipòtesis. Pels volts de 1880 es troben fragments dispersos per la catedral. Unes monges especialitzades desconegudes fins ara els cusen aleatòriament en un lloc que no tenia sentit per a la lectura de l'obra. Així es va mantenir fins els anys cinquanta quan es restaura de nou seguint una lectura arqueològica. El 1975 es torna a intervenir, de manera il·lusionista i poc respectuosa amb el valor històric. Entre 2005 i 2013 es fa una nova actuació, des del programa "Romànic obert", impulsat pel Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i la Fundació La Caixa. Les anàlisis prèvies han aportat una documentació fonamental per a conèixer la tecnologia tèxtil medieval i els resultats de la intervenció han estat, en part, un dels motius principals d'aquesta tesi.

Davant d'objectes culturals tan rellevants com pot ser el Brodat, les implicacions socials acostumen a ser de diferent índole.

Des de la vessant científica, el brodat és una obra que ha estat estudiada per la comunitat universitària i acadèmica, la qual ha mostrat preferències per conèixer i recuperar la forma primera, fent bons estudis sobre procedència i cronologia, sobre els promotors, l'espai on anava destinat i el significat, principalment iconogràfic, de l'obra. Aquests estudis han estat sens dubte fonamentals de cara a la valoració i difusió del teixit.

Des de la vessant popular l'obra ha passat de tenir una funció de culte a ser un emblema de la població que la custòdia fins arribar, en l'actualitat, a la categoria de producte de consum i màrqueting.

Des de la conservació pròpiament dita, les mesures que s'ha emprès han tingut com a premissa la garantia de perdurabilitat de l'objecte, però és constatable que tota actuació de conservació, sigui curativa, preventiva o de restauració pròpiament dita, no és asèptica. Els criteris d'intervenció s'han d'emmarcar dins d'un context ideològic, tenint en compte aspectes que van molt més enllà del domini tècnic, com poden ser els canvis de gust, els avenços científics i les prioritats i metodologies museogràfiques.

Investigar els "passats que són presents", parafrasejant Cesari Brandi, tenint en compte la multiplicitat d'activacions físiques, enteses com a fets històrics però també socials sobre l'obra, és fonamental per a la seva comprensió. Aquest

enfocament obre un camp dinàmic, malauradament i paradoxal, innovador en l'anàlisi del Brodat de la Creació.

Una recerca sobre la matèria de les obres no seria comprensible si no es tinguessin en compte els aspectes processals i tècnics constitutius de l'obra. El coneixement de la matèria des del punt de vista físic i químic és fonamental de cara al coneixement per a possible futures intervencions.

Tanmateix, el coneixement de la tecnologia –entesa com a font històrica- també pot ser fonamental de cara a establir seqüències espacio-temporals i possibles filiacions. No podem descartar que una obra pugui acabar essent font per a la història de la mateixa tecnologia, com sens dubte ho és el brodat. Les anàlisis científiques efectuades durant la darrera restauració, publicades l'any 2013, han aportat aspectes sorprenents d'aquest teixit, que sens dubte ofereixen una informació imprescindible i obren una via de recerca per a la història de la tecnologia i de la cultura medieval.

Els estudis de medievalisme destinats a la conservació del patrimoni romànic sempre s'han fet en gran part des de la disciplina arquitectònica, emfatitzant sobretot les grans restauracions d'emblemes del nacionalisme, com pot ser el monestir de Ripoll. Quasi mai s'ha posat èmfasi en els teixits ni en les arts sumptuàries, analitzades quasi exclusivament des de l'òptica del col·leccionisme. Qüestionar-se per què obres tant remarcables de la història de l'art com el brodat de Bayeux o el de Girona no s'han tingut presents des de l'òptica nacionalista fins fa molts menys anys és un motiu d'interès i d'estudi.

Com el títol proposat dóna a entendre, el període i l'obra que és objecte de recerca correspon al que, per convenció, anomenem romànic, és a dir, les obres produïdes dins d'un marc cronològic que abraça els darrers anys del segle XI i XII i en context històric-geogràfic gironí i, per tant, català. Les restauracions s'han executat en el darrer quart del segle XIX, inicis del XX, 1950, 1975 i 2013 respectivament, totes en un context ideològic de valoració del romànic des de la vessant identitària però amb concepcions diferents de la història medieval i de la forma d'interpretar les fonts.

El motiu de selecció d'aquesta tesi es deu a la meva formació –estudis de Belles Arts i d'Història Medieval- i professió, com a docent universitària de les assignatures de Tècniques artístiques i de Conservació de Béns culturals al grau

d'Història de l'Art. Des de l'àmbit de recerca, pertanyo al grup consolidat Ars Picta, en el qual tinc la responsabilitat de les investigacions sobre les tècniques i conservació dels conjunts murals romànics catalans. La raó d'haver triat una obra tan "mediàtica" com és el mal anomenat Tapís de la Creació es deu justament al fet que, atès el seu caràcter supra-material, ha estat potser una de les obres més manipulades des del punt de vista patrimonial. En realitat el Brodat de la creació es pot considerar com una invenció, essent un "semiòfor" del missatge subliminar identitari.

La manipulació ideològica ha influït decisivament en la pròpia materialitat de l'obra, essent fonamental copsar com aquesta s'ha vist afectada per les mesures de conservació que en definitiva són les que defineixen el codi mitjançant el qual nosaltres percebem les obres. Tota intervenció remet a un context que, en el cas del brodat respon a la conscienciació del romànic en moments de creació del patrimoni nacional, una manipulació sens dubte de la cultura medieval.

Cada intervenció ha estat causa-efecte d'un impuls en la recerca i, en els espais cronològics intermedis, s'han donat preferències ideològiques, canvis de gust i significació de l'art medieval que sens dubte han afectat en la següent actuació i en la percepció futura del Brodat. Investigar aquestes etapes històriques és el motiu d'aquesta tesi i que penso que no deixaré mai d'estudiar doncs, seguint els mots de Miquel Berga: "aquest tapís conté la memòria del temps"<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> "Gironès" *Descobrir*, 14, 1988, cit. ARAGÓ-VILALLONGA (2003), p. 592.

## Objectius

L'objectiu principal de *La creació i manipulació del patrimoni. L'estudi del romànic català a partir de les intervencions de conservació del Brodat de la Creació de la Catedral de Girona* és copsar com les intervencions de conservació han afectat a la percepció de l'obra, tenint en compte les implicacions ideològiques i identitàries coetànies a cada actuació. Tota creació pressuposa una tecnologia i aquesta suposa un seguit d'operacions instrumentals sobre la matèria que la qualifiquen segons una intencionalitat, sigui artística, política o religiosa dependent del context social en què s'opera. Contextualitzar cada actuació de restauració és fonamental per entendre el significat i alhora la pròpia actuació sobre la matèria.

Les obres d'art no són estanques, les transformacions dels materials i el pas del temps les modifiquen i com a conseqüència alteren el seu significat. Copsar els passats-presents en els moments determinants de les intervencions ens permet endinsar-nos en com s'ha percebut i s'ha entès l'art medieval i, en particular, el romànic català.

El Brodat de la Creació té una particularitat concreta que encara que pugui resultar obvi s'ha de destacar, pertany al patrimoni tèxtil. Prosseguint amb obvietats, hem de remarcar també que és romànic. La ciència arqueològica de la primera meitat del segle XIX va començar a postular mètodes científics d'indagació i catalogació de l'art dels segles XI i XII vinculades al concepte de nació. Els teixits van quedar relegats a un segon terme per dessota de la pintura i sobretot de l'arquitectura. Conèixer en quin espai i en quin temps els teixits van adquirir categories monumentals és fonamental en un brodat que gaudeix de tanta inèrcia icònica com és el de la Creació.

Dividim els objectius específics en dos grups, el primer tenint en compte els aspectes tècnics i materials i el segon la història.

### **1. Objectius materials:**

1. Ordenar de manera sistemàtica la documentació vinculada a cada intervenció de conservació-restauració a partir de:

- Informes de restauració i, a manca d'aquests, literatura paral·lela que n'informi.
  - Repertoris fotogràfics i gràfics que ens ajudin a entendre la situació en què es trobava el Brodat en cada període històric identificat en cada intervenció.
2. Recollir referents exponencials que ens indiquin com s'ha entès el brodat de la Creació a nivell local, nacional i internacional, sobretot a través dels escrits periodístics, històrics i literaris.
  3. Conèixer els sistemes de restauració dels teixits en cada actuació tenint en compte els criteris i la deontologia de la intervenció, a partir de:
    - Els materials, des de la matèria estructura fins la matèria imatge.
    - Els sistemes de reintegració
    - Els mètodes de consolidació
    - Els efectes sobre l'obra acusats per la metodologia emprada.
  4. Copsar els mètodes museogràfics i com aquestes han afectat a l'obra.

## **2. Objectius històrics.**

1. Conèixer en quina data concreta es va dur a terme cada intervenció de restauració i les circumstàncies que la van impulsar.
2. Endinsar-se en aspectes socio-culturals vinculats al grau d'apreciació en els diferents contextos on és presenta el Brodat de la Creació, atenent a:
  - la difusió.
  - El màrqueting.
  - Les publicacions científiques.
  - La literatura.
  - Les modes.
3. Relacionar el Brodat de la creació amb el medievalisme, tenint-se en compte la interpretació del romànic en cadascun dels temps en què es va actuar.

## Metodologia

La tesi segueix una distribució cronològica que parteix des del moment de l'execució del Brodat de la Creació fins l'actualitat. Les dates d'intervenció, enteses com fets històrics remarcables són les que dicten la distribució dels capítols. El desenvolupament de cada apartat es subdivideix en relació a aspectes transcendents que es consideren importants per a la percepció física de l'obra.

La lògica de la distribució és la següent:

4. antecedents de la intervenció
5. causes de la intervenció
6. intervenció
7. efectes de la intervenció

Aquesta estructura ens permet organitzar les fonts i els mètodes emprats en la recerca.

La primera fase de la investigació ha consistit en la recopilació de dades a partir de la recollida selectiva de diverses informacions que ens han permès elaborar les parts més introductòries dels capítols. Les fonts són heterogènies i depenen de cada subdivisió.

<b>Etapa:</b>	<b>Fonts:</b>	<b>Recerca a:</b>
<i>Des de finals segle XI a mitjans segle XIX</i>	Editades D'arxiu. Gravat	Doc. bibliogràfica Arxiu Capítular de Girona
<i>De finals segle XIX a principi del segle XX</i>	Historiografia Premsa, pub. periòdiques Museografia Fotografia Exp. Internacional 1888 Exposició hist.-europea, 1892 Exposició d'art antic, 1902	Arxiu Mas Inst. Amatller Arxiu C. Exc. De Cat Arxiu fotogràfic de BCN Arxiu MNAC Fundació Folch i Torres Junta de Museus Arxiu Capítular de Girona Centre de difusió de la imatge de Girona.



<i>De principi del segle XX als anys 50</i>	Historiografia Premsa, pub. periòdiques Museografia Fotografia Exposició Int. 1929 Exp. Art . Cat París 1937	Arxiu Mas Inst. Amatller Arxiu C. Exc. De Cat Fundació Folch i Torres Arxiu MNAC Arxiu Capítular de Girona Centre de difusió de la imatge de Girona Fons Salvany Biblioteca de Catalunya
<i>Dels anys 50 als 70</i>	Historiografia Premsa, pub. periòdiques Museografia Fotografia Pel·lícules	ICAC (Fons Palol) Arxiu C. Exc. De Cat Arxiu Capítular de Girona Centre de difusió de la imatge de Girona. Centre int. tèxtil Terrassa Arxiu filmoteca CAT Filmoteca Nacional Centre de documentació del DHUB.
<i>Anys 80 - 2014</i>	Historiografia Premsa, pub. periòdiques Museografia Fotografia Pel·lícules Webgrafia TV Informes restauració	CRBM Generalitat Cat. Arxiu Capítular de Girona Centre de difusió de la imatge de Girona. Arxiu filmoteca CAT Centre de documentació del DHUB.

Ha estat de gran utilitat la consulta dels informes inèdits de la darrera restauració, datats dels anys 2005-2013. Les anàlisis preliminars, històriques, analítiques, anàlisi de factors de conservació preventiva són essencials per entendre sobre tot la restauració els anys setanta.

Tanmateix ha estat primordial l'entrevista mantinguda amb Llum Morata i Carme Masdeu per entendre de manera directa les preocupacions i els problemes que comporta la restauració d'un teixit històric tant important.

La tesi s'estructura en cinc capítols que tenen com criteri d'ordenació les restauracions del brodat seguint un ordre cronològic.

El primer capítol és un estat de la qüestió raonat sobre la historiografia del brodat. S'inclou una descripció iconogràfica i les els punts de vista en la interpretació del seu missatge.

Els capítols segon, tercer i quart se centren en la primera intervenció. El segon s'ha dedicat a Enric Claudi Girbal, erudit gironí que el considerem el descobridor i divulgador del brodat.

El tercer es una introspecció en la historiografia dels teixits medievals durant el segle XIX, època del seu reconeixement arqueològic, a fi de contextualitzar el brodat en la història de l'art i dels teixits.

El quart se centra en la restauració física del teixit, a la vegada que tots aquells fets i persones que directament es van implicar en la definició del brodat com element de la cultura històrico-artística.

El cinquè es dedica a la segona restauració. Tenint-se en compte aspectes expositius, historiadors de l'art que van donar-lo a conèixer i els fets històrics que van ser transcendents per al brodat durant la primera meitat del segle XX.

El sisè abraça les dos restauracions següents, als anys cinquanta i setanta del segle XX. La intenció és mostrar els diferents criteris d'intervenció i llur significació en la interpretació del brodat.

El setè es refereix a la darrera restauració des del punt de vista tècnic.

Al darrer s'inclou la bibliografia. No s'ha fet en seccions per facilitar-ne la lectura.

Al final s'ha afegit un recull de les fotografies trobades durant la recerca i que han servit per a l'estudi de l'obra, ordenades cronològicament.

## 1.Observacions preliminars

El brodat de la Creació és una obra única i magistral del romànic. És una peça excepcional en molts aspectes, tant per ser una de les poques peces de teixit brodat medieval que ens han arribat com pel seu ric i complex programa iconogràfic de difícil interpretació. La manca de documentació i el fet que restés oblidada durant més de dos segles ha fet que des que es va redescobrir a la segona meitat del segle XIX s'hagi generat una copiosa bibliografia que ha intentat resoldre dubtes sobre la comitència, el significat i la funcionalitat.

La finalitat d'aquest capítol introductori és aplegar la multiplicitat de qüestions que s'han plantejat i les diverses respostes que s'han generat des de 1878 fins l'actualitat tenint present que el brodat de Girona no deixarà mai d'obrir debats a l'igual que mai deixarà de seduir.

Els interrogants plantejats es poden agrupar en cinc grups:

- Iconogràfics, a fi de descriure el brodat mitjançant comparacions a partir d'antecedents i filiacions que ajudin a entendre els possibles significats. A causa de la seva fragmentació s'han plantejat diverses hipòtesis de restitució.
- Cronològics, amb una datació consensuada que abraça des del darrer quart del segle XI fins l'inici del XII.
- Sobre la comitència i lloc de producció. De manera general es considera fet a Girona. En relació al patrocini, no ha estat fins fa uns deu anys que s'han començat a postular algunes hipòtesis.
- Relatius a la disposició i funció a la catedral. Aspecte que ha generat més punts de vista i que ha obert més interrogants als darrers anys, intentant-se trobar nexes entre l'arquitectura, la iconografia i la litúrgia autòctona. Alguns investigadors també s'han postulat a favor dels vincles polítics i religiosos relacionant-lo amb els supòsits de la reforma gregoriana.
- Materials i tècnics. Han estat poc aprofundits a causa de la manca de coneixement directe de la peça i l'escassetat d'informació que va fer que durant força temps es propaguessin dades errònies o incompletes respecte el teixit de base, els fils i el color. Les anàlisis resultants de la darrera

restauració, han aportat nombrosa informació sobre el material, la mida i la tècnica d'execució.

Si ens atansem a la historiografia hem de considerar tres moments primordials determinats per l'interès d'aquells investigadors que es poden considerar claus en la recerca del brodat de la Creació:

- Darrer quart del segle XIX, quan es redescobreix la peça i es difon gràcies a Enric Claudi Girbal i Nadal. Va donar a conèixer el teixit a Catalunya, Espanya i França mitjançant una descripció iconogràfica precisa i la transcripció de les inscripcions. Per al nostre estudi és fonamental, doncs en els seus articles informa de la troballa de nous fragments del teixit. Va assentar les bases de la major part de la historiografia posterior fins ben bé un segle més tard de les seves publicacions.
- Pere de Palol va dedicar trenta anys de la seva vida a estudiar Brodat. Es va implicar des de 1950 fins el 1986, data de la darrera monografia que es pot considerar l'obra més elaborada que s'ha publicat fins ara sobre el drap, on desenvolupa un ampli estudi iconogràfic, tres possibles restitucions i aporta informació sobre l'estat material de la peça i de les restauracions.
- Des dels anys 90 fins l'actualitat dos investigadors han estudiat a fons el brodat, Manuel Castiñeiras i Rebecca Swanson. Ambdós han obert noves vies d'anàlisi a partir dels vincles del brodat amb la litúrgia i han plantejat hipòtesis sobre la comitència i la ubicació en l'espai catedralici. Els estudis litúrgics de Marc Sureda i les excavacions del projecte Progress han resultat imprescindibles, sobretot per a Swanson.

Ordenat cronològicament, enumerem algunes publicacions i fets històrics que han resultat rellevants des del punt de vista historiogràfic:

- 1878. Enric Claudi Girbal va publicar *Tapiz notable de la Creación* a la revista *la Academia*. Es descriu de manera acurada la iconografia de la peça i es transcriuen les inscripcions, alhora que aporta informació sobre l'estat de conservació i presenta la primera reproducció gràfica que es coneix. Conscient de llur complexitat, va enviar una fotografia al baró Davillier, expert francès en teixits i coneixedor de l'art hispànic. Aquest la va donar a conèixer als arqueòlegs Adrien de Longperier i a Louis Courajod i també al

- conservador de teixits Alfred Darcel. La capacitat de divulgació de Girbal va tenir bons resultats, assentant les bases de futures recerques.
- 1879. Facundo Riaño Montero descriu el brodat a *Industrial Arts of Spain*, publicada per el South Kensington Museum de Londres.
  - 1888. S'exposa a l'Exposició Universal de Barcelona generant-se un conjunt de publicacions de premsa que tot i basant-se en Girbal van ser importants per a la difusió del brodat
  - 1892. S'exposa a la *Exposición histórico-europea* de Madrid, atorgant-li notorietat.
  - 1897. Miquel i Badia inclou, seguint a Riaño, el brodat a la *Historia General del Arte* de Domènech i Montaner, notòria en la historiografia de les arts sumptuàries.
  - 1902, es mostra a l'*Exposició d'art antic*, al Palau de Belles Arts de Barcelona. Organitzada per la Junta de Museus, va servir per atorgar-li valor identitari en el context de definició de l'art català.
  - 1902, Josep Gudiol i Cunill inclou el brodat a *Nocions d'arqueologia sagrada catalana*. A través d'aquest llibre i la reedició de 1933 i d' *Els Primitius* (1929) el brodat s'emmarca en la història de l'art català. Segueix a Girbal.
  - 1928. Cesar Martinell, publica a *Barcelona Atracción* un parell d'articles dedicats al brodat, amb un reportatge fotogràfic extraordinari. També segueix a Girbal.
  - 1929. El brodat s'exposa a l'Exposició Internacional de Barcelona.
  - 1936, Joaquim Folch i Torres difon algunes anotacions sobre el teixit a *La Vanguardia*. Posteriorment seguirà interessant-se pel teixit, essent interessant l'article presentat a la revista *Destino* l'any 1954, on planteja per primer cop la ubicació del teixit a l'altar major de la catedral de Girona.
  - 1937-39. El Brodat es desplaça a París a l'exposició d' *Art Catalan à Paris*, en motiu de la campanya de salvaguarda de la Generalitat de Catalunya a causa de conflicte bèl·lic imposat per la Guerra Civil.
  - 1946, Llàmbert Font descriu la peça i inicia el projecte museogràfic del Tresor de la Catedral.
  - 1948, Josep Pijoan i Josep Gudiol Ricart, presenten el brodat a *Monumenta Cataloniae*, amb un primer intent de restitució.

- 1950, Palol publica el seu primer article destinat al brodat a la revista *Goya*. Posteriorment ho farà a *Cahiers archéologiques* (1956) i en altres publicacions de ressò fins l'any 1986.
- 1980. La *Revista de Girona* publica un monogràfic imprescindible. Es reedita l'article de Girbal de l'Acadèmia; Palol presenta un article de caire iconogràfic; Batlle planteja que la franja inferior del brodat és un afegit d'un altre teixit de la catedral; Jaume Marquès el situa en el massís occidental de la catedral; González de Mena li dedica un estudi tècnic i Mundó estudia les inscripcions.
- Des de finals dels anys 90 Manuel Castiñeiras ha dedicat més de deu articles i un monogràfic sobre el teixit, *El tapiz de la creación* (2011). L'investigador planteja de manera arriscada la promoció del brodat i la ubicació basant-se en supòsits que el relacionen amb noblesa comtal catalana i la reforma gregoriana.
- 2012. Rebecca Swanson presenta la tesi de màster *El brodat de la Creació de la Catedral de Girona: noves propostes per a la seva iconografia i funcionalitat*. Proposa la ubicació del brodat a la capella del Sepulcre de la Galilea de la catedral, així com presenta noves dades sobre els vincles del brodat amb la litúrgia i la comitència.
- 2016. Carles Mancho edita el llibre *El brodat de Girona*, amb noves interpretacions, amb participació d'especialistes en cadascun dels plantejaments del teixit. [en premsa]

Al costat d'aquestes obres no hem de menystenir la gran quantitat de notícies de premsa que s'han anat generant sobre el brodat des dels anys vuitanta i que s'han incrementat arran de la darrera restauració. També s'ha de tenir en compte els repertoris fotogràfics i les pel·lícules i reportatges que han tingut com protagonista la peça, font d'informació fonamental per als objectius que aquí ens proposem.

Tanmateix és important tenir en compte obres que han tingut com a font d'inspiració del brodat, tant des del punt de vista gràfic com literari. Tampoc hem d'oblidar els cartells, productes comercials de cara al turisme, i fins i tot un segell, fins arribar a la tipografia "Damassiana Ornametvm", facetes que demostren els

lligams patrimonials que manifesta una peça tan emblemàtica com la que aquí s'estudia.

### *1.1. Descripció i iconografia<sup>2</sup>*

El brodat de la Creació és una obra que amalgama una gran complexitat iconogràfica. A través de senzills punts de brodar, els artífexs van saber expressar, quasi de manera enciclopèdica, la complexitat filosòfica i teològica de l'alta edat mitjana. Encara que no podem afirmar amb certesa l'origen del programa iconogràfic, d'igual manera que tampoc podem assegurar el lloc on es va gestar, sí que podem assegurar que va ser concebut en un context cultural on es coneixien tradicions hereves de l'antiguitat grega i romana, de Bizanci, del món carolingi i otònic, i alhora amb contactes amb centres contemporanis d'especulació filosòfica i de producció manuscrita.

La dificultat per interpretar el brodat rau en què l'autor intel·lectual de la peça va saber projectar un únic discurs de caire teològic mitjançant la combinació de tres cicles iconogràfics de difícil interpretació.

Dels tres cicles, dos es disposen centralitzats, organitzats de manera contínua i disposats en sentit vertical, el de la creació a dalt i el de la Invenció de la Creu dessor, aquest darrer en un estat molt fragmentari. El darrer cicle, de caràcter cosmogràfic, envolta als altres dos mitjançant quatre franges laterals, de les quals actualment només es conserva íntegra la superior, la de l'esquerra amb mancances a la part inferior, la de la dreta molt fragmentada, mentre que la inferior és absent.

El missatge de l'obra ens la resumeix amb claredat Palol. Es tracta d'una descripció teològica, "on els temes de la Creació i la Redempció van units pel fet de posar-los plegats en els dos cicles del Gènesi i de la Invenció de la Creu [...]. Mentre el cicle del Menologi completa el conjunt amb la voluntat de transformar la noció del temps terrenal en el temps cristià, etern –si és que podem admetre la contracció

---

<sup>2</sup> La intenció d'aquest apartat només és donar uns indicis orientatius que facilitin la lectura dels capítols posteriors. Les descripcions dels elements que conformen el brodat de la Creació es basen principalment en els estudis de Palol, Castiñeiras i sobretot Swanson, autora que fins ara n'ha fet una lectura més elaborada. Les fotografies que es presenten són algunes de les que han resultat de la restauració de 2005-2013, les més actualitzades que disposem del brodat.

entre el *temps*, que vol dir passat, present i futur, amb el concepte d' *eternitat* on tot és present-".<sup>3</sup>

De la lectura iconogràfica es desprèn un missatge enfocat en la Redempció, que es manifesta de manera organitzada a partir d'un eix de simetria que conté aquells elements que tenen més pregnància visual en el brodat: el Crist *Cosmocrator*, l'Esperit Sant –el *logos*-, l'Any i Constantí cavalcant amb la Vera Creu.

Al centre de l'eix hi ha representat el *Cosmocrator*, envoltat de dos centres concèntrics que contenen disposades de manera radial, escenes de la Creació d'entre les quals, seguint l'eix i a sobre de la figura de Crist, es troba la figuració de l'Esperit Sant –el *logos*- sobre les aigües. A l'extrem de l'eix en la part superior, es representa la personificació de l'Any, única figura al·legòrica del menologi que es troba en posició frontal. Aquesta personificació presenta una notorietat visual en relació al conjunt, per la seva situació a la part superior, per contenir de fons un cercle de color blanc, i per excedir en dimensions de la resta dels compartiments del conjunt atès que és l'única que sobrepassa els marges que separen mitjançant una sanefa cadascuna de les personificacions de les estacions, dels mesos, de les constel·lacions i del sol i la lluna.<sup>4</sup> L'eix queda concretat visualment en la zona inferior on es condensa l'escena principal de la llegenda de la Vera Creu amb una gran creu inclinada, avui fragmentada, i la representació de Constantí, del qual només se n'aprecia l'extrem de la corona en forma de diadema amb una creu a sobre. Per la posició de la representació d'aquest darrer cicle de caràcter històric i redemptor, situat a la part inferior del Brodat, que com tot indica possiblement era una peça que anava destinada a ser disposada sobre un mur, i per la tonalitat vermellova del fons amb gran pregnància visual, hem de pensar que el contingut prioritari del missatge del brodat és el de la Salvació, tal com han demostrat els darrers estudis iconogràfics i que intentarem resumir a partir de l'anàlisi dels tres cicles del Brodat.

---

<sup>3</sup> PALOL (1986), p. 66-67.

<sup>4</sup> Rebecca Swanson ha fet un estudi formal de les sanefes que dibuixen mitges palmetes. Aquests motius estilístics s'apropen als de manuscrits il·lustrats carolingis i romànics, com per exemple la Bíblia de Carles el Calb (BNP, lat.1) o els canons dels Evangeliaris de Girona (ACG, ms. 2). SWANSON (2012), p. 19-20.



### 1.1.1. *El cicle del menologi*

En aquest conjunt iconogràfic trobem les al·lusions al temps terrenal a partir dels treballs dels mesos, disposats en vertical als laterals del brodat, i en horitzontal a la franja superior on se situen les estacions i les constel·lacions. El caràcter cosmogràfic ve determinat per la representació a la part superior de la personificació de l'Any que presideix el cicle i ordena el pas del temps representat per les estacions i els mesos, i el dia (Sol) i la nit (lluna), aquests darrers presents al marge esquerra i dret, i inscrits, a l'igual que l'Any, dins d'un cercle blanc que contrasta amb les escenes quadrangulars de la resta del menologi. Les representacions d'aquest cicle pertanyen a una tradició hereva del món antic i filtrades pel món carolingi i otònic dels segles IX al XI, i que tenen com característica general la representació de l'any encerclat i envoltat pels mesos o pels signes zodiacals.<sup>5</sup>

A la franja superior trobem la representació de l'Any (ANNVS) que presideix les quatre estacions. L'any, barbut, vestit amb túnica i clàmide, subjecta amb la mà esquerra la roda del temps i amb la dreta es recolza amb una crossa. La roda del temps, amb cinc radis, representa, segons Castiñeiras : “el temps creat i ordenat per Déu que gira en perpetuïtat segons la concepció platònica”.<sup>6</sup> A l'esquerra de

---

<sup>5</sup> “Es tracta d'un model iconogràfic que testimonia una supervivència antiga i un esperit medieval d'acord amb la tradició carolíngia” [trad. nostra] PALOL (1956), p. 237. PALOL (1986), p. 120.

<sup>6</sup> CASTIÑEIRAS (2009), p. 141. Les representacions de l'any, segons ha demostrat Palol, remetent a elements cosmològics que tenen les seves arrels a l'*Aratea*, versió llatina dels poemes grecs d'Aratus de Soli (270 a.C) i al *De natura rerum* d'Isidor de Sevilla (560-636), en les quals es sintetitzaven els mesos, els planetes, els vents i les estacions mitjançant diagrames circulars (*rotae*). L'obra isidoriana va tenir continuïtat a l'alta edat mitjana a través de Beda el Venerable (672-735) i Raban Maur (776-856). Aquests esquemes es van reflectir plàsticament en obres com el Brodat de Sant Cunibert de Colònia

l'any s'hi troben les representacions al·legòriques de la tardor i l'estiu i de manera simètrica, a la dreta, les de l'hivern i la primavera. Són figuracions de treballs agrícoles i escenes rurals que, segons Palol són una adaptació dels mesos de l'any.<sup>7</sup> La tardor (AVTVMNVS), està representada per un personatge de perfil en acció de veremar, amb una noguera al costat (NUX). Al costat esquerra d'aquesta s'hi troba l'estiu, un pagès que sosté a la mà dreta una dalla (FLAX, transposició de FALX) i una garba d'espigues a l'esquerra. A sobre, es llegeix la inscripció FELIX ESTAS i a l'angle dret el sol (SOL).<sup>8</sup>

Al costat dret de l'any hi trobem l'estació de l'hivern, representat per un home que s'està escalfant al foc (IGNIS) amb les mans i els peus nus. A sobre actualment es pot llegir el mot HIEMS.<sup>9</sup> Als marges superiors s'hi troben brodat els vents freds GELVS i FRIGVS, simbolitzats com capets alats i bufadors. Continua per la dreta la personificació de la primavera, una figura que cava la terra amb una pala i amb vegetació al costat. Als dos angles, també s'hi devien situar els vents amb les inscripcions corresponents. En les publicacions antigues es podia llegir FRIGVS i CALIDA. Actualment el capet de la dreta s'ha perdut, i del de l'esquerra es llegeix només -GVS.<sup>10</sup>

Als extrems de les estacions s'hi troben representades les constel·lacions, personificades amb Samsó (SAMSON) a l'esquerra i Hèrcules a la dreta

---

(s. IX), el mosaic de la catedral d'Aosta (s. XII) i el Cronicó Zwifaltense Minus de Stuttgart (s. XII). PALOL (1986), p. 120.

Castiñeiras considera emperò que la via de transmissió directa del brodat de Girona deriva de les representacions còsmiques promocionades per Fulda a la meitat del segle X, on s'elaborà un model de representació exitós que es va transmetre a través dels monestirs benedictins i escoles catedralícies. CASTIÑEIRAS (2011), p. 56.

<sup>7</sup> PALOL (1956), p. 227. Castiñeiras considera que la representació de les estacions del brodat de la Creació s'aproximen a les del Saltiri d'Utrecht (s. IX) i als calendaris anglosaxons dels segle XI. CASTIÑEIRAS (2011), p. 58.

<sup>8</sup> PALOL (1986), p. 24. En el moment que va fer el llibre, Palol només va poder llegir ESTAS, tallat en posar els galons ja en la primera restauració però que Girbal com ja veurem va poder llegir FELIX.

<sup>9</sup> Fins la darrera restauració només es podia llegir HI. La transcripció que fa Palol es deu a Girbal (1878), el qual la va poder llegir abans de la primera restauració i que s'exposarà en següent capítol. PALOL (1896), p. 24.

<sup>10</sup> PALOL (1986), p. 24.

Samsó es mostra en acció d'atac, amb la maixella de ruc a la mà dreta enlairada i un teixit de lluita a la dreta. Hèrcules és un home jove amb una pell cenyida a la cintura. A la mà dreta sosté un bastó i a l'esquerra la pell del lleó de Nemea. El *titulus* HERCVLES s'ha donat a conèixer gràcies a la darrera intervenció, cosa que va suscitar cert dubtes entre els investigadors anterior.<sup>11</sup> Ambdues al·legories tenen els seus orígens a l'*Aratea*. Aratus de Soli identifica Samsó amb la constel·lació d'Orió, també dita del caçador, i Hèrcules amb la del Bover.<sup>12</sup>

El motiu de reproduir aquestes dues personificacions en el brodat de Girona ha suposat dues interpretacions diferents. Jaume Marquès i Castiñeiras han considerat, seguint la lectura de Sant Agustí (*Ciutat de Déu* XVIII, 19), que Samsó i Hèrcules són una prefiguració de Crist, entès com a *rex fortis*. Ambdós investigadors han trobat connexions entre aquests dos herois, senyals de fortalesa i virtut, i el *Cosmocrator*, com rei valerós i valent.<sup>13</sup> Swanson, associa més les representacions amb el caràcter terrenal de les franges exteriors, doncs les relaciona amb el caràcter temporal de les constel·lacions. El Bover és una constel·lació que es visible durant la primavera, mentre Orió ho és a l'estiu. El fet de representar-les en el menologi, com indicis dels canvis climàtics, "servirien per calcular les collites, i juntament amb els moviments del sol i la lluna [DIES SOLIS i DIES LUNAE, de les franges laterals] servirien per datar el còmput pasqual i calcular les dates significatives de l'any litúrgic"<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Per a les diferents interpretacions, vig. SWANSON (2012), p. 26, not. 42. El *titulus* va ser llegit per Folch i Torres, aspecte que tractarem més endavant.

<sup>12</sup> Castiñeiras ha trobat un nexa directe entre els volums miscel·lanis de caire computístic i astronòmic procedents de la biblioteca de Ripoll, principalment en el Vat. Reg. Lat, 123, f. 186v (any 1055 i 1056, sota direcció d'Oliva). CASTIÑEIRAS (2014), p. 209.

<sup>13</sup> CASTIÑEIRAS (2014), p. 209-210. L'investigador a més, relaciona les figures de Crist-Samsó-Hèrcules amb la representació de Constantí del cicle de la Invenció de la Creu, com models del governant, considerant que el brodat de Girona era una mena de *Speculum Principis* per a Ramon Berenguer III, amb qui indirectament relaciona la comitència del Brodat, com es presentarà més endavant. Ibid. p. 210- 212. Marquès, que va identificar les dos figures amb Samsó i David en comptes de Samsó i Hèrcules, també fa aquesta associació, atenent a la possibilitat que "hi haguessin dos personatges simètrics a la part de baix, que simbolitzessin el *rex fortis* del centre de la Creació". MARQUÈS CASANOVAS (1980), p. 221.

<sup>14</sup> SWANSON (2012), p. 31. Aquesta lectura permetria mantenir la hipòtesi de les representacions perdudes a la franja inferior, que, segons la investigadora, podrien mostrar al·lusions als elements associats a cadascuna de les estacions -foc-estiu; terra-tardor; aigua-hivern i aire-primavera- i que tindrien com antecedents literaris el *De consoliatione philosophiae* de Boeci (480-c. 525) i el *De natura rerum* d'Isidor, com es pot

La personificació del Sol es troba situada a la franja esquerra, entre els mesos de febrer i març. Porta una corona radiant, amb el globus i el ceptre. Apareix de perfil en la direcció del tapís, muntat sobre una quadriga tirada per quatre cavalls. És la figura clàssica del *sol invictus*, emulant a Apol·lo o Hèlios. Al costat esquerre, fent pendant amb el Sol hi hauria la personificació de la lluna, entre els mesos de setembre i octubre. Fragmentada, només es conserva una part de la biga tirada per dos animals, una mà que subjecta les regnes i les lletres DIES del titulus.<sup>15</sup>

El calendari es troba ubicat a les franges dreta i esquerra del brodat. Està configurat a partir de personificacions que al·ludeixen a les tasques agrícoles.

El cicle comença, tenint en compte només els fragments conservats, amb el mes de febrer, ubicat a l'extrem inferior de la banda esquerra i segueix la direccionalitat de baix a dalt fins arribar al mes de juny. Prossegueix a la franja lateral dreta, avui molt fragmentada, que es llegeix en direcció vertical, que comença pel mes de juliol i finalitza a l'octubre. Manquen doncs el mes de gener a l'esquerra i els de novembre i desembre a la dreta.

Febrer (FEBRVARIUS): mutilat a la part inferior, mostra un caçador, de perfil dirigit cap a la dreta, abrigat i amb un creixent lunar, i porta a les mans, una perxa amb dos ànecs. A l'extrem superior dret, el cap alat del vent PRISCVS (transposició de FRIGVS).

Març (MARCIVS): de nou amb el creixent lunar, i dirigit vers al brodat, a la mà esquerra sosté una serp i a la dreta una granota. Sota d'aquest una cigonya (CICONIA). A dalt a la dreta el sol i a l'esquerra el vent FRIGVS.

Abril (APRILIS) Escena reinventada durant la restauració de 1975. Mostra un llaurador amb una carrua de rodes dirigit per un cavall i treballant la terra. Al darrere hi ha

---

visualitzar al brodat de Sant Cunibert de Colònia, entre altres representacions que segueixen un repertori iconogràfic semblant.

<sup>15</sup> La descripció més completa d'ambdues personificacions la trobem a PALOL (1956), p. 222-226.



representat un arbre. Segons Palol, és un tipus de carrua que era molt poc corrent a la Península Ibèrica durant aquest període, cosa que fa pensar que deriva d'un model procedent d'Europa central, estri característics de treball del camp d'aquesta zona des de l'antiguitat fins l'edat moderna.<sup>16</sup>

Maig (MAIVS): representat per un home que sosté un cavall per les regnes sobre un camp florit, mentre recolza la mà esquerra sobre un arbre. A dalt a l'esquerra hi ha brodat el sol.

Juny (IVNIUS). Personatge que pesca i caça alhora. Amb la mà dreta sosté una canya de pescar mentre treu un peix de l'aigua. A la dreta es disposa un estri, que a Palol li recorda una trampa amb un ocell amb les ales esteses. Al costat esquerra se situa un cabàs ple de peixos.

De la mutilada franja de la dreta del brodat podem intuir algunes pistes que ens confirmen les tasques desenvolupades durant els mesos corresponents.

A la del mes de Juliol, a dalt de tot, es percep part d'una

dalla sostinguda per una mà i la cama dreta d'un segador i les restes d'una forca de dues punxes a l'altra. A la part superior hi és present la representació del sol. Al dessota d'aquesta, en la franja corresponent al mes d'agost, s'hi aprecia un camp d'espigues altes i el sol a l'angle esquerra de dalt. Palol considera que el mes de setembre, devia representar la batuda del gra mitjançant un flagell. De la figura del camperol, només es conserva part del peu i la mà que porta un bastó de batre. Del mes d'octubre, el darrer conservat d'aquesta franja, es veu un emparrat (VINEA) de raïm florit que puja al costat esquerre; s'hi aprecia també un veremador que amb la mà esquerra agafa raïm amb una petita falç.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> PALOL (1956), p. 235-237. CARO BAROJA (1995), p. 642.

<sup>17</sup> Les descripcions d'aquest cicle s'han extret bàsicament de PALOL (1986), p. 31-44.

La representació del calendari a partir dels treballs agrícoles té les arrels en el món grec i romà, on es relacionaven les tasques rurals amb els moviments astrològics i la climatologia. Amb l'avenç del cristianisme es van associar amb la idea de la divinitat que regulava les collites, concepte palès a *De consolatione philosophiae* (c. 520) de Boeci, i a les *Etimologies* (630) d'Isidor de Sevilla. Amb el desenvolupament del calendari medieval, els motius heretats del cristianisme es van anar adaptant als nous requeriments del calendari reformat per Carlemany, segons el qual a cada mes li corresponia una tasca agrícola concreta, on es combinaven els fets naturals amb les festivitats del santoral. L'interès pels calendaris romans es va manifestar a través de la còpia carolina del cronògraf de 354 de Filòcal, que va influir decisivament en manuscrits importants com l'*Aratea* o en la *Carmina Salisburgensia* del segle IX, poema al·legòric que remet directament al cronògraf i que s'ha considerat font del brodat de la Creació.<sup>18</sup>

És eloqüent copiar aquí com a resum de la intenció del cicle, la frase de Rebecca Swanson:

“La idea de la divinitat com a ordenador dels diferents estadis agrícoles és fonamental per entendre el programa del brodat. l'harmonia dels cicles narratius regulats pel Cosmocràtor central pren un concepte actiu mitjançant el moviment cíclic que presideix el personatge ANNUS, condicionant el temps històric que correspon al temps de l'Església i els individus. Aquest es repetirà en un moviment constant en espera del temps de la Salvació protagonitzat pel *Christus Rex*”<sup>19</sup>

### 1.1.1. *El cicle del Gènesi*

Es el més ampli i més ben conservat dels tres cicles que conformen del brodat de la Creació. Es representa mitjançant dos grans cercles concèntrics que tenen en el petit la representació del Cosmocràtor, que presideix tot el brodat. Al voltant d'aquest s'hi troba el cercle gran, dividit en 8 compartiments radials que apleguen 6 escenes del procés de la Creació i la representació dels àngels de la Llum i el de les Tenebres. Seguint el dibuix del cercle petit s'hi troba la inscripció de Gen. 1,1,

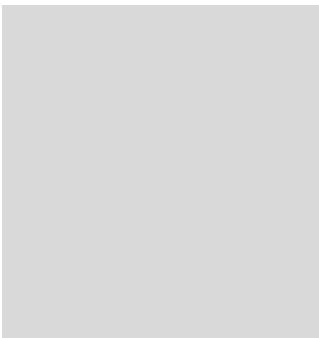
---

<sup>18</sup> PALOL (1986), p. 122-124. CASTIÑEIRAS (2011), p. 41-42; SWANSON (2012), p. 39-43.

<sup>19</sup> Ibid. p. 43.

mentre que al gran Gen, 1-31, el principi i el final del relat, des de Creació fins la Parusia.

El cicle es completa amb la representació dels rius del Paradís representats als angles de les sanefes del menologi, de les quals només es conserva sencera la de l'esquerra de dalt, amb el riu Ghion, mentre que la de la dreta resta molt fragmentada. Els altres dos, que devien situar-se als de la part inferior, s'han perdut.



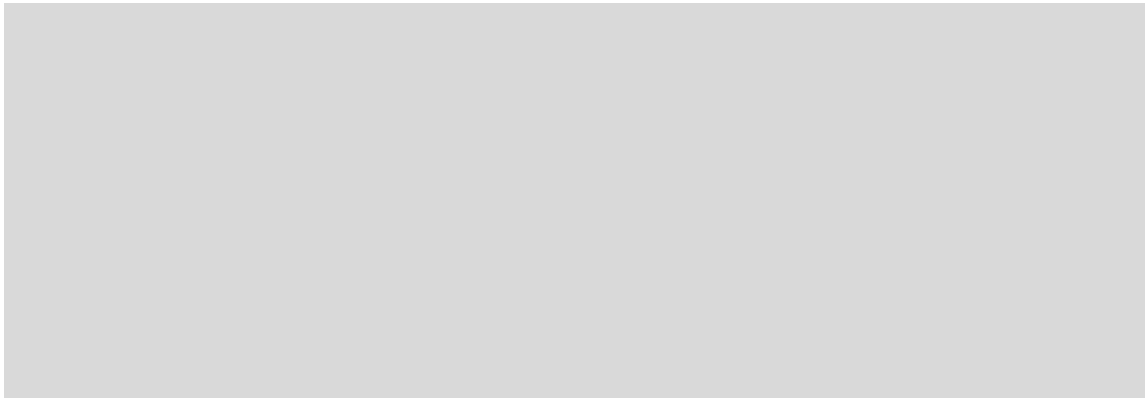
El Cosmocràtor es representa jove i imberbe. Vestit amb una túnica ornamentada al voltant del coll i del pit, amb l'*himation* a l'espatlla dreta. Amb la mà dreta sosté el llibre obert amb la inscripció S(AN)C(TUS) i D(EU)S i té el braç dret amb la mà enlairada en senyal de beneir. Porta un nimbe d'or amb una creu de braços decorats

amb gemmes, semblant a les creus bizantines. Sobre un fons blau es llegeix REX FORTIS. Envoltat el cercle la inscripció DIXIT QVOQUE D(EU)S FIAT LUX ET FACTA E(ST) LUX. Segons Palol, les arrels d'aquest model iconogràfic s'han de cercar en representacions orientals com el Crist Latomus de Salònica (Hosios David) de la meitat del segle V, o occidentals com el de l'absis de Sant Vidal de Ravenna, proper al 547. En el Brodat, emperò, interpretats segons el llenguatge plàstic carolingi i otònic, representat com una teofania triomfant, com per exemple el saltiri de Stuttgart (Saint-Germain-des-Prés), i la majestat de l'Apocalipsi de Trier (Stadtbibliothek, Cod. 31), ambdues d'inicis del segle IX.<sup>20</sup>

La lectura del Gènesi s'inicia al semicercle superior, amb cinc escenes separades pels radis. Seguint l'ordre del relat, trobem a l'esquerra la representació de l'àngel de les Tenebres, vestit amb túnica blanca i capa vermella, amb una torxa encesa i

---

<sup>20</sup> PALOL (1986), P. 92-93; SWANSON (2012), p. 48-49.



sobre un fons fosc, i al darrere seu la inscripció TENE BRE ERAN(T) SUPE(R) FACIEM ABISSI (Gen, 1,2). Continua a la dreta i seguint l'eix central del brodat, la representació de l'esperit sant sobre les aigües, amb un colom nimbat amb les ales esteses i inscrit en un cercle blanc que conté la inscripció SPI(RITU)S D(E)I FERBATVR SVP(ER) AQVUAS (Gen, 1,2). Li prossegueix l'àngel de la Llum, simètric al de les Tenebres i representat per tons contraris. Es troba sobre un fons clar, amb torxa a la mà esquerra i el rètol LUX, clara al·lusió a la creació de la llum (Gen, 1,3). A cada costat dels àngels trobem la creació del firmament i la separació de les aigües (Gen. 1,6). La primera se situa a l'esquerra, amb un cercle blau sobre les aigües ondulades, amb la inscripció FECIT D(EU)S FIRMAM(EN)TV(M) IN MEDIO AQVARUM. Fent pendant amb aquest, al costat esquerra hi trobem un cercle amb fons blavós amb estrelles i la inscripció FIIRMAM(EN)TV(M), situat sobre un fons vermell on llegim: UBI DIVIDAT D(EU)S AQVAS AB AQVIS (final Gen. 1,6). Al centre hi trobem les figuracions del sol i la lluna, dos bustos amb medallons de fons blanc. El sol és un personatge masculí, amb corona radiada a la manera d'Apol·lo, amb el rètol SOL. La lluna és una noia jove vestida i coronada i amb el creixent lunar i amb la inscripció LVNA.

El semicercle inferior està subdividit només per tres quadrants. Al mig se situa la creació de les aus i dels peixos (Gen 1, 20-21). A la part de sobre, els ocells volant sobre l'aigua (VOLATILIA CELI), i a la de baix les aigües poblades per formes estilitzades de peixos i crancs (MARE). A la dreta s'observa un animal monstruós amb la inscripció CETE GRANDIA (Gen. 1,21).

Al quadrant de la dreta s'hi ubica la representació d'Adam, nu i de perfil, nomenant als animals . Caprins, ovins i un unicorn es distribueixen al voltant d'Adam en



posició d'escoltar-lo mentre ell els senyala amb els dit. ADAM N(OMEN) INVENIEBATUR SIMILE SIBI (Gen, 2,19).



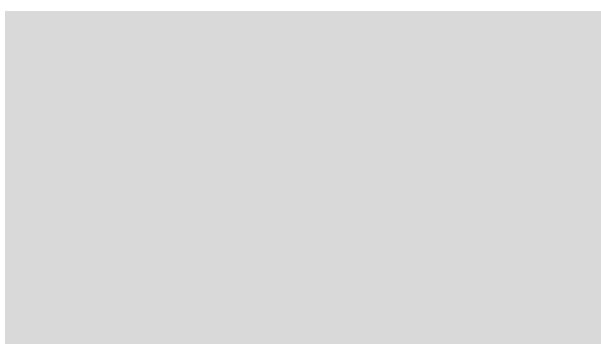
Simètric a aquest i al costat esquerra hi trobem la creació d'Eva. Adam se situa ajagut, mentre Eva surt del seu costat. L'escena es desenvolupa en un camp florit. Al fons llegim INMISIT D(OMI)N(V)S SOPORE(M) IN ADA(M) ET TVLIT UNA(M) DE COSTIS EIVS (Gen. 2, 21). Al costat trobem la representació dels dos arbres, el de la vida i el del bé i del mal, un d'ells amb la inscripció LIGNV(M) POMIFERV(M). Tol el conjunt porta en el cercle exterior la inscripció IN PRINCIPIO CREAVIT DE(VS) CELV(M) ET TERRAM: MARE ET OM(N)IA QVA IN EIS SVNT ET VIDIT D(EU)S CVNCTA QVE FECERAT ET ERANT VALDE BONA. (Gen 1,3)

Palol va considerar que els prototips d'aquest cicle s'han d'associar amb les representacions del primer cristianisme vinculades a la versió grega de la Bíblia dels LXX, les quals ens han arribat a través de la tradició del Gènesi Cotton (BM, Oth. B.VI) del segle V i posteriorment amb els octateucs bizantins dels segles X al XII. Així doncs, l'autor troba moltes connexions entre el cicle del brodat i els mosaics de la cúpula de Sant Marc de Venècia i l'Octateuc del Serrall de Constantinoble, ambdós amb forces semblances amb la còpia moderna del Gènesi Cotton, avui perdut. Tot i això, no es pot suposar que hi hagi una connexió directa entre aquests i el brodat de Girona. En algunes escenes del cicle s'hi aprecien influències de la cultura manuscrita carolíngia, com és el cas de la representació

d'Adam i els animals que la historiografia ha relacionat amb el fol. 6 de la Bíblia de Rodes (BNP, lat 6), procedent de Ripoll (1010-1025).<sup>21</sup>

Cal destacar que en el Brodat no hi ha representat el pecat d'Eva, aspecte que s'ha de relacionar amb la resta de la iconografia del Brodat i, sobretot, amb el cicle de la Vera Creu.

Als quatre angles del brodat s'hi trobaven la representació dels quatre rius del Paradís (Gen. 2, 10-14), dels quals només es conserven el de l'esquerra superior, amb la representació del Guihon (GEON) i un petit fragment del simètric d'aquest a la dreta superior, que actualment és impossible d'identificar.



Geon es presenta com un home assegut amb la cama dreta estirada i coberta amb un teixit vermell. Amb la mà dreta sosté una gerra de la qual brolla l'aigua que simbolitza el riu. La figura s'agafa amb la mà esquerra a

un arbre molt estilitzat. Com les personificacions de l'any, del sol i la lluna, està situat dins d'un cercle blanc, atorgant-li una relació formal amb els elements fonamentals del cicle cosmològic. Formalment, tal com ha investigat Palol, aquesta representació deriva del món hel·lenístic i alexandrí i llur prolongació al món romà, però diferenciables de les manifestacions vinculades al relat de l'Apocalipsi, on normalment els rius sortien de muntanyes i que tenien a dalt l'anyell místic. Swanson aporta vincles d'aquests amb la representació del jardí de l'Edèn i associa la ubicació als angles del teixit amb el mateix text bíblic, que situava els rius a les quatre regions del món. Tant Palol, com Castiñeiras i Swanson, consideren com parent proper al brodat del frontal de la Seu d'Urgell del segle XII, custodiat al Victoria & Albert Museum, que representa també als angles superiors els rius Fison i Geon.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> PALOL (1986), p. 95-100. CASTIÑEIRAS (2011), p. 45-47; SWANSON (2012), p. 104-114.

<sup>22</sup> PALOL (1958), p. 211. PALOL (1986), p. 104-108; CASTIÑEIRAS (2011), p. 35-26. SWANSON (2012), p. 57-60.

El cicle del Gènesi es troba emmarcat per un rectangle que conté als quatre angles les personificacions dels vents cardinals: Septentrió, Subsola, Zèfir i Austral, tots amb les inscripcions corresponents. Són personatges joves, nus i alats, asseguts sobre bots decorats amb sanefes triangulars, mentre bufen dos grans corns que sostenen amb els braços. En el fons s'hi disposen motius geomètrics i grans flames als marges laterals que al·ludeixen a l'èter que rodeja el món. Com refereix Palol, són una "intrusió iconogràfica a la il·lustració del relat bíblic", doncs generalment no hi solen estar representats. A Girona s'ha de relacionar amb els cicles cosmogònics d'herència isidoriana que representen el vent en el cel físic, que apareixen molt poc en l'esquema de la Creació del cristianisme, però que els trobem de nou en les escenes del Gènesi de l'Octateuc del Serrall (col 8, fol. 32v.), i que van gaudir d'un ampli desenvolupament en el període carolingi. On es dona una semblança considerable és amb la representació del vent al mapamundi de Beat de Torí (1100), còpia gironina del Beat de Girona (Tábara, any 975), present a Girona com a mínim des de 1078 però que no conté als vents amb la mateixa disposició que a la seva còpia.<sup>23</sup> El Beat de Torí és l'únic exemplar que coneixem on els vents, a l'igual que el Brodat, se situen als quatre angles i van volant sobre bots. Com els investigadors han apreciat des de Palol, aquesta representació en el manuscrit de Torí és una mostra palpable de l'existència a Girona del tapís als darrers anys del segle XI.

Swanson relaciona aquesta representació còsmica del vent amb les associacions que es donen a partir del segle XI amb el nom d'Adam, com es palès al ms. 448 de la Biblioteca Municipal de Dijon (f. 90r), diagrama que es troba presidit pels vents bufadors que porten els noms adscrits als peus i en vertical els de les quatre estacions i, a sobre, el nom d'Adam. Aquests diagrames del còmput sovint tenen forma de creu idea que, segons l'autora: "és sintetitzada al brodat gironí, on podem apreciar un gran diagrama que fa èmfasi en el temps de l'església i el temps de la Creació, completats per l'escena d'Adam que, dotat de capacitat de jutjar, atorga un rol als animals. Aquest cicle és culminat amb la visió de la Creu de Crist com a "vexillum" presidint el programa de la "Inventio Crucis".<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> PALOL (1979), p. 119-124.

<sup>24</sup> PALOL (1986), p.112; BAERT (1999), p. 116-118; CASTIÑEIRAS (2011), p. 52. SWANSON (2012), p. 63.

Es tracta del cicle més mutilat i de més difícil interpretació i relació amb el conjunt del brodat de Girona. Durant anys, com veurem més endavant, es va considerar part afegida a la peça i durant la primera meitat del segle XX va tenir la intrmissió dels fragments de la franja dreta del menologi afegits erròniament al dessota, cosa que va fer que fos la part del teixit menys estudiada. Les primeres investigacions es deuen a Palol (1958) i les prosseguí Baert (1999). Després de la restauració de 2012, quan s'ha confirmat físicament que el fragment forma part del brodat, s'ha endegat un nou debat en virtut de la ubicació en l'espai catedralici i la significació d'aquest en el missatge conjunt del Brodat. El cicle de la Vera Creu narra, seguint la llegenda de Judes Ciriac (s. V), el relat llegendari de com l'emperadriu i mare de Constantí, Helena, es va dirigir a Jerusalem per trobar la Creu de Crist en la Passió. El relat, d'ascendència grega, es va crear rere el descobriment d'una relíquia de la creu en la construcció de l'església del sant Sepulcre del Gòlgota (s. IV), tal com esmenten textos de Ciril de Jerusalem (313-386) i les homilies de Joan Crisòstom (347-407). La llegenda s'anà diversificant entre els segles IV-XIII, amb la introducció de noves accions i nous personatges, com és el cas de Santa Helena, present a partir dels escrits de Sant Ambrós de Milà a *De obitu Theodosii* (395).<sup>25</sup> L'escena es devia desenvolupar en dos registres dels quals es conserva actualment només el superior. El relat s'articula seguint la lectura occidental d'esquerra a dreta, però a la part central s'hi troba, ocupant els dos registres, el fragment d'una gran creu inclinada i la corona del que degué ser la representació de Constantí cavalcant amb la creu, tot i que alguns investigadors, com Baert, han identificat amb Heracli. A l'esquerra hi ha representada Helena, S(AN)C(T)A ELENA, davant

---

<sup>25</sup> Per al desenvolupament de la llegenda i els canvis iconogràfics, vid. MORRIS (2005), p. 135-164 i SWANSON (2012), p. 62-77. Tanmateix cal esmentar que tal com apareix representada en el Brodat, s'apropa molt al relat que recollí Jacopo de la Voràgine a la *Legenda Aurea* (1264), a partir dels textos de la *Historia ecclesiastica* de Rufí d'Aquilea i d'Ambrós de Milà. DE LA VORAGINE (1987), vol. I, p. 292-293.

d'un edifici d'estructura basilical, que Palol ha identificat amb el Palau d'Helena o la ciutat d'origen de l'emperadriu. L'emperadriu es dirigeix a l'assemblea de Jueus (IVDEI), convocada per discernir sobre on es trobava la Creu. Proper a ella, s'hi troba Judes (IVDAS) i al costat d'ell dos jueus, que porten atuells rics, presentats com notables de Jerusalem. A continuació trobem la representació de la ciutat, amb la inscripció HIERUSAL(EM), evocada només a partir d'un temple basilical majestuós. Després es trenca el ritme de l'escena amb la Creu i Constantí a cavall ja referida. A continuació i seguint el relat, es relata gràficament la pregària de Judes a l'indret on Crist va ser crucificat, amb la inscripció C(V)M ORAS SET IVDAS). En el cim on prega, tal com especifica la llegenda, es va produir un terratrèmol, i de la terra van fluir els aromes (EVMVS, transposició de FVMVS) que tradicionalment s'han interpretat com la veritat del messies. En la següent es troba Judes cavant amb una pala cercant les creus sobre les restes del temple de Venus que l'emperador Adrià havia fet construir sobre l'indret. Darrere d'ell se situen dues creus. En la tercera escena tenim representat el desenllaç de la troballa: Judes acostava una de les tres creus a un home agenollat, que representa l'home mort ressuscitat sobre el qual es van provar les tres creus per afirmar la santedat i determinar-ne l'autenticitat d'una d'elles. Al darrere d'aquest, un edifici petit que s'ha identificat com el sepulcre de Crist, semblant al de les versions iconogràfiques de l'Anastasi de Crist de Jerusalem.<sup>26</sup> En quedar el cicle fragmentat no podem discernir com acabava el relat, potser complementat amb algunes representacions de l'Exaltació de la Creu, com alguns autors han considerat, i que tindria parangó amb les pintures romàniques de l'absidiola lateral de Santa Maria de Barberà.<sup>27</sup> La lectura més recent i més completa que s'ha fet del cicle ha estat de la mà de Rebecca Swanson, que considera que el cicle de la Vera Creu remet a la Parusia, completant el cicle del brodat que en el seu conjunt evoca als tres temps del cristianisme –el de la creació, el del temps terrenal i el de la salvació–, per l'evocació de la Creu i per la identificació de Jerusalem com indret on s'esperava la

---

<sup>26</sup> BONNERY (2014), p. 33, considera que seria la "tomba oberta en la qual hom s'afanyaria a amartallar el jove ressuscitat per la imposició de la Vera Creu". Respecte les altres dues edificacions, es mostra d'acord amb Palol.

<sup>27</sup> PALOL (1986), p. 128.

segona vinguda de Crist i , per tant, inclòs en el missatge de la Redempció.<sup>28</sup>

## 1.2. Mides i intents de restitució

Com anirem apreciant en els propers capítols les mesures del brodat han estat considerades sovint en base a hipòtesis poc justificades o bé a partir de les dimensions d'un moment donat sense tenir en compte els talls i transformacions que va acusar la peça en el decurs de les restauracions que es van efectuar a partir de la segona meitat del segle XIX. Durant molt de temps la historiografia va reiterar les mides que va aportar Enric Claudi Girbal en el primer article que va destinar al brodat l'any 1878, qui possiblement , com es demostrarà en el proper capítol, va conèixer el brodat quan es va "redescobrir" l'any 1876. Girbal va indicar que la peça mesurava 3,68 m d'alçada per 4,15 de llargada.<sup>29</sup> Palol, que va estar present en la tercera restauració del Brodat, l'any 1952, va experimentar canvis en l'alçada, segons ell de 3,65 m, tres menys que Girbal. El motiu va estar en què la peça es va reduir en afegir noves vores i nous rivets que van causar la pèrdua de part de les inscripcions i també d'alguns motius iconogràfics propers al marge superior.<sup>30</sup> Les mides que han resultat de la darrera restauració, un cop enretirat el suport antic i observat el drap pel revers, són de 3,55 x 4,49 m.

Des del seu retrobament, tots els que va escriure sobre el Brodat van estar d'acord en l'estat fragmentari del costat dret i de la zona inferior. Ben aviat van sorgir dubtes sobre la relació del fragment de la troballa de la Creu amb la resta del Brodat, de manera que entre aquests plantejaments i l'escàs interès pels aspectes formals, no es van ocupar de restituir el brodat pensant en el seu estat originari.<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> Swanson ho exemplifica a partir de la transmissió textual del *De laudibus sanctae crucis de* Raban Maur, on s'evidencia la relació entre Crist, la Salvació, la Creu i Adam, en desenvolupar la teoria dels elements associada a les estacions i als punts cardinals. SWANSON (2012), p. 80-81. Estem d'acord amb la investigadora en considerar l'herència carolíngia com font directa del brodat, sobretot si tenim en compte l'empremta del món franc a Girona, aspecte que ens serveix per confirmar la procedència de la peça, al costat del recolzament de la còpia dels vents al Beat de Torí.

<sup>29</sup> GIRBAL (1878), p. 190. GUDIOL CUNILL (1929), p. 476; FLORIANO (1942), p. 37; FONT (1954), p. 13; VERRIÉ (1957), p. 248.

<sup>30</sup> PALOL (1876), p. 13.

<sup>31</sup> Un dels primers autors que van apreciar la possible existència de dos brodats contemporanis amb el temps que es fusionaren en un afegint al de la creació les restes del de la Vera Creu va ser Ramos Cobos (1898), p. 208. La idea va tenir continuïtat, i es

L'any 1948, Josep Pijoan i Josep Gudiol Ricart, que van assumir que els fragments de la Vera Creu formaven part integrant de la peça, van fer un primer intent de reconstrucció de les parts mancants, presentant un dibuix esquemàtic on hipotèticament es mostraven els contorns dels fragments que faltaven a la part inferior i als laterals—gener a la franja esquerra i novembre i desembre a la dreta-, i també dels rius del paradís dels angles.<sup>32</sup>

L'any 1951, Verrié va presentar una reconstrucció més simplificada, en la qual només s'hi afegien els mesos en les franges verticals, sense els rius del Paradís.<sup>33</sup>

Llambert Font, el 1954, va plantejar una nova hipòtesi, pensant que la peça podria arribar a tenir una llargada de 6 metres, sense justificar-ne els motius, però suposant que hi hauria la possibilitat que hi hagués representat una sèrie de signes del zodíac.<sup>34</sup>

Va ser Palol qui, fruit de les seva llarga experiència en la recerca del brodat, va demostrar més interès en la restitució del brodat, presentant tres plantejaments diferents en alguns dels seus articles, que va condensar de manera ordenada en el seu volum de 1986, tot i que ja les havia presentat en els seus articles dels anys cinquanta publicats als *Cahiers Archéologiques*.

Les dues primeres se centren en les restes que ens han arribat del brodat:

La primera va seguir els plantejaments introduïts per Pijoan i Gudiol, afegint només els mesos mancants i els rius als angles. Aquesta reconstrucció donaria al brodat una forma quadrangular, que mesuraria al voltant dels cinc metres de costat.<sup>35</sup>

La segona proposta, més complicada, suposava que els mesos de gener i desembre estarien situats a la faixa horitzontal inferior, i que s'ubicarien en el quadres propers a les franges verticals. La resta dels requadres d'aquesta franja, inclourien els dies de la setmana de diumenge a dilluns. La solució estalviaria la presència de personatges bíblics que fessin pendant amb Hèrcules i Samsó. Palol dubtava d'

---

mantingué en autors com FOLCH i TORRES (1936), p. 10; CALZADA (1980), p. 199-20 i BATLLE (1980), p. 211-215.

<sup>32</sup> [n.40]

<sup>33</sup> VERRIÉ (1957), p. 248

<sup>34</sup> FONT (1954), p. 13.

<sup>35</sup> PALOL (1986), p. 69-70. Una hipòtesi semblant va ser la de González Mena. L'experta en tècniques de teixits coincideix amb Gudiol i Pijoan en la reconstrucció i suposa la presència en la franja inferior de planetes o bé dels dies de la setmana GONZÁLEZ MENA (1980), p. 165-166.

aquesta proposta, ja que les dimensions suposades de la figura de Constantí i el cavall o dromedari del centre del relat de la Creu no permetrien aquest ajustament.<sup>36</sup>

La tercera proposta va ser molt més arriscada i difícil de copsar. El savi, es va basar en paral·lels iconogràfics que reforçarien el simbolisme teològic del brodat a partir d'establir comparances amb cicles còsmics dels calendaris medievals, entre d'altres el del brodat de Sant Cunibert de Colònia. En la proposta es dupliquen en vertical els espais que es conserven actualment, a partir d'un eix de simetria horitzontal que travessaria el mes de gener. La solució inclou, en vertical i a partir del primer mes de l'any a la dreta i del darrer a l'esquerra, la seqüència del zodíac, alternant-se amb els quatre elements –representants dins de cercles com el sol, la lluna i l'any-. Als angles inferiors s'ubicarien l'Eufrates i el Tigris, els altres dos rius del Paradís. Segons aquesta restitució la llegenda de la Vera Creu tindria unes dimensions semblants a la del cicle de la Creació i un lloc preponderant, doncs ocuparia l'espai central del brodat. Al dessota d'aquesta, i també amb mides semblants es disposaria una teofania de caire apocalíptic, amb cercles concèntrics i una possible representació de l'agnus dei al centre. D'aquesta manera, segons Palol:

“Aquesta restitució hipotètica, que presento amb totes reserves, no modifica, ben al contrari complementa, la intenció de la iconografia del brodat que, crec, és –en la part que tenim- una interpretació plàstica del fet de la Creació a la manera paulina, que es tanca precisament en la Redempció, és a dir, la possibilitat que el fidel torni al Pare [...] Plàsticament es presenta el Crist, redemptor triomfant, però no hi pot faltar la Creu, instrument visible del camí darrer a Déu. En posar-hi la imatge apocalíptica de l' *Agnus* fent correlació amb el Pantocràtor completaríem el cercle amb les dues teofanies de l'Apocalipsi de Sant Joan, una velada i l'altra oberta, a manera de principi i fi, l'altre l'omega de Crist redemptor”.<sup>37</sup>

La darrera restauració ens ha aportat noves dades sobre les mides del brodat. Luz Morata i Carme Masdeu consideren que la mida màxima que pogué tenir el teixit és

---

<sup>36</sup> PALOL (1986), p. 73-74.

<sup>37</sup> PALOL (1986), p. 74- 77. cit. p. 77.



480 x 540m, un terç més de la llargària actual. Les tècniques ho justifiquen a partir de les mides dels diferents teixits que formen la base del brodat, sis tires de la mateixa llargària disposades 5 d'elles en sentit vertical (i per tant incompletes) i una horitzontal (situada de manera que l'ordit queda en posició no vertical), única que es conserva sencera i que per tant aporta la mida del teler en què es van fer les franges que mesura 420 cm.<sup>38</sup>

El 2011 Manuel Castiñeiras va presentar una nova proposta de restitució, tenint en compte les noves aportacions del teixit de la base. L'investigador considera que, partint de les dimensions possibles, es podia haver inclòs tot el cicle del calendari de les sanefes laterals i en una nova franja horitzontal inferior de 60 x 420 es podria completar el cicle amb els dos rius mancants, els cinc dies de la setmana i dos al·legories que farien pendant amb Hèrcules i Samsó.<sup>39</sup>

Darrerament, Rebecca Swanson, fa una proposta semblant en mides a la de Castiñeiras, però amb diferències iconogràfiques. Comparteix la idea del perllongament del menologi a les franges verticals i la inclusió dels rius del Paradís als angles inferiors, però al costats d'aquestes dues hi inclou constel·lacions associades al temps del fred, una d'elles Orió i fent pendant amb les estacions els quatre elements, sense tenir resposta pel requadre central oposat a la personificació de l'Any que encapçala el Brodat en la franja superior.<sup>40</sup>

### *1.3. Comitència, disposició i funció del brodat de la Creació*

El brodat de la Creació és una peça complexa tan pel missatge teològic que aporta com també ho és en relació a la comitència, la funció i la ubicació en la catedral de Girona.

Les primeres recerques que es van fer del brodat de la Creació des què va copsar l'atenció entre els arqueòlegs del segle XIX fins la meitat del segle XX, no van

---

<sup>38</sup> MASDEU-MORATA (2005) s.p. Amb aquestes dades queda demostrat doncs que l'escena de la Vera Creu d'incloué en brodat des de bon principi, brodat en les mateixes franges que la resta de tapís.

<sup>39</sup> CASTIÑEIRAS (2011), p. 14-17. En un primer moment va pensar que la representació de dalt a la dreta era Caïm i no Hèrcules. Posteriorment, en poder llegir-se la inscripció va canviar d'opinió i ha considerant a la banda inferior s'hi trobaria la personificació d'Orió.

<sup>40</sup> SWANSON (2012), p. 85. La idea de presentar els elements al final, deriva de les representacions cosmològiques de tradició carolíngia, com es pot apreciar al brodat de Sant Cunibert de Colònia i manuscrits propers als monestirs de Fulda, ibid. p. 25.

mostrar interès pels comitents ni els artífexs del brodat. Eren investigacions que tenien com objectiu fer una descripció, més que res iconogràfica, a partir de la lectura de les inscripcions i la cerca de significats possibles mitjançant comparacions i paral·lelismes. Els primers plantejaments sobre la situació en l'espai catedralici van estar enunciades per la historiografia de mitjan de segle XX sense masses raonaments, els quals van acordar de manera generalitzada que era un brodat de penjar que s'ubicava a l'altar major i que servia per tapar un armari adossat als murs que guardava els vasos sagrats i la indumentària litúrgica.<sup>41</sup> Als anys vuitanta, Marquès Casanovas va plantejar la possibilitat que fos el sostre d'un baldaquí, enclavat al pis superior del massís occidental de la seu romànica i dins de l'espai dedicat al Sepulcre, en concret l'altar de la Santa Creu.<sup>42</sup>

Des de no fa massa anys han sorgit nous plantejaments sobre la disposició i funcionalitat del drap, a la vegada que per primer cop també s'han presentat hipòtesis sobre la comitència. De les diverses propostes emeses per resoldre aquests dubtes, n'hi ha dues que mereixen ser destacades, sempre als marges de la suposició i partint de la premissa que funcionalitat i iconografia són indissociables. La primera hipòtesi és de Manuel Castiñeiras. L'investigador gallec ha dedicat diversos estudis sobre el brodat des dels anys noranta. Els seus primers articles, de caràcter iconogràfic, van tenir com idea principal la vinculació del brodat amb l'ambient intel·lectual gironí de final del segle XI i els lligams amb la producció manuscrita del monestir de Ripoll i la col·legiata de Sant Feliu.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Llabert Font es va basar en la transcripció d'un inventari del segle XIII on s'enumeraven els ornaments de l'altar de Santa Maria. L'autor va comptabilitzar vuit pal·lis o antependis de seda brodats amb fils d'or; d'altres vuit de seda sense or i dos més fets de materials més senzills que servien per guarnir l'armari que es trobava rere l'altar major, "et pallios II sine auro inter quos ornatur armarium retro altare". Per les característiques tècniques va considerar que un d'aquests dos era el brodat de la Creació, amb funcions decoratives i alhora adoctrinadores. FONT (1946), p. 161. Aquesta idea va estar acceptada per part de la historiografia de l'art posterior, com per exemple FOLCH (1955), p. 5-7. La situació a l'altar major també ha estat prosseguida per Barral, que ha plantejat la hipòtesi que tenia funció mural i que es trobava penjat per una mena de dispositiu de fusta i se situava al fons de l'absis. BARRAL (2009a), p. 276

<sup>42</sup> Jaume Marquès va considerar que el programa iconogràfic de la *inventio crucis* tenia relació amb un únic altar on es venerava la creu, en la capella construït sobre la Galilea entorn l'any 1100, el motiu de plantejar la proposta de ser un baldaquí ho justifica per les grans dimensions de la peça. MARQUÈS CASANOVAS (1980), p. 220.

<sup>43</sup> CASTIÑEIRAS (1994), p. 77-100; CASTIÑEIRAS (1996), p. 35-41 i 75-80; CASTIÑEIRAS (2002), p. 35-50; CASTIÑEIRAS (2008), p. 161-180; CASTIÑEIRAS (2011), p. 49-68.

Des del 2009 fins l'actualitat ha presentat opinions interessants i innovadores sobre la comitència, intenció i funcionalitat, aspectes trencadors amb els supòsits anteriors, els quals han suscitat nous debats i interrogants que es troben ara en plena actualitat.<sup>44</sup>

Pel que fa a la funció en la Catedral, a partir de les evidències tècniques resultants de la darrera intervenció de restauració i de la composició simètrica i quadrangular del teixit, Castiñeiras planteja la hipòtesi d'un possible ús del Brodat com catifa de paviment presbiteral, emprat en celebracions litúrgiques vinculades al cicle pasqual i en les festes d'exaltació (3 de maig) i invenció de la Santa Creu (14 de setembre) . Tot i presentar com possible opció la presència del tapís al cos occidental, no el considera lloc adient, "amagat del públic" i "improbable degut al caràcter exhibicionista del Brodat" que, al seu parer, sembla més aviat pensat per presidir ocasionalment cerimònies a l'altar major.<sup>45</sup> Tampoc troba del tot plausible la possibilitat que fos una peça destinada a ser penjada atesa la seva gran dimensió, la manca de traces de sistemes de subjecció a la part superior de la peça i la forma quadrangular, tenint-se en compte que la major part de teixits contemporanis al brodat conservats tenien forma rectangular i tenien la base de lli, molt menys pesat que la llana del brodat. A partir de textos litúrgics forans com la *Summa de ecclesiasticis officiis* de Ioannis Beleth (m. 1183) o el *Ritus aeclesia laudinensis* (1153-1155), demostra la presència de catifes situades en el paviment presbiteral durant les cerimònies litúrgiques del cicle pasqual, en concret la vetlla pasqual i la feria VI in Parasceve, moment de l'any en què s'adorava la creu.<sup>46</sup> Tanmateix associa formal i iconogràficament les catifes amb les restes de mosaics de paviment conservats, com els de la catedral d'Aosta, el de la capella episcopal de Die o el de Saint-Sever de Ganagobie o el perdut de Santa Maria de Ripoll, estudiats per Xavier Barral.<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> CASTIÑEIRAS (2011), p. 85-95. CASTIÑEIRAS (2012), p. 643-649; CASTIÑEIRAS (2014), p. 209-214; CASTIÑEIRAS (2015), p. 359-378. CASTIÑEIRAS (2105a), p. 149-175. Les tesis de Castiñeiras han estat contrarrestades per SWANSON (2012). Actualment està en premsa el llibre *El Brodat de la Creació de la Catedral de Girona*, dirigit per Carles Mancho, on, al costat de noves aportacions, es discuteixen alguns dels plantejaments proposats per Castiñeiras.

<sup>45</sup> CASTIÑEIRAS (2009), p. 150; (2011), p. 78 i (2012), p. 644.

<sup>46</sup> CASTIÑEIRAS (2015), P. 155-156; (2015a), p. 368.

<sup>47</sup> BARRAL (1997), P. 409-423. Castiñeiras recolza la hipòtesi amb el fet que durant el segle XIX, es desenvolupés a Girona la llegenda que en algun moment de menyspreu del

L'autor relaciona la iconografia del teixit amb l'esperit de la reforma gregoriana que es va viure a Catalunya durant les darreres dècades del segle XI i inicis del XII, i en concret durant el govern del bisbe Bernat Umbert (1094-1111), moment que coincideix amb la predicació de la primera croada pel papa Urbà II (1096-1099).<sup>48</sup> Des d'aquest punt de vista, proposa que el teixit es va presentar a la catedral durant el concili que es va celebrar a l'indret l'any 1097 presidit pel llegat papal i arquebisbe de Toledo Bernat de Sédillac. El motiu del sínode va ser resoldre els conflictes interns entre l'església catalana per afermar el poder del jove Ramon Berenguer III, protegit per la Santa Seu, i a la vegada endegar la restauració de la seu metropolitana de Tarragona un cop fos reconquerida Tortosa.<sup>49</sup> Partint del doble context de la reconquesta i de la primera croada, l'investigador considera que el programa del cicle de la Vera Creu és del tot adient. Alhora, tenint en compte les representacions al·legòriques de Samsó i Hèrcules del cicle del menologi, associa el teixit amb el prototip del *rex fortis*, missatge que podria servir d' *exemplum principis* per al jove comte de Barcelona.<sup>50</sup> A partir d'aquestes dades,

---

valor artístic del brodat s'hagués emprat com catifa per seminaristes. També ho justifica per la quantitat de cera que tenia incrustat als anys setanta abans de la quarta intervenció. Ambdós postulats es discutiran en els propers capítols. CASTIÑEIRAS (2012), p. 647; CASTIÑEIRAS (2014), p. 212;

<sup>48</sup> CASTIÑEIRAS (2011), p. 85. CASTIÑEIRAS (2015a), p. 151.

<sup>49</sup> Ibid. p. 85-87. L'investigador recolza la teoria a partir de diferents postulats:

- les implicacions de la seu gironina en la reforma a partir dels diferents concilis que s'hi van realitzar per proclamar la pau de Déu i evitar la simonia i el nicolaïsme en els monestirs catalans (1068, 1077-78). Ibid, p. 89.
- Les pretensions papals que les terres reconquerides fossin "patrimoni de Sant Pere". CASTIÑEIRAS (2014), P. 211.
- Els problemes de la successió del comtat de Barcelona derivats de l'assassinat de Ramon Berenguer II (5 desembre 1082) pel seu germà Berenguer Ramon, depositat l'any 1096 i mort el 1097 en la primera croada a Terra Santa. D'aquest fet en resultà escollit successor el seu nebot Ramon Berenguer III, de només 14 anys. Castiñeiras és de l'opinió que molt probablement el concili de Girona de 1097, "es va transformar en un acte de proclamació del nou príncep sota la tutela de l'església de Roma" [trad. nostra]. CASTIÑEIRAS (2015a), p. 159.

<sup>50</sup> "En este sentido, habría que interpretar el todopoderoso Cosmocrátor central que preside el programa enciclopédico del tapiz, acompañado del epígrafe REX FORTIS. Se trata de una traducción en imagen de los ideales de la Reforma gregoriana, que pretendía regir y tutelar los destinos del mundo, garantizando a través de la sumisión del piadoso y valeroso gobernante, Constantino, alter ego, Ramón Berenguer III, los destinos de la sociedad cristiana". CASTIÑEIRAS (2014), p. 211.

l'autor aposta, de manera arriscada, per considerar que la primer funció del Brodat va ser la d'una catifa de paviment luxosa per presidir el concili.<sup>51</sup>

Castiñeiras proposa, basant-se en aquesta contextualització àulica, que les autores materials del Brodat van ser les monges del monestir benedictí gironí de Sant Daniel, especialistes en el treball del brodat encara en l'actualitat. L'autor postula, partint de la idea que el brodat era una tasca de domini femení durant l'alta edat mitjana i que el cenobi de Sant Daniel havia gaudit del patrocini comtal des de la fundació el 1018 per la comtessa de Barcelona-Girona Ermessenda, i que la comitent del Brodat va ser la normanda Mafalda de Pulla (1060-1112), esposa del finit Ramon Berenguer II i mare de Ramon Berenguer III. L'autor justifica el lligam de Mafalda amb el monestir a partir de la donació que va fer la comtessa al cenobi de mil mancosos i pel fet que hi visqués els darrers anys de la seva vida, on morí l'any 1112, després d'haver-se casat rere la seva mort del seu primer marit amb Aimeric de Narbona el 1085 i haver retornat a Girona després del decés d'aquest l'any 1105.<sup>52</sup>

La segona opció que mereix consideració és la que ha presentat recentment Rebecca Swanson, que ha fet una lectura on es relaciona el missatge redemptor del Brodat amb l'espai catedralici, en concret el pis superior del cos occidental, la *Galilea*, i llur funcionalitat en relació al desenvolupament del cicle litúrgic en la catedral de Girona.<sup>53</sup> La investigadora ha aportat interessants novetats sobre la possible situació del brodat a la capella de la Santa Creu del Sepulcre –nom que rebia el pis superior de la Galilea–, tenint en compte la iconografia, els testimonis documentals, els textos litúrgics i els resultats de les intervencions arqueològiques dels anys 1998-1999.<sup>54</sup>

---

<sup>51</sup> L'investigador percep el brodat com una traducció en imatges de la *Donació de Constantí*, instrument emprat per l'església gregoriana per reclamar la submissió temporal en ple ambient de guerra d'investidures. CASTIÑEIRAS (2014), p. 212; CASTIÑEIRAS (2015) p. 374; CASTIÑEIRAS (2015a), p. 163-168.

<sup>52</sup> CASTIÑEIRAS (2011), p. 89-93; CASTIÑEIRAS (2015 a), p. 159-160.

<sup>53</sup> SWANSON (2012); SWANSON (2012a), p. 95-100.

<sup>54</sup> Fins els anys noranta eren molt poques les dades que es coneixien sobre l'arquitectura de la seu romànica i tots els estudis partien de deduccions establertes a partir de referències documentals. Van ser sobretot Jaume Marquès i Francesca Español els que van prestar atenció al sector occidental. Marquès, a partir de les visites pastorals, les resolucions capitulars i els reculls documentals del segle XVIII de l'arxiver Sulpici Pontich. MARQUÈS CASANOVAS (1955); MARQUÈS CASANOVAS (1980a). Español a partir de fonts litúrgiques i la relació amb els westwerk carolingis i otònics i catalans. ESPAÑOL (1996);

Swanson parteix de les evidències aportades per la lectura iconogràfica per trobar els vincles “que permetin lligar la interpretació amb la funció i les estructures arquitectòniques” del massís occidental de la Catedral, element més particular i de més idiosincràsia de l’antic edifici romànic.<sup>55</sup>

Les excavacions van evidenciar que es tractava d’un àmbit de forma rectangular (12 x 9 m) i amb pilastres als angles que servien per sostenir les voltes del sostre. Es dividia en tres trams, amb un pòrtic central i dos estructures simètriques als laterals de 9 per 8 m.<sup>56</sup> Tenia un desnivell de 1,5 m en relació a la nau, a la qual s’hi accedia a partir d’una escala. A la part central s’hi trobava la porta d’accés a l’edifici, de 3,30m de llum, envoltada per dos columnes a banda i banda assentades sobre un podi que servien per recolzar els arcs torals de la galilea que sostenien els trams de la volta. En els murs que restaven entre les pilastres i les columnes de la porta s’hi assentaren arcosolis en els quals s’hi col·locaren sarcòfags de personatges principals de la catedral, el d’Ermessenda a l’espai dret (m. 1057) i el de Ramon Berenguer II (m. 1082) a l’esquerra. A l’espai sud s’ubicava l’antic cloquer, mentre al del nord s’hi trobava el baptisteri, amb una estructura quadrangular que devia sostenir una petita pila baptismal, i una piscina de forma romboïdal.<sup>57</sup> Les referències documentals estableixen que l’espai estava en ús a partir de 1081, data del testament del sagristà Guillem, el qual llega “ad portas cooperiendas uncias V”.<sup>58</sup> Les dades arqueològiques, emperò, ens demostren que

---

ESPAÑOL (2005). Les indagacions en el subsòl de la catedral es van iniciar l’any 1994 amb el projecte *Picasso* (UB-CNRS), a partir de prospeccions geofísiques. Les excavacions arqueològiques es van dur a terme entre els anys 1998-1999 sota el projecte *Progress*, aprovat per la Comissió Europea l’any 1997 i dirigit per la UdG en col·laboració amb el Museu d’Història de Girona. Va dirigir-lo Lluís Palahí i en formaren part Pere Freixas, Josep Maria Nolla, Jordi Sagrera i Marc Sureda. Els resultats es van publicar a: FREIXAS-NOLLA [et alt.] (2000); FREIXAS-NOLLA (2001-2002); CANAL-CANAL [et alt.] (2004), p. 147-159. El posterior Pla Director de la Catedral de Girona (2001-2002) va servir per aportar noves dades fonamentals sobre les estructures de la catedral romànica. Posteriorment Marc Sureda ho ha analitzat i interpretat àmpliament en la seva tesi doctoral i diverses publicacions, relacionant el resultat de les excavacions amb les fonts documentals. SUREDA (2002).

<sup>55</sup> SWANSON (2012), p. 103

<sup>56</sup> SUREDA (2009), p. 223.

<sup>57</sup> FREIXAS-NOLLA [et alt.] (2000), p. 71-74, 82-97-

<sup>58</sup> SUREDA (2002), p. 299. Segons, Sureda, “cobrir portes vol dir acabar l’obra”, possiblement amb alguna mena de revestiment artístic. La segona notícia que coneixem és d’agost de 1109: el bisbe Bernat Umbert, abans de peregrinar a terra santa deixa, “ad tertiam partem totius meis mobilis ad ipsam portam [...]” demostrant que possiblement es trobava en procés de monumentalització amb alguna decoració escultòrica”. Ibid. p. 194.

l'espai estava en funcionament ja des de meitat de segle, probablement plantejat ja des dels inicis de les obres de la catedral, i que s'anaren perllongant durant tot el segle.<sup>59</sup> Que l'espai tenia funcions funeràries està determinat ja el 1057, data d'enterrament d'Ermessenda.<sup>60</sup>

Damunt d'aquests espais s'alçava un pis que estava dedicat al sepulcre de Crist, documentat a partir de l'any 1057.<sup>61</sup> Es tractava d'una superfície mínima de 66 m<sup>2</sup> que estava dividit en tres trams, que amb el temps va arribar a contenir cinc altars, el més important i primer del que tenim esment va ser l'altar de la Santa Creu.<sup>62</sup> La notícia més antiga que disposem de l'altar dedicat a la Creu és de 1106 quan Guillem de Vilafreser hi va fundar un benefici.<sup>63</sup> Es tractava d'un altar de màxima importància doncs contenia un cor propi i un nombre considerable de relíquies, entre elles una de la Creu i una de la Santa Espina.<sup>64</sup>

---

<sup>59</sup> Per a les dates de construcció de la catedral amb totes les seves etapes, vid. NADAL (2002), p. 62.

<sup>60</sup> A més dels arcosolis- que Sureda en comptabilitza sis, dos mes als costat curts, d'accés al cloquer i al baptisteri- el sòl de la Galilea estava també ocupat per enterraments, atès que els treballs arqueològics van trobar-ne dos a tocar la façana de la catedral. SUREDA (2002), p. 205.

<sup>61</sup> Sagramental entre Ramon Berenguer I i la comtessa Ermessenda, amb testimonis d' Ernest, Miró i Amat "Nos testes hoc pivi C vidimus fieri in aecclesia Sancta Maria ante altari sancti Sepucris". Sureda mostra certs dubtes que es tracti d'un espai situat a la Galilea. L'únic que afirma és que a la catedral hi havia un altar dedicat al sepulcre, però no d'una capella. SUREDA (2002), p. 225. Disposem d'altres notícies de final de segle: l'any 1092, Gaufréd Bastons deixa una lliura de plata a "S.M. sedis et Sancto Sepulchro". ESPAÑOL (1996), p. 74. El 1094, Pere Adalbert, clergue de Santa Maria testa, essent receptor de les donacions el propi altar i l'obra de la seu. SUREDA (2002), p. 226: El 1999, Pere Bildguer deixa una part dels béns mobles "ad operam sancti sepulcri" ESPAÑOL (1996), p. 74.

<sup>62</sup> Sureda pensa que d'origen només hi havia un únic altar dedicat al sepulcre que a final de segle XI aquesta denominació va passar a referir-se a una capella en la qual se situaren els nous altars, el primigeni sens dubte dedicat a la Santa Creu. SUREDA (2002), p. 226-7. L'ambient de la primera croada va fer que durant aquest temps proliferessin altars amb aquesta dedicació com per exemple el de la Catedral de Vic, documentat a partir de 1104. ESPAÑOL (1996), p. 74. Marquès considera que les dificultats de peregrinació a Terra Santa que comportaven les lluites, va fer que en les esglésies s'erigissin altars com substitució. MARQUÈS CASANOVAS (1984), p. 6.

<sup>63</sup> MARQUÈS CASANOVAS (1956), p. 290. Els altres altars situats al Sepulcre són esmentats en data més tardana. Aquests eren, Sant Jaume (1214), Sant Llorenç (1254) i Sant Domènec (1234, amb benefici el 1279). L'any 1301, trobem inclòs un nou altar, dedicat a Tots Sants. SUREDA (2004a), p. 672.

<sup>64</sup> Sureda ha donat a conèixer un llistat de l'any 1347, data en què es van reconèixer les relíquies de l'altar major i del presbiteri gòtic i alhora es van nomenar les del Sepulcre. Tret fonamental doncs, segons l'investigador, doncs l'altar s'equipara en importància amb l'altar major. En la caixa s'hi depositaven relíquies de la Mare de Déu, de Sant Joan Baptista, Sant Esteve, d'altres sants, evangelistes i profetes. Entre aquest s'hi troba "ligno

El 1312 es va iniciar l'església gòtica, data en què el capítol va decidir substituir la capçalera romànica per un nova, que va conviure amb la seu romànica mentre anava avançant en trams començant pel presbiteri fins els anys 1701-1708 que s'enderrocà finalment la Galilea mentre s'anava construint la façana barroca.<sup>65</sup> De mica en mica, els canvis litúrgics anaren deixant sense funció el cos occidental que ja s'havia vist afectat des dels anys 1379-1381 quan es decidí construir un nou campanar. El 24 de setembre de 1546 l'altar del sepulcre es va traslladar, incloent les seves relíquies, a la capella del Salvador, situada al fons del presbiteri gòtic. De llavors ençà el sepulcre va deixar de tenir tota mena de funció cultual i va passar a ser un traster i indret de residència de campaners i guàrdies de la seu.<sup>66</sup>

La Galilea va tenir un paper fonamental en el desenvolupament litúrgic dins del programa ritual del conjunt de la catedral. Rebecca Swanson relaciona aquest desplegament amb el programa iconogràfic del brodat, entès com part solemne en l'escenografia litúrgica. D'altres investigadors anteriors ja havien trobat vincles del teixit amb la capella de la Santa Creu, però no havien trobat les justificacions suficients per corroborar-ho.<sup>67</sup>

Els vincles entre les funcions i estacions litúrgiques desenvolupades al cos occidental han estat àmpliament desenvolupades per Marc Sureda, que ha sabut conjugar les dades aportades per l'arqueologia amb resolucions capitulars, visites pastorals i costumaris i rituals litúrgics de la catedral, tots de cronologia posterior al romànic però que remetien a etapes arcanes. La base de la seva recerca se centra en la *Consueta Antiquissima huius sanctae ecclesiae* (ACG ms. 9), document de caire pràctic que tenia com finalitat el desenvolupament de les cerimònies litúrgiques de la catedral.<sup>68</sup>

---

Crucis domine eiusdem proportionis crucis". ACG, n. 1936. SUREDA (2002), p. 228. SUREDA (2010), p. 271-275; ESPAÑOL (1996), p. 73.

<sup>65</sup> MIRALPEIX (2007-8), p. 189-227.

<sup>66</sup> SUREDA (2002), p. 232. En la visita pastoral de 1598 ja no hi ha cap referència a la capella del Sepulcre. MARQUÈS CASANOVAS (1955), p. 291.

<sup>67</sup> MARQUÈS CASANOVAS (1980), p. 221; BATLLE (1980), p. 214-215; BAERT (1999), p. 125; ARAD (2004), p. 79-81. Palol, considera totes les possibles conjeitures, i n'assenyala la possibilitat seguint a Jaume Marquès PALOL (1986), p. 156. L'investigador indica que és un dels punts del brodat que encara està per indagar, sense pronunciar-se, però dubta que formés part d'un baldaquí o que servís per cobrir un sepulcre.

<sup>68</sup> Altres fonts que utilitza són, entre d'altres, el *Rituale secundum consuetudinem ecclesiae gerundensis* (Biblioteca UB, ms. 299) de 1360, on es descriuen els ritus d'administració de diversos sagraments i les visites pastorals, que començaren a enregistrar-se quan la



A partir de la Consueta Sureda enumera els diferents ritus que es duïen a terme en el massís, arribant a la conclusió que, com pòrtic d'entrada aplegava connotacions de caire físic i simbòlic que tenien en comú denominador el seu caràcter de transició, com indret de congregació d'aquells que es volien apropar al culte que tenia lloc dins el temple i on s'iniciaven un seguit de ritus introductoris. Les funcions de galilea eren de caràcter funerari, baptismal i penitencial, a part de ser un indret on s'aturaven part de les diferents *stationes* litúrgiques que es duïen a terme en les grans celebracions de l'any, com eren la Candelera o el Diumenge de rams.<sup>69</sup>

Aquest espai tenia connexions directes amb la capella del Sepulcre del pis superior, era doncs un indret de pas vers la salvació i la Jerusalem celestial, essent el sepulcre el terme definitiu proposat a la Galilea.<sup>70</sup> Swanson considera que aquest programa del massís occidental s'escau amb la lectura del brodat, a partir de les connotacions salvífiques que es deriven de l'anàlisi iconogràfic:

“Aglutina el món terrenal i el món celestial, i el massís occidental comparteix aquesta lectura: de lloc de trànsit entre la vida terrenal i el lloc celestial per mitjà de l'Església, que és la portadora de la imatge de Déu a la terra, el mitjà per arribar

---

catedral romànica ja començava a ser suplantada per la gòtica (1360) però que remet a objectes i disposicions espacials pretèrites. És de destacar el repertori alfabètic de l'arxiver de la catedral des de 1717 fins 1738 Sulpici Pontich (1670-1738), recull colossal de dades extretes dels documents del capítol, a fi d'orientar també les funcions catedralícies (1736).

<sup>69</sup> Per a la funció funerària, vid. SUREDA (2001), p. 294; SUREDA (2002), p. 213-216. En trobar-se les piles baptismals s'ha d'entendre el pòrtic com un espai de transició on s'aplegaven tots els que havien de ser batejats. SUREDA (2002), P. 222-223. Com indret de funcions penitencials hi havia dos celebracions destacables: la reconciliació de penitents el dijous sant i la distribució de la cendra el dimecres abans del primer diumenge de quaresma. El dijous sant, després de la nona, eren rebuts els penitents a la pòrtic i després es conduïen al cor per fer la confessió auricular dels pecats. SUREDA (2014), p. 50. La distribució de la cendra es feia la *feria IV in cineris*, dia que, seguint la litúrgia gironina, era a la Galilea on es distribuïa la cendra als fidels i des d'allí s'iniciava una processó cap el cor. SUREDA (2014), p. 49.

<sup>70</sup> “La Galilea ens apareix fonamentalment com un espai de rebuda i transició, funció que pot derivar en matisos baptismals, processionals, penitencials o especialment funeraris. La mort no deixa de ser un trànsit, igualment cap a la Jerusalem celestial i definitiva. Aquest espai s'ha de posar en relació de gran interès amb la capella del Sepulcre”. SUREDA (2002), p. 225.

a la Salvació, tant a través del bateig com de la funció funerària del vestíbul, com del sentit de les celebracions que s'hi duen a terme".<sup>71</sup>

El desenvolupament litúrgic del cicle pasqual i les cerimònies que es duen a terme en la capella del sepulcre són fonamentals per justificar la presència del Brodat a la catedral. Francesca Español va demostrar que la dedicació dels altars al pis superior dels westwerk carolingis, com el de Centula o Corvey, tenia vincles amb el culte del Salvador, i que era en el desenvolupament de la litúrgia pasqual on dominava aquest rol, moment on es commemorava el triomf de Crist als altars situats en aquest cos.<sup>72</sup>

Partint de la idea que el tapís tenia un caràcter multifuncional, Swanson va cercar les possibles traces del brodat en les diverses pràctiques litúrgiques que se celebraven i que tenien com escenari aquest espai:

"A partir de l'anàlisi iconogràfica de l'espai occidental, i afegint les evidències documentals principalment de la consuetud i les visites pastorals, creiem assenyalar que les complexitats del missatge teològic es vinculen a dos celebracions que la vinculen a la litúrgia estacional romana, concretament al laetare o diumenge IV de quaresma i l'Adoratio Crucis del divendres sant".<sup>73</sup>

Prenent com a punt de partida la visita pastoral de 1483, l'autora destaca la importància del brodat en la festa de l'adoració de la creu. En ella es llegeix: "primo invenient ibi unum panum vocatum Contasti quo ornatur sepulcrum domini in Parasceve". Ens trobem amb una data tardana, on havia hagut canvis espacials a la catedral donat a l'avenç de l'obra gòtica. En aquell moment el sepulcre s'havia desplaçat del seu lloc d'origen i es trobava ubicat a la capella de Sant Martí.<sup>74</sup> Les cerimònies que se celebraven en aquesta commemoració eren ampul·loses i plenes de dramatismes propis d'una litúrgia romana híbrida amb influxos de la litúrgia

---

<sup>71</sup> SWANSON (2012), p. 109.

<sup>72</sup> ESPAÑOL (1996), p. 73.

<sup>73</sup> SWANSON (2012), p. 111.

<sup>74</sup> SUREDA (2002), p. 112. Segons Swanson, per les mesures de la capella (7 x 6) el brodat hi aniria penjat. SWANSON (2011), p. 115.

gal·licana i hispànica.<sup>75</sup> Segons la Consueta, la creu es col·locava al centre de la capella, on es situava un sepulcre mòbil de Crist. Un cop ubicada a l'altar es descobria i disposava sobre les escales guarnides amb teixits de seda. A partir d'aquí s'iniciava l'ofici d'adoració amb càntics i antífones de lloança a la Creu. Swanson conclou, "pensem que el brodat formava part d'aquesta celebració litúrgica i que presidia la capella del Sepulcre on es dipositava la Creu. La iconografia del cicle de la creu seria idònia per a aquesta celebració, tot fent referència a la *inventio crucis* i a la relíquia de la Creu".<sup>76</sup>

L'altre gran estació en què tenia un espai principal el sepulcre era el Diumenge Laetare, quart diumenge de quaresma, festivitat de to alegre que coincidia amb la meitat del període i que significava una suspensió dels dejunis, que desembocava en actes rics, amb música i ornats a les esglésies.<sup>77</sup> El desplegament litúrgic d'aquesta festivitat té un origen romà, i en aquell dia es feia un pas a la basílica de la Santa Creu, amb clares connotacions amb la Jerusalem celestial.<sup>78</sup> A Girona es celebraven tres processons, la primera de les quals tenia el seu centre al sepulcre, on es deia la missa del matí. Sureda, després d'interpretar la consuetud, especifica que es tracta d'una litúrgia excepcional, "on es combinen l'evocació de la Jerusalem celestial i l'anticipació de la pasqua (que és la que caracteritza la festa) i on la capella assumeix clarament la tasca de representar la ciutat mística".<sup>79</sup> Swanson considera que l'ambient de festa, les característiques litúrgiques i les connotacions de redempció s'avenen als cicles del brodat.<sup>80</sup>

---

<sup>75</sup> D'origen jerosolimità, es va introduir a Roma durant el segle VII, i de llavors ençà va celebrar-se de manera diferent en la litúrgia papal i presbiteral on va rebre influències de la litúrgia franca.

<sup>76</sup> SWANSON (2012), p. 115-116.

<sup>77</sup> ALDAZABAL (2002), p. 206.

<sup>78</sup> SUREDA (2002), p. 225.

<sup>79</sup> Ibid. , p. 243. "De les tres processons, la primer , que té lloc després del laudes "assenyala tot cantant el bell sepulcre del Senyor": és ben clar que, en efecte, identifica clarament la capella del sepulcre amb la Jerusalem alliberada, tant amb l'ús de la designació directa (antífona *Ecce Manter Nostra Jerusalem*) com amb clares referències arquitectòniques i constructives (oració *omnipotens sempiternus Deus, edificator et custos Jerusalem* )". SUREDA, 2002, p.343.

<sup>80</sup> SWANSON (2012), p. 120. "Així mateix, "laetare" està estretament vinculat amb la tradició que commemora les relíquies de la Creu, les quals es representen al brodat a través de l'acte de la *inventio crucis*. L'element protagonista del programa és la gran creu de doble grandària, la relíquia trobada a la Jerusalem terrenal que atorga sentit a la processó". Ibid.

Cal afegir la importància que va tenir la Capella del Sepulcre en el desenvolupament dels drames pasquals, accions paralitúrgiques que tenien origen en antigues representacions d'origen gal·licà que, amb funcions didascàliques, introduïen els temes de la passió i resurrecció de Crist entre els fidels. Les reminiscències les trobem, de manera molt evolucionada, a la Consueta de 1360 i al troper conservat a la Biblioteca de Catalunya (segle XIII-XIV). A aquest grup d'accions pertany el trop *Quem queritis in sepulchro*, peça que s'intercalava a l'introït de la missa del diumenge de pasqua, i que tenia els seus orígens al segle X. Posteriorment es desvinculà de la missa i passà a formar part de les matines podent així articular-se com un drama independent, amb el nom de *Visitatio sepulchri*, del qual tenim a Catalunya indicis de la celebració a partir del segle XI a Ripoll. Era a la capella del sepulcre on, il·luminada amb espelmes, les Maries anaven a buscar el cos de Crist per ungir-lo, mentre entonaven l'antífona *Alleluia surrexit dominus* i descendien de l'indret mentre els cantors iniciaven la seqüència fins el vers *Dic nobis Maria*.<sup>81</sup>

És doncs en aquest sentit del sepulcre com “metàfora de la Jerusalem celestial”, com indica Sureda,<sup>82</sup> que Swanson troba la situació idònia del brodat en la catedral de Girona, relacionant tot el desenvolupament litúrgic amb el programa iconogràfic del teixit.

Rebecca Swanson afegeix una hipòtesi suggeridora que fa referència a la possible comitència del brodat. Es basa en el testament del sagristà Bernat Guillem (17 setembre 1081), el qual deixa llana i lli i d'altres objectes que es troben a l'arca del sepulcre a les dones Adalis, Sança i a la seva tia Arsen.<sup>83</sup>

---

Com espai litúrgic, el sepulcre era extraordinàriament ric, on se celebraven múltiples commemoracions. Era a la capella de la Santa Creu, seguint la consueta, se celebraven les misses matutines de commemoració de la creu, festa de la invenció de la Creu (3 de maig) i de l'exaltació (13 de desembre). També hi tenia lloc la missa del matí del dia de l'Ascensió, moment de l'any que el sepulcre estava guarnit de teixits i il·luminat amb ciris. SUREDA (2014), p. 55.

<sup>81</sup> DONOVAN (1995), p. 201-235; ROMAGUERA (1996), p. 189-199.; LORÉS (1981), p. 133-134.; SUREDA (2008), p. 115.

<sup>82</sup> SUREDA (2002), p. 258

<sup>83</sup> “Ad mulier Sanla et ad mulier Adals et Arsen tia mea ipsam lanam et linum et hoc Totum quod est in archa Sancti Sepulcri”. *Llibre gran del Sagristà Major*, ff. 67r-68v. MARTÍ (1997), p. 392-393, n. 377. Les condicions sacramentals daten de 2 d'octubre de 1081, ibid. p. 397, n. 379. SWANSON (2012), p. 124.

La datació s'acorda amb les dades proposades per a la construcció del cos occidental de la catedral i cal precisar que Marc Sureda s'hi refereix com una de les primeres evidències de la construcció de la Galilea.<sup>84</sup>

Per la quantitat de béns que llega, podem suposar que Bernat Guillem era una persona de possibles. A la vegada, si parem esment en les funcions que tenien els sagristans a la seu, figures d'alt rang en la jerarquia, no ens ha d'estranyar que lleguessin teixits destinats al culte.<sup>85</sup> L'any 1053, els sagristans Bonfill i Bonuç es reparteixen les funcions al temple, entre les quals hi trobem: “adornat predictam ecclesiam in festivitatis constitutis de cortinis et paleis, sicut est consuetudo, et hec eadem ornamenta recondat et restituat in archis loco”.<sup>86</sup>

Si relacionem les dates aproximatives de la construcció de la Galilea amb la del llegat de Bernat Guillem es constata que s'acorden a la realitat del brodat, que ve confirmada per Palol i l'execució del Beat de Torí, iniciat el 1075 i conclòs el 1100, únic exemplar que conté la representació dels vents amb caràcters molt propers als del brodat de la Creació.<sup>87</sup>

Swanson és conscient de què es tracta només d'una hipòtesi, però si es tenen en compte els materials i la datació, és suggeridor que un possible comitent fos, “el promotor inicial d'una obra que, encara no acabada (o no iniciada) va llegar a la seva tia Arsen i les senyores Sanla i Adals per tal que conclouguessin la donació a la capella del Sant Sepulcre”.<sup>88</sup>

Apreciem doncs que en aquest moment ens trobem amb dues hipòtesis diferents pel que fa a la comitència, la funció i la ubicació del Brodat. Mentre Castiñeiras considera com a comitent a Mafalda de Pulla i com a autores materials a les monges de Sant Daniel, Swanson creu que el promotor va ser un sagristà. Pel que

---

<sup>84</sup> SUREDA (2002), p. 192. Entre les donacions a Santa Maria hi trobem: “ad clocarium cooperite solidos C [...] Ad portas cooperiendas uncias V. auri infra yspaniensem aurum et nostrum optimum”. Aquestes dades, com s'ha comentat, palesen que el cos ja estava edificat, i que faltaven alguns detalls possiblement de monumentalització i decoració.

<sup>85</sup> Els sagristans ocupaven un rang elevat en la jerarquia, encapçalada pel bisbe i prosseguida per quatre diaques, dos sagristans, el cabiscol, el claver i el tresorer, a part de dotzenes de clergues beneficiats. CANAL-CANAL [et alt.] (2010), p. 30.

<sup>86</sup> MARTÍ (1997), p. 278, n. 269. Tanmateix l'acció de llegar objectes tèxtils a les esglésies és comú en els testaments medievals. En els llegats de sagristans del segle XII, trobem varies donacions de cortines i pal·lis tant a les esglésies com a laics beneficiaris. CAMPRUBÍ (2012), p. 144, n. 32; p. 398, n. 183.

<sup>87</sup> vid. p. 26.

<sup>88</sup> SWANSON (2016) [en premsa].

fa a la funció, tot i que tots dos consideren que en tenia vàries, Castiñeiras creu que s'emprava com catifa presbiteral en les cerimònies del divendres sant, i que el primer destí va ser la celebració del concili de 1093 en l'ambient de la reforma gregoriana. Swanson el relaciona a l'espai del sepulcre de la Galilea i el vincula a la litúrgia del Diumenge IV Laetare i de la festa de l'Adoració de la Creu.

Considerem que alguns d'aquests plantejaments necessiten ser puntualitzats. Un d'ells és que les autores del brodat fossin les monges de Sant Daniel, que Castiñeiras proposa basant-se en el supòsit que l'art de brodar era una tasca de preeminència femenina durant els segles IX al XII. Alguns investigadors han qüestionat aquesta proposta, atenent la possible distribució de treballs i mostrant alguns exemples d'artesanat masculí dedicat a aquest art. Així ho fa Rebecca Swanson que al·lega, seguint els exemples presentats per Dodwell i considerant el pes i la longitud del Brodat. Xavier Barral recentment ha mostrat certes reticències, presentant alguns exemples de brodadors, com el de l'arquebisbe de Canterbury Sant Dunstan (957-988), que entre les seves qualitats es destacava l'art de teixir.<sup>89</sup>

La idea del treball del brodat com monopoli exclusiu femení durant els segles VI al XII, en oposició al domini masculí vinculat al desenvolupament de l'organització gremial a partir del XIII, va néixer a la segona meitat del segle XIX i va tenir continuïtat fins les darreries del segle XX, moment en què amb l'auge dels estudis de gènere i les inclusions de les teories impulsades pels corrents de pensament feminista es va obrir un debat que encara continua en boga.<sup>90</sup> Com a tònica general,

---

<sup>89</sup> SWASON (2012), p. 15. BARRAL (2016) [en premsa]. Dodwell presenta alguns documents en què els artífexs del brodat podien ser homes o bé un treball mixt, com per exemple la inscripció d'un tapís d'Augsburg, on es llegia "Udalscalc [el abad] y Gerard proporcionaron la tela y el hermano Beretha la labor del bordado". DODWELL (1995), p. 43. No considerem que el fet que el brodat de la Creació sigui una peça de pes i longitud considerable fos un obstacle per a què pogués ser un treball d'autoria femenina. Suposem que probablement es podien emprar alguna mena de bastidors de brodar que facilitessin la tasca i servís per amortir el pes, semblants a les que trobem en algunes il·lustracions de manuscrits de la baixa edat mitjana.

<sup>90</sup> Un dels treballs pioners de tendència feminista va ser *The Subversive Stich* de Rozsika Parker (1989). L'autora, centrant-se en l'*opus anglicanum*, parteix de la premissa que el brodat com tasca femenina ha estat associat a un conjunt d'estereotips de gènere, com ara la castedat, la passivitat o el treball de la llar, de manera que per arribar a conèixer la història del brodat s'ha d'entendre el paper de la dona emmarcat en el complex de relacions econòmiques, socials i polítiques. Parker postula que durant els primers segles de l'edat mitjana l'art de brodar va ser una de les poques formes de treball acceptats per a les monges de clausura, la majoria de procedència noble. No obstant això, aquest ofici va

hem de dir que han prevalgut un seguit d'idees preconcebudes sobre el rol de la dona en la societat que ha provocat lectures esbiaixades de les fonts medievals. Malauradament, no se sap a penes res sobre la producció i distribució de teixits eclesiàstics medievals, els indicis són dispersos i no van més enllà de la hipòtesi. Per entendre l'ofici de brodar durant els anys que plausiblement es va fer el brodat de la Creació només ens podem guiar per les dades que ens aporten els mateixos teixits d'una banda i per les fonts escrites de l'altra, vides de sants i cròniques que tenen en comú pertànyer al discurs oficial impulsat per l'Església o bé per la monarquia i que van tenir com finalitat enaltir el caràcter benefactor de l'aristocràcia com patrocinadora de teixits nobles i de materials costosos. Els escriptors eclesiàstics dels segles VII al XII van tendir a qualificar el brodat com una forma d'expressió positiva i autoritzada per a les dones de la noblesa i del monacat, associat a la virtut, la integritat i la pietat. Mentre per a les dones laiques es considerava un passatemps òptim, per a les religioses entrava en els paràmetres de *l'ora et labora*, com a tasca que impedia la distracció i les apropava als rituals de l'església mentre confeccionaven paraments i indumentària religiosa entesos, en termes de Tibbets Schulenburg, com "guarniments de salvació".<sup>91</sup>

---

estar contemplat amb certes reserves per l'Església, que es va manifestar a través d'edictes que intentaven restringir la tasca entre les religioses, a partir d'opinions que consideraven el luxe dels teixits associat a la vanitat –en oposició a la modèstia- i la castedat –oposat a la virtut- com atributs propis de les dones. L'autora analitza els temes del brodat anglès, on hi ha un cert predomini de guarniments eclesiàstics que mostren aspectes com la fertilitat, l'embaràs i el part de la Verge estrets d'evangelis apòcrifs que l'Església anglesa va intentar evitar com temàtica en art. Aquest fet, fins a cert punt, entra en contradicció amb el lloc de la dona en la societat medieval i la misogínia dominant de l'Església. No obstant això, Parker no nega l'existència de tallers privats ni tampoc de brodadors, ans el contrari, dóna exemples de monjos que van ser reconeguts pels seus fantàstics treballs. PARKER (2010), p. 42-44. L'autora dóna exemples de la baixa edat mitjana, època de ple desenvolupament de l'opus anglicanum. Així per exemple, cita a Thomas Selmiston (m. 1419), que va ser reconegut, "for he was in the art of embroidery a most cunning artificer having none like him". Ibid. p. 44. La tesi de PARKER ha estat contradita per Gajewski i Seeberg. Després d'analitzar les fonts escrites han arribat a la conclusió que en cap d'elles han observat que hi hagués cap "motiu de resistència ni que fos un instrument de supressió. A l'alta edat mitjana, les dones de la noblesa van treballar per a les estructures socials, no en contra d'elles". GAJEWSKI-SEEBERG (2016), p. 150

<sup>91</sup> TIBBETS SCHULENBURG (2009), p. 108. La investigadora considera que al tenir vetat l'accés a l'altar, en elaborar teixits per a les esglésies, fonamentals per al culte, gaudien d'un reconeixement privat i de manera indirecta tenien un rol participatiu en els rituals.

Entre els escriptors van sorgir una sèrie de tòpics associats a les reines i princeses, sovint comparades a Palas Atenea o com “noves Minerves”, instruïdes en l’art de brodar.<sup>92</sup>

Les dones religioses van comparar-se amb figures femenines bíbliques que brodaven, com el cas de la Verge que, seguint el protoevangeli de Jaume (s. II) quan els sacerdots van decidir fer un vel per al Temple de Jerusalem van cridar a un grup de verges i els van distribuir la tasca. Maria brodava amb escarlata i porpra quan va rebre l’Anunciació angèlica. ( vers. X-XII). La germana d’Aaró (Gen. Ex, 15, 20) va ser també una figura recurrent en les comparacions, com la verge Edith de Wilton (m. 984), filla del rei Eduard i de Wulfryth, la seva esposa repudiada, la qual segons el seu biògraf Goscelin de Saint-Bertin era capaç de brodar en porpra estret de vermell púnic, múrex i també en escarlata.<sup>93</sup>

En els relats hagiogràfics, podem apreciar que l’art de brodar era un tòpic que servia per atorgar reputació a les dones santes, que va tendir a estendre’s en la mesura que les institucions que custodiaven relíquies els convenia atorgar santedat als teixits.<sup>94</sup> Així es va considerar durant molt de temps que els brodats de l’església de Santa Caterina de Maaseik eren obra les germanes Harlindis i Relindis (segle VII), fundadores de l’abadia belga d’Aldeneik, les quals, segons l’hagiografia, dominaven la decoració amb seda. Les investigacions posteriors han demostrat que són de procedència anglesa i dels segles VIII –IX.<sup>95</sup>

Sovint s’ha tendit a donar autoria a molts teixits per les inscripcions que porten brodades, en les quals s’hi troba el nom de dones, sense tenir en compte que el verb *facere* pot referir no només a l’artífex sinó també al comitent.<sup>96</sup> Són coneguts exemples com el de l’estola de Sant Narcís que Mundó va considerar obra de l’abadessa Maria de Sant Pere de les Puel·les a partir de la inscripció MARIA ME

---

<sup>92</sup> Joan Escot Eriúgena es referia així a Ermentrudis, esposa de Carles el Calb: “Ingens ingenium perfecta Palladis arte Auro subtili serica fila parans”. MGH *Poeta lat.* III, p. 533. L’associació la trobem repetida a d’altres dones, com Ermengarda, esposa de Lotari I. Edith (m. 1075), esposa d’Eduard el Confessor, va ser reconeguda com una “altra Minerva” en fer vestits per al seu marit. cit. GAJEWSKI-SEEBERG (2016), p. 34.

<sup>93</sup> TIBBETS SCHULENBURG (2009), p. 94.

<sup>94</sup> DODWELL (1995), p. 62, amb molts exemples.

<sup>95</sup> BUNDY-TWEDDLE (1985), p. 353-389.

<sup>96</sup> CAMPS-LORÉS (2005), p. 211.



FECIT localitzada al fragment central.<sup>97</sup> Com alguns investigadors han afirmat, cal ser cautelós amb aquesta mena d'atribucions.<sup>98</sup> El fet que aparegui el nom d'una dona en una inscripció pot significar que l'hagués fet ella amb les seves mans, que supervisés la tasca o bé que l'encarregués. A la vegada, si ens centrem en les inscripcions, apreciem que el patronatge tant podia ser femení, masculí o mixt, i era un símbol d'ostentació i devoció per als dos sexes sense diferències de gènere.<sup>99</sup>

Les fonts no van mostrar cap interès pel treball físic ni l'organització del treball de brodat, aspectes que escapaven de la intencionalitat dels escrits. El que resulta obvi és que una peça de les dimensions del brodat de Girona no el podia executar una persona en solitari, i que necessitava una certa infraestructura per al seu desenvolupament.<sup>100</sup> Algunes vides de sants ens donen algunes pistes, per exemple la de Burchard de Worms (m. 1025), on s'especifica que la seva germana tenia al seu costat unes dones molt destres en les labors femenines que es dedicaven a fer teixits luxosos.<sup>101</sup>

Tanmateix, podem suposar que no només eren les monges i les aristòcrates les que brodaven, i que aquest art degué ser considerat una tasca especialitzada i retributiva. El *Domesday Book* conté referències a expertes brodadores, com Aelgfyd, que tenia terres en usdefruit a Oakley, "on el magistrat Godric li va

---

<sup>97</sup> Mundó empra la inscripció central per situar cronològicament el fragment al segle X a partir dels trets paleogràfics i la transmissió textual, relacionant-la amb textos italians i d'Europa central MUNDÓ (1994), p. 143-144.. Guardia i Mancho, a partir de l'anàlisi iconogràfica, consideren un origen forà, possiblement romà i proper al segle XI. GUARDIA-MANCHO (1996-1997), p. 1462-1464. Per al teixit, vid. MARTÍN ROS (1991), p. 149

<sup>98</sup> "Dado que en la época que nos ocupa, el mérito de una obra de arte solía recaer en la persona que lo encargaba y no en la que lo ejecutaba, es aconsejable mostrar cierta precaución, incluso escepticismo ante la continuada asociación de la destreza en el arte del bordado y la sangre azul". DODWELL (1995), p. 63.

<sup>99</sup> DODWELL (1995), p. 43. El mateix podem suposar de l'estendard de Sant Ot i la inscripció ELISAVA ME FECIT que tant podria ser la brodadora com una dama que el va encarregar per donar-lo a la catedral d'Urgell. GUARDIA-MANCHO (1996-1997), p. 1472-3.

<sup>100</sup> Un treball d'aquestes dimensions necessita un treball col·laboratiu. Tibbets ha fet càlculs i per un fragment de 63 x 10 m en *opus anglicanum*, normalment fets en seda i fils d'or es necessitaven com a mínim 10 setmanes de treball. TIBBETS SCHULENBURG (2009), p. 87. Per a un frontal destinat a l'altar major de l'abadia de Westminster, l'any 1271 es va "pagar a quatre dones que treballaven durant tres anys i nou mesos per fer aquest frontal, 36 lliures". STANILAND (1991), p. 9.

<sup>101</sup> Ibid. p. 63.

permetre mantenir-les i continuar-hi, a condició que ensenyés a brodar a la seva filla”.<sup>102</sup>

Però el brodat no degué ser una tasca exclusiva de dones. L'hagiografia també dóna a conèixer homes, un dels més coneguts va ser Sant Dunstan, arquebisbe de Canterbury de 957 a 958, artista polifacètic reconegut per les seves qualitats artístiques.<sup>103</sup> D'igual manera que a les vides de santes, creiem que en aquest cas també hem de mostrar certa cautela. La mateixa vida de Dunstan dóna a conèixer Aethewynn, una matrona noble que vivia prop de l'església de Glastonbury que dominava el brodar en fils d'or i que va reproduir alguns dels dibuixos que el mateix sant li va portar.<sup>104</sup>

El Brodat de Girona no està fet amb seda ni or, la qual cosa no significa que la llana emprada i el teixit de base no fossin considerats materials de vàlua, si tenim present que durant l'edat mitjana els teixits eren molt més preuats del que ho són actualment, i no ens ha d'estranyar que un sagristà, com és el cas de Bernat Guillem els deixés en herència.<sup>105</sup> La llana i el lli no eren materials extraordinaris i no servien per enaltir la santedat, per la qual cosa conservem molt pocs records del seu ús.

No obstant això tenim evidències de la presència d'alguns tallers professionals dedicats al brodat on degueren fer teixits de diferents qualitats, tot pensant en cert comerç especialitzat, com així ens ho palesa la història de l'abadia de Saint-Florent de Saumur, on l'any 985 hi havia una manufactura on els religiosos teixien tapissos de llana amb decoracions de flors i animals fantàstics:

---

<sup>102</sup> STANILAND (1991), p. 8.

<sup>103</sup> Segons la crònica de l'abadia de Glastonbury (Lib. III, cap. 50) “Sunt namque in Glastonia, ut nobis traditum est, de opere eius (Dunstan) manuali cruces, turribula, fiale, casule et alia quoque vestimenta que adhuc ab eius honorem condigno reservantur honore”. cit. GAJEWESKI-SEEGER (2016), p. 35-36. D'igual manera que amb les dones, crec que en aquest cas també hem de dubtar.

<sup>104</sup> TIBBETS SCHULENBURG (2009), p.94. Per a les tradicions de les diferents vides del sant i la llegenda de Dunstan artista, vid. LUCHERINI (2008), en esp. p. 217-218.

<sup>105</sup> “El que ha sobreviscut als museus i als tresors catedralicis ha dut a l'error de pensar que el brodat era una peça de luxe restringida als rics, però aquestes peces només són obres mestres acuradament preservades per reverència, acumulació i en alguns casos per casualitat. Degué ser més comú un ús més senzill del brodat amb funcions decoratives, en formes molt més senzilles que no precisa de tant domini tècnic, com pràctica molt més extensa del que avui ens podem imaginar [trad. nostra]”. STANILAND (1991), p. 7.

“Suo tempore patris huius Roberti Claustralis fabrica mira lapidum sculptura cum versuum indiciis ac pictorarum splendoribus est pollita. Ipse enim prafatus pater multitudinem copiosam ornatum inauditorum diligens exquisitor adquisivit, videlicet magnorum ex *lana dossalium*, *fasterdium*, *tapetum*, *bancalium*, ceterorumque ornatuum variis imaginibus insculptorum [...]” [el ressaltat és nostre]<sup>106</sup>

Saint- Florent de Saumur era una abadia masculina. Amb tots aquestes exemples podem concloure que no hi ha cap motiu per suposar que el brodat de la Creació fos originari d'un convent femení, a l'hora que tampoc podem donar per suposat que s'hagués fet en un de masculí, ni tampoc que fos un monestir ni un taller laic. Que Sant Daniel sigui l'indret d'origen del brodat és una hipòtesi que desafortunadament no es pot provar d'igual manera que tampoc podem considerar l'estola de Sant Narcís fos originària d'aquest monestir, atès que està feta de diferents fragments de diferents orígens i que, com a màxim, podria ser que s'haguessin unit en aquest cenobi, tot i que no podem descartar que, a l'igual que el brodat de Girona, fos obra de dones. En la deixa testamentària de Bernat Guillem, les beneficiàries són tres dones Sanla, Adals i Arsen. Seria temptador pensar que es tractava de tres monges que vivien al convent i que participaren en la confecció del drap, però pel document no podem saber si es tractava de brodadores o simplement tenien funció de mitjanceres que van donar la llana i el lli a qui s'encarregà de fer-ho.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> MARTÈNE-DURAND (1729), vol V. col. 1106. Tenim referències d'altres tallers dedicats a fer tapissos, com per ex un que es trobava a Poitiers, que feien comandes per als prelatos d'Itàlia, vid. MICHEL (1852-1854), vol. 1, p. 71-72. Tanmateix tenim moltes notícies de brodadors durant la baixa edat mitjana, però el fet de considerar que eren de domini masculí també es pot considerar un tòpic. Al *Livre des métiers* d'Étienne Boileau, no disposa de llistes de brodadors com ofici separat fins el 1292. En aquest anys, hi ha referits 40 mestres. Tres anys més tard, es dona la confirmació de l'ofici davant el prefecte de París; de tots els que integren el gremi, 93 són dones, mentre 12 són homes. El que es desconeix és si els que supervisaven els processos de producció, com es donava a Londres, fossin homes, i que les dones es dediquessin a l'execució. WADE LABARGE (1999), p. 89, nota 28.

<sup>107</sup> S'ha cercat els noms en la col·lecció diplomàtica de Sant Daniel i , tot i tenir present que no totes les monges del monestir apareixen esmentades, no trobem cap nom que es correspongui al d'aquestes, a no ser que Arsens fos una abreviació d'Arsendis, abadessa del monestir que apareix documentada entre els anys 1067 i 1089. MARTÍ (1997), p. 74-87. Tanmateix, el document tampoc ens indica que en l'arca es trobés tot el material per

Un altre dels aspectes que mereix puntualització és la funcionalitat del Brodat. Castiñeiras considera que servia de catifa presbiteral, associant-ho als mosaics altmedievals, seguint els estudis que ha dedicat a aquest tema Xavier Barral. El mateix Barral ha qüestionat darrerament aquesta opinió, analitzant les divergències iconogràfiques amb els mosaics conservats i alhora qüestionant també que des del punt de vista tècnic un brodat es pogués emprar com una catifa.<sup>108</sup> És poc versemblant, certament, que un brodat pogués tenir aquesta funcionalitat. Castiñeiras fa referència als taquetès islàmics, teixits fets amb dos ordits per fer el teixit de base i un altre per a la decoració, poc tenen a veure amb el brodat de Girona, de matèria fina i delicada.<sup>109</sup> Tampoc es pot considerar que el pes del brodat sigui un impediment per a què es pogués penjar.<sup>110</sup> La darrera restauració ens ha donat a conèixer que el brodat és molt lleuger i pesa 5,2 Kg, perfectament es pot suportar a partir d'algun sistema de subjecció.<sup>111</sup> D'altra banda, es conserven alguns teixits contemporanis al Brodat que eren de grans dimensions i pesants. Guibert de Nogent relata l'anècdota d'un gran nombre de teles que no es van poder salvar de la catedral de Laon quan rere un incendi uns lladres van voler robar alguns tapissos, exceptuant-ne alguns que per les seves dimensions només es podien desplaçar amb l'ajut de roleus i es necessitaven diverses persones per manipular-lo.<sup>112</sup>

La hipòtesi més plausible és que es tractés d'un brodat destinat a ser penjat durant diverses cerimònies de l'any, com han manifestat diversos autors i que ha corroborat darrerament Barral, que, tot i postular que acomplia diverses funcions,

---

fer el brodat i tampoc s'indica la tela de base. Tampoc tenim cap referència a què hi haguessin brodadores o brodadors laics en tallers propers a la catedral de Girona.

<sup>108</sup> BARRAL (2016), en premsa. L'investigador demostra que en cap mosaic hi ha escenes del nou testament ni de la Majestat divina.

<sup>109</sup> CASTIÑEIRAS (2011), p. 80. El taquetè no és un tipus de teixit exclusiu de llana, com va ser-ho d'origen als segles III i IV. A partir del segle VIII, estès per tota la Mediterrània també es van produir en seda i no tenia funcions exclusives de catifes. CABRERA LAFUENTE (2005), p. 11. Un exemple de taquetè de seda conservat a Catalunya, es el teixit dels lleons de la casulla del tern de Sant Valeri, de procedència andalusí i del segle XIII. CARBONELL BASTÉ (2010), n. 2374.

<sup>110</sup> "Como la sarga, la lana pesa más que el lino y por lo tanto no es más adecuada para ponerla en una superficie que para corgarla en una pared, donde se deformaría muy fácilmente" CASTIÑEIRAS (2011), p. 80.

<sup>111</sup> MASDEU-MORATA (2013), p. 78, not. 70.

<sup>112</sup> DODWELL (1995) p. 42. Cal recordar també els tapissos de cor, que es van estendre a partir del segle XIII fets la major part d'ells de llana i pesants, que van reemplaçar la seda com a teixits luxosos.. WEIGERT (2004), en esp. p. 5- 9.

el considera un vel de quaresma, teixits sovint de grans dimensions i que servien per cobrir les imatges durant el període, molt recordats per les fonts medievals a partir del segle IX i dels quals es conserven alguns exemples, com els tapissos brodats de Halberstadt (segle XII), la majoria d'ells de temàtica de caire cristològic.<sup>113</sup>

El supòsit de considerar el brodat com catifa presbiteral per al concili de Girona de 1093 i la possible promoció de Mafalda de Pulla no deixa de ser suggeridor però planteja molts dubtes, tant per la comitent com per l'objectiu de la peça.

Mafalda de Pulla (c. 1060-c.1111) era filla de Robert Guiscard i Sikelgaita de Salerno, germana de Roger I de Sicília i de Bohemond de Tarento, futur príncep d'Antioquia. Les primeres notícies que resten d'ella són arran del seu matrimoni abans de juliol de 1097 amb Ramon Berenguer II, seguint la política comtal d'aliances amb els normands de cara a treure'n profit de l'expansió comercial catalana al Mediterrani occidental.<sup>114</sup>

Les relacions entre Ramon Berenguer II i el seu germà bessó Berenguer Ramon II eren difícils atès que el seu pare Ramon Berenguer I havia deixat els comtats en *condominium*, fins el punt que el 6 de desembre de 1082, Berenguer Ramon acabà amb la vida del seu germà. Pocs mesos abans, el 11 de novembre de 1082 Mafalda, mentre es trobava a l'altra banda dels Pirineus, a casa de la seva cosina Mafalda de Sicília, esposa de Ramon IV de Saint-Guilles, va donar llum al futur Ramon Berenguer III. Ramon Berenguer el Gran havia estipulat en el testament que el fill de Ramon Berenguer II només podria governar els comtats fins la mort del seu oncle, de manera que Mafalda i el nen quedaren en situació precària, establerts a Rodez i rebent l'ajut econòmic d'alguns magnats afins, com Albert Ramon de Montcada.<sup>115</sup>

---

<sup>113</sup> BARRAL (2016), en premsa. La majoria dels conservats són de la baixa edat mitjana però degueren ser d'ús freqüent anteriorment.

<sup>114</sup> MARCOS (2003), p. 24; DE VAJAY (1971), p. 138. Alguns historiadors han concebut el matrimoni com un afer polític del papa Gregori VII (1073-1085), en vistes a apropar les famílies normanda i catalana a la Santa Seu. SOBREQUÉS (1991), p. 104. Cronològicament, emperò, les dates no concorden amb aquesta intenció, atès que en aquell moment Robert Guiscard combatia contra les tropes del pontífex al Benevento, en mots d'Aurell, "és només a partir de 1080 que les aliances haurien permès a Gregori VII treure'n profit de Robert de Guiscard". AURELL (1997), p. 364.

<sup>115</sup> SOBREQUÉS (1991), p. 110.

Mafalda lluità sempre per al seu fill que des de 1084 restà a l'esguard dels seus oncles Guillem Ramon de Cerdanya i la seva tia Sança, filla de Ramon Berenguer I, cosa que feia entreveure l'hegemonia de la casa de Barcelona enfront el paper matern.<sup>116</sup> El 7 de juny de 1086, els magnats de la cort comtal van resoldre confiar el nen a Berenguer Ramon II fins que fos major d'edat, moment en què els comtats passarien a les seves mans. Mafalda, que sens dubte degué representar un obstacle s'apartà de l'escena política i es va casar amb segones noces amb Aimeric de Narbona (1080-1105), fins que va enviudar de nou el 1106.<sup>117</sup>

En realitat no sabem gran cosa dels darrers anys de la seva vida. La historiografia, basant-se en fonts d'època moderna com Roig Jalpí i Feliu de la Peña , van suggerir la possibilitat que morís a Sant Daniel, on convingueren que va fer generoses aportacions.<sup>118</sup>

La princesa normanda va formar part de l'anecdota gironí tant pel que fa a la fundació del monestir de Sant Daniel com per la tomba situada a la Galilea de la catedral , que la historiografia moderna va confondre amb la d'Ermessenda.

En relació al sarcòfag, els dubtes sorgiren arran de la transcripció del l'acta capitular del 7 d'abril 1472 recordada per Sulpici Pontich al *Repertori Alfabetich* referit a la cessió de l'espai de de l'arcosoli de l'esquerra a Arnau Roca, on antigament es trobava sepultada Mafalda, prop de la tomba del seu espòs Ramon Berenguer II, que havia estat traslladat des de 1385 a l'interior a de la catedral.<sup>119</sup>

L'arxiver possiblement va extreure la notícia de Roig i Jalpí, que, va apel·lar al sentit comú en creure que la comtessa, morta a Girona, havia d'estar sebollida al costat del seu marit. Aquesta suposició, al costat del fet que Ermessenda no va morir a Girona sinó a Sant Quirze de Besora , va anar repetint-se sovint entre la historiografia posterior, tot i que en la mesura que s'anaven coneixent notícies biogràfiques d'Ermessenda van començar a sorgir també detractors. Arran dels actes celebració del 900 aniversari de la mort de Ramon Berenguer II s'obriren i s'exposaren les tombes comtals, això ocasionà nous debats i, tot i els dubtes, de manera bastant generalitzada s'acceptà que la tomba era de la besàvia i no de

---

<sup>116</sup> Ibid.

<sup>117</sup> DE VAJAY (1971), p. 146-147.

<sup>118</sup> ROURA (1985), p. 72. DE VAJAY (1971), p. 146. MORENO (2014), p. 95-96.

<sup>119</sup> PONTICH, vol VII, fols 187-188.

l'esposa del cap d'estopes.<sup>120</sup> No disposem cap més referència a la comtessa procedent de la catedral de Girona.

Les referències a Mafalda i el cenobi de Sant Daniel són també confoses i talment llegendàries. Roig i Jalpí al *Resumen historial* (1678) li va atorgar l'honor de ser-ne la fundadora, dada que avui en dia sabem que és del tot incerta, tal com ho demostren els documents fundacionals de 15 de juny de 1015, segons els quals el bisbe Pere Roger i els canonges de la seu de Girona van vendre a la seva germana l'alou de Sant Daniel a fi de la probable fundació del monestir femení.<sup>121</sup> Tot i que la historiografia ha assumit que Mafalda va viure i morir al cenobi, les dades que en fan referència són minses i poc clares. L'únic document de la col·lecció diplomàtica que esmenta "Mahellis comitisse" data del 17 de març de 1085, en el qual el prevere Bofill fa donació, d'una casa situada en un alou de la comtessa, sota el seu beneplàcit ("cum consensu et licentia").<sup>122</sup> Res ens indica que fes cap mena de donatiu moble ni immoble al monestir.

No podem doncs, extreure cap conclusió de la documentació que ens relacioni la comtessa amb el brodat de la Creació. Tanmateix, tampoc podem suposar que

---

<sup>120</sup> Per a l'estat de la qüestió i la bibliografia sobre els diferents punts de vista del sepulcre, vid. MARQUÈS CASANOVAS (1965a), p. 13-18; MARQUÈS CASANOVAS (1985), p. 67-71; COSTA PARETAS (1982), p.269-281; ROURA (1985), p. 69-73. Els arguments que sustenten que es tracta d'Ermessenda són a part de la certesa que tres dies més tard de la seva mort va ser traslladada a Girona on s'enterrà, el conjunt de referències litúrgiques i textos que en fan esments de la mateixa catedral, així com l'anell sigil·lar descobert en un ostensori de la seu entre d'altres. PLADEVALL (2011), p. 519. AURELL (1998), p. 81. Això cal afegir els documents aportats per Costa i Paretas procedents de l'Arxiu de la Corona d'Aragó, anteriors al 1472, com per exemple, el relatiu al mateix trasllat de les tombes, expedit per Pere III el 1385, en el qual el monarca es refereix a Ramon Berenguer II i "[...] de ossibus nobilis domine Ermessendis, comitisse Gerunde, quorum corpora sepulta fuere in singulis tumbis ante portam ecclesie Beate Marie sedis gerundensis" COSTA i PARETAS (1982), p. 275. Tanmateix, cal afegir que mentre Ermessenda va viure a Girona durant part de la seva viudetat (1017-1058), mentre Mafalda, hi va estar només, Ermessenda fou comtessa de Girona, Mafalda no.

<sup>121</sup> MARQUÈS PLANAGUMÀ (1997), p. 61-62, n. 5. La dada és confirmada pel document del 16 de març, quan Ermessenda dóna tots els alous que posseïa al comtat de Girona a la comunitat que vivia a l'indret i a la capella de Sant Daniel. *ibid.* p. 63-64, n. 6.

<sup>122</sup> MARQUÈS PLANAGUMÀ (1977), p. 83-84, n. 24. Gabriel Roura ha mostrat certs dubtes paleogràfics i diplomàtics i fins i tot d'interpretació històrica, "el benefactor del monestir és el prevere Bonfill, linitant-se Mafalda a donar el seu consentiment, única cosa que podia fer junt amb el seu cunyat fraticida, si tenim en compte el gran condicionalment que comportava l'estrany testament de Ramon Berenguer I" ROURA (1985), p. 73. Aquest document és un dels recursos documentals que emprà Castiñeiras per sustentar la tesi de la possible comitent: "la donación de 1085, firmada de su mano, *Maheldis comitisse*, [...] indica un interés por el cenobio benedictino [...]" CASTIÑEIRAS (2011), p. 91.

participés en cap concili celebrat a la ciutat. L'any 1093 Mafalda no tenia residència a Girona, doncs com hem vist era casada a Narbona i per les circumstàncies i la poca significació de la comtessa en la documentació, possiblement restà apartada i és poc probable que participés en cap acte polític i eclesiàstic.

És arriscat circumscriure el brodat en el marc de la reforma gregoriana i concretar la seva execució per al concili de 1097. Cal indicar que d'aquest sínode no en resten les actes per la qual cosa ens és difícil saber si hi va haver representació comtal i encara més de Mafalda, sobretot si es tenen en compte les complexes circumstàncies polítiques i socials que esdevingueren als territoris catalans durant el tortuós final del segle XI.

La catedral de Girona va tenir un paper important com escenari en la implantació de la reforma gregoriana als comtats catalans, palès sobretot en el concili que hi tingué lloc l'any 1068 durant el mandat del papa Alexandre II (1061-1073), considerat per alguns autors com punt de partida de la política imperialista papal als comtats catalans.<sup>123</sup>

Sol·licitat per Ramon Berenguer I i Almodis, va tenir com legat de la Santa Seu a Hug Càndid i hi acudiren representats eclesiàstics del migdia francès, entre ells el arquebisbe Guifred de Narbona, amb intenció d'estrènyer llaços amb els comtes catalans.<sup>124</sup> Es tractaren assumptes vinculats a la simonia, el concubinat eclesiàstic, la investidura de laics i es va confirmar la pau i treva de Déu, que s'implantà a les diòcesis de Girona i Ausona.<sup>125</sup> Tot i que en aparença podria semblar que el que es va tractar era de competència eclesiàstica, va ser de gran interès per al comte, que cercava estrènyer relacions amb la Santa Seu per justificar la seva supremacia enfront els magnats en els afers de la reconquesta. En algunes actes eclesiàstiques contemporànies, Ramon Berenguer apareix com el cap de la guerra amb l'Islam: "Gloriosus comes ac Marchio Raimundus Berengarii, factus est propugnatur &

---

<sup>123</sup> ABBE (2011), p. 40.

<sup>124</sup> SOBREQUÉS (1991), p. 69-70.

<sup>125</sup> MARQUÈS PLANAGUMÀ (1994), p. 83-86. *Cortes de los antiguos reinos de Aragón* (1890), vol 1, p. 46-48. Kehr va desestimar que es tractés d'un concili impulsat per Almodis i Hug Candid per apartar el ritus hispànic de l'Església catalana com alguns autors havien considerat, atès que Catalunya estava vinculada amb l'arquebisbat del Midi des de feia temps, amb poques diferències dels rituals que s'administraven a Narbona. KEHR (1931), p. 34.



murus Christi populi & per eius victoriam cum adiutorio Christi facti sunt”.<sup>126</sup> Des d'aquesta perspectiva s'han d'entendre les comparacions que es van fer del comte amb Constantí i que veiem paleses en textos com els *Annals de Ripoll II*, text que se centra en la història de la Salvació i la legitimació dels comtes de Catalunya, seguint la línia continuista que enllaçava els emperadors romans amb els emperadors bizantins, i aquests amb els monarques francs fins Ramon Berenguer I, que es compara amb Constantí: “sicut regi Constantino sic nobis de barbaris per Crucis triumphum det victoriam”.<sup>127</sup>

Associacions d'aquesta mena no les trobem en el mandat del fill de Ramon Berenguer el Gran. Durant els anys anteriors a la mort de Ramon Berenguer II, les disputes entre germans i els afers de la reconquesta van ser prioritàries i tal com refereix Sobrequés, “els germans els absorbien altres preocupacions més peremptòries que les relacions amb Roma”.<sup>128</sup>

L'any 1077-78 tingué lloc a Girona un altre concili reformista, dirigit pel legat pontifical Amat d'Oleró.<sup>129</sup> El sínode va tenir com intenció principal excomunicar a l'arquebisbe Guifred de Narbona, fill de la casa comtal de Cerdanya que s'oposava aferrissadament a les inquietuds gregorianes. Sobrequés ha suposat que Gregori VII va enviar a Amat d'Oleró a Girona per apaivagar la mala relació entre els bessons, aspecte que degué interessar al papat, que possiblement veia amenaçats els avenços de la política expansionista de la reconquesta.<sup>130</sup>

El concili de 1093 va esdevenir en el marc de conciliació entre el comtat i el papat, en l'àmbit de finançament de la reforma a les terres catalanes. Urbà II envià a Girona a Bernat de Sédirac per solucionar conflictes interns entre els bisbats i per constituir la seu de Tarragona que, des de 1089 es considerava prou consolidada per a què el bisbe Berenguer d'Ausona viatgés a Roma per sol·licitar al papa la restauració de l'antiga seu amb la conseqüent independència de Narbona. Urbà II s'interessà per la situació, doncs amb la restauració de Tarragona esdevenia pontífex de tota la part de la península ibèrica reconquerida. A aquest fi, s'adreçà el

---

<sup>126</sup> *Acta dedicationis Helenesis Ecclesia* . MANSI (1769-1772), vol XIX, col 880, cit. ABBE (2011), p. 40.

<sup>127</sup> CINGOLANI (2008), p. 147; Per als *Annals* vid. CINGOLANI (2012), p. 49-105.

<sup>128</sup> SOBREQUÉS (1991), p. 101.

<sup>129</sup> MARQUÈS PLANAGUMÀ (1994), p. 87-89; MERINO- LA CANAL (1819) vol XLIII, p. 482-484.

<sup>130</sup> SOBREQUÉS (1991); p. 103 KEHR (1931), p. 40.

juliol de 1089 als bisbes i magnats de l'antiga marca hispànica per exhortar-los en l'empresa tarragonina. Ramon Berenguer II, s'avingué i va donar al papa tot el seu heretatge, Tarragona inclosa, amb totes les pertinences, i una assignació de 25 lliures de plata per quinquenni.<sup>131</sup> El 1 de juliol de 1091 Urbà II restablí la seu de Tarragona, assignant-li totes les diòcesis catalanes i Roda, sota pali de Berenguer d'Ausona. Bernat de Sédirac va aprofitar la nova situació i intervingué en diversos sínodes de l'antiga i restaurada Tarraconensis, entre ells el de Girona del 13 de desembre de 1097. Des del 18 de juliol de 1086 Berenguer Ramon havia assumit la tutela del seu nebot Ramon Berenguer III, fet que acomplí escrupolosament implicant al nen en la política des de ben abans que es complissin els onze anys que li atorgarien el poder comtal tal com s'havia estipulat. Però l'assassinat del seu germà pesava sobre la seva consciència i sobre la d'alguns magnats, que el sotmeteren a una batalla judicial a la cort d'Alfons VI de Castella entre els anys 1096 i 1097, perdent el judici. Els finals de Berenguer Ramon són obscurs. Probablement, seguint Sobrequés, en el judici es pactà que tots els seus béns havien de passar al seu nebot i que ell havia de fer penitència a Terra Santa, on sense saber-se'n gran cosa, va morir després d'incorporar-se a la primera croada en una data posterior al 20 de juny de 1097.<sup>132</sup> Sens dubte no hi ha cap motiu per considerar que Berenguer Ramon es pogués comparar com Constantí atesa la seva actuació conflictiva i el poc que va aportar a la reconquesta. Segons els autors de *La España Sagrada*, el Concili de 1097, presidit pel jove Ramon Berenguer III, va servir per consolidar la seu tarragonina i per mostrar la fidelitat del jove comte amb el papat.<sup>133</sup> No hi ha res que ens indiqui que Mafalda hi fos present, ni tampoc podem suposar que el brodat de la Creació pogués servir per adoctrinar al jove comte.

No podem, tampoc considerar amb seguretat que el brodat de Girona s'avingués plenament amb el missatge de la reforma gregoriana. Darrerament, molts investigadors s'acorden en pensar que la influència en l'art contemporani als esdeveniments no va ser tant àmplia com s'havia considerat fins ara.<sup>134</sup> Tal com han demostrat els autors que han estudiat la iconogràfica de l'obra, hem pogut

---

<sup>131</sup> SOBREQUÉS (1991), P. 122.

<sup>132</sup> idem, p. 124-128.

<sup>133</sup> MERINO- LA CANAL (1819), Vol LXIII, p. 239-241.

<sup>134</sup> LORÉS (2015).

apreciar els elements representats corresponen a models ja desenvolupats des de l'antiguitat tardana algunes, i des del món carolingi i otònic d'altres, sense apreciar-se canvis propiciats per la reforma.

Tots els autors estan d'acord en trobar relacions iconogràfiques amb la litúrgia pasqual de la catedral, que considerem la lectura més apropiada que s'ha fet fins ara del brodat. Ara bé, tots estan d'acord que el brodat degué tenir múltiples funcions. Que el brodat s'incorporés d'origen a la capella del sepulcre sembla la hipòtesi més plausible, autoritzada per la lectura iconogràfica i litúrgica de la peça. Ara bé, no tenim tampoc perquè no considerar que es pogués emprar en la celebració de concilis. Marc Sureda, a partir de la consuetud de 1360, documenta l'ús de paraments en les celebracions des sínodes diocesans, pràctica que es coneixia a la diòcesi des del segle X, que en el moment de redacció del text es celebrava els dimecres in albis i durava dos dies. El segon dia es desenvolupava d'inici a la Galilea, que es guarnia amb teixits:

“[...]et haec dia dum dicitur missa ornatur illi spacium ante fores maiores ecclesia iuxta fontes tapetis, kathedris, est scabellis et cathedra episcopali portali cum pannis sericis [...]”<sup>135</sup>

Ja hem vist que a l'entrada de l'església s'ubicaven les tombes d'Ermessenda i de Ramon Berenguer II. Un brodat que té com missatge la salvació s'escau també amb la litúrgia dels morts, afegint el significat de les relíquies que es guardaven al pis superior. D'altra banda, si tenim present qui estava enterrat en la Galilea, com espai destinat a la “memòria dels privilegiats”,<sup>136</sup> es podria reflexionar també sobre un missatge relacionat amb les perspectives reformistes, sobretot si seguim les comparances amb Constantí que va gaudir Ramon Berenguer I i Ermessenda, que es podria emular amb santa Helena, com tutora del seu nét i com benefactora de la catedral. No obstant això, són reflexions que requereixen anàlisis aprofundits i que el que fan és demostrar la riquesa d'un teixit complex i ric com és el brodat, que reflecteix una funció social i una identitat complexa.

---

<sup>135</sup> SUREDA (2004), p. 233; SUREDA (2014), P. 52.

<sup>136</sup> SUREDA (2004), . 260.

#### 1.4. Referències materials anteriors al redescobriment

Actualment sabem que el Brodat de la Creació està fet d'estams de llana i lli blanquejat sobre un suport de llana pentinada d'alta qualitat. Aquestes dades són resultat dels estudis previs que es van realitzar en motiu de la darrera intervenció feta entre 2005 i 2011. Fins els anys cinquanta que arran d'una altra intervenció es va separar d'un antic folre i es van analitzar alguns fils, les observacions sobre la matèria constitutiva van néixer de subjeccions infundades i sense rigor.

El primer que hem de dir és que és un brodat, tot i que habitualment s'ha anomenat tapís a tota obra que en parangó a la pintura representava imatges amb fils de colors i es penjava sobre els murs. Termes com *acu pictae* van ser comuns entre els autors de l'antiguitat i es van estendre de manera genèrica sense aportar cap mena d'informació tècnica ni funcional del teixit, fos un tapís pròpiament dit, un brodat o servís per penjar en un mur, cobrir un altar, s'emprés de catifa o decorés qualsevol tipus d'indumentària.<sup>137</sup> Quan ens referim a un tapís ho fem en relació a un tipus de teixit fet amb fils –sovint de llana en l'ordit- en què la trama limita la direcció a la formació d'un dibuix i cobreix del tot els fils de l'ordit en el creuament.<sup>138</sup> Un brodat és en canvi, l'art d'aplicar un element decoratiu sobre un teixit de base, per regla general llis, mitjançant un fil i una agulla.<sup>139</sup>

Les escasses referències del brodat de la Creació anteriors a la redescoberta al segle XIX no ens aporten informació sobre l'aspecte material del teixit ni encara menys de l'estat de conservació. Es tracta de breus entrades d'inventaris o de visites pastorals, i en totes elles apareix com a *drap* o el seu equivalent llatí *pannum*. Ordenades cronològicament són:

- 1371. Es pot considerar la primera referència que es coneix de la brodat, tot i que la seva veracitat és dubtosa. La va trobar Jaume Marquès l'any 1947

---

<sup>137</sup> El terme deriva dels romans que anomenaven *acupictile* a tota imitació a la pintura feta amb agulles. En el *Liber pontificalis* trobem associat al brodat termes com *acupictile interclusa*, citat en una donació de Lleó IV (LP II, p.83), cit. MARTINIANI-REBER (1999), p. 297. El terme derivà a l'edat mitjana en diferents derivacions, com *acupicius*, *acupita*, *acupictilis* o *acupictura*. DU CANGE (1883-1887), vol I col 67. Per a les derivacions del terme a la documentació catalana, vid. TRIAS FERRI (2011-2012), p. 455-456.

<sup>138</sup> DÁVILA-DURAN-GARCÍA (2004), p. 185. C.I.E.T.A. (1964), p. 40.

<sup>139</sup> El terme tapís, s'emprava al'edat mitjana tant per a l'art de la tapisseria com per als brodadors sense especificacions. En la baixa edat mitjana trobem termes compostos, com el cas Grinier de Monstier "tapissier d'esguille" (1404). SALET (1988), p. 212.

entre un munt de fulls mecanografiats per la gent que havia custodiat l'arxiu capitular durant la Guerra Civil, sense indicació de la procedència ni signatura ni data. El full indicava que el brodat “representava l'emperador Constantí en posició de cavalcar sobre un dromedari”.<sup>140</sup>

- 1470. Inventari de la tresoreria d'Andreu Alfonsello, vicari general de la Seu, on llegim “item lo drap ape[ll]at de Contestí.<sup>141</sup>
- 1483. Visita pastoral del bisbe Joan Margarit. En l'inventari del tresor hi consta “unum pannum vocatum Contanti, quo ornatur sepucrum Domini Nostri Iesu Christi in die Paresceve”.<sup>142</sup>
- 1538. Carles V visita Girona “[...] i vulgué visitar lo drap de Carles el Gran”.<sup>143</sup>
- 1685. Inventari del tresor de la Catedral redactat pel notari Pere Roselló, entre uns draps s'hi troba “altra peça dita de Constantino”.<sup>144</sup>

D'aquesta documentació, única que es coneix d'abans de 1878, podem extreure'n poques notícies que no deixen de ser significatives. En primer lloc, totes les dades anomenen la peça en relació a la figura de l'emperador, avui perduda.<sup>145</sup> N'és una excepció el relat del viatge de Carles V, que l'anomena de Carles el Gran, potser per l'associació de noms entre ambdós emperadors o bé per l'arrelament llegendari de la ciutat de Girona amb el monarca franc.

El vocable drap és un genèric que indica que es tracta d'una tela o d'una roba, tot i que sovint s'ha volgut sobreentendre que es tracta d'un teixit de llana quan la paraula no ho indica.<sup>146</sup> No obstant això, i sempre tenint en compte la complexitat del vocabulari tèxtil eclesiàstic medieval i les múltiples variants regionals, és un

---

<sup>140</sup> MARQUÈS CASANOVAS (1991), p. 40.

<sup>141</sup> FITA (1873), p. 66.

<sup>142</sup> MARQUÈS CASANOVAS (1991), p. 41. Aquest document li serví a Marquès per ubicar el brodat a la capella del sepulcre, com ens hem referit abans.

<sup>143</sup> BATLLE (1949), p. 103.

<sup>144</sup> GIRBAL (1891), n. 251, p. 79.

<sup>145</sup> Pel que sembla la representació de la llegenda de la Vera creu o de l'emperador en teixits degué ser usual. Amb aquest nom consta un brodat dedicat a Constantí en un inventari del Vaticà de l'any 1361: “[...] unnum dossale magnum, quod vulgariter dicitur Constantini, ornatum perlis et auro cum ymaginibus et crucibus mire puchritudinis pro altari majori”. MÜNTZ-FROTINGHAM (1883), p. 13.

<sup>146</sup> TRIAS FERRI (2011-2012), p. 118-135.

terme molt recurrent a l'hora de referir-se a qualsevol teixit des del més humil fins a una peça de seda o una escarlata.<sup>147</sup>

Termes com *pallium*, *dossal*, *cortina* o *tapetia* poden abraçar un ampli camp d'accepcions, tal com ho reflecteix la documentació de la seu gironina, que aplegava una gran quantitat de teixits ja des de la primera catedral romànica. Un document de l'any 1053 així ho suggereix; el sagristà Bonfill s'encarregava de treure i endreçar en festes assenyalades i en visites de personalitats preclares els teixits i ornaments dels armaris que els custodiaven i que servien per guarnir el sòl, les parets i altres espais de l'església com era acostumat: "Bonitius [...] adornat predictam ecclesiam a festivitibus constitutis de cortinis et palleis sicut est consuetudo [...]".<sup>148</sup>

L'estudi dels teixits de la catedral medieval de Girona encara està per fer. Segons les notícies extretes dels inventaris publicats i de les referències que amb altres finalitats han aportat especialment Jaume Marquès, Marc Sureda i Rebecca Swanson, podem entreveure que la catedral disposava de gran quantitat de peces tèxtils de diversa qualitat i funcionalitat, sempre en relació al calendari litúrgic.<sup>149</sup> Jaume Marquès, va descriure els diferents teixits que s'empraven per guarnir el presbiteri, indicant la presència de roba d'altar, frontals i pal·lis, dossers de baldaquí, catifes de tela basta i cobertors. Per cobrir els murs s'hi destinaven vels o cortines que eren draps de tapisseria brodats de llana o de seda.<sup>150</sup> Explica també l'arxiver que els llibres de comptes de la seu conservats des del segle XIV indiquen les despeses que es gastaven anualment per "empal·liar" l'església.<sup>151</sup>

Marc Sureda, seguint el text de la consuetud de 1360, recorda els teixits quaresmals que s'empraven en l'ordo de penitència (*tapetum*).<sup>152</sup>

---

<sup>147</sup> SALET (1988), P. 212.

<sup>148</sup> MARTÍ (1997), n. 269

<sup>149</sup> Segona Jaume Marquès: "Les parets els paviments, els mobles, els seients dels sacerdots, les cadires del cor, sobretot l'altar major, tot era recobert d'ornaments amb teles de gran valor anomenades 'històries' que trencaven la monotonia de la pedra". MARQUÈS CASANOVAS (1980), p. 219. Amb aquestes paraules sembla indicar que no contenia pintures murals. Malauradament això no es pot saber ni tampoc es pot negar que no existissin, atès el caràcter temporal d'alguns teixits i que podien cobrir en certs moments de l'any els paraments murals pintats.

<sup>150</sup> Ibid.

<sup>151</sup> MARQUÈS CASANOVAS (1991), p. 41.

<sup>152</sup> SUREDA (2002), p. 219;

Rebecca Swanson, basant-se també en la mateixa font que Sureda, dóna a conèixer els teixits que servien per cobrir els altars el primer diumenge de quaresma (*pannis albis*) i els vels que servien per cobrir imatges (*cortinam*).<sup>153</sup>

Desafortunadament aquests termes són versàtils. El terme *tapetum*, amb totes les seves variants, tenia vàries accepcions i feia referència tant a un tapís com a una catifa i sovint determinava un teixit ostentós.<sup>154</sup> *Cortina*, terme que generalment s'associava a l'àmbit eclesiàstic, es referia tant com element que servia per protegir ornaments sagrats de mirades alienes o per separar espais de manera decorativa.<sup>155</sup>

Així doncs, malauradament no podem saber ni la funció ni el mot amb què es coneixia el brodat de la Creació des del punt de vista material, tant per la manca d'informació com per l'ambigüitat terminològica. El terme amb que s'ha anomenat correntment "tapís de la Creació" és un invent de la historiografia del brodat del segle XIX.

Entre els anys 1685 i 1878 no tenim cap referència del brodat. Durant aquest lapse cronològic va ser mutilat, plegat, tallat, se'n van aprofitar fragments per apedaçar tapissos i va ser usat com catifa; en definitiva, passà a ser una mena d'andròmina que havia perdut qualsevol interès litúrgic i no devia ser agradable a causa del canvi de gust estètic, o de la degradació ocasionada pels canvis d'ubicació deguts a remodelacions de l'edifici, acompanyats de certa insídia dels encarregats de la conservació de la catedral, que havien d'afrontar el manteniment d'una munió de teixits dispersos entre armaris i golfes.<sup>156</sup>

Jaume Marquès va dir en relació als teixits del temple:

"En part per la fragilitat del material, que es gastava en l'ús, en part per les espoliacions de què ha estat objecte el temple en el decurs de la història i en part

---

<sup>153</sup> SWANSON (2012), p. 102.

<sup>154</sup> TRIAS FERRI (2011-12), p. 104-117.

<sup>155</sup> TRIAS FERRI (2011-12), p. 250.

<sup>156</sup> Sembla ser qui s'encarregava "reparar" teixits a la catedral eren bordadores i cosidores. Al segle XV Blanca Vives i Blanca Sabriana es dedicaven a crear i reparar la indumentària litúrgic, els vels, fils d'or i cordons de seda. Les costureres Jordana i Sabana cosien el que fos menester. *La ciutat de les dames* (2008), p. 44.

potser per la incúria dels encarregats en la conservació, són pocs els elements que ens han arribat fins a nosaltres”<sup>157</sup>

---

<sup>157</sup> MARQUÈS CASANOVAS (1980), p. 224.



## 2. Primera restauració, any 1876

Desconeixem la funció i l'estat en què es trobava el Brodat abans d'emprendre's la primera intervenció. Si ens atenim a la documentació suara esmentada, podem pensar que el brodat va mantenir funcions d'ús des de finals del segle XI fins al XVI com a mínim, atès que si quan Carles V va visitar Girona l'any 1538 se li va mostrar, era perquè gaudia de certa consideració.<sup>158</sup> Podem suposar, doncs, que durant aquests cinc segles es degueren operar certes actuacions, si més no de manteniment i reparació si s'esqueia. Si a tot això hi afegim els anys de desprestigi podem pensar que l'estat en què va arribar al segle XIX no havia de ser ideal.

Tampoc coneixem en què va consistir aquesta restauració i també tenim certs dubtes de la data exacta en què es va dur a terme. Per fer-nos-en una idea cal recórrer a les publicacions i materials gràfics que van aparèixer en la forquilla cronològica que abasta el darrer quart del segle XIX fins a l'any 1907, data en què es va tornar a intervenir per segona vegada.

Cal contextualitzar la redescoberta del brodat en l'ambient de recerca històrica i arqueològica que s'inicià a Girona a la segona meitat del segle XIX, motivada per certs impulsos evocadors hereus del romanticisme i per la capacitat de recerca documental que impulsà al cercle erudit local a endinsar-se en la història medieval i crear icones amb el propòsit de definir i difondre la seva identitat col·lectiva.

El "drap de Carlemany", tal com es donà a conèixer pels lligams mítics de la ciutat amb l'emperador franc, és deutor d'Enric Claudi Girbal i Nadal (1839-1996), personalitat influent i amb bones relacions amb els ambients acadèmics oficials d'arreu de la Península i amb contactes també a l'estranger.

L'erudit gironí publicà el 30 de setembre de 1878 el primer estudi que coneixem del brodat, intitulat "Tapiz notable de la Catedral de Gerona" a la revista madrilenya *La Academia. Seminario ilustrado Universal*, amb l'objectiu de divulgar un teixit que als ulls de l'historiador resultava insòlit per l'antiguitat i la temàtica que representa.

Aquest escrit pioner conté l'única dada objectiva que disposem de la primera intervenció del brodat, empresa per iniciativa de la catedral:

---

<sup>158</sup> BATLLE (1949), p. 77-123.

“Un deber y justicia y de gratitud a un tiempo nos impulsa a dejar consignada antes de terminar, la parte de mérito no escasa que corresponde al M. I. Sr. Deán, presidente del Cabildo de nuestra santa Iglesia, doctor D. José Sagalés, por la reciente restauración y exhibición de que ha sido objeto nuestra joya artística, algunos años antes lastimosamente olvidada, con notable prejuicio de cuantos se dedican al estudio de los monumentos de pasadas épocas”<sup>159</sup>

Girbal va fer una tasca rigorosa de descripció iconogràfica i transcripció de les inscripcions, i els trets paleogràfics i ell llatí “bàrbar” li va fer pensar, amb certs dubtes, que podia datar-se al segle XII. Per confirmar la seva hipòtesi, va recórrer a un amic expert en teixits, l’hispanista i col·leccionista francès Charles Davillier (1823-1883) el qual, valent-se d’una fotografia que Girbal li va enviar, va consultar als antiquaris i conservadors d’antiguitats del Louvre Louis Courajod, i Adrien de Longperier i també a l’administrador de la manufactura dels Gobelins Alfred Darcel, que confirmaren la suposada cronologia del gironí. Els savis francesos quedaren impressionats amb el brodat, fins el punt de considerar que era digne de mostrar-se en l’Exposició Internacional de París de 1878, on col·laboraren activament aquests especialistes<sup>160</sup>

L’article, que es va reeditar el 1884 a la publicació local *Revista de Gerona, Literatura-Ciencia- Artes*, va tenir un esplèndid reconeixement en dates properes a la publicació, però més tard va ser poc conegut fins que, en arribar als anys 50 del segle XX Pere de Palol i la historiografia que el va prosseguir li van atorgar el mèrit que realment mereix.<sup>161</sup> Que uns lloables experts en arqueologia i un restaurador de teixits haguessin manifestat que per les seves qualitats era digne de ser exposat en una mostra universal, ha fet que alguns investigadors hagin suposat, des d’una perspectiva al nostre parer infundada, que el motiu de la restauració va ser el trasllat a París.<sup>162</sup>

---

<sup>159</sup> GIRBAL (1878), p. 210.

<sup>160</sup> “Contestes están, por fin, los citados eruditos en que el monumento descrito es de gran interés para el estudio de la historia del arte, habiendo manifestado los mayores deseos de que pudiese figurar dignamente en la última Exposición universal de París, en cuya organización tomaron parte muy activa algunos de aquellos sabios extranjeros”. GIRBAL (1878), p. 210..

<sup>161</sup> GIRBAL (1884), p. 1-8. PALOL (1986), p. 80.

<sup>162</sup> MASDEU-MORATA (2005) s. p ; Estem en desacord amb la data que Manuel Castiñeiras considera com a *terminus ante quem*, l’any 1874, data de la publicació de Fidel Fita de

Als anys seixanta del segle XIX els avenços en les tècniques fotogràfiques van permetre que amb la introducció del col·lodió humit en el negatiu i l'albumina en el positiu es poguessin fer còpies en paper. L'abaratiment de despeses que comportava la nova tècnica va ser transcendental, tant per a la popularització del medi, com també per als professionals, que van poder sortir al carrer i, amb finalitats comercials, editar àlbums de paisatges i monuments, emulant allò que havien fet els romàntics mitjançant gravats. El fotògraf valencià establert a Barcelona, amb taller al carrer Escudillers, Joan Martí i Centellas en va ser un d'ells, amb un àlbum dedicat a Barcelona (1874) i un a Montserrat (1875). El mes de juny de 1877 la *Revista de Gerona* publicà una curiosa notícia:

“Entre las noticias que esta Diócesis ha remitido para figurar en la Exposición del Palacio Vaticano, ha llamado la atención del público que los visitó en esta Ciudad, mereciendo los elogios de los inteligentes, el bellissimo y rico Álbum fotográfico de los principales monumentos cristianos de Gerona, regalo del Ilmo. Prelado y de la Comisión diocesana organizadora de la romeria y exposición, en nombre del Obispado”<sup>163</sup>

Es tracta d'un àlbum que durant el mes de desembre de 1876 el degà de la catedral Josep Sagalés va encomanar al fotògraf Martí en motiu de l'exposició que el Vaticà havia disposat celebrar per commemorar els cinquanta anys d'ordenació episcopal del papa Pius IX. El volum contenia no només fotografies d'exterior monumentals, com era acostumat en aquest tipus d'edicions, sinó que també incloïa imatges d'alguns béns preuats del tresor de la catedral, com eren la custòdia, algunes creus i tapissos, entre ells el de la Creació.<sup>164</sup>

Es tractava d'una edició de luxe, de quaranta làmines positivades amb carbó i amb enquadernació de luxe, de vellut i lletres daurades i enfundat en un estoig folrat

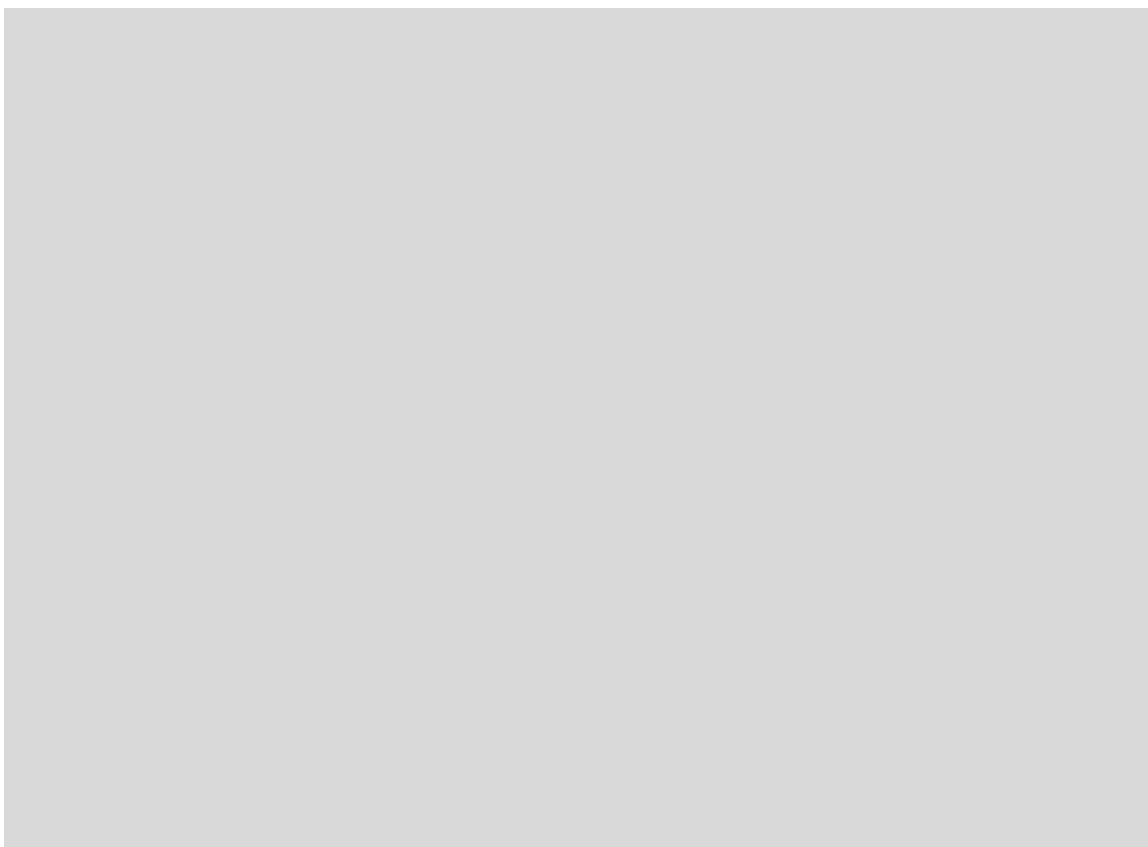
---

l'inventari de la Tresoreria de la catedral de 1460. CASTIÑEIRAS (2011), p. 24. . Que en un inventari del segle XV surti o no esmentat el tapís no obligava Fita a cap explicació de la restauració de brodat.

<sup>163</sup> “Notícies”. *Revista de Gerona* X, juny 1877, p. 283-284.

<sup>164</sup> GRAU (1995), p. 82; BOADAS (2008), p. 15; IGLESIAS FRANC (2008), p. 31.

també de vellut i claus de plata, i que contenia la llegenda “Pio IX. P.M. Diocesis Gerundensis III Junii MDCCLXXVII”<sup>165</sup>



Joan Martí, *Bellezas de Gerona*, 1877. Lam 26: “Tapiz antiguo de la Catedral”

Aquestes fotografies degueren tenir bona acollida doncs Martí va aprofitar l'èxit per a fer un àlbum de cinquanta fotografies molt més econòmic amb positivats a l'albúmina, *Bellezas de Gerona* (1877), que es podia adquirir també en làmines per separat. Va ser molt acceptat doncs, segons consta en una notícia de la *Revista de Gerona* de setembre de 1878, Martí es va establir durant un mes en una galeria a la ciutat on va exposar els mostraris que també es van poder contemplar en l'Exposició Universal de París del mateix any.<sup>166</sup>

Sembla que a Girbal no li va ser massa difícil aconseguir una fotografia del Brodat per enviar a Davillier. Si més no podem pensar que la que li va enviar es devia

---

<sup>165</sup> *Diario de Barcelona*, 29 maig 1877, p. 6035.

<sup>166</sup> “Notícias” *Revista de Gerona* IX, 1878, p. 438. L'àlbum també es va posar a la venda a Barcelona, tal com consta en diverses publicacions de la ciutat. “Noticias”. *La imprenta*, 22 novembre 1877, p. 8221.

semblar bastant a la de Martí, fonamental perquè tenim una evidència de com era el Brodat molt poc temps després d'haver-se fet la restauració.

És plausible suposar que si el degà de la catedral va decidir enviar una fotografia del brodat va ser perquè es trobava en bon estat, per la qual cosa podem recular la intervenció a, com a mínim l'any 1876, data de l'encàrrec de l'àlbum per a Pius IX.

Les transformacions socials de la primera meitat del segle XIX van canviar la dinàmica de l'Església que de mica en mica es va acostumar a veure com els drets heretats de l'Antic Règim s'anaven esmoreint a conseqüència de la revolució liberal dels anys trenta i quaranta que la va fer dependent del pressupost d'un Estat que havia decomissat part dels seus béns, eliminat els deures heretats i havia desamortitzat part del seu patrimoni. Es vivia una situació endèmica que Girona, una ciutat on la vida econòmica i social depenia estretament del bisbat i la cort eclesiàstica, ho va acusar amb força.

Tant complexa situació va afectar també el patrimoni de la catedral. Les pèrdues i maltractament de béns mobles, des de la guerra del francès fins la revolta de 1869 van ser alarmants i difícils de refer<sup>167</sup>

La resistència al canvi per part de l'Església va enfortir-se en alguns sectors de la jerarquia que es va mostrar especialment adepta a Pius IX (1792-1878) el qual mitjançant l'encíclica *Quanta Cura* i *Syllabus* (1864) va recolzar l'integrisme enfront de la llibertat de culte i de la separació de l'Església i de l'Estat, que preconitzaven amb força les constitucions liberals<sup>168</sup>

Amb la dimissió de Castelar i l'arribada de la restauració borbònica, el sector més integrista va reclamar que la unitat de culte fos constitucional, recolzant-se en el *Syllabus* que sostenia que el catolicisme liberal era signe d'ateisme.

L'obsequi al Papa de les fotografies de Joan Martí té relació amb aquesta postura de neocatolicisme que manifestava la ciutat i l'apreciació que el bisbe, Constantí

---

<sup>167</sup> BOHIGAS (2007) p. 146, qualifica les destrosses de la revolta de 1869 de "grans vexacions".

<sup>168</sup> Le lluites per a la unificació d'Itàlia liderades pel monarca piemontès Víctor Manuel II van afectar a la sobirania dels estats pontificis que el papa va defensar amb fervor. L'any 1870 l'exèrcit va entrar a la ciutat i va posar fi als drets sobirans del papat. Com a conseqüència Pius IX va viure reclòs al Vaticà fins el final de la seva vida. Els anys previs van ser durs per al pontífex, que va demanar recolzament a les principals potències catòliques. Girona va ser la primera ciutat d'Espanya en subscriure's a l'emprèstit pontifici, com es pot veure en les col·lectes que es van organitzar a les parròquies de l'any 1862 a 1866, que es recollí quasi un milió de rals. MARQUÈS PLANAGUMÀ (1976), p. 140.

Bonet (1862-1875), mostrava pel Papa.<sup>169</sup> Girona no va participar només en els actes del jubileu amb l'àlbum. La Junta de Girona de la qual n'era membre, entre d'altres, Enric Claudi Girbal, va organitzar un seguit d'actes ben publicitats, es van fer col·lectes -3.000 duros-, mentre els grups pietosos femenins van brodar objectes de culte per a l'ocasió. Tant els diners com els obsequis es van portar a Roma per una comissió de dos rectors, dos vicaris i cinc seglars. Suposem que amb aquesta comitiva hi devia anar l'àlbum de Joan Martí.<sup>170</sup>

La constitució de 1876 va proclamar finalment la llibertat de culte, tot i remarcar que la religió catòlica era la de l'Estat i que la moral cristiana s'havia de respectar (art.11). D'ençà d'aquesta data les relacions entre l'Església l'Estat es van reafirmar i va començar un període de relativa calma que li va permetre preocupar-se pel patrimoni i la salvaguarda dels béns. Entre els anys setanta i noranta, l'arxiu de la catedral es va remodelar, es van netejar i reintegrar algunes peces, com la custòdia del corpus, algunes pintures, el baldaquí, vitralls, i tapissos, entre ells el brodat de la Creació.

Gran part de les intervencions es van iniciar gràcies a la iniciativa del degà i president del Capítol Josep Sagalés i Guixer (m. 1911). Fou una persona influent en l'ambient cultural gironí. Va participar atorgant premis en certàmens literaris i segons les notícies de premsa, se li atribueixen diverses accions per a la salvaguarda del patrimoni i se'l reconeix també com col·leccionista de pintures.<sup>171</sup> Posteriorment es traslladà a la seva ciutat natal, Tarragona, on consta als expedients de la Reial Acadèmia de la Història com individu corresponent i com membre de la Comissió de Monuments de la ciutat.<sup>172</sup>

No sabem amb certesa quin va ser el motiu de la restauració del brodat. Possiblement no hi degué haver cap motiu concret, si no el de restaurar un objecte que, ignorat durant anys es mereixia el reconeixement, dins de la política de

---

<sup>169</sup> BARNOSELL (2015), p. 58.

<sup>170</sup> MARQUÈS PLANAGUMÀ (1976b), p. 140. S'ha cercat a la Biblioteca Vaticana l'exemplar, però, fins ara, la recerca ha resultat infructuosa. Hem localitzat a l' American Academy in Rome una fotografia de l'àlbum de Joan Martí, però es tracta d'una albúmina i per tant, de la versió corrent de l'àlbum que es va comercialitzar. Forma part d'un àlbum sense catalogar. Demuestra, no obstant això la gran difusió de l'obra d'aquest fotògraf.

<sup>171</sup> "Noticias". *Revista de Gerona* IV, 1889, p. 292 (vitralls); *Revista de Gerona* VIII, 1884, p.30. (Taula del davallament de Dalmau i unes pintures de la seva propietat).

<sup>172</sup> RAH, CAT/9/7974, data del nomenament 4/3/1887. REMESAL (2002), p. 235.

conservació i salvaguarda que va emprendre la catedral de Girona en el darrer quart del segle XIX.

### 2.1. ENRIC CLAUDI GIRBAL I NADAL (*Girona, 16 de novembre 1839- 22 de gener 1896*)

Si entenem el patrimoni com a representacions simbòliques d'identitats, hem de considerar a Enric Claudi Girbal com un dels grans propulsors d'activacions patrimonials. El Brodat de la creació n'és deutor, però també ho són gran part dels monuments i d'altres exponents culturals de la ciutat de Girona. Mitjançant la seva tasca polifacètica, no només l'hem de copsar com a gestor de patrimoni sinó també difusor a nivell local, nacional i internacional d'aquell conjunt d'obres medievals que, des de feia temps, restaven entre la ignorància i el menyspreu.

Per entendre com es van endegar aquestes primeres actuacions de conservació hem de cercar el context ideològic en què es van dur a termini i sens dubte Girbal n'és un exponent, doncs aplega tots els elements característics de com la cultura gironina entenia els monuments i els requeriments necessaris per a llur salvaguarda en el darrer quart del segle XIX.

#### 2.1.1. *Alguns apunts biogràfics. L'home, la seva ideologia*

Pocs són, injustament, els estudis que s'han fet sobre Enric Claudi Girbal, i la majoria d'ells sempre vinculats a l' *Asociación literaria de Gerona* o al seu òrgan d'expressió la *Revista de Gerona (literatura-ciencia-artes)*, de la qual en fou director. És d'aquells capdavanters en la salvaguarda de la cultura mal conegut i que, malauradament el seu oblit es va anar forjant després de la seva mort, el 1896 i amb els anys es va anar incrementant.<sup>173</sup> És sobretot en els números especials de la *Revista de Girona* dels anys 1965 i 1976, on trobem la base bibliogràfica en què s'han fonamentat les recerques posteriors, sobretot en els articles d'Enric

---

<sup>173</sup> Ja als pocs anys de morir, la premsa contemporània n'era conscient del tracte injust: "dejó un catálogo de obras tan copiosas y variadas, que acusan una existencia febril como injustamente olvidada". MASRIERA (1913), p. 10.

Mirambell.<sup>174</sup> En estudis més especialitzats trobem també algunes indicacions, com poden ser els periodístics de Lluís Costa, en aquells que tenen com objectiu l'estudi de *Revista de Girona* de Maria Dolors de Ribot i també els que versen sobre la Renaixença literària de Pep Vila.<sup>175</sup>

D'entre les persones que els van conèixer personalment, ens aporten informació sobre la seva personalitat les memòries de Joan Vinyas i Comas i les de Tomàs Carreras i Artau.<sup>176</sup>

D'especial importància són les indicacions, tot i certs errors cronològics, d'Antoni Elias de Molins (1850-1909) en el seu *Diccionario de artistas y escritores catalanes del siglo XIX (apuntes y datos)*, no només per la proximitat cronològica, sinó també per les afinitats intel·lectuals que van compartir. Considerem que la veu "Girbal (Enrique Claudio)" del diccionari ha estat la base gran dels pocs estudis posteriors que s'han fet sobre Girbal i que, al costat d'alguns indicis que podem entreveure a la premsa i del que es pot esbrinar a partir de la lectura de les publicacions del mateix Girbal, són la informació més complerta sobre la vida de l'artífex dels primers estudis dedicats al brodat de la Creació.<sup>177</sup>

Escriptor, poeta, arxiver, acadèmic, periodista, historiador, folklorista, editor, conservador del Museu Provincial d'Antiguitats... el perfil de Girbal és complex d'igual manera que ho és la seva ideologia. El podem incloure en aquell grup de lletraferits que es van interessar pel conreu de la cultura en totes les seves vessants sense especialitzar-se en cap aspecte concret, si no era "Girona i la seva província".

---

<sup>174</sup> *Revista de Gerona* (1965), n. 32 i *Revista de Gerona* n. 75-76-77 (1976), aquest darrer en ocasió del centenari de la publicació. Dedicuen especial importància a Girbal: MIRAMBELL BELLOCH, E. (1965): "Enrique Claudio Girbal i Nadal", p. 30-32. MIRAMBELL BELLOCH, E. (1976): "La revista de Girona i la Girona de la Revista", p. 225-231 i NEGRE i PASTELL, P. (1976): "Los historiadores de la primitiva 'Revista de Gerona'", p. 207-214.

<sup>175</sup> COSTA, Ll.(1994), p. 51-55; DE RIBOT i MUNDET, M.D.(1974), p. 94-139; VILA, P.(1986), p. 13-14. Cal destacar les entrades de diccionari de CLARA (1995), p. i SIMON TARRÉS (2003), p.

<sup>176</sup> Joan Vinyas i Comas es pot considerar l'exponent més proper a Girbal, doncs era fill de Manuel Vinyas, el creador de la *Asociación literaria de Gerona*. Va compartir, d'infant les trobades a la "Conva d'en Vinyas", d'on sorgí la revista i les accions culturals del grup. VINYAS i COMAS (2002), en esp. p. 18-21. El filòsof i polític Tomàs Carreras i Artau (1879-1954) va ser company d'estudi dels fills de Girbal, que l'anomena "un dels meus mestres locals". CARRERAS ARTAU (1988), p. 54-57.

<sup>177</sup> DE MOLINS (1889-1895), p. 658-659. Considerem que es basa en el *Diccionario* Pla Cargol (1960) en *Biografias de gerundenses*, p. 60-66.



A diferència d'alguns contemporanis, com Botet i Sisó que es va desplaçar a Barcelona a cursar estudis universitaris, Girbal es va formar a la seva ciutat natal, on va adquirir una cultura sòlida gràcies a l'aprenentatge en el seminari diocesà, aspecte que va influir decisivament en la seva carrera professional.

Segons Elias de Molins va cursar tres anys de llatí i dos de retòrica, estudis que s'agrupaven en la disciplina d'humanitats del segon ensenyament, homologables als estudis de batxillerat.

En aquells anys el seminari era bastant concorregut, la desamortització va tancar les escoles religioses i, a més dels cridats per la carrera eclesiàstica, també hi acudien fills de classe més o menys benestant, doncs es podria considerar com un mitjà de projecció per a la societat gironina.<sup>178</sup>

Els estudis d'humanitats, que tenien com a base l'aprenentatge de l'expressió. gaudien de càtedra des de 1847. Tot i que el professorat no va ser d'estudis universitaris fins el 1864, i que el llatí s'impartia gràcies a la preparació específica per als estudis sacerdotals, els alumnes sortien amb bona preparació, fins el punt que Girbal l'anomena "decano de nuestra enseñanza".<sup>179</sup>

Encara que el que ens interessa més de Girbal és el paper que va tenir com divulgador del Brodat i el seu punt de vista sobre la conservació de monuments, considerem que és indispensable aportar alguns aspectes del seu currículum professional.

Els seus inicis es van moure en el camp del periodisme, tasca que el consagrà com cronista de la ciutat des de 1869. De jove va col·laborar en alguns periòdics locals, d'entre ells *La Espingarda: Periódico sarcástico-crítico-jocoso de anuncios y noticias* (1861), la *Crónica de Gerona. Periódico literario, de intereses morales y materiales, avisos y noticias* (1864) y *El Eco de Gerona. Diario de avisos y noticias* (1864). Es tracta de diaris de notícies breus i notificacions d'esdeveniments, crítica d'espectacles, programes festius i alguns relats humorístics i poemes, escrits

---

<sup>178</sup> DE MOLINS (1889-1895), p. 658. J. M. Marquès i Planagumà ha estudiat els llibres de matrícula del seminari; no obstant això, pel que fa als estudis d'humanitats dels quals només es conserven els registres des dels anys 1852-53, considera que el nombre va ser bastant reduït. MARQUÈS PLANAGUMÀ (2003), p. 21.

<sup>179</sup> GIRBAL (1874), p. 225. Els textos emprats eren el compendi de religió de José Pintón (1784), el compendi de retòrica de Josep Coll i Vehí (1862) i *Introducción al estudio de los clásicos latinos y castellanos* de Josep Lluís Pons i Gallarza (1857). MARQUÈS CASANOVAS(1981), p. 262.

íntegrament en castellà, llevat d'alguns versos en català d'autors locals. *La Crónica de Gerona*, és potser el que anà una mica més enllà de la simple crònica local, amb consells preventius, algunes queixes i suggeriments a les institucions com per exemple, la que es fa al mossèn de Sant Feliu de condicionar l'església i vetllar per la seva conservació.<sup>180</sup>

Tot i expressar la voluntat de mantenir-se al marge de definicions polítiques, es pot apreciar, sobretot a la *Crónica*, certes deferències pel nacionalcatolicisme, palès en gran part de l'obra de Girbal.<sup>181</sup>

La seva vida professional es va desenvolupar en l'arxivística, faceta fonamental, doncs el domini documental és la base de tota la seva recerca i divulgació. El 1869 el Govern Civil de la província de Girona li va encarregar un informe sobre l'estat dels arxius de la capital, que estaven en poder de l'administració d'hisenda. Com a funcionari de la Diputació de Girona, tingué cura de l'arxiu de la institució i d'altres que d'ella en depenien, especialment el de la beneficència, del qual se li va encarregar, el 1872, endreçar-lo fins l'any 1881, que obtingué la plaça de secretari de la corporació<sup>182</sup>

Va ser individu corresponent de les institucions culturals més importants de l'època.

El 1866, va ser nomenat corresponent per Girona de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona.<sup>183</sup> El contacte amb personalitats de l'acadèmia barcelonina, li va servir per fer bones amistats, com és el cas de Josep Puiggarí, que influí decisivament en els seus treballs, que anaven més enllà de la història de l'art de matisos romàntics i herderians.

---

<sup>180</sup> "Mejoras". *Crónica de Gerona*, 8 de juny 1864, p. 1-2. Es tracta d'un seguit de suggeriments de cara a la millora de l'església, aprofitant l'ocasió de la recomposició de l'orgue. Tot i mancar la signatura, és plausible l'autoria de Girbal.

<sup>181</sup> En el propòsit de la revista, llegim: "La *Crónica* no se consitituye en defensor de banderías ni parcialidades de ningún género. Por lo mismo que creemos no tener enemigos, evitaremos creárnoslos. Nuestro lenguaje será franco y sencillo como nuestro carácter; nada de reticencias maliciosas, nada de tiros encubiertos ni emboscados: la seguridad y el interés del vecindario á que pertenecemos serán el objeto á que con mayor preferencia se dirigirán siempre nuestras principales aspiraciones". n. 1, 10 abril 1864

Diferents autors han considerat que Girbal va ser el fundador i director d'aquests periòdics, en cap d'elles ho hem pogut comprovar, no consta ni com editor responsable ni com membre del consell redactor. DE MOLINS, (1889-1895), p. 658; COSTA, (1994), p. 51.

<sup>182</sup> *Boletín Oficial de la Provincia de Gerona* ( 4-5-1881) n. 53, p. 2.

<sup>183</sup> Reial Acadèmia de Bones lletres. Membres. Acadèmics

<http://www.boneslletres.cat/academic.asp?subop=2> [consultat 12 juliol 2014].

El 1869, per la Real Academia de la Historia en Girona<sup>184</sup>.

El 1878, per la Real Academia de San Fernando en Girona<sup>185</sup>.

El 1891, corresponent de la Asociación Artístico Arqueológica de Barcelona per Girona<sup>186</sup>.

Ho va ser també de la Sociedad Arqueológica Tarraconense (1879), així com de la Société des Antiquaires de France (1880), de l'Institut Arqueològic Imperial Germànic (1888), de la Sociedad Antropológica i Etnológica Española (1880) i de la Societat literària valenciana "Lo rat penat" (1879)<sup>187</sup>

Implicat en l'excursionisme, va ser delegat de l'Associació Excursionista de Catalunya per Girona, tal com consta en el butlletí de l'associació, des de 1881.

Vinculat en la salvaguarda de béns culturals, va desenvolupar tasques des de les entitats oficials:

El 1869, va entrar a formar part de la Comissió Provincial de Girona, cobrint el càrrec de secretari i vocal<sup>188</sup>

El 1870, va ser nomenat Conservador del Museu d'Antiguitats de Girona<sup>189</sup>

El 1874, va ser nomenat pel govern Inspector d'Antiguitats de la Província de Girona<sup>190</sup>. La missió dels inspectors d'antiguitats era la de fer d'intermediaris entre

---

<sup>184</sup> Ingressa a l'Acadèmia de la Història el 19 de febrer de 1869, presentat per José Amador de los Rios, Carlos Ramón Fort i Modesto Lafuente.

Museu Arqueològic de Girona, Comissió de Monuments històrics 16/17. 8 novembre 1878: "Comunicació d'acadèmic corresponent de la Real Academia de la Historia. Enric Claudi Girbal". Suposem que es tracta d'una confusió amb el nomenament d'acadèmic de San Fernando.

<sup>185</sup> 21 octubre 1878. Data del nomenament: 11 novembre 1878. Acceptació nomenament. GARCÍA SEPÚLVEDA-NAVERRETE MARTÍNEZ (2007), p. 183. *Revista de Gerona*, III, 1 nov. 1878,

<sup>186</sup> *Boletín de la Asociación Artístico-Arqueológica de Barcelona* (octubre 1891), año I, n. 7, p. 79. Secció de notícies de la *Revista de Gerona*, III, juny 1878.

<sup>187</sup> Dates extretes de la *Revista de Gerona* dels anys corresponents.

<sup>188</sup> 13 febrer 1869. LLORENS, PLANA, COSTA, MATAS (2006), p. 47.

<sup>189</sup> Museu Arqueològic de Girona, Comissió de Monuments històrics 1/2. La proposta a la Real Acadèmia de la Història data del 31 d'octubre de 1869 però en no rebre resposta per part de l'entitat, es va refer la sol·licitud, la qual va ser contestada el 18 de gener de 1870.

<sup>190</sup> *Butlletí Oficial de la Província de Girona*, 23 setembre 1874. Des de la reforma del reglament de les Comissions de Monuments de 1865, els darrers inspectors van ser nomenats pel President de la República i a partir de 1873 per Alfonso XII, fet que va enutjar a les Reials Acadèmies de Bellas Artes i de la Historia. En l'expedient personal es conserva l'ofici de trasllat de Pere de Sabau a José Amador de los Ríos, on llegim, *Excmo. Señor. El Señor D. Enrique Claudio Girbal, correspondiente en Gerona, dice a nuestra Academia de la Historia, con fecha 27 de junio último lo que sigue: "Tengo la honra de poner en conocimiento de esa Academia que en el día de hoy he tomado posesión del cargo honorífico y gratuito de Inspector de Antigüedades de esta provincia para el que se*

l'Acadèmia i les autoritats provincials per tal de motivar en la conservació monumental i comunicar troballes<sup>191</sup>

Va formar part de les entitats culturals més significatives de Girona, com són la Sociedad Económica Gerundense de Amigos del País (1834, fins mitjan de segle) i també de la Asociación para el fomento de las Bellas Artes (fundada el 1871), de la qual en va ser president des de 1878, que va tenir com objectiu el foment de les arts plàstiques mitjançant l'estudi artístic i la motivació mitjançant concursos i exposicions <sup>192</sup>.

Però on va destacar més i d'on es guarda més memòria d'Enric Claudi Girbal és en la participació en la Asociación literaria de Gerona i el seu òrgan la *Revista de Gerona (Literatura- Ciencia- Artes)*, màxim exponent de l'ambient i les inquietuds culturals i socials dels gironins del darrer quart del segle XIX , determinant per a la incorporació dels ideals de la Renaixença a les comarques gironines.

El darrer de terç de segle va ser un període àlgid per a la historiografia gironina , i en especial, en els treballs d'arqueologia d'humanitats, hereus tots ells dels estímuls del romanticisme. La *Revista de Girona* neix arran de l'impuls d'un grup d'intel·lectuals que, per primer cop a les comarques gironines, van mostrar

---

servió nombrarme el Sr. Presidente del Poder Ejecutivo de la República con fecha 3 de los corrientes. Deseoso del mejor acierto en el desempeño de mi nuevo cometido, he creído mi deber reiterado a V.I. mis profundos respetos, consultarle acerca de las especiales atribuciones o reglamentos de tales cargos. Si bien acaso podría suplir semejante falta tomando por pauta el Reglamento General de las Comisiones de Monumentos, el recelo de que pudiera arrogarme atribuciones de este Cuerpo Provincial, del que como tal funcionario entraria ahora a formar parte si ya no me acogiese a este honor desde algunos años ha, en calidad de Correspondiente de esta Academia me obliga más y más a elevar a V.I. la presente consulta, llevado del mejor deseo y en la esperanza de poder prestar mayores Servicios al país en pro de nuestro insituto". 13 de juliol 1874. La data ens confirma que era individu corresponent de la Real Academia de la Historia ja d'abans, no el 1878 com alguns autors han indicat (vid. nota. 184). MAIER-SALAS (2007), nota 6, p. 179.

<sup>191</sup> MAIER (2003), p. 37.

<sup>192</sup>. La Sociedad Gerundense es va organitzar el 1834 i amb diverses aturades es va reorganitzar el 1876. Una de les seves premisses era el foment de la literatura i les arts. ROSÉS I ROIG (1880) p. 16. Enric Claudi Girbal hi consta com a membre des de 1880 . *Boletín Oficial de la Provincia de Gerona*, 14 gener 1880, p. 3-4. La Sociedad Artística para el fomento de las Bellas Artes va néixer, arran de l'èxit de l'exposició de quadres antics organitzada per la Comissió de monuments de 1870 amb motiu de l'obertura del museu d'Antiguitats, l'any 1871 sota la direcció d'Alfons Gelabert, Botet i Sisó amb funció de secretari, i Enric Claudi Girbal en qualitat de vocal. El 1878 passà a ser-ne el president. La intenció de la societat eren les conceptualitzacions característiques de l'època de l'art com instrument de regeneració social i per a la millora de la indústria. "Asociación para el fomento de las Bellas Artes". *La lucha. Órgano del partido liberal de la provincia de Gerona*, año 1, n. 111, 14 nov. 1871, p. 2-3.

consciència de grup i de representativitat social i com a tal, necessitaven coordinar els esforços per definir i donar a conèixer llur identitat cultural.

No va ser un fet aïllat, un grup de joves que retornaven a la ciutat després de cursar estudis universitaris a Barcelona va portar l'aire fresc del renaixement literari i cultural que, com en d'altres municipis, va avivar l'esperit corporativista que es manifestava mitjançant publicacions en sèrie per emular, però també per aixecar la veu enfront del centralisme de la capital catalana.

Els impediments provocats per les dificultats de comunicació que ocasionaven el retard en la circulació de la premsa barcelonina fomentaven, en arribar les notícies, debats en tertúlies que, organitzades de forma gairebé espontània i al marge de qualsevol institució, foren el marc on es van originar gran part dels projectes culturals<sup>193</sup>.

La més reconeguda va ser la que tenia lloc a la drogueria de Narcís Vinyas i Serra, anomenada col·loquialment "la Cova d'en Viñas", situada al carrer d'Abeuradors, d'on va sortir el nucli més representatiu d'aquestes noves inquietuds i on s'hi aplegava quotidianament Enric Claudi Girbal amb d'altres lletraferits d'interessos científics i ideologies heterogènies, personalitats que a la llarga van tenir un paper preponderant en la salvaguarda, gestió i difusió del béns culturals de Girona i les comarques.<sup>194</sup>

De tots els membres del grup van destacar en el camp de les humanitats:

Manuel Viñas i Graugés (1842-1901), de professió advocat, va ser rector de la Universitat lliure de Girona (1870-1872) i professor d'història de l'església i de dret civil i administratiu. Conservador, fidel isabelí i catòlic devot, va ser, segons Carreras i Artau, canonge honorari de la catedral i "en les diades assenyalades prenia seient en la seva cadira del cor, barrejat amb els canonges i prenent part en els resos i altres cerimònies"<sup>195</sup>. Les publicacions de Vinyas es vinculen bàsicament

---

<sup>193</sup> COSTA (2001), p. IX.

<sup>194</sup> Considerem important descriure el perfil d'alguns dels membres més afins d'inquietuds a Girbal, sobretot des de la faceta històrica-arqueològica.

<sup>195</sup> CARRERAS ARTAU (1988), p. 53. El motiu de distinció tan insigne es palès a la secció de notícies de la *Revista de Gerona* (1884): "Parece que nuestro Excelentísimo e Ilustrísimo Cabildo Catedral, deseando dar un testimonio de gratitud a nuestro paisano el Excmo. Sr. S. Manuel Viñas y Graugés por haber obtenido del Gobierno el tratamiento de Excelencia a favor de la misma corporación, acordó distinguirle concediéndole el lugar y asiento en el coro, o sea en la silla inmediata a la del capitular más moderno y del beneficiario más

a temes d'història eclesiàstica de Girona, com *Consuetudines gerundenses* (1876-7) o *Disertación histórica y canónica sobre los sínodos diocesanos de Gerona* (1881).

Josep Ametller i Vinyas (1832-1901), va estudiar medicina a Madrid, on va exercir durant deu anys i va ser secretari de l'Acadèmia Nacional de Medicina. De tarannà més progressista que Vinyas, va compaginar la professió amb l'estudi històric i literari, sent-ne destacable els estudis d'història de la medicina, però també alguns d'història medieval, com *Don Alfonso V de Aragón en Italia y la crisis religiosa del siglo XV*, publicada en pòstum per Jaume Collell el 1903.<sup>196</sup>

Celestí Pujol i Camps (1843-1901). Va estudiar dret a Madrid, on col·laborà amb Víctor Balaguer, tant en el treball polític com històric. Especialista en dret canònic i administratiu va exercir a Girona com advocat i jutge, però reconegut per la seva important tasca d'arqueòleg, especialista en numismàtica i per l'activisme en la Comissió de Monuments de Girona, de la qual en fou vicepresident.<sup>197</sup> De la seva obra és destacable la col·laboració amb Pere Alsius en el *Nomenclator geográfico-histórico de la provincia de Gerona* (1883), *Gerona en la revolución de 1640* (1881) i sobretot l'obra numismàtica *Estudio de las monedas de Ampurias y Rodhas* (1878).

Emili Grahit i Papell (1850-1912). Advocat, va estudiar a la Universitat de Barcelona, on va formar part de la Jove Catalunya, entrant en contacte amb els batecs catalanistes de la capital catalana, Va ser escollit alcalde de Girona entre 1887 i 1881, on va intentar equilibrar la balança entre conservadors i republicans, època crítica per a Girona tal com ens ha donat a conèixer en les seves memòries.<sup>198</sup> Va investigar diferents temes històrics, com *El canónico Dorca* (1880) o *Catalanes ilustres: El Cardenal Margarit* (1883-1886), però la seva aportació més destacable van ser en l'estudi dels setges de Girona i, sobretot, l'ocupació francesa, d'on cal destacar *Reseña histórica de los sitios de Gerona en 1808 y 1809* (1894).

Joaquim Botet i Sisó (1846-1917). Va estudiar dret a Barcelona, on es va implicar activament en la Jove Catalunya i més tard en l'idealisme d'Unió Catalanista. Va fundar a Girona el Centre Catalanista de Girona i sa comarca (1894), primer batec

---

antiguo. Este acuerdo, al parecer, en ningun tiempo podrá servir de precedente para semejantes concesiones", vol.VIII, agost, p. 255.

<sup>196</sup> GIRBAL (1874), p. 228

<sup>197</sup> NEGRE PASTELL (1975),p. 211.

<sup>198</sup> NADAL (2003).

d'articulació del catalanisme polític a les comarques gironines. Historiador puntal i innovador en el grup, va rebre diversos premis per la Real Academia de la Historia i la Real Academia de Buenas Letras. Es va especialitzar en arqueologia, sent dels primers en considerar-la una disciplina autònoma. Involucrat en la creació d'entitats i associacions culturals per a la salvaguarda del patrimoni, va succeir a Girbal com conservador del Museu d'Antiguitats.<sup>199</sup> Del vast conjunt de publicacions de Botet i Sisó són destacables *Les monedes catalanes* (1909-1911) i el volum destinat a Girona de la *Geografia General de Catalunya* dirigida per Carreras Candi (1909-1918), *Condado de Gerona: los condes beneficiarios* (1890), *Cartoral de Carlemany* (1905-1909), i fonamentals les obres de caràcter arqueològic com *Sarcófagos romano-cristianos esculpturados que se conservan en Cataluña* (1895) i *Noticia histórica-arqueológica de Emporion* (1879)

Alfons Gelabert i Buxó (m. 1897). Pintor i dibuixant, professor de dibuix de la Diputació provincial i president de l'Asociación para el Fomento de las Bellas Artes i fundador i director de l'Anteneu Gironí. Va fer alguns dibuixos per il·lustrar les troballes arqueològiques i de monedes antigues.

El cinc de novembre de 1871 va tenir lloc, als salons de la casa del potentat Joaquim de Berenguer i de Benaiges una vetllada literària, en la qual hi van participar quinze poetes i aficionats, alguns dels quals eren assidus a la tertúlia d'en Vinyas<sup>200</sup>. Aquesta trobada va ser el detonant per a què se n'adonessin de la necessitat de planificar un certamen literari a la manera dels Jocs Florals de Barcelona, dels quals es va pretendre que en fos un reflex fidel, com element important en l'entramat de relacions socials entre els escriptors i afeccionats a l'escriptura, no només de Girona sinó de tot el Principat.<sup>201</sup>

Amb intencions de tirar endavant el concurs literari, el tres de desembre de 1871 es va celebrar a l'ajuntament una reunió per planificar la creació formal de la *Asociación Literaria de Gerona*. En la trobada es va constituir una comissió interina per encarregar-se de planificar les bases i el reglament intern del concurs. Integraven la comissió figures d'elit de la cultura gironina com Narcís Blanc i Illa i

---

<sup>199</sup> ALBERCH-QUER (1998).

<sup>200</sup> Girbal hi va participar amb *El mártir de la Independencia española Álvarez de Castro*. DE RIBOT (1974), p. 4; DE RIBOT (1976), p. 164. La premsa de l'època en va fer força ressò i va lloar l'alt nivell literari de les presentacions. RIERA, J. (1871), p. 5

<sup>201</sup> CARMANIU (2001), p. 242.; CARMANIU (2001a), p. 177-179.

Girbal, Botet i Sisó, Pellicer i Pujol i Camps, entre d'altres<sup>202</sup>. Les bases es van aprovar el 25 de febrer de 1872 i el reglament el 18 d'abril del mateix any, sent elegit president Francesc de Paula Franquesa. Integraven la junta directiva Enric Claudi Girbal (vicepresident), Celestí Pujol i Camps (vocal) i Joaquim Botet (secretari). El jurat qualificador el constituïren Josep Ametller, el presbíter Joaquim Roig i Joan Ferrer i com secretari Joaquim Riera i Bertran <sup>203</sup>.

La sessió inaugural de la *Asociación* va tenir lloc el 23 d'abril del mateix any en memòria de Cervantes i es va dedicar a Milà i Fontanals, gaudint d'un èxit esplendorós. L'acte va tenir lloc al Teatre Principal, presidit per les principals autoritats de la ciutat. <sup>204</sup> El discurs final de l'acte va recaure en Girbal, del qual n'extraïem un fragment on s'aprecia amb claredat el concepte que ell tenia del concurs:

“Aquí nos reúne la misma noble aspiración final, sin diferencia de clases y condiciones, la de pagar un justo tributo a los más levantados sentimientos del espíritu: el sentimiento de la patria, el sentimiento de la fe y el sentimiento del amor, por desventura demasiado adormecido a causa en nuestros tiempos de duda, de frio y severo análisis y de desencantador positivismo”<sup>205</sup>

La principal funció de l'associació va ser doncs la celebració anyal del *Certamen Literario*, que va tenir lloc per les fires de sant Narcís, des de 1872 fins 1902. Es pot considerar, tot i que sigui dels més oblidats, dels més importants de Catalunya després del de Barcelona, amb concurrència de concursants importants, com Àngel Guimerà, Francesc Ubach, Salvador Sanpere i Miquel, Josep Coroleu, Antoni de Bofarull o del provençal Frederic Mistral. A l'igual que a la ciutat comtal, va ser un element important de sociabilitat per a Girona, punt de trobada de persones d'interessos afins, fossin polítics, culturals o econòmics. També va ser un element

---

<sup>202</sup> DE RIBOT (1974), p. 18; DE RIBOT (1976), p. 164.

<sup>203</sup> *La Lucha*, 25 de febrer 1872, p. 2; *La lucha*, 18 d'abril 1872, p. 2. DE RIBOT (1974), p. 164. PLA CARGOL (1965), p. 15.

<sup>204</sup> L'historiador Julian de Chía, en un article publicat a *La Lucha*, el 30 d'abril, ens descriu detalladament l'acte inaugural, on rere els discursos pertinents i la lectura de textos cervantins, els socis de l'associació van recitar versos composts per a l'ocasió, d'entre ells Enric Claudi Girbal. *La Lucha*, 30 abril 1872, p. 2.

<sup>205</sup> *Asociación literaria de Gerona*, año 1, 1972. p. 272.



de prestigi, no només per als guanyadors, sinó també per a l'associació. Des d'aquest punt de vista va ser favorable per a Girbal, doncs, a part de ser premiat en dues ocasions per dues de les seves obres de més renom *Memorias literarias de Gerona* (1873) i *Biografia del cardenal gerundense D. Fra Benito de Sala y de Caramany* (1885), li va servir de promoció fins el punt de ser nomenat mantenidor per Girona dels Jocs Florals de Barcelona.

Les obres guardonades en el certamen s'imprimien en un volum que es distribuïa entre els membres de l'associació. Es pot considerar que aquesta publicació va ser el motiu que estimulà als directius de l'associació a crear una publicació en sèrie, un mitjà d'expressió propi i habitual per dirigir-se als gironins, la *Revista de Gerona (literatura- ciencia-artes)*, òrgan de la *Asociación literaria*<sup>206</sup>. La publicació, que va néixer a la "Cova d'en Viñas", va tenir com màxim emprenedor a Girbal qui, des del primer volum fins la seva mort, el 1895, en dugué tota la gestió, des de la selecció de temes fins la impressió i distribució; des d'aquest punt de vista podem dir que Girbal va ser "l'ànima de la revista", d'on es pot intuir la seva ideologia, caràcter i inquietuds intel·lectuals<sup>207</sup>

La publicació, de periodicitat mensual i d'una mitjana d'unes trenta a quaranta pàgines per número, va tenir una vigència de dinou anys (1876-1895) . S'imprimia amb una "minerva" a la impremta de l'Hospici, sostinguda per la Diputació

---

<sup>206</sup> "La bullida era massa forta per a cabre dins la episòdica festa anyal i aviat la mateixa Associació Literària que els donà vida emprengué la publicació d'aquella memorable Revista de Gerona, veritable arxiu d'un moviment intel·lectual que no crec pas que tingui parí en gaires ciutats". VIÑAS i COMAS (2002), p. 15. A part de ser l'òrgan de l'associació literària, a partir de 1878 també ho va ser de la Asociación económica de Amigos del país, des de 1880 fins el 1889 que es va separar. ROSÉS I ROIG (1880), p. 28

El director de la revista era el mateix Manuel Vinyas, però "el seu gènit inquiet i variable no el feia pas home a propòsit per una tasca ordenada i seguida, i així aquesta càrrec sigui pràcticament nominal, substituït per la voluntat de tots, especialment d'en Girbal" VIÑAS i COMAS (2001), p. 19.

<sup>207</sup> Les tertúlies de la Cova es movien al voltant de la publicació., "Les circumstàncies i fets d'actualitat, els treballs que s'anaven rebent per a la "Revista", la marxa econòmica d'aquesta, el comentari de l'obra o publicació recent, les troballes arqueològiques que s'anaven fent a la comarca [...] donaven el tema variable de la conversa, gairebé dintre del concís i extens programa de 'Literatura, Ciencia i Artes'. Els certàmens literaris anyals donaven matèria obligada des de bon temps abans, amb la lectura dels treballs, que s'anaven classificant en tres grans carpetes de 'gra, palla i brossa'" .VIÑAS i COMAS (2001), p. 39.

provincial.<sup>208</sup> Es tractava d'una publicació bilingüe on predominava el castellà (60%) , destinat a les publicacions científiques, i el català per a l'obra literària, sobretot la poesia i alguns escrits de caire devocional.<sup>209</sup>

L'àmbit d'abast era la ciutat de Girona i les comarques, a partir dels límits geogràfics provincials, entesos com unitat. Es pot entendre com un exponent de la conjunció d'inquietuds culturals d'un col·lectiu conservador i provincià del darrer quart del segle XIX.

En el primer exemplar de la revista, el seu director, Manuel Viñas exposa el propòsit de la revista:

“Este periódico debe servir, pues, de enlace mutuo a todos los amantes de la literatura, las ciencias y las artes que se albergan en la provincia. No siempre es fácil, entre nuestros conciudadanos poder comunicarse entre sí, el hacerse partícipes de sus juicios, el corregirse fraternalmente conceptos dudosos, y por decirlo de una vez, el asociarse para llevar a feliz término empresas literarias o científicas de gran valía ; la revista [...] les abrirá el camino y les señalará el campo de sus trabajos concertados. De esta suerte, lo que aisladamente tal vez moriría por falta de estímulo o de méritos suficientes de vida, lo gozará muy próspera, dado a conocer en las columnas del periódico”<sup>210</sup>

El camp temàtic va ser heterogeni, doncs el que interessava era connectar amb un sector ampli de la societat gironina. Prosseguint amb Viñas:

“Comprendiéndose así por los miembros de la Asociación literaria, se trató de que hubiese en esta capital un órgano para servir de interprete a todos los amigos del saber a fin que reunidos en común acerbo los trabajos individuales sobre distintas

---

<sup>208</sup> DE RIBOT 1974, p. 165. El moviment renaixentista va donar un impuls al foment de la lectura a la ciutat i a la necessitat de nous editors, cosa que sens dubte repercutí en el camp de la llibreria i de l'estampació. MIRAMBELL I BELLOCH (2007), P. 75-79.

<sup>209</sup> Encertadament Barnosell considera encaixar aquest esquema en el conjunt de la Renaixença catalana: “una voluntat d'afirmar les excel·lències del català alhora que se'l reclou en uns usos molt limitats perquè s'accepta que la llengua nacional és el castellà”. BARNOSELL (2015), p. 92.

<sup>210</sup> VIÑAS (1876-1877), p. 2.

materias resultara en la práctica la verdad de aquel aforismo: *ex diversitate partium oritur perfectio orbis*".<sup>211</sup>

En la revista hi tenia cabuda tot allò que tingués interès per als gironins, des de l'agricultura (fil·loxera), els avenços tècnics (ferrocarril, electricitat, telèfon), ciències naturals, excursionisme, belles arts, gramàtica, filosofia, llegendes, religió i costums populars, entre d'altres.<sup>212</sup> No obstant això, tot i que el subtítol sigui *literatura, ciencia y artes*, i que la literatura tingués un paper preponderant, doncs es sabut per molts que la revista va introduir la renaixença literària a Girona –el mateix Girbal va escriure versos sota el pseudònim de “lo trobador de l’Onyar”-, les disciplines que més van interessar als editors van ser sens dubte l’arqueologia, les arts i la numismàtica –la gran febre investigadora del moment- i, per sobre de tot, la història, com punt de referència, com base per cercar referents per afirmar llur pròpia identitat i recollir l’impuls i afany de culturització.<sup>213</sup>

La Renaixença gironina estava condicionada per la influència de Barcelona. La *Revista de Gerona* va néixer sota una conjunció de factors propers al del renaixement de la capital catalana a partir d’iniciatives burgeses com són la preocupació del passat de Catalunya i la cerca d’exponents artístics, històrics, literaris i populars, seguint la línia dels Jocs Florals i de la revista i *La Renaxensa, periodich de literatura, ciencias y arts* fundada el 1871 per Pere Adalvert, Francesc Mateu i Angel Guimerà, el qual participà mitjançant alguna publicació a la revista gironina i fins i tot va ser guardonat al *Certamen Literario* de 1873, autèntic vas comunicant entre ambdues ciutats.<sup>214</sup> Els objectius primers de la revista barcelonina són convergents amb els de la ciutat del Ter: donar a conèixer i exaltar la “pàtria” mitjançant la publicació d’estudis sobre els fets històrics gloriosos -

---

<sup>211</sup> VIÑAS (1876-1877), p. 1 i 2.

<sup>212</sup> És impossible fer aquí una relació de tots els autors i continguts de la revista, en aquest sentit remetem al treball de BATLLE i PRATS (1946), p. 1946.

<sup>213</sup> “ [...]Para dar a Gerona nuevos títulos de gloria, poner de manifiesto sus grandezas, unir, en una palabra, sus días actuales con los que ya pasaron, tal es el pensamiento capital que se propone la revista” VIÑAS (1876-1877), p. 1.

<sup>214</sup> És en aquest sentit que l’associació rep homenatge a Milà i Fontanals en el certamen de 1872. Tal esdeveniment va ajudar a mantenir relacions entre els membres significants de la cultura catalana, com és el cas de Verdaguer, Guimerà o Narcís Oller, aquest darrer amb bona relació epistolar amb Girbal. De fet va ser Àngel Guimerà qui li va demanar per carta a Botet i Sisó la col·laboració dels gironins a la publicació *Barcelonina*. VILA (1876), p. 23

sobretot els medievals-, referents identitaris i motivar la recerca en tots els àmbits de la pròpia cultura, davant l'absència de publicacions que ho reflectissin.<sup>215</sup>

Però mentre a Barcelona el motiu principal era la publicació en llengua catalana, a Girona aquest impuls no es va donar fins més tard, doncs el fenomen renaixentista, tot i ser un tret comú dels indrets de parla catalana, va tenir la seva idiosincràsia segons els ambients en què es va desenvolupar i de cap manera es pot reduir a un únic corrent ideològic. La *Revista de Girona* no tenia com objectiu primer la defensa de la llengua escrita, ans al contrari, llevat d'algunes contribucions foranes només destinava al català la part de la poesia, molt dialectal i de qualitat molt minsa, mentre que la producció científica es feia íntegrament en castellà. Girbal, a l'igual que d'altres assidus en publicar-hi, com és el cas d'Emili Grahit i Joaquim Botet i Sisó, escrivia poesia en l'idioma vernacle, mentre que no va redactar mai cap article en català a la seva ciutat; en canvi, si que ho feia per a publicacions de Barcelona, fins i tot va traduir al català alguns dels seus articles publicats a Girona.<sup>216</sup> La revista de Girona s'emmarca en un referent conservador i catòlic, i els seus destinataris eren bàsicament un sector limitat d'una ciutat àmpliament disglòssica, fet no gaire estrany en una època on la llengua col·loquial era el català, i poc avesada a expressar-se en la seva llengua en els aspectes de la cultura, que era la que es considerava de prestigi científic, encara que en el certamen s'acceptessin obertament composicions en els dos idiomes.<sup>217</sup>

---

<sup>215</sup> *La Renaxensa*, n. 1, 1 de febrero 1871, p. 1-2. Nota de la Redacció.

<sup>216</sup> Girbal va publicar tres articles a *La Renaxensa*: "La Custòria del Corpus a la Catedral de Girona" (1871), "Memòria de les predicacions y miracles de S. Vicenç Ferrer a Girona" (1874) i "Un poeta antich gironí (Bernat Estrús. Siglo XV)" (1876). MIRAMBELL (1948), p. 266. Cal constatar també que a finals de segle, les relacions entre Girona i Barcelona es van accentuar, i que en els periòdics locals sovint hi trobem conferències, discursos dels Jocs Florals i escrits dels escriptors de la capital catalana.

<sup>217</sup> Una mostra d'aquest desfàs en relació a Barcelona el tenim en el fracàs de la subscripció a Girona de la revista barcelonina *L'Avenç*. COSTA (2002), p. IX. Cal afegir també que el recolzament popular que va tenir en altres indrets tampoc es va donar aquí doncs les circumstàncies polítiques i laborals van comportar una tendència a la castellanització, aspecte palès també en l'absència de premsa escrita en català, llevat d'algunes publicacions satíriques i d'humor. Tampoc es va donar en els bàndols i escrits oficials i, pel que sembla, en el teatre. En apropar-se el segle XX s'aprecia una evolució de tarannà més catalanista a l'Associació, com es pot apreciar en el discurs de Botet i Sisó en la inauguració del Certamen de 1899, clara reivindicació de la llengua i de la unificació gramatical. *Asociación literaria de Gerona*, any XXVIII, 1 gener 1899, p. 17-30. No obstant això, el mateix Botet no escrivia en català quan es tractava d'història o arqueologia, la seva obra clau *Les monedes catalanes* (1908-1911), va ser traduïda d'un original castellà. PUJOL (2000), p. 289.

No podem negar que rere aquells poemes maldestres de Girbal, a l'igual que en tota la generació dels "poetes fluvials" no hi hagués un rerefons catalanista. Seguint els mots de Pep Vila, es tracta d'una literatura "on hi podem trobar una reivindicació de tipus històric amb les formulacions del catalanisme liberal i conservador".<sup>218</sup> Però l'abast de la Renaixença no s'ha d'entendre només des del punt de vista literari, ho hem de veure com un moviment de llarg abast que pretén definir una consciència cultural pròpia i aquesta és sens dubte una de les premisses de la revista i de la producció de Girbal, al qual, tot i que es pot entreveure que la llengua és un tret diferencial, probablement el castellà li oferiria major projecció personal.

És difícil de copsar la ideologia de Girbal –de qui els seus contemporanis el titllaven d' "ardent catalanista"-, a l'igual que ho és de la de tota la generació de la revista de Girona, per no dir de tota la societat gironina de la Restauració, sobretot si intentem cercar el grau de conscienciació nacional, catalana o espanyola, en una societat on l'impacte de la Renaixença va ser molt feble i que, fins a cert punt, no hi havia masses interessos per trencar amb el sistema. Cal tenir en compte que el concurs literari i la *Revista* tenien "vedat" el terreny als partits polítics i que esdeveniments polítics de transcendència, com les Bases de Manresa, van restar totalment ignorats a les pàgines de la publicació.

Entre els membres de la Revista suara esmentats, com ja hem apuntat, hi havia divergències ideològiques molt remarcades, des de postures ultra conservacionistes com la de Manuel Vinyas, fins postures una mica més liberals, com pot ser la de Botet i Sisó.

Ens movem dintre de les línies d'un regionalisme, doncs es mostren clarament idees descentralitzadores, sobretot si tenim en compte que la base de la revista és la recuperació identitària mitjançant l'estudi de la història, tradicions i el dret, però sempre sota la base unionista, tendència generalitzada durant els primers anys de la Restauració<sup>219</sup>

En el discurs que Manuel Vinyas va pronunciar en l'obertura del Certamen de 1878, podem apreciar el concepte que tenia el grup de la "pàtria":

---

<sup>218</sup> VILA (1986), p. 8.

<sup>219</sup> De fet en tot el moviment renaixentista, quan es parla de nació es refereix a Espanya. MARFANY (1995) p. 23-36.

“[...] permitidme, señores, que tome acta de este hecho para contestar a los argumentos de algunos ingenuos de la corte, que mal enterados de nuestros usos e interpretando peor nuestras profundas y robustísimas afecciones nacionales, creen ver en las fiestas literarias del antiguo principado el eco vago però seguro de ciertas reminiscencias históricas que en la lontananza predisponen los ánimos a los hijos de Otger Catalon a separarse de los nietos de Pelayo. Si los escritores que desde la coronada villa lanzan así sus dardos contra nuestra hidalga tierra catalana, si los que así la deshonoran, estuviesen al tanto de lo que aquí pasa, del cariño con que miramos a nuestros hermanos, el afecto sincerísimo que a ella nos une, a buen seguro que aplaudirían con entusiasmo de que damos muestras y celebrarían al igual que nosotros y todos y cada uno de los objetos que idolatramos. Cataluña es España, porque harto conoce a sus vecinos de allende de los Pirineos para brindarles con otra amistad de a aquella a la cual convidan los intereses mercantiles y cierto parentesco histórico”<sup>220</sup>

El catalanisme a Girona, fins el tombant de segle XX inclòs, va mostrar signes de feblesa, essent molt minoritari i amb poc arrelament.

Idees rupturistes com les de Valentí Almirall, el Centre Català i el Memorial de Greuges (1885) no van tenir gaire ressò a Girona. El primer Congrés Catalanista (1880), en el qual Almirall va intentar harmonitzar el catalanisme conservador dels simpatitzants del moviment renaixentista i el progressista federalista, va tenir una acollida mins a Girona, si tenim en compte que dels 1.280 congressistes, de les comarques gironines hi van participar seixanta-dos persones, vint de la capital, i de l'Associació literària només Emili Grahit<sup>221</sup>

---

<sup>220</sup> VIÑAS (1878), p. 28. Cal tenir en compte que un dels “lemes” repetits de l'Associació era “fe, pàtria i amor”. Són múltiples missatges de contingut semblant al que aquí presentem. DE RIBOT (1974), p. 36-39. Molts dels premiats al certamen eren escrits de tendència clarament espanyolista i fins i tot es premiaren escrits procedents de regions d'Espanya, encara que fossin en minoria, amb temes com *La batalla de Covadonga* (Antonio de Valladares, 1872). Aquesta lectura espanyolista de l'Associació és la que mostren, des del punt de vista unionista, els escriptors contemporanis espanyols, com per exemple el del federalista i historiador andalús Francisco Tubino, a la seva història de la renaixença, molt aclamat pels membres del grup gironí. TUBINO (1880), p. 446-458.

<sup>221</sup> GALOFRÉ (2006), p. 29. Hi van participar entre d'altres Joaquim Riera i Bertran i Josep Pella i Forgas, Pere de Palol i Poch i Ferran Agulló, en aquells moments propers a la tendència conservadora o al marge d'ideals polítics.

Uns anys més tard, quan la influència d'Almirall va minvar i el relleu en la política catalana va recaure en els sectors més conservadors de la Lliga de Catalunya, fundada el 1887, joves que havien cursat els estudis universitaris com Botet i Sisó, que havien conegut els anhels de superació del catalanisme d'abast exclusiu literari de la Jove Catalunya, van portar a Girona els nous aires polítics d'autonomisme moderat.

Les principals reivindicacions de la Lliga de Catalunya eren l'oficialitat de la llengua catalana –tant en ensenyament com a les manifestacions populars–, la defensa del dret civil, la participació igualitària en les despeses de l'Estat i una política catalanista no excloent de la fidelitat a la monarquia. Una de llurs primeres iniciatives de la Lliga va ser el *Missatge a la reina regent*, adreçat a Maria Cristina amb motiu de l'Exposició Universal de Barcelona de 1888. La dinàmica del missatge va requerir als ideòlegs de la Lliga l'establiment de contactes amb els partidaris de les comarques. En realitat, es pot entendre com un primer intent de dotar de corporalitat unitària i cohesionar als catalanistes dispersos del Principat, doncs el text i la presentació és el resultat d'un consens i va significar l'establiment d'uns principis ideològics que aglutinaven entitats i individus que es trobaven desconnectats de l'àmbit barceloní. El text, redactat per Angel Guimerà, va ser avalat per 2.601 persones. L'encarregat de recollir signatures a la comarca de Girona va ser Botet i Sisó i com a representats de la ciutat signaren Joan B. Ferrer, Joaquim d'Espona i Enric Claudi Girbal<sup>222</sup>.

El 1889, la Lliga de Catalunya, amb Verdaguer i Callís al capdavant, va aixecar una campanya de defensa del dret civil català. Els lligams que s'havien establert amb les associacions catalanistes es van intensificar arreu del Principat i s'aconseguí crear, el 15 de març de 1891 sota el nom d'Unió Catalanista, una federació d'entitats de diversa índole, incloent ateneus i entitats populars, independentment que fossin d'ideologia conservacionista o federalista.<sup>223</sup> Amb intenció de redactar

---

<sup>222</sup> No inscrivim a Josep Pella i Forgas (1837-1918) en la llista, doncs tot i ser col·laborador de la Revista i que per generació es pot inscriure en el grup, va fer pràcticament tota la seva carrera professional i política a Barcelona. En aquest context d'introducció del catalanisme polític, és significant el fet que en la sessió municipal del primer de juny de 1888 el regidor republicà Joan Porredón declarés que "como catalanista hablará catalán siempre que sea necesario usar de la palabra", primera reivindicació del català en les institucions gironines. PUIGBERT (1995), p. 64.

<sup>223</sup> "l' Unió Catalanista era una agrupació política y no un partit politich, perquè la paraula partit, tal com avuy s'usa y practica, hauría donat de sa organizació y de son modo de esser

el reglament es va organitzar una comissió formada per representats de les associacions i membres de la Lliga de Catalunya, i es va regular a partir d'una junta permanent, un consell de representats i una assemblea de delegats. En el primer consell de representants de les associacions, celebrat el mes de febrer de 1891, es va elegir la Junta permanent i es va decidir celebrar la primera assemblea de delegats a la Casa de la Ciutat de Manresa els dies 25, 26 i 27 de març de 1892, on es van establir les *Bases per a la constitució regional catalana*. La Junta permanent va crear una comissió per redactar el projecte i adreçà a tots els delegats de l'assemblea un esborrany imprès, el *Treball de redacció*, per tal que poguessin fer-ne esmenes. D'entre els representats per Girona constaven Riera i Bertran, Josep Espona, Botet i Sisó i Enric Claudi Girbal<sup>224</sup>

L'expansió de la Unió catalanista va servir d'oportunitat per projectar políticament el catalanisme a través d'organitzacions d'àmbit territorial de participació política que superessin el catalanisme històric i literari. A Girona, l'iniciador va ser Botet i Sisó amb la creació, a casa seva, del Centre Catalanista de Girona y sa Comarca (1894), fet que s'ha de considerar l'inici del catalanisme a Girona.<sup>225</sup> El Centre va organitzar la cinquena assemblea de la Unió Catalanista, de la qual n'era federat, el 25 d'abril de 1897, en un moment de repressió del catalanisme motivat pel "Missatge del rei als Hel·lens", quan es va prohibir la Renaixença i actes polítics, fet que ocasionà mobilitzacions populars. L'acte va tenir gran èxit, gràcies a la difusió via el setmanari, òrgan del Centre, *Lo Geronès*, que havia fundat el mateix Botet el

---

una idea equivocada. L' *Unió catalanista* té idees generals, bases d'intel·ligència entre sos associats; pero no lliga a ningú, a ningú imposa un criteri estret y personal ni en los detalls, ni en la conducta, ni en los procediments; li basta la conformitat en lo que constituheix l'essencia del sistema regional. A més, aquestes idees generals, aquestes bases d'intel·ligència, son lo resultat de la deliberació dels representants de tots los associats; se buscan en la realitat de la vida, en los recorts del passat, en les conveniencies y necessitats del present y en l'aspiració á una millora compatible ab l'estat del pays. No ha gefes que manin qui'imposin criteris, qu'admetin ni excloheixin á ningú y que fixin fins les regles més insignificants de procediment y de conducta: ab una paraula, no es un regiment, del que es amo absolut un jefe indiscutible; es un organisme compost de sers racionals que no han abdicat de son dret de pensar y de obrar y quin llaç d'unió es una concordancia d'aspiracions, una comunió de sentiments patriótichs" BOTET I SISÓ (1894),p. 2.

<sup>224</sup> No sabem si hi assistí Girbal, només hi van anar una tercera part dels delegats. PUIGBERT (1992), p. 26-27. CLARA (1992), p. 28 i CLARA (1995), p.

És curiós pensar que la Revista de Girona no en digués res del tema, sobretot si tenim en compte que Girbal en aquell moment n'era director.

<sup>225</sup> CORNELLÀ (1976), p. 13-24. DE PUIG (1979), 169-170.



1894.<sup>226</sup> Quan es va crear el Centre, Botet va nomenar diversos socis d'honor. El 1895 se li va conferir a Girbal, però aquest ho va refusar, tal com consta en una nota al darrer número de la revista de Gerona:

“En el último número de Lo Geronès, órgano del Centro Catalanista de esta Ciudad y comarcas se publicó el siguiente suelto: El Centro catalanista de Gerona y su Comarca, en la última reunión tenida por su junta directiva, acordó nombrar socio a D. Enrique Claudio Girbal, cronista de esta Ciudad y autor de numerosos trabajos de historia local, por ser de todos los escritores que hoy viven, el primero que se dedicó al cultivo de la lengua catalana. En efecto, sabemos que la noticia es exacta, añadimos por nuestra parte que el interesado no ha aceptado la aludida distinción, contra lo que podría suponerse”.<sup>227</sup>

Girbal no n'era una excepció, cap dels homes de la Cova d'en Vinyes va participar en el projecte del company Botet i Sisó. Tot i que en els seus inicis el Centre era minoritari i desorientat, en una ciutat on dominava el nacionalisme espanyol difús i sense cap recolzament institucional, de mica en mica va anar prenent forma gràcies a una nova generació de joves, d'entre ells els fills de Vinyas i els de Girbal, que consideraven que s'havia de superar la tradició historicista medievalitzant, penetrada de religiositat i poesia que era la de la *Asociación literaria*. Tal com diu, amb encert, Ramon Alberch:

“Girbal no volia comprometre el seu prestigi social amb una empresa massa arriscada al compromís polític com era la de Girona, o simplement no combregava amb aquesta orientació excessivament polititzada del catalanisme”<sup>228</sup>

Un dels aspectes que caracteritza la *Revista de Girona* és la de la religiositat dels seus membres, la majoria devots o respectuosos amb el credo. En l'esmentat discurs de Manuel Vinyas del certamen de 1878 llegim:

---

<sup>226</sup> ALBERCH-QUER (1998), p. 60-65.

<sup>227</sup> *Revista de Gerona*, XX, 1 gener 1895, p. 32.

<sup>228</sup> ALBERCH-QUER (1998), p. 72.

“la asociación ha colocado en primer lugar a las composiciones que recuerdan a la fe; los tiempos en las que las creencias daban a los hombres la talla de gigantes, mostrando en las cruzadas y en la nave ojival cuanto la religión acerca las criaturas a su divino hacedor. Gracias a los certámenes se ha popularizado la idea filosófica de la religión que por dicha profesamos y ha recibido color poético la misma disciplina de suyo árida y descarnada”<sup>229</sup>

La majoria de membres de l'Associació eren creients o respectaven la religiositat d'una ciutat que vivia arrelada, inclús des del punt de vista econòmic, al bisbat i la catedral, fins el punt que entre els membres del jurat del certamen sempre s'hi incloïa un sacerdot, i un dels guardons era atorgat per l'Església.

Tant al certamen com a la revista trobem textos de temàtica religiosa, tant en els textos poètics com en els d'investigació històrica. La poesia religiosa, comú entre els poetes de la Renaixença, va ser sovint premiada al concurs literari, predominant els temes de devoció mariana (*Maria al pie de la cruz* en el certamen de 1872, *Maria al pie de la cruz después del descendimiento* en el de 1873, etc.). No és gens estrany si pensem en la pietat consuetudinària que la ciutat li havia testimoniada de sempre. En la producció de Girbal també hi trobem poemes dedicats a àngels, a la Verge de Montserrat, Ntra Señora dels Àngels, a la Creu, etc.<sup>230</sup> Són comunes també llegendes i vides de sants locals, com a mostra de devoció popular.

En els números de la revista sempre hi havia col·laboracions de religiosos de reputació acadèmica, com Fidel Fita, Collell, Verdaguer o Joaquim Gou i Solà, catedràtic del seminari de Girona i més tard canonge de la Catedral.

El capítol de la catedral va estar molt vinculat a la *Revista de Gerona*, des dels seus orígens. En cada volum trobem algun article històric de la Seu i els canonges hi col·laboraven, fins i tot a la secció de notícies, tant corporatives o de celebracions.<sup>231</sup>

Girbal era un catòlic fervent, fins i tot es podria considerar més radical del que el que oficialitzava el neocatolicisme de l'època, visible sobretot quan fa referència a

---

<sup>229</sup> VIÑAS (1878), p. 28.

<sup>230</sup> Les trobem en el volum recopilatori de poemes. GIRBAL (1866a)

<sup>231</sup> MARQUÈS CASANOVAS (1965).

temes propers com els setge de 1809, que en fa apologia, ressaltant per sobre de tot el patriotisme i la religiositat<sup>232</sup>

En els seus estudis històrics, sovint hi trobem referències al davallament del sentiment religiós, sempre amb ànsies regeneracionistes:

“ Vamos [...] a referir las causas a que obedecieron dichos votos, siguiendo el orden por el que se celebraban en tiempos menos indiferentes que los nuestros, y en los cuales el vecindario, no tan sólo seguía piadosamente la obligación contraída por nuestros abuelos, si que también cumplía con un sentimiento de civismo hoy calificado tal vez de ridícula manifestación religiosa. ¡Transformación lamentable de un pueblo calificado siempre de eminentemente católico no ménos que de verdaderamente patriótico!”<sup>233</sup>

L'interès per arribar a la població per part dels membres de la *Revista de Gerona* no es manifestà només en la publicació de treballs sinó també en la secció de notícies, que gestionava el mateix Girbal, on s'oferia un àmplia visió de tot el ventall d'esdeveniments culturals que succeïen a la comarca. Les notícies de Girbal, a l'igual que les cròniques que publicava en els diferents periòdics, van, com diu amb encert Narcís-Jordi Aragó, “ més enllà de la informació objectiva dels fets, per endinsar-se en comentaris laudatoris o crítics que, tot i ser anònims, reflecteixen sovint criteris i afeccions molt personals del seu redactor [...] i un desig mal dissimulat de quedar bé amb algú [...] redactades amb l'estil altisonant del seu temps i farcides d'epítets i amb exageracions pintoresques”<sup>234</sup>. Tot i això, són un pou d'informació, doncs mostren el concepte que tenia ell de la cultura, la història i també la seva filosofia de la conservació dels béns culturals.

La *Revista de Gerona*, no fou només un òrgan tancat de publicacions d'una associació literària. Sempre dins del context regionalista, va ser òrgan de tots aquells que escrivien de Girona. Entre les seves pàgines trobem articles d'historiadors locals que eren aliens al grup d'en Vinyas, com per exemple Josep

---

<sup>232</sup> VILALLONGA (2008), p. 631 i VILALLONGA (2010), p. 505.

<sup>233</sup> És refereix al vot de Sant Narcís. GIRBAL (1884), p. 66

<sup>234</sup> ARAGÓ, 1976, p. 179. El concepte de periodisme de Girbal s'apropa al de la professió de l'època, amb exageracions de caire patriòtic i polítiques. La seva publicació *El periodismo en Gerona* (1894) marca una fita històrica en la història de la premsa de Catalunya. COSTA i FERNÁNDEZ (1994), p. 50-55; GUILLAMET (2003), p. 145-164.

Pella i Forgas, Pere Alsius i Torrent, Joaquim Riera i Bertran o Julià de Chía, d'igual manera que hi van participar col·laborar acadèmics de prestigi com Fidel Fita o Arturo Mérida, o historiadors de Barcelona com Antoni de Bofarull, Josep Coroleu, Josep Puiggarí i Salvador Sanpere i Miquel, la majoria d'ells reconeixadors de la fama del director de la revista.<sup>235</sup>

La publicació no era només d'abast nacional, així com trobem recensions en pàgines de premsa de Madrid, també les trobem de fora de la Península. Els contactes amb el món acadèmic i oficial li van oferir moltes coneixences a Girbal, d'igual manera que li va donar el fet de ser cronista oficial de la ciutat; només cal fer una fullejada als periòdics locals per adonar-nos que en els comitès de rebuda de personalitats sempre hi era Girbal. Des d'aquest punt de vista hi trobem articles i també traduccions d'obres foranes que tenien relació amb algun tema d'interès o simplement que parlaven de la ciutat o les comarques, com es el cas d'August Brutails, Bonaventura Bassegoda i Amigó, Charles Didelot, Facundo Riaño, o el baró Davillier, aquests dos darrers de gran interès per a l'estudi del brodat de la Creació.

La revista va començar a decaure a partir de 1890, a l'igual que el *Certamen*. Els membres de la Cova d'en Vinyas havien marxat, envellit o mort i Girbal es va quedar sol en l'empresa. El caràcter primmirat i retret el va anar aïllant de les innovacions dels primers batecs modernistes que emetien dures crítiques al voltant de la publicació.<sup>236</sup> Van sorgir noves publicacions, com *Vida* (1902) i *l'Enderroch. Arts-Pàtria-Democràcia* (1902), reflex de les inèrcies dels nous temps, que ja no necessitaven aquell localisme excessivament acusat i esgotat de la revista de la qual Girbal, només secundat per Grahit, amb prou feines va poder dur a termini el darrer número, el desembre de 1895.<sup>237</sup>

---

<sup>235</sup> En les pàgines de notícies de la revista, així com en els encapçalaments dels articles, trobem elogis i mostres d'amistat corresposta.

<sup>236</sup> FULCARÀ (1976), p. 12.

<sup>237</sup> VILA (1986), p. 14, CARRERAS ARTAU (1965), p. 9. No només hem d'entendre el final de la revista des de les circumstàncies històriques, la unitat de mètode i l'orientació ens fan pensar que van dependre del seu director i de la seva capacitat per dur-la a termini.

El *Certamen literario* es va celebrar fins el 1902, quan es van instaurar els Jocs Florals a la ciutat, prolongació, posada al dia, d'un concurs en el qual dominaven les actituds elegíiques de la Renaixença<sup>238</sup>.

La *Revista de Girona* va morir amb Girbal, el 22 de gener de 1896, segons Mirambell "amb un enterrament pobre i poc concorregut".<sup>239</sup>

### 2.1.2. Publicacions d'Enric Claudi Girbal i mètode historiogràfic

Tant Girbal com els seus contemporanis de la *Revista de Gerona* van fonamentar la seva recerca en l'estudi de Girona des de diferents vessants de la cultura, sense tendir a especialitzar-se, com a grup, en cap tema en concret. Com hem vist, tots compartien tasques de professions liberals i l'escriure i investigar formava part de llurs activitats de lleure.

Girbal, conservador de museu, arxiver i periodista, va tenir una posició privilegiada en el camp de la investigació doncs les seves facetes professionals i socials li van oferir un ampli repertori inèdit que va poder donar a conèixer, no només entre les pàgines de la publicació en sèrie gironina, sinó també en d'altres de Barcelona i Madrid, així com en monografies i traduccions.

Tot i que es va donar a conèixer en el renaixement literari per la poesia, i que s'interessés pel periodisme i la literatura, les seves recerques rauen entre la història i l'arqueologia, que són de les que ens centrarem en aquest apartat.<sup>240</sup>

L'enfocament que dóna Girbal a la història és la característica de molts dels que van conrear la disciplina en la seva generació, hereva de la Il·lustració i del romanticisme; és tractà d'un arxiver que recuperà episodis del seu passat

---

<sup>238</sup> El discurs inaugural i les obres guardonades es van publicar al *l'Enderroch*, n.8, 9 maig 1902, p. 84-138.

<sup>239</sup> MIRAMBELL (1966), p. 32. Són moltes les notes de premsa i articles que es van dedicar a Girbal en motiu del seu traspàs; en moltes es destaca la injustícia d'haver ignorat en els darrers anys a un home que havia dedicat tota la vida professional a l'estudi de la ciutat. D'entre les més extenses cal destacar la d'Artur Vinardell i Roig a *La lucha*, 23 febrer 1896, p. 1.

<sup>240</sup> En aquest apartat no intentarem donar una visió general de tota la producció de Girbal, d'igual manera que no farem una retrospectiva cronològica. Encara que faltin estudis monogràfics dedicats, les obres que donen una aproximació més completa són: NEGRE I PASTELL (1975), p. 209 i RIBOT (1974), p. 85-97, ambdues vinculades només a les publicacions de la *Revista de Girona*. De tota la publicació de l'autor, però amb moltes mancances: DE MOLINS (1898), p. 659 i PLA CARGOL (1960), p. 66-67.

identitari sense intentar donar una visió de conjunt i això és veu plasmat en les seves produccions, petites monografies de caràcter heterogeni on la dinàmica general és la de transcripció documental, important doncs la majoria de material que ens presenta transcrit era desconegut i part d'ell és en l'actualitat perdut.

Les guerres i revolucions i la desamortització van ocasionar pèrdues irreparables que van desvetllar a les minories el paper i la força que tenia la documentació. L'estat dels arxius en aquells moments era bastant deplorable i Girbal va començar la seva tasca professional endreçant i classificant el material de l'arxiu de la diputació i la biblioteca provincial, però també es va implicar en denunciar el mal estat dels fons, sobretot de l'arxiu capitular, que sens dubte coneixia:

“Riquísimo depósito, científico, literario y era todavía a principios del presente siglo el Archivo de nuestra Santa Iglesia Catedral, rica mina para el estudio de nuestra historia que explotaron sabios escritores [...] Basta pasar los ojos por el inventario que de lo principal publicaron algunos de ellos, para calificar desde luego el citado archivo de tesoro literario y arqueológico. Por desgracia desde la época mencionada y por razón de las guerras, trastornos políticos y otros motivos ha perdido muchísimo la importancia que tuvo un día, por su buen arreglo, clasificación y limpieza. Hoy por razones más o menos fundadas, se halla el Archivo capitular quizás no bastante atendido por sus mismos dueños, con verdadero sentimiento de las personas ilustradas y amantes del saber, que se ven en la imposibilidad de consultarlo por el estado en que las referidas causas y otras que omitimos le han colocado, no debiéndose pasar por alto los despojos que en distintas ocasiones ha sido objeto [...]”<sup>241</sup>

Veiem doncs, un sentiment encobert de protecció i de difusió d'un llegat, i aquesta és la intenció de la producció de Girbal, aquesta i cap altre més, doncs la majoria del seu llegat rau entre l'estat de la qüestió fonamentat i la transcripció, absent sovint de paràmetres crítics.

Les preferències de Girbal són les mateixes que es poden trobar en tota la historiografia contemporània, la història de la pàtria i els fets heroics rellevants i la tradició, però sempre des del context de les comarques gironines, les que

---

<sup>241</sup> GIRBAL (1886), p. 65-66.

interessaven a la població per a la qual escrivia: la història medieval i jueva, els setges i la guerra del francès, costums i tradicions populars i aspectes de la història social, com gremis i confraries, festivitats religioses i cerimònies litúrgiques<sup>242</sup>

Girbal, va dedicar gran part de la seva carrera a la conservació monumental i a l'arqueologia sagrada, tal com es coneixia la història de l'art religiós. I és en aquesta perspectiva que realment hem de considerar el seu llegat, doncs va ser pioner en la recerca sobre béns culturals, d'època medieval en la seva majoria, que fins llavors havien estat ignorats i absents de paràmetres de recerca.

Per apropar-nos al concepte que té de l'art i el mètode d'anàlisi ens basarem en *Estudio artístico de los baños árabes de Gerona* (1888) i els articles de la *Revista de Girona* dedicats a "monuments" de la catedral. Aquests són, ordenats cronològicament:

- *Arqueta relicario de la Catedral de Gerona* (1877)<sup>243</sup>.
- *Tapiz notable de la Creación de la Catedral de Gerona*(1878)<sup>244</sup>
- *La Custodia del corpus de la Catedral de Gerona* (1881)<sup>245</sup>
- *Inventario de la tesoreria de la Catedral de Gerona, iniciado en 1588* (1881)<sup>246</sup>
- *La cruz de oro de la Catedral Gerundense* (1882)<sup>247</sup>
- *Biblia de la Catedral de Gerona*(1885)<sup>248</sup>

---

<sup>242</sup> Sense pretensions d'exhaustivitat, podem destacar: *Judios en Gerona. Colección de noticias históricas referentes a los de esta localidad hasta la época de su expulsión de los dominios españoles* (1870), obra fonamental i pionera en el tema.; els articles publicats a la *Revista de Gerona* sobre la guerra de la Independència: *Cruzada gerundense* (1880) i *La compañía de santa Bárbara de la guerra de la Independencia* (1880); d'història social, *Noticia sobre los antiguos gremios y cofradías de Gerona* (1882); de culte i actes litúrgics: *Del culto a la Inmaculada Concepción en Gerona* (1886), *Las festividades del Corpus* (1878), *Noticia de las antiguas representaciones o autos sacramentales* (1881); d'història *Carlomagno en Gerona* (1884); *Abades de Galligans* (1891); *Epistolario del Cardenal gerundense D. Fr. Benito de Sala y Caramany, Obispo de Barcelona (1707-1714)* (1889) i de la comarca: *El santuario de san Gerardo en el término de la vial de Tosa* (1884), *Bañolas, noticias históricas de esta villa* (1863), *El castillo de Brunyola* (1885). Això sense deixar de fer referència a les obres sobre periodisme, impremta i història literària, que s'escapen dels nostres objectius de recerca.

<sup>243</sup> Publicat a Madrid en la revista dirigida per l'acadèmic i catedràtic d'arqueologia de la Escuela Superior de Diplomàtica Juan de Dios de la Rada *Museo español de antigüedades* i posteriorment copiat a la *Revista de Gerona*. GIRBAL (1876a), p. 161-170

<sup>244</sup> GIRBAL (1878), p. 189, 190-192 i 206. Reimprès amb nota afegida a GIRBAL (1884), p. 1-10

<sup>245</sup> GIRBAL (1881a), p. 212-218.

<sup>246</sup> GIRBAL (1881b), p. 563-570.

<sup>247</sup> GIRBAL (1882), p. 165-170.

<sup>248</sup> GIRBAL (1885), p. 353-357.

- *Bulas en papyrus existentes en la Catedral de Gerona*(1886)<sup>249</sup>
- *Sepulturas notables descubiertas en esta santa Iglesia Catedral* (1886)<sup>250</sup>
- *Tapicerías de la Catedral* (1888)<sup>251</sup>
- *El baldaquino del altar mayor de la Catedral* (1888)<sup>252</sup>
- *La estatua de Carlomagno, el Códice de la Apocalipsis y el tapiz del Génesis*(1889)<sup>253</sup>
- *Inventario de la tesorería de la Catedral de Gerona formado el 1685, escrito por el notario Pere Rosselló*(1891)<sup>254</sup>

En el proemi de *Estudio histórico artístico de los baños árabes de Gerona* on especifica els objectius del treball, podem apreciar, en poques paraules, el mètode de treball de Girbal:

“Vamos a emprender un estudio de los principales monumentos de arte y antigüedad que encierra Gerona, harto desconocido por las especiales circunstancias que lo rodean y que constituye indudablemente el único ejemplar de su Genero existente en Catalunya y acaso de toda España. Y no es que hayan faltado artistas y arqueólogos que antes de nosotros no hayan hecho objeto de su atención y estudio. Ciertamente es, por una parte, que los más de entre ellos contentáronse en seguirse unos a otros, admitiendo premisas y consecuencias, sin acudir a las fuentes naturales de la historia y sin ahondar en las hipótesis y conjeturas más o menos eruditas y fundadas, fiados en la reputación de los primeros los posteriores y dejándose llevar no pocos de la impresión momentánea suggerida simultáneamente por vulgares prejuicios”<sup>255</sup>

La intenció d'aquesta monografia és trencar tòpics heretats d'historiadors que cercaven mites llegendaris i que, en aquest cas, reclusaven la construcció de l'edifici

---

<sup>249</sup> GIRBAL (1886), p. 65-71.

<sup>250</sup> GIRBAL (1886b), p. 347-350.

<sup>251</sup> GIRBAL (1888), p. 1-10.

<sup>252</sup> GIRBAL (1888a), p. 65-68.

<sup>253</sup> GIRBAL (1889), p. 13-24.

<sup>254</sup> GIRBAL (1891), p. 75-80.

<sup>255</sup> GIRBAL (1886), p. 6.



al segle VIII, època de dominació islàmica de la ciutat, a partir d'un estudi crític i documental:

“El sistema peregrino seguido por muchos escritores de atribuir a nuestros monumentos antigüedad remota para avalarlos más y mejor, buscando para sus orígenes sucesos notables, fantásticos y extraordinarios muchas veces yendo a la caza de nombres celebrados para señalar a aquellos un fundador distinguido y a menudo fabulosos, cayó tiempo ha en desuso gracias a los más completos estudios y razonada crítica de nuestros modernos tiempos [...] las tradiciones y leyendas como elemento histórico pesan y a poco en el buen sentido de nuestra época esencialmente práctica y analítica, y solo a beneficio de inventario, son acogidas por cuantos se hallan medianamente iniciados en la ciencia cuyo fin principal aspira a disipar las nubes que ocultan el esplendor de la verdad, que es la historia misma”.<sup>256</sup>

És des d'aquesta òptica que, en els seus escrits trobem certes dissonàncies amb la metodologia emprada per Joan Gaspar Roig i Jalpí (1624-1691), tal com indica a *Biblia de la Catedral de Gerona*, que el religiós mínim havia fet recular l'exemplar a l'època carolíngia:

“ El P. Roig [...] ha tenido el privilegio de robustecer muchas e infundidas tradiciones en Gerona, sembrando de numerosas inexactitudes la història de esta localidad con la publicación de su libro, del que aconsejamos desconfien mucho los aficionados, ya que la experiencia nos ha patentizado con cuán poco provecho para la verdad histórica puede consultarse su *Resumen historial* [...]”.<sup>257</sup>

La defensa pel rigor històric de Girbal és palesa quan va arremetre contra l'arqueòleg José Ramón Mélida arran de l'article que aquest darrer va presentar a *La ilustración Española y Americana* intitulat “Las artes retrospectivas de la Exposición Universal de Barcelona: I” d'una sèrie de comentaris de premsa que va

---

<sup>256</sup> GIRBAL (1886), p. 9. Puig i Cadafalch va tenir molt present l'obra de Girbal en la seva publicació referida als Banys àrabs. PUIG i CADA FALCH (1915)

<sup>257</sup> GIRBAL (1885), p. 355, nota 1.

publicar arran de l'exposició de 1888.<sup>258</sup> L'autor, seguint un article de Miquel i Badia publicat al *Diario de Barcelona*, considera que l'estàtua de Carlemany representa, de manera insòlita, un monarca d'Aragó del segle XIII i XIV. Girbal li va replicar a *La estàtua de Carlomagno, el còdice de la Apocalipsis y el tapiz de Génesis* amb l'opinió, assumida en l'actualitat, que es tractava del monarca franc, feta al cap de poc d'haver-se instaurat el culte a la ciutat pel bisbe Arnau de Monrodón l'any 1345.<sup>259</sup>

La justificació de Girbal a una "suposición tan aventurada" es fonamentà més que res en l'absència de documentació que ho justifiqui i n'aportà de nova per argumentar el seu punt de vista<sup>260</sup>

Per aconseguir-ho, va seguir el que podríem anomenar un mètode positivista instrumental entès des de l'òptica d'anàlisi exhaustiu de publicacions anteriors, extracció de conseqüències i cerca de noves dades a partir de l'anàlisi exclusiu de documents, aspecte que en un cas complex com *Baños Árabes*, que el document més antic que es conserva és de finals del segle XII, li comportà emprar d'altres recursos. A partir de les dades documentals va fer una anàlisi arquitectònica per tal de trobar la forma prístina, sempre tenint en compte les remodelacions, en un edifici assetjat al segle XIII, que es va refer i que en el XVII va canviar la funcionalitat i va passar a ser un convent de monges caputxines. De comparar les dues anàlisis i les referències documentals, Girbal va considerar que es tractava d'una obra romànica, tal com es considera en l'actualitat<sup>261</sup>

---

<sup>258</sup> MELIDA (1888), p. 290.

<sup>259</sup> GIRBAL (1888), p. 15-16.

<sup>260</sup> Els arguments de Girbal són tres: l'infundat argument de la indumentària anacrònica; l'absència de justificacions històriques que ho determini, la desvinculació de cap monarca amb Girona per a santificar-lo i la importància de Carlemany per a la ciutat. Aporta documentació del segle XVII en què apareix esmentada l'estàtua amb el nom de Carlemany. Mèlida va emetre la contrarèplica, en considerar que el motiu de considerar l'escultura a un personatge mític de Girona es deu a què: "ha habido un tiempo en que predominaba el afán de las atribuciones históricas, hasta el punto de que no se comprendía que tuviese valor un objeto antiguo si no se decía que había pertenecido o que representava a algún personaje cèlebre". Rere l'escrit de Mèlida hi ha un rerefons ideològic que intenta encobrir amb la justificació de la manca de rigor, que s'escapa dels comentaris de Girbal. Per a la ideologia i metodologia de Mèlida, CASADO (2006).

<sup>261</sup> El domini arxivístic de Girbal és inqüestionable. No només controla els de la seva ciutat i comarques com el de Banyoles o el de Tosa de Mar, a *Baños árabes*, va consultar l'Arxiu de la Corona d'Aragó i fins i tot de fora de Catalunya: en l'aproximació a l'obra poètica de Bernat Estruç (1876) va aconseguir una transcripció completa de l'obra, custodiada a la biblioteca de la Colombina (Sevilla).

En les recerques sempre citava la font d'on extreia la documentació, demostrant preferències per tots aquells historiadors que van estudiar els documents de Girona, com Pere de la Marca i sobretot els eclesiàstics il·lustrats Villanueva i Merino i La Canal, punt de partida per ampliar i continuar una recerca històrica sobre bases documentals.

Demostrà sovint contactes amb el món acadèmic oficial: a *Arqueta relicario* (1877), va rebre l'auxili de Fidel Fita en la transcripció de la llegenda cúfica, així com recorregué sovint a la documentació publicada pel mateix investigador a *Los reyes d'Aragó i la seu de Girona* (1873).

Coneixia també la historiografia gironina, sobretot Roig Jalpí, Dorca, Pontich, Blanc i Illa i Pella i Forgas, a la vegada que també citava sovint autors estrangers. En la majoria d'estudis que va fer d'obres conservades a la Catedral, mostrà cert descontent per la poca atenció que havien prestat els historiadors locals per als objectes que custodiaven, i des d'aquest punt de vista, sovint va recórrer a investigadors estrangers que havien viatjat i conegut la ciutat de primera mà, com l'arquitecte hongarès Schlucz Ferencz el qual, en el primer fascicle de *Monuments d'architecture inédits* (Leipzig, 1869) va descriure els monuments més emblemàtics de la ciutat de Girona acompanyats de litografies, per al qual Girbal sentia autèntica admiració, i que considerava única obra digna que s'ha escrit per exemple sobre *La custodia del Corpus*.<sup>262</sup>

Des d'aquest punt de vista la *Revista* s'obrí a articles de publicacions estrangeres que versaven sobre temes relacionats amb llurs objectius, dels quals sovint Girbal en feia les traduccions i comentaris d'antiquaris o arqueòlegs contemporanis, de manera de procedir i sensibilitat tan diversificada com poden ser l'academicisme de Facundo Riaño, el mètode històric i arxivístic heretat de l'École des Chartes d'un jove August Brutails o el romanticisme literari del baró Davillier<sup>263</sup>

---

<sup>262</sup> GIRBAL (1881a), p. 213.

<sup>263</sup> De Facundo Riaño reproduceix els paràgrafs destinats al Brodat de la Creació del monogràfic d'arts decoratives *The Spanish Industrial Arts* (1879), que l'investigador va fer per al South Kensington Museum. RIAÑO(1888); De Brutails, l'article "Bíblia de Carlos V y otros manuscritos del Cabildo de Gerona" publicat a *Bibliothèque de l'École de Chartes* XLVII de 1886, de caire descriptiu i codicològic. GIRBAL (1887); Jean Charles Davillier té un lloc privilegiat a la revista, de qui es tradueixen alguns articles, com "Fortuny" (1876) i "Historias de las lozas moriscas con reflejos metálicos" (1895) traducció íntegra del text que va publicar, com especialista en el tema el 1861 *Histoire des faiences hispano moresques à reflets metalliques*. GIRBAL (1895)

En la majoria d'articles d'investigació de la catedral segueix un esquema proper al que aquí presentem:

- Justificació de l'article, on sovint s'al·lega al desconeixement i indiferència envers l'objecte que investiga.<sup>264</sup>
- Estat de la qüestió i referències a la bibliografia consultada, sempre ordenada de forma cronològica.
- Descripció material, sovint esplèndida, on s'inclouen mides, materials i aspectes tècnics.
- Descripció iconogràfica on demostra un bon domini, possiblement conseqüència de l'educació que va rebre al Seminari.
- Recolzament documental, en molts casos inèdita.
- Consulta d'especialistes en cas de dubtes.
- Referències a antigues restauracions i estat de conservació actual.
- Agraïments i epítets laudatoris a personalitats del Capítol.

Sovint s'ha titllat a Girbal i als companys de la *Revista de Girona* de basar-se en la documentació sense cap mena d'esperit crític i "pobresa de percepció de realitats i únic interès de curiositat local".<sup>265</sup> Dóna la impressió que les publicacions de Girbal van néixer arran de troballes de documentació o que van ser fruit d'algun esdeveniment important, com pot ser una restauració o simplement el mal estat de conservació d'algun monument. La tasca de divulgació va ser fonamental en ell però això no significa que no aprofundís cercant, per exemple, elements a comparar. La prova està en el respecte que van gaudir les seves publicacions dels investigadors de la generació següent de Girbal, com Puig i Cadafalch o Josep Gudiol i Cunill, que s'hi refereixen sovint.

Podem considerar que els apropaments metodològics als objecte artístics són positivistes, entenent-se des dels paràmetres del corrent metodològic que va sotragar amb força en els estudis històrics i arqueològics del darrer quart del segle XIX i que influí en el món editorial a través de publicacions científiques, d'entre les

---

<sup>264</sup> "Los estudios de nuestra historia provincial ofrecen por desgracia poco estímulo a los escritores, ya que las corporaciones indicadas para fomentarlas se han preocupado poco de semejante asunto, estimándolo quizás muy secundario al lado de los intereses materiales, con lamentable error". GIRBAL (1886c), p. 103-104.

<sup>265</sup> DE PUIG (1988) p. 309.

quals, alguns investigadors hi han inclòs la *Revista de Girona*.<sup>266</sup> La revista era portaveu d'un grup de pensament ideològic heterogeni, i en els seus vint anys de duració va abastar canvis de mentalitat consistents. Publicacions de Botet i Sisó i col·laboracions de Pella i Forgas, els quals desplegaren llur activitat en els paràmetres de la història més oficialitzada, s'han de percebre des d'una òptica distinta a la de Girbal, que es manifestava de manera diferent quan escrivia sobre un "monument" que quan feia poemes o explicava els setges de Girona. En aquest darrer cas, l'autor manifestava una visió esbiaixada amb intencions de fer una apologia de la pàtria. Quan orientava l'estudi a la investigació de monuments, tot i tenir una evident influència del romanticisme d'orientació medievalista, va actuar de manera científica emprant un mètode que s'aproxima més al corrent positivista: metodologia empírica, cercant contraproves dels tòpics establerts i generalitzacions, preocupació per la història i els monuments que va més enllà del convencionalisme d'evocació sentimental vers el món medieval, i treball corporatiu amb el món acadèmic, del qual n'és corresponent i cerca continus contactes per justificar les hipòtesis.

L'interessà l'art medieval, que considerava des d'un punt de vista estètic i també ideològic, com "infància de nuestra preciada civilización".<sup>267</sup> En el discurs inaugural de l'exposició de belles arts organitzat per la Asociación para el fomento de las Bellas Artes de Girona de l'any 1879, escriví:

"El suelo de nuestra provincia esta sembrado a la par que de numerosos restos de Iglesias y cenobios, de castillos señoriales que deben señalarse como signos o jalones de nuestra reconquista, y en tal concepto, dignos por nuestra parte del mayor respeto y beneración"<sup>268</sup>

El discurs s'adequà a la concepció romàntica dels monuments medievals, però, tot i admirar el gòtic -que anomenà "ojíval"-, mostrà preferències pel romànic que anomenava "gusto latino-bizantino o románico", com era acostumat a l'època i que considerava icona de la pàtria i de religiositat, allunyant-se de Pau Piferrer i els

---

<sup>266</sup> CASASSAS (2004), p. 180.

<sup>267</sup> Es tracta d'un discurs retrospectiu, on indexa els principals monuments de la comarca des de la prehistòria fins l'actualitat. GIRBAL (1879), p. 476

<sup>268</sup> GIRBAL (1879), p. 475.

romàntics que van manifestar sempre exclusivitat pel gòtic. No només aprecia l'art religiós, sobretot Ripoll, que considerava emblema de la nació. S'interessà també per castells i fortificacions, com signes de resistència dels atacs sarraïns. El barroc era totalment absent en Girbal, i del segle XIX només li interessà el castell de Sant Ferran de Figueres i dues creus de Pont de Molins, el primer per ser la presó on va morir del general Álvarez de Castro i les segones per portar inscrits noms de morts per la causa en la guerra del francès.

Hem de tenir present que es tracta d'un discurs destinat al públic en un acte d'inauguració. L'interès de Girbal en aquest cas va raure en comunicar arguments ideològics sense complicar-se massa la vida, i per aconseguir-ho es va recolzar en una retòrica fàcil, embafadora i de contingut assimilat des de feia temps, el record d'un temps enyoradís en moments de canvis abruptes que tant van celebrar el neocatolicisme i el catalanisme de l'època de la Restauració<sup>269</sup>.

És des de la dicotomia, positivista de mètode i romàntic de sentiment que podem entendre el concepte que té de la història de l'art Girbal.

### *2.1.3 Girbal i la conservació de monuments*

Per tot el que hem dit fins ara podem apreciar que Enric Claudi Girbal es va mostrar atent pel patrimoni cultural de les seves comarques. No obstant això, si per alguna cosa se l'ha de recordar és per la gran tasca que va exercir en la gestió del patrimoni, tant pel que fa a la conservació pròpiament dita, com per la difusió i denúncia de tota la problemàtica que es desvetllava després dels sotracs de guerres, revoltes, desídies governamentals i desamortitzacions<sup>270</sup>

En el discurs, suara esmentat, d'apertura de l'exposició de Belles Arts de 1879, mostra amb claredat les seves intencions:

---

<sup>269</sup> En el discurs d'apertura de l'exposició de l'any 1878, va tractar la capacitat comunicativa de l'art a les masses, i va recordar una frase de l'historiador de l'art Jacques Mérault Daussy, professor de literatura estrangera de l'escola d'oficials de Sant Petersburg, "solamente con los restos de un palacio o de un templo se puede reconstruir el edificio de una generación muerta". GIRBAL (1878a), p. 12.

<sup>270</sup> "Trabajó intensamente en la conservación del patrimonio artístico y arqueológico de Gerona y su provincia. Veló por la conservación de monumentos, acudió allí donde se descubría una pieza o unos restos del pasado. Luchó denodadamente contra lo que creía lesivo para la integridad de nuestro patrimonio" MIRAMBELL (1965), p. 30-31.

“Si es justo confesar, como me complazco en hacerlo, lo mucho que ha adelantado nuestra provincia en el camino de respeto y consideración a las Bellas Artes, mucho todavía queda por andar en la fructosa senda. Es necesario que las colectividades al par que los individuos, desplieguen en mayor escala su valiosa influencia en pro de los monumentos y de los artistas. Urge que la Provincia, los Municipios y las más autorizadas corporaciones velen por la conservación de los ya escasos que aún quedan en pie como elocuente testimonio de nuestra pasada grandeza. Impídase que con los pretextos más ó menos hábiles se encargue á la piqueta la demolición de unos muros, cada una de cuyas piedras es timbre glorioso de nuestra más gloriosa historia; hágase lo posible para sostener el templo que se cae, el murallón que se derrumba, la agrietada bóveda, el muro cuarteado, y que acaso mañana, bajo frívolas o egoístas razones, desaparezca un monumento para sustituirlo con una construcción ridícula, sin tener en cuenta que aquel monumento arqueológico, con su solo aspecto basta para reconstruir en la imaginación todo un periodo y a veces una época entera. Detener la corriente de destrucción que se está operando contra los monumentos, es un deber de verdadero patriotismo. Estimúlese por todos los medios posibles la reparación de los mismos, estórbese que usuarias y profanas manos se incauten de los restos de nuestras grandezas monumentales de todo genero y hagan con ellos la indigna granjería en los mercados extranjeros; institúyanse premios para los que descubran antigüedades y ara los restauradores de monumentos”<sup>271</sup>

D'aquest paràgraf podem deduir els trets més significants del pensament de Girbal sobre la conservació:

- La necessitat de desplegar una política activa en totes les escales institucionals de cara a la protecció, en base a la salvaguarda, contra l'especulació i l'espoli.
- La conscienciació de la societat.
- L'aplicació de pautes intervencionistes que es recolzin en el valor històric dels monuments.
- La reivindicació la tasca del restaurador d'ofici.

---

<sup>271</sup> GIRBAL (1879), p. 482.

En aquest apartat copsarem les principals implicacions de Girbal en la conservació monumental, tant des de la perspectiva oficial, com secretari i conservador de la Comissió Provincial de Monuments de Girona, així com el què va significar per a la difusió i salvaguarda dels béns mobles de la catedral i en la difusió de monuments de la ciutat.

### 2.1.3.1 *L'empremta de Girbal en la Comissió Provincial de Monuments Històrics i Artístics de Girona*<sup>272</sup>

No s'han fet estudis concrets sobre la participació d'Enric Claudi Girbal en la Comissió de monuments. Les referències les trobem disperses entre el fons documental de l'organisme, custodiat a l'arxiu històric del Museu d'Arqueologia de Girona, amb catàleg de 2006; també són de consulta imprescindible el fons de les comissions central i provincials de monuments conservats a les Reials Acadèmies de San Fernando i de la Història, el *Boletín Oficial de la Provincia de Gerona* i els monogràfics d'obres concretes que tenen com a objectiu d'estudi casos en els quals es va veure implicat Girbal. També és d'interès la secció de notícies de la *Revista de Gerona*, que de fet es pot considerar, per la proximitat dels membres de l'Associació literària amb les entitats oficials, l'òrgan de la comissió.<sup>273</sup>

És poca la informació que en aparença ens pot aportar sobre el Brodat de la creació l'activitat de Girbal en la Comissió Provincial de Monuments de Girona, de la qual fou secretari primer, i conservador del Museu d'Antiguitats a partir de 1870 fins la seva mort. La raó de ser de les lleis i decrets de dissolució dels ordes religiosos i la declaració de béns nacionals promogudes arran de les

---

<sup>272</sup> En aquest cas ens centrarem només en aquells casos en què sabem el paper concret i essencial que va desplegar Girbal en la comissió; no es pretén fer un estudi exhaustiu de totes les tasques empreses durant els anys, cosa que escapa dels nostres objectius d'estudi. Des d'aquest punt de vista no accentuarem l'estudi ni en el monestir de Ripoll ni de les excavacions d'Empúries, temes interessants que, tot i forma part de l'esperit de l'època, s'allunyen de la nostra proposta de recerca.

<sup>273</sup> És de gran utilitat el catàleg dels fons de l'entitat: LLORENS-PLANA-COSTA (2006) i també el del fons de la Comissió d'Antiguitats de la Reial Acadèmia de la Història, destinat a Catalunya: REMESAL-AGUILERA-PONS (2002). Ens aporten també informació els estudis que tenen com objectiu la Comissió de Monuments en general, com és el repertori documental de Joaquim Pla Cargol (1883-1878), secretari de la Comissió i per tant amb clares tendències de parcialitat, PLA CARGOL (1848), i posteriorment la tesi doctoral de Lluís Buscató, BUSCATÓ (2011).



desamortitzacions, sobretot de la de 1836, que van afavorir l'abandonament de molts edificis amb llurs béns mobles, l'espoli, la venda indiscriminada d'obres d'art i l'especulació del patrimoni, poc tenen veure amb l'estudi d'un brodat que encara ni s'havia retrobat. El regim de comissions va ser, *de facto*, un instrument estatal de coerció i control del patrimoni, però també va ser un generador d'idees. Els infortunis sobre el patrimoni van tenir com a conseqüència la sensibilització i conscienciació de la preservació dels exponents culturals per part dels sectors cultes que, pel que sembla, fins llavors poc s'hi havien interessat.<sup>274</sup> En el cas de Girbal, aquest esperit es manifestà en els escrits sobre els diferents béns culturals que va publicar, entre ells els del brodat de la Creació. El que ens interessa és el paper que va tenir principalment, com conservador del Museu d'Antiguitats, la categoria de béns mobles que hi va establir i els criteris de conservació i museografia envers aquests.

#### 2.1.3.2. *Evolució de les Comissions de Monuments i organització a Girona*

Des de les primeres lleis conservadores sorgides arran de la supressió de les cases religioses s'aprecia per part del govern central la necessitat de conèixer i custodiar els béns. L'antecedent directe de les comissions de monuments va ser la Real Orden de 27 de maig de 1837 de creació de comissions científiques i artístiques provincials dependents del Ministeri de Governació, la finalitat de les qual va ser la d'inventariar aquelles obres que es consideressin dignes de custòdia, amb intenció de traslladar-les a les capitals de província i ubicar-les en museus o biblioteques de nova creació.<sup>275</sup> Constituïen la comissió un individu de la Diputació provincial o de l'ajuntament i cinc persones nomenades pel cap polític que fossin "inteligentes en literatura, ciencia y artes". Dels vuit apartats en què es va estructurar el decret, en cap d'ells especifica quins tipus d'objectes artístics es consideraven dignes de ser custodiats i quins podien ser subhastats, destí que se li donava als que no interessaven, despès d'una selecció que quedava al lliure arbitri dels membres de

---

<sup>274</sup> A Girona, l'interès per les antiguitats només s'havia manifestat per petits grups reduïts de l'ambient eclesiàstic. BUSCATÓ-PONS (2012), p. 260.

<sup>275</sup> R.O. 27 mayo 1835, *Gaceta de Madrid* 28/5/1837, p. 2. Per a una síntesi de l'evolució de les comissions de monuments i el concepte de restauració a Catalunya, vid. GANAU (1997), en esp. p. 25-50.

la comissió.<sup>276</sup> Els aldarulls contra el patrimoni ocasionats per la primera guerra carlina (1833-1840) i la crisi econòmica van accentuar la venda de béns públics, que va desembocar en un seguit de queixes de l'Acadèmia de San Fernando per la mala gestió de les comissions científiques.<sup>277</sup>

Un cop frenada la fúria desamortitzada, davant la ingent quantitat de béns públics i la necessitat de restablir bones relacions amb l'Església per part del govern conservador moderat, es va decidir crear mecanismes de gestió patrimonial més eficaços, els quals desembocaren, emulant el model francès establert amb la llei Gizot de 1837, en la creació de la Comissió de Monuments històrics i artístics, creades per Reial ordre del 13 de juny de 1844.<sup>278</sup>

El decret, articulat en dotze articles, imposava als caps polítics de cada província que enviessin al ministeri de governació un llistat de tots els edificis, monuments artístics i “objetos artísticos de cualquier especie” procedents dels convents extingits i que “por la belleza de su construcción, por su antigüedad, el destino que han tenido o los recuerdos históricos” es consideressin d'ésser conservats, amb la finalitat d'emprendre mesures davant l'amenaça de destrucció i espoliació.

S'exposà que aquestes comissions haurien d'estar presidides pel cap polític de la regió i que la integrarien cinc persones, tres nomenades pel cap polític, les altres dues per la Diputació provincial, una de la pròpia seu. A Girona, la reial ordre es va publicar al *Boletín Oficial de la Provincia de Gerona* del dissabte 29 de juny de 1844 i en la sessió de la Diputació de 20 de juliol de 1844 es van nomenar els dos vocals corresponents de la Comissió.<sup>279</sup>

La finalitat de la comissió de Girona era les de custodiar llibres, documents, quadres, estàtues medalles i d'altres objectes que pertanyien a l'Estat i estaven

---

<sup>276</sup> Fins no fa massa es desconeixia que s'hagués aplicat la normativa a Girona, LLORENS-PLANA-COSTA (2006), p. 12. A les Actes de la Diputació s'ha localitzat l'acta d'un diputat provincial, Josep Antoni Barraquer, triat com representant del governador civil en la comissió. BUSCATÓ (2011), p. 157.

<sup>277</sup> HERNÁNDEZ (2002), p. 93-98.

<sup>278</sup> R. O. 13 juny 1844, *Gaceta de Madrid* 21/06/1844, p. 1. Posteriorment, el 24 de juliol del mateix any es va publicar el reglament, on es detallaven de manera molt més extensa les funcions de la comissió. R.O. 24 juliol 1844. *Gaceta de Madrid* 28/7/1844, p. 1-2

<sup>279</sup> LLORENS- PLANA-COSTA (2006), p. 13. Es tractava de Francesc Escarrà i Miquel Ametller, ambdós membres de la Sociedad Econòmica de Amigos del País, que “havien demostrat un interès important pel patrimoni provincial al llarg dels anys anteriors”. BUSCATÓ (2011), P. 254.

disseminats per la província, els quals s'haurien d'ubicar en museus i arxius provincials.

Orgànicament depenien de la Comissió Central de Madrid, dirigida pel ministre de Governació, a la qual havien d'enviar cada trimestre un resum de les tasques dutes a terme durant el període.

La comissió de Girona no va emetre cap acta fins la sessió del 22 de novembre de 1847, situació que va fer confondre a alguns investigadors, com Joaquim Pla Cargol, el qual va considerar que va ser aquesta la data de constitució<sup>280</sup>

Un dels principals problemes que manifestà endèmicament des dels seus inicis i que perdurà durant tota la seva llarga vida, va ser la manca d'eficiència de recursos, doncs els fons invertits van ser sempre extremadament pobres i depenien de l'administració pública provincial que en el cas de Girona, tal com consta als pressupostos de juliol de 1844 formava part de la partida "gastos imprevistos".<sup>281</sup>

La dependència en excés de l'administració central, la manca de fons i el desconeixement dels procediments de gestió per part d'alguns membres de les comissions provincials, escollits de manera honorària, van fer que el sistema fracassés, sense aconseguir els objectius proposats en la major part de les províncies.<sup>282</sup> A principis dels anys cinquanta, el resultat era desastrós i les expectatives no eren gens favorables, per la qual cosa el govern de coalició entre Espartero i O'Donnell (1854-1855) es va veure en la necessitat de reformar-les mitjançant un nou reglament, publicat el 17 novembre de 1854, quan es va

---

<sup>280</sup> PLA CARGOL (1948), p. 147, data que considerada també, tot i mostrar certs dubtes, per CALZADA (1981), p. 45 i CALZADA (1985), p. 318. Confirmen l'anterioritat el fet que el 1844 ja s'estaven elaborant fitxes de troballes d'Empúries, el llistat de vocals esmentats, la creació del museu de pintura i escultura i l'ingrés de materials. Al *libro de Actas de las sesiones celebradas por la Comisión Central de Monumentos Artísticos (1844-45)*, consta que, fins aquells moments no s'havia fet gran cosa, doncs no es va enviar cap comunicació relativa a la formació del museu provincial.

<sup>281</sup> BUSCATÓ (2011), p. 256. És impossible saber doncs quina part de la partida de despeses no previstes era l'atorgada a la Comissió.

<sup>282</sup> "Nacieron viciadas en su origen, dado que al ser nombrados sus miembros por los jefes políticos y por las diputaciones, sin exigirles otra cosa que ser personas inteligentes y celosas, se convirtieron en un engranaje más de la maquinaria administrativa y su efectividad práctica fue nula porque el interés y la competencia de sus vocales brillaba por su ausencia". HERNÁNDEZ (2002), p. 101.

intentar donar més garanties i recursos organitzatius a la comissió central i millor finançament estatal.<sup>283</sup>

Durant aquests anys la comissió de monuments de Girona no va manifestar a penes activitat: l'excessiva dependència de l'administració central, accentuat per una mala gestió interna i la retallada de recursos, que aturà les excavacions d'Empúries, van fer que la tasca fos del tot inoperant.

Amb el canvi de govern les reformes foren derogades i les reials acadèmies de San Fernando i de la Història, que des de sempre s'havien mostrat queixoses per la poca atenció que se'ls prestava per part del ministeri de governació, van reclamar al ministre de foment Claudio Moyano llur presència en la Comissió Central de monuments, que es va suprimir el 1859. Es va intentar reorganitzar el sistema mitjançant l'acció conjunta de les dues acadèmies, aspecte que es veurà palès en l'anomenat reglament de 1865 de les comissions provincials de monuments, el qual tindrà vigència fins el 1918<sup>284</sup>

El control acadèmic es va manifestar, primer de tot, en la selecció de membres que van integrar les comissions provincials, que, tot i que el president seguiria sent el governador provincial, obligava que els cinc membres fossin corresponents de San Fernando o de la de la Historia, al costat de l'inspector d'antiguitats i l'arquitecte municipal (Cap. I, arts. 1-16)

Les atribucions de les comissions provincials eren: la conservació i restauració dels monuments històrics i artístics que fossin propietat de l'Estat (I.17.1); la direcció d'excavacions arqueològiques (I.17.2); la direcció, augment o creació de Museus de Belles Arts i d'Antiguitats (I.17. 3 i I.17.4); l'adquisició de "cuadros, estàtuas, lápidas, relieves, medallas y cualesquiera otros objetos que por su mérito o importancia artística e histórica merezcan figurar, tanto en los Museos de Bellas Artes como en los Arqueológicos" (17.I.5); la investigació i adquisició de còdexs i manuscrits (I.17.6); l'ordenació dels arxius, amb la finalitat d'assenyalar els que havien de passar a l'Arxiu Nacional (1.17.7); El reconeixement facultatiu i arqueològic dels monuments públics per emprendre mesures preventives i evitar restauracions arbitràries i amb criteris que no s'atenguin als valors històrics (1.17.8); la custòdia i conservació dels sepulcres i enterraments de personatges

---

<sup>283</sup> R.O. 15/11/1854, publicat a la *Gaceta de Madrid* el 17 de noviembre.

<sup>284</sup> R.O. 21 de noviembre 1865. *Gaceta de Madrid* 11/12/1865, p. 1.

històrics i homes il·lustres (1.17.9); la intervenció en obres públiques que es fessin, tant amb fons municipals com provincials o estatals en els terrenys despoblats properes a zones arqueològiques (1.17.20).

Entre les obligacions fonamentals s'havien d'enviar a l'Academia de San Fernando informes, projectes d'excavació i d'intervenció i despeses vinculades a la conservació de monuments i la creació de museus. Les despeses corrien a càrrec dels pressupostos provincials de les comissions de monuments, dels pressupostos generals destinats a tal fons i els extraordinaris concedits pel govern.

El capítol III era destinat a la tasca acadèmica de les comissions: elaboració de catàlegs d'edificis de valor històric i artístic de cada província, dels despoblats, dels museus provincials de belles arts i d'arqueologia i biografies d'artistes locals.

El capítol IV tracta dels museus provincials: s'insisteix en la necessitat d'augmentar els fons a través de donacions i d'excavacions; es van establir les hores de visita (diumenges pel matí) i la creació d'un conservador, que havia de ser nomenat per les acadèmies un cop proposats pel governador civil.

Podem apreciar doncs que les competències abraçaven tots els tipus de béns que s'integraven en la categoria de "monument" –com objectes que calia guardar per la memòria-, tant immobles -per la política de conservació monumental-, com mobles, gràcies a l'obligatorietat de museus. Es tractava d'una estructura del tot jeràrquica, basada en els propòsits de l'Acadèmia, que de fet era la que dictava i imposava el gust, definia els criteris de selecció i intervenció, des d'una òptica plausiblement estètica i historicista. Tot i tenir obligacions i tasques transcendents, tenien una funció exclusivament consultiva, amb plena obligatorietat i subjugació a les acadèmies i al govern civil.

En el cas de Girona, la refundació de la Comissió de Monuments tingué lloc, seguint el nou reglament, el 18 d'abril de 1866, sota la presidència del governador civil, Xavier Moner, i els membres escollits van ser tots corresponents de les acadèmies, tal com obligava el nou reglament.<sup>285</sup>

Un cop constituïda, el 8 de novembre de 1866 es va acordar que la comissió es dividiria en dues seccions, la de Monuments Històrics, que incloïa l'arqueologia, l'arxivística i la història, i la de Monuments Artístics, la qual integrava "

---

<sup>285</sup> PLA CARGOL (1948), p. 159.

monumentos arquitectónicos, escultura, estatuària, pintura, grabado, ceràmica, armaduras antigues”.

Durant aquesta etapa es va desplegar una gran activitat, sobretot pel que fa a la creació del museu municipal, l'ampliació del fons, el control d'excavacions i restes arquitectòniques i en la restauració del monestir de Ripoll.

Tot just s'estaven organitzant les Comissions quan va caure el règim isabelí amb la revolució de 1868. La inestabilitat política, amb els canvis de govern que s'anaren succeint –regència d'Amadeu I, república i restauració borbònica- va afectar les comissions de monuments, tant a nivell humà –alguns membres de la comissió de Girona van haver de marxar de la ciutat per motius ideològics, deixant la comissió inoperativa des de juliol de 1868 fins febrer de 1869 -, com tècnic i financer.<sup>286</sup>

També es veieren afectats els monuments de la ciutat, amb l'enderroc d'edificis religiosos i civils i part de la muralla, sota mandat de la junta revolucionària.<sup>287</sup>

Amb la reinstauració del govern liberal impulsat pel retorn de la monarquia borbònica, es va tornar a activar el model patrimonial d'abans del Sexenni revolucionari, deixant que les acadèmies servissin de model per a empènyer la política conservadora. Tot i que no hi van haver canvis en el reglament del 1865, ambdues Acadèmies es van reforçar amb la Restauració.

A Girona, el primer que va caldre va ser reorganitzar la comissió, amb l'entrada de nous membres, d'entre ells, el 13 de febrer de 1869, Enric Claudi Girbal, que en ser el membre més jove, tal com estipulava el reglament de 1865, en fou elegit secretari.

#### *2.1.3.3. Girbal, conservador del Museu d'Antiguitats i de Belles Arts*

Girbal va ser nomenat conservador del Museu Provincial d'Antiguitats i Belles Arts per un Ofici de la Reial Acadèmia de la Història, de la qual n'era corresponent, tasca que, com diu Calzada: “es prengué molt seriosament [...] i a més, tenia idees molt clares sobre el museu amb prioritat sobre el continent i no sobre el contingut”.<sup>288</sup>

Una de les premisses de les comissions de monuments va ser, com hem vist, la necessitat de crear centres on custodiar les antiguitats procedents dels edificis

---

<sup>286</sup> BUSCATÓ (2011), p. 418.

<sup>287</sup> Accions que es van executar amb pretextos urbanístics. NADAL (1971), p. 47

<sup>288</sup> CALZADA (1985), p. 321.

desafectats. La creació de l'establiment a Girona es remunta a l'any 1845, quan la comissió va instal·lar provisionalment fragments arqueològics procedents de les excavacions d'Empúries a l'Institut de segon ensenyament.<sup>289</sup> Amb ell s'iniciava una llarga etapa que durà fins les fires de Sant Narcís de l'any 1870, data en què el museu obrí les portes al públic en el claustre i el sobreclaustre de Sant Pere de Galligants, sota la direcció d'Enric Claudi Girbal.

El reglament de les comissions de 1854 imposava un local on ubicar la secretaria, la biblioteca, la sala de juntes i el museu (art. 27)<sup>290</sup>. A tal efecte es va encarregar a l'arquitecte municipal, Martí Sureda, que cerqués un lloc per instal·lar-lo, i plantejà la possibilitat de Sant Pere de Galligants, monestir desamortitzat l'any 1835, que es trobava en estat deplorable.<sup>291</sup>

A la dificultat econòmica de la restauració se n'afegí una altra, doncs l'any 1856 per real ordre es va tornar el monestir al bisbat i rere negociacions, el bisbe Florencio Montón va cedir a la comissió només el claustre, a canvi que es construís una nova sagristia que substituís a l'antiga, que es trobava al costat de les dependències claustrals<sup>292</sup>

Les obres s'iniciaren el 1860 però la mancança de fons que, en absència de subvencions, es van haver de costejar amb els fons de la Diputació provincial i dels mateixos membres de la comissió, afegint-se a més el desbordament del riu Galligants el mes d'octubre de 1861, va fer que s'allarguessin molt més del previst. En arribar Girbal a la Comissió el nou museu encara estava a mig enllestir, s'havien reparat les voltes i la paret sud del claustre que havia quedat malmesa arran de la inundació, la qual encara no es trobava suficientment avançada per poder inaugurar el museu i faltaven construir les galeries del sobreclaustre. No obstant això, es van condicionar el claustre inferior i l'única galeria superior que estava acabada, a la qual s'havia d'accedir per una escala provisional. El museu es va poder inaugurar el novembre de 1870, gràcies a la tenacitat i entusiasme del

---

<sup>289</sup> La comissió de monuments va fer públic el llistat de béns que anaven ingressant en el museu en El *Boletín oficial de la Provincia de Gerona* del 5 de febrer de 1847, p. 62, acció que, a tall publicitari, va fer en altres ocasions durant tot l'any. LLORENS-PLANA-COSTA (2006), p. 17-18.

<sup>290</sup> La comissió havia estat expulsada de l'Institut, sense saber-se'n els motius. BUSCATÓ (2011), p. 342, nota 758.

<sup>291</sup> CALZADA (1983) p. 91-92. DOMÈNECH-GIL (2012), p. 46.

<sup>292</sup> PLA CARGOL (1948), p. 153.

conservador, que va esforçar-se per endegar-lo i va aconseguir, mitjançant donacions particulars majoritàriament, i sol·licituds a l'Academia des San Fernando, un conjunt considerable de fons.<sup>293</sup>

Girbal va planificar acuradament l'organització del museu, amb un projecte museològic que va tenir en primera instància al públic visitant, amb preferències per als estudiants d'art, cosa que es veu en el reglament que va redactar en vistes a l'obertura el 4 de novembre de 1870, on s'indica, seguint els preceptes del reglament imposats per l'Acadèmia de San Fernando, l'horari d'accés, restringit als matins del diumenge, a excepció dels alumnes de l'escola de belles arts que ho sol·licitessin, els quals podien accedir-hi tots els dies de la setmana, a fi d'obtenir còpies dels objectes custodiats. També podem apreciar mesures preventives, com la prohibició d'accés a l'edifici amb bastons i paraigües ni fumar dins del recinte<sup>294</sup>

Per copsar el tipus de béns que integraven la col·lecció ens hem d'apropar al que consideraven "monuments" les comissions de monuments, reflex del gust i criteri academicista autoritzat de l'època.

Al títol IV del reglament de 1865, *De museos provinciales* s'especifica quins tipus d'obres podien formar part del fons dels museus provincials. :

- Art. 32.1: " los cuadros, estatuas, relieves y demás objetos de arte procedentes de órdenes religiosas y corporaciones suprimidas, y que son hoy de pertenencia del Estado"
- Art. 32.2: "con las lápidas de todo genero, losas sepulcrales, sarcófagos, fragmentos arquitectónicos, medallones, piedras militares, ánforas, vasos y demás o objetos de antigüedad que ofrezcan verdadero interés histórico, y provengan ya del derribo de edificios enajenados en los últimos tiempos, ya

---

<sup>293</sup> La noticia de l'apertura es va publicar al *Boletín oficial de la provincia de Gerona*, amb data 21 de novembre de 1870, tot indicant les mancances de la instal·lació: "[...] sin duda fuera necesaria una larga série de tiempo para dejar terminadas del todo las indicadas obras: así que, comprendiendo la Comisión de Monumentos que de seguir dificultando la apertura de aquel establecimiento, se irrogarian perjuicios al país, al cual tanto interesa hacerlo comprender las ventajas que para la oida moral y material de los pueblos puede reportar el estudio de las Bellas Artes y de la Arqueología; ha creido llegado el momento de abrir las puertas de dicha escuela donde puedan estudiar los arqueólogos, artistas y aficionados". Una còpia de l'acta la trobem, signada per Alfons Gelabert, vicepresident de la Comissió en: *El Vigilante, periódico liberal de Gerona*, 27 d'octubre de 1870, p. 2.

<sup>294</sup> Reglament del Museu, 4 de noviembre de 1870. MAC, fons Comissió de monuments lligalls 1 / 2. cit BUSCATÓ (2011), p. 424-425.



de excavaciones practicadas con fondos municipales o que por cualquiera otro concepto fueren propiedad del Estado”.

- Art 32.3: “con las adquisiciones de obras artísticas o de monumentos arqueológicos, hechas a expensas de las provincias”
- Art. 32.4. “con las donaciones de objetos artísticos o históricos debidos a corporaciones o particulares”<sup>295</sup>

Es tracta d’una classificació heterogènia, on impera el gust per les belles arts i l’arqueologia, sense que tinguin cap pes aparent les arts decoratives, si no és en la categoria de “otros”.

Girbal va enviar a la Real Acadèmia, mesos abans de la inauguració del museu, , un inventari-catàleg de les peces que s’anaven a dipositar al Museu Provincial, *Informe a modo de reseña histórica y catalogo sobre el museo provincial de Gerona y las piezas en él depositadas en virtud del artículo 35 del reglamento de las comisiones de monumentos, aprobado por Real Decreto el 24 de noviembre de 1865*, on es pot apreciar no només els objectes, sinó també la classificació que fa de les col·leccions: <sup>296</sup>

- Epigrafia
- Escultura i arquitectura, subdividit per estils, antic i “romano-bizantino”.
- Arts sumptuàries
- Ceràmica
- Arts del metall
- Numismàtica
- Pintura.

Suposem que gran part d’aquest fons entrà al museu en el període en què ell accedí a la secretaria de la comissió, doncs com ell apunta, l’únic que es va trobar quan va entrar a la comissió va ser una gran quantitat de peces procedents d’Empúries i “despojos” que s’havien adquirit tot i la desídia dels propietaris locals. Durant

---

<sup>295</sup> R.O. 21 de noviembre 1865, publicada 11/12/1865, p. 1.

<sup>296</sup> CAGE/9/7954/12(2). En el llistat es donen algunes referències de les peces i les mides. Es tracta del primer catàleg del museu, que Girbal realitzà sense cap mena de pauta per part de l’acadèmia dels requisits per elaborar-lo. En la introducció es mostrà queixós per la situació en què es trobà el fons quan va accedir a la tasca de conservador. El catàleg és confós, sense cap mena de classificació ni llistat inventari.

l'etapa que Girbal exercí com conservador del museu, va haver un increment notable del fons, tal com es pot apreciar en les actes i notícies relatives a la comissió.<sup>297</sup>

El tercer apartat, d'arts sumptuàries, és el que té menys representació, amb només dues peces, un fragment de paviment i "un tapiz al parecer del siglo XV representando la coronación de un príncipe. 3, 50 x 3, 15". Suposem que es tracta del tapís donat per D. Joaquim Artigues de Girona, tal com consta en l'acta de la sessió de 15 de novembre esmentat per Pla i Cargol<sup>298</sup>

En l'acta de la sessió de 21 de juny de 1868 hi consta la donació d'un altre tapís, donat al museu per José de Burguès el qual, en trobar-se "algo deteriorado", la comissió va decidir, dintre de les possibilitats, portar-lo a restaurar.<sup>299</sup> Posteriorment, en la sessió de 3 d'octubre de 1876, s'acorda agrair a José de Burgués la donació d'un tapís antic. No podem saber si es tractava d'un de diferent a l'anterior o bé del mateix, possiblement intervingut.<sup>300</sup>

En la memòria que Girbal va presentar a la Real Academia l'any 1871, consta en la secció d'arts sumptuàries, un altre teixit renaixentista que representa els trofeus d'Alexandre.<sup>301</sup>

Més tard, durant l'any 1887, el govern civil de Girona notificà un acord de la Diputació provincial sobre l'assignació d'una quantitat a la comissió, destinada a l'adquisició de quadres, tapissos i ceràmiques<sup>302</sup>

---

<sup>297</sup> L'adquisició de fons va ser la principal prioritat de la Comissió de Monuments des dels seus inicis. L'any 1846, en la memòria del president de la Comissió enviada a la Comisión Central, apunta les dificultats que es troba per adquirir antiguitats doncs l'operació era costosa doncs hi havia un gran grup d'afecionats interessats en adquirir-les i els preus eren desorbitats BUSCATÓ-PONS (2012), p. 273. El mateix Girbal, en un informe de l'any 1871 acusa la manca de fons a la incapacitat de dinamització cultural dels membres de les anteriors comissions, que no van ser capaços de fer que la població s'interessés per les antiguitats, cosa que hagués suposat major protecció i un increment dels ingressos procedents de donacions. BUSCATÓ (2011), p. 342, nota 759.

<sup>298</sup> PLA CARGOL (1948), p. 167. D'aquest tapís no en tenim cap referència en les actes de la Comissió ni en el catàleg

<sup>299</sup> PLA CARGOL (1948), p. 161. Tampoc hem trobat cap indicatiu d'aquesta peça ni en el catàleg ni en les actes de la Comissió.

<sup>300</sup> PLA CARGOL (1948), p. 190. AHG 172-1-T2-1154, "Agraïments per les donacions al Museu Provincial Provincial de monedes, medalles, tapissos i altres objectes arqueològics o de valor historicoartístic", 3 d'abril- 1 desembre 1876. Es tracta del tapís de Brussel·les restaurat l'any 2008 per LLum Morata i Carme Masdeu, exposat actualment al Museu d'Art de Girona. *DdG*, 1 octubre 2008, p. 45.

<sup>301</sup> *Memoria de las reformas llevadas a cabo en el Museo Provincial de Gerona y apéndice con catálogo*, CAGE/9/7954/15 (3).

Aquestes són les referències que tenim dels tapissos que conformaven la col·lecció del museu. Si ens fixem en la cronologia, podem apreciar que coincideix amb la data de descobriment i restauració del Brodat de la Creació, cosa que ens demostra un interès nou per a la conservació món tèxtil a Girona i certa activitat restauradora al respecte.

No sabem quina era la ubicació d'aquestes peces en el museu. Durant els anys que Girbal ocupà el lloc de conservador van haver reformes importants degudes al caràcter provisional de les instal·lacions des de la inauguració i també pels danys ocasionats per una nova riada, que va afectar a la planta baixa del museu fins una alçada de 40 cm, sense perjudicar emperò les col·leccions<sup>303</sup>

Era prioritari condicionar les galeries superiors per instal·lar-hi les col·leccions de pintura i arts decoratives, doncs el claustre es destinà a restes arqueològiques i d'escultura. Amb aquesta intenció, als anys vuitanta van haver certes actuacions interessants amb els criteris museogràfics innovadors. Una de les màximes preocupacions va ser la visibilitat, doncs tal com indica el conservador les condicions lumíniques “dejan mucho que desear”.<sup>304</sup> Per solucionar-ho es va aixecar el sostre fins l'alçada que permetia el terrat i, tangent a la coberta, es va fer un cel ras al llarg del qual es van distribuir nou lluernes que donaven llum zenital, a la vegada que es van tapiar quatre finestres que distorsionaven la visió dels quadres i dels altres objectes penjats.<sup>305</sup>

Vitrines per als objectes prehistòrics, marcs daurats per a les pintures, que es van col·locar sobre un engraellat de fusta, són elements museogràfics afegits durant els anys que va ser conservador Girbal.<sup>306</sup>

Personalment no va arribar mai a realitzar un catàleg general de tot el museu, però si que ho va fer de les col·leccions de pintura, organitzat per autors i èpoques i

---

<sup>302</sup> AHGG172-1-T2-1154.

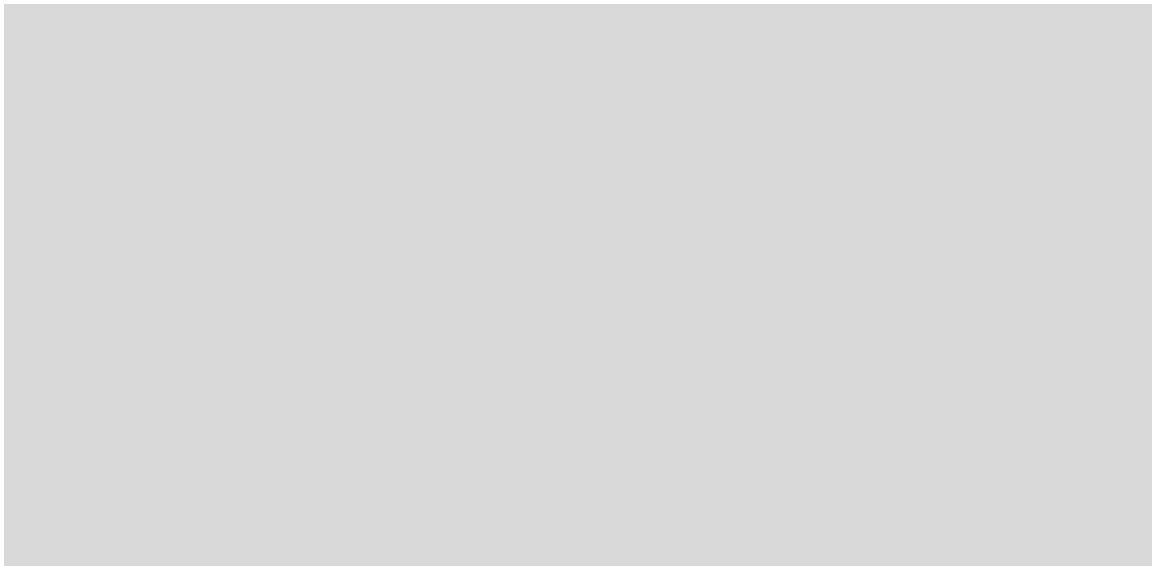
<sup>303</sup> “Noticias”. *Revista de Gerona* VIII, setembre 1884, p. 428.

<sup>304</sup> “Noticias”. *Revista de Gerona* VI, desembre 1882, p. .

<sup>305</sup> “Noticias” *Revista de Gerona* VI, juny 1882, p. 196. L'obra de les cobertes no es va acabar en aquest any, doncs veiem acords de la comissió d'anys posteriors amb aquesta finalitat dels anys 1885, quan es va tancar al públic durant uns mesos fins que en reobrir-se el 10 d'octubre, “ha adquirido notables condiciones de luz, ventilación y comodidad para la exhibición de las bellas artes” *Revista de Gerona* X, juliol 1885, p. 223 i p. 319-

<sup>306</sup> “Noticias” *Revista de Gerona* VII, juny 1882, p. 196 i XIII, octubre 1888, p. 319.

numerat, a fi que servís per orientar la visita. S'inspirà, com ell mateix indica, en els catàlegs del Museo Nacional de Pinturas i del Prado<sup>307</sup>



Fotografia estereoscòpia d'una de les galeries superiors del Museu d'Arqueologia i de Belles Arts de Girona. Inicis de segle XX. Autor: Carles Fargas i Bonell (1883-1942). Arxiu Fotogràfic Centre Excursionista de Catalunya, AFCEC\_FARGAS\_X\_01619

Joaquim Botet i Sisó va ocupar el càrrec de conservador del museu rere la mort de Girbal el 1896. Havia entrat com vocal el 26 de març de 1873, quan va ser nomenat corresponsal de la Real Academia de la Historia.<sup>308</sup> L'any 1896, quan feia poc que acabava de substituir a Girbal en el càrrec, va escriure un article al diari que ell mateix dirigia, *Lo Geronès*, on descrivia el museu que havia organitzat el seu antecessor i els problemes que s'havien ocasionat durant els anys degut a la entrada ingent d'obres:

“[...] l'ingrés continuat el lo museu de noves relíquies y monuments havia transformat los intercolumnis de la planta baixa del claustre en un apilotament d'objectes que, ensemps que privavan la contemplació i bon efecte de les línies arquitectòniques, semblaven amagatzemats allí sense cap ordre y formaven un contrast xocant ab los col·locats metòdicament al sol i al llarch de les parets de les galeries [...] a l'escala hi han col·locats tapissos, armes antigues i modernes, fotografies, dibuixos y reproduccions de monuments i d'objectes artístics”<sup>309</sup>

---

<sup>307</sup> GIRBAL (1882), p. 10 i 11. De cada obra s'indica el suport pictòric i les dimensions.

<sup>308</sup> ALBERCH-QUER (1998), P. 151-152.

<sup>309</sup> BOTET (1896), p. 1-2.

Aquest és l'únic esment que tenim de com s'havien instal·lat els teixits al museu, fruit de més de vint anys d'esforços, lluites amb els organismes centrals per aconseguir diners i d'esmes per fer un autèntic museu que representés els criteris de valors d'una societat gironina que fins llavors no s'havia sentit motivada pels seus béns identitaris.

Girbal no va participar només en les tasques de conservació del museu. Fets de renom com va ser aturar l'intent de decomissió per part de l'Academia de San Fernando de la Bíblia de Carles V i el Beat de l'arxiu catedralici a la Biblioteca Nacional de Madrid (1969-75), o la incoació de venda de la capella de Sant Nicolau (1876), que rere la desamortització, l'any 1840, havia passat a mans privades i servia de magatzem de fustes, van ser sota el seu impuls. Són mostres de la tenacitat de l'historiador gironí enfront un context centralitzador i absent de normes jurídiques que reguessin el destí dels béns culturals.<sup>310</sup>

#### *2.1.4. Concepte de restauració d'Enric Claudi Girbal*

Hem vist fins ara l'actitud reivindicativa de Girbal contra la desídia de les autoritats en la protecció del patrimoni de Girona, així com els esforços que va mostrar de conscienciació tant en les publicacions com en l'acció.

La millora de relacions entre l'Estat i l'Església i la calma relativa que va viure l'estament religiós arran de la Restauració borbònica va comportar que les autoritats eclesiàstiques s'esmercessin en la cura del seu patrimoni, embrutit, envellit i malmès en mots casos pels càstigs de setges i revoltes, però també per deixadesa i manca de manteniment<sup>311</sup>. Tal és el cas de la catedral de Girona que, durant aquest període va iniciar una vertadera campanya d'actuacions. El Brodat de la Creació n'és un bon exemple, però no l'únic. Durant aquesta etapa s'actua

---

<sup>310</sup> Per a la Bíblia, vid. CALZADA (1985), p. 321-322 i BUSCATÓ (2011), p. 425 i ss. Per a la capella de Sant Nicolau NADAL (2012), p. 15-54.

<sup>311</sup> Van ser molts els desperfectes que van sofrir les obres d'art de la catedral durant els setges napoleònics. Com exemple, la custòdia del corpus va perdre gran part dels seus metalls preciosos –"joyas" segons Girbal-, per pagar la contribució als francesos. GIRBAL (1881), p. 213.

sobre tot tipus de béns mobles, alguns dels quals a final de segle es van dipositar a la sala capitular, l'actual Tresor de la catedral.

A les secció de notícies de la *Revista de Gerona* de l'any 1881, llegim sobre l'adquisició de dos aranyes que la catedral va comprar per reemplaçar unes "de mal gust" que hi havia al creuer:

"Creemos cumplir con un deber de justicia felicitar al artista y al cabildo por semejante obra, digna del suntuoso edificio [...]. Puesta ya la pluma en mano, no dejaremos de hacer indicar la satisfacción con que vienen observando los amantes de las bellas artes sobre las mejoras que de algunos años a esta parte ha llevado a cabo dicho templo [...] con efecto recordamos de paso que a la magnífica restauración de la custodia del corpus, se siguió la del interesantísimo tapiz bizantino del Génesis, que se han apresurado a conocer por medio del grabado y de la fotografía varias publicaciones ilustradas; recientemente la grandiosa cruz estacional de oro, que es de lo mejor que en su museo litúrgico posee nuestra catedral, y aun tenemos entendido que està en vias de realizarse el proyecto de construcción de algunas vidrieras de colores que se echan de menos en el edificio y algunas lámparas para el altar".<sup>312</sup>

Les pàgines de la revista no deixaren d'informar periòdicament de béns mobles restaurats: tapissos, pintures (1884), el baldaquí (1881), la custòdia del corpus, la creu processional d'or (1882) o vitralls (1879), de la mateixa manera que es van cercar certes mesures de protecció per custodiar els manuscrits.<sup>313</sup>

No obstant això, Girbal actuà sempre de forma perspicaç doncs aprofitant les felicitacions arran d' alguna actuació, sempre li serviren per reivindicar alguns béns que mereixien atenció o denunciar males intervencions, com va fer amb el tapís quan demanava incessantment que s'afegeixin els fragments trobats després d'haver-se restaurat<sup>314</sup>.

En el mateix text que acabem de citar, prossegueix:

---

<sup>312</sup> "Noticias". *Revista de Gerona* VI, 1881, p.159

<sup>313</sup> vid. notes n. 243 a 253.

<sup>314</sup> GIRBAL (1884), p. 8

“Antes de terminar nos permitiremos en nombre de aquella fórmula un ruego, encaminado a llamar la atención de que se restaurara debidamente el retablo del altar mayor, joya de los tiempos mejores de arte, así como del interesante baldaquino que lo cobija, uno de plata dorada y al presente del todo deslucido por no haber sido limpiado desde más de un siglo a esta parte”.<sup>315</sup>

Però no només acusa les no intervencions, també denuncia males restauracions, com les que s'estaven fent en rehabilitacions d'alguns temples de la ciutat:

“Es por demás sensible, lo que está pasando en esta capital respecto a las obras de pintura y decorado de nuestros templos. No borrada todavía la mala impresión que produjo en el público el embadurnado de la sillería del coro de la Iglesia de San Félix y el pintado chillón de la verja y del facistol, cuando se ha repetido en la del Carmen una machajada restauración de pinturas y dorados en las tribunas y órgano; detalles que si no eran obras importantes de arte, caracterizaban cuanto menos una época, siquiera fuera esta el barroquismo [...] Es lástima que a medida que adelantan los estudios críticos, se siga enjabelgando y desfigurando en lugares públicos y particulares las obras de otros tiempos, como si el mal gusto se hubiera vinculado en algunas familias de algunos se dicente artistas. Creemos llamado el caso de que por quien corresponda se ponga correctivo á esas profanaciones con harta frecuencia repetidas, dejando a un lado consideraciones que en último lugar prestan impunidad a los embadurnadores de oficio”.<sup>316</sup>

El motiu d'alerta en aquest cas no es troba només en la crítica que fa a l'estil de la restauració sinó en la manca de criteri degut a la falta de sensibilització per part de les autoritats –en aquest cas eclesiàstiques– envers el valor d'antiguitat dels monuments, a la vegada que també denuncia una falta d'educació i consens i en l'ofici de la restauració, en una època que era majoritàriament artesanal i que ja des de finals del segle XVIII es reivindicava en els ambients acadèmics. El pensament de Girbal s'acorda amb els propòsits de San Fernando quan al reglament de les comissions provincials de monuments de 1865, considera que és

---

<sup>315</sup> “Noticias”. *Revista de Gerona* VI, 1881, p.159

<sup>316</sup> “Noticias” *Revista de Gerona* IV, 1880, p. 242.

un deure de l'entitat el reclamar contra restauracions o modificacions que alterin el caràcter històric o la forma artística dels edificis.<sup>317</sup> És també en aquest sentit que la Catedral va portar a restaurar a l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona la taula del Davallament de Dalmau, tasca que va portar a terme Alexandre Planella i Roure, restaurador i col·leccionista d'indumentària.<sup>318</sup>

Girbal es manifestà en contra dels afegits que desvirtuen el valor històric dels monuments, sobretot els d'època barroca, que deplora:

“Hemos visto con satisfacción que en la Iglesia de San Félix de esta Ciudad se ha quitado la mesa del altar mayor el sagrario de gusto churrigueresco que desentonaba lastimosamente con el estilo general del edificio y especialmente con el retablo ojival del templo”.<sup>319</sup>

S'aprecia doncs un interès pel gòtic i la forma pristina del monument, seguint els preceptes reintegradors d'estil impulsats per Viollet-le-duc, el mètode de restauració que propugnava el model oficial de restauració monumental. Segueix també les premisses de la conservació per analogies quan, en desmuntar-se l'altar de la Magdalena es reemplaça per un de nou dedicat a Ntra Senyora de la Mercè d'estil ojival, que es correspon amb el del temple, “pues no debería consentirse detalle alguno en la pròpia Iglesia que no armonizase con su carácter arquitectónico”.<sup>320</sup>

Girbal no parla de criteris d'intervenció aplicats en el brodat, estem en una època que encara no hi havia consens en restauració de teixits històrics, l'únic que fa és informar de la troballa mitjançant una anàlisi detallada d'una peça insòlita que per la seva qualitat iconogràfica i històrica mereixia un tracte que en aquells moments només pocs podien valorar, salvaguardar i donar a conèixer. Eren les beceroles de

---

<sup>317</sup> R.O. 21 de noviembre 1865, *Gaceta de Madrid*, 11/12/1865, p. 1 Reivindicacions semblants havia fet, per exemple, Francisco de Goya en l'informe va dirigir el 1801 al secretari d'Estat Pedro Cevallos en relació a les restauracions que s'estaven fent a les col·leccions de pintures de la Corona instal·lades al Buen Retiro. RUIZ DE LACANAL (1999), p.

<sup>318</sup> “Noticias”. *Revista de Gerona* IX, 1884, p. 30. Alexandre Planella i Roure (1866-1890) va ser un dels pocs restauradors d'ofici reconeguts nominalment a Catalunya. Es formà a l'escola de Belles Arts i a París i va treballar a Barcelona, Terrassa, Vic i Girona, on alguns retaules del Museu Diocesà porten al dors el seu nom i professió. XARRIÉ (2002), p. 21.

<sup>319</sup> “Noticias”. *Revista de Gerona* X, 1885, p. 63.

<sup>320</sup> “Noticias”. *Revista de Gerona*, año XII, 1887, p. 256.



l'estima pels teixits medievals, i el primer que calia fer, més que cercar criteris, era denunciar i difondre.

### 3. El brodat de la Creació en el context del reconeixement dels teixits medievals

*« ...Pendant un siècle j'ameutai tous les brouillons, tous les fanatiques, tous les ignorans, contre votre Voltaire et ses philosophes; ils ne firent qu'en rire, et m'affublèrent du Bonnet de la sottise. Eh bien! L'heure est venue de me venger! Puisqu'ils m'ont donné ce Bonnet, tout le monde le portera. On maudira leur mémoire, leurs écrits, leurs chefs-d'oeuvres, la raison qu'ils ont fixée, les lumières qu'ils ont répandues. Je trouverai tous les vers detestables, excepté ceux de Chapelain; je ne louerai dans la philosophie que celle du baron des-Adrets; je n'approuverai de dessins et de peinture, que celle des tapisseries du VIIIe siècle; je ne célébrerai en sculpture, que celle des temps Merovingiens; et je ne vanterai en architecture, que celle des cathédrales: et nous verrons »*

Joseph Lavallée, *Mélanges de la critique et la malice*. París, 1801

Que el brodat de la Creació és retrobés i restaurés a la dècada dels setanta del segle XIX no és una dada que pugui resultar insòlita en la història dels teixits medievals, i no es pot veure com únic motiu la recerca de referents per part de la historiografia local gironina, s'ha de copsar en el procés de revaloració dels teixits històrics en el context de definició epistemològica de la historiografia de l'art medieval i llur àmbit de recerca i difusió, així com també en les preferències de gust de la manufactura tèxtil contemporània, del col·leccionisme i per les prioritats museogràfiques.

Ja hem vist que Enric Claudi Girbal mostrava inquietuds de salvaguarda de tota mena de béns culturals, i en especial dels de la catedral de Girona, d'entre els quals els teixits eren dels seus predilectes. Des d'aquesta perspectiva, va conferir un article, *Tapicerías de la catedral*, en el qual llegim:

“Escasos, son hoy los monumentos de dicho género que posee nuestra Catedral, pero queda memoria de haberlos poseído en bastante número en épocas no lejanas, y por cierto, a lo que parece, de no poca importancia, así por los asuntos que representaban, como por la procedencia de algunos de ellos. Pero en la actualidad ha quedado por demás reducido el número de dichos tapices,

destinados en mejores días al adorno de los salones y dependencias capitulares, del coro y aún de los mismos muros de la Iglesia; los ejemplares existentes, siquiera bastante desmembrados por las injurias del tiempo y de los hombres, forman todavía una corta pero estimable colección digna de conservarse”.<sup>321</sup>

Els teixits no només van ser valorats per llurs funcions litúrgiques en el context eclesiàstic medieval, formaven part del gust i l’ornat de la ciutat. Així ens ho demostra el *Manual d’Acords* de Girona de 1387, on s’aprecia que durant la festivitat del Corpus calia que “es netegin i adornin de domassos els carrers i les cases per on passi la processó”.<sup>322</sup> La recepció d’una relíquia, un dels màxims motius d’orgull i element de màxima sociabilitat des de la perspectiva històrica providencialista, solia anar sempre acompanyada d’actes de lloança: tal és el cas de la recepció, el 31 de maig de 1627, procedent de Roma, del cap de Sant Grat, que es va traslladar des de la Capella de la Ciutat a la Catedral en processó solemne:

“[...]la Ciudad lo recibiria a especial y gran fervor y estima, y ahí se determinó con embajada (promenada) se arreglase la capilla lo más lindamente fuese posible y se hiciesen demostracions de regocijo; pusiéronse delante la capilla y debajo la bóveda tapices (draps de ras), con geroglíficos y epigramas en alabanza del Santo y de Gerona. A las seis horas se abrió la Capilla, estando adornada con sedas, cuadros y muchas luces[...]”.<sup>323</sup>

També hi havia costum de penjar tapisos i domassos en ocasió de la benvinguda de personatges il·lustres. En els preparatius de la curta estada de Carles V a Girona de l’any 1538, es va construir un entarimat:

“Colgando de las murallas colocaron un precioso tapiz con la historia de Santa Magdalena que prestó el convento de los predicadores y encaje un dosel cubierto de brocado de oro[...] las escaleras estaban igualmente tapizadas con paños de

---

<sup>321</sup> GIRBAL (1888), p. 1-2.

<sup>322</sup> DE CHÍA (1895), p. 14 [trad. nostra].

<sup>323</sup> ms. de Jerónimo Real de l’Arxiu de l’Ajuntament de Girona. cit. GIRBAL (1891), p. 27.

Arrás cubiertos de lienzos de terciopelo negro y del mismo modo los pilares que sostenían el dosel”.<sup>324</sup>

Si ens fixem en els inventaris estudiats per Fita i Girbal, podem arribar a la conclusió que a final de segle XVII la seu gironina posseïa una trentena de tapissos.<sup>325</sup> Alguns d'ells eren de gran qualitat, com el frontal brodat de la *Vida de Jesús* del segle XIV o el *Frontal del Cardenal Margarit*, fet pel brodador perpinyanès Antoni Guàrdia entre 1474 i 1475.<sup>326</sup>

Des de final del XVII fins la segona meitat del XIX, no tenim cap notícia d'aquests teixits, període que coincideix amb el desconeixement del brodat de la Creació, no referit, com hem vist en els capítols precedents, des de l'any 1686. Els canvis estètics i litúrgics van provocar que aquestes peces s'anessin arraconant en golfes i armaris ocasionant-ne la degradació i, finalment, la pèrdua. Roig i Jalpí (1678), elogiava la quantitat de teixits de la catedral, però també el mal estat d'alguns:

“[...]de lo roto e inútil podría sacar para hazer algunas buenas piezas de oro para adorno del altar, aunque lo que ay para ello es tanto, que no se puede poner todo”.<sup>327</sup>

Quan Girbal celebrà la restauració del fragmentat brodat de la Creació en el citat article de 1878, només especificà que havia estat durant anys oblidat.<sup>328</sup> El 1891, en els comentaris afegits a la transcripció d'un inventari de 1683 a 1686 de la catedral, aportà noves dades de la funció del brodat en aquests anys d'absència documental; en referir-se a algunes peces de “rasos bons y dolents y alguns de molts dolents”, indicà:

---

<sup>324</sup> BATLLE (1949), p. 84.

<sup>325</sup> FITA (1873), p. 62-67; GIRBAL (1891), p. 75-80 i GIRBAL (1888). D'igual manera en trobem a les altres esglésies de la ciutat; a l'inventari de l'església de Sant Feliu del 1310 consta “Item duos tapices, unum Sancti Felicis et alium Sancti Narcisi”. MERINO-LA CANAL (1832), p. 257.

<sup>326</sup> MARTÍN ROS, R. M. (1990); La major part dels tapissos són però d'època renaixentista, com la sèrie de sis tapissos dels *Goigs de la Mare de Déu*, encarregats el 1560 pel capítol de la catedral al tapisser barceloní Joan Ferrer. GARRIGA (2012), p. 46, GIRBAL (1888) i MIRAMBELL ABANCÓ (2009), p. 102-103

<sup>327</sup> ROIG JALPÍ (1678), p. 216.

<sup>328</sup> GIRBAL (1878), p. 206.

“Quizás entre estos draps de ras tan estropeados figuraba el precioso fragmento que en nuestros días se destinaba a cubrir el pavimento de la iglesia delante del Monumento, que denominaban los empleados y operarios que lo trataban *la alfombra del Gigant*, no sabemos porque causa, y que resultó luego ser el famoso tapiz del siglo XII, representando la Creación del mundo cuya joya estudiamos y dimos a conocer en una ilustración madrileña, y más tarde en la revista del 1884.”<sup>329</sup>

L'arqueòleg Josep Gibert i Burch (1903-1979) escriví el 1946 *Girona. Petita història de la ciutat i dels seves tradicions i folklore*, amb intenció de donar a conèixer i servir els antics costums de la ciutat fins el 1914. En l'apartat destinat al Dijous Sant, ens informà de les cerimònies litúrgiques del matí : rere les hores canòniques, es beneïa l'oli d'unció, després s'entronitzava la sagrada forma al “monument” i es procedia al lavatori de peus de dotze ancians de l'asil de les germanes dels pobres. Aquest monument estava situat al darrera de la porta principal de la catedral i estava encatifat amb el “tapís del Gigant”, tal com ens indicava anys abans Girbal que l'anomenaven.<sup>330</sup> Podríem pensar que només es tracta d'una còpia de l'article del divulgador del brodat, però Gibert continuà aportant noves informacions, potser una mica imaginatives, fruit de la recepció popular del brodat a inicis del segle XX, però que demostra la poca consideració que es va tenir per la peça durant aquells anys previs a la intervenció:

“Es deia que els seminaristes que feien de campaners l'havien triat d'entre un munt de draps vells, creient-lo adient per les seves mides per fer-lo servir de catifa en llur cel·la del campanar. Un dia, es compta, va passar per allí un estranger el qual, en veure aquella peça excepcional, va proposar al seminarista que si al vespre li donava aquell drap li donaria una quantitat més que suficient per permetre-li acabar els seus estudis eclesiàstics sense haver-se de subjectar a la feixuga vida de

---

<sup>329</sup> GIRBAL (1891), p. 253, nota 4.

<sup>330</sup> “Encara a mitjan de segle passat, per a cobrir les lloses de davant el monument posaven una catifa que els sagristans i escolans anomenaven “Tapís del gegant” que no altra cosa que el tapís romànic “de la Creació”, una de les joies de la Seu el Valor de la qual s'ignorava aleshores” GIBERT (1946), not. 2. Es refereix al monument d'arquitectura efímera reservat a la custòdia del cos de Crist que es posava el dijous sant en una capella i que se situava damunt d'un cadafalc.

campaner. La proposició fou acceptada, però no acabant de comprendre aquell seminarista com la cessió d'aquell drap, que ells i els escolans esparracaven a trossets per netejar els metalls de les llànties i candelers, fos tan magníficament compensada, anà a exposar els seus escrúpols al canonge, el qual es donà compte de l'extraordinària importància del drap".<sup>331</sup>

Aquesta notícia no es pot prendre com una dada del tot objectiva. Forma part d'aquell aplec de reculls de costumaris extret de tradicions orals i literatura de cordill que van proliferar des de la Renaixença amb intencions de servir l'imaginari col·lectiu. No obstant això, ens aporta unes dades claus que de fet caracteritzen la fortuna dels teixits artístics fins entrat el segle XIX: ignorància que desemboca en rebuig i redescobriments per algun agent o col·leccionista, sovint foraster.

La supremacia de la pintura i les mal anomenades arts majors (escultura, pintura i arquitectura) enfront d'altres activitats artístiques van tenir com a conseqüència que des del segle XVI els brodats de penjar i els tapissos, que durant tota l'edat mitjana havien estat l'art sumptuari per antonomàsia, quedessin relegats a un art de segona fila. Així ho va entendre la historiografia hereva de la tradició encetada per Vasari, que els inclogué en la categoria de les arts menors, adjectiu que ja d'entrada comporta certs prejudicis pejoratius.<sup>332</sup> Tal actitud és manifestà igualment en la poca atenció que va prestar la historiografia del romànic que a final de segle XIX va cercar referents per definir l'art nacional i que van trobar en l'arquitectura i posteriorment en la pintura mural, els motius idonis per definir-lo.<sup>333</sup> La manca d'exponents directes que servissin per establir comparacions, va fer que els tapissos i els brodats de penjar medievals s'associessin sempre a d'altres produccions artístiques com poden ser la pintura mural, els manuscrits il·luminats o fins i tot la musivària, com és el cas del brodat de la Creació, ignorant-se doncs que tenen les seves lleis pròpies i que la materialitat és de fet el codi que

---

<sup>331</sup> *ibid.*

<sup>332</sup> Cal considerar que a les *Vides* de Vasari, els rars tapissos que apareixen esmentats estan lligats al treball preliminar de l'artista dissenyador del cartró. WEIGERT (2012), p. 105-106.

<sup>333</sup> No només ens referim al brodat de la Creació, també ho podem considerar en una obra tant significant com és el brodat de Bayeux el qual, tot i ser històric no va ser tractat per la recerca francesa ni anglesa del XIX per les seves particularitats tècniques ni estètiques.

vehicula la imatge i el significat. La rígida normativa de l'academicisme que va autoritzar el gust en les arts durant el segle XVIII i inicis del segle XIX va considerar als tapissers –si és que s'entenia el brodat de la Creació com un tapís- com uns artesans supeditats als pintors que dissenyaven els cartrons i desconeixien l'expressivitat i les possibilitats intrínseques de la tècnica, que per imposició s'havia d'assemblar cada cop més a l'obra pictòrica i imitar els tons i la tècnica del procediment a l'oli. La decadència va ser tan gran que va desembocar en l'extinció d'algunes manufactures i l'ostracisme dels tapissos en palaus, esglésies i cases aristocràtiques, on van acabar arraconats en golfes, sagristies o magatzems en condicions deplorables o fragmentats, com igual va passar amb el brodat de Girona.<sup>334</sup>

Charles Loriquet (1818-1889), conservador del museu de Reims i president de l'Acadèmia Nacional de la mateixa ciutat, a *Les tapisseries de Notre Dame de Reims* (1876), va considerar que els tapissos medievals estaven influïts per l'estil monumental, de manera que a causa dels canvis religiosos ocasionats per la Reforma es va destruir la puresa i van abandonar les seves regles per imitar les de la pintura de cavallet, entrant en els dominis del mal gust i del producte de consum bàsic.<sup>335</sup> Ja no parlem dels brodats que, sota el feu dels prejudicis de gènere van ser considerats components del lleure femení i aplicables només a la decoració de la llar i a la indumentària interior.

A la jerarquització de les arts, cal afegir els canvis de gust ocasionats pel neoclassicisme, que va penetrar, no només en les esglésies, sinó també en la decoració dels interiors domèstics. Luis-Sébastien Mercier (1740-1814), a *Tableau De Paris* (1781), va descriure el desafecte pels tapissos antics:

“On a banni des appartements ces tapisseries à grands personnages que les meubles compoient désagréablement, et elles son reléguées dans les antichambres. Les damas de trois couleurs et a compartiments égaux, a pris la place de ces figures qui, massives, dures et incorrectes, ne parloient pas gracieusement à l'imagination

---

<sup>334</sup> La gran majoria d'estudis que s'han fet sobre el tema s'han basat en el patrimoni de la Corona, des d'aquest punt de vista: ZALAMA (2011), p. 18-32.

<sup>335</sup> EMERY-MOROWITZ (2003), p. 231.

des femmes. Les tapisseries descendent du galetes pour le jour de la Fête-Dieu, et on les envoie aussi à la campagne pour garnir les mansardes”.<sup>336</sup>

El mateix desafecte el trobem en les habitacions aristocràtiques barcelonines, que, tot i que els tapissos no van deixar de guarnir el parament dels murs, van minvar en relació a dècades anteriors i en gran majoria es van amagar també en armaris o a les golfes.<sup>337</sup>

No només va ser una qüestió de moda ni de preferències estètiques la que va ocasionar la pèrdua del patrimoni tèxtil. A la Península Ibèrica, els desgavells econòmics i polítics de la guerra del francès, desamortitzacions, guerres carlines i revoltes van comportar pèrdues importants en tot l'art en general, però més encara en materials tant delicats com són els brodats i els teixits. A Madrid, la Real Fábrica de Tapices va quedar convertida en quarter militar, i les tropes franceses van arrencar els tapissos dels telers, fins el punt que el taller no va remuntar fins l'època de la Restauració.<sup>338</sup> No disposem de dades relatives als teixits de la catedral de Girona durant l'ocupació francesa, tot i que es coneix el robatori de vasos sagrats, canelles i d'altres objectes de metall de la catedral i de Sant Feliu.<sup>339</sup>

Els teixits no interessaven i, com comenta Maria José Martínez Ruiz:

---

<sup>336</sup> MERCIER (1781), vol VI, cap. CCCLXXXVI, “Tapisseries”, p. 87.

<sup>337</sup> Rosa Creixell, que va dedicar la seva tesi doctoral a l'habitable aristocràtic de mitjan segle XVIII barceloní a partir de documents notariais, conclou que, si les famílies els van guardar en els trasters era perquè formaven part de l'herència familiar doncs la temàtica historiada no es corresponia amb els gustos de l'època. CREIXELL (2005), p. 363-368.

<sup>338</sup> VIDAL GALACHE (2010), p. 37-39. Per a les conquestes patrimonials dels oficials francesos a la Península ibèrica i el saqueig a les cases religioses, vid. GERARD POWELL (2005).

<sup>339</sup> El fet de més ressò és el curiós relat de la desaparició del frontal romànic de l'altar major per pagar el fort impost reclamat pels francesos, narrat per l'argenter Miquel Feu i Balmes en les seves memòries: “Se arreplegà tota la plata de las iglesias que en suma arreplegaren de setanta a buit mil onzas: més se fongué lo Palit de or de la Catedral per quatre sentas onzas; or molt bo: encara que posat en barra passava de 20 a 22 quilats, y lo enemich ho rebé a preu corrent y guañá lo enemich ab lo or molt de diner: mes una multitud de pedras presiosas, com son diamans y esmeraldas; y una multitud de doblas de quatre: Es a dir se arribá a pagar a poca diferencia la suma de lo que los malbats demanaran: y no podía de cap manera arreplegar mes perquè a esponja estava tan espresmuda ja no podía rejar agua”. MIRAMBELL (1959a), p. 205-206.

“Del interés a la falta de atención y por último al desbaratamiento de las importantes colecciones pañeras se pasó con increíble facilidad. [...] En un momento en el cual los tapices, como tantas otras antigüedades, no parecían interesar demasiado, tan pronto fueron empleados para forrar los bancos de las iglesias como para ser vendidos a traperos –quienes pagaban con más generosidad si los paños llevaban hilos de oro-, o simplemente utilizados como moneda de cambio para comerciar con agentes foráneos”.<sup>340</sup>

No va ser fins els darrers decennis del XVIII i inicis del XIX, quan van començar a emergir els primers anhels per definir les nacions, que els erudits van començar a fixar-se en les antiguitats medievals. Va ser a França, Alemanya i Anglaterra que la noblesa i l'alt funcionariat primer i posteriorment la burgesia, van percebre que hi havia quelcom més proper i propi que els monuments de l'antiguitat grega i romana que preconitzava el *grand tour*. Els avenços tecnològics aportats per la industrialització van escurçar les distàncies entre les nacions i els béns heretats de l'edat mitjana van començar a ser visitats i, en conseqüència, van adquirir valor de mercat, de manera que l'art medieval va començar a integrar-se en la cultura de la curiositat i els gabinets van començar a omplir-se d'objectes litúrgics, armes i qualsevol mena de bibelot heretat dels segles intermedis. Primer es van cercar objectes en el territori propi, però, quan els primers viatgers romàntics van començar a descobrir la Península ibèrica i d'altres territoris que atreïen la curiositat, es van obrir les fronteres del mercat i brocanters i drapaires van començar a aprofitar-se'n del desconeixement per part d'uns i el menyspreu d'altres per subministrar peces de teixits medievals a potencials compradors.

França va ser la primera en mostrar interès per aquestes peces. D'entre els catàlegs de vendes indexats per Duplessis del segle XVII i XVIII no hi trobem a penes referències de teixits ni tapissos i menys de brodats, l'interès estava en les arts majors i en petits objectes heretats del món clàssic. Això no significa que no hi hagués cap mena de comerç, doncs vies d'adquisició secundaries com encants i d'altres mètodes no reglats, degueren ser la major via d'assortiment. A París, el mercat de la curiositat es va situar prop del Palau reial, on s'agrupaven els brocanters de moda. La *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris* de M.

---

<sup>340</sup> MARTÍNEZ RUIZ (2013), p. 224. Era un fet comú cremar-los per obtenir el metall, únic valor estimable de les relíquies del passat. Tal és el cas dels tapissos custodiats a la capella reial de Granada, que durant el segle XVIII, es van cremar per extraure'n l'or.



Thierry (1787), fet en la dècada de major auge de vendes, il·lustra molt bé les preferències dels col·leccionistes de l'època, i és on s'aprecien els canvis d'interessos. Així, el magatzem d'objectes preciosos a preu fixat de Verrier & Co, disposava de "quadres, marbres, bronzes, porcellanes i curiositats de totes les espècies, diamants, joies de tots els gèneres, pèndols, mobles [...] llanternes, giràndoles, teixits..."<sup>341</sup> [trad. nostra].

No obstant això, els teixits no eren els més desitjats, i si n'hi havien era de manera circumstancial, al costat d'altres béns que es consideraven de més valor. La major part d'objectes que s'oferien seguien els gustos i les modes dominants, trobant-se en primer lloc la pintura i en segon lloc objectes de procedència clàssica com per exemple bustos d'emperadors romans en cera, medallons, jaspis, pòrfires, porcellanes i objectes de procedència oriental, sense que s'observin a penes objectes d'origen eclesiàstic. El col·leccionista era normalment de la noblesa o bé de l'alt funcionariat, com el duc d'Aumont, la comtessa de Barry o el Marquès de Menars, noms que es veuen sovint en els llistats de subhastes, les col·leccions dels quals es van disperar rere la Revolució, per integrar-se després en noves col·leccions.<sup>342</sup>

El mercat d'art, tenint en compte que potser anomenar-lo així resulta un eufemisme, no va desaparèixer en entrar el segle XIX tot i el malestar revolucionari, però la davallada va ser palesa en la disminució dels catàlegs de subhastes -que segons Bonnaffé ho va fer en una mitjana de quaranta-dos a dinou per any-. També es manifestà en les anotacions dels periòdics d'avisos i notícies, que són poc eloqüents i la informació que donen és vaga, però indiquen la dispersió i la venda de molts gabinets de curiositats i també de béns de l'església, com per exemple la notícia apareguda a *Les petites affiches* del 30 d'abril de 1801: "Objectes de culte, venda d'una bona part de quadres, la major part de grans dimensions representant subjectes pietosos o de religió, procedents de vendes de mobiliari de convents i d'esglésies".<sup>343</sup>

---

<sup>341</sup> THIERRY (1787), vol. 2, p. 276. No podem saber la procedència ni la cronologia dels teixits.

<sup>342</sup> BONNAFFÉ (1878), p. 116-118.

<sup>343</sup> Cit, PÉRONNET (2005), p. 98. Un fet important i que degué sens dubte afavorir la venda clandestina dels béns i, per tant, la desinformació va ser la regulació estatal en la venda i subhastes d'art, a partir de la llei de 18 de març de 1801, amb la creació dels comissaris de subhastes de béns mobles.

L'íconoclasme ideològic va fer estralls en els tapissos, brodats i teixits en general, tant dels establiments religiosos com dels palaus de la noblesa, la majoria d'ells d'alt contingut simbòlic, com mostres d'ostentació de l'Antic règim i de temàtica no adient amb l'ideal reaccionari.<sup>344</sup> A la catedral de Mans, el conjunt de tapissos que representava la vida de Sant Julià van servir per embolcallar fusells i a Angers, els de Percival, es van emprar com cobrellits.<sup>345</sup>

La problemàtica transferència de propietats acusada arran la confiscació dels béns de l'església, dels emigrats i de la monarquia iniciada a l'assemblea constituent del 2 d'octubre de 1789 va suposar un canvi significatiu per als béns mobles i immobles, que van passar a ser considerats objectes de canvi, susceptibles de preservació en cas de davallades financeres. És força coneguda la destrucció de tapissos de la corona per sufragar les despeses del tresor públic. En la *Première operation des vieilles tapisseries*, del 16 d'abril de 1797, informe del verificador del mobiliari nacional, es concretava que, suposant el poc valor que podien tenir els tapissos i els brodats en el mercat, seria molt més efectiu cremar aquells que contenen fils d'or i d'argent i vendre'ls a preu del metall.<sup>346</sup>

En l'informe s'especifica les característiques d'aquelles peces que mereixen tal destí:

"[...] destrucció d'objectes realment inútils per la seva antiguitat i pel mal gust dels dissenys, procedents de manufactures anteriors als Gobelins i Beauvais [...]" Els

---

A més, s'ha d'actuar amb cautela amb les dades que ens ofereixen les subhastes: "Cal esmentar que el moviment d'obres d'art en subhastes no és un baròmetre acurat del gust durant un període. Les vendes solen tenir lloc rere la mort del propietari, i reflecteixen el gust d'un temps abans, potser 30,40 o 50 anys abans. La presència de certes obres en venda pública és bastant aleatori per natura, i sovint si els preus poden reflectir el gust corrent, la seva disponibilitat per ser venuts sovint no. Es podria fins i tot postular que les obres posades a la venda pública reflecteixen el gust del passat recent i encara més distant, i són només els preus el que mesuren que els gustos han canviat" [trad. nostra] FREDERICKSEN (2005), p. 20.

<sup>344</sup> Relacionat amb el simbolisme dels objectes dels interiors de les llars sota l'antic règim i la lectura que en van fer els comitès revolucionaris, vid. AUSLANDER (2005), en esp. P. 1028-1030.

<sup>345</sup> DE FARCY (1909), p. 132.

<sup>346</sup> GUIFFREY (1887), en especial, p. 271-272. Alguns teixits del mobiliari nacional ja havien estat substrets i venuts a inicis de la revolució, especialment els de seda.

tapissos l'origen dels quals es remunta a tres o quatre segles i potser més encara són els que ens semblen propicis de destrucció [...].<sup>347</sup> [trad. nostra]

Esdevé clara la incomprensió dels teixits anteriors al segle XV. Com excusa es manifestava que eren tapissos “imperfectes”, molt usats i de colors esvaïts, i que representaven “subjectes indecents”, indicant que només es podien vendre com draps vells o bé com canemàs per a fer brodats.<sup>348</sup>

Les mesures activades per salvaguardar els béns, considerats herència arran de la nacionalització van preocupar als comitès revolucionaris, no sense dubtes i contradiccions. Amb finalitats de preservació es va crear la Comissió de Monuments, la qual tenia com a primera intenció inventariar els béns que calia custodiar (decret 13 d'octubre de 1790), apartar-los de la lliure circulació i escudar-los en dipòsits ubicats en edificis confiscats.<sup>349</sup> Després d'alguns intents frustrats ocasionats pel desconeixement i la penúria financera, el 8 d'abril de 1796, l'antiquari Alexandre Lenoir va obrir al públic una col·lecció ordenada de béns procedents d'aquests edificis suprimits, i la va ubicar als Petits-Agustins, convent suprimit que des del 1790 i que, a proposta del Comitè d'afers eclesiàstics, era un magatzem d'obres d'art religioses. Amb Lenoir de conservador, el museu va passar a anomenar-se *Musée des Monuments français* (1796-1816), col·lecció romàntica feta a base de restes d'escultura i arquitectura recollits de diferents establiments religiosos, al costat d'algunes còpies en guix, imitacions o invencions d'elements

---

<sup>347</sup> Ibid.

<sup>348</sup> Ibid, p. 272. Segons l'informe, els únics béns tèxtils que mereixien conservació eren els de Gobelins que pel seu valor aproximat no podien trobar comprador, els quals es van traslladar al Palau de Luxemburg i posteriorment van passar al Louvre. La crema no va ser tant exclusiva, doncs es van perdre gran part de tapissos basats en cartrons de Rafael i no es va tenir massa en compte la temàtica.

El malestar econòmic va afectar també a la producció de la manufactura de Gobelins i de la Savonnerie que ja havia vist davallada la producció des de feia temps, dedicant-se a fer reproduccions de tapissos antics o bé còpies a partir de cartrons, sense innovar. En arribar la Revolució, van haver de canviar la temàtica per emblemes republicans i sense significació política o religiosa. Amenaçats de tancament i sense pagar el salari dels artesans, va haver d'aturar la producció diverses vegades i vendre tapissos a particulars per poder subsistir. DARCEL (1885).

<sup>349</sup> CHOAY (2007) p. 88-89.

que personalment li semblaven evocadors del passat històric francès, museu que va influir en la sensibilització del públic francès en el gust pel gòtic.<sup>350</sup>

No va ser un museu científic ni va tenir pretensions arqueològiques ni tampoc va motivar recerques a priori, com encertadament suggereix Nayrolles: “pertany més a la sensibilitat que no a la història de l’arqueologia” i Lenoir va demostrar certa antipatia i ignorància pel romànic, doncs en realitat es mostrava afí als gustos propers al classicisme.<sup>351</sup>

A més de ser museu, va servir també de magatzem provisional i lloc de distribució. Les notícies més properes que es disposen del museu provenen del diari de Lenoir i del catàleg, *Notice historiques des monuments des arts réunis au Dépôt National des Monuments* (1796).<sup>352</sup> En el dietari, Lenoir va anotar l’entrada dels diversos objectes que anaven omplint el dipòsit, ordenats cronològicament i esmentant-se la procedència, així com la destinació d’aquells que s’anaven ubicant a altres indrets nacionalitzats. Així podem apreciar l’entrada de tapissos de Notre-Dame de Paris, podent considerar la gran quantitat que tenia la catedral i llur disseminació.<sup>353</sup>

Pel que fa a teixits antics, tornem a veure efectes semblants als que van patir els del mobiliari de la corona, doncs el mateix Lenoir va decidir que fossin emprats per resguardar escultures i d’altres objectes en desplaçaments, com els cinc vells tapissos, tres dels quals de Bèrgam, un de flor de lis i un cobertor de llana, que ell mateix va enviar l’agost de 1794 al marbrista Scellier per protegir uns monuments que havia de transportar a Saint-Denis.<sup>354</sup>

El desenllaç de la revolució no va aturar el mercat indiscriminat. El romanticisme i el nacionalisme van fer canviar les expectatives d’un nou col·leccionisme que

---

<sup>350</sup> El significat del Museu dels monuments francesos i la distribució de les sales és un tema molt conegut i fins i tot mitificat, que escapa de la nostra proposta d’estudi. Són fonamentals les investigacions de POMMIER (1991); POULOT (1986); POULOT (1997).

<sup>351</sup> NAYROLLES (2005), p. 66-68. Amb un punt de vista semblant, LOYER (1997), p. 59.

<sup>352</sup> El diari va ser publicat per Louis Courajod el 1878.

<sup>353</sup> El maig de 1794, Guiraudot, membre del comitè revolucionari de la secció de la Cité, va dipositar vuit tapissos procedents de Notre-Dame. COURAJOD (1878), vol 1, p. 38. El 10 de setembre del mateix any, es van traslladar tres peces del mateix origen a la manufactura de Gobelins, 10 a la Savonnerie i 4 a Sainte-Géneviève. Tots eren barrocs i de fabricació nacional

<sup>354</sup> COURAJOD (1878), vol. 1 p. 61. En el diari trobem d’altres exemples com ara la notícia que ens fa saber que el gener de 1796 va remetre dos vells tapissos de flor de lis per transportar un globus de coure a la Biblioteca de les Quatre Nacions. COURAJOD (1878), vol 1 p. 97

s'expandí a partir de la monarquia de juliol, i que va tendir a créixer desorbitadament a partir dels anys cinquanta, en una alça sense precedents des de feia segles.<sup>355</sup> Els mètodes d'adquisició es van implementar i van variar entre subhastes, agents estrangers i al costat d'aquest, una petita fornada de comerciants que, aprofitant la inflació, van seguir les rutes assenyalades pels escriptors de viatges pintorescs, i van córrer per contrades a la recerca d'objectes curiosos i pintorescs que van inundar els gabinets i galeries de la capital, fossin d'amateurs, d'arqueòlegs o simplement com elements decoratius i inspiradors de les llars d'artistes i escriptors afins al romanticisme.<sup>356</sup> És a partir de 1830 que va créixer el gust pels objectes medievals i, entre ells els teixits, que van començar a ser vistos com objectes del passat amb valor històric i de mercat. Si les societats arqueològiques i les institucions estatals no haguessin intervingut, el comerç intensiu no hagués tingut fre.

Així doncs, va ser durant les primeres dècades del segle XIX que els teixits medievals van començar a revestir-se de monumentalitat, a ser apercebuts com referents de la història i de l'art de les diferents nacionalitats, i que com a tals requerien mesures de protecció. Es tracta d'un procés llarg que es va endegar supeditat a prioritats envers l'arquitectura gòtica i romànica, a la vegada que sorgien els primers intents de codificació dels estils medievals. Un procés que es va iniciar de manera simultània i amb idiosincràcies particulars a diverses nacionalitats, sent especialment França, Anglaterra i Alemanya les pioneres i a partir dels anys seixanta es va estendre a gran part d'Europa. Cal cercar els indicis d'aquesta valoració en un conjunt de personalitats, antiquaris, erudits i

---

<sup>355</sup> Anne Dion-Tenenbaum ha fet una cerca estadística de l'almanac de comerç de París dels primers trenta anys del segle XIX, i ha comptabilitzat que, mentre el 1815 hi havia a la capital francesa 26 marxants, el 1836 ja eren 50. DION-TENENBAUM (2005), p. 220

<sup>356</sup> "En el camp, els burgesos de París troben objectes que expliquen històries de la història [...] fascinat per castells aristocràtics i per la vida simple i autèntica dels camperols, la burgesia recull souvenirs d'aquests viatges fascinat a la vegada pels castells aristocràtics i per la vida dels camperols simple i autèntica, la burgesia recull els souvenirs d'aquests viatges en d'un passat suficientment immemorial per a ser reconfortant. És lògicament en els llocs de complexos de repòs o vacances que el comerç pren el seu auge. Els parisencs en els balnearis de Normandia i de Bretanya s'aventuren per les viles o, per llocs més pusil·lànimes, en les vendes i encants, per recollir objectes, altament romàntics on la troballa i adquisició constituïa uns records inolvidables És en el camí de París a Rouen, que esdevindrà "el lloc de peregrinació dels disribuidors" [trad. nostra]. CHARPY (2007), p. 111, en recordar al cèlebre *Bouvard i Pécuchet* de Flaubert (1860).

historiadors que individualment es van anar interessant pels teixits a nivell local o regional i posteriorment pels governs, que van aplicar mesures de difusió i exposició del patrimoni nacional. Paulatinament es van implicar en el reconeixement estudiosos de la indumentària litúrgica que a meitat de segle, a causa dels desitjos imposats per l'esperit de reforma religiosa, van considerar el retorn a les formes de l'art cristià medieval.

Tanmateix a final de segle els teixits van ser objecte d'estudi d'investigadors sobre l'origen de l'art de la tapisseria, que sempre va gaudir de reconeixement independent de la resta de les arts tèxtils. També s'hi interessaren arquitectes i artistes que cercaven fonts d'inspiració en la cultura material medieval. Fenomen que va anar aparellat a manifestacions socials vinculades al gust burgès que va requerir models de cara a noves creacions en la indústria tèxtil i van començar a col·leccionar teixits amb diverses expectatives. No podem oblidar que nacionalisme i revolució burgesa són afins, i que van ser les classes mitjanes il·lustrades les que de fet van començar a cercar els trets culturals que conferia l'edat mitjana.

El descobriment del brodat de la Creació als anys setanta, no va restar exempt de tots aquests factors claus, en un moment que a Catalunya i a Espanya eren pocs els que n'eren conscients de la significació que podia tenir per a la història dels teixits històrics i de l'art en general un brodat tant insòlit. Resulta fonamental indicar que quan Girbal s'hi va interessar va haver de recórrer a experts francesos, d'igual manera no podem tampoc oblidar que, com es veurà en aquest capítol, el primer en escriure sobre el Brodat després de Girbal, va ser Facundo Riaño, en anglès i sota encàrrec del South Kensington Museum de Londres.

### ***3.1 El paper de França en la monumentalització dels teixits medievals***

#### *3.1.1. Antecedents*

Les primeres publicacions específiques sobre teixits medievals, fossin tapissos, brodats o d'evolució històrica de les arts tèxtils en general, no són anteriors a la segona meitat del segle XIX, molt pocs anys abans que es donés a conèixer el Brodat de la Creació. Si reculem una mica per trobar-ne antecedents, ens hem

d'acostar als inicis del segle XIX, quan les diferents nacionalitats es van avocar a la cerca de referents històrics monumentals i la consegüent necessitat d'articular un codi i uns mitjans d'actuació per a la seva salvaguarda, que desembocarà en el naixement de l'arqueologia medieval. És en l'evolució de la disciplina, que en un principi va tenir com únic objecte d'estudi la classificació de l'arquitectura, que progressivament es va manifestar una tendència a l'especialització, que trobarem els primers articles científics i posteriorment monografies sobre els teixits de l'edat mitjana.

Però no es pot confondre l'arqueologia medieval amb el descobriment de l'art medieval, aquesta és la imatge que va impulsar la generació posterior als seus pioners, Viollet-le-duc entre d'altres, i que mantindran gran part dels historiadors de l'art de final del segle XIX i XX, i que perdura encara en certs corrents teòrics, en l'actualitat. La interpretació tradicional del criticisme, ignorància i antipatia desfavorable envers el món medieval manifestada durant els segles precedents ha tendit a mitificar el treball de l'erudició del segle XIX, oblidant tot el treball dels antiquaris, laics o religiosos, que es va dur a terme durant els segles XVII i XVIII, i que van tenir una percepció de l'edat mitjana "diferent" de la que tenim nosaltres i que, en aquest cas, no s'ha d'entendre com una relació de causa-efecte.<sup>357</sup>

Des del segle XVII, els mètodes d'investigació de les ciències històriques impulsades pels mauristes van jugar un rol determinant en la percepció que es va

---

<sup>357</sup> "El moviment de retorn a l'edat mitjana va estar preparat pels esforços [dels segles XVII i XVIII]. El *revival* se situa en a línia de l'evolució de la curiositat, del gust, també en la pervivència de les tradicions constructores o restauradores. Res no seria més fals que veure en aquest moviment una reacció deliberada contra el classicisme de les doctrines acadèmiques oficials. Aquesta adopció conscient i total són les dels escriptors i arquitectes d'entre 1830 i 1840, Pugin, Viollet i Ruskin. Al segle XVII i XVIII la noció d'edat mitjana no està estructurada històricament per tal que es pugui confrontar entre el gòtic i el clàssic" [trad. nostra]. GRODECKI (1979), p. 8.

Nayrolles, citant a Jean Pupil, investigador de l'estil trobador, considera que: "la descoberta quasi científica pels arqueòlegs del segle XIX va ser resultat de la conscienciació de la necessitat de salvaguardar el patrimoni amenaçat més que d'una invenció d'un domini inexplorat". [trad. nostra] NAYROLLES (2005), p. 35.

És molta la historiografia que ha tingut com objectiu el debat de les arts medievals durant els segles XVII i XVIII. Les conclusions que es poden extreure són que, tot i l'hostilitat, van haver certes actituds bàsiques que van contradir l'animadversió generalitzada, que rauen en la percepció positiva de certs assoliments i que es manifesten en l'amor a la recerca per part de la Il·lustració, el sentiment nacional que convergirà en el romanticisme i l'interès de diferents grups socials que intentaran defensar la seva situació. La majoria d'anàlisis que s'han fet fins ara han fixat la seva atenció en aspectes ideològics, literaris o arquitectònics, sense tenir en compte les arts "aplicades", dit el terme anacrònicament, i entre elles, sens dubte, els teixits.

tenir i és té de l'edat mitjana. Mabillon (1622-1707) i els seus deixebles no van tenir com prelació l'arquitectura ni les arts en general, però els mètodes que imposaren de recerca històrica, basats en la verificació i codificació de dades, a part de la importància que van donar a l'art com a font de la història als *Annales Ordinis Sancti Benedicti* (1701- 1730), van servir de fonaments metodològics de l'erudició arqueològica posterior.<sup>358</sup>

Tant a *Iter italicum* (1685-6) de Mabillon com a *Voyage litteraire des deus religieux benedictins de la congrégation de Saint Maur* (1717) dels seus deixebles Durand i Martène, ambdues amb propòsits de recopilació documental, demostren que els autors van actuar com autèntics "caçadors de textos".<sup>359</sup> En ambdues obres, mentre els autors descriviren aquells monuments que els cridaven l'atenció dels edificis religiosos que visitaven, van recórrer a gravats que servien per informar de tot allò que les fonts escrites no podien manifestar, independentment del seu judici estètic o estilístic i de tota classificació genèrica de les arts..

Un avenç significatiu, en la percepció monumental en el context benedictí, va ser *Monuments de la monarchie française* (1729-33) de Bernard de Montfaucon (1655-1741), obra fonamental per al desenvolupament metodològic de la iconografia i primera publicació que va tenir en comte els teixits romànics com a font històrica, doncs va ser el pioner en donar a conèixer el Brodat de Bayeux, que li serví per articular la història de la conquesta d'Anglaterra per Guillem el conqueridor. A diferència dels anteriors, en ell hi ha un avenç en la conceptualització de la imatge dels monuments medievals doncs, més que una il·lustració, van constituir un corpus documental d'obres que van servir per documentar els annals de la història de França, identificada com la de la monarquia i des de l'òptica providencialista.

Exceptuant Montfaucon i alguna transcripció inclosa en els *Annales*, els mauristes no van prestar atenció als teixits, però el que és important és que van consagrar

---

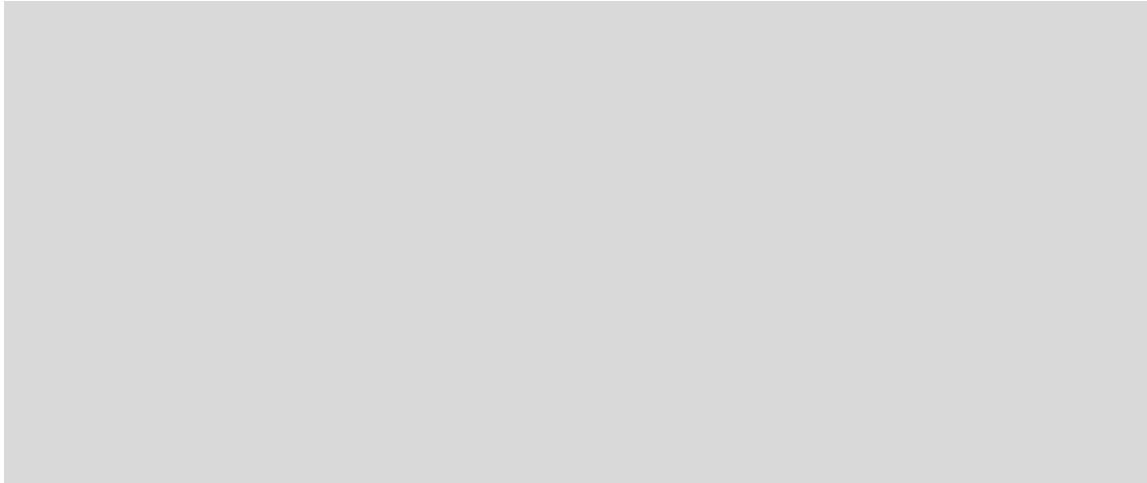
<sup>358</sup> LAURIET (1957), p. 231-271; BICKENDORF (1997), p. 150-155.

<sup>359</sup> Així els anomenaven els arqueòlegs de la generació de 1830 segons HENRIET (1979), p. 61. *Iter italicum*, resulta fruit d'un viatge a Itàlia de Mabillon amb altres religiosos de l'ordre, on es descriuen anècdotes i descripcions dels indrets religiosos que visiten. *Voyage littéraire...* resultant d'un viatge per més de cent bisbats i vuit-centes abadies, amb intencions de fer una nova publicació de *Gallia Christiana*. No podem menystenir la importància dels mauristes en el descobriment de manuscrits il·lustrats i de l'escultura monumental.



part dels seus esforços en estudiar els segles de decadència i no només els textos, sinó també els monuments que per a ells, tot i ser vistos com grollers, tindran importància testimonial, amb un valor equiparable al del text.

Però la tendència medievalista dels religiosos només va ser referencial. Durant el final del XVII i inicis del XVIII van haver altres vies d'introducció de l'art medieval que van servir de precedents i demostren, indirectament, certs interessos pels teixits medievals.



En la línia recopilatòria de dades, però amb ambicions diferents, Roger de Gaignières (1642-1715) va fer un pas endavant, presentant, mitjançant dibuixos, l'art medieval. Hi ho va fer mitjançant la insòlita empresa de compilació de més de vint-i-cinc mil dibuixos que va recollir en el transcurs de viatges, que feia sempre acompanyat d'un dibuixant, i que els considerava un "tresor del coneixement arqueològic".<sup>360</sup> El motiu de la compilació era la cerca d'elements que servissin per a l'estudi de la genealogia, més proper a l'esperit totalitari de la curiositat que no de la pretensió científica. Tot hi tenia cabuda, retrats, tombes, vitralls, indumentària civil i indirectament, tapissos, sense importar-li massa l'edat ni les oposicions a tot el que pogués semblar medieval de l'època.<sup>361</sup> El corpus de dibuixos és una font d'informació excel·lent, a la qual hi van recórrer gran part dels antiquaris i arqueòlegs posteriors, doncs, conscient o no, Gaignières va reflectir una actitud proteccionista en recordar objectes que posteriorment van

---

<sup>360</sup> LOYER (1997), p. 51.

<sup>361</sup> Alguns investigadors han plantejat la hipòtesi que Gaignières tingués previst fer una història de la indumentària. HENRIET (1979), p. 62.

restar abocats a la destrucció. Va ser un dels primers que van preconitzar l'interès per les antiguitats medieval però, malauradament, va resultar un cas aïllat.

En la recopilació hi trobem alguns tapissos medievals. Gaignières va afegir algunes anotacions al revers o a les parts inferiors dels dibuixos, com per exemple en el de la pàgina anterior que, a part de descriure els personatges especificà que rere d'ells s'hi trobava un tapís (*tenture*). La representació reflecteix la funció dels draps de penjar en les esglésies baix medievals, a la vegada que ens mostra el sistema de subjecció. No obstant això, el que en realitat li interessava a Gaignières, era identificar els personatges que s'hi representaven, descriure llurs emblemes i la biografia. En l'obra de Gaignières no hi ha pretensions estètiques, els dibuixos van servir per il·lustrar genealogies, sense allunyar-se massa dels objectius de Montfaucon.

Gaignières va ser instructor de nens de la noblesa i va emprar la col·lecció com recurs didàctic per explicar als seus alumnes la història dels seus avantpassats. Ben relacionat amb la monarquia, el 1703 va sol·licitar a Lluís XIV la creació d'una oficina per a la protecció de monuments, que no es va dur a terme per falta de finançament degut als impediments ocasionats per la guerra de Successió amb Catalunya<sup>362</sup> La importància de Roger de Gaignières no rau només en el valor de la col·lecció, sinó també en la difusió d'objectes que s'escapaven del gust generalitzat de l'època, tant fossin moderns com medievals.

En literatura, la institució cavalleresca va ser lloada per la noblesa del segle XVII des d'una perspectiva moralista, seguint la idea de la noblesa d'esperit del cavaller errant medieval. Aquesta idea es va manifestar en obres com la *Le vray théâtre d'honneur de la chevalerie, ou le miroir heroique de la noblesse* (1648) del genealogista Marc de Vulson de la Colombière (m.1658?), poema que demostra un coneixement de l'èpica medieval a la vegada que de les arts visuals. Vulson va descriure vestits amb ornaments preciosos, apropant la imatge dels teixits a la societat. Aquesta imatge del cavaller, de mica s'anirà expandint en la literatura

---

<sup>362</sup> ROMET (2014). El 1711 va llegar en testament tota la col·lecció a l'antiquari del rei de França. Malauradament, aquesta es va dispersar, doncs la persona encarregada del traspàs dels dibuixos, el genealogista del rei Pierre de Clairambault, va vendre'n una part i se'n quedà bastants, El 1891 Henri Bouchot, conservador del gabinet d'Estampes de la BNF va publicar un inventari dels gravats, avui obra de referència. RITZ-GUILBERT (2012), p. 220.

ambulant i tindrà el seu màxim desenvolupament a finals de segle, amb el gènere trobador i com època d'apogeu, el Primer Imperi.<sup>363</sup>

Durant el segle XVIII el món medieval va ser analitzat des de diferents angles. Per una banda se succeïren els “continuadors” de la tradició hereva de Montfaucon, com el canonge d'Auxerre afincat a París Jean Lebeuf (1817-1760) , que a *Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris* (1754-8) va donar certa igualtat jeràrquica al text i als monuments, de manera que en descriure'ls va informar sobre alguns tapissos i d'altres peces tèxtils, dels quals els seus predecessors no n'havien fet a penes cas.<sup>364</sup> L'obra, es pot considerar com una de les primeres temptatives de fer una anàlisi dels monuments de la regió seguint un mètode sistemàtic, amb aportacions iconogràfiques, i amb cronologies molt més afinades que les dels seus mestres, però sense intencions identitàries, doncs la seva preferència continuava sent, com els seus predecessors, la història religiosa.

En el lapse de temps que va del final del segle XVIII i la monarquia de juliol, a efectes de la conscienciació dels perills que amenaçaven la nacionalització dels béns, van sorgir diversos posicionaments que van intentar atorgar a l'art dels segles XI i XII un lloc en la història.

En primer lloc es manifestaren postures que van continuar la metodologia hereva de l'idealisme de Winckelmann i de l'empirisme de Caylus , però que, tot i continuar mantenint certa animadversió per l'edat mitjana, van voler donar continuïtat a l'art i demostrar llaços de dependència entre les antiguitats grecoromanes i els segles intermedis, palesa en la línia italianitzant de Jean Baptiste Séroux d'Agincourt (1730-1814) i la *Histoire de l'art par les monuments* (1810-1823).

Tanmateix, la petjada de Montfaucon va continuar estant present en obres com *Antiquités nationales* (1790-1798 d'Aubin Louis-Millin (1758-1818), escrita en

---

<sup>363</sup> Per ex, descrivint la el guarniment d'un cavall...“couvert de velours violette azufrané, fermé de fleurs de lys en belle broderie d'or et de perles”. VUISSON (1648), p. 617. Per a l'autor, vid. TEYSSANDIER (2012), p. 1-23.

<sup>364</sup> “On conserve dans cette Eglise un morceau de reliques de Sainte Magdalene, qui fut mis dans un chef d'argent par Louis de Beaumont, Evêque de Paris, en 1491. Il y a aussi un ossement considerable de S. Symphorien, renfermé et soutenu par une grande et belle image d'argent de ce Saint Martyr. Cette relique vient de l'ancienne Eglise du nom du même Saint, de même que les tapisseries gothiques dont la nef est perée, lesquelles représentent la vie de S. Gilles, patron de la Paroisse de Saint Denis de la Charité, quif ut transférée a cette Eglise de S. Syphorien”. LEBEUF (1883), p. 215.

plena ebullició revolucionària. Es tracta, més que res, d'un manual d'història il·lustrat, on els segles del romànic van continuar sent entesos com arquitectura romana degenerada. Tampoc va ser un parèntesi la *Histoire de la peinture du Moyen Âge* (1811-1813) de Toussan Emeric-David (1755-1839), el qual, va considerar que les formes de l'edat mitjana, heretades de l'Antiguitat van evolucionar, arribant al seu màxim desenvolupament al segle XVI amb Miquel Àngel.<sup>365</sup>

Entre tots aquests plantejaments, els teixits no hi tenien cabuda, l'edat mitjana no entrava en els paràmetres del bon gust i quedava fora de tota consideració artística. Només cal prestar atenció al *Dictionnaire des Beaux-Arts* (1806) de Millin, per apreciar com a la veu "tapisserie" hi ha un salt entre les peces de Grècia i les de Flandes dels segles XV i XVI, d'igual manera els brodats, que ni tant sols tenien entrada en el compendi.<sup>366</sup>

Una altra posicionament serà el que va manifestar Alexandre Laborde (1755-1842) a *Monuments de la France classes chronologiquement et considérées sous le rapport des faits historiques et de l'étude des arts* publicat en fascicles entre 1816 i 1836. Considerat el primer inventari monumental de França i fruit, en part, de les enquestes enviades als prefectes departamentals de 1810 sota la seva iniciativa, va servir per sensibilitzar a les autoritats del primer Imperi de què l'art medieval havia de ser patrimoni nacional. Es tracta de l'obra de caire geogràfic, entenent-ho en el sentit actual del terme, on l'arquitectura medieval es fusionava amb el paisatge, el clima, la història, les formes de vida i els costums. Les obres d'art medieval s'apreciaven per les seves particularitats nacionals, però també per influències foranes. Amb l'expansió econòmica d'Europa, que afavorirà l'intercanvi tant de productes industrials com d'idees, aquest mètode descriptiu propi del pintoresquisme va adquirir un caràcter socialitzador. Laborde no es va fixar en els tapissos ni els teixits, i si en va esmentar algun, era com element decoratiu de l'edifici que el contenia.

Una embranzida fonamental en la introducció dels teixits en la disciplina arqueològica va ser l'aportació de l'antiquari, dissenyador i gravador, Nicolas-Xavier Willemin (1763-1839) el qual, seguint la tendència enciclopedista del segle

---

<sup>365</sup> Per als canvis i actituds envers el romànic dels principis del segle XIX, tema que sense deixar de ser fonamental escapa dels nostres objectius, vid. NAYROLLES (2005), p. 60-66.

<sup>366</sup> MILLIN (1806), vol. 3, p. 627

anterior, va fer un repertori visual. La seva obra *Monuments français inédits pour servir à l'histoire de les arts depuis le VIe siècle jusqu'au commencement du XVIIe*, venut en fascicles entre 1806 i 1839, va servir de model per als artistes, com per exemple Gustave Moureau, que va emprar els gravats de Willemin com recurs decoratiu, sobretot en les representacions arquitectòniques.<sup>367</sup> Willemin es mantenia fidel a l'esperit de les Llums, doncs en la seva obra es plausible reconèixer el menyspreu pels edificis de l'edat mitjana i sobretot del romànic. Metodològicament es va mantenir proper a Montfaucon, doncs moltes làmines servien per allisonar de les vivències dels reis i de la noblesa francesa. Però a diferència del benedictí, en Willemin no hi ha intencions de fer història, sinó més aviat de recollir els béns de l'Església amenaçats del perill que podia comportar la nacionalització dels monuments. Si ens atensem al prefaci, podem apreciar la intenció de l'autor:

"[...]la història de l'art pels monuments encara està per fer [...] , l'estudi de les nostres antiguitats nacionals és encara massa recent per a què amb un petit nombre de fets ben observats sigui possible treure'n regles absolutes [...] les úniques obres veritablement útils d'aquest gènere seran encara durant molt de temps les monografies de monuments destacats, sigui les que abracen la totalitat de monuments d'una província, sigui aquelles que presenten reunides tot un grup que pertanyen a un únic o mateix art, a una mateixa indústria que, com els *Monuments francesos inédits*, ofereixen exemples triats d'entre les produccions de totes les arts, de totes les indústries, de totes les èpoques de la nostra història. Són els materials que un dia serviran a l'historiador per construir el gran edifici de la història de l'art en França [...]".<sup>368</sup>[trad. nostra]

S'estima una necessitat de conservació mitjançant un inventari plantejat com a font per al futur en un moment que, en arqueologia medieval, estava tot per fer. La tasca de Willemin és de mèrit, dedicat de bon principi a "propagar el triomf de la

---

<sup>367</sup> CONTENSON(1999), p. 244.

<sup>368</sup> WILLEMIN (1839), p. I. Cal considerar que l'empresa de Willemin va trigar trenta anys en veure la llum i que la publicació en fascicles va ser tasca de la seva filla, un cop mort el seu pare. El prefaci, pòstum, és obra d'André Pottier, conservador de la biblioteca pública de Rouen.

renovació clàssica de l'art", va mostrar el canvi de mentalitat en la rehabilitació d'aquelles antiguitats que servien per vindicar els arrels de la nació que promulgaven els corrents nacionalistes derivades de la Revolució, tasca que va iniciar el 1808 i que va finalitzar trenta anys més tard, tot i que, a l'igual que els predecessors, va mostrar el rebuig característic envers les obres anteriors a l'aparició del gòtic, però les va difondre.<sup>369</sup>

La tasca de Willemin va ser fonamental en la història de les arts sumptuàries, empresa que va iniciar als darrers anys del segle XVIII quan va presentar alguns tractats de mobiliari i ornament grecoromà destinats a la decoració de les llars, com *Choix de coutumes civils et militaires, de meubles, etc... des peuples de l'Antiquité* (1798), en un moment que d'aquest tema només hi havien publicacions parcials i dubitatives.<sup>370</sup>


Willemin va sentir predilecció per la indumentària, tant civil com religiosa i es va endinsar en la recerca de glossaris, comptes, inventaris de guarda-robes i d'altres fonts escrites de les arts plàstiques de l'època medieval, i el seu exemple va servir per assentar les bases dels manuals d'aquest gènere que van proliferar durant el segle XIX, tant pel que fa als creadors d'indumentària religiosa, com per a l'educació dels seminaristes.

Willemin no només mereix consideració en la indumentària sinó també en la història dels teixits en general, doncs va gravar els detalls de les peces amb mestratge. Mentre publicava els gravats, que ell mateix executava, va afegir anotacions, informant sobre la procedència i va fer descripcions formals, a partir de documentació editada i manuscrita. Tot i ser imaginatives i adaptades al gust

---

<sup>369</sup> "Com tot precursor va patir moltes dificultats. S'adreçava a un públic restringit, en un període problemàtic; volia fer a la vegada una producció científica en la tria de reproduccions i monuments i luxosa en execució. Li mancaven sovint diners: en moltes ocasions, va creure haver de renunciar. Trenta anys van transcórrer entre la primera planxa i la tres-cents dotzena final. Començada en 1806, l'obra va acabar el 1839 per André Pottier que tenia set anys quan es va iniciar la publicació". ARQUIÉ-BRULEY, F. (1983), p. 140.

<sup>370</sup> *ibid.* p. II. S'ha considerat que l'autor tenia previst fer una obra d'història de la indumentària. En el prefaci, es parla de la desavantatja dels francesos en relació als anglesos. Cal destacar que el prefaci data de 1893, quan ja s'havia donat un avenç en aquest camp, sobretot a Anglaterra.



WILLEMEN (1839), planche 78. *Métier et étoffe de la fin du XIIe siècle*  
<http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-9020>

del moment i amb els errors de datació fruit del desconeixement, va fer un pas endavant important, i les seves imatges van servir de testimoni en les primeres recerques sobre teixits.

### 3.1.2.. *Els teixits medievals en el primer desenvolupament de l'arqueologia medieval*

Françoise Choay, a *L'Allégorie du Patrimoine* considera dos moments claus que postulen un canvi de posicionament en el desenvolupament de l'arqueologia nacional: la creació del càrrec d'Inspector de monuments històrics pel ministre d'instrucció pública Guizot el 1830, i l'obertura del Crystal Palace en ocasió de

l'Exposició Universal de Londres de 1851.<sup>371</sup> Certament, es pot afirmar que tots dos moments han estat claus en la història de la cultura nacional, però en el cas del teixits del romànic, el procés va ser més alentit, si tenim en compte el desconeixement absolut que s'havia manifestat en els segles precedents. Considerem que va ser l'etapa que va de dels anys trenta als cinquanta del segle XIX on, pel que fa als teixits, més que considera-se patrimoni en els sentit ampli del terme, es va iniciar un reconeixement des del punt de vista cognitiu i estètic. No serà fins els anys cinquanta a l'instar dels avenços en la recerca i els requeriments socials en general, que hi va haver una aproximació que va més enllà de la legitimació. Podem afirmar que és de llavors ençà que els teixits medievals van ocupar un lloc en la història de l'art.

### *3.1.2.1 Dels anys trenta als cinquanta, primeres troballes i expectatives en la recerca*

La recerca de referents nacionals impulsada pels corrents de pensament romàntic durant les primeres dècades del segle XIX va ser el motor que va impulsar iniciatives que van propiciar el redescobriment, difusió i, en definitiva, autorització de les obres del romànic que en aquell moment estava totalment mancat de paràmetres d'anàlisi vàlids per establir datacions i classificacions. Va ser sota la Monarquia de Juliol que, mitjançant les diligències del ministre de l'Interior François Guizot (1787-1874), per al qual, seguint Choay, "el suelo de Francia està simbolizado por sus monumentos", que l'estudi de les arts i especialment l'arquitectura, considerada "començament i resum de totes les arts"<sup>372</sup>-, va adquirir una importància sense precedents. La iniciativa de Guizot va servir per atorgar nous valors als monuments independentment de la categoria artística, a la vegada que va servir també per recolzar el sentiment d'identitat, cosa que va suposar una obligació moral en la conservació i un avenç sistemàtic en la investigació de la història de l'art tenint en compte, "su cronologia, su técnica, su morfologia, su génesis y sus fuentes, sus decoraciones con frescos, esculturas y

---

<sup>371</sup> CHOAY (2007), p. 114-115.

<sup>372</sup> *Rapport al Roi sur les mesures prescrites pour la recherche et la publication de documents inédits de l'histoire de France*. 27 nov. 1834. cit. NAYROLLES (2005), p. 113



vidrieras, así como a su iconografía”<sup>373</sup>. Al llistat podem també afegir els teixits, tenint en compte la visió plural del patrimoni que tenia Guizot, per a qui el monument ostentava, a l'igual que la historiografia precedent un valor de document, però amb significacions i plantejaments distints.<sup>374</sup>

Amb la creació de l'Inspector general de monuments (1830), del Comitè històric de les arts i dels monuments (1835) i de la Comissió de Monuments històrics (1837 ) es va iniciar una política de conservació que va tenir com a base la convivència, no sempre benèvola, entre les institucions estatals i les associacions científiques regionals, les quals manifestaven objectius i interessos comuns.<sup>375</sup>

Tot i que els teixits no van ser prioritaris en les recerques de les “sociétés savantes” ni de l'Estat, devem als posicionaments personals d'alguns membres erudits implicats en aquestes polítiques proteccionistes que es comencés a mostrar interès per divulgar els pocs teixits que els diversos vandalismes, la desídia dels propietaris i el pas del temps no havien malmès.

Seguint el model proteccionista anglès manifestat per la Society of Antiquaires of London , el 1824 es va fundar a Caen la Societat dels Antiquaris de Normandia que va tenir com missió descobrir, estudiar i alertar de les necessitats de salvaguarda dels antics edificis i restes arqueològiques de la regió mitjançant l'elaboració d'una

---

<sup>373</sup> CHOAY (2007), p. 116.

<sup>374</sup> Guizot integrava l'art dins dels postulats de la història de la civilització, aplegava també fets reals, entenent com a tals tant els fet visibles com morals. A *Histoire de la civilisation en France*, els edificis van servir per introduir-nos en la història social. Així un castell feudal, construcció isolada, va servir per expressar el lligam de l'estat social amb la vida interior, i “les ràtzies, saquejos i guerres que caracteritzen l'edat mitjana, són en gran part resultat de la forma de l'habitació feudal, i de la situació material en què s'han situat els seus propietaris”. [trad. nostra]. POULOT-WRIGLEY (1988), p. 47-48.

<sup>375</sup> En l'informe presentat al rei el 18 d'octubre de 1830 sol·licitant la creació del càrrec d'inspector de monuments històrics, es veu palès el concepte que tenia Guizot de l'art romànic, com art bastard i degradat dels segles intermedis, de la mateixa manera que ho apreciaven els antiquaris del segle XVIII. No obstant això, hi afegia: “al segle XI es barregen a Occident la vida i la llum. Una arquitectura nova apareix, que dóna a cadascuna de les províncies una fesomia distinta, però impregnada d'un caràcter comú, barreja singular de l'antic art dels romans, del gust i caprici oriental, de les inspiracions encara confoses del geni germànic. Aquest tipus d'arquitectura serveix de transició de les meravelloses construccions gòtiques” text imprès a *Le moniteur*, 18 oct 1835, cit. NAYROLLES (2005), p. 106. Sembla que Guizot desconeixia la terminologia “romànic”, atorgat el 1818 exclusivament per a l'arquitectura per Charles de Gerville (1769-1843) que el considerava un *opus romanum* desnaturalitzat i que per tant era inadequat adjectivar-lo “saxó” o “normand” o “llobard” com era reconegut en aquells moments. LENIAUD (1999), p. 17-23. A l'informe, Guizot es refereix només a construccions arquitectòniques.

estadística monumental dels monuments.<sup>376</sup> La notorietat de la institució i la diligència d'alguns dels seus membres va servir per a què tant Guizot com la majoria dels membres de les institucions creades al voltant de l'Estat l'apreciessin com model d'emulació, tant per la bona organització com per la necessitat de recolzaments locals per poder activar una política estatal de conservació eficaç.<sup>377</sup>

El primer arqueòleg que va donar a conèixer els teixits medievals va ser Arcisse de Caumont (1802-1873), alma mater de la fonamentació analítica i de la metodologia d'estudi i classificació del romànic que, des d'una vessant pedagògica, va saber influir en els estudis d'art medieval durant pràcticament tot el segle XIX i inicis del segle XX. Nascut a Bayeux va estudiar dret a Caen, on va ser alumne de l'arqueòleg normand de vocació anglòfila De la Rue, gràcies al qual es va interessar per l'arqueologia medieval i va entrar en contacte amb membres d'altres societats erudites, tot i que de bon principi, es va interessar principalment en botànica i geologia i que li influí en la metodologia arqueològica.

De ben jove va ser nomenat corresponent de la Societat d'Antiquaris de París i arran dels viatges a la capital francesa va entrar contacte amb antiquaris com Alexandre Du Sommerard o experts en l'arqueologia com Quatremère de Quincy i en les ciències naturals com Cuvier o Humboldt.<sup>378</sup>

El 1823 va conèixer a Gerville i de llavors ençà va evolucionar amb fulgidesa vers l'arqueologia, començant a fer publicacions i cursos a Caen, amb gran afluència.

El 1834 Caumont funda la Société Française d'Archeologie pour la conservation des monuments historiques, que va reunir als pioners de l'arqueologia i salvaguarda monumental de França i que tindrà com a òrgan la revista *Bulletin Monumental*. Animat per Guizot, Caumont va triar inspectors en cada regió, la majoria membres de les diferents associacions científiques que per aquelles dates

---

<sup>376</sup> Els fundadors, Gervais de la Rue (1751-1835), exiliat durant la revolució, el botanista amb interessos arqueològics Charles de Gerville (1769-1853) i l'epigrafista Auguste Léprevost (1787-1859) tenien en comú la coneixença metodològica l'arqueologia anglesa, interessada per l'arquitectura medieval des de feia dos segles. BARRAL (1992), p. 350; BERCÉ (1997), p. 1549-1552.

<sup>377</sup> Sembla lògic pensar que el sectorialisme de les societats arqueològiques no s'avenia amb els concepte d'història i dels monuments de Guizot, que en el seu cas escapava del rigor normatiu dels arqueòlegs normands, oposats al centralisme.

<sup>378</sup> CAUMONT (1871), p. 60-65. Per a la joventut de Caumont i les influències que rebé, vid. HÉRAUD (2004), p. 41-58. (1987), p. 1550-1551; GUIBERT, (2004), p. 69-72.

ja s'havien estès en algunes províncies.<sup>379</sup> Aquests es reunien cada any en una regió diferent per portar a terme l'anomenat *Congrés archéologique*, on es donaven comptes dels resultats de la seva jurisdicció i es revisaven les estadístiques de monuments que després es publicaven al *Bulletin*, primera publicació on es comencen a comunicar de manera molt embrionària les primeres troballes i els primers estudis sobre teixits medievals.<sup>380</sup>

Caumont analitza el tissatge des d'una doble vessant, primer des d'una postura de denúncia a les institucions eclesiàstiques pel poc interès envers els teixits que custodiaven, i en segon lloc en la constitució d'un incipient repertori, palès en els articles que va publicar sobre el tema al *Bulletin monumental* i que va continuar posteriorment en els seus treballs monogràfics d'arqueologia.

En el *Bulletin monumental* dels anys 1846 i 1848 publicà *Notes provisoires sur quelques tissus du Moyen Âge*.<sup>381</sup> Es tracta d'un conjunt d'anotacions en vistes a una futura publicació sobre la història del teixit, feta per animar als membres de la Societat arqueològica a què informessin de les troballes de noves peces i compilessin reculls documentals i dibuixos. Més que res és una descripció sumària d'alguns exemplars d'indumentària litúrgica coneguts en aquells moments per l'autor, alguns d'ells donats a conèixer per membres de les societats d'antiquaris, o publicats en números anteriors del *Bulletin*, acompanyats tots ells d'un gravat fet expressament per a la publicació o bé estret d'antics repertoris monumentals antics, com el de Willemin.

Es tracta d'exemplars històrics notables com la capa de Carlemany, el sudari de Sant Germain d'Auxerre, la casulla de santa Aldegunda o la de Saint Rambert sur

---

<sup>379</sup> Cal destacar-ne les societats arqueològiques del Midi (1831), Picardia (1836) i la de l'oest (1834), cadascuna amb les seves publicacions corresponents, cosa que fa que ens trobem amb molts dispersió en la recerca sobre troballes tèxtils.

<sup>380</sup> Les principals funcions de l'associació francesa d'arqueologia, tal com es desprèn de la introducció al primer número del *Bulletin monumental*, eren les de conèixer, difondre i salvaguardar del vandalisme delictiu i alertar de restauracions desnaturalitzadores, autèntics paràmetres de la gestió patrimonial. CAUMONT (1834), p. V-VII.

Les preferències són més que res per a l'arquitectura, en especial la medieval, i l'escultura monumental. Pel que fa als teixits a part de comunicar-se troballes, es mostren preferències pels tapissos conservats en catedrals, on s'enumera de manera succinta la iconografia, la procedència –la majoria francesos o flamencs del segle XVI– una mínima descripció tècnica i s'informa d'algunes restauracions. També es troben algunes referència a la indumentària religiosa i als paraments d'altar.

<sup>381</sup> CAUMONT (1846); CAUMONT (1848).

Loire.<sup>382</sup> S'aprecien certes imprecisions en la procedència i en la datació, fins i tot absent en alguns casos. La seva ambició era, en aquest cas, sensibilitzar a la població sobre uns béns culturals que havien estat ignorats i que, per a molt pocs, gaudien de valor artístic i testimonial.<sup>383</sup> Els mateixos exemples i amb un tractament semblant, els va emprar dos anys més tard a l' *Abécédaire o Rudiment*



Sudari de Sant Germain d'Auxerre. Xilografies A. Petit. CAUMONT (1848), p.413-414

*d'archéologie*, manual destinat a la iniciació en arqueologia sagrada dels seminaristes i que ha estat considerat com "la véritable Vulgata de l'arqueologia medieval".<sup>384</sup> El manual és en part, una síntesi de l'obra cabdal de Caumont, el *Cours d'Antiquités monumentales* (1830-1841), i tindrà com finalitat definir l'art medieval i oferir un vocabulari de l'arquitectura tenint en compte variacions

---

<sup>382</sup> Cal destacar el valor didascàlic que donava l'autor a la imatge, en aquest cas xilogràfica, que utilitza no només per recolzar l'exposició escrita sinó com a element discursiu simultani.

<sup>383</sup> "Nous avons, dans plusieurs réunions de la Société française, annoncé que nous nous occupions de réunir des spécimens d'étoffes anciennes, et prié tous les membres de la compagnie de nous communiquer ce qu'ils pourraient découvrir en ce genre, espérant pouvoir donner plus tard une classification chronologique des étoffes, et tracer l'histoire du tissage" CAUMONT (1846), p. 33.

<sup>384</sup> NAYROLLES (2005), p. 103. L'obra va ser reeditada cinc vegades, la darrera de les quals data de 1869.. Segons la nota de l'editor de la darrera edició, es van fer més de tres-cents mil exemplars, distribuïts a França, Alemanya, Bèlgica i Anglaterra. Xavier Barral, recordant a Jean Hubert, considera que la major part dels manuals destinats als seminaris publicats a final del segle XIX, només van copiar i agreujar els errors d'aquesta publicació. BARRAL (2008), p. 351.

geogràfiques, obra que serà el germen de les escoles romàniques que posteriorment modificaran els erudits de final del segle XIX i inicis del XX.<sup>385</sup> L'autor va intentar perioditzar l'arquitectura romànica, subdividint-a en primordial (s. V-X) i secundària (s. X- s. XII). Al final de cada secció, hi va afegir un apartat destinat als teixits, sempre associats a la indumentària litúrgica però, el que és important és que va ubicar cadascun dels exemplars suara esmentats en el període cronològic que ell considerava que li corresponia. Així per al romànic primordial va situar el sudari de Saint Germain d'Auxerre, basant-se en la llegenda local que relatava que la peça va ser donada al santuari al segle V per Gal·la Plàcidia per cobrir el cos del sant quan va ser traslladar de Roma, ara es considera obra del segle XI. En relació a la capa de Carlemany, va considerar que es tractava d'un dels mítics teixits obsequiats per Harun al-Raschid a l'emperador franc , seguint el relat del cronista carolingi Eginhart. Actualment es suposa posterior i elaborada en un taller palermità.<sup>386</sup> Per al romànic secundari va presentar els exemples de la casulla de Saint Rambert sur Loire i els vestits litúrgics de Tomàs Becket, analitzant les formes i evolució del vestit litúrgic. També en aquesta etapa localitza el Brodat de Bayeux, en un senzill annex, com exemple del paper dels tapisos en la decoració mural de les esglésies.<sup>387</sup> En la descripció dels teixits, no hi ha anhels de codificació, en aquells moments no es disposava de suficient material per poder articular cap metodologia analítica ni per establir classificacions geogràfiques com va poder fer en arquitectura. Es tractava només de donar a conèixer, d'informar sobre uns teixits que, tot i ser importats, eren desconeguts per la majoria i que pertanyien als tresors d' esglésies que en les

---

<sup>385</sup> “Va fer com si fos un anatomista de la part òssia d'un vertebrat a l'orcan d'una planta en rosasses, finestres, contraforts, etc., ordenats cronològicament” [trad. nostra] BERCÉ (1997), p. 1552. No entrarem en el debat sobre la periodització de l'art romànic i la validesa del seu mètode, des d'aquest punt de vista són fonamentals els estudis de WILLIAMS (1985), p. 306- 309; NAYROLLES (2005), p.94-100 i JUHEL (2004)

<sup>386</sup> CAUMONT (1850), p. 68-72.

<sup>387</sup> CAUMONT (1850) p. 300-309. Actualment ambdós teixits es consideren posteriors. La capa de Carlemany, a la catedral de Metz, es va analitzar l'any 2010 amb mètodes de datació innovadors a l'Institut für Restaurierungs-und Konservierungswissenschaften de Colònia. MICHLER (2014), p. 44-59. La de Saint Germain d'Auxerre es considera d'origen bizantí i propera a l'any mil, feta en ocasió d'un trasllat. En relació al Brodat de Bayeux, Caumont li donarà una funció també il·lustrativa, per exemplificar mitjançant les imatges els castells medievals. Així queda palès a l'*Atlas del Cours d'Antiquités Monumentales* (vol.V, lam. XLIV), on el Brodat li serveix per mostrar un tipus prototípic del castell del segle X.

diferents inspeccions s'anaven descobrint. Tampoc es tracta només d'un manual d'indumentària religiosa, Caumont va descriure cada teixit, tenint en compte la iconografia, la tècnica i la forma, com si es tractés d'un fitxer i de la resposta a un qüestionari, on cada entrada té una identitat pròpia i descontextualitzada dels altre exemples.

Des del 1830 l'Estat va centrar en la figura de l'Inspector de monuments la política unitària d'activació patrimonial, que tenia objectius semblants als de les societats regionals, encara poques i en procés de constitució, pensant que el que convenia era crear un sistema que articulés de manera coordinada la salvaguarda monumental de tota la nació. Amb aquesta finalitat es va crear el 1834 el Comitè dels treballs històrics i científics, una comissió que tenia la missió d'inventariar i publicar tots els materials que fossin exponent de la història de França, tant des del punt de vista intel·lectual com moral, tant de la filosofia com de la ciència i de les arts.<sup>388</sup> El camp que havia d'abraçar del comitè era massa ampli i, atesa la importància que tenia l'art i l'arqueologia en la definició de cultura, el 1837, el ministre d'educació pública N. de Salvandy, va crear el *Comitè historiques des arts et monuments*, que havia d'aglutinar la informació relativa als monuments i "préparer les materiaux pour une histoire complete de la France".<sup>389</sup> Tasca complexa que abraçava diverses aptituds que no s'hagués pogut avivar a no ser que Salvandy impliqués en la comissió erudits de gran capacitat de treball i coneixedors de la matèria. En un principi qui la va dirigir va ser Vitet, però el ministre hi afegí nous representats com Hugo, Montalembert, Léon Laborde, Albert

---

<sup>388</sup> CHARMES (1896); JEANNEST (2013), p. 2. "Aucun étude pout-être ne nous revele plus vivement l'état social et le veritable esprit des générations passés que celles de lours monuments, réligeux, civils, publics, domestiques, que celle des idées et des règles diverses ou, ont presidé à leur construction, l'étude en un mot de toutes les oeuvres et de toutes les variants de l'architecture, qui est à la fois le commencement et le résumé de tous les arts". Carta enviada per Guizot al rei, novembre 1834, *Bulletin archéologique* I, 1842, p. 3.

<sup>389</sup> *ibid.*, p. 5. Des del seu inici el comitè, que de fet no tenia capacitat d'actuació directa sobre els monuments, va preveure fer una publicació on es donessin a conèixer les actes de les sessions que es feien cada quinze dies i la informació que els enviava els corresponents, el *Bulletin Archéologique*. Encara que va veure la llum el 1842, en el primer número es van publicar les actes de les sessions precedents.

Lenoir, Charles Lenormant, L'épave, entre d'autres, sent-ne president el comte de Gasparin i secretari Adolphe Napoléon Didron.<sup>390</sup>

Les principals competències d'aquest organisme que de fet tenia una funció assessora i intermediària amb les altres institucions, eren les de:

- Publicar documents relatius a la història de l'art francès.
- Fer recerques sobre història de la música
- Fer dibuixos i gravats com auxili sobre arquitectura, pintura escultura, en pedra marbre i fusta
- Donar instruccions sobre la conservació material de ruïnes, estàtues, torres, capelles, catedrals que interessessin a la religió, art o història.<sup>391</sup>

La finalitat de la informació recollida era la creació d'un inventari monumental raonat, que servís per conèixer tots els edificis nacionals, incloent pintures, mobiliari i teixits.<sup>392</sup>

En aquest projecte, s'entenia el monument arquitectònic no només des del punt de vista constructiu i com immoble, s'entenia l'edifici com un tot, des del mobiliari i objectes litúrgics fins a la decoració exterior, considerant que els objectes mobles eren indissociables i per tant irremplaçables de l'indret on estaven emplaçats, advocant doncs per la conservació *in situ*. En un informe enviat al ministre d'instrucció pública, relatius a la sessió de 1839, el Comitè va manifestar la problemàtica enfront la conservació del mobiliari i l'ornamentació de les esglésies, atès que requerien actuacions d'urgència per afrontar la venda incontrolada i l'espoli. A l'informe es va considerar com mobiliari antic els altars, baldaquins, cadires de fusta esculpida, tapissos, reliquiaries i caixes per als quals "el comitè no deixa de reclamar la seva conservació i el seu manteniment". Com a solució es va demanar que un objecte moble no es desplaçés mai de l'indret on estava destinat,

---

<sup>390</sup> Cal indicar també la importància dels corresponents, tant nacionals, com Dumège, director del museu de Toulouse, o d'altres països com Alemanya, nord d'Europa o Espanya, com l'antiquari madrileny Valentín Carderera

<sup>391</sup> Immediatament salta a la vista el xoc de competències amb les "sociétés savantes", que tenien com just objectiu revitalitzar les antigues províncies, obliterades per la Revolució. En el projecte de Guizot, hi havia la previsió de jugar un rol proteccionista envers d'elles. Alguns membres del Comitè van tenir el rol de corresponent i el Comitè de treballs històrics oferia subvencions a les societats en vistes a publicacions, però des de bon principi els arqueòlegs locals van mostrar recel, a l'igual que les entitats religioses envers la institucionalització i per exemple, la transferència de béns als museus de la capital. BERCÉ (1997) p. 1556-1558.

<sup>392</sup> Sessió 26 febrer, 1840. *Bulletin Monumental* I, 1840 p. 12.

argumentant-se que l'emplaçament té significació històrica, moral i religiosa.<sup>393</sup> Els motius de la reiteració es devien a una venda acabada de fer a la vila de Sens d'uns vitralls renaixentistes, així com per la suma considerable que s'havia ofert per uns tapissos gòtics del tresor de la mateixa catedral i dels ornaments "que portava sant Tomas Becket durant el seu exili i deixats per ell a la catedral".<sup>394</sup> [trad. nostra].

Arran de la comunicació suara esmentada, el Ministeri de justícia i dels cultes, va sol·licitar un inventari a totes les catedrals on es descrivissin els objectes dels seus tresors, a fi que el comitè pogués assessorar sobre l'adient conservació, manifestant-se criteris propers als de la conservació arqueològica: "no s'ha de destruir monuments pel seu valor, per substituir-los per un monument insignificant; no és igualment excusable canviar-los per posar-los en harmonia amb l'edifici on s'emplaça [...]".<sup>395</sup>

Per gaudir d'informació eficaç dels objectes que calia inventariar en vistes a una bona política de protecció, el comitè va dissenyar un seguit de formularis que es van enviar als corresponents de tots els departaments i als funcionaris

---

<sup>393</sup> GASPARIN-DIDRON (1840), p. 53-64.

<sup>394</sup> Ibid. p. 54

<sup>395</sup> ibid. p. 54-55. Cal dir que en el cas de construir-se mobiliari nou es demana que s'acordin a l'estil de l'església, "romànic, gòtic o renaixentista" si són dels segles XI, XIII o XVI, adequant-se doncs als criteris estilístics en boga. En la sessió del 12 de febrer de 1840, es va reclamar també, que a causa del desconeixement del mèrit i sense respecte a l'antiguitat dels objectes, "s'ometin precaucions indispensables per a la seva conservació" i es deixen en mans inexpertes, p. 95-96. De fet, se segueix la tradició de les estadístiques monumentals i de les enquestes iniciades per Laborde el 1810 i relançades el 1817, 1819 i 1828, més enfocades al camp arquitectònic.

Les advertències són constants, no només per les institucions oficials. Les societats regionals van alertar també en les seves publicacions d'actes vandàlics envers els teixits. l'any 1853, en ocasió de la sessió celebrada per la Societat d'antiquaris de Normandia a Caen, llegim: "M. Sevestre, maire de St-Julien-le-Faucon, parle d'une chasuble qui a été trouvée dans le mobilier du presbytère, et qui n'a pas moins de 300 ans. Dejà M. de Caumont la vue, M. Bouet l'a desinée; i el sera parlé, ainsi que de quelques autres chasubles, également fort anciennes et fort curieuses, dans la *Statistique monumentale de Calvados*".

M. de Caumont, à l'occasion de ces chasubles négligées, oubliées dans un mobilier de rebut, se plaint de l'indifference du clergue, de son ignorance, qui laisse perdre de veritables trésors artistiques, nombreux encore dans nos campagnes. M. Gagain demande qu'on signale à l'évêque tout ce qui sera découvert et digne d'être conservé. Dans lettres de Mgr. l'évêque recommanderont immédiatement à qui de droit, ces objets d'art, ces monuments du passé dont nous devons un compte exact à l'avenir". TRAVES (1853), p. 373.



d'institucions civils i religioses, els quals es van repartir entre bisbats i d'altres institucions religioses que custodiaven els béns.<sup>396</sup>

No va ser fins l'any 1848 que es va decidir enviar el qüestionari sobre els teixits eclesiàstics, entesos aquests com vestits, paraments d'altar i tota mena de teixits ubicats en esglésies anteriors al segle XVIII. Ho va sol·licitar l'historiador i antiquari Ferdinand de Guilhermy (1809-1878), en la sessió del divuit de febrer de 1848, afirmant que fins aquell moment només s'havien catalogat obres d'arquitectura, pintura i escultura, i que calia actuar, a causa del fenomen de dispersió que s'estava acusant de manera generalitzada i de l'amenaça que passessin a col·leccions privades, com ja es donava en la major part d'objectes metàl·lics que decoraven els altars.<sup>397</sup>

Gran part de les qüestions referien més que res vers la indumentària litúrgica – casulles, dalmàtiques, capes, albes, cinturons, guants..., i es feien qüestions sobre la seva forma o a qui havien estat destinats (qüestions n. 1, 2, 7, 10). No obstant això també s'hi troben preguntes tapissos i brodats de penjar:

“ 8. Trouve-t-on dans quelques églises des nappes et des parements d'autels, des voiles de calice, des pales, des corporaux, des bourses d'origine ancienne, des courtines et des tapisseries à la clôture du sanctuaire ou à la décoration des murailles pour les jours des grands solennités? Sait-on quelles étaient les couleurs affectées aux différentes fêtes et cérémonies, et depuis de quelle époque cette distinction est a l'usage dans le pays?”<sup>398</sup>

Podem apreciar desitjos per conèixer aspectes tècnics, el material de què està fet el teixit (n. 3) o el color i materials afegits com brodadures d'or i argent (n. 5), el tipus de costures (n. 7), tipus de decoració, brodata o aplicada (n.10), la seva procedència o taller d'origen (n. 4, 5 i 6), presència d'inscripcions –originals o d'imitació- (n. 6), així com descripcions iconogràfiques, funcions d'ús en confraries

---

<sup>396</sup> L'any 1839 es van enviar quatre-mil i s'en van rebre cinc-cents de complimentats, al costat d'estudis sobre monuments i documents de diferents àmbits de la cultura. GASPARIN-DIDRON (1840), p. 77-80.

<sup>397</sup> GUILHERMY (1848). El qüestionari abraça objectes tèxtils i també metàl·lics.

<sup>398</sup> Ibid. p. 474.

i corporacions religioses (n.13), funcions cultuals i atributs terapèutics (n. 15), així com referències documentals (n.20).

El qüestionari es va enviar al Ministeri d'educació el febrer de 1849, annexat a una carta en la qual es deia que el principal motiu era les ànsies de començar a estudiar la indumentària i el mobiliari de l'edat mitjana, i que la manera millor d'iniciar-se era començant per la recerca de tots els béns que encara romanien en totes les esglésies, malgrat les pèrdues ocasionades per la reforma del vestuari eclesiàstic i per la "dilapidació dels tresors".<sup>399</sup>

Acompanyava el qüestionari un estat de la qüestió sobre aquells teixits que eren reconeguts ja pels corresponents i que prèviament el *Butlletí* ja havia notificat i que es trobaven a les esglésies de Saint- Étienne de Sens, Saint-Quiriace a Provins, Saint-Bertrand de Cominges i Saint-Sernin de Toulouse, la majoria indumentària religiosa dels segle XII al XIV, així com el parament d'altar brodat per a la comtessa Guisla, conservades en aquell moment al monestir de Sant Martí del Canigó.<sup>400</sup>

Ghilhermy recomanava com model a seguir la descripció que va fer el corresponent M. Rostan, advocat de Saint-Maxim (Var) de la capa de seda brodada de final del segle XIII que va pertànyer a Sant Lluís, bisbe de Toulouse i que és

---

<sup>399</sup> "Circulaire demandant des recherches sur les meubles et vêtements ecclésiastiques du Moyen Âge", février 1849", "aux correspondants du Ministère". Signatura: Faloux. CHARMES (1886), vol 2, p. 136-139.

<sup>400</sup> La majoria són datades dels segles XIII i XIV, totes elles de procedència bizantina o hispanomusulmana i en gran part, les esmentades per Caumont en el seus articles de 1846 i 1848 com són la casulla de Saint Rengobert del tresor de la catedral de Bayeux (s. XII), la casulla de Thomas Élie de Biville (segle XIII), la casulla de Saint Rambert (samit de procedència andalusina, s. XIII) o la ja mencionada capa de Carlemany, que en aquests cas continuen datant del segle VIII. Tanmateix s'hi afegeixen d'altres, fruit de notificacions de corresponents de la Comissió, alguns d'ells també presents en monografies i articles dels butlletins de les societats arqueològiques locals, com per exemple les tovalles d'altar brodades de la comtessa Guisla esposa de Guifré de Cerdanya que ells van considerar de la primera meitat del segle XI. Ells confonen el nom Guisla amb Elisabeth, nom que apareix a l'epitafi del comte Guifré de Cerdanya (1049) tal com es comenta en l'edició de 1841 de la *Histoire générale de Languedoc* de Dom Claude de Viq i Dom Vaissete, amb anotacions de A. Dumège, director del museu de Toulouse i corresponent del comitè (vol III, p. 291). Daten el brodat de la primera meitat del segle XI, tal com ha considerat la majoria de la historiografia de llavors ençà. La dra. Rosa M. Martín creu que aquests fragments de teixit, dispersos entre el Museu de les termes de Cluny i Castell de Vernet, localitat propera al monestir, són d'origen andalusí i del segle XV. L'experta en teixits argumenta també que al museu de Cluny es troba una altra peça catalogada com a hispanomusulmana del segle XI que també procedeix de Sant Martí del Canigó i que podria ser aquesta la brodada per Guisla fruit d'una donació al monestir per la pròpia comtessa. (notes de la conferència "la comtessa Guisla de Cerdanya", 26-3-2012, IEC-Amics del Romànic).

conservava a l'església de Saint-Maximin de la localitat.<sup>401</sup> El text es troba en l'acta en la sessió del 15 de març de 1847.<sup>402</sup> L'anàlisi de la capa, que representa trenta medallons alineats en fileres d'escenes de la vida de la Verge i de la infantesa i passió de Crist, és de predomini iconogràfic; no obstant això, s'hi inclogueren plantejaments interessants que demostren un pla organitzat de treball amb qüestions relatives a l'origen i procedència, acompanyat d'una descripció formal, amb detalls sobre les mides originals i la fragmentació, escurçada al segle XVIII per adaptar-la a la moda indumentària. És un estudi de caire descriptiu, atesa la manca d'imatges, indicant Rostan, la necessitat de fer reproduccions gràfiques o mitjançant la daguerreotípia.

En el qüestionari s'aprecia doncs un objectiu clar d'estudi que va més enllà de la simple enumeració, amb objectius i un mètode planificat de recerca, on els teixits són matèria d'estudi com a entitats autònomes, afranquits de la pintura o l'arquitectura, i que es veuen com matèria d'estudi de la història o de l'arqueologia medieval, amb particularitats i objectius propis.

Als anys quaranta es van començar a manifestar interessos per l'art medieval entre estudiosos desvinculats de les societats locals o de les institucions estatals, estudis que es van reproduir en monografies i articles de publicacions periòdiques. Va ser fonamental la iniciativa d'Adolphe Napoléon Didron (1806-1867) reflectida en la publicació en sèrie que ell mateix va dirigir *Annales archéologiques* (1844-1881). La tasca de Didron en el camp de l'arqueologia s'ha de veure a mig camí entre la vessant institucional i la privada. Llicenciat en lletres, republicà i amic d' Hugo i Montalembert de ben jove va sentir-se atret per la moda romàntica dels viatges pintorescs. L'any 1831 va visitar Normandia, on se n'adonà que la política d'inspecció de monuments no era efectiva, com ho demostrava el vandalisme incontrolat en els monuments i la poca eficàcia dels mètodes de conservació-restauració, totalment anàrquics. De tornada, va anar a París i es va dirigir a Guizot i a Vitet, en aquells moments inspector de monuments històrics, els quals li van respondre amb evasives. Com a reacció es va iniciar en la tasca periodística, defensant, a la manera de Víctor Hugo, postures crítiques en la premsa de l'època a

---

<sup>401</sup> GUILHERMY (1848), p. 474

<sup>402</sup> *Bulletin archéologique* 4, 1846-1848, p. 265-277.

*l'Artiste i L'Européen*, acció que va ocasionar-li una forta enemistat amb Vitet.<sup>403</sup> Quan aquest darrer va deixar el càrrec d'inspector de monuments el 1834 per dedicar-se a la secretaria general del ministeri de comerç, l'administració va començar a considerar a Didron, de manera que, quan Salvandy va instituir el Comitè de les arts i dels monuments el 1837, li va oferir el càrrec de secretari, que va desenvolupar fins el 1852, any que va ser apartat per motius polítics, a l'igual que Hugo i Montalembert.<sup>404</sup> Mentre exercia el càrrec en el Comitè, va decidir crear una nova publicació en sèrie, per omplir els buits que manifestava el *Bulletin archéologique*, per obrir les portes als debats arqueològics que es plantejaven des de diferents òptiques i ideologies alienes a la institucionalització. Els *Annales archéologiques* (1844-1881) va ser una autèntica plataforma historiogràfica de l'art i l'arqueologia medieval on es van publicar i es van divulgar investigacions de les principals autoritats en arquitectura, arqueologia i arts sumptuàries, teixits inclosos.<sup>405</sup> A la introducció del primer volum de la revista, Didron va exposar els quatre grans objectius de la publicació:

- Conservació, des de la pràctica empírica com de la teoria, que segons ell abraça les tasques de: “manteniment, reparació, restauració, abandonament, mutilació i destrucció de monuments edificats, esculpits, pintats, i igualment escrits i amb anotacions musicals”.
- Estudi, d'obres de totes les cultures i períodes cronològics, comprenent escultura, pintura, música, poesia, mímica i orquestra. En cadascun d'elles Didron estableix subdivisions de manera que en la pintura, per exemple,

---

<sup>403</sup> BRISAC-LENIAUD (1987), 31-34. En un article publicat a *L'Europeen. Journal des sciences politiques* (17-XII-1831) demana a l'Estat que no condemni les obres a “agonia i mort” i alerta de les males restauracions, en veure un arquitecte que “ha reemplaçat un bell absis romànic per “no sé quin nínxol llord”, així com en almar-se en “veure als anglesos com omplen les seves butxaques d'estatuetes, capitells, de llànties, d'encaixos” de l'abadia de Saint-Wandrille de Jumièges, i de veure “castells convertits en estables” [trad. nostra]. La crítica és per l'immobilisme de l'inspector de monuments, la manca de recursos i en poques paraules, ve a dir que la monarquia de Juliol no potencia la conservació monumental. DIDRON (1831), P. 46-48.

<sup>404</sup> JEANNEST (2013), p. 3-4. L'influx de Didron en el Comitè s'evidencia en la importància atorgada a la iconografia comparada. No podem oblidar la l'avenç en la iconografia científica gràcies a *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu* (París, 1843) i *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine avec une introduction et des notes par M. Didron*. (París, 1845), obres que de fet van ser elaborades amb funció pedagògica per adoctrinar als corresponents del Comitè

<sup>405</sup> Les mancances del *Bulletin archéologique*, són la no admissió de dissertacions, la falta de distribució als comerços i el caràcter oficial. DIDRON (1844), p. 2

s'engloben la pintura al fresc i l'encàustica, el vitrall, els esmalts, la miniatura, els tapissos, brodats i vestits sacerdotals.

- *Mélanges*, informació sobre publicacions nacionals i estrangeres relatives a tots a l'estudi, descobriment i conservació de monuments. Va ser en aquest apartat on es van presentar alguns tapissos i teixits trobats o estudiats, així com publicacions estrangeres que tractaven del tema.

Didron va manifestar una postura utilitarista envers la conservació i estudi dels monuments, doncs l'objectiu primer va ser de donar models d'inspiració als dissenyadors i oferir també models als artistes. Ell va ser un fervent defensor del neogòtic, tal com es manifesta en les pàgines de la revista, on predominen exemples d'obres del segle XIII.<sup>406</sup> La revista va tenir doncs un imperatiu més pràctic que teòric, cosa que es va anar accentuant en la mesura que passaven els anys, desembocant en una mena de plataforma dels principis d'aplicació de l'art dels segles XII i XIII segons el requeriments contemporanis, seguint la màxima dels erudits el neocatolicisme que consideraven més important la ciència arqueològica que la capacitat de l'artesà o de l'artista i que, a diferència dels anglesos, com veurem, la nova creació no s'havia de fer per la còpia sinó per l'assimilació dels principis dels monuments medievals.

Didron va publicar poc sobre teixits, les seves preferències eren més que res iconogràfiques. Les poques immersions que va fer es localitzen a l'apartat de *Mélanges*, i són transcripcions de cartes enviades a la revista, més que res descripcions a partir de fonts documentals antigues.<sup>407</sup> A *La dalmatique imperial*, referint-se a la de Lleó III isauric, gràcies a un dibuix italià conservat a la biblioteca reial, va fer un estudi comparatiu amb els dibuixos que el 1842 l'historiador de

---

<sup>406</sup> La idea és oferir un "model utòpic" d'una església del segle XIII, començant pels plànols i continuant per la pintura i mobiliari "segons les exigències de l'època", afegint que "l'orfebreria, els vestits sacerdotals i els llibres litúrgics seran descrits i dissenyats com complement d'aquesta església model" [trad. nostra]. DIDRON (1844) p. 3. Observem que està introduint principis d'unitat estilística.

<sup>407</sup> Un exemple clar el trobem a "Nappe d'autel du IX siècle", on es descriu el teixit a partir de la *Histoire ecclesiastiques de la dióces de Lyon* de De la Mure (1671). DIDRON (1844a), p. 56-57

l'art i col·leccionista alemany Sulpice Boisserèe (1783-1854) havia presentat en una publicació bavaresa, tot i desconfiar de la fidelitat dels dibuixants.<sup>408</sup>

La revista es va interessar durant aquests primers anys en la indumentària litúrgica, degut als desitjos de retorn a les formes i usos medievals i com a font d'inspiració per a la indústria tèxtil, sobretot la sedera Lyon, que li reclamava patrons de models antics. Didron no s'hi va dedicar, però va delegar la tasca a l'arqueòleg i col·leccionista Victor Gay (1820-1867), que va publicar diversos articles destinats a aquest tema entre 1844 i 1847 i que va ser un dels treballs pioners a França sobre aquesta temàtica. La intenció del treball era el d'elaborar un lèxic específic a causa de la dispersió i la falta d'unicitat palesa a les fonts, partint de les representacions plàstiques i de les fonts llatines i gregues i tenint en compte la forma, la funció i el simbolisme dels colors dels atuells.<sup>409</sup>

L'empremta de la *Revue archéologique* va ser gran. Durant els anys que va estar en curs van publicar els investigadors de més renom en el camp de la conservació, l'arqueologia i també dels teixits. A partir dels anys cinquanta començaran a sorgir altres publicacions com la *Gazette des Beaux-Arts* (1859), o la *Revue de l'art chrétien* (1857), que serviran per popularitzar el gust pels teixits medievals.

La importància de Didron en la història del teixit no està en les publicacions sinó en la conceptualització de l'art medieval, englobant els monuments en un tot que anava des de la fonamentació d'un edifici fins la decoració interior i el vestuari sacerdotal. Tanmateix, en ell es dona un avenç en la metodologia de la història de l'art com a ciència.<sup>410</sup>

La funció del Comitè de les arts i dels monuments era assessora des de la vessant cognitiva i allisonadora, però l'Estat requeria un organisme que fos capaç de coordinar les tasques de catalogació, d'activar operacions de restauració-conservació i distribuir-ne els fons. Amb aquesta finalitat, el 1837 es va fundar la Comission des Monuments historiques. Va ser sota responsabilitat de Prosper de

---

<sup>408</sup> Prossegueix l'article amb una detallada descripció iconogràfica, la funció i ús i mostra la problemàtica de la datació que ell, atenent-se als caràcters de les inscripcions considera del segle XII i de procedència indiscutiblement bizantina. DIDRON (1844b), p. 152-167.

<sup>409</sup> GAY (1844), p. 61-69; GAY (1845), p. 39-59 i 151-164; GAY (1846), p. 354-68; GAY (1847) p. 159-169; GAY (1848) p. 143-150. No hi ha cap especificació tècnica dels teixits ni de la decoració.

<sup>410</sup> "Didron pertany a una època en què la història es fa ciència i es tendeix a la normalització del vocabulari, a la codificació de l'operació, de descripció i a la presentació de treballs científics". BRISAC-LENIAUD (1987), p. 35.

Mérimée (1803-1870) que es va començar a portar a bon fi l'objectiu primer de la institució, constituir l'inventari nacional de monuments.<sup>411</sup> Mérimée va accedir al càrrec el 1834, sense dominar gaire d'arquitectura, amb una visió literària dels monuments i l'erudició d'un amateur.<sup>412</sup> La saviesa la va anar adquirint gràcies als viatges d'inspecció, que com a cap de la Comissió va emprendre per totes les regions de França entre els anys 1834 i 1852. L'ur visió de l'art s'allunyava de la de caràcter més filosòfic que compartien Guizot i Vitet, doncs en ell hi va haver un apropament més a l'evolució de les formes que no a la de fets històrics, atorgant importància a l'ornament com a element definidor dels estils, fossin d'escultura o pintura, coneixements que de manera autodidàctica les va anar adquirint durant els seus recorreguts.<sup>413</sup>

Coneixem els viatges de Mérimée gràcies als volums que va publicar a partir de 1834, informant sobre la descoberta, l'estat de conservació i les prioritats d'intervenció dels monuments que inspeccionava.<sup>414</sup> Cal adjuntar-hi els informes que va adreçar a la Comissió de monuments i els que va destinar al Senat imperial en alguns casos concrets, a l'igual que la correspondència amb membres de la

---

<sup>411</sup> Guizot estimava que la metodologia de treball històric s'havia d'apropar al mètode d'estudiar la societat contemporània, essent l'estadística el mètode instrumental més idoni que demostrava un avenç en el curs de la civilització. Elaborar un inventari documental era per ell una manera de reintegrar l'herència monumental en el que estava relegat al domini de la filosofia de la història. El projecte de 1834 abraçava els monuments de totes les èpoques i edats, com una "recapitulació del passat nacional". POULOT-WRIGLEY (1988), p. 48-49.

<sup>412</sup> FERMIGIER (1997), p. 1600-1603.

<sup>413</sup> Podem llegir a *Sour l'architecture religieuse du Moyen Âge* (1937): "Si l'on étudie les monuments élevés depuis l'ère romaine jusqu'à la renaissance, l'histoire de chaque style d'architecture sera la même, comme si ses progrès et sa décadence étaient soumis à une loi générale. Simples d'abord, les édifices s'ornent peu à peu; lorsqu'ils ont acquis toute élégance, toute la richesse que comporte le style auquel ils appartiennent [...] *l'époque est venue de la perfection de ce style, ou si l'on veut de son plus grand développement*". MÉRIMÉE (1838), p. 238-39. L'Obra té com objectiu d'estudi l'evolució dels estils, en particular la transició entre l'art bizantí –com ell anomena al romànic- i el gòtic. Ell considera el romànic com fruit d'un conjunt d'influències (arquitectura romana, bizantina, islàmica, necessitats de les corporacions religioses, necessitats climatològiques locals i elements heretats del gust nacional) que l'historiador ha de saber desmembrar NAYROLLES (2005), p. 124-134. Per a la metodologia i la concepció de l'art a Merimée, vid. POISSON (2008), p. 46-52.

<sup>414</sup> *Notes d'un voyage dans le Midi de France* (1835); *Notes d'un voyage dans l'Ouest de France* (1836); *Notes d'un voyage en Auvergne* (1838) i *Notes d'un voyage en Corse*. GAUVIN (2006).

comissió, fonamentals per copsar l'aparença monumental de França durant el període.<sup>415</sup>

Encara que de bon principi les prioritats de l'administració eren l'arquitectura, els viatges van servir també per donar a conèixer i preservar béns mobles que, per desídia dels seus propietaris, restaven en condicions immundes o susceptibles de venda. Tapissos com els de la catedral de Sens o el de la *Dama de l'unicorn*, han perdurat gràcies a la tenacitat de Prosper Mérimée (1803-1870).<sup>416</sup>

La venda dels tapissos de Sens i l'aturada de la transacció per l'inspector general és un exemple de la problemàtica conseqüència de la manca de recursos legals enfront els béns de propietat eclesiàstica. El 1839 en un viatge de reconeixement per la localitat, Merimée va assabentar-se que el consell de la catedral tenia intenció de vendre tres tapissos per tres mil francs, entre ells el dels *Tres coronaments* (1476-1488). Calia actuar amb celeritat i Merimée va decidir notificar-ho mitjançant un recurs al rei Lluís Felip i denunciar el cas al Comitè de les Arts i Monuments. El comitè va proposar aplicar als establiments religiosos una llei del 13 de juliol 1829 en la qual es prescrivia fer públics inventaris dels objectes pertanyents als establiments civils. El gener de 1842, sota demanda de Mérimée, es

---

<sup>415</sup> Mérimée, com a home d'acció que era, va desenvolupar el seu ofici de manera eficaç, aconseguint recursos econòmics i humans per dur a terme les actuacions. Val a dir que s'enfrontà sovint amb els arqueòlegs locals i sobretot també amb les autoritats eclesiàstiques de l'administració de culte que veia envaït el seu terreny, recelosos ambdós d'intromissions. Xavier Darcos ens informa d'algunes topades, intentant demostrar la capacitat de negociació de l'Inspector, capaç d'adaptar-se a les particularitats territorials i lluitar contra certes actuacions "iconoclastes" per part de la municipalitat. DARCOS (2002), p. 7. En els escrits i informes enviats, sembla demostrar que la tasca era força feixuga: personal insuficient o poc competent, mancança de crèdits que no podia aturar la dispersió de col·leccions per l'estranger, a part de les males condicions de viatge.

<sup>416</sup> La correspondència de Merimée és rica en anècdotes que demostren la capacitat organitzativa de l'inspector de monuments. Va ser ell qui va descobrir i proposar el trasllat al Museu de Cluny dels tapís de la *Dama de l'Unicorn* el 1841, on s'hi instal·là el 1882. Merimée el va localitzar al castell de Boussac, on va trobar tapissos per tapar carruatges entre brutícia i excrements de roedors. PARTURIER (1942) t. III, p. 94-95. Poc després del descobriment, va inspirar el romanç *Jeanne* de George Sand (1844), autora que en va fer una imaginativa descripció a *La illustration*, el 3 de juliol de 1847, popularitzant l'obra. Tanmateix, la desídia amb els propietaris i autoritats locals es manifestà també a través de les actes de la Comissió de Monuments Històrics: en la sessió de 10 de febrer de 1843 dels 1500 francs que la comissió va acordar per subjectar la sèrie de tapissos, cap d'ells es va emprar amb aquesta finalitat, sinó per reparar els murs del castell. BERCÉ (1979), p. 239.



va publicar l'inventari del tresor de la catedral de Sens al *Bulletin archéologique*, evitant-se així l'alienació del tresor de la catedral.<sup>417</sup>

Ell mateix va implicar-se, proposant mesures de conservació en la restauració del conjunt de tapissos de l'Apocalipsi d'Angers (1375-1382). La història del conjunt de tapissos d'Angers és un exponent clar dels canvis en la valoració dels teixits medievals, amb destinacions semblants al brodat de Girona, si creiem la funcionalitat que li atribuïa la llegenda urbana esmentada a principis de segle XX per Gibert. Considerades obra de l'època "bàrbara", l'any 1767 el capítol d'Angers va decidir apartar-les de l'església al·legant que empitjoraven l'acústica i les va guardar en un armari.<sup>418</sup> Rere un intent frustrat de venda, van passar per un seguit d'infortunis: algunes peces van servir per preservar els arbustos del fred d'un camp de tarongers proper a l'abadia de sant Sergi, alguns van emprar-se per protegir les parets de les cavallerisses, d'altres per amagar fusells i per cobrir vehicles que transportaven ferits durant la revolució francesa. El 1806 van emprar-se per tapar esquerdes dels murs del transsepte de la catedral, malmesos a conseqüència de la revolució; posteriorment es van treure per ubicar nous confessionaris, per acabar tallats com draps de neteja, catifes o mantes. El 1849, el canonge Joubert, que ostentava les funcions de conservació dels béns del capítol, va descobrir-ne uns fragments que apedaçaven un tapís d'Aubusson i davant la troballa, el 24 de maig de 1852 va demanar permís a la Comissió de monuments per restaurar-los, tasca que va durar quasi vint anys degut, entre d'altres coses, a la desavinença entre el restaurador i Mérimée que es mostrava en desacord respecte el mètode proposat, extremadament dràstic.<sup>419</sup> Acabada la intervenció, es va

---

<sup>417</sup> En la carta adreçada al monarca és interessant el comentari que fa en relació a la situació dels tapissos a França: "[...] Bien qu'en principe il soit désirable que els objets d'art ne sortent point de la localité pour lesquelles ils ont été faits, les tapisseries de Sens, quand bien même elles ne seraient pas exposées à être vendues à des étrangers, mériteraient une place dans un Musée public. C'est en outre le seul lieu où les artistes pourraient les consulter, et où elles recevraient des soins intelligentes qui leur assureraient une longue conservation". COSTA (1971), p. 72.

<sup>418</sup> Deliberació del capítol, 9 de novembre de 1767. Ens basem en el relat de les vicissituds del conjunt de tapissos de l'arqueòleg i col·leccionista Louis de Farcy (1841-1921), que conegué de primera mà l'empresa de restauració dels anys 1843-1864. DE FARCY (1909) en especial, p. 133-140

<sup>419</sup> PRIVAT (2002), p. 54.

exhibir a l'exposició internacional de París de 1864, iniciant-se el merescut reconeixement que havia perdut durant més de cent anys<sup>420</sup>

Amb la finalitat d'agilitzar les tasques d'intervenció i l'assignació de fons públics, el Ministeri de l'Interior va enviar, el 10 d'agost de 1837 una circular als prefectes departamentals, sol·licitant un llistat on constessin els monuments que necessitaven actuacions en ordre d'importància. A partir d'aquests llistats i de les inspeccions Merimée va enviar, el 1840, la primera llista de monuments històrics classificats, amb intencions d'assignar recursos. El *Rapport au ministeri de l'intereur* comprenia bàsicament edificis, exceptuant catedrals, el manteniment de les quals estava sota jurisdicció del ministeri de cultes. En menys nombre s'inscrivien restes arqueològiques, i pocs béns d'altres disciplines artístiques, com les pintures murals de Saint-Seine (Cote-d'Ôr), vitralls i un sol teixit, el Brodat de Bayeux (1077-1888), que es va restaurar el 1842, sota la supervisió de Merimée.<sup>421</sup> Participar dels entrellats del Brodat de Bayeux en la primera meitat del segle XIX és primordial per percebre el significat dels teixits medievals en aquest període i la consideració que van tenir, no només per la historiografia de l'art, sinó també a nivell social.<sup>422</sup> Primer teixit medieval que va gaudir de valor històric per

---

<sup>420</sup> la catedral d'Angers va ser una de les més reconegudes en l'alienació de tapissos. Louis de Farcy recorda l'infortuni de diferents peces. És remarcable la venda d'una col·lecció donada per Carles VII el 1429, brodat amb fils d'or i sedes, amb imatges de l'antic i del nou testament, que es feien servir per a cerimònies solemnes dalt del cor de l'església, amb un valor de cinquanta-mil lliures de Tournai; un de la vida de Sant Maurici, en llana i seda, donada el 1459 pel canonge Hugues Fresnau. El fet que l'Apocalipsi es preservés es deu, segons de Farcy, a les grans dimensions (144 x 5,30 m), tot i que l'administració dels dominis va portar-la a subhasta, al costat d'un munt de mobles inútils i per un preu de tres-cents francs, el bisbe hi intervingué, salvant-lo de la diàspora. DE FARCY (1904), P. 309-311

<sup>421</sup> El brodat de Bayeux apareix classificat com monument "remarcable però que les reparacions requerien sumes menys importants o que la situació no està contrastada d'estudis suficients" [trad. nostra]. MÉRIMÉE (1840), p. 18.

<sup>422</sup> El tapís de Bayeux commemora la conquesta d'Anglaterra per Guillem el conqueridor, que va culminar a la batalla de Hastings el 1066, quan aquest va derrotar a Harold d'Anglaterra. L'obra, no sense discordances ha estat vinculada a la comitència de Odó de Bayeux (c. 1030-1097), i com a possible lloc de confecció, l'abadia de Sant Agustí de Canterbury, per les semblances iconogràfiques i estilístiques amb manuscrits de l'escriptori. Com a possible destí també se suposa la nau de la catedral de Bayeux, consagrada l'any 1077. Seguint la tesi de Xavier Barral i Altet, el brodat té una doble lectura, històrica –en relació a la conquesta – i moral, donat que Harold va fer un jurament a la catedral de Bayeux de submissió a Guillem que va incomplir i que no es va dirimir fins la batalla de Hastings. Aquest doble significat el fa escaient doncs en el context catedralici. BARRAL (2006), p. 240. És molta la bibliografia que s'ha generat des del segle XVIII fins l'actualitat, com a recull més actualitzat, vid. SZABO (2015).

l'antiquària del segle XVIII, va ser instrument de manipulació política en època del Consulat, i en conseqüència d'aquest fet, reconegut posteriorment pel seu valor artístic i restaurat encara que, sense les excel·lències que hauria de gaudir una obra que com diu Barral és "la millor síntesi de l'art romànic i de la vida de l'època".<sup>423</sup>

Per entendre el significat del brodat i els motius de restauració de 1842 ens hem d'apropar a l'època del seu redescobriment, durant la primera meitat del segle XVIII.

Les primeres referències del brodat són tardanes, fet que des de les primeres incursions historiogràfiques ha fomentat conjectures sobre el seu origen –normand o anglès-, funció i ubicació. Que pertanyia a la catedral de Bayeux es pot acreditar només a partir del segle XV, segons ho palesa un inventari de la seu de 1476, on consta que es penjava a la nau de la catedral "per l'octava de les relíquies".<sup>424</sup> Rere un buit documental de tres segles, va ser redescobert per Antonie Lancelot (1675-1740), que el va donar a conèixer en dues conferències, durant els anys 1724 i 1730, a l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres de París, època en què el brodat continuava mantenint funcions semblants a les esmentades a l'inventari.<sup>425</sup> Lancelot desconeixia el brodat, ni tant sols sabia on es trobava, i tampoc coneixia la tècnica, doncs va basar el seu discurs a partir d'uns dibuixos que posseïa un antiquari i col·leccionista de manuscrits Nicolas Joseph Foucault, antic intendent

---

<sup>423</sup> BARRAL (2006), p. 289

<sup>424</sup> Alguns investigadors han considerat que podria ser una data propera a l'entrada del brodat a la Catedral, atès la manca de referents en inventaris i consuetes anteriors a aquesta data, aspecte recurrent entre els partidaris d'inicis del segle XIX que consideraven que era d'origen anglès. Carson Pastan, en analitzar els inventaris en dubta, doncs en les peces anotades en dates properes al 1476 hi consta la data d'entrada. CARSON PASTAN (2014), p. 23. Darrerament George T. Beech ha volgut demostrar que el Brodat pertanyia als béns de Philippe le Bon de Burgunya prop de 1430 en trobar-lo esmentat en un inventari de 50 tapissos propietat del ducat. L'investigador proposa que fos una possible donació del Philippe o algun successor a la catedral de Bayeux, atès els contactes propers entre la casa de Burgunya i la catedral. BEECH (2005). El fet que sigui esmentat com "tapiz d'haute lice" en l'inventari podria comportar certs dubtes tot i tenir en compte la dispersió terminològica que es donava als draps de penjar durant l'edat mitjana.

<sup>425</sup> Alguns autors han afirmat algunes dades intermèdies en relats propers a les resistències als hugonots en les guerres de religió es va amagar a l'ajuntament de la vila i que, segons el relat del bisbe, es constata la pèrdua "d'une tapisserie de grande valeur" substreta de la catedral. Fowque, considera que no hi ha suficients arguments per demostrar-ho doncs segons consta a la relació dels esdeveniments "es tractava de teles de diferents colors que sobre una corda s'empraven per tapar el cor" [trad. nostra]. FOWKE (1913), p. 3. LANCELOT (1729) i LANCELOT (1736).

de Normandia d'entre 1688 a 1704.<sup>426</sup> En la publicació de la conferència de 1724 Lancelot hi va afegir un gravat, reproducció del dibuix de Foucault.<sup>427</sup>

Tot i que la conferència va gaudir de cert reconeixement, va ser Bernard de Montfaucon (1655- 1741) qui realment es pot considerar el descobridor del brodat de Bayeux. Va conèixer l'obra arran de la conferència de Lancelot i per poder treballar es va posar en contacte amb els eclesiàstics de Caen, els quals li van informar que es trobava a la catedral, i li van enviar alguns dibuixos i còpies de les inscripcions.<sup>428</sup> En el primer volum de *Monuments de la monarchie françoise Françoise, qui comprennent l'histoire de France avec les figures de chaque regne*. (1729) va incloure de manera simplificada els dibuixos de Foucault, adaptant-los al gust de l'època.<sup>429</sup> Com que els dibuixos no mostraven el conjunt de la peça, en el segon volum (1830) va presentar nou calcografies encarregades al gravador Antoine Benoît , que representaven les parts mancants del primer volum i hi va afegir també les inscripcions que havia fet copiat a dom Mathurin Archer, prior de Saint-Vigor.<sup>430</sup>

Montfaucon, no admirava la qualitat artística del brodat; per a ell el tapís de Bayeux, dels segles intermedis, tenia valor documental, i els dibuixos “grossiers e de plus barbares” servien d'il·lustració de la història i per comparar-lo amb fonts escrites.<sup>431</sup> Amb aquesta premissa, va desitjar que els dibuixos es realitzessin mimèticament, “in ne faut rien changer, la décadence ou le rétablissement des arts faisant à mon avis un point considerable de l'Histoire”, fins al punt que els gravats mostren amb línies fines i puntejades les parts il·legibles del teixit.<sup>432</sup>

---

<sup>426</sup> Foucault era membre honorari de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, i en morir el 1821 va llegar la seva col·lecció de dibuixos a la Biblioteca reial. LUPLAU JANNSEN (1961), p. 175-195. Aquests dibuixos són de gran vàlua, doncs ens informen sobre l'estat en què es trobava el brodat, mostrant-se coses que actualment no es conserven. (BNP, Cabinet des Etampes Fol. Ad. 102).

<sup>427</sup> *Explication d'un monument de Guillaume le Conquerant* publicada a *Mémoires de littérature tirez des registres de l'Académie Royale des inscriptions et belles-lettres, depuis l'année MDCCXVIII jusqu'à l'année MDCCXXV inclus*, vol 6, p. 730-755. cit. LUPLAU JANNSEN (1961), p. 180.

<sup>428</sup> BERNARD (1992), p. 536.

<sup>429</sup> MONTFAUCON (1729), p. 371-379, lams. XXXV-XLIX

<sup>430</sup> MONTFAUCON (1730), p. 2-32, lams. I-IX.

<sup>431</sup> Ibid. p. 3.

<sup>432</sup> Ibid. p. 3



Montfaucon (1730), lam. IX, banda inferior, lateral dret

Montfaucon considerava el brodat contemporani als esdeveniments i una font perfecta d'informació dels fets i dels elements de cultura material de l'època; en ell, doncs, la imatge ultrapassa la mera funció d'il·lustració, adquireix el rol de document històric.

En els gravats s'aprecia que la part inferior es trobava en mal estat. Lancelot, en la segona conferència de 1830, notifica que, "per no fer-lo patir" el capítol de la catedral havia decidit folrar-lo.<sup>433</sup>

Montfaucon va ser transcendent per al reconeixement del brodat, en atorgar-li la categoria de monument de la monarquia francesa.<sup>434</sup> Gràcies a les coneixences de Lancelot i Montfaucon, va cridar l'atenció dels antiquaris anglesos que, atrets per la història nacional, viatjaven per Normandia. Andrew Coltée Ducarel (1731-1785) que va visitar la catedral en una de les seves estades (1752), va fer-ne una descripció a *Anglo-normand antiquities* (1767), on informava que en aquells moments continuava tenint una funció litúrgica, doncs es penjava a la nau durant

---

<sup>433</sup> BERNARD (1992), p. 536. SAUVAGE (1921), P. 159.

<sup>434</sup> De Reynes considera que el fet que s'hagi anomenat "tapís" en comptes de brodat té a veure amb certa negligència de Montfaucon, el qual va emprar el terme en sentit general. No obstant això pensa, que potser de manera no premeditada, Montfaucon el va dignificar, doncs al segle XVIII el procediment del brodat es reduïa a ornaments d'indumentària i en el segle XIX a roba interior i afirma que "la pèrdua de brodats antics i el desconeixement dels que subsistien va sens dubte afavorir el manteniment d'un mot imprecís" REYNES (2004), p. 75. Considerem que el terme tapís és un genèric que ja s'aplicava a la mateixa edat mitjana.

la festivitat de Sant Joan i que durant la resta de l'any es guardava enrotllat acuradament i tancat en una capella dedicada a Sant Tomas Becket.<sup>435</sup> El treball de Ducarel està en la línia antiquària de Montfaucon. En aquests moments, malgrat que el brodat fos reconegut entre alguns erudits, a França passava desapercebut, mentre que a Anglaterra varis antiquaris es van desplaçar i van apreciar-lo, sempre com fonament històric.

Durant la Revolució Francesa el brodat va salvar-se dels aldarulls gràcies a les diligències dels ciutadans de Bayeux, alguns dels quals coneixien de la seva singularitat gràcies al reconeixement que li havia atorgat Montfaucon. És coneguda l'anècdota, datada de 1792, del salvament quasi miraculós davant l'acció d'uns voluntaris d'armes que el volien treure de la catedral i tallar-lo per protegir un carretó carregat d'aprovisionaments. M. Le Forestier, membre de l'administració del Districte, va aconseguir canviar-lo per una tela de lona.<sup>436</sup> Posteriorment, en la festa de la llibertat del 28 de febrer de 1794, van haver intencions de mutilar-lo per decorar les bandes d'una carrossa mitològica.<sup>437</sup> En acabar la revolució, es va ubicar en un dipòsit custodiat a la sagristia i l'administració municipal se'n va fer càrrec. Però Napoleó s'hi va interessar i va demanar veure'l. Dominique Vivant Denon, director del Museu Napoleó va sol·licitar el desplaçament del brodat a París, on va arribar a final de l'any 1803 i hi va romandre fins el febrer de 1804, data de retorn al seu lloc d'origen. L'estada a la capital li va atorgar un el reconeixement que no havia tingut durant segles.<sup>438</sup> La premsa afí al règim s'encarregà àmpliament de difondre l'arribada, però sempre des de la visió de ser una obra de l'època de decadència:

---

<sup>435</sup> DUCAREL (1767) p. 142-143. Aquest basa la seva descripció en uns dibuixos que li va donar el dr. Smart Lethieulier, corresponent de la Societat d'Antiquaris de Londres i coneixia a Lancelot, Foucault i Montfaucon. La col·lecció i gran part dels béns de Lethieullier van passar a subhasta pública rere el decés de l'antiquari els va adquirir Thomas Tyndal, que li va passar una còpia a Ducarel Com a recurs, va poder obtenir uns gravats de la còpia dels gravats que Lancelot va afegir a l'article de 1730 i els va publicar, tot i que ell indica que són de Montfaucon. *Ibd.*, p. 329.

<sup>436</sup> BERNARD(1992), P. 535-538.

<sup>437</sup> PEZET (1856), P. 440-441. REAU p. 451

<sup>438</sup> Vivant Denon va fer un petit manual *Notices historiques sur la tapisserie brodée de la reine Mathilde épouse de Guillaume-le-Conquerant* del qual se'n coneixen dues edicions, una amb la dels dibuixos de Lancelot el 23 de desembre de 1803 i una reedició de 1822.

“Ce monument singuliere va être exposé au Musée Napoléon; chacun pourra l’observer á son gré. Sous le rapport de l’art, il paraît bien gothique; on trouvera les figures mal dessinées, d’une roideur extrême Mais on se rappellera que le siècle de Guillaume n’était pas celui des Beaux-Arts [...] on se pourra même se refuser de convenir que les differents tableaux qui composent cette Tapisserie offrent quelque chose de grand et de chevaleresque” (*Journal des arts, des sciences et de litterature*, 2 de desembre de 1803)<sup>439</sup>

S’ha considerat el desplaçament com una estratègia propagandística, just en el moment que el Consol estava preparant l’atac d’Anglaterra i que les gestes de Guillem el Conqueridor podien ser fàcilment reconegudes com a metàfora. No hi va haver cap elogi en la premsa per les seves qualitats estètiques, es tractava d’una manipulació patriòtica, una instrumentalització de la identitat. No hi va haver ningú que hi fes una mirada arqueològica al brodat de Bayeux mentre era a la capital.<sup>440</sup>

Mentre era a París els responsables del museu de Caen van sol·licitar la custòdia del brodat, però Vivant Denon, encarregat del teixit mentre era a la capital i del seu retorn a Bayeux, va decidir que tornés al seu lloc d’origen.<sup>441</sup> En una carta datada del 18 de febrer de 1804 adreçada a la municipalitat de la vila, Vivant Denon va transmetre l’admiració del Consol, però també va alertar de la necessitat de mesures de protecció per a la peça:

---

<sup>439</sup> DUSALCHOY (1803), p. 315-320. La primera part de l’article es basa en els articles de Lancelot i és aplaudit. Al final de l’article encoratja a les dones a que gaudeixin del temps de lleure a brodar, argumentant que si no el va fer la reina Matilde va ser obra d’esposes i filles de guerrers de la nació. A part de ser una exhortació al patriotisme s’hi entremesclen aquí aspectes de l’ideal cavalleresc, aspecte valorat durant el segle de les Llums i en el canvi de segle pel grup de *Coppet* i els influxos del preromanticisme alemany que va influir tant en la França d’inicis del XIX. KELLER (1994), p. 69-75.

El ressò va ser tant gran que fins i tot es van fer representacions en el teatre de vodevil, on es va popularitzar l’obra *La tapisserie de la reine Mathilde*, que tenia com a escenari a la reina brodant a palau mentre esperava el retorn del seu marit: “les sujets de la tapisserie de Bayeux seront incessamment représentés en action au Théâtre Français, sous titre de *Guillaume, duc de Normandie, fait historique en cinq actes, lequel a été reçu a l’unanimité*”. *Journal des arts, de littérature et commerce*, 1 gener 1804, p. 41, secció “Espectacles”.

<sup>440</sup> La premsa alemanya ho va apreciar d’aquesta manera . DUFRAISE (1963), p. 331-332.

<sup>441</sup> BERNARD (1992), p. 541-541.

“Il m’a chargé de leur témoigner toute sa satisfaction et de leur en confier encore de dépôt. Invitez-les doncs, Citoyen, à apporter de nouveaux soins à la conservation de ce fragile monument, qui retrace une des actions le plus memorables de la nation française, et consacre pareillement le souvenir de la fierté et du courage, de nos aïeux..”<sup>442</sup>

La carta es va publicar en l’informe que va presentar, el 1838 el president del tribunal civil M. Pezet, membre d’una comissió que s’havia d’encarregar de prendre mesures per a la conservació del tapís, amb el títol *Rapport fait au Conseil Municipal de Bayeux au nom de la Commission Chargée de prendre des mesures pour la conservation de la tapisserie de la reine Mathilde* (1840).<sup>443</sup>

Pezet va insistir en el valor arqueològic i documental del “quadre” –terme que, per si sol ja indica el desinterès pels objectes teixits!-, i denuncia el poc afecte mostrat per la ciutat a una peça tant exemplar.

Retornat de París el brodat, en un ple del 13 de març de 1804 es va decidir que s’havia de dipositar a la biblioteca municipal i que el bibliotecari seria qui s’ocuparia de supervisar-lo. Però el procés va ser lent, doncs al cap de trenta-quatre anys, data de la sol·licitud de Pezet, el brodat es trobava en una dependència fosca i humida de l’ajuntament, i en unes circumstàncies pèssimes per a la seva preservació.<sup>444</sup>

Pezet en donava un altre motiu per a la seva conservació: l’interès que Anglaterra li estava dedicant des de feia anys:

“Est-il besoin de vous diré que les étrangers en apprécient le prix non moins que les nationaux; que les auteurs anglais le proclament “*le plus noble du monde parmi ceux qui intéressent l’histoire d’Angleterre*”; que la copie en a été gravée et la légende expliqué par ordre du gouvernement; que toutes les histoires d’Angleterre

---

<sup>442</sup> PEZET (1840), p. 77-78

<sup>443</sup> ibid. p. 62-79. Cal accentuar que és de les poques vegades que la *Société des Antiquaires de France* dedica algunes pàgines al brodat.

<sup>444</sup> Tal és així que el clergat catedralici va sol·licitar-ne la custodia el 1816, però que el Consell ho va desestimar, doncs “il avait été rendu aux habitants, qui ne l’ont jamais perdu de vue el l’ont conservé par les soins de leurs administrateurs”. PEZET (1840), p. 78. Sembla que l’Església el va reclamar des del seu retorn de França i que de bon principi es va pensar que es pengés a la Catedral durant quinze dies a l’estiu, però les reclamacions van resultar frustrades.



publiées depuis quelques années en contiennent des copies, ou que leurs auteurs y ont puisé les particularités les plus intéressantes; que la Société royale des antiquaires de Londres a dépensé des sommes énormes pour en obtenir une copie si exacte, que chaque maille de toile et chaque fil de laine sont reproduits dans la magnifique gravure publiée par ses ordres, et dont elle a offert un exemplaire a votre bibliothèque?"<sup>445</sup>

França havia mostrat molt poc interès en l'estudi del brodat des de l'obra monumental de Montfaucon. Durant quasi setanta anys les poques publicacions que en van fer referència es basaven pràcticament en les indicacions del benedictí i de Lancelot. A inicis de segle, el tapís de Bayeux va ser instrumentalitzat pels historiadors i antiquaris anglesos per vindicar-ne l'origen anglès.<sup>446</sup>

El 1816 la Societat dels Antiquaris de Londres va encarregar a Charles Stothard dibuixos del brodat que es van reproduir calcogràficament, en doble pàgina i colorejats al volum VI de *Vetusta Monumenta* entre els anys 1821 i 1823 (pl. 1-17), publicació de l'associació que tenia per objectiu apropar els monuments anglesos al gran públic mitjançant gravats i amb orientació didàctica.<sup>447</sup> Per executar les aquarel·les va viatjar a Bayeux i va aconseguir manipular el brodat fins al punt que va poder reconstruir les parts perdudes a partir dels forats de les agulles i observant que hi havia restes de fils diferents als del brodat original, pensant doncs que havia rebut múltiples intervencions, inclús en les inscripcions per imitar

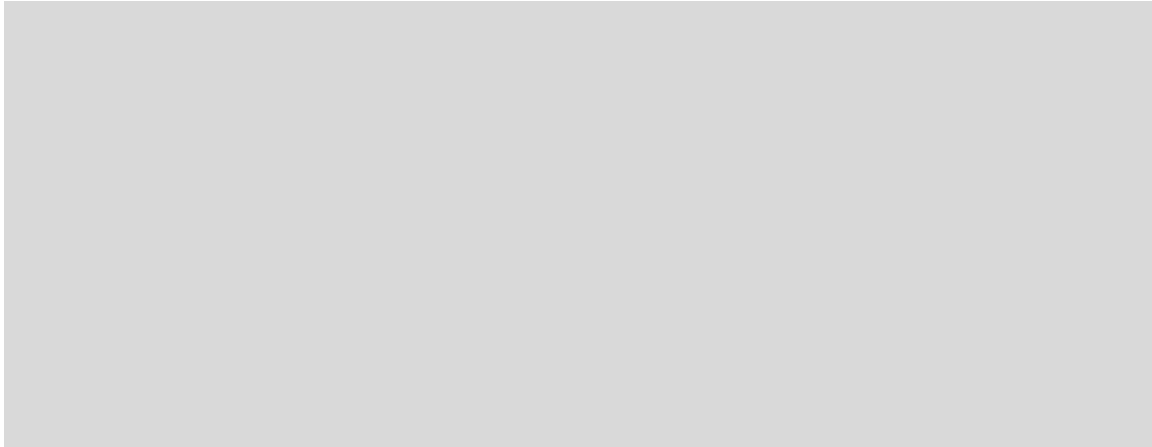
---

<sup>445</sup> PEZET (1840), p. 77

<sup>446</sup> Van ser moltes les obres que van ser fetes amb aquest objectiu als dos primers decennis del segle, la majoria de les quals intentaràn l'origen anglès, a partir de semblances iconogràfiques amb manuscrits il·lustrats, cançons de gesta, particularitats lingüístiques i estilístiques. FREEMAN (1997), p. 7-14. A la mateixa Normandia, l'abat de la Rue, fundador de la *Société des Antiquaires de Normandie*, exiliat durant la revolució i amb molts contactes amb els antiquaris anglesos, va intentar desmitificar l'autoria de la reina Matilde l'any 1812, refutant la tesi a partir de l'absència de notícies en fonts documentals locals, els caràcters morfològics de la cal·ligrafia amb semblances angleses i amb cronologia del segle XII. RUE (1841). Les discussions de l'època rauen en aspectes sobretot vinculats a la procedència i origen, el comanditari, la fidelitat amb el relat –que quasi tots la donen per suposada– i la fidelitat en les reproduccions. La tesi seguida pels francesos per defensar la seva postura rau en detalls precisos, com poden ser les tècniques de combat i la indumentària BARRAL (2006), p. 238-242.

<sup>447</sup> Els gravats van tenir gran difusió. Willemin va presentar un fragment en el fascicle de col·lecció de làmines del segle XI. WILLEMIN (1839)

el lèxic i la gramàtica normanda, i que, comparat amb els gravats de Montfaucon s'observaven molts canvis.<sup>448</sup>



JUBINAL, fragment brodat, cromolitografia Sansonetti N.Y Public Library, Digital collections

A partir dels dibuixos de Stothard, el 1838 el gravador Sansonetti en va fer noves planxes. La diferència entre els gravats de Stothard i aquestes és que en les segones no es reproduïen les parts perdudes. De les cromolitografies de Sansonetti en va treure profit Achille Jubinal (1810-1875), professor la facultat de lletres de la Universitat de Montpel·lier i membre de la Societat d'Antiquaris de França i posteriorment diputat del departament des Hautes-Pyrénées entre 1852 i 1870 i també des de 1852 director i fundador del Musée de tableaux, sculpture et d'objets d'art de Bagnères-de-Bigorre.<sup>449</sup> El 1838 va publicar, en dos volums, *Les ancienness tapisseries historiées, ou collection des monuments, les plus remarquables de ce gener, qui nous soient restés du Moyen Âge, à partir du XI siècle au XVI inclusivement*. L'obra, amb descripcions i cromolitografies, es pot dir que va ser com una revelació, doncs va servir d'inspiració d'artistes medievalitzants i

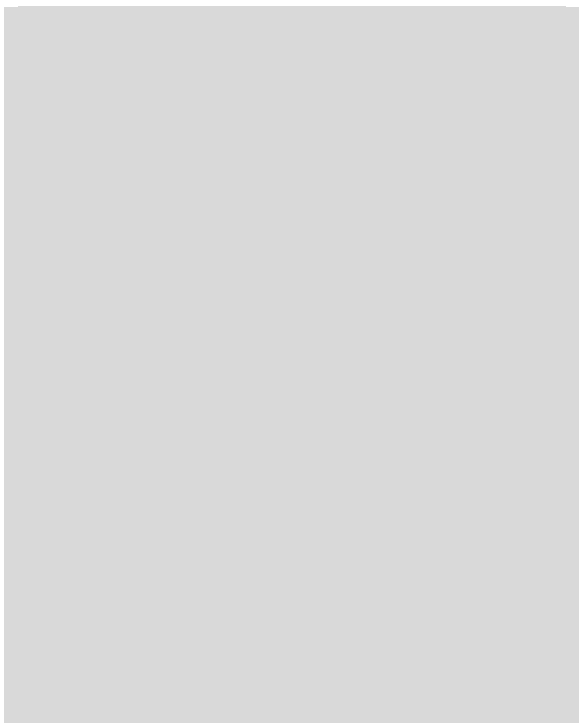
---

<sup>448</sup> STOTHARD (1997), p. 1 Els gravats van ser fets per James Basire, un dels millors artífexs de l'època. També va executar un conjunt de còpies en guix, on podem percebre la textura del brodat. Stothard s'endugué un fragment petit del brodat que posteriorment el va adquirir el Kensington Museum de Londres. El museu la va restaurar i la va retornar a Bayeux el 1872. FOWKE (1913), p. 18.

<sup>449</sup> Va ser a aquest museu que va formar part des del seu origen el brodat de Gisla de Cerdanya des de la seva fundació, l'any 1852. *Annuaire des artistes et amateurs*, 1860, p. 117. Va ser ell també qui el 1869 va donar el fragment del brodat que es troba al museu de Cluny. CARDON (1993), p. 129.

col·leccionistes i ha estat considerada la primera obra destinada a l'estudi dels tapissos historiatats.<sup>450</sup>

L'exhibició a París, les publicacions divulgatives i l'èmfasi dels anglesos van atraure cada vegada més curiosos a visitar el brodat que, en contemplar la situació en què es trobava no van amagar la decepció. El banquer i antiquari Dawson Turner (1775-1855) el va veure a la prefectura i l'any 1816 i va fer una descripció de la museografia: "Enrotllat en un cilindre, girat per un cabrestant a una roda,



Interpretació del mètode d'exposició a partir de la descripció de Dawson Turner. DAWSON (1907), p. 254

enrotllat i desenrotllat amb poca cura, que si continua amb aquesta situació possiblement s'espantllarà en mig segle".<sup>451</sup> El viatger va prosseguir en la descripció, alertant que es trobava malmès en el començament i bastant esparracat

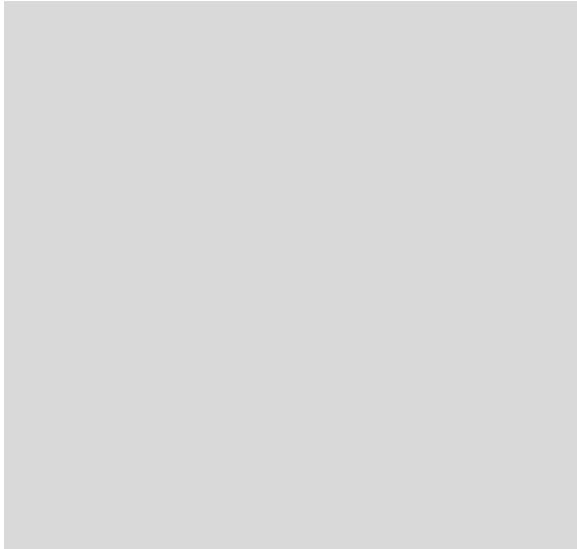
---

<sup>450</sup> "Le grand ouvrage de M. Achille Jubinal consacré à la description et à la reproduction des Anciennes tapisseries historiées de la France, fut une révélation. Il porte la date de 1839. Cette publication fit connaitre aux artistes et aux curieux des trésors ignorés. Mais il fallut bien des années avant que d'autres erudits suivissent la voie ouverte par le hardi pionnier de l'histoire de la tapisserie. Ce n'est guère que depuis vingt ans que la curiosité des chercheurs s'est tournée a ce côté [...]" GUIFFREY (1886), p. 1.

L'obra s'ha considerat com inaudita, perquè s'avença en anys a publicacions científiques sobre tapissos. CALLE VIÁN (2010), p. 245-246. És ben cert que l'antiquari va publicar d'altres monogràfics sobre teixits, però hem de considerar diferents aspectes. En primer lloc és una obra de tapissos historiatats, que no van tenir el desprestigi que van acollir d'altres teixits artístics. Tanmateix l'obra es troba dins del grup de repertoris que es venien per ensenyar artistes i erudits i que sovint es venien en fascicles, no es tracta de cap investigació històrica.

<sup>451</sup> TURNER (1820), vol 2., p. 242. Carta XXVII.

al final, on certes figures havien desaparegut, i que alguns fils s'havien separat a les parts intermèdies.



Antiga sala d'exhibició del brodat a la biblioteca  
DAWSON(1907), p.255

Cada vegada hi havia més interessats en veure'l, i per la qual cosa cada cop que s'havia d'obrir s'havia de desenrotllar i dipositar damunt d'una taula. Les crítiques van prosseguir i alguns membres i corresponents de la Société des Antiquaires de Normandie van fer recomanacions de com s'havia d'exposar.<sup>452</sup>

El 26 de novembre de 1838, finalment, es va decidir construir l'espai desitjat, una galeria a la biblioteca. Mérimée se'n va encarregar d'aconseguir fonts per a la seva construcció. En una carta adreçada a Ludovic Vitet en el viatge de supervisió de les obres, li descriu l'estat els avenços i les característiques del moble que l'hauria de protegir.<sup>453</sup>

La inauguració de la sala va ser el primer de maig de 1842 i el conservador va ser M. Lambert, tasca que compartia amb la de supervisió de la biblioteca.<sup>454</sup> Arcisse de Caumont, a la *Statistique monumental de Calvados* de l'any 1857, ens descriu l'espai. Era una galeria amb una llargada de 18 m, 35 cm sobre una amplada de 6m, a la qual s'hi accedia per dotze obertures i el tapís es mostrava tancat en un moble de vidre, i estava distribuïda de manera que el brodat quedava a l'alçada de la

---

<sup>452</sup> FOWKE (1913), p. 14. Desconeixem en què consistien aquestes reformes proposades.

<sup>453</sup> La carta està datada de l'onze de juny de 1841. BERNARD (1992), p. 546.

<sup>454</sup> L'antiquari M. Lambert va publicar una obra dins del context vindicatiu de l'origen normand i no anglès de la peça.

vista. A la part inferior s'hi van ubicar uns compartiments amb objectes arqueològics de la zona.<sup>455</sup>

És una qüestió primordial entendre els motius que va dur a fer aquesta actuació. En l'informe presentat als preceptes Pezet argumentava que calia intervenir per:

"[...]cette toile devant laquelle s'arrête le Français avec un juste sentiment d'orgueil; l'Anglais, pour y rechercher la trace et l'origine de ses plus hautes illustrations nationales; le savant, pour y étudier l'histoire de la plus prompte et de la plus prodigieuse Enterprise; l'artiste enfin, pour apprendre de l'état des arts au XI<sup>e</sup> siècle, et le comparer avec les immenses progrès qu'ils doivent au temps et à la civilisation".<sup>456</sup>

Entre totes les raons, cap d'elles fa referència a la importància del teixit des del punt de vista material, ni tant sols com element de la història del teixit. El valor del brodat de Bayeux en aquest moment estava associat a un munt d'elements que ultrapassen i menystenen la seva qualitat artística i estètica. Als ulls de l'erudició dels anys quaranta, encara hi havia les petjades de la tradició antiquària del segle XVIII, una font de la història i una mostra de la decadència de les arts. El mateix Arcisse de Caumont no li va prestar l'atenció que es mereixia, una pàgina senzilla annexa a la indumentària litúrgica a l'*Abécédire ou rudiment d'archéologie* i alguna notícia en el *Bulletin archéologique* vinculada a la recerca sobre els orígens del brodat, desvinculat totalment del seu discurs definidor de les arts i del romànic, qualificatiu que per aquelles dates mai se li va donar. Caldrà esperar a la segona meitat del segle per trobar-li reconeixement artístic.<sup>457</sup>

---

<sup>455</sup> CAUMONT (1857), p. 501-502.

<sup>456</sup> PEZET (1840), p. 8

<sup>457</sup> Està a punt de sortir el llibre de Xavier Barral Altet *En suvenir du roi Guillaume. La Broderie de Bayeux*. París: Cerf. Lectura novedosa d'un brodat enfocat des del reconeixement de la identitat col·lectiva anglo-normanda. En el moment de redacció de la tesi, malauradament, no s'ha pogut consultar.

### 3.1.2.2. *Els teixits en els museus, el museu de Cluny*

El museu dels Monuments francesos d'Alexandre Lenoir va tancar les portes el 1816 i va retornar part de les peces al seu lloc de procedència. Des d'aleshores París va quedar desproveïda d'un espai on mostrar i custodiar les peces del seu passat històric. En arribar la monarquia de Juliol i la creació de l'Inspector de monuments i el Comitè des arts et monuments, una de les primeres fites institucionals va ser la d'obrir les portes d'un nou museu nacional d'art medieval:

“Malgrat el zel des corresponents, malgrat l'ardor del Comitè en reclamar a favor dels monuments amenaçats pels homes o arruïnats pels temps, alguns objectes d'art pereixen, alguns edificis cauen; com no hi ha cap local per recollir les restes, és perd el traç dels monuments més interessants. Després e la destrucció dels Petits Agustins, l'arqueologia medieval ha tingut pèrdues irreparables en aquest gènere [...]”. [trad. nostra]<sup>458</sup>

Vitet va fixar llurs expectatives en la creació del nou museu a l'indret que ocupaven les antigues termes romanes i l'hospici i residència dels abats de Cluny, nacionalitzat en la revolució en mal estat de conservació, i des de 1800 en mans de propietaris particulars.<sup>459</sup> El nou museu, amb finalitats pedagògiques, es va inaugurar, remodelat per l'arquitecte Albert Lenoir, el 17 de març de 1844, mercès a les diligències i el llegat del col·leccionista i antiquari Alexandre du Sommerard (1779-1842).

Du Sommerard s'inclou en aquell grup de caçadors de tresors que des d'inicis de segle van començar a cercar objectes heterogenis, d'entre els quals alguns d'art medieval, i que mitjançant venda o deixa testamentària, van passar a engrossir les col·leccions públiques, com Charles Sauvageot (1781-1860), Edme Antoine Durand (1786-1835), Pierre Revoil (1776-1842). Gràcies a ells s'iniciaran les primeres experiències expositives d'objectes medievals que comprenien estris litúrgics, teixits i tapissos, procedents en major part d'edificis religiosos demolits i castells

---

<sup>458</sup> “Rapport sur les travaux du Comité des arts et monuments pendant la session de 1838” *Bulletin archéologique* 1, 1842, p. 32-33.

<sup>459</sup> La historia de l'edifici i el projecte de transformació escapen dels nostres objectius de recerca, a tal fi, una bona síntesi es troba a MAROT (1968), p. 263-325.

alienats durant la Revolució i que aquests col·leccionistes havien adquirit i distribuït a casa seva com col·leccions de curiositats.<sup>460</sup>

Alexandre du Sommerard es va implicar des de jove en el món del col·leccionisme. D'ideologia monàrquica, havia participat en la campanya napoleònica d'Itàlia, on es va familiaritzar amb el món de l'art. De retorn va continuar interessant-se com assidu dels Amics de les arts i va compaginar la seva tasca de financer en el Tribunal de Comptes amb la seva gran passió que era el col·leccionisme. Va manifestar una mentalitat a mig camí entre la de l'antiquari i la de brocanter, propera a la del col·leccionista de curiositats. No va ser mai un medievalista, va fer una col·lecció heteròclita que reunia, com si es tractés d'un microcosmos, totes les facetes de l'art, amb el propòsit de millorar el coneixement del passat i de la civilització.<sup>461</sup> Les estances de la seva llar del carrer Ménars de París, decorades amb objectes de tota procedència i ordenats a caprici del propietari, van esdevenir punt de trobada obligat de curiosos, artistes i pioners de l'arqueologia medieval que van aprofitar els objectes que custodiaven per iniciar-se en la recerca, com Arcisse de Caumont, que de jove s'impressionà en conèixer-la.<sup>462</sup> Va gaudir de tant renom que la col·lecció de casa seva va ser coneguda com "Sommerard populaire".<sup>463</sup>

Però el seu habitatge es va quedar petit i el 1833 va llogar la meitat del primer pis de l'Hôtel Cluny, que comprenia la capella i les estances de la vivenda, amb el

---

<sup>460</sup> Pierre Révoil, considerat el primer que va formar una col·lecció exclusiva d'objectes medievals i renaixentistes que va vendre al Louvre el 1818 per seixanta mil francs. ALCOUFFE (1979), p. 61-94. Entre els objectes que posseïa, es trobaven armes, mobles joies, esmalts i gran quantitat de: "Teixits antics i tapissos. Molts fragments considerables de teixits de seda i or, dibuixats i d'un treball que no deixa res a desitjar; un gran tapís del segle XIV que representa els miracles de Sant Quintí en 8 panells", així com tapissos del segle XV, un d'ells d'Arras. COURAJOD (1886), p. 20 i 60.

També van ser presents en la col·lecció de l'antic músic de l'òpera de París, Charles Sauvageot. Rere la seva mort va llegar la col·lecció al Louvre, de la qual es va publicar un catàleg, on consten algunes entrades de teixits, en aquest cas un brodat italià, velluts i un teixit que serví de folre d'un cofre. *Catalogue Musée Sauvageot* (1863), p. 320. El seu biògraf, Alfred Darcel va descriure la col·lecció quan encara es trobava a casa del propietari, amb un tapís d'Esmirna que ocupava el centre de la taula del menjador. DARCEL (1858), p. 141.

<sup>461</sup> En un principi Du Sommerard no només col·leccionava objectes de la civilització medieval. Tenia una col·lecció considerable de pintura contemporània que posteriorment va vendre per adquirir obres de l'edat mitjana i renaixentistes.

<sup>462</sup> CAUMONT (1871), p. 58-59. Es conserva un quadre de Charles- Caiüs Renoux on s'aprecia amb claredat l'aspecte caòtic de la col·lecció, *L'Antiquari* (1828). BANN (1978), p. 253-254.

<sup>463</sup> "M. Du Sommerard" (1841), p. 295, nota necrològica.

propòsit d'establir la seva vivenda i poder-hi ubicar tota la col·lecció que no parava d'incrementar-se.<sup>464</sup> El nou espai, li va servir per donar una ambientació escaient a la col·lecció que va distribuir artificiosament pels espais més suggeridors de la llar.<sup>465</sup> Així, a la capella, feta el 1490 i en bastant bon estat de conservació, va ubicar-hi objectes de caire religiós medieval, on s'hi trobaven, entre blasons, retaules, pintura a l'encàustica, manuscrits, esmalts i objectes litúrgics, "capes, casulles, estoles i túniques". A la cambra, amb decoracions de l'època de François I, al costat d'altres objectes, s'hi van penjar tapissos renaixentistes.<sup>466</sup>

Des de l'any 1832, l'arquitecte Albert Lenoir es va implicar en la remodelació de l'edifici en vistes a organitzar el museu, en un projecte que pretenia ajuntar les termes a l'espai d'exhibició i seguir la tipologia de museu progressiu semblant al que havia intentat projectar el seu pare Alenxandre Lenoir en els Petits Agustins.<sup>467</sup> Va presentar el projecte a Vitet el 1833, el 1834 es va acceptar, i es va inaugurar el 17 de març de 1844, amb gran afluència de públic<sup>468</sup>

Els coneixements de les arts de l'edat mitjana havien evolucionat i la distribució tipus saló bucòlic afí al discurs històric propi del romanticisme, no satisfieia les necessitats de la nova cultura antiquària que requeria major objectivitat en els plantejaments museogràfics a fi de poder establir seqüències i comparacions. Sota

---

<sup>464</sup> JOUBERT (1979), p. 99.

<sup>465</sup> L'espai museogràfic comprenia la capella, el menjador, la cambra, el saló i les galeries, com si es tractés d'una mena de "sala d'estar privada transformada en espai públic". EMERY-MOROWITZ (2013), p. 64. Per a la distribució de les col·leccions, JANIN (1842), p. 3-4. A *Notices sur l'Hôtel Cluny et le Palace des Thermes (1834)*, suposadament de Du Sommerard, s'especifica amb més claredat. Tots eren objectes propers al XIV, incloent capes, casulles, paraments d'altars, amiz i brodats de seda i un teixit oriental. *ibid.* p. 50-51

<sup>466</sup> *Ibid.* p. 3. El principi de classificació no seguia cap distribució cronològica, més aviat és una ordenació associativa, "influida pels seus impulsos fetitxistes de col·leccionista, integrant cada fragment en el seu medi" [trad. nostra]. BANN (1978), p. 260. El poeta Emile Deschamps ho descriu a *Visite à l'Hôtel Cluny (1834)*: "Ameublements, tentures, vitraux, vaiselles, utensies et bijoux, tout a été miraculeusement retrouvé et conservé: vous marchez au milieu d'une civilisation disparue; vous êtes comme enveloppées de bons vieux temps chevaleresques, et la cordiale hospitalité du maître complete illusion". *Cit.* BANN (1978), p. 254.

<sup>467</sup> Lenoir va considerar una galeria d'edat intermèdia per emplaçar-hi els monuments romà de decadència llombard o romànic i el bizantí fins el segle XII *Notice historique...* p. 40. Podem apreciar un coneixement dels estils d'acord a les consideracions de les societats d'antiquaris..

<sup>468</sup> MAROT (1968), p.306.



requeriments d'alguns membres del comitè de les arts es va decantar per una ordenació cronològica.<sup>469</sup>

El museu no va disposar de catàleg fins el 1848, data en què, mort Alexandre du Sommerard, ocupava el càrrec de conservador el seu fill Edmond (1817-1885). Atès que el museu va voler implementar les col·leccions des de la seva obertura, resulta impossible saber quines eren les peces que es trobaven d'origen en la col·lecció de l'antiquari, tot i que gran part dels objectes es trobaven anotats a l'obra monumental d'Alexandre du Sommerard *Les arts du moyen age* (1838-1846), amb cinc volums, finalitzat pel seu fill rere la mort del seu pare.<sup>470</sup>

En la publicació, tot i que no s'especifiquen totes les cronologies i està organitzada de manera bastant desordenada, conté un capítol dedicat a "tapissos" i un a ornaments d'església. Entre els tapissos, trobem que tots són dels segles XV i XVI en la seva majoria flamencs, entre ells es devia trobar el de *David i Betsabè*, que va entrar al museu el 1846, ara al museu d'Ecouen. Entre els teixits, de nombre bastant reduït s'hi troba una mitra del segle XIII de seda i or procedent de la col·lecció de Du Sommerard, i alguns dels atuells litúrgics de Sant Tomas Becket, procedents de la catedral de Sens.<sup>471</sup>

En avançar el segle el nombre es va incrementar, com podem apreciar en les diferents edicions del catàleg iniciat el 1848, i anirà augmentant a partir de suplementes dels anys 1851 i 1861.

Teixits dels segles XI i XII (segons el catàleg de 1848):

26. Capa, mitra, manipula... de St. Tomas Becket, catedral de Sens, segle XII.

Teixits dels segles XI i XII ( suplement catàleg, 1851):

2422. Restes d'un vestit sacerdotal trobat a Baiona, a la tomba d'un bisbe del segle XII oberta el 1853. Origen oriental, retrobades per M. Boesvilvald, arquitecte del govern.

---

<sup>469</sup> GUILHERMY (1844), P. 21-22. Cronologia que no va establir, segons sembla per les descripcions del museu, cap mena de demarcació explícita entre el romànic, el gòtic i el renaixement.

<sup>470</sup> L'objectiu de la publicació va ser més que res informar de la col·lecció, pensant en una possible dispersió. SOMMERARD (1838-1846), vol V, p. VI. La publicació es podria considerar com el seu llegat testamentari. Nayrolles ens diu d'ella: "confosa, sense cap pla de treball, mal assimilada, herència de Caylus dins un quadre arruïnat que tendeix a provar l'herència de la tradició fundada en l'erudició del segle XVIII". NAYROLLES (2005), p. 235.

<sup>471</sup> SOMMERARD (1838-1846), vol. IV. p. 261-271.

2423. Teixit de seda brodada d'or, fragment d'un antic ornament sacerdotal del ssgle XII, procedent del monestir de Vergy, i representant les figures del comte Manasès i de la comtessa Hermengarda.

2425. Teixit brodat de seda de colors, segle XII, procedent de l'abadia de Citeaux.

2435. Corporal de seda brodada d'or, segle XII. Crist a la creu entre Maria i Sant Joan, la Crèche, la figura del Sant Pare, els símbols d els evangelistes,

Teixits dels segles XI i XII ( suplement catàleg, 1861):

3258. Teixit en fil d'or, cobert d'ornaments i animals quimèrics disposats per medallons, amb el costa corrent. Obra del segle XII, fabricació remarcable.

3259. Teixit de treball anàleg, fons teixit d'or, amb **p. 383** medallons representant una àliga, un lleó, en sedes de colors, segle XII.

3260. Peça brodada sobre lli, en sedes de colors, executada al segle XI per la comtessa Gisla, dona de Guifred, comte de Cerdanya, per a Sant Martí del Canigó, fundada pel príncep. cat 1881, n. 6422, p. 512

3261. teixit de lli, brodat en sedes de color, procedent de Sant Martí del Canigó, i reproduint caràcters àrabs. cat 1881, n. 6423, p. 512<sup>472</sup>

3262. .Peça de brodat de treball italià, representant sant Joan Evangelista, obra de gran raresa, remuntant al segle XII,. El sant és sota del pòrtic d'arquitectura en plein-cintre. El seu cap es nimbat i té a les mans els Evangelis. 0, 70 m x 0, 23m cat 1881, n. 6432, p. 513

3263. teixit del segle XII, blau i or quadrillé amb estrelles i rosaces alternes. Embolcava unes relíquies de procedència oriental. cat 1881, n. 6426, p. 512

3264. teixit fet a Constantinoble al segle XII, i havia servit per embolcallar, en temps de les Croades, les relíquies d'ultramar portades a Colònia. cat 1881, n. 6427,

3265. teixit de seda i or, de procedència oriental, decorada d'entrellaçats i motius anàlegs. Segle XII. cat 1881, n. 6428, p. 513

3266. teixit de fabricació oriental, arabescs i entrellaçats sobre fons de seda. Segle XII.

3267. Brodat en or , dit or de Xipre, sobre fons de seda, representant un Evangelista i fet al segle XII. cat 1881, n. 6433, p. 513<sup>473</sup>

Tant el museu com la distribució museològica, en cinc sales, van tenir un impacte considerable, influint decisivament en el gust pels objectes i en la decoració dels habitatges burgesos i nobles.

---

<sup>472</sup> Aquests són els teixits de la Comtessa Gisla, donats per Jubinal el 1869. Op cit, nota. n. 449

<sup>473</sup> L'augment en l'interval 1848-1861 es deu a la política d'adquisicions del museu, sobretot arran de la compra de part de la col·lecció Bock.

Una de les prioritats del museu va ser sempre la formació dels artistes i artesans en el domini de les arts aplicades com es pot apreciar, ja abans de la inauguració del museu, en un informe enviat al ministre d'instrucció pública pel Comitè des Arts et monuments, de l'any 1839:

“Els estudis històrics, el gust de l'arqueologia [...] seran avivats, sostinguts, engrandits, controlats per l'establiment d'un museu nacional, on hom podrà anar a estudiar les diverses transformacions de l'art de l'arquitectura, de l'escultura, de la pintura sobre fusta, sobre vidre o sobre llana, de totes les èpoques de l'edat mitjana. Avui, que les arts industrials, com el tapisser, l'ebenista, el bronzer, el porcellaner, abandonen les formes gregues i romanes, perquè aquestes formes han estat esgotades per les còpies [...] s'ha de recórrer a les formes gòtiques; doncs la indústria no pot restar estacionada, però a falta de models s'han reproduït les formes de manera infidel i desgraciada. És al nou museu on es forniran [ *i on* ] la indústria en traurà gran profit” [trad. nostra].<sup>474</sup>

La finalitat del museu va ser doncs l'apropament al passat nacional, però allunyat de la idea de constituir un museu arqueològic o històric. Es tractava de crear una civilització medieval “actualitzada” amb l'ull fixat en la comoditat burgesa, una infatuació del passat que va servir per introduir els teixits medievals en el món contemporani.

### 3.1.2.3. *Vers l'especialització. Els capdavanters de la història dels teixits.*

A meitat de segle XIX, van començar a afluir els resultats de les primeres recerques arqueològiques sobre teixits històrics que superaven els incipients articles presentats a les publicacions de les societats d'antiquaris i als *Annales Archeologiques*. Es tracta de recerques que cronològicament són coetànies a aquestes primeres publicacions però que veuran la llum passada la meitat del segle. Es tracta dels capítols dedicats als teixits de *Mélanges d'Archéologie, d'histoire et littérature sur le Moyen Âge* (1847-56) dels jesuïtes Jean Charles Cahier (1807-1880) i Arthur Martin (1801-1856), i els dos volums de *Recherches sur le*

---

<sup>474</sup> *Bulletin Archéologique* 1, 1842, p. 41.

*commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or et de plate et autres tissus précieux* a Occident, principalement a France pendant le Moyen Age (1852-1854) de Francisque Michel (1809-1887), dues obres amb propòsits diferents però que reflectiran els inicis de la consolidació d'una especialització arqueològica, la història de l'art dels teixits

La primera d'elles, la dels jesuïtes Cahier i Martin és una obra miscel·lània que aplega un conjunt de diferents estudis sobre les arts sumptuàries i textos literaris medievals, publicats per separat en fascicles i agrupats en quatre volums, d'entre els quals hi trobem uns apartats destinats a la descripció dels teixits. No pretén ser un manual ni fer un estudi exhaustiu de l'evolució i les característiques generals dels teixits, es tracta d'una obra que té per finalitat presentar les peces que Arthur Martín va anar reproduint mitjançant dibuixos al llarg de la seva vida, fruit de visites a edificis religiosos, mentre Cahier hi afegí comentaris d'índole arqueològic i iconogràfic. És una obra on la imatge té primacia sobre del text i que va servir per inspirar artistes i alhora per donar models d'estudi als arqueòlegs medievals:

“així amb les planxes que presentem, podrem apreciar d'un cop d'ull certes frases dels vells cronistes que els savis antiquaris, reduïts només als textos s'havien desesperat per entendre o els havien interpretat amb vaguetat”.<sup>475</sup> [trad. nostra]

La professió dels autors era ideal per poder dur a terme aquesta empresa. Charles Cahier (1807-1880) va ser un especialista en història de l'església i de la litúrgia amb interessos per l'art medieval i que al llarg de la seva carrera havia recollit molta informació sobre l'art cristià, especialment d' iconografia.<sup>476</sup> La finalitat de les seves investigacions era exemplificar mitjançant les arts les arrels de la fe catòlica; Arthur Martin (1801-1856) era dibuixant i dissenyador de mobiliari i durant anys havia compilat una àmplia col·lecció de dibuixos a conseqüència de successius viatges per diferents països d'Europa. Per la seva situació professional i per pertànyer a l'ordre jesuïta, va poder presenciar tresors, obertures de tombes i relíquies que li van servir per poder apreciar de primera mà objectes que no eren

---

<sup>475</sup> CAHIER-MARTIN (1847-1856), vol 2, p. 102.

<sup>476</sup> Per a la biografia dels dos autors, MARTÍN (2009).

de fàcil accés;<sup>477</sup> Martin era el proveïdor i Cahier el redactor, i la intenció era exemplificar per potenciar una recerca, que, com hem dit fins ara, estava a les beceroles:

“la meva tasca consistirà en cercar en els exemples d’aquest volum alguns indicis per a la història general dels teixits de luxe medieval. Portar el meu punt de vista més enllà significaria no reconèixer la insuficiència dels estudis en aquesta matèria”.<sup>478</sup> [trad, nostra].

Els apartats de *Mélanges* dedicats als teixits es troben dispersos entre els volums segon, tercer i quart. Es presenta com un recorregut panoràmic dels teixits conservats a les catedrals alemanyes, franceses i belgues, i també del museu del Louvre i d’alguna col·lecció privada, abraçant una cronologia que anava dels segles V al XV. En tot moment els autors van manifestar molts dubtes, conseqüència del desconeixement i la manca de referents per fer comparacions.<sup>479</sup>

Es pot entendre com una síntesi de tot el coneixement arqueològic adquirit fins el moment, no només de França, on els autors mantenien contactes personals amb Didron, Víctor Gay i Caumont.<sup>480</sup> Amb aquest darrer, hi va haver una relació respectuosa, amb clar intercanvi de coneixements, com queda demostrat en les

---

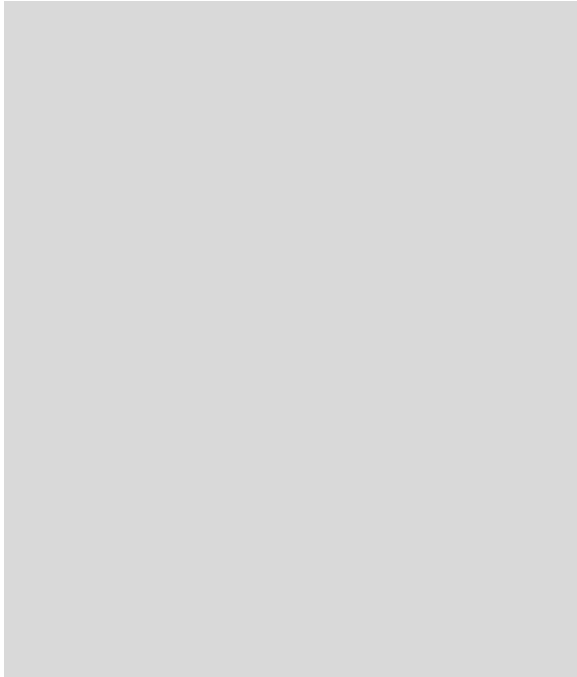
<sup>477</sup> “Veure el tresor d’Aix va ser per a mi una gran revelació. Sembla descobrir-hi un art totalment ignorat pels nostres artistes i pot furnir fecunds elements per al progrés” [trad. nostra] CAHIER-MARTIN, (1847-1856), vol.1, p. 4

<sup>478</sup> Martín va viatjar les esglésies d’Espanya, i referint-se al menyspreu que es tenia envers les arts anteriors al renaixement, va dir: “d’allà ve que en examinar els vells tresors de les catedrals d’Espanya no hagi pogut descobrir un sol teixit anterior a Isabel”, [trad. nostra]. CAHIER-MARTIN, (1847-1856), vol. 2 , p. 233. Això demostra quina era la situació de descrèdit cap els teixits a la Península ibèrica durant la primera meitat del segle. Ell mateix indica que “en l’època de les meravelles de l’orfebreria, els teixits es van llençar com parracs” [trad. nostra] ibid. P.234.

<sup>479</sup> “Cal esperar un nombre més gran de teixits publicats per a què podem distingir, mitjançant analogies més decisives les fabricacions de diferents èpoques” ibid. Vol 2, p. 243.

<sup>480</sup> Cahier i Martin eren membres de la *Société archéologique de France* i tenien contactes amb la Comissió de monuments. No obstant això, demostren cert descontent per la manca de recursos i les poques implicacions de l’Estat en la conservació de les arts considerades per ells de menors.

cites i correspondència entre ambdós, publicades al *Bulletin archéologique* i als *Mélanges*.<sup>481</sup>



Chape de Saint-Mesme. Saint-Etienne de Chinon. Reproducció Cahier-Martin (1847-1856), vol 3, lam. XIII

Tanmateix, van tenir contacte, amb especialistes en món antic, com el també jesuïta Rafael Garucci (1812-1885), Charles Lenormant (1802-1859) o Adrien de Longperier (1816-1882), importants per a la resolució de dubtes iconogràfics que plantejaven els autors.

Cahier demostrà coneixements d'història sagrada i paleografia. La metodologia que va emprar es basa en la classificació a partir d'ascendències iconogràfiques i citacions documentals de fonts antigues i contemporànies descrites a partir d'imatges, que no deixen de ser recreacions en color bastant imaginatives.<sup>482</sup>

---

<sup>481</sup> Caumont va recórrer a Cahier davant el dubte de la cronologia i procedència de capa de Sant Màxim de Chinon, conservada a Les Mans. El jesuïta va considerar que es tractava d'un teixit antic de procedència sassànida, contemporani a la mort del sant (s. V). En el volum 3 ho rectifica. L'any 1851 el vestit va rebre una intervenció en la qual es va eliminar un afegit brodat posterior i es va trobar a sota, una inscripció en alfabet cúfic. Rere una completa dissertació sobre els orígens i la transmissió iconogràfica, considera que el teixit és posterior i que reproduïx un model antic d'origen persa, motius adaptats pels musulmans i posteriorment sicilians, tot i reconeixent, les múltiples procedències que es podrien atribuir. CAHIER-MARTIN, (1847-1856), vol.3, p. 116-142. Es tracta d'un samit, que es considera possiblement hispanomusulmà del segle XI o XII.

<sup>482</sup> Arthur Martin va morir el 1856, deixant inacabada la col·lecció, que va acabar Cahier, autor del quart volum. Martin va deixar un gran repertori d'imatges que el se soci va seguir aprofitant, sobretot en *Nouveaux Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur*

Entre 1852 i 1854, Francisque Michel presentava *Recherches sur la fabrication et l'usage de les étoffes de soie pendant le Moyen Âge*, obra colossal que encara ara és punt de partida en qualsevol investigació sobre teixits històrics de l'edat mitjana. El perfil de Michel era molt diferent del de Cahier i Martin, professor de lletres a la universitat de Burdeos des de 1839, especialitzat en literatura èpica i considerat un dels actors de la renaixença medieval francesa. Va ser un autèntic erudit d'arxiu, dominant documentació de totes les èpoques no només de França sinó també d'Anglaterra. La seva obra no tenia la mateixa intenció de la dels jesuïtes, ans el contrari:

“Si invertim el temps i l'espai per ocupar-nos de dibuixos dels teixits d'aquestes èpoques tan reculades, no ens faltaran detalls ni exemplars per presentar a la curiositat dels nostres lectors, però la recerca i la descripció dels antics monuments de la indústria tèxtil que existeixen encara i que el record s'ha conservat en els documents pels escriptors de l'edat mitjana, constitueixen per si sols un treball considerable”.<sup>483</sup>

L'obra, destinada a estudiar a fons els teixits de seda, no es va plantejar com a model de les noves indústries ni per a il·lustrar als curiosos, es tracta d'un autèntic tractat històric dels teixits, tant de la tècnica i dels tintats, de les tipologies i del desenvolupament dels centres de producció, com per les diferents vessants del comerç medieval de teixits des dels segle VI al XIV, tenint en compte antecedents i precedents. El seu punt de partida és la documentació publicada pels mauristes, pels bol·landistes, a més a més de les fonts clàssiques, la patrística, la literatura èpica i els inventaris. La primera intenció és filològica, dilucidant possibles dubtes sobre un lèxic complex com és el del tèxtil que com va dir François Piponnier, “cap obra de conjunt ha vingut a reemplaçar l'antiga obra de F. Michel”.<sup>484</sup>

---

*le Moyen Âge* (1874-77), quatre volums, dedicats cadascun d'ells a iveris, miniatures i esmalts el primer, biblioteques, curiositats misterioses i decoració d'esglésies els tres següents. Enfocat com un repertori visual d'arts decoratives, en el darrer hi ha un apartat destinat a l'evolució de les formes de la indumentària eclesiàstica, on els aspectes històrics dels teixits tenen una importància secundària.

<sup>483</sup> MICHEL (1852-54), vol. 1, p. 29.

<sup>484</sup> PIPONNIER (1967), p. 869.

Cahier i Martin desconeixien o no els interessaven els tapissos brodats. Michel, tot i reconèixer la dificultat per distingir un tapís d'un brodat en les fonts, aportà informacions interessants. Va recórrer a fonts merovíngies i va donar a conèixer l'auge que van tenir a França a final del segle X els tapissos brodats en la decoració d'esglésies, indicant el nom de tallers religiosos, com per exemple a Saint-Florent de Saumur, que produïa tapissos de llana amb temàtica floral i animal i que rebia comandes d'eclesiàstics d'Itàlia.<sup>485</sup> Va dedicar també un capítol als brodats, fent referència més que res a les fonts de l'*opus anglicanum*, tant monàstiques com laiques, així com als reglaments dels oficis de final del segle XII, a part d'aportar referències bibliogràfiques de l'art de brodar d'època moderna, avui perdudes.<sup>486</sup> La importància de Michel consisteix en la seva capacitat de compilar i interpretar tota la documentació bibliogràfica que s'havia publicat fins llavors, oferint un instrument útil per a futures recerques.

Tot i que s'ha considerat més entre els historiadors de l'economia medieval que no entre els historiadors de l'art, s'ha d'entendre com el primer manual, el precedent de tots els que van aparèixer a partir de la segona meitat del segle i, en especial a partir dels anys setanta, anys quan el Brodat de la creació potser no va adquirir l'estatus de monument històric, però sí que va començar a formar part de la història dels teixits medievals.

Un altre tipus de treball bibliogràfic que es desenvolupa durant els anys cinquanta van ser els diccionaris i repertoris destinats a les indústries tèxtils. Un dels més reconeguts va ser el *Dictionnaire general des tissus anciennes et modernes* (1858) de M. Bezon, professor de teoria dels teixits de Lió. Es tracta d'una obra de caire didàctic enfocada a la tècnica i a l'operària del tissatge en vistes a recollir informacions que fins aquells moments es presentaven de manera dispersa i aplegant una classificació metòdica de les diferents tipologies de teixits coneguts en un àmbit geogràfic universal i retrospectiu. No obstant això, l'obra s'endinsa mínimament en la història, a través de l'evolució dels telers, els entramats, les fibres i els avenços tècnics en general. En el volum quart dedica les pàgines 219 a la 228 a la història del brodat des dels orígens fins el moment de l'edició del llibre. Pel que fa a l'alta edat mitjana, segueix els tòpics ja palesos en el llibre de Michel,

---

<sup>485</sup> MICHEL (1852-54), vol 1, p. 71-72.

<sup>486</sup> MICHEL (1852-54), vol 2, p. 338-379.



com és el de ser un treball exclusivament femení i donant preferència a l'*opus anglicanum*. No és un llibre d'exemples ni esmenta els principals teixits i brodats coneguts, tot i que descriu com a excepció el brodat de Bayeux, del qual es dedica a fer-ne més que res una descripció històrica. El diccionari de Bezon denota les necessitats de popularitzar els teixits i llur història dins del context de reconeixement general que va més enllà de la recerca arqueològica.

### 3.2. *El paper D'Anglaterra en el reconeixement dels teixits durant la primera meitat del segle XIX.*

El 1848, Didron presentava a *Annales archeologiques* el llibre *English Medieval Embroidery*, una historia il·lustrada dels teixits brodats des de l'Antiguitat fins a l'edat mitjana. Els mots de l'editor de la revista són eloqüents:

“Anglaterra és menys rica en aquest gènere de monuments que França que, a la vegada és més pobre que Espanya; però almenys els anglesos tenen el mèrit d'estudiar i de donar a conèixer per les seves descripcions i gravats tot el que posseeixen, ens donen un gran exemple: els hem d'imitar i descriure i dibuixar els rics i curiosos teixits, que avui dia encara es troben a les esglésies de Saint-Rambert, de Sant-Sernin de Toulouse, de Saint-Maximien, de Biville a Reims de Sens, de Bayeux, de Saint-Bertrand-de-Cominges, etc.”<sup>487</sup>[trad. nostra]

Es tracta del llibre de H. Hartshorne, una història del brodat amb il·lustracions dels millors exemples, acompanyats d'una part pràctica, feta per una dona i amb intenció d'edificar a dones en l'art del brodat. Efectivament, Anglaterra va portar l'avantatge en l'estudi i difusió dels teixits històrics, anys abans que Caumont i els arqueòlegs francesos comencessin a donar a conèixer el seu patrimoni. Aquest desfasament, que no es va donar només en els teixits sinó en tot l'art medieval, es va començar a acusar arran de les destruccions ocasionades per la revolució de 1648, quan va haver el desig de conèixer el passat que havia estat amenaçat. Va ser a Londres que la Royal Society, amb erudits com Robert Cotton, va començar a manifestar els primers indicis d'una arqueologia medieval que al final del segle

---

<sup>487</sup> Es troba a la secció de notícies de *Annales Archéologiques* 4, de 1844, p. 342,

XVIII ja estava consolidada, abans que a França es visquessin els infortunis econòmics i el profund canvi ideològic del 1789.

Les primeres recerques van tenir com a finalitat la història anglosaxona dels comtats i ordres religiosos mitjançant el buidatge documental i la indexació dels monuments. En aquesta línia, textos com el *Monasticon Anglicarum* (1655-1673) de William Dugdale, *Ancient Funeral Monuments of Great-Britain, Ireland and the island adjacent* (1767) de John Weber o *Anglia Sacra* (1691) de Henry Warton formaran una base consolidada que fornirà l'estudi dels monuments medievals durant els segles posteriors.

El *Monasticon Anglicarum*, un aplec documental i il·lustrat dels monestirs anglesos medievals i renaixentistes ha de ser entès, no com una història de les cases religioses com havien fet els mauristes, sinó des del punt de vista rememoratiu, una valoració de l'antiguitat, com diu Frances Carey, "un homenatge al passat".<sup>488</sup> Aquestes obres van donar a conèixer aspectes interessants per a la història de les arts tèxtils com per exemple, la donació de c. 1147, feta per Jeffrey de Brachecourt a l'abadia de Vaudey a Lincolnshire de totes les seves possessions a canvi de manutenció i vestit – *Haberget et pellibus agninis*- durant la resta de la seva vida.<sup>489</sup>

Però els fonaments de l'arqueologia medieval anglesa es remunten als avenços de la Society of Antiquaries of London, creada el 1751, societat que mitjançant publicacions com la revista *Archeologia* ( iniciada el 1770) i la monumental *Vetusta Monumenta* van donar a conèixer, amb l'auxili de la imatge, els monuments. Formaven part de l'associació arqueòlegs de renom, com Andrew Coltee Ducarel (1713-1785) que, com hem esmentat, va ser un dels grans divulgadors del Brodat de Bayeux a *Anglo-normand Antiquities considered in a tour through a part of Normandy* (1767).<sup>490</sup> La metodologia de la Societat va influir de manera notable en els arqueòlegs normands.

---

<sup>488</sup> CAREY (1979), p. 17.

<sup>489</sup> DUGDALE (1846) vol 5, p. 490. Notícia important que ajuda a entendre el significat d'un teixit important que es va fer servir a Anglaterra durant els segles XII i XIII tenyides d'un to vermellós, amb possibles semblances amb la tela de base del brodat de la Creació. Per a la història d'aquest teixit, CARUS-WILSON (1969), p. 148-166.

<sup>490</sup> Vid. supra, p. La revista va publicar durant anys tot el que se sabia fins aquells moments del brodat de Bayeux, mitjançant fotografia, transcrivint textos, etc. com per ex la traducció de l'obra de De la Rue. al volum XVII, de 1814, p. 85-109.

En entrar el segle XIX, Anglaterra ja tenia una experiència consolidada en la recerca del passat medieval, i la erudició ja havia donat a conèixer els seus teixits, en especial l' *opus anglicanum*, producció brodada que de sempre va ser admirada i que s'entenia com a producció tradicional.

La publicació de Hartshorne és un exemple del conjunt d'obres dedicades a l'art de brodar que es van publicar a Anglaterra en aquells moments, amb clares intencions didàctiques, i destinat a la pràctica artística i la reproducció d'obres històriques.

Amb aquests supòsits, cal destacar la importància d'August W. Pugin (1812-1852), més que per les aportacions a la història dels teixits, per la difusió de les arts decoratives, imposant una manera d'entendre i reinventar l'edat mitjana gòtica que va perdurar durant tot el segle XIX, essent el primer en proporcionar una sèrie d'interpretacions d'obres medievals que van servir de patró de noves creacions en el món de l'art i de les indústries artístiques.

Arquitecte, teòric, polemista i dissenyador, va establir les bases sòlides del neogòtic. Pugin es va apropar a l'art de l'edat mitjana des d'una òptica moral, entenent el gòtic com l'estil que traduïa millor les doctrines del cristianisme, ideal al qual s'havia de reconduir a la societat. Des d'aquest punt de vista les decoracions dels edificis van ser concebudes com un instrument de millora social, idees que Pugin va reflectir a *Contrast, or Parallel Between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries and Similiar Buildings of the Present Day. Shewing the Present Decay of Taste* (1836),<sup>491</sup> i a *The true principles of Pointed Christian architecture* (1841), destinada a l'edificació dels seminaristes. En aquestes darreres, l'estètica es mostra al servei de la utopia social, incloent-ne el disseny d'artefactes religiosos, en un moment que degut a l'augment de població i la construcció de nous edificis acusats per la industrialització es requeria l'ampliació d'edificis religiosos i la construcció de nous.

Els principis bàsics que han de regir el disseny són, segons Pugin: 1. que no hi ha d'haver res en l'edifici que no fos necessari, ni per conveniència, construcció o propietat; 2. que tot ornament ha de servir per enriquir la construcció "essencial" i

---

<sup>491</sup>*Contrast* s'escriu en el moment que es van manifestar dubtes en la reconstrucció de les cases del Parlament, entre els partidaris de dur-ho a terme en estil gòtic o neoclàssic, aquest darrer imperant en els edificis públics anglesos fins l'ascensió de la reina Victòria el 1837.

que el mínim detall ha de tenir significat i servir per a tal propòsit; 3. els dissenys s'han d'adaptar al material amb què s'executen. El model utòpic d'arquitecte proposat per Pugin era el de l'artífex de l'edat mitjana, que va saber convertir i adaptar les propietats dels materials en un vehicle de l'art,<sup>492</sup>

En realitat, la posició de Pugin era pragmàtica, mostrant-se crític enfront l'artificiositat dels dissenys contemporanis. Ell va planificar la seva obra com si es tractés d'un museu on els artistes i artesans poguessin ser alligonats. Amb aquesta premissa s'han d'entendre obres com *Glossary of Ecclesiastical Ornament and costume* (1844), la qual, a part de ser un mostrari històric d'ornaments, vestits i instruments litúrgics planteja una associació simbòlica entre la forma i la intenció, tal com manifestà a la introducció del volum:

“L'ornament, en el vertader significat del terme, significa l'embelliment del que és corrent d'una manera apropiada. Per una perversió del terme, s'aplica al mer enriquiment [...]. Cada ornament té un significat i s'ha d'introduir amb una proposta intel·ligent i de forma raonable. Les associacions simbòliques de cada ornament han de ser enteses i considerades”.<sup>493</sup> [trad. nostra]

Pugin tampoc va mostrar cap interès especial en els tapissos i brodats de penjar, més enllà dels condicionants dels seus preceptes. A *The present State of Architecture in England*, col·lecció d'articles presentats en diferents revistes entre 1841 i 1843, integra els brodats en seu discurs de reformista de l'art cristià:

“Una de les grans bel·leses de l'art tèxtil eren els seus antics brodats; cada flor, cada fulla, cada recurs tenia un significat relacionat amb el frontal o vestit a qui pertany. Aquest principi està avui del tot ignorat; qualsevol disseny s'introdueix indiscriminadament, en tota estació, en totes les situacions. No hi ha cap distinció entre el disseny d'un paper pintat d'un dormitori i el d'una capa pluvial [...] en els antics vestits eclesiàstics cada ornament tenia un significat simbòlic”.<sup>494</sup> [trad. nostra]

---

<sup>492</sup> PUGIN (1853), p. 1 i 2.

<sup>493</sup> PUGIN (1868), p. III

<sup>494</sup> PUGIN (1843), P. 75-76.

El discurs li va servir per introduir la història de l'*opus anglicanum*, a partir de fonts documentals dels segles VIII al XV, com a exemple de la perfecció que va arribar a aconseguir l'Anglaterra catòlica, quan els monuments reflectien l'esperit que els produïa.<sup>495</sup>

La intenció de l'obra era també exhortar a les dones joves a practicar l'art de brodar, i ho fa encobrint un missatge que es va repetir durant tota la segona meitat del segle XIX, el de la producció industrial de productes tèxtils de qualitat. Pugin reconeixia el desenvolupament de la indústria de teixits de luxe a Anglaterra, donant exemples de donacions d'indumentària litúrgica que s'havien fet en aquells moments i que resultaven més econòmiques i més belles que les que s'elaboraven a la indústria sedera de Lió. El programa de Pugin tenia objectius pragmàtics: allisonar a industrials, donar models per crear objectes de gran qualitat en el disseny que fossin aptes per competir en el mercat internacional d'art i, la millor manera de fer-ho, segons ells era partint dels teixits de l'edat mitjana gòtica, però adaptant-los als gustos contemporanis. Les postures angleses vers el patrimoni medieval eren més pragmàtiques que les dels arqueòlegs francesos dels anys quaranta, més centrats en la recerca artística i històrica i preocupats en organitzar museus d'antiguitats que inspirar a artistes i manufacturers, mentre a Anglaterra s'apropaven més a les formes de l'art contemporani.

A manera de conclusió podem establir que el reconeixement dels teixits medievals durant la primera meitat del segle XIX s'ha d'emmarcar en les preferències d'una arqueologia medieval que va mostrar prioritat per les arts majors i que considerava els pocs teixits coneguts com a elements d'un passat històric que no tenia les consideracions nacionals que va gaudir l'arquitectura. Els pocs exemplars que es coneixien en aquells moments van ser admirats perquè es trobaven en el territori nacional, però en cap moment van ser un referent identitari com va ser una catedral o un monestir de l'edat mitjana.

L'arqueologia medieval francesa va començar a manifestar interès perquè eren exponents de la cultura material de l'edat mitjana i com a tals, s'havien de conèixer, salvaguardar i difondre mitjançant l'inventariat, la custòdia en museus i la cerca de nous exemplars, però el nou llenguatge que van cercar els arqueòlegs per distingir

---

<sup>495</sup> Ibid. p. 77.

l'arquitectura no es va aplicar mai als teixits, hi havia esglésies romàniques, però durant aquesta primera etapa no hi havia cap teixit romànic.

Tanmateix, els discursos sobre els teixits es veuran supeditats a certes necessitats funcionals, com podia ser la indumentària, sobretot la religiosa, en un moment de canvis en la moral i en la litúrgia que implicaven la necessitat de retornar a les arrels, o en l'ensenyament dels seminaristes, d'igual manera que es tindran en compte en l'incipient discurs de les arts decoratives aplicades a la indústria que es començarà a manifestar als anys quaranta, sobretot a Anglaterra.

Cap a final del període es va donar avenços en la recerca, aportades per personalitats que, procedents d'altres àmbits d'estudi, van aplicar les seves coneixences arxivístiques o iconogràfiques al coneixement dels teixits; seran els inicis de la història dels teixits, que cada vegada més anirà configurant el seu camp d'estudi, que es consolidarà en la segona meitat de segle i que, cada vegada més s'anirà arraconant com un capítol a part de la història general de les arts, de les aplicades o menors.

### *3.3. Els teixits són reconeguts. Panorama de les arts tèxtils a partir de la segona meitat del segle XIX*

A partir de la segona meitat del segle XIX, mentre els debats arqueològics prosseguien perfilant el seu camp de coneixement, basat més que res en el debat sobre les regions o escoles monumentals, l'origen de les formes i la definició dels estils de l'edat mitjana, les arts figuratives van acusar un impuls sense precedents, creant-se una metodologia pròpia d'estudi aliena a la de l'arquitectura. Diccionaris especialitzats, gramàtiques ornamentals enfocades al disseny, estudis sobre indumentària religiosa i laica, manuals d'arqueologia sagrada, manuals tècnics i estudis històrics es van multiplicar, a la vegada que també es van perfilar nous tipus de col·leccionisme i es va impulsar la creació de museus especialitzats. Tanmateix, el gust pels artefactes del passat medieval es va anar integrant paulatinament en la cultura material de la societat burgesa i aristocràtica, que els assimilaran sovint de manera directa i no meditada.

Mentre que als anys trenta i quaranta l'apreciació dels objectes del passat només interessava a artistes, escriptors i curiosos d'esperit antiquari, a mig segle agafarà

un caire popular amb totes les conseqüències. El fenomen del col·leccionisme va augmentar i es va diversificar amb diferents posicionaments segons els interessos dels propietaris, sorgint les primeres col·leccions especialitzades de teixits. L'auge imposat per les exposicions universals, al costat de les renovacions urbanístiques de les ciutats i les noves tipologies d'habitable burgès imposaran noves tendències de decor, que s'ajustaran a l'eclecticisme i als revivals, fenomen que s'havia originat ja des dels anys trenta però que es va accelerar i, de mica en mica els salons i dependències es van omplir d'artefactes medievals o pseudo-medievals, convertint-se en una moda que va raure entre l'hedonisme i el *kistch*. Els teixits històrics van formar part d'aquesta manipulació del passat, i van acusar tots els problemes que suposava la mercantilització de la cultura, ascens de preus indiscriminats, manipulacions en restauració i fraudulències, aspectes que van exacerbar-se a partir dels anys vuitanta.

Tanmateix, mentre la *febre d'or* prenia embranzida, també ho va fer la recerca en les arts decoratives, que va evolucionar com disciplina independent de les belles arts, amb historiadors especialistes en teixits, mentre l'arqueologia medieval va anar evolucionant com a ciència, adoptant cronologies i sistemes d'atribució més segurs davant d'un corpus de monuments medievals en escriure, assolint-se un major reconeixement a l'art romànic que, a partir d'aquests anys, no només serà exclusiu de l'arquitectura, escultura monumental i pintura. El brodat de la creació serà entès en el moment de la seva redescoberta, tots i els dubtes d'atribució i les discrepàncies, com un "tapís del romànic".

### 3.3.1. *Viollet-le-Duc*

Si hi ha una personalitat que reuneix tots els interessos de la societat de mitjan segle XIX vers l'edat mitjana, sens dubte aquesta és Eugène Viollet-le-duc (1814-1879).<sup>496</sup> Per copsar la relació d'aquest amb els brodats de penjar medievals ens hem d'apropar a ell des d'una doble polaritat, com arquitecte-dissenyador i com a historiador de la cultura material.

---

<sup>496</sup> "[...]omnipresent, abraça les relacions que el segle XIX va tenir en l'art medieval, des de la redescoberta fins la recreació". [trad. nostra] NAYROLLES (2005), p. 148.

Viollet va participar en els debats sobre la doctrina monumental a partir dels anys quaranta, quan es perfilaven els mètodes de restauració dels vestigis de l'edat mitjana i es definia l'art nacional. Com arquitecte, va mostrar una postura científica i racionalista envers l'arquitectura que va desembocar en una doctrina estètica dels monuments centrada en la unitat d'estil, de manera que l'edifici va ser entès com una modulació de totalitats funcionals derivades d'un principi intern que es desenvolupa a partir de l'estructura i que es genera harmònicament en totes les formes arquitectòniques, elements decoratius i policromia. A la veu "Decoració" del *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècles* (1854-1868), va concebre als tapissos penjats als pilars o als murs de les esglésies i catedrals, com decoracions auxiliars ideades per a certes solemnitats, però amb una relació harmònica amb la decoració fixa, la qual és inherent a l'estructura.<sup>497</sup> Va ser a *Entretiens sur l'architecture* (1863) que Viollet va aprofundir en l'ornamentació, considerant que aquesta ha d'estar en relació amb la natura de l'obra i ha de servir per expressar la idea de l'edifici, entès en la seva totalitat com un ambient:

"Als nostres ulls la millor arquitectura és aquella que la decoració no distreu a l'estructura. Sigui quin sigui el mèrit d'una escultura, d'una composició pictòrica, si aquesta peça o composició es pot treure sense que l'observador se n'adoni que manca alguna cosa essencial en l'edifici, és indiferent, i potser seria preferible que aquest accessori no hagués existit mai"<sup>498</sup> [trad. nostra]

Viollet va considerar que aquesta relació intrínseca es va donar plenament en el gòtic i considera que en la seva època, no s'estaven aplicant aquests principis degut a la mala formació dels artistes. Amb intenció reivindicativa d'una millora de l'ensenyament va escriure un seguit d'articles i opuscles en els quals, a part de

---

<sup>497</sup> VIOLLET (1854-1868), vol V, p. 26.

<sup>498</sup> Sexième entretien: "Sur quelques considerations générales relatives a la decoration extérieure et intérieure des edifices". VIOLLET (1863), vol. 2, p. 173-248. cit. p. 208. "Viollet denuncia el fals luxe, impugnant la recerca del veritable luxe que és el que reflecteix la superioritat de l'estat de civilització, buscant unes formes de luxe que s'acostin a les necessitats –referències que es multipliquen en els textos arquitectònics de la segona meitat de segle-, perquè les formes són generades per les necessitats i no per les aparences". SALA (2001), p. 212.



manifestar el seu punt de vista, va oferir pautes als artistes i artesans, com es pot percebre a *De la décoration appliquée aux édifices* (1879):

“[...] l’arquitectura no ha tingut en compte la pintura que havia de decorar les sales, la pintura no s’ha preocupat de l’arquitectura com a medi on s’havia de posar l’obra, el fabricant de mobles no es preocupa ni del pintor ni de l’arquitecte, i el tapisser ha celebrat principalment que els seus tapissos no deixin veure alguna cosa diferent del que surt del seu taller”.<sup>499</sup> [trad. nostra]

A França, la conservació dels edificis religiosos depenia del Servei de Cultes, els quals triaven els arquitectes diocesans, que eren escollits d’entre els arquitectes departamentals. A partir de 1848 es va beneficiar de l’administració central, mitjançant la implicació del Servei de construccions civils, que era de fet el que integrava els arquitectes que treballaven per a la Comissió de Monuments. A partir d’aquest any es va organitzar la Comissió de les arts i d’edificis religiosos que es va dividir en les seccions d’arquitectura, escultura, vitralls i ornaments, orgues i música religiosa. Organitzada de manera científica i tècnica va tenir com funció l’auxili en els treballs realitzats en els edificis diocesans.<sup>500</sup> La responsabilitat de la comissió va recaure en Prosper de Merimée i quatre arquitectes, d’entre els quals hi havia Viollet. Ambdós van elaborar unes circulars que van enviar als arquitectes diocesans aconsellant en la restauració i manteniment d’edificis, *Instructions pour la conservation, l’entretien et la restauration des édifices diocésains, et particulièrement des cathédrales*, (1849) adreçada primer al ministre d’instrucció pública.

En l’apartat destinat al mobiliari es va considerar la necessitat de requerir el permís de l’Administració en cas d’haver de reemplaçar o modificar parts del mobiliari dels tresors de les catedrals, entre ells els tapissos. A *Instructions* s’especifica també que havia de ser l’arquitecte qui havia de dictar el procedir, posant com a norma general “que no s’alterés en res la forma prístina del monument”.<sup>501</sup> Veiem de nou la supeditació del tapís al monument i al punt de

---

<sup>499</sup> VIOLLET (1880), p. 2

<sup>500</sup> FOUCART (1997), p. 1619-20; LENIAUD (1982), p. 153-154.

<sup>501</sup> VIOLLET-MERIMÉE (1849), n. 74, p. 154.

vista de l'arquitecte que, en Viollet serà entesa com una dependència no només a l'estil sinó també a les necessitats litúrgiques dels períodes històrics.<sup>502</sup>

Charles Cerf, canonge de la catedral de Reims va descriure el 1861 els tapissos que custodiava, considerant-los empremtes de l'esperit religiós de l'edat mitjana i justificada la presència a l'indret religiós com *ornamenta ecclesiae* des dels primers temps del cristianisme.<sup>503</sup> La quarantena de tapissos que es conserven a la catedral, es van salvar de la revolució francesa però un cop restablert el culte es van penjar als murs de les naus laterals. El 1830, època en què es va començar a reconèixer l'art dels teixits, es van canviar d'ubicació, relegant-se a les galeries i amagades del públic. La justificació del trasllat va ser, segons Cerf, que "interrompen de manera desagradable les línies arquitectòniques".<sup>504</sup>

És des d'aquesta perspectiva d'art total, on s'associava la construcció, la restauració i la decoració, que hem d'entendre la seva postura com decorador, tal com queda palès a *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne a la renaissance* (1858-1875), fet amb l'objectiu de ressuscitar les arts decoratives i que va resultar ser el "vademècum" del revival en la decoració de final de segle. L'obra, estructurada en vuit volums, aplega totes les arts: pintura mural, escultura en pedra, fusta, vitralls, armes, mobiliari civil i religiós, orfebreria, així com tapissos i vestits. Més que un tractat de disseny, és una història de la cultura material de l'edat mitjana, d'acord a la idea de l'art com exponent de la civilització. És des d'aquest punt de vista que evoca costums públics i privats, descriu cerimònies, i festivitats, partint de la idea que: "el signe més certer d'una civilització avançada és l'harmonia entre els costums, les diverses expressions de l'art i els productes de la indústria".<sup>505</sup> [trad. nostra]

---

<sup>502</sup> Des d'aquest punt de vista, són interessants les consideracions de Viollet en relació a les necessitats de culte: "il ne suffit pas de concevoir des autels comme au XIIIe siècle, il faut encore qu'ils soient adaptés à la liturgie du XIXe siècle" LENIAUD (2006), p. 124. Amb aquesta perspectiva el 1878 va publicar *Histoire de l'hôtel de ville et d'une cathédrale* (1878), obra que tenia com intenció mostrar les transformacions de l'espai litúrgic des de l'antiguitat tardana fins al concili de Trento. El seu concepte de restauració s'ha de veure des d'una dimensió antropològica, que va més enllà de la tècnica.

<sup>503</sup> De fet aquesta idea la trobem implícita també en l'article de 1878 de Girbal, en considerar el brodat de la creació com a reflex del "sentimiento más puro, expresión de la fe y veneración hacia el Sancta Sanctorum del creyente católico". GIRBAL (1878), p. 190.

<sup>504</sup> CERF (1861), p. 415.

<sup>505</sup> VIOLLET (1858-1875), vol. 1, p. 428, cit. MIDANT (2001), p. 143.

Els tapissos estan inclosos en el primer volum dedicat al mobiliari.<sup>506</sup> Diversifica l'apartat en dues seccions, una curta, dedicada als tapissos destinats a edificis religiosos i una de més extensa destinada a decoració domèstica. El que fa és un recorregut històric dels draps de penjar des del segle X fins el final de l'edat mitjana, enumerant diferents tipologies i la seva funcionalitat, basant-se en fonts publicades literàries i històriques.<sup>507</sup>

El tercer volum del diccionari està dedicat al vestit, on a part de definir els diferents elements de la indumentària civil i religiosa de tot el món occidental de l'edat mitjana, dedica una entrada als teixits, basant-se principalment en les obres de Cahier i Martin, de les quals en publica alguna imatge, i sobretot de François Michel, que de fet és la base del seu estudi.<sup>508</sup>

El relat històric estava justificat per la intenció primera de l'obra, que era la de ressuscitar les arts decoratives, atorgar material per a què les classe mitjanes poguessin gaudir d'objectes de qualitat estètica en la decoració de les seves llars. Des d'aquesta perspectiva, el *Dictionnaire raisonné du mobilier français* va servir per fer arribar l'art medieval a les masses.<sup>509</sup>

Els apropaments de Viollet a les arts aplicades s'han de veure de manera subsidiària, relacionades amb llur concepte d'ornamentació i amb la seva participació en el disseny dels edificis religiosos, en els quals hi havia implicacions que anaven més enllà de la integració de les formes dins dels preceptes d'unitat estilística, com era l'adaptació dels espais a la litúrgia del segle XIX.<sup>510</sup> Com a

---

<sup>506</sup> VIOLLET (1858-1875), vol. 2, p. 269-279.

<sup>507</sup> La veu *tapisserie* del diccionari és una lliçó de la història de la funcionalitat dels teixits en espais pública i privats, religiosos i laics. Demostra un coneixement documental, iconogràfic, tècnic i tipològic descrivint la funció en l'espai litúrgic de catifes, sostres de baldaquins, separadors d'espais, frontals d'altar, de cor, etc..

<sup>508</sup> Op cit. p. 356-374.

<sup>509</sup> Viollet ha esdevingut una icona de les tendències conservacionistes de la restauració monumental, plausible no només a través de les seves intervencions sinó també per la quantitat de publicacions de caràcter pedagògic i sovint polemista. Al costat del diccionari del mobiliari, va escriure un nombre de treballs de menor envergadura, destinats a alligonar als artistes i al públic en general, com per exemple *Histoire d'une maison* (1873), *Histoire d'une forteresse* (1874), *Histoire de l'habitation humaine* (1875), obres que manifesten la capacitat de l'erudit d'arribar a tots els públics. Són obres que van crear escola, influint directament en les teories de les arts decoratives que van publicar-se en les darreries de segle.

<sup>510</sup> LENIAUD (2006), p. 151-161. *Histoire de l'hôtel de ville et d'une cathédrale* (1878), va ser una obra que tenia com intenció mostrar les transformacions de l'espai litúrgic des de

dissenyador, va consolidar els seus supòsits teòrics en la decoració de les catedrals en què va intervenir directament al llarg de la seva àmplia carrera, com pot ser la reconstrucció del tresor de Notre-Dame de París, iniciada el 1844, on va fer reconstruir reliquiaris i part dels elements que l'integraven, partint dels exemples donats al diccionari.<sup>511</sup> A Amiens, va tenir en compte aspectes com els canvis de dedicació d'algunes capelles, pensant sempre en la necessitat d'adaptar la policromia a l'estructura de l'edifici i, des d'aquest punt de vista, integrant també el mobiliari, com per exemple els tapissos, de tons grisos plens d'arabescs i ocells rampants.<sup>512</sup>

No obstant això, no podem considerar que Viollet-le-duc manifestés cap interès especial pels teixits en els supòsits de valoració estètica ni com a obres d'art, i encara més per les poques restes conservades dels segles XI i XII, que en aquestes primeres aproximacions no van integrar-se mai en els discursos arquitectònics ni quasi mai es van qualificar com "romànics" possiblement perquè en gran part eren tots de procedència forana. L'excepcionalitat del brodat de Bayeux només va tenir en Viollet un paper testimonial, com exponent de la cultura material medieval per il·lustrar armadures, vestits i artefactes, com diu Xavier Barral "per explicar la vida de l'edat mitjana, com tants d'altres".<sup>513</sup>

---

l'antiguitat tardana fins al concili de Trento. El seu concepte de restauració s'ha de veure des d'una dimensió antropològica, que va més enllà de la tècnica.

<sup>511</sup> LENIAUD (2005), p. 124-126. Durant les obres de remodelació de la catedral de París va trobar restes de teixits que va donar al museu de Cluny, tal com consta al catàleg de Du Sommerard, amb n. 3323.

<sup>512</sup> LENIAUD (1982), p. 159.

<sup>513</sup> BARRAL (2007), p. 169. Cal tenir en compte la postura de Viollet vers l'art romànic. Ell va donar sempre importància al gòtic, tant des del punt de vista arquitectònic com a sistema constructiu que s'adaptava al racionalisme de la correspondència entre l'estructura i les formes com des del punt de vista ideològic, com un arc laic i democràtic, exponent del moviment comunal urbà nascut a final del segle XII, enfront del domini feudal i clerical que representava el romànic, concepte de democràcia que en realitat, pertany a l'imaginari medieval del segle XIX i que es veurà manifest en Hugo i historiadors o Agustí Thierry, VAISSE (1999), p. 55; AMALVI (1996), p. 192; FRYCZ (1982), p. 24; EMERY (2003), p. 17. En el discurs de Viollet s'ha de veure el de la manipulació ideològica del passat medieval que es va viure durant tot el segle XIX, que va considerar el gòtic com l'art que definia el nacionalisme francès, incloent el geni, el clima, i els costums. Des d'aquesta perspectiva, ell considera el romànic com un art heretat de formes constructives alienes a la nació, amb característiques particulars deutores dels caràcters indígenes en contínua transformació que, si és mancat d'unitat és perquè encara no s'havia constituït la nació. NAYROLLES (2005), p. 151-155 i 320. Des d'aquest punt de vista, un brodat com el de Bayeux no tenia massa significació, si no era com testimoni històric, però com a art, pertanyia a un període, segons ell, imperfecte.

### 3.3.2. *L'art és de totes les nacions. Anglaterra, els teixits al servei de l'educació i de la indústria*

L'esperit competitiu de la indústria britànica va motivar la implicació del govern, interessat en promocionar manufactures i ornaments de qualitat i disseny. Amb la reforma de 1832 van entrar al govern persones implicades en el món de la indústria que consideraven que el progrés del país havia d'estar en el desenvolupament tècnic, però que aquest no tenia perquè anar dissociat dels oficis tradicionals. Partint d'aquesta premissa, la Cambra de Comerç va voler apropar les escoles de disseny als artesans de tota Anglaterra establint un sistema centralitzat d'institucions que giraven al voltant de la London School of Dessing de Londres, inaugurada el 1837, amb la finalitat de crear tots els mecanismes que complaguessin les necessitats requerides de productivitat i elaborar artefactes aptes per competir amb les indústries franceses.<sup>514</sup> A l'escola de disseny de Londres es va considerar la necessitat de cercar objectes que inspiressin les noves creacions, fossin del passat o creacions artístiques contemporànies, que es poguessin desplaçar per les diferents escoles del país, fossin originals o reproduccions en gravat o en guix, incipient germen dels museus d'arts decoratives que van triomfar per tota Europa a les darreries de segle i que es van consolidar amb l'inici del debat sobre com s'havia de produir industrialment els objectes artístics.<sup>515</sup> Als anhels manifestats per l'erudició i els antiquaris de la primera meitat del segle XIX per conèixer els monuments del passat de la nació s'afegia ara l'atractiu que suposaven aquests en la productivitat industrial.

Tots els esforços de la reforma educativa del disseny van triomfar en l'exposició universal de Londres de 1851, que va significar un pas important en el reconeixement de l'art medieval i també dels teixits històrics, tant a nivell local com internacional, doncs va servir per potenciar l'interès en l'estudi del disseny, el col·leccionisme, la museologia, la popularització del patrimoni i el turisme, fenòmen que s'anà implementant en les subseqüents mostres internacionals que es van anar desenvolupant durant el segle.

---

<sup>514</sup> Per al desenvolupament de l'escola de disseny de Londres, vid. GILMORE (1981), p. 51-55.

<sup>515</sup> JAMES (1998), p. XIII - XIV.

### 3.3.3. *Els teixits suggereixen indústries artístiques. El paper del South Kensington Museum en el reconeixement dels teixits medievals.*

La creació del South Kensington Museum es pot considerar com un dels grans assoliments de la Gran Exhibició. Per organitzar les tasques de l'Exposició es va crear una comissió, integrada pel Príncep Albert, des de feia anys interessat en la reforma educativa de les arts, i Henry Cole, Richard Redgrave, August Pugin, Owen Jones i Gottfried Semper com col·laborador, tots implicats en el programa de reforma del disseny.<sup>516</sup> Arran del superàvit generat per l'exhibició, la Comissió va considerar la possibilitat d'iniciar un complex destinat a l'educació en el disseny. Amb aquest propòsit, el govern va crear el 1842, sota instàncies de la Junta de Comerç, el Department of Practical Art per regir la pedagogia del disseny i alhora organitzar una institució que servís per adoctrinar en els principis del gust, que es podia adquirir mitjançant una introspecció en les arts de tots els temps, el Museum of Ornamental Manufactures. Inaugurat el 1853, dirigit pel dissenyador Henry Cole (1808-1882),<sup>517</sup> va reunir en un principi els objectes procedents de l'escola del disseny i també els adquirits durant la Gran Exhibició per mitjà de les 5.000 lliures que la Junta de Comerç va atorgar dels beneficis obtinguts de la mostra, que el comitè s'encarregà de seleccionar.<sup>518</sup> L'any 1857, el Department of Practical Art va canviar el nom pel Department of Science and Art, passant a dependre del Privy Council's Comitee for Education, i es va establir a South Kensington.<sup>519</sup>

Es tractava d'un museu omnicomprensiu d'aspecte heterogeni, on convivien exemplars científics i artístics amb l'art ornamental, originals i reproduccions en guix i patents, enfocat en l'educació dels dissenyadors industrials i del públic. La política del museu iniciada per Cole no presentava cap interès per l'art medieval en

---

<sup>516</sup> ROBERTSON (2011), p. 1-3.; BURTON (2002), p. 83.

<sup>517</sup> Cole va ser l'ànima del South Kensington. Va estar implicat en la creació de l'escola de disseny de Londres. Partidari d'apropar els nexes entre la indústria i l belles arts, va implicar-se en l'organització de l'exposició universal i després en la direcció del museu. Segons Somers Coks, era "l'exemple de tots els atributs que admiraven els victorians: amplis interessos, autosuficiència, esperit de millora i de justícia i un gran sentit de l'humor". SOMERS COCKS (1980), p. 3.

<sup>518</sup> Es tractava d'exemplar mobles, objectes de metall i alguns teixits, uns pocs de procedència local i en la seva majoria orientals SOUTH KENSINGTON (1868), s. p.

<sup>519</sup> El 1899, va canviar d'ubicació i va canviar el nom pel de Victoria and Albert Museum.

concret, ni tampoc pels teixits si no eren com a complement didàctic per a la indústria tèxtil.<sup>520</sup>

L'organització de les col·leccions tèxtils del museu va influir decisivament en la teoria sobre l'ornament en l'arquitectura de Gottfried Semper (1803-1879). L'arquitecte alemany va establir una analogia entre l'evolució del vestit i l'estructuració dels paraments edilicis, manifest a *L'estil en les arts tècniques i tectòniques* (1860-1863), obra que l'autor va gestar rere una estada a Anglaterra durant els anys que s'estava desenvolupant el Department of Practical Art, on va impartir classes de metalls, teixits i ceràmica, després d'haver col·laborat amb Cole en l'organització de la Gran Exhibició de 1851. Gran admirador de les formes artístiques de l'art oriental, va sentir-se atret pels teixits i les estores turques i perses que va poder apreciar a l'exposició i que després va continuar contemplant a Malborough House, institució que va lloar per l'enfoc "tècnic i històric" a *Wissenschaft, Industrie und Kunst* (1852), escrita en la línia de l'educació del gust mitjançant el disseny. A *L'estil en les arts tècniques i tectòniques* els teixits i les catifes són considerats els principis en la cadena de creació dels habitatges des d'un punt de vista antropològic, doncs s'entenen com formes de tancament i delimitació –parets- i com a tals defineixen l'espai i representen l'essència de l'edifici, a diferència dels murs que tenen una funció constructiva però secundària en quedar recoberts pels paraments. Semper va emprar doncs els teixits per justificar l'ornamentació arquitectònica, doncs és en ell on s'insereixen les formes que constitueixen la decoració, la raó de ser i que defineix l'edifici des del punt de vista cultural.<sup>521</sup>

En els inicis del museu els teixits no tenien massa protagonisme, la majoria van ser adquirits per a la Gran Exhibició, la majoria de procedència oriental, sobretot indis

---

<sup>520</sup> "Les nostres col·leccions nacionals van créixer sense cap pla o sistema preconcebut. S'han amuntegat tresors de tota mena i tota mena d'estranyes juxtaposicions, com si l'acapament indiscriminat fos l'única fita dels seus esforços; en conseqüència, les nostres galeries no són gaire millors que uns magatzems, inútils en lla més alta funció que és l'educació, excepte per a alguns entesos.[...] Aquesta col·lecció té un objecte ben definit que, com nosaltres entenem, és col·leccionar i ordenar, en una analogia filosòfica, objectes de totes les edats, període i país, que serveixen per il·lustrar l'aliança entre l'art i els objectes d'utilitat. La intenció és il·lustrar la història, la teoria de l'estètica i la pràctica de l'art ornamental". "The Museum of Ornamental Art, at Malborough House". *The Art Journal*, 1855, p. 16.

<sup>521</sup> SEMPER (2013), p. 167-484.

i tunisencs, al costat d'alguns exemplars procedents d'indústries autòctones.<sup>522</sup> Però la política del museu va tenir sempre en compte la necessitat d'ampliació de les col·leccions i amb aquesta intenció ben aviat van començar a comprar col·leccions privades a programar viatges d'adquisició, sovint fructífers gràcies a la diligència de Cole i l'astúcia del primer superintendent en col·leccions d'art John Charles Robinson (1824-1913), així com per la capacitat d'una plèiade d'agents seleccionats de diferents països que cercaven objectes per omplir els buits de les col·leccions.<sup>523</sup>

Els primers teixits van arribar per la compra de col·leccions senceres o bé per donacions. Adquisicions d'importants col·leccions, com la de Ralph Bernal el 1854, especialista en ceràmiques, metalls i armadures no tenien teixits. La de Jules Soulages, d'art renaixentista, adquirida rere la seva mort el 1853, incloïa velluts, alguns brodat i dos tapissos flamencs del segle XV.<sup>524</sup>

Entre els anys 1852 i 1860 no s'aprecien gaires increments en la col·lecció i cap dels productes tèxtils són de l'edat mitjana, els augments són més que res encaixos espanyols, italians i belgues, peces d'indumentària d'Amèrica del sud i musulmana, cortines i catifes de diferents procedències, velluts italians i algunes peces italianes de vestir del segle XV. L'única peça anterior al segle XIV és un brodat "d'or amb compartiments de subjectes bíblics" italià del segle XIII, comprat a Orvieto, possiblement per Robinson.<sup>525</sup> Malauradament, hem de ser cautes amb les informacions d'aquests primers anys del museu, l'única documentació que tenim d'aquesta etapa és l'inventari de l'any 1868, que pràcticament es pot considerar que conté un llistat on s'enumeren objectes, sovint sense cronologia ni lloc de procedència, ni l'agent encarregat o el mètode d'adquisició.<sup>526</sup>

---

<sup>522</sup> SOUTH KENSINGTON (1868), inventari d'objectes adquirits el 1852, s.p.

<sup>523</sup> No entrarem en els mètodes d'adquisició de Robinson i la problemàtica relació d'aquest amb Cole que l'acusà d'enriquir la col·lecció personal a costes del museu. DAVIES (1998), p. 168; DAVIES (1999), p. 99-115; WAINWRIGHT (2002), 45-46.

<sup>524</sup> De Ralph Bernal, es va editar un catàleg de la subhasta, per CHRISTIE (1855); De la col·lecció Soulages, Robinson va editar un catàleg, la secció XIII, destinada a tapissos i teixits. Es destaquen, 2 tapissos que l'autor del catàleg suposa d'Arras, ara catalogats com flamencs, velluts, Cortines, tovalles, i un brodat de Gènova del segle XVII. No hi ha cap peça medieval. ROBINSON (1856) p. 163-165, n. 587-603.

<sup>525</sup> Documentació extreta de l'inventari de 1852 a 1867. SOUTH KENSINGTON (1868).

<sup>526</sup> A partir de 1864, tenim a disposició les *Precis, minutes and Reports*, que tampoc s'explaien massa en detalls. La primera guia del museu a la qual hem pogut accedir, data de 1868, i a part d'interessar-nos per a la distribució de les sales només esmenta les peces



A partir de 1860 les col·leccions de teixits medievals es van incrementar de forma espectacular, atorgant diversitat al museu. Dos motius ho justifiquen, en primer lloc, l'augment d'interès generalitzat pels teixits en tots els països involucrats en la producció industrial i en segon lloc i més significant, les primeres adquisicions de la col·lecció del reverend Franz Joseph Bock (1823-1899) un dels causants de la dispersió de teixits, doncs va ser subministrador de la majoria de museus que s'anaren formant a partir d'aquests anys, però també puntal en la investigació dels teixits en la litúrgia. L'any seixanta Bock va vendre al museu 90 peces de teixits, que es van incrementar fins arribar al voltant de les 503 peces.<sup>527</sup> Tanmateix entre els anys 1860 i 1870 va actuar d'assessor en la compra de teixits i en la catalogació, tasca que va desenvolupar William Morris, a partir de 1884. És impossible enumerar aquí la quantitat d'objectes que van arribar al museu del canonge alemany. La majoria són ornaments eclesiàstics de totes les procedències – orientals i occidentals-, des del segle VIII fins l'època moderna.

---

emblemàtiques . Els diaris de Cole, estudiats per Wainwright, ens aporten informació sobre els contactes amb els agents i els mètodes d'adquisició, però no sobre teixits. El primer catàleg de teixits daten dels anys setanta.

<sup>527</sup> Canonge d'Aquisgrà, en el moment que el moviment de reforma religiosa renana, la qual va dirigir les expectatives a les tradicions eclesiàstiques medievals. Amb un patró proper al de Pugin i pensant en la regeneració de les indústries artístiques i de l'art a partir de models dels segles XIII i XIV, es va posar a col·leccionar teixits antics. El seu estatus religiós li va permetre adquirir una important col·lecció mercès als viatges que va fer per Europa Central, França i Itàlia, aplegant una col·lecció que li va servir per a la recerca i, sota el mecenatge del príncep Karl Anton Hohenzollern, per publicar els tres volums de *Geschichte der liturgische des Mittelalters* (1859-1871), manual d'indumentària litúrgica imprescindible. Pensant en la formació pràctica, es va involucrar en la formació de fabricants i artesans aportant models per als tallers de broadores, com el de les Germanes del Nen Jesús pobre d'Aquisgrà, que copiaven els brodats que els subministrava Bock a la perfecció, per decorar les esglésies que en aquell moment es restauraven o es feien de nova planta. HESSE (2001). Amb les mateixes intencions va assessorar la indústria de teixits Casaretto de Krefeld, on es van aconseguir còpies exactes, no tant imaginatives com les de Pugin. Un cop complerts els seus objectius didàctics, va començar a vendre llur col·lecció per diferents museus de manufactures que estaven en plena efervescència, gestant les primeres col·leccions de teixits medievals. El primer museu al que es va apropar va ser al de Cluny, l'any 1858, on va vendre a Edmond De Sommerard 60 peces de seda dels segles XI al XV. Després a partir dels anys seixanta, al South Kensington. A partir de 1864 va engrandir les col·leccions del Haute Österreichischen Museum für Angewandte Kunst, de Viena inaugurat el 1863, que li va adquirir al voltant de 500 peces de seda, d'època antiga fins el segle XI, i el 1856 la Cambra de Comerç de Lyon, fins arribar a més de quinze museus. Els seus procediments d'adquisició sempre han estat considerats foscos: intercanvis de peces que després es venia, despulla d'esglésies sense miraments. Amb ànims honestos o no tant, va fragmentar molts teixits que va repartir entre diferents col·leccions, acció que li va reportar el sobrenom de "Bock tisora". BORKOPP (2008); VOLKËR (2013), p. 109-111.; PRITCHARD (2001).

Un dels recursos que va adoptar el museu des dels seus inicis va ser el de fer exposicions temporals. L'any 1862, Robinson va organitzar una mostra d'objectes procedents de col·leccions privades angleses, on s'hi va incloure un secció dedicada als vestits eclesiàstics, brodats i teixits, presentant-se exemplars tant interessants com la capa de seda brodada en *opus anglicanum* originària del convent de Syon de Middlesex que després de passar per varies mans en aquell moment era propietat del bisbat de Salisbury, però que el 1864 passaria a formar part de la col·lecció del South Kensington. El reverend Daniel Rock (1799-1871), eclesiòleg catòlic, va ser l'encarregat de redactar el catàleg de la secció, en el qual va fer un recorregut històric de les obres i una descripció iconogràfica.<sup>528</sup>

L'any 1864 Robinson va haver de deixar el museu i el va succeir John Hugerford Pollen, que va desenvolupar una important tasca en la publicació de catàlegs de la major part de les seccions del museu.

Daniel Rock va ser el responsable del catàleg dels teixits del museu *Textile Fabrics. A descriptive catalogue of Church-vestments, Dresses, Silk Stuffs, Needlework and tapestries, forming that Section of Museum*, (1870). En la introducció va especificar el propòsit de la col·lecció:

“la col·lecció de teixits té les seves propostes particulars. Són una prova del comerç i les seves conseqüents influències a la civilització. Reflecteixen la vida privada de les dones i ens ensenyen com, siguin de posició elevada com inferior, ennoblien la seva vida quotidiana en l'art de cosir, no merescudament reconegut però artístic. Aquí, d'acord amb les propostes industrials d'aquesta institució pública, els artesans, els dibuixants i els treballadors de l'art de brodat, tenen bones lliçons per als seus dissenys respectius, bons exemples del treball dels seus predecessors “. [trad. nostra].<sup>529</sup>

Rock manifesta aquí els quatre aspectes que caracteritzen l'interès pels brodats en aquesta etapa: reconeixement després de temps d'oblit, treball exclusiu femení, els teixits integrats dins de l'estudi de les civilitzacions i les propostes educatives de cara a la productivitat. El treball està enfocat també seguint les corrents

---

<sup>528</sup> ROCK (1862), p. 249-268.

<sup>529</sup> ROCK (1870), s.p.

historiogràfiques característiques de l'evolució metodològica pròpia de l'arqueologia dels teixits del segle XIX: recorregut històric que s'inicia en l'antiguitat, descripcions d'inventaris medievals i lèxic específic, emfatitzant les fonts locals. El catàleg, ordenat segons número de registre i no cronològicament, no és massa explícit, sense indicar sovint la procedència ni la data d'entrada en el museu; conté més que res, petites descripcions formals i iconogràfiques.

En les polítiques d'adquisició del museu, va ser fonamental la recurrència a agents forans que, des dels seus països d'origen, van adquirir peces mitjançant el vistiplau de la direcció del museu. Molts teixits orientals van arribar per aquesta via. Als anys setanta el general escocès Sir Robert Murdoch Smith (1835-1900) va aconseguir per al museu una quantitat d'objectes perses, entre ells teixits, que es van donar a conèixer en el museu gaudint del reconeixement d'artistes i del moviment d'Arts & Crafts.<sup>530</sup>

Cole i Grandville pensaven que si el museu havia d'acomplir satisfactòriament les tasques educatives, es requerien models de totes les cultures del món. Durant els anys seixanta, la direcció del museu va considerar oportú ampliar els exemplars del museu amb peces de nacions que en aquells moments tenien poca representativitat.

Un dels països que més atreia a la direcció i que es trobava descompensada en comparació a les obres italianes i medievals era Espanya.<sup>531</sup> Fins llavors els objectes de les cultures de la Península ibèrica havien arribat al museu procedents de col·leccions privades o via alguna compra esporàdica a algun agent estranger, però el museu no s'havia dirigit mai directament al país a cercar exemplars. Amb aquesta intenció Cole va decidir enviar varies vegades a Robinson entre els anys 1863 i 1865, però les circumstàncies polítiques i socials peninsulars no van afavorir massa l'adquisició dels objectes, malgrat que es van aconseguir algunes peces significatives.<sup>532</sup>

---

<sup>530</sup> SOMERS COCKS (1980), p. 118-119.

<sup>531</sup> Anglaterra sempre va mostrar atracció per l'art espanyol, fenomen que va venir propiciat pels resultats obtinguts en la guerra de la Independència. Pensem només en la gran col·lecció de pintura que va aconseguir el duc de Wellington, en gratitud a les accions empreses en les batalles contra el francès. KAUFFMAN (2009), p. 8-23. La desamortització i l'atracció que va causar la Península als viatgers del romanticisme va fer créixer l'interès, no només per les belles arts, sinó també pels teixits i d'altres objectes d'arts decoratives.

<sup>532</sup> Un dels objectes més valuosos que va aconseguir Robinson, va ser com el reliquiari d'ivori hispanomusulmà del segle XI comprat a Lleó per 126 lliures i 3 diners (V&A, 10-

Per solucionar els impediments, Cole va decidir contractar un agent autòcton, que conegués la complexitat del país i disposés de majors recursos per apropiarse a un mercat tant complex com era l'espanyol. Es requeria algun expert de confiança i la tasca va recaure en Facundo Riaño Montero (1829-1901), figura clau en la política cultural d'Espanya de la segona meitat del segle XIX i fonamental també en el reconeixement de les arts aplicades a Espanya.<sup>533</sup>

Riaño va néixer a Granada on va estudiar filosofia i lletres i va obtenir la càtedra en llengua àrab en un moment que la ciutat era la joia dels aventurers romàntics, però també era un centre important en estudis islàmics, amb l'orientalista Pascual de Gayangos al capdavant, el futur sogre de Riaño, que el va motivar en l'estudi de la literatura i les arts de l'Islam, adquirint un coneixement reconegut a nivell internacional.<sup>534</sup>

El 1863 es va desplaçar a Madrid, on va esdevenir una figura transcendent en el panorama cultural espanyol des de diferents vessants:

- Com a docent en guanyar la càtedra l'any 1863 en art dels temps antics i del renaixement en la recent creada Escuela Superior de Diplomática, on va introduir les arts aplicades en l'ensenyament de l'arqueologia, així com en el recolzament de l'ensenyament de les belles arts en la Institución Libre de Enseñanza .
- Com a acadèmic de la Real Academia de la Historia (1869) i la de San Fernando (1878), de la qual fou director des de 1898.

---

1866), i molts objectes que va adquirir per a la seva col·lecció pròpia. vid. WAINWRIGHT (2002), p. 56 i ss. Per al viatge de Robinson i el panorama que va observar a la Península, vid. ROBINSON (1881), p. 9-10.

<sup>533</sup> Robinson va deixar de fer viatges d'adquisició l'any 1867. les desavinences entre aquest i Cole, manifestades des de l'inici del museu, es van incrementar durant aquests anys i finalment, va ser acomiadat aquest any. Suposem que aquest factor també degué influir en la tria d'un agent.

<sup>534</sup> Pascual de Gayangos (1809-1897) va ser fonamental en el desenvolupament de l'hispanisme, no només com professor, sinó també per a la motivació pels estudis àrabs en el món anglosaxó. El seu camp d'estudi abasta la història de l'edat mitjana de l'Espanya medieval –tant cristiana com musulmana-, la traducció de textos àrabs i la bibliofília. ÁLVAREZ MILLÁN (2004), en esp. P. 38-46.; Per a la relació entre Riaño i Gayangos, vid. TRUSTED (2008), p. 205-222;

- Com a col·leccionista, va acollir vàries col·leccions de vidre, ceràmica i llosa, de caire popular que van servir de model a industrials.<sup>535</sup>
- Com a erudit, interessant-se en múltiples aspectes de la cultura, com les arts decoratives, la literatura, la història i la música medieval.<sup>536</sup>

Riaño tenia vincles estrets amb Anglaterra perquè la seva sogra Frances Revell de Gayangos era anglesa i, junt al seu marit, passaven moltes temporades a Londres on l'arabista col·laborava en tasques de catalogació al British Museum. Gràcies als contactes del seu sogre amb la comunitat anglesa de Madrid, Riaño va entaular amistat amb Henry Layard, arqueòleg de renom que havia excavat a Babilònia i que als anys setanta ostentava el càrrec d'ambaixador d'Anglaterra a Espanya.<sup>537</sup>

Layard va invitar Cole a Madrid el 1870 i els va presentar. Cole necessitava un agent de confiança i mitjançant el consell de l'ambaixador va contractar Riaño com agent i assessor del museu en art espanyol i hispanomusulmà.<sup>538</sup>

Riaño va enviar entre els anys 1870 i 1877 informes mensuals en els quals aconsellava l'adquisició de peces dignes d'entrar a formar part de les col·leccions, i un cop donat el vistiplau pels responsables de la institució feia les negociacions oportunes. Margaret Trusted va fer l'any 2006 un article on s'il·lustra el procedir d'aquestes transaccions i les característiques dels objectes que va suggerir per al museu, propostes que sovint van ser ignorades per motius econòmics, per desavinences amb els venedors o bé per manca d'atracció o interès per les peces presentades. Entre les obres proposades, consten tapissos i alguns teixits com casulles del segle XVI, teles de Toledo, roba del segle XVIII, rasos, però cap de medieval, exceptuant una estora persa, dubtosa de ser una còpia hispànica del segle XVI.<sup>539</sup> Segons es pot despendre de la informació, sembla que Riaño no tenia

---

<sup>535</sup> En morir Riaño, el seu fill, Juan Riaño de Gayangos, ambaixador a Washington, va distribuir la col·lecció en diferents museus, tot i que la major part la va deixar en dipòsit al Buen Retiro. Algunes peces també les va adquirir el South Kensington. El seu fill va actuar

<sup>536</sup> Per a la bibliografia de Riaño, vid. LOPEZ-OCÓN (2012), p. 60-70.

<sup>537</sup> CALDERÓN QUIJANO (1985) p. 218. Riaño va fer algunes transaccions per al Museu mitjançant l'ambaixada per evitar la problemàtica situació d'Espanya que podia fer perillar alguns enviaments.

<sup>538</sup> TRUSTED (1996), p. 204.

<sup>539</sup> TRUSTED (2006), en esp. p. 227-228. Les obres presentades procedien de diverses ciutats de la Península, en especial Madrid, Toledo i València i eren de totes les categories artístiques, en especial mobiliari, vidres, i obres d'argenteria. També trobem dibuixos contemporanis o còpies en guix. Riaño demostrà conèixer molts antiquaris que anomena en els seus escrits, com per ex, Vicente de Pablo de Toledo, amb qui manté tractes sovint i

massa problemes en obtenir peces i treure-les fora de la Península.<sup>540</sup> Podem considerar que Riaño va contribuir a donar al valor al patrimoni mentre treballava per a les institucions acadèmiques, però també va contribuir a la seva dispersió mentre treballava pel museu.

Riaño no només va col·laborar en l'adquisició d'antiguitats, va comprar reproduccions en guix i reproduccions fotogràfiques, com les que va adquirir al fotògraf Laurent dels tapissos de la corona d'Espanya. Quan les va enviar hi va ajuntar un estudi detallat de les peces, *Report by Señor Facundo Riaño on a Collection of photographs at the Royal Palace of Madrid*, datat de 1875, on es demostra la validesa de l'erudit i el domini, en la recerca arxivística i en les descripcions.<sup>541</sup>

L'aportació més important de Riaño va ser sens dubte la tasca de catalogació i atribució d'obres d'art hispànic, que sovint estaven identificades com d'altres procedències. Tasca que es va manifestar en el catàleg que va publicar possiblement amb Robinson el 1872, *Classified and Descriptive Catalogue of the Art Objects of Spanish Production in the South Kensington Museum* i en el monogràfic *The industrial arts in Spain*. (1879). Del catàleg descriptiu Riaño és l'autor de la introducció, que, tot i ser molt succinta es podria dir que és un dels primers treballs, si no el primer, que intenta fer una introspecció en les arts decoratives hispàniques, és una obra de considerable valor historiogràfic. El capítol XI està destinat als teixits. En la introducció se centra en l'evolució dels

---

a qui el museu va comprar sedes, metalls portuguesos, mobles i esmalts de Llemotges. La investigadora, que s'ha basat en els informes conservats a l'arxiu del V&A i en els dietaris de Cole, arriba a la conclusió que de les obres que va suggerir Riaño, només van arribar al museu una quarta part, encara que d'algunes obres es va perdre el rastre i no se sap si hi van arribar mai. Ibid, p. 228.

<sup>540</sup> "En lo que se refiere a la exportación de antigüedades desde España no hubo de hallar gran complicación alguna, pues, aparte de que la legislación española en dichas materias era muy limitada, sus contactos políticos y diplomáticos pudieron limar cualquier dificultad al respecto". MARTÍNEZ RUIZ (2009), p. 329.

<sup>541</sup> "Com l'he informat en altres cartes he estat examinant els arxius del Palau de Madrid, esperant trobar alguna informació relacionada per il·lustrar les fotografies que he enviat al South Kensington. Tot i que els tapissos estan constantment esmentats en els inventaris de la mort dels monarques espanyols però només descrits i mesurats, però per saber sobre l'emplaçament o sobre la data de la manufactura he estat a Simancas i he rebut alguns extractes de documents, però sense el detall que jo demanaria. He hagut de cercar altres documents que són d'interès". En les descripcions veiem reflectit un gran treball d'erudició. RIAÑO (1875), p. 1. Riaño va aprofitar la documentació recollida per a l'informe per presentar un seguit d'articles amb el títol: "Tapices de la Corona" a *EL Globo, Diario ilustrado*, durant l'any 1875,

teixits hispanomusulmans, indicant els diferents centres de producció, per passar posteriorment als tallers de Toledo i Talavera que van continuar amb la tradició musulmana un cop expulsats el 1492. Tanmateix fa una petita introducció sobre la importància dels tallers de brodat.<sup>542</sup>

El catàleg presenta una setantena de peces, d'una cronologia que comprèn els segles XIV i XVIII, més de la meitat procedents de la col·lecció de Franz Bock. Inclou brocats i brodats, sedes, indumentària litúrgica i catifes. Els teixits del segle XIV, una vintena, són domassos hispanomusulmans.<sup>543</sup>

La gran obra de Riaño, feta amb intencions semblants i amb clara vocació pedagògica va ser *Spanish Industrial Arts* (1879), primer manual d'arts industrials sobre art espanyol que, tot i abastar les col·leccions del South Kensington, va més enllà, doncs presenta aquells exemplars més significatius de procedència hispànica que ell considerava dignes de menció, entre ells el Brodat de la Creació, primer manual d'abast internacional que el va donar a conèixer i que comentarem en els capítols següents.

Ambdues obres van influir decisivament, tant en la recerca sobre les arts decoratives com en els futurs catàlegs del museu. L'any 1881, Robinson va editar el catàleg de la *Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art*, on va reconèixer la importància del treball de Riaño, i el va qualificar d'anticipat en relació a tot el que s'havia fet a la Península ibèrica fins aquells moments.<sup>544</sup>

El catàleg de la *Special Loan Exhibition* està organitzat segons el lloc de procedència de la cèssió. Tot i que les úniques obres anteriors al segle XIV pertanyen a museus i col·leccions d'Espanya, en conjunt, si tenim en compte les dels segles XIV i XV, són molt reduïdes en comparació a les de col·leccions i museus de França i de les d'Anglaterra. Això significa dues coses: manca de museus i col·leccions particulars a la Península, doncs procedeixen pràcticament totes del Museo Arqueológico Nacional i de la col·lecció del Conde de Valencia de Don Juan, un dels primers grans col·leccionistes de teixits espanyols, i les que són propietat de la Corona. També demostra el desinterès i la facilitat en què les obres, sobretot

---

<sup>542</sup> En tractar-se de un catàleg, recomana bibliografia específica, en el cas dels teixits, l'obra de Francisque Michel i el catàleg de Rock. RIAÑO (1872), p.XXXIV-XXV.

<sup>543</sup> BOCK (1872), p. 63-69. De fet, les úniques obres que especifiquen l'accés al museu són les de Bock. En cada entrada trobem, el número de registres, les mides i una petita descripció formal.

<sup>544</sup> ROBINSON (1881), p. 10.

propietat de l'Església podien sortir de la Península, atesa la manca d'instruments legals que ho reguessin, doncs quasi totes les cessions són de col·leccionistes estrangers. Les obres de procedència francesa procedeixen de col·leccions particulars, especialment de la col·lecció Spitzer, però també de Davillier i de Goupil. Les de procedència anglesa, són, com és obvi les de la col·lecció del South Kensington, exceptuant algunes que eren de propietat particular de Robinson.

La major part de peces brodades de l'edat mitjana i Renaixentista d'Espanya van entrar a les col·leccions del South Kensington als anys vuitanta. L'any 1904 va entrar al museu el frontal brodat procedent de la Seu d'Urgell (1387-1904), adquirit a Colònia en una subhasta de la col·lecció Burgeois que, en aquell moment es considerava un treball germànic del segle XIII. Als anys trenta Josep Gudiol Ricart va aportar noves informacions sobre el teixit, indicant que anys abans havia trobat una fotografia de la peça i que el doctor Paul Tachard de Toulouse, li havia dit que n'havia estat el propietari i que l'havia venut posteriorment a un estranger.<sup>545</sup>

L'experiència del museu anglès va motivar a d'altres països a configurar museus d'arts decoratives que, nascuts al darrer quart del segle XIX i contemporàniament a les exposicions internacionals anaren desenvolupant l'apreciació col·lectiva dels tapissos i brodats que van passar a formar part dels esquemes de confortabilitat de la societat. Decorar les llars amb tapissos medievals va ser un fenomen de moda a final de segle, augmentant-se els preus de vendes de manera exorbitant. Així, mentre als anys cinquanta, un panell germànic del segle XV havia costat 10 lliures al South Kensington, el 1886 es van pagar mil sis-cents pel conegut tapís de Troia,<sup>546</sup> fenomen que s'accelerà a final de segle amb la introducció dels teixits en el mercat d'art americà.

---

<sup>545</sup> KING (1970), p. 55.

<sup>546</sup> SOMER COOKS (1980), p. 103.



### 3.3.4. Catalunya comença a reconèixer els teixits del passat medieval

A Catalunya, el reconeixement dels objectes del passat medieval, i en concret dels teixits, es va donar abans de 1850, amb valoracions més properes a França i Anglaterra que no a Espanya, que no va impulsar actuacions de conservació fins les darreres dècades del segle.

Com en tota activació patrimonial, els fonaments són de diferent índole. Hi van confluïr causes ideològiques i polítiques, amb la puixança del nacionalisme que es va incrementar arran de la crema de convents de Barcelona de 1836. Una de les causes a afegir, va ser la necessitat d'impulsar l'economia local que, com ja se sap, es basava especialment en la indústria tèxtil. Poc abans de l'exposició de Londres de 1851, alguns professors de la Llotja i també alguns empresaris catalans ja havien reconegut la importància que podien tenir els teixits històrics en l'educació del gust i en la creació de dissenys aptes per competir especialment amb els industrials francesos.

Per arribar a aquest fi, calia oferir un segell propi diferenciador, i una de les maneres per assolir-ho era atansar-se als objectes del passat nacional que podien servir de d'inspiració als dissenyadors, ja abans que els organitzadors de l'exposició de Londres prenguessin consciència de la importància, seguint els mots de Pilar Vélez, "d'unir la bellesa amb la utilitat".<sup>547</sup>

La cerca de models va motivar el col·leccionisme i les exposicions retrospectives que, a manca de museus, tenien com objectiu imposar el gust per les noves manufactures, primer impuls dels museus que sorgiran a la meitat de segle, però també impuls de l'estudi de les arts de l'edat mitjana per alguns particulars que, en paraules d'Alberto Velasco : "se'ls ha de reconèixer l'haver passat davant de les institucions en la cura de la formació del col·leccions"<sup>548</sup>

---

<sup>547</sup> "La primera conclusió, de la qual, un cop clausurada, fou la constatació de l'escassa qualitat dels objectes industrials -sobretot dels béns de consum-, i especialment dels acabats, és a dir, el poc lligam entre la funció i la forma, o la forma i la funció, o dit d'una altra manera, entre la bellesa i utilitat (i per contra, la diferència amb els objectes vinguts d'Orient). A partir d'aleshores començà a escampar-se per tota Europa, la preocupació per assolir el lligam ideal entre les arts i les belles arts i les arts útils, mecàniques, sumptuàries i decoratives [...]" VÉLEZ (2009), p. 38-44.

<sup>548</sup> VELASCO (2011), p. 10.

L'origen d'aquest l'impuls de coneixement dels teixits medievals, "gòtics" de bon principi, l'hem de cercar doncs en aquest vessant industrial i no en el fenomen expositiu ni en la recerca, atenent que aquestes dos vessants són conseqüència de la primera i que no començaran a assentar llurs bases fins els anys setanta, al mateix període que Girbal va donar a conèixer el Brodat de la Creació.

El primers museus catalans van néixer de la destrucció i dispersió a resultes dels efectes de la desamortització i de la imposició per part de l'Estat del model de les comissions de monuments. A Barcelona, el Museo Provincial de Antigüedades, va néixer de la fusió de les col·leccions procedents de la Real Academia de Buenas Letras –primera iniciativa privada que es va fer càrrec de recollir les restes epigràfiques, arquitectòniques i escultòriques dels convents enderrocats i cremats arran dels fets de 1836-, de les col·leccions de pintura que va acollir la Junta de Comerç i dels que va anar aplegant la Comissió de Monuments a partir de 1844.<sup>549</sup> El primer catàleg que es conserva és de 1877, *Catálogo de los objetos que la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Barcelona tiene reunidos, interinamente y hasta que se proporcione local más espacioso y a propósito están expuestos los objetos en la que fue capilla Real de Santa Águeda*, amb un total de 1006 objectes. Es tracta d'un catàleg succint, a mena d'inventari on s'ordenen els objectes per tipologies i s'esmenta també el dipositari. L'any 1886, Elias de Molins, vocal de la Comissió de Monuments, va publicar el *Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona*, molt més complert. El museu, que s'interessava principalment en la història local, pel record "de esclarecidos varones y a la fundación y engrandecimiento de algunos edificios religiosos y civiles demolidos",<sup>550</sup> no mostrava gran interès pels objectes medievals ni per les arts sumptuàries, més que res presentava medalles i monedes procedents de la Real Academia de Buenas Letras. En tots dos catàlegs només hi ha dues peces tèxtils, un fragment d'un sudari egipci procedent de la Real Academia de Buenas Letras (n. 656), que ja es trobava al primer catàleg i un tapís modern, adquirit per la Comissió de Monuments al palau de la marquesa de Moià l'any 1876. (n. 1006). Ens trobem de nou, amb el desafecte pels teixits i pels objectes medievals, cosa que ens

---

<sup>549</sup> LORÉS (2003), p. 50; QUILEZ (2007) p. 47-54

<sup>550</sup> DE MOLINS (1886),p. XI-XII.

fa suposar que la presència d'aquests objectes degué o bé ser irrellevant en els monestirs que es van desafectar, o bé van ser susceptibles de venda.

Elias de Molins escriu el catàleg als anys vuitanta, època en què hi havia una conscienciació identitària de la cultura, de manera que els objectes del passat estaven revestits del discurs de la cultura nacionalista. Als anys que es començà a formar el museu només van manifestar postures properes a aquesta, alguns membres de l'Acadèmia de las Buenas Letras, especialment Joan Cortada (1805-1868) que s'involucrà activament en la conservació d'objectes dels convents cremats l'any 1835. La manca d'intervenció institucional i la immaduresa d'una classe política en procés de formació va afavorir la dispersió dels objectes artístics que van passar a les mans d'alguns industrials, artistes i professors que es van començar a fixar en peces medievals.

A meitat de segle la indústria tèxtil catalana es trobava en un moment de màxim desenvolupament, a la vegada que la indústria del mobiliari i de les arts dels metalls començaven a gaudir de renom. Per poder competir en el mercat, necessitaven dissenys innovadors on convisqués l'estètica amb l'utilitarisme, per la qual cosa es requeria un model d'aprenentatge que tingués com a prioritat la formació en les arts industrials, a la vegada que mancaven museus d'arqueologia que servissin per formar al públic consumista i per a l'aprenentatge dels nous dissenyadors.

El model d'ensenyament proposat per a l'Escola Gratuïta del Disseny per la Junta de Comerç no garantia els resultats desitjats i arran de la reforma educativa de les arts de 1850 i la implantació de l'Acadèmia de Belles Arts, van separar-se els estudis de les belles arts dels arts aplicades a la indústria, que passarien a impartir-se a l'escola industrial amb programes específics, llevat de l'ensenyament del dibuix que era compartit per les dues institucions educatives.<sup>551</sup>

El mateix any, el professor i dibuixant de teixits Frederic Trias (1882-1880) va escriure, *Relación de las bellas artes con la industria*, una teoria de les belles arts aplicades a la indústria, coetani als debats que s'estaven donant a França i a Anglaterra.<sup>552</sup>

---

<sup>551</sup> VÉLEZ (2003a), p. 41-43.

<sup>552</sup> VÉLEZ (2009), p. 45-50.

Trias fonamenta el seu estudi en la necessitat d'apropar l'estètica de les belles arts a les arts industrials des d'un punt de vista moral, sent la bellesa l'element regenerador i el dibuix l'instrument que aporta la perfecció a totes les produccions industrials, que tenen les seves regles pròpies. De fet el que va fer Trias, va ser al·legar contra l'ensenyament de les arts industrials i la necessitat d'educar al públic en l'estètica aplicada a la utilitarisme:

“ [...] però el público ignora mucho en Bellas Artes; así para que sean conocidas como requiere el objeto, es preciso fomentar la enseñanza del dibujo verdaderamente aplicado a la industria, como hemos dicho anteriormente; con toda verdad, con toda la elevación de sus miras, hacer públicos los conceptos de los mejores maestros por medio de exposiciones perennes de ellas, por medio de producciones propagadas con el grabado, la litografía, la fotografía, la fundación y otros muchos medios Industriales, apoyados y subordinados todos a la severa y luminosa voz de la crítica; de una crítica justa [...]”.<sup>553</sup>

Tanmateix, des de l'escola de Nobles Arts també van mostrar interès per les arts aplicades. I així ho va fer Lluís Rigalt, professor de perspectiva i paisatge a *Album enciclopédico pintoresco de los Industriales* (1857-1852), gramàtica de l'ornament feta amb intenció d'oferir models als dissenyadors de les arts sumptuàries. L'obra, conjunt de litografies, que reflecteix el gust per l'eclecticisme de l'autor, mostra alguns dissenys d'indumentària litúrgica i tapissos, la majoria propers a l'estètica gòtica.<sup>554</sup> Va gaudir d'un gran èxit i va ser un element clau en el desenvolupament del col·leccionisme erudit, que a partir dels anys seixanta veurà de bons ulls mostrar les seves col·leccions amb intencions vindicatives, un fet important per a la conscienciació de l'art català medieval.

La primera d'elles i que va mostra alguns exemplars d'estil "bisantí" va ser la que es va celebrar durant l'estiu de 1867 al primer pis de la llotja, la *Exposición retrospectiva de obras de pintura, escultura y artes suntuarias*, estudiada a fons per diversos autors.<sup>555</sup> La iniciativa va raure en Josep Manjarrés, Claudi Lorenzale, Andreu Ferran i Elies Rogent.<sup>556</sup> Es pot considerar primordial perquè, a part de ser

---

<sup>553</sup> TRIAS(1856 ), p. 30.

<sup>554</sup> 30% de les obres són d'inspiració gòtica. VÉLEZ (2004), p. 106-107.

<sup>555</sup> BASSEGODA (2014), P. 30-39; VÉLEZ (2009), p. 38-41; VELASCO (2011), p. 20-34.

<sup>556</sup> Bonaventura Bassegoda ha fet una anàlisi detallat de les fonts de l'exposició. BASSEGODA (2014), p. 30-38.

la primera que presenta algunes poques peces romàniques, ofereix el panorama del gust dels col·leccionistes, fossin aquests industrials, artistes –com Lorenzale- o institucions religioses –com la catedral de Barcelona<sup>557</sup> De la mostra es conserva un catàleg, *Informe sobre el resultado de la exposición retrospectiva celebrada por la Academia de Bellas Arts de Barcelona en 1867* i un àlbum amb text de Josep de Manjarrés (1810-1880).

El catàleg, ordenat per prestadors, es distribuí en deu blocs: pintura, escultura, medalles, joies, mobles, armes, instruments de música, metal·listeria, ceràmica i “estofas y bordados de toda classe, bordados y recamos”. Es van presentar 2.367 peces, d’entre les quals hi havia una important selecció de teixits que anaven des de la Espanya musulmana fins el segle XVIII. Malauradament les dades són imprecises per poder-ne treure cap conclusió. En major part s’indica només el tipus d’objecte que es presenta, amb adjectius com “antiguo” o “historiado”. Dominaven, com és obvi, la indumentària i els tapissos, suposadament moderns en majoria. Com a peça més representativa la mostra va presentar el frontal brodat de Sant Jordi de l’Ajuntament de Barcelona.

L’article publicat a la revista madrilenya *Revista de Bellas Artes*, ens ofereix un panorama general de la secció de teixits de la mostra retrospectiva:

“La última sección que consta de estofas y brocados, bordados, etc., tiene bastante variedad en las prendas de trajes de señora, asi todos ellos del siglo pasado, y hay tanto entretenimiento en especial para el bello sexo, que en donde las elegantes barcelonesas tienen vara alta. Algunos trajes completos en tapicería, tisús de plata y oro, raso, tul sembrado de flores de plata, ricos pañolones, levantadas chinelas ó chapines y algunas preciosas colchas, muchas de ellas procedentes de África o de China son el orgullo de los expositores á la par que la satisfacción y contento de los visitantes.

Algunos frontales y paños de uso religioso y el rico terno de la capilla de San Jorge, de brocado de terciopelo carmesí verde y oro, con representaciones de vidas de

---

<sup>557</sup> Es va fer una crida als col·leccionistes, especificant que havien de dir la procedència i notícies històriques. *Catalogo*(1867), p. 3.

estos santos en las grandes orlas, completan distinguidamente este grupo de la exposición[...].<sup>558</sup>

Entre els col·leccionistes que van presentar teixits, destacà el marquès d'Alfarràs, que presentà peces orientals, i per la importància numèrica, destacà també la col·lecció del Marquès de Castellvell. Exceptuant algunes institucions religioses, la major part de peces eren d'industrials i de la noblesa. L'article suara esmentat, reflecteix amb claredat el gust eclèctic dominant, presentant l'exposició com una mena de divertiment curiós per a la burgesia, on els teixits medievals no gaudien de massa importància.

És a l'informe de Manjarrés que trobem més especificacions dels teixits i la indumentària, aquesta darrera, dels segles XV al XVIII.

En relació als tapissos, Manjarrés els atorga importància històrica, fent anticipar el seu origen a Orient, "reduciendo a mero mecanismo en Europa durante la edad media",<sup>559</sup> i els considera d'un gènere que a l'edat mitjana depenia de l'arquitectura: "debió dejar de ser un medio de exornación enteramente subordinado a la arquitectura desde el momento en que quiso alcanzar en el siglo XVI los efectos del procedimiento artístico por excelencia, el procedimiento al óleo".<sup>560</sup>

Un aspecte que mereix la pena destacar és la consideració que es té pels tapissos en relació a la indústria contemporània, doncs demostra cert reconeixement social, així com la importància de llur conservació:

"Si la parte de tapices ha dejado algún vacío que llenar, la Comisión se complace en haberle podido dar a la Exposición toda la importancia necesaria a fin de manifestar indirectamente, que nunca será suficientemente encarecido el cuidado que debe haber en la conservación de un género de industria que tan íntimamente ofrece feliz consorcio con el Arte; éste ideando formas de utilidad

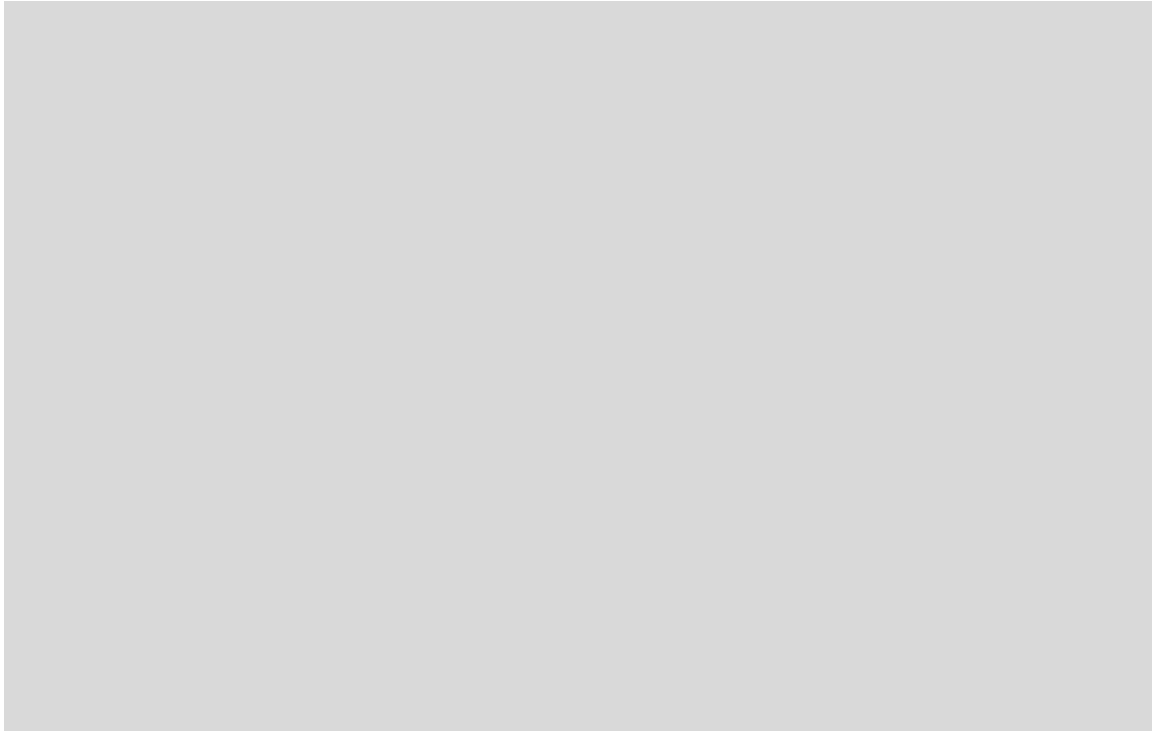
---

<sup>558</sup> "Exposición retrospectiva de Barcelona". *Revista de Bellas Artes*, n. 39, 30 de juny 1867, p. 315-316.

<sup>559</sup> *Informe sobre el resultado de la Exposición Restrospectiva* (1868), p.11.

<sup>560</sup> *ibid.*

moral, aquella echando mano de toda clase de medios para producirlas convenientemente, y al alcance de todas las fortunas”<sup>561</sup>



*Joyeria y Vestimenta Sagrada. Informe* (1868) Lam. XXVII

Dedica també alguns apartats als brodats, considerant-los obres femenines i també procedents d'Orient.

Del catàleg i de text de Manjarrés se n'extreuen tres punts claus:

- Els objectes exposats, amb valor històric, ensenyen el passat de la nació i serveixen per potenciar els estudis en arqueologia i història. És pales, doncs, una conscienciació del patrimoni nacional.
- La necessitat d'organitzar un museu d'antiguitats.
- Una valoració contemporània amb criteris d'utilitarisme, el propòsit és de millorar l'ornamentació dels productes manufacturats.<sup>562</sup>

---

<sup>561</sup> *ibid.* p. 12.

<sup>562</sup> “Nuestra industria necesita sacudir el yugo que le impone la moda estrangera, adquiriendo originaldad con el estudio de las obras de otras edades y de aquellos artesanos que, con principios fijos, con más sentimiento que con medios mecánicos de producción, se elevaron a la categoria de artistas” *Catálogo* (1867), p. 3.

- L'interès per motivar als artistes contemporanis.<sup>563</sup>
- Lluitar contra el vandalisme i la destrucció<sup>564</sup>

Miquel i Badia, va fer una crítica positiva de l'informe de Manjarrés al *Diario de Barcelona*, on es demostra l'interès pels teixits i la necessitat de recollir làmines com les que es presenten al catàleg:

“La industria española y en especial la de nuestra comarca se exponen a correr riesgos, más temibles quizás que los proyectos de un ministro libre cambista, sino procuran organizar museos industriales, exposiciones periódicas de ramos determinados y concursos en los cuales puedan tomar parte todos cuantos cultivan hoy, sin material de provecho, el difícilísimo arte decorativo ¿porqué los fabricantes de tejidos y estampados, no cuidan de formar colecciones de telas antiguas y de las modernamente fabricadas, clasificándolas debidamente, y llenando con facsímiles bien dibujados el puesto de aquellos ejemplares cuya colocación en el museo sea de todo punto imposible?<sup>565</sup>

Tot i que la intenció no era fer una retrospectiva d'art medieval, la mostra, era aclaparadora en objectes del període gòtic i de manera excepcional, de romànic.<sup>566</sup> Respecte als teixits, encara que no n'hi havien de l'època del romànic, va obrir les portes al col·leccionisme i la recerca.

---

<sup>563</sup> “Per primer cop aquest col·leccionisme era valorat d'una doble manera: per la valoració historicoartística que feia de l'art antic, i alhora pel valor que li era atorgat per a les noves arts industrials”. VÉLEZ (2009), p. 41.

<sup>564</sup> Y ese espíritu conservador, trascendiendo a todas las clases de la sociedad, apagará el vandalismo especulador o político que ha destruido muchos monumentos, arrancando por decirlo así, del libro de la Historia, comprobantes de lo que en sus páginas se aseveraba, y quedará de este modo admitido como principio, inconcuso, que en ningún caso el monumento antiguo, cualquiera que haya sido su objeto, ni debe ser destruido, ni mutilado, ni adulterado, ni debe ceder el puesto a otro moderno, sino que debe ser conservado tal cual se encuentre, no para modelo, sino para lección de lo que nuevo deba hacerse”, *Informe* (1868), p. 31.

<sup>565</sup> MIQUEL I BADIA (1868), p. 8258. L'article de Miquel i Badia, té per missió cridar l'atenció a les institucions per a la conservació de monuments mitjançant la creació de museus d'arqueologia, atès la incapacitat de salvaguardar els objectes in situ. Segons el crític, els objectes del passat han de servir per educar “para el bien de l'arte y la historia nacionales” i no per mantenir-se aïllats en col·leccions privades. P. 8258-8259.

<sup>566</sup> “No ha estat possible la identificació de cap d'elles i, per tant, es fa difícil opinar sobre la justesa d'aquesta classificació. D'altra banda, és significatiu que no presentessin encara ni frontals d'altar ni restes de pintura mural!”. BASSEGODA (2014), p. 38.



De l'èxit de l'exposició se'n va fer ressò el Cercle Literari de Vic, que el 31 d'octubre de 1868 va inaugurar la *Exposición arqueològica artística*, per mostrar les obres de caire artístic i arqueològic de la comarca d'Osona i properes. L'exposició va ser de fet, la primera que va mostrar l'estima pel romànic català, sobretot de la pintura sobre taula

L'artífex de la col·lecció va ser el canonge Jaume Collell, en aquells moments estudiant universitari que estiuejava a la ciutat, conegut dels germans Milà i dels erudits barcelonins sensibilitzats pel patrimoni i que havien participat a la retrospectiva.<sup>567</sup> Collell va aconseguir permisos per poder, emprant el terme d'Ordeig, "escorcollar" convents i cases particulars de la Plana de Vic i del Ripollès, a la vegada que l'ajuntament sol·licitava als particulars que participessin prestant obres per a l'exposició.

S'hi aplegaren 656 objectes, que queden reflectits al *Catálogo de la exposición arqueològica-artística celebrada en la Ciudad de Vich*, un llistat de les obres presentades classificat segons gèneres, d'ordenació semblant a la retrospectiva de Barcelona.

La novetat d'aquesta exposició va ser que primera vegada es mostraven frontals d'altar "bizantins". Pel que fa als teixits, es va presentar en societat el drap de les Bruixes, procedent de la col·legiata de Sant Joan de les Abadesses. (n. 598), tot i que no es va catalogar mai com art d'època romànica, sinó que anava a la secció d'ornamentació religiosa i joieria litúrgica.<sup>568</sup>

L'exposició va ser el germen del Museu Episcopal de Vic, fundat el 1891 pel bisbe Morgades. En paraules de Fontbona: "Aquesta exposició i el catàleg són un fet molt destacat que marca des d'aleshores, jo crec que sens dubte, l'inici d'una autèntica bicefàlia Barcelona-Vic en la gairebé naixent encara historiogràfica artística catalana, bicefàlia en la qual algunes vegades –evidentment que no sempre– el lideratge es pot considerar fins i tot que el duia més Vic que Barcelona"<sup>569</sup>

La segona exposició retrospectiva de Barcelona va ser la darrera gran iniciativa destinada a promulgar l'art antic d'abans de la restauració del Brodat de la Creació.

---

<sup>567</sup> ORDEIG (1991), p. 334-336.

<sup>568</sup> Catalogat durant temps com hispanomusulmà, sicilià o bizantí i en una forquilla cronològica que abraça els segles X al XII. Les darreres aportacions acorden una producció bizantina i de la Mediterrània oriental, probablement d'Egipte, d'entre els segles X i XI. PÉREZ (2014).

<sup>569</sup> FONTBONA (2008), p. 458

La *Exposición de artes suntuarias, antiguas y modernas* es va inaugurar el setembre de 1877, en plenes festes de la Mercè, i en el marc del nou edifici de la Universitat de Barcelona.<sup>570</sup>

Per entendre el significat que van tenir en l'exposició les peces medievals, ens hem d'apropar al catàleg i a l'àlbum heliogràfic.

El catàleg, dividit segons les dues seccions de l'exposició, obres antigues i modernes, està organitzat segons l'ordre d'entrada de les institucions i propietaris que van fer els préstecs, sense distribució cronològica ni tipològica.<sup>571</sup> L'àlbum heliogràfic, interessant per la innovadora tècnica reproductiva, només presenta una selecció de peces, d'entre les quals , el frontal de fusta romànic de Santa Margarida presentat en l'exposició de Vic.<sup>572</sup> L'àlbum va seguir l'ordenació de la mostra que es va dividir en tres seccions: Belles Arts (arquitectura, escultura, pintura, gravat, accessoris –tipografia, sigil·lografia); Mobiliari (mobles, estris, ceràmica, orfebreria civil i religiosa i tapissos), i un tercer bloc dedicat a la indumentària (vestits , joies i armes). De nou, els teixits es van incloure en el tercer grup, i els tapissos i els brodats s'englobaren en la pintura, però tots eren d'època moderna i, segons el crític Miquel i Badia, és “floja en tal concepto”<sup>573</sup>

En la retrospectiva, se segueixen apreciats els objectius que havien caracteritzat la mostra de 1867: desig d'educació en disseny aplicat a la indústria, desig de coneixement històric i necessitats imperatives d'organitzar un museu, així com animar al col·leccionistes en el gust per l'art antic.

L'exposició va significar un avenç en el reconeixement de l'art antic i medieval –gòtic- que, comparat amb les obres modernes i contemporànies tenia molta més

---

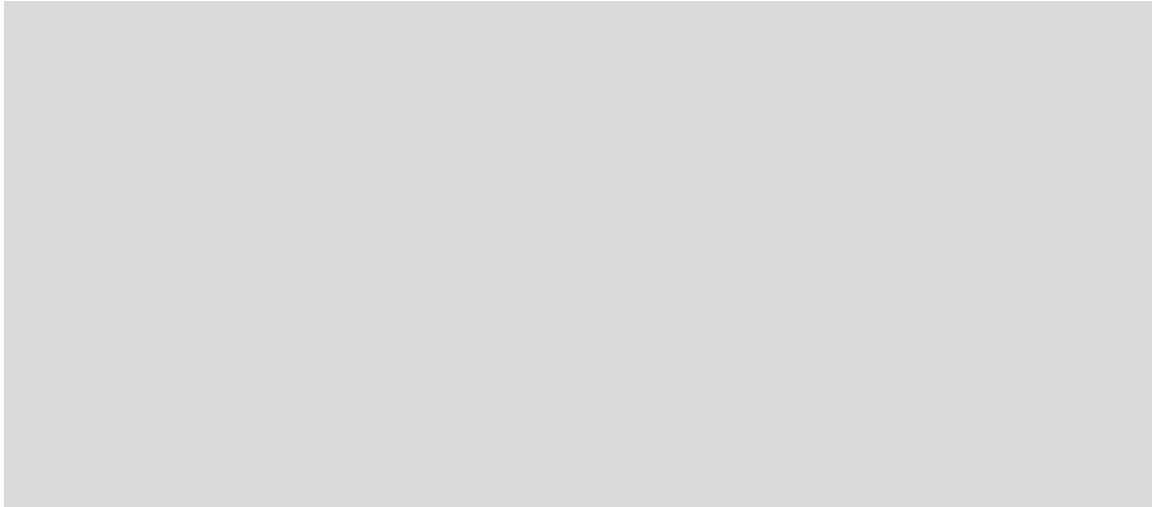
<sup>570</sup> L'exposició ha estat objecte d'estudis molt elaborats per BASSEGODA (2014), p. 42-47; MAESTRE (2007), 72-78.

<sup>571</sup> Era la primera vegada que es podien veure en una sola exposició obres antigues i modernes, per tal de poder establir comparacions.

<sup>572</sup> Miquel i Badia, vocal de l'Exposició fa una descripció en un article de la *Ilustración española y americana*, del 8 de noviembre de 1877. Descriu la taula i la procedència i observa la manca de coneixements per poder fer la datació segura. MIQUEL i BADIA (1877), p. 287. Per als vincles entre Miquel i Badia i la mostra, vid. MAESTRE (2007)

<sup>573</sup> MIQUEL i BADIA (1877), p. 307: “Comprendidos en esta sección los tapices propiamente tales, tejidos com imagineria y los paños bordados, que servían también para cubrir paramentos. Floja es la exposición en tal concepto, y escaso interés han de despertar los contadísmos ejemplares[...].” l'excepció, són els tapissos de l'audiència.

presència, senyal de les preferències en el col·leccionisme eclèctic.<sup>574</sup> No obstant això, tot i ser concebudes com a dipòsits de valor històric, quan fan referència a les obres anteriors al gòtic es reflecteix cert rebuig o, més ben dit, ignorància:



Tapís flamenc presentat al claustre de la Universitat. Àlbum lam. n. 49

“Vanamente Carlomagno en Francia y Alfonsos en España procuraron realzar su grandeza apelando, entre otros, el elemento artístico: ¡Cuán míseres y mecánicas fueron las producciones de aquel tiempo, a juzgar por los escasos monumentos que han llegado a nosotros, tablas o miniatures, aún de los siglos XI i XII!<sup>575</sup>

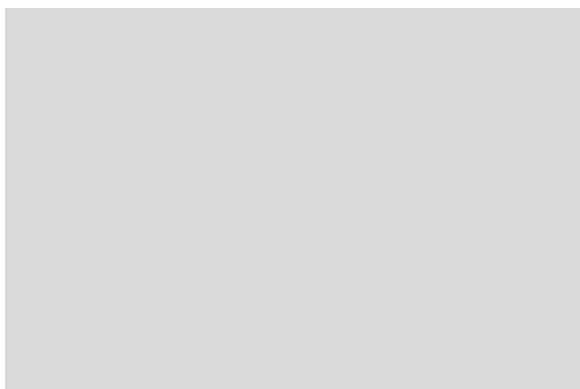
L'exposició no va ser massa significativa per al reconeixement dels teixits, però d'ella en va sortir una iniciativa important en el reconeixement, si no dels teixits, del patrimoni romànic, com va ser la creació de la Asociación Artístico Arqueológica barcelonesa, organitzada per alguns dels artífex de la retrospectiva, entre ells Josep Puiggarí i Llobet (1821-1903). Es tractà d'una institució privada que va desenvolupar una acció considerable en la sensibilització del públic en l'art del passat i en les arts aplicades, tal com ho demostren els àlbums que van

---

<sup>574</sup> Per alguns crític, la presencia majoritària d'obres medievals i renaixentistes demostrava la inferioritat tècnica artística dels darrers. MAESTRE (2007), p. 72.

<sup>575</sup> *Album heliogràfic*, p. 13. Així la taula de Santa Margarida, que ja s'havia mostrat a l'exposició de Vic de 1868, li veuen certes trets curiosos, però allunyats de tota artísticitat, “candideces rudimentarias”.

publicar, resultat de les exposicions monogràfiques que van organitzar entre els anys setanta i vuitanta.



*Album de detalles artísticos plástico- decorativos de la Edad Media (1882), lam 42*

El 1882, van editar el *Album de detalles artísticos y plásticos de la Edad media catalana*, amb un capítol dedicat al “arte románico bizantino”, resultat de la *Exposición de artes decorativas* que es va inaugurar el 21 de desembre de 1881 a la seu del Instituto del Fomento del Trabajo Nacional dedicada de forma retrospectiva a les arts decoratives. L'àlbum és un conjunt de facsímils presentats per Ramon Tenas, Josep Puiggarí, Joan Serra i Rusiñol. Puiggarí va presentar *Carácteres y detalles de la ornamentación del arte románico o latino bizantino en Cataluña*, repertori per a la indústria gràfica, important perquè va ser el primer a Catalunya que s'interessà per l'art romànic, i ho justifica per quatre motius:

“primero, porque fue la base de lo que floreció hasta muchos siglos adelante; segundo porque entraña elementos fecundísimos, que después de su desarrollo propio del siglo XII engendraron el ogivalismo, y aún vienen siendo susceptibles de numerosas aplicaciones; tercero porque Cataluña arraigó con especialidad, dejando tipos y ejemplares tan variados como peregrinos, y , últimamente porque la abundancia de las mismas facilita la demostración”.<sup>576</sup>

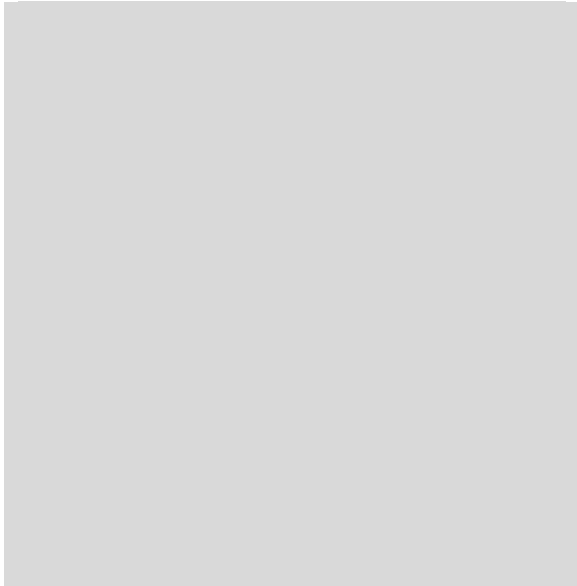
Però la presència de dibuixos d'època romànica és anecdòtica i a més, aprecia el romànic des de la vessant decorativa. És des d'aquest enfoc que va presentar un

---

<sup>576</sup> ALBUM DE DETALLES (1882), p. 9. Per a la història de la Asociación Artístico Arqueológica: BASSEGODA (2007), p. 121-128.

fragment de la capa de l'abat Biure, una de les primeres reproduccions de teixits medievals a Catalunya.

La exposició de 1881 va significar un pas decisiu en la recerca i el reconeixement dels teixits, pas previ de l'Exposició Internacional de 1888. El catàleg, impulsat per Puiggarí conté un apartat destinat als teixits i paraments i per primera vegada es presenta una imatge i una bona descripció del Drap de les Bruixes de Sant Joan de les Abadesses:



*Álbum de la Exposición de artes decorativas*  
(1881), lám. 18

“[...] tejido de raso oriental, brocado y bordado, una de aquellas telas ultramarines, que para el lujo de las Iglesias y palacios, se importaban en dias de Carlomagno, cuando todavía andaban en mantillas las industrias de Occidente. Dos motivos a zonas sucesivas. Uno de pavones encarados y otro de dobles monstruós encefálicos con testa de león, volteados de fieras extraños ramajes y varios colores, dominando un verde claro con toques de oro sobre fondo rosa: he aquí el paramento, vulguo dicho de las Brujas, por su fantástico aspecto; prenda rarísima de arte casi ignorado, a gran maravilla sobreviviente en un rincón de nuestras montañas” (p. 13)

l'exposició és una mostra de la sensibilitat envers els teixits però també ho és de l'incipiet col·leccionisme de teixits, encara no especialitzat. Hi van col·laborar amb teixits institucions religioses (capítols de Vic, Barcelona, Sant Joan de les Abadesses), la Reial Audiència i alguns col·leccionistes privats, com l'industrial

Mariano Clarà de Vic, Narcís Puig de Girona i, sobretot col·leccionistes d'indumentària i tapissos renaixentistes i barrocs. Tanmateix, en la segona secció, destinada a la còpia mitjançant dibuixos aplicats al pintat de teixits o brodats – recordem que era una exposició destinada més que res al treball industrial-, important perquè mostra el panorama del col·leccionisme, com per exemple amb la figura de Benet Malvehy i d'altre particulars i institucions religioses, encara que en el llistat no trobem cap reproducció de teixits altmedievals.

Hi havia un problema d'arrel, el desconeixement absolut de material romànic que pel poc coneixement s'entenia com insòlit o maldestre. Però el fet que un parell de taules o un teixit bizantí es mostressin a les exposicions demostrava una incipient ànsia de reconeixement que es manifestarà a partir dels anys vuitanta, com s'evidència a l'àlbum de la Asociación Artística Arqueológica, quan el romànic català va començar a ser motiu d'especulació entre els arqueòlegs i va ser vist amb trets d'exemplaritat entre els nacionalistes. Però en els moments contemporanis a la troballa del tapís de la Creació poc hi havia i poc interessava, exceptuant alguns erudits amants de l'arqueologia o algun col·leccionista amant d'extravagàncies. De fet es tractava d'un patrimoni instrumentalitzat, pensat en la comercialització, en un moment que als industrials no els interessaven massa les especulacions arqueològiques.

És en aquest procés de reconeixement dels teixits que hem d'emmarcar el redescobriments del brodat de Girona, entre l'admiració i la desconeixença que provocaven els objectes romànics en una societat que estava cercant les arrels per a definir-se.

## 4. El Brodat de la creació després de la restauració primera. Primeres passes en el reconeixement dels teixits del romànic

### 4.1. Charles Davillier i Facundo Riaño Montero.

Quan Girbal va publicar l'article a la revista *La Academia* de l'any 1878, que com hem afirmat a l'inici del capítol, és la primera notícia que tenim després de l'oblit ancestral, deduïa que es tractava d'un brodat romànic, i així l'anomena en el títol de l'article *Tapiz románico de la catedral de Gerona*, demostrant l'assimilació del terme i una capacitat d'identificar uns trets característics que ja estaven codificats epistemològicament.

L'erudit Gironí va arribar a la conclusió després d'analitzar exhaustivament les inscripcions, la iconografia i la tècnica que es tractava d'una obra del segle XII.<sup>577</sup>

Però Girbal mostrava dubtes davant d'una peça tant insòlita i complexa com és el brodat, per la qual cosa, conscient del desconeixement que hi havia a la Península, va decidir consultar fora, i va enviar una fotografia al seu amic el baró Davillier:

“Aquel sábio arqueólogo y apreciable hispanófilo, no tan solo confirmó nuestro parecer por lo que respecta a la época del monumento, sí que también nos favoreció con alguna observaciones”.<sup>578</sup>

Aquest, el va considerar “más de decadencia romana que de la edad media” i va demanar opinions a arqueòlegs parisencs, Louis Courajod i Adren de Longperier que el van considerar còpia d'un mosaic. També va consultar a Alfred Darcel, que el

---

<sup>577</sup> “El aspecto total del ejemplar descrito nos revela desde luego un estilo románico, ya tomándolo en su conjunto, ya tomando varios de sus culminantes detalles. Descuella entre estos, en primer lugar, la circunstancia de pertenecer al trabajo en su parte material o mecánica al género del bordado y no de tapicería propiamente dicha; o lo que es lo mismo, el no haber sido hecho nuestro bordado y no tapiz, como convencionalmente hemos venido llamándole hasta ahora, por ser este modo más conocido vulgarmente en telar de alta ni baja lisa; es decir, perpendicular u horizontal; puesto que los tapices más antiguos que se conocen no son anteriores al siglo XIV” GIRBAL (1878), p. 206.

<sup>578</sup> Ibid., p. 206. Davillier troba semblances amb el Virgili Vaticà (s. VI) i el mosaic de la catedral d'Aosta (s. XII).

considerà carolingi. Tot i els dubtes, tots van manifestar el gran interès de la peça.<sup>579</sup>

Aprofundir en la biografia d'aquests savi francès ens ajudarà a entendre el panorama de la recerca durant aquestes dècades finals del segle XIX, no només a França, sinó també en el context hispànic.

#### 4.1.1. Charles Davillier (1823-1883), prototip de l'antiquari i col·leccionista erudit francès

El baró Davillier és un cas emblemàtic d'aquells viatgers hereus del romanticisme que, admirat per les descripcions d'Alexandre Laborde, van aventurar-se a voltar per una Espanya que mostrava els exponents dels càstigs sobre el patrimoni acusats per la guerra de la Independència i les desamortitzacions. Atret pel pintoresquisme primer, de mica en mica s'anà endinsant en la cultura i les arts, cosa que li va merèixer ser reconegut com a gran hispanista. Viatger erudit,

---

<sup>579</sup> Els especialistes que va consultar Davillier eren personalitats de talent reconegut entre l'erudició francesa de l'època. Adrien de Longperier (1816-1882) era el conservador d'antiguitats i escultura del Louvre. Especialista en numismàtica i orientalista, va ser membre de la societat d'antiquaris francesos i corresponent a la societat d'antiquaris de Londres. Per les referències que trobem en publicacions era també conservador de teixits del Louvre; WALLON (1885).. Els pares Cahier i Martin també li van demanar assessorament varies vegades a *Mélanges*. CAHIER-MARTIN (1847-1856), p. 257.

Louis Charles-Léon Courajod (1841-1896) va ser un erudit de renom. Format a l'escola de Chartes en arxivística, va treballar al gabinet d'estampes de la Biblioteca Nacional de Paris i posteriorment va ser conservador del Louvre d'escultura i d'art medieval i renaixentista. Amic dels millors col·leccionistes francesos es va encarregar d'escriure les biografies de molts dels que van deixar en llegat les seves col·leccions, com per ex. Revoil o el mateix Davillier. Va ser també responsable de l'edició dels catàlegs del museu. MARIIGNAN (1899).

Alfred Darcel, de professió enginyer i amb estudis d'arts i oficis va treballar a Rouen, la seva ciutat natal en una indústria química. El 1852 va entrar al ministeri d'instrucció pública per gestionar el museu de belles arts. Després va passar al Louvre on va exercir de conservador d'art medieval i renaixentista. El 1871 va ocupar-se de l'administració dels Gobelins, i posteriorment va succeir a Du Sommerard en el museu de Cluny. La seva formació li va servir per apropar-se al coneixement tècnic de les obres d'art, als museus. Sabem per Eudel que va analitzar per microscopi uns tapissos que eren propietat de Davillier. Tanmateix, en les seves publicacions, com per exemple l'article "la legende de Saint Martin, une tapisserie historique du XIII<sup>e</sup> siècle sur canevas", de 1864, obra que es trobava al Louvre procedent de la col·lecció Révoil el 1826, previ un discurs històric amb empremses de F. Michel, descriu amb detall el color, i fa una anàlisi tècnica dels punts. C.T (1893). No és gens estrany que els de Girona volguessin la seva opinió, a ser un dels grans experts en arts decoratives del segle i també de teixits.



antiquari i col·leccionista, coneixem la seva biografia gràcies a què l'any 1871, amb por de perdre la col·lecció a causa de l'amenaça de la guerra franco-prussiana, va redactar testament deixant-ho tot al museu del Louvre, al de ceràmica de Sèvres i a la Biblioteca Nacional de França, que van rebre la deixa rere la seva mort l'any 1883. Louis Courajod va editar el 1885 una biografia-catàleg dels béns llegats al museu del Louvre, cinc-cents noranta-dos en concret, gràcies al qual podem saber els gustos i les aficions col·leccionistes del baró. Dos anys abans, en ocasió de la mort de Davillier, el seu amic Paul Eudel (1837-1911), col·leccionista i marxant d'art, va publicar-ne la biografia, gràcies a la qual es poden conèixer els detalls de la col·lecció i la distribució a la casa del baró.<sup>580</sup>

Nascut a Rouen i establert a París, de família adinerada vinculada a la indústria i al món de la banca i ennoblida en el primer Imperi, la posició social li va permetre viatjar durant trenta anys per tota Europa, principalment Itàlia i Espanya, essent la península ibèrica el seu lloc predilecte, on viatjà més de vint vegades, fent bons amics i relacionant-se amb antiquaris i intel·lectuals de renom, com Enric Claudi Girbal.<sup>581</sup>

Es va iniciar en el món del col·leccionisme gràcies a l'amistat amb el conservador del museu de Sèvres, Alfred Riocreux (1920-1912), que el va motivar en l'estudi de la ceràmica, i el va impulsar a viatjar, a la cerca de peces per investigar. Mentre s'iniciava en les rutes per Espanya va començar a adquirir peces per a la seva col·lecció, que de mica en mica es va anar estenent a tots els gèneres de les belles arts i les arts decoratives. Davillier és l'exemple del *collectionneur-connaisseur*, tal com llegim a Courajod:

---

<sup>580</sup> COURAJOD-MOLINIER (1885); EUDEL (1883). Ambdós eren persones propers al cercle d'amics de Davillier, per la qual cosa hem d'entendre les biografies que presenten amb tòpics propers al panegíric, com moltes de les que es van fer en ocasió de la seva mort, sent destacable PRAT (1883). No són masses els estudis especialitzats que s'han fet sobre la seva personalitat, vid. SANZ (2000), SAZATORNIL RUIZ (2011) i BAILLOT (2013).

<sup>581</sup> En un article destinat als col·leccionistes que durant el segle XIX van llegar obres al museu, Long, dóna una descripció que s'escau molt amb el perfil de Davillier: "Són homes d'afers enriquits per l'expansió econòmica de final de segle. Els seus llegats il·lustren la recerca de legitimació social i d'ús de la fortuna sigui econòmica, financera o mundana. [...] el rol dels col·leccionistes és determinant per al patrimoni i pels museus, com per al conjunt del domini artístic. Mediadors essencials entre artistes, el mercat, les institucions i la crítica, elaboren o consagren tendències estètiques". LONG (2001), p, 45. No ens hem d'estranyar que Paul Eudel hagi mostrat el retrat de Davillier en l'estudi intitulat "Collections et Collectionneurs" publicat a la revista *La vie Moderne*, del 28 de febrer de 1880 cit. VOILLOUX (2009), p. 407.

“Durant més de trenta anys, Charles Davillier va recórrer totes les contrades d’Europa, principalment Espanya i Itàlia, visitant museus i esglésies, recollint arxius i biblioteques, recollint peça a peça, amb condicions excepcionals, sorprenentment avantatjoses, la major part dels objectes de la seva col·lecció. En cada viatge, el nòmada amateur tornava a casa, rica de les despulles espigolades o conquerides pel llarg camí, més rica encara de fecundes observacions. És així que va bastir amb bases sòlides, per un mètode rigorós i científic, la remarcable doctrina que havia fet d’ell un àrbitre indiscutible en matèria de curiositat”<sup>582</sup> [trad. nostra].

En el transcurs dels seus viatges, que no només s’han d’entendre des de la perspectiva del lleure, es va interessar per conèixer les particularitats monumentals de cada indret que visitava i sobretot per les arts decoratives, la ceràmica en especial, però també, la joieria, el treball del cuir, l’argenteria i sobretot els teixits i els tapissos, arribant a adquirir una gran col·lecció que va distribuir per tota la mansió que posseïa des de 1875 a la rue Pigalle de París, on setmanalment celebrava tertúlies en les quals participaven marxants d’art, músics i artistes, entre els quals s’hi trobaven molts espanyols establerts ocasionalment a París, com Martín Rico, Raimundo Madrazo i Marià Fortuny, amb els quals gaudia d’una forta amistat.<sup>583</sup>

Es pot dir que la casa de Davillier era el paradigma del gust parisià, on la funció estètica i utilitària contribuïen a donar valor a la materialitat. El seu biògraf, Paul Eudel, descriu la mansió del baró:

---

<sup>582</sup> COURAJOD-MOLINIER (1885), p 2. “Amant de curiositats; les estudiava, estudiava l’art i l’arqueologia i a la vegada escrivia sobre ells amb una ciència i erudició com rarament es troba” [trad. nostra].

<sup>583</sup> “En los últimos años el barón Davillier era el mecenas de la colonia artística de españoles en París” PRAT (1883), p. 166. Entre els assistents a la tertúlia, segons el seu biògraf, hi trobem pintors francesos, com Jean Louis Messonier i Henri Reignault, músics – Strauss-, historiadors del teatre –François, Coppée- i sobretot marxants d’art i els col·leccionistes més àvids de l’època, com Spitzer, el príncep Basilewski, Adolphe Rothschild, el mateix Paul Eudel, Adolphe Goupil i Ignacio León y Encosura, així com directors i conservadors de grans museus –el mateix Courajod o Darcel-, i crítics d’arts que van difondre la col·lecció de Girbal en revistes com *L’artiste*, *Les cahiers de l’art* o la *Gazette des Beaux-Arts*. EUDEL (1883), p. 60. Sabem que alguns artistes aprofitaven la col·lecció per copiar objectes medievals com és el cas de Messonier, que repetí en algunes pintures les cadires de la mansió de Davillier.

“En entrar al santuari, no poden fugir del resplendor. [...] Per les parets entapissades de domàs vermell amb grans tapissos, majòliques, taules de fusta tallades. La memòria s’excita per la profunda impressió de caminar a través dels segles. [...] Aquest museu no té res d’envejar a Cluny”. [trad. nostra]<sup>584</sup>

Dels teixits d’aquesta col·lecció, alguns dels quals els podem admirar actualment al Louvre, en destaquen dos del segle XV, *Crist a la tomba*, inspirat en un cartró de Rogier van der Weyden, *Crist ressuscitat sortint del sepulcre*, que rere les anàlisis microscòpiques que M. Darcel va realitzar als Gobelins, es va conèixer que era fet de seda i teixit amb fils d’or i de plata, i també la del *Noli me tangere*. Destaca el frontal d’altar flamenc de *La Vierge glorieuse*, reconeguda entre els contemporanis de Davillier com “la reina dels tapissos”, datat de 1485. Davillier explicava sovint la manera sorprenent com va arribar a les seves mans aquest darrer tapís: en un viatge a Espanya de l’any 1868, la va adquirir a un segovià, gràcies a les indicacions d’un marxant de mobles de Valladolid i per un preu irrisori de tres mil francs.<sup>585</sup> Del pintoresc relat de l’adquisició d’aquest tapís, Eudel destaca: “què podem dir d’aquest tapís? Dir els diversos propietaris i murs que va cobrir? Explicar les peripècies, pillatges i incendis que va passar fins arribar a la glòria d’aquesta galeria?”.<sup>586</sup> El relat reflecteix la valoració que es donava al patrimoni tèxtil a Espanya.

La col·lecció que va llegar al Louvre comprenia quadres – molts d’ells del barroc espanyol-, miniatures, mobiliari, teixits, instrumentes de música, escultures en bronze, marbre, ivori, fusta, joies, armes i esmalts.<sup>587</sup>

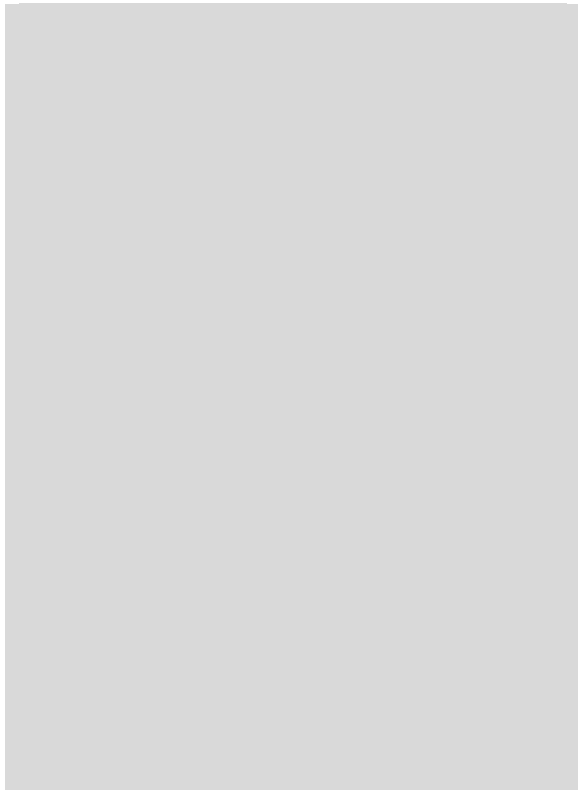
---

<sup>584</sup> EUDEL (1883), p. 32. No disposem d’imatges de les estances de la mansió de Davillier. Per les descripcions, podem pensar que se troba dins de l’estereotip de les grans col·leccions coetànies com la del banquer Emile Gayard (1821-1902), on es creen espais simulats, per ambientar un espai historicista, segons l’esperit de la col·lecció tipus escenogràfic. Per a Gayard, vid. LETELLIER (2015), p. 301-305.

<sup>585</sup> COURAJOD (1883), p. 210 i EUDEL (1883), p. 55-57. No era l’únic tapís adquirit a la península ibèrica, al despatx en tenia un de petit, amb personatges, del segle XIV, comprat a Espanya rere la mort de la reina Isabel, ibid. p. 27. Per la correspondència de Davillier, podem suposar que l’informador de Davillier en aquest cas fou possiblement el marxant Cantalapiedra de Valladolid.

<sup>586</sup> EUDEL (1883), p. 55.

<sup>587</sup> COURAJOD (1885), p. 10. Abans de llegar la col·lecció al Louvre i a Sèvres, Davillier va cedir diverses ocasions obres per a exposicions, com la d’arts sumptuàries de l’exposició



Example from the Davillier collection at the Louvre.  
CHILD (1885), p. 123

Per les descripcions de la premsa contemporània coneixem com es van disposar al museu del Louvre la “Sala Davillier”. El crític d’art nord-americà, Theodore Child, que havia conegut al baró i havia visitat la seva mansió en diverses ocasions va descriure amb detall la sala destinada a la donació, que emulava un gabinet d’amateur i en els murs hi havia penjats cinc tapissos flamencs dels segles XV al XVII, destacant-ne la de *Le don du coeur* (Arras, c. 1400) i la de *La Vierge glorieuse* (Flandes, 1485). Dirà d’ell:

“[...] no es limitava a adquirir i posseir curiositats, estudiava l’art i l’arqueologia i escrivia sobre elles amb una ciència i erudició, que rarament ha estat igualat” [trad. nostra].<sup>588</sup>

Dels viatges que va fer per la península, entre deu i vint, el més important és el que va fer amb l’il·lustrador Gustave Doré el 1868, del qual en resultà *l’Espagne*, amb

---

universal de París (1878), la *Special Loan Exhibition on Decorative art Needlework* (1873) i la *Special Loan Exhibition of Spanish and Portugueses Ornamental art* (1881), ambdues al South Kensington Museum .

<sup>588</sup> CHILD (1885), p.121. en la publicació trobem dos gravats que il·lustren de manera sintètica alguns dels objectes del llegat. Els mateixos els trobem reproduïts també a *La illustration*, 14 febrer 1885.

tres-cents nou fantàstics gravats de l'artista i que es va publicar primer per entregues periòdiques a *la Tour de Monde* entre els anys 1862-1873 i l'any 1874 en un volum complet.<sup>589</sup> La publicació, tot i donar la impressió de l'Espanya estereotipada associada a Andalusia que s'havia donat entre els viatgers del romanticisme – on es destaca l'esperit religiós i el pintoresquisme – , i on conviu la descripció amb la narració imaginativa carregada d'evocacions estètiques, s'intenta, fins a cert punt, mostrar la diversitat regional, tant des del punt de vista sociològic com monumental, recorrent a la recerca documental, citant publicacions de viatgers predecessors anglesos, francesos i italians, i fonts d'arxiu.<sup>590</sup> Tot i seguir l'itinerari de Laborde, s'apropa a indrets poc concorreguts pels viatgers romàntics, descrivint localitats que no eren molt conegudes i fixant-se principalment en els grans edificis monumentals, com les catedrals, per a les quals mostrava predilecció, sobretot per les gòtiques, de les quals en fa descripcions tipològiques.<sup>591</sup> Però *l'Espagne* no és només un relat de viatge, en el capítol, *La curiosité au point de vue des objets des espagnols*, fa un incipient compendi d'arts decoratives que tant admirava: orfebreria -sobretot medieval-, argenteria i esmalteria, armes, ceràmica i vidre, escultura, miniatura, mobiliari i en especial els teixits. En l'apartat dels teixits fa un resum de la història dels teixits peninsulars, on especifica la importància dels *tiraz* andalusins, de les sederies de Toledo, València i Andalusia i dels tapissos de fabricació espanyola, sobretot els d'Alcaraz i Santa Bàrbara, així com les riques descripcions que fa dels brodats conservats en algunes catedrals castelleses. Demuestra conèixer els pocs col·leccionistes de teixits, com de Juan Bautista Crooke i Navarrot, conde de Valencia de Don Juan, amb qui mantenia una forta amistat, i demostra també erudició en les descripcions que fa gràcies al recurs de les fonts d'arxiu, com l'inventari de Carles V de Yuste.<sup>592</sup> Com expert en teixits va presidir la secció d'arts decoratives d'Espanya de l'Exposició que va tenir lloc al Trocadero en ocasió de l'exposició universal de

---

<sup>589</sup> La Tour de Monde era la revista que va gaudir de més confiança entre els viatjants de l'època, tenia com intenció descriure i donar a conèixer viatges exòtics. El viatge de Doré i Davillier va tenir molt d'èxit, traduint-se a molts idiomes i reproduint-se els gravats en moltes revistes. PALACIOS BERNAL (2008).

<sup>590</sup> PALACIOS BERNAL (2008), p. 281.

<sup>591</sup> DAVILLIER (1874). És molta la bibliografia publicada sobre el viatge de Davillier i Doré, essent destacable DEL HOYO (1948)

<sup>592</sup> DAVILLIER (1874), p. 747-748. Respecte l'amistat amb Fortuny, Davillier va ocupar-se de la venda de la col·lecció del pintor rere el seu decés.

París de 1878.<sup>593</sup> La participació de Davillier es veu palesa en el catàleg *Les arts decoratifs d'Espagne, au Moyen âge et a la Renaissance* (1879) del qual en fou responsable, un compendi històric de tot el que s'havia escrit llavors sobre arts decoratives, ordenat en seccions, essent la cinquena la dedicada als mobles i teixits. Més que tractar-se d'un catàleg sistemàtic de totes les peces de la mostra, el que va fer Davillier va ser una història de les arts decoratives, i les obres exposades li van servir d'exemple per il·lustrar l'evolució de les arts<sup>594</sup>. En ell la recerca i el col·leccionisme van anar aparellats i no s'explica la seva col·lecció si no és en relació la seva faceta erudita.

L'interès científic per les arts retrospectives de la Península de Davillier es manifestà no només en els catàlegs i les col·leccions. Davillier va publicar un seguit de monografies, que encara en l'actualitat són de consulta ineludible, no només per tractar-se d'obres pioneres en la temàtica, sinó també pel rigor metodològic. Amb aquesta finalitat, pel que fa a Espanya, va publicar la *Histoire des faïences hispano-moresques à reflets métalliques* (1867), fruit de l'interès que es va donar durant tot el segle XIX per l'art hispano-musulmà i per la ceràmica en general, amb la finalitat d'esclarir dubtes sobre peces que fins llavors s'havien considerat de procedència italiana.<sup>595</sup> Amb intencions semblants publicà la no menys

---

<sup>593</sup> Va ser important de Davillier en l'organització de l'exposició que tingué com prioritats "mostrar la públic la història del treball artístic segle a segle" (GONSE, 1879, p. 1). La secció de mobiliari, teixits i tapissos va estar encapçalada per Davillier, el col·leccionista Leopold Double (1812-1881), i personalitats polítiques com Emile Mayeri i A. de Rochaubaud, Adolphe Moureau, com a secretari, i l'arquitecte E. Guichard, Leopold Double. vid. L'òrgan oficial de l'exposició, *L'exposition universelle illustrée* (1877), p. 181. Davillier, s'encarregà també de la instal·lació del mobiliari mentre M.M.Meyer, expert en tapissos flamencs, de la instal·lació d'aquests. (GONSE, 1879, p. 2)

<sup>594</sup> Davillier (1879). L'ordre del catàleg és: 1. Orfebreria, 2. Armes i armadures; 3. Escultures de fusta; 4. escultura en bronze; 5. Mobles i teixits; 6. Ceràmica; la part destinada als teixits vid. P. 71-76. El catàleg reflexa les prioritats del baró, amb un domini de l'art hispanomusulmà i tapissos flamencs de col·leccions espanyoles. Les peces més significatives pertanyien a alguns dels seus amics, com Goupil, Marià Fortuny o el conde de Valencia de Don Juan, ambdós grans col·leccionistes de teixits de procedència islàmica. Segons Louis Gonse, director de la secció d'art antic, les aportacions estrangeres més significatives de l'exposició van ser d'Espanya i de Bèlgica (GONSE, p. 2). L'obra s'ha considerat un dels primers tractats d'arts decoratives hispàniques.

<sup>595</sup> Ch. Davillier va aconseguir una formidable col·lecció de ceràmica que va llegar al museu de Sèvres, així com la de porcellana i vidres antics. Sobre la col·lecció Davillier del Museu Nacional de ceràmica, vid. BELAN (2002) i PALACIOS BERNAL (2008). "Davillier rehabilitó el arte antiguo español [...] Destruyó para siempre las falsas leyendas sobre su país[...] que eran en Francia moneda corriente". PRAT (1883), p. 165. Per les mateixes dates comencen a sorgir publicacions especialitzades de ceràmica, sent importants les

important *Recherches sur l'orfèbrerie en Espagne au Moyen âge et a la renaissance* (1879), una autèntica recerca arxivística. En el prefaci, mostra, amb claredat els motius que van motivar la recerca:

“La història de les arts decoratives d'Espanya és poc coneguda. Aquest país no mereix però l'oblit gairebé complet, tant pels nacionals com pels estrangers. Gairebé totes les arts han tingut sobre aquest sòl beneït èpoques brillants i fecundes. S'ha escrit molt sobre pintura espanyola, però res sobre gravat, escultura en fusta, tant remarcable a la península ibèrica als segles XV i XVI, que no té encara cap història; així mateix sobre arts i armadures i el treball de ferro, tant antigues com la mateixa Espanya. No es pot dir molt dels teixits ni de l'art del brodat; la rutina confon encara els vidres espanyols i els de l'antiga França i els vidres de Murano. La ceràmica, a penes tocada per l'autor d'aquestes línies fa ja vint anys, encara està imperfectament coneguda. L'orfebreria espanyola no ha estat menys oblidada i es confon amb la d'Itàlia, França i Alemanya” [trad. nostra].<sup>596</sup>

Per aconseguir-ho, Davillier va emprar una metodologia paral·lela a la de l'historicisme, en considerar el monument com a document i a la vegada també la del positivisme científic, en considerar cada peça que analitzava com un “espècimen” a partir de datacions, descripcions tècniques i estilístiques, que aconseguia a partir de l'anàlisi visual i de la recerca arxivística i documental exhaustiva.

Davillier va visitar vàries vegades Girona. La primera estada que coneixem és la del viatge que va fer amb Gustave Doré el 1862. Entrant per la Jonquera, es van aturar a la ciutat i van visitar la catedral, de la qual en fa una escurada descripció, fixant-se només en l'escalinata i la Porta dels Apòstols.<sup>597</sup> El 1863, Davillier va publicar al primer número de la *Revista de Gerona* l'article “Fortuny”. En una nota a peu de

---

publicacions de Jules Jacquemart (1837-1880), Champfleury (1812-1889), André Pottier (1799-1867) i Alfred Darcel (1819-1893).

<sup>596</sup> DAVILLIER (1879a), s.p.

<sup>597</sup> DAVILLIER (1862), p. 292. En destaca la particularitat tècnica de les escultures de terracota de la portalada dels Apòstols. Aquesta referència a la especificitat, és un tret característic de la producció científica de Davillier, que es reflecteix en les descripcions rigoroses de les catedrals, que fins a cert punt sembla intentar destacar les diferències tipològiques.

pàgina Girbal el defineix com una persona “cuya reputación de bibliófilo y de aventajado arqueólogo es bien conocida en Europa, se ha hecho por otra parte acreedor á la consideración de los españoles por la predilección que nuestras obras artísticas le han merecido”.<sup>598</sup> Girbal, demostrava ja en aquesta data bones coneixences personals amb l'antiquari: “Lleven estas breves líneas la expresión de nuestro efetuoso recuerdo y simpatía al sabio y noble extranjero que nos honra con su amistad y nos favorece de su ilustración y francas comunicaciones”.<sup>599</sup>

Però la confiança anà més enllà de la consulta a un coneixedor, doncs el 1879, Girbal va traduir l'obra del baró *Notes sur les cuirs de Cordoue. Guadamiciles en Espagne* (1879).<sup>600</sup> No es tracta però d'una mera traducció, Girbal afegeix informacions, com les ordinacions del guadamalissers de Barcelona i una heliografia d'un nou cuir descobert feia poc a Adri, que no constava en l'edició francesa.

L'any 1881, va tornar de nou la ciutat i, possiblement guiat per Girbal, va visitar el Museu Provincial i els monuments artístics.<sup>601</sup> L'any 1895, la Revista de Gerona va traduir íntegrament la seva obra sobre la ceràmica, *Historia de las lozas hispano-moriscas con reflejos metálicos*.<sup>602</sup> Quan va morir, l'any 1883, moltes publicacions espanyoles en van fer ressò, aprofundint en el seu amor per l'art i l'erudició.<sup>603</sup>

Davillier va ser considerat a França un referent per a tots aquells que volien fer consultes, vendes o taxacions d'objectes d'art, sobretot hispànic, com ho demostra la correspondència que va mantenir amb experts del mercat d'art, artistes i erudits, que es conserva de manera incompleta al *Institut National d'Histoire de*

---

<sup>598</sup> DAVILLIER (1866), p. 61-67. El fet que publicqués sobre Marià Fortuny es deu a l'amistat que els unia. Rere la mort de l'artista, Davillier va publicar *Fortuny, sa vie, son oeuvre, sa correspondance, avec cinq dessin inédits en fac-similé et deux eaux-fortes originales* (1875). Tanmateix, Davillier, com home de confiança de la família de Fortuny, va fer d'agent en la venda d'obres de la bizarra col·lecció de l'artista com es pot veure la publicació *L'Atelier de Fortuny, ouvre postume, objects d'art et curiosité, armes, faïences hispano-moresques, étoffes et broderies, bronzes orientaux, coffrets d'ivoire, etc... dont la vende aura lieu les 26 avril et jours suivants. hôtel Drouot* (1875).

<sup>599</sup> DAVILLIER (1866), p. 61-62.

<sup>600</sup> *Notas sobre los cueros de Córdoba. Guadamaciles de España*, por el barón Ch. Davillier, traducidas del francés por Don E.C. Girbal. Gerona: Imprenta del Hospicio Provincial.

<sup>601</sup> *Revista de Gerona*, VI, 1881, p. 118. Com hem vist, Girbal en aquells moments era el conservador del Museu d'Antiguitats de Girona.

<sup>602</sup> *Revista de Gerona* XX, 1895, p. 20-43; contestada a les p. 97-105 i 129-134 per Álvaro Campaner.

<sup>603</sup> *El eco de Gerona*, 8 març 1883, p. 4798-9;



*l'Art* (INHA).<sup>604</sup> Malauradament, no disposem la carta que E. C. Girbal li va enviar ni la fotografia, però el que si que podem constatar és que si Girbal va consultar a l'hispanista és perquè realment el considerava un gran coneixedor de teixits i amb contactes suficients per assumir la problemàtica complexitat del brodat de la Creació.

#### 4.1.2. *Facundo Riaño, la recepció internacional del brodat*

Facundo Riaño Montero va dedicar unes pàgines al Brodat de la Creació a monogràfic *The industrial arts in Spain* (1879) obra que formava part la sèrie de manuals editats pel Comitee of Council Education del South Kensington Museum,<sup>605</sup> just un any després que Enric Claudi Girbal publicqués el conegut article a la revista madrilenya *La Academia. Semanario ilustrado universal* (1878). L'article de Girbal es va reproduir de nou a la *Revista de Gerona* de l'any 1884 i al monogràfic dedicat al Brodat de la *Revista de Girona* de l'any 1980. La proximitat cronològica entre ambdues publicacions, la notorietat de l'erudit granadí o el desconeixement de la revista madrilenya per part de la historiografia del Brodat ha fet suposat que el primer esment del Brodat va ser de Riaño en comptes de ser la de Girbal:

“Curiosamente, su redescubrimiento y puesta en valor tendría que relacionarse con el erudito Juan Facundo Riaño y Montero (1829-1901) [...] que hizo un catálogo de objetos españoles para dicho museo y, pasados unos años, en 1879 publica en Londres una monografía en inglés *Spanish industrial Arts*, donde se encuentra una de las primeras reproducciones del Bordado”.<sup>606</sup>

---

<sup>604</sup> Gràcies a la correspondència, podem conèixer els nom d'informadors del mercat d'antiguitats de Madrid, com Eusebio Zuloaga, Nicolas Duque de Segovia i sobretot, Guillermo de Osma, duque de Valencia de Don Juan, col·leccionista i un dels pocs experts en teixits àrabs espanyols de finals de segle XIX. Per a la correspondència, vid. SAZATORNIL (2011), P. 356-357.

<sup>605</sup> Vid. supr. p. 207-210.

<sup>606</sup> CASTIÑEIRAS (2011), p. 23. El mateix any 1878 es va fer una ressenya a la *Revista de Girona*: “El número 12 del cada día más acreditado semanario ilustrado *La Academia*, correspondiente al 30 de Septiembre último, se ha publicado el grabado del notable tapiz que posee nuestra Santa Iglesia Catedral, con un artículo descriptivo de nuestro compañero de Redacción Sr. Girbal. El asunto de aquel interesante monumento artístico-

Ambdues publicacions tenien objectius diferents. La de Girbal, modesta però rica en contingut, és un article d'un erudit local que vol donar a conèixer un monument de mèrit de la seva ciutat natal; la de Riaño, un manual d'història de les arts decoratives fet per a una institució potent i reconeguda a nivell internacional, que dóna una visió retrospectiva dels teixits espanyols medievals i renaixentistes amb vistes a l'educació i la producció industrial. No obstant això, ambdues han demostrat un mèrit historiogràfic i una difusió transcendent, doncs van servir de referència de totes les publicacions que van parlar del Brodat de la Creació fins inicis del segle XX.

Tant a *La Academia* com a *The Industrial Art of Spain* es reproduïx una xilografia que, junt amb la fotografia de Joan Martí són les primeres informacions visuals que tenim del teixit.<sup>607</sup> A nivell historiogràfic, emperò, ha gaudit de molt més reconeixement que la fotografia, doncs va estar reproduït varies vegades i va ser la referència de molts estudiosos que no van poder accedir a l'original. El primer cop que es va tornar a editar va ser a la revista *La ilustración catalana* de l'any 1881, en un resum de l'article de Girbal de l'historiador i editor de la revista Eduard Tàmaro.<sup>608</sup> Comparant ambdues còpies, tot i tenir en compte els problemes de l'edició, podem apreciar que en la de la revista catalana té els tons més saturats i que les línies, per tant, són més nítides, el que ens demostra que són de diferent tiratge.

El procediment xilogràfic va gaudir a partir de la dècada del 1950 d'una florida espectacular en l'adveniment de les revistes il·lustrades que van començar a proliferar a Anglaterra i França des dels anys quaranta del segle XIX. Primer a Madrid i després a Catalunya aquest gènere de publicacions van gaudir de notable

---

arqueológico versa sobre la Creación (representación bastante rara en semejante obra) con numerosa imagineria que se describe minuciosamente en dicho artículo, según el cual, corresponde aquel interesante ejemplar al siglo XII cuando ménos, no faltando pareceres de distinguidos arqueólogos que lo hacer remontar a la época carlovíngia; es decir anterior cerca de dos siglos. Con gusto reproduciríamos el trabajo del Sr. Girbal, por el gran interés que encierra para la historia del arte el monumento que ha dado a conocer, pero hemos de concretarnos á llamar la atención de los aficionados, seguros de que habrá de interesarles la lectura de tan curiosa monografía". "Noticias" (1878), p. 483-4.

<sup>607</sup> Vid supr. p. 67-68. La historiografia del Brodat de la Creació no l'ha tingut massa present en les seves recerques, ha servit per il·lustrar alguns treballs, funcionant només com testimoni.

<sup>608</sup> TÀMARO (1881), p. 200.

popularitat, amb títols com la *Il·lustración española y americana*, o *La Academia*, aquesta darrera la primera que va contractar a xilògrafs catalans doncs, a partir



TAPIZ NOTABLE DE LA CATEDRAL DE GERONA

GIRBAL (1878), p. 192



GIRBAL (1878)



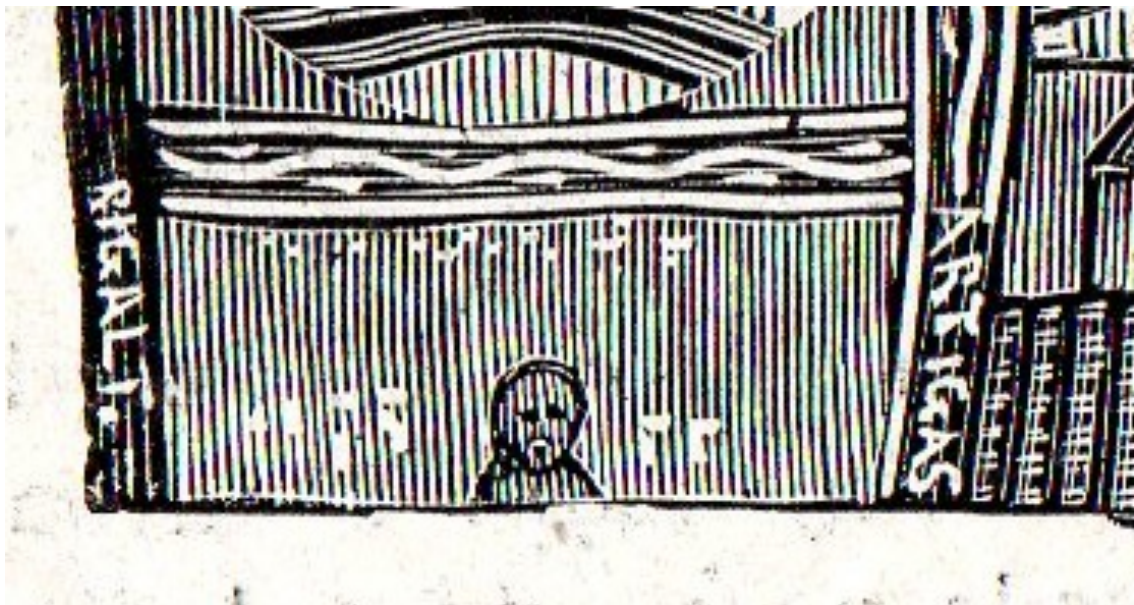
TÀMARO (1881)

del 1878 es va imprimir a Barcelona. En plegar el setmanari el 1879, els materials de l'editora van ser adquirits per Carles Sampons, a l'entorn del qual es va formar el 1880 *La ilustració catalana*, segona publicació catalana que com hem dit que il·lustra el gravat.<sup>609</sup>

D'aquest fet podem deduir que Girbal, tot i ser conegut per l'editor José Maria Tubino que, com hem pogut apreciar en el capítol precedent, coneixia bé als membres de la Asociación Literaria de Gerona, va fer la publicació a Catalunya.

L'origen català del gravat ens ho confirma la signatura, al requadre inferior esquerre, on s'aprecien els cognoms, RIGALT-ARTIGAS.

Els gravats sovint portaven la signatura del dibuixant i del gravador. En aquest gravat del Brodat considerem que el dibuixant és Antoni Rigalt i Blanch (1850), pintor, dibuixant i vitraller que, segons Elias de Molins, va fer de corresponsal en diferents revistes espanyoles, com *La Academia* y *La ilustración española y Americana*. Va participar en nombroses publicacions, atès la quantitat d'il·lustracions sota la seva signatura.<sup>610</sup>



El 1878 *La Ilustración española y Americana* va presentar gravats de Girona basats en dibuixos de Rigalt. Un dels primers que va il·lustrar mostrava els actes esdevinguts arran de la inauguració del ferrocarril Girona-Porbou que va tenir lloc

<sup>609</sup> FONTBONA (1992), p. 175-176.

<sup>610</sup> DE MOLINS (1889-1895), vol 2, p. 450.

els 18 i 20 de gener d'aquell any.<sup>611</sup> Podria ser que en ocasió d'aquest viatge Rigalt hagués pogut veure el brodat i fer l'apunt, doncs la publicació de Girbal és del més de novembre del mateix any.

Antoni Artigas fou un xilògraf de Barcelona, deixeble de Brangulí, que col·laborà en diverses revistes i llibres il·lustrats de l'època, principalment dels anys setanta.<sup>612</sup> Podem constatar que el gravat es va fer a Catalunya, i probablement pensat per a la publicació de Girbal de l'Academia i que Riaño el degué incorporar en la seva obra. A *Industrial arts of Spain* els gravats són de la col·lecció gràfica del museu, d'una qualitat excepcional comparat la xilografia del Brodat de la Creació, que segons Facundo Riaño es tracta d'un "gravat bastant imperfecte i fet amb poca cura en alguns dels detalls, però que dóna una idea general del treball".<sup>613</sup>[trad. nostra]

La descripció que fa Riaño del Brodat és molt succinta. Està inclosa en l'apartat de teixits d'un manual d'arts decoratives on l'autor demostra tots els coneixements que va assolir després de la seva experiència docent, certament erudita, en un moment que a la Península ibèrica no s'havia escrit a penes res i menys una obra de síntesi. El manual es divideix en diferents capítols dedicats a argenteria, treball del ferro, bronze, armes, mobiliari, ceràmica i porcellana, vidre, teixits i encaixos. L'apartat dedicat a les arts del teixit ocupa vint pàgines del manual, i està dividit en tres seccions, una destinada a teixits, una altra a brodats i la tercera a tapissos. Més que ser un catàleg de museu, com el que havia publicat l'any 1872, és una història del teixit, especialment dels teixits hispanomusulmans, tema que dominava atesa la seva formació d'islamista i els contactes amb el seu sogre Gayangos. Descriu els diferents tallers peninsulars, els materials i els sistemes de producció a partir de fonts islàmiques de primera mà, com al-Saqundi (segle

---

<sup>611</sup> "Inauguración del ferro-carril del Bajo Ampurdán- Apuntes tomados por Antonio Rigalt" (1878) *La Academia* III, 13, 7 d'abril, p. 11. Podria ser possible que en ocasió d'algun viatge a Girona l'hagués pogut veure. En el catàleg de l'exposició *Girona primeres mirades* (2003), apreciem que alguns gravats van ser copiats de fotografies de Joan Martí, dubtem que la còpia del Brodat s'hagués pogut fer amb aquest procediment, atesa la poca definició de la fotografia.

<sup>612</sup> Antonio Artigas fou un gravador barceloní de qui només el coneixem per la seva obra. Segons Fontbona: "signava sense afegir cap inicial al davant de l seu cognom, però signa com Antonio en els rebuts que signa a Marià Aguió" FONTBONA (1992), nota 298, p. 373. L'obra més coneguda en què va col·laborar va ser el *Cançonet de les obretes de la nostra llengua materna* del poeta mallorquí i en alguns gravats del *Don Quijote de Manuel de Cervantes*, a partir de dibuixos de Josep Puiggarí. FONTBONA (2001), p. 17.

<sup>613</sup> RIAÑO (1879), p.268.

XIII) o al-Idrisi (s. XII), reconeixent la dificultat de classificar els teixits donat les imitacions i còpies que es van anar reiterant durant anys. Tot i no menystenir la importància del treball de Francisque Michel, aporta informacions inèdites d'alguns teixits conservats al Museu Arqueológico Nacional, o del Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia, com l'almaizar d' Hissam II, procedent de San Esteban de Gormaz i descobert el 1853. A diferència de treballs com el de Cahier-Martin, no fonamenta el treball en la iconografia, és un manual d'història metòdica i positivista de la cultura tèxtil hispànica des de l'antiguitat fins el renaixement, d'alt valor historiogràfic en un moment que a la Península estava tot per fer.<sup>614</sup>

Dedica dues pàgines al Brodat de Girona on transcriu les inscripcions i fa una mínima descripció iconogràfica i material. Indica que és un brodat *crewel* sobre lli, primera referència a la tècnica, doncs Girbal era l'únic que va dir és que es tractava d'un brodat i no d'un tapís. Riaño considera que, tot i ser un brodat, és millor incloure'l en l'apartat de tapissos per la semblança visual. Cronològicament, tots dos consideren que es tracta d'una obra del segle XII, i Riaño ho justifica mitjançant comparacions amb els Beats i les pintures de la capella de Santa Catalina de Sant Isidor de Lleó.<sup>615</sup>

Riaño forma part del grup d'historiadors que van separar-se de la història medieval retòrica hereva del romanticisme d'Espanya, tots ells vinculats a la Escuela Superior de Diplomática i al món acadèmic, pioners en demostrar actituds proteccionistes envers els objectes del passat des de l'arqueologia científica. Reflecteix el tarannà dels avenços en la cultura arqueològica erudita espanyola des de l'alt sistema institucional i els primers intents de salvaguarda del patrimoni tèxtil, en un moment que a Espanya es canalitzaven els esforços de definir la identitat nacional.

Va dedicar tota la seva vida a la docència de l'arqueologia i la protecció del llegat cultural. Com a docent va deixar pòsit a la Escuela Superior de Diplomática, inaugurada el 7 d'octubre de 1857, sota impuls de la Real Acadèmia de la Història. Seguint el model d'estudi impulsat per l'École des Chartes la institució es va vincular al al Cuerpo Facultativo de Archiveros y Diplomáticos, creat per real

---

<sup>614</sup> "Es una de las obras más valiosas de la historiografía positivista del último cuarto del siglo XIX". LÓPEZ OCÓN (2012), p. 65.

<sup>615</sup> RIAÑO (1879), p. 267.

decret el 17 de juliol de 1858.<sup>616</sup> El 1863 va fer una ampliació dels ensenyaments i va implantar la càtedra en belles arts, temps antics, edat mitjana i renaixement, il·luminació de manuscrits, glíptica, pintura, escultura i gravat, plaça que va ocupar Facundo Riaño.<sup>617</sup>

A partir de la reestructuració de les Comissions de Monuments i la necessitat de desplegar un sistema museístic vinculat a l'Estat, l'any 1867 es va crear el Museo Arqueológico Nacional, amb intenció d'ubicar-hi totes les obres propietats de la Nació, a excepció de la pintura i l'escultura.<sup>618</sup> Per tirar endavant el projecte es requeria personal competent i es va considerar oportú recórrer a especialistes del Cuerpo Facultativo de Archiveros que a partir d'aquell any va passar a anomenar-se Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, integrant al cos les càtedres de la Escuela de Diplomática. Es van dividir en tres seccions: biblioteques, arxius i museus i en aquesta darrera s'hi integraren Riaño, al costat de la de Juan de Dios de la Rada i Pedro Felipe Monlau.<sup>619</sup>

El tipus de docència que es va imposar va ser de fonament pràctic doncs l'objectiu va ser el de formar experts en la conservació i en la gestió museogràfica.<sup>620</sup> Va ser amb l'impuls d'aquests erudits que es van formar les primeres bases sòlides de l'arqueologia nacional, manifesta en l'articulació del Museo Arqueológico Nacional

---

<sup>616</sup> "El objeto de la ESCUELA DE DIPLOMÁTICA es investigar, estudiar y conservar los monumentos originales del arte, de la historia y de la literatura nacionales; -descifrar los códices, manuscritos y escrituras de la Edad media,- traducir al castellano corriente el latín corrompido y dialectos romances hablados en España; -distinguir los diplomes auténticos de los apócrifos y supuestos; - dar la instrucción adecuada á los jóvenes que se edsinan para oficiales en los *Archivos, Bibliotecas y Museos* del reino; - auxiliar en sus trabajos a la Real Academia de la historia, y á la de la Lengua, a los eruditos y á los filólogos, sirviéndoles de intermedio con las épocas antiguas, y poniendo a su disposición, limpios y depurados, los materiales que se han salvado de la ruina de los siglos, y que vanamente se empeñaría en reunir por sí solo un escritor; -prestr, en fin, Servicios varios, y todos trascendentales, al Estado y a los particulares, en los frecuentes casos en que la determinación legal de las propiedades, de la fortuna y de los derechos, depende de la autenticidad ó de la inteligencia del texto de un documento antiguo". MONLAU (1865), p. 1.

<sup>617</sup> De l'assignatura es conserven programes dels anys 1865 i 1876. Gonzalo Pasamar, que ha estudiat els plans d'estudi, observa que el tarannà general de les assignatures van ésser: consideració de la història artística integrada en la història de la civilització; dedicació de major espai als períodes antic i medieval i interès per l'art espanyol sense excloure les aportacions no europees. PASAMAR (1995), p. 141. MAIER (2008), p. 186-187.

<sup>618</sup> R.D. 18 març 1867, Mandato de establecer un Museo Arqueológico Nacional y varios provinciales. *Gaceta de Madrid*, año CCVI, n. 80. 21 de marzo, 1867.

<sup>619</sup> GODÍN (1995) p. 38.

<sup>620</sup> MAIER (2008), p. 181

i el seu òrgan *Museo español de antigüedades* (1872-1880), dirigida per Juan de Dios de la Rada, revista que va posar en comú les noves tendències historiogràfiques de tendència positivista i allunyades de la retòrica i l'estètica que havia dominat el pensament històric de la primera meitat de segle. En la introducció al primer volum de la revista De la Rada, especificava els objectius de la publicació: construcció de la història la civilització espanyola a partir de l'estudi antiguitats, la història de les arts i de la indústria del país.<sup>621</sup> Ens trobem pioners estudis arqueològics dels teixits, aplegant aspectes tècnics, estat de conservació, dimensions, datacions, transcripció inscripcions, estudi històric i iconogràfic. <sup>622</sup> la revista, va reflectir la tasca de les comissions de monuments fent de portaveu de les troballes i dels béns de més valor de les províncies, com l'article que Girbal va publicar l'any 1877 sobre l'arqueta –reliquiari de la catedral.

Riaño va complementar la tasca docent amb la d'acadèmic. Va accedir a la Real Academia de la historia l'any 1969, exercint de responsable del Gabinet d'Antiguitats. L'any 1878 va ser elegit membre de la Real Academia de San Fernando, el mateix any en què va accedir al càrrec de director del Museo de Reproducciones. Els vincles institucionals li van aportar un coneixement sòlid de la problemàtica que acusava el patrimoni de la nació, a la vegada que també un ampli domini de la cultura nacional que quedà reflectit en les seves publicacions com *Industrial Arts of Spain*. Tanmateix no podem oblidar la tasca de San Fernando en la inspecció del museus i del patrimoni que regien les comissions provincials.

Desconeixem si Riaño va poder conèixer el brodat en persona, però hi ha algunes aproximacions cronològiques que ens ho poden confirmar, si no la coneixença

---

<sup>621</sup> DE LA RADA (1872), p. I-VIII. En la introducció es fa una distribució de les arts que difondrà la revista. Els teixits i tapissos s'integren en la secció d'arts industrials, ibid. P. VII.

<sup>622</sup> Es destaca l'estudi d'Amador de los Rios, "Restos del traje de Don Felipe, hijo de Fernando III le Santo extraído del sepulcro de Villalcazar de Sirga", publicat al vol. IX de 1878. Consta de: traducció inscripcions, mides, descripció material i estat conservació. Estudi històric, amb recolzament de ciències auxiliar, com la genealogia, ús d'informes arqueològics i comparacions amb altres teixits. AMADOR DE LOS RIOS (1878), p.101-142. Trobem també estudis sobre tapissos flamencs, de la corona y del Museo Arqueológico. Amador de los Rios és dels pocs erudits que refereix el Brodat en aquests primers anys en un article de divulgació sobre tapissos presentat a la *Ilustración artística* l'any 1882: "No se conserva, sin embargo, á lo que nos parece tapiz alguno anterior al siglo XV; los de Bayeux y los de Gerona, del siglo XI, no son tapices sino bordados". AMADOR DE LOS RIOS (1882), p. 82.



directa, la presència a la catedral. A les secció de notícies de la *Revista de Gerona* de novembre de 1876, llegim:

“Por breves horas hemos tenido entre nosotros al distinguido profesor de la Escuela de Diplomática de Madrid e individuo de la Real Academia de la Historia Juan Facundo Riaño, habiendo visitando durante su estancia nuestros principales monumentos y el Museo Provincial, quedando por demás satisfecho del brillante estado del establecimiento”.<sup>623</sup>

Com s’ha indicat en el precedent capítol, Joan Martí va fotografiar el brodat a inicis de 1877, per la qual cosa, a no ser que el brodat estigués en procés de restauració, podem pensar que ja es trobava a la catedral i que era una novetat. Així mateix, podem suposar que durant la visita pogué conversar amb Girbal, que des de 1870 era conservador del Museu provincial. És de destacar el fet que la *Revista de Girona* va presentar el 1888 la traducció de les pàgines dedicades al brodat de *Industrials Art of Spain*.<sup>624</sup>

#### 4.2. Primeres visites: *Dionís Baixeras*

Un dels dubtes que se’ns planteja respecte d’aquest primer període és si el Brodat era visitable per tot el públic o restava clos a la sala capitular de la Catedral, indret on es va emplaçar des de la restauració. Les primeres visites que potser van apreciar el brodat, si ens atenem a les notícies de premsa, van ser d’excepció, personalitats que, amb motiu d’actes institucionals aprofitaren l’estada a Girona per visitar la Catedral, com per exemple, la que va fer en data de 24 de novembre de 1880 el Ministro de Fomento, Fermín de Lasala, per supervisar el funcionament del ferrocarril de Tarragona a França, inaugurat feia cinc anys. Acompanyat de les autoritats gironines, va visitar la Catedral:

---

<sup>623</sup> “Noticias” (1876), p. 60

<sup>624</sup> Per les notícies de premsa i la *Revista de Gerona* tenim constància de la presència de Riaño en altres ocasions, com per ex, el 1881, quan tornà a visitar el museu. Les visites, com acadèmic, degueren ser bastant periòdiques, no només a Girona, sinó també per altres indrets de Catalunya. El 1885 va visitar Vic i va poder admirar les “taules bizantines” que albergava el Cercle Literari de Vic. CAO-SUREDA (2011), p. 162.

“[...] al pie de cuya escalera le aguardaba el Dean y otro señor capitular, pues el Ilmo. señor obispo se hallaba ausente de la Ciudad. Ambos sacerdotes le acompañaron a visitar la Iglesia y luego pasaron a la Sala capitular en la cual el mencionado Sr. Dean les enseñó un precioso tapiz del siglo XI recientemente restaurado, un libro de la Apocalipsis con varias pinturas del mismo siglo o tal vez del X, y una preciosa Biblia con miniaturas polícromas y doradas del siglo XIV. Presentósele despues una cruz processional de oro puro de la Edad Media, en la que no se sabe que apreciar más, si el valor intrínseco o el merito artístico, y sobre todo sus preciosos esmaltes.”<sup>625</sup>

D'aquests anys propers al 1878 les notícies són escasses, però hi ha un testimoni gràfic d'excepció que demostra la importància històrica que es va atribuir al Brodat, el quadre *IV Concilio de Toledo presidido por San Isidoro de León* (1883) de Dionís Baixeras (1862-1943).<sup>626</sup> L'obra s'inclou en el grup de sis pintures de simbologia panhispanista que, sota imposició de la Real Academia de San Fernando, es van escollir sota concurs públic per decorar el paranimf de la Universitat de Barcelona.

Mireia Freixa, a partir dels informes d'Elies Rogent, ens planteja la intenció del programa presentat per l'arquitecte i els canvis de clar component ideològic que es van donar en el curs de l'execució de les obres. Rogent va presentar els primers projectes de decoració del Paranimf el 1868, en ple Sexenni Democràtic i es van iniciar el 1871, però per motius econòmics es van haver d'aturar fins el 1879 que es van reprendre, acusant-se els canvis dogmàtics de la Restauració.<sup>627</sup>

Les bases del concurs es van publicar a la Gaceta de Madrid del 17 de gener de 1880, *Programa del concurso para la ejecución de seis cuadros pintados al óleo con destino a la decoración del Paranimfo o Salón de Grados de la Universidad Literaria*

---

<sup>625</sup> *Visita del ministro de Fomento* (1880), p. 685-686.

<sup>626</sup> Oli sobre tela. 340 x 620 cm. Universitat de Barcelona, Paranimf., n. 1304A.

<sup>627</sup> La intenció de Rogent era representar fets històrics que “recuerden hechos gloriosos de nuestra patria y que tengan relación con la Universidad de Barcelona” amb temes de caràcter nacionalista català, com la proclamació dels Usatges. El 1870 la Junta de Comerç va proposar els artistes de renom per a l'execució, però la Academia de San Fernando els va rebutjar i va estipular que la tria dels quadres seria sota concurs públic, al qual es podien presentar pintors de tota Espanya. D'igual manera va canviar la temàtica de les pintures. FREIXA (2008) p. 76-78.

*de Barcelona*".<sup>628</sup> Es fixava un termini de dos anys per a què els artistes poguessin presentar a la Junta directiva i econòmica de la universitat esbossos de l'obra, amb alguns fragments acolorits.

Durant aquells anys Baixeres estudiava a la Llotja, on impartien docència Antonio Caba, Ramon Martí Alsina, Claudi Lorenzale i Lluís Rigalt. En aquell ambient academicista va destacar com alumne brillant, amb domini en perspectiva, anatomia i teoria de l'art, aspectes que requeria la pintura d'història que es demanava al concurs.<sup>629</sup> Antonio Caba li va suggerir que es presentés i ho va fer presentant els projectes, dels quals en va sortir afavorit en tres el 14 de març de 1882.<sup>630</sup>

Un dels quadres escollits, i primer que va realitzar va ser el del concili de Toledo IV de 633, que va acabar el 1883.<sup>631</sup>

En l'obra apreciem al centre, marcat per una acusada perspectiva obliqua a Sant Isidor en l'acció de beneir a Sisenand, agenollat. Als costats d'Isidor els bisbes i personatges de la cort. Rere l'entaulat i com a fons, entre columnes una reproducció bastant detallista del Brodat de la Creació.

Es tracta d'una pintura amb clara voluntat pedagògica, per mostrar fidelment un capítol significant de la història hispànica, tret característic de la pintura d'història de la segona meitat del segle XIX que en paraules de Barral, volia "sacralitzar un present portat a les grans teles amb clara voluntat de despertar en el gran públic la

---

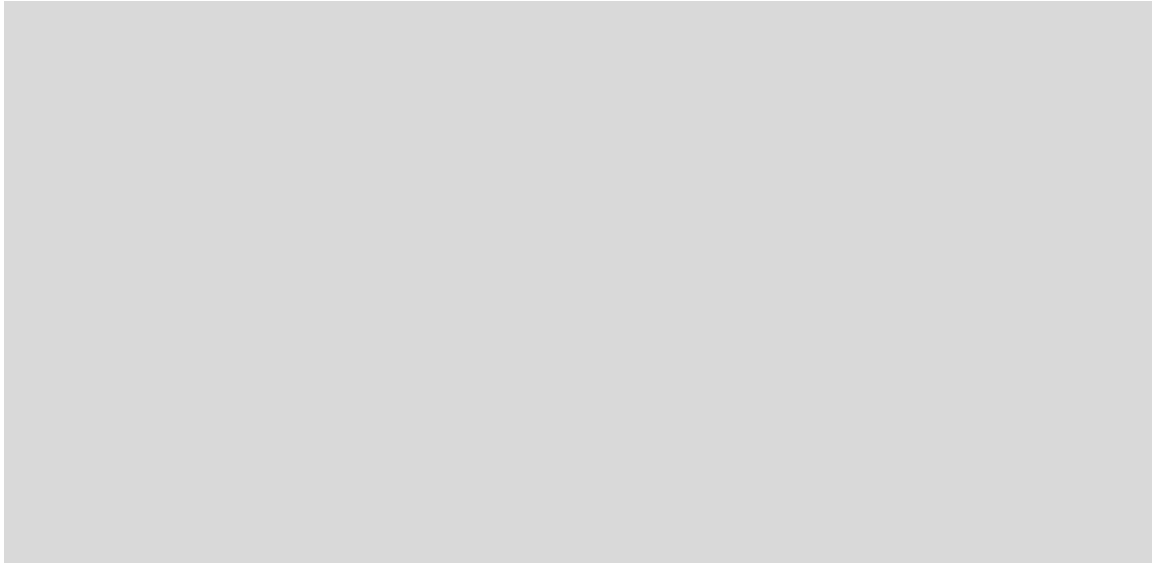
<sup>628</sup> JUNTA DIRECTIVA Y ECONÓMICA DE LAS OBRAS DE LA NUEVA UNIVERSIDAD DE BARCELONA (1880), p. 164-165. Els títols escollits van ser: "España visigoda-Concilio IV de Toledo, celebrado en 633 y presidido por San Isidoro de Sevilla"; "España árabe: Escuela y civilización de Córdoba en la época de Abderraman III de Granada"; "España de la Reconquista en Castilla: El saber de este reino en Tiempos de Alfonso el Sabio"; España de la Reconquista en Aragón: los Concelleres de Barcelona, representados por Juan Marimón y Bernardo Zapila"; "España del Renacimiento: la traducción de la Biblia poliglota, hecha en Alcalá de Henares por impulso y bajo la dirección del Cardenal Jiménez de Cisneros"; "España en los albores del movimiento moderno; representación de los estudios creados por la Junta de Comercio"

<sup>629</sup> SENDRA SALILLAS (1877), P. 74.

<sup>630</sup> Integraren el jurat Elies Rogent, Benet Mercadé, Claudi Lorenzale, Pau Milà, Lluís Rigalt, Antonio Caba i el corresponent de l'Academia de San Fernando Juan de Arana de la Hidalga. ALCOLEA-COLL-GARRIGA (1980), p. 24.

<sup>631</sup> Les altres obres escollides de Baixeres van ser: *Alfonso X el sabio rodeado de sus colaboradores* (1884) i *La civilización del Califato de Córdoba en época de Abderrahmán III* (1885).

memòria col·lectiva, sentiments de patriotisme i admiració dels herois de guerres”.<sup>632</sup>



Dionís Baixeras: *IV Concilio de Toledo presidido por San Isidoro de Sevilla*, 1883.  
Paranimf Universitat de Barcelona

En aquest oli apreciem totes les característiques d'aquest gènere, que no fa més que adaptar els convencionalismes propis de l'academicisme ortodox: il·lusió d'espai tridimensional –quasi escenogràfic, il·lusió temporal –contemplació d'una acció- i il·lusió de realitat –identificació objectes i personatges del passat-.<sup>633</sup> Els personatges es distribueixen per plans i els espais interiors, intenten manifestar la tridimensionalitat a partir del paviment, sovint recolzats d'elements arquitectònics i decoratius que accentuen la perspectiva.

Per a tal fi, es requeria que els artistes tinguessin una forta formació arqueològica.<sup>634</sup> En el concurs, els artistes havien de presentar una memòria i Baixeres, indicà la dificultat que va tenir per documentar-se, i que s'havia basat en la *historia de España* del Padre Mariana,<sup>635</sup> i que atès que Santa Leocadia de

---

<sup>632</sup> BARRAL (1995), P. 100.

<sup>633</sup> REYERO (1989), p. 51-52.

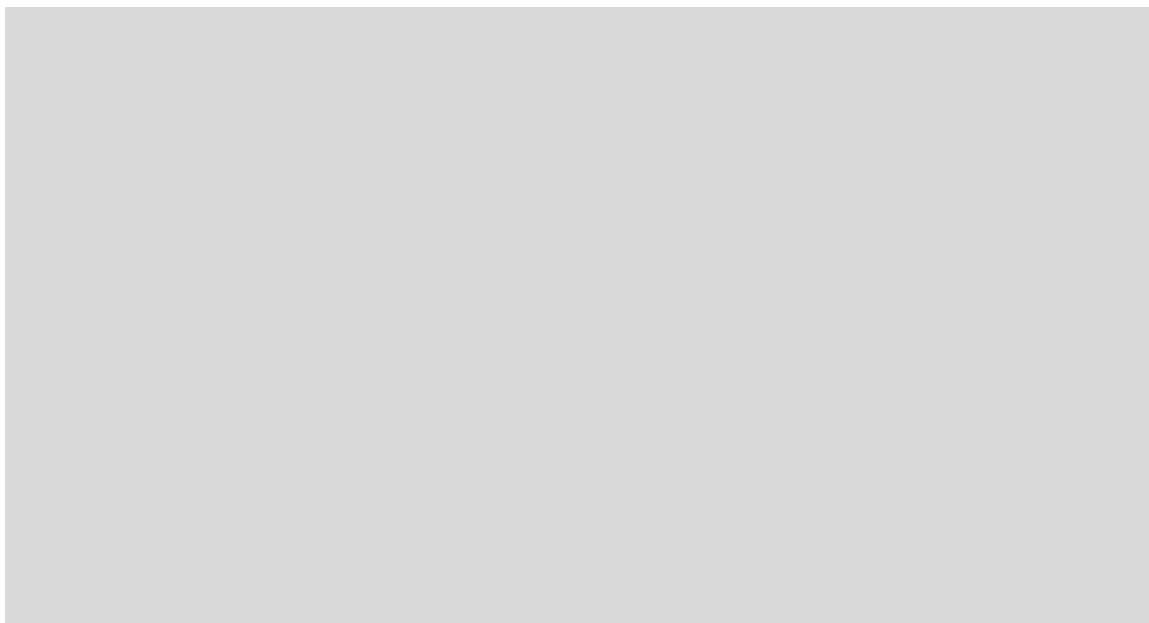
<sup>634</sup> Durant el període isabelí, època en què es desenvolupa aquest gènere, van proliferar repertoris iconogràfics, com la *Iconografía española* de Valentín Carderera, repertori que veiem en moltes pintures del gènere (1855-1864). Per a les fonts de la pintura d'història, GARCIA MELERO (1985), p. 51-75.

<sup>635</sup> “hallose el rey en la Junta, y puesto de rodillas con muestra de mucha humildad, con sollozos y lágrimas que des su pecho y sus ojos despedía en abundancia pidió a los padres le encomendaran a la divina majestad para que le ayudasen en sus intentos”. Després

Toledo, indret on se celebrà el concili- ja no existia, s'havia fixat en Sant Pere de Besalú, anacronisme típic del gènere.<sup>636</sup>

Els elements decoratius no servien només per recolzar la perspectiva. En les arcuacions de la part baixa trobem representacions que recorden els frontals d'altar del romànic –recordem que en aquells moments ja se'n coneixien alguns-, al sostre es van representar les corones votives del tresor de Guarrazar i al moble de la dreta, un manuscrit il·lustrat que, segons les memòries descrites per Esther Alsina, es tracta d'una Bíblia del Escorial.<sup>637</sup>

De moment resta per resoldre com va poder Baixeras fer una interpretació tan detallada del brodat, en un moment que només hi havia les publicacions de Girbal i el volum de Riaño. La pintura va ser feta el 1883, però resten també els esborranys i el quadre que va presentar en el concurs, que són datables entre 1880 i 1883.



Dionís Baixeras: *Estudio para la obra IV Concilio de Toledo presidido por San Isidoro de Sevilla* 1880-1882. Paranimf Universitat de Barcelona ALSINA (2014)

---

Mariana enumera els canons, els pares en els seients... “muy de mañana se cierran las puertas del templo en el que se tienen la Junta, fuera de una por donde entran los padres, con sus guardas y porteros” MARIANA (1854), vol 1, p. 156. La historia d'Espanya de Juan de Mariana era corrent entre els pintors d'història, a l'igual que Ambrosio de Morales GARCÍA MELERO (1985), p. 57.

<sup>636</sup> Esther Alsina, que ha basat el seu estudi en una memòria inèdita del pintor, aprecia que per a l'execució va seguir l'obra de Viollet-le-duc i que va estar, per consell de Caba, uns dies al Museu del Prado contemplant obres de pintors espanyols i italians, en especial de Velázquez. ALSINA (2014), p. 244.

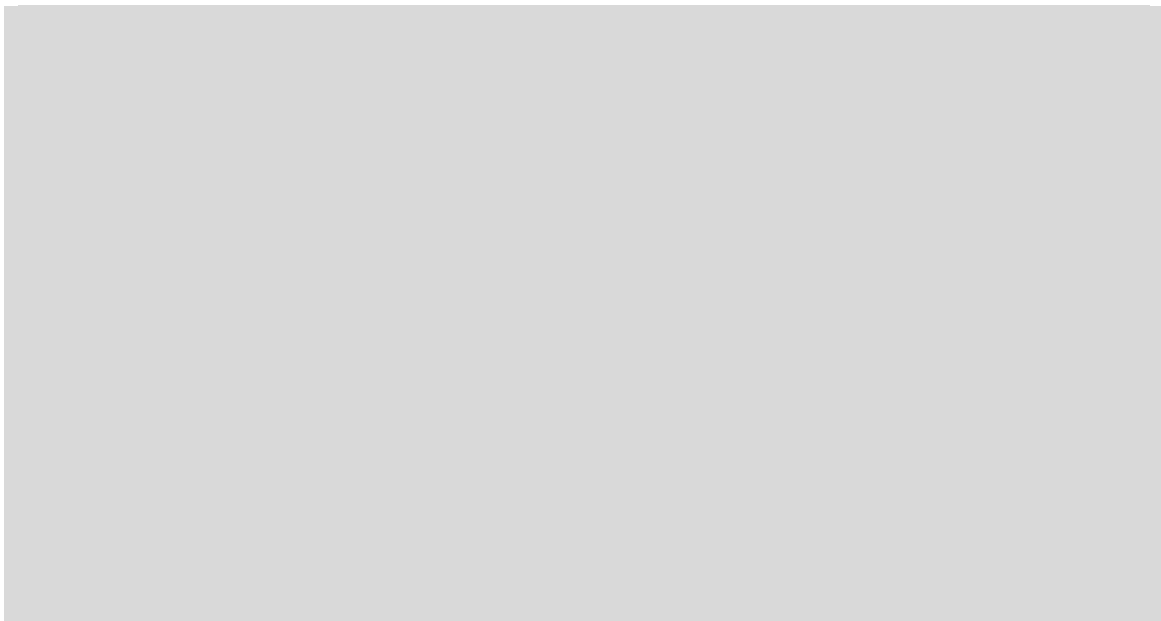
<sup>637</sup> Ibid. p. 245. Agraeixo a l'autora les informacions.

En aquest cas, està realitzat en perspectiva frontal i amb marcats eixos de simetria, trobem que no hi ha cap teixit de fons. En el concurs va presentar també esborranys, com el de la figura de la pàgina següent.

L'autor ho va rectificar, tal com es pot apreciar a l'obra acabada, de la qual es conserven alguns apunts que va enviar a la Junta. Un cop aprovats els projectes de Baixeras, es van fer algunes indicacions al respecte d'aquest quadre. Va aconsellar que les figures s'apropessin més a Sant Isidor i que hi hagués més presència de personalitats, doncs es tractava d'un esdeveniment important. Es demana millor disseny en els vestits i en l'arquitectura.<sup>638</sup>

En el dibuix, que es pot datar entre la crida al concurs 1880 i l'aprovació de 1882, veiem que no hi ha cap indicatiu que demostrï que el teixit representat sigui el Brodat de Girona.

Durant la segona meitat del segle XIX els teixits van ser utilitzats sovint en la pintura d'història, i la còpia de teixits reals va ser també comú. només cal recordar l'obra de Fortuny, gran col·leccionista de teixits islàmics que els va reproduir en



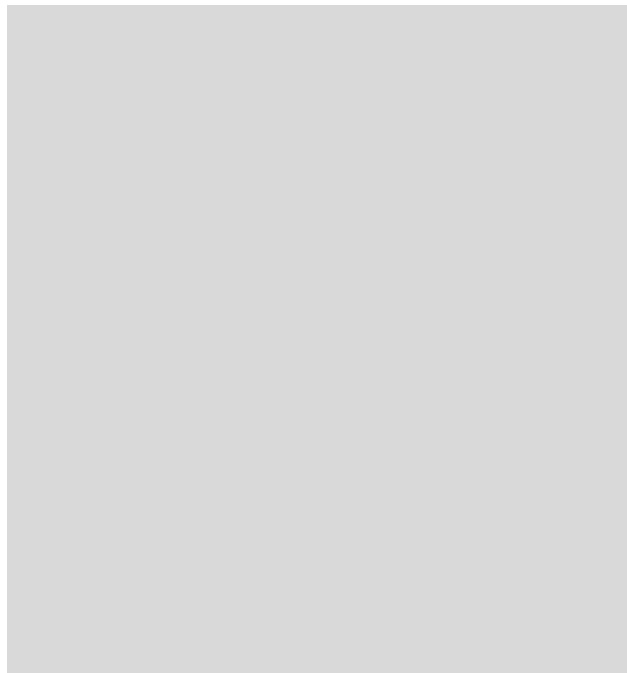
Dionís Baixeras: *Estudio para la obra IV Concilio de Toledo presidido por San Isidoro de Sevilla* 1880-1880-1882. UB, esbós 273bis. SENDRA SALILLAS (1972)

---

<sup>638</sup>. ALCOLEA-COLL-GARRIGA (1980), p. 28 Aquesta frontalitat la va aprofitar per a un altre quadre, *Alfonso X el sabio y sus col-laboradores* (1844). La perspectiva central de fet va ser una convenció. Cap a final de segle, molts autors la van abandonar aquest mètode, afegint diversos punts de fuga.

moltes de les seves pintures, atesa les necessitats d'informar dels esdeveniments de manera científica i amb rigor.<sup>639</sup> En el cas del Brodat, està representat de manera semblant a les representacions de cortines de presbiteri del primer cristianisme entre columnes.<sup>640</sup>

El Brodat de la Creació està representat en la pintura de manera força realista, acusant els detalls i el color amb bastant rigor, per la qual cosa suposem que s'hagué de desplaçar a Girona doncs durant aquells anys les úniques representacions que es coneixien eren probablement les del gravat de Girbal i la fotografia de Joan Martí.



No tenim cap constància de una possible visita de Baixeras a la Catedral de Girona, l'únic que podem constatar amb certesa és que el Brodat era conegut entre els cercles erudits i que algunes publicacions de divulgació ja n'informaven de la seva distinció, com l'article de l'any 1881, que Eduard Tamaro publicà a la *Il·lustració catalana*.<sup>641</sup>

Es coneix que Baixeras era un pintor que ja de jove, quan acabava les classes a l'escola de Belles Arts, acudia assíduament a la llibreria Verdaguer i a l'Ateneu barcelonès a fullejar llibres i publicacions il·lustrades, fet que probablement li

---

<sup>639</sup> ROCA CABRERA (2013), p. 190.

<sup>640</sup> RIPOLL (2004), p. 170-174.

<sup>641</sup> Vid supra, p.

aportà coneixences entre el món intel·lectual barceloní.<sup>642</sup> Tanmateix, en la memòria que va presentar en el concurs de 1880, esmentà que per a informar-se dels vestits va consultar arxivers i que, per a la indumentària religiosa va demanar consell a un gran expert en la matèria, Josep Puiggarí i Llobet.<sup>643</sup> Puiggarí va especialitzar-se en història de la indumentària, i ho va demostrar l'any 1886 a *Monografía histórica del traje*, obra pionera d'aquesta temàtica a Catalunya, tant important en aquells moments d'auge de la pintura d'història. Tot i que l'obra va sortir al mercat pocs anys després del concurs del paranimf de la universitat, una obra de 288 pàgines i 618 gravats li degué costar bastant temps, atès que el 1854 va obtenir permís per consultar sobre el tema a l'Arxiu de la Corona d'Aragó i el 1857 el de l'Ajuntament.<sup>644</sup>

Puiggarí tenia coneixences a Girona i pels seus càrrecs d'acadèmic de la Real Academia de Buenas Letras (1861), corresponent de la Real Academia de la Historia (1866), de la de San Fernando (1877) i sobretot, com president de l'Asociación Artístico Arqueológica barcelonesa, degué conèixer personalment Girbal que era corresponent a Girona de l'associació. Anys més tard Puiggarí no es va cansar d'elogiar Girbal, quan li va donar a conèixer el joc de naips del segle XV que havia trobat a l'arxiu de l'hospici i del qual va presentar un article a la revista de Girona l'any 1891.<sup>645</sup> Suposem que podria ser el mateix Puiggarí qui li parlà del Brodat a Baixeras i aconseguí que el pintor pogués anar a la catedral a prendre apunts per poder representar-lo.<sup>646</sup>

#### 4.3. *El Brodat de la Creació es desplaça. Barcelona, Exposició Universal 1888*

“Este paño es el monumento arqueológico más importante de todos los expuestos, pues por su rareza puede considerarse como único en su género y si interés en la ciencia, desde su doble punto iconográfico y artístico es excepcional. Por primera

---

<sup>642</sup> SENDRA (1977), p. 74.

<sup>643</sup> ALCOLEA-COLL-GARRIGA (1980), p. 28.

<sup>644</sup> BASSEGODA (2012), p. 15-19.

<sup>645</sup> “Que gozo de arqueólogo sentiria nuestro buen amigo D. Claudio Girbal al descubrir entre los carteles que formaban cubierta de un librito catalán, la singular hoja de naipes que en el presente cuaderno reproducimos” PUIGGARÍ (1891), p. 65. (repr a l'Avens. Epoca segona an II, n. 10, 30 oct 1890 p. 230-235)

<sup>646</sup> Tanmateix, Puiggarí també s'interessà pels teixits, com es pot apreciar en el parell d'articles que dedicà al Brodat de Sant Jordi de la Generalitat, en aquells moments a l'Audiència de l'any 1883 a la revista *L'Avens*.



vez esta joya se exhibe a un público numeroso. Hasta aquí sólo gozaba de justa fama entre los arqueólogos: desde hoy la tendrá seguramente desde los indoctos aficionados o curiosos, pues constituye la página más sobresaliente del certamen retrospectivo de Barcelona”<sup>647</sup>

Amb aquestes frases encetava José Ramón Mélida (1856-1933) un article sobre els tapissos de l'Exposició Universal de Barcelona, el qual formava part de la sèrie que va publicar sobre la secció d'arts retrospectives de l'exposició en la revista madrilenya *La Ilustración Española y Americana*, poc després d'haver-se clausurat el certamen. L'arqueòleg madrileny ho va pronosticar amb encert, l'Exposició Universal va ser el “trampolí de la fama” del Brodat, tant a Espanya com a l'estranger doncs, a partir d'aquest esdeveniment començarà a formar part de la història de l'art, i a partir d'aquesta data, sorgiran també nous plantejaments, dubtes i qüestions sobre l'origen, la cronologia i la interpretació. Per primer cop, un brodat que per a una gran majoria es considerava de l'època de decadència, tenia cabuda en les parets d'un espai museístic d'abast internacional. L'exposició va ser el detonant de l'admiració i l'estudi del romànic català que, tot i que en aquells moments encara es va entendre com un preludi del gòtic, va guanyar significat artístic i simbòlic.

L'Exposició va ser concebuda en el marc de la ideologia liberal que caracteritzava els estats capitalistes de la segona meitat del segle XIX. Els organitzadors de la mostra, encapçalats per l'alcalde Rius i Taulet, la van concebre com un aparador que mostrés la capitalitat d'una Barcelona en expansió capaç de competir industrialment amb les potències mundials i que havia sabut recuperar aquell prestigi perdut que Espanya volia recobrar i del qual Catalunya desitjava mantenir-se al marge. Tot i tenir una funció industrial i política, el certamen va afavorir el desenvolupament de la historiografia artística i arqueològica, en destinar una secció a l'art retrospectiu, com era costum en les exposicions internacionals que l'havien precedit des de la Gran exhibició de Londres de 1851.

Prèviament, els organitzadors de la mostra, personalitats de renom en el món erudit i alguns d'ells col·leccionistes,<sup>648</sup> van fer una crida a les diòcesis i a tots els

---

<sup>647</sup> MÉLIDA (1888a), p. 339-340.

<sup>648</sup> El president de la secció va ser el Conde de Valencia de Don Juan, vocal i vicepresident F. Miquel i Badia. Al costat d'aquest constaven grans personalitats en arqueologia o en col·leccionisme, com Antoni Elias de Molins, Francesc Maspons, Josep Vallet, el compte de

sectors socials espanyols per a què prestessin les obres de més vàlua, però la resposta no va ser equànime. Mentre alguns bisbats, com el de Vic, van ser generosos i van enviar circulars a les parròquies, d'altres ho van ignorar fins el punt que la presència espanyola va ser reduïda, amb obres dels bisbats de Burgos i Salamanca i algun col·leccionista privat, fins el punt que més que una exhibició universal, alguns van considerar-la una mostra regional.<sup>649</sup> Mentre alguns van justificar l'absència als problemes que podien acusar les peces pel trasllat, d'altres, com Francesc Miquel i Badia, van opinar que era una mostra del retràs cultural que acusava Espanya, poc acostumada a esdeveniments d'aquesta envergadura.<sup>650</sup> A Catalunya, van respondre favorablement els bisbats de Barcelona, Vic, Lleida, la Seu d'Urgell i Girona, aportant peces significatives que van sorprendre favorablement, com el Brodat de la Creació.

Girona va participar activament en el conjunt de seccions de l'Exposició, amb 157 expositors sobre un total de 12.896, alta proporció si és té en compte que era una capital modesta de només 15.000 habitants.<sup>651</sup> El bisbe Sivilla i el capítol de la Catedral van presentar els millors objectes que custodiaven, el "tapiz bizantino" com s'anomenava, una creu processional en cristall de roca del segle XII, un frontal de cuir cordovès del segle XVI; el quadre de Sant Benet i Santa Escolàstica; l'estàtua de Carlemany de J. Cascalls; una làpida sepulcral, dues butlles dels papes Romà i Formós i el còdex de l'Apocalipsi de la catedral. Desconeixem com va efectuar el trasllat, i tampoc tenim les dates concretes. Segons el *Organo Oficial de la Exposición de Barcelona 1888*, l'ofertament del Brodat va ser en data propera al 31

---

Bell-lloch, Eusebi Güell i Francesc Soler i Rovirosa, alguns d'ells implicats directa o indirectament amb el món dels teixits. Per a tota la junta, vid. ASOCIACIÓN ARTÍSTICO ARQUEOLÓGICA (1888), p. 45.

<sup>649</sup> "la sección arqueológica, organizada en la planta baja del Palacio de Bellas Artes ni siquiera puede dársele carácter de nacional, ya que están muy lejos de hallarse representados los antiguos reinos, y en ningún concepto se le puede llamar universal porque no figuran en sus salas ningún coleccionista, museo o iglesia del extranjero. Es así una exposición arqueológica regional, así podríamos llamarle catalana". MIQUEL I BADIA (1888b), p. 9777.

<sup>650</sup> Ibid.

<sup>651</sup> CLARA (1970), p. 17. La presencia gironina va ocupar una superfície total de 60 m<sup>2</sup> del Palau de la Indústria. La indústria més representativa va ser la foneria Planas, Flaquer i CIA, empresa gran que donava feina a cinc-cents operaris. Per a una relació de tots els expositors, vid. PÓRTULAS (1988), p. 12. En acabar l'exposició van rebre guardó 156 expositors gironins. GRAHIT i GRAU (1950), p.24 i 25.

d'octubre de 1887,<sup>652</sup> i a les Actes capitulars consta el préstec del febrer de 1888.<sup>653</sup> El que si podem constatar és que van tenir bona acollida, doncs Girona va aconseguir una medalla d'or del certamen per “diversos objetos y un tapiz incomparable” .<sup>654</sup>

La secció arqueològica de l'Exposició va obrir les portes el 8 de maig de 1888 i es va clausurar el 9 de desembre del mateix any. S'instal·là al primer pis del Palau de Belles Arts, edifici dissenyat per l'arquitecte Agustí Font Carreras (1845-1924), L'edifici es va projectar , a diferència dels altres edificis que es van fer per a l'esdeveniment , com espai permanent per celebrar exhibicions periòdiques, seguint el model parisenc, com a capital cultural i on : “la distribució dels objectes artístics quedava lligada a la naturalesa de les estances expositives, depenent bàsicament dels sistemes d'il·luminació proposats per Font”.<sup>655</sup> L'espai expositiu va constar de set sales que rodejaven un cos central, amb il·luminació lateral.

Malauradament, no es disposen de fotografies que ens permetin localitzar la ubicació del brodat a la sala. De l'exposició retrospectiva gaudim dos documents publicats per la Asociación Artístico Arqueológica Barcelonesa. El primer va ser l'*Album de la Sección Arqueologica* (1888), amb un estudi preliminar de Josep Puiggarí de 41 pàgines on es descriuen els objectes més valorats. Conté 157 il·lustracions i vistes de conjunt de les sales. El segon document és el *Inventario general razonado de la sección arqueológica* (1890), ordenat per Carles Bofarull i Sans.

L'Àlbum està organitzat per ordre alfabètic dels expositors i també per un catàleg raonat de les il·lustracions, distribuïdes segons seccions, però independent de l'ordre de les sales. La primera làmina és la del Brodat, que consta a la secció de pintura, com s'acostumaven a classificar els tapissos i els brodats de paret, sempre pensant en la supeditació d'aquests a la pintura. És la tercera fotografia que coneixem, que ens aporta documentació sobre l'estat de conservació, però no ens diu res de la museografia. Suposem que la fotografia es va fer a Barcelona un cop

---

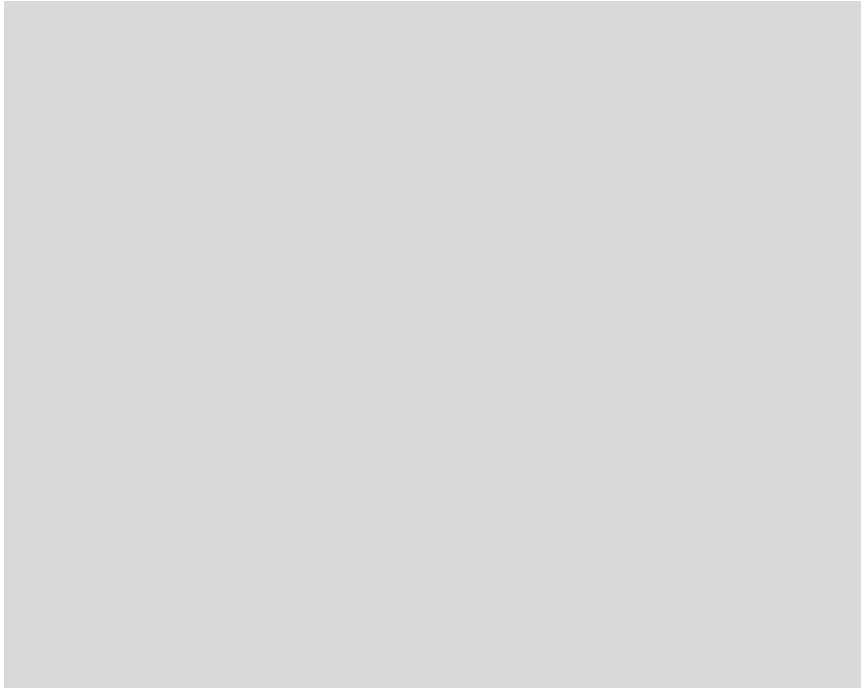
<sup>652</sup> “El Excmo. é Ilmo. Sr. Obispo de Gerona ha ofrecido a la Junta de la Exposición un magnífico y raro tapiz bizantino y los notables cuadros de la sala capitular de aquella catedral” , 31, octubre 1887, p. 6.

<sup>653</sup> ACG, Actes Capitulars, n. 97, fol. 513

<sup>654</sup> ASOCIACIÓN ARTÍSTICO ARQUEOLÓGICA BARCELONESA (1888), p.92.

<sup>655</sup> FUENTES (2012), p. 45.

arribat al Palau de Belles Arts, doncs sabem que l'organització de l'exposició va encarregar les fotografies de l'àlbum.<sup>656</sup>



*Album de la sección  
arqueológica de la  
Exposición Universal  
de Barcelona.  
(1888).lam.1*

El *Inventario general razonado*, aparegut ja clausurada l'exposició, dóna una llista numerada dels objectes per expositors. El brodat té el número 1519.

Per entendre la museografia i el significat que va tenir el brodat en l'exposició ens hem d'apropar a la introducció de Puiggarí de l'àlbum i als articles nombrosos que van sorgir en les publicacions periòdiques contemporànies a l'exhibició.

Les peces que va aportar el capítol de la Catedral de Girona es van situar a les sales quarta i cinquena, corresponent a "objectes de culte catòlic" i dóna la impressió, si tenim en compte l'àlbum que es pot aproximar a la del al crític Tordesillas, "a veces en orden y revuelo".<sup>657</sup> El brodat es va ubicar a la sala cinquena, amb els ornaments sagrats remesos pels bisbats de Vic, la Seu d'Urgell i de Burgos, prop de

---

<sup>656</sup> Un crític francès, M de Fayolle va reproduir la mateixa fotografia en un article del *Bulletin Monumental*. Per a poder-la presentar va demanar permís a Miquel i Badia, vicepresident de la mostra. FAYOLLE (1888), p. 561.

<sup>657</sup> TORDESILLAS (1888), p. 325

les taules romàniques de Vic i del drap de les Bruixes.<sup>658</sup> Al centre de la sala hi havia unes vitrines que mostraven indumentària litúrgica.<sup>659</sup>

Sala 1 Secció arqueològica , detall tapissos

Lateral dret, on s'aprecien els claus.

El brodat es va col·locar clavats a la paret, per sobre de les taules romàniques de Vic.<sup>660</sup> Suposem que devia estar a una alçada considerable si ens atenem als comentaris de Fayolle, que diu no haver pogut veure si era brodat o pintat perquè l'alçada li impedia veure-ho amb claredat. Ell mateix ens indica que cada peça portava una cartel·la amb el nom, on constava l'executor i el títol.<sup>661</sup>

El sistema de subjecció degué ser mitjançant claus clavats a la paret, com semblen penjats alguns tapissos d'altres sales i també sembla demostrar-ho la fotografia de l'àlbum, tot i els dubtes que pogués ser del sistema que es feia servir a la catedral, o que la fotografia s'hagués fet en un espai auxiliar.

---

<sup>658</sup> En la sala s'hi trobaven a més, el frontal brodat italià de la Seu de Manresa, vitralls, el llibre de Passanties de la Catedral de Barcelona i l'estàtua de Carlemany de Girona. EL FOMENTO (1888), p. 1-2.

<sup>659</sup> GNER (1888), p. 1 dóna la descripció més detallada. Es va emetre una nota de premsa que es va distribuir a diferents periòdics catalans i espanyols on es descriuen els objectes de les sis sales. El problema que presenta és que es confonen els números i no queda clar si es refereix a la sala IV o la cinquena d'aquí que en la majoria de publicacions es refereixin sempre a les dues sales conjuntes. La nota ve signada com "El corresponsal", la trobem a *La Lucha* (21 set, 1888, p. 21) , *La fidelidad castellana* (21 set 1888, p. 2), *el Guadalete* (22 set 1888, p. 1) o *La crónica meridional* (26 set 1888, p. 2), etc.

<sup>660</sup> MIQUEL I BADIA (1888a), p. 9777.

<sup>661</sup> FAYOLLE (1888), p. 53-54.

Miquel i Badia, un dels responsables de l'exposició va considerar que posar el Brodat a dalt de les taules de Vic era encertat atès que “del tapiz a la tabla la transición no es abrupta, uno y otro sirven para la decoración y reúnen cierto aspecto que podríamos llamarle arquitectónico”.<sup>662</sup> Es pot apreciar aquí la influència de les teories de Viollet i Semper sobre la relació dels teixits i ornaments als espais arquitectònics que de fet van ser les que es van seguir en les decoracions eclèctiques d'alguns dels edificis del recinte expositiu. Tanmateix, Eduard Tàmaro va considerar de nou la importància i la supeditació dels tapissos a la pintura, considerant-se doncs un art de segon ordre.<sup>663</sup> De fet, durant aquests anys els tapissos, i frontals brodats de penjar es van considerar com “pintura”, a diferència de la indumentària litúrgica i d'altres teixits que es van considerar independentment, fruit de l'evolució de la ciència arqueològica i també de la consideració que es va donar a la indumentària com repertori iconogràfic de les arts majors. Tot i això, la presència de tapissos, brodats i teixits va ser considerable: 24 tapissos i 11 teixits i brodats demostren el creixent interès, a la vegada que s'ha de tenir també en compte que dos dels organitzadors de l'exposició, el Conde de Valencia de Don Juan i Miquel i Badia van ser grans col·leccionistes d'art tèxtil.<sup>664</sup>

La majoria de descripcions que es van fer de la peça remetien als escrits de Girbal i sobretot Riaño, sense aportar novetats al que ells ja havien indicat, sobretot pel que fa a la iconografia i la transcripció d'inscripcions.

Tots els crítics van manifestar el gran valor arqueològic de la peça, que consideraven “arte regional”. Puiggarí, al prefaci de l' *Album de la sección*, va

---

<sup>662</sup> MIQUEL I BADIA (1988c), p. 9778.

<sup>663</sup> “En este arte en que desaparece casi diríamos la mano de obra, equiparándose en cierta manera el artesano al artista que prepara los cartones y combina los bellísimos efectos del colorido, mucho es lo que hay que admirar en la sección de arqueología” TÀMARO (1888), p. 1. El mateix afirmà Puiggarí, “que no en razón de ser tejidos, acusan menos un arte y un estilo preciso reuniendo integralment el valor estético y pictórico de los mejores cuadros”. ASOCIACIÓN ARTÍSTICO ARQUEOLÒGICA (1888), p. 20.

<sup>664</sup> A part d'una selecció de tapissos de la Corona, que es van instal·lar al segon pis del Palau de Belles Arts, van aportar tapissos, tots posteriors al segle XV, el marquès de Castro Serna, la duquesa de Santoña, el marquès de Monistrol, el marquès de Sentmenat, així com la catedral de Lleida, la de Burgos i la de Tortosa. A aquest grup els crítics hi afegeixen el Brodat de Girona, el de Sant Jordi de l'Audiència i el de la seu de Manresa, tot i considerar la majoria que es tracta de brodats. La mostra va presentar també exemples excepcionals d'indumentària litúrgica com el tern de Sant Valeri de Lleida, o l'alba de l'abat Biure de Sant Cugat del Vallès. L'atenció més gran, emperò, la van causar el brodat de Girona i el drap de les Bruixes de Sant Joan de les Abadesses.

enunciar la dificultat de datació i els dubtes sobre la procedència de la peça, aspectes que no manllevan el seu caràcter artístic. Dubte semblant trobem, curiosament, en una revista francesa de preguntes i respostes *L'intermédiaire des Chercheux et Curieux*, on algú sota el pseudònim de "La Coussière" sol·licita a algú que hagi visitat l'exposició retrospectiva:

"De quina època és el gran tapís exposat del Bisbat de Girona que representa els mesos de l'any, estrany i bàrbar? A Girona m'han dit que és del segle XI, alguns creuen que és del segle XII o XIII"<sup>665</sup> [trad. nostra].

Dubte semblant al que havia plantejat Girbal en l'article de 1878. La majoria d'autors dubten entre les influències bizantines, orientals, i occidentals-, d'igual manera que troben semblances amb mosaics tardeus antics.<sup>666</sup> Una aportació diferent de la que s'havia donat fins aquells moments va ser la de Mélida, el qual opinava que per entendre el brodat calia fer dos plantejaments; el primer, sobre la manera simbòlica de representar i l'altre sobre els caràcters artístics que: "por mucho que tienen de extraño y de original no determinan un estilo claramente determinado"<sup>667</sup> Després de plantejar els orígens proposats pels arqueòlegs que van ajudar a Girbal a resoldre els dubtes –Darcel i Lonperier- considerà que per la composició, els tons, la figura del Salvador jove i imberbe, les imatges paganes del sol i la lluna i el "sabor" clàssic d'algunes figures -referint-se a la personificació de les estacions- podria ser còpia posterior d'un mosaic dels primers segles del cristianisme, doncs segons ell no tenia res de romànic, salvant les sanefes, que li recordaven les de les taules de Vic.<sup>668</sup> Ell assimilava nexes amb l'art italià, i el va considerar de final del segle X o XI. Tanmateix, va plantejar una qüestió bastant inaudita en aquells moments, el fet que la tècnica pogués servir per aportar informació: " el estudio técnico del bordado podrá decidir la cuestión y la fecha".<sup>669</sup>

---

<sup>665</sup> Malauradament no va obtenir resposta. LA COUSSIÈRE (1888), p. 649.

<sup>666</sup> TÀMARO, hi troba trets bizantins amb reminiscències d'època constantiniana. (1888), p. 1; MIQUEL I BADIA, no troba tanta influència bizantina com la que tenen les taules de Vic. (1888c), p.1034

<sup>667</sup> MÉLIDA (1888), p. 342.

<sup>668</sup> Ibid.

<sup>669</sup> ibid. Cal indicar que ben pocs, per no dir ningú parla de la sanefa inferior de la troballa de la Vera Creu. Una excepció és Puiggarí que considera que es tracta d'una al·lusió a la redenció. ALBUM DE LA SECCIÓN (1888), p. 27.

Les úniques referències que trobem repetides des de Riaño a la tècnica són que es tractava d'un brodat fet amb estams sobre lli. Molts pocs autors va aportar cap dada sobre el color, exceptuant adjectius com "harmònic" o "agradables" de to. Mérida en canvi va fixar-se:

"En todas las figuras del tapiz, contornos y distornos. bien en los paños bien de la musculatura como también las ondulaciones del agua, etc. están indicados por líneas azules y rojas. Los colores empleados son verde, azul, rojo, amarillo, blanco y café. La entonación general es apagada como la de los mosaicos y pinturas murales".<sup>670</sup>

Tots els autors van opinar que el dibuix era tosc, groller i ingenu.<sup>671</sup> Mérida reconeix que és just aquesta senzillesa i originalitat el que fa que sigui una obra mestra.<sup>672</sup>

L'Exposició Universal de Barcelona de 1888 va tenir un enfoc industrial i la retrospectiva ho va ser també en relació a l'aplicació a les arts industrials, i especialment, com diu Puiggarí, per al mobiliari i la indumentària.<sup>673</sup> Sens dubte va ser la pedra de toc de les arts decoratives catalanes i del col·leccionisme que s'estendrà a les diferents capes socials d'igual manera que servirà per a fer créixer la conscienciació de salvaguarda. L'Ateneu Barcelonès va organitzar l'any següent a l'exposició un cicle de conferències sobre el certamen. El doctor Josep Ferrer i Soler va dedicar-ne una conferència a la secció arqueològica el 4 de febrer de 1889. En la xerrada, referint-se a la importància dels tapissos, va advocar per la conservació dels objectes artístics com part de la memòria històrica i va demanar major implicació de les autoritats en la lluita contra el tràfic de béns i el col·leccionisme il·lícit. Ferrer i Soler va considerar que la millor manera d'evitar-ho era mitjançant la investigació arqueològica.<sup>674</sup> De l'exposició, va dir que

---

<sup>670</sup> Ibid. p. 342.

<sup>671</sup> "que recuerda a ciertos dibujos que garabatean los niños". YXART (1888), p. 120

<sup>672</sup> "Se ve un predominio de espiritualismo místico y simbólico en el sentir estético del dibujante que trazó la composición. No se advierte en ella, sin embargo, convencionalismos de escuela o estilo, sino gran sencillez y originalidad. Se trata de una obra maestra en su época o su estilo". Ibid. p. 342.

<sup>673</sup> ALBUM DE LA SECCIÓN (1888), p. 20. VIDAL-SUÁREZ (1998).

<sup>674</sup> Referint-se a Anglaterra, "si el arte ha progresado allí rápidamente débese a sus investigaciones, a sus adquisiciones arqueológicas efectuadas por doquier hata en nuestra



predominava el mèrit arqueològic al purament artístic i va lamentar-se que “no quede perenne esta sección”. L'exposició va ser fonamental per al brodat, reconegut a nivell internacional, d'igual manera que ho va ser per als frontals romànics i sobretot, per al col·leccionisme de teixits, que ara es veurà com una especialització en singular.

#### 4.4. *El Brodat de la Creació es desplaça. Madrid, Exposición Histórico-Europea, 1892*

La segona cessió del Brodat pel capítol de la Catedral de Girona va ser a Madrid, a la *Exposición Histórico-Europea*, inaugurada el 11 de novembre de 1892 en ocasió de la commemoració del IV centenari del descobriment d'Amèrica. L'exposició no aportà massa novetats a la recerca sobre el tapís, però són importants per al nostre enfoc les fotografies, molt aptes per apreciar l'estat de conservació del brodat i per entendre la significació de la peça per a l'erudició espanyola.

En el marc de la política regeneracionista d'Espanya i la necessitat de definir la nació, el govern del país va activar un conjunt d'actes per commemorar el centenari del descobriment, entès com una empresa nacional en tota la seva totalitat.

Des del febrer de 1888, el consell de ministres va presentar la proposta d'organitzar a Madrid una exposició *histórico-americana*, en la qual, s'invitessin a totes les nacions hispanoamericanes a fi que donessin una idea al món, “de lo que era América hace cuatro siglos y de lo que es ahora”.<sup>675</sup> Es tractava de presentar l'estat de les cultures abans i després de ser colonitzades, els tresors precolombins i les indústries artístiques actuals. (R.D. 28 febrer 1888).

Amb l'arribada del govern conservador de Cánovas el juliol de 1890 es van donar canvis en l'organització, a causa de les dificultats materials per reunir objectes de producció industrial i comercial americanes contemporànies, per la qual cosa es va decidir prosseguir només amb l'exposició d'objectes antics i a canvi, organitzar en paral·lel una *Exposición Histórico-europea*, per comparar la civilització dels conqueridors i dels conquerits, per presentar l'estat i la cultura del Vell Continent,

---

desgraciada España, donde debido a nuestro carácter más escudado ha adquirido piezas de alto valor por un miserable plato de lentejas”. FERRER SOLER (1889), p. 109.

<sup>675</sup> *Gaceta de Madrid*, 29 febrero 1888, p. 553.

principalment Espanya i Portugal, des de l'Antiguitat visigoda fins el moment de trobada d'ambdues civilitzacions.<sup>676</sup>

La direcció de la Comissió va estar a càrrec d'una comissió que s'encarregà de tutelar tots els actes commemoratius, encapçalada per Juan Valero, Facundo Riaño i Fidel Fita.

Els fons de l'exposició es van organitzar per crida a prestadors, i es van convidar a tots els capítols catedralicis d'Espanya, corporacions, establiments oficials i particulars que volguessin presentar obres, afegint-se els béns de la Corona i també d'altres països, com van fer Àustria i Tunísia i ciutats com Clermont-Ferrand i Reims.<sup>677</sup>

Les condicions i el reglament dels préstecs van quedar recollides al capítol IV de recull de documents oficials publicats a la revista *El centenario*, òrgan oficial de l'exposició.<sup>678</sup> Els expositors forans podien enviar prèvia sol·licitud als governadors provincials els objectes per dos vies, o per les comissions provincials de monuments o bé particularment, sempre tenint present que l'emalatge i el transport corrien a càrrec i eren responsabilitat de l'emissor, mentre que un cop arribat a la seu de l'exposició - que en aquest cas va ser el primer pis del nou edifici de la Biblioteca i Museus-, la de conservació i seguretat i el transport de retorn corrien a càrrec dels organitzadors. En el cas dels capítols catedralicis es va acordar que podien portar un representant autoritzat que atengués l'adequada instal·lació i que se n'encarregués de la custòdia, sota despeses del govern i la residència del nunci apostòlic.<sup>679</sup>

Els objectes es van classificar segons dues categories, belles arts i indústries artístiques, i es van distribuir en vint-i-vuit sales organitzades segons institucions emissores. Coneixem bé la distribució gràcies a l'ampli catàleg que va publicar Fortanet, el *Bosquejo de la exposición histórica europea*, de Fidel Fita. També resulta del nostre interès un article presentant de l'arqueòleg Narciso Sentenach en la revista madrilenya *El día*, amb fotografia del Brodat de la Creació i de

---

<sup>676</sup> BERNABEU ALBERT (1987), p. 39-40.

<sup>677</sup> SENTENACH (1892), p. 3.

<sup>678</sup> DOCUMENTOS OFICIALES DE LA EXPOSICIÓN HISTÓRICO EUROPEA( 1892), p. 184-186, arts. 15-35.

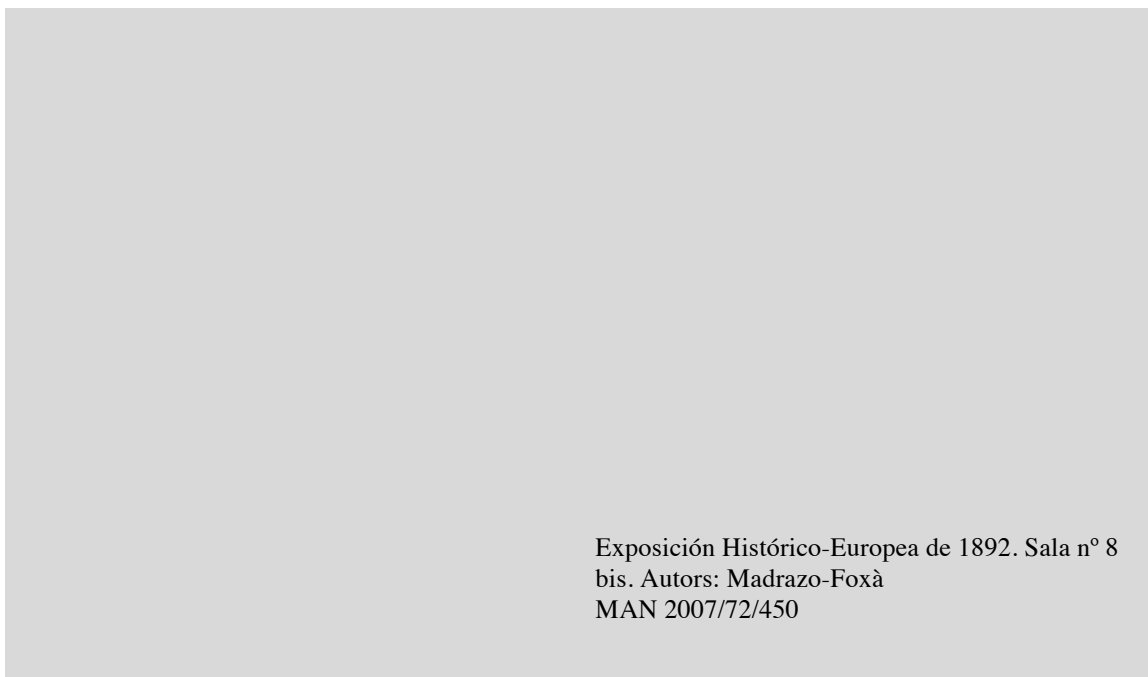
<sup>679</sup> Desconeixem qui van ser els enviats del capítol de Girona.

l'estàtua de Carlemany.<sup>680</sup> Tanmateix es va fer una publicació en francès que pràcticament era una còpia comentada del catàleg oficial.<sup>681</sup>

Les obres del capítol de Girona es van instal·lar a la sala VIII, amb les procedents dels bisbats de Vic, de Barcelona i del capítol catedralici i l'ajuntament de València. Tots els autors que van ressenyar la sala van coincidir en què la peces de més valor artístic i arqueològiques eren inqüestionablement el Brodat i el Carlemany de Girona.:

“Ante todo hemos de fijarnos en dos de los objetos enviados por la diócesis de Gerona, en atención a su extraordinario interés arqueológico. Son el bordado del siglo X, verdadero tapiz primitivo, que se ve encima de una puerta, y la estatua de Carlomagno colocada sobre un pedestal”<sup>682</sup>

Tota la sala estava envoltada de tapissos, en aquest cas de la catedral de Barcelona i de València. Es trobaven clavats a la paret i en el cas del de Girona suspès per la part inferior, no sent aquesta la millor forma de presentació per a una peça tant fràgil.



Exposición Histórico-Europea de 1892. Sala n° 8  
bis. Autores: Madrazo-Foxà  
MAN 2007/72/450

---

<sup>680</sup> SENTENACH (1892), p. 3-4.

<sup>681</sup> DE MOLENÈS, E. (1994).

<sup>682</sup> “SENTENACH (1892), p. 4

L'organització de l'exposició va tenir cura en reproduir fotografies de gran part dels objectes exhibits. Poc abans de clausurar-se l'exposició, el 30 de juny de 1893, es va crear una comissió de reproduccions presidida per Eduardo Saavedra i José Ramon Mélida com secretari, quan moltes de les peces ja estaves embalades o de retorn al seu lloc d'origen. Per aconseguir tal proposta, es va sol·licitar al Ministeri de Foment que es comprés als fotògrafs particulars tot el material que haguessin



*Exposición  
Histórico  
Europea de  
Madrid 1892  
Lam. CLXXI i  
CLXXII*

recollit de la mostra. Una de les majors col·leccions va ser la del Comte de Foxà i José de Madrazo. Tanmateix, de les fotos que es van adquirir a Gamonedá, Laurent va editar un àlbum de luxe, *Exposición Histórico Europea de Madrid 1892*, on trobem una fotografia del brodat a doble pàgina i de gran nitidesa.

L'exposició no va generar gaires innovacions en la recerca arqueològica del Brodat de Girona. Tant el catàleg com les notícies franceses de l'exposició coincideixen amb les descripcions iconogràfiques de Riaño i Mélida, que eren responsables de la mostra. L'única aportació nova es dona en relació a la banda inferior del brodat, la que conté "la història de Judes" com s'anomena en el catàleg, que la consideren una part afegida a posteriori que formava part d'un altre brodat de la mateixa època.<sup>683</sup>

---

<sup>683</sup> "Habiendo sido reemplazado este por otro en tiempo posterior, si bien muy antiguo, con otra banda de trabajo y estilo tan rudimentario como el tapiz de cuya composición no

L'exposició va gaudir de gran èxit, fins el punt que es va haver de perllongar uns mesos la clausura, el mes de febrer al 30 de juny de 1893.<sup>684</sup>

Espanya, va voler donar una lliçó sobre el potencial artístic i la capacitat de poder fer una arqueologia equiparable a la que es donava a l'estranger, intentant sortir de la imatge de barbàrie que s'havia generat d'Espanya, on els béns culturals servien només per vendre's a l'estranger.<sup>685</sup>

L'exposició de Madrid va servir per reanimar la projecció del brodat, fins i tot a nivell internacional, sorgint nous articles a *Bulletin Monumental* i a la *Gazette des Beaux Arts*.<sup>686</sup>

#### 4.5. El Brodat de la Creació com a model de decoració

Mentre Riaño donava a conèixer el brodat de la Creació a Anglaterra, a Barcelona, Francesc Miquel i Badia (1840-1899) publicava l'any 1879 *Muebles y tapices, segunda serie de cartas a una señorita sobre la habitación*. Petit manual, escrit de forma col·loquial i amena que va formar part d'una sèrie d'opuscles de caràcter divulgatiu que l'autor va destinar a l'educació femenina en la decoració de la llar.<sup>687</sup>

Miquel i Badia va fer un curt recorregut retrospectiu en la història de les arts sumptuàries, seguint el patró eclèctic que imposava el coneixement de les arts del passat com exemples del bon gust.<sup>688</sup> En la carta setena, que dedicà a brodats i

---

forma parte pues representa la historia de Judas". *Exposición Histórico-Europea. Catalogo General* (1893), n. 93. La mateixa opinió es troba a MAZEROLLE (1893), P. 162.

<sup>684</sup> Comunicació pel president del Consell de Ministres a Fidel Fita, delegat de l'exposició, Madrid, 13 de febrero de 1883, publicada a *El Archivo. Revista literaria semanal* (1893), p. 83-84.

<sup>685</sup> "[...] Lo que veis, que tanto os asombra o saca de quicio no es la ni la centésima parte de lo que nos han robado, y de lo que aún nos queda oculto en nuestras iglesias y catedrales por miedo a suscitar el apetito de la codicia nacional o extranjera". Ibid. p. 81.

<sup>686</sup> FAYOLLE (1893), p. 196; MAZEROLLE (1893). Aquest darrer diu no entendre com a Espanya encara no se li ha reconegut la importància. , p. 163.

<sup>687</sup> *La Habitación: cartas a una señorita* (1879); *Muebles y tapices: segunda serie de cartas a una señorita sobre la habitación* (1879); *Cerámica, joyas y armas: tercera serie de cartas a una señorita sobre la habitación* (1882).

<sup>688</sup> El llibre està organitzat en set "cartes": 1. Mobiliario de la Antigüedad; 2. Mobiliario de la Edad Media; 3. Mobiliario del Renacimiento; 4. Mobiliario de tiempos modernos; 5. Tapices de la Antigüedad i del Renacimiento"; 6. Sigue la historia de los tapices hasta nuestros días; 7 Bordados y guadamaciles. Miquel i Badia considera la decoració, brodats inclosos com mobles.

guadamassils, va presentar alguns exemples d'aquelles peces que a l'autor li semblaven representatives. Després de recórrer a fonts escrites, seguint la línia establerta per Francisque Michel, va enumerar alguns exemples transcendents del treball a l'agulla, primer el Brodat de Bayeux i seguidament, el Brodat de la Creació:

“ Y para no citar más ejemplos de fuera de casa, cuando en la nuestra los tenemos a maravilla, ¿no es elocuente testimonio de alto precio en que esta clase de paños, fué tenida en el Principado Catalán, el interesantísimo tapiz de la Catedral de Gerona, que representa la Creación y que se supone obra del siglo XI como la tapicería de Bayeux?”.<sup>689</sup>

Aquest senzill paràgraf és fonamental perquè inclou el brodat en la història general de les arts decoratives de manera diferent de com ho feia al mateix any Riaño, doncs la intenció no era fer una síntesi arqueològica, sinó un intent de sensibilitzar al públic femení en l'art de brodat, però també presentar un teixit del segle XI, com model “ideal” per a l'estètica de l'habitable burgès.<sup>690</sup>

L'obra de Miquel i Badia es mostra com una simbiosi entre les gramàtiques decoratives i els diccionaris i *La habitación* de Viollet-le-Duc, però, a diferència dels predecessors, que havien donat exclusivitat al gòtic, Miquel i Badia donava al romànic igualtat de condicions.

La relació de Miquel i Badia amb els teixits medievals és complexa i s'ha de copsar entre múltiples facetes, des de la conservacionista, com a crític d'art i com promotor d'exposicions i museus d'arts decoratives, però també com historiador i col·leccionista.

Barceloní, es va llicenciar en dret civil i canònic, essent deixeble de Manuel Milà i Fontanals, qui el va involucrar, des de l'any 1866, en la crítica literària i artística en

---

<sup>689</sup> MIQUEL I BADIA (1879), p. 155

<sup>690</sup> “Píntate en tu cabeza el más precioso aposento de la Edad Media –del siglo XV digamos– imagina el artesonado riquísimo, las entalladuras de los arrimaderos, la esbeltez de las ventanas gemelas y así todas las partes y adminículos de la construcción, pero deja de poblar el cuadrilongo que la pieza forme las mesas, siales, camas, tapices que cubran las paredes, dípticos o trípticos e los santos patronos de la casa, alcatifas de Turquía, almohadones de brocado, lámparas, etc. etc. y dime sino tendrás un guisado cuyo componente principal sea de lo más fino y succulento que pueda desear el paladar más sibirático[...].” MIQUEL I BADIA (1997), p. 6.

el *Diario de Barcelona*, tasca que va desenvolupar durant tota la seva vida i li va atorgar notorietat.<sup>691</sup> El contacte amb els germans Milà i els natzarens va ser significatiu en la concepció de l'art que tenia Miquel i Badia que, des d'una postura conservadora, va defensar l'art medieval des de la triple moral de religió, pàtria i tradicionalisme.<sup>692</sup>

La tasca periodística li proporcionà l'ocasió de viatjar com a corresponsal per Europa i poder conèixer de primera mà tots els avenços que es donaven en les arts i les indústries artístiques, alhora que li va servir també per reflexionar sobre el retràs de la indústria nacional. El South Kensington Museum li va semblar el model que calia seguir Catalunya per sortir airosa en el desenvolupament de les arts decoratives, objectiu per al qual va lluitar durant tota la seva carrera professional i que reflectirà en molts dels seus articles. Però a Miquel i Badia també se li ha de reconèixer la seva tasca docent, com substitut de Josep de Manjarrès en la càtedra de teoria i història de les arts industrials a l'Escola de Belles Arts de Barcelona, on va defensar les teories del dibuix aplicat a l'estètica de les arts i en considerar la necessitat d'un museu de reproduccions que ostentés funcions pedagògiques.<sup>693</sup>

Com a crític d'art va dedicar alguns articles als teixits, tant en conjunt com quan va cobrir les seccions d'algunes exposicions, com la *Histórico-europea* de 1892, així com quan va escriure sobre algun teixit concret, com per exemple la capa del bisbe Bellera, *opus anglicanum* del segle XIV restaurat el 1889 pel bisbat de Vic i publicat a *Hispania*, revista que ell mateix va dirigir.<sup>694</sup> El 1894 a l'article *El arte de el bordado*, expressa amb claredat que la pobresa museística era la causa dels mals resultats en les arts:

---

<sup>691</sup> "monopolitzà durant més de trenta anys la tribuna bàsica de la premsa catalana en una època en què encara no proliferaven excessivament a Barcelona les publicacions periòdiques". FONTBONA (1979), p.61; per una biografia de Miquel i Badia, vid TOMAS ESTRUCH (1899), p. 59.

<sup>692</sup> "Des d'una posició conservadora, Miquel i Badia apunta sempre a destriar, en la literatura, en l'art, la virtut civilitzadora i l'efecte d'edificació moral que puguin tenir sobre el lector. La seva preocupació primera, constituïda en apostolat, és orientar-lo sobre allò que li és bo, i allò que li és perjudicial". CASSANY-TAYADELLA (2001), p. 6.

<sup>693</sup> TOMÀS ESTRUCH (1899), p. 59.

<sup>694</sup> MIQUEL I BADIA (1889).

“Si estos museos existiesen, es probable, es casi seguro, que no se cometerían en el bordado los dislates que se comenten, unas veces, tratándose por ejemplo, de bordados en blanco, convirtiendo este trabajo en una suerte de obra caligráfica, que exige largo tiempo y mucho gasto y que sale impropia y hasta ridícula[...]todo ello con mengua de buen gusto y hasta del sentido común. Por esto quisiéramos que se vulgarizaran los conocimientos de que hemos hablado, como lo están en Inglaterra, mas acaso, que en ninguna otra nación, y que como camino para lograr una reforma eficaz en el gusto artístico y con ella una restauración en el noble arte del bordador ”.<sup>695</sup>

Podem pensar doncs que el Brodat de la Creació va servir en la segona meitat de segle XIX de model d'aprenentatge de les arts, independentment del seu valor arqueològic, encara que hem de considerar que Miquel i Badia va ser una excepció.<sup>696</sup>

#### 4.6. “ Y se halló entre trapos viejos”. El Brodat de la Creació peça de col·lecció

Girbal va tornar a publicar l'article de *La Academia* de 1878 a la *Revista de Gerona* el 1884 amb una nota afegida al final, on donava a conèixer la troballa de nous fragments del brodat:

“Con posterioridad se halló entre trapos viejos un fragmento apreciable que hubo de corresponder a la cenefa u orla del lado derecho. Desgraciadamente apenas constituye una mitad de ella, hallándose partido verticalmente”.<sup>697</sup>

Conscient de la troballa, demanà que s'afegissin el més aviat possible, fet que reiterà amb insistència, set anys més tard:

---

<sup>695</sup> MIQUEL I BADIA (1894), p. 84.

<sup>696</sup> Laura de la Calle Vián compara a Miquel i Badia amb Achille Jubinal en el tractament dels tapissos, com a monuments brillants, “nuestra voz solitaria como Achille Jubinal en Francia” CALLE VIAN (2010), p. 250.

<sup>697</sup> GIRBAL (1884), p. 84.



“Cerraremos el estudio [...] dirigiendo nuevamente al Excmo. Cabildo Catedral la súplica de que cuanto antes reintegre a la joya que acaba de describirse, el fragmento encontrado algunos años ha y que ha sido lástima no haya figurado, como correspondía, en la Exposición de Barcelona, en donde hubieran podido estudiarlo de un modo más completo todos los amantes de tan valiosas antigüedades artísticas”<sup>698</sup>

No sabem amb certesa si van ser aquests fragments o d'altres, però l'any 1890 Miquel i Badia va donar als museus municipals de Barcelona “un fragmento del paño llamado de Carlomagno”.<sup>699</sup>

Miquel i Badia va ser reconegut no només per la seva tasca de divulgació. Des de jove sentí atracció pel col·leccionisme i ben aviat va donar a conèixer les peces de la seva col·lecció a les exposicions retrospectives, “consciente de los beneficios que podia aportar a la buena divulgación de los objetos que reunía”.<sup>700</sup>

Miquel i Badia va seguir un model de col·leccionisme proper al de Davillier. Les col·leccions li servien d'il·lustració de les seves publicacions, com per exemple en la sèrie suara esmentada de *La habitación*, on va incloure xilografies d'algunes peces de la seva col·lecció.<sup>701</sup> Tanmateix, li servien com a model d'anàlisi i de recerca, tal com ho demostren les seves publicacions, de merescuda notorietat. Es tractava d'un tipus de col·leccionisme arqueològic.

Era d'una col·lecció heteròclita, que seguia els estereotips propis de l'època, que ell mateix va ajudar a crear mitjançant les seves publicacions i obrint al públic la col·lecció, que tenia distribuïda per tota la seva llar situada al carrer Fontanella de Barcelona des de 1884.<sup>702</sup> Mostrava preferències per vidres i vitralls, cofrets, mobles, ceràmica, pintura sobre taula i sobre fusta i, especialment, els teixits.

---

<sup>698</sup> GIRBAL (1889), P. 24. Lambert Font comenta que els fragments es trobaven dispersos en armaris que guardaven ornaments. FONT (1954), p. 165.

<sup>699</sup> ANC, JUNTA DE MUSEUS, ANC1-715-T-1043, fol.2r.

<sup>700</sup> ALSINA (2011), P. 24.

<sup>701</sup> En *La habitación* al costat del grup de xilografies de la col·lecció particular de Miquel i Badia, s'hi troben també alguns exemples del diccionari i de *L'habitation* de Viollet-le-Duc. Curiosament, les de la col·lecció de Miquel i Badia estan signades pel mateix dibuixant que va fer el dibuix del brodat de la *Academia* de Girbal, Rigalt. Per una descripció amb detall de la col·lecció de Miquel i Badia, vid. ALSINA (2011).

<sup>702</sup> ALSINA (2011), p. 25.

Gaudim de dos descripcions de la col·lecció que ens donen una idea bastant aclaridora de la disposició dels objectes a la casa. La primera prové de la descripció que va fer Carles de Bofarull en una visita que van organitzar alguns membres del Centre Excursionista de Catalunya, el 19 de febrer de 1893. La segona procedeix d'un article de García Llansó del 7 d'abril de 1897. Laia Alsina ha estudiat a fons la col·lecció i només ens aturarem en la descripció de la col·lecció de teixits,<sup>703</sup> que s'amalgamaven com un element més de la decoració i senyal del confort de la casa:

“Tejidos riquísimos, véñse entremezclados, cubriendo los paramentos, ocultando las puertas, en revuelto consorcio, sin que fatigüe su examen, ya que todas y cada una de las piezas, cada ejemplar, ya forma parte del mobiliario ó se guarda en acristalada vitrina, responden cumplidamente al propósito de que sirvan de elemento decorativo, de manera que no huelgan ni perjudican, pues su inteligente poseedor ha tenido muy en cuenta, al proceder a su instalación, la calidad del material, su forma y coloración”.<sup>704</sup>

Es tracta d'una col·lecció que intenta ser un periple per tots els estils i períodes històrics dels teixits, com si hi hagués una obsessió manifesta per no deixar buits, una actitud pròpia d'un col·leccionisme de caire enciclopedista.<sup>705</sup>

Disposava de teixits de totes les èpoques, però sobretot hispanomusulmans, adquirits possiblement a Espanya en un moment que no mereixien atenció.<sup>706</sup> A diferència de les dues altres grans col·leccions de teixits de l'època, , com la del seu rival en el col·leccionisme tèxtil, Josep Pascó i Mensa (1855-1910), on dominaven

---

<sup>703</sup> ALSINA (2011) ; ALSINA (2015), p. 291-425.

<sup>704</sup> GARCÍA LLANSÓ (1897), p. 5.

<sup>705</sup> “Correspont a eixa secció industrial se veuen una infinitat de motius d'ornamentació qu'ab sas característiques formas ens fa coneixe l'història de dita indústria ab un escrupolós ordre casi cronològich, és a dir, se veu l'àrabe ab la seva bona i armonisada combinació de dibuixos y colors simpàtics y combinats esmeradament; la bisantina, ab tota sa riquesa relativa; la romànica, en que s'hi veu marcadament l'enllàs dels gustos inspirats de Grecia i Roma, y que marcan ab precisió lo convencionalisme dels sigles XI al XV, en qu'agermanavan en la seva característica decoració motius de plantes peculiars, del país ab fingits animals, que produeix encare excellent efecte estètic” BOFARULL (1893), p. 4.

<sup>706</sup> Escrivint sobre un brodat d'àligues de la seva col·lecció, va donar conèixer com havia arribat a la seva propietat: “Lo adquirimos en un chamarilero parisiense, que nada quiso decirnos en donde habían sido encontradas. No obstante, ya nospareció entrever que lo había traído de España, sacándolo quizás de una sepultura”. MIQUEL i BADIA (1894), p. 220.

els renaixentistes i la d'Emili Cabot de teixits coptes, la de Miquel i Badia era sobretot de teixits medievals.<sup>707</sup>

Desconeixem els mètode d'adquisició de Miquel i Badia, però si ens centrem en el comentari de Bofarull, podem suposar que els objectes que posseïa no eren fàcils d'aconseguir:

“la formació de dit conjunt no es pod suposar sols de la sort de trobar dits exemplars, puix són tant importants y d'un caràcter tan extraordinari, dignes molts d'ells de guardarse en museus, que no s'haurien pogut trobar ni els trobarian los que coleccionan sols per afició ó per seguir la moda, si no hi hagués en lo coleccionador un estudi profund de l'art y un perfecte coneixement de l'assumpto com se coneix té los Sr. Miquel y Badia, sobre tot per las explicacions eruditíssimas que va donar, axí en conjunt com de detalls, de l'art de teixits en els nostros antichs temps y dels exemplars qu'atresora sa important colecció”.<sup>708</sup>

A partir de 1890 creix la “mania per les antiguallas” -títol d'un article de Miquel i Badia-, fenomen que es va convertir en una moda quasi obsessiva. El gust pels teixits antics es va estendre a nivell universal, i la societat barcelonina, que des dels anys vuitanta evolucionava i s'expandia com ciutat Europea, es va anar empeltant de modernitat i es va adaptar als gustos eclèctics d'arrel historicista.<sup>709</sup> Les

---

<sup>707</sup> L'any 1894 la Asociación Artística Arqueológica Barcelonesa va organitzar la *Exposición de indumentaria retrospectiva* amb seu al Palau de Belles Arts. Considerada la primera gran exposició retrospectiva d'indumentària i teixits i abraçant una cronologia que abastava des de l'Antiguitat fins inicis del segle XIX. En un ambient escenogràfic, es van aplegar obres de totes les regions catalanes, però també de Madrid, Saragossa, Balears i Osca. MENDOZA (1893), p. 455. Tot i que hi participaren emissaris privats i institucionals, s'ha de reconèixer que el gruix de la col·lecció la van constituir Pascó, Miquel i Badia i Emili Cabot, essent la d'aquest darrer la que va cridar més l'atenció a la crítica d'art, especialment a Raimon Casellas, el qual va publicar per a l'associació un article dedicat a la mostra on va fer una descripció d'alguns teixits presentats, més de 2561 peces. La majoria de les poques que pertanyien als segles XI i XII eren de la col·lecció de Miquel i Badia, quasi tots de procedència bizantina o hispanomusulmana. CARBONELL BASTÉ (2004), p. 146.; CASELLAS (1894). Cal destacar la introspecció als teixits medievals que va fer Casellas, no només al butlletí de la Asociación, sinó també a la Vanguardia, un dels primers dedicats exclusivament a l'època. CASELLAS (1893), p. 4. Per a Cabot com a col·leccionista, vid. GARCÍA LLANSÓ (1900).

<sup>708</sup> BOFARULL (1893) p. 4.

<sup>709</sup> A França es va donar una revifada dels tapissos medievals a partir del 1890 a causa, principalment de la restauració de la Dama de l'unicorn, que es va col·locar en una instal·lació permanent al museu de Cluny a partir de 1882, i que va tenir conseqüència

exposicions retrospectives, la Universal de 1888, els àlbums publicats per l'Asociación Artístico Arqueologica i les exposicions d'arts decoratives aplicades a la indústria organitzades a la seu de Foment des dels anys vuitanta van potenciar el gust per l'antic entre els "nou rics", alhora que també van potenciar el comerç indiscriminat i les imitacions d'objectes antics, teixits inclosos.

Els teixits van tenir un paper rellevant en els interiors de les llars burgeses de final del XIX. La indústria capdavantera que havia estat cercant models durant anys s'havia ara posat al dia i havia creat una diversitat de teixits que, barrejats amb objectes antics s'adaptaven als requisits de confort de la societat.<sup>710</sup>

Miquel i Badia s'oposà a aquest col·leccionisme de saló i al mercadeig que suposava, i així ho va expressar en diferents articles del *Brusi*.<sup>711</sup> Les solucions que va proposar van radicar sempre en l'educació i la creació de museus, atesa la manca de recursos legals i administratius que impediien les vendes abusives i afavorien als propietaris dels béns, sobretot l'Església, subministradora de la major part de béns que comercialitzen els agents estrangers<sup>712</sup>

Podem suposar que molts dels teixits de la col·lecció van arribar a les seves mans arran dels viatges que feia de corresponsal i a través de les múltiples coneixences i contactes que va fer al llarg de la seva vida, així com també gràcies a l'intercanvi de fragments, fet bastant comú en la història del col·leccionisme de teixits i que ha estat font de dispersió.<sup>713</sup>

---

un grup d'estudis importants en la recerca, el col·leccionisme i en la creació de nous tapissos imitant els medievals. A Anglaterra, els treballs de William Morris a Merton Abbey i les teories sobre la no arquitectura de John Ruskin influiran també en la producció de noves peces, com els de Burne-Jones *Holy Grail* (1896) que seran una nova "infusió" de neomedievalisme. En relació a Ruskin vid. ANURADHA (2009), per a la revifada dels teixits, vid. EMERY (2003), p. 129- 209. Serà només a partir d'aquestes aportacions que els tapissos i els draps de penjar es començaran a desvincular de la pintura de cavallet.

<sup>710</sup> Només cal recordar la descripció de la casa de Catarina a *La febre d'or* de Narcís Oller (1890-1892): " S'havien desterrat de Vilaniu els mobles antics, guardessin o no records de família; i un magatzemista, també improvisat, que tot ho endegava a l'estil de *boudoir de cocotte*, els havia acabat de parar aquella casa d'una manera que era un turment. La família s'ofegava, de falta d'aire, amb tants cortinatges, tapissos i catifes, i, sobretot, amb aquell excés de peluix estès per les parets" OLLER (1980), vol 1, p. 72-73. Per a l'interior barceloní de final de segle, vid. ROSSELLÓ NICOLAU (2005) i SALA (2004).

<sup>711</sup> MIQUEL i BADIA (1882), p. 10614-10615.

<sup>712</sup> "Desde el gobierno, salvo contadas excepciones, hasta las corporaciones populares, todos miran con el más soberano desdén el arte y la arqueología, casi todos lo tiene por afición de gentes chifladas [...] MIQUEL I BADIA (1997a), p.12644.

<sup>713</sup> MARTÍN (1999-2000), en esp. p. 168-169.

Hi ha un exemple documentat que ens obliga a desconfiar una mica de Miquel i Badia. Josep Gudiol Cunill va ser partícip de la descoberta de fragments de la tomba de Sant Bernat Calvó en obrir-se la tomba el 1890. L'any 1909 es lamentava de la pèrdua de fragments:

“Vingué a Vic un arqueòlech i col·leccionista barceloní qui vegé els teixits y en va triar la part que volgué ab lo pretext de netejarlos, examinarlos i tornarne los millors troços convenientment arreglats per figurar al naxent Museu Episcopal. Però lo cas fou que lo citat coleccionista aleshores enriquí ab aquestes robes la seva colecció y d'alguns coleccionistes estrangers”<sup>714</sup>

Posteriorment, Josep Pijoan, ens va fer saber que el col·leccionista en qüestió era Miquel i Badia:

“ També és coneguda la mirabolant història de còm Miquel i Badia se va fer ab els teixits preciosos que cobren lo cos de Sant Bernat Calvó, y còm els retalls que ara'n queden al museu de Vich no'n son més que les relíquies que ja massa tart va voler recullir el bisbe Morgades”.<sup>715</sup>

No sabem si Miquel i Badia va estar a Girona. Quan l'any 1854 es va obrir la tomba de Sant Narcís, els teixits del sant es van tallar i repartir entre els feligresos com a relíquia. Miquel i Badia se'n va quedar un tros, “ gracias a la solitud de un amigo muy querido”.<sup>716</sup>

No podem pensar, tampoc, que el fet que tingués a casa un fragment, es tractés d'una acció deshonest, sobretot si tenim en compte les reiterades sol·licituds d'incorporació dels fragments en el brodat que havia fet Girbal, i que fan pensar que el capítol de la catedral no tenia massa pressa en dur a terme la reintegració. Tampoc sabem, en realitat, si aquells fragments que va donar al museu de Barcelona van ser incorporats al brodat a principis de segle XX, quan la peça es va tornar a restaurar. El que si podem establir és que a aquests primers

---

<sup>714</sup> GUDIOL CUNILL (1912), p. 970.

<sup>715</sup> PIJOAN (1910), p. 5

<sup>716</sup> MIQUEL i BADIA (1897), p. 233.

col·leccionistes, no els va ser massa difícil adquirir peces per a les seves col·leccions, tal com expressà Josep Pijoan:

“Jo he sentit contar còm, quan den Elies Rogent –qui va ser el primer que, podríem dir, va anar a la Seu d’Urgell- va pujar als magatzems de fato qui hi havia sota les teulades de la Catedral i en els pisos de les torres, no’s tení que fer més que ajupirse per ramassar riques coses y entre ells teles antigues”<sup>717</sup>

El 23 d’abril de 1990 va fer una ressenya al *Diario de Barcelona* del curiós llibre *Ropavejeros, anticuarios y coleccionistas*, retrat estereotipat del panorama del col·leccionisme madrileny de final de segle, XIX i de les males jugades del mercat dels encants i de roba vella.<sup>718</sup> A Miquel i Badia li va servir el llibre com excusa per reclamar la figura del col·leccionista particular que “hace oficio de lazareto” i que dóna la seva col·lecció al museu.<sup>719</sup>

Van ser d’aquests primers col·leccionistes que els museus de Barcelona van començar a incorporar peces tèxtils, mitjançant el llegat o adquirits rere la mort del propietari. No va ser el cas de la col·lecció de Miquel i Badia. Rere la seva mort, tot i els desitjos de la vídua de què es quedessin als Museus de Barcelona, els teixits van dispersar-se, fragmentats, entre els fons de diferents museus europeus i americans.<sup>720</sup> Per als museus de Barcelona va ser un cop fort, i va ser un dels detonants que va provocar que, a partir de 1902 la Junta de Museus tingués

---

<sup>717</sup> *ibid.* PIJOAN (1910), p. 5.

<sup>718</sup> Escrit sota el pseudònim de “Soldado viejo, natural de Borja”, el llibre és obra del col·leccionista i general retirat Romualdo Nogués i és un dels pocs llibres que mostren l’estat del col·leccionisme a Espanya de final del segle XIX. A la manera de Balzac. Mostra un panorama bigarrat de tipologies de col·leccionista i de venedors. Per a la figura de Nogués, *vid.* VÁZQUEZ (2001), p. 2.

<sup>719</sup> “Alli purgan los objetos, y de ellas salen depurados los sanos y los buenos, que más o menos tarde pasaran a enriquecer los museos públicos, formando un caudal para la enseñanza de las gentes del siglo XX que habrán que agradecer”. MIQUEL i BADIA (1890), p. 5089. És tracta d’un problema endèmic que el mateix Nogués també reclama: “La devastación continua. Siguen la compra y venta de magníficos ornamentos sagrados, que por su riqueza han debido pertenecer, no a humildes iglesias, sino a suntuosas catedrales. Con casullas, frontales y palios, aunque haya en ellos bordados santos o monogramas de Jesús y de la Virgen, tapizan sus gabinetes las rameras. Los cálices, custodias y navetas se convierten en lámparas, sortijeros y ceniceros. Ya no los llevan a las colecciones y museos” SOLDADO VIEJO (1990), p. 215.

<sup>720</sup> Josep Pascó es va encarregar de catalogar la col·lecció i d’editar-ne un àlbum de 38 heliografies. PASCÓ (1900)

present la possibilitat de formar una col·lecció permanent de teixits. La implicació d'aquests col·leccionistes en el món institucional i l'apreciació que van mostrar pels teixits "bisantins" va ser claus en el reconeixement del romànic.

#### *4.7. El Brodat de la Creació en la "Història general de l'art"*

A les darreres dècades del segle XIX van sorgir un gran grup de publicacions que van tenir com objecte d'estudi els teixits, analitzats de forma independent de la resta de les arts de l'objecte i de les belles arts.

Aquestes publicacions van tenir en comú la influència del positivisme i de la metodologia arqueològica hereva de Jules Quichérat (1814-1822) i l'École des Chartes. Els historiadors dels teixits dels darrers anys del segle XIX van superar els mètodes descriptius que s'havien aplicat a la primera meitat de segle i van conjugar la recerca documental amb la història de la civilització, tenint en compte aspectes vinculats, no només a la iconografia, com havien Cahier i Martin, sinó també a la història de la tecnologia i de la cultura material. Tanmateix, el positivisme va influir en la classificació, i es van generar cronologies que cercaven ajustar-se més a les característiques pròpies de l'objecte.

Els tapissos i els brodats havien estat analitzats sovint en conjunt i, tot i que els historiadors precedents havien intentat desvincular-los tècnicament, la confusió terminològica i el desconeixement ocasionat per la manca d'observació directa havia comportat un caos, camuflat sota el recurrent recurs de la dependència de la pintura. Troballes de noves peces, exposicions permanents en els museus, van comportar una especialització que va ser palès en un conjunt de bibliografia especialitzada que, salvant algunes llacunes i errors cronològics, serà la que s'ha servit per fer la història dels teixits fins l'actualitat.

Fins aquells moments, salvant pràcticament els exemples aquí comentats, els tapissos i els brodats de parament medievals s'havien afegit com annexos d'articles o manuals que tenien com objecte la indumentària, sobretot litúrgica. El motiu estava en el poc interès que s'havia manifestat fins llavors en comparació a la indumentària, que com hem vist, es considerava auxiliar, com repertori iconogràfic per a la pintura d'història o com motius d'imitació en l'àmbit de

reforma religiosa. Les causes no van ser només les aplicacions industrials, la decoració de la llar o el col·leccionisme, el brodat es va convertir a final de segle en generador de relacions social. En els programes de reforma de l'educació imposades pels museus d'arts decoratives s'inclogué el taller de brodats femenins. A Londres, el South Kensington va disposar-ne des de 1872, amb mes de cent cinquanta dones treballant-hi, a Lyon es faran també cursos de brodat. Tanmateix, a Europa central es van crear també tallers, com la Fachschule für Kunstckerei de Viena, dirigida per Emile Bach i Therese Minari, famosos pels brodats eclesiàstics però també en els treballs etnològics, que servien per millorar la producció però també per afirmar la identitat nacional.<sup>721</sup>

A final de segle, van proliferar llibres, les revistes i els patrons de brodats d'inspiració medieval. Tanmateix, el moviment social va impulsar també la recerca, sorgint els primers volums destinats a l'estudi històric dels brodats medievals, que augmentaran fins a la dècada de 1920. El 1874 el dissenyador alemany i director de l'escola de disseny de Saint Gall Freidrick Fischbach (1839-1908) feia una recull copiós de teixits conservats a diferents col·leccions privades, institucions museístiques i edificis religiosos a *Ornemente der Gewebe*, seguint la línia ornamental ja iniciada pels anglesos anys abans però amb una copiosa introducció històrica distribuïda cronològica i geogràficament.

Un dels autors que va gaudir de més difusió va ser M. Dupont-Auberville (1830-1890) banquer i col·leccionista, especialista en teixits que a part de publicar alguns catàlegs d'algunes col·leccions importants va editar alguns manuals mediàtics, com *L'ornement des tissus, recueil historique et pratique avec des notes explicatives et une introduction general* (1877), basant-se principalment en les obres de la seva col·lecció. L'avenç de la cromolitografia com a tècnica d'il·lustració va permetre que es multipliquessin les reproduccions. A la revista parisiensa *L'art pour tous: encyclopédie de l'art industrial et decoratif* (1861-1905) es van reproduir molts brodats reconeguts sobretot de col·leccions franceses, però sempre en vistes a la producció industrial.

Algunes publicacions segueixen el model de Francisque Michel, com *Broderie et dentelles* d'Ernest Lefébure (1835-1913) de l'any 1887, dedicat als brodats des de l'Antiguitat fins l'època moderna, amb un capítol concret destinat a l'inici de l'edat

---

<sup>721</sup> HOUZE (2015), p. 65-81.



mitjana fins les croades. Es un repertori documental històric, sense a penes novetats de les aportades per Michel i Rock, amb els exemples coneguts ja pels arqueòlegs dels anys trenta al cinquanta.<sup>722</sup> Igualment es basa, de manera succinta en les informacions de Michel, Gaston le Breton (1845-1915) a *Histoire du tissu ancien à l'exposition de l'Union Centrale des Arts Decoratifs* (1883). El director del Museu de Ceràmica de Rouen i del museu arqueològic del departament de la Seine-inférieure, i col·laborador del *Bulletin Monumental* dels *Annales Archéologiques*, basant-se en les peces mostrades en l'exposició –de col·leccions privades i del South Kensington bàsicament- fa una petita intromissió en l'art de brodar, seguint les fonts ja esmentades per Michel però introduint alguns gravats interessants de brodats italians i anglesos dels segle XII i XIII. (p.163-166).

El 1886 lady M. Alford va consagrar a l'art de l'agulla *Needlework as a Art*, publicació destinada a les alumnes de la Royal School del South Kensington. Es tracta d'un manual d'estil amb exemples històrics i recursos tècnics.

L'autor que més es va esmerçar en els brodats medievals va ser Louis de Farcy (1846- 1921) conservador del museu diocesà de Caen, antiquari i col·leccionista. Va publicar diversos articles dedicats a teixits en revistes com *Annales archéologiques*, *Revue de l'art Chrétien* o *Bulletin Monumental*, publicacions en sèrie que, com s'ha pogut apreciar, van ser la plataforma de les troballes de teixits des de la seva fundació. Col·leccionista de teixits, el 1890 va redactar la monumental *La Broderie, du XIe siècle jusqu'à nos jours, d'après des spécimens authentiques et les anciens inventaires*, obra encara avui inexcusable.<sup>723</sup>

De Farcy s'apropa als teixits des de la vessant documental arxivística, en la línia de les investigacions anteriors, però mentre Cahier-Martin i Bock havien afrontat els seus estudis des del punt de vista litúrgic, ell va fer una aproximació material, conjuntant l'arxivística a la tècnica, on l'estudi de la matèria constitutiva va ser estudiada tenint en compte les variants i les evolucions temporals, seguint una metodologia de classificació a partir de la temàtica ornamental i les variacions geogràfiques. Així mateix, va afegir nous exemples al repertori dels brodats coneguts, gràcies als materials que ell mateix col·leccionava, que va analitzar amb

---

<sup>722</sup> LEFÉBURE (1888), p. 38-70.

<sup>723</sup> PRIVAT-SAVIGNY (2010).

afany positivista. Tanmateix, va aportar noves fotografies, que va aconseguir mitjançant contactes amb fotògrafs alemanys i italians.

En la mateixa línia l'havien precedit estudis sobre tapissos , el més important de tots va ser la *Histoire de la tapisserie, depuis le Moyen âge jusqu' a nos jours* (1886) de Jules Guiffrey (1840-1918), arxiver i administrador de la Manufactura dels Gobelins de 1893 a 1905. Llibre ben documentat, important en la revaloració dels tapissos però que va assentar tòpics, principalment en considerar l'absència de tapissos abans del segle XIV.

Eugène Müntz (1845-1902), conservador i bibliotecari de l'escola de belles arts de París i especialista en art del Renaixement que publicà, el 1887, *La Tapisserie*. Gràcies al seu domini documental i bibliogràfic, aportà novetats històriques interessants. Tot i distingir el brodat del tapís, aspecte que tots aquests autors del final de segle hi van insistir atesa la problemàtica terminològica, dedica algunes pàgines al Brodat de Bayeux, que analitza des del punt de vista formal:

“Masses sans équilibre, figures ayant dix hauteurs de tête, personnages du second plan plus grands que ceux du premier, arbre représentés sous la forme de perches avec une demi-douzaine d'as de pique imitant le feuillage; ce son là des défauts que l'on jugerait sévèrement s'ils n'étaient commus a toutes les productions de l'époque”.<sup>724</sup>

Tot i que aquestes obres són posteriors al redescobriment del Brodat de Girona, cap d'elles en fa una mínima referència. Va ser Miquel i Badia qui li va atorgar un lloc en la història. La col·laboració en l'apartat del volum VIII destinat a la història dels teixits, brodats i tapissos de la història de l'art dirigida per Lluís Domènech i Montaner és la millor aportació que va fer, on va posar a disposició tots els coneixements que havia adquirit al llarg de la seva vida com col·leccionista i investigador de teixits.<sup>725</sup>

Més que res, el capítol és un estat de la qüestió de les diferents aportacions dels autors que havien escrit sobre teixits fins el moment, però va anar més enllà, va

---

<sup>724</sup> MÜNTZ (1887),p. 80. No poden oblidar també els estudis de l'administrador de la manufactura dels Gobelins Edouard Gerspach (1833-1906) dedicats al món copte, en especial *Les tapisseries coptes* (1890), tot i que s'allunyi del nostre àmbit d'estudi.

<sup>725</sup> MIQUEL I BADIA, F. (1897): p. 185-368.

saber qüestionar els diferents supòsits, mitjançant un mètode crític fruit de la seva experiència.<sup>726</sup>

En primer lloc, s'ha de reconèixer els esforços que va manifestar en l'elecció metodològica, en cercar una forma de classificar dels teixits medievals que fos entenedora i diferís del que s'havia fet fins aquells moments:

“Francisque Michel y algo más tarde el Dr. Franz Bock en su libre *Geschichte des liturgischen gewänder des mittelalters*, reunieron gran copia de elementos per el estudio del arte del tejido, durante le periodo expresado, haciéndolo ambos con diligencia, con gran cantidad de erudición, si bien con menos orden y menos método del que hubiera sido de desear en ambas partes. La de Michel particularment es un laberinto riquísimo, copiosísimo, pero en el que no puede penetrar sin marearse quien no posea el hilo de Ariadna de conocimientos previos en la materia”.<sup>727</sup>

Tan un com l'altre, Michel arxiver i Bock liturgista i col·leccionista, van classificar els teixits en relació a la història de la producció de la seda. Van incloure els teixits medievals en tres etapes diferenciades: un primer període, que abraça els segles VI al XII, quan el producte elaborat procedia d'Orient atesa la manca de matèria primera a Europa; un segon moment, el segle XII quan s'expandeix a Occident rere la provisió de morera a Itàlia i finalment, un tercer temps, quan els teixidors italians van començar a produir i van exportar la fabricació dels teixits a França i Suïssa durant el segle XV.<sup>728</sup>

Ell considerarà que aquest mètode es restrictiu i poc fiable, doncs no es basa en els propis teixits que són els que realment atorgaran la cronologia i la metodologia a seguir:

---

<sup>726</sup> “Lo difícil estaba en sacar claridad lo que hubiere de cierto en lo que dicen los autores y lo que revelan los monumentos”, MIQUEL I BADIA (1893) p. 185. Per a les fonts de Miquel i Badia, vid. ALSINA (2015), p. 124-128.

<sup>727</sup> Ibid. p. 202.

<sup>728</sup> Ibid. p. 203-4.

“¿Donde lo buscamos? En el estudio de ejemplares reunidos en los museos, en la investigación de las épocas en que se labraron, su procedencia, etc”.<sup>729</sup>

Es va mostrar crític respecte dels orígens dels tapissos que va plantejar Guiffrey. En Miquel i Badia hi ha una cadena ininterrompuda entre el món antic, els tapissos coptes dels segles VI i VII i l'edat mitjana, posant com exemple el de Sant Gereó de Colònia (s. XI o XII), del qual coneix les peces disperses en els diferents museus.

Va qüestionar cronologies i procedències de molts teixits que ho acusava a la ignorància d'exemplars aptes per establir comparacions, o per un excés de patriotisme engegador que feia adjudicar peces al territori propi quan eren orientals. Ell tenia la seguretat d'haver tingut a l'abast els exemplars de la seva pròpia col·lecció i tenia constància de noves troballes, com les dels teixits conservats a Vic, desconeguts fins aquells anys per l'erudició francesa, alemanya i anglesa.

Miquel i Badia va destinar el subapartat tretzè als brodats. Després de fer una introspecció històrica a partir de les fonts documentals –extretes en la seva majoria del llibre de Michel- per demostrar l'origen de l'art de brodar al món antic, i indicar les diferències lèxiques per definir els tipus de punt -seguint el manual de De Farcy-, va donar exemples cèlebres, com el brodat de Bayeux, explicant els diversos punts de vista sobre la procedència anglesa o francesa de la peça.<sup>730</sup>

Com segon exemple Miquel i Badia va presentar el Brodat de la Creació, mostrant dubtes sobre la seva funció primera, que creu que podia ser de “tapiz o cortina”. L'afirmació és contundent, els arqueòlegs estrangers no coneixen el brodat de Girona perquè, “están escassamente enterados todo de cuanto se refiere a España”.<sup>731</sup>

Miquel i Badia no va aportar res de nou al Brodat de Girona, doncs el que va fer va ser copiar la cita sencera del llibre de Facundo Riaño (1879). El que se li ha d'atribuir és que el va posar en la història de l'art del Brodat, al costat del Brodat de Bayeux.

---

<sup>729</sup> Ibid, p. 202.

<sup>730</sup> Ibid. p. 306- 307.

<sup>731</sup> Ibid, p. 308.

#### 4.8. *Noves perspectives*

Durant aquest període hem pogut copsar que la majoria de valoracions emeses envers els teixits històrics i el patrimoni en general, van dependre d'accions individuals més que d'una política unitària de conservació. En mots de Francesc Quilez:

“Es troba a faltar la intervenció d'alguna entitat institucional, alguna autoritat política, que coordinés, dirigís i planifiqués, amb un criteri unitari, un procés caracteritzat per una evident situació molt caòtica i amb una tendència a la dispersió dels esforços voluntaristes”.<sup>732</sup>

Conflictes d'interessos, ideologies, superposició de funcions, manca de legislació eficient, etc.. van ocasionar la dispersió i pèrdua de gran part del patrimoni, sense que hi hagués cap mena de capacitat institucional que fos capaç de dur a terme una gestió coherent i organitzada. A Barcelona, aquest procés només va canviar el 1902, amb la creació de la Junta de Museus.

Un cop finalitzada l'exposició universal de 1888, les autoritats municipals van unir els esforços per tirar endavant la tant necessària organització museística de la ciutat, tant reclamada des de feia temps pels cercles acadèmics i les associacions culturals. Aprofitant els espais de l'exposició universal, es van crear el Museu Municipal de Belles Arts, el Museu de Reproduccions Artístiques i el Museu d'Història, inaugurats entre 1891 i 1892 que, al costat del Museu Martorell d'arqueologia i el de ciències naturals configurava tot el pla museístic municipal.<sup>733</sup>

A fi de gestionar aquests museus es va organitzar la Comissió de Biblioteques Museus i Exposicions artístiques<sup>734</sup>. Amb intencions consultives i tècniques es va subdividir en tres seccions: la Junta de Museus de Belles Arts, la del Biblioteques i Museus d'història i la de Ciències Naturals, el parc zoològic i el jardí botànic.<sup>735</sup>

Les col·leccions de teixits, en aquest nou pla museístic es van instal·lar al Museu de Reproduccions, a l'igual que els brodats, les puntes i treballs en cuir. El museu es

---

<sup>732</sup> QUILEZ (2007), p. 16.

<sup>733</sup> GARCÍA SASTRE (1997), p. 315-321.

<sup>734</sup> Reglament del 26 d'octubre, aprovat en les sessions del 3 i 17 novembre de 1891.

<sup>735</sup> GARCÍA SASTRE, op cit, p. 324-333.

va ubicar al Palau de la Indústria l'any 1891 i es va considerar una prioritari per a la formació de joves artistes i industrials i la divulgació al públic, a imitació dels museus homònims que s'havien creat a Viena i a Madrid, aquest darrer dirigit per Juan Facundo Riaño des de la seva creació a inicis de 1877. El gruix de la col·lecció va arribar de la mà de Sanpere i Miquel que, a compte de l'Ajuntament, havia rebut l'encàrrec d'adquirir còpies de productes de creació industrial per Europa, però també s'hi afegiren d'altres productes, entre ells teixits. El secretari de la comissió organitzadora era Josep Lluís Pellicer i en formaven part Miquel i Badia, Domènech i Montaner i Soler Rovirosa. La comissió va enviar un document a l'Ajuntament on es concretaven els fons, les seccions i els sistemes de reproducció, atorgant importància a la reproducció de teixits.<sup>736</sup>

El dia de la inauguració, García LLansó va fer una crítica a *La Ilustració Artística*, descrivint el fons:

“En él tienen ya representaciones bellísimas obras de arquitectura, talla o escultura decorativa, cerámica, vidriera, mosaicos, esmaltes, joyas, cerámica, mobiliario, tejidos bordados, encajes, indumentaria, bronce, galvanos, etc.”<sup>737</sup>

En les actes de la secció del fons de la Junta de Museus, trobem algunes sol·licituds de reproducció de teixits medievals, com per exemple la de D. Emilia Corany i Guasch d'adquisició d'un oli que reproduís la dalmàtica de Carlemany i d'altres “tejidos y bordados antiguos”, també trobem algunes comandes de cromolitografies i fotografies de teixits antics.<sup>738</sup>

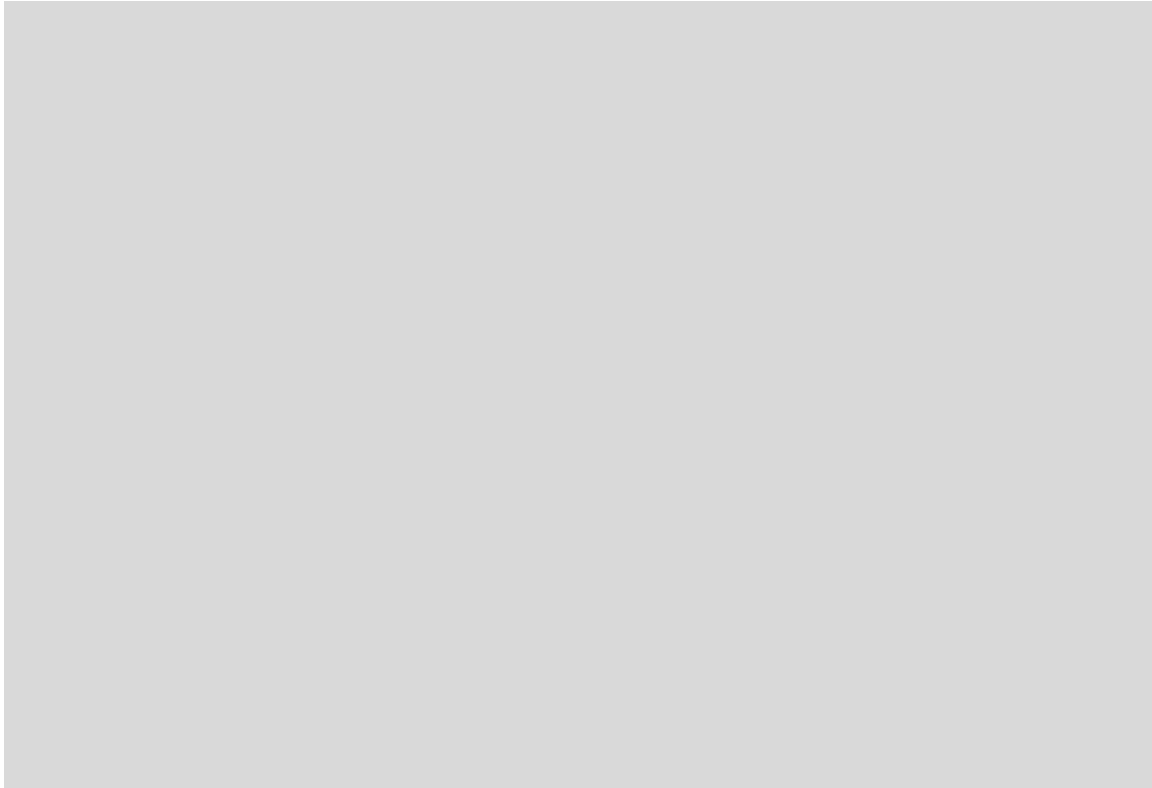
---

<sup>736</sup> “Arquitectura, escultura; Talla o escultura decorativa; Cerámica; Vidriera; Mosaicos; Esmaltes; Joyería; Bronce; Cerrajería; Mobiliario; Tejidos, bordados y encajes; Indumentaria; Librería y de cuanto, sin hallarse concretamente comprendidos en esta nomenclatura, presenten especial interés para las artes Industriales”. GARCÍA SASTRE (1997), p. 319-20. Són moltes les factures que es conserven al fons de la Junta de Museus relatius a l'adquisició de còpies i mostres de teixits antics obtingudes mitjançant les adquisicions de Sanpere i Miquel, procedents de París, Alemanya, Itàlia i Anglaterra. Són destacables la compra de 14 mostres d'estores i 4 de teixits al ja esmentat Franz Bock l'abril de 1891 (JUNTA DE MUSEUS, ANC1-715-T-1892), o la compra de llibres i models de teixits a Karl W. Hieserman, antiquari de Leipzig (JUNTA DE MUSEUS, ANC1-715-T-1103).

<sup>737</sup> La funció del museu era, segons el crític “para estudiar los progresos y evoluciones de la humanidad” GARCÍA LLANSÓ (1891), p. 519.

<sup>738</sup> JUNTA DE MUSEUS, ANC-1-715, sessió 8 de febrer de 1892, s.p. i ANC 1-715, sessió 15 de novembre de 1892.

La comissió de l'exposició va considerar de vital importància la formació d'una biblioteca, amb reproduccions fotogràfiques d'obres transcendents de totes les èpoques.<sup>739</sup> L'arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya preserva una fotografia a l'albúmina del brodat, que porta com cartel·la "Museos de arte de Barcelona".



ARXIU FOTOGRÀFIC MNAC. Caixa 1281. n. 639

La foto –una albúmina- és bastant antiga i amb un numero de registre , el 67, molt baix. Suposem que possiblement aquesta fotografia prové d'aquest fons primer del museu de reproduccions. La foto és important per copsar les diferents museografies del Brodat durant aquests primers anys.

Una de les prioritats de la Junta va ser la creació d'exposicions temporals d'indústries artístiques. La Primera que va organitzar va ser la *Exposición nacional de industrias artísticas e Internacional de Reproducciones*, inaugurada el 24 de setembre de 1892 al Palau de Belles Arts.<sup>740</sup> En el catàleg de la mostra trobem

---

<sup>739</sup> GARCÍA SASTRE (1997), p. 318.

<sup>740</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de industrias artísticas e Internacional de Reproducciones, 1892*. Després d'aquesta es van organitzar tres més: la *General de Bellas*

també algunes reproduccions de teixits a la venda, com per exemple una col·lecció de fotogravats de la història de les col·leccions de teixits de seda antics existents al museu d'arts industrials de Lió, important perquè demostra la importància que va arribar a adquirir el col·leccionisme tèxtil als darrers anys del segle. <sup>741</sup>

Des de l'inici, Comissió Municipal de Biblioteques, Museus i Exposicions va mostrar preocupacions per poder compartir els espais museístics amb exposicions temporals al Palau de Belles arts que tenia algunes sales destinades al museu d'arqueologia. Amb aquest enfocament va projectar suprimir-lo i formar el nou Museu d'Història a partir del fons, emplaçant-lo on havia estat el restaurant de l'Exposició Universal, amb intencions de mostrar al públic la història de la ciutat. L'any 1895, Carles Bofarull va fer un inventari, publicat per Bassegoda. Ordenat per vitrines, a la dotzena hi trobem teixits, i a la trenta-sis, un drap brodat. <sup>742</sup> L'opció final va ser diferent, concentrant el museu d'arqueologia i reproduccions al palau de la indústria, i des de 1902 a l'arsenal.

Amb l'adveniment de Joan Coll i Pujol com alcalde de la ciutat, es va reorganitzar de nou el règim dels museus i es va reestructurar de nou, més burocratitzat, de manera que mitjançant la Comissió de governació de Barcelona totes les seccions tècniques van perdre autonomia, restant només com organismes amb caràcter consultiu. <sup>743</sup> Mancava personal als museus, que no s'incorporava, el nivell d'adquisicions va disminuir fins el punt que, el 1901, gran part de col·leccions privades de Barcelona van passar a museus estrangers, entre elles la col·lecció de Miquel i Badia.

El 1901 va guanyar la les eleccions municipals la Lliga regionalista de Prat de la Riba que va potenciar els nous canvis de la política museística. Aquests canvis van esdevenir el 1902 amb la creació de la Junta de Museus, que tindrà un paper fonamental en la difusió i investigació de l'art romànic. <sup>744</sup> Amb l'exposició d'art antic, organitzada per la Junta per les festes de la Mercè de 1892, va acabar aquesta primera etapa de redescoberta del Brodat de Girona.

---

*Artes de 1894, la Segunda Exposición de Industrias Artísticas, de 1896 i IV Exposición de Bellas Artes e Industrias artísticas, de 1898.*

<sup>741</sup> n<sup>o</sup> 724 catàleg.

<sup>742</sup> BASSEGODA (2013), p. 65-72. La major part és indumentària tipus etnològica.

<sup>743</sup> GARCÍA SASTRE (1997), p. 356-368.

<sup>744</sup> GARCÍA SASTRE (2007), p. 27-29.



#### 4.9. L'Exposició d'art català antic. Barcelona, 1902

En arribar el nou segle, amb els canvis en el govern municipal de Barcelona, dominat ara pels regidors d'ideologia nacionalista i republicana, el panorama cultural va canviar. El 12 d'abril de 1902 es va crear la Junta Municipal de Museus y de Belles Arts, descentralitzada de la dependència consistorial i amb autonomia suficient per tirar endavant nous projectes.<sup>745</sup> La Junta va poder esmerçar-se en tirar endavant les iniciatives que havia vist frustrades els anys precedents. La primera manifestació d'aquesta nova etapa va ser l'organització dins del programa de festes de la Mercè, de l'Exposició d'art antic, que va tenir com fil conductor l'art català des dels inicis de l'edat mitjana fins el 1850, reflex directe de les necessitats d'expressió del nacionalisme latent i conseqüència dels plantejaments que comportava definir el patrimoni d'una nació, ara si, catalana.<sup>746</sup> Es tractava només d'una fita en un projecte ambiciós que era el de definir els trets de la cultura nacional. En primer lloc calia conèixer, donar a conèixer per després poder activar mesures conservacionistes. És des d'aquest triple objectiu que s'ha de considerar l'exposició d'art antic, entesa pels organitzadors com una mena d'inventari de béns mobles significatius, tenint en compte que fins llavors només havien hagut consideracions patrimonials vers l'arquitectura monumental.<sup>747</sup> El primer que calia definir era què es considerava patrimoni nacional. El dia inauguració de l'exposició, Josep Pella i Forgas, president de la Junta de Museus, va emetre un discurs de caire antropològic, concebut l'art com un reflex de la civilització catalana:

---

<sup>745</sup> "Ja feia anys que els ajuntaments caciquistes que sufría Barcelona, semblava que haguesin declarat guerra a mort a tot lo que semblava exposició, museu, fonament artístic. El Palau de Belles Arts, igual que'ls seus pobres companys de reproduccions i d'Història, era la viva imatge de deixadesa i solitud [...] Ha sigut precis l'adveniment dels catalanistes al muncipi per a que s'acabés la vergonya". "L'exposició d'art antic. El palau de Belles Arts". (1902a), p. 3

<sup>746</sup> La junta de museus va estar presidida per l'alcalde Joan Amat i Sormani i dirigida pels regidors Josep Pella i Forgas, Josep Puig i Cadafalch, Rivert Àvila i Antoni Bastinos, Bonaventura Pollés, Raimon Casellas, Lluís Masriera, Francesc Galofré, Josep Llimona, i Romà Ribera. MARCH (2011), p. 24.

<sup>747</sup> "Para la vergüenza de quienes antes de ahora negaban la existencia de un arte bello y genuino catalán". DE HOLANDA (1902),p. 443.

“Si por arte propio, por escuela, en su sentido más alto, entendemos la particular manera de inventar, concebir los asuntos y expresarlos sin detenerlos mucho en la mecánica del artífice o por lo menos dándole un lugar secundario, es indudable que en las tablas de Vergós, Dalmau y otros desconocidos de los siglos XV y XVI [...]se revela un arte propio, y ni por la gallardía y el humorismo de los franceses, ni la arrogancia, a veces sombría, de otras escuelas españolas; el arte de los grandes maestros citados muéstrase siempre ingenuo, real sin realismo, como conviene al carácter del pueblo catalán, sencillo y casero, positivo y práctico”.<sup>748</sup>

Pella i Forgas, identificava aquests trets de civilització en les taules romàniques i gòtiques, conjunt d'obres que van dominar en quantitat i en qualitat en l'exposició i que, en paraules de Pella “veinte años atrás no hubiese sucedido”.<sup>749</sup>

La necessitat de crear museus on albergar col·leccions permanents per educar al públic i als creadors industrials era una fita que ja s'havia donat des dels anys cinquanta. Ara, la nova Junta de Museus s'ho plantejava com una qüestió irredimible doncs els atemptats contra el patrimoni i la dispersió d'obres cap a l'estranger i col·leccionistes privats s'acusava en escriure. Les circumstàncies econòmiques, l'irremeiable mal estat dels equipaments i la manca de material artístic suficient impedien dur a terme una bona política museística. Es va decidir que la millor manera d'aconseguir-ho era sensibilitzant a la ciutadana i el recurs més efectiu, tenint present les possibilitats de la Junta, era fer una exposició on es pogués oferir una visió panoràmica extensa de l'art català patri, mostrant obres de

---

<sup>748</sup> PELLA (1902), p. 313-315. Es tracta del discurs inaugural de l'exposició, que el van publicar diferents diaris. “Inauguración de la Exposición de Arte Antituo” (1902), p. 2. La intenció de Pella i Forgas era propi del discurs nacionalista i contrari a aquells que volien negar la identitat catalana. Conclou l'article amb aquestes frases: “Pues estos grandes artistas supieron, y por ello fueron grandes, ir acordes con la civilización y manera de ser de un pueblo, el pueblo catalán, que lanza sus pensamientos en un idioma enérgico, sin finuras ni ampulosidades; que para adorar a Dios ha levantado las catedrales desnudas de inútiles atavíos, incomparables con la riqueza verosímil de algunas construcciones de Burgos, Toledo y Lisboa; que posee una oratoria breve y vibrante y un derecho en que el espíritu de familia influye aun en las menores manifestaciones. ¿cómo pues, no proclamar que tenemos un arte y una civilización propias?”, op cit. p. 316. En aquesta línia podem incloure els sis articles que Raimon Casellas va publicar en diverses entregues a *La Veu de Catalunya* dedicats a la pintura gòtica. CASELLAS (1902).

<sup>749</sup> PELLA (1902), P. 310.

titularitat religiosa i de col·leccions particulars d'un art que en aquells moments era pràcticament desconegut per la població.<sup>750</sup>

Per organitzar la mostra es va crear el 17 de juny de 1902 una comissió, dirigida per Josep Pella i Forgas, cap de la Junta i regidor de l'Ajuntament i el degà de la Catedral Jaume Dachs, el president del Cercle Sant Lluc, el de la secció de Belles Arts de l'Ateneu Barcelonès, els pintors Alexandre de Riquer, Romà Rivera, Josep Masriera i Josep Pascó, l'arqueòleg Josep de Martí i Cardeñas, els regidors Josep Puig i Cadafalch, Francesc Galofré, Antonio Bastinos i Tiberi Àvila, els escultors Josep Reynés, Josep Llimona i Manuel Fuxà, els antiquaris Lluís Quer i Emili Cabot, el col·leccionista Macari Golferichs, l'arquitecte Bonaventura Pollés, el publicista Miquel Utrillo i els crítics Raimon Casellas i Manuel Rodríguez Codolà, aquest darrer secretari.<sup>751</sup> Sota proposta de la Junta es va dividir en quatre subcomissions:

1. Central executiva.
2. De propaganda.
3. De distribució de locals, administració d'obres i instal·lacions.
4. De conferències festes i actes públics.

La comissió de propaganda s'havia d'encarregar també de la cessió d'obres. Estava presidida pel degà de la Catedral de Barcelona, el president del Cercle Artístic Sant Lluch, el de la Societat Literària i Artística Barcelonesa i el de les Seccions de Belles Arts de l'Ateneu Barcelonès. La comprenien també, Alexandre de Riquer, el Marquès de Castellvell, Maties Muntades, Macari Golferichs, Josep Ferrer Vidal i Soler, José de Martí i Cardeñas, Tomàs Moragas, Josep Estruch i Comella, Lluís Quer, Lluís Domènech i Montaner, Miquel Utrillo i Emili Cabot.<sup>752</sup> Aquesta comissió s'havia d'encarregar de convèncer als col·leccionistes privats i a les institucions a fi que aportessin obres a l'exposició. Com es pot apreciar, hi havia molts col·leccionistes en la comissió, que s'havien triat per les coneixences i contactes i per la capacitat de captació que els atorgava el prestigi aconseguit.

---

<sup>750</sup> GUASCH-CASANOVAS (2002), p. 67-69.

<sup>751</sup> "Comisión organizadora de la Exposición de obras de pintura y escultura anteriores a la segunda mitad de siglo XIX". Junta de Museus ANC1-715-1743, 17 juny 1902, fol. 2v-3r. Cal destacar que entre aquests hi havia grans col·leccionistes de teixits, com Pascó, Moragas, Domènech i Montaner, de Riquer i Cabot.

<sup>752</sup> Ibid. fol 4-5.

Un dels impediments possibles era la participació de l'Església en l'exposició, institució màxima en detenció d'obres antigues, que mostrava cert recel en el retorn de les obres i que a més es veia implicada en la venda d'obres a l'estranger i els col·leccionistes locals. El Cardenal Casañas, bisbe de la diòcesi de Barcelona va publicar al Butlletí Oficial les bases de l'exposició i un decret exhortant als capellans, convents i monestirs a participar. Tanmateix la Comissió de propaganda va enviar circulars i a particulars a visitar els diferents bisbats. A Girona s'hi desplaçà Carles de Bofarull, director del Museu Arqueològic, "habiendo obtenido la mayor acogida por parte de aquellas autoridades y singularment el il·lustrísimo sr. Obispo d. Tomàs Sivilla, quien se halla animado en los mejores deseos en pro de nuestra exposición" El bisbes van posar-se en contacte amb l'Ajuntament i col·leccionistes i arqueòlegs van decidir oferir obres.<sup>753</sup> En la sessió de la Junta del 29 d'agost, es va llegir una notificació del bisbe de Girona, explicant que havia designat a dos capitulars de la Catedral per a què indiquessin quines de les obres de la diòcesi mereixien anar a l'exposició.<sup>754</sup> En la del 9 de setembre la comissió mostra agraïment al degà de la Catedral de Girona, Sebastian Almonacid per la disposició i per oferir "notabilísimos ejemplares de los tapices que poseen, así como la estàtua històrica de Carlo-Magno que se guarda en el archivo de la Catedral de Gerona".<sup>755</sup>

Les tasques d'embalatge i preparació de les peces per al trasllat van fer-se per un fuster gironí, el Sr. Martin Pomarola,<sup>756</sup> i el trasllat va estar supervisat per l'agent de seguretat Antoni Lluç i els seus corresponsals a Girona, contractats per la Junta de Museus.<sup>757</sup>

Sembla que hi va haver una bona entesa amb la catedral de Girona. No obstant això, hi va haver algunes crítiques per la poca participació de la ciutat en l'exposició. Rafel Masó Valentí, que va apreciar la importància dels trasllats, va mostrar-se descontent per la poca afluença d'obres, subestimant l'apatia de la ciutat davant d'esdeveniments d'aquesta categoria.<sup>758</sup>

---

<sup>753</sup> Junta de Museus, ANC1-715-1743, 17 juliol 1902, fol 6r-6v.

<sup>754</sup> Junta de Museus, ANC1-715-1473, 29 agost 1902, fol 11r-11v.

<sup>755</sup> Junta de Museus, ANC1-715-1473, 9 setembre 1902, fol 25r-25v.

<sup>756</sup> Junta de Museus ANC1-715-T-279, 28 març 1903. La Junta li va abonar 74,13 pts per les tasques requerides.

<sup>757</sup> Junta de Museus, ANC1-715-1743, 22 agost 1902, fol 21v.

<sup>758</sup> MASÓ VALENTÍ (1902), p. 9-10.

La Junta es va esmerçar en el catàleg. L'objectiu unànime era que fos aclaridor.<sup>759</sup> Amb aquesta premissa es van sol·licitar propostes i d'entre les que es van presentar es va escollir la de la fototípia Thomas. La reconeguda firma va proposar l'execució del catàleg, a canvi dels drets d'exclusivitat de les fotografies de l'exposició. La intenció era editar un àlbum fotogràfic de luxe, que es vendria en fascicles de vint entregues.<sup>760</sup> Malauradament l'àlbum no es va arribar a fer i el catàleg va sortir amb retard, dos mesos després de la inauguració.<sup>761</sup> Escrit, igual que el de l'Exposició Universal de 1888, per Carles de Bofarull dóna una imatge clara de com estava organitzada l'exposició, amb 1890 peces, ordenat seguint l'ordre de visita, per seccions, que es corresponien a classificacions estilístiques i amb el nom del propietari. La Junta de Museus va tenir sempre present que la mostra tenia una funció didàctica i així es fa evident en el catàleg, a l'igual que també ho van fer els rètols explicatius que, es van encarregar al pintor Francisco Mirabent.<sup>762</sup>

La primera sala, la de l'esquerra de la planta baixa mostrava obres del romànic i gòtic, on es destacava el drap de les Bruixes. El Brodat de la Creació (n. 262) es trobava a la segona sala, al costat de retaules gòtics i taules romàniques, gòtiques i renaixentistes, un fragment de tapís flamenc de la catedral de Tarragona i l'estàtua de Carlemany. Es trobava també a la sala un aparador, que contenia la capa de l'abat Biura de Sant Cugat, i unes vitrines amb frontals d'altar del segle XV de la Catedral de Tarragona. No podem saber on es trobava amb certesa penjat el Brodat, doncs no es conserven fotografies, però en un article del *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, signat per B.P.V, es mostra una fotografia de la sala que ens dóna una idea de l'ambient del conjunt.

---

<sup>759</sup> La Junta va designar una comissió formada pels senyors Masriera, Casellas, Ribera, Riquer, Labarta, Cabot i Rodríguez Codolà "para que se estudien la parte editorial y artística y económica del catálogo de la Exposición, presentado los resultados de su trabajo a la Junta para que pueda adoptar acuerdo definitivo, sobre este importante asunto". Junta de Museus, ANC1-715-T-257, 17 setembre 1902.

<sup>760</sup> Junta de Museus, ANC1-715-1743, 2 d'agost 1902, fol. 9r-9v.

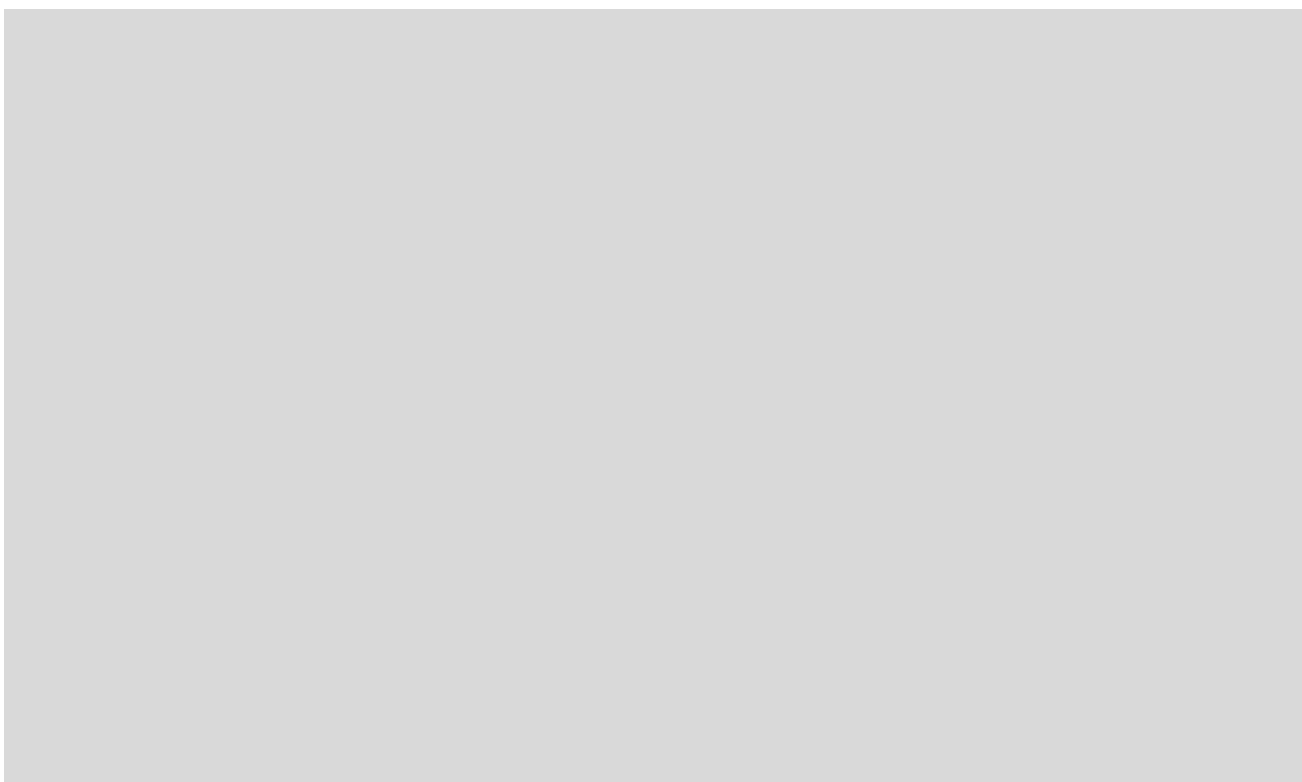
<sup>761</sup> JUNYENT (1902), p. 810

<sup>762</sup> Junta de Museus, ANC1-715-1743, 2 d'agost 1902, fol col 10v. Sebastià Junyent va criticar els rètols, doncs segons ell no es podien llegir i donaven molt poca informació. Op cit, p. 810.

En una altra fotografia de l'Arxiu fotogràfic de Barcelona, podem apreciar el sistema de subjecció dels tapissos, que en aquest cas va ser mitjançant una barra metàl·lica i anelles.

En l'article de B.P.V hi ha una bona descripció de la sala:

“Muéstrase en lugar preeminente, sobre un pedestal, la estatuita de alabastro denominada “Carlomagno” del Cabildo general de Gerona, cuyo origen y representación verdaderos tienen intrigados y discordes a los más doctos arqueólogos; en el aparador especial un tejido de algodón seda y oro de finísima



B.P.V (1903), p. 232. Sala 2, on estava penjat el Exposició Art Antic. 1902, Secció 3<sup>a</sup>. Arxiu fotogràfic de Brodat Barcelona, n. 24647

entonación verde y entrelazados y originalísimos que en el siglo XIV perpetuó el nombre del abad Arnaldo de Biura, procedente de Sant Cugat del Vallés; en una vitrina dos frontales del siglo XV, uno carmesí con bordados en oro y aplicaciones y otro polícromo con curiosa imaginería, con pasajes religiosos de exquisito mérito y gusto francés expuestos por el cabildo tarraconense; en los altos muros: la mayor pieza de la Exposición, o sea la mitad de un tapiz flamenco del siglo XV y de igual procedencia, con valientes figuras y composición histórica; y en su frente, la joya tal vez más valiosa de la tapicería que Cataluña posee, obra célebre del siglo

duodécimo que ha expuesto otra vez en Barcelona el Cabildo de la Catedral de Gerona para satisfacción y goce de los aficionados”.<sup>763</sup>

Un columnista de *La Vanguardia* que publicava una pàgina setmanal dedicada “A la mujer catalana”, va fer una crítica de com estaven penjats els tapissos a l’exposició, considerant les condicions lumíniques, sempre complexes, per mostrar peces d’aquestes característiques:

“Todo tapiz, tejido o bordado, se ha de colocar frente a la luz, cuando las salas no tienen esta cenital, y de no hacerse así se expone a que ocurra lo que me impresionaba el otro día, y es que se observaba el defecto de los deterioros en el tejido antes que las bellezas que la pintura textil contenía.

En otra sala ocurre lo mismo, y precisamente con el notabilísimo tapiz de Gerona llamado de “La Creación” (y que quizá sea la tela más interesante y valiosa de todas las que contienen estas salas). Tampoco está acertada su colocación.

Si esta se pusiera donde está la vitrina y esta donde aquél, quedarían ambas cosas en sus respectivos sitios”<sup>764</sup>

L’exposició, no exempta de critiques, va ser exitosa, amb un saldo positiu de 2000 pessetes. Gràcies als esforços de la Junta, algunes de les peces, potser no tantes com les desitjades, van passar a formar part de les col·leccions públiques.<sup>765</sup> Tanmateix es va impulsar un concurs de còpies que, tot i que el públic no va respondre massa a la crida, va servir per crear fons per la Museu de reproduccions.<sup>766</sup>

---

<sup>763</sup> B.P.V (1903), p. 235. Una altra descripció, amb plànol de l’edifici inclòs es troba a “La exposició d’art antic. El palau de Belles Arts” a *La Veu de Catalunya* del 25 de novembre del 1902.

<sup>764</sup> NARVÁEZ (1902), p. 4. La Junta de museus havia decidit triar les sales de la planta baixa del palau per a les pintures i escultures gòtiques per tenir millor instal·lació del llum. El responsable de la instal·lació i la cura dels teixits, tapissos i ornaments va ser Josep Pascó. Junta de Museus ANC1-715-T-265, juliol 1902, fol 10v.

<sup>765</sup> “per ser eficaç aquesta exposició calia un milió a la butxaca dels organitzadors, aleshores haurien pogut comprar totes les coses importants que eren bones” BENET (1925), p. 370. Les critiques van sortir dels sectors no nacionalistes, com per exemple Joan Brull que considerava un artifici fruit de la vanitat el voler definir un art propi, que no és res més que una invenció de la tradició. BRULL (1902), p. 681

<sup>766</sup> JUNYENT (1902), P. 810.

Respecte al Brodat, l'exposició no va aportar gaires novetats. El catàleg de Bofarull va repetir els comentaris de Puiggarí de l'Exposició Universal de 1888 i els comentaris de premsa, tant nacional com estrangera, van seguir reiterant les opinions de Mérida, Riaño i Girbal. La peça era coneguda i així ho manifestaven sempre i la Catedral de Girona ja havia mostrat interessos per a la seva conservació. No hi havia necessitat de fer nous comentaris davant d'un munt d'objectes que es donaven a conèixer per primer cop. Tanmateix tot i que l'exposició va motivar el gust pels teixits antics també va atraure als col·leccionistes d'igual manera que va plantejar de nou la necessitat de fer museus, d'entre els quals els teixits començarien, al cap de poc, a ser prioritaris. Però, era el brodat vist com un símbol de la cultura catalana pels organitzadors de la mostra? Mentre hi havia una escola catalana d'arquitectura romànica, no podem dir que, en aquells moments, un tapís romànic no tingués altra significació que anés més enllà de la de ser una peça d'alt valor arqueològic. Rodríguez Codolà, el 1902, referint-se a les taules romàniques de l'exposició, pensava que el romànic era art que "lucha contra las negruras de la impotencia", valorable no pel valor estètic, sinó pel valor l'arqueològic.<sup>767</sup>

---

<sup>767</sup> RODRIGUEZ CODOLÀ (1902), p. 1125.



#### 4.10. Efectes de la primera restauració, trasllats i exhibicions 1876-1902

No podem saber els efectes que va tenir aquesta intervenció sobre el brodat doncs, com s'ha pogut apreciar en els capítols precedents, és impossible saber l'estat en què es trobava abans del 1876.

Per apreciar l'estat de conservació, ens hem de basar en les onze fotografies que s'han recollit que abracen una cronologia 1876-1907, data de la segona intervenció, així com el gravat de la publicació de Girbal de 1878 [**annex n. 1-11**].<sup>768</sup>

La única informació bibliogràfica ens l'aporta Girbal en l'article suara esmentat:

“Las injurias del tiempo y de los Hombres han destruido de consuno gran parte de la cenefa con que terminava por sus cuatro lados del interesante monumento que tratamos. En efecto, falta en él toda la orla del lado derecho y más de la mitad de la inferior”.<sup>769</sup>

Són les parts que formen els extrems del perímetre exterior les que es troben més malmeses, possiblement degut als sistemes de subjecció a què va estar sotmès durant segles. Aquestes parts contenen talls, pedaços, cosits, sargits, sobretot a la part superior, on possiblement s'hi afegiren diferents sistemes d'ancoratge, com anelles, rivets, etc.

Així, a la franja superior, les parts més malmeses són les que es corresponen a les que descrivim, començant d'esquerra a dreta:



Riu Ghion, amb un pedaç abraça tota la part superior esquerra i que oculta una part de la lletra E de la inscripció GEON, així com part de la sanefa lateral, la qual ha desaparegut. Aquest pedaç no es va reintegrar.

---

<sup>768</sup> També hem d'utilitzar el gràfic de l'informe inèdit de la darrera restauració de 2013, que hem utilitzat per establir comparacions amb els resultats obtinguts de les nostres anàlisis de les fotografies. MASDEU-MORATA (2013), p. 58. [**n. 52**]

<sup>769</sup> GIRBAL (1878), p. 206. Per la resta d'autors, la peça resta només incompleta.



Samsó. Diversos talls, descosits i sargits i un pedaça a la part central, que afecta la visualització de la malla.



Personificació de l'estiu: es perllonga el tallat superior que va de l'escena anterior de Samsó. Morata –Masdeu a partir de les anàlisis de laboratori, afegixen que hi ha re brodats a la part central de la figura i al fons.

En la personificació que segueix, la de la tardor, no s'observen canvis, exceptuant-ne el desgast de la part superior, com en tota la peça. Les restauradores han apreciat alguns recosits.<sup>770</sup>



Annus, s'observa amb més detall els talls del teixit. El voraviu, molt baix, arriba quasi al cercle de la figura

<sup>770</sup> Tant per la tardor com l'estiu, MASDEU-MORATA (2013), p. 47.



Hivern. Els talls laterals i el galó afecten als caps dels vents que queden tallats. Hi ha una recomposició de la sanefa a la part dreta. Llacuna al bufit del vent de l'esquerra.



Primavera. Tot i que en la fotografia no s'aprecien els desperfectes, l'anàlítica ha demostrat que hi va haver una reconstrucció considerable



Hèrcules. Quadre incomplet, atesa la manca del costat dret, que es veu molt escairat. S'observa llacuna a la part superior esquerra i la recomposició de la sanefa. Cap i daga tallats pel rivet.

En tota la part superior, com veiem, hi ha grans afectacions ocasionades pels diferents sistemes de subjecció de la peça, cosa que ens demostra que degué estar penjat durant temps i que les vores i els sistemes d'acabat van minvar considerablement les parts brodades, fent desaparèixer la sanefa que, a tenor dels laterals conservats degué cobrir tot el brodat.

A la franja del menologi de l'esquerra del brodat, trobem varis pedaços i llacunes :



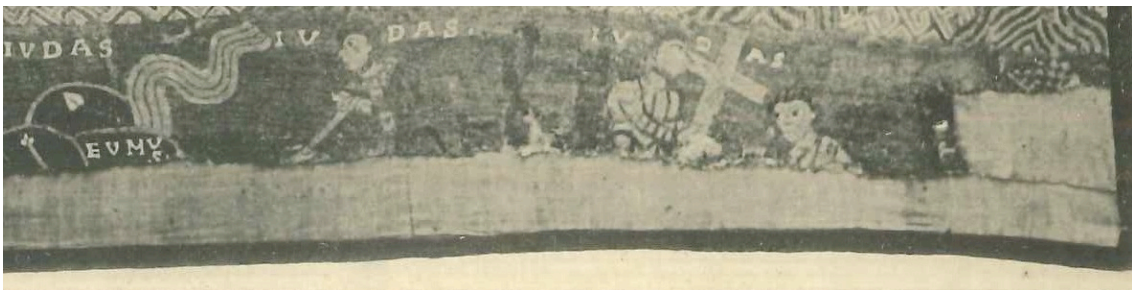
La fotografia esquerra correspon als laterals de les personificacions de Ghion i el mes de juny. S'aprecia un tallat en la sanefa que no es correspon amb la part superior.

La de la dreta mostra una llacuna de grans dimensions que abraça la part inferior del mes de maig i el mes d'abril, on ha desaparegut quasi completament la representació del llaurador.



El més de febrer és el més afectat, atès que coincideix a la part de baix que resta mutilada. S'observa un recosit, propi d'unir fragments a la dreta o bé d'unir talls.

L'espai inferior, el de la *Inventio Crucis* és el que es mostra més fragmentat:



S'observa que el teixit de subjecció presenta molts plegats i rebrecs que creen certa tibantor a la part del brodat on va cosit.<sup>771</sup> El marge inferior de es mostra molt més rectilini de com es presenta actualment, cosa que ens fa pensar en possibles talls posteriors.

Alguns espais mostren més teixit brodat del que es conserva ara, per exemple la representació de Joan que subjecta la creu en el miracle, així com Santa Elena, que té el vestit més llarg. Contràriament, la figura de Judes en la conversa amb l'emperadriu sembla una mica més petit de com la coneixem ara. Manca l'edifici de la dreta, on es veu un tros de folre afegit i només es percep la teulada.

---

<sup>771</sup> Les restauradors del brodat, consideren que els plecs del folre es deuen a haver estat enrotllat o plegat. MASDEU-MORATA (2013) p. 47

El quadre central presenta també diferents llacunes, sobretot en els dos vents inferiors, Zèfir i Austral:



Zèfir en té dues, una a la part del cos que toca amb el bot i una a la part inferior del mateix bot, que afecta a les lletres T i V d'ERANT VALDE. Algunes parts semblen recosides

Al vent Austral trobem varies llacunes a la part central: una que abraça la cama esquerra del vent i el contacte amb el bot, i una altra que afecta les lletres de VI de VIDIT, que també s'han tornat a cosir.



A les escenes que remetent pròpiament a la creació, hi ha pèrdues més petites: una a dalt a l'esquerra de l'àngel de les tenebres, que oculta part de l'ala i part de la representació de les aigües. També n'apreciem a la representació del colom, així com una de petita a la part de la creació de les aus i dels peixos, que afecta parcialment la lletra L de VOLATILIA.





El Cosmocràtor té unes faccions molt diferents de les que es mostren ara. S'observa un plec que travessa tot el cos, propi d'haver estat plegat molt de temps.

Tot el brodat està folrat, tal com s'aprecia en les llacunes. Morata-Masdeu pensen que en aquestes llacunes centrals hi ha un teixit diferent del de la resta del folre, cosa que fa pensar, si més no, en una intervenció anterior a la de 1876. També aprecien que en dues parts del sector central hi ha fragments d'un altre tapís que es van fer servir per cobrir llacunes,<sup>772</sup> cosa gens estranya si pensem que va ser un dels mètodes comuns de reintegració fins i tot de la segona meitat del segle XVIII.

Tot el tapís està rodejat d'un rivet de color fosc. No tenim dades que demostrin que aquest va ser afegit en la restauració de 1878 o bé en una de les exposicions que es va desplaçar, atès que la fotografia de Joan Martí i el gravat de Girbal, que considerem contemporanis a la restauració, presenten el brodat tallat. La inserció d'aquest galó no va ser massa afortunada, doncs va manllevar, com ja hem dit, parts dels extrems del brodat i en alguns indrets, sobretot a l'inferior, va accentuar visualment la tibantor del folrat.

Tot el que aquí s'informa no té perquè ser resultat de la intervenció, possiblement degué ser anterior. Palol va dir al respecte:

“Creiem que la meticulositat d'un investigador tan seriós com Girbal, si la restauració volia dir recomposició a fons del brodat, ens ho hauria dit. Creiem que no es pot fer cap mena de conjectura sobre aquesta breu notícia. Imaginem que es netejaren, cosiren o sargiren alguns buits.”<sup>773</sup>

---

<sup>772</sup> MASDEU-MORATA (2013), p. 48.

<sup>773</sup> PALOL (1986), p. 84.

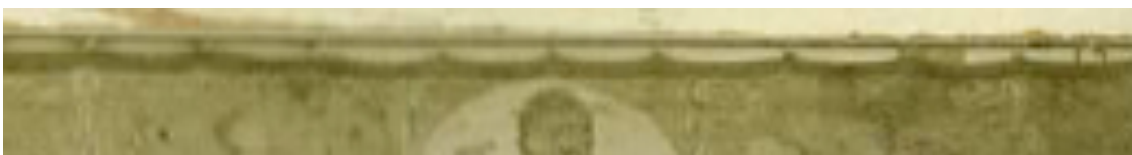
SI tenim en compte el percentatge de recosits, pedaços i d'altres elements afegits, podem estar d'acord amb Palol, doncs en aparença, poca cosa es va fer i podem pensar que el brodat reflectia, al menys a nivell formal, bastants trets que es poden apropar al brodat original i que, com veurem més endavant, van variar bastant en les intervencions posteriors.

Les diferents instal·lacions museogràfiques d'aquesta primera etapa degueren afectar físicament al brodat i, malauradament, les fotografies que tenim possiblement són d'alguns d'aquests esdeveniments, per la qual cosa ens és impossible de saber l'estat rere la restauració.

Com hem comentat anteriorment, el brodat es va poder visitar durant aquests anys. Ja hem vist que l'any 1880 el ministre de foment va visitar la catedral i el va poder contemplar. Algunes descripcions de final de segle ens aporten informació de la ubicació i de les condicions d'emplaçament, com Manuel Ramos Cobos ens diu que es trobava a la "Sala Capitular y en un sitio preferente".<sup>774</sup> El 1900, la viatgera francesa Jean Dieulafoy, , ens indica que el brodat es trobava "a bona distància i amb clima favorable".<sup>775</sup>

Observant les diferents fotografies que ens han arribat de l'etapa, hem pogut ja veure diferents sistemes de subjecció que sens dubte van afectar als costats de la peça, que amb el temps degué perdre amplitud.

La majoria de fotografies que conservem mostren els indicis d'un sistema d'ancoratge de poques anelles o amb claus pels costats. Hi ha una fotografia feta a l'albúmina, de pèssima qualitat, que per la tècnica sembla anterior a les que hem mostrat dels àlbums de les exposicions on es va presentar que podria ser de la catedral de Girona o bé de l'exposició de 1888, sempre amb la recança de què la fotografia de l'àlbum de l'exposició podria ser anterior a la mostra. Es tracta de la fotografia que, com hem comentat abans, pensem formava part de la col·lecció fotogràfica del museu de reproduccions [n. 3].



---

<sup>774</sup> RAMOS COBOS (1898), p. 207.

<sup>775</sup> DIEULAFOY (1900), p. 10.



Diferent de la que es s'inclou a l'àlbum de l'exposició de 1888 que es veu clavat [n.4]:



D'aquesta darrera, podem assegurar que és contemporània a l'exposició del 1892 doncs forma part de l'àlbum i està signada per Madrazo, de manera semblat a la de l'exposició de Barcelona. [n. 7]

I si observem les que es conserven a l'Arxiu Mas i l'Institut Amatller, i de data posterior, amb menys punts de subjecció: [n. 12]

Podem concloure que possiblement, la primera fotografia és d'abans de les exposicions i que es podria correspondre amb com s'ubicava a la Sala capitular. De ser així, el sistema no era l'adequat, doncs podia haver ocasionat grans deformacions.

En aquesta primera etapa, no tenim cap consideració a la tècnica del brodat i la materialitat, tots els estudiosos van considerar que es tractava d'un brodat d'estams sobre lli.

La pràctica de la restauració de brodats ha de datar des del mateix moment que tenim referències històriques dels brodats a l'igual que va ocórrer amb els tapissos, tema que ha estat més estudiat.<sup>776</sup> De bon principi, degueren ser els mateixos tallers de broadors, els que devien executar les tasques de manteniment i reparació. En molts casos, les grans cases de la noblesa i els capítols catedralicis tenien a càrrec tapissers i broadors que s'encarregaven del manteniment de les

---

<sup>776</sup> FIETTE (1997); PRIVAT-SAVIGNY (2001).

peces.<sup>777</sup> Però la metodologia de treball es va basar en mètodes consuetudinaris que fan que sigui difícil de saber quan i com es van dur a terme les intervencions.

La conservació abasta un conjunt de processos que han de ser copsats com fenòmens d'ordre social. Aspectes com la neteja depenen de supòsits morals, religiosos, estètics, arqueològics, etcètera, que varien en el temps i l'espai i depenen d'interessos que redefeixen, avaluen els objectes i imposen uns criteris atenent a unes prioritats. No hi va haver interès pels brodats medievals fins la segona meitat del segle XIX. L'interès és prioritari, si no n'hi ha, no hi ha desig de conservació, per la qual cosa, tampoc calen criteris que vagin més lluny de la valoració domèstica. Si un teixit estava brut, es netejava, si tenia un estrip es sorgia, s'hi havia una llacuna s'apedaçava i si envellia es llençava o s'aprofitaven fragments per apedaçar d'altres peces, sense importar ni l'estètica, perquè no eren estètics, ni la història, perquè no eren històrics.

El Brodat de la creació, en tractar-se d'un objecte vinculat al culte religiós, requeria postures interventores que es veien afectades per un ordre simbòlic. Però quan aquest simbolisme deixa de ser reconegut, canvia la significació i per tant, no té sentit, a no ser que es tracti d'una relíquia; en aquest cas els paràmetres d'actuació es veurien afectats per valoracions associatives, com per exemple deixar visible una taca de sang, que no seria entesa com brutícia, sinó com testimoni històric. Però el brodat de la creació no és una relíquia, era insignificant.

Quan els arqueòlegs de la primera meitat de segle XIX es van començar a fixar en els teixits, aquests van adquirir un estatus superior, com objectes únics, perquè el desinterès havia comportat la devastació i el maltractament de la majoria d'exemplars, i únics també perquè pertanyien a un passat nacional que no es podia negligir. Per salvaguardar aquests objectes calien establir mètodes consensuats, que assegurassin l'autenticitat del objectes, principis, però, a l'igual que l'arqueologia es necessitava una experimentació que, com en tota restauració, requeria, a més, un domini tècnic i científic de la matèria, sobretot si és té en compte la feblesa dels materials que constitueixen els teixits.

Mentre a Anglaterra, França i Europa central la restauració de teixits començava a fer els seus primers passos a les darreries del segle XIX, als anys setanta a Catalunya encara mancava conscienciació i els teixits, més que restaurar-se, es

---

<sup>777</sup> DE FARCY (1909),p. 127-142.

mutilaven o fragmentaven per ser repartits entre els pocs col·leccionistes que els començaven a apreciar, però sense mostrar gaire sentit ètic pels objectes i que es va aplicar de manera consensuada i que, com hem vist, van seguir els grans estudiosos dels teixits històrics de l'època, com per exemple Franz Bock, que mentre de manera ocasional en el seu gran volum d'història dels teixits litúrgics aportava certes referències sobre algunes restauracions, tallava i fragmentava teixits i els repartia entre museus i col·leccions.<sup>778</sup> El mateix podem dir de Miquel i Badia que, mentre defensava la conservació in situ i advocava al respecte absolut en les restauracions arquitectòniques, s'intercanviava fragments de teixits amb altres col·leccionistes<sup>779</sup>

Les mencions que tenim de restauracions del segle XIX procedeixen d'anàlisis obtinguts sobre alguns teixits que es van tornar a intervenir no fa masses anys. En general es pot apreciar que no hi va haver massa respecte per l'original i que alguns teixits van ser reconstruïts perdent del tot l'aparença original. Sobretot es van veure afectades aquelles peces que es van destinar a la decoració de la llar o a l'exposició en els museus, que empraven tècniques molt intrusives.<sup>780</sup>

El poc interès que s'havia manifestat per l'art de brodar, a l'igual que pels tapissos, va significar, a nivell operatiu, un desconeixement tècnic que es veurà acusat en males intervencions que perjudicaran la matèria tant formal com estructural.<sup>781</sup>

la conceptualització científica de les dinàmiques de restauració tèxtil no són anteriors a la meitat del segle XX. Discernir quan una restauració va tenir lloc o quina metodologia es va seguir abans d'aquesta època és complex, particularment

---

<sup>778</sup> HERMANN (2011), p. 41.

<sup>779</sup> "El respeto, lo más acentuado posible, a todo lo antiguo ha de presidir en estos trabajos y en cuanto toque a las creaciones de pasados siglos este respeto ha de llevarse hasta la exageración, más por desdicha no ocurre así generalmente, a veces por equivocadas exigencias piadosas, a veces por no poseer los artistas el conocimiento cabal de las obras antiguas, y en no pocas ocasiones por un fondo de vanidad que les hace creer capaces de enmendarlas y mejorarlas". MIQUEL I BADIA (1897b), p. 10488.

<sup>780</sup> Fenomen que es pot apreciar, per exemple, en l'antependi del museu Paul Dupuy de Toulouse, restaurat el 1894 i que en aparença semblava un opus anglicanum baixmedieval, però que rere la intervenció es van adonar que era anterior: "Excepte el brodat en or i algunes poques seccions de seda, cap dels fils originals era visible. El treball darrer era molt més inferior de qualitat que l'original. D'altra banda, les línies originals, els colors, i una part de la iconografia no van estar tractades amb el degut respecte". FLURY-LEMBERG, M. (1989), p. 11.

<sup>781</sup> LENNARD (2006), p. 43-53.

diffícil si tenim en compte la manca de fonts documentals que ho manifestin i la multiplicitat de mètodes emprats, vinculats als teixits quotidians i domèstics.<sup>782</sup>

Quan la restauració adquireix un estatus de ciència al segle XIX, s'esforçarà per manifestar els resultats sobretot en arquitectura, pintura i escultura, amb uns criteris i mètodes que van avançar a l' igual que avançava la ciència, però eren poc extrapolables als dels teixits històrics. Els teixits que es van valorar primer, van ser tots de procedència oriental o fets amb materials nobles, que tenien unes característiques físiques diferents dels teixits quotidians, però que van ser tractats en igualtat de condicions. Així doncs, no és estrany que en el Brodat de la Creació trobem sargits, re brodat, pedaços de tota mena de teixits aprofitats, fins i tot de tapissos antics i de tota època, tenint en compte els segles que va gaudir de valor d'ús, difícils d'estratificar.

---

<sup>782</sup> PRIVAT (2015), p. 67-68.

## 5. Segona restauració, any 1907.

En el capítol precedent hem pogut apreciar com el Brodat de la Creació començava a ser reconegut en els ambients acadèmics catalans i internacionals. Apreciat per col·leccionistes, investigadors de la història del teixit i mostrat en exhibicions mediàtiques, s'anava perfilant com una obra cabdal i inaudita del romànic que requeria major atenció de la que se li havia prestat durant aquells anys propers a la primera restauració de l'any 1876. Va ser en la primera meitat del segle XX quan van esdevenir nous apropaments en l'estudi històric dels teixits, quan els historiadors de l'art català van començar a emprendre accions de salvaguarda i difusió del patrimoni de la nació, que la peça va adquirir el seu lloc en la història de l'art català. Figures cabdals de la historiografia de l'art, com Josep Gudiol Cunill, que li atorgà una plaça en l'arqueologia sagrada, i Joaquim Folch i Torres, que amb saviesa i interès pel tissatge va implicar-se en la museologia tèxtil, van fer que el Brodat de Girona esdevingués un graó important en el conjunt dels teixits medievals catalans.

Durant aquest mig segle, el Brodat de la Creació va seguir processos versemblants a tota obra de consideració històrica: un procés de restauració -poc afortunat però pràctic-, exhibició, tant a seu lloc d'origen com a l'exposició universal de Barcelona de 1929, i una mereixedora acció de salvaguarda durant la Guerra Civil. Mentre, la ciutat de Girona es va conscienciar de la monumentalitat de la peça, la va protegir de les accions vandàliques dels estralls de la Guerra i, la va donar a conèixer a un incipient turisme. El drap de Carlemany, igual que l'emperador franc, va començar a ser de Girona.

### 5.1. *Datació de la segona restauració, 1907.*

Hem vist en el capítol segon que Miquel i Badia entregava als Museus de Barcelona l'any 1890, un fragment del brodat, mentre Enric Claudi Girbal insistia reiteradament que es reintegressin uns fragments dispersos que s'havien trobat entre draps vells.<sup>783</sup>

---

<sup>783</sup> GIRBAL (1884), p. 84; GIRBAL (1889), p. 24.

Les reiteracions de l'erudit gironí es veieren recompensades a principis de segle XX, quan, en termes de Lambert Font:

“se confi6 a unas religiosas francesas especializadas en la materia, el encargo de unir los fragmentos dispersos que se encontraban en los armarios destinados a ornamentos con el laudable fin de que no desaparecieran”.<sup>784</sup>

Tot i que Girbal ja havia indicat que es tractava de fragments que pertanyien a la franja lateral dreta del menologi en la reedici6 de l'article de *La Academia* en la *Revista de Gerona* de l'any 1884,<sup>785</sup> a principis de segle es van cosir sota la fragmentada escena de la Vera Creu, tal com es pot apreciar en les fotografies posteriors a aquesta intervenci6.



Alguns investigadors, han considerat com data de la intervenci6 l'any 1902, pensant que es va realitzar en vistes a l'Exposici6 d'art antic de Barcelona.<sup>786</sup>

Diversos motius ens impedeixen estar d'acord amb aquesta opini6:

- Com hem vist, la comissi6 organitzadora de la mostra, va enviar delegats als cap6tols catedralicis per gestionar la selecci6 i enviament de les obres a l'exhibici6. A Girona, Carles de Bofarull s'hi desplaçà el 2 d'agost de 1902, mentre que la mostra es va inaugurar el 25 de setembre.<sup>787</sup> Per molt poca cosa que es fes, considerem que és un temps massa precipitat per poder fer una intervenci6 en una peça de dimensions tan grans i de constituci6 tan feble. Tanmateix, com s'indicarà més endavant, la intervenci6 no va consistir només en afegir els nous fragments al brodat.

Les fotografies de la mostra i els comentaris no donen cap indicati de la integraci6 d'aquests fragments. [n<sup>o</sup> 10]. Pensem que una cosa tan evident com la mala

---

<sup>784</sup> FONT(1954), p. 165.

<sup>785</sup> GIRBAL (1884), p. 8

<sup>786</sup> CASTIÑEIRAS (2011), p. 24.

<sup>787</sup> Junta de Museus , ANC1-715-1743, 17 juliol 1902, fol 6r-6v.

implantació dels fragments havia de cridar l'atenció de qualsevol persona que contemplés el teixit.

La datació de 1916, plantejada en l'informe de la darrera restauració, es pot considerar també infundada.<sup>788</sup> Es justifica per una fotografia publicada al *Calendario Monumental de Cataluña* del mateix any, conservada als arxius del MNAC. [nº 14]. El 1911, Quan Josep Puig i Cadafalch va publicar el segon volum de *L'arquitectura romànica a Catalunya* l'any 1911, incorporà una fotografia del Brodat amb els fragments ja reubicats.<sup>789</sup> [nº. 13].

Considerem que el Brodat es va restaurar en motiu del condicionament de les sales capitulars de la Catedral, obra que s'efectuà durant l'any 1907.<sup>790</sup> Les referències a les obres trobades a l'Arxiu del capítol ens indiquen que aquestes s'iniciaren el mes de juliol i s'executaren durant la resta de l'any.<sup>791</sup> La premsa de l'època ho confirmà de manera explícita. Rafael Masó i Valentí (1880-1935), l'arquitecte que en aquells moments col·laborava en el *Diario de Gerona de avisos y noticias*, propietat de la seva família i portaveu fidel de l'ultracatolicisme catalanista i proper, i per tant, de la institució eclesiàstica,<sup>792</sup> publicà el 27 de febrer de 1908 un article esclaridor, *Millores a la nostra seu*, on demostra que les obres van ser d'envergadura, doncs es va intervenir a les tres sales, i a l'uníson també es va restaurar mobiliari antic i algunes de les peces emblemàtiques que ja es custodiaven d'abans i també d'altres trobades a les golfes del capítol.<sup>793</sup>

Masó ens aporta notícies sobre els tapissos de les sales:

---

<sup>788</sup> "Segona intervenció: al voltant de 1916". MASDEU-MORATA (2013), p. 51.

<sup>789</sup> PUIG i CADAVALCH-FALGUERA- GODAY (1911), fig. 5, p. 569.

<sup>790</sup> "A finales de año se celebraron diversas obras en las salas capitulares de la Catedral para mejorar sus condiciones a fin de que luciesen lo merecido los ricos tapices y obras de arte que posee el cabildo de la Seo gerundense". PLA i CARGOL (1961), p. 73.

<sup>791</sup> "Moción sobre el arreglo del primer tramo del aula Sala Capitular y Acuerdo". *Resoluciones capitulares, 1907-1910*, vol. 101, fol. 20, jul. 1, 1907.

<sup>792</sup> La família Masó, propietària del diari, va ser l'exponent del catalanisme que es va acusar a Girona a inici del segle XX. Van ser cofundadors de la de la confraria de Sant Jordi, "que va tenir la missió de lluitar, amb l'oració, per tal que el renaixement cultural i polític i clerical del catalanisme anés acompanyat de les seves arrels cristianes". Els Masó van participar amb el *Diario de Gerona*, afí a la Lliga regionalista, activament en la vida cultural de la ciutat. BOHIGAS (2007), p. 172. COSTA (1986), p. 70

<sup>793</sup> Tanmateix, en l'article ens dóna una impressió d'un ambient depriment dels espais d'abans d'aquesta intervenció: "Tot aquell munt de fustams, tota aquella castell de calaxeres, bancs en dispersió i indesxifrable munió de coses velles! Be! Tot ha desaparegut." MASÓ (1908), p. 3. Això ens fa pensar que abans de l'actuació no degueren ser masses els afortunats que van poder entrar a contemplar el Brodat.

“La sala següent també ha sigut habilment decorada. Els matexos tapissos que hi havien a frec de terra s'han penjat més amunt. s'han desempolsat mobles i taules, bancs i cadires. s'han posat a les parets, nous tapissos, qui eren també oblidats, i encare mes cuadros que eren dispersos i abandonats”.<sup>794</sup>

On l'escriptor va considerar que es van obtenir millors resultats va ser a la Sala d'Actes del capítol, on es va restaurar la porta d'entrada –una porta antiga del segle XVI o XVII que es trobava abans a les golfes- i s'hi va col·locar un dosser i una tarima presidencial, als costats de la qual es van situar, al damunt d'una pica vella i d'un capitell, l'estàtua de Carlemany i la Mare de Déu romànica del Bon Jesús, restaurada després de trobar-se el Nen en un calaix. A les parets, Masó ens indica una dada important que confirma la nostra hipòtesi:

“A la paret dreta, hi ha la joia del tapís de la Creació, lo que mai será prou estimat ni mai prou ben cuidat; s'ha espolsat, s'ha repassat, i fins s'hi ha afegit un tros; i al costat d'ell altres dos tapissos i dessota, encare, darrera cristall, dos bons frontals o palis”<sup>795</sup>

Masó conclou felicitant al Capítol per l'empresa, i afegeix:

“Are la nostra Seu are nostre Capítol, podrá fer entrar allí al viatjer contemplador que vinga a admirar les nostres belleses. La nostra seu te amb aquesta endressa un veritable museu. Perque no tal altre cosa sembla aquesta Sala”<sup>796</sup>

En la segona edició de la *Guía de Gerona y su provincia: artística, descriptiva, comercial e industrial* de 1914, trobem una descripció força detallada de les sales capitulars, enumerant les peces que s'hi trobaven: el Brodat de la Creació, vuit tapissos de Joan Ferrer de 1561, l'estàtua de Carlemany, varis tapissos de

---

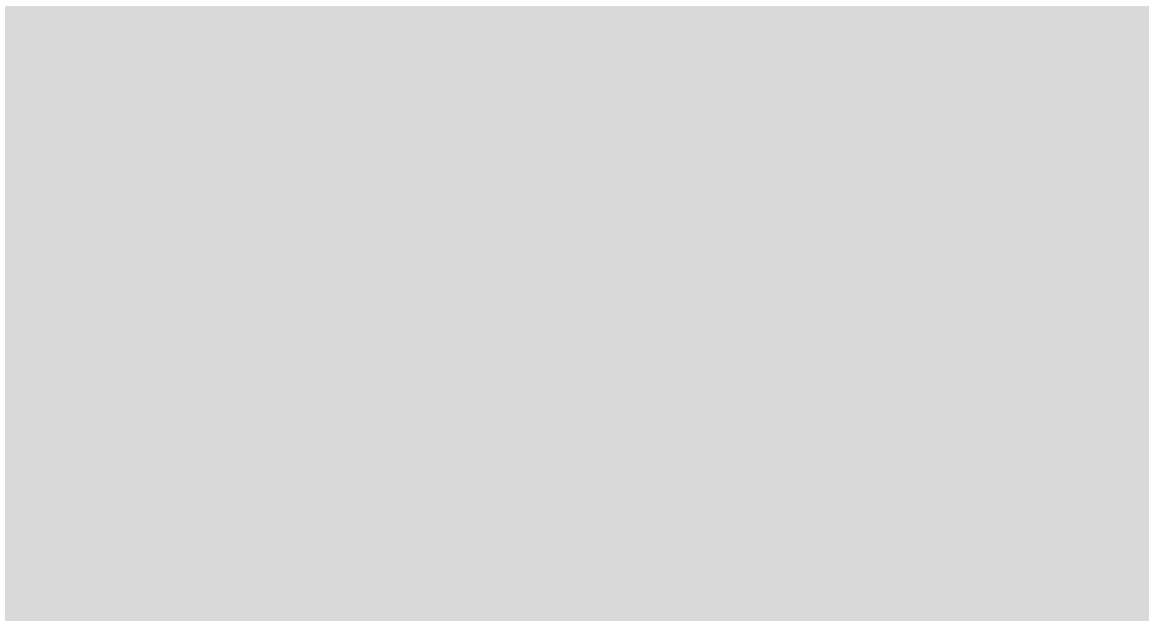
<sup>794</sup> op. cit., p. 3.

<sup>795</sup> op. cit. p. 4. Les tasques de restauració de fusta van ser executades per Artur Murtra, escultor i professor de l'Escola Municipal de Belles Arts, sota iniciativa del canonge Anton Ayarre. *Heraldo de Gerona*, 25 de desembre 1907, p. 3.

<sup>796</sup> MASÓ (1908), p. 3-4. Com obra arquitectònica es va obrir un balcó que estava tapiat de feia anys. Posteriorment podem apreciar que aquesta acció no fou massa afavoridora per al Brodat.



“floresta”, un fragment d’un tapís àrab, el retaule de Jesús al calvari, fragments de retaules, vuit retaules del segle XVI i una pintura espanyola del segle XVII<sup>797</sup>



Biblioteca de Cat Fons Salvany. Sala Capitular de la Catedral de Girona (1912). Reg. 163-9 . Fragment negatiu

A la Biblioteca de Catalunya es conserva un negatiu estereoscòpic del metge oculista aficionat a la fotografia Josep Salvany i Blanc (1866-1929). Com podem apreciar, s’apropa molt a la descripció de Masó, amb el Brodat de la creació penjat a la paret dreta de la sala.

Salvany desenvolupà una activitat notable en l’excursionisme científic de principis de segle XX. Des que va entrar al Centre Excursionista de Catalunya l’octubre de 1905, va mostrar amb els seus objectius imatges primerenques dels monuments romànics catalans i dels principals museus de Catalunya. Primmirat, va llistar en carnets de visita i agendes els negatius i algunes dades tècniques de les fotografies en l’ordre que les anava realitzant.<sup>798</sup>

Tot i que en el fons de la Biblioteca consta amb data de 1912, en l’agenda dels anys 1912-14 el negatiu apareix datat de 1914.<sup>799</sup> Això coincideix amb la notícia publicada a la “Crònica del Centre” del Butlletí del Centre Excursionista de

---

<sup>797</sup> ESTEVA-MONTSALVATGE-PLA-IBARZ (1911), p. 38-39.

<sup>798</sup> ALARCIA (1992), p. 1-14; ARMENGOL (1992), p. 15. Les agendes de Salvany es troben a la Sala de Reserva de la Biblioteca de Catalunya, on es conserven els 10.000 negatius del fons Salvany.

<sup>799</sup> L’agenda que conté el número del negatiu és de l’any 1912, tot i que les entrades no coincideixen amb aquesta data. Suposem que d’aquí ve la confusió en la classificació.

Catalunya de maig de 1914, que fa esment de la visita d'uns membres de la secció fotogràfica del Centre que van anar a Girona per fotografiar "son tresor i la riquesa de sos retaules i tapissos guardats a la mateixa, obtenint-se durant la visita moltes i notables fotografies".<sup>800</sup>

Entre els documents que el Museu Nacional d'Art de Catalunya custodia de Josep Folch i Torres, es troben anotacions que l'historiador de l'art va fer en visites a una possible publicació sobre el brodat. En un esborrany, va fer un esquema del teixit



amb les inscripcions, marcant els diversos fragments enganxats a la banda inferior resultants de la intervenció. En un extrem, trobem l'anotació "Reparació feta any 1907".<sup>801</sup>

---

<sup>800</sup> "Crònica del Centre" (1914), p. 124.

<sup>801</sup> Arxiu MNAC. FOLCH-1. s.d.

## 5.2. Josep Gudiol i Cunill. *El Brodat de la Creació i l'arqueologia sagrada catalana.*

Josep Gudiol Cunill (1872-1931) va dedicar unes pàgines al Brodat de la Creació en dues de les seves obres cabdals *Nocions d'arqueologia sagrada catalana* (1902 i 1933 en segona edició) i *Els primitius*(1929), obres que van servir per donar a conèixer i definir el patrimoni propi als catalans.

La relació de mossèn Gudiol amb les arts del teixit s'ha de copsar en tres de les seves múltiples facetes, com a conservador del museu Artístic, Arqueològic i Episcopal de Vic, com arqueòleg i com pedagog.

Es va iniciar en els estudis de sacerdoci en l'ambient nacionalista vigatà dels anys vuitanta del segle XIX, quan la ciutat de Vic ja feia temps que mostrava actituds proteccionistes vers els objectes el passat medieval. Cal recordar les exposicions organitzades pel grup d'amateurs del Cercle Literari, fins i tot abans que Gudiol naixés, i el renom que merequé l'Exposició Arqueològica Artística de 1868. L'arribada del bisbe Josep Morgades i la participació del municipi en l'exposició universal de 1888 -on es presentà del drap de les Bruixes- va significar un pas gegantí en la difusió, conservació i museïtzació del romànic català i dels teixits eclesiàstics de l'edat mitjana catalana. Aprofitant l'èxit assolit en l'exposició, el bisbe Morgades va fer una crida apel·lant a totes els rectors de les parròquies de la diòcesi animant-los a la conservació dels tresors i invitant-los a aportar peces al museu.<sup>802</sup>

Gudiol va ordenar-se sacerdot a la seva vila natal el 1894. Mentre estudiava al seminari ja sentí atracció, de manera autodidacta, per l'arqueologia. Aquesta afició que s'implementà arran dels viatges que va fer d'estudis a la capital italiana els anys 1894 i el 1912, on va conèixer de primera mà les metodologies i publicacions dels arqueòlegs romans i els mètodes expositius dels museus vaticans gestionats per la Comissió d'arqueologia sagrada. L'estada Roma va influir decisivament en tota la seva carrera professional, tant en l'organització de museu Arqueològic Artístic Episcopal de Vic, inaugurat el juliol de 1891, on va exercir com a bibliotecari des de 1896 i conservador titular a partir de 1898, com en la càtedra d'arqueologia sagrada que guanyà en el Seminari Diocesà de la ciutat l'any 1901,

---

<sup>802</sup> *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Vic* 44, 15-7-1889, p. 254-258. cit. GROS (1986), p. 69. Per a l'organització del Museu des dels inicis, vid. BRACONS (1983), p. 169-173.

sempre pensant en la importància de l'arqueologia com a font de la història de l'Església<sup>803</sup>

Com a conservador del museu va deixar una gran empremta, des de l'organització i distribució dels objectes a les sales fins la política d'adquisicions, la catalogació i organització de catàlegs i memòries anuals. A ell es deu, en termes de Trullén, “els orígens de la museologia científica a Catalunya”.<sup>804</sup>

A través del seu ampli llegat documental, podem arribar a tenir una idea de com va començar a gestar-se la col·lecció de teixits del museu i la importància que van arribar a ostentar. Per apropar-nos, hem de recórrer al catàleg que va publicar només dos anys després de l'obertura del museu i les memòries que va anar publicant periòdicament, primer en la premsa local i després en fulletons per separat.<sup>805</sup>

Una de les premisses del museu va ser la d'adquirir i ampliar les col·leccions.<sup>806</sup> En els primers anys del museu Gudiol va publicar a diversos diaris de Vic un llistat aproximatiu de les peces que anaven ingressant cada mes. Quan es va obrir el museu l'any 1891, ja custodiava un nombre considerable de teixits litúrgics procedents en la seva majoria dels llegats dels eclesiàstics de la catedral.<sup>807</sup> Amb motiu d'una visita organitzada pel Centre Excursionista de Catalunya al museu el 15 de novembre de 1891, Arthur Pedrals Moliné publicà un article on es descriuen amb detall algunes de les peces de teixits del museu. A partir d'un esquema ens especifica que en el museu hi havia onze “draps o telas” dels segles X al XIII”, entre

---

<sup>803</sup> Per a l'estada a Roma i la influència de l'arqueologia sagrada italiana en Gudiol, vid. SUREDA (2014a). Gudiol va implicar-se en l'organització del Museu episcopal de Vic de ben jove, col·laborant amb altres seminaristes amb el primer conservador Antoni d'Espona i de Nuix en les instal·lacions des d'abans de la inauguració el 7 de juliol de 1891 al sobreclaustre de la Catedral de Vic. Gudiol ja es trobava entre la llista dels signataris. El 31 de desembre de 1897 mentre treballava com bibliotecari, va accedir al càrrec oficial de conservador. No ens endinsarem en la biografia de Gudiol, atès que és força coneguda. Ordenada per ordre cronològic: FOLCH (1924), p. 1-7; JUNYENT (1931); GARRUT (1931), p. 165-169; “Secció necrològica a la memòria de Josep Gudiol Cunill” (1931); FOLCH I TORRES (1931), p. 52-54; TORMO (1932), PUIG I CADAFALCH (1936), p. 238-246; ROMA (2012-2013); GUARDIA- LORÉS (2013), p. 15-21; BARRAL (2014); SUREDA (2014a), ROMA (2014).

<sup>804</sup> TRULLÉN (2009), p. 44.

<sup>805</sup> Les publicacions de Gudiol del museu es troben ordenades a BRACONS- ORDEIG (2010).

<sup>806</sup> “El bisbe Morgades volgué ferlo sempre més important. Y no s'estava de dir que devia creixer d'un expemplar que s'ingressés cada dia”. GUDIOL CUNILL (2018), p. 17.

<sup>807</sup> VERDAGUER (2010), p. 18.

elles el Drap de les Bruixes, els teixits de Sant Bernat Calvó, amb “àligues de dos caps sostenint un llaó”, un altre amb format “per cíclics concèntrics [...] en l’anella hi figuren catorze lleons alats”, una altra “de decoració ab cercles concèntrics ab motius geomètrics ab dos quimeres”.<sup>808</sup>

Aquest fons s’anà implementant amb certa rapidesa. Si ens acostem a les informacions publicades per Gudiol a *La Veu de Montserrat* de l’any 1896, podem apreciar que cada mes entraven al museu peces tèxtils, que en aquest any abraçaven una cronologia que anava des del segle XI al segle XVII. En aquestes notes informatives, es veu una clara intenció de sensibilitzar a la població, a la vegada que animar als particulars a donar peces per a la institució.<sup>809</sup> Sovint s’inclouen no només riques descripcions de les peces, sinó també l’estat de conservació i la localització en les sales del museu.<sup>810</sup>

El contacte directe amb les obres li serví per a què l’any 1983 pogués publicar un catàleg raonat de la institució, el *Catálogo del Museo Arqueológico-artístico episcopal de Vich, fundado y solemnemente inaugurado en 7 de junio de 1891 por el Exmo. é Ilmo. Sr. D. José Morgades y Gili, obispo de la Diócesis*. Aquest es va ordenar seguint l’ordre de les sales. No va seguir criteris d’ordenació cronològics, ni tampoc per ordre d’arribada al museu. Seguí una classificació per tècniques artístiques, sense cap distinció jeràrquica entre les arts menors i les belles arts. Els teixits es trobaven distribuïts entre la col·lecció d’indumentària litúrgica, classificats a la vegada segons la tècnica i subdividit segons la funció de les peces i dels

---

<sup>808</sup> PEDRALS (1892), p. 5-7. Tots els teixits són fàcilment identificables. Veiem que les peces més importants de teixits d’aquests segles es trobaven ja en el museu des de la seva inauguració.

<sup>809</sup> La intenció de publicar en un diari del municipi era exhortar a la població a que entregués objectes artístics. “Cada mes la *Veu de Montserrat* ha fet conèixer a sos lectors la listas dels principals objectes y per ellas, s’ha vist quant és fructifera l’empresa”. 4 de gener 1896, p. 5.

<sup>810</sup> “una mitra de lli ab franjas d’or, brodada y enriquida ab bellísima ornamentació consistent en áligas esplayadas y creus d’exquisit gust fetas de menuts granets o abaloris de vidre blau. Lo dibuix, á pesar d’estar executat ab una materia tan difícil d’ésser manejada per produhir l’efecte artistich, resulta de lo més delicat y elegant que pot veures. Aumenta l’importancia d’aquest objecte sa rarsa, so rarsa, son estat relatiu de conservació y, per los vigatans, lo constar que pertenesqué á un Bisbe de Vich que florí a principis del segle XIII. Dona prova de la munificencia del Bisbe Morgades, són successor, la riquesa ab que s’ha colcat aquest objecte tant important. A me’s aquesta secció ha adquirit un tros de drap de li del segle XI, que contenia reliquias, trobat en un potet de vidre [...] i un fragment de teixit de fondo vert ab elegants adornos grochs que pertany al XV”. *La veu de Montserrat*, 3 agost 1895, p. 246.

complements.<sup>811</sup> A part d'aquests, els tapissos, com era de costum, formaven una secció a part, més reduïda i tots d'època moderna.<sup>812</sup> En tot el catàleg s'aprecia una vocació pedagògica, amb extenses descripcions iconogràfiques, referències tècniques i, en alguns casos, al·lusions a l'estat de conservació..<sup>813</sup>

En la mesura que s'anava implementant la col·lecció també ho anaren fent les sales. De sis que en tenia el 1891 es va passar a catorze l'any 1895, amb l'ampliació del museu al Palau Episcopal. Els teixits es repartiren en diferents espais: a

- sala I: amb, ceràmica, mobles monedes, objectes etnogràfics i tapissos
- sala 7: tapissos
- Sala 9, pintura gòtica, brodats i teixits.
- Sala 13 teixits.

El document que expressa millor la filosofia del museu i la seva organització és la memòria *El Museu Archeologisch Artistich Episcopal de Vich. Historia y organització* que va presentar el 1916 en el primer concurs de museus organitzat per l'Institut d'Estudis Catalans.<sup>814</sup> Del conjunt del text podem deduir que era un museu enfocat cap a l'estudi de l'arqueologia i que intentava reflectir la vocació litúrgica de la diòcesi, on les obres d'art eren un instrument per mostrar l'esperit regeneracionista de la religió catòlica impulsat pel bisbe Morgades i, a partir de 1899, per Josep Torras i Bages.

El 1902 publicà *Nocions d'arqueologia sagrada cristiana catalana*, amb uns plantejaments ideològics i estructurals molt afins als museològics. Es tracta, en principi, d'un manual orientat a l'educació i conscienciació en l'art dels futurs seminaristes, seguint la línia de l'estudi arqueològic de la cultura material cristiana encetada a França per Jean Jacques Bourassé en el dotzè volum de la *Nouvelle Encyclopédie Théologique* (1844) i Arcisse de Caumont en l'*Abécédaire ou roudiments d'archéologie* (1850) que tingué ampli desenvolupament durant tot el segle XIX i que a Catalunya va tenir un primer moment en el manual d'arqueologia

---

<sup>811</sup> L'ordenació és : Bordado y tejidos (casullas- dalmáticas- capas pluviales-escudos dorales-tiras); Cubre calices; Mitras; Frontales; Vestidos de imágenes; objetos varios), p. 218-254.

<sup>812</sup> Ibid. p. 358-362.

<sup>813</sup> Trobem un centenar de peces d'entre els segles XI i XVII, la majoria dels segles XV i XVI. Actualment el museu té al voltant de 2000 teixits d'entre els segles IV al XX, la majoria de teixits medievals són de procedència bizantina i islàmica.

<sup>814</sup> GUDIOL CUNILL (1918).

cristiana de Josep de Manjarrés de 1867 i l' *Arqueologia cristiana* (1870) de Ramon Vinader.

L'obra va tenir un ressò molt més ampli que la del seu primer destí. Premiada al concurs Martorell de l'Institut d'Estudis Catalans del mateix any, va ser el reconeixement de Gudiol, doncs fins aquells moments no s'havia escrit cap manual que s'esmerçés en contextualitzar l'art i l'arqueologia de manera científica en claus nacionalistes, amb un discurs proper a Elies Rogent i els precursors de l'arquitectura nacional.<sup>815</sup>

Com ell mateix expressà en el pròleg, la intenció era:

“ferse indispensable pels catalans l'estudi del passat de la seva patria, aquest ha de ferse de la manera com més palesament se mostri la personalitat de la terra evitant tot lo que puga borrar los perfils de l'hermosa Catalunya [...] Nocions van dirigides a ajudar qu'es reveli un poble que havent tingut vida pròpia, conforme demostran los monuments que consagrà Déu, no pot resignarse a morir”<sup>816</sup>

El volum de Gudiol és un tractat científic general de la cultura catalana des de la prehistòria fins l'època neoclàssica, tenint en compte el concepte que es tenia de l'arqueologia durant el segle XIX i inicis del segle XX, que abraçava l'estudi de les manifestacions del passat amb absència d'artificis retòrics.<sup>817</sup> La conceptualització que té de l'arqueologia, plausible *Nocions d'arqueologia* dóna preeminència a tres aspectes: l'estudi de la literatura –epigrafia, diplomàtica, bibliogràfica numismàtica i heràldica-, la iconografia i de l'art.<sup>818</sup> L'arqueologia artística es divideix en tres blocs, les belles arts (arquitectura, escultura i pintura), les arts industrials (plàstiques i gràfiques) i les arts sumptuàries (indumentària, panòpia i mobiliari), tots tres plantejats amb el mateix nivell d'importància, tret bastant comú en la historiografia atesa la importància dels estudis litúrgics i de les arts industrials, però també lògic si ens atenem a la tasca del sacerdot com

---

<sup>815</sup> “Fou com la seva tesi doctoral que vingué a conferir-li el grau de magisteri i que ensems obrí el panorama científic a les investigacions d'arqueologia”. JUNYENT (1975) p. 98.

<sup>816</sup> GUDIOL I CUNILL (1902), s.p. *Nocions d'arqueologia sagrada cristiana* ha estat estudiat per Xavier Barral. BARRAL (1986), p. 85-87 i (1988).

<sup>817</sup> “vostè fou el primer senyal d'un corren ton tots hem après que sols és lícit dir el que se sap”, en relació a la historiografia d'arrel romàntica. FOLCH I TORRES (1924), p. 1.

<sup>818</sup> BARRAL (1988), p. 15.

conservador d'un museu litúrgic que està en contacte directe amb els objectes artístics.

Els teixits s'inclouen dins el el grup de les antiguitats industrials gràfiques - tapissos, brodats i puntes), al costat dels gravats, esmalts, mosaics i vitralls- i també en les arts sumptuàries -indumentària-. Es tracta d'una classificació que té de base la tècnica artística, d'igual manera que ho va tenir l'ordenació del museu.<sup>819</sup>

El Brodat de la creació s'inclou en la classificació de mobiliari litúrgic en l'últim capítol destinat a l'estudi de les antiguitats romàniques i dins del grup dels tapissos.<sup>820</sup> La descripció del brodat és molt succinta, és a tall d'exemple dels tapissos brodats, derivada de les publicacions del segle XIX, sobretot de Girbal, de qui torna a presentar el gravat de l' *Academia*. [n. 1].<sup>821</sup>

L'apartat de tapissos té com a funció donar a conèixer l'ús i funció d'aquests en el recinte sagrat en el romànic i aporta unes mínimes bases tècniques per esclarir les diferències entre tapissos i brodats, aquests darrers, seguint la historiografia tradicional, molt més emprats en el període que s'estudia. També aporta informació sobre les diferents nomenclatures dels teixits a partir de fonts documentals i esclarint les diferències entre *vela*, *cortinae*, *dorsalia*, *bancalia* i *tappiti*, termes extrets del *Rationale divinatorum officiorum* de Guillem Durand i prenent com exemple documentació extreta de documents procedents d'esglésies i monestirs catalans procedents de l'arxiu episcopal de Vic, de Pere de la Marca i Villanueva. Pel que fa a les consideracions generals, no aporta cap novetat, doncs Durand ja era citat pels arqueòlegs francesos del segle XIX, tant dels teixits com de la indumentària religiosa. La diferència, però, entre Gudiol i aquests és que ell es basa en documentació propera, és una contextualització científica del brodat.

---

<sup>819</sup> De fet, l'ideal museològic de Gudiol era el de construir una col·lecció que reflectís totes les perioditzacions i classificacions plantejats en el llibre, amb un sentit evolutiu de les arts des del punt de vista litúrgic. En termes de Trullén: *Nocions d'arqueologia sagrada* va servir per establir un mètode precís d'estudi i ampliació de les col·leccions del Museu Episcopal, tant a partir de les tècniques artístiques com de la seva funció litúrgica". TRULLÉN (2009), p. 49.

<sup>820</sup> GUDIOL CUNILL (1902), p. 302. Fig. 113.

<sup>821</sup> "Com a mostra d'aquesta classe de tapissos brodats, es notable á tot serho, constituhint un dels exemplars millors que's pujan conéixer, lo que conserva la catedral de Gerona y presnta escenes de la Creació del Univers y representacions del temps y dels elements. Pertany tot lo més tart al sigle XII, essent brodat ab llana de colors sobre lli" . ibid.



El llibre es va exhaurir al cap de poc d'haver-se publicat, fent-se una segona edició entre 1931-33, un cop mort Gudiol, en dos volums, preparada pel seu nebot Josep Gudiol i Ricart i el successor del prevere en el càrrec de conservador del Museu Eduard Junyent.<sup>822</sup> El brodat s'inclou en el primer volum que abraçava el període prehistòric fins el romànic. Els editors del nou manual, van actualitzar els continguts –enfocats més des de la vessant pràctica-, afegiren una bibliografia i canviaren els gravats per fotografies. És una còpia íntegra del text de 1902 sense mostrar-se cap diferència exceptuant la fotografia, que inclou la franja afegida l'any 1907 i porta de títol *Tapís de la Apocalipsis. Catedral de Girona. S. XII*.<sup>823</sup> [n. 15]

Durant els mesos d'octubre i novembre de 1917 l'Ajuntament de Saragossa va organitzar la *Exposición de Tapices antiguos*, mostra de ressò que incloïa peces dels segles XIV i XV, primera exposició monogràfica del tema a l'Estat espanyol.

L'eminent historiador aragonès Ricardo del Arco Garay (1888-1955), va fer una crítica de l'exposició que publicà a la revista *Arte Español*, el primer trimestre de 1918. En ell reprotxava la manca d'estudis científics sobre els tapissos antics, elogiant els treballs francesos de Gerspach i de Bertaux, únics en fixar-s'hi.<sup>824</sup>

Josep Gudiol, va voler contribuir en la tasca inquirida per Garay, en publicar a la "Pàgina Artística" de *La Veu de Catalunya*, tres articles destinats a la història de la tapisseria a Catalunya. El primer d'ells era el dedicat als tapissos medievals.<sup>825</sup>

Després de definir les diferències tècniques entre tapissos i brodats, considerà el brodat de Girona com prolegomen o preparació de la indústria tapissera, "uns draps segurament deguts a l'enginy prodigiós dels moros hispanos dels segles XIII y XIV, dels quals se n'han trobat importants mostres a la nostra terra"<sup>826</sup> Era el

---

<sup>822</sup> Per als detalls de les dues edicions, vid. BARRAL (1988), p. 8-10.

<sup>823</sup> Vol I. p. 287-288, fig. 324.

<sup>824</sup> "Porque si todas las ciudades que poseen colecciones hicieran lo mismo, tengo para mi que poco costaría realizar un estudio completo de los tapices que hay en España, inquiriendo estilos manufacturas y procedencias, con el auxilio, a ser posible, de los documentos; estudio que está haciendo falta, y digno –ocioso es decirlo- de las mayores y ancestrales ociosidades [...] exceptuando los tapices de la Corona en España, ¿se conoce acaso algunos tapices dignos de estima de nuestra nación? ¿Se han estudiado analogías de procedencia y su manufactura?". DEL ARCO (1918), p. 2.

L'historiador de l'art medieval i renaixement Émile Bertaux (1869-1917), va ser dels primers en fixar-se en els tapissos de les col·leccions espanyoles, arran d'una exposició retrospectiva que es va celebrar a Saragossa l'any 1909 i que va publicar a la *Gazette des Beaux Arts*, com redactor en cap, del mateix any. BERTAUX (1909), p. 135-162.

<sup>825</sup> GUDIOL CUNILL (1918b).

<sup>826</sup> GUDIOL CUNILL (1918b), p. 5.

primer intent de fer una història del tapís a Catalunya, independent dels teixits i de la indumentària.

El Brodat fou esmentat també al segon volum de *Els Primitius* (1929), dins de la col·lecció sobre *Pintura Mig-èval Catalana* publicada per Salvador Babra. Inclou el teixit en el discurs dedicat a la *broderia*, ara ampliat. S'hi indiquen les mides, el punt de brodat - que considera que és de cadeneta-, descriu els compartiments i refereix a la situació en què es trobaven els fragments durant aquest període, tot i que la foto que acompanya es correspon a un moment anterior a aquesta segona intervenció.<sup>827</sup>

Gudiol no només s'implicà en el museu en l'organització i gestió. Participà en la catalogació i en algunes intervencions sobre teixits, si no directament, efectuant tasques de coordinació i aplicant mesures de conservació preventiva.<sup>828</sup>

Com era acostumat en alguns manuals d'arqueologia sagrada, Gudiol afegí a *Nocions d'arqueologia cristiana catalana* un apèndix destinat a la conservació i a la restauració. La primera part, no pretén fer un tractat tècnic, simplement són senzills consells pràctics destinats a sacerdots i a tothom que tingui cura d'objectes artístics.<sup>829</sup>

En la primera part, observant abans que res que la conservació és una tasca d'especialistes, després de donar unes normes mínimes de conservació arquitectònica i pictòrica i al mobiliari –indumentària inclosa-, fa alguna referència als tapissos, que considera que s'han de guardar enrotllats en corrons de fusta sense rebrecs i amb naftalina. Pel que fa als teixits s'aconsella que no es pleguin i es

---

<sup>827</sup> GUDIOL I CUNILL (1929), P. 479-482, fig 221. "Clixè Mas". El text sembla extret també de l'article de Girbal, només cal fixar-se en una frase: "En aquesta darrera part del brodat gironí hi va cosit un fragment del que deuria haver estat l'orla dreta, fragment que modernament fou trobat entre drapots vells de la mateixa catedral" p. 481. Tanmateix, aspectes com el punt de cadeneta, no esmentat per l'erudit Gironí s'apropen a d'altres publicacions contemporànies, properes a alguns articles publicats a *La Veu de Catalunya*.

<sup>828</sup> Són força coneguts els articles que va publicar sobre alguns teixits importants de la col·lecció del museu, on es descriuen la troballa, la cerca documental en els fons del bisbat per datar, l'estudi històric i les consultes a especialistes, com De Farcy, per exemple-, i el detall descriptiu de les peces i fins i tot el sistema d'instal·lació. GUDIOL I CUNILL (1912), GUDIOL I CUNILL (1918), MARTIN ROS (2008).

<sup>829</sup> "Sense pretenir tractar aquestes tant importants materies ab l'amplitud que's requereix, nos apar que no han de serhi de més uns quans consells pràchtics y mides de primera intenió que s'hauràn d'ampliar en los cassos specials ab la consulta ab persones verdaderament competents". GUDIOL (1902), p. 598.

posin plans o penjats sense dobles. Es tracta de normes casolanes, d'una persona que ha estat en contacte amb peces de museu.<sup>830</sup>

La segona part de l'apèndix, destinat a la restauració, és teòric. El primer que planteja és l'etern problema de la restauració executada per no especialistes, aspecte que també va plantejar en alguns articles de premsa, com "Profanacions artísticas", publicat a la *Veü de Montserrat* l'any 1895, a fi de conscienciar als lectors, davant les maldestres intervencions, com podien ser talls, mutilacions i la característica comuna de vestir les imatges, i de fons, demanar que les institucions - Academia- actuessin diligentment i emprenguessin accions legals contra el vandalisme restaurador.<sup>831</sup>

En Gudiol hi ha un assentiment manifest de les doctrines de conservació de Viollet-le-duc, tant pel que fa a la despersonalització de l'arquitecte i la cerca d'un mètode apropiat particular de l'obra sobre la qual s'intervé, aconseguït a partir de l'estudi documental, comparatiu i tècnic i conservant els afegits històrics, considerant el caràcter propi de cadascun i destruint només en aquells casos que siguin d'absoluta nul·litat"<sup>832</sup>

Considera que tota restauració ha de conservar la integritat de l'objecte, entesa des del punt de vista físic, però també com deure moral. En una línia propera a la de Gudiol, el sacerdot i naturalista barceloní vinculat a l'excursionisme científic, Norbert Font Sagué (1874-1910),<sup>833</sup> va publicar el 1898 a *Lo missatger del Sagrat Cor de Jesús*, òrgan dels jesuïtes i de forta irradiació, un seguit d'articles destinats als sacerdots de les parròquies, a fi de donar valor als objectes artístics del passat i evitar-ne la venda i intercanvi, donant també algunes pautes de conservació.<sup>834</sup> Tot i que prestà major atenció a la restauració arquitectònica, mantenint-se fidel a la línia violetiana, també es fixà en la conservació de béns mobles, donant alguna indicació sobre la cura de tapissos i dels brodats, però des d'un punt de vista no tècnic, sinó proteccionista:

---

<sup>830</sup> GUDIOL CUNILL, p. 601.

<sup>831</sup> GUDIOL I CUNILL (1895), P. 51-52.

<sup>832</sup> GUDIOL i CUNILL (1902), p. 604.

<sup>833</sup> FERRÉ GOMÍS (1910), p. 61-65.

<sup>834</sup> FONT SAGUÉ (1898) .

“deu prendre’s també molta cura per la conservació de tapissos, brodats, [...] de una edat molt llunyana; no hi fa res que per la seva rudesia i imperfecció en el dibuix semblin dignes de poca estima, puix tenen un valor arqueològic considerable. Guardem-nos de vendre o destruir cap ornament de l’edat mitjana on encara brillen algunes filigranes o brodats. No canviem pas mai semblants draps vells, com a to despreciatiu s’acostuma a dir, amb los moderns en que lo fals or brilla amb tot son esclat enganyador”.<sup>835</sup>

Són dels primers textos catalans que donaran pautes sobre la conservació de brodats, molt poc temps abans que s’efectués sobre el Brodat una actuació maldestra i poc fonamentada.

### 5.3. *El Brodat de la Creació a l’Exposició Internacional de Barcelona de 1929*



GABRIEL CASES GALOBARDES, *Sala de l’Exposició “El arte en España, celebrada al Palau Nacional, Montjuïc durant l’Exposició Internacional de Barcelona de 1929*. Junta M. ANC1-5-N-19089

L’Exposició Internacional de Barcelona de 1929 es va desenvolupar entre els 20 de maig de 1929 i el 15 de gener de 1930. “El arte en España”, com s’anomenà la secció artística de la mostra, va tenir de comissari a Manuel Gómez Moreno,

---

<sup>835</sup> FONT SAGUÉ (1898b), p. 326.

director de la secció d'art medieval del Centro de Estudios Históricos i dirigida per Joaquim Montaner Castaño, lligat al règim dictatorial de Primo de Rivera.

En el perfil d'enaltir el foment de la cultura tradicional i espanyola, *Arte en España*, va ser una exposició monumental, amb 47 sales, a més d'altres quatre dedicades a Zuloaga, Benedito, Sotomayor i Anglada. Era una mostra que tenia com objectiu emfatitzar en la cultura en totes les seves vessants i amb aquest propòsit es van presentar objectes artístics de totes les categories, a la vegada que reproduccions d'aquells objectes més emblemàtics que no es podien traslladar, com maquetes d'esglésies mossàrabs, capitells de claustres, etc.<sup>836</sup> Gómez Moreno va encarregar-se'n de la guia-catàleg i de la sèrie fotogràfica "*Arte en España*", mentre el Duc de Berwick va encarregar-se del catàleg històric i bibliogràfic.<sup>837</sup>

El Brodat de Girona es va situar a la sala XIII, amb gran protagonisme si ens fixem en les fotografies. L'espai presentava objectes de totes les tècniques del segle XII, època que per a la majoria dels investigadors es considerava l'origen de la peça, i alguns del XIII. Es tractava d'objectes litúrgics en la seva majoria, procedents de capítols catedralicis de tota Espanya i d'algunes col·leccions privades, acompanyats de reproduccions de capitells, reixes, frontals d'altar, i manuscrits.<sup>838</sup> El catàleg és molt succint, ordenat per dades de registre i per sales, amb descripcions de cada peça que no ultrapassen les cinc línies. En el cas del Brodat, reproduïx també una fotografia, amb la franja col·locada a la part inferior com es corresponia cronològicament.<sup>839</sup>

L'aportació de Girona a l'exposició va ser àmplia. Rere la crida del Comitè organitzador de la fira, entre els quals s'hi trobava Lluís Plandiura, la Comissió Provincial s'encarregà de fer l'entrega de les obres destinades a la mostra. Van

---

<sup>836</sup> De Girona hi havia reproduccions dels sepulcres de Bernat Pau i del canonge Dalmau de Raset, així com un timpà del claustre de la catedral.

<sup>837</sup> GÓMEZ MORENO (1929) BERWICK Y ALBA (1929-30).

<sup>838</sup> *ibid.* p. 135-150.

<sup>839</sup> "n. 2936. *Tapiz de la creación*. Bordado a dos haces con lanas de colores sobre cañamazo, representando la Majestad, escenas de la creación del Mundo, representaciones de los vientos, los mares y las estaciones, y la historia del descubrimiento de la Santa Cruz; lleva letreros explicativos: arte románico; siglo XII. Mide en su estado actual 4,05 x 3,65. Catedral de Gerona", *ibid.* p. 149. Mateix text a BERWICK (1931-33), vol. 1 p. 118. Afegit: "El señor Rahola lo concebía anterior al siglo XII".

Sembla, si atenem a la premsa, que els visitants "entraven esbalaïts, en silenci. Un cop dins, però, era impossible d'entendre res" per les 4.899 peces disperses i el catàleg poc explicatiu. GRANELL (1979), p. 52.

presentar peces del Museo Provincial, d'algunes parròquies i del capítol de la Catedral.<sup>840</sup> La catedral aportà “varias joyas de arte que figuran en las salas de la misma, entre les quals es trobava l'arqueta àrab d'Hixem II, l'escultura de Carlemany i el Brodat de la Creació, assegurat en dos milions de pessetes.”<sup>841</sup>

Alguns periodistes locals van mostrar-se queixosos per l'enviament del brodat: “Ha estat una temeritat traslladar aquesta obra preciosa i fragilíssima.”<sup>842</sup>

No tenim gaires notícies del Brodat en aquesta exposició, i sembla que no va generar masses comentaris entre els assistents que no anessin més enllà de l'originalitat i el caràcter admirable. Tampoc no han fet massa cas de l'esdeveniment els investigadors del Brodat de la Creació. Potser no va generar estudis però el que ens interessa particularment en el nostre estudi és el material gràfic que va aportar. Ja hem parlat de la fenomenal sèrie de “El Arte en España” de Madrid, però també va ser de lloar la fotografia periodística que ens aporta imatges magnífiques, com les del fotògraf Gabriel Casa Galobardes (1892-1973), autor d'un reportatge fotogràfic de l'exposició que distribuí en diferents periòdics com l'*ABC*.<sup>843</sup>

En aquesta exposició el Brodat de la Creació, com tots els tapissos exhibits, es van

Riu Geon, s'aprecia el fragment de pedaç que cobreix la llacuna de l'esquerra, efecte d'algun sistema de subjecció anterior al 1886. S'observen també algunes llacunes en els fils de brodat i talls. Arxiu MNAC, caixa 1281, n. Entrada 102293

---

<sup>840</sup> Del Provincial es van presentar: 6 capitells del segle XII, una verge de pedra romànica de pedra; una taula de l'escola leonardesca -Luini- i un tapís flamenc del segle XVI i una creu procesional. PLA CARGOL (1955), p. 262.

<sup>841</sup> “Gacetilla”. *Diario de Gerona* 15 de maig 1929, p. 2.

<sup>842</sup> “Objectes gironins en el museu d'art nacional”. *Diario de Gerona*, n. 186, jueves 8 de agosto 1929, p. 1

<sup>843</sup> Una molt semblant que la que aquí es presenta, apareix a l'*ABC* el dia 4 d'agost de 1829, signada per Alberdi.

Sistema d'unió, on queda ocult el sistema de subjecció. S'intueixen tires per darrere Arxiu MNAC, caixa 1281, n. Entrada 102284

subjectar a la paret mitjançant algun sistema de lligalls de roba agafats sobre alguna peça de fusta o altre material que restava ocult. Gràcies a les fotografies de "El arte en España", fetes per preparar la mostra, podem apreciar el mal estat d'algunes parts, resultat possiblement de la primera intervenció.

#### 5.4.. *Joaquim Folch i Torres i el Brodat de la Creació*

Si a algú se li ha de reconèixer el mèrit de ser el introductor de la metodologia científica en l'estudi dels teixits medievals de Catalunya, aquest és sens dubte Joaquim Folch i Torres (1886-1963). La seva implicació en l'art del teixits s'ha de veure des de totes les aproximacions que es puguin abastar sobre aquest art, des de l'estudi, la difusió, la museografia, la conservació i la salvaguarda.

Malauradament Folch només va deixar testimoni de les seves coneixences del Brodat de la creació en dos curts articles de divulgació: "Las joyas de arte de la Catedral de Gerona", publicat a *La Vanguardia*, el 2 d'abril de 1936 i "El tapiz bordado de la Catedral de Gerona", a la revista *Destino*, de 1 de gener de 1955.<sup>844</sup> El primer, va ser reeditat per Lluís Batlle el 1981 a *Revista de Girona*, que afegí a la introducció que l'article havia passat "desapercebut, com dissortadament passa sovint, entre les col·laboracions dels diaris i revistes."<sup>845</sup>

Batlle tenia raó, i l'article de Folch tenia molt de mèrit. Fins l'any 1936, els únics estudis que havien aprofundit en el Brodat derivaven pràcticament de Girbal, Mélida i Riaño. Folch va obrir noves vies, nous interrogants en la recerca que, malauradament, no va ser ell qui hi va aprofundir, doncs, al nostre parer, s'hi va esforçar. La prova està en què ell mateix escriví: "estudiado a fondo por quien esto

---

<sup>844</sup> FOLCH (1936), p. 10; FOLCH (1955), p. 5-7.

<sup>845</sup> BATLLE (1981), p. 115.

suscribe".<sup>846</sup> Tot sembla indicar que va ser així, en les carpetes de l'arxiu del MNAC es troben fotografies de diferents èpoques, el gràfic esmentat, còpies de les inscripcions, algunes fulles soltes amb numerades, etc. Es va implicar en fer reproduccions del brodat, fotografies, però ara per ara, no trobem res que ens testifiqui els resultats de la seva recerca, exceptuant els dos articles suara esmentats i els plantejaments heretats d'ell en la investigació posterior.

Folch ha estat estudiat des de múltiples visions i la seva biografia ha estat també divulgada, d'igual manera que les seves publicacions han creat escola, però pel que fa als teixits, tot i que indirectament se n'han fet continues referències, fins ara no s'ha publicat cap estudi monogràfic.<sup>847</sup>

Folch contextualitza la percepció que es va tenir dels teixits en tota la meitat del segle XX.

Ja ens vam referir en el capítol segon sobre la importància de Miquel i Badia en el desenvolupament del col·leccionisme científic, també hem pogut apreciar els primers balbuceigs per contextualitzar-los en el context de les arts nacionals de la mà de Gudiol i Cunil i de Puig i Cadafalch. En Folch es donen ambdues vessants, però a més s'hi ha d'afegir la importància acadèmica, amb aportacions que encara avui no han estat superades

#### 5.4.1. *Els primers anys*

El concepte de "teixit" en Folch s'ha d'entendre des de dos factors confluents: la pedagogia científica del "seu mestre", com ell l'anomenava, el dibuixant i decorador Josep Pascó i Mensa d'una banda, i la diligència política de Puig i Cadafalch de l'altra.

L'experiència en els teixits la va adquirir d'un dels grans coneixedors de l'època, Josep Pascó, el rival de Miquel i Badia en el col·leccionisme, però també gran pedagog de l'Escola Superior de Belles Arts, on estudià Folch entre els anys 1905 i 1910. Gràcies a ell, va poder entrar en contacte directe amb el tissatge:

---

<sup>846</sup> FOLCH (1936), p. 10.

<sup>847</sup> Per al tema en concret de Folch i els teixits seria d'interès la publicació de la conferència de la dra. Rosa Maria Martin Ros *Joaquim Folch i Torres i els teixits*, del cicle organitzat pels Amics del Romànic-IEC, del dia 17 de març de 2014. Per a la biografia i obres de Folch són imprescindibles: VIDAL (1991); JARDÍ (1995); FONTBONA(2001) I VIDAL (2009).



“En Pascó [...] m’estimulava en la meua afició per les coses d’art antic i molt sovint em feia anar a casa seva [...] on guardava teixits i les randes, a ajudar-lo a endreçar la col·lecció que tenia en unes calaixeres antigues, molt ben endreçades, per cert; si es veu que aquella endreçamenta que hi anava a fer de tant en tant, posant etiquetes amb números i amidant els trossos de teixit [...]. Apuntàvem en una llibreta que tenia, les mides i caràcters dels exemplars [...] De cada peça bona en contava la història; els tràfecs d’adquirir-la, si creia discret en dir-ho, i aquelles històries revelaven, si no la desídia, la ignorància de la gent, que en aquells dies tenien a les mans, sense cap consol, el tresor artístic pobra d’aquesta terra nostra”<sup>848</sup>

D’aquest breu fragment, podem treure unes conclusions que ens defineixen tres aspectes importants de Folch. Primer de tot, l’estudi reflexiu, en segon la metodologia acurada i en tercer lloc la lluita contra els abusos patrimonials que s’estaven donant en aquells moments a Catalunya.<sup>849</sup>

En Folch l’aprenentatge de les arts és ineluctable del catalanisme polític. Mentre estudiava a la Llotja va assistir a un curs organitzat pels Estudis Universitaris Catalans, on s’impregnà de la visió proteccionista envers el patrimoni de Puig i Cadafalch, que el tingué de col·laborador a *L’arquitectura romànica de Catalunya*. Folch va començar a manifestar de ben aviat postures nacionalistes envers l’art a *La Veu de Catalunya*, òrgan de la Lliga Regionalista, gràcies a les coneixences amb Raimon Casellas que, en paraules de Fontbona, va ser: “un dels més ben preparats per parlar d’art que hi havia al país i un dels millors coneixedors de primera mà de períodes importants de l’aleshores encara mal coneguda història de l’art”<sup>850</sup>. Recordem que Casellas era un dels entesos en l’art tèxtil, tal com queda demostrat

---

<sup>848</sup> FOLCH (1929), p. 5

<sup>849</sup> Serien molts els exemples que podríem donar sobre la fragmentació i manipulació dels teixits. En el mateix article, refereix un viatge de Pascó a Santa Maria de l’Estany, on s’esmenta que: “Miquel i Badia, l’il·lustre crític d’art n’hi havia fet saltar la meitat a base de canvis amb altres mostres que en Pascó no tenia”. Ibid. p. 5. Recordem la rivalitat entre ambdós col·leccionistes.

<sup>850</sup> FONTBONA (2000), p. 6-7.

en l'article que va publicar sobre els teixits medievals de l'exposició retrospectiva de 1894.<sup>851</sup> A partir de 1910, rere el suïcidi de Casellas, Folch passà a dirigir la "Pàgina Artística" de la publicació diària. D'aquests primers anys va publicar en aquest diari alguns articles sota el pseudònim de "Flama", alguns d'ells destinats a l'aprenentatge dels teixits a la Universitat Industrial, on donava classe d'història de l'art, però alhora també assistia a classe, aspecte fonamental doncs ens trobem amb un historiador que definirà el teixit també des del punt de vista tècnic i formal:

"És inútil doncs fer constar aquí l'importància que tenen els procediments ab referència a la bellesa des productes: importància que fa indispensables, l'existència permanent d'un acord absolut entre les formes y els procediments de reproduirles [...] Crech que queda prou clarament demostrat, que'l caràcter d'un producte prové principalment de la declaració de la manera de produir-lo, però aquest fet per sí sol, no es la que produeix la bellesa, sinó que al nostre entendre, un cop s'ha comprés ben bé que d'aquí prové el caràcter (que sols és un grau de la bellesa), s'ha d'agafar el caràcter, y fer arrencar d'ell acusant-lo fins a tot ennobliment lo que ha de ser una obra d'art".<sup>852</sup>

El 1912 va començar a participar en els museus d'art, gràcies a la plaça que guanyà com auxiliar de la Biblioteca, seguint la concepció de Puig i Cadafalch de fer del museu un organisme de funció pedagògica amb personal qualificat. Recent arribat va començar a classificar teixits, aspecte que es manifesta en l'article que presentà el febrer de 1912 a *Catalunya Tèxtil*, amb el nom "'Museo de Arte Decorativo y Arqueológico de Barcelona: Sección de tejidos, bordados y encajes", amb la doble intenció de fer una breu història l'art tèxtil i de fer un estat de la qüestió del fons dels museus de Barcelona.

La primera part és un compendi resumit de la història del tissatge en totes les èpoques, incloent brodats, on torna a acusar la problemàtica distinció entre els

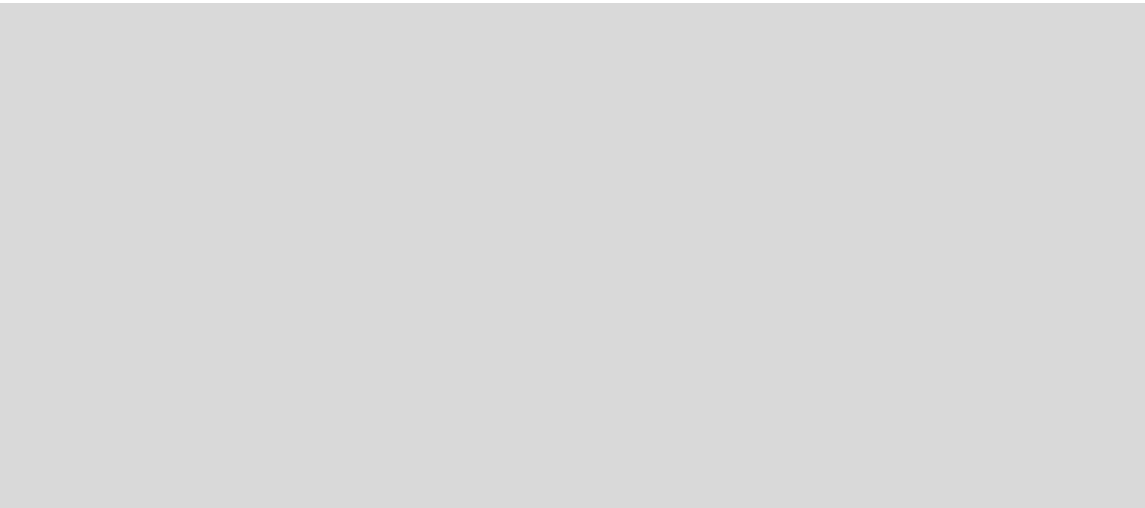
---

<sup>851</sup> CASELLAS (1894).

<sup>852</sup> FOLCH (1910), p. Mentre impartia docència a la Universitat industrial també va publicar alguns articles específics sobre el funcionalment. Mentre impartia classe a la Universitat industrial publicà també un seguit d'articles destinats a donar a conèixer els programes d'ensenyament dels teixits i la importància de la institució. FOLCH (1912b)

teixits i els brodats de l'època romànica com ja era acostumat. Inclou cites bibliogràfiques: Dupont-Auberville, Miquel i Badia, Cole i Bock, a la vegada que demostra estar al dia amb les obres dels directors dels museus creats recentment, com el del Museu del Cinquantenari de Brussel·les, Isabelle Errera o el del Museu dels teixits històrics de Lió, Raymond Cox.<sup>853</sup>

En la segona part explica com es van anar gestant les col·leccions en els museus municipals des dels anys vuitanta amb el llegat Martorell, els teixits adquirits per al museu de reproduccions entre els anys 1891 i 1892; els procedents de la Junta tècnica del museu d'història dels anys 1892 a 1902 i, a partir d'aquest any que coincideix amb la fundació de la Junta de Museus, les col·leccions que s'havien adquirit l'any 1904, dos-cents onze exemplars d'entre els segles XII al XVIII, així com les de blondes i encaixos de Pompeu Gener del 1892, i les de teixits de Carles de Bofarull, Antoni Rosich, Josep Vallhonestà, Benet Samarach, Bonaventura Santonja, alguns de Miquel i Badia, Manuel Morales Pereja, Macari Golferichs i la Vídua de Castro.<sup>854</sup> En l'article fa una bona síntesi del col·leccionisme de teixits del segle XIX.<sup>855</sup>



---

<sup>853</sup> ERRERA (1927); COX (1902). Són catàlegs raonats, rics en referències documentals i històriques. La revista *Catalunya Tèxtil*, editada pel director Pau Rodón, director de l'escola tèxtil de Badalona va ser un medi important de difusió dels avenços tecnològics en el tissatge català.

<sup>854</sup> Per un panorama general del col·leccionisme de teixits, vid. TORRELLA NIUBÓ (1988); CARBONELL BASTÉ (2004), p. 142-146. CARBONELL BASTÉ (2009); MORRAL-ROMEU (2013), p. 139-143; MORRAL (2014). Com antecedent de Folch, cal tenir en compte el *Catálogo de la sección de tejidos y brocados de los Museos Municipales de Barcelona* (1906), complet i amb bona bibliografia.

<sup>855</sup> FOLCH (1912), p. 28. Per al panorama del col·leccionisme de teixits a Catalunya, vid TORRELLA (1988).

Durant tot l'any va anar publicant fitxes dels teixits del museu que anava classificant amb poca presència en aquells moments de teixits dels segles XI i XII. En les fitxes, s'inclouen les mides, la datació, la tècnica i les referències bibliogràfiques de fragments de la mateixa peça dispersos entre museus i col·leccions.

#### 5.4.2. El viatge d'estudis

L'any 1913 va ser decisiu en la creació del perfil de Folch. Va guanyar la plaça d'auxiliar tècnic del museu i va aconseguir una beca d'Ampliació d'Estudis i investigacions científiques atorgada pel Ministerio de Instrucción Pública i de Bellas Artes, en un any que s'estava gestant la futura Mancomunitat de Catalunya (1914-1925), que tant afavorí el desenvolupament i l'estudi de les arts nacionals i de les indústries artístiques. La beca va tenir com rerefons el coneixement dels museus europeus però sobretot els de teixits. Amb aquesta intenció, va visitar el museu de Lió, dirigit per R. Cox que sempre va ser vist com un model a emular pels catalans. El South Kensington a Londres, els d'arts decoratives de París, Colònia, Bruges, Budapest, la col·lecció d'Isabelle Herrera del Museu de Cinquantenari de Brussel·les; l'escola de Krefeld, el Kaiser Friedrich de Berlin, el de Nuremberg, on va conèixer els mètodes més avantguardistes d'exhibició, aconseguí bibliografia i entrà en contacte amb els directors<sup>856</sup>

De retorn, publicà una memòria *Notes sobre la instal·lació de les col·leccions de teixits en els principals museus d'Europa i observacions aplicades a la instal·lació de la col·lecció de teixits del Museu de Barcelona*, datat el 10 de juliol de 1914.<sup>857</sup>

En l'informe, defineix les funcions que al seu parer, ha de tenir tot museu públic:

---

<sup>856</sup> VIDAL (1991), p. 131- 135.

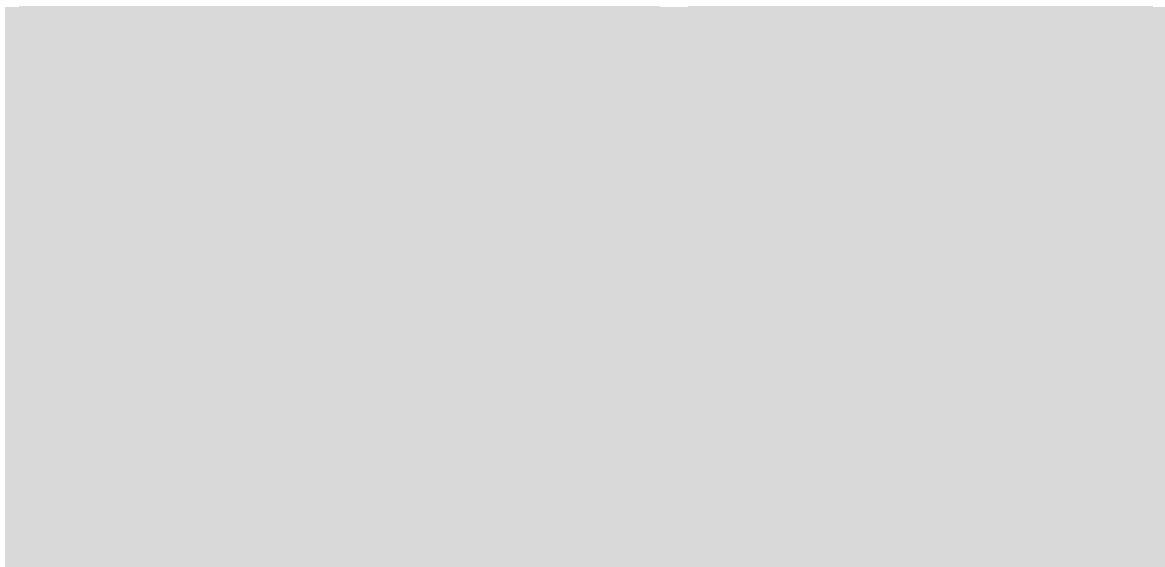
<sup>857</sup> DHUB, R. n. 1691. Mecanografiat i sense paginar. FOLCH (1914f)

“El primer es refereix a les condicions de conservació i exposició dels exemplars... EL segon a la seva classificació i secció i a les descripcions que deuen acompanyar-los, per a respondre al fi científic i docent dels museus públics”<sup>858</sup>

Podem apreciar doncs les funcions del museu contemporani que es manifestaran el 1918 en els estatuts de l'Oficina Internacional dels Museus: investigar, conservar i educar.

A partir d'aquí s'endinsà en aspectes més tècnics i museogràfics, incloent la conservació preventiva, emfatitzant en els sistemes que més li han semblat idonis de cadascun dels museus que visità, i que acompanyà, en alguns casos, amb els seus propis dibuixos. Malauradament va descriure els sistemes de presentació de teixits, però no va fixar-se en els tapissos i els brodats.

A manera d'exemple, va criticar un sistema molt comú que ja s'havia emprat en els museus des dels anys setanta del segle XIX, que era el de com diu ell “quadros mòbils a partir d'un eix central” que, tot i formar ordenacions ben determinades, era poc efectiu pels visitants, i posa d'exemple al South Kensington que ha optat per altres sistemes, mitjançant vitrines de dues cares.<sup>859</sup>



Krefeld. M. PAETZ-SCHIECK (2013), p. 46

FOLCH (1914f), s.p.

---

<sup>858</sup> FOLCH (2014), s.p.

<sup>859</sup> Es refereix als *radiating pillar frames* dissenyats per Cole i que es troben dibuixats a *Drawings of the glass cases in use for the exhibition of objects in the South Kensington Museum*. London: South Kensington, 1872. Suposem que durant els anys que hi ha entre el disseny i la vista de Folch, degué canviar el sistema d'exhibició.

És un estudi sincer, on descriu els pros i els contres de tots els museus que visita.<sup>860</sup>

Finalment, acaba la memòria amb els sistemes de catalogació i classificació de les sales i de reconstrucció dels teixits incomplets i advoca per les reproduccions de teixits històrics, donant com exemple al museu de Krefeld, com model pedagògic.

861

Del mateix any és un manuscrit conservat als arxius del Museu Nacional d'Art de Catalunya intitulat *Els teixits del Museu de Barcelona: formació d'una col·lecció*.<sup>862</sup> Folch fa un resum de la història dels teixits semblant al que havia fet als articles de *Catalunya Tèxtil*, però afegeix algunes anotacions sobre la col·lecció Pascó, que la Junta de Museus adquirí el 1913 i que constituí el gruix del les col·leccions del museu<sup>863</sup> La col·lecció de teixits s'anava perfilant, partint de la premissa que volia fer una "història dels teixits a través dels orígens".<sup>864</sup> En el manuscrit, indica la

---

<sup>860</sup> "El de Berlin no ens ensenya res, car el que ensenya és una mínima part del que posseeix. La col·lecció ocupa el segon pis i és més aviat una cambra d'estudi que una exposició. Els teixits són en armaris ordenadament, cadascú en un compartiment a part. És l'ordenació de va fer Lessing (ex-conservador de la secció). Era la seva cambra de treball i està tal com ell la va deixar. Berlin és un model d'ordenació i reconstrucció, però no d'instal·lació". FOLCH (1914f), s.p.

<sup>861</sup> Sembla que el museu de Krefeld va ser el que més li impressionà, En aquell moment mantenia les instal·lacions del conservador Jacob Krauth, del 1879. "Els teixits estaven muntats i mantinguts en vertical, emmagatzemats en armaris de fusta amb marcs de vidre, permetent la investigació i la protecció a la vegada" PAETZ- SCHIECK (2013), p. 49. El sistema de presentació apareix entre els dibuixos de Folch de l'informe.

<sup>862</sup> MNAC Ms. 24 R 47214. FOLCH (1914g), amb subtítol "Tècnica Teixits Museus".

<sup>863</sup> FOLCH (1914g), fol III. L'adquisició de la col·lecció entrava dins del programa de desenvolupament de la indústria tèxtil. Així ho manifestà Prat de la Riba, en aquells moments president de la Diputació Provincial, quan aportà diners per a l'adquisició. FOLCH (1932), p. 238. Folch s'encarregà de classificar la col·lecció: "Certament el problema de la classificació de les pesses de la col·lecció Pascó no és gaire complex, perquè són escasses les anteriors al segle XIII, i, després d'aquest període constituent de l'edat mitjana, les escoles tèxtils europees i orientals apareixen ben determinades; més algunes n'hi ha més antigues, i aquestes poques oferiran algunes dificultats, per quant pertanyen a l'art aràbig primitiu d'Espanya, poc estudiat encara i en els quals la influència de les formes ornamentals de l'art sassànida i de l'art siro-egipciac dóna lloc a certes atribucions que, sens dubte, seran objecte d'una contestació". FOLCH (1915a), p. 888. Ja arran de l'adquisició, va fer articles a *Hojas Selectas* i a *La Veu de Catalunya*, descrivint algunes de les peces més emblemàtiques FOLCH (1913) i (1913a). Per al dictamen de la Junta i l'adquisició de la col·lecció vid. CABOT-CODOLÀ-MARTORELL (1913).

<sup>864</sup> *ibid.* fol IV.

procedència geogràfica de les peces, que considera catalans, perquè van ser trobades, en la seva majoria a Catalunya.<sup>865</sup>

El perfil de Folch s'anà definint durant aquests anys com a expert en teixits i així ho manifestarà amb l'ampliació del Museu d'Art i Arqueologia el 7 de novembre de 1915, i publicà, en anònim, la *Guia sumària*.<sup>866</sup> Al cap d'un any va presentar a la col·lecció Minerva una mena de guia sobre el museu, on s'inclou l'apartat dels teixits i descriu succintament peces emblemàtiques com els hispanomusulmans dels elefants, de les àligues de Sant Bernat Calvó, la capa de l'abat Biure i el de les Girafes, tots anteriors al segle XII.<sup>867</sup> La col·lecció Minerva, creada pel Consell Pedagògic el 1913, va donar al públic, pel seu format senzill i econòmic, la possibilitat d'apropar-se a la cultura en general.

Durant aquests anys va fer poques incursions en els tapissos i els Brodats, d'igual manera que tampoc hi ha masses teixits anteriors al segle XIV.<sup>868</sup> La seva tasca fins aquells moments va estar en classificar els fons de la col·lecció i estudiar les presentacions museogràfiques.

#### 5.4.3. Folch i la investigació dels teixits del Romànic

El 1917 fou nomenat adjunt tècnic dels museus i conservador de teixits. Va ser arran d'aquest càrrec que Folch demostrarà una gran maduresa com investigador de l'art tèxtil i com conservador del romànic en general, atès que va ser a partir d'aquest any que iniciarà el seguit de viatges pel Pirineu que va fer en vistes al salvament de l'art amenaçat. Després de participar en la important exposició organitzada a Madrid per la Sociedad Española de Amigos del Arte *Tejidos*

---

<sup>865</sup> De la procedència dels teixits exposats a Catalunya

- procedència catalana i de València i Mallorca
- dels teixits importats a Catalunya
- dels teixits importats de centres d'orient i Pèrsia
- Espanya musulmana
- Italians
- Nord d'Europa

Ibid, fol. IV. En la mateixa línia de recerca històrica, durant aquest any i el següent va publicar un seguit d'articles a *Juventut tèxtil*.

<sup>866</sup> Museus d'Art i Arqueologia de Barcelona. Guia Sumària (1915).

<sup>867</sup> FOLCH (1917), p. 22-25.

<sup>868</sup> De fet, l'art del romànic tenia poca presència en aquells anys propers a la nova instal·lació, bàsicament s'hi trobaven frontals d'altar, com el d'Estamariu i el de Tavèrnoles i pel que fa escultura en fusta, la Majestat Batlló.

*españoles anteriores a la introduccion del Jacquard* (1917), on s'encarregà de les peces dels museus de Barcelona, s'introduí en la recerca i publicació de monogràfics dels teixits del romànic, sobretot a partir de 1918 que va accedir al càrrec de conservador d'art medieval i modern al cap de dos anys, com director dels Museus d'Art i Secretari de la Junta de Museus. Els anys compresos entre 1818 i 1826 van ser el període àlgid en l'activitat professional de Folch i Torres en totes les categories artístiques.

Considerem que va ser d'ençà que s'interessà pel Brodat de Girona.

#### 5.4.4. Reproduccions del Brodat

Una de les expectatives de la Junta de Museus va ser la d'aconseguir aplegar un corpus de reproduccions d'obres d'art significatives de la cultura catalana. Es tractava d'una proposta de vocació pedagògica orientada vers l'educació de la cultura artística en base a la recerca i la formació d'artistes i creadors d'objectes d'arts aplicades a la indústria. Sembla que el Brodat de la creació va ser subjecte d'aquestes aspiracions vàries vegades, encara que pel que ens aporta la documentació, fins ara podem pensar que les iniciatives van resultar infructuoses. La primera referència objectiva que disposem data de 1911, quan la Comissió Delegada accidental, va decidir fer una reproducció del "tapiz bizantino que radica en Gerona y es propiedad de la Catedral por Manuel de Casa Santa Fe". D'aquesta sol·licitud només tenim una resposta freda: "Acuerdo: que sin tenerlo a la vista no es posible responder acerca del caso".<sup>869</sup>

La segona temptativa, data de l'any 1918, sota iniciativa de Joaquim Folch i Torres, que per aquelles dates conservador de teixits del Museu, que s'escarrassà en tirar endavant el projecte amb insistència. Els segon decenni del segle passat va ser actiu en la reproducció d'obres, especialment de les pintures murals romàniques

---

<sup>869</sup> Junta de Museus, ANC1-715-T-442, 10 d'abril de 1911. Desconeixem el motiu ni la tècnica proposada, ni, després de consultar especialistes, qui era Manuel de Casa Santa Fe. Un altre dubte que se'ns planteja és la possibilitat que la pintura que va presentar la Sra. Pilar Ferrer d'un "tapiz de la Catedral de Gerona", al segon concurs de còpies organitzat per la Junta de Museus l'any 1903, fos del Brodat de la Creació. Tanmateix, la secció "texilaria" on l'artista va presentar la peça va quedar deserta, a causa de: "por no considerar de mérito suficiente la única obra presentada". ANC1-717-T-296, 14 de desembre de 1903, fol. 2. El veredicto es publicà també a *La Publicidad*, 19 de desembre, p. 4.



recentment descobertes, i la Junta de Museus va destinar bastants recursos dels pressupostos en l'empresa, per a l'any 1918 en concret, 20.000 pessetes.<sup>870</sup>

En la sessió general del dia 1 de març de 1818, Folch i Torres va sol·licitar fer còpies dels teixits notables de la catedral de Girona. Es va decidir passar-ho a la Comissió d'art antic, medieval i modern per estudiar-ne la possibilitat.<sup>871</sup>

Va ser en la sessió del 6 d'abril que Folch i Torres va donar comptes el seu viatge a Girona per fer el pressupost de la còpia i visitar alhora l'església de Púbol per negociar l'adquisició del retaule. El conservador presentà un pressupost de set-centes pessetes, i el temps estimat era de cinquanta dies. Els membres de la Junta ho van denegar, considerant que no s'havia seguit el procediment habitual que era el d'encarregar la còpia sense despeses prèvies i que s'estipulés el temps d'execució a priori. De la sol·licitud, només aconseguí 93,30 pts en concepte de despeses de viatge i estada per fer les gestions d'acord als estatuts de la Junta.<sup>872</sup>

En els expedients de secretaria de la secció del mateix dia es mostren més detalls de l'estada a Girona, adjuntant-se la carta de sol·licitud per incloure el tema a l'ordre del dia. Folch i Torres viatjà acompanyat de Vidal i Ventosa, aleshores empleat de brigades del museu, que era qui Folch considerava la persona adequada per executar el projecte. En arribar a Girona va visitar al bisbe Mas, que mostrant-se interessat el recomanà al capítol. Vidal i Ventosa, després de veure les condicions del Brodat, va formular el pressupost esmentat més amunt i que s'especifica de la següent manera:

- tela preparada, bastidor i barra per al transport, quals mides són 4,20 m en quadre: 225 pts.
- Colors: 50 pts
- Pinzells: 25 pts
- aiguarràs, oli i altres, 10 pts
- embalatge 40 pts
- hostatge a Girona 50 dies 350 pts:
- TOTAL: 700 pts.<sup>873</sup>

---

<sup>870</sup> "Gastos para la sección de arte medieval i moderno" ANC1-715-T-567, 3 de noviembre 1915, p. 10.

<sup>871</sup> ANC1-715-T-575, 1 març 1918, p. 5.

<sup>872</sup> ANC1-715-T-577 6 d'abril 1918, p. 4.

<sup>873</sup> ANC1-715-T-2238, 6 abril 1918, p. 10-13.

Els motius al·legats per Folch de copiar “El Brodat del Genesi” eren els de: “amb el fi de omplir uns dels capsals de la Sala de brodats del nostre Museu, i posseir un document al temps un estudi complet del mes antic brodat de Catalunya”.<sup>874</sup> Aquesta frase ens confirma la nostra suposició de què Joaquim Folch tenia des de feia temps previst l’estudi del Brodat, molt abans que sortissin els comentaris que va fer en la Vanguardia i a la revista Destino.

Desconeixem el motiu d’haver triat a Vidal i Ventosa. Suposem que era perquè en aquells moments, Vallhonrat, que era de fet qui se n’ocupava d’aquests encàrrecs per al Museu, es trobava fent còpies de pintures romàniques, tenint en compte que amb la reestructuració de la Junta el febrer de 1916, es va crear la Comissió de Biblioteques publicacions i reproduccions de pintures murals i fragments escultòrics de Catalunya, presidida per Puig i Cadafalch.<sup>875</sup>

En la carta, Folch justifica el motiu de seleccionar a Vidal i Ventosa: “el qual bé que figuren en els chistes del personal de brigada, ve realitzant des del seu ingrés en les mateixes, tot el treball de dibuixant que es fa necessari”.<sup>876</sup>

Que Joan Vidal i Ventosa era bon dibuixant ens consta, no només per alguns dibuixos que es conserven d’ell, sinó perquè va guanyar un premi en el concurs de còpies organitzat per la Junta de Museus de l’any 1903, en presentar tres pintures de taules gòtiques en la secció de pintura.<sup>877</sup>

El 19 d’octubre del mateix any la Junta va decidir contractar a Vidal per a què s’encarregués de fer fotografies per als catàlegs del museu.<sup>878</sup> En les carpetes del MNAC de Folch i Torres trobem algunes fotografies del Brodat fetes per Vidal i Ventosa. Podríem pensar que el fotògraf degué aprofitat l’estada i fer algunes reproduccions de la peça que, al costat dels gràfics, poden demostrar que van servir a Folch per iniciar els estudis sobre el Brodat.

Una mostra d’aquests interès pel brodat la podem apreciar a través d’unes cartolines que es troben a l’arxiu del MNAC on de manera curiosa trobem copiades les inscripcions en llapis. N’hi ha un parell que contenen inscripcions que les va veure Girbal i les darreres restauradores l’any 2011. Es tracta de la inscripció HI-

---

<sup>874</sup> Ibid. p. 10

<sup>875</sup> GUARDIA-CAMPS-LORÉS (1993), p. 23.

<sup>876</sup> *ibid*, p. 10.

<sup>877</sup> ANC1-715-T-1805, 14 de desembre de 1903, p. 4.

<sup>878</sup> ANC1-175-T-596, 19, d’octubre de 1918, p. 11.

EMS que es troba a la personificació de l'hivern de la franja superior del menologi, que durant els anys que treballava FOLCH estava tapada i la HER d'Hèrcules.<sup>879</sup> Desconeixem com va poder accedir a la lectura, doncs en aquella època els extrems del brodat estaven tapats per un galó fosc. En les fotografies del MNAC s'aprecia que el brodat es va recolzar en cadires i altres artefactes mentre es feien el conjunt de fotografies del Arte en España. Podria ser que aprofitant la sessió per descosir el galó en algunes parts, potser per col·locar el sistema de subjecció.

#### 5.4.5. Folch. Entre l'estudi i la museologia dels teixits

La política adquisitiva de Folch va veure's recompensada als anys vint amb l'adquisició de teixits medievals. Les primeres van ser les procedents de la Seu d'Urgell, el Penó de Sant Ot i els vestits de Pere d'Urgell. El primer, descobert per ell mateix en viatge de la Junta de Museus i adquirits per al museu d'art i arqueologia l'any 1918.<sup>880</sup> El de Pere d'Urgell, trobat en obrir osseres en el curs d'una restauració de la catedral i situats en el transsepte de l'ala nord de la catedral l'any 1915.<sup>881</sup> De tots dos va escriure articles detallats que va publicar a l'Anuari de L'institut d'Estudis Catalans i pel que fa al penó a la *Gasetta de les Arts*, revista que ell mateix va dirigir entre 1924 i 1927.<sup>882</sup>

En el mateix número de l'Anuari va dedicar un estudi a l'alba de l'abat Biure, instal·lada des del 1916 al museu. Els paraments es conservaven íntegres fins el segle XIX, quan es van fragmentar i vendre entre diferents col·leccionistes, entre ells Cabot i Gaspar Homar. El de Cabot entrà en l'adquisició de la col·lecció Pascó, mentre l'altre la va donar Homar una mica més tard. L'article és de mèrit, doncs Folch va fer una hipotètica restitució a partir dels fragments, descripcions i

---

<sup>879</sup> MNAC Folch IV. Agraeixo a Milagros Guàrdia la informació.

<sup>880</sup> FOLCH (1915-20), p. 7; VIVES (1986-7), p. 479-80. GUARDIA-MANCHO (1996), p. 1464-1473. MONGE (2014), p. 782

<sup>881</sup> FOLCH (1915-20), p. 782.

<sup>882</sup> Del penó, va dir: "Obra raríssima, el penó de Sant Ot, única entre les col·leccions europees, dona dret als Museus d'Art i Arqueologia de Barcelona, en ingressar en les seves col·leccions, a vanar-se de posseir una de les peces més antigues de brodat en els pobles d'Occident. Aquest penó, amb els brodats de Colònia, d'Ofen i Bamberg, i amb els tapissos de Bayeux i Girona, forma en el primer capítol de la història del brodat de l'Europa medieval i ofereix una de les mostres més antigues que es coneixen en els països del Sud". FOLCH (1920), p.18; FOLCH (1925) p. 5. Per als vestits sacerdotals de la seu: FOLCH (1923), p. 782-7.

fotografies antigues i un dibuix de Macari Golferichs, restituint la peça.<sup>883</sup> En aquests tres articles ens podem deduir el grau de coneixença i domini metodològic i científic dels teixits, sobretot des del punt de vista formal, però també documental, a partir de la bibliografia, sobretot Joseph Braun- i també recorrent a experts.

El 1926 s'inauguraren les noves sales del museu, i entre elles la de l'art romànic de la qual va fer una catàleg on s'oferia la visió àmplia d'aquestes tres obres, barrejades, a la sala I amb altres béns del període.<sup>884</sup>

Malauradament, els vincles de Folch amb el museu s'aturaren en arribar la dictadura de Primo de Rivera, essent destituït del càrrec el 1923. Va ser una decisió política del nou alcalde de Barcelona, Darius Romeu.

Durant aquest període d'inactivitat en el museu publicarà els resultats de les seves recerques tèxtils a la *Gasetta de les arts*, repetint articles ja publicats a l'Anuari i, donant noves visions a *La Veu de Catalunya*.

A la secció de la "Pàgina artística" dedicà cinc articles destinats a la història dels teixits catalans, primera síntesi de conjunt, fins llavors inaudita.<sup>885</sup>

A partir de 1930 tornà a dirigir el Museu en el moment de la projecció i el desplegament museològic a Catalunya. El mateix any publicà el catàleg raonat i ordenat amb rigor i donant pautes descriptives del recorregut que s'havia de seguir, amb clara vocació pedagògica.<sup>886</sup> Els teixits es trobaven instal·lats a la sala II:

"penetrando en la Sala II, por la reconstruida puerta de San Juan de Bohí, puede verse parte de las pinturas que decoraron dicha Iglesia. Junto a ellas hay dos

---

<sup>883</sup> FOLCH (1920b). *Reproduccions policromades originals de teixits perses, bizantins, aràbics italians*, de Macari Golferichs. Barcelona s.d.

<sup>884</sup> FOLCH (1926), Restes indumentària episcopal de la Seu d'Urgell, n. 33, p. 80; Penó de Sant Ot, n. 34, p. 80-84; Capa de Sant Fructuós, n. 37, p. 92-93; Vestits d'Arnald Biure, n. 38, p. 93-95. És un llistat d'objectes, seguint el nº de sala. Les descripcions dels teixits són resum dels articles suara esmentats. Durant aquests anys Folch desplegarà tots els esforços en la instal·lació de les pintures murals, apreciand-se menys producció bibliogràfica de teixits.

<sup>885</sup> Malauradament, no en va dedicar cap de la sèrie als teixits romànics. La primera part, que es correspondria al període, el destinà a la col·lecció de Josep Pascó. En el segon parla ja de la producció gremial, a partir del segle XIII. El tercer, a les teles hispanomusulmanes dels segles XIII i XIV. FOLCH (1929 i a,b,c).

En aquest període es dedicà a treballar d'assessor de col·leccionistes, sent el més important la de Cambó, gràcies al qual dirirà la prestigiosa *Monumenta Cataloniae* i viatjarà per a ell cercant peces per a la seva col·lecció. VIDAL (2009), p. 65-66.

<sup>886</sup> FOLCH (1930).

fragmentos pictóricos del ábside de Santa Eulalia de Estaón y, a seguida, el ábside de la Iglesia de este nombre [...], habiéndose colocado, inmediata al mismo, su planta arquitectónica. También se exponen los restos del indumento del pontifical del abad Arnaldo de Biure, de San Cucufate del Vallés [...] Encuadrado en el mismo marco hay unos fragmentos de tejido de hilo y oro de Chipre, decorados con círculos, en donde campean leones afrontados.

Sigue a este ejemplar una gran capa pluvial, de manufactura andalusa (siglo XIII) [...] En el centro del mismo muro yérguese el baldaquino de Estamariu [...] Junto a este altar hay, procedentes de un sarcófago de la catedral de Urgel, una túnica con bocamangas, tejida con motivo continuo, con inscripciones. A su lado se ha colocado un guante episcopal de la misma época. En el muro inmediato aparece el llamado *Pendón de San Odón*, también de la Catedral de Urgel, [...]”.<sup>887</sup>

La secció de teixits, -segons Folch, era la quarta més important d'Europa-<sup>888</sup> i també era una de les més importants del museu, que es va instal·lar en diferents sales, amb intencions també pedagògiques i ordenats cronològicament, a fi de poder establir comparacions. El model museogràfic era proper al d'algunes col·leccions europees, a partir de vitrines verticals adossades als murs i d'altres horitzontals per a peces de menor format.<sup>889</sup>

Desconeixem el motiu pel qual va decidir instal·lar els exemplars estudiats a les sales del romànic, de manera independent de la resta de teixits, com passava també en algunes sales del gòtic. Suposem que la voluntat escenogràfica de la museografia del romànic invitava a posar aquests exemplars, per donar una idea més propera d'aquest art. Tanmateix, no cal dir que són teixits exemplars.

---

<sup>887</sup> FOLCH (1930), p.27-28.

<sup>888</sup> “La primera es, sin duda, el Museo de la Cámara de Comercio de Lyon [...], la segunda, el Museo de Victoria y Alberto de Londres, [...]. El tercer lugar se lo disputan Bruselas, con la colección que la coleccionista Belga, de ascendencia española, madame Herrera, formó y donó después al Museo del Cinquentenario de aquella ciudad; el Museo de Oficios de Arte, de Berlin, con una colección maravillosa de épocas remotas; y el Museo de la escuela de tejedores Crefeld. El cuarto lugar corresponde al Museo de Barcelona y de él la serie de tejidos españoles que es la más completa de Europa”.FOLCH (1932), p. 237.

<sup>889</sup> La secció comprenia les sales 23, destinada a teixits coptes, romans, bizantins i musulmans; la 22, de teixits perses, turcs i japonesos;; la 20 i 21, a llanes i sedes d'Espanya; la 19 a velluts i domassos espanyols dels segles XVI i XVII; la 14 a velluts i domassos espanyols i italians; la 13 a velluts i domassos italians dels segles XIII i XIV; la 12 a teixits francesos, italians i espanyols; i les 24 i 25 a brodats gòtics i renaixentistes. FOLCH (1930), p. 93-108

El 5 d'octubre fou nomenat director general de la Junta de Museus, època en què va prendre decisions que a llarg termini, es veurien palesos en el pla museístic barceloní.<sup>890</sup> El Comitè de l'exposició Internacional de 1929 mostra que, com veurem, va presentar el Brodat de la Creació, volia que Montjuïc continués gaudint de la vitalitat que va tenir durant la mostra alhora que també volia treure'n profit de les altes despeses que havia significat el certamen, i la Junta considerà, atesa la necessitat d'espai per albergar les col·leccions, el trasllat, tot considerant la possibilitat d'albergar d'altres museus especialitzats en els edificis resultants de l'exhibició. El 1932 Folch, en projectar el programa de desplegament museístic, va presentar un projecte que hagués pogut resultar un avenç considerable en el reconeixement del patrimoni tèxtil. En unes conferències a Sabadell i a Terrassa, va presentar el projecte d'un museu de teixits històrics al monestir de Sant Cugat del Vallès.<sup>891</sup> El futur museu, segons Folch, havia de tenir dues funcions principals: formar col·leccions i apropar-les a qui les feia servir. Manté un concepte museològic modern:

“El museo de hoy, relicario y lugar de placer estético es antes que nada un instrumento activo de cultura, una herramienta de trabajo, un paralelo a la biblioteca. La ciencia vivifica las cosas muertas. El contacto de ellas con el hombre de hoy día las vuelve ricas y provechosas en enseñanza y experiencias”<sup>892</sup>

Sant Cugat, proper als grans centres tèxtils de Sabadell i Terrassa era per a Folch el lloc ideal per establir les col·leccions de teixits, enfocats sempre al desenvolupament de la indústria i de la cultura. L'enfoc que es desprèn de l'article era que més que un museu d'història del teixit pretenia ser un museu de la manufactura tèxtil, afegint als teixits històrics instruments i maquinària tècnica.<sup>893</sup> Finalment, les col·leccions de teixits s'instal·laren, lluny de les propostes de Folch,

---

<sup>890</sup> BORONAT (2007) p. 60

<sup>891</sup> La conferència es va publicar a *Catalunya Tèxtil* al *Butlletí dels Museus d'art*. FOLCH (1932) i (1932a).

<sup>892</sup> FOLCH (1932), p. 239.

<sup>893</sup> El projecte plantejava un museu obert a l'estudi dels treballadors del teixit. Des d'aquest punt de vista plantejava que havia de tenir, a més d'un nombre de peces de totes les èpoques, eines, gràfics –vistes d'antigues fabriques, projectes d'instal·lacions- i una biblioteca especialitzada, semblant al de Lió i els d'altres centres manufacturadors.

en el Palau de Pedralbes en el Museu d'Arts Decoratives l'any 1932, confiscat pel govern republicà.<sup>894</sup>

El procés de desplegament museístic es va veure aturat per l'esclat de la Guerra Civil i Folch hagué de dirigir les tasques de salvament dels béns en perill i la custòdia a França d'una part de les col·leccions artístiques medievals. A aquest efecte es van celebrar dues exposicions successives al Jeu de Paume i a Maisons Lafitte de Paris, des de 1937 fins el final de la guerra.

En vèncer les tropes de Franco, Folch va ser destituït i condemnat a dotze anys, que commutà a penes inferiors, pel Tribunal de Depuració de Funcionaris Municipals de l'Auditoria de Guerra de la Quarta Regió Militar de Barcelona, acusat d'un seguit d'articles que havia publicat a *La Vanguardia* relatius a la salvaguarda de béns culturals. L'abril de 1952, la Comissió de Rehabilitació i penes li cancel·là i li va excloure els antecedents penals. Va ser a partir d'aquesta data que va començar a publicar una sèrie d'articles a la revista *Destino*, alguns d'ells sobre teixits, entre ells el del Brodat de la Creació ja esmentat a inicis de l'apartat.<sup>895</sup>

Com hem dit a l'inici del capítol, Folch no va escriure gran cosa sobre el Brodat, però en va deixar constància en diferents situacions que van més enllà dels dos articles de divulgació de 1936 i de 1955.<sup>896</sup> Que divulgà les coneixences ens ho confirma també el fet que a la secció de notícies del diari catòlic *El eco de Gerona* anunciava, el 12 de setembre de 1925: “ a primeros de noviembre el conocido crítico señor Folch y Torres darà una conferencia sobre el tapiz de la creación de nuestra catedral de Gerona”.<sup>897</sup>

---

<sup>894</sup>894 FOLCH (1931), p. 120. MARCH (2007), P. 122.

<sup>895</sup> Són de la revista, “El alba ensangrentada del abad Biure y el coleccionisme de tejidos antiguos” on torna a reviure la història del teixit i aprofita per fer una petita aproximació als primers col·leccionistes de teixits, Miquel i Badia, Pascó i Cabot, tot recordant els mètodes d'adquisició d'aquests “ratones de sacritia”. També és de la revista la referència a l'adquisició de teixits de Ricard Viñas per la Diputació entre 1951 i 1957. FOLCH (1954), FOLCH (1957).

<sup>896</sup> Durant l'agost de 1936 Folch va participar en les actuacions de salvaguarda i retauració de la tomba de Sant Narcís, profanada pels comitès revolucionaris durant el juny del mateix any Com cap del Servei de Museus de la Generalitat de Catalunya, el 21 d'agost va signar l'acta notarial on es refereixen les actuacions de fotografiat, exploració arqueològica, recollida de teixits antics i clausura de les restes ossees. JUNTA DE MUSEUS, ANC1-715-T-2726. *Salvament d'obres integrades al patrimoni artístic i històric a Girona*. s.p.

<sup>897</sup> “Noticias”. (1925), p. 3.

Malauradament les informacions de Folch sobre el Brodat han quedat diluïdes però possiblement van deixar petjada en investigadors posteriors, com en gran part de la seva tasca com museòleg, pedagog i investigador de teixits. Els estudis que va fer sobre l'alba de l'abat Biure, per exemple, no han estat superats. Tanmateix se l'ha de considerar el pioner en els estudis de comparació dels cortinatges pintats de les pintures murals i les associacions d'aquests amb els teixits musulmans i bizantins,<sup>898</sup> i en l'adquisició de teixits importants per al museu com el terns de Sant Valeri i de Sant Vicenç de Roda d'Isàvena.<sup>899</sup>

##### *5.5. El Brodat de la Creació és patrimoni. Darrer viatge, Exposició d'Art Català Medieval, París 1937-1939*

L'exposició d'Art Català Medieval de París, com a operació transcendent de la política cultural de la Generalitat republicana, s'ha estudiat des de múltiples vessants, però són ben poques les coses que sabem dels aspectes museogràfics i de conservació de les peces que s'hi van exhibir. Les dures condicions del viatge, el trasllat a dos espais expositius i l'incert i interminable viatge de retorn degueren sens dubte afectar a una peça tan feble i castigada pel pas del temps com era el Brodat de la Creació, a la vegada que va servir per conscienciar a la societat gironina del seu valor històric.

El 20 de març de 1937 el ministre d'educació francès Jean Zay i el conseller de cultura de la Generalitat Antoni M. Sbert, van inaugurar al Jeu de Paume de París l'exposició d'Art Medieval Català, que exhibia les peces més emblemàtiques de l'art de la nació des dels segles X al XV. El Brodat de la creació va ser admirat no només per la seva rara tècnica, arqueològica o iconogràfica sinó perquè es considerava un referent patrimonial de Catalunya.

---

<sup>898</sup> FOLCH (1931a), p. 74-80

<sup>899</sup> La Junta s'interessà en la compra de les dues peces, en saber la notícia un cop descoberts per marxants que els havien manipulant-los i canviant fragments per nous. Plandiurà alegà que els havia salvat ell en trobar-les embolcallant unes peces enviades per la Catedral de Lleida a una exposició. A partir d'aquell moment, s'incicià una pugna entre la Junta de Museus i l'antiquari, que les adquirí per un preu de 200.000 pts. mentre la junta hagué d'emprendre accions judicials per aconseguir-les. *La venda dels terns de Sant Valeri i Sant Vicens i la Mancomunitat*, (1922). cit. TORRELLA NIUBÓ (1988), p. 16; (VIDAL (2007), p. 205-210.



El Departament de Cultura de la Generalitat, conscient dels perills del conflicte bèl·lic, però convençut de la capacitat d'actuació de les institucions republicanes, va considerar l'oportunitat de donar a conèixer a París les obres que definien millor la història de la nació catalana en una exposició que havia de tenir lloc al Jeu de Paume durant els mesos de març, abril i maig de 1937, sota el patrocini de la Direcció General de Belles Arts de França. Els motius de la decisió eren de diferent índole, confluint aspectes ideològics, morals, pragmàtics i tècnics.

Es tractava de donar a conèixer Catalunya com a nació amb uns trets característics que es definien en l'art dels segles X al XV. L'art va ser vist com un reflex d'un esperit, en la línia herderiana, que es manifestava a través d'uns mitjans d'expressió propis i característics, acusables sobretot en les pintures murals romàniques i obres tan peculiars com el penó de sant Otó o el Brodat de Girona.<sup>900</sup>

Mentre els teixits eren valorats per pocs, tenien valors testimonials, arqueològic o estètic. Amb l'exposició del Jeu de Paume van adquirir un nou valor, el valor patrimonial.

Alhora, l'exposició havia de servir per dignificar una Catalunya, capaç de trencar clixés i desvincular-se, com a nació que era, d'aquella imatge estereotipada que es tenia d'Espanya a l'estranger com assortidora d'obres d'art i desproveïda de valor històric. L'exposició volia demostrar que a Catalunya hi havia una política eficaç de salvaguarda, que tenia mitjans per constituir una panorama museístic ampli gràcies a les accions d'aturada dels comitès revolucionaris i l'adquisició de col·leccions i obres d'art. Volia demostrar que era capaç d'actuar mitjançant una política global articulada a través del Servei de Monuments i les Comissions locals de Patrimoni artístic i arqueològic, institucions capaces d'afrontar les dificultats adverses i les acusacions dels feixistes d'haver destruït part de les obres d'art.<sup>901</sup>

Les accions de salvaguarda de la Generalitat empreses per institucions com la

---

<sup>900</sup> "Aquest art s'originà vers la segona meitat del segle X, afirmant ja en aquella època una força original, amb uns medis d'expressió que li són propis. Entre el segle XIV i XV, guanya en riquesa el que perd, en personalitat; després, sota la influència d'esdeveniments polítics adversos, es reabsorbeix per un fenomen de consumpció quasi espontani, sense haver donat tot el que podia, a l'època mateixa en què triomfava a Itàlia el Renaixement" FOLCH (1937), p. 22.

<sup>901</sup> Arxiu Nacional de Catalunya, ANC1- 1-T-7596. Fons Generalitat de Catalunya, Segona República. *Exposició d'art medieval de Catalunya al Musée Jeu de Paume de París, organitzat per la Comissaria General de Museus de Catalunya*, Informe de Folch i Torres, 9 de novembre de 1936.

Junta de Museus o l'Institut d'Estudis Catalans que des de la seva fundació van esforçar-se en recuperar la identitat catalana, ultrapassaven els àmbits administratius i no tenien parangó a l'Estat espanyol.<sup>902</sup>

Es tractava també de demostrar que era una nació moderna i europea, capaç de sorprendre pel domini científic i tècnic, i que podia mostrar mètodes d'arrencament de pintures –*strappo*– que alguns països com França encara desconeixien.<sup>903</sup>

El Brodat de la creació, com les altres obres exposades va adquirir doncs un valor simbòlic associat a les necessitats de donar a conèixer els objectius i la tasca de la Generalitat de Catalunya, al valor històric i identitari s'hi afegia doncs un instrumentalització propagandística.

Per gestionar la feixuga tasca de negociacions amb el govern francès i espanyol, el desplaçament de les peces, el muntatge i la custòdia, la Generalitat va organitzar una comitè, presidit per l'antic conseller de cultura Ventura Gassol, i una comissió executiva dirigida pel Conseller de Cultura Antoni Maria Sbert. Com membres responsables s'escollí a Pau Casals, Picasso, Lluís Sert, Joaquim Folch i Torres i Josep M. Gudiol i Ricart.<sup>904</sup> Folch, que en aquells moments era el director General de Museus va ser el comissari de la mostra, amb atribucions de recepció de les peces a París i organització de la instal·lació, mentre que Josep M. Gudiol seria l'encarregat de recollir les obres que es trobaven disperses a les localitats catalanes i de gestionar els tràmits del trasllat a Sant Esteve d'Olot, on es custodiaven les peces dels Museus d'Art de Barcelona des dels mesos d'octubre, novembre i desembre de 1936.<sup>905</sup>

---

<sup>902</sup> "Eran organismos vivos, cuya validez como instrumentos de creación y difusión de la cultura seguía incólume. Por otra parte, al frente de los organismos del patrimonio se hallaban hombres de gran prestigio cultural i personal, que gozaban de tres características esenciales: validez científica o creadora, capacidad organizativa y catalanismo a ultranza. [...] La cultura oficial y la cultura real del ámbito burgués se hallaban así en Cataluña inextricablemente unidas". ÁLVAREZ LOPERA (1984), p. 536.

<sup>903</sup> Carta de Pere Coromines, comissari general dels museus de Catalunya al Ministre d'Instrucció pública Jesús Hernández, 7 gener 1937. ANC1- 1-T-7596

<sup>904</sup> *Decret pel qual es constitueix el Comitè de l'Exposició d'Art medieval a París, sota la presidència de l'honorable President de la Generalitat de Catalunya*. DOGC, dijous 26 gener 1937. El comitè organitzador va estar format pel Conseller en Cap, el Conseller de Cultura, el comissari general de Museus, el comissari rector de la Universitat Catalana, el cap de la secció de museus del departament de Cultura i el secretari de relacions exteriors i de la presidència de la Generalitat.

<sup>905</sup> VIDAL (1994), p. 15-17.

Folch, com a comissari, va presentar un programa museològic molt acurat, tant des del punt de vista logístic –trasllat, selecció com de conservació i distribució de les obres, que s’adaptaven als espais dissenyats per J.M. Sert. Folch va marxar a París del 8 de febrer de 1937, mentre s’ultimaven els preparatius per al trasllat<sup>906</sup>

El 9 de novembre de 1936 Folch va enviar un informe a Pere Coromines, Comissari General de Museus, on exposava el pla organitzatiu de la mostra. El document, és la primera referència que tenim dels aspectes “físics” de l’Exposició.<sup>907</sup> Tot i que el disseny difereix de com va quedar finalment organitzada, dóna una idea precisa no només de les ambicions i els objectius d’exhibició, sinó també de la manera com s’havia de divulgar la tasca assolida per la Direcció dels Museus, un dels objectius principals, com hem dit, de l’exposició.

Folch proposava recursos museogràfics d’alt impacte com fotografies dels diferents museus catalans, ampliacions de les fitxes del catàleg del Servei de Monuments i venda de publicacions, especialment de l’Institut d’Estudis Catalans. Volia donar una imatge de la bona gestió i coordinació. Tanmateix plantejava els models de difusió propagandística, mitjançant cartells que es distribuïrien per totes les agències de viatge, un catàleg raonat i activitats paral·leles.<sup>908</sup>

En l’informe Folch referia algunes obres que considerava imprescindibles de desplaçar, com les dues arquetes –àrab i romànica- de la Catedral de Girona i el tapís de la Creació, que ja havia adquirit feia temps estatus d’excepcionalitat.

El 25 de gener de 1937 Pere Coromines va enviar una carta als responsables de Girona, sol·licitant el préstec de les obres que es consideraven dignes del trasllat.

Les obres requerides eren: l’altar major d’argent, el baldaquí i altar de plata, dos creus processionals del segle XV, les homilies de Beda, el còdex del monestir de les Bernardes i el Carlemany de Cascall. Per gestionar les cessions i el trasllat previ a Olot, d’on havien de sortir les peces en direcció a França, la Comissió va triar a Josep M. Guidol Ricart, nomenat tècnic en el decret del 26 de gener.

---

<sup>906</sup> ANC1-T-7596. s.p.

<sup>907</sup> *Exposició d’Art Medieval de Catalunya al “Musée Jeu de Paume de París, organitzat per la Comissaria General de Museus de Catalunya. 9 novembre 1936*

<sup>908</sup> En una carta adreçada a Pere Coromines, del dia 20 de febrer de 1937 li demana a ell que fes la introducció al catàleg, suggerint-li que mostrés el caràcter restaurador de les arts i les lletres, l’arquitectura i museus, en paral·lel a la lluita autònoma, mentre ell faria un resum de la pintura catalana i amb reproduccions dels objectes exposats. ANC1-T-7596 s.p. Folch va marxar a París el 8 de febrer de 1937. També s’encarregà d’organitzar rodes de premsa i conferències, entrevistes radiofòniques i publicacions paral·leles.

Segons Joaquim Nadal, que ha estudiat les actes de la Comissió de Monuments d'entre els anys 1936 a 1939, Gudiol va arribar a Girona el 14 de gener i es va entrevistar amb Miquel Santaló, delegat dels Museus a Girona, que ho va presentar a la Comissió de Patrimoni Artístic i Arqueològic. Tot i acceptar l'encàrrec, hi havia certes recances per la fragilitat d'alguns dels objectes i la inseguretat del retorn.<sup>909</sup> El 15 de gener es va convocar una nova reunió, a la qual va assistir el conseller de Cultura Antoni Maria Sbert, amb intencions de tractar aspectes de remodelació, organització i distribució dels objectes d'art confiscats, que s'havien d'instal·lar la catedral, convertida en Museu del poble.<sup>910</sup> Posteriorment es van reunir per tractar altres temes d'interès de la comissió, calmant la situació del trasllat i donant fe de les garanties de custòdia per part del govern francès.<sup>911</sup>

En la sessió extraordinària del 13 de febrer de 1935 de la Comissió de Patrimoni Artístic de Girona, transcrita per Joaquim Nadal, es procedí a l'embalatge i trasllat de les peces amb un camió de la Junta de Museus de Barcelona, entre els quals hi constà el Brodat.<sup>912</sup> No tenim cap informació sobre com van arribar a Olot i les condicions preventives d'aquest viatge, l'única indicació que tenim és que l'altar es va dividir en deu parts.

Un cop rebuda l'autorització de la conselleria de cultura, el viatge d'Olot a França es va fer en dos etapes, cadascuna amb un comboi de dos camions.

El primer d'ells va sortir el dia 27 de febrer i va arribar a París el dia 4. Integraven l'expedició el funcionari de la Generalitat Miquel Josep i Mayol, el conservador Deogracies Civit i el restaurador Manuel Grau. En un dels dos camions hi anaven les dos creus processionals, l'altar de Girona (ara en cinc peces) i l'estàtua de

---

<sup>909</sup> Sessió de la Comissió de Patrimoni artístic i arqueològic de Girona 15 febrer, cit. NADAL (2012a). Per a l'estructura i les competències de la Comissió de Patrimoni d Girona, vid. PUIGVERT (2006a), p. 144-155.

<sup>910</sup> "El Conseller de Cultura a Girona". Publicat a *l'Autonomista* el 18 de gener de 1937. En l'estada va visitar la sala capitular, on contemplà les peces medievals i els tapissos.

<sup>911</sup> NADAL (2012a). Segons consta al document *Obres de diverses localitats de Catalunya arribades a Olot per mediació del servei tècnic del comitè de l'exposició d'art medieval de París per a ser transmeses a aquesta exposició*, aquestes van arribar el dia 8 de febrer, suposem que hi ha un error en la redacció de l'informe, donat el detall del document Gironí i pensant que l'informe es va elaborar de retorn del viatge i probablement sense haver prestat atenció a la data.

<sup>912</sup> NADAL (2012a). Es va fer constar en acta el compromís de retorn íntegre de les peces. NADAL-DOMÈNECH (2015), p. 68.

Carlemany.<sup>913</sup> En arribar al Jeu de Paume es van descarregar davant de membres de les duanes franceses que van comprovar els llistats i se n'elaborà un de nou, del qual es va dipositar una còpia a l'Oficina Internacional dels Museus.<sup>914</sup>

El segon viatge s'inicià el 10 de març, en aquest cas també dirigit per Miquel Josep i Mayol i amb els dos mateixos camions que havien emprès el viatge anterior, que arribà al seu destí el dia 13. En la relació del trajecte hi trobem un error doncs el tapís consta llistat en els dos camions, l'única indicació de la situació física que tenim és que es trobava tancat en una caixa. En aquest comboi es desplaçaren també la predel·la del retaule, els dos manuscrits, i quatre capitells. Aquests darrers, segons consta a l'informe, van arribar més tard de Girona, sota sol·licitud de Folch.<sup>915</sup>

A més de les obres, en els camions es van carregà també tots els elements auxiliar per al muntatge com sòcols, pedestals i vitrines, maniquins, xarpelleres, fornícules i un cavallet per a l'estendard de Sant Ot.

L'informe emfatitzava que hi va haver cura en el transport i que no hi havia hagut cap incident que perjudiqués la integritat de les peces. L'encarregat de preparar les obres per al viatge va ser Manuel Grau, conservador del Museu d'art de Catalunya, que s'havia desplaçat a Olot des de l'enviament d'obres dels Museus de Barcelona i que es va comprometre a "reparar les obres" sempre que fos necessari.<sup>916</sup>

L'exposició es va organitzar a corre-cuita, amb molts dels materials comprats a París o donats pel museu. Es va inaugurar el 20 de març, després de discursos oficials de caire vindicatiu emesos pels membres dels comitès organitzadors.

Ocupava nou sales de l'edifici condicionades de manera espaiosa i sense elements que entorpissin l'observació de les peces.

Encara que no se seguí una ordenació estrictament cronològica, s'ordenà per períodes artístics. Folch descriuí el contingut de l'exposició en una entrevista a

*L'illustration:*

---

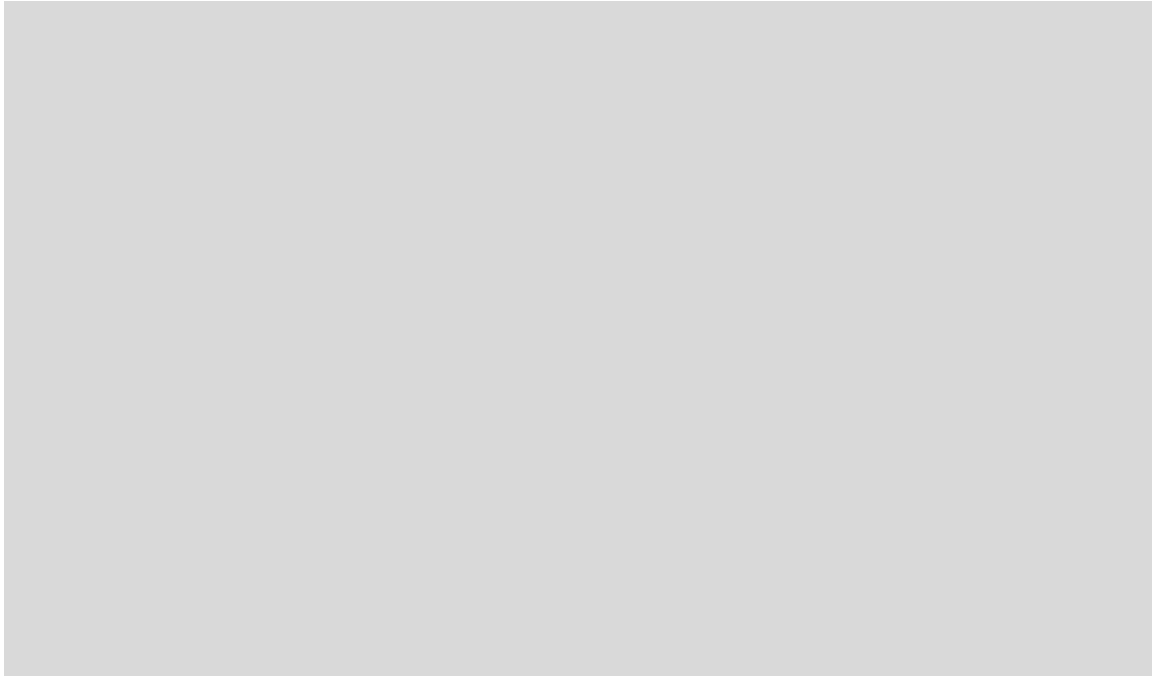
<sup>913</sup> *Relació d'obres i material de muntatge i decoració que surten d'Olot el dia 27 de febrer.* ANC1-T-7596

<sup>914</sup> GRACIA-MUNILLA (2011), p. 204.

<sup>915</sup> *ibid.* en el camió Ford 64433 hi consta: tapís de la Creació de Girona; en el camió Bussing 64.833, "una Caixa contenint un tapís de Girona".

<sup>916</sup> Suposem que la funció de Manuel Grau era més de la cura de les pintures traspassades, que eren les que acusaven més perill de disgregació.

“la nostra exposició es divideix en tres grups: la pintura i escultura romàniques [...], l’orfebreria i els brodats, el vidre que ocupen el hall del primer pis, on les sales abriguen la pintura gòtica dels segles XIV i XV. Una excepció la tenim en els brodats del segle XII, el gran tapís de Girona i l’estendard de Sant Ot de la Catedral d’Urgell”<sup>917</sup>



Museu Jau de Paume, París. Arxiu Nacional d’Art de Catalunya. ANC1-1-T-7596

El Brodat es situava a la sala IV, prop de les pintures de Sant Pere del Burgal i de frontals d’altar romànics. Com es pot observar a les fotografies, el sistema de subjecció es va fer a partir d’una barra a la part superior i amb cordes lligades en tres punts de força al brodat, sistema que no era massa segur per a un teixit, doncs creava traccions i a la llarga podia acusar deformacions, aspecte que es pot apreciar si observem que no queda del tot pla en relació a la paret. En aparença, no s’acusen canvis significatius. Suposem que tots els esforços s’abocaren en muntar els absis, que a dos dies de la inauguració es deia que encara necessitaven molta feina.<sup>918</sup>

Encara que va ser lloat per la premsa, que en alguns casos va esforçar-se més en fer propaganda de Catalunya que no en l’exposició, no va ser de les obres que va

---

<sup>917</sup> FOLCH (1937), s.p.

<sup>918</sup> “L’art catalan du Xè au XV siècle”. *Journal de Barcelone*, recull de premsa, Junta de Museus, ANC1-715-T-2773, n. 23.

gaudir de més transcendència per la crítica expositiva, abocada a les pintures murals i a peces gòtiques com la Verge dels Consellers i el Sant Jordi, en aquells moments atribuït a Jaume Huguet. La idea general que es va tenir del brodat era el caràcter insòlit o naïve de la peça, l'harmonia de colors i el bon estat de conservació.<sup>919</sup> Alguns periodistes, seguint a Folch possiblement, es van plantejar la funció que degué tenir d'origen, i van proposar que havia servit d'element decoratiu del fons d'un costat d'un altar.<sup>920</sup> També es troben analogies amb el Brodat de Bayeux.<sup>921</sup> Potser una de les descripcions que més s'acosta a l'esperit de la mostra és la de Cogniat, mentre descriu els objectes de la sala IV:

“Al fons de la sala s’hi troba el gran tapís brodat de la catedral de Girona que representa la creació del món, amb colors de gran refinament que donen el sentiment artístic d’una raça. En aquesta obra del segle XII, la distribució dels objectes és d’una gran bellesa”.<sup>922</sup>

La premsa catalana propera al catalanisme va informar de l'èxit de la inauguració, lloada per tres motius: la bellesa de l'exposició; la demostració palpable de l'acció del poble en la cura de salvaguarda de les peces i la prova evident de l'art català, “lligada moralment i materialment al destí de la revolució espanyola, que té un esperit nacional que la situa a l'avantguarda de la lluita”.<sup>923</sup>

L'exposició del Jeu de Paume va haver de clausurar el 20 de maig perquè l'edifici estava destinat a ocupar el pavelló austríac de l'Exposició Universal de París de 1937. No obstant això, el ministeri francès de belles arts, conscient del perill de retornar les obres a Espanya i tenint en compte els ingressos que havia generat al Jeu de Paume, va oferir a la Generalitat de Catalunya el castell de Maissons-Laffite, així com les màximes garanties de seguretat. Folch i Torres va escriure una carta a Josep Coromines informant dels tràmits del trasllat al nou edifici indicant que Manuel Grau havia estat atent i que havien arribat en bon estat.<sup>924</sup>

---

<sup>919</sup> “Tapís decorat naïvement”. *Le Journal de Barcelone*, 18 març 1937. “colors tenues i suaus”. *Le temps*, 20 març 1937. “L'estat de conservació en què es troba i l'esplendor dels colors són remarcables”. *Suplement. Le journal de Barcelone*, març 1937, p. 10.

<sup>920</sup> *Suplement. Le journal de Barcelone*, març 1937, p. 10.

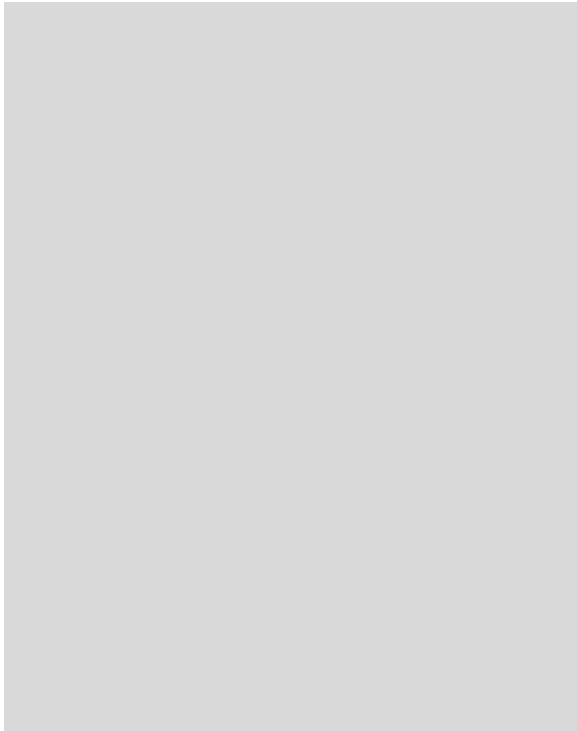
<sup>921</sup> DEZARROIS (1937), p. 32.

<sup>922</sup> COGNAT (1937), p. 2.

<sup>923</sup> *La Publicitat*, 21 març 1937, p.

<sup>924</sup> ANC1-T-7597, Generalitat de Catalunya, Segona República. Secció de Museus. Servei de Patrimoni Històric-Artístic i científic. *Expedient de Trasllat de l'Exposició d'Art Medieval*

Aprofitant l'ocasió, la Generalitat va decidir portar més obres a França, entre elles els absis de Santa Maria i Sant Climent de Taüll, malgrat l'oposició del govern de Negrin, que considerava que la Generalitat s'excedia de les seves funcions a la vegada que desconfiava del retorn de les peces. La conselleria de Cultura va decidir portar-les indicant que es tractava d'obres del Museu d'Art de Barcelona sobre les quals tenia plena competència.<sup>925</sup> L'expedició, formada de 3 camions, va arribar el 28 de maig a París amb dues-centes noves peces, incloent-ne algunes de la catedral de Girona, i també alguns teixits més com la mitra de Sant Oleguer.



Arxiu Nacional de Catalunya. ANC1-1-T-7597

La instal·lació a Maissons-Laffitte va ser endegada per Folch i Torres, J. M. Sert i Paul Vitry, conservador dels museus de França. En els fons de la Generalitat de l'Arxiu Nacional de Catalunya es troben uns croquis de Folch, on s'aprecia la disposició de les obres i els materials que calia adquirir.

L'exhibició va ocupar vuit sales del palau, cinc al pis de sota i quatre al de dalt. Les cinc del pis inferior es van destinar a les obres del romànic i a les del superior del gòtic. A la sala II s'ubicava el Brodat de la Creació:

---

*Català del Museu de Jeu de Paume de París al castell de Maissons-Laffitte.* s.d. Els guanys de l'exposició van ser quantiosos, Folch informa que el govern els donarà no menys de 400000 francs.

<sup>925</sup> BORONAT (2008a), P. 149-150.



“Hi ha els antependis de Lleida, la gran decoració mural de Santa Maria de Taüll completada amb l’altar de Sant Martí de Gombreny [...] i la creu dels confreres de Girona. El tapís brodat del Gènesi, peça capital del nostre repertori, l’antependi de la Seu d’Urgell. El brodat de Sant Ot, escultures de fusta policromada i els dos magnífics manuscrits de les Homilies de Beda i de l’Apocalipsi completen la sala”.<sup>926</sup>

L’ornamentació de les sales, d’estil neoclàssic no s’acomodava a les obres que s’havien d’instal·lar, per la qual cosa s’hagué de modificar l’espai, mitjançant fustes i velluts que cobrien les parets.<sup>927</sup>

En el catàleg de l’exposició hi ha una fotografia on es veu el Brodat un cop inaugurada l’exposició. Podem apreciar que ha canviat la situació de com estava previst al croquis i que es trobava clavat o cosit sobre un cortinatge de tonalitat clara.

Es tractava d’un discurs clar i organitzat.<sup>928</sup> La direcció del museu es va encarregar de la publicitat i d’una nova impressió del catàleg i com recurs publicitari es va incloure en el programa de l’exposició universal, en la ruta turística Versailles - Saint Germain - Malmason - Maissons-Lafitte, amb autobusos especials per al recorregut.

De la mostra en sortiren algunes publicacions de qualitat. La Comissaria de Propaganda va editar de la mà de Josep M. Gudiol *La sauvetage de patrimoine historiques et artistiques de la Catalogne*, datat de 1937 on es resumien les accions empreses de salvaguarda de l’entitat en totes les poblacions.<sup>929</sup>

---

<sup>926</sup> “L’exposició d’Art Català antic al castell de Maissons-Laffite”. *Butlletí dels Museus d’art*, VII, 77, oct. 1937, p. 317. Copiat de *L’art catalan à Paris* (1937), cat. mostra, p. 184.

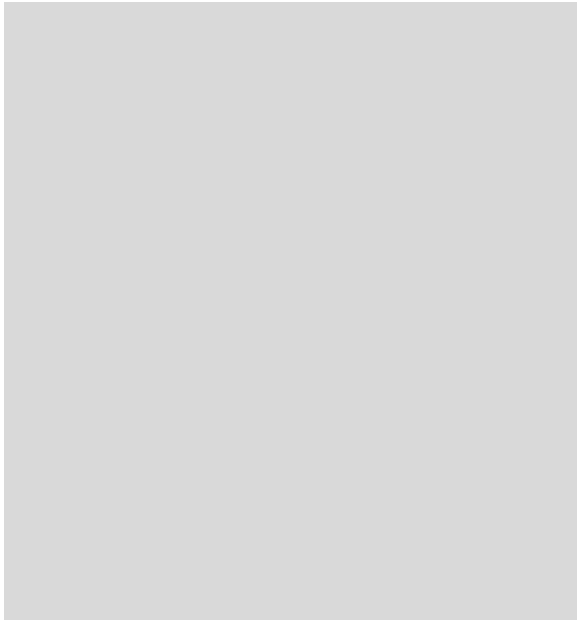
<sup>927</sup> “ [...]a Maissons Laffitte, la seva decoració sumptuosa, parets endomassades, sostres daurats i frisos de flors i medallos amb figures de relleu i les columnes policromades, haurien confós la senzillesa de les pintures romàniques. Es va solucionar emplenant els espais lliures i cobrint els murs amb velluts molt costosos”. JOSEPH MAYOL (1971), p. 158.

<sup>928</sup> El conservador francès Vitry, va dir de la mostra: “Aquí trobaran abundant material de reflexió sobre els orígens d’una civilització i d’un art tant proper al nostre, del que han pogut conservar proves magnífiques. També trobaran la prova de l’èxit obtingut pels homes d’avui per valorar i presentar aquests testimonis del passat” *L’art catalan a Paris* (1937), cat.mostra, p. 37

<sup>929</sup> L’apartat destinat a Girona fa referència a la instal·lació del museu a la Catedral, amb enumeració de les peces de la sala capitular, la secció que es destinà a l’art medieval, s.p. Conté també una fotografia del fragment de la creació d’Eva del Brodat. Els exemplars es van vendre en la botiga que va instal·lar Folch i Torres al Jeu de Paume. A aquesta publicació s’ha d’afegir *L’art catalan de X au XVè siècle* de d’André Dézarrois, sense referències del Brodat, i Christian Zervos *L’art de la Catalogne du neuvième siècle à la fin*

L'exposició, que havia de finalitzar l'octubre de 1937, es va perllongar fins el 30 de setembre de 1938 i les obres quedaren a Maissons-Laffite i sota custòdia de Folch i Torres fins el 12 de setembre de 1939 que emprengueren el camí de retorn al seu lloc d'origen..

El procés llarg de retorn, després de vàries reclamacions, primer per la Generalitat de Catalunya, el govern republicà i posteriorment pel Servicio de Recuperación del Patrimonio Artístico Nacional, ha estat estudiat per diversos investigadors i concerneix relativament a l'objecte del nostre estudi.<sup>930</sup> Mentre quedaren a Maissons-Laffite continuaren en mans de Folch, Manuel Grau i dels



Chateau de Maissons-Laffite, Sale de Sainte Marie de Tahüll et la Tapisserie de la Genese de Gérone. *L'Art Catalan à Paris*. cat. mostra. 1837, s.p.

responsables dels museus francesos que, compromesos en la cura de les peces degueren vetllar per la seva integritat. Cal tenir en compte que a raó de les amenaces de guerra, després del Pacte de Munich de 1938, el director del Louvre va ordenar que els objectes d'orfebreria es possessin en caixes i es traslladessin a les caves del Castell.<sup>931</sup>

El viatge de retorn, en canvi, resta com un forat negre. Els testimonis del viatge de retorn de les peces de Girona han estat estudiades el 2015 per Gemma Domènech i Joaquim Nadal el 2015. Prèviament, el 1987 l'antic delegat del patrimoni històric i

---

*dun quizième de Cahiers d'art*, amb edició en alemany i anglès, conté una fotografia del gravat, amb la banda a sota com corresponia per l'època.

<sup>930</sup> VIDAL (1991), p. 365-370; GUARDIA (1993), p. 317-321; BORONAT (2008), p. 163-169. ESTRADA-CAMPANY (2008), p. 57-66; GRACIA-MUNILLA (2011), p. 329-339. Per a Girona: NADAL- DOMÈNECH (2015), p. 70-91.

<sup>931</sup> PRAT (1987), p. 364.

diocèsà de Girona, Jesús Prat, va publicar les notes que el delegat del bisbat de Girona a París i encarregat de la custòdia de les obres durant el viatge Llàmbert Font, va fer en moments propers als esdeveniments.<sup>932</sup>

Un cop comunicat a Folch l'ordre de trasllat de les obres a finals d'agost de 1939, el dia 30 van començar les tasques de desmuntatge, embalatge i inventari de les peces, sota el control de Folch. El 12 de setembre es procedí a l'embarcament a l'estació de Poissy, indret molt proper a Maissons-Laffitte. El comboi, de cinc vagons amb plataforma i dos de tancats, va arribar a Portbou el 15 de setembre.<sup>933</sup> Acompanyaven les peces Llàmbert Font, Pedro Muguruza, comissari general del Servei de defensa del Patrimoni Artístic Nacional, el prefecte dels Pirineus orientals i el governador de Girona, Paulí Coll, aquest darrer incorporat al seguici a Cervere.<sup>934</sup> Seguint el quadern de Font, com que el comboi va arribar molt tard i es requeria fer l'adaptació a les vies, es va decidir prosseguir el camí l'endemà al matí. A Girona es van quedar dos vagons amb les obres del bisbat de Girona i algunes del de Vic. El tren va arribar a l'Estació de França de Barcelona el dia 17.<sup>935</sup>

Només arribar a Girona el dia 16, es va aixecar acta notarial i es va fer inventari dels objectes dels dos vagons. Les actes transcrites per Nadal i Domènech manifesten que en cap dels vagons s'hi trobaven el Brodat de la Creació, el Carlemany, els capitells i el baldaquí. Els investigadors demostren que en una acta capitular del 2 d'octubre se celebrava finalment la recuperació.<sup>936</sup>

Desconeixem el sistema d'embalatge i les condicions. Tots els objectes anaven distribuïts en caixes sols o barrejats amb d'altres objectes.<sup>937</sup>

---

<sup>932</sup> PRAT (1987); NADAL- DOMÈNECH (2015), p. 88-90.

<sup>933</sup> "Ayer llegaron a Portbou las obras de arte de Cataluña que los rojos se habían llevado al extranjero. La expedición ocupaba siete vagones". *La Vanguardia*, 16 set. 1939, p. 8.

<sup>934</sup> PRAT (1987), P. 368.

<sup>935</sup> NADAL- DOMÈNECH (2015) , p. 90 i p. 167. En l' article "Se halla ya en Barcelona gran parte de los objetos de los tesoros artísticos que los rojos se llevaron" de la Vanguardia de 19 de setembre consta el brodat com "objeto recuperado". p. 2.

<sup>936</sup> NADAL-DOMÈNECH (2015), p. 9; NADAL (2016),p. 224.

<sup>937</sup> Si ens atenem a les actes noterials, l'únic que es pot apreciar és la manca d'algunes peces d'esmalt de les creus.

## 5.6. Altres aproximacions

Durant la primera meitat del segle XX van haver aproximacions al Brodat des de diferents posicionaments que escapen de la línia de recerca erudita de Josep Gudiol i Joaquim Folch i Torres.

### 5.6.1. Continuació de la tradició històrica

En la línia continuista de la història dels teixits iniciada prop de 1850 i que va tenir gran impuls a final de segle, hi va haver autors estrangers que van incloure al·lusions al brodat en manuals destinats a la història o l'art dels teixits o dels brodats. Són aportacions curtes i generals que segueixen els comentaris dels primers divulgadors de la peça, com Leonard Williams a *The World of Arts and Craft of Older Spain* (1903), que transcriu literalment el treball de Facundo Riaño.<sup>938</sup> És ineludible *Les arts du tissú* (1909) de Gaston Migeon (1861-1930). El col·leccionista i conservador del departament d'art medieval, renaixement i temps moderns del Louvre, va fer un manual il·lustrat de la història dels teixits, classificat per tècniques i seguint un ordre cronològic i geogràfic, amb certes analogies al volum de la *Historia General del Arte* de Miquel i Badia.<sup>939</sup>

El Victoria and Albert Museum va prosseguir les traces dels seus avantpassats del South Kensington Museum amb publicacions generalistes de caire pedagògic. Albert Franck Kendrick (1872-1854), conservador de teixits de la institució, va elaborar un capítol destinat als teixits en el volum de síntesi *Spanish Art. An Introduction Review of Architecture, Painting, Sculpture, Textiles, Ceramics, Woodwork, Metalwork*, en la serie de monografies del *Burlington Magazine*.<sup>940</sup>

---

<sup>938</sup> WILLIAMS (1903), vol 3, p. 138-139. Plate XIX.

<sup>939</sup> El Brodat de la Creació forma part del capítol dedicat als brodats. Remarca la seva antiguitat, la tècnica –llana sobre lli- i una mínima descripció iconogràfica. MIGEON (1909), p.150. Migeon va mostrar interès en els teixits espanyols. Així ho demostra al segon volum del *Manuel d'art musulman* (1907), on inclou el drap dels Bruixes i la indumentària de Bernat Calvó (n. 391 i 396).

<sup>940</sup> KENDRICK (1927), p. 67-68. Encapçala el capítol dels brodats. Li reconeix influències bizantines, dóna mides i una detalls tècnics –fils de llana- i subratlla les parts mancants. Inclou una fotografia antiga, sense la franja inferior afegida. Cal esmentar com grans obres de síntesi que per la seva temàtica no inclouen el Brodat. Són, entre d'altres: *Les soieries d'art, depuis les origenes a nous jours* (1914) de Raymod Cox, director del museu de Lió;

Són estudis històrics que demostren que el tapís de la Creació era ja una peça consolidada internacionalment en la història de l'art i de les arts tèxtils.

### 3.6.2. *Noves mirades*

A les primeres dècades del segle XX va començar a proliferar a Girona un conjunt de publicacions de divulgació enfocada als nous visitants de la ciutat. Mentre els viatgers de les darreres dècades del segle XIX eren erudits que trobaven en les descripcions romàntiques de la ciutat que evocava l'antiga *Revista de Gerona* propostes atractives, a partir de 1910 la ciutat va començar a atraure a personalitats que perseguien el gaudi. Amb aquesta intenció les guies agafaran un caire diferent, d'igual manera que començaran a gestar-se els organismes de gestió turística que es veuran en ple desenvolupament a partir dels anys cinquanta quan Girona va esdevenir un punt d'aturada del turisme de sol i platja.<sup>941</sup> Guies com *Guía de Gerona y su provincia: artística, descriptiva, comercial e industrial* (1911) van aportar petites descripcions del Brodat de la Creació, dirigides a donar mínimes informacions als visitants.

Carles Rahola (1881-1939) va pertànyer a la generació impulsora del modernisme a la ciutat, segon moment de revifalla cultural de la ciutat després de la generació de la *Revista de Gerona*, que mostrà una nova sensibilitat pels monuments de la ciutat i que, mitjançant les seves publicacions van fer que el barri antic adquirís un estatus considerable i un atractiu potencial per als visitants.<sup>942</sup> A *La Ciutat de Girona* llibre de considerable difusió, va descriure el Brodat des d'aquesta perspectiva.<sup>943</sup>

El 1903 es va crear a Barcelona la Societat d'atracció als turistes de Barcelona que va ser un instrument de promoció de la vida cultural important i que tingué com a òrgan *Barcelona Atracción*, revista que permet copsar, en termes de Galí :

---

Kunstgeschichte *der Seidenweerei* (1913) del successor de Lessing en la direcció del Museu d'arts decoratives de Viena;

<sup>941</sup> GALÍ (2005), p. 107

<sup>942</sup> FULCARÀ (1976), p. 8.

<sup>943</sup> RAHOLA (1929), p. 136-137.

“la lògica del turisme del període: l’escala catalana (de Cadaqués a les terres de l’Ebre); l’èmfasi en els elements culturals i monumentals (a recés de les descobertes arqueològiques d’aquesta època), la connexió entre la vida artística i cultural de la ciutat i l’oferta turística i la reproducció dels valors i els referents estètics del romanticisme”.<sup>944</sup>

Cesar Martinell va publicar en aquesta revista de l’any 1928 un grup d’articles destinats al Brodat de Girona, en la sèrie “Tesoros artísticos de la Catedral de Gerona”.<sup>945</sup> Amb el títol *El paño de la Creación, de Gerona*, els articles de Martinell rauen entre la divulgació i l’erudició, amb alguns punts de vista interessants i un grup de fotografies d’alta qualitat, possiblement dels reportatges previs a l’Exposició Internacional de 1929.<sup>946</sup>

Una de les viatgeres que va poder veure a la sala capitular el brodat va ser l’anglesa Alice Newbigin a *A Wayfarer in Spain* (1926), entre la descripció romàntica i erudita, va descriure amb detall l’arquitectura i algunes peces, com el brodat, del que diu: “hi ha una peça brodada que representa la creació, que diuen que és dels segles X o XI”[trad. nostra].<sup>947</sup>

També en aquesta època començarà a tenir cert poder icònic, palès a través de calendaris i fotografies colorejades com la que presentà el Marques de Lozoya a *Historia del arte hispánico*.<sup>948</sup>

Són petites anècdotes en el decurs de difusió del Brodat, que ens serveixen com testimoni, d’un moment en què l’obra tenia un valor consolidat.

### 5.6.3. *Monumenta Cataloniae, un pas endavant del Brodat*

El 1948, Josep Pijoan i Soteras, en col·laboració de J. Gudiol Ricart va destinar unes pàgines al Brodat al volum IV de *Monumenta Cataloniae*. No era el primer cop que hi dedicava unes frases, l’any 1944 ja havia fet una descripció en la monumental

---

<sup>944</sup> GALÍ (2005), p. 109.

<sup>945</sup> MARTINELL (1928) i (1928a).

<sup>946</sup> Descriu cada escena per separat, sense prestar atenció a les escenes de la Vera Creu i la franja afegida, que no reproduïx en el reportatge fotogràfic, cosa que ens fa pensar que probablement va preparar l’article a partir de fotografies antigues. Segueix la idea de Ramos Cobos de la manca de connexió entre les escenes inferiors i la resta del Brodat. MARTINELL (1928), p. 359.

<sup>947</sup> NEWBIGIN (1926), p. 74. Per al perfil de l’escriptora vid. RIBOT (2013), p. 122 i 224

<sup>948</sup> LOZOYA (1931), p. 479, lam. XLIX.

obra que ell mateix va dirigir *Summa Artis*, on introduïa alguns dels conceptes que va desenvolupar en la nova publicació.

Fins llavors, les recerques, basades pràcticament, com s'ha vist més endavant, en l'erudició de Girbal, aportaven aspectes iconogràfics, transcripcions de inscripcions i possibles cronològics. A final de segle XIX començaren a sorgir arguments dubitatius i poc argumentats, sobre la llegenda de la Vera Creu. Només Folch als anys trenta s'havia plantejat la possible ubicació en la Catedral i per tant, la funcionalitat. Pijoan va donar un pas endavant en l'estudi del Brodat, va intentar solucionar dubtes, plantejar noves qüestions, i junt amb Gudiol fer una hipòtesi de reconstrucció de les parts perdudes, obrint una nova línia de recerca que encara avui resta oberta.

Endinsar-nos en els plantejaments de Pijoan són fonamentals per entendre la tercera restauració, on es veuen plasmades algunes de les hipòtesis seves i de Gudiol.

Les aportacions principals van ser:

- Possibles orígens orientals de la iconografia de la peça. Ja comentat per Palol en la monografia del brodat de 1986.<sup>949</sup>
- No tenia funcions de catifa, atès el seu estat de conservació. Pels seus trets pictòrics, segurament degué anar penjat o clavat a la paret.<sup>950</sup>
- La data. Pijoan va considerar que era una obra de principis del segle XI, doncs presenta molts motius antics que no estan encara transfigurats.
- Les escenes de la Vera Creu s'integren amb el conjunt del Brodat, no són afegides d'un altre tapís de la Catedral. Ho demostra a partir d'observacions visuals i tècniques: "Un examen superficial ensenya que no hi ha tal cosit, i que la faixa amb el descobriment de la Creu, forma part del tapís des del dia que es va brodar. L'únic que s'hi ha afegit, i encara constitueix un tros del mateix tapís, 'se un retall de la vora de la dreta, que també va ésser sargida a la part de baix"<sup>951</sup>

Per reafirmar la hipòtesi, presenten una hipotètica reconstrucció de la peça, amb un croquis fet per Gudiol:

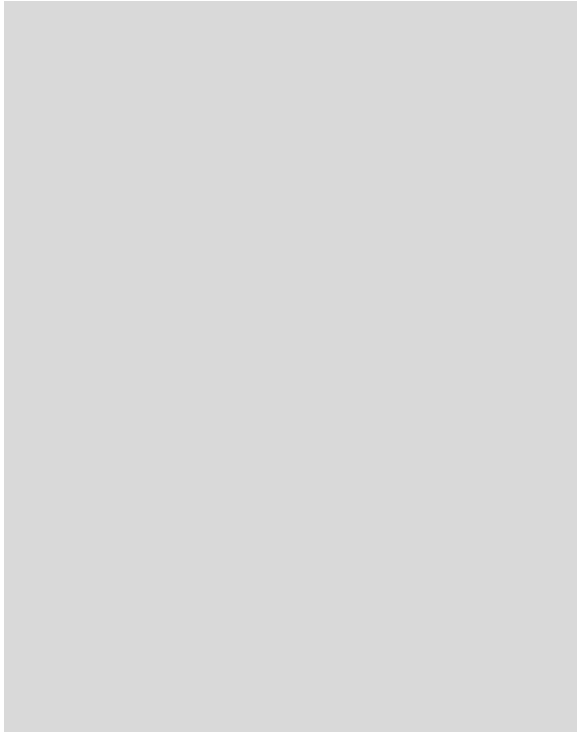
---

<sup>949</sup> Discrepem d'aquest argument doncs Kendrick ja el 1927 hi trobava vincles amb el món bizantí. KENDRICK (1927), p. 67.

<sup>950</sup> PIJOAN-GUDIOL (1848), p. 72.

<sup>951</sup> Ibid.

Proposen una reconstrucció on s'integren els fragment de la franja que estava cosida a la part inferior a la dreta, lloc que es correspon. Les dimensions probables tenen relació amb aquesta franja inferior, les mides dels compartiments dels laterals i les dimensions de la Creu de Constantí.



PIJOAN- GUDIOL (1948), s.p.

Aquesta reconstrucció hipotètica, també es farà en la nova restauració, una de les millors, argumentades, que s'han fet del brodat.

#### *5.7. Efectes de la restauració de 1907, desplaçaments i exposicions. 1907-1950*

##### **[annex, n. 12-42]**

La restauració va consistir en afegir els fragments trobats anys abans a la franja inferior, tasca que van dur a terme unes monges franceses especialitzades.<sup>952</sup>

Un dels problemes que se'ns planteja és el nombre de fragments que es van afegir en aquesta actuació. Els resultats de la darrera restauració ens indiquen que van ser onze fragments els que es van incorporar i no vint-i-vuit, com s'havia dit sovint.<sup>953</sup> Aquest ha estat un error historiogràfic que s'ha anat repetint des dels

---

<sup>952</sup> FONT(1946), p. 165.

<sup>953</sup> "En aquesta segona intervenció a la part inferior de l'obra es van afegir 11 fragments, trobats com a molt tard el 1884", referint-se a l'article de Girbal que alertava de la problemàtica de no incorporar-los aviat. MASDEU-MORATA (2013), p. 11

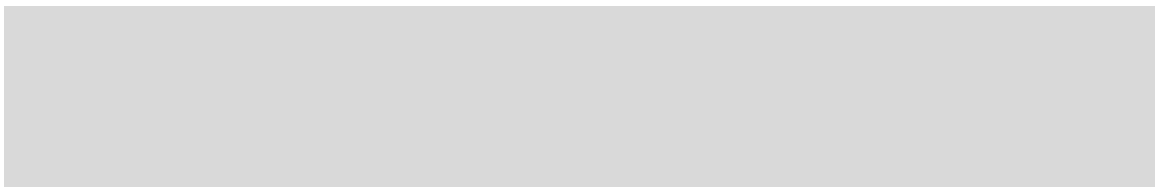


anys cinquanta. Calzada, l'any 1980 va aportar que “el reverend Font diu que eren vint-i-vuit fragments que, en ser trobats, unes monges franceses realitzaren aquesta obra de restauració”<sup>954</sup>

Palol, el 1986, comentant a Calzada, ja ho va qüestionar: “en tot cas la peça, tal com la vàrem veure abans de 1952, no tenia pas tants trossos cosits ni dispersos, a part del conjunt coherent que sempre descriu i la faixa dels mesos de la dreta que s'havia cosit sota la Història de la Creu”.<sup>955</sup> Ell mateix va afegir que no havia pogut comprovar la nota atribuïda a Font.<sup>956</sup>

Folch i Torres, l'any 1955 va afirmar quelcom semblant: “aparecieron en lugares distintos de la catedral veintiocho pequeños tapices que acaso indiquen la colaboración de los ratones en tan triste faena del olvido que casi se comió tres metros del bordado”<sup>957</sup>

No tenim cap indicati de Font que faci referència a aquesta quantitat de peces, ni en l'article de 1946 ni en la guia de l'any 1952, com alguna vegada s'ha donat a entendre.<sup>958</sup> Cal tenir en compte que Font considerava que la catedral havia posseït un altre tapís semblant del qual a final del XIX “existien insignificantes fragmentos”.<sup>959</sup> Podria ser que Calzada confongués Font per Folch, i que l'error s'anés repetint. No obstant això, hem de considerar que, si ens fixem en el dibuix de Folch trobat a l'arxiu del MNAC, tot i ser molt esquemàtic, no mostra tants fragments, sinó que s'apropa bastant en nombre als comptabilitzats en la darrera intervenció.<sup>960</sup>



MNAC, FOLCH-1 (detall)

---

<sup>954</sup> CALZADA (1980), P. 180.

<sup>955</sup> PALOL (1986), p. 84.

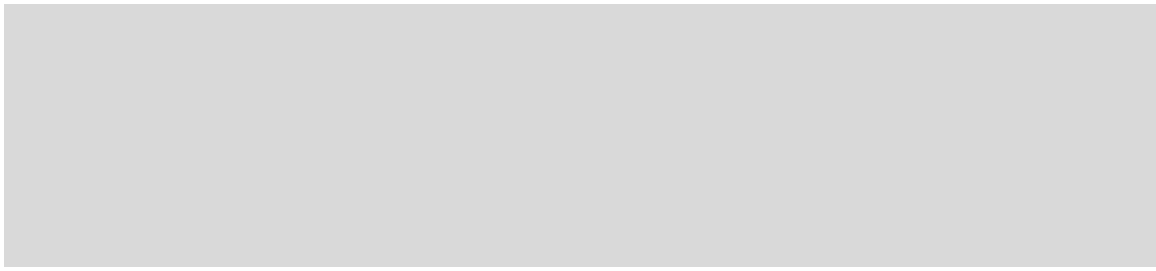
<sup>956</sup> Ibid. p. 90, nota 33.

<sup>957</sup> FOLCH (1955), p. 7.

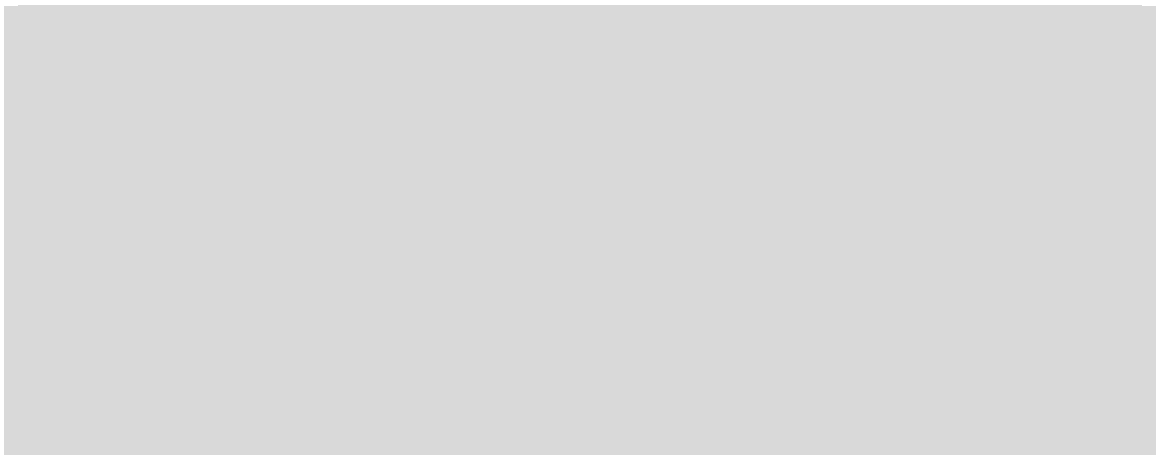
<sup>958</sup> MASDEU-MORATA (2013), p. 51.

<sup>959</sup> FONT (1946), p. 162.

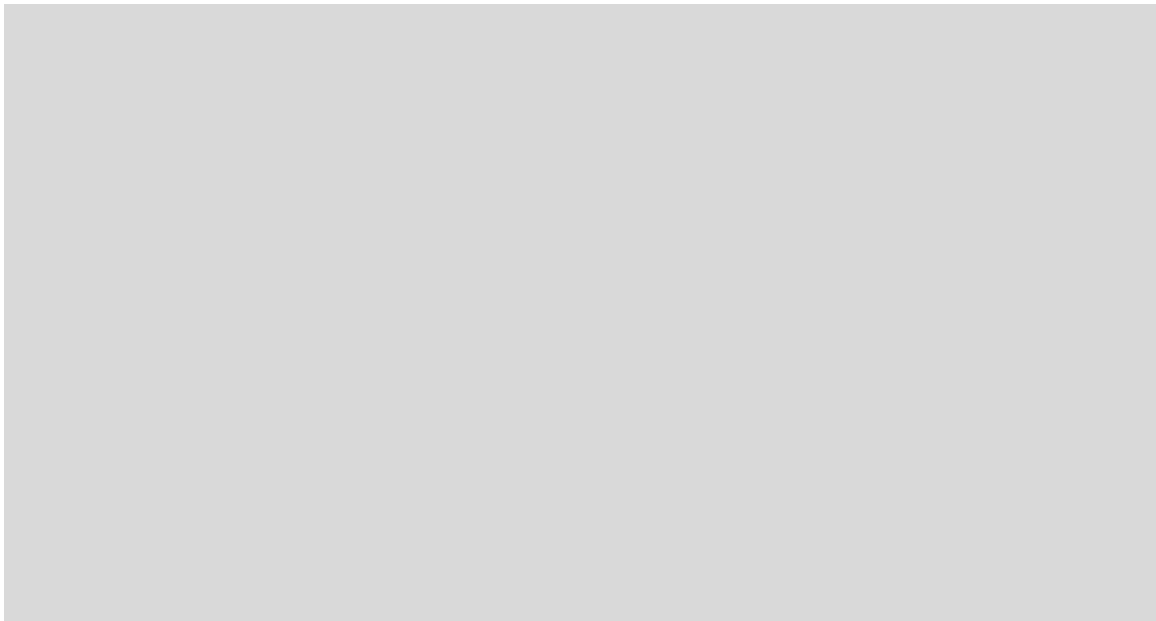
<sup>960</sup> Com bé diuen Masdeu i Morata, aquests fragments restants o bé no van existir mai, o bé no es van arribar mai a posar. MASDEU-MORATA (2014), p. 51. També podríem suposar que pertanyien a la part de baix perduda i que en la intervenció no se sabés on posar.



MORATA-MASDEU (2013), p. (detall)



I. AMATLLER. Junta de Museus 2936 (detall)

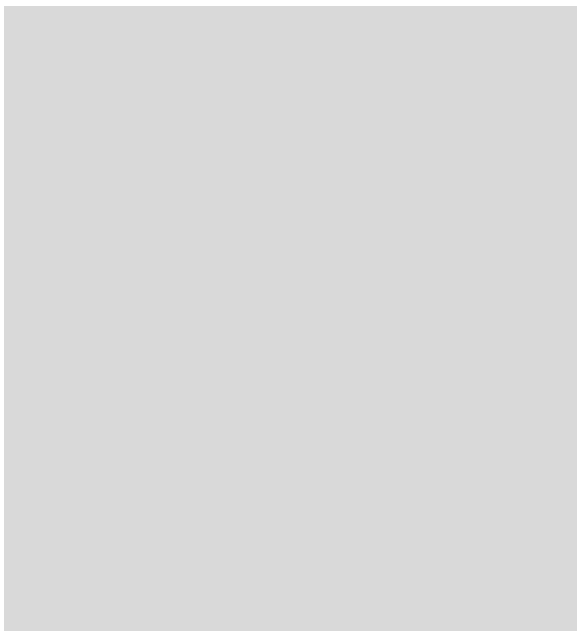


I. AMATLLER. Junta de Museus 2936 (detall)



PALOL (1986), p. 86, fig. 68

En aquesta darrera foto, Palol mostra els buits que van quedar de la sanefa sencera, on s'incorporaren d'altres fragments del teixit.<sup>961</sup>



ARXIU MNAC. Caixa 772. "El arte en España. Topografía artística de Barcelona". (al revers: registro 2.936). fecha 7-11-29

---

<sup>961</sup> La inserció dels motius s'especificarà en el capítol posterior, quan es va reubicar al costat dret.

Com es pot apreciar a les fotografies, a més d'adjuntar els fragments, s'hi afegí un rivet fosc al costat inferior per adequar-ho al conjunt del brodat.

No creiem que en la intervenció es fes gran cosa més. Va ser una feina ràpida pensada per afegir les peces trobades.

Desconeixem qui eren les monges franceses “especialitzades”. Durant la segona meitat del segle XIX va haver una revifalla en les arts tèxtils a la vegada que anaven evolucionant els corrents restauradors d'estil, sobretot en la cura d'altars i la indumentària religiosa. Per regla general la tasca es va desenvolupant en tallers monàstics que s'aplicaven en la producció de peces litúrgiques d'acord als ideals estètics, com les monges Benedictines de Saint Louis du Temple que van publicar manuals, com *Guide Pratique pour la decoration des ornements gothiques*.<sup>962</sup>

Possiblement, una intervenció com la que es va fer en el brodat, que només consistia en afegir teixits i posar un rivet, podia recaure en algun taller d'aquestes característiques.<sup>963</sup>

Va ser amb l'arribada dels teixits als museus que els encarregats de la secció es van començar a plantejar criteris deontològics de restauració, pensem en el mateix Gudiol, i l'apèndix de *Nocions d'arqueologia Sagrada*. Agnes Branting, fundadora del taller de restauració de la Pietat d'Estocolm (1908), institució vinculada al Museu Nacional d'Antiguitats d'Estocolm, que va haver d'afrontar nous reptes en la restauració de teixits antics trobats en golfes de catedrals com la d'Uppsala, va ser dels primera en plantejar-se la preservació no agressiva en els teixits. Va viatjar en els anys de formació pels diferents tallers monacals del continent, esgarrifant-se en veure els mètodes agressius que s'empraven, per exemple, usant apedaçaments sistemàtics.<sup>964</sup>

El 1920, el conservador del Schnütgen Museum de Colònia va publicar *Seriosos mots sobre la restauració*, en el qual advertia als eclesiàstics que no lliuressin els ornaments de les esglésies a “inversors, convents i brodadors casolans per a la reparació i millora”, emfatitzant que la restauració mai ha d'anar més enllà de la

---

<sup>962</sup> París, s.d. Suposem que és d'inicis del segle XX.

<sup>963</sup> Sabem d'alguns exemples de teixits restaurats per monges, com l'antipendi del museu Paul Dupuy de Toulouse.

<sup>964</sup> ESTHAM, (2011), p. 17.

preservació i estabilització de la part malmesa.<sup>965</sup> No serà fins als anys vint i trenta que començaran els debats sobre la restauració tèxtil.

Pel que correspon a la tècnica, durant aquests anys, no s'aporten coses noves. Se segueix amb la idea de que es tracta d'un brodat, fet amb llanes sobre tela de lli. Alguns autors, com Folch, afegeixen que es tracta de punts de cadeneta.

---

<sup>965</sup> FLURY-LEMBERG (2011),p. 70

## 6. Vers la museïtzació del Brodat de la Creació

### 6.1 Tercera restauració, maig 1952

[annex n. 43-48]

Com s'ha pogut apreciar en tercer capítol, a inicis del segle XX es van fer obres a la sala capitular per dignificar l'espai de reunions del capítol de la catedral.<sup>966</sup> En aquells moments l'entrada era accessible només en alguns espais de temps concrets però no era un espai obert al públic. L'any 1935, van haver certs plantejaments de remodelació i millora de les sales, però el conflicte bèl·lic va aturar el projecte.<sup>967</sup> Durant la Guerra Civil, la Comissió de Patrimoni Artístic i Arqueològic del municipi les emprà per preservar les obres d'art que s'havien requisat, sota vistiplau de la Conselleria de Cultura.<sup>968</sup> Tot i que tenim algunes descripcions, no sabem bé com van quedar físicament un cop acabada la guerra, i com es va instal·lar el Brodat de la Creació quan va ser retornat després de l'estada a París.<sup>969</sup> A mitjan dels anys quaranta, les sales es van obrir al públic, però segons sembla, no amb les condicions desitjables.<sup>970</sup>

El gener de 1942, El General Franco va visitar la catedral i els periodistes que van cobrir l'estada van poder apreciar el tresor:

“En la sala capitular se expone la silla de Carlomagno y el famoso tapiz de la Creación que, según nos aseguraron, está asegurado en más de dos millones de

---

<sup>966</sup> vid. p. 306-308.

<sup>967</sup> PLA CARGOL (1951), p. 154;. PUIGVERT (2006a),p. 153.

<sup>968</sup> RIURÓ (1986),p. 355-357

<sup>969</sup> El 24 de setembre de 1936, Joan Subias, cap de serveis de cultura de la Generalitat a Girona, envià una notificació a Joaquim Folch i Torres requerint els seus consells per al condicionament de les Sales capitulars, a fi de cercar mesures idònees de salvaguarda d'incendis i també museogràfiques, de classificació de les sales i instal·lació. Junta de Museus, ANC1-715-T-2726. El dia 15 de gener de 1937, en una visita del Conseller de Cultura, Antoni Maria Sbert, va visitar, amb els membres de la Comissió de Patrimoni artístic, a les sales capitulars, “on s'ha iniciat la instal·lació del museu medieval en ordre cronològic, ordenant en valuosos exemplars que serva Girona en repujat, escultura, brodat i llibres”. *L'Autonomista*, 18 gener 1937, p. 2.

<sup>970</sup> “Felicitamos el Excelentísimo Cabildo por haber introducido el sistema de visitas sistemático a los visitantes de la Catedral, para que cualquier amante del arte pueda, en todo momento, admirar nuestras importantes bellezas arqueológicas” FONT (1946),p. 171.

pesetas [...] Existen también, en la sala que indicamos, otros tapices, pero todos ellos ya del siglo XVI”<sup>971</sup>

El 1951, sota requeriments de Lambert Font, un acord capitular va decidir endegar un primer projecte expositiu, amb el consell de Josep Gudiol Ricart i l’arquitecte gironí, partícp del projecte de restauració de diferents espais de la Catedral, com el Claustre i la Torre de Carlemany, Joan Maria Ribot i de Balle,. Lambert Font, que com s’ha vist, va actuar en les gestions de retorn de les peces de París i que durant els anys immediata en la postguerra es va preocupar per la salvaguarda de les obres d’art de l’església,<sup>972</sup> havia mostrat ja interès pel Brodat i el 1946 havia publicat un article on descrivia físicament el brodat i donava alguns indicis de com se situava a les sales del capítol:

“Actualmente el tapiz ocupa un lugar muy digno en la Sala Capitular. Sirve de fondo a la presidencia de dicha Sala y produce un efecto inmejorable. Únicamente debería proveerse de más luz artificial, a ser posible indirecta, especialmente para aquellos días que por la nebulosidad hay poca luz.”<sup>973</sup>

En el mateix article exhortava a les autoritats de la Corporació capitular a què, “colocasen el Tesoro con la dignidad que les corresponde”.<sup>974</sup>

La restauració arquitectònica i la instal·lació de les peces en l’espai remodelat es va dur a terme durant l’any 1951. El Brodat es va situar a la sala tercera o de les Sessions Capitulars, tal com es mostra a la fotografia de l’Arxiu Mas que presentem en la següent pàgina, en la qual podem veure que conserva el mateix aspecte que tenia des de la restauració de 1907, amb la franja dreta cosida sota les escenes de la Vera creu.

---

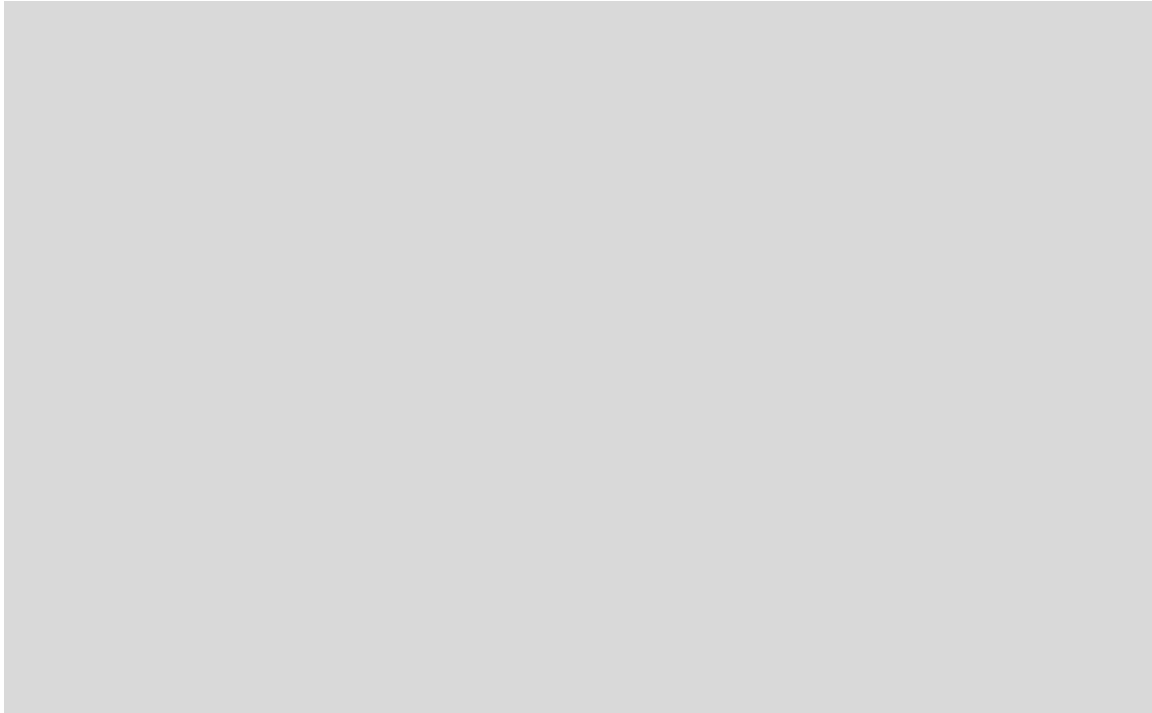
<sup>971</sup> CABOT LLOMPART (1943), p. 19.

<sup>972</sup> ALBERTI (2003), p. 33. MIRAMBELL (2004), p. 412. Entre altres coses destacables, Font s’encarregà del Museu Diocesà quan obrí les portes el 1942 a la Casa Carles.

<sup>973</sup> La descripció de la peça és totalment subjectiva: “Conserva aún sus colores vivos y una gama pictórica casi insuperable, dados los medios con que podían disponer en aquellos siglos. Basta fijarnos por ejemplo en el contraste que dan los blancos de los cuadrados del sol, de la luna y del río Geón con los múltiples encarnados y verdes de otros cuadros, así como otros colores, para conceder a la pieza que acabamos de estudiar un cromatismo semejante al que podemos admirar en las pinturas murales de los ábsides de esa época”. FONT (1946), p. 171.

<sup>974</sup> Ibid.

La inauguració dels nous equipaments va ser el 1952, tal com esmenta Lambert Font a la *Gerona : la catedral y el Museo Diocesano : estudio descriptivo, repertorio iconográfico, índice explicativo de las ilustraciones* i la premsa gironina contemporània.<sup>975</sup>



Arxiu Mas. Inv. 04254817(166). G/.27938. Catedral, Sala Capitular, 1952

L'any 1952, sota control de Font, es va restaurar, posant el fragment que les monges franceses especialitzades havien cosit a la part de baix al lloc que li corresponia, en ocasió doncs de la remodelació i exhibició de l'espai. La intervenció, seguint Font, es va fer durant el mes de maig, tot i que suposem que es deu referir a la data en què es va acabar la intervenció.<sup>976</sup>

Les guies dels anys cinquanta, que van proliferar, en un moment que Girona es començava a situar-se en els mapes turístics, aporten una visió clara de la situació

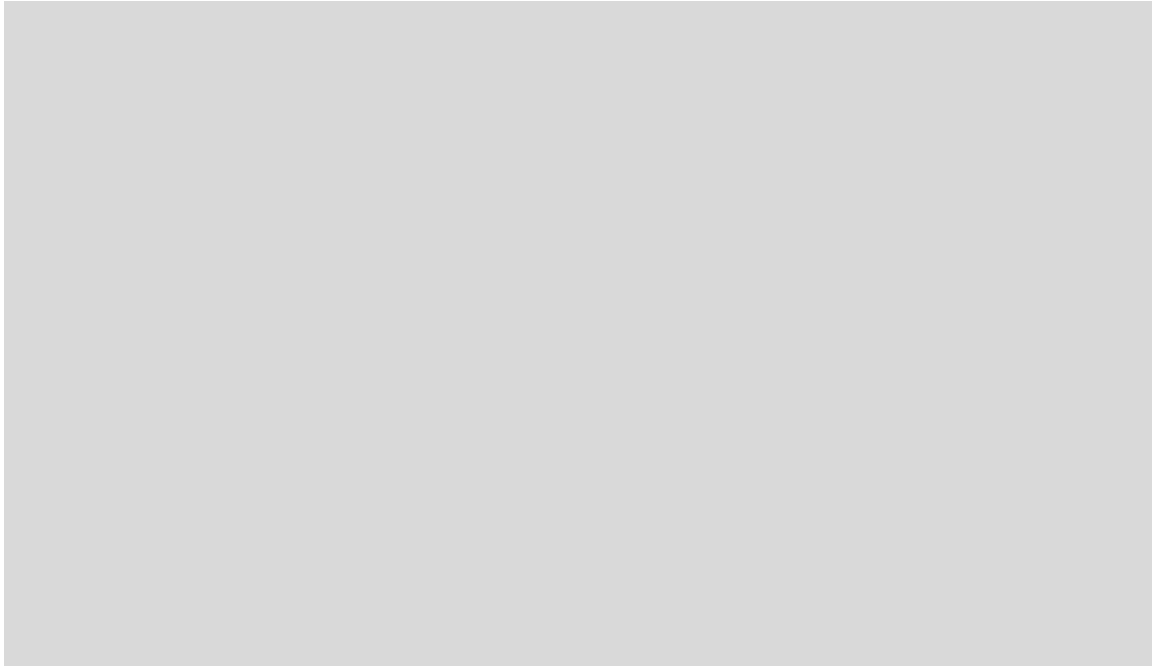
---

<sup>975</sup> La premsa en va fer ressó de la inauguració: "Hace unos días, ha sido abierta al publico la exposición permanente, en las Salas capitulares de la Santa Iglesia Catedral Basílica, del Tesoro Catedralicio. La noticia habrá de causar favorabilísima impresión al ser conocida, puesto que se trata de una realización que de largo tiempo una realización que de largo tiempo era ansiosamente esperada. Con ello se ha logrado reunir en lugar adecuadísimo y digno el inapreciable tesoro de nuestra Catedral, hasta ahora disperso por las amplias naves y dependencias de nuestro primer templo, y además facilitar el conocimiento y contemplación del mismo y salvaguardarlo de cualquier contingencia desagradable" MORÉ BARDERA (1952), p. 8.

<sup>976</sup> "En mayo de 1952 fue objeto de una restauración consistente en colocar, en su lugar correspondiente, los fragmentos que estaban mezclados y sin orden en la franja inferior". FONT (1952), p. 43.



del brodat i de l'espai que ocupava, algunes amb fotografies que indiquen la nova situació del Brodat, com podem comprovar de nou en una altra fotografia de l'Arxiu Mas.<sup>977</sup>



Arxiu Mas. Inv. G. 3077 s.d. Gerona, catedral, Museo.

El Museu ocupava les tres sales del Capítol i les peces es van disposar d'acord a l'estètica de les peces sense seguir un recorregut cronològic.<sup>978</sup>

La restauració tingué lloc, dons, els mesos abans de la inauguració i amb un pressupost de 5000 pessetes.<sup>979</sup> En aquest projecte de restauració, decisiu, consciencios i acordat amb els criteris innovadors de l'època, hi van participar grans especialistes en la matèria, tant des del punt de vista històric com tècnic, Josep M. Gudiol Ricart, Pere de Palol, i la cap del museu d'història i indumentària de Barcelona, Pilar Tomàs Farell. Calia corregir la maldestra intervenció de 1907 i ubicar els fragments del costat dreta del menologi al lloc que es corresponia, a la vegada que calia també canviar el folre antic, que creava distensions i probablement, estava brut i vell, i cercar un sistema de subjecció que no malmetés la peça que havia sofert probablement les conseqüències d'emprar sistemes agressius amb claus i anelles.

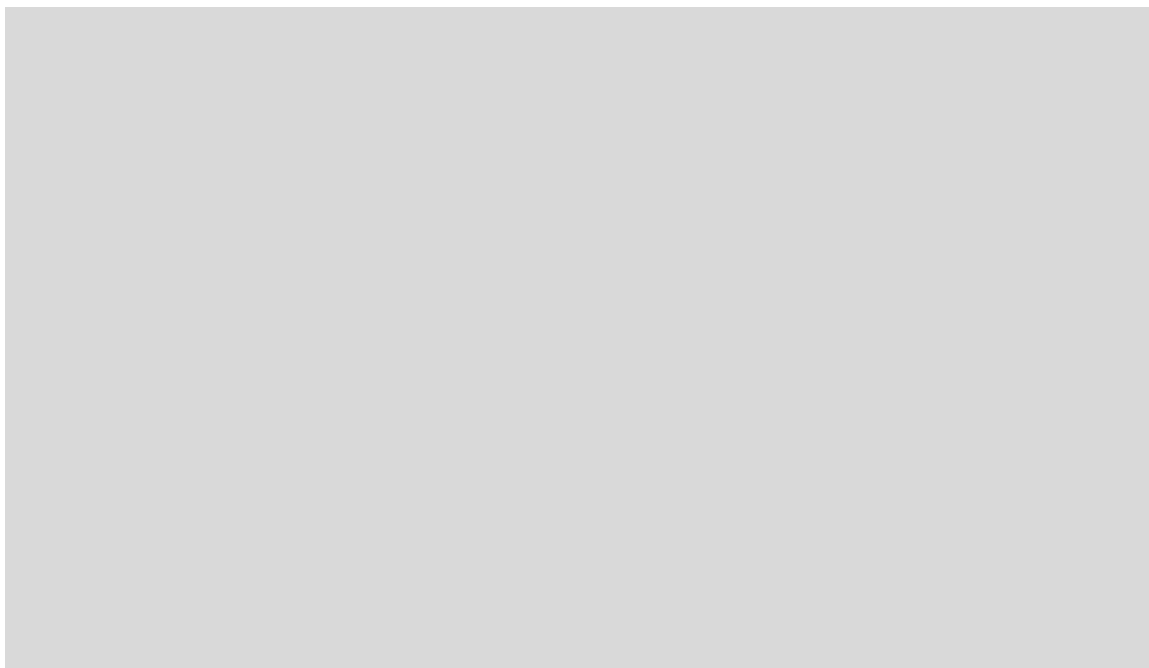
---

<sup>977</sup> FONT (1952); PALOL (1953); FONT (1954).

<sup>978</sup> PALOL (1953), p. 57.

<sup>979</sup> ACG. Actes Capitulars 111 (1951-1955), p. 30-34. cit. CASTIÑEIRAS (2011), p. 87, n. 18.

El mètode que es va seguir, s'acordava a un tipus de restauració proper al del mètode de restauració que estava en boga entre els arquitectes del *restauro moderno*, respectant el valor històric i arqueològic de la peça i sense crear cap imatge il·lusionista. Es va optar per posar una tela de to neutre de fons dibuixant sobre el teixit de manera molt esquemàtica, els perímetres dels compartiments que contenien la representació dels mesos i la personificació de la lluna de la dreta que es trobaven fragmentats. Es tractava de donar una geometria aproximativa de tot els conjunt, intentant mostrar-se la simetria central del *Cosmocrator*.



**Institut Amatller d'Art Hispànic, Gudiol 30776- Arxiu Mas, inv. 0502901017(16b)**

Qui probablement prengué la decisió i aconsellà aquest sistema de presentació va ser Josep M. Gudiol Ricart que, com hem vist, el 1848 ja havia presentat una hipòtesi de reconstrucció amb un plantejament gràfic similar.

Les informacions que tenim d'aquesta restauració procedeixen de la mateixa peça, de les descripcions de Lambert Font i, sobretot, de Pere de Palol Salellas, que en aquests anys va començar a interessar-se en el Brodat, que continuà treballant durant anys i va tenir el seu moment culminant el 1986 amb l'estudi *El tapís de la Creació de Girona*, el millor que s'ha publicat fins ara sobre el Brodat.

### 6.1.1 Primers estudis de Pere de Palol

Pere de Palol i Salellas (1823-2005), possiblement coneixia el Brodat de la creació des de nen. El seu avi, Pere de Palol, assidu de la “Cova d’en Viñes” i particip de la *Revista de Gerona*, degué conèixer de primera mà les recerques de Girbal. El seu pare, l'escriptor Miquel de Palol, pertanyia al grup de modernistes que es van abocar a donar a conèixer el barri vell de la ciutat en un ambient d'embranchada cultural i d'exaltació dels monuments. Mentre estudiava història de l'art a Barcelona, entrà en contacte amb l'arqueòleg Lluís Pericot, que el va motivar a estudiar prehistòria i iniciar-se en arqueologia. Ben aviat es va decantar per l'estudi del món romà, l'antiguitat tardana i l'edat mitjana, alhora que impartia docència a la Universitat de Barcelona. En unes conferències que va fer André Grabar, el va acompanyar a Girona i li va ensenyar el Brodat, explicant-li amb detall el seu punt de vista sobre l'origen i la iconografia de la peça. Grabar el va animar a escriure, oferint-li una publicació als *Cahiers archéologiques*, que ell dirigia. De la trobada en resultaren dos articles *Une broderie d'époque romane. La Gènes de Gérone*. És en aquests articles on Palol va donar a conèixer els detalls de la intervenció que presencià de primera mà.<sup>980</sup>

No era la primera vegada que escrivia sobre el Brodat. L'any 1953 destinà unes frases en la *Guía artística de la Catedral de Gerona* i dos anys més tard a *Gerona monumental*. L'any 1953 havia també fet un estudi iconogràfic sobre els rius del Paradís al *Boletín de la Biblioteca Víctor Balaguer*, on inclogué ja una fotografia del teixit restaurat, i el 1955 una aproximació iconogràfica a la revista *Goya*.<sup>1</sup> També s'ha d'afegir a aquest grup de primers escrits les dues pàgines que publicà a la revista figuerenca *Canigó*, el 1959.<sup>981</sup> L'única publicació on descriu la part tècnica i la restauració és als *Cahiers Archéologiques*.

---

<sup>980</sup> PALOL (1956), p. 176-177. Per a una biografia de Palol, vid GUARDIA (2016) [en premsa]

<sup>981</sup> Aquestes primeres experiències, fetes més amb ànim de divulgació que no els articles de la revista francesa, tracten d'aspectes particulars del brodat.

Palol concep el brodat com una peça amalgama gràfica que aplega, accepta i transforma idees heretades del món romà amb totes les seves possibles confluències, que es veurà manifestada a partir dels tres cicles iconogràfics que conté el Brodat: a. el cicle de la Creació, present l'escena còsmica adoptada durant l'edat mitjana per representar el triomf de l'Església i derivada de models grecs, especialment els octateus i de la tradició siríaca manifestada en el gènesis Cotton.

### 6.1.2. Anàlisi previs

Gràcies al qualificat personal tècnic que va participar en la intervenció es van poder clarificar els dubtes sobre els materials i la tècnica del brodat, que ja consuetudinàriament s'anaven repetint des de finals de segle XIX, i que consideraven que el brodat s'havia fet sobre un teixit de base de lli que els fils del dibuix eren de llana.

Les fibres del teixit i els fils del brodat es van analitzar per un dels químics experts en la indústria tèxtil més coneguts en aquells moments que era Daniel Blanxart i Peral (1884-1965)<sup>982</sup>.

Blanxart era enginyer, membre de la *Asociación de Ingenieros de Industrias Têxtils*, membre el *Patronato Juan de la Cierva* (CSIC) i catedràtic de l'Escola d'Enginyers Tècnics de Terrassa, amb un dens currículum de publicacions sobre la química i aspectes tècnics dels teixits.<sup>983</sup> Les anàlisis es dugueren a terme a l'entitat *Acondicionamiento Terrasense* (avui LEITAT), fundat el 1906 per un grup d'industrials del ram tèxtil preocupats per la certificació de qualitat i assessorament en projectes de recerca de la indústria llanera. L'any 1908, el mateix Blanxart ja havia organitzat el laboratori d'assaig, el primer a Espanya en l'especialitat i, des de bon principi, un important centre d'investigació proveït de les millors innovacions tècniques.

En relació al suport del brodat, Palol ens diu que: "Els resultats d'aquesta investigació ens confirmen que el brodat fou fet sobre una sarja de fils fins de llana i no de lli, com es podia pensar i s'ha dit".<sup>984</sup>

Pel que fa als fils de brodar, les anàlisis van confirmar que es tractava de fils de llana, treballats a doble feix per cobrir més ràpidament la superfície amb punts densos, torçats i aplicats mitjançant una agulla llarga:

---

b. el menologi, emparentat amb el món romà i la seva transmissió carolíngia. c. el cicle de la Vera Creu, d'origen bizantí, però interpretat a l'estil occidental. En els articles francesos podem apreciar els contents de tota la recerca del Brodat: intent de reconstrucció tenint el compte les parts perdudes; anàlisi històric del brodat per trobar orígens funcions a partir de manuscrits i descripció acurada de cadascun dels elements.

<sup>982</sup> PALOL (1956), p. 176.

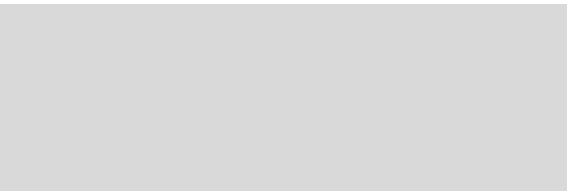
<sup>983</sup> El llibre de Blanxart que va gaudir de més renom va ser *Formulario de teoría de tejidos (ligamentos, sarga, tafetán, raso, etc; ligamentos especiales: terciopelo alfombras, etc.)*, publicat el 1947. Ha estat recurs útil d'inciació per a molts dels que ens hem volgut aproximar al món dels teixits sense venir d'estudis tècnics.

<sup>984</sup> PALOL (1956), p. 176; PALOL (1986), p. 13.

“La dimensió longitudinal dels motius decoratius i en les diferents seccions que les figures demanaven. En primer lloc, s’ha passat un fil llarg al seu costat s’ha brodat una punt força espès [...] segueix d’una manera molt viva i molt moguda, les sinuositats de la temàtica brodada i en sentit longitudinal, amb grans puntades entorxades”.<sup>985</sup>

El punt emprat, segons els tècnics, no era el de cadeneta, com s’havia dit fins aleshores, sinó el punt de figura, diferent del que s’havia utilitzat en altres peces com, per exemple, l’estola de Sant Narcís, restaurada també al cap de pocs anys d’aquesta intervenció, feta amb punt de fals cordó.<sup>986</sup>

La persona encarregada d’intervenir sobre el teixit fou Pilar Tomas Farell, una personalitat essencial en la conservació de teixits a Catalunya, que va participar en les restauracions de la majoria de teixits històrics dels Museus de Barcelona, com va ser l’estola de Sant Narcís (1956-57), la capa de Sant Ermengol (1967) i la capa pluvial de Santa Maria de la Seu (1971). Al costat de Josep Gudiol i Ricart, es va interessar per la col·lecció de teixits de l’industrial Ricard Viñas, temps abans que la comprés la Diputació de Barcelona entre 1951 i 1957.<sup>987</sup> De l’adquisició d’aquesta col·lecció, que es va exposar el 1957 al Palau de la Virreina, en resta el catàleg. Consta que Pilar Tomàs va idear un sistema de presentació de les peces innovador, subjectant-les mitjançant un bastidor de fusta.



---

<sup>985</sup> PALOL (1986), p. 13.

<sup>986</sup> “No és el punt de figura típic o fals cordonet que alguns autors de tractats han confós amb el punt de cadeneta, amb el qual es va brodar el Penó de Sant Ot i l’estola de sant Narcís de Girona.” PALOL (1956), p. 177. Palol es basa per definir els punts amb el llibre de brodats de Teresa Dillmont (1846-1890) *Encyclopédie des ouvrages de dames* (1886), una de les iniciadors de la revifada de l’art de brodar entre les dones de final de segle XIX.

<sup>987</sup> Es llegeix al catàleg, “gracias a su equipo formado en la verdadera escuela taller necesaria para lograr la organización de la colección Viñas, existe hoy en nuestra Ciudad un grupo de especialistas comparable a alguno de los mejores centros Internacionales”. COLECCIÓN VIÑAS (1957), p. 8.



Anotacions de Palol sobre els aspectes tècnics del Brodat. ICAC, Palol 062.0333.101

Pere de Palol mantenia amiatat amb els tècnics, així ho demostra la documentació conservada al fons Pere de Palol de l'Institut Nacional d'Arqueologia Clàssica (ICAC). Entre el material que l'arqueòleg va emprar per preparar el llibre de 1986 es troben alguns esborranys i anotacions fruit de converses mantingudes amb la restauradora del Brodat, amb esquemes sobre els colors i l'esquema dels punts del brodat.<sup>988</sup>

### 6.1.3. *Una restauració arqueològica*

La restauració, com s'ha comentat, va consistir en descosir els fragments dels mesos de l'any que s'havien cosit sota la llegenda de la Vera Creu i ubicar-los en el lloc suposadament d'origen a la dreta, així com el fragment del riu del Paradís de l'angle superior dret que restà incomplet i també es va emplaçar on suposadament s'ha considerat que s'emplaçava.<sup>989</sup> Es va posar sobre una tela neutra, i es van reconstruir gràficament les parts mancants i se n'afegí un ribet de to més clar, potser vermellós si ens fixem en les fotografies- del que es va posar en les primeres intervencions. La mateixa tela neutra es va posar també a la part que havia quedat descoberta en eliminar-se els fragments cosits al dessota.

---

<sup>988</sup> *Notes sobre la iconografia del Tapís de la Creació*. ICAC. Palol 062.0333.101. El fons guarda dos carpetes d'apunts, fotocòpies d'articles i alguns esquemes. S'hi troben també diverses carpetes amb diapositives, fetes pel mateix Palol.

<sup>989</sup> Les darreres restauradors del Brodat Llum Morata i Carme Masdeu han apreciat assenyadament que dos petits fragments de la sanefa van restar dessota, al costat d'ella mà de judes de la conversa amb Santa Elena. MASDEU-MORATA (2013), p. 21.

D'aquesta intervenció se'ns plantegen alguns dubtes. En primer lloc, si es va aprofitar el folre anterior i es va cosir sobre el teixit neutre o es va canviar del tot. Segons Morata-Masdeu, el folre antic es va conservar doncs el brodat s'havia cosit a sobre i resultava agressiu separar-lo.<sup>990</sup> No obstant això, suposem que es degué obrir en alguns llocs o bé es va enretirar i es va tornar a col·locar. Calzada comenta que Font li havia dit que els colors del dors eren més vius que els de l'anvers, segurament per haver estat menys exposats als efectes de la llum.<sup>991</sup> El que es pot assegurar és que, també seguint l'informe de 2013, l'antic folre es va retallar arran del brodat en la part inferior i es va cosir tota la peça sobre un teixit de neutre.<sup>992</sup>

Un dels dubtes que s'havien manifestat des de feia temps, com ja se n'ha parlat, era si les escenes de la Vera Creu eren del Brodat o van ser afegides posteriorment. Era un dels temes que més interessaven. Palol, que considerava que l'escena de la Creu era fonamental per a entendre el significat del Brodat dins del context de la teologia de la salvació. Com a bon investigador, aprofitant la intervenció, va cercar l'auxili dels tècnics per confirmar la seva hipòtesi:

“L'anàlisi tècnica que vàrem fer amb la senyora Pilar Tomàs ens confirmà que per a tota la peça s'utilitzaren la mateixa sarja, les mateixes fibres i idèntica tècnica de punt o brodat, a l'ensem que no cal fer cap esforç per a veure que hi ha els mateixos colors amb idèntica persistència de la seva qualitat, la qual cosa vol dir identitat de fibres i de tints”.<sup>993</sup>

Resulta obvi dir que si es va fer servir el mateix teixit i els mateixos tints les escenes del cicle de la creu havien d'estar en el brodat des de sempre.

Cal indicar també que, si comparem les fotografies anteriors a la restauració apreciem que després d'aquesta intervenció faltava un petit fragment que corresponia a l'edifici de la dreta del cicle de la Creu, que segons Morata i Masdeu,

---

<sup>990</sup> MASDEU-MORATA (2013), p.53.

<sup>991</sup> CALZADA (1980), p. 180.

<sup>992</sup> MASDEU-MORATA (2013), p. 53.

<sup>993</sup> PALOL (1986), p. 88.

podien correspondre's a un petit fragment que Font va dir que havien tallat, suposem que per a fer les analítiques.<sup>994</sup>

Tots els investigadors que van conèixer el brodat en les condicions resultants d'aquesta intervenció van coincidir en què es tractà d'una restauració molt respectuosa, sense reintegracions. Segons Palol, "va permetre controlar els afegits del total de la peça".<sup>995</sup> L'historiador terrassenc Torrella Niubó, diria que era una restauració, "que le devolvió mucho de su antiguo esplendor".<sup>996</sup>

#### *6.1.4. Difusió del Brodat entre els anys seixanta i setanta*

Dels vint anys que van des d'aquesta restauració fins la successiva, ja als anys setanta, tenim molts testimonis gràfics vinculats a la difusió que es va voler donar del brodat tant per part del context acadèmic o científic, de la mateixa catedral o de la població en general. La selecció de material es pot establir a través de diferents propostes, totes interessants per apreciar la inèrcia icònica del Brodat en el seu respectiu context.

Els arxius fotogràfics presenten exponents acadèmics, vinculats a recerques concretes com les propostes de reconstrucció de Josep Gudiol Ricart [n. 40]. També tenim testimonis de visites institucionals relacionades amb el reportatge periodístic, nombroses a partir dels anys setanta.

Disposem d'una gran quantitat de material gràfic a partir dels anys setanta gràcies a la producció d'objectes destinats a la indústria turística i al lleure. Durant aquests trenta anys es va donar un canvi transcendent en la imatge forana de Girona, que va passar de ser una "ciutat històrica, digna de conservar-se su vida y son dignas de visitarse por su carácter y sus recuerdos históricos y artísticos",<sup>997</sup> a ser una ciutat subsidiària de visita ocasional fora de ruta del turisme internacional.<sup>998</sup>

---

<sup>994</sup> MASDEU-MORATA (2013), p.53. També esmenten alguns petits fragments que es van deixar sense reubicar a la dreta, possiblement per desconeixement de la situació.

<sup>995</sup> PALOL (1986), p. 85.

<sup>996</sup> TORRELLA NIUBÓ (1961), p. 254.

<sup>997</sup> Segons el capítol tercer del Plan Nacional de Turismo (1951) del Ministerio de Información y Turismo.cit GALÍ- DONAIRE (2006), p. 37

<sup>998</sup> Desconeixem el flux de visitants al museu del capítol de la Catedral durant aquells anys. Si tenim en compte les guies dels anys cinquanta com la de Palol, o Font, i ho comparem amb la d'Oliver de 1973, veiem que el Brodat resta absent de descripcions que no van més enllà de quatre ratlles de lectura ràpida per a què pugui el visitant identificar amb facilitat. OLIVER ALBERTI (1973), p. 57.



Postals i calendaris van ser el repertori on va tenir més presència el Brodat de la Creació. Però el que és important per als nostres objectius són les pel·lícules, algunes d'elles destinades al turisme, com eren els reportatges dels anys seixanta de Narcís Sans i Prats (1920-1994) com ara el curtmetratge *Ciudades españolas* (1964).<sup>999</sup>

Tanmateix, trobem d'altres recursos fotogràfics que no estan enfocats directament a la divulgació, amb pretensions més de culte. Forma part del grup de reportatges que produí la empresa NO-DO l'audiovisual de Josep Lluís Font (1932-2013) *El tapiz de la Creación* (1972), en la qual va seguir les imatges del Brodat per explicar el llibre del Gènesi, a la vegada que s'intercalen escenes reals d'aus, peixos, i altres elements adients al missatge, com a paisatge de la Costa Brava.<sup>1000</sup>

En la dinàmica del cinema d'autor, el cineasta francès Thomas Bouchard presentà *Around and about Joan Miró* (1958). Mentre Miró pinta, van sortir imatges d'icones de la cultura catalana que interessaven a l'artista com la processó de Verges, la muntanya de Montserrat, i el Brodat de la Creació. Veiem com el Brodat adquireix més popularitat que la que tenia a la primera meitat de segle.<sup>1001</sup>

En aquest aspecte, mereix una atenció especial la inacabada obra de culte *La creación del mundo a través de un tapiz del siglo XII de la Catedral de Gerona* (Girona, 1964-65) d'Antoni Varés i Martinell (1909-1965).<sup>1002</sup>

La proximitat de la càmera, els jocs de llum i d'altres recursos cinematogràfics i fotogràfics, ens donen una idea molt aproximada de la situació en què es trobava el Brodat: pèrdues de fils que deixen intuir la tela de suport, plecs fruit d'haver estat enrotllat o doblat en un període perllongat de temps, bosses degut al sistema de

---

<sup>999</sup> L'argument és tipificat. Una parella que amb la guia de la ciutat a la mà visita alguns monuments, entre ells el brodat. Va ser premiada pel Ministerio de Interior i turismo. Narcís Sans i Prats va ser corresponsal a la Província de Girona de TVE i fotògraf de *Los Sitios*. ROMAGUERA (2005), p.650. Va fer d'altres curtmetratges on el Brodat de la Creació té una presència subsidiària, com el reportatge turístic *El salto de Susqueda por el rio Ter, Beatus de Gerona* (1970) i *Las rutas del románico en la provincia de Gerona* (1961-2), aquesta darrera, també guardonada pel Ministerio de Cultura.

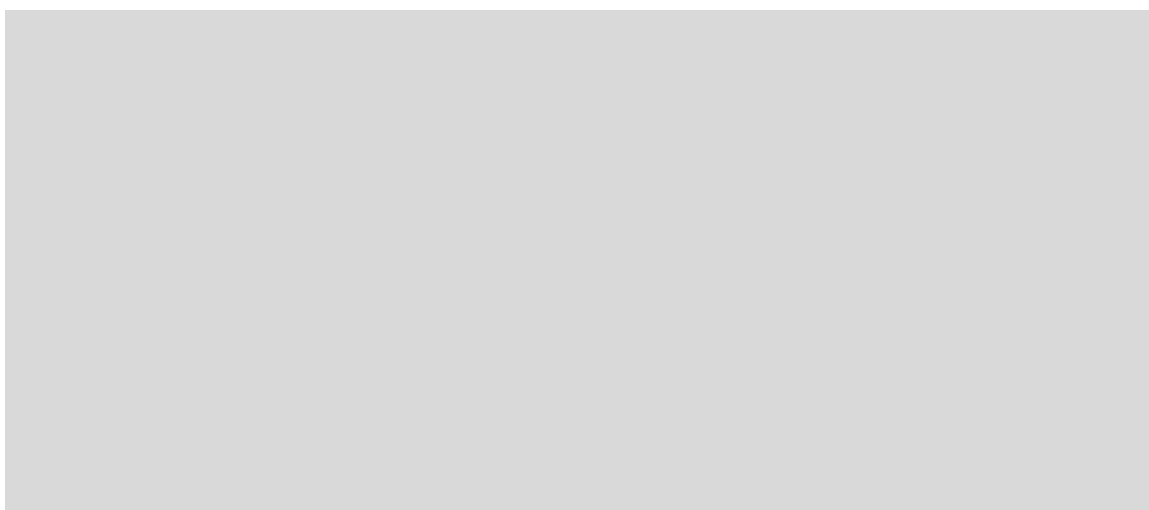
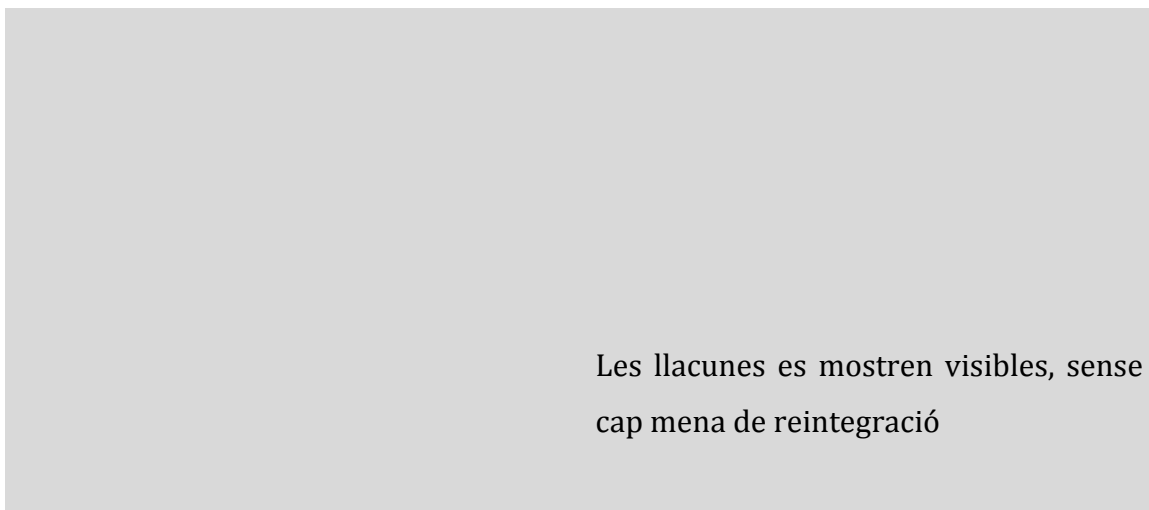
<sup>1000</sup> <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-color/tapiz-creacion/2912523/> [consultada el 15 gener 2016]. Director de cinema, que va col·laborar amb J.L Berlanga en alguns guions, com ara *Plácido*. CRUSELLS (2008), p. 108. Els fotogrames, d'elevada qualitat ens han estat de profit.

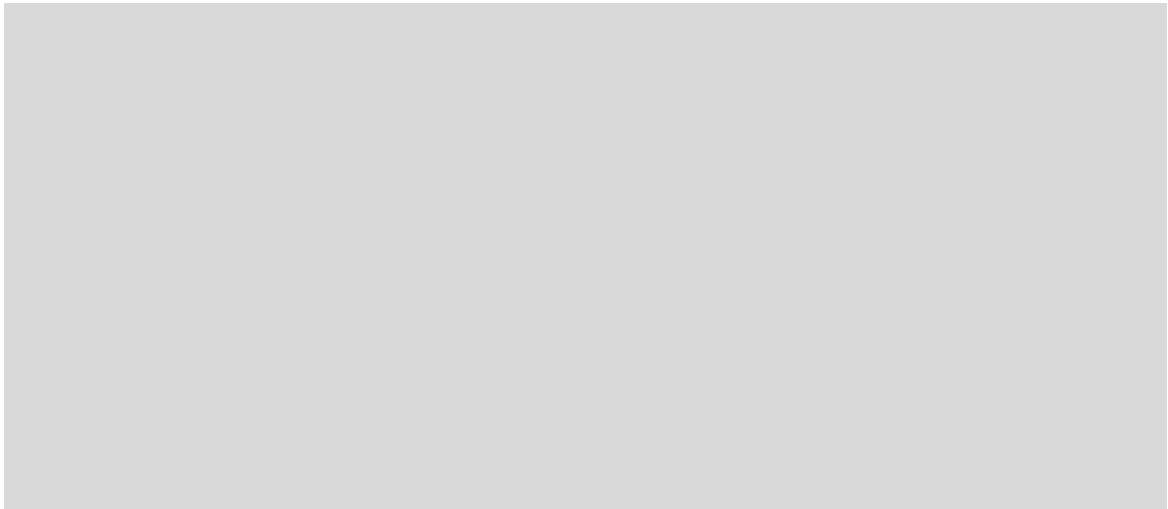
<sup>1001</sup> El Brodat apareix només uns instants i no ens ha servit per al nostre objectiu, però considerem que és de gran interès.

<sup>1002</sup> Pel·lícula inacabada que, amb molta sensibilitat paseja la càmera pel Brodat, mostrant tots els elements de la Creació. Per a Varés, vid ROMAGUERA (2005),p. 657- 664; VARÉS-NAVARRETE (2014).

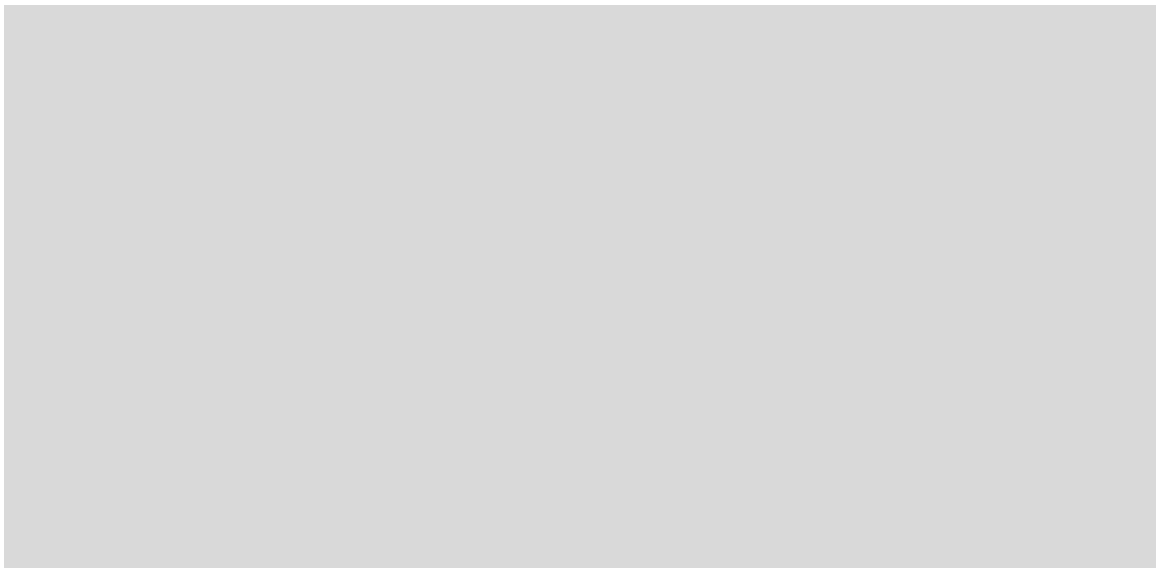
subjecció i penjat, sargits i recosits, talls, abrasions, rebrecs, accentuació de costures d'unió dels diferents fragments del teixit de suport, fragments apedaçats i els fons clars de les llacunes.

#### 6.1.5. *El Brodat després de la tercera intervenció*

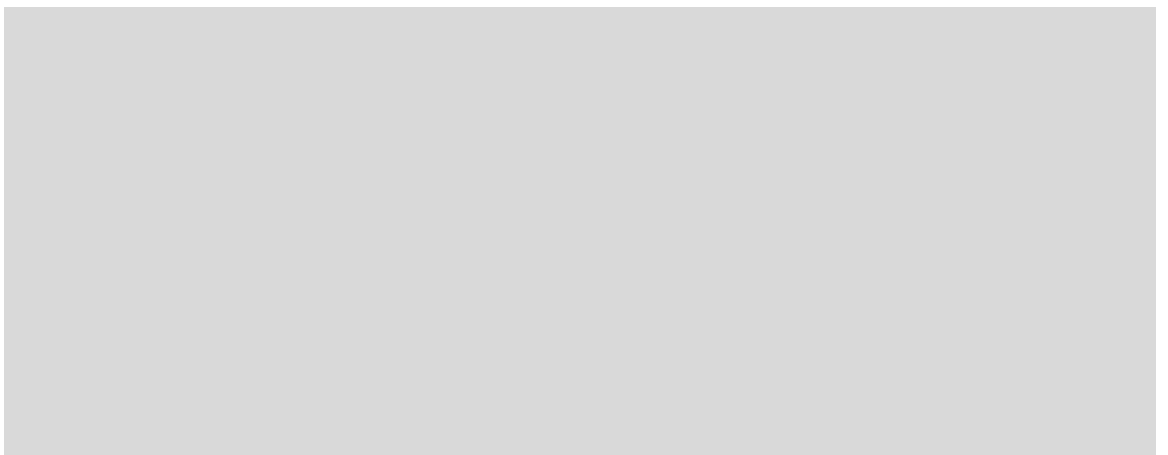




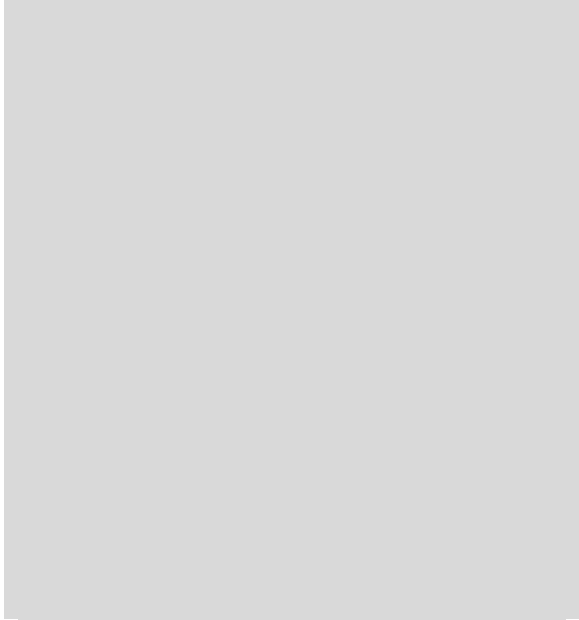
En alguns espais es fa visible el teixit de base



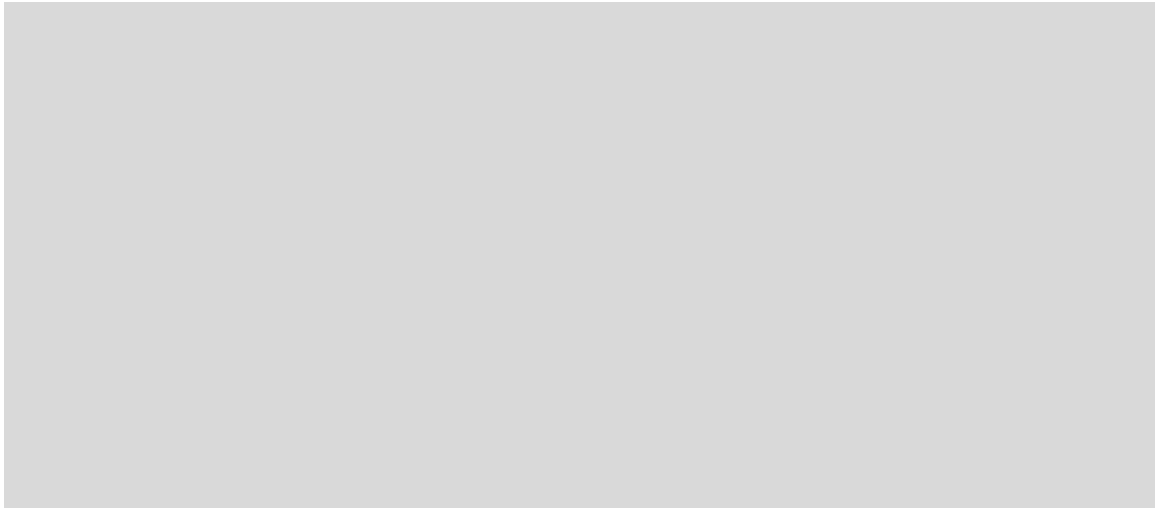
s'aprecien les unions dels teixits



s'acusen els plegats



Recosits i pèrdues de fil



rebrecs

Abrassions, sobretot en els blancs

S'ha de copsar aquesta intervenció tenint en compte que es tractava d'una museïtzació del Brodat, on s'hi amalgamaven aspectes vinculats al món acadèmic i al món expositiu. . És una lectura didàctica de la peça, que vol donar a entendre la forma i funció de l'objecte un cop descontextualitzat, aspecte que preval per sobre de les preferències estètiques.

La conservació de teixits com a professió amb codis deontològics precisos no es va donar fins els anys setanta de manera generalitzada i anà lligada a la incorporació

de professionals als museus estatals i també en l'educació superior. A Catalunya, potser donada la importància de la indústria tèxtil i gràcies al paper de figures cabdals lligades a l'organització dels museus com va ser Joaquim Folch i Torres, la presència de professionals en els departaments de restauració va esdevenir molt abans. Pilar Tomàs va ser una de les primeres en incorporar-s'hi. A Barcelona tenim constància de l'embranchida que va prendre la secció tèxtil dels Museus Municipals d'Art que es va instal·lar al Saló de Sant Jordi, posteriorment a l'Hospital de la Santa Creu i finalment al carrer Montcada, fundat l'any 1968 arran de la donació de la col·lecció de teixits de Manuel Rocamora

En la restauració del Brodat de Girona de 1952 podem dir que es va emprar un mètode científic de restauració, entès aquest com una actuació raonada i metòdica que va tenir en compte aspectes com el valor històric i la matèria, doncs dels comentaris de Palol podem deduir que possiblement es degué emprendre alguna mesura de consolidació, atenent l'estat en què es trobava la peça després de les dues restauracions anteriors.

Els dilemes sobre la restauració tèxtil en general van néixer arran dels mètodes de prova i error que es dugueren a terme en els tallers de conservació dels museus en haver d'enfrontar-se a intervencions de tipus domèstic, com la que s'havia donat en el Brodat l'any 1902.

El 1933 l'antic director del museu d'art de Leipzig Richard Graul va suggerir a l'Oficina Internacional dels Museus la necessitat d'elaborar un qüestionari per enviar a diferents institucions i particulars que treballaven en la restauració de tapissos i teixits antics, a fi d'analitzar el panorama i cercar solucions. Durant l'any 1933 la revista *Mouseion* va anar publicant el resultats. No hi havia cap representant de museus espanyols que hagués enviat les respostes.<sup>1003</sup> Quedava molt per fer, i el primer que calia era conscienciar a les institucions que els custodiaven que calia cercar l'auxili de professionals. En el brodat de la Creació es va fer una restauració arqueològica perquè s'hi implicaren Palol i Gudiol i Ricart, cosa que no passarà, com veurem, en la intervenció dels anys setanta.

---

<sup>1003</sup> "La conservation des tapisseries et des tissús anciens" (1933).

## 6.2. . Quarta intervenció, 1975

En el decurs dels anys 1975-76 es van dur a terme obres de consolidació de l'edifici que acull el Tresor de la Catedral de Girona. Era el final d'un projecte que s'havia iniciat l'any 1962 quan es van restaurar les estructures de les cobertes de l'edifici i es van adequar els pisos superiors que amenaçaven esfondrament.<sup>1004</sup> Un cop acabades es van començar a reinstal·lar les peces de la col·lecció a les tres primeres sales del nou museu, sota l'impuls del degà Josep Maria Taberner i del mestre de cerimònies Genís Baltrons.<sup>1005</sup> Les obres es van ubicar sense cap ordre cronològic ni tècnic, degut a la distribució dels espais.<sup>1006</sup> El tapís es trobava a la tercera sala, al mateix lloc que l'havia situat Font, enfront d'un finestral que impedia la correcta visualització, per la qual cosa Baltrons decidí portar-lo a la sala quarta, indret on es troba ara.

Per aquelles dates, es van portar a restaurar dos tapissos renaixentistes de Joan Ferrer que es trobaven a la capella de l'Esperança. De manera fortuïta, en enretirar el folre d'un d'ells es van adonar que hi havia un pedaç que pertanyia al Brodat.<sup>1007</sup> Estava molt brut i es va portar a rentar a una tintoreria experta i en veure que els resultats els semblaven satisfactoris, es va decidir portar a rentar tot el Brodat, emprant un mètode en sec molt agressiu mitjançant dissolvents derivats d'hidrocarburs i que sens dubte degué afectar a la resistència de les fibres.<sup>1008</sup>

De resultes de la neteja el teixit va quedar molt rebregat per la qual cosa es va decidir que s'intervingués novament. De bon principi, es va pensar en portar-lo a restaurar a les monges de San Daniel, que es consideraven expertes i amb capacitat,<sup>1009</sup> però finalment es van decidir encarregar-ho a les monges Adoratrius, les mateixes que havien arranjat els tapissos suara esmentats. La congregació s'havia establert a Girona des de 1892, i compaginava les tasques

---

<sup>1004</sup> DOMÈNECH-GIL (2004), p. 256. En el decurs de les obres es van localitzar les despulles de l'antic campanar i materials de l'antiga catedral romànica. MARQUÈS CASANOVAS (1962), p. 13-14.

<sup>1005</sup> CALZADA (1995), p. 78. BATLLE (1980), p. 214.

<sup>1006</sup> BALTRONS (1978), p. 30.

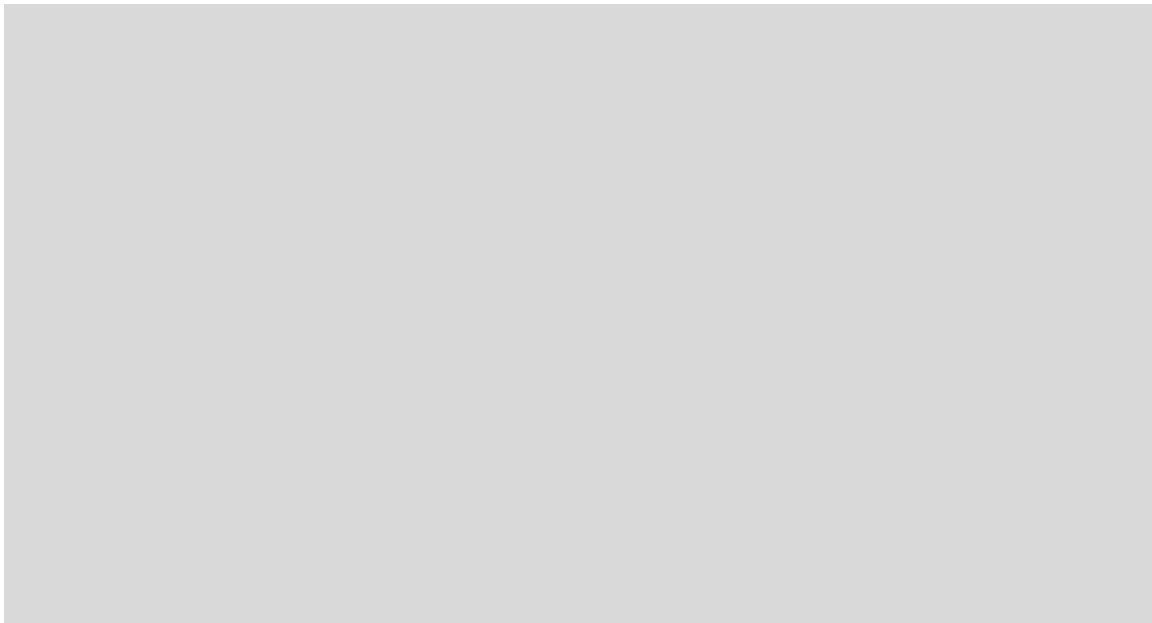
<sup>1007</sup> MASDEU-MORATA (2013), p. 56. Calzada en diu 2 . CALZADA (1980), p. 180. Les restauradores van poder parlar amb Mn. Baltrons mentre feien els estudis preliminars de la darrera actuació.

<sup>1008</sup> MASDEU-MORATA (2013), p. 56. La neteja amb dissolvents avui està desaconsellada en tots els codis deontològics de restauració de teixits.

<sup>1009</sup> CASTIÑEIRAS (2011), p. 20.

educatives de noies de classe obrera, amb l'art de brodar i restaurar teixits. Segons Mirambell, era una tasca que desenvolupaven assíduament i que els servia de sosteniment, amb col·laboracions de religioses d'altres ordres.<sup>1010</sup>

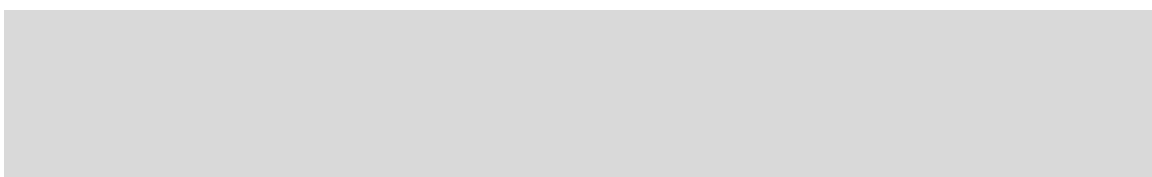
#### 6.2.1. *Una restauració il·lusionista*



Resultat intervenció 1975. CRBMGC

Es va fer una restauració de tipus il·lusionista, reintegradora i desafortunada i de poc el rigor històric, sense cap exponent documental que certifiqui l'actuació. Del resultat sorgiren dubtes i confusions entre els investigadors que manifestaren dissonàncies amb els resultats obtinguts, sobretot en relació al nou fragment trobat en la intervenció del tapís del segle XVI, primera qüestió que es va plantejar rere aquesta gran intervenció.

Calzada va suposar que el fragment trobat era el que cobria els fragments dels mesos d'abril i maig que en realitat no va ser una altra cosa que una invenció de les monges restauradores.<sup>1011</sup>



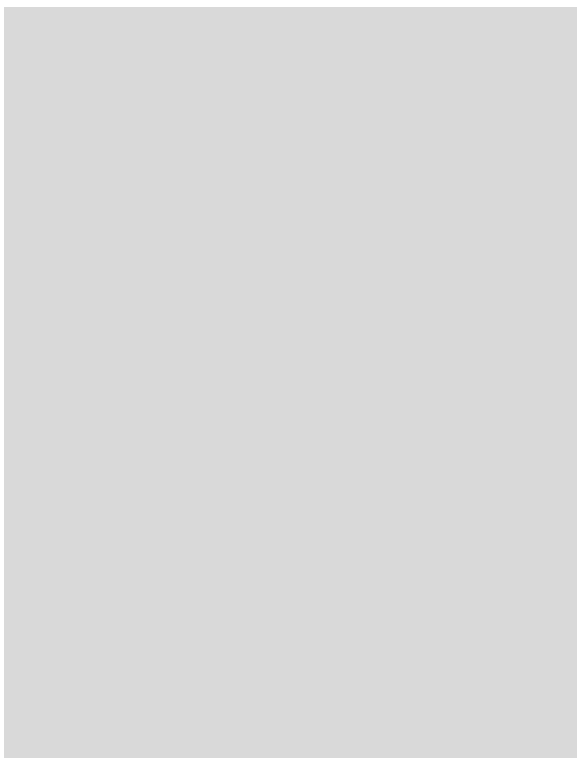
---

<sup>1010</sup> MIRAMBELL(1992), p.42.

<sup>1011</sup> BATLLE (1980), p. 214; CALZADA (1980), p. 193.

Fragment de teixit trobat . MORATA-MASDEU,  
1214.

El primer que es va adonar de l'engany va ser Palol mentre preparava el monogràfic que va fer el 1986 sobre el Brodat. Palol va advertir de les diferències en comparar-ho amb fotografies antigues, adonant-se que s'havia brodat a sobre de molts fragments: "Tota la figura del llaurador no ofereix cap garantia d'autenticitat, ja que s'ha copiat malament el cap del març i fins i tot el capell esfèric".<sup>1012</sup> L'arqueòleg va suposar que el fragment corresponia a l'edifici de la dreta de la llegenda de la Creu, que en la intervenció anterior havia quedat buit.



Nosaltres només mostrem alguns exemples. Llum Morata i Carme Masdeu han presentat a l'informe de la restauració de l'any 2014 una excel·lent cartografia de totes les reintegracions que es van fer [n. 52]. La més contundent va ser la que es va fer a la cara de Crist, doncs en intentar anul·lar una pinça que travessava tota la cara en vertical, van haver de tornar-lo a brodar del tot, canviant tota la fesomia. Si

---

<sup>1012</sup> PALOL (1986), p. 35.



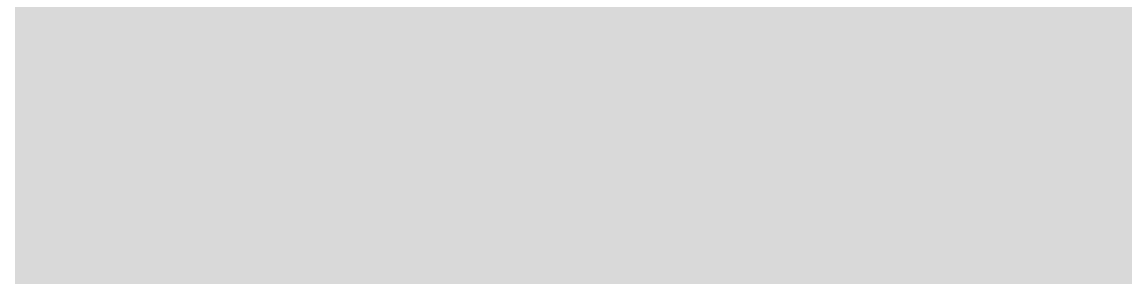
pensem en el caràcter icònic del Crist en majestat, present en múltiples reproduccions, podem considerar que la restauració, feta amb finalitats estètiques, va resultar del tot contraproductiu.



En el projecte de la última restauració s'han fet anàlisis de les reintegracions, observant-se que es van tapar totes les llacunes que fins llavors havien deixat sempre el folre al descobert. Tot plegat, va resultar un gran canvi.

Va ser una intervenció massa radical i el que és pitjor, indocumentada. Els colors van quedar resplendents i brillants, com l'admiraven els que el van apreciar,<sup>1013</sup> però en realitat el que es va fer va ser una invenció que no va tenir cap respecte envers l'original.

El sistema de presentació va variar en comparació al que s'havia fet en les intervencions anteriors. Es va eliminar el folre anterior i es va cosir sobre una tela de juta que es va subjectar a un bastidor, de manera que quedaren a la vista totes les sanefes i elements del perímetre que havien quedat ocultats pels ribets de les restauracions anteriors.



---

<sup>1013</sup> “[...]després de la neteja, que ha estat molt ben feta” PALOL (1986a) p. 52.

Palol va escriure, a manera de resum:

“S’ha rentat i s’han completat molts trossos incomplets o destruïts, de manera que avui és brillant i els contrastos són més intensos que abans de la restauració. En algunes parts, però, aquesta restauració ha estat excessiva, en completar algunes figures o lletres dels textos que acompanyen les escenes”.<sup>1014</sup>

### 6.2.2. *El tapís mediàtic*

Des de l’any 1876 cada restauració que s’ha fet ha generat expectació en el context acadèmic. La restauració de 1975 es va fer en un moment que Girona es començava a manifestava com una ciutat oberta al món i el tapís de la Creació es va perfilar com una icona de la ciutat. Des de fa uns anys, mentre es visita el barri vell, les botigues de records estan plenes de detalls del Brodat, des de bijuteria fins peces de ceràmica, jocs infantils i creacions que mostren com és font d’inspiració, orgull i un objecte de consum. Als anys 80 s’editava un segell [n. 49], es feien pòsters, postals nadalenques. El capítol potenciava el seu patrimoni.

D’ençà de la intervenció van sorgir noves expectatives i enfocs acadèmics, però van ser poques les que es van preocupar per la tècnica i la conservació.

“La broderie romane, dite “tapis de la Création exposée au Musée de la cathédrale de Gérone, vient de faire l’objet d’une restauration et d’une nettoyage qui mettent admirablement en valeur la beauté de son dessin et la finesse de son execution”.<sup>1015</sup>

Amb aquesta frase començava Mentré un article sobre el brodat, que segons l’autora el feia gràcies a les fotografies que s’havien fet arran de la neteja.

Les primeres publicacions d’aquesta etapa són de Pere de Palol i, en realitat, és ell qui més s’hi va atansar i més opina sobre la intervenció.<sup>1016</sup>

Present en la restauració de 1952, mentre preparava el *Tapís de la Creació de la Catedral de Girona* que, de fet és un compendi de tot el que havia recollit amb els

---

<sup>1014</sup> PALOL (1986),p. 13.

<sup>1015</sup> MENTRÉ (1976), p. 19.

<sup>1016</sup> Les publicacions de Palol sobre el brodat d’aquests anys rauen en temes iconogràfics

anys, es va apropar a la nova restauració, mostrant acords i desacords enfront de l'actuació, tot i que les preocupacions de Palol eren més d'iconografia i de reconstrucció, basant-se en anàlisis arqueològics i iconogràfics que no tècnics.<sup>1017</sup>

L'any 1980 en ocasió de les Fires de Sant Narcís es commemoraven els VIII segles del brodat de la Creació. Fruit d'aquest esdeveniment la *Revista de Girona* va publicar un monogràfic més que reconegut, on es recolliren els articles de major interès que s'havien fet i alhora alguns de nous de tota mena de continguts.<sup>1018</sup>

Maria Ángeles González Mena, investigadora de teixits i conservadora del Instituto de Valencia de Don Juan va presentar *Dos tapices bordados medievales. El de la creación de Gerona y el de Bayeux*,<sup>1019</sup> Considera, després d'observar el brodat, que es tracta d'un brodat de llana sobre lli, que es fan servir dos punts –cordonet i cadeneta- i que els tons són saturats.<sup>1020</sup>

Amb motiu de la commemoració es va editar el segell del Brodat de la Creació, en un full-bloc de sis segells i es va celebrar a Girona l'exposició filatèlica Barnafil'80 [n.50].<sup>1021</sup> El degà de la Catedral, J.M Valls Taberner, deia al respecte:

“Per això va decidir [el Capítol] emprendre una activitat político-filatèlica a fi d'aconseguir aquest mitjà la més àmplia divulgació possible del patrimoni artístic i

---

<sup>1017</sup> Les obres que publica a partir de 1969 són, ordenades cronològicament: “Essai de reconstruction de l'iconographie de la Broderie romane de la Cathédrale de Gerone” *Bulletin de liaison du Centre International d'étude des textiles anciens* (1970-71); “En torno a la iconografía del Bordado románico de la Creación de la Catedral de Gerona”. *Homenaje a Don José Esteban Uranga* (1971); “Elements clàssics de la iconografia del brodat de la creació de la Catedral de Girona”. *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins* (1974-75); “El ‘tapís de la creació’ de la Catedral de Girona i el Beat de Torí. Problemes d'iconografia”. *Annals de l'Institut d'Estudis gironins* (1979-80); El Tapís de la Creació, de la Catedral de Girona, com a document de la cultura medieval catalana”. *Revista de Girona* (1980) “El tapís de la creació”. *Girona a l'abast I: cicle de conferències “la iconografia de la Catedral de Girona”*(1986); *El tapís de la Creació de la Catedral de Girona* (1986); “Tapís de la Creació” *Catalunya romànica* (1988).

<sup>1018</sup> Calzada, que relacionava el brodat amb els tapissos de paviment, ens fa referència a les diverses restauracions. CALZADA (1980), p. 180. MARQUÈS (1980)

<sup>1019</sup> GONZÁLEZ MENA (1980), 159-167. Un article quasi semblant va publicar a la revista *Arte Religioso Actual*, en companyia amb el degà Taberner. GONZÁLEZ MENA -TABERNER (1980). GONZÁLEZ MENA (1982), p. 392.

<sup>1020</sup> Pensem que possiblement es va fer l'estudi a partir de fotografies, atès que en la restauració última no s'ha pogut afirmar res del que l'experta comenta.

<sup>1021</sup> SOLER (1980), s.p.

i històric que té encomanat i que en definitiva pertany al patrimoni espiritual de Girona i de Catalunya universal”<sup>1022</sup>

### 6.2.2. *El tapís ja no sortirà mai més de Girona*

L'estiu de 1993, una delegació del Metropolitan Museum of Art de Nova York va reunir-se amb el Capítol de la Catedral sol·licitant el préstec del Brodat de la Creació, l'arqueta d'Hixem i el Beat per a l'exposició *The Art of Medieval Spain 500-1200*, que havia d'inaugurar-se el 18 d'octubre però que finalment no es va dur a terme. El capítol es va reunir i Gabriel Roura els va contestar amb una negativa. De l'arqueta i el Beat, els contestà que si els garantien la integritat física de les obres s'ho plantejarien, però del Brodat els va dir: “ja se sap, no es mou! Són peces úniques molt delicades i no es prudent el seu trasllat”.<sup>1023</sup>

---

<sup>1022</sup> VALLS TABERNER (1980), p. 245

<sup>1023</sup> BONAVENTURA , D.(1993), p. 31. Finalment, el Brodat constà al volum que el Metropolitan Museum va publicar. “The Art of Medieval Spain” (1994). P. 309-312.

## 7. Cinquena restauració

La darrera intervenció ha estat llarga i complexa. Es va iniciar el 2005 i va finalitzar el juny de 2013. El 2005 el Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya (CRBMC) i el Capítol de la Catedral de Girona van encarregar a les restauradores especialistes en teixits antics Carme Masdeu i Llum Morata un informe sobre l'estat en què es trobava el brodat que realitzaren durant aquell any i que presentaren amb el títol *Estudi tècnic de l'estat de conservació del Tapís de la Creació*.<sup>1024</sup> A banda de la degradació pròpia de la matèria i dels efectes nocius de les anteriors intervencions, s'adonaren que part de les problemàtiques que presentava eren conseqüència del mètode expositiu i dels factors ambientals. Es va acordar que calia actuar, no només sobre la matèria constitutiva sinó també era necessari aplicar mesures de conservació preventiva de cara a aconseguir la màxima estabilitat del teixit.

Amb aquesta intenció el 2008 la Direcció General del Patrimoni de la Generalitat i el CRBMC van decidir incloure el brodat en el programa Romànic Obert, impulsat per la Generalitat i "La Caixa", dirigit a "posar en valor i adequar monuments catalans de notable interès arquitectònic i artístic".<sup>1025</sup>

Els coordinadors, el CRBMC conjuntament amb els responsables de la catedral de Girona va acordar crear una comissió d'experts de les institucions implicades en la conservació de béns culturals per tal, "d'avaluar l'estat de conservació de la peça, cercar els criteris d'intervenció, adequar el sistema d'exposició i condicionament de l'espai i organitzar les directrius per a un programa de conservació i manteniment"<sup>1026</sup>

Tanmateix, es va decidir completar els estudis del teixit amb exàmens físics amb tècniques fotogràfiques per tal d'aconseguir informació amb més detall sobre l'estat de conservació de la matèria-estructura, a la vegada que va seguir un control

---

<sup>1024</sup> MASDEU-MORATA (2005).

<sup>1025</sup> [http://www.romanicobert.cat/web/guest/projecte\\_romanico](http://www.romanicobert.cat/web/guest/projecte_romanico)

<sup>1026</sup> ROVIRA-PEÑA- CASAL (2010) p. 2. La comissió va estar integrada per: Mn, Jaume Julià, president del Capítol de la Catedral; Mn. Joan Naspleda, director del Tresor de la Catedral; Joan Pluma, director general de Patrimoni Cultural de la Generalitat; Maria Àngels Solé, directora del CRBMC; Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE); Mireia Mestre i Benoit de Tapol, Àrea de Conservació Preventiva i Restauració del MNAC, Josep Maria Trullén, director del Museu d'Art de Girona; Carme Masdeu i Llum Morata, restauradores de teixits i Pere Rovira i Maite Toneu, restauradors del CRBMC.

i avaluació de dades climàtiques i es va presentar una proposta per millorar el sistema d'exposició.<sup>1027</sup>

Del resultat obtingut de les analítiques i de l'informe de restauració es poden extreure els següents resultats:<sup>1028</sup>

Pel que fa a l'estat de conservació del tapís, es va comprovar que hi havia brutícia que s'havia acumulat a la superfície (pols, restes de pintura d'alguna reintegració i matèries grasses). Els altres desperfectes eren ocasionats més que res pel sistema de presentació resultant de la intervenció dels anys setanta, una tela de xarpellera clavada sobre un bastidor de fusta. El perímetre del teixit estava en moltes parts descosit, i el bastidor no era estable. Tanmateix es va acusar una pèrdua de fils considerable i un dels principals problemes era que, donat que havia estat durant molt de temps penjat en posició del tot vertical, sofria estrès mecànic. La conclusió va ser que, "l'estat de conservació del tapís és que no reuneix les condicions per a la bona conservació a llarg termini".<sup>1029</sup>

Pel que fa a l'espai expositiu es va considerar que el sistema que hi havia, en un espai tancat amb plafons de vidre no era l'adequat, "ni per motius de seguretat, ni per la qualitat de l'aire ni per les condicions climàtiques".<sup>1030</sup> Tanmateix, el sostre, amb maons reblats amb morter tampoc era l'idoni perquè desprenia polsim. La il·luminació es considerava també irregular i deficient. Tampoc es consideraven apropiades les condicions climàtiques, amb una humitat relativa fluctuant que provocava l'acció fúngica en les zones properes al terra.<sup>1031</sup>

---

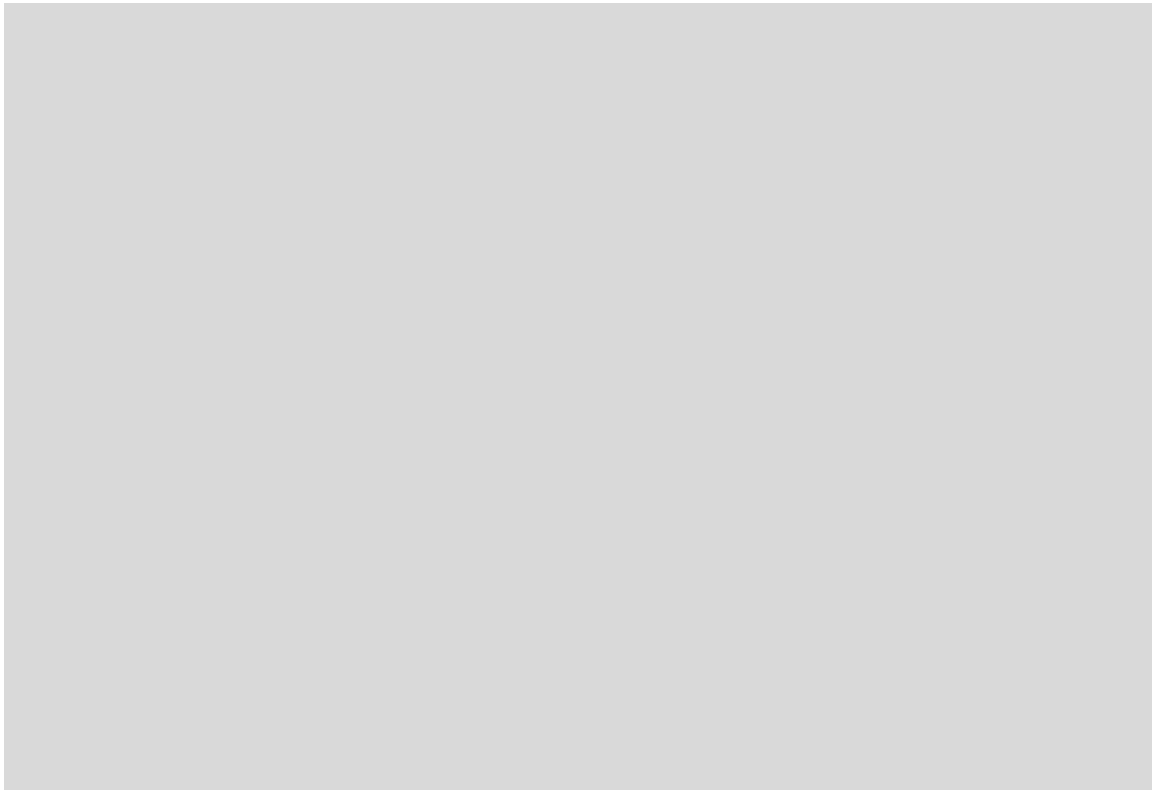
<sup>1027</sup> Els estudis tècnics físics amb tècniques no destructives van ser fets amb llum difusa, rasant, infraroig i ultraviolada. MASDEU-MORATA (2010). Els estudis climàtics i de condicionament es van realitzar per Pere Rovira i tècnics del CRBMC. ROVIRA-PEÑA-CASAL (2010). L'anàlisi microbiològica de l'aire es va fer per personal especialitzat del IPCE. VALENTIN (2011). El climàtic va dur-se a terme pel servei de Restauració i Conservació preventiva del MNAC. DE TAPOL-MESTRE (2011).

<sup>1028</sup> El que presentem aquí és un resum, basat més sobretot en l' *Informe sobre el projecte de restauració i conservació preventiva* presentat per Àngels Solé i Maite Tomeu el 4 de novembre de 2011. Ens basem en aquest escrit perquè és el que condensa tots els resultats dels informes previs.

<sup>1029</sup> SOLÈ-TOMEU (2011), p. 5-7.

<sup>1030</sup> Ibid.

<sup>1031</sup> ibid, p. 8.



Sistema expositiu anterior a l'actual (1975). Foto CRBMC

La proposta d'intervenció va preveure el desmuntat, embalatge i trasllat. Es va considerar que, tot i que en un principi es va plantejar la possibilitat que es dugués a terme a la mateixa catedral, el lloc idoni era el Centre de Restauració de Béns Mobles tant per l'instrumental científic com l'espai idoni tant pel que fa a les condicions climàtiques com de seguretat.

Els criteris que es van adoptar són els consensuats actualment en la conservació de béns mobles:

“Mínima intervenció i màxim respecte per a tots els elements que conformen la història de l'obra. la finalitat de la intervenció és aportar al Tapís l'estabilitat necessària per a la seva perdurabilitat el temps que permeti gaudir-ne les generacions actuals i futures”<sup>1032</sup>

Seguint aquests criteris es va decidir deixar aquelles reintegracions antigues que havien donat significació històrica a la peça, com el fragment del mes de març de l'esquerra.

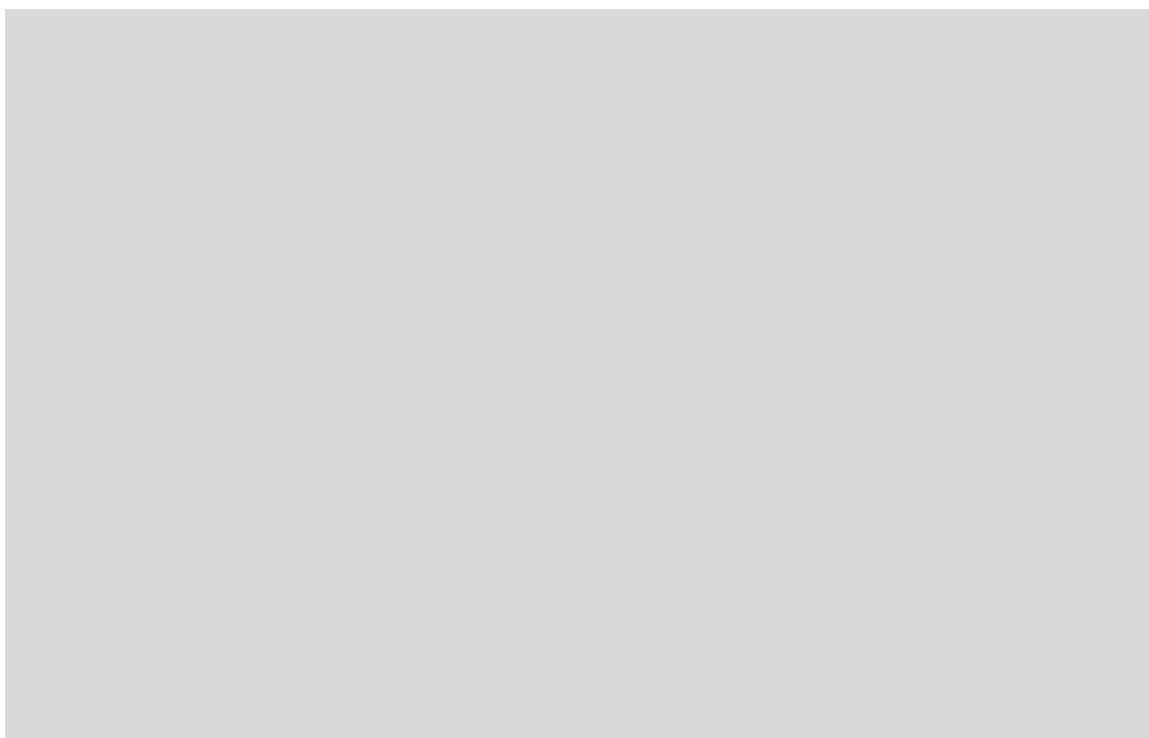
---

<sup>1032</sup> Ibid. p. 9.

la restauració pròpiament dita s'inicià el 14 de novembre de 2011 i finalitzà el 31 de març de 2012, dia que l'obra tornà a la seu de Girona.<sup>1033</sup>

Les fases de la intervenció, de manera resumida van ser, seguint el projecte de 2011 i l'informe final de 2013:

1. Estudi històric, realitzat en l'informe previ de 2005.
2. Recopilació de material fotogràfic. Entre els anys 2009 i 2011. A les fotografies tècniques suara esmentades, s'hi afegiren Raigs X.
3. Eliminació del folre i estudi del revers.



Revers del brodat després de la intervenció. Foto: CRBMC

Per a les restauradores descobrir el revers va ser de les fases més atractives de la intervenció.<sup>1034</sup> Entre altres coses es van poder veure els pedaços de múltiples

---

<sup>1033</sup> No ens aturem massa en tot el procés de conservació, actualment es troba en premsa l'article de Maite Toneu i les restauradores Llum Morata i Carme Masdeu, "Del tapís al Brodat, la darrera intervenció", del llibre editat per Carles Mancho i que es publica a la col·lecció Memòria Artium de la Universitat Autònoma de Barcelona.

<sup>1034</sup> Així ho manifestaren en l'entrevista que vam mantenir el març de 2013. Agraïxo les observacions i valuoses orientacions que ens van aportar.



procedències que s'hi adherien, es van llegir inscripcions – com la d'Hèrcules esmentada al capítol primer- i, sobretot la vivesa i lluentor dels colors.

4. Es va aplicar un mètode de neteja no agressiu mitjançant microaspiració i controlant la força de la succió.
5. Es van eliminar restes de cosits, sobretot aquells que havien servit per subjectar els fragments mal incorporats de la franja lateral dreta a la part del baix del brodat. També s'eliminaren sargits que feien malbé el teixit de base.
6. Es van corregir les deformacions mitjançant vidres i pesos.
7. La consolidació es va fer a partir de “cosits i teles de suport”.<sup>1035</sup> Es van fer servir fils tintats amb matèries naturals i el cosit es va fer mitjançant punts de restauració
8. La tela de suport que es va considerar més adequada va ser la de tafetà de cotó, atès que és la que mostra més estabilitat amb el temps. Es va triar el color beix per semblar el més discret.<sup>1036</sup>
9. Es va col·locar un nou folre al revers fet de quatre tires de roba i per a la presentació s'empraren tires de velcro.
10. Com sistema d'exposició es va decidir posar un bastidor fet de perfils d'alumini basculant de 380 per 470 cm tapada amb plafons de policarbonat folrat amb un moletó de cotó 100% sense aprest, al damunt del qual es van posar unes bandes perimetrals del mateix color beix. Amb aquest sistema el que es va intentar fer va ser que sigui possible el control de la tensió amb regularitat.

Els paràmetres recomanats de conservació preventiva per al tapís són: humitat relativa entre 50 % i 60%, Temperatura, entre 20°C i 25°C a l'estiu i 15º i 20º a l'hivern.

Pel que fa a la llum es considera que l'adequada és entorn als 50 lux, “amb làmpades lliures de raig ultraviolats que no desprenguin calor”.<sup>1037</sup>

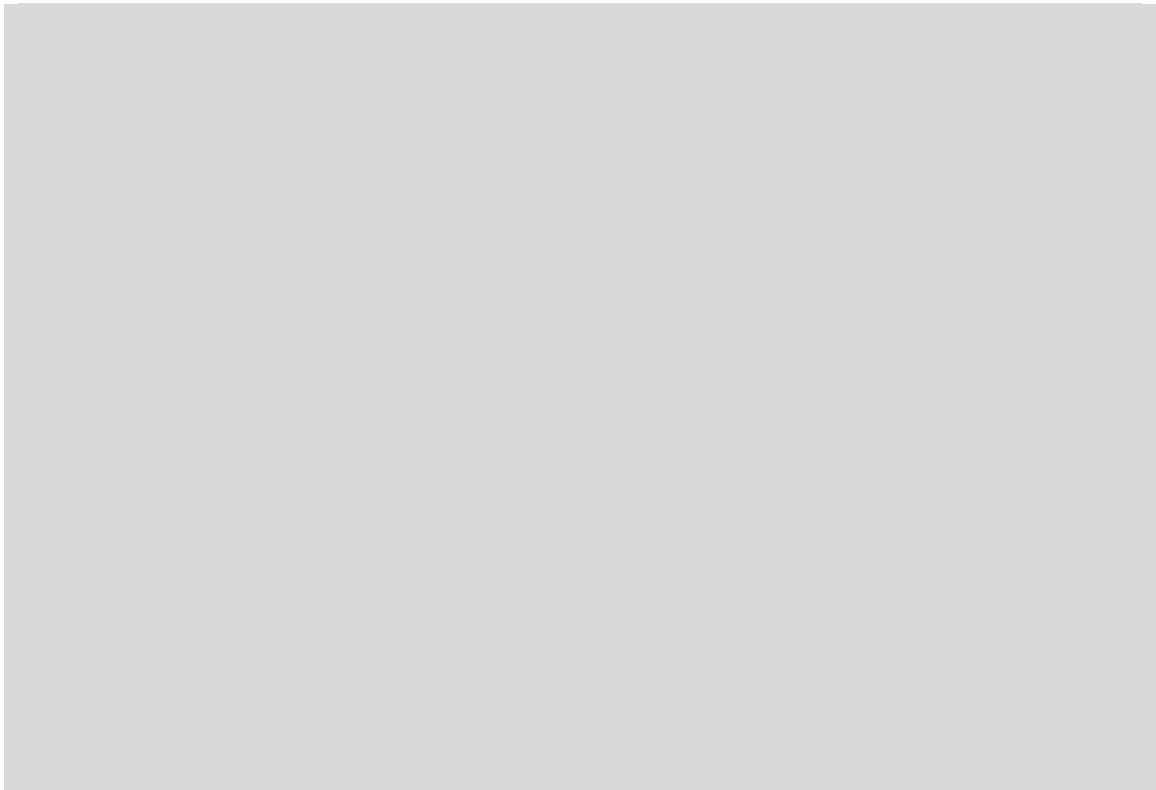
El dia 1 d'abril de 2012 estava ja instal·lat i es mostrava al públic el brodat, amb gran afluència. Passem a descriure ara aquells aspectes materials del brodat que ens interessin a nivell històric i que mereixen de consideració.

---

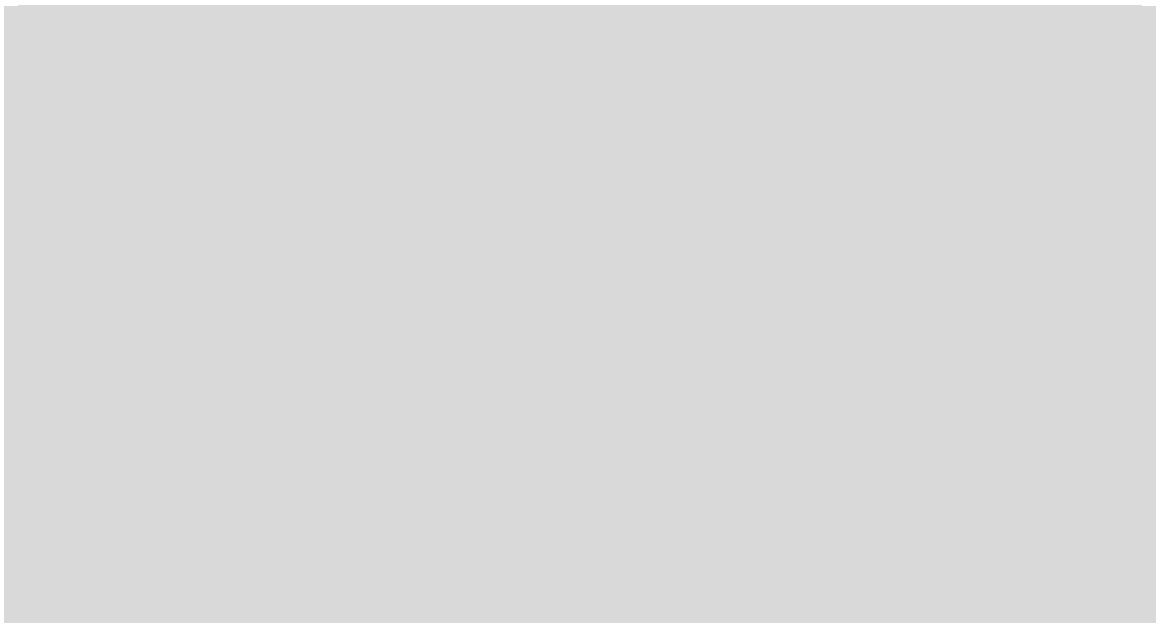
<sup>1035</sup> MASDEU- MORATA (2013), p. 89.

<sup>1036</sup> Ibid. p. 50.

<sup>1037</sup> SOLÈ-TOMEU (2011), p. 11. Els paràmetres s'han extret del mateix informe.



Procés d'intervenció. CRBMC. Foto: Obra Social de la Caixa



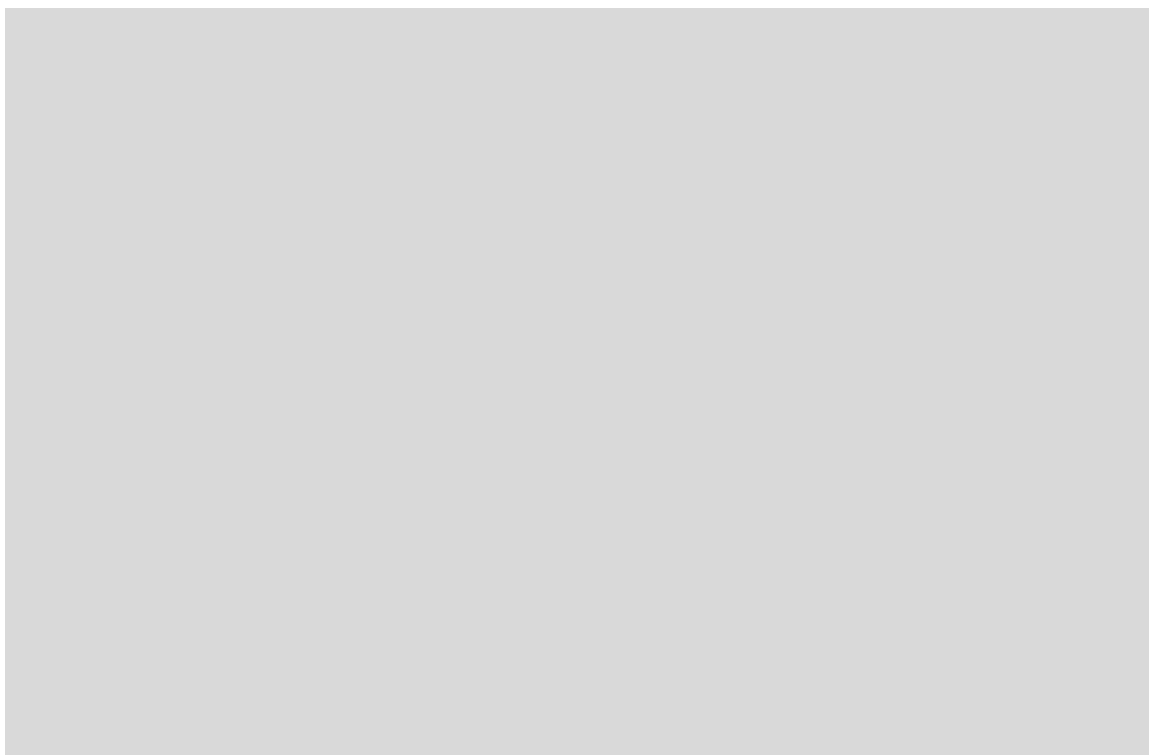
Nou sistema museogràfic. Foto: CRBMC

## 7.1. Aspectes materials i tècnics del brodat

### 7.1.1. Dimensions del Brodat i teixit de base

Les dimensions són 355 x 450 cm.<sup>1038</sup> Les publicacions anteriors a la intervenció havien seguit essencialment les mides que va donar Girbal en l'article de *La Academia*, que eren 368 x 450 cm.<sup>1039</sup> Tot i que hem de partir d'un possible marge d'error, hem de suposar que la diferència de mida de l'amplada pot ser causa dels canvis que es van succeir arran de les diferents intervencions i dels mètodes expositius, amb l'ús de galons i mètodes de subjecció que van fer malbé els costats dels teixits. També podem pensar en canvis de dimensió causats pels mals condicionaments que han fet que s'hagin ocasionat algunes modificacions en l'estructura del teixit.

La tela de base està composta de 6 franges de teixit de llana disposades cinc en sentit vertical seguint la direcció de l'ordit i la franja superior en horitzontal.



MASDEU-MORATA (2013), p. 19

---

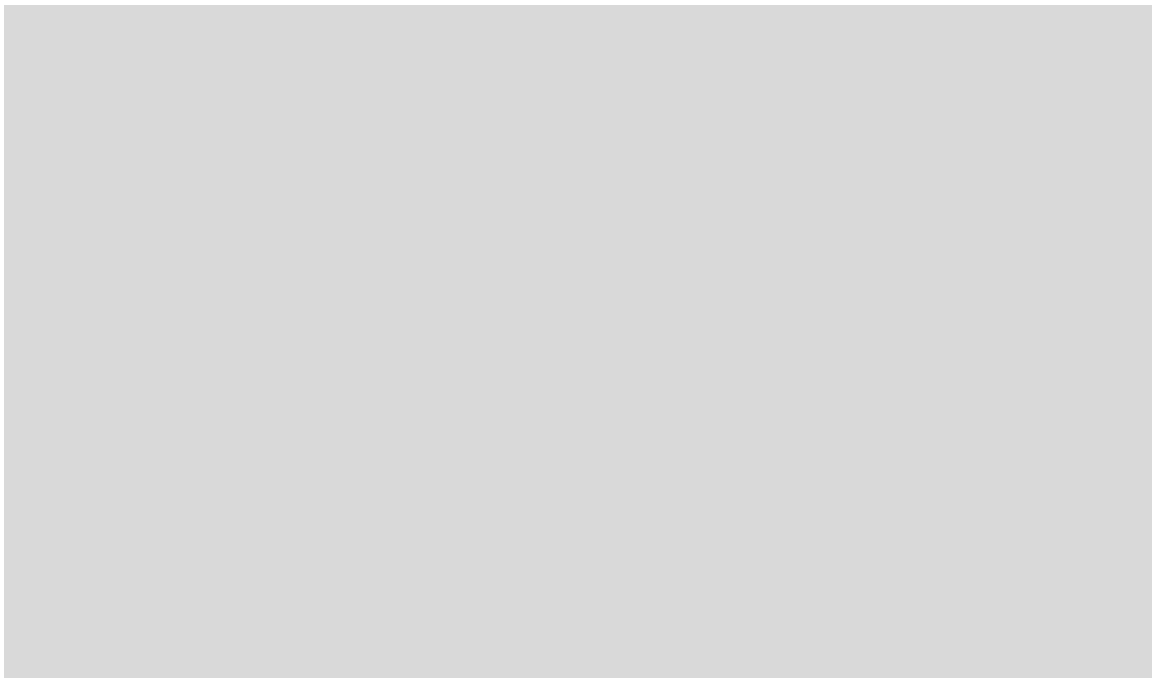
<sup>1038</sup> MASDEU-MORATA (2013), p. 18

<sup>1039</sup> GIRBAL (1878), p. 190. Palol va mesurar 365 x 414 cm. PALOL (1978), p. 13. Suposem que hi ha un error de transcripció en la mida de l'alçada. CASTIÑEIRAS, que es va basar en l'informe de 2005 indica que fa 358 x 450. CASTIÑEIRAS (2011), p. 14. MASDEU-MORATA (2005), s.p.

Aquesta darrera franja està formada de dos fragments units per costures i a més, a la part dreta en conté tres de petits que són resultat de la intervenció dels anys cinquanta, quan s'afegiren els fragments del riu del paradís que s'havien col·locat al marge inferior l'any 1907.

Totes les tires estan unides mitjançant costures molt irregulars i podem suposar que es va brodar a sobre quan els teixits estaven ja adjuntats. Com es pot observar, les tires verticals són contínues entre el cicle del Gènesi i el de la Vera Creu, desmentint doncs científicament l'opinió d'aquells que consideraven que la franja inferior no formava part del brodat d'origen.<sup>1040</sup>

El que més crida l'atenció és que aquest teixit de base, tot i tenir característiques morfològiques semblants, està fet de dos teixits que tenen un entramat diferent.



**Senyalizació del lligament dels draps MASDEU-MORATA (2013), p. 28**

Mentre les dues franges de la dreta i de l'esquerra són sarges, la resta del Brodat – cicle del Gènesi-Vera Creu i la part superior del menologi- tenen un entramat de rombes concèntrics o losanges. **[n. 54].**

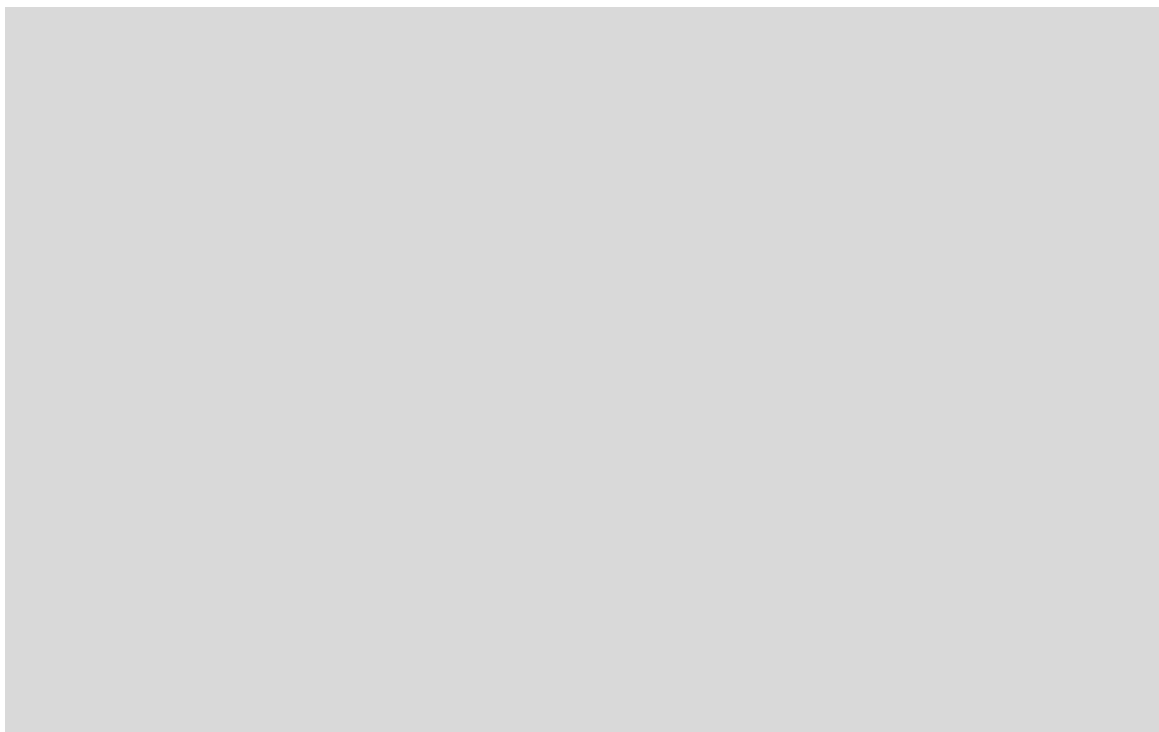
---

<sup>1040</sup> RAMOS COBOS (1889), p. 208, BATLLE (1980), p. 214.

Malauradament, com Masdeu i Morata indiquen, no podem fer cap conjectura sobre l'amplada del teler. L'únic que es pot constatar és la que ens aporta la tira més ampla, que és la central que mesura 151 cm. La de més llargada fa c. 300 cm (l'horitzontal fa quasi 400 cm, però ja hem dit que s'havia fet unint dos fragments). MASDEU-MORATA (2013), p. 25.

La sarja és un dels entramats més característics de l'edat mitjana i en especial per als teixits de llana. És tracta d'un teixit de lligament en diagonal, de manera que els fils de la trama es van disposant de manera esglaonada tant sigui a la dreta (Z) o l'esquerra (S) en cada passada.<sup>1041</sup> En el brodat de la Creació tenim un lligament de 3/2 lliga 1 en direcció Z. Els fils de llana fina i pentinada (estams) tenen els fils de l'ordit més gruixuts que els de la trama. El de l'ordit tenen una densitat de 30-32 fils per cm i els de la trama 13 passades per cm. Mentre els fils de l'ordit tenen una torsió en Z i els de la trama en S. Aquest tipus de lligament i de torsió és molt característica genera de tot el món medieval.

El lligament de losanges (rombes concèntrics o diamants), és un derivat de la sarja que forma rombes mitjançant una doble inversió de línies de lligadura, a partir de dos eixos perpendiculars de simetria.<sup>1042</sup> El lligament és igual que l'anterior 3/2 lliga 1.



Els fils de l'ordit tenen una torsió en Z i són també d'una densitat alta, 36 fils per cm. Els de la trama tenen també una torsió en Z i la densitat és més baixa, de 9 a 14

---

<sup>1041</sup> C.I.E.T.A. (1964), p. 36.

<sup>1042</sup> *ibid.* p. 26.

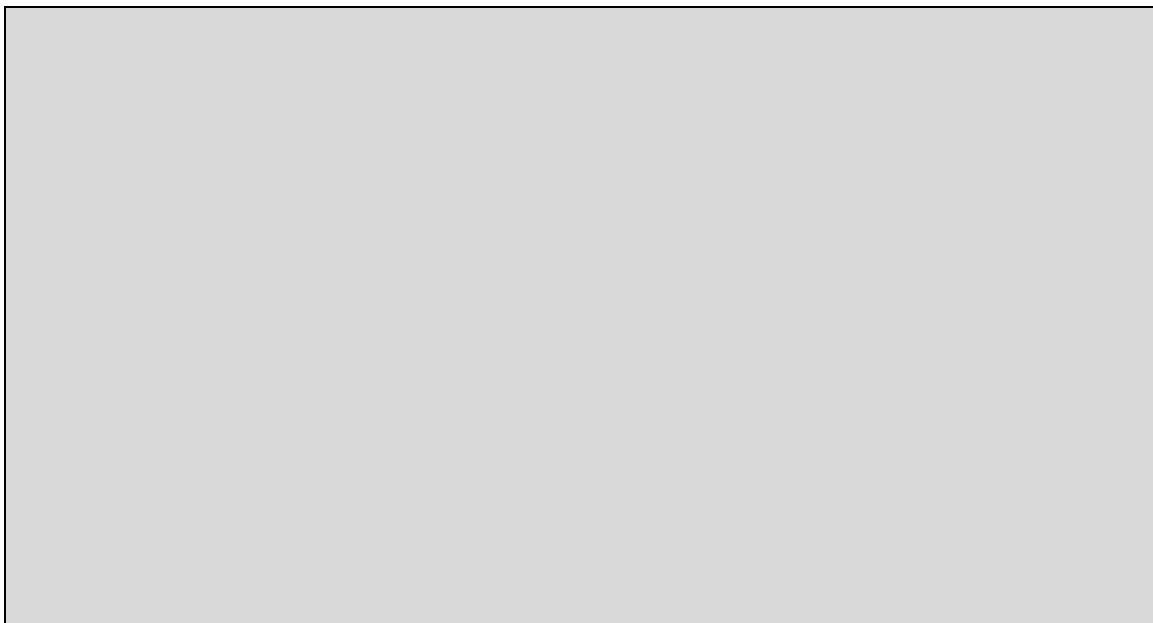
passades per cm.<sup>1043</sup> El fet que tots els fils tinguin la mateixa torsió no és massa comú entre els teixits medievals.

Es tracta d'un teixit que per la seva morfologia només es veu en la cara de l'anvers, per la qual cosa només s'ha pogut observar en aquells llocs on hi ha hagut pèrdua de fils del brodat. Les restauradores van poder observar mitjançant microscopi electrònic i, que tenen molts errors de tissatge i que varien l'ordenació segons els llocs.

A diferència de la sarja, aquest teixit és de gran complexitat, i es pot considerar un teixit luxós, tant per l'entramat com per la llana, pentinada i de densitat alta, darrer aspecte que es dóna en tots dos tipus de teixits del brodat.<sup>1044</sup>

Les restauradores consideren que com les característiques de la llana són semblats degueren ser fetes en un mateix teler, possiblement vertical de pesos.

El color és vermellós, previst possiblement com a fons per ser un to harmònic als fils del brodat. El colorant és la roja, *Rubia Tinctorum L* i el mordent és l'alum, ambdós d'ús corrent en tot el període.<sup>1045</sup>



ARTEAGA-ALBAR-SANZ, (2013), p. 9

---

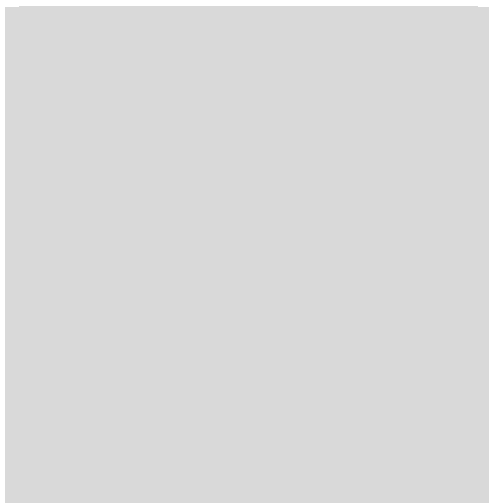
<sup>1043</sup> MASDEU-MORATA (2013), p. 25-35.

<sup>1044</sup> El fet que hi hagi errors no desmereix la qualitat del teixit, atès que era previst que s'anava a tapar pel brodat.

<sup>1045</sup> Alguns autors han considerat que s'havia triat aquest to pel caràcter sumptuós de to púrpura. Ja hem vist que no és tracta d'aquest colorant. Suposem que es tracta d'una selecció feta més per criteris estètics que simbòlics.

### 7.1.2 Brodat

Els autors no havien donat gaires precisions sobre el punt del brodat. Mentre alguns autors consideraven que era punt de cadeneta, d'altres simplement deien que era punt de de figura.<sup>1046</sup>



Gràfic del punt de Brodat: a) visió transversal; b) anvers; c) revers.  
MASDEU-MORATA (2013), p. 39

Carme Masdeu i Luz Morata han observat que tot el brodat està fet d'un únic punt, el de tronc (cordonet, o tija) amb llanes policromes i fil de lli blanquejat.<sup>1047</sup> Es tracta d'un dels punts més emprats en brodat, senzill i de ràpida aplicació. Està fet a base de puntades llançades i enllaçades unes amb les altres successivament de manera el final d'una s'uneix amb el principi de la que li segueix.<sup>1048</sup> En el cas del brodat, segons les restauradores, el sistema de treball va ser senzill, es va començar perfilant els contorns i les parts principals i després es van anar omplint:

“Tècnicament els punts s’han organitzat en fileres paral·leles d’aparença escalonada, una a tocar l’altra, i van en diferents direccions, vertical, horitzontal, diagonal i fent línies corbes, per donar forma al motiu a representar, el treball resultant queda tot al mateix nivell i no hi ha cap decoració que aparegui realçada”<sup>1049</sup>

---

<sup>1046</sup> González Mena: punt de cadeneta i de cordonet . Palol: punt de figura. GONZÁLEZ MENA (1980), p. 167 i (1980a), p. 187; PALOL (1986), p. 13.

<sup>1047</sup> Ambdós amb torsió final en S i de qualitat i densitats acords amb el teixit de base. MASDEU-MORATA (2013), p. 38.

<sup>1048</sup> DILLMONT (1907), p.43.

<sup>1049</sup> MASDEU-MORATA (2013), p. 37. Per les dimensions del teixit i els tipus de puntades, les restauradores consideren que es degué fer a moltes mans, encara que no es pugui

Respecte als colors, indiquen:

“[...] aquests són plans i van distribuït-se per les decoracions de manera individual i juxtaposada, sense fer gradacions, ni llums ni ombres. Els contorns i les línies que marquen algunes parts de la vegetació, de l'anatomia i de la indumentària de les figures són més fosques, i normalment concorden amb el color de l'element representat. De fet tot es delimita sobre el fons llis, a excepció del fons entrellaçat de l'àrea on es troben representats els vents”<sup>1050</sup>

L'anàlisi dels colorants es va fer a partir de 27 mostres extretes del revers de l'obra evitant malmetre el brodat, aquests són:

1. Vermell, *Rubia tinctorum* L (roja).
2. Vermell violeta, *Caesalpina sappan* L (fusta de Sapan o de Brasil).<sup>1051</sup>
3. Groc, *Genista tinctoria* L (ginesta).
4. Blau, *Indigofera sp* (indi) o *Isatis tinctoria* L (herba pastel).<sup>1052</sup>
5. Verd, fet de la barreja de blau i groc.

Tots els tints són corrents a l'època que es fa fer el brodat. Tots tenen com mordent l'alum, exceptuant l'indi que és un tint de tina i no en requereix.<sup>1053</sup>

Aprofundir en el teixit de base ens pot aportar aspectes interessants des del punt de vista històric. Compartim amb les restauradores la conclusió de què es tracta d'un teixit importat. És un aspecte que mereix una detinguda recerca.

---

precisar. Tampoc han trobat restes de processos previs com restes de dibuix, puntades, etcètera.

<sup>1050</sup> MASDEU-MORATA (2013), p. 41. La gamma cromàtica és de 15 colors, amb predomini del to vermellós violaci. Cal destacar, contra el que s'havia dit fins ara, l'absència de negre.

<sup>1051</sup> La fusta de Brasil és l'únic tint que s'ha trobat al brodat que és d'importació. De procedència de l'Índia i comercialitzat pels àrabs va ser un tint molt emprat a l'època, des d'Egipte fins Islàndia. És un tint bastant inestable i tendeix a enverdir, característica que en fan referència tots els tractats tècnics medievals. Va ser molt emprat a Sicília i en el món andalusí, sobretot per tenyir els draps d'aresta. CARDON (2007), P. 270; CABRERA LAFUENTE (2001), p. 405. A Catalunya s'ha trobat en alguns teixits com el Tern de Sant Valeri. CARBONELL BASTÉ (2010), p. 18.

<sup>1052</sup> Els dos blaus tenen el mateix component, indigotina, per la qual cosa no es pot especificar de quin dels dos colorants es tracta.

<sup>1053</sup> ARTEAGA-ALBAR-SANZ, (2013).



## 7.2. Algunes consideracions sobre els materials

El primer que ens plantejem és l'origen del teixit de base. Com ja s'ha comentat la sarja era un tipus d'entramat molt comú en els segles XI i XII. En canvi, el lligament de losanges era d'ús molt concret i molt poc conegut al vessant mediterrani. Fins ara no es coneix cap més exemplar de la Península ibèrica.

Però en el nostre brodat cal afegir un altre element, que encara fa que sigui més interessant que és la densitat de la llana, molt elevada i de tant poc pes, sobretot si es té en compte que tot el brodat només pesa 5,2 kg.<sup>1054</sup>

Desconeixem com pogué arribar a Girona un teixit d'aquestes característiques. No coneixem res de la producció de teixits a la ciutat d'abans del segle XIII, ni tampoc sabem la dimensió del mercat local. Christian Guilleré, va escriure al respecte:

“No és que l'activitat tèxtil no existís abans de 1285, però la documentació és esparsa i, malgrat la presència d'un molí draper al Ter [...] hom importava la part essencial de la producció, de França els teixits de luxe [...]”.<sup>1055</sup>

Partirem doncs d'un possible origen forà del brodat. Des que es va restaurar el 2012 s'han postulat dues hipòtesis sobre la procedència. La primera que comentarem és la que postulen les pròpies restauradores, l'altre Manuel Castiñeiras.

Morata i Masdeu van fer recerca bibliogràfica mentre elaboraven l'informe de la intervenció i de fet van ser elles les que primer van plantejar-se la possibilitat de què es tractés d'un teixit d'importació.<sup>1056</sup> Van presentar tres exemples de teixits que tenen certes semblances –i també diferències- amb el fons del brodat però que no deixen de ser atractives. Els seu plantejament se centra en teixits del nord d'Europa.

Castiñeiras, després de consultar l'informe d'intervenció, opina:

“Aunque ignoramos donde se produjo este material, es bien sabido que en la segunda mitad de siglo XI existent noticias de cargamentos de balas de lana

---

<sup>1054</sup> MANCHO (2016) [en premsa].

<sup>1055</sup> GUILLERÉ (1991), p. 64.

<sup>1056</sup> MASDEU- MORATA (2013), p. 35-37.

purpurea desde Alejandría a al-Andalus, así como de la fama de los colores rojo y verde de los tapices de Chinchilla y Cuenca según cuenta al-Idrisi".<sup>1057</sup>

En realitat es tracta de dues aproximacions que, per a poder verificar, ens menen al coneixement del comerç dels comtats catalans durant el període. Hem de suposar que per la situació geogràfica i pel paper que va tenir Catalunya d'enllaç entre Europa i l'Islam durant el segle XI possiblement degué tenir un mercat consolidat però malauradament en aquest aspecte no podem anar més enllà de la hipòtesi. Tornem doncs a les propostes abans esmentades i els arguments que les sustenten. Morata i Masdeu parteixen de tres grups d'exemples que, tot i que els presenten independents uns dels altres, considerem que possiblement tenen un nexa en comú.

El primer exemple és el d'un conjunt de teixits trobats a Nóvgorod que va presentar l'investigador Nahlik el 1974. La localitat va ser un empori comercial durant l'edat mitjana, com a centre d'enllaç entre orient i occident durant l'alta edat mitjana i posteriorment, entre els segles XII i XV va ser la capital de la Rússia kievana. Nahlik volia esbrinar l'origen de la llana com matèria primera d'un grup de teixits trobats en aquesta zona que abracen una cronologia que abasta els segles X al XV. D'entre els que va analitzar n'hi ha un que té un entramat de rombes molt semblant al de Girona. La densitat de la peça és molt més elevada que la del brodat, doncs és de 75 fils per cm, però és una sarja de 3 com la nostra. Per la morfologia de la llana l'investigador conclou que probablement és una llana d'origen anglès dels segles XII al XIII.<sup>1058</sup>

L'altre exemple que indiquen és més conegut però molt més difícil de dilucidar. Es tracta dels nombrosos teixits trobats als enterraments de la localitat sueca de Birka estudiats des de fa quasi un segle per Agnes Geijer. Birka va ser un assentament víking de gran envergadura comercial perquè feia de pont entre el Continent i la zona escandinava durant l'edat mitjana, amb un gran assentament de població i de mercaders de diferents procedències però que a l'any 1000 va deixar pràcticament d'existir. Geijer va trobar un conjunt considerable de teixits de

---

<sup>1057</sup> CASTIÑEIRAS, addendum al llibre de 2011, p. 113.

[https://drive.google.com/file/d/0B2\\_c18CTtwNaZURCMDI0dDZCWHM/view](https://drive.google.com/file/d/0B2_c18CTtwNaZURCMDI0dDZCWHM/view)

<sup>1058</sup> NAHLIK, (1974), p. 373-374.

rombes de densitat alta que tot i que formalment tenen algunes semblances tenen una estructura diferent de la del brodat de Girona doncs són sarges 2/2 mentre que la de Girona és 3/2.<sup>1059</sup>

L'altre exemple que presenten són uns teixits brodats a Leksand (Suècia) del segle XIII que Margareta Nockert creu que són també d'importació. Es tracta de nou d'un lligament de sarges en 2/2, el més comú als teixits de rombes del nord d'Europa, en aquest cas sense especificar-ne la densitat. Nockert creu que aquest teixit és un exemple del mític *haberget*, teixit conegut només per les cançons de gesta de la baixa edat mitjana.<sup>1060</sup>

Així doncs, el primer que cal dir és que els tres exemples se centren en teixits del nord d'Europa. Agnes Geijer va fer una tasca magistral en l'estudi dels teixits de Birka i ho va reflectir en la seva obra *Birka: untersuchungen und Studien: Die textilfunde aus der Gräben* de 1938, assentant les bases de l'arqueologia i la museografia dels teixits nòrdics, però es va basar en conjectures a l'hora de classificar els 220 teixits que va analitzar de Birka, teories que actualment són discutides i que tenen més adversaris que seguidors. Va considerar que els teixits d'elevada qualitat dels enterraments suecs eren els mítics *Pallia fresonica* (teles de Frísia) dels quals no sabem a penes res si no és que eren admirats pels seus colors i que pels cronistes carolingis sabem que es comercialitzaven com productes d'elevada qualitat. Partint de la base que les restes de teixits de rombes més antics que es coneixen procedeixen de Palmira, Geijer va suposar que possiblement aquests teixits siris eren comercialitzats per mercaders bizantins que els portaven a Haitabu (Hedeby), important establiment danès d'època vikinga en la zona del Bàltic on s'hi van establir molts mercaders frisons que feien transaccions amb la zona escandinava i, per tant, amb Birka.<sup>1061</sup>

En la mesura que es va anar desenvolupant l'arqueologia nòrdica i es van anar trobant més teixits a enterraments d'altres regions, es van anar localitzant bastants exemplars semblants als de Birka en diferents indrets que anaven des d'Alemanya, Dinamarca, Islàndia, Noruega, Suècia i Anglaterra, cosa que ha fet

---

<sup>1059</sup> GEIJER (1983).

<sup>1060</sup> NOCKERT (1983), p. 100-107

<sup>1061</sup> GEIJER (1971), p. 700. Un dels inconvenients per no recolzar aquesta idea és que de teixits de Palmira només es coneixen d'abans del segle IV. PFISTER (1934), p. 8. BENDER JORGENSEN (1991), p. 138-140.

suposar que hi havia una producció local de productes de qualitat característica de tota la zona.<sup>1062</sup> Si més no hem de tenir present que els teixits escandinaus per regla general, tenen el lligament, com ja s'ha dit, de sarga en 2/2, diferent dels del teixit del brodat de la Creació.

Tanmateix calen uns matisos relatius als *pallia fresonica*. La zona de Frísia, com és sabut per la situació geogràfica va formar part de les rutes comercials ja des de l'època romana i ja d'antic va servir com centre de transaccions entre Anglaterra i el Continent fins el punt que al segle IX la zona vivia més que res de les transaccions d'un grup de mercaders professionals que s'hi van establir. Aquests mercaders importaven productes orientals a Anglaterra i ja des del segle VII van formar colònies a York i d'altres ciutats costaneres, però desconeixem que, durant aquests segles elaboresin teixits propis. Respecte a aquests teixits frisons des de fa anys s'han consensuat tres teories:

1. que es tractava d'una producció local.<sup>1063</sup>
2. Que eren productes flamencs que ells comercialitzaven.<sup>1064</sup>
3. Que eren teixits anglesos.<sup>1065</sup>

Aquesta darrera hipòtesi va tenir el recolzament de Sabbe que a partir de les fonts carolíngies, i en especial les de caràcter diplomàtic entre Carlemany i Offa de Mèrcia, demostren que els més preuats eren anglesos però que els portaven al Continent els de Frísia.<sup>1066</sup> Malauradament les invasions normandes, tot i que s'ha

---

<sup>1062</sup> ANDERSSON (2003), p 35-53. Ja abans Carus Wilson va reconèixer la troballa de teixits de diamants en enterraments d'alta noblesa nòrdica que eren d'altíssima qualitat. CARUS WILSON (1969), p. 160.

<sup>1063</sup> POELMAN, H. A. (1908): *Geschiedenis van den Handel van Noord-Nederland gedurende het Merovingische en Karolingische tijdperk*. Amsterdam: Gravenhage. cit. SABBE (1950), p. 183.

<sup>1064</sup> Teoria desenvolupada extensivament per Pirenne qui, centrant-se en textos carolingis indica que, "Tots els textos del segle X ens indiquen que hi havia pallia fins importats pels frisons. Però no eren frisons perquè aquests feien una draperia gruixuda i tosca. Però en el país veí, el dels flamencs, país pel qual s'havia d'accedir pels cursos d'aigua, es confeccionaven teles de qualitat superior" PIRENNE (1909), p. 10.

<sup>1065</sup> SABBE (1950).

<sup>1066</sup> "De fet, els *pallia fresonica* eren segurament de fabricació anglesa, doncs en la carta que Carlemany escriví a Offa: *Sed sicut vos de longitudine petrarum desiderium vestrum intimatis, ita nostri de prolixitate sagorum deposcunt; ut tales iubeatis fieri, quales antiquis temporibus ad nos venire solebant*. Segons aquest text, es veu clarament que Anglaterra era el país productor dels mantells que arribaven al regne franc" [trad. nostra] (Epistola Alcuini, MGH ep. K.Aevi II, p. 144 n. 100). SABBE (1950), p. 183.

tendit a exagerar, van malmetre les transaccions, però segons sembla aquests van continuar treballant en el comerç durant els segles X i possiblement també al XI. Pel que fa al *haberget*, alguns historiadors creuen que l'origen també és anglès. Carus Wilson, que considera que molts teixits escandinaus de sarja 2/2 eren aquest famós tipus de drap, opina que un dels majors centres de producció va ser Stamford, ciutat d'origen danès amb relacions comercials amb Escandinàvia i un dels grans subministradors de llana a Europa.<sup>1067</sup>

Anglaterra va viure el desenvolupament de la manufactura tèxtil llanera molt abans que el Continent, passant d'una organització domèstica a una estructura de treball més organitzada, de manera que entre els segles IX i XI ja es trobava en una situació bastant consolidada, amb nous centres de producció urbans que es basaven en models econòmics de mercat.<sup>1068</sup> Ciutats com York, Londres o Winchester van tendir a una producció especialitzada de teixits i així ho han demostrat les excavacions arqueològiques que han trobat entre teixits comuns, alguns de major qualitat i propers al brodat de Girona.

Els teixits de rombes concèntrics, sovint de lligament 2/2, torsió Z/S i de llana poc densa (entre 9 i 7 fils per cm) ja eren coneguts a Roma i així ho demostren les troballes a Europa central i a les illes britàniques on van influir i possiblement passaren al món escandinau.<sup>1069</sup> En arribar al segle XI sembla que aquest tipus de lligament era conegut a tota la zona del nord com un estil o moda. Pritchard va localitzar en una excavació al costat del mercat saxó de Weast Cheap un grup de teixits dels segles XI i XII.<sup>1070</sup> La majoria dels trobats eren xebrons però n'hi havia 24 de rombes 2/2 i torsió Z amb algunes irregularitats i alguns d'ells tintats amb roja.

N'hi ha un parell que tenen lligament de rombes de 3/2 lliga 1 fet de llana de molt bona qualitat, semblants als nostres. Segona l'autora els lligaments de rombes 2/2 va tendir a desaparèixer per donar pas a teixits de lligament 3/2 lliga 1,

---

<sup>1067</sup> CARUS WILSON (1969), p. 161.

<sup>1068</sup> HENRY (1998), p. 140-152.

<sup>1069</sup> BENDER JORGENSEN (1991), p. 140-145.

<sup>1070</sup> PRITCHARD (1984).

possiblement ocasionat més que per un canvi de gust, per una evolució tecnològica, fenomen que es va generalitzar a tot el nord d'Europa.<sup>1071</sup>

Pritchard suggereix que aquests teixits fins eren d'importació, probablement d'Anglaterra mateix doncs creu que coincideix cronològicament amb els *hagebert*, pensant en una possible procedència de Stamford.<sup>1072</sup>

Un teixit de característiques semblants també es va trobar a Londres en unes excavacions a Roman Riverside, en aquest cas es tracta d'un teixit de llana pentinada i tintat de marró, datat dels segles XII-XIII.<sup>1073</sup>

Podríem pensar doncs en un origen anglès del teixit, però una altra pregunta que ens hem de plantejar és com va arribar el teixit a Girona. És impossible de saber-ho. Segons Bonnassie a principis del segle XI hi havia a Girona un mercat de tipus suburbà destinat a la satisfacció dels benestants, però es tracta només d'una suposició.<sup>1074</sup> Alhora, si conjecturem que el teixit era d'origen anglès, desconeixem l'arribada de comerciants d'aquesta procedència i hem de pensar que degué ser mitjançant algun comerciant d'altre indret que hi va arribar o bé d'algun que es va desplaçar al seu lloc d'origen, tot i que tampoc podem descartar que fos una donació.

Si ens centrem en el comerç, podem pensar en dues de possibilitats, o bé que es tractés d'un comerciant flamenc o bé que fos de l'antiga Frísia que, com hem indicat era una zona que encara continuava activa al segle XI.

---

<sup>1071</sup> L'autora dóna exemples de teixits trobats a enterraments de persones de prestigi que portaven robes d'aquests tipus de teixits, com Robert II de Sant Agustí de Canterbury (m. 1272). PRITCHARD (1984), p. 69.

"El més significatiu és el microcosmos dels canvis en la manufactura tèxtil que es van registrar en tot el nord d'Europa, mostrant una homogeneïtat amb tot el nord d'Europa i el comerç contemporani a la indústria de la conca del mar del Nord." (referint-se als teixits de Frísia). Ibid. p. 71.

<sup>1072</sup> Ibid. Un teixit de característiques semblants també es va trobar a Londres en unes excavacions dels anys

<sup>1073</sup> Forma part de, " quatre fragments de llana, que mesuren 100 x 75 mm, 65 x 55, 60 x 50, i 40 x 70 mm). Trama i ordit en llana marró fosc, fina, de filat compacte, brillant de tipus estam amb torsió Z; lligament, fi calat en 3, amb un efecte degut a un estret xebró invertit, produït en alguns llocs bandes de petits diamants, comptant 26/16 fils x 10 mm". CROWFOOT (1980), p. 113. No creiem que aquest tipus de teixit es realitzés també a Flandes, atès que, tot i que alguns autors com Verlinden considerin que al segle XI ja hi havia una indústria drapera organitzada, pensem que el gran desenvolupament no va ser fins el segle XII, amb la introducció del teler horitzontal. No obstant això també es podria pensar en comerciants flamencs.

<sup>1074</sup> BONNASSIE (1979), p. 321.

Sabbe indicava que en època carolíngia fins l'any mil l'exportació anglesa estava en mans dels frisons que feien transaccions econòmiques amb Verdun i fins i tot amb Narbona. També es troben frisons a les fires de Saint-Denis de Paris..<sup>1075</sup>

Però a partir del segle XI s'eixamplen les rutes comercials amb Anglaterra i els mercaders flamencs començaran a suplantar als frisons. La nova ruta que unia Colònia amb Bruges a partir de la segona meitat del segle XI va afermar la prosperitat dels flamencs que van monopolitzar el mercat de productes anglesos en el continent. A Catalunya són pocs els referents de comerciants d'aquest origen al segle XI. Hi ha un testimoni que es digne d'esment que va donar a conèixer el 1963 Philip Wolf. Es tracta d'un mercader de nom Robert que l'any 1909 mentre estava a Barcelona, i veient-se malalt de mort, demana al sacerdot Bonsoms de la catedral l'execució del seu testament. La deixa consistí en tretze pal·lis de diferents colors. Al cap d'uns dies va arribar un germà del difunt a la ciutat, de nom, Trubal, ve a informar-se i indica que havia vingut a vendre 20 pal·lis. Wolf parteix de la base que Robert havia vingut d'una zona on, o bé s'elaborava draperia fina, o bé tenia relació amb centres productors. L'historiador, estudiant l'onomàstica del germà, catalanitzat "Trubaldus", dedueix que possiblement era d'origen flamenc o bé del Poitou. Segons, Wolf, "és el primer signe de comerç actiu entre flamencs vers el Midi".<sup>1076</sup> Una altra opció seria que vingués de França via algun mercader dels que anaven a fires com la de Saint Denis de París o per Narbona.<sup>1077</sup> Tampoc seria de menystenir la presència de normands a Catalunya que, com se sap, tenien bones amistats amb el casal comtal barceloní.

L'altra proposta a considerar és que sigui un teixit de procedència islàmica. Malauradament aquesta suposició, ara per ara, té poc fonament. No perquè no sigui possible, doncs coneixem la tradició dels països de l'orient musulmà en la fabricació de catifes, turbants i d'altres peces de vestir de llana però, dissortadament, no es conserva cap teixit d'aquesta procedència que s'assembli al de la base del brodat de Girona. D'altra banda, les notícies també són molt escasses respecte la indústria llanera, tant de l'univers islàmic en general com dels territoris hispanomusulmans.

---

<sup>1075</sup> SABBE (1950), p. 180.

<sup>1076</sup> WOLF (1963), p. 138-139.

<sup>1077</sup> BONNASSIE (1979), p. 362.

Els autors àrabs dediquen moltes pàgines a la producció de la seda i del cotó, però en destinen molt poques a la llana, possiblement perquè era un producte corrent. Els documents de la Geniza són també bastant sobris al respecte, sobretot, si es compara amb altres matèries primeres, i les úniques referències que aporten són sobre alguns fabricants i venedors (*sawwaf*) de llana i de productes llavorats de diferents qualitats, però sense ser més explícits. Alguns cristians desplaçats a Orient durant les croades van admirar els teixits de llana però no se sap com eren ni com es confeccionaven.<sup>1078</sup>

La llana de al-Àndalus va ser famosa per la qualitat des de l'Antiguitat, tal com ho testimonien alguns autors romans que la consideraven fina i de bona qualitat.<sup>1079</sup> Els autors islàmics, com el geògraf turc del segle X Ibn Hawqal, van seguir considerant-la i van indicar que els teixits fets d'aquesta matèria eren exportats a Orient en gran quantitat, en especial les catifes.<sup>1080</sup> Tanmateix, no hi ha dubte que l'Espanya musulmana va tenir un paper important com a canal d'arribada de teixits i d'altres productes procedents dels països islàmics i els van distribuir a l'occident cristià.<sup>1081</sup>

Segons els escriptors àrabs, la manufactura llanera andalusí va ser més important en volum que no la sedera. El major centre de distribució de teixits a partir del segle XI va ser Almeria, que va suplantat a Còrdova en la manufactura sedera.<sup>1082</sup>

---

<sup>1078</sup> AHSTOR (1976), P. 657-658. GOITEIN(1965), p. 105. Yedida Stillman va analitzar els contractes matrimonials i els aixovars nupcials dels documents de la Geniza, i va classificar els béns entre joies, roba, teixits, utensilis domètics, mobiliari i roba de llit. Després d'analitzar gegantí tresor documental de Fustat, arriba a la conclusió que hi havia molt poc esment de la llana. STILLMAN (1997), p. 35-52.

<sup>1079</sup> LOMBARD (1977), p. 25.

<sup>1080</sup> “[...] se fabrican diversos tejidos de lana; entre otros, el más bello terciopelo armenio que se pueda imaginar, que se vende muy caro, sin contar los tapices de hermosa calidad. En los tejidos de lana tintada y en otros tejidos, a los cuales se le aplica tinte, hay maravillas obtenidas con hierbas especiales de al- Andalus.. También se exporta brocado [...]” Ibn Hawqal: *Kitab surad al-Ard (Configuration de la terre)*, cit. SERRANO PIEDECASAS (1986), p. 213.

<sup>1081</sup> CONSTABLE (1997), p. 211.

<sup>1082</sup> El geògraf al-Idrisi del segle XII va dir al respecte de la ciutat: “Almeria fue la principal ciudad de los musulmanes en tiempo de los almorávides. Era entonces una ciudad muy industrial y se contaba en ella 800 telares para tejer seda, fabricándose telas [...]. El puerto de esta ciudad recibía embarcaciones de Alejandría y de toda Siria, y no había en toda España gentes más ricas, ni más dadas a la industria y al comercio de sus habitantes”. GARCÍA MERCADAL (1999), vol I, p. 184. Aquest text el van reproduir diferents autors àrabs, vid. SERJEANT (1972), p. 169-70.



D'entre els documents de la Geniza de la primera meitat del segle XI, destaquen algunes exportacions de llana des d'Alexandria fins Almeria, on possiblement es teixia o es transportava a algun centre productor de la Península,<sup>1083</sup> especialment València que va arribar a ser un gran centre del comerç llaner. Van ser també reconegudes les catifes de llana i els tapissos de Tudmir, Bocairent, Chinchilla i Cuenca.<sup>1084</sup> En aquesta darrera ciutat, segons al-Idrisi: "los tapices de lana que se hacen allí son de excelente calidad".<sup>1085</sup>

Però els teixits que ens descriuen els escriptors àrabs no tenen res a veure amb el del brodat de la Creació. Les fonts esmenten l' *addani*, brodat en or sobre llana de color marronós; *habi*, teixit de llana vermella o simplement *lanios*, teixit de llana.<sup>1086</sup> Segons Partearroyo, els teixits hispanomusulmans eren una derivació dels tapissos coptes (s. VII-VIII) fets amb ordit de fil gruixut amb trames de llana, i ofereix un aspecte acordonat, alhora que també n'hi ha fets amb seda i fils d'or.<sup>1087</sup> Tanmateix, com hem dit, hi ha teories que aposten que l'origen dels teixits de rombes és de Síria, punt de trobada entre l'est i l'oest, on va haver una gran producció de teixits de llana de gran densitat. D'entre les llanes descrites per Pfister hi ha un exemple d'un teixit que té un ordit de 160 fils per cm, i té el lligament de losanges.<sup>1088</sup> Però aquest teixit és del segle III i es desconeix cap teixit d'aquesta zona i d'aquestes característiques posterior a l'any 1000, tot i que les fonts indiquen que hi havia una indústria potent al segle XII.<sup>1089</sup> A la Península ibèrica, no obstant això, els teixits coneguts són de seda i són o bé samits,<sup>1090</sup> lampàs,<sup>1091</sup> taquetès,<sup>1092</sup> i en menor nombre els draps d'aresta. Aquest darrer és

---

<sup>1083</sup> Un exemple el tenim en una carta datada del segle XI en la qual un mercader escriu a un tintorer de porpra establir a Alexandria que, no ho faci, doncs no era un producte que allà hi tingui massa sortida. GOITEIN (1973), p. 232.

<sup>1084</sup> CONSTABLE (1977), p. 26..

<sup>1085</sup> GARCÍA MERCADAL (1999), vol I, p. 183.

<sup>1086</sup> SERRANO-PIEDCASAS (1986), p. 218. Cal citar també el *bisco*, teixit fet de "llana del mar", fet dels filaments d'un molusc marí.

<sup>1087</sup> PARTEARROYO (1982), p. 354.

<sup>1088</sup> Cit. per BECKER (2009), p. 249.

<sup>1089</sup> ASHTOR (1976), P. 660.

<sup>1090</sup> Del grec *hexamitum*, 6 fils, teixit llavorat amb 3 fils d'ordit i 3 de trama, amb entramat de sarja 2/ 1. CIETA (1963), p. 36

<sup>1091</sup> "Teixit llavorat fet de dos ordits de base i de lliga. El fons fet en ras, sarja o tafetà, s'origina a partir d'un ordit de base i una trama de fons, mentre que el disseny, amb l'ordit de lligament i les trames suplementàries de decoració, destacant en el fons per la formació d'unes bastes llargues de trama en tafetà o sarja". PARTEARROYO (2007), p. 400.

un tipus de teixits decorat amb aspecte de puntes de diamant per al fons, però és posterior al segle XI.<sup>1093</sup>

Tot i els dubtes, considerem que si comparem les dues possibles procedències, podem suposar que el teixit de base del brodat de la Creació té més semblances amb els teixits europeus, i que la zona de possible procedència és Anglaterra.<sup>1094</sup>

Uns altres materials que ens podrien aportar dades interessants del Brodat podrien ser els tints però desafortunadament eren tints molt corrents a l'època, fossin d'importació o no, i tampoc sabem amb massa certesa l'organització de l'ofici a Girona, aspecte que ens serviria per reconèixer una producció local. Guilleré, a partir dels documents notariais i dels fogatges del segle XIV, estima que tints com la roja es cultivava a algunes parròquies de la diòcesi, que el color més emprat era el blau extret del pastel que procedia de la zona de Tolosa de Llangedoc o de Montpeller i que com a mordent s'utilitzava l'alum.<sup>1095</sup>

Així doncs, aquesta restauració meditada, respectuosa i mediàtica ha obert nous dubtes respecte al brodat. Cada intervenció ha obert nous camins i nous plantejaments. Ben mirat, no estem massa allunyats de Girbal. El brodat de la Creació fantàstica i enigmàtica no deixarà mai de seduir.

---

<sup>1092</sup> "Taquetè llavorat s'utilitza per denominar els teixits antics llavorats on el dret i el revers estan constituïts per bastes de trama lligades en tafetà per un ordit de lligadura. El curs del lligament es compon, en principi, de quatre fils disposats per dos fils de base, dos fils de lligadura i per dues passades. També podem trobar altres proporcions d'ordit". MASDEU-MORATA (2000) glossari al final del llibre, s.p.

<sup>1093</sup> Són teixits fets en tallers almohades fets per teixidors mudeixars al servei dels monarques cristians, posteriors doncs al segle XI. PARTEARROYO (2007), p. 400.

<sup>1094</sup> Hem de tenir present però, que la gran majoria dels teixits conservats no s'han analitzat el suficient o no s'han publicat els resultats. Tanmateix s'ha de reconèixer que falten estudis de síntesi de la història dels teixits en general. Els països nòrdics i Anglaterra són sens dubte els que més s'han preocupat en aquests temes.

<sup>1095</sup> GUILLÉRE (1991), p. 64-65. Per al pastel en concret, GUILLERÉ (1995). Al segle XIV els obradors de tints eren en mans dels grans mercaders. GUILLERÉ (1994), p. 72-74.

## Conclusions

Les conclusions a què podem arribar d'aquesta tesi s'han d'enfocar en relació a la distribució dels continguts en els diferents capítols.

Tant en la primera com en la segona intervenció ens vam plantejar resoldre tres qüestions fonamentals que són: el quan, el per què i el com.

### *Respostes a la primera intervenció:*

Pel que fa al quan, considerem que la fotografia de Joan Martí, que el bisbat de Girona va enviar al Papa, és la data més propera a la primera intervenció. Relacionant-ho amb diferents fonts s'ha arribat a la conclusió que la data va se el 1876, enfront a algunes opinions que consideraven que el 1878 era la data apropiada.

Alguns historiadors han considerat que va ser Facundo Riaño qui havia escrit primer sobre el Brodat, s'ha demostrat a partir del gravat publicat a la revista *l'Academia* de 1878 que es va trobar i explicar primer a Girona, gràcies a l'activitat desplegada pel grup de la *Revista de Girona*, en especial Enric Claudi Girbal.

En relació a la qüestió del per què es va restaurar el brodat durant aquest any, considerem que en aquest cas hi ha un conjunt de factors juxtaposats que determinaren l'actuació. Ha estat necessari un enfocament general per trobar un fil conductor que tingués com conseqüència lògica el descobriment del tapís als anys setanta del segle XIX. Des d'aquest punt de vista s'han considerat factors determinants:

- L'apreciació per les restes del passat des de postures vinculades al romanticisme, amb reaccions sentimentals envers les restes del passat medieval gironí, valorats per la seducció dels objectes antics.
- El valor d'antiguitat associat al positivisme, amb tendència a copsar el tapís com testimoni històric i document d'arxiu, llegir inscripcions i desxifrar el missatge iconogràfic van ser l'objectiu primer de la recerca.
- Les implicacions ideològiques vinculades al neocatolicisme liberal plausible si s'entén el brodat de la creació com exponent de la civilització cristiana.
- La Influència de la renaixença, entesa més com fenomen d'activació cultural que no pel seu discurs identitari.

- La necessitat de salvaguardar un objecte de valor arqueològic enfront el col·leccionisme estranger i el vandalisme destructor fruit dels esdeveniments històrics de l'època, en parangó a les activitats empreses per les comissions de monuments.
- El reconeixement popular, manifestat en la literatura de costums i la llegenda palès en el relat de Gibert.
- El domini conceptual de l'art vinculat a la demanda de les indústries artístiques, que es va manifestar a través de les exposicions retrospectives i les exposicions universals.
- Les preferències del gust eclèctic burgès, que adapta els teixits antics al confort domèstic.

La tercera qüestió que ens vam plantejar va ser el com, en què va consistir la intervenció. La pregunta resta inconclusa, atesa la impotència per arribar a saber l'estat de conservació del teixit abans d'aquesta primera intervenció. Les conclusions a què podem arribar serveixen per demostrar el mal estat del brodat, amb llacunes, fractures i talls. S'ha tingut en compte aspectes museogràfics per demostrar la manca de metodologia científica en el camp de la conservació de teixits antics.

Podem concloure que en aquesta primera etapa que abraça els anys 1876 fins el 1907, data de la segona intervenció, el brodat de la creació no es va entendre com referent de la identitat nacional catalana. Es tractava de conèixer i presentar una peça que pel seu valor històric calia divulgar, més amb expectatives acadèmiques que no com a referent nacional.

#### *Respostes a la segona intervenció*

Es va plantejar de nou la datació de la intervenció. Els investigadors precedents consideraven que aquesta s'havia executat en una forquilla cronològica que abraçava els anys 1902-1916. S'ha arribat a la conclusió que la restauració es va fer l'any 1907, vinculat al projecte de remodelació de les sales capitulars de la catedral de Girona i a la necessitat de conservar uns fragments de la peça a fi d'evitar-ne la pèrdua

Cercant el per què de l'actuació, podem dir que l'actuació va esdevenir per motius pràctics vinculats a la reordenació de l'espai que el custodiava, però alhora s'han

tingut en compte els canvis ideològics i les expectatives acadèmiques del període de temps que va entre la primera intervenció i la segona restauració.

Conseqüències d'aquest plantejament són:

- Una valoració en alça pels teixits i pels objectes d'arts decoratives, manifesta en el col·leccionisme en totes les seves vessants, que van des de les mesures de conservació fins el vandalisme destructor.
- Una valoració pel passat nacional medieval, palès en postures com el naixement de l'arqueologia sagrada cristiana catalana i la inauguració dels museus d'art, tant de Vic com de Barcelona, ciutat on la Junta de Museus tindrà un paper primordial en la definició de Catalunya com nació.
- L'evolució de la ciència arqueològica i la definició de la història de l'art en el domini de la història dels teixits medievals, en els diferents àmbits acadèmics catalans, espanyols i internacionals.

Podem concloure que entre els anys 1878 i 1902 van haver un seguit de canvis en la conceptualització de l'art medieval i dels teixits històrics en concret que desembocaren en una apreciació d'aquest com monument històric, però exclusiu només entre uns ambients propers a l'erudició i el col·leccionisme, confluint l'utilitarisme i la valoració acadèmica. És només a partir de l'exposició d'art català antic de 1902 que comença a manifestar-se una admiració del brodat de la creació com referent nacional.

En relació a com es va fer aquesta restauració, que va servir més que res per cosir uns fragments trobats per evitar-se la pèrdua, considerem que va ser una actuació circumstancial sense cap mena de plantejament de restauració objectiva i absent de criteris, exponent del panorama de la restauració tèxtil de principis del segle XX.

Com a conseqüència d'aquests impuls en el reconeixement del romànic s'ha considerat els anys que abracen el període 1902-1952 com època fonamental per a la comprensió del brodat de la creació com s'entén en l'actualitat. Les postures emergents del nacionalisme i el desplegament de la museologia tèxtil han estat determinants, fixant l'atenció en els pioners de la història de l'art català medieval, sobretot Josep Gudiol Cunill i Joaquim Folch i Torres. Ambdós puntals, doncs van saber adaptar el discurs històric dels teixits en la dialèctica de la catalanitat.

S'ha considerat també el factor de salvaguarda enfront el conflicte bèl·lic de la guerra civil, palès en l'exposició d'art català de París. El Brodat de la creació va ser vist com element simbòlic identitari però a la vegada un instrument propagandístic de la tasca de les institucions culturals catalanes davant el conflicte identitari que va suposar la guerra civil.

En relació a les restauracions de 1952 i 1975, s'ha intentat fer una aproximació més tècnica que no ideològica, tenint en compte que ambdues es troben interconnectades, així com els avenços en la recerca del Brodat, reconegut ja el seu valor històric i identitari per la investigació, manifestat sobretot en la figura de Pere de Palol.

Ambdues intervencions van ser motivades per remodelacions d'àmbit museogràfic, i per tant, s'han d'entendre des de la vessant pràctica i properes a uns criteris d'exhibició consensuats. La restauració de 1952, s'avé als criteris contemporanis afins als mètodes que s'estaven desenvolupant en el context de les institucions internacionals de la primera meitat del segle XX.

En la intervenció dels anys setanta s'ha intentat demostrar que va respondre a uns criteris estètics i il·lusionistes, vinculats a un sistema d'exhibició en el qual es prioritzaven aspectes com la netedat i el valor de novetat, per sobre del criteri històric. Mentre als anys cinquanta es va fer per persones expertes i de reconeixement, aquesta segona es va fer per brodadores més properes a la restauració domèstica dels teixits –entesa aquesta com reparació– que no a la restauració científica.

S'ha intentat donar a conèixer també la multiplicitat de punts de vista i actituds envers el Brodat durant la segona meitat del segle XX, que van des de l'evolució en la recerca erudita fins la banalització de la cultura, lligada al comerç i al turisme, sigui cultural com de lleure.

Finalment s'ha plantejat la darrera intervenció com a punt de partida però a la vegada com a conseqüència de tots aquests fets passats. El desplegament de mitjans per tirar-la endavant i la documentació generada han estat claus per al discurs d'aquesta tesi. Tanmateix, s'han tingut en compte els dubtes plantejats arran d'aquesta actuació, com a resultat de la interpretació de l'informe inèdit de restauració, a partir del qual ens podem plantejar aspectes com l'origen i

procedència del teixit, essencial si s'entén com exponent de les relacions culturals de Catalunya al segle XI, aspecte que queda obert i que estem investigant en l'actualitat.