



El temps de la memòria

TRESORS DEL MUSEU D'ARQUEOLOGIA
DE CATALUNYA A GIRONA



175 anys
del Museu de
Sant Pere de Galligants
1845-2020



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



Museu d'Arqueologia
de Catalunya



Edita

Museu d'Arqueologia de Catalunya
Departament de Cultura
Generalitat de Catalunya

Editor

Ramon Buxó (Museu d'Arqueologia de Catalunya)

Coordinació editorial

Ramon Buxó (Museu d'Arqueologia de Catalunya)
Òscar Ros, Patricia Bassa (Gabinet Tècnic del Departament de Cultura)

Textos

Pep Admetlla, Gerardo Boto, Jusèp Boya i Busquet, Ramon Buxó, Eudald Carbonell, Carme Clusellas, Jordi Falgàs, Natàlia Garriga, Rosa M. Gil Tort, Josep M. Llorens i Rams, Aurora Martín, Marta Madrenas, Joaquim Nadal i Farreras, Rafel Nadal, Xavier Nieto, Miquel Noguer i Planas, Josep M. Nolla, Francesc Pardo (bisbe), Joan Piña, Sílvia Planas, Enriqueta Pons, Jordi Pons i Busquet, Gabriel de Prado, Joan Roca, Josep Manuel Rueda Torres, Carme Sais Gruart, Marta Santos, Narcís Soler, Josep Tarrús Galter, Guillem Terribas Roca.

Disseny i imatge gràfica

Iglésies Associats

Fotografia de les peces

Quan no s'indica el contrari les imatges són de l'arxiu d'imatges del Museu d'Arqueologia de Catalunya (MAC)

Correcció de textos

Incyta Multilanguage, SL

Traduccions

Cristina Fernández
Robert Garcia de Consuegra
Paul Turner

Impressió

Entitat Autònoma del Diari Oficial i de Publicacions (EADOP)

ISBN

978-84-18601-65-1

Dipòsit Legal

GI 688-2021

Agraïments

Josep Ayach, Carme Baqué, Miquel Bodro, Rut Geli, Àngels Huerga, Laura Lara, Jordi Nogués, Manel Prada



L'obra *El Temps de la memòria: tresors del Museu d'Arqueologia de Catalunya a Girona* està subjecta a una llicència de Reconeixement – No Comercial 4.0 Internacional de Creative Commons. Se'n permet la còpia, la distribució i la comunicació pública sense ús comercial, sempre que se'n citi la font.

BIBLIOTECA DE CATALUNYA - DADES CIP

Museu d'Arqueologia de Catalunya-Girona, autor

El Temps de la memòria : tresors del Museu d'Arqueologia de Catalunya a Girona
Catàleg de la commemoració del 175è aniversari de la creació del Museu de Sant Pere de Galligants, actual seu del MAC a Girona. – Bibliografia. – Textos en català, castellà i anglès
ISBN 9788418601651
I. Buxó i Capdevila, Ramon, 1960- editor literari II. Títol
1. Museu d'Arqueologia de Catalunya-Girona – Exposicions 2. Sant Pere de Galligants (Monestir : Girona, Catalunya) – Història – Exposicions
069.02:902(460.233)(083.824)
726.71(460.23 Gi Girona)(091)(083.824)



ÍNDEX

Presentació /7

175 anys de conservació, cura i difusió del patrimoni a Sant Pere de Galligants /9

Natàlia Garriga
Consellera de Cultura de la Generalitat de Catalunya

El museu més antic /10

Miquel Noguer i Planas
President de la Diputació de Girona

Girona i el Museu de Sant Pere de Galligants /11

Marta Madrenas
Alcaldeessa de Girona

Sant Pere de Galligants – De monestir a museu /12

† Francesc Pardo
Bisbe de Girona

Un Museu Nacional d'Arqueologia a Girona /13

Jusèp Boya i Busquet
Director del Museu d'Arqueologia de Catalunya

Sant Pere de Galligants: museu i monument /15

Museu i monument: orígens i sinopsi històrica /17

Josep M. Llorens i Rams

La formació de les col·leccions: dels orígens a l'actualitat /24

Aurora Martín

Sant Pere de Galligants: una mirada gironina /29

El teulat de Sant Pere /31

Rafel Nadal

Les restes del temps /34

Joan Roca

Cap a Sant Pere de Galligants /36

Pep Admetlla

Galligants, més que un museu d'arqueologia /38

Rosa M. Gil Tort

Sant Pere de Galligants i jo /41

Guillem Terribas Roca

Presentació, representació, fricció: Masó a Sant Pere de Galligants /44

Jordi Falgàs

Sant Pere de Galligants, plató de cinema? /48

Jordi Pons i Busquet

Sant Pere i Sant Nicolau de Girona: culte, cultura i art /52

Carne Sais Gruart

El museu dispers /59

El Museu de Sant Pere de Galligants: nucli fundacional del Museu d'Art de Girona /59

Ramon Buxó, Carne Clusellas, Narcís Soler

ÍNDEX

El nom escrit a la pedra: la làpida sinagoga de Girona i les *escoles* de les dones jueves /62

Sílvia Planas

Per una biografia de la quotidianitat: alguns objectes medievals del Museu d'Arqueologia de Catalunya al Museu d'Història de Girona /66

Sílvia Planas

De Museu Provincial d'Antiguitats i Belles Arts a Museu d'Arqueologia de Catalunya /71

Una mirada al museu, 175 anys després /73

Ramon Buxó

Museu d'Arqueologia de Catalunya: tresors estimats /77

El pic del Montgrí /79

Eudald Carbonell

Un testimoni singular del magdalenian del nord-est peninsular: l'arpó d'una filada de dents de la col·lecció Bosoms de la Bora Gran (Serinyà) /80

Josep Manuel Rueda Torres

Una destal de pedra polida /82

Narcís Soler

La cassola Montboló de la tomba de la Bassa de Fonteta (Forallac) /84

Josep Tarrús Galter

L'alabarda /86

Narcís Soler

L'*askos* d'Aquelous /88

Marta Santos

L'ara de Mas Castellar de Pontós /90

Enriqueta Pons

El càlat /92

Gabriel de Prado

Botzina de senyals de Culip IV /94

Xavier Nieto

El mosaic de Teseu i Ariadna /96

Joaquim Nadal i Farreras

Sarcòfag de les estacions amb *clipeus* /100

Josep M. Nolla

La rosassa de Sant Pere de Galligants /102

Gerardo Boto Varela

La pica baptismal de Galligants /106

Joan Piña

■ **Textos en castellano** /109

■ **English texts** /153

■ **Crèdits de l'exposició** /195

Presentació





175 anys de conservació, cura i difusió del patrimoni a Sant Pere de Galligants

La publicació que teniu entre les mans revisa els gairebé dos segles d'història del Museu d'Arqueologia de Catalunya a Girona, d'ençà que es va crear l'any 1845. Ubicat al monestir de Sant Pere de Galligants, es tracta d'un conjunt romànic excepcional del segle xii i d'un dels monuments més significatius de la capital gironina. És l'ocasió ideal per posar en relleu la important contribució que el Museu de Sant Pere de Galligants ha fet al coneixement, la salvaguarda i la socialització del patrimoni cultural de Girona i el seu territori.

Per explicar aquest viatge al llarg dels anys, el Museu ha organitzat dues exposicions imprescindibles: la primera, «175 anys del Museu de Sant Pere de Galligants», és un repàs gràfic de la trajectòria del Museu des que es va fundar fins als projectes de futur. Allà hi podem veure la història viva del Museu; la segona, «El temps de la memòria. Tresors del Museu d'Arqueologia de Catalunya a Girona», reuneix alguns dels objectes més preuats de les col·leccions del Museu, uns tresors que ens permeten endinsar-nos en la memòria històrica de l'activitat humana a les comarques gironines durant més de 300.000 anys.

Dues mostres necessàriament complementàries que ens fan reviure la trajectòria del Museu i que posen en relleu les peces més rellevants que li han donat vida i han permès organitzar el relat museístic. Tresors recuperats de les excavacions de diferents jaciments que ens narren històries

i construeixen la memòria del territori gironí, perquè tots i cadascun ens proporcionen història, ens acosten al passat i ens demostren com són d'importants els museus per conservar i difondre el nostre patrimoni.

Explicar la nostra cultura no sempre és fàcil, i aconseguir-ho com ho fa aquest museu, a través d'objectes que ens permeten viatjar des del paleolític fins a l'època visigòtica, repassant una quarantena de jaciments arqueològics de les comarques gironines, és un recorregut únic que ens apropa al nostre passat històric.

No em voldria acomiadar sense agrair la tasca que exerciu tots els professionals de la seu del Museu d'Arqueologia de Catalunya a Girona que, dia a dia, garantien a la ciutadania el dret d'accés a la cultura, des d'una perspectiva general i inclusiva. Des del Govern de Catalunya, ens conjurem a explorar aquesta riquesa i diversitat patrimonial per comprendre'n i protegir-ne el valor únic.

Enhorabona i per molts més anys de bona feina!

Natàlia Garriga

Consellera de Cultura de la Generalitat de Catalunya



El museu més antic

El Museu d'Arqueologia de Catalunya a Girona, el més antic de les nostres comarques, commemora el 175è aniversari de la seva fundació, l'octubre del 1845. Ho fa amb una aposta valenta per afrontar el segle XXI i posa al dia el gran valor de les seves col·leccions, que ens expliquen l'activitat humana a la demarcació: des de l'aparició dels humans fins a l'època tardoromana, mitjançant els materials arqueològics trobats a les excavacions dels jaciments de les comarques gironines. En aquest sentit, la constitució per part de la Diputació de Girona de la Comissió Científica i Artística, precedent de la Comissió Provincial de Monuments, va ser cabdal per a l'obertura del Museu de Sant Pere de Galligants durant la segona meitat del segle XIX. El primigeni Museo Provincial de Antigüedades y Bellas Artes del 1845, dipositori de les peces procedents de les excavacions d'Empúries i de molts convents i esglésies a causa de la desamortització de Mendizábal, va rebre un impuls definitiu el 1857. Aquell any es va traslladar a l'antic claustre del convent benedictí del segle XII de Sant Pere de Galligants i es va construir el sobreclaustre inaugurat el 1870, al qual es va incorporar l'església després del 1936. Des del 1979, moment en què hi va haver la separació dels fons medievals i moderns, el MAC Girona ens mostra el nostre passat, des del paleolític fins a l'època medieval, mitjançant sarcòfags, làpides, làmpades, amulets i utensilis, i eines d'activitat industrial, comercial, d'ús domèstic i de la vida quotidiana dels nostres avantpassats.

Les dues exposicions d'aquest aniversari, «175 anys del Museu de Sant Pere de Galligants» i «El temps de la memòria. Tresors del Museu d'Arqueologia de Catalunya a Girona», permeten repassar la trajectòria d'un museu lligat a noms importants de la demarcació de Girona, com són els de Joaquim Pujol i Santo, Enric Claudi Girbal, Joaquim Botet i Sisó, Francesc Riuró, Joaquim Pla i Cargol, Manuel Cazurro, Aurora Martín o Miquel Oliva i Prat, els dos darrers treballadors

de la Diputació de Girona. Aquesta institució que ha estat sempre al costat del Museu, com a font de recursos materials i humans, i de les excavacions, que li han aportat moltes de les peces de les seves col·leccions: des dels estris de pedra tallats del Puig d'en Roca de Girona i del Cau del Duc de Torroella de Montgrí, fins a jaciments com els Ermitons i Can Rubau, passant per les coves de Serinyà o la Draga de Banyoles, sense oblidar els materials procedents de les excavacions a Ullastret, el Mas Castellar de Pontós, el Castell de la Fosca de Palamós, Sant Julià de Ramis o Roses.

Aquest catàleg de la commemoració mostra els tresors més preuats de les seves col·leccions, des del sarcòfag de les estacions, localitzat a Empúries el 1845, fins al mosaic de Teseu i Ariadna, trobat a Can Pau Biral de Bell-lloc del Pla, a Girona, passant pel pic del Montgrí, l'ara de Pontós o dos objectes trobats concretament a Sant Pere de Galligants, com són la pica baptismal i la rosassa de l'església romànica. Aquestes peces, destacades i comentades per arqueòlegs i museòlegs prestigiosos i també per ciutadans lligats al passat immediat de Sant Pere, permeten un repàs gràfic de la història del Museu que ens en recorda la fundació i ens transporta al futur. I tot això que ens explica com a poble ho tenim en un contenidor magnífic, el monestir de Sant Pere de Galligants, datat de la primera meitat del segle XII i construït gràcies a una aportació de Ramon Berenguer el Gran. Un espai que ha acollit durant el darrer segle i mig els elements patrimonials i artístics més destacats de la història de les comarques gironines.

Miquel Noguera i Planas

President de la Diputació de Girona

Girona i el Museu de Sant Pere de Galligants

Girona ha entès sempre que l'accés a la cultura és un element de cohesió social, un dret col·lectiu que repercuteix en un millor benestar de la ciutadania i en l'aprofundiment del coneixement de la ciutat i la seva història. En aquesta societat accelerada i líquida, la cultura ens ha d'ajudar a trobar el moment de pausa i reflexió que tots necessitem. Per saber on volem anar i què volem ser, estem obligats a conèixer bé d'on venim i quines són les nostres arrels. Aquest respecte pel nostre passat s'ha traslladat a una conservació del nostre patrimoni arquitectònic que ha convertit Girona en un autèntic museu a l'aire lliure, en particular el Barri Vell.

Fa 175 anys, aquesta inquietud i passió per l'art i la història van servir per crear el Museo Provincial de Antigüedades y Bellas Artes, el primer museu gironí i alhora un dels primers de Catalunya. Començava així una tasca de documentació, recopilació, catalogació i difusió de tot tipus d'art i peces arqueològiques, que l'any 1870 es va traslladar al claustre de Sant Pere de Galligants i, posteriorment, al conjunt de l'església.

L'estudi i la divulgació del patrimoni arqueològic ha estat el fil conductor de Sant Pere de Galligants com a seu museística, des del seu origen fins a l'actualitat, gràcies al lideratge, la passió i l'esforç de tantes persones que han empès aquest projecte.

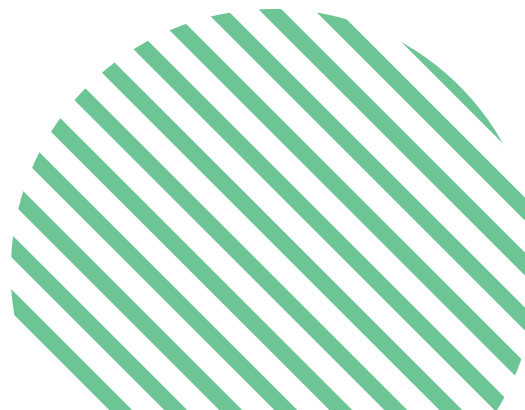
L'any 1992, el Museu de Sant Pere de Galligants queda adscrit com a seu a Girona del Museu d'Arqueologia de Catalunya, la transcendència de la qual és una major apertura al conjunt de la ciutadania i una especial atenció a les activitats escolars.

Amb una línia d'investigació de clara voluntat nacional, el Museu ha sabut implicar-se en la societat local i també en el teixit cultural de Girona, obert a experimentar nous relats més enllà de les exposicions temàtiques pròpies.

Va ser el primer, i d'això ja en fa 175 anys. Sortosament, avui podem afirmar que a Girona tenim una xarxa de museus de gran qualitat, que abasten tota mena de disciplines i disposen de discursos complementaris, una xarxa que continuarà amb nous equipaments, perquè Girona ha demostrat el compromís amb la cultura i el patrimoni com a eix vertebrador intel·lectual, social i econòmic. Ens hem d'adaptar als nous temps, eminentment digitals, partint de la base de tot el que hem construït, per avançar en noves formes de compartir el coneixement. El Museu de Sant Pere de Galligants ja ha començat a fer camí, i aquesta és la millor garantia de saber que continuarà sent útil a la societat a la qual serveix. Per molts anys.

Marta Madrenas

Alcaldeessa de Girona



Sant Pere de Galligants – De monestir a museu

El monestir de Sant Pere de Galligants, fundat al segle x, representa clarament el paper que els monestirs van tenir en la història de Catalunya. Les colonitzacions monàstiques benedictines van esdevenir una eina eficaç per al poder franc que els va utilitzar de manera decidida per articular un país que es començava a configurar.

El monestir creat a la vall de Sant Daniel també va ser la prova que era possible la vida més enllà de la muralla romana de la ciutat de Girona i de com l'activitat continuada del monestir, durant segles, va donar lloc a la formació d'un burg, és a dir, un barri, el de Sant Pere.

Per tant, podem dir que al llarg dels segles la vida del barri de Sant Pere de Girona ha estat lligada al monument de Sant Pere de Galligants, en origen com a monestir i avui com a monument emblemàtic i com a museu.

Els antecedents del matrimoni entre Sant Pere de Galligants i el museu d'arqueologia els trobem en l'exclaustració de la comunitat benedictina del monestir el 1835 i el decret de desamortització un any més tard.

Els religiosos van ser obligats a abandonar el cenobi, però el temple va poder quedar exclòs de l'expropiació perquè es va considerat sufragani de la parròquia de Sant Feliu, de manera que, desafectat el monestir i exclaustrats els monjos, el temple va continuar obert al culte. L'església va seguir en ús fins a l'any 1936, mentre les dependències claustrals les va cedir, l'any 1857, el bisbe Florencio Lorente Montón a la Comisión Provincial de Monumentos per establir-hi la seva seu i la del

Museo Provincial de Antigüedades y Bellas Artes, amb la condició que s'hi construís una nova sagristia en substitució de la que hi havia aleshores al claustre.

El 29 d'octubre del 1870, coincidint amb les Fires de Girona, es va obrir per primera vegada al públic el Museo Provincial, creat des del 1845 i que fins llavors s'havia instal·lat provisionalment a l'Institut Provincial.

Fins a l'any 1936, alguns gironins van continuar assistint a la missa dominical a Sant Pere i, acabada la missa, visitaven el museu. L'any 1936, l'església de Sant Pere, com tantes altres, va ser saquejada, i altars i imatges van anar a parar a la foguera.

Ara, amb la celebració dels 175 anys de la creació del Museu Provincial, també podem dir que celebrem que el monestir de Sant Pere de Galligants, que va formar part de la història de la formació de la ciutat de Girona, mostra, en forma de les peces i les obres que conserva i exposa, la història de Girona i de les seves comarques.

† **Francesc Pardo**
Bisbe de Girona

Un Museu Nacional d'Arqueologia a Girona

Una commemoració és una ocasió, tal volta un pretext, per recordar i, a vegades, també per agrair. Aquesta és, sens dubte, la primera intenció de la commemoració del 175è aniversari de la creació del Museu de Sant Pere de Galligants, el museu més antic de Girona, que, mutat en Museu Arqueològic Provincial i amb la mort de la Llei de museus de Catalunya de 1990, es va integrar en el Museu d'Arqueologia de Catalunya (MAC) i en va esdevenir una de les seves principals seus territorials.

Recordar les circumstàncies i els objectius de la seva creació; la seva contribució important al coneixement, a la salvaguarda i a la socialització del patrimoni cultural de la ciutat i de les terres de Girona, i, especialment, el resultat tangible d'aquesta tasca, la col·lecció rica i diversa aplegada durant aquests 175 anys, pal de paller, en la seva dimensió arqueològica, no tan sols de la seu actual del MAC a Girona, sinó també del Museu d'Història dels Jueus de Girona, i, en la seva dimensió artística, també nucli fundacional del Museu d'Art de Girona actual.

Agrair la visió i l'esforç de tots els homes i totes les dones que, durant tots aquests anys llargs de vida, l'han pensat, gestionat i construït, i que, en molts casos, hi han passat una vida plena de treball i dedicació, sovint amb uns recursos limitats, fet que, vist el llegat que ens han deixat, fa que la seva tasca encara sigui més encomiable.

Ara bé, una commemoració també és una ocasió, una oportunitat per fer un balanç crític i constructiu, en vista de la mateixa evolució de la teoria i la pràctica de la museologia contemporània, i, sobretot, de les necessitats i les expectatives

de l'entorn social i cultural en què el museu arrela. Un balanç que ha de servir per pensar i dissenyar una nova visió, un nou projecte de futur. Sí, una commemoració també és un bon moment per imaginar i, per què no, també per somniar.

Certament, aquest treball d'imaginació i de disseny d'un futur per a l'antic i centenari Museu de Sant Pere de Galligants, avui seu del MAC a Girona, no es pot fer sense considerar les característiques i les necessitats de l'entorn social, cultural i, en especial, museístic de la ciutat i de les terres de Girona, i, encara menys, sense tenir en compte la visió i la planificació de conjunt que impulsen les institucions públiques locals i territorials amb interessos i responsabilitats en aquest sector.

Nogensmenys, com a seu d'un museu nacional, la confecció d'aquest nou full de ruta del centre tampoc no es pot elaborar de manera desconnectada i autònoma de la visió, dels principis d'actuació i dels objectius estratègics que guien i inspiren la tasca del MAC, definits en el seu pla estratègic actual, MAC 2025, que, al seu torn, també deriven i són deutors dels principis i objectius estratègics que recull el Pla de museus de Catalunya, Museus 2030, que defineix els grans trets i objectius de la política museística del Govern de la Generalitat de Catalunya per als propers anys.

Així, l'antic Museu de Sant Pere de Galligants de Girona, avui seu del MAC a Girona, s'ha de repensar de bell nou sobre la base d'aquests principis i objectius, agafar-los com a inspiració i nodrir-se'n, i, alhora, traduir-los tant en la seva configuració física i museogràfica com en la seva activitat diària. I aquesta és precisament la tasca que el seu equip desenvolupa des de fa dos anys, en sinergia amb la resta d'equips que configuren el conjunt del Museu d'Arqueologia de Catalunya. Així, doncs, parlar del futur de Sant Pere de Galligants també és parlar del futur del MAC.

En conseqüència, i des d'aquesta perspectiva, em sembla pertinent i necessari recordar quina és la visió que, actualment,

inspira i guia el conjunt del MAC, ja que és i serà la visió que també ha de guiar i inspirar la configuració i l'activitat de la seva seu gironina: **“Un centre de referència nacional i internacional, símbol de l'aposta de Catalunya per la innovació i la creativitat, obert, inclusiu, transparent i sostenible, on l'arqueologia explica, qüestiona, sorprèn i emociona”**.

Certament, aquesta transformació de la seu gironina del MAC, en la línia a la qual apunta la nova visió del museu esmentada abans, requerirà temps i esforços. Tanmateix, la determinació està presa, les bases estan posades i, sobretot, el compromís de l'equip és ferm.

Confio i desitjo que, malgrat els temps difícils que vivim, aquest desig i aquesta voluntat de tots els que treballem al MAC i, especialment, a la seva seu de Girona, també els comparteixin les institucions de la ciutat, del territori i del país, i, encara més important, el conjunt de la societat gironina, de la qual l'antic Museu de Sant Pere de Galligants ha esdevingut sempre un guardià de memòria i, alhora, una font de coneixement i d'inspiració, un recer per a la bellesa i el gaudi.

Així, l'exposició “El temps de la memòria: tresors del Museu d'Arqueologia de Catalunya a Girona”, que constitueix el pal de paller dels actes de la commemoració del 175è aniversari de la seva creació, avui pren valor i suposa el tret de sortida, la cerimònia d'obertura d'aquest procés de transformació nou i pregó, que ha de dotar la ciutat de Girona i el conjunt del país d'un nou museu d'arqueologia, que, sense perdre la memòria i els trets d'identitat centenària, esdevingui un vertader museu del segle XXI, orgull de ciutat i capaç de projectar-se arreu de Catalunya i, també, al món.

Jusèp Boya i Busquet

Director del Museu d'Arqueologia de Catalunya

Sant Pere de Galligants: museu i monument





Museu i monument: orígens i sinopsi històrica

Josep M. Llorens i Rams

Museu d'Arqueologia de Catalunya – Girona

El museu de la Comissió de Monuments (1845-1939)

El 30 d'octubre del 1845 la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Gerona manifestava, mitjançant una nota breu publicada al *Boletín Oficial de la Provincia de Gerona*, la seva voluntat de crear un museu provincial. La Comissió de Monuments iniciava la que seria la seva obra més estimada, aquella en què invertiria més recursos i la que més perduraria.

El nou museu fou instal·lat provisionalment a l'antic convent dels Caputxins del carrer de la Força, desamortitzat pocs anys abans. Seu actual del Museu d'Història de Girona i de l'Arxiu Municipal, aquells anys ho era de l'Institut Provincial i ho seria també de la Biblioteca Pública, creada el 1848. El primer objecte que hi ingressà fou el sarcòfag de les estacions, provinent de les excavacions que la Comissió dugué a terme a Empúries el 1846.

L'arquitecte Martí Sureda va proposar, el 1855, el claustre de Sant Pere de Galligants com a nova seu del museu. L'antic monestir benedictí havia estat desamortitzat. La seva església mantenia la funció parroquial com a sufragània de Sant Feliu i el claustre estava parcialment enderrocat com a conseqüència de la tràgica inundació del 18 i 19 de setembre del 1843. La Comissió acceptà la proposta, però l'església i el claustre eren propietat episcopal i calgué iniciar negociacions amb el Bisbat.

Així començà la vinculació entre el museu i el monestir de Sant Pere de Galligants. El bisbe Lorente s'avingué a cedir la propietat del claustre si la Comissió construïa una sagristia nova per substituir la que d'ençà de la desamortització ocupava part de la galeria nord del claustre, aparedada i emblanquinada. Acabada l'obra (l'actual sala polivalent situada a l'extrem del braç meridional del transsepte de l'església), el 27 de juny del 1860 la Comissió prengué possessió del claustre i en començà la reconstrucció i la construcció del sobreclaustre per adaptar-lo a la nova funció museística.

El Museo Provincial de Antigüedades y Bellas Artes de Girona s'obrí al públic el 29 d'octubre del 1870. Les obres del sobreclaustre no acabaren fins al 1877 i l'església, que es mantenia del Bisbat, seguí oberta al culte fins al 1936. Amb el pas dels anys calgué ampliar-ne l'espai i el 1914, amb l'autorització episcopal prèvia, es bastí una nova sala sobre la sagristia, que serví alhora de sala d'exposició, de despatx i de biblioteca; la Comissió es preocupà molt aviat de dotar-se d'una biblioteca. Des del 1866 consten partides dedicades al seu foment. Aquesta biblioteca, catalogada per Josep Pascual i Prats, conservador entre el 1918 i el 1930, fou el nucli inicial de l'actual biblioteca del museu.

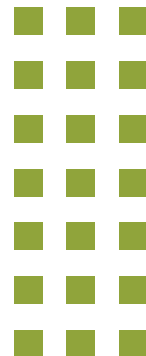
Durant aquests anys, tres grans conservadors donaren al museu l'empenta inicial que l'ha portat fins a poder celebrar els seus primers 175 anys: Enric Claudi Girbal i Nadal (1870-1896), Joaquim Botet i Sisó (1896-1904) i Manuel Cazorro Ruiz (1904-1913).

Lluís Busquets i Mollera, contractat per la Comissió entre el 1929 i el 1933 per elaborar un inventari exhaustiu del museu, en fou nomenat director per la Generalitat i, tot i l'oposició de la Comissió, exercí el càrrec del 1933 al 1936.

Un aspecte fins ara desconegut d'aquest museu anterior a la Guerra Civil és el de les visites escolars. N'hi ha constància de 23 entre el 1923 i el 1930 i de 53 entre el 1931 i el 1936.



ABADÍA DE SAN PEDRO DE GALLIGANS.



El gener del 1936, la Generalitat substituï les comissions de monuments pels patronats de cultura, però la de Girona es mantingué en actiu. Amb l'esclat de la guerra entrà en funcionament la Comissió del Patrimoni Artístic i Arqueològic, que es mantingué fins al 1938, i el museu, com a Museu Arqueològic de Girona, fou integrat al Servei d'Excavacions i Arqueologia de Catalunya. L'activitat museística s'aturà, però Francesc Riuró i Llapart, comissari delegat del museu, en redactà la primera guia divulgativa, que no es pogué publicar fins al 1985.

El museu de la Diputació (1939-1992)

El 18 de gener del 1939, quinze dies abans de l'ocupació de Girona per les tropes franquistes, el museu fou incorporat al Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos com a Museo Arqueológico Provincial. A partir d'aquest moment i fins al 1961 se li assignaren directors funcionaris del Cuerpo. La Comissió de Monuments, restituida el 5 de maig del 1939, havia perdut la gestió del museu, encara que, si més no sobre el paper, mantingué de la seva titularitat els fons artístics com a Museu de Belles Arts. Aquesta duplicitat de museus, reflectida en els rètols indicatius, provocà un embolic que l'inspector general de Museus Arqueològics no aconseguí desentrellar. De mica en mica, però, la institució que de facto assumí la titularitat del museu fou la Diputació de Girona.

El museu fou reobert el 4 d'agost del 1939, amb una ampliació d'espai considerable: el bisbe Cartaña cedí l'ús, no la propietat, de l'església de Sant Pere de Galligants, sense

culte des de l'esclat de la guerra. Així quedaren configurats els espais expositius i el joc de propietats encara vigents avui: el claustre i el sobreclaustre, de titularitat pública, i l'església, de titularitat episcopal i sotmesa a arrendament des del 1976.

L'agost del 1942 s'inaugurà el Museu Diocesà a Casa Carles. El museu de Sant Pere de Galligants ja no era l'únic de la ciutat.

Començaren les obres de restauració de Sant Pere de Galligants (església, campanar, claustre i entorn del monestir), que sovint obligaven a modificar la distribució dels objectes exposats, especialment a la nau de l'església. Aquestes obres, realitzades primer pel Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional i en els darrers anys per la Diputació de Girona i la Generalitat de Catalunya, s'esglaonaren entre el 1947 i el 1981, amb actuacions menors posteriors.

Simultàniament s'intentava estructurar l'exposició dels fons del museu, tan variats. El 1943 s'inaugurà la Sala de Prehistòria al cor de l'església. L'any següent, la Sala d'Empúries, a l'antiga sagristia. La nau de l'església acollí gran part del lapidari i la col·lecció lapidària hebraica s'instal·là al claustre. El sobreclaustre contenia, fonamentalment, la pintura, l'escultura i, com a l'època de la Comissió, el despatx amb la biblioteca. El taller de restauració, creat el 1943, fou ubicat juntament amb el magatzem en unes golfes damunt de la nau lateral sud de l'església. També es tingueren en compte les activitats de divulgació, especialment els cicles de conferències des del 1942, i la producció d'algunes exposicions pròpies o la participació en les d'altres institucions. Malgrat les seves limitacions, el museu procurava fer-se present en la vida cultural gironina.

Aviat es feren molt evidents la manca de personal i d'infraestructures. El 1943 s'hi incorporà com a conservador Miquel Oliva i Prat, funcionari de la Diputació, que el 1961 n'arribà a ser el director. El 1957 la Diputació va crear el Servei d'Investigacions Arqueològiques, amb seu a Sant Pere de Galligants, com a suport tècnic del museu, per tal de

13 octubre 1856: Preparant la instal·lació del museu a Sant Pere de Galligants: Andrés Lasso de la Vega, governador civil; José M. Faquineto, enginyer de districte; Joaquim Pujol i Santo, secretari de la Comissió de Monuments. La imatge és un reflex molt fidel de l'estat en què es trobava el claustre. (Font: *El Museo Universal*, any VIII, núm. 34, 23 agost 1863, p. 269; *Diario de Barcelona*, 14 octubre 1856, p. 8396).

dotar-lo del personal i els equipaments que li mancaven. El 1971 el Servei es traslladà a la Casa de Cultura, on disposà d'espais per ubicar-hi el taller de restauració, el magatzem, els despatxos i la biblioteca. Aquest trasllat fou accelerat pel mal estat del sobreclaustre de Sant Pere de Galligants.

La cerca d'una nova ubicació fou una lluita constant al llarg dels anys que no arribà a donar cap resultat. Es parlà de l'edifici de les Àligues, l'actual seu del rectorat de la Universitat de Girona. La restauració de la Fontana d'Or, propietat de la Diputació, fou el darrer intent, no reeixit, de Miquel Oliva de reubicar el museu. Diversos elements arquitectònics que feia temps que formaven part de les col·leccions del museu hi foren integrats, entre els quals hi havia el magnífic escut de la ciutat que es veu a l'entrada de la Fontana. Una part important del fons arqueològic estigué exposada en aquell edifici entre el 1973 i el 1981.

El març del 1973 es creava per decret un Museo de Gerona, amb seccions d'arqueologia, belles arts i costums i arts populars. La direcció fou encomanada a Miquel Oliva, però aquest museu no arribà a materialitzar-se mai.

Miquel Oliva i Prat (1922-1974), conservador des del 1943 i director del museu del 1961 al 1974, comissari provincial d'excavacions, delegat provincial de Belles Arts, professor universitari, arqueòleg de camp, excavador d'Ullastret i organitzador del seu museu monogràfic, fou la persona cabdal d'aquest període. El seu traspàs provocà el darrer intent de revifalla de la Comissió de Monuments. Seguint el reglament, la Comissió nomenà un nou conservador que, és clar, no arribà a exercir mai.

La direcció del museu fou encomanada provisionalment a Aurora Martín i Ortega, que l'exercí en propietat des del 1979 fins que es va jubilar, l'any 2012. Li correspongué la gestió dels museus arqueològics de Girona i Ullastret i del Servei d'Investigacions Arqueològiques, alhora que prosseguia el treball de camp, especialment a Roses i Ullastret.



25 octubre 1944: Inauguració de la sala d'Empúries. D'esquerra a dreta: desconegut; desconegut; Pere de Palol i Salellas (director 1948-1956); desconegut; Joaquim Pla i Cargo; Lluís Pericot i García; M^a de la Concepción Oyarzun Iñarra (directora 1943-1944); M^a Luz Navarro Mayor (directora 1944-1948); Miquel Oliva i Prat (conservador 1943-1961, director 1961-1974); Juan Fernández Peñaflor; desconegut; Josep Corominas; Francesc Riuró i Llapart (comissari delegat 1936-1938); Joan Ainaud de Lasarte. (Foto: Autor desconegut / Arxiu MAC).



El 1976 es va constituir el Museu d'Art de Girona amb els fons del Museu Diocesà i les col·leccions de pintura, escultura, vidre i ceràmica medieval del museu de Sant Pere de Galligants. El nou museu, ubicat al Palau Episcopal, fou inaugurat el 1979.

No fou aquesta l'única vegada en què objectes del museu passaren a integrar-se en altres museus gironins. És el cas del Museu d'Història de Girona i del Museu d'Història dels Jueus.

Acabades les obres d'adequació a Sant Pere de Galligants i amb els fons arqueològics retornats, el 13 de novembre del 1981 el museu va reobrir com a Museu Arqueològic de Sant Pere de Galligants. Fou una actuació conjunta de la Diputació de Girona i la Generalitat de Catalunya, que tingué el suport econòmic del Ministerio de Cultura.

El mateix any, el Servei d'Investigacions Arqueològiques, dotat amb més personal, esdevingué Centre d'Investigacions Arqueològiques de Girona. Simultàniament, es creà un departament d'arqueologia subaquàtica, continuador dels treballs del Patronato de Excavaciones Arqueológicas Submarinas de la Provincia Marítima de Gerona, creat el 1972. D'aquest departament en sorgiria, el 1992, el Centre d'Arqueologia Subaquàtica de Catalunya.

La Llei de museus, promulgada el 1990, establia que el Museu Arqueològic de Sant Pere de Galligants i el museu i jaciments d'Ullastret havien de formar part del Museu d'Arqueologia de Catalunya. Així, el 20 de juliol del 1992 era ratificat el decret de traspàs dels serveis museístics de la Diputació de Girona a la Generalitat de Catalunya.

El vell museu gironí començava una nova etapa, ara com a seu d'un museu nacional. Havia nascut el Museu d'Arqueologia de Catalunya a Girona.

El Museu d'Arqueologia de Catalunya a Girona (1992-...)

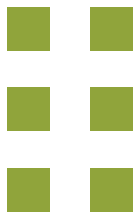
La nova etapa tingué la seva primera manifestació pública el 28 d'abril del 1993 amb la constitució a Sant Pere de Galligants del Consell Rector del Museu d'Arqueologia de Catalunya.

Els serveis administratius i tècnics del museu passaren el 1994 de la Casa de Cultura al Centre de Pedret, compartit amb el Centre d'Arqueologia Subaquàtica de Catalunya i el Servei d'Atenció als Museus. La part administrativa i els laboratoris de la nova seu foren inaugurats el 1994, mentre que els magatzems ho foren el 1995.

D'ençà del 2001 el museu amplià considerablement la seva acció educativa i cultural amb activitats i tallers orientats tant al públic escolar, objecte d'especial atenció, com al públic familiar i en general. L'exposició permanent fou totalment renovada amb una nova museografia.

S'han potenciat també l'explicació i la divulgació no només de l'edifici romànic que acull el museu, sinó també del monestir benedictí que fou durant 900 anys. En aquesta línia, l'any 2020 s'ha posat en marxa, conjuntament amb el monestir de Sant Daniel, l'activitat *Girona monàstica*.

El 2014 el museu fou adscrit a l'Agència Catalana del Patrimoni Cultural i des del 2015 coordina, juntament amb el Servei d'Atenció als Museus, l'oficina tècnica de la Xarxa de Museus de les Comarques de Girona.



CONSERVADORS

Museo Provincial de Antigüedades y Bellas Artes (1845-1936)

Joaquim Pujol i Santo.....	2 març 1867
Alfons Gelabert i Buxó (provisional)	20 febrer 1869
Enric Claudi Girbal i Nadal	31 gener 1870
Joaquim Botet i Sisó	31 gener 1896
Manuel Cazorro Ruiz	2 desembre 1904
Manuel Almeda i Esteve (provisional)	20 octubre 1913
Manuel Pareja Rodríguez (Bellas Arts)	2 març 1914
Santiago Almeda i Navarro (Arqueologia)	2 març 1914
Josep Pascual i Prats	3 octubre 1918
Ignasi Puig i Bayer	28 juny 1931
Joan Subias i Galter	30 desembre 1933

Museu Arqueològic de Girona (1936-1938)

Francesc Riuró i Llapart (Comissari Delegat)	23 octubre 1936
---	-----------------

Museo Arqueológico Provincial / Museu Arqueològic de Sant Pere de Galligants (1939-1992)

Ángel Blánquez Fraile (Inspector Delegado)	5 maig 1939
Josep M ^a Morera i Sabater (Comissió de Monuments)	9 novembre 1939
Miquel Oliva i Prat	1 juliol 1943
M ^a Aurora Martín i Ortega (interina)	20 octubre 1974
Josep Franquet i Alemany (Com. de Monuments. No exercí)	20 gener 1975
Narcís Soler i Masferrer (director Museu d'Art, 7 abril 1979)	21 novembre 1979
Enriqueta Pons i Brun	21 novembre 1979

Museu d'Arqueologia de Catalunya-Girona (1992-...)

Enriqueta Pons i Brun.....	Fins a 9 agost 2012
----------------------------	---------------------

DIRECTORS

Museo Provincial de Antigüedades y Bellas Artes (1845-1936)

Lluís Busquets i Mollera (Oficial tècnic)	25 abril 1933-10 setembre 1936
--	--------------------------------

Museu Arqueològic de Girona (1936-1938)

Museo Arqueológico Provincial / Museu Arqueològic de Sant Pere de Galligants (1939-1992)

Ángel Blánquez Fraile (Inspector Delegado)	Gener 1939
Josep Pallejà i Martí	28 maig 1940
M ^a Natividad Moreno Garbayo	3 desembre 1941
José Álvarez Sáenz de Buruaga	3 juliol 1942
M ^a de la Concepción Oyarzun Iñarra (interina)	2 juliol 1943
M ^a Luz Navarro Mayor	17 agost 1944
Pere de Palol i Salellas	5 maig 1948
M ^a Lluïsa Vilaseca i Borràs	4 juliol 1956
M ^a Mercè Costa i Paretas	2 juliol 1957
Miquel Oliva i Prat (provisional)	22 desembre 1961
Miquel Oliva i Prat	22 abril 1974
M ^a Aurora Martín i Ortega (provisional)	20 octubre 1974
M ^a Aurora Martín i Ortega	7 abril 1979

Museu d'Arqueologia de Catalunya-Girona (1992-...)

M ^a Aurora Martín i Ortega	Fins a 24 juliol 2012
Ramon Buxó i Capdevila	Des de 25 juliol 2012

La formació de les col·leccions: dels orígens a l'actualitat

Aurora Martín

Exdirectora del Museu d'Arqueologia de Catalunya a Girona i Ullastret

El 2 d'abril del 1844 l'Estat espanyol va crear les Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos, que tenien com a funció fer-se càrrec dels béns monumentals i artístics abandonats per efectes de la desamortització. La Comissió de Girona va ser activa des de molt aviat. Així, el 30 d'octubre del 1845, va fundar el Museu, tal com consta al *Butlletí Oficial de la Provincia* (BOP) de Girona d'aquesta data, amb el nom de Museo de Antigüedades y Bellas Artes. És un dels més antics de Catalunya i fins a la creació del Museu de Sant Feliu de Guíxols, el 1904, i del Museu-Biblioteca d'Olot, el 1905, va ser l'únic de les comarques de Girona, una circumstància que va propiciar que fos receptor de moltes donacions de tot tipus, tant arqueològiques com artístiques i etnològiques, de cultura popular i d'altres temàtiques, ja que era l'única institució d'aquest tipus en la qual es podien dipositar.

Al BOP de Girona dels mesos de febrer a maig del 1847 consten els primers objectes que van ingressar al Museu, entre els quals hi ha donacions, com la d'una col·lecció de monedes i medalles feta per J. Pujol i Santo, llavors membre de la Comissió, o altres de comprats. En aquesta relació pren relleu l'entrada d'objectes d'Empúries, procedents de l'actuació de la Comissió en el jaciment els anys 1846 i 1847, en la qual es van trobar objectes tan significatius com el sepulcre de les estacions o el pedestal dedicat a Júpiter per la Legió VII Gèmina. També hi consten ingressos a la primera acta de reunió de la Comissió, del 22 de novembre del 1847.

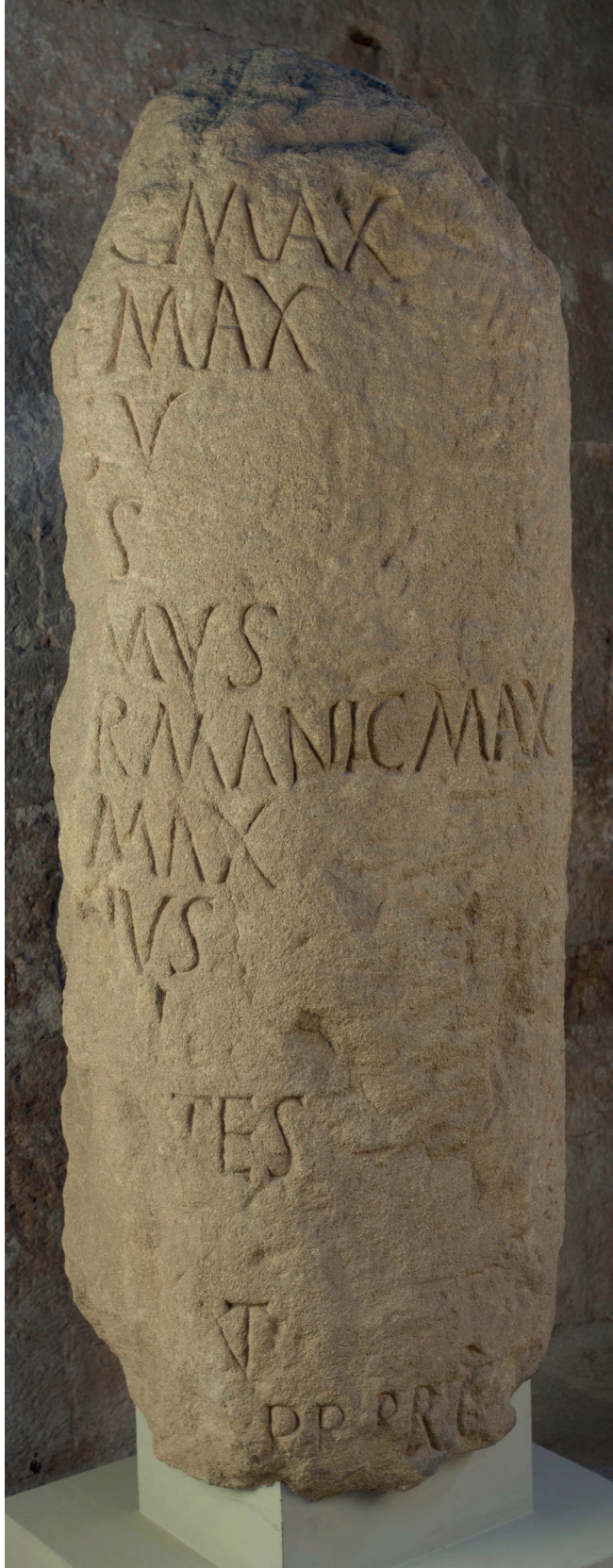
Les donacions es van intensificar a partir de la inauguració del Museu el 1871 i el control dels ingressos es constata a les actes de les reunions de la Comissió, al *Catálogo de los objetos existentes en el Museo Provincial de Gerona*, elaborat per E. C. Girbal el 1873, que és el primer catàleg sistemàtic general, i, després d'aquest, al Registre d'entrades, iniciat per J. Botet i Sisó el 25 de febrer del 1896, amb entrades fins al 2 de juliol del 1927. El 1905 M. Cazurro fa un catàleg d'objectes prehistòrics. A partir del 1929 hi ha un nou inventari, elaborat pel conservador Lluís Busquets, que va fins al 1933. Tots aquests inventaris documenten una relació molt heterogènia d'objectes.

Per al coneixement de les col·leccions de pintura i escultura hi ha dos catàlegs específics publicats. El primer, del 1882, només de pintura, és de Girbal; l'altre, de pintura i escultura, és obra de J. Pla i Cargol i es va publicar el 1932.

Des de la segona meitat del segle XIX el dipòsit de materials va ser constant: n'hi havia que procedien de la mateixa ciutat, trobats els anys quaranta i cinquanta d'aquest segle a les obres de rehabilitació dels edificis danyats per la Guerra del Francès, amb materials d'època romana i medievals, i els que procedien de les desamortitzacions i també d'obra pública. Així, a partir del 1866 ingressen les primeres làpides funeràries de l'extraordinari conjunt del cementiri jueu del Bou d'Or, descobertes durant els treballs d'obertura de la via del tren, que actualment són al Museu d'Història dels Jueus de Girona.

L'any 1876 ho fan el primer mil·liari dels tres procedents de les entrades a la ciutat de Gerunda, descobert a Sarrià de Ter. Els altres dos, apareguts a Palau Sacosta i també ingressats al Museu, es van trobar el 1931. També s'han d'esmentar les entrades de materials epigràfics, dels assentaments romans de Caldes de Malavella, el 1871, i de Besalú, el 1907.

Tot i que la Comissió no va continuar els treballs arqueològics a Empúries, el seu interès per la colònia va seguir i va comprar,



Mil·liari (MAC GIR-001704)

Presenta una inscripció que commemora la refacció del camí en època de l'emperador Maximi, el qual va governar des del 235 fins al 238 dC. La lectura de la inscripció fa referència a una dada de molt interès referent a Quint Deci Valerià, legatus Augusti, pro Praetore, Virclarissimus. El mil·liari va ser trobat davant l'actual Hotel Nord gironí, al terme de Sarrià de Ter (Girona, Gironès) (Foto: S. Comalat / Arxiu MAC).

fins a l'inici de les excavacions oficials de la Junta de Museus de Barcelona el 1908, col·leccions de ceràmica grega, de vidres i bronzes, d'epigrafia romana i d'altres materials, que contenen peces úniques.

El fons d'escultura format en aquest període és majoritàriament d'època medieval, romànic o gòtic. En el conjunt hi ha peces excepcionals que els propietaris han donat al Museu, com la columna amb la Lleona del segle XII, trobada al carrer Calderers el 1870; el Calvari del segle XIII procedent de la Catedral de Girona, atribuït al Mestre Bartomeu; el timpà de l'Hospital de Clergues, també amb un Calvari i del segle XIII; la Verge de l'Esperança, procedent possiblement del convent de Sant Francesc, dels segles XIII-XIV, o algun de comprat, com la Verge de Besalú, del segle XIV, el 1907.

Entre les pintures cal esmentar els dipòsits fets entre el 1876 i el 1882 per l'Estat espanyol de pintures procedents del Ministerio de Fomento, del Depósito de la Trinidad i del Museu del Prado. A finals del segle XIX i principis del XX la Comissió va adquirir quadres que van dotar el Museu d'una col·lecció de pintura catalana d'aquell moment, amb obres de M. Urgell, S. Rusiñol o dels pintors de l'escola paisatgista d'Olot, M. i J. Vayreda o J. Berga i Boix.

Els fons d'art, les col·leccions de pintura i escultura, així com les ceràmiques medievals i modernes procedents dels treballs arqueològics a Girona i en altres llocs, es van instal·lar al Palau Episcopal de Girona el 1976 i, juntament amb les col·leccions del Museu Diocesà, formen l'actual Museu d'Art de Girona.

La formació dels fons del Museu d'aquesta etapa es pot considerar pròpia de col·leccionisme, en bona mesura no planificada, ja que una part substancial dels ingressos procedia de donacions o de troballes.

Amb la creació a principis del segle xx de la Junta de Museus de Barcelona i especialment de l'Institut d'Estudis Catalans, l'activitat arqueològica a Catalunya pren una nova dimensió, amb projectes de recerca promoguts per institucions científiques, tot i que els primers treballs arqueològics programats a les comarques de Girona no es veuran reflectits en un creixement de les col·leccions del Museu, ja que els materials obtinguts es van dipositar al Museu Arqueològic de Barcelona, tant els d'Empúries com els trobats en jaciments prehistòrics. Els anys 1930 i 1931 els treballs de Serra Ràfols d'estudi de la muralla de Gerunda, per encàrrec de l'Institut d'Estudis Catalans, en el marc del projecte Forma Orbis Romana i en els quals van col·laborar R. Masó i F. Riuró, van obrir una altra porta a la recerca arqueològica moderna a Girona. Instat per Serra Ràfols, Riuró va continuar els treballs arqueològics a Girona, a la ciutat i a la muntanya de Sant Julià de Ramis, a la cova del Cau de les Goges, del període solutrià, el 1933 i 1934, però molt especialment es va centrar en l'estudi del món ibèric: va iniciar les excavacions de l'*oppidum* de Sant Julià i del poblat de la Creuta. També va treballar a la Ciutadella de Roses, això ja durant la Guerra Civil, la qual cosa va donar origen als treballs que varen portar a terme en aquest extraordinari jaciment el prehistoriador gironí Ll. Pericot i els seus deixebles els anys posteriors al conflicte bèl·lic.

A partir del 1939 l'Estat va transformar el Museu en Museo Arqueológico Provincial i, des d'aquest moment, els ingressos de materials que es produiran seran en gran part arqueològics, procedents d'excavacions oficials, de les quals el Museu tenia el dipòsit legal. El nomenament de Pericot com a comissari provincial d'excavacions de Girona el 1941 va iniciar una època d'una intensa recerca arqueològica. En el camp de la prehistòria en els entorns de Girona es van excavar les

necròpolis neolítiques del Puig d'en Roca i de Sant Julià de Ramis. Es van iniciar les excavacions dels poblats ibèrics de Castell de Palamós i del Puig de Sant Andreu d'Ullastret i es van continuar les de la Creueta i Sant Julià de Ramis. A Roses es va treballar a la Ciutadella, al castre visigòtic de Puig Rom i al Cau de les Guilles, o a Agullana a la necròpolis de Can Bech de Baix. Tot això va representar una entrada important de materials arqueològics d'excavacions documentades al museu. Com a exemple de la importància d'aquests treballs es pot dir que el volum 27, del 1952, de la publicació anual *Informes y Memorias de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas*, es va dedicar íntegrament als treballs de Pericot i els seus deixebles en els jaciments d'època ibèrica i de Roses. Amb tot, diversos museus locals, com el de Banyoles o el de Sant Feliu de Guíxols, es van constituir com a receptors dels materials obtinguts dels treballs realitzats en els seus municipis i entorns. Tot i que les donacions de materials al Museu Arqueològic de Girona en aquesta etapa ja eren rares, el 1953 els Amics dels Museus hi van dipositar la col·lecció Bosoms, de materials magdalenians procedents de la Bora Gran d'en Carreras de Serinyà.

Una fita important d'aquest període va ser la creació del Servei Tècnic d'Investigacions Arqueològiques per part de la Diputació



Hídria, procedent d'Empúries (MAC GIR-000790)
Vas de vernís negre, d'imitació àtica. A la decoració, amb fons negre i figures vermelles, es representa a Eros, fill de Venus, que rep algunes ofrenes i adornament de palmeta que ocupa tot el ventre d'una dona. Als dos costats s'hi veuen dues olives amb branca d'olivera, i en el centre una oca amb alguns detalls de decoració floral
(Foto: J. Curto / Arxiu MAC).



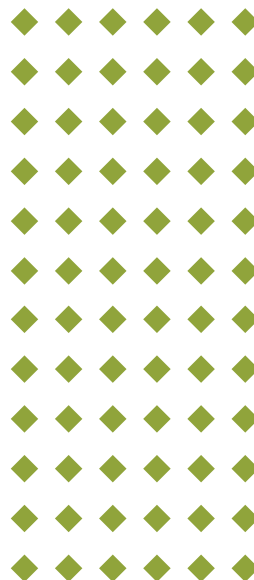
de Girona l'any 1957. El director del Servei, M. Oliva, conservador del Museu i director des del 1961 fins al 1974, va ser el màxim exponent de la recerca arqueològica durant aquest període. A Girona es van realitzar excavacions en llocs com la Casa Pastors, que van lliurar materials i dades per a l'estudi de la romana Gerunda. Altres projectes que van aportar ingressos de fons arqueològics importants per a l'època ibèrica van ser les excavacions de seguiment dels treballs a l'autopista en el tram Girona-Figueres; per a la romana, la vil·la del Pla de l'Horta, amb una col·lecció de mosaics important. Per a l'època prehistòrica, es va actuar en diverses coves de la Garrotxa i la Selva. La tasca d'Oliva com a delegat de Bellas Artes, depenent del Ministerio de Cultura, va comportar l'ingrés al Museu de fons procedents de treballs de restauració de monuments. També es va iniciar la recuperació de materials arqueològics subaquàtics obtinguts en activitats de caràcter esportiu que eren controlades per Oliva.

A partir del 1974 la Diputació de Girona va dotar el Servei d'Investigacions Arqueològiques de més personal tècnic, especialista en camps cronològics diversos. La segona meitat dels anys setanta, i especialment des de la recuperació de les institucions d'autogovern a Catalunya, va representar un nou pas en el progrés de l'arqueologia i els museus, que es van dotar de lleis que van regularitzar i normalitzar l'activitat i es va recuperar la relació fluida amb la investigació arqueològica que es portava a terme en altres països europeus. Els projectes de recerca que van portar a terme el personal del Servei i el Museu van diversificar l'origen de les col·leccions en tots els camps: prehistòria, protohistòria i món clàssic, amb la continuació dels treballs en jaciments com la Ciutadella de Roses o l'obertura de nous camps com la Fonollera, Puig Castellet i, molt especialment, l'assentament d'època ibèrica de Pontós, que ha donat sèries extraordinàries de materials arqueològics. Aquests treballs han estat, alhora, autèntics camps d'aprenentatge per a estudiants d'arqueologia.

Dues fites que han tingut una repercussió important en el funcionament del Museu i en l'ingrés de materials en els

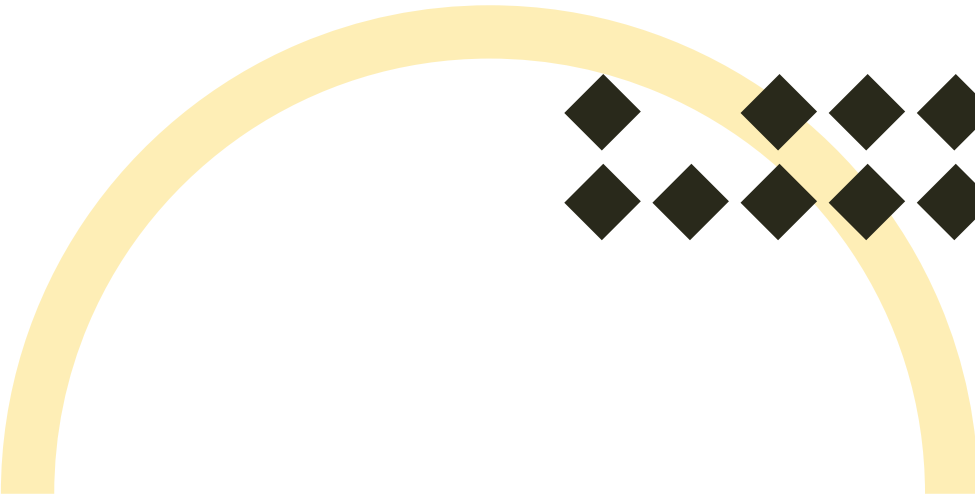
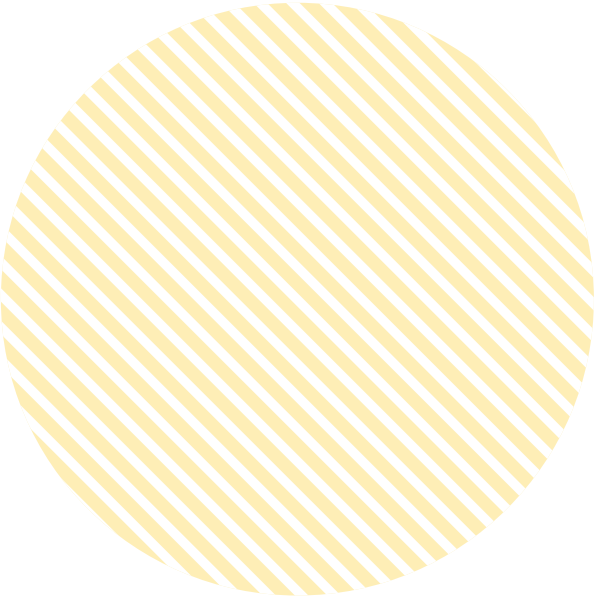
seus fons han estat el traspàs de la institució al Departament de Cultura de la Generalitat —que queda adscrit al Museu d'Arqueologia de Catalunya com a seu de Girona— i la dotació d'uns espais, el Centre d'Arqueologia i Museus, emplaçat a Pedret, que ha donat un marc idoni per a la investigació de laboratori i la restauració i la preparació dels materials arqueològics per ser exposats. També ha estat molt important la ubicació del Centre d'Arqueologia Subaquàtica a Pedret, que ha obert una nova visió de l'arqueologia mediterrània, a més d'aportar grans sèries de materials.

L'ingrés de materials arqueològics els darrers quaranta anys ha estat enorme, procedents tant de projectes de recerca propis com d'altres investigadors, de la Universitat de Girona i d'altres institucions de recerca o de les intervencions preventives realitzades pel Servei d'Arqueologia de la Generalitat. Tot això ha dotat els fons del Museu d'unes col·leccions que permeten explicar el passat de les terres gironines des de la presència de les manifestacions humanes més antigues, des del paleolític inferior fins a l'època visigòtica.



Sant Pere de Galligants: una mirada gironina





El teulat de Sant Pere

Rafel Nadal

Escriptor

Des de les finestres de casa, el teulat del monestir de Sant Pere de Galligants era com un camp llaurat, fet de teules perfectament alineades, com solcs treballats pel pas dels segles. D'any en any, al teulat del monestir, les estacions hi desfilaven en un ordre precís, inalterable, que complia amb rigor el calendari meteorològic.

A mitjans d'octubre, pocs dies abans de Fires, arribaven les pluges de tardor, que solien ser molt intenses i de vegades s'allargaven set dies i set nits, sense interrupció. La pluja, que arrancava com un ruixat intermitent, però s'acabava convertint en un xàfec intens i violent, repicava amb estrèpit contra les teules, que canalitzaven l'aigua i la dirigien cap a les canals. En arribar a terra, els dolls que rajaven de tots els extrems de la teulada formaven rius abundosos i inundaven els baixos de l'antiga caserna de la Guàrdia Civil i també les cases del carrer del Galligants i de la plaça de Sant Pere. Vuit dies després, quan la ciutat estava a punt de rendir-se a l'envestida de les inundacions, la nuvolada es trencava per la banda de la Devesa; quan per fi sortia el sol, les teules molles agafaven colors vius i brillaven tant que encomanaven un bon humor general.

A l'hivern, el teulat de Sant Pere es gelava i de les canals en penjaven caramells punxeguts, que a les hores de sol gotejaven. De vegades, també hi nevava. Normalment eren nevades poc abundoses, però com que ningú no podia tocar la neu ni trepitjar-la, l'enfarinada hi durava molts dies, verge, neta, immaculada. Fins que el sol la fonia com a la nadala i les canals gotejaven com si hagués plogut durant dies. Cap a

finals d'hivern, la humitat deixava el teulat ple de taques verdes de les clapes finíssimes de molsa que s'escampaven com un sembrat acabat de néixer.

Cap a la primeria de març, les gelades s'espaiaven i llavors les herbes s'ensenyorien de les pedres venerables: als murs i als teulats del monestir hi esclataven les flors rosades dels gossos —o conillets— que anunciaven l'arribada del bon temps. La florida dels gossos solia coincidir amb el concurs de flors que se celebrava a l'interior de l'església i al claustre. Aquells dies era molt agradable quedar-se al llit amb l'excusa d'una malaltia inventada, perquè de les nou del matí a les nou del vespre els altaveus instal·lats al monestir tocaven música clàssica, sobretot «La primavera», de Vivaldi. Durant vuit dies, la vida monacal de Sant Pere semblava revivre; el tràfec de dones que hi acudien de totes les barriades de Girona, amb rams i textos per presentar al concurs, era sensacional.

A l'estiu, la calor era sufocant i de dia només s'estava bé al claustre. De nit, amb les finestres obertes, a les cases del barri costava de dormir-hi, perquè el concert de les granotes del riu Galligants i de la bassa de can Figueres s'allargava fins a la matinada. De tant en tant se sentien els renecs d'un torrat que venia del barri xino i tenia dificultats per superar el desnivell de la pujada cap a la muralla. Els crits despertaven els gossos de les primeres cases de Sant Daniel i llavors el guirigall que es formava era colossal i ja no dormia ningú fins a l'alba.

Aquelles nits d'estiu, la lluna es passejava per damunt del teulat del monestir, com en un quadre de Modest Urgell. En nits de lluna plena, la llum era tan clara que semblava de dia. Llavors, des de les finestres de casa, encara podíem veure cinc esglésies més: la catedral, amb una vista frontal de la torre de Carlemany, el campanar de l'antiga seu romànica; la basílica de Sant Feliu, amb la seva torre estilitzada i punxeguda, en diàleg permanent amb la figura més plena i rodona del campanar barroc de la catedral; els teulats de l'església de Sant Lluc; el convent de les Caputxines, i,

Façana est de la nau central, absis i campanar del monestir de Sant Pere de Galligants (Foto: Arxiu MAC).



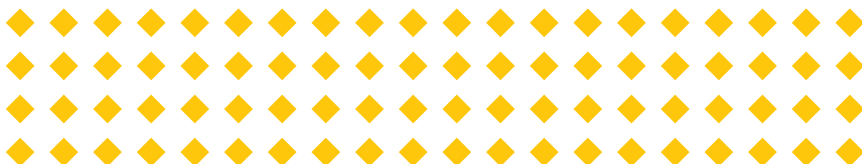
Façana nord de la nau central i campanar del monestir de Sant Pere de Galligants (Foto: J. Casanovas / Arxiu MAC).



sobretot, i en primer pla, la petita església romànica de Sant Nicolau.

Així girava el temps a la finestra de la meva habitació. Fins que un dia van arribar els operaris i van començar a aixecar les teules del teulat de Sant Pere. I ara plou i neva i floreixen els gossos damunt d'una coberta de pissarra negra.

Vista aèria general actual de les naus i claustre del monestir de Sant Pere de Galligants (Foto: Arxiu MAC).





Les restes del temps

Joan Roca

Xef del Cellar de Can Roca

Quelcom queda d'allò que s'esvaeix. En queda el record, i l'emoció, certa presència evocada amb vivesa intangible. La memòria ha estat per a la nostra cuina una font d'inspiració. Ens ha permès evocar records inseparables de les altres emocions que els acompanyen. Juguem innocentment a codificar aquells records en un plat, que deixa de ser un plat per convertir-se en missatge un cop s'ofrena al comensal. Entre el que és etern i el que és efímer, entre el cel i la terra, l'home juga a caçar instants fugaçs fugint de l'oblit. Furgar la terra com qui pogués furgar el cel, buscar entre pedres i roques, arrels i soques, un viatge en el temps quasi impossible. Remar contra corrent al retrobament d'una essència que ens ancori en els fonaments, ara, en temps tan oberts al canvi.

El nostre veritable passat, ens diu Marcel Proust a *A la recerca del temps perdut*, "és fora els límits de la intel·ligència, el seus esforços per retrobar-lo per aquesta via són inútils". Aquest veritable passat "es troba amagat fora del domini intel·lectual i del seu abast, en qualsevol petit objecte material, en la sensació que ens desperta aquest objecte material". Així doncs, la manera més directa d'acostar-nos al passat, la més viva, seria mitjançant la coincidència amb els objectes que en romanen. I tot i que "depèn de l'atzar que ens retrobem amb aquest objecte o no abans de morir, o que no el retrobem mai", l'arqueologia i els seus temples museístics són un bon escenari per anar a temptar aquest atzar, per deixar-se trobar pel passat.

Un viatge confluent en el temps emmarca la nostra petita història biogràfica amb aquest temple romànic que acull fragments d'història i prehistòria. I ho fa des de la memòria

més tradicional de la nostra cuina fins a la branca més innovadora de la gastronomia catalana. En el silenci reposat d'aquest catàleg de records, que va de temps remots a l'edat mitjana, vam preparar i servir el dinar de la cimera francoespanyola l'any 2006. La matinada abans se'ns va morir l'àvia, la nostra estimada iaia Angeleta, però vam decidir fer cuirassa i tirar endavant aquest banquet tan important per a la ciutat, que rebia en aquella ocasió els principals caps d'estat. El temps maduraria un homenatge a l'àvia en forma de record cuinat, el xai amb pa amb tomàquet, la captura d'un moment d'infantesa impregnat com la magdalena de Proust de la potencialitat de viatjar emocionalment en el temps. Una oda efímera en el paladar, persistent en la memòria, dedicada a la nostra estimada musa particular, testimoni de la tradició de la cuina gironina popular, que avui és un clàssic de la nostra carta. Set anys més tard, tornàrem a portar la nostra cuina a la basílica, però des d'una perspectiva diferent, amb una cuina valenta i agosarada que incorporava la tecnologia digital i investigava les possibilitats narratives de la cuina vehiculades en un exercici multidisciplinari: *El Somni*.

L'exposició d'aquesta obra total, analògica i digital, real i onírica, cibernètica i gastronòmica, feia un salt des de les primeres tecnologies aplicades a la història de l'alimentació que s'exhibien al museu —la domesticació del foc, l'origen de la taula en el paleolític, l'aparició de la ceràmica i les llars de foc en el neolític i l'edat dels metalls, les sitges, la introducció del vi i l'oli des de la cultura grega, els primers rituals dels romans entorn dels aliments i les restes d'utensilis de cuina romans— fins a la tecnologia digital més actual, experimental, que es projectava interactiva, espectral i lluminosa sobre les taules.

Avui, el Museu de Sant Pere de Galligants commemora 175 anys al servei de la societat gironina i catalana amb projecció internacional. Un temple de la història i per a la història, on la ciutadania es pot trobar amb els objectes del nostre passat i que acull el present, mirant el futur, com a espai incomparable per a la celebració de la cultura. Un monestir cultural, amb





■ Panorama de la nau central del museu i monestir de Sant Pere de Galligants (Foto: J. S. Carrera / Arxiu MAC).

una proposta expositiva articulada entorn de la memòria del monument i el seu ús per a l'acció patrimonial i cultural, en què l'arqueologia explica, qüestiona, sorprèn i emociona. Una de les joies, sens dubte, de la nostra ciutat que enamora.



■
Exposició *El Somni*, de Franc Aleu i El Cellar de Can Roca, a la nau central del monestir de Sant Pere de Galligants, produïda per Mediapro (any 2013). D'esquerra a dreta: Jordi Roca, Joan Roca, Miquel Noguer, Antoni Baulida, Xavier Llovera, Joan Pluma, Ramon Ramos, Carles Puigdemont, Franc Aleu, Josep Roca, Ramon Buxó, Jaume Roures (Foto: M. Artalejo / Arxiu MAC).

Cap a Sant Pere de Galligants

Pep Admetlla

Escultor

Passades les primeres llums del matí de diumenge i després d'un esmorzar lleuger, agafem el camí de les hortes de Santa Eugenia passant pel mig de l'abrada ordenadament ortogonal de la Devesa. Normalment, arribats a l'alçada del pont que comunica amb Fontajau, ens deixem portar per un estrany magnetisme fins a la passera que ens condueix a redós d'un cub de formigó aspre i potent. La seva forma severa i prístina recorda un búnquer amb espalls camuflat de vegetació de ribera. Envoltat per les aigües d'un Ter escàs i manyac, ressona d'antigor poètica. Arqueologia d'un present poc generós cap al llenguatge llaurat dels arquitectes, quanta sensibilitat als seus dits ja cansats i quanta poca llum als ulls dels que n'han de tenir cura!

Anar-hi és com visitar l'amic; li fem presents amb la mirada i alguna vegada hem gosat acariciar la seva pell aspra i ja tacada de molsa. Quan enfilem el camí de tornada, renego sovint tombant la mirada cap al poeta i pensant en els que han manllevat la seva feina i no han sabut escoltar la seva veu.

Aviat enfilem el camí cap al nostre destí. La plaça de Sant Pere és allà, com sempre, des de l'antigor; no ens espera a nosaltres, tant li fa si hi anem.

Ja fa anys que forma part del nostre ritual profà dels diumenges. Ens agrada i ens atrau, moltes vegades hi fem cap i visitem l'arqueologia — sempre penso en l'estimat Paco T. M. i tota la feina que hi va fer — admirant vitrines amb atuells, ossos, joies i altres estris d'un passat llunyà. Algun cop hem comprat alguna rèplica d'atuell romà i sempre admirem amb emoció el virtuosisme sever de la rosassa. No deixem



Conjunt escultòric *Dies Irae* de l'exposició "Entre Cos i Enigma", a l'absis central de Sant Pere de Galligants (octubre 2017), i ubicat avui dia al pati de la Casa Solterra (seu dels Serveis Territorials de Cultura de la Generalitat de Catalunya a Girona) (Foto: Pep Admetlla).

mai de fer un passeig pel petit claustre per contemplar les llums i les ombres que s'escolen entre els arcs guardats pel guarniment nummulític dels capitells — penso en els escultors i picapedrers ja desdentegats i coberts de molsa.

És en tornar a entrar quan ens aturem davant l'altar, pugem els quatre graons més un i ens deixem endur per la seva severitat mil·lenària. Semblen ressonar-hi les veus i els càntics de bisbes i canonges o dels qui en la seva construcció hi



Treballant amb el cap del Janus
per la instal·lació escultòrica *Dies
Irae* (Foto: Pep Admetlla).

feinejaven: artesans picapedrers i escultors carejant les arestes dels carreus i modelant antics mites a cop d'eina per un sou i una marca; obrers preparant morter dins la gaveta; fusters muntant els cindris cel amunt, i ferrers esmolant eines de picar, tallar i polir. També el mestre d'obres discutint o dissentint amb clergues i teòlegs llegits i algun lletraferit d'ànima.

És d'aquí estant quan llevem els ulls cap a la rosassa que veiem l'esplendor de la nau, en veiem la geometria, les lògiques compositives i constructives, l'articulació subtil d'algun pla i les capelles laterals. L'atmosfera es desplaça tant com avança la llum damunt la penombra, l'arquitectura es fa present ballant entre llums, ombres i silencis sostinguts. El buit s'omple dels nostres passos mentre repassem una altra vegada l'estatuària romana, les esteles funeràries, les fites de marca i el Janus impertèrrit damunt la seva peanya.

Ja a fora, esperant que obrin la terrassa del restaurant i fent una ullada a la capella de Sant Nicolau, penso en les piques buides de santedat passada, en els déus desproveïts de llar i en la molsa espessa i humida que potser guarda la pols de les closques desdentegades de tots els que aquí van pensar a transcendir.

De vegades en resseguim tot el perímetre fins a creuar el Galligants i pujar fins al passeig arqueològic (de jovenets ens hi anàvem a petonejar) per sentir, encara més, el cant del gall tres vegades negat pel sant de les claus. En baixar, ens asseiem en algun banc dels jardins del Doctor Figueres per contemplar la volumetria densa i arrogant de l'absis i les capelles, el campanar octogonal i les restes de l'antiga muralla reposada damunt els antics nummulits.

De tornada a la plaça i asseguts a la terrassa assolellada encenem unes cigarretes i prenem un vermut amb un parell de glaçons i unes olives farcides. De vegades llegim en silenci, d'altres ens entretenim a alçar la barbeta i a creuar mirades amb coneguts i saludats que baixen tot suats del castell de Sant Miquel, a part d'en Quim i la Maria Gracia, que són matiners i sempre tornen quan nosaltres tot just hi arribem!

Servits l'esperit, la gola i els pulmons, paguem el que devem i desfem el camí de tornada un pèl emboirats i amb gana a l'estómac cap al nostre barri fora muralla.

p.d.

Un cop, l'octubre del 2017 —me'n sento un privilegiat— vaig fer una exposició a Sant Pere; *Dies Irae* es titula el conjunt escultòric que hi vaig projectar. Ho vaig fer pensant en el compromís que representa fer qualsevol tipus d'intervenció en aquest espai. La nau sencera era lliure, només les parets nues i la potent atmosfera que desprèn m'hi esperaven. La peça es va fondre amb l'altar i el gris sever de les pedres. D'entrada, costava veure-la, només una taca negra sota la lleu ombra de l'escultura s'endevinava com un intrús: era el Janus ajagut i silent.

També sant Pere va viatjar fins a la ciutat d'en Marco Polo per ser explicada al gran Kan. Com un nou capítol de les ciutats invisibles, roman captiva rere les parpelles de qui l'ha imaginada.

Galligants, més que un museu d'arqueologia

Rosa Maria Gil Tort

Historiadora

Si recuperem el nom que fa la cosa, si parlem del museu com a temple de les muses, si entre tots li hem atorgat el paper de receptacle de les essències històriques d'una societat, si hi dipositem la dimensió cultural més col·lectiva i més personal alhora, si anem al museu a explicar-nos, cercant respostes, i també cercant les preguntes que ens han d'il·luminar els camins de la nostra existència, Sant Pere de Galligants és, de manera diàfana i precisa, el mirall privilegiat de tota una existència mil·lenària. Ho és des de la construcció romànica fins a la rica col·lecció arqueològica que custodia. I ho és, també, en una segona lectura més acurada, des del relat del que, com a peça clau i estratègica, li ha passat durant els darrers mil anys.

Des de la memòria del primer cenobi, fundat al segle x, fins a la darrera restauració, la darrera exposició, la darrera activitat cultural programada pels seus gestors, edifici i col·lecció ens parlen dels esdeveniments que la història hi ha gravat, amb foc, aigua i sang, durant segles. El passat medieval llueix especialment a la superba rosassa del segle xii sobre la magnífica porta de la qual Santiago Rusiñol deia que *cada pedra porta el bes de centenars de postes de sol*. En el conjunt supervivent del segle xxi podem resseguir la consideració d'aquells que, des de fa gairebé dos segles, s'hi han acostat amb ànim de vetllar pel seu patrimoni, aquells que hi han projectat, justament, la seva forma d'entendre l'herència, del romanticisme decadent a la professionalitat més exigent i compromesa, aquells que des de la seva perspectiva i circumstàncies, hi han formulat desitjos i bones voluntats.

Avui Sant Pere és un museu madur, que celebra amb goig 175 anys, amb revisions i re-fundacions. El monestir, però, té una llarga trajectòria gravada en pedra, que ens parla, amb presències i absències, de la societat, i especialment del pensament dels que han tingut alguna responsabilitat i alguna possibilitat d'incidir en la seva història.

El monestir ha estat, durant segles, frontera, bastió, refugi i ruïna. Ha allotjat la pietat cristiana, la reivindicació política catalanista i la manifestació de força contundent i humiliant de la fi de la Guerra Civil. A principi de segle era l'església més catalanista de Girona. El 1939 la nau central va esdevenir la capella ardent dels morts del bàndol nacional: escriure la història dels vencedors, vexant amb l'oblit els vençuts.

També hi batega la pulsio cultural de cada moment. I cada dona i cada home han llegit el monument amb la música i la lletra que els inspiraven les velles pedres, il·luminades per la llum del seu present i la forma personal de viure'l.

Si atenem la mirada patrimonial, els darrers dos segles ens mostren perspectives múltiples i reveladores. Des de l'acte de violència que va representar el desproveïment de la seva funció primigènia, per causa de guerres i inundacions, certificat amb les lleis desamortitzadores, fins a la recuperació del seu simbolisme com a presència secular dins la ciutat vella.

El 1857, tot i la precarietat de mitjans, es va decidir instal·lar a Sant Pere el Museu Provincial d'Antiguitats i Belles Arts. Un cop abandonat el monestir pels frares des del 1836, l'església, darrer testimoni de la funció confessional de l'edifici, mantenia el culte, vinculat a la parròquia de Sant Feliu. La resta, una ruïna amb ferides definitives pels atacs bèl·lics i els aiguats recurrents. Es van atrevir a instal·lar-hi un museu, al claustre, i construir-hi un sobreclaustre, somiant una reconstrucció total que tardaria dècades a ser una realitat. Mentrestant, l'església mantenia el culte, i des del 1900 va esdevenir la seu de la Confraria de Sant Jordi reinstaurada, on bategava el catalanisme gironí més intens.

Aquesta condició es manifestava amb la commemoració de les víctimes del 1714, la missa de rèquiem per la mort de Prat de la Riba el 1917 i les cerimònies de la confraria entorn a la festa patronal. Per a aquella funció, el 1907 l'arquitecte Rafael Masó va dissenyar el magnífic tapís de Sant Jordi, joia modernista de l'orfebreria tèxtil, que ornava l'altar dedicat al sant patró, i les monges adoratrius el van brodar.

És també Rafael Masó qui, el 1909, en motiu de la commemoració del centenari dels setges de la ciutat, somiava una gran exposició d'art que promogués la restauració de l'edifici. Ho fabulava a la manera noucentista, és a dir, enaltint els valors medievals, recuperant el romànic i volent oblidar les capes que la història havia dipositat en el monument. És aquell rotund *"S'obriren els finestrals, que ara hi ha tapiats, es repicaria tot lo que hi ha ple de materials"*.¹ Aquest era un argument comú entre els artistes i intel·lectuals gironins. Ho trobem expressat també a la prosa de Prudenci Bertrana quan, amb tota la força, afirmava que *"Als ultratges vandàlics dels seus enemics, han seguit els dels seus amics creients, però barroers. L'escarpa, la calç d'emblanquinar i el guix, miserable substitut de la pedra, han fet estralls a l'interior"*.² La magna exposició somiada per Masó no va tenir lloc, però la idea de despulgar i fer renéixer el monestir en clau romànica va ressorgir en diferents moments i va esdevenir realitat a partir dels anys seixanta.

Molt abans, el 1939, com un signe de la represa d'una normalitat volgudament aparent, el museu havia reobert després del parèntesi de la guerra, ara com a Museo Provincial de San Pedro de Galligants. Era el primer pas d'una estratègia del règim d'adoptar el monestir com a símbol del ressorgiment de Girona de les cendres. Es tractava de dissenyar un nou relat patrimonial en el qual Sant Pere participava del circuit monumental escenificat, també, amb la recuperació i la reelaboració del vell projecte de Passeig Arqueològic que Rafael Masó i Ricard Giralt havien dissenyat abans de la guerra. Van ser anys de peregrinacions d'autoritats, amb articles i reportatges que avui omplen les hemeroteques i els arxius.

1 Carta de Rafael Masó a Esperança Bru. 1909. Col·lecció particular.
2 BERTRANA, Prudenci. *El Vagabund*. Barcelona: Llibreria Catalonia, 1933

Va ser en aquells anys, concretament el 1958, quan l'església de Sant Pere va esdevenir l'escenari de l'exposició de flors, amb la benintencionada voluntat de posar el temple en l'imaginari dels gironins. Aquesta iniciativa va ser bona durant un parell de dècades, fins que la necessitat de preservar el patrimoni va entrar en contradicció amb aquell ús ciutadà. L'any 1981 va tenir lloc la darrera edició de l'exposició a Sant Pere i a partir d'aquell moment, ja amb les institucions democràtiques en procés de consolidació, s'enfilava la restauració definitiva del monument i la seva maduració com el museu que avui tots coneixem.

Fèretres dels morts franquistes (28.04.1939), quatre mesos abans de la reobertura del museu com a Museo Provincial de San Pedro de Galligants (Foto: Ajuntament de Girona. CRDI / Foto Lux).



En la llarga biografia d'aquest museu, des del meritori gabinet de curiositats fins a la solvència de l'equipament actual, hem pogut veure escenificades les tensions d'un estat a mig coure, manifestades aquí en la gestió de l'herència patrimonial. La generositat d'una Diputació sempre a punt per vetllar pel patrimoni, que aporta recursos i dona suport a una voluntarista Comissió Provincial de Monuments. El missatge llunyà, un punt descontextualitzat i sempre autoritari de l'aleshores Ministerio de Educación Nacional. La recuperació de postguerra en clau monumentalista i triomfant, recreant un monestir romànic de factura ideal, que potser mai havia estat així. I finalment, la consolidació de l'edifici i del museu que allotja, a la llum dels postulats que ens són contemporanis.

Ens trobem, doncs, amb un magnífic museu, en un continent excepcional, que és un interessantíssim monestir romànic. Avui el museu no s'explica sense el monestir i el monestir explica el barri, el burg medieval que creix extramurs, a redós d'aquella colonització benedictina, que evoluciona i pateix el mal de la seva excentricitat, primer fora muralla, després com a bastió de la muralla i més tard com a darrera frontera de la ciutat antiga. Una comunitat urbana depenent, administrada i lligada històricament a la fundació abacial. La seva realitat és també una mostra del que li ha passat, de les coses bones i de les dolentes, a la ciutat.

Bibliografia

BERTRANA, P. 1933, *El Vagabund*, Barcelona, Llibreria Catalonia.

DOMÈNECH, G., GIL, R. M. 2012. *Sant Pere de Galligants*, Girona, Quaderns de la Revista de Girona, Diputació de Girona

Detall de l'exposició de flors de Girona ocupant tota la nau central del museu de Sant Pere de Galligants, a l'any 1973 (Foto: Autor desconegut, postal editada per Carrera de la Red).



Sant Pere de Galligants i jo

Guillem Terribas Roca

Llibreter

La primera visió i record que tinc del Monestir Benedictí de Sant Pere de Galligants és des del Passeig Arqueològic, a principis dels anys seixanta. Feia primer curs de batxillerat a l'Institut Vell, on ara hi ha el Museu d'Història de la ciutat. Era l'únic institut que hi havia a Girona i, al seu entorn, tenia poc espai i estàvem bastant atapeïts. Per aquest motiu, a l'hora del pati, aquella mitja hora de descans, als de primer i segon curs ens deixaven sortir de l'edifici i jugàvem a les escales de la catedral. Amb el temps vam anar conquerint territori fins arribar a la zona del Passeig Arqueològic, que estava en obres en aquella època. La cosa va acabar quan un dels alumnes va caure per aquells indrets abandonats de la mà de Deu i, de resultes de la patacada, va passar uns dies a l'hospital. Amb aquelles corredisses de tant en tant em fixava en aquell edifici a l'altre costat del riu Galligants, que sobresortia d'entremig de les bardisses, la teulada i el campanar. Era un edifici antic i majestuós que es feia mirar i que tenia, segons deien, molta història.

Uns deu anys més tard vaig entrar per primera vegada en aquell edifici monumental que sempre havia vist per fora, amb un espai majestuós que no vaig poder veure amb tota la seva solemnitat, ja que estava engalanat amb tota mena de flors, plantes i focus, que ocupaven els diferents volums de l'edifici romànic. Durant molts anys va ser la seu de l'Exposició de Flors, que més tard es va anomenar Temps de Flors. Vaig visitar, durant diversos anys, aquell espectacular jardí envoltat de pedres històriques i amb un claustre imponent. Recordo el famós estand patrocinat per Coca-Cola, amb la mirada del delegat de l'empresa multinacional, el senyor David Marca, que ocupava la part de l'altar, amb un gran sortidor d'aigua en

forma de cascada enmig de tota mena de flors; també hi havia una mena d'estany de "pa riure". Espectacular! La visita a Sant Pere de Galligants i el seu claustre durant el Temps de Flors és, encara ara, una visita obligada.

Amb la mort per accident de Miquel Oliva, doctor en Arqueologia i director en aquell moment del Museu Arqueològic de Sant Pere de Galligants, vaig saber que aquell edifici romànic, que sempre em mirava amb respecte, a part de fer-hi les diverses mostres florals anuals durant el Temps de Flors, era també un reconegut Museu d'Arqueologia que contenia peces de valor i del qual el senyor Oliva havia fet un gran treball de recuperació, d'ordenació. La mort sobtada del senyor Oliva va ser molt plorada i dolguda tant per part de familiars, amics i coneguts, com també del món de l'Arqueologia de Catalunya i d'Espanya.

Va ser, però, a través de la Llibreria 22 i gràcies al professor Josep M. Nolla i a la seva dona Conxa Puertas que vaig tenir més contacte amb el Museu i el vaig poder conèixer més, sobretot amb la gent relacionada amb el Museu i amb el món de l'arqueologia, com l'Aurora Martín, el Narcís Soler, el J. M. Llorens, el Xavier Sintès (que durant uns anys va treballar a la 22), el Xavier Nieto, el Ramon Buxó, l'Enriqueta Pons, el Josep Casas, l'Eudald Carbonell, el David Vivó, el Xavier Alberch i d'altres que de segur que em deixo. Gent que passaven per la 22 per comprar, consultar, passar l'estona, trobar-se; per fer-hi presentacions o assistir a aquestes presentacions; organitzar actes conjuntament, presentar cinefòrums... Una relació continuada i que a mi, personalment, m'ha enriquit i moltes vegades m'ha ajudat a tirar endavant projectes tant de la llibreria com personals.

D'aquesta relació amb la gent i el món de l'arqueologia de Girona i del Museu voldria destacar Joan Saqués. Durant l'època que va ser delegat dels Serveis Territorials de Cultura de la Generalitat a Girona, vaig tenir molta relació amb en Joan Saqués, organitzant La Setmana del Llibre en Català

■ Vista general des del sud del Monestir de Sant Pere de Galligants (Foto: J. Casanova / Arxiu MAC).



a diverses capitals de comarques del territori, i, sobretot, durant els anys en què es va portar a terme "l'escriptor del mes", que consistia a portar per diverses ciutats de Catalunya un escriptor durant un mes per promocionar-lo i donar-ne a conèixer l'obra. Saqués es va agafar aquesta proposta com una promoció molt personal i, en complicitat amb la meua persona, que en aquella època era el president del Gremi de Llibreters de Girona, acompanyàvem l'escriptor durant tot el dia que havia de passar a Girona. El recollíem al matí i

el portàvem a alguna escola, biblioteca, universitat... També a visitar les diferents llibreries de Girona. Anàvem a dinar sempre a El Pol Nord, això era sagrat. En Saqués, després de dinar i abans d'anar als Serveis Territorials de Cultura de la Generalitat, on es feia una mena de roda de premsa amb els mitjans de comunicació amb l'escriptor del mes, sempre feia una aturada de pocs minuts a El Centre de Pedret, l'edifici de recursos humans i tècnics del Museu. D'en Joan Saqués també recordo que sempre duia les sabates brutes de pols

d'alguna visita que havia fet en alguna església on es feien reparacions o reformes. Altres vegades, quan venia de visitar unes excavacions, no només duia les sabates plenes de pols, sinó també la roba. En Saqués era un enamorat de les "pedres" amb història.

Una de les facetes més interessants del Museu és que està obert a la ciutadania. El Museu ha estat un espai generós i elegant, per fer-hi trobades, sopars culturals, celebracions, exposicions, concerts i esdeveniments tant culturals com socials. El seu espai majestuós ha magnificat moltes trobades i actes. I aquest fet és d'agrair. És ser generós amb l'entorn i la seva vida social. És participar de la vida i la història quotidiana de la ciutat.

És una llàstima que per culpa de la covid-19 no s'hagi pogut celebrar com es mereix l'esdeveniment dels 175 anys de vida del Museu. Encara sort que el 29 d'octubre, amb un grup de públic reduït, es va poder fer un acte de celebració i reconeixement de tots aquests anys i, al mateix temps, es va poder inaugurar l'exposició que es pot veure al claustre, on es ressegueixen els moments més importants de tots aquests anys a través de set àmbits molt ben diferenciats, amb el suport de més d'un centenar de fotografies i dibuixos que il·lustren la proposta d'un viatge llarg d'aquests anys i uns contextos canviants que permeten entendre com s'han anat teixint la història i tota l'evolució del Museu.

De vegades anem lluny, a ciutats, pobles i països per veure museus, per visitar espais que han fet i que són història, cosa que està molt bé —aquesta curiositat i aquesta recerca de coneixement són molt lloables—, però moltes vegades oblidem que a casa nostra, no gaire lluny del nostre entorn, tenim espais extraordinaris que no tenen res a envejar a aquells que hem vist en terres llunyanes.

Per tot això i més, llarga vida al Museu d'Arqueologia de Sant Pere de Galligants i a la seva gent.



Detall del claustre del Monestir de Sant Pere de Galligants
(Foto: Jordi S. Carrera / Arxiu MAC).

Presentació, representació, fricció: Masó a Sant Pere de Galligants

Jordi Falgàs

Doctor en Història de l'Art i
director de la Fundació Rafael Masó

En les fotografies dels exteriors i interiors de Sant Pere a principis del segle xx es pot comprovar com el monestir era un lloc que representava diferents narracions d'un passat col·lectiu mitificat. L'estat de conservació del conjunt monàstic, a cavall entre el temple catòlic encara en ús i la ruïna romàntica, ofegat pels edificis adossats a l'exterior i l'imponent retaule barroc a la nau central, també li donava una rellevància no buscada en la narració de Girona com una ciutat fosca, humida, letàrgica i decadent. A Sant Pere s'hi sumava la personificació de la glòria de la Catalunya medieval, del romànic triomfant, amb l'heroisme de la Girona immortal dels Setges, representats per la muralla i les restes del baluard de Sarraïnes que hi havia a l'exterior del portal de Sant Pere. Però també era un lloc de presentació simbòlica, i la suma de temple i museu era una peça clau d'aquesta funció, ja que acumulava sense interrupció els rituals de l'espai sacre als espais d'exposició de l'arqueologia i de l'art antic i modern. Tanmateix, provaré d'explicar com Sant Pere també es va convertir en un espai de fricció per a la incipient modernitat que floria a la ciutat, prenent com a exemple la relació de l'arquitecte Rafael Masó amb el temple.

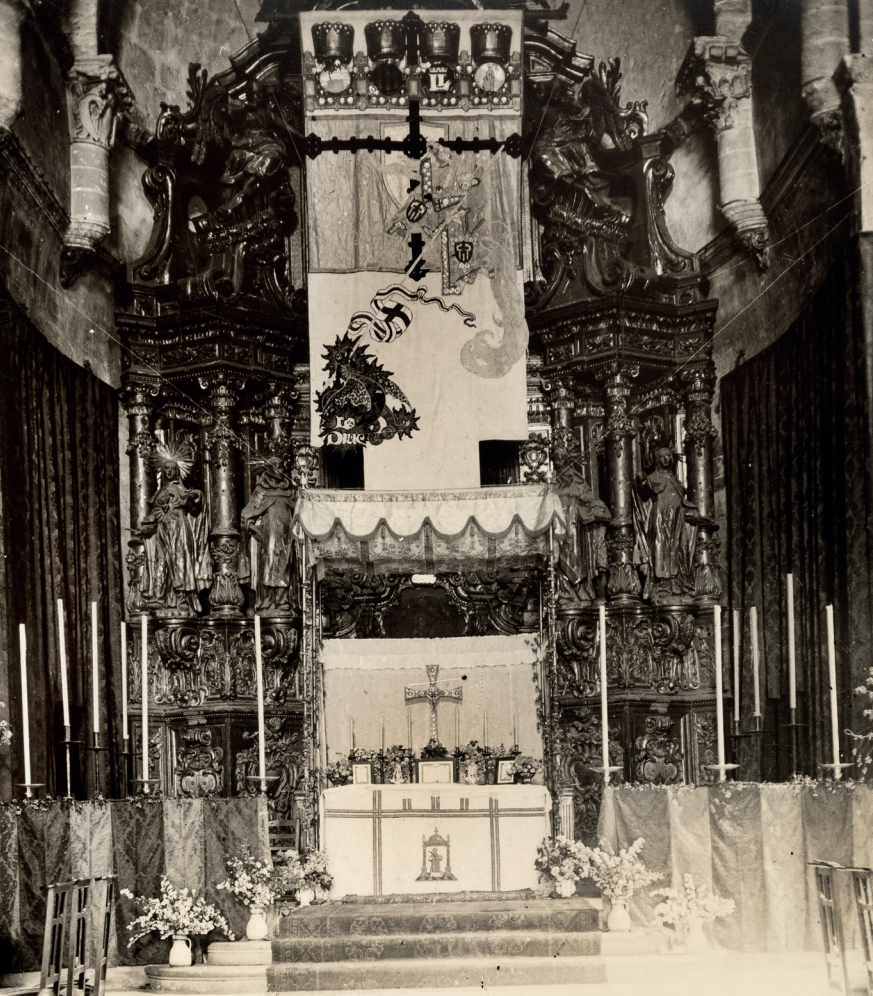
Durant aquests anys es va crear una dicotomia entre vell i nou, arcaic i modern, que era la base del Modernisme més genuí. De les referències al poc interès per la cultura

i l'ambient anquilosat de les arts i les lletres, a partir del 1902 es va passar a crítiques més punyents i, sobretot, a la creació del mite de "Girona, la morta". La visió simbolista de la "ciutat morta" va fer fortuna en algunes ciutats europees com Bruges, Venècia i també Girona, que els autors moderns evocaven com un ésser viu que afectava els estats d'ànim dels ciutadans. Aquestes ciutats tenien en comú un passat medieval que es mitificava com una època gloriosa i oposada a un present que es considerava decadent, gris i moribund. Els redactors de la nova revista *Vida*, en la presentació del primer número, consideraven que Girona era una ciutat "casi morta i apàtica per a les arts i per a les lletres". Prudenci Bertrana també s'expressava en el mateix to a l'hora de parlar de la Societat Filharmònica: "Gràcies a Déu qu'algú obre les parpelles i es dexonda del somni mandrós en que viuen els *pacífics* habitants de la Ciutat morta" [sic] (Bertrana: 253).¹ En aquest sentit, l'octubre del 1902, Masó es lamentava de la poca presència d'obres provinents de Girona a l'Exposició d'Art Antic que es presentava al Palau de Belles Arts de Barcelona. Masó opinava que la ciutat tenia moltes obres que hi podria haver aportat, però "la apatia artística que a Girona regna i de la que 'ns hem quexat tantes vegades, es la que 'ns ha perdut avui i la que ens perderà a tot' hora." [sic]

L'article més ambiciós dels que Masó va publicar a *Vida* és "Un erro moral i artístic" [sic], en el qual feia una crítica directa al que segons ell havia estat una evolució "regressiva" i "funesta" de la decoració i l'ornamentació de les esglésies durant els dos segles anteriors. A més de reivindicar "aquella severitat imponent dels temples de la Edat Mitja" [sic], Masó acusava "nostres passades generacions" d'un error doble, artístic i moral (Masó, 1903: 69-75). El primer, segons Masó, era per la quantitat excessiva d'elements ornamentals que havia fomentat el barroc, sobretot als altars, i perquè molts d'aquests incorporaven "falses" representacions i imitacions d'altres materials i objectes, com en el cas de les pedres precioses i el marbre, i d'elements arquitectònics o de la

¹ En totes les citacions he mantingut la grafia del text original, publicat o manuscrit, és a dir, en un català prefabricà.





El *Tapís de la Confraria de Sant Jordi* instal·lat a l'església de Sant Pere de Galligants, Girona, 1907. (Fotografia de Rafael Masó. Fons Masó, Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya).

natura que es falsejaven mitjançant pintures o estucats. Pel fet de tractar-se d'art religiós destinat al lloc de culte, Masó considerava que aquest també era un error moral, ja que era un art basat en la mentida. El cas més greu era, segons ell, l'engany que suposava l'excessiva utilització del daurat, ja que no només pretenia fer creure que era d'or allò que en realitat no ho era, sinó que induïa a la falsa veneració de Déu.

Uns anys més tard, quan ja havia començat a exercir d'arquitecte, Masó va poder fer la seva primera intervenció a Sant Pere. La Confraria de Sant Jordi, creada el 1900 per "honrar Sant Jordi com a Patró de la Terra Catalana", tenia la seu a l'església de Sant Pere, on cada 23 d'abril celebrava la diada com a manifestació del sector catòlic i catalanista de la ciutat. El 1906 la Confraria va encarregar a Masó el disseny d'un immens brodat, conegut com el *Tapís de la Confraria de Sant Jordi* (col·lecció particular), que es va presentar el dia de Sant Jordi del 1907. És una obra que destaca no només per les seves grans dimensions (4,70 x 2,15 m), sinó, tal com ha observat Casamartina, per la modernitat de la seva composició, "dinàmica, asimètrica i en diagonal", que la converteix en la senyera "més rellevant de l'art català dels segles XIX i XX" (Casamartina: 52-53). Gràcies a una fotografia del mateix Masó sabem que es va col·locar per damunt de l'altar major, amagant bona part del retaule barroc que encara es conservava. Anys més tard, en una carta del 1910 a Esperança Bru, la seva futura esposa, Masó encara recordava amb emoció el fet d'haver pogut penjar el gran estendard en aquell lloc i arranjar la decoració de l'església. Evidentment, per a Masó representava una petita victòria de l'art modern enfront d'aquell barroc que considerava artísticament i moralment impropri d'una església com la de Sant Pere.

És clar, però, que l'arquitecte no es podia donar per satisfet. Tant és així que, incapaç d'oblidar la decepció que li havia provocat la manca d'obres de Girona a l'Exposició d'Art Antic a Barcelona del 1902, el 1909 va intentar treure's l'espina intentant organitzar una gran exposició d'art antic que volia presentar a Sant Pere de Galligants coincidint amb les commemoracions dels setges. A més, proposava la construcció d'una torre monumental a la Torre Gironella que havia d'acollir el museu català de la Guerra del Francès. Tanmateix, el 22 de juny del 1909, en una extensa carta a Esperança Bru, si bé encara mostrava el seu entusiasme, també parlava de les decepcions i de la manca

de col·laboració que trobava, fins i tot en persones que considerava afins als seus ideals, com Xavier Monsalvatje i Manuel Cazorro, aleshores conservador del Museu Provincial (Masó, 1909). Sense voler-se resignar a abandonar, explicava que el primer que s'aconseguiria seria restaurar el monestir:

S'obriren els finestrals que ara hi ha tapiats, se repicaria tot lo que hi ha ple de materials, se allargarian les columnes de pedra que havien sigut bàrbarament tallades, 's treurien tots els altars —inclus el major— i en especial se tornaria l'absis, o sia allí ont es aquest altar major— al seu primitiu estat de esplendor: Amb els finestrals oberts, escultures refetes i capitells tornats a lloc i demés — Figura't quina feinada però figura't també quina preciositat d'iglesia tornant tot al seu primitiu estat. Axó —com t'he dit— donaria lloc a que poguessim ferhi la Ecsposició. I la Ecsposició consistiria en fer venir totes les riqueses que posseeixen les parroquies de la Diocesis més les que molts particulars tenen guardades.

Gràcies a la carta i a dos dibuixos que s'han conservat, també ens podem fer una idea de la visió que l'arquitecte tenia de la seva intervenció a Sant Pere per instal·lar-hi l'exposició d'art antic, amb “un àngel romànic i un guerrer gòtic” a la porta. Però encara és més revelador comprovar com havia evolucionat el pensament estètic i polític de Masó cap a una posició clarament noucentista el 1908 i 1909, en què reclamava “arbitrarisme, acció, intervenció” per aconseguir dur a terme l'Exposició d'Art Antic (Masó, 1908). “Invocant aquell esperit noucentista, clàssic”, proposava aconseguir que per mitjà de Francesc Cambó el Govern de l'Estat financés la celebració dels setges. Tot va quedar en no res, però el monestir de Sant Pere s'havia convertit en un espai de fricció simbòlica de la modernitat. Ja no era només una ruïna per restaurar on s'havien de mostrar els tresors d'un passat esdevingut mite, sinó que era un espai d'imperialisme i arbitrarisme orsià, un espai cobejat per l'elit que considerava essencial intervenir en l'espai urbà per crear la ciutat de la civilitat i l'ordre davant de les amenaces del nou segle, tant l'immobilisme com la revolució.



Rafael Masó, *Croquis per a la decoració efímera de la façana de Sant Pere de Galligants, amb motiu de l'Exposició d'Art Antic, 1909* (el revers també té uns apunts).
Llapis i aquarel·la sobre paper, 15 x 12 cm. Fons Masó, Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. (Foto: Jordi Puig / Fundació Rafael Masó).

Rafael Masó, *Decoració de la porta de Sant Pere de Galligants*, amb motiu de l'Exposició d'Art Antic, 1909 (el revers també té uns apunts). Llapis i aquarel·la sobre paper, 12 x 15 cm. Fons Masó, Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. (Foto: Jordi Puig / Fundació Rafael Masó).



Bibliografia

BERTRANA, P. 1902. «L'art a Girona». *Vida* [Girona], p. 253.

CASAMARTINA, J. 2016. «De l'amor és lo jardí»: Masó i els teixits - «Of Love 'Tis the Garden»: Masó and Textiles, Girona, Fundació Rafael Masó / Úrsula.

MASÓ, R. 1903. «Un erro moral i artistic ». *Vida* [Girona], p. 69-75.

MASÓ, R. 1908. «Intervenint». *Diario de Gerona de avisos y noticias* [Girona] (22 de setembre del 1908).

MASÓ, R. 1909, «Carta a Esperança Bru, 22 de juny», publicada a *Masó explica Masó*, Girona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, p. 47.

Sant Pere de Galligants, plató de cinema?

Jordi Pons i Busquet

Director del Museu del Cinema

El monestir de Sant Pere de Galligants és un referent cinematogràfic de Girona? Això em preguntava el director del Museu d'Arqueologia de Catalunya-Girona quan em va fer l'encàrrec d'aquest escrit. La resposta no és senzilla.

L'any 2016, el Museu d'Història de Girona, el Museu del Cinema i la Girona Film Office organitzaren una gran exposició a la Casa Pastors titulada "Girona Plató". Aquesta exposició va servir, a banda de l'objectiu més divulgatiu, per recopilar tots aquells films que, en algun moment o altre, utilitzaren algun indret de la ciutat de Girona com a escenari de rodatge. Fins aleshores, hom tenia el record de grans rodatges que havien passat per la ciutat i que, en certa manera, n'havien trasbalsat la rutina diària. Pel·lícules com *Pandora y el holandés errante* (*Pandora and the Flying Dutchman*. A. Lewin, 1951), *Soldados de Salamina* (D. Trueba, 2003) o *El Perfum: història d'un assassí* (*Perfume: The story of a murderer*. T. Tykwer, 2006), són un record ben viu per als gironins que ho van veure o que, fins i tot, hi van participar com a extres. Mai abans d'aquesta exposició s'havien compilat de manera sistemàtica els films rodats a la ciutat. Els comissaris i els organitzadors d'aquesta mostra ho van dur a terme i es va editar un plànol amb 94 localitzacions de rodatges (la majoria al barri vell) corresponents a una cinquantena de llargmetratges i sèries de televisió, sense comptar els anuncis publicitaris i els curtmetratges.

Sorprèn comprovar que, al llarg de cent anys (des del 1912, data de la primera pel·lícula coneguda rodada a Girona), el

monestir de Sant Pere de Galligants, l'edifici romànic més espectacular de Girona i en bon estat de conservació, només ha estat requerit per al rodatge d'un sol film, en aquest cas d'una sèrie de televisió. Però no era una sèrie qualsevol. Fou la sèrie de televisió més coneguda del moment, d'èxit mundial i amb una legió d'entusiastes seguidors arreu del món.

Els responsables de *Joc de Trons* (*Game of Thrones*, D. Benioff, D. B. Weiss, 2016) van sol·licitar enregistrar a l'interior de l'església del monestir una escena per al darrer capítol de la sisena temporada de la sèrie. Concretament, una breu escena que representava la biblioteca de la ciutat d'*Antigua* (Oldtown). El rodatge es va dur a terme al llarg de la primera quinzena del mes de setembre del 2015, juntament amb el d'altres escenes en diversos indrets del barri vell de Girona, alguns molt a prop de Sant Pere de Galligants. Les escales de la Catedral, la plaça dels Jurats, la Pujada de Sant Domènec, els Banys Àrabs, el Passeig Arqueològic, el carrer Bisbe Josep Cartanyà, el pont sobre el riu Galligants, Sobreportes, etc., es van convertir en les ciutats fictícies de *Braavos* o *Desembarco del Rey* (*King's Landing*). La sisena temporada es va estrenar l'any 2016 i fou seguida per milions d'espectadors arreu del món.

L'impacte de la sèrie a les ciutats on es va rodar és indiscutible, especialment en l'àmbit del turisme, ja que s'han creat productes especials per a aquells visitants que volen conèixer els indrets que hi apareixen. Ja fa molt de temps que moltes ciutats han entès que els rodatges cinematogràfics als seus carrers, places i monuments són una promoció turística de primer ordre i a escala mundial, sobretot si són una gran producció. Per això, moltes d'aquestes ciutats han creat oficines, conegudes com *Film Office*, per estimular i ajudar els rodatges a les seves poblacions. Girona, com no podia ser de cap altra manera, també té una activa *Film Office*. La sèrie *Joc de Trons* és un exemple clar d'aquest fenomen. Moltes de les ciutats de la Gran Bretanya, Irlanda del Nord, Croàcia, Islàndia, Espanya, Malta i Marroc, que han estat



seu dels seus rodatges, han creat visites guiades als indrets més emblemàtics de la sèrie, des de castells i fortaleses fins a platges i deserts, passant per boscos, carrers medievals, palaus o paratges àrtics. A Girona també s'ofereix una visita guiada, que ens mostra els indrets principals on es va rodar la sèrie. No és estrany, doncs, que Sant Pere de Galligants es pugui beneficiar d'aquest *plus* publicitari que lliga la ciutat de Girona amb *Joc de Trons*.

Fins quan tindran èxit aquestes propostes turístiques per als seguidors de la sèrie? És una incògnita. De fet, moltes pel·lícules, i sèries també, el temps les acaba esborrant de la memòria col·lectiva de la gent i només perduren les que s'ho valen, les obres mestres, que mantenen l'interès i la vigència malgrat el pas dels anys. És *Joc de Trons* una obra mestra de les sèries televisives i, per tant, serà recordada per les generacions futures? El temps ho dirà.

Però tornem a Sant Pere de Galligants. No m'explico per què altres rodatges que hi ha hagut a la ciutat no han enregistrat escenes a l'església o al magnífic claustre del monestir. Sobretot penso en aquelles pel·lícules ambientades en temps històrics i que es rodaren a Girona, com *Ermessenda* (Ll. M. Güell, 2011), *El Monjo* (*Le Moine*. D. Moll, 2011) o *El Parfum: història d'un assassí* (*Perfume: The story of a murderer*. T. Tykwer, 2006). Sigui quina en sigui la raó, si és que n'hi ha alguna, no ens ha de preocupar gens, perquè l'objectiu del monestir, i del museu que acull, no és ser un plató de cinema.

Ara bé, interessa a Sant Pere de Galligants acollir altres rodatges cinematogràfics que puguin aprofitar més intensament l'escenografia que ofereix? Sens dubte. La divulgació del patrimoni també passa per aquest mitjà, encara que sigui d'una manera indirecta. Molts indrets de ciutats o monuments han esdevingut icònics en l'àmbit mundial després d'haver aparegut en un determinat film o sèrie. Reivindiquem, doncs, Sant Pere de Galligants també com a espai de rodatges, en la mesura possible i sempre preservant

els interessos de conservació del conjunt monumental i dels ciutadans que el visiten i amb el benentès que el cinema és un mitjà més per a la difusió del patrimoni cultural.

Tanmateix, no sé si aquesta reivindicació té gaire futur o gaires possibilitats d'èxit. Avui dia, els increïbles avenços de la tecnologia digital permeten crear imatges de mons i realitats imaginades i col·locar-hi a dins actors de carn i ossos. Bé amb la tècnica de l'escenografia virtual o *chroma key*, bé substituint part de les imatges reals per altres d'inventades amb l'ordinador, un tant per cent molt elevat de les imatges que apareixen en algunes pel·lícules no són reals, sinó productes digitals. Les productores cinematogràfiques recorren cada vegada menys a espais reals per recrear escenografies històriques si poden crear-les digitalment, a vegades fins i tot a un cost més baix. El perfeccionament d'aquestes tècniques és tan alt que actualment és molt difícil per a l'espectador descobrir quines de les escenografies que apareixen a la pantalla són reals i quines no.

En definitiva, i com a resposta a la pregunta que encapçala aquest escrit, podem dir que el monestir de Sant Pere de Galligants no ha estat mai un plató de cinema, malgrat una excepció molt destacable i malgrat les possibilitats evidents que té per ser-ho. Podrà en el futur acollir nous rodatges de sèries històriques? Possiblement, però la tendència tecnològica del cinema no afavoreix els escenaris reals. És això un problema? En absolut. Com ja hem dit, la missió i els objectius del monument, i del museu que acull, no és aquest. Per molt bones que puguin ser les imatges que es rodin a Sant Pere de Galligants, cap pot substituir la visita presencial, les sensacions de veure *in situ* els fascinants capitells del claustre, l'atmosfèrica nau de l'església o la gran i delicada rosassa.

Ara bé, si, per una banda, les noves tecnologies de la imatge poden fer decaure l'interès de Sant Pere de Galligants com a plató de cinema, per l'altra, ens donen noves eines per a la difusió del patrimoni. La tecnologia actual de les imatges pot aportar fórmules per millorar els sistemes expositius



i museogràfics i, en conseqüència, augmentar la qualitat divulgativa del centre i el nombre dels seus visitants. Per posar-ne només un exemple, les tecnologies de la realitat virtual, la realitat augmentada o del videomapatge (*projection mapping*) poden ajudar els visitants a fer-se una idea molt més precisa de la història del monument, del seu estat original i dels monjos que hi van viure fa segles, d'una manera molt didàctica, lúdica i adaptable a tots tipus de públic. Aquesta és la "pel·lícula" que ara cal rodar al monestir de Sant Pere de Galligants i també a molts altres museus i monuments del país.

■ Sant Pere de Galligants convertit en la biblioteca de la ciutat d'Antigua a la sèrie "Joc de Trons" (Foto: Macall B. Polay/HBO)



Sant Pere i Sant Nicolau de Girona: culte, cultura i art

Carme Sais Gruart

Directora del Bòlit, Centre d'Art Contemporani. Girona

El filòsof, escriptor i professor de la Universitat de Girona Xavier Antich va escollir el monestir de Sant Pere de Galligants com a monument més emblemàtic de Catalunya el 2019 amb l'argumentació següent: "El romànic és probablement la llengua artística més pròpia i singular de la història del país, i Sant Pere de Galligants, a l'entrada de la vall de Sant Daniel de Girona, n'és un dels exemples més excelsos".¹ A més, es pot dir que el monestir benedictí de Sant Pere de Galligants és l'edifici més imponent d'un dels conjunts romànics més notables de Catalunya, el que formen juntament amb la capella de Sant Nicolau, l'hospital dels capellans, la torre de Carlemany i el convent de Sant Daniel, uns edificis situats en un itinerari de poc més de 700 metres de distància que discorre plàcid per la vall de Sant Daniel.

Sant Pere i Sant Nicolau tenen una història mil·lenària íntimament relacionada. Durant l'edat mitjana i moderna, per la seva funció religiosa al servei del burg de Sant Pere i dels pelegrins. Sant Pere de Galligants exercia la jurisdicció civil i criminal sobre el barri que creixia al voltant, i l'eclesiàstica sobre Sant Nicolau, una parròquia amb cementiri, especialment dedicada als baptismes. A l'edat contemporània, en canvi, la seva història coincideix amb l'activitat cultural al servei de la ciutat i del turisme cultural. El 1936 Sant Pere deixarà de tenir un ús eclesiàstic, tot i que ja el 1845 havia iniciat la seva funció museística quan el Museo Provincial de Antigüedades y Bellas Artes s'estableix a les dependències adjacents al claustre i el 1866 es funda la biblioteca del museu

¹ *Sapiens*, 2019 <https://www.sapiens.cat/monumentfavorit/monument-favorit-2019/actualitat/xavier-antich-sant-pere-de-galligants-es-un-dels-exemples-mes-excelsos-del-romanic_201978102.html>



■ Instal·lació *Figures*, de Begoña Egurbide, Sant Pere de Galligants, 1993. (Foto: C. Sais).

amb el llegat dels hereus de Francesc Montsalvatge. Pel que fa a Sant Nicolau, després de la desamortització tindrà una explotació privada com a serradora i el 1942 l'adquireix l'Ajuntament de Girona. Amb la restauració de l'edifici (1977) es va depurar l'arquitectura romànica i s'hi va incorporar uns vitralls de l'artista contemporani Domènec Fita. A partir del moment en què Sant Pere i Sant Nicolau assumeixen la funció cultural que els caracteritza avui en dia, especialment lligada a l'art i al patrimoni, esdevenen un dels principals atractius del barri vell de la ciutat.

De fet, no s'ha d'oblidar que Sant Pere ja tenia una funció cultural des de l'edat mitjana, atès que tenia un important *scriptorium* i biblioteca. A més, al llarg de la seva existència, molts artistes hi han aportat la seva obra, a part dels constructors de l'edifici i dels escultors dels magnífics capitells i del rosetó, cal tenir present que l'arquitectura va allotjar pintures i escultures —romàniques, gòtiques, renaixentistes i barroques successivament— que s'han perdut pels efectes del pas del temps, els aiguats, les guerres i els canvis de gust, com són el retaule major de Jaume Serra del 1360 i el retaule de Sant Benet de Francesc Generes del 1677, per esmentar-ne dos exemples.

D'altra banda, la imatge imponent del monestir va ser font d'inspiració de molts artistes que ens han llegat obres que, a més del seu mèrit artístic, aporten una visió que documenta el monument, com són el gravador Antoni Roca de Sallent (1800-1869), el fotògraf Valentí Fargnoli (1911-1914), el pintor Celso Lagar (el seu paisatge de Sant Pere amb el tren al fons va ser exposat a Athenea el 1915) o Rusiñol, el gran enamorat de Sant Pere, l'artista que ha dedicat més obres al monestir (1909-1911).

També l'arquitecte Rafael Masó va tenir una forta relació amb el monument, principalment a través de la confraria de Sant Jordi, la qual s'hi va instal·lar el 1900. D'una banda, Rafael Masó va proposar la retirada dels antics retaules per alliberar l'arquitectura de la nau romànica i, de l'altra, també va elaborar un projecte d'exposició d'art antic que no es va arribar a dur a terme per culpa de la Setmana Tràgica, de la qual es conserven les propostes de disseny gràfic i dibuixos que havia elaborat l'artista (1909).

En relació amb la literatura i la música, cal recordar que Rusiñol va dedicar a Sant Pere una glossa a *El Autonomista* (1931), Prudenci Bertrana va descriure el monestir a *El Vagabund* (1933), Josep Pla va rememorar-lo a *Girona, un llibre de records* (1952) i que el 1930 es va celebrar a Sant Pere l'homenatge a Juli Garreta, al qual va assistir Pau Casals, amb un programa de missa complet, actuació de l'Orquestra Simfònica de Girona i sardanes.

La fi de la Guerra Civil va suposar la dessacralització de Sant Pere i a partir d'aleshores l'església es destina de manera estable a usos culturals i esdeveniments, el més conegut dels quals va ser l'exposició de flors (1958-1981), fins que la mostra es va desplaçar a altres indrets del barri vell, quan bonament es va entendre que el patrimoni té un ús propi que no ha de quedar supeditat a les mostres puntuals efímeres.

També és destacable la relació de col·laboració d'alguns artistes amb el Museu Arqueològic instal·lat a Sant Pere. Lluís Busquets va exercir com a director del museu (1928-1933) i va aprofitar les seves habilitats artístiques per fer-ne el cartell promocional. A la postguerra, el conservador del museu Miquel Oliva i Prat va crear el primer taller de restauració del museu (1943) en el qual van col·laborar, reconstruint i restaurant peces de ceràmica², els artistes Francesc Torres Monsó, Emília Xargay, Joaquim Casellas, Enric Marquès, així com la violinista i dibuixant Consol Oliveras, treballadora contractada del museu.

² La figura dels restauradors del MAC-Girona, *En bones mans*, MAC-Girona Museu d'Arqueologia de Catalunya <<http://www.macgirona.cat/Col·leccions/En-bones-mans2/En-bones-mans/La-figura-dels-restauradors-del-MAC-Girona-maig-2020>>

Pel que fa a Sant Nicolau, el 1990 s'activa com a espai d'art contemporani de l'Ajuntament de Girona i, finalment, el 2008, s'integra al Bòlit, Centre d'Art Contemporani. La programació d'art contemporani de Sant Nicolau va començar amb exposicions de Bonaventura Anson, Pia Crozet i Roser Oliveras, i fins als nostres dies ha acollit propostes de destacats artistes locals, nacionals i internacionals, com són Frederic Amat, Miralda, Bill Viola, Petra Feriancovà, Jordi Colomer, Carles Congost, ORLAN, Denys Blaker, Núria Güell i Isaki Lacuesta, entre molts d'altres. És remarcable que molts dels artistes que han exposat a Sant Nicolau han valorat molt positivament el marc incomparable que és la capella romànica per a l'art contemporani, i sovint, a més, l'ambient d'espiritualitat que aporta el temple.

En la línia de combinar art i patrimoni també ha estat testada amb èxit l'església de Sant Pere, amb mostres espectaculars com la que el 1993 va presentar l'artista guanyadora de la 3a Biennal de Girona, Begoña Egurbide, la qual va motivar que el crític d'art Sebastià Goday assenyalés la capacitat de l'espai romànic, alhora "espai museu receptor", per hostatjar i ressaltar la matèria pictòrica i la forma escultòrica.

Més enllà de la relació esporàdica amb l'art contemporani, als efectes pràctics, el monument que és Sant Pere de Galligants ha sabut combinar les exposicions permanents i temporals del Museu d'Arqueologia de Girona amb l'acollida d'activitats culturals tan diverses com són el rodatge de la sèrie nord-americana *Joc de trons* (2015), l'exposició "El somni" dels germans Roca i Franc Aleu (2013), el concert del reconegut DJ berlinès Claptone (*St. Pere de Galligants Experience*, 2016), així com nombrosos espectacles de dansa del Festival Temporada Alta d'artistes tan rellevants com Israel Galván (2010), Rocio Molina (2017) i Mal Pelo (2020).

Finalment, vull remarcar els projectes realitzats en col·laboració i bon veïnatge entre el Museu Arqueològic de Girona i el Bòlit_

StNicolau, com ara l'exposició "Entre cos i enigma", de Pep Admetlla (2017), que va repartir, entre els dos equipaments, escultures, dibuixos i maquetes del projecte de pont mirador sobre Sant Pere de Galligants que es van presentar prèviament a la 15a Mostra Internacional d'Arquitectura de la Biennal de Venècia. Una línia prometedora que estaria bé potenciar en el futur.

Bibliografia

DOMÈNECH, G., GIL, R. 2012. *Sant Pere de Galligants, Quaderns de la Revista de Girona*, núm. 161, Diputació de Girona-Obra Social "La Caixa", Girona.

GODAY, S. 1993. *Begoña Egurbide. Me ofrece una cosa coqueta: una enferma*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona.

TORNS, M. 2011. Sant Pere de Galligants conté el museu més antic, *El Punt Avui*, 24 d'octubre de 2011, <<http://www.elpuntavui.cat/article/59-especials/586737-sant-pere-de-galligants-conte-el-museu-mes-antic.html>>

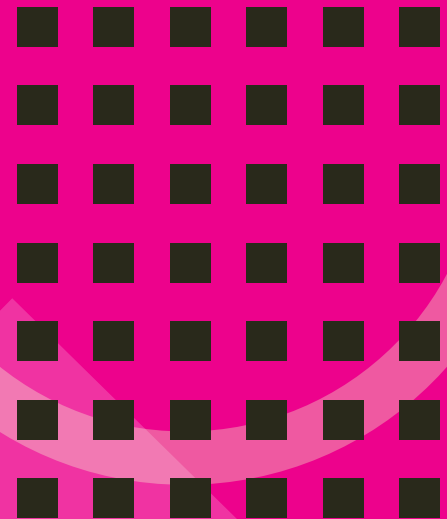
Exposició "Entre Cos i Enigma", de Pep Admetlla, Bòlit_StNicolau, 2017. (Foto: C. Sais).

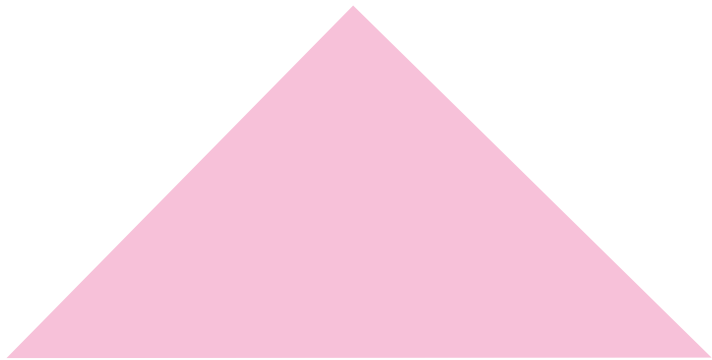
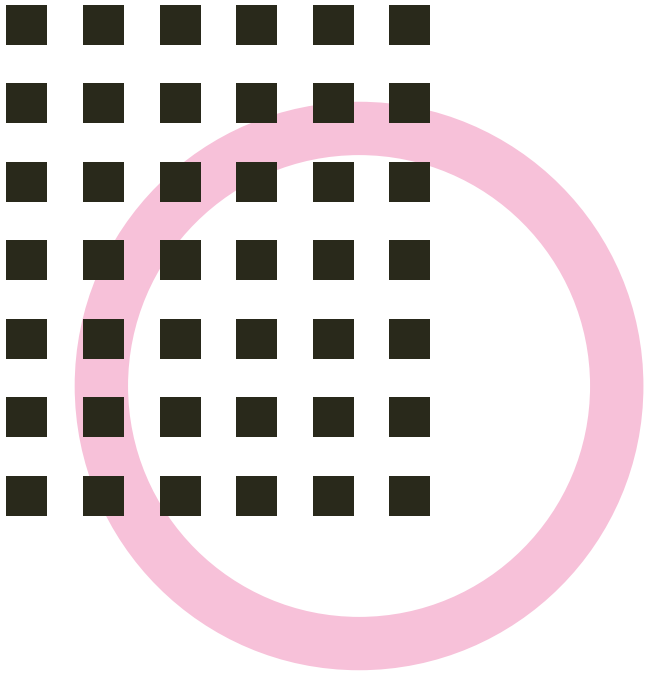






El museu dispers





El museu de Sant Pere de Galligants: nucli fundacional del Museu d'Art de Girona

Ramon Buxó*, Carme Clusellas, Narcís Soler *****

* Museu d'Arqueologia de Catalunya – Girona

** Directora del Museu d'Art de Girona

*** Professor emèrit de la Universitat de Girona

Durant la dècada dels anys setanta del segle xx, les sales del sobreclaustrer del Museu de Sant Pere de Galligants amenaçaven ruïna. Les col·leccions que s'hi conservaven es van traslladar i les millors peces i les més ben conservades s'exhibien a la Fontana d'Or. A Sant Pere només es podia visitar l'església i el claustre, on s'exposaven sarcòfags, escultura en pedra i restes arquitectòniques.

La Fontana d'Or, que aleshores era propietat de la Caixa d'Estalvis Provincial de Girona, va ser, des dels seus inicis, un edifici destinat a la vida cultural gironina. Després d'una restauració important, va representar una solució momentània per poder-hi exposar algunes de les obres del Museu de Sant Pere de Galligants.

El març del 1974 el bisbe de Girona, Jaume Camprodon, va proposar que el Palau Episcopal tingués un destí cultural i que es posés al servei de la ciutat. En aquest mateix any, totes les col·leccions del Museu Diocesà, situat a Casa Carles, s'havien retirat i s'havien dipositat al Palau Episcopal, des d'on, progressivament, s'havien d'incorporar al Museu d'Art Religios de Girona que es volia fer a la

catedral. No obstant això, ben aviat es va concretar que Sant Pere de Galligants es destinés a Museu Arqueològic, i el Palau Episcopal, a Museu d'Art.

El 7 de desembre del 1976 es va signar un conveni entre el bisbat i la Diputació per tal de convertir el Palau Episcopal en Museu Provincial. Encara que l'edifici es destinés, en principi, a aquesta finalitat, mentre el bisbat no comptés amb un lloc adequat per instal·lar-hi el Museu Diocesà, podia disposar d'una superfície de la part arrendada per ubicar-hi les obres d'aquest últim museu. El mateix dia se signava un altre conveni pel qual la Diputació arrendava al bisbat l'església de Sant Pere de Galligants.

El 1977 van començar les obres que havien de fer possible començar a instal·lar el Museu al Palau Episcopal. El Palau Episcopal, a la part arrendada a la Diputació, estava en molt mal estat, a excepció de dues estances de la planta noble, situades a la torre davantera, que havien estat condicionades pel bisbe Narcís Jubany i que es convertiren en les sales 1 i 2 del Museu. Ben aviat es va fer palesa la manca d'espai per instal·lar-hi tota l'obra prevista i el bisbat va cedir la casa annexa al Palau, anomenada Can Falló. Comptant ja amb aquest espai, es va preparar un projecte total per instal·lar-hi el Museu.

Les cinc sales de la primera fase es van inaugurar el 7 d'abril del 1979 i el 17 d'abril del 1980 es va signar un nou conveni entre el bisbe de Girona i el president de la nova Diputació. Aleshores ja es parlava d'un Museu d'Art de Girona, el qual, segons es diu, seria una exposició convinguda d'unes obres d'art dels dos museus, el de la Diputació i el del bisbat. Aquestes obres s'anirien exposant gradualment al Museu d'Art segons el criteri dels representants de la Diputació i del bisbat, sota les directrius tècniques que imposés la direcció del Museu Provincial de la Diputació de Girona. Per la seva banda, el bisbe podria disposar de les obres del Museu Diocesà que no fossin exposades, i pel que fa a les exposades, hauria d'escoltar el parer dels representants de la Diputació i del bisbat.



Museu
d'Art de
Girona



L'obertura al públic de la segona fase es va fer el 29 de juny del 1981. Amb ella es va completar el circuit de la planta noble al voltant del pati central. Havia calgut una costosa restauració de la planta noble del palau que dona a la plaça dels Lledoners, que es trobava en males condicions. Aquesta fase constava de les sales 4-7, destinades a l'art romànic i gòtic.

Aquell mateix dia la Diputació de Girona i la Generalitat de Catalunya van signar un conveni segons el qual les dues institucions col·laborarien en el foment i conservació de les institucions museístiques. Així el Museu d'Art passava també a dependre administrativament del Departament de Cultura de la Generalitat, i el Servei de Museus considerava el Museu d'Art i també el Museu Arqueològic de Sant Pere de Galligants com a museus comarcals i, com a tals, els incorporava la Xarxa de Museus de la Generalitat.

Abans que comencessin les obres de la tercera fase del Museu d'Art s'acabà la reinstal·lació del Museu de Sant Pere de Galligants. Quedava delimitat l'àmbit cronològic dels dos museus: Arqueològic i Art. El primer, al sobreclaustre de Sant Pere, exposava, tal com s'havia previst el 1976, materials arqueològics i obra d'art fins al final del món antic, i el Museu d'Art començava amb les obres de l'alta edat medieval i fins a l'època contemporània. El visitant interessat en arqueologia i art, amb la visita successiva als dos museus, podia obtenir una visió de conjunt d'aquestes matèries a les nostres comarques, des de l'aparició de l'home fa 700.000 anys fins al segle xx.

La tercera fase fou la més ambiciosa de totes. Després de contemplar diverses opcions, hom decidí la restauració i la

instal·lació de la torre de la Presó, que en els pisos superiors es podia considerar pràcticament en ruïnes. Aquesta fase, la més costosa, va permetre la instal·lació de les sales 9-21 amb l'exposició d'obres d'art d'època moderna i contemporània, i doblar sobradament la superfície del museu. El 1987 es començà a treballar en la quarta i última fase, que afectà la planta superior de l'ala que dóna a la plaça de Lledoners, que es destinà les seves sales a exposar objectes litúrgics, orfebreria, ceràmica i vidre. Fou inaugurada l'any 1991. Quedava així completat el Museu d'Art.

L'antic Museu Provincial d'Antiguitats i Belles Arts havia donat lloc al naixement de dos museus nous a la ciutat de Girona: un d'Arqueologia i un d'Art. Ambdós situats en edificis històrics i emblemàtics, i amb una trajectòria pròpia. Avui, 45 anys després de la divisió de les col·leccions de l'antic Museu Provincial, podem assegurar que l'elecció va ser correcta: ha permès el creixement de les dues institucions amb noves col·leccions i fons, i amb majors activitats. El futur d'ambdós museus també cal projectar-lo en creixement. Pel que fa al Museu d'Art de Girona l'aposta a futur és d'un creixement d'espais expositius i de les col·leccions que han de permetre apropar-lo més i millor a la contemporaneïtat. Si bé sense oblidar els orígens inicials, que acaben marcant la pròpia identitat.

Bibliografia

SOLER, N. 1984. El Museu d'Art de Girona, *Revista de Girona*, núm. 106, 1-10.

SOLER i MASFERRER, N., 1988, Museu d'Art de Girona, Tresor de la Catedral de Girona, Museu Diocesà d'Urgell, Museu Frederic Marès, Catalunya romànica, XXII, Fundació Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 13-15.

■ Antic Palau Episcopal, avui seu del Museu d'Art de Girona
(Foto: Rafael Bosch, 2018 / Arxiu Museu d'Art de Girona).

El nom escrit a la pedra: la làpida sinagoga de Girona i les escoles de les dones jueves

Sílvia Planas

Directora del Museu d'Història dels Jueus

“Les làpides hebraïques de Girona tenen un fort interès no sols per als arqueòlegs, sinó per a tot el qui senti l'encís de les coses que foren”, Carles Rahola¹

Al Museu d'Història dels Jueus s'hi exposa una làpida amb inscripció hebrea que prové del MAC-Girona. Aquesta làpida guarda unes quantes incògnites: en quina data va ser feta, com i per què va anar a parar on es va trobar al s. XIX i, sobretot, a qui i on anava destinada.

Es va localitzar en un enderroc del carrer de Sant Francesc, el 1888: Enric Claudi-Girbal la va fer portar al Museo Arqueológico Provincial que, el 1873, poc després de la seva fundació, ja custodiava 12 làpides hebrees procedents de Montjuïc. El museu, ubicat al monestir de Sant Pere de Galligants, va disposar la col·lecció lapidària hebraica al voltant del claustre, on formava un conjunt esplèndid d'epigrafia i on els noms escrits a les pedres recordaven les persones d'una comunitat jueva important i culta, que fou bandejada de la ciutat a finals de s. XV a causa de la intolerància religiosa i social. El juliol de l'any 2000, quan es va obrir la primera de les sales permanents del Museu d'Història dels Jueus, les làpides hebrees hi varen ser cedides en dipòsit. Des de llavors, la làpida sinagoga, juntament amb les funeràries, constitueixen



Làpida amb inscripció hebrea trobada el 1888, i que va ser exposada al museu de Sant Pere de Galligants fins a l'any 2000 (Foto: Josep M Oliveras).

un pilar fonamental de la col·lecció d'aquest museu dedicat a relatar la història jueva de la ciutat i del país.

El text és una invocació, una evocació, una exposició de principis i de creences; prové d'una de les sinagogues que hi hagué a Girona; probablement, va ser desmuntada del seu lloc original a finals del s. XV, quan ja s'havia prohibit la vida jueva a la ciutat, i els espais i objectes d'aquella comunitat bandejada es reaprofitaven en la construcció o en altres vessants. Així va passar amb els documents hebraics, sorgits de les plomes dels escribes del call per posar ordre i llei a les vides de tantes persones jueves com hi havia a Girona a l'edat mitjana: els textos antics sobre paper i pergami varen ser reutilitzats de farciment de cobertes de llibres. El mateix va passar amb les pedres amb nom procedents del cementiri de Montjuïc: arran de l'expulsió del 1492, la comunitat jueva el va cedir a Joan de Sarriera, batlle general de Catalunya. Un bon nombre de pedres amb epitafis sentits i bellíssims es va usar com a material de construcció. El noble Sarriera se'n va fer un gran casal, l'actual Torres de Palau, on encara llueix el seu escut de nissaga antiga i on es veuen, també encara, fragments de làpides amb inscripcions hebrees.

Enmig de la insigne col·lecció lapidària hebraica destaca aquesta peça, ben diferent de la resta, tant pel seu contingut com per l'ús pel qual fou creada. Es tracta d'una inscripció llarga que combina versets del llibre d'Isaïes i del llibre dels Salms, que formen un càntic de lloança al Senyor. Segons la majoria dels estudis, la inscripció s'emplaçava al costat de l'Arca Santa que contenia la Torà, *Aron Qodeix* en hebreu. Queden poques làpides similars arreu del món; la de Girona n'és una de les més destacables.

¹ RAHOLA, C. 1929, *Els jueus a Catalunya*. Barcelona: Ed. La Sageta, p. 45.

בית עקב לכוונתה באור יי: צטחו בו ככל
לפני רובכם אהים מחסה לעולם פתח
מנו עיריך שמו אמן יי רוממן יי אהיה
רנן קדוש הוא יי אהיה יי אהיה
כבר דוד ודוד ממנו כל העולם
ונכדעה וברכה לפני יי שמו באו ש
חירותנו בתורה חורו יי אהיה
קדשם קדש וברכה את יי אהיה
לכבודם יי אהיה יי אהיה

La inscripció, segons la transcripció i traducció de Jordi Casanovas, diu així: **“Casa de Jacob, entreu i camineu a la llum del Senyor”** (ls. 2, 5) *Confieu en Ell tot el temps, oh, Poble, desfogueu davant d'ell el vostre cor, perquè el Senyor és el nostre refugi, Selah (Salm 62, 9); Obriu les portes per a que entri un Poble Just guardador de lleialtat (ls. 26, 2). Exalceu lavhe, el nostre Senyor, i postreu-vos als seus peus; Sant és Ell (Salm 99, 5); els qui temeu Adonai, lloeu-lo, els del llinatge de Jacob, honreu-lo i temeu-lo; glorifiqueu-lo, reverencieu-lo, progènie tota d'Israel (Salm 22, 24); Veniu, adorem i postrem-nos, beneïu el rostre d'Adonai, el nostre Creador (Salm 95, 6). Travesseu les seves portes amb lloança i els seus atris amb llaüts, lloeu-lo, beneïu el Seu Nom (Salm, 100, 4); Aixequen les vostres mans cap al Santuari i beneïu Adonai (Salm 134, 2); Aquest edifici fou construït (...) de la Creació del Món. Poguéssim sadollar-nos de bé de la teva casa, de la Santetat del teu Temple! (Salm 65, 5).*

La inscripció arrenca amb un verset del llibre de l'Isaïes (ls. 2, 5): **“Casa de Jacob, entreu i camineu a la llum del Senyor”**, que és exacte al de la làpida commemorativa de la sinagoga d'Agirà, a Sicília (s. xv). Això ha fet concloure a l'estudiós Nicolò Bucaria que la comunitat jueva d'Agirà podria ser originària de Girona. Aquesta és una dada molt interessant que, si es confirmés, ens permetria resseguir la trajectòria de la gent jueva de Girona després de l'expulsió, o en dates just anteriors a aquest fet.

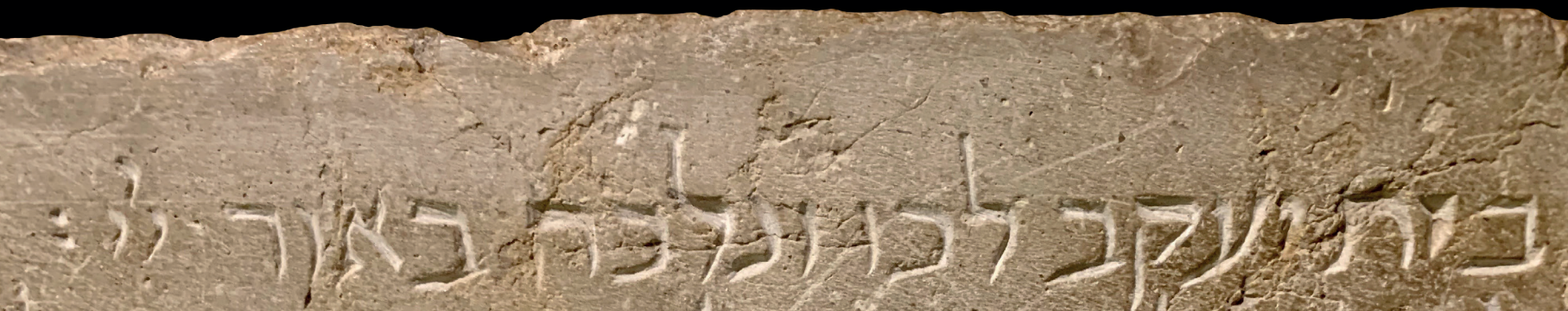
Fins aquí, les interpretacions tradicionals. Tanmateix, es pot apuntar una nova hipòtesi, basada en la part més interessant de la inscripció, que és la invocació inicial. En la terminologia bíblica judaica, **la Casa de Jacob són les dones d'Israel**. Així ho escriuen rabins comentaristes de la Torà com Raixí (s. xii) o Rabbi Ismael (s. iii): “Casa de Jacob fa referència a les dones, i amb elles cal parlar-hi amb un llenguatge gentil” (*Mekilta de Rabi Ismael* 19: 3).

Podria ser que aquesta làpida hagués format part d'una sinagoga femenina? Podria haver existit un espai així a la Girona medieval? Ja és hora de contrastar la consideració convencional

que les jueves de l'edat mitjana tenien un paper passiu i fred en la litúrgia i el ritual, i que pràcticament no anaven a la sinagoga. Sembla que era ben al contrari, i que les dones dels calls tenien una forta espiritualitat, que desplegaven en diferents moments de la vida i del cicle festiu. Tot i així, res no permet afirmar, ara per ara, l'existència d'edificis exempts i diferenciats per acollir les pregàries i els estudis de les jueves, i tot sembla indicar que les denominacions de sinagogues o “escoles de dones” respondrien a l'espai diferenciats, dins el mateix edifici, on es disposaven les jueves per assistir a l'oració i a l'estudi. Hi havia, doncs, llocs de culte i oració exclusius per a elles, però no eren construccions separades i exemptes. A més, els documents esmenten *rabisses*, dones que conduïen oficis religiosos i ensenyen la Llei de Moisès a altres dones. Els rabins escriuen i dictaminen sobre el paper de les dones en la litúrgia sinagoga: Rabi Nissim ben Gerondí (s. xiv) fins i tot afirma que les dones han de ser comptades com a vàlides per formar minyan, el grup de com a mínim 10 homes (persones) adults per poder pregar i estudiar la Llei a la sinagoga.

Les “escoles de dones” són constantment esmentades en la documentació. A Girona, tant al segle xiv com al xv n'hi ha referències: el 1373 un document parla d'una venda de seients de la *schola inferiori iudearum Gerunde*; la jueva na Baladre, el 1325, fa testament i llega a la seva filla Dolça un seient a la “sinagoga d'aquesta ciutat, a la galeria inferior de les dones”; el 1492, arran de l'expulsió es produeix la venda dels edificis comunitaris, les *domos vocatas les scoles dicte aljame judeorum et de les dones iudearum Gerunde*. Igualment, al s. xv, als calls de Girona i de Barcelona, hi havia un carrer anomenat *carrer de les dones*, a través del qual les jueves accedien a la sinagoga.

Potser aquesta inscripció lluia sobre la porta de l'entrada o al mur est de la sinagoga de les jueves de Girona? Es podria tractar d'una làpida commemorativa que les crida a elles, a les filles d'Israel, a les que formen la Casa de Jacob, a entrar i a caminar en la Llum del Senyor? A lloar i beneir el Nom, el Sant,

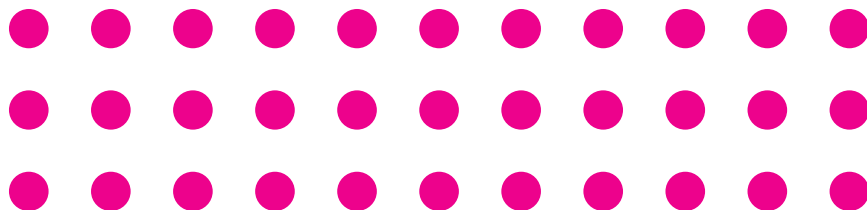


Detall de la inscripció, que arrenca amb un verset del llibre d'Isaïes (Is. 2,5): "Casa de Jacob, entreu i camineu a la llum del Senyor" (Foto: Silvia Planas).

el Creador? A recollir-se i sadollar-se de la santedat del seu temple?

Estudiosos ben actuals, com J. Casanovas, J. Riera o I. Pérez han formulat possibles interpretacions i possibles datacions per a la làpida; altres d'anteriors, com Loebb, Fita, Millàs i Vallicrosa o Claudi-Girbal, s'hi refereixen com a una peça excepcional. Però encara no s'ha trobat cap document escrit que permeti tenir una informació precisa sobre quin n'és l'origen o el destí, i de moment és impossible d'acreditar, ni documentalment ni arqueològica, la hipòtesi proposada. Tanmateix, la probabilitat hi és i condueix a una nova interpretació. Perquè, com deia Georges Duby, "quan fem història ens està permès imaginar, sempre que hi hagi documents que recolzin i acreditin la nostra imaginació".

Vull agrair l'ajuda que m'han prestat, per redactar, i sobretot per pensar aquest article, la Lúcia Donat, la Moriah Ferrús i l'Idan Pérez.



Bibliografia

BIALE, R. 1984. *Women and Jewish Law*, Nova York: ed. Schocken Books.

CASANOVAS, J. *Inscripciones sinagogales* (pre-print del seu arxiu particular, sense data, IENAH, Girona).

BUCARIA, N. 2016. *Un monumento emblemático di una Sicilia che scompare: l'Aron di Agira*, a Incontri: la Sicilia e l'altrove.

COLOMER, J., PLANAS, S., SAGRERA, J., VIVO J. 2013. *El micvè de la darrera sinagoga medieval de Girona*, Tamid, 12, SCEH.

MARTÍNEZ SÁIZ, T. 1995. *Mekilta de Rabbi Ismael*. Estella: ed. Verbo Divino.

PÉREZ, I. 2012. *El testament de Na Baladre (1325). Nova aportació a l'estudi de les sinagogues de Girona*. Barcelona: Catalonia Hebraica xvi.

PLANAS, S. 2003. La vida cotidiana en el call de Girona en el s. xiv. Nuevas aportaciones documentales, in *Juderías y Sinagogas de la Sefarad medieval*, Toledo.

RIERA, J. 2006. *Els poders públics i les sinagogues, s. xiii-xv*, Girona: Patronat Call de Girona, Col·lecció Girona Judaica, 3.

Per una biografia de la quotidianitat: alguns objectes medievals del Museu d'Arqueologia de Catalunya al Museu d'Història de Girona

Sílvia Planas

Directora del Museu d'Història de Girona

“L'existència humana és pura existència condicionada. I seria impossible sense les coses”

Hanna Arendt

Una llàntia d'oli; una cassola petita; un plat, un saler i una escudella; dues agulles de cap i un didal; una sivella i una figureta de terra cuita que sembla un trosset d'una nina. Totes aquestes coses s'exposen a la sala del Museu d'Història de Girona (MHG) dedicada a explicar la Girona medieval. Provenen del MAC-Girona, i des del 2014 estan cedides en dipòsit al Museu d'Història. Són dels segles *xiv* i *xv* i de condició humil; ni grans obres d'art ni joies valuoses, sinó simples objectes que mostren els quefers de cada dia. Des de les vitrines, parlen de la vida quotidiana i dels espais i les vivències als interiors de les cases d'una Girona que va ser anomenada “Ciutat clau del regne” per la importància política, econòmica i social que tenia, i que va ser considerada “Ciutat mare d'Israel” per la magnificència de la cultura judaica que allí es desenvolupava.

En parlen en minúscula, en veu baixa, quasi a cau d'orella; d'aquests objectes no se'n deriva cap història política

important, cap gesta bèl·lica ni cap informació sobre les estratègies de poder ciutadanes, que són les coses a les quals es remeten, normalment, els discursos androcèntrics de la història. Aquests són objectes que parlen de vida, de sentits, de cures, de tendresa, de construcció de lligams, de societat, de persones. En contemplar-los es dibuixen unes quantes preguntes: qui els va fabricar?, per a què?, a qui anaven destinats?, i, per tant, qui els va utilitzar?, qui se'n va acompanyar durant la seva vida?, qui els va llegar a les filles i als fills, a les persones continuadores de la vida en alguna casa ubicada en alguns dels carrers de la Girona de l'edat mitjana?

Vet aquí un relat idealitzat d'un dia de cada dia a la ciutat medieval: la llàntia potser feia llum a la cambra on dormia una petita acompanyada d'altres criatures, en algun dels carrerons obacs que feien travessa a la Força Vella; i la cassola, el saler, el plat i l'escudella potser reposaven al relleix d'una cuina humil on hi havia també un teler que servia per teixir draps per vendre, i que, de tant en tant, fabricava teles per vestir tota la família; i les teles potser eren cosides amb puntades fines fetes amb les agulles i els didals de bronze, a mans de dones que, mentre cosien i teixien, cantaven cançonetes de bressol a les criatures pròpies i a les de les altres dones que les acompanyaven en la feina i en la vida.

Plat d'ala

Recipient de ceràmica en manganès, amb un únic motiu decoratiu al fons: castell amb tres torres (en dipòsit al MHG).

Hotel dels Italians, 1991

(Girona, Gironès)

S. *xiv*

Museu d'Arqueologia de Catalunya
Ceràmica

Núm. inv. MAC GIR-111604

38 x 53 x 153 mm

Foto: Arxiu MAC



Aquests objectes serveixen per descriure la quotidianitat o, si més no, per imaginar-la. Permeten exposar allò que podem albirar a saber, des d'aquest segle XXI nostre, de la vida d'aquella gent que habitava la Girona del segle XV. Totes aquestes peces formen part d'un context ben concret: el de la llar i el de la vida de cada dia. Totes sorgeixen de la **casa**, aquell espai que a l'edat mitjana, com ara, posava ordre al caos; que separava l'hàbitat humà de l'exterior, que creava un espai íntim, que era el lloc on es forjava la vida, on es criaven les criatures, on es procurava i es tenia cura de la supervivència de la família, del grup, de la tribu.

I qui era, que s'ocupava de mantenir tot això? De fer-ho funcionar, de cuidar-ho, de resoldre les necessitats de cada dia i de donar resposta als petits (o grans) problemes de la vida, com l'alimentació, la transmissió de sabers i de tècniques per a les coses més quotidianes, les pràctiques elementals que garantien la supervivència... qui era, que s'ocupava, en definitiva, d'establir i regir les pautes de la vida? Eren, majoritàriament, les dones. Elles eren les que cuinaven i les que teixien, les que tenien cura de la casa i de la família, les que estructuraven afectes i emocions, establien relacions de cooperació i de solidaritat, i creaven lligams de pertinença i d'identitat. Elles, les dones, que amb aquestes accions teixien una funció bàsica en la societat, no només des de la perspectiva biològica, sinó també social i política.

Els objectes són la base de la qual parteixen les narratives i els relats que configuren el discurs museístic. Cal dir que l'arqueologia i la història, en si mateixes, no amaguen, ni obliden, ni neguen, ni afirmen res en relació amb aquests objectes. Són les persones i les societats que estudien aquests objectes, i els interpreten, les que obvien la presència femenina en ells, les que no saben o no volen veure les traces de les dones en la seva fabricació, ni en el seu ús, ni en el seu destí; tradicionalment, el patrimoni s'ha mirat i s'ha explicat de manera androcèntrica, i així és que les dones han estat invisibilitzades en el relat històric. I amb elles han estat invisibilitzats els seus objectes, i també obviades les

seves emocions, les preocupacions, les tasques, les arts, els pensaments i, sobretot, la funció i participació en la construcció de les societats.

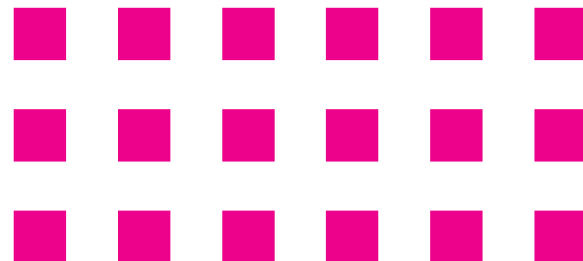
En la documentació, en l'estudi i en la projecció dels objectes de les col·leccions del Museu no es pot menystenir l'existència de pràctiques femenines de creació i de recreació de vida i de convivència. Són pràctiques que formen un teixit molt poc ostentós, sovint poc visible, però essencial per a la civilització. La cultura material té un potencial enorme per explicar les societats i per ajudar a millorar-les, però cal establir un discurs diferent, nou, que parteixi d'una nova mirada, que formulï noves preguntes i que estableixi un nou diàleg entre l'objecte i la societat que el va crear i el va usar.

Cal mirar les dones i cal parar esment a la seva acció en la història. Mirant-les, les veurem; i veient-les, entendrem el discurs històric d'una altra manera. Elles han estat des de sempre al càrrec de la cura i l'atenció de les persones, han procurat aliment, han construït comunitat, han creat espais de vida i de relació, i han forjat, amb tecnologies quotidianes, objectes necessaris per a la vida; les dones han estat presents sempre en la trajectòria històrica i social de la humanitat.

La llàntia, el plat, les agulles, el didal, la nina trencada, l'escudella, la sivella, la cassola i el saler. Gairebé segur que tot això va ser fet i usat per dones de la Girona medieval; gairebé segur que tot anava destinat a elles. Aquests objectes delicats, exposats al museu, constitueixen un patrimoni que és humà i que és ciutadà, que és social i que és, en gran mesura, femení. Junts formen la base que presenta l'acció de multitud de dones que han format part de la nostra història i que hi han deixat el seu llegat. Parlen de la vida i de la societat de la ciutat medieval, i ens apropen a aquelles que els van crear i els van fer servir; i ajuden a albirar per a què i per a qui ho van fer.

Com escriu Teresa Vinyoles, les dones medievals van crear i van transmetre entre elles la seva pròpia cultura, que té

a veure amb la vida, amb l'alimentació, amb la cura dels cossos, amb la mort, amb la pau... també amb l'amor. Llegint aquests objectes des d'una nova perspectiva, les veurem a elles, les trobarem a elles, les entendrem a elles: l'Elisenda, la Constança, la Guisla, l'Eulàlia, l'Ermessenda, la Dolça, la Blanca, la Maria, l'Elionor, la Margarida, la Maria, la Francina, la Clara, la Bernarda, la Joana, la Caterina, la Gerònima, la Isabel, la Magdalena. A totes els donarem veu. I farem la seva història, la d'“**elles, que de la casa, les dames són**”.¹



Bibliografia

CUESTA, L. (coord.). 2013. Museos, género y sexualidad, *Revista del Comité Español de ICOM* [Madrid: Comité Nacional Español del ICOM] núm. 61, 109-111.

PLANAS, S. 2019. Un nou codi (femení) per als museus, *Quadern de les idees, les arts i les lletres* [Sabadell: Fundació Ars] núm. 219.

PLANAS, S. 2020. La otra mitad del call. Mujeres e historia en el Museo de Historia de los Judíos, Girona, in *Cultura material e historia de las mujeres*, AEEHIM.

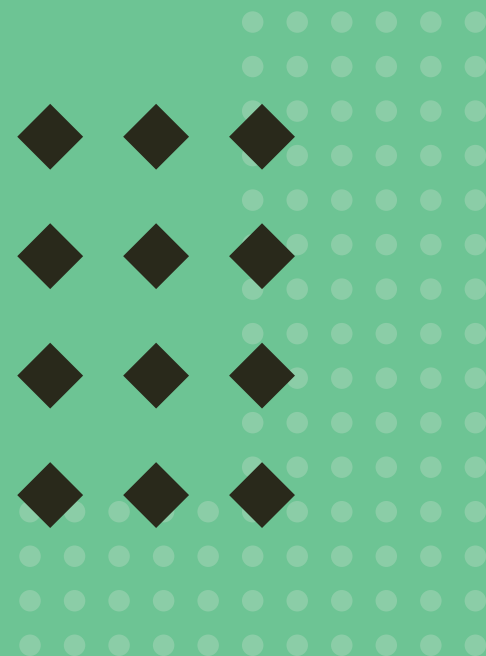
VINYOLES, T. 2005. *Història de les dones a la Catalunya medieval*.

VINYOLES, T. 2008. *Respuestas de mujeres ante la pobreza, la marginación y la violencia*. Clío & Crimen, núm. 5.

¹ Margherita Porete, Begina, 1310.



**De Museu
Provincial
d'Antiguitats
i Belles Arts
a Museu
d'Arqueologia
de Catalunya**





Una mirada al museu, 175 anys després

Ramon Buxó

Museu d'Arqueologia de Catalunya – Girona

Des que es va crear, el Museu d'Arqueologia de Catalunya a Girona té els seus espais d'exposició al monestir romànic de Sant Pere de Galligants, on s'exhibeixen les col·leccions arqueològiques més importants de les comarques gironines. Amb la creació del Museu d'Art de Girona, l'any 1979, les col·leccions d'art es van traslladar a l'antic Palau Episcopal, i l'antic monestir es va mantenir de manera exclusiva com a museu per a l'arqueologia de les comarques de Girona.

Des del 1845, l'antic museu de Sant Pere de Galligants se sosté amb una activitat i una continuïtat ininterrompudes fins a data d'avui i, a poc a poc, s'ha anat adaptant a les necessitats i la requesta de la ciutadania local, nacional i internacional. El museu ha servit com a espai d'activitats estretament vinculat amb la ciutat i les comarques de Girona: per una banda, organitzant exposicions de producció pròpia, i, per l'altra, participant en exhibicions encapçalades des d'altres institucions, tant com a seu i espai com prestant els fons arqueològics de les seves col·leccions. L'any 1994 es va crear el Centre de Pedret, que concentrarà els serveis administratius i educatius i els de suport científic, tècnic i material al Museu de Sant Pere de Galligants.

El plantejament museològic estable que avui en dia troben els visitants és fruit d'un projecte de regeneració, iniciat entre els anys 2006 i 2009, que posteriorment ha continuat fins al 2016. Les renovacions museogràfiques que, a petita escala, s'han anat efectuant, han servit per exhibir nous

materials procedents del dipòsit de materials propis, amb la idea de presentar una imatge de museu viu i en variació constant. Es van canviar els continguts teòrics i històrics de l'exposició permanent, tant els de la galeria superior del claustre, com els de la col·lecció presentada a l'església. El procés perseguia conciliar edifici, col·leccions i discurs històric, entenent que s'actuava a l'interior d'un edifici històric i monument, de manera que també es tenia en consideració el fet d'actuar sobre les condicions que requeria la conservació dels materials, en un espai on les condicions de temperatura i humitat ambientals incidien sobre la seva estabilitat. S'assimilava, sens dubte, la idea clau de la potencialitat de l'edifici i de les col·leccions arqueològiques que històricament custodia aquesta institució.

No obstant això, a hores d'ara, el museu presenta una museografia i un discurs museològic envellits. El mobiliari on es troben les peces es va dissenyar a la dècada dels anys vuitanta del segle xx, en un moment en què el públic general i no expert no figurava com a visitant diana dels museus d'arqueologia. Davant d'aquesta dificultat —avui dia el museu ronda la xifra dels 100.000 visitants, i entre aquests un nombre de 8.000 escolars—, durant els darrers anys el museu ha anat pal·liant els dèficits mitjançant diferents estratègies de difusió, ordenant i configurant nous espais expositius i de transmissió.

La commemoració dels 175 anys del Museu de Sant Pere de Galligants és l'ocasió per amarrar la reforma de l'edifici i monument, modelar la renovació conceptual i museogràfica del museu amb una nova proposta expositiva articulada al voltant de la memòria del monument i el seu ús per a l'acció patrimonial com a monestir cultural. Per una banda, cal fer una adaptació museística del monestir, que posi en valor de manera més efectiva les col·leccions i el discurs d'un museu nacional d'arqueologia a Girona; per l'altra, atesos els greus dèficits que pateix l'edifici pel que fa a l'accessibilitat, aquest requereix una reforma i adaptació urgents als diferents nivells expositius i de serveis.

Paleolític Paleolítico Palaeolithic



■ Estat actual de l'exposició permanent de diferents espais de la planta superior del museu, des de l'any 2016 (Foto: Arxiu MAC).



Escolars participant en tallers educatius organitzats pel museu, a l'any 2019 (Foto: Arxiu MAC).

Avui els visitants del museu i de les exposicions, independentment de l'edat i del nivell sociocultural al qual pertanyen, assisteixen a una exhibició no solament amb la finalitat d'obtenir una experiència estètica en un espai d'oci, sinó que al mateix temps aspiren a aconseguir objectius didàctics d'aprenentatge. Les matèries i els continguts d'un museu arqueològic i monument romànic les hem de dissenyar també en funció d'un públic interessat, però la didàctica i les eines pedagògiques disponibles estan supeditades a l'estètica i l'esquema global de la presentació, a les limitacions dels espais o a la informació d'inventari bàsica de cada objecte.

El projecte d'adaptació i actualització del museu ha d'acomplir la normativa pel que fa als temes d'accessibilitat pública i salut en els diferents espais del monestir. L'actuació prevista anirà dirigida cap a tres objectius: a) l'àmbit del vestíbul general on es concentraran els accessos, amb la instal·lació

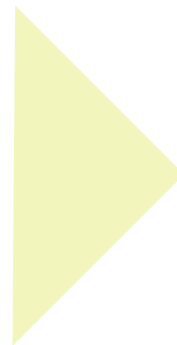
d'aparells adaptats que comuniquin els diferents nivells que es preveuen en el futur; b) l'obertura d'elements complementaris actualment en desús per donar suport a l'activitat museística de l'equipament, i c) la revisió del pla d'usos dels espais.

Aquest és un dels camins cap al futur. L'antic Museu Provincial d'Antiguitats i Belles Arts, ara Museu d'Arqueologia de Catalunya a Girona, es redefineix a partir de la nova visió que inspira el conjunt del museu nacional en què s'integra. A partir de 2020, en el marc del Pla de Museus de Catalunya, Museus 2030, i del Pla Estratègic del Museu d'Arqueologia de Catalunya 2025, la seu gironina continuarà treballant a l'entorn de tres eixos: local (a nivell de ciutat i comarques de Girona), nacional (a nivell de país) i internacional. També abordarà la renovació conceptual i museogràfica del museu, configurant un monestir cultural, amb una nova proposta expositiva articulada a l'entorn de la memòria del monument i el seu ús per a l'acció patrimonial i cultural.



Museu d'Arqueologia de Catalunya: tresors estimats





El pic del Montgrí

Eudald Carbonell

Catedràtic de Prehistòria de la Universitat
Rovira i Virgili de Tarragona
Director General de la Fundación Atapuerca

El pic trièdric, conegut també com el pic del Montgrí, és un còdol de pedra tallat unifacial, parcial, convergent i distal. Es configura sobre còdols de riu de secció: triangular, oval o quadrangular. Presenta una punta aguda no centrípeta, amb extraccions bilaterals, profundes o molt profundes, uniangular i amb tendència convexa, d'aresta recta o incurvada i simetria bilateral. La seva fórmula analítica, seguint el sistema lògic analític, és la següent: U [2c,mp,1a (cx)] recte sy.

El pic del Montgrí és un eina lítica del paleolític identificada per primera vegada al jaciment del cau del Duc de Torroella (Torroella de Montgrí, Baix Empordà, Girona), situat a la vessant sud de la muntanya de Santa Caterina, sota el castell del Montgrí, castell inacabat i construït als segles XIII-XIV i que porta el seu nom, al municipi de Torroella de Montgrí.

La cova fou descoberta i excavada per primera vegada per Pericot i Pallarès, i aquest objecte surt per primer cop a la publicació de Pericot i Pallarès del 1923. En el seu moment es publica i es confon com a pic asturià, de cronologia epipaleolítica del final del paleolític superior-holocè, fa uns 10.000 anys. La seva cronologia actual és del plistocè mitjà, molt probablement a l'entorn d'uns 300.000 anys.



Pic del Montgrí

Cau del Duc (Torroella de Montgrí, Baix Empordà)
300000-120000 aC
Museu d'Arqueologia de Catalunya
Pòfir
Núm. inv. MAC GIR-107324
198 x 95 x 78 mm
Foto: J. Curto / Arxiu MAC

Un testimoni singular del magdalenian del nord-est peninsular: l'arpó d'una filada de dents de la col·lecció Bosoms de la Bora Gran (Serinyà)

Josep Manuel Rueda Torres

Director de l'Agència Catalana del Patrimoni Cultural

El període magdalenian suposa el final, i alhora el moment culminant, de les societats caçadores i recol·lectores del paleolític, just a les portes d'un dels períodes de transició més transcendents de la humanitat. El pas del paleolític al neolític, la transició cap a les societats ramaderes i pageses. El magdalenian és un dels períodes tecnològics més rics, amb tecnologia de micròlits, d'indústria òssia, art moble i parietal. Un esclat espectacular que portarà a un llarg procés que donarà lloc a les noves societats urbanes.

La seu gironina del Museu d'Arqueologia de Catalunya ha preparat aquesta edició per celebrar el 175è aniversari de la seva creació i m'ha demanat de descriure l'arpó (MAC GIR-004119) de la col·lecció Bosoms de la Bora Gran (Serinyà). L'elecció d'aquest objecte, dins de l'àmbit d'aquesta publicació, és encertada per diversos motius: l'arpó és una eina que

s'identifica molt amb el període magdalenian i aquest és dels pocs que es conserven sencers a Catalunya i un dels elements emblemàtics del període magdalenian, que actualment no són gaire abundants a Catalunya. D'arpons fora de la Bora Gran se n'han trobat només a la cova del Parco, a Alòs de Balaguer, i estan fragmentats, per tant, és un estri molt significatiu. En el llevant mediterrani de la Península destaquen els arpons de la cova de les Cendres d'Alacant.

Els arpons amb una filada de dents són típics del magdalenian IV i V, amb una cronologia aproximada d'uns 14.000 anys. L'actual està fet sobre banya, probablement de cèvid. Aquest objecte ja l'havia estudiat a la meua tesi de llicenciatura, però en aquesta ocasió he utilitzat un mètode diferent d'anàlisi a partir d'escàners 3D, que es poden veure a través de la plataforma Sketchfab i que me n'ha permès fer una alta observació, i gràcies a aquesta tècnica he pogut analitzar l'objecte amb detall, tant amb llum normal com amb llum rasant. Aquesta tecnologia m'ha permès visualitzar les diferents traces que han deixat el procés de fabricació que anteriorment havia de visualitzar a través de la lupa binocular. Està clar que els costos d'aquesta metodologia són assumibles quan es tracta d'analitzar pocs objectes, com en aquest cas.

Tecnològicament aquest objecte respon a un procediment habitual: obtenció del suport mitjançant la tècnica de ranura aplicada amb el bisell d'un burí per obtenir una llengüeta de banya amb les dimensions adients per fer un arpó. Una vegada obtinguda la llengüeta ve el procés de transformació d'aquest suport o treball secundari, que donarà forma a l'objecte. La tècnica aplicada és el raspat, que es du a terme amb l'aresta d'un burí. Amb aquesta tècnica s'aconsegueix l'afuament dels extrems i la forma general. La creació de les dents requerirà tornar a aplicar la tècnica del ranurat convergent combinat amb una acció de serrat per desprendre les dents del fust. Finalment, s'aplica la tècnica de polir o llustrar per a l'acabat de l'objecte.

Finalment, quant a la funció, els arpons s'han considerat tradicionalment estris de pesca, però també són útils per a la cacera. La funció de les dents és evitar el despreniment del projectil.



Arpó

Bora Gran d'en Carreras (Serinyà, Pla de l'Estany)
14000-11000 aC
Museu d'Arqueologia de Catalunya
Banya
Núm. inv. MAC GIR-004119
110 x 15 x 9 mm
Foto: S. Comalat / Arxiu MAC



Una destral de pedra polida

Narcís Soler

Professor emèrit de la Universitat de Girona

El Museu Arqueològic de Girona posseeix nombroses destrals de pedra polida. La que aquí comentem està feta d'una roca ígnia de color negre, molt compacta. Aquesta roca ha permès un treball de poliment molt acurat que li dona una superfície molt fina, molt ben polida. S'aprima cap a l'extrem per on s'emmanegava. Per l'altre extrem s'acosten els dos costats amples per formar els dos bisells que s'ajunten en el tall, la part útil de la destral. Va ser trobada a Ripoll. Les seves mides màximes són 7,8 cm de llarg, 4,3 cm d'ample i 2,2 cm de gruix.

El tipus de roca, la delicadesa del treball i les petites dimensions la situen dins de les petites destrals molt ben treballades sobre roques dures, a les quals se suposa una funció més simbòlica que pràctica, com a objectes que prestigiaven el seu posseïdor.

Les destrals de pedra polida que es trobaven disperses per Europa van cridar l'atenció des de l'antiguitat. Trobar-ne una era un bon averany. En època moderna els contactes amb pobles primitius que feien servir eines semblants va fer entendre que podien ser armes o eines d'un passat remot. Fins aleshores s'havien considerat pedres de llamp. Es creia que cada llamp portava a la punta una d'aquestes pedres, que era la que matava, incendiava o esberlava allà on queia. També es creia que on havia caigut un llamp no en podia caure un altre, creença que les feia valuoses per protegir persones i béns immobles. La creença en pedres de llamp en el Vell Món era universal i arribava fins al Japó.

A la segona meitat del segle XIX, quan es van començar a establir els períodes de la prehistòria, les destrals de pedra polida van

servir per distingir la seva època, que es va anomenar neolític, o sigui, *pedra nova*, de l'època anterior, caracteritzada per les destrals i altres eines de pedra simplement tallades, anomenada paleolític, *pedra vella*. Avui en dia els inicis de l'agricultura i la ramaderia caracteritzen millor el neolític (6000-4700 aC), i els tipus de ceràmica permeten establir-ne les fases, però les destrals de pedra polida encara en són ben característiques. Tradicionalment es consideren fulles de destral o d'aixa. L'extrem més estret és el que servia per unir-les al mànec directament o a través d'una peça complementària. La destral es posava fent un angle lleugerament agut amb el mànec i l'extrem bisellat; a diferència de les nostres destrals, quedava en posició transversal al mànec. Ben segur que van servir també com a aixades per remoure la terra i arrencar males herbes.

A Catalunya la majoria de les destrals o aixes polides que eren realment útils estan fetes d'una roca metamòrfica anomenada corniana, abundant als Pirineus, que és arrossegada pels rius que en baixen en forma de còdols aplanats. La destral es feia sobre el diàmetre més allargat del còdol, escalabornant els costats d'aquest. S'aconseguia així una base de pedra de la mateixa longitud i gruix del còdol, i d'una amplada adequada. Un extrem era aprimat també a cops i l'altre, el bisellat i tallador, era acabat per poliment contra una roca abrasiva. A les riberes del Segre hi ha tallers de fabricació d'aquestes eines.

Les destrals com aquesta del museu de Girona són excepcionals, i d'aquí ve el seu suposat valor simbòlic i de prestigi, avalat perquè són les que se solen trobar en sepultures. Que les destrals podien tenir un valor afegit i d'objecte d'intercanvi ho demostra que, fins fa poc, aquest era encara el cas entre els indígenes de Nova Guinea, que en fabricaven simplement com a béns de prestigi, o la presència per gran part d'Europa occidental de precioses fulles de destral de més de 30 cm de llarg de color verd, fetes de jade procedent dels Alps italians. Són clarament peces simbòliques que prestigiaven el seu posseïdor, que difícilment s'hauria arriscat a fer-les servir, i que se solen trobar en sepultures grans i riques, com els dòlmens de Bretanya.



Destral

Puig Oriola (Ripoll, Ripollès)
5600-4500 aC
Museu d'Arqueologia de Catalunya
Jade
Núm. inv. MAC GIR-000366
78 x 43 x 22 mm
Foto: Arxiu MAC

La cassola Montboló de la tomba de la Bassa de Fonteta (Forallac)

Josep Tarrús Galter

Exconservador del Museu Arqueològic de Banyoles

L'1 de juliol del 1981 el Sr. Albert Garcia, de Celrà, va avisar el Servei d'Investigacions Arqueològiques de la Diputació de Girona que es veia un vas ceràmic d'aspecte prehistòric i alguns ossos humans en un marge d'una bassa d'extracció d'argila a tocar del poble de Fonteta (Forallac). L'Enriqueta Pons, arqueòloga del Servei esmentat, ens va fer un truc, a la Júlia Chinchilla i a mi mateix, perquè hi anéssim a veure de què es tractava.

Arribats al lloc, vàrem observar que, efectivament, al marge de la bassa es veia un vas seccionat per la meitat al fons d'una possible tomba, que aprofitava una esquadra natural de la roca calcària local. Vàrem iniciar de seguida l'excavació, que va durar tres dies; vam començar des de dalt per no malmetre el que quedava de la sepultura, mig esllavissada dins la bassa. Vàrem pensar que segurament era un enterrament atípic dins de la tradició de tombes individuals en fossa del neolític mitjà de Catalunya.

Al fons de la tomba només s'hi conservaven alguns ossos de les cames i dues dents d'un sol individu, del qual no es va poder saber ni el gènere, ni l'estatura ni en quina posició havia estat inhumat. La cassola descansava sobre una lloseta plana al fons de tot i estava entre les cames de l'esquelet. Sota seu hi havia una mà de morter de gres i una mà de molí de calcària.

Després es va garbellar tot el contingut de la tomba i les terres esllavissades del fons de la bassa amb molt bons resultats, que es completaren amb el que l'Albert Garcia guardava a casa seva. En total, vàrem recollir un aixovar funerari compost per un punxó de secció rodona i un tros d'espàtula d'os de secció rectangular; una mà de morter i una altra de molí; una cassola amb el llavi reentrant en T, amb quatre petites nanses tuneliformes verticals i un bec sota vora (23,6 cm d'obertura); una gran tassa de carena baixa i dues grans nanses tuneliformes verticals; fragments de dos vasos-pedestal cilíndrics, un amb forats a la base, decorats amb triangles o rombes quadriculats i gravats, i un petit bol subesfèric, llis. Dins del pa de terra de la cassola, garbellat amb aigua, hi varen aparèixer granes carbonitzades de figa (*Ficus carica*).

L'any 1981, en el moment de la descoberta d'aquesta tomba, singular per l'aixovar Montboló-Chassey que contenia, no coneixíem gaires contextos arqueològics paral·lels on coincidissin ceràmiques Montboló i Chassey, que ens il·lustren la fase més tardana del neolític mitjà inicial (4300-3900 aC). Malgrat tot, ja la situàrem en un moment tardà del Montboló, una fase de transició vers el Chassey.

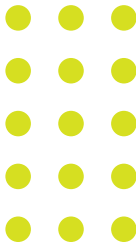
Avui dia, el panorama ha canviat substancialment. Al nord dels Pirineus s'han excavat sepulcres en cova (Montou, Belestas) i necròpolis (Camp del Ginebre) d'aquest moment; mentre que a l'Alt Empordà (hàbitat de ca n'Isach, túmul-II de Vilanera) i al Vallès Occidental (hàbitats de can Roqueta, Vinya del Regalat i els Mallols), s'han excavat poblats i tombes en els quals també conviuen ceràmiques tardanes d'estil Montboló i altres de tipus Chassey. La tomba de la Bassa de Fonteta es va avançar més de 10 anys en la descoberta d'aquesta fase tardana del grup de Montboló, avui dia ben reconeguda.





Cassola

La Bassa (Fonteta; Forallac, Baix Empordà)
4300-3900 aC
Museu d'Arqueologia de Catalunya
Ceràmica feta a mà
Núm. inv. MAC GIR-40884
112 x 237 mm
Foto: S. Comalat / Arxiu MAC



L'alabarda

Narcís Soler

Professor emèrit de la Universitat de Girona

La fulla d'alabarda del Museu Arqueològic de Girona és una peça excepcional per la seva significació cronològica i cultural, pel seu estat de conservació i per la seva raresa. Es va trobar el 1930 quan es feien els fonaments de la casa n. 26 del carrer Joan Maragall de Girona.

Es tracta d'una fulla de metall de forma general losàngica formada per dos triangles molt desiguals. El més gran, la fulla de l'alabarda pròpiament dita, és allargat, reforçat amb un nervi central gruixut i de secció arrodonida que arriba gairebé fins a la punta. El triangle oposat, més pla, petit i curt, és la llengüeta que servia per emmanegar la fulla a l'asta. Per això porta tres forats que havien de donar pas als claus o reblons, dos dels quals s'han conservat. Mesura 24,3 cm de llarg i 7 cm d'amplada màxima. Els claus fan 1,8 cm de gruix.

És feta de coure amb petites proporcions d'arsènic, plata i plom. Els claus també són de coure, però aquest conté antimoni i estany en comptes d'arsènic. La fulla es va fer tirant el metall líquid en un motlle i es va acabar a la forja en fred o en calent. Els claus es van fer a part, amb mineral d'una altra fosa.

L'alabarda d'època prehistòrica consistia simplement en un triangle allargat de metall clavat a una asta curta. Era una arma ofensiva que es podia manejar amb una o dues mans, pensada per colpejar i clavar. Les fulles més antigues eren simplement planes i després adquiriren un nervi central com a reforç. L'asta solia ser de fusta, d'un metre de llargada aproximadament, que també se n'han trobat de metàl·liques a l'Europa nòrdica i central.

Les fulles de metall, com la nostra, es consideren fulles d'alabarda, si bé no sempre és fàcil separar-les de les fulles de

punyal. Aquestes últimes també eren triangulars i amples, i també anaven unides amb reblons a un mànec, però en aquest cas de forma longitudinal. Les fulles d'alabarda es posaven fent un angle lleugerament agut amb l'asta i per això a les alabardes els forats del reblons no són simètrics. Aquest és el cas de la de Girona.

L'alabarda va ser una arma característica de l'edat del bronze antic i mitjà i es troba per tot Europa. També la trobem figurada en els gravats rupestres, des dels països nòrdics fins a l'Atlas i al Sàhara, i des de Galícia als Alps. Depenent del lloc, es representen la fulla, l'alabarda sencera o bé personatges que la porten a les mans.

A més de ser una arma ofensiva, també era un objecte simbòlic per assenyalar la categoria social de la persona que en presumia, igual que passa avui dia amb certs cossos militars, que porten les alabardes en una funció ornamental simbòlica.

A la península Ibèrica són molt presents a la civilització de l'Argar (2200-1550 aC), que es va estendre per Andalusia oriental, Múrcia i Alacant. Se'n troben en sepultures, on indiquen que la persona inhumada era un guerrer. A la resta de la Península se sol tractar de trobades aïllades. La que comentem és l'única que s'ha trobat a Catalunya.

La forma de la fulla de Girona es relaciona amb tipus d'alabardes atlàntiques. Malgrat que és de coure i no de bronze, per la forma que té es correspon més a l'edat del bronze antic (2230-1850 aC) que al calcolític.

L'alabarda pròpia de l'època medieval i moderna era molt diferent. Servia per punxar i tallar, i l'asta era d'uns dos metres de llarg, amb una mena de destrat al costat i una punta a l'extrem. Va posar en valor la infanteria que la duia, ja que permetia fer front a la cavalleria. Algunes eren molt ostentoses i només servien, igual que a la prehistòria, com a arma de prestigi. Amb aquesta funció l'usen encara els alabarders de la Guàrdia Reial espanyola o la Guàrdia Suïssa del Vaticà.



Alabarda

Carrer Joan Maragall, 26 (Girona, Gironès)

Origen: Atlàntic

2300-1800 aC

Museu d'Arqueologia de Catalunya

Coure

Núm. inv. MAC GIR-00054

243 x 7 x 21,5 mm

Foto: S. Comalat / Arxiu MAC

L'askos d'Aquelous

Marta Santos

Museu d'Arqueologia de Catalunya – Empúries

L'askos d'Aquelous és un vas ceràmic de la segona meitat del segle VI aC a inicis del segle V aC. El vas presenta un cap masculí amb barba en un dels extrems. El cap, de forma triangular, es representa girat cap a un dels laterals de la peça, amb orelles i, a dalt, amb dos corns o banyes que han portat a identificar-lo amb el déu fluvial Aquelous.

El cos, que forma el recipient per contenir líquids, és allargat i recorda la forma d'un odre de cuir —al qual es refereix el terme grec *askos*—, acabat en un extrem posterior punxegut i aixecat, amb un orifici per vessar el contingut. Al dors presenta una obertura circular més gran, emmarcada per un broc, que devia servir per emplenar el recipient, possiblement amb vi. A sota, tres petites potes massisses de perfil cònic servien per suportar la peça. A més de la fina engalba que cobreix la superfície, presenta una decoració pintada, amb franges verticals de pintura negra que alternen amb bandes més fines de tonalitat vinosa. Els trets de la cara, modelats sumàriament i d'aspecte una mica caricaturesc, estan destacats també amb pintura.

Es tracta d'un vas de tradició jònia, però de producció grega occidental, probablement elaborat en els tallers de la colònia focesa de Massàlia, durant la segona meitat del segle VI aC o els inicis del segle V aC. La morfologia d'aquesta peça permet interpretar-la com un vas per a ús ritual, destinat a les libacions, en l'àmbit cultural o bé en l'àmbit funerari. Va ser trobada a Empòrion, però se'n desconeix el context de procedència. Tanmateix, hauria pogut formar part del conjunt funerari d'una tomba grega de la necròpolis arcaica

del Portitxol, que va patir una intensa activitat d'espoli a les darreries del segle XIX i els inicis del segle XX. Els nombrosos objectes dels aixovars d'aquest primer cementiri emporità van acabar en propietat d'antiquaris i col·leccionistes, o van ser adquirits per museus, com en aquest cas, que va ingressar a les col·leccions del Museu Provincial d'Antiguitats i Belles Arts de Girona —avui seu a Girona del Museu d'Arqueologia de Catalunya— el mes de setembre de l'any 1896.

Tant a Massàlia com a Empòrion, com també en altres nuclis colonials de la Magna Grècia o Sicília, es coneixen altres exemples d'*askoi* de morfologia similar, o bé caps barbuts de terracota pertanyents a vasos del mateix tipus, que s'han identificat amb la figura teriomorfa d'Aquelou o, en alguns casos, amb Silè, tot remetent també a l'àmbit dionisiac.

En la mitologia grega, Aquelous era la divinitat fluvial més important, fill d'Oceà i Tetis i pare de les Sirenes i de diverses fonts i surgències d'aigua, com ara Pirene, Dirce o Castàlia. En el seu combat amb Hèracles per la nimfa Deianira, es va transformar en serp i, finalment, en brau. Vençut per l'heroi, aquest li arrencà una de les seves banyes, que només va poder recuperar amb l'entrega, a canvi, del corn d'Amaltea, símbol de l'abundància i la fertilitat.

Askos amb cap d'Aquelous

Empúries (L'Escala, Alt Empordà)

Origen: taller grec occidental, possiblement

Massàlia (Marsella, França)

S. VI-V aC

Museu d'Arqueologia de Catalunya

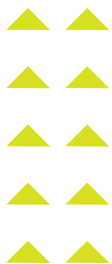
Ceràmica pintada

Núm. inv. MAC GIR-000005

114 x 210 x 86 mm

Foto: S. Comalat / Arxiu MAC





L'ara de Mas Castellar de Pontós

Enriqueta Pons

Exconservadora del Museu d'Arqueologia de Catalunya – Girona

Ara de finals del s III aC, de marbre blanc, localitzat a la casa 1, departament 3, de l'establiment agrari de Mas Castellar de Pontós (Alt Empordà). Es tracta d'una peça monolítica en forma de columna esculpida en marbre blanc. La columna està coronada per un capitell d'estil jònic clàssic amb volutes petites, més ben desenvolupades per la cara anterior i inacabades per la posterior. El fust és de secció circular estriat i s'amplia per la part inferior formant un plint ample i delicat. A la part alta del fust i envoltant la totalitat del perímetre hi ha una motllura decorada amb motius vegetals de fulles lanceolades situades entre les estries separades per les mateixes arestes del fust i emmarcades en perles. A la part davantera del fust hi ha un fort desgast a la part baixa de les estries. Aquest rebaix es podria entendre per un tocament continu de la peça, per un ús cultural, un fenomen comparatiu que s'observa en els pilars que suporten una mare de déu. En el punt zenital presenta una depressió central quadrangular, i al voltant de la part no depressiva s'observen traces incisives, algunes molt profundes, que han estat interpretades com a cops de destrat i de ganivet.

Les anàlisis petrogràfiques han identificat la pedrera de pentèlic, situada als voltants de la ciutat d'Atenes, i explotada des de començaments del s. VI aC. Va ser el marbre més emprat a les construccions de l'acròpolis, i també per a elements arquitectònics i escultòrics, fins al moment en què els romans van començar a utilitzar el marbre de Carrara (meitat del s. II aC). El marbre pentèlic havia arribat a Empúries, on se n'han documentat diverses peces, com l'estàtua d'Esculapi, i no seria gens estrany que l'ara de Pontós hagués arribat per aquest conducte i s'hagués reutilitzat amb una finalitat de culte.

L'ara fou trobada destrossada a l'estança principal de la casa 1 de l'establiment agrari, un casal gran de mòduls arquitectònics hel·lenístics amb vuit habitacions i dos patis interns, un dels quals estava precedit per un vestibul porticat per on s'accedia a l'estança. Els fragments de l'ara estaven escampats al voltant d'una llar gran situada al centre. En aquesta estança es van trobar altres elements relacionats a un culte cruent que s'han relacionats amb actes de purificació, libació i sacrifici d'animals. Destaquen les nombroses restes de gos amb traces de ganivet i d'esquarterament i amb alteracions tèrmiques que mostren que el gos va ser sacrificat i consumit posteriorment, fet que va fer pensar que l'ara es va utilitzar com a suport principal per al sacrifici d'aquest animal. Aquesta menja va ser un cas puntual en la vida del jaciment que va precedir en una ofrena cruenta d'agraïment les deïtats de l'agricultura, de la sequera i de l'amor, i que va acabar en un gran banquet en el qual, a més del gos, es van consumir altres animals domèstics com bous, xais, cabres i porcs. La barreja de restes de gossos amb animals domèstics per ser consumits en una festa significa la importància del gos com un dels animals més amic dels humans, el que millor ha compartit el jaç i la llar i a vegades la tomba. A més, el gos està relacionat amb les deïtats subterrànies i amb els cicles dels cultius i de l'agricultura.

Aquest ús cultural d'una ara, en forma de columna amb capitell, relacionat amb sacrificis cruentos, no és banal. En nombrosos recipients ceràmics àtics de figures roges hi ha escenes pictòriques de sacrificis d'animals domèstics amb la representació d'una ara en forma de columna i a vegades amb capitell de volutes, que fa de mesa de sacrifici. Aquesta documentació tan evident i interessant descarta qualsevol altra interpretació que qüestiona l'ara de Pontós com un probable pedestal per estàtua o com un suport d'altar propi.

Poc després d'aquest banquet ritual, els habitants de Pontós van abandonar el lloc després de quatre segles i mig d'ocupació. Abans, però, l'ara va ser destrossada per estalviar-se possibles escarnis. Era el moment en què els romans controlaven lliurement les terres de l'Empordà, a principis del s. II aC.



Ara

Mas Castellar (Pontós, Alt Empordà)

S. III-II aC

Museu d'Arqueologia de Catalunya

Marbre del Pentèlic (Àtica, Grècia)

Núm. inv. MAC GIR-023396

620 x 480 x 370 mm

Foto: J. Play / Arxiu MAC

El càlat

Gabriel de Prado

Museu d'Arqueologia de Catalunya – Ullastret

Aquest objecte, denominat *càlat* o *barret de copa*, per la seva similitud formal si invertim la peça, va aparèixer a l'interior d'una fossa o sitja (SJ101) al jaciment ibèric del Mas Castellar de Pontós (Alt Empordà) i data del 200 aC aproximadament.

El càlat és un recipient ceràmic de producció indígena, amb una forma cilíndrica o troncocònica i vora horitzontal, que imita una forma original grega i presenta una gran diversitat de perfils i decoracions. La seva producció i distribució es va iniciar al segle III aC, però no es va generalitzar fins al segle II i la primera meitat del segle I aC, durant el període ibèric final o iberoromà, moment en el qual aquest tipus de vasos es troben en un gran nombre de jaciments del Mediterrani occidental. Aquest fet ha portat els investigadors a proposar que, funcionalment, es tractaria del contenidor d'algun producte elaborat a l'àrea ibèrica, molt probablement la mel, que tindria una àmplia difusió per via marítima i/o fluvial a través de les xarxes comercials romanes. Aquesta hipòtesi no exclou altres usos, que s'haurien de vincular amb determinades pràctiques rituals/cultuals, tal com es pot deduir, per exemple, a partir de la troballa d'aquests recipients en coves santuari o en algunes necròpolis, emprats, en aquest darrer cas, com a urnes funeràries.

Formalment, aquests vasos podien tenir dimensions diverses que anaven des dels exemplars petits, assimilables a miniatures, fins als que mesuraven més de 30 cm d'altura i diàmetre màxim de la vora. Tècnicament, eren modelats a torn, la seva coccio es feia en forns amb atmosfera oxidant i, majoritàriament, es decoraven amb pigments vermellors, raó per la qual s'engloben dins la categoria de la ceràmica ibèrica pintada. Els motius decoratius emprats eren diversos

i podien incloure des dels geomètrics fins als animalístics i/o antropomorfs, en funció de l'àrea de fabricació.

L'exemplar trobat a l'establiment ibèric del Mas Castellar de Pontós és d'una mida grossa (28 cm d'altura i 27 cm de diàmetre màxim), està decorat amb pintura vinosa, i la seva fabricació s'atribueix al taller de Fontscaldes (Valls, Alt Camp). Presenta dues nanses aplicades, bífides i entrelaçades, que no són funcionals, atès que no sobresurten per permetre subjectar la peça i, per tant, només serveixen com a element decoratiu que, a la vegada, emmarca un espai amb un motiu estrellat, delimitat pels costats per un traçat de línies ondulades verticals. La resta de la paret exterior de la peça està decorada amb dos frisos, separats entre si per una sèrie de línies horitzontals. El fris superior, que ocupa gairebé dos terços de la superfície, està decorat amb grans fulles d'heura i altres motius vegetals i geomètrics. El fris inferior, en canvi, està decorat amb semicercles concèntrics, de diferent gruix, que es presenten intercalats amb línies verticals ondulades. Finalment, la vora presenta una decoració formada per una sèrie de triangles units, denominada de *dents de llop*, que només s'han conservat de manera parcial.

El fet que la peça s'hagi trobat en una fossa o sitja, interpretada com a un més que probable dipòsit votiu, reafirma la idea expressada anteriorment de l'ús del càlat en determinades pràctiques rituals, tant amb el seu contingut com per se.

Càlat

Mas Castellar (Pontós, Alt Empordà)
Origen: Taller de Fontscaldes (Valls, Alt Camp)
S. III-II aC
Museu d'Arqueologia de Catalunya
Ceràmica ibèrica pintada
Núm. inv. MAC GfR-041092
285 x 315 x 315 mm
Foto: J. Play / Arxiu MAC



Botzina de senyals de Culip IV

Xavier Nieto

Exdirector del Centre d'Arqueologia Subaquàtica de Catalunya (MAC)

Entre els objectes trobats en el derelict Culip IV, enfonsat al cap de Creus (Cadaqués) entre els anys 78 i 82 de la nostra era, destaca una closca de mol·lusc marí, un trítol de l'espècie *Charonia tritonis*.

El fet de presentar un forat a l'extrem més punxegut, fet intencionadament, i dues taques negres —restes de plom— ens va motivar a classificar aquest objecte com una botzina de senyals amb orifici per bufar en posició distal. Es tracta, per tant, d'un instrument sonor aeròfon que un mariner del vaixell portava penjat mitjançant, probablement, una corretja de cuir enganxada al trítol amb plom fos.

És un instrument monofònic, per la qual cosa, davant la impossibilitat, o almenys la dificultat extrema, d'emetre notes diferents, el lèxic es basava, essencialment, en el nombre de tocs emesos, en el temps que duraven i en el ritme.

L'ús de cargols marins per transmetre missatges que el receptor podia interpretar en funció d'uns codis preestablerts està àmpliament documentat arqueològicament arreu, en períodes cronològics molt amplis i amb objectius molt diversos, especialment en poblacions molt disseminades per indicar l'inici o el final d'una activitat laboral, com a senyal d'alarma per indicar la presència d'enemics o el perill de riudes, com a element d'informació en una cacera, per acompanyar cerimònies religioses, per anunciar una defunció, etc.

No són gaire freqüents les troballes arqueològiques d'aquest tipus d'objecte. La més propera, geogràficament, a aquesta

de Culip és la del jaciment de Sant Jaume-Mas d'en Serra (Alcanar, Montsià), que data de la segona meitat avançada del segle VII aC. Aquesta troballa ens indica l'ús, des d'antic, d'aquest tipus d'objecte a la zona.

El que fa particular la peça de Culip és que ha estat trobada en un vaixell, la qual cosa ens permet fer-la servir, amb molta seguretat, com a prova arqueològica per afegir un altre ús a aquest tipus d'objecte: com a instrument nàutic.

Culip IV era un petit vaixell d'uns 10 metres d'eslora que procedia de Narbona i es dirigia, molt probablement, a Empúries. La paleotopografia de la costa es caracteritzava, i encara avui en queden restes, per la presència de llacunes interiors i extensos aiguamolls, pels quals podien navegar amb facilitat petits vaixells de poc calat. En aquest paisatge les boires són i devien ser freqüents i denses i, en aquestes condicions nàutiques, emetre senyals que delatessin la presència del vaixell propi i escoltar els senyals dels altres era, i encara ho és actualment, una bona mesura de seguretat. És per aquesta raó que la normativa de seguretat marítima actual obliga els vaixells a portar botzines sonores, i és per això que al cap de Creus, a més d'un far lumínic, hi ha també un far sonor.

Botzina de senyals

Culip IV (Cadaqués, Alt Empordà)

S. I dC

Museu d'Arqueologia de Catalunya

Closca de *Charonia tritonis seguenzae*

Núm. inv. MAC CASC-019242

170 x 95 x 75 mm

Foto: J. Play / Arxiu MAC



El mosaic de Teseu i Ariadna

Joaquim Nadal i Farreras

Director de l'Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural (CERCA). Universitat de Girona.

Soc veí d'aquest mosaic. Va arribar a Sant Pere de Galligants set anys abans del meu naixement a la casa de l'hort de l'abadia, davant per davant de Sant Pere de Galligants. No puc, doncs, separar simbòlicament aquesta peça delicada de la meva memòria personal. Sant Pere, Sant Nicolau i la casa de la plaça de Santa Llúcia número 1 han format un triangle vital inseparable en la meua biografia personal.

Evoco aquest vincle personal per remarcar la meua aproximació a aquesta peça, que és més sentimental que acadèmica. En aquest darrer terreny, el recorregut que va de l'opuscle que va editar l'Ajuntament el 1993 al que va publicar el 2016 la Generalitat, prop de vint-i-cinc anys més tard sobre el conjunt de mosaics trobats a la masia de can Pau Birol (Girona), marca els avenços que s'han produït en el coneixement dels mosaics i de la seva peripècia històrica.

Avui, doncs, amb el mosaic de Teseu i Ariadna recuperat i restaurat, podem descartar ja pràcticament les interpretacions

passades, i l'apreciació d'unes peces de mosaic clarament identificables amb un laberint ens situarien, sense dubte, davant d'un mosaic dedicat al mite de Teseu i Ariadna. David Vivó i Lluís Palahí són, en aquest aspecte, molt concloents.

Remarco alguns aspectes que a mi em fascinen del mosaic.

En primer lloc, la nuesa subtil dels personatges. Els plecs insinuats dels vestits acompanyen amb delicadesa els cossos de Teseu i Ariadna. Al costat, l'enigma no resolt dels símbols que els acompanyen i la constància material del cabdell de llana que hauria de servir Teseu per sortir del laberint.

En segon lloc, l'oscil·lació sinuosa de la història de la triple descoberta del mosaic. Primer el 1877, un any més tard de la descoberta del mosaic emblemàtic del circ. Retrobat l'any 1934 per Josep de C. Serra i Ràfols, i el 1941 tornat a desenterrar i finalment extret i traslladat a Sant Pere de Galligants pel mateix Serra i Ràfols, com explica amb detall l'erudit i savi Josep M. Llorens. A diferència del mosaic del circ, el manteniment *in situ* del de Teseu i Ariadna en va preservar la integritat gironina i li va estalviar, sota la salvaguarda provincial, el periple barceloní de l'altre.

La tercera qüestió es refereix a l'entorn mateix en una vil·la romana parcialment recuperada i coneguda: can Pau Birol o Bell-lloc del Pla. És l'aspecte que em sembla més fascinant de tots. Primer per l'articulació del territori de Gerunda i el

Mosaic de Teseu i Ariadna

Can Pau Birol (Bell-lloc del Pla; Girona, Gironès)

S. III dC

Museu d'Arqueologia de Catalunya

Tessel·les de pedra lligades amb morter

Núm. inv. MAC GIR-001703

3120 x 2390 mm

Foto: J. Milian / Arxiu MAC

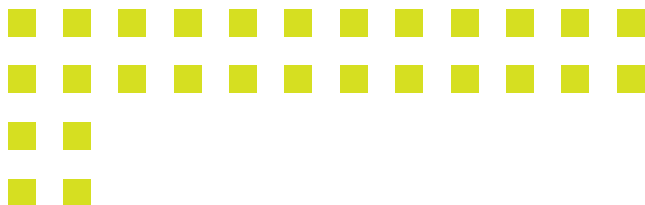


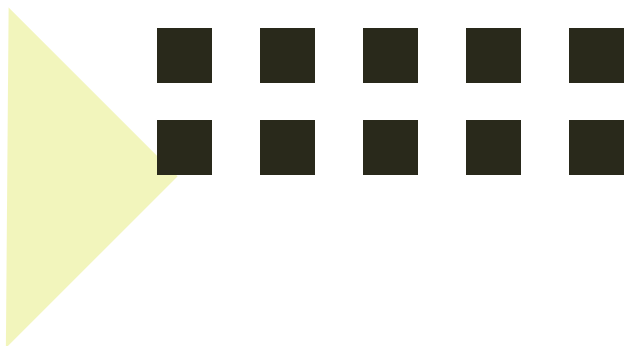
seu “suburbium” en un esquema que coneixem força bé i que indica la localització suburbial de les elits en grans finques, per acollir i rebre tractes i pactes i per viure. Però, sobretot, per la pèrdua soterrada de la memòria de la vil·la i dels seus magnífics mosaics enterrats, colgats entre els fonaments de la masia medieval i les intervencions posteriors. Que fos el solc de les arades, el treball del masover i les obres a la casa que posessin al descobert una història bimil·lenària és una aventura captivadora.

Afegim-hi, en aquest sentit, l'equívoc de la forma actual del mosaic en T, que té més a veure amb les parts ocupades pels murs de la masia i l'extracció parcial d'un mosaic quadrangular.

En darrer terme, torno a una història personal: en les meves recerques sobre Joan Subias he topat amb les gestions per rescatar i posar en valor els mosaics de can Pau Birol, amb dret a visita, des dels serveis de cultura de la Diputació i des de la direcció de cultura de la comissaria delegada de la Generalitat amb la intervenció de Subias, juntament amb Rafael Masó i Josep de C. Serra i Ràfols. La correspondència que aflora subratlla el paper de la Diputació, de la Generalitat, de la Comissió de Monuments i de l'Institut d'Estudis Catalans.

Enmig de la nau de Sant Pere de Galligants, el mosaic de Teseu i Ariadna apareix deslligat de l'entorn per al qual s'havia concebut i encarregat, i reclama un esforç d'interpretació i de contextualització per transcendir la bellesa intrínseca del mosaic i veure'l en la grandesa d'una vil·la romana.





Sarcòfag de les Estacions amb clipeus

Josep M. Nolla

Professor emèrit de la Universitat de Girona

Trobat durant les primeres excavacions oficials practicades a Empúries l'any 1846 i subvencionades per la Diputació provincial en un lloc imprecís de la *cella memoriae* que s'alça al costat oriental de l'antic cementiri tardoantic. Estava trencat de manera neta i s'ha pogut restaurar sense mancances. Conserva sencera la tapadora. És d'un excel·lent marbre blanc versemblantment de Luni.

Al centre de la caixa mostra una *imago clipeata* disposada dins d'una gran petxina amb representació convencional del difunt, amb *himation* i portant a les mans un *uolumen* enrotllat, amb una decoració rica i carregada als dos costats, amb vuit personatges dempeus, quatre a cada banda, tots nus llevat d'una mena de mantell que porten posat damunt l'espatlla, a excepció de la tercera figura de l'esquerra de la imatge central, un bon pastor (*criophoros*) abillat amb túnica curta i sandàlies i amb el xai carregat a l'espatlla, la imatge recurrent d'un món bucòlic i tranquil que remet a la vida després de la mort als Camps Elisis o a l'Illa dels Benaurats; La del seu costat, la quarta, és la representació convencional de l'hivern vestit a la manera d'Attis, amb calces llargues (*braccae*) i un mantell que li tapa el cap i part del pit. A la dreta de la figura del bon pastor, una representació de la tardor, una figura nua amb un mantell davant del pit i, darrere, un *eros* cavalcant damunt una pantera. A l'extrem dret del taüt, novament la representació del *genius* de la tardor amb mantell davant del pit, aguantant una llebre amb la mà dreta alçada i a sota un gos que voldria agafar-la. A la seva dreta, la imatge de l'estiu amb clàmide i coronat d'espigues i, més enllà, el *genius*

de la primavera coronat de flors. Entre l'un i l'altre, un arbre florit amb un *eros* entre les branques. El *clipeus* en forma de petxina és sostingut per dues divinitats, alades i coronades, cobertes amb un mantell. A la part del damunt, dues petites victòries, també alades, ajuden a sostenir-lo. A sota de la imatge central es desenvolupa el mite d'Endimió i Selene, el primer ajaçat i endormiscat, amb clàmide i llança a la mà esquerra, i la deessa que davalla d'una biga que menen dos nerviosos cavalls. L'amor desafortat de la dea pel jove pastor va portar el pare dels déus a concedir-li la immortalitat i l'eterna joventut a través d'un son etern (*somnus aeternus*), símbol apreciat i a bastament utilitzat entre la gent educada del seu temps, de la immortalitat de l'ànima. La decoració frontal de la coberta es troba a un costat i altre d'una cartel·la quadrada i llisa, sostinguda per dos *Erotes* alats; a la dreta, la verema protagonitzada per *putti* despullats i, a l'esquerre, camperols vestits amb túnica curta collint l'oliva i treballant al trull. És una obra excel·lent de taller romà que cal datar molt a principi del segle IV dC.

És la tomba núm. 410 del cementiri tardo-antic de la Neàpolis i, si bé és cert que no sabem on se situava, una anàlisi detallada de l'espai fa possible proposar, amb certa versemblança, que es devia trobar presidint la cambra funerària A, adossada al nord de la *cella* en la fase més avançada de la seva història, que caldria datar molt a finals del segle VI o ja en el VII. No cal dir que es tractaria d'una sepultura privilegiada. Per tant, es tractaria d'una peça recuperada i aprofitada per sebolir-hi un personatge carismàtic del cristianisme emporità.

Sarcòfag de les Estacions

Empúries (L'Escala, Alt Empordà)

S. IV dC

Museu d'Arqueologia de Catalunya

Marbre

Núm. inv. MAC GIR-001056 (caixa);

MAC GIR-001057 (tapadora)

2110 x 550 x 640 mm (caixa)

2110 x 550 x 270 mm (tapadora)

Foto: S. Comalat / Arxiu MAC



La rosassa de Sant Pere de Galligants

Gerardo Boto Varela

Professor titular de la Universitat de Girona

L'esplèndida rosassa (atrompetada, amb guardapols amb fulles d'acant estilitzades, dues arquivoltes amb tors esculpits amb cintes entrelaçades, vuit llums a manera de pètals amb perfil circular rebaixat, sengles radis constituïts per columnes de secció octogonal amb capitells a tots dos extrems i un airós ull de bou central, amb cors de flors a les superfícies còncaues del davant, que esdevenen boles a la cara interna; 4,88 de diàmetre, comptant arquivoltes i guardapols) forma una unitat, sense fractures ni agregacions, amb el mur superior de la façana occidental de l'església. Aquest mur prossegueix després de totes dues cantonades a penes un metre i mig, i s'acomoda als murs laterals preexistents de la nau major i a la volta; en la seva cara interna, el mur de la rosassa s'ajusta als paraments precedents tot just a les cantonades. No té lògica pensar que la façana va quedar inconclusa mentre s'acabava de cobrir l'edifici. S'infereix, en canvi, que aquesta fatxada, amb la rosassa, va substituir un altre mur precedent, probablement proveït d'una finestra vertical similar a les altres. Amb el nou òcul, canal de llum crepuscular que banya l'eix de la nau central en els equinoccis, l'església aconseguia la seva culminació. Amb raó, l'autor (responsable intel·lectual, gestor o operari material) va voler deixar testimoniatge epigràfic en tres dels carcanyols (transcrit per Calzada: OM[NE]S COGNOS/C[A]NT PETRUM/FECISSE FEN[E]STRA[M] "Sàpiga tothom que Pere feu la finestra"), de l'excel·lència de l'obra i de la seva identitat. El context històric ajuda a entendre perquè es va considerar tan rellevant aquest finestral.

D'acord amb el que s'ha conservat, durant la segona meitat del segle XII algunes esglésies, com la de Covet, van assumir

rosasses, de limitada ambició. No obstant això, a Catalunya, com en altres territoris llenguadocians (Fontfroide) i ibèrics (Las Huelgas, Huerta, Armenteira...), aquests sorprenents finestrals es van desenvolupar amb les fàbriques cistercenques (mur E de Santes Creus). En aquest context, la finestra de Galligants constitueix una rèplica des d'un monestir benedictí, que manifestava així el seu caràcter avantguardista. *Petrum* es va enorgullir de l'execució de la finestra, entesa com una sinècdoque i un epítom de l'església de Sant Pere.

Després dels precedents altmedievals (San Miguel de Lillo), es van operar obertures circulars en esglésies romàniques de Puglia (Troia, Trani, Bitonto, Barletta, Galatina, Matera), Molise (Matrice), Umbria (Todi, Spoleto, Castel Ritali, Lugnano in Teverina), Le Marche (Ascoli Piceno), Lazio (Tuscania), Reggio Emilia (Mòdena), Poitou (Genouillé), Saintogne (Rioux), Loire (Loches), Auvernia (Châtel-Montagne), Catalunya (Tarragona), Navarra (Tudela), León (Zamora), Galícia (Santiago, Serantes) o Portugal (Póvoa de Varzim). Amb tot, la rosassa de Galligants troba la màxima similitud compositiva en l'òcul de la façana de Santo Domingo de Sòria (ca. 1170) i en la microarquitectura del pilar de la galeria nord de Las Claustillas (Las Huelgas Reales) (ca. 1185), malgrat l'absència de relacions institucionals o escultòriques amb aquestes fàbriques castellanès.

Rosassa

Monestir de Sant Pere de Galligants (Girona, Gironès)

S. XIII

Museu d'Arqueologia de Catalunya

Reproducció

Núm. inv. MAC GİR-041645

Ø 3450 mm

Foto: Ramon Buxó Martínez / Arxiu MAC

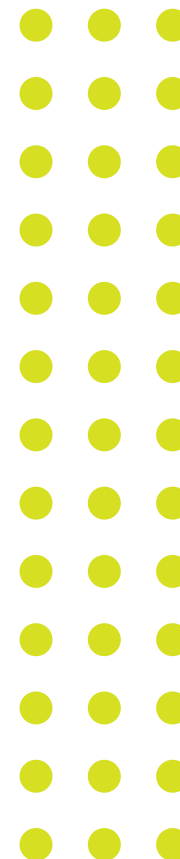


No obstant això, el llenguatge plàstic de la rosassa de Galligants apunta a una cronologia més tardana, com ja s'ha raonat (Besseran), més ajustada a l'entorn de 1200 o poc després. Dels catorze capitells originals (una de les columnes va ser substituïda en el segle XIV i presenta un sol capitell vegetal), nou presenten fulles acanalades amb jocs de volutes i caps humans, dues tenen fulles llises i volutes simples; un acull grius passants; un altre té uns lleons amb apèndixs fitomòrfics, i un altre un abat assegut a la seva càtedra amb volutes (que també recorda la rematada d'alguns bàculs) i quatre monjos acòlits a les cantonades de la basa.

El parentiu que s'ha suggerit per a aquest capitell amb l'homòleg de monjos oficials en el claustre Canigó és més temàtic que estilístic, de manera que la cronologia d'una obra no condiciona la de l'altra. Tampoc els capitells de la rosassa mantenen relació amb l'escultura dels capitells claustrals de Galligants o de la catedral, ni amb els més tardans dels Banys Àrabs. El tipus de fulla gruixuda i llisa, així com la fulla acanalada, a més dels tres daus de la part superior dels capitells, relacionen aquests capitelets amb els del claustre de Sant Daniel. D'altra banda, la sanefa de fulles digitades, pinyes i vores perlejades del cercle interior, parteix d'una fórmula assajada en els cimacis del claustre de la catedral i es reutilitza, se simplifica, en els cimacis i impostes de la Fontana d'Or.

La presència de l'abat entre monjos, únic motiu llaurat en la posició vertical per al lloc que ocupa a la roda, de manera que a la pràctica no constitueix un capitell invertit, sinó la basa de la columna, subratlla la preeminència del tutor de la comunitat monàstica en el conjunt de la rosassa. Constitueix un indici que el *Petrus* de la inscripció pogués ser l'abat i no cap artífex, probablement l'abat *Petrus*, que segons la documentació va regir el monestir els anys 1192-1200 i 1207. Imatge i escriptura es reforçarien recíprocament, per bé que totes dues no són fàcils d'identificar des del paviment de l'atri.

El 1981 se'n va fer la rèplica gairebé completa amb fibra de vidre. Amb propòsits didàctics, es va instal·lar al transsepte nord.







La pica baptismal de Galligants

Joan Piña

Director del Tresor de la Catedral de Girona

“I si Crist no ha ressuscitat, la vostra fe és il·lusòria”
(1 Co 15, 17)

Dels elements conservats del monestir de Sant Pere de Galligants em demanen destacar la pica baptismal. I és que la visita al Museu d'Arqueologia de Catalunya, seu de Girona, ens permet gaudir de dues col·leccions que es conjuguen: d'una banda, la col·lecció arqueològica, de l'altra, els elements mobles i la monumentalitat de l'edifici: el monestir de Sant Pere de Galligants. Aquesta pica és una peça destacable d'aquest darrer grup.

La presència d'aquest element és testimoni de l'ús cultural que existí aquí, quan funcionava com a espai litúrgic i sacramental. I dins l'òptica cristiana no és un moble qualsevol o merament decoratiu, el baptisme és una part imprescindible del camí del creient, és el punt de sortida, tant que en realitat es tracta d'una resurrecció! El gest ritualitzat d'abocar aquesta aigua sagrada sobre algú implica deixar enrere una vida, tacada de pecat, per renéixer en una de nova i redimida. Sembla senzill d'explicar, però la profunditat simbòlica i fàctica és d'una gran complexitat.

Vista la funció entrem a la seva iconografia i simbolisme: les dotze cares no són només estètiques ni mancades d'intenció, ja que ens despleguen un seguit de relleus explicatius de la seva història i ens remetent a un número amb clares connotacions religioses. Si comencem a reflexionar sobre el segon punt, podem fer una curta excursió fins a la pica de la catedral, també de dotze cares amb un dels dotze apòstols a cadascuna, aquí està clar el perquè del dotze. A Galligants

veiem que la manca de referència apostòlica fa que el número simbòlic sigui més esotèric o només intel·ligible per als iniciats. Quant als elements que, tal i com hem dit, ens informen de la seva història, trobem un 1550 ben gran i clar que ens delata, sens dubte, l'any de creació d'aquesta peça. Alhora, un parell d'escuts ens expliquen qui la patrocinà i a quin lloc s'ubicaria: un mostra el del gremi de pellaires o blanquers, ofici important del barri en aquell moment; a l'altre hi veiem les armes de Sant Pere, remetent a l'advocació i dedicació del conjunt monàstic.

A primer cop d'ull, molts visitants, quan els acompanyo a conèixer aquesta pica, hi veuen un pa de pagès. És cert que l'escut gremial que hem citat, que presenta un ganivet sobre una pell replegada per cada cantonada, recorda un pa (i a vegades costa de fer creure al visitant crític que no ho és). Va bé disposar de l'emblema d'un flequer en una altra làpida per fer notar que preferien mostrar les pales que feien servir enlloc del producte sorgit. Aquí queda l'anècdota divertida.

Una altra curiositat que entona tot sovint preguntes és la grapa metàl·lica que manté unida la pica. Cal explicar que al 1809, durant el setge francès, va ser rompuda, i el 1814 els monjos la van fer reparar amb aquesta solució tan impactant. Les tècniques de restauració actuals prefereixen solucions menys agressives, però era una altra època.

El tronc de la pila amb elements vegetals ascendants, tot i que *a priori* es poden considerar decoració innocent, semblen remetre, de nou, a conceptes de vida, aigua i resurrecció. Per tant, compte amb utilitzar massa sovint l'expressió “elements purament decoratius” en anàlisis artístiques, i també cal evitar veure-hi més símbols o intencions que les que realment hi ha! No ens podrem posar mai en el cap del promotor o l'artista, per tant, no resoldrem mai la intenció autèntica d'aquesta solució formal, però aproximar-s'hi és la feina de l'historiador de l'art, que, val a dir, com menys coneixements de religió disposi més difícil serà recrear, fins impossible, el relat amb què es va concebre el disseny de la peça i l'ús.



Pica baptismal

Monestir de Sant Pere de Galligants (Girona, Gironès)

S. xvi

Museu d'Arqueologia de Catalunya

Pedra calcària

Núm. inv. MAC GIR-041644

1110 x Ø màxim 985 x Ø base 635 mm

Foto: J. Puig / Arxiu MAC Girona

Bibliografia

ANDRÉS, R. 2001. *Diccionario de instrumentos musicales*, Barcelona, Península.

BOSCH, A. 1984, Les destrals polides del nord de Catalunya: tipologia i petrologia, *Fonaments*, núm. 4, 221-245.

CAMPENY, G. 2007. *Anàlisi morfològica de la indústria sobre matèries dures animals de la Bora Gran d'en Carreras (Serinyà, Pla de l'Estany)*, Tarragona: Universitat Rovira i Virgili (tesi de llicenciatura).

CAMUÑA, D. 2016. Els càlats ibèrics, una forma ceràmica tardana (segles III-I aC) lligada amb l'aristocràcia? Els exemples de Fontscaldes i el Vilar, *Quaderns de Vilaniu* [Valls: Institut d'Estudis Vallencs], núm. 69, 25-48.

COLLIN BOUFFIER, S. 2000. Sources et fleuves dans les cultes phocéens: les exemples de Marseille et de Vélia, in Hermary, A., Tréziny, H. (eds.), *Les cultes des cités phocéennes*, Études massaliètes 6, 69-80.

CONDE, M. J. 1998, Sombrero de copa, in ARANEGUI, C. (ed.), *Los Iberos: príncipes de Occidente* (catàleg d'exposició). Barcelona: Association Française d'Action Artistique; Ministerio de Educación y Cultura; Fundació "la Caixa"; Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 188-190.

FERNÁNDEZ, M. J. 2022. *Kalathos amb pintura vinosa*, in PONS, E. (dir.), *Mas Castellar de Pontós (Alt Empordà). Un complex arqueològic d'època ibèrica (excavacions 1990-1998)*. Girona: Museu d'Arqueologia de Catalunya. (Sèrie monogràfica (Museu d'Arqueologia de Catalunya-Girona, 21).

GARCIA BELLIDO, A. 1948. *Hispania Graeca*, Barcelona, Instituto Español de Estudios Mediterráneos, núm. 23, lām. LXIX, 152.

GUARCH, F.J. 2017. *Organología en los pueblos prerromanos del Mediterráneo Occidental*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona (Tesi doctoral).

HERMARY, A. 2019. Les cultes phocéens, in Dusseaux, D., Gailledrat, E., Plana, R. (dirs.), *L'aventure phocéenne. Grecs, Ibères et Gaulois en Méditerranée nord-occidentale*, Silvana editoriale, 64-65.

JULIEN, M. 1982. *Les harpons magdaléniens*, Paris, CNRS.

JUSMET, F. M. 1971. Algunas observaciones sobre la alabarda de Girona, *Empúries: revista de món clàssic i antiguitat tardana* [en línia], núm. 33, 289-292.

MARTIN, A. 1998. Askos teriomorfo con cabeza de Aqueloo, in Cabrera, P., Sánchez, C. (eds.), *Los griegos en España. Tras las huellas de Heracles*, Madrid, 308-309.

NADAL i FARRERAS, J. 2016. *Joan Subias Galter (1897-1984). Dues vides i una guerra*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.

NADAL i FARRERAS, J., GIL i TORT, R. M. 2017. *Rafael Masó, arqueòleg*. Girona: Ajuntament de Girona.

NIETO, F.J. [et alii] 1989. *Excavacions arqueològiques subaquàtiques a Cala Culip, I*, Girona, 212-213.

NOLLA, J. M., SAGRERA, J., VERRIÉ, P., VIVÓ, D. 1993. *Els mosaics de can Pau Birol*, Girona, Ajuntament de Girona.

NOLLA, J. M., TREMOLEDA, J. (curadors) 2015. *Empúries a l'antiguitat tardana*, Girona, 136-137 (Monografies emporitanes, 15).

PONS, E., RUIZ de ARBULO, J., VIVO, D. 1998. El yacimiento ibérico de Mas Castellar de Pontós (Girona). Análisis de algunas piezas significativas, in ARANEGUI, C. (ed.) *Actas del Congreso Nacional, Los iberos, Príncipes de Occidente. Las estructuras de poder en la sociedad ibérica*, València, Saguntum Extra, 1, 55-64.

PONS, E., COLOMINAS, L., SAÑA, M. 2016. Dog Sacrifices at the Protohistoric site of Mas Castellar (Pontós, Spain), in MURRAY, C-A (ed.) *Diversity of Sacrifice. Form and Function of Sacrificial practices in the ancient World and Beyond*, IEMA Proceedings, vol. 5, State University of New York Press, 191-209.

RIURÓ, F. 1943. El puñal de Girona y la expansión de las armas hispánicas por Europa, *Ampurias: revista de prehistoria, arqueología y etnología*, núm. 5, 280-287.

RUEDA, J. M. 1983. *Estudi tecnològic de la indústria òssia prehistòrica a les comarques gironines (Reclau Viver de Serinyà, Bora Gran d'en Carreras a Serinyà, Encantades de Martís a Esponellà)*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona (tesi de llicenciatura).

RUEDA, J. M. 1986. Estudi tecnològic de la indústria òssia de la Bora Gran d'en Carreras (Serinyà), *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, Girona, vol. XXVIII.

SANTOS, M., SOUIRSSEAU, J.-Ch. 2011. Cultes et pratiques rituelles dans les communautés grecques de Gaule méditerranéenne et de Catalogne, in ROURE, R., PERNET, L. (dirs.), *Des rites et des Hommes*, Paris, 223-255.

SORIANO, I., OLIART, C., HINOJO, E. 2008. Noves dades arqueometal·lúrgiques d'objectes metàl·lics de base coure dipositats al Museu d'Arqueologia de Catalunya-Girona, *Cypselà*, núm. 17, 143-148.

TRIAS, G. 1967-68. Cerámicas griegas de la Península Ibérica, València, I, 45, núm. 44, lām. VIII.

VILLaverde, V., ROMAN, D. 2005. *Los arpones del Magdaleniense superior de la Cova de les Cendres y su valoración en el contexto del Magdaleniense mediterráneo*, Sant Sebastià, MUNIBE 57.

WAA 2016. *Els mosaics de Bell-lloc del Pla (Girona). Una aventura de 140 anys*. Girona: Generalitat de Catalunya-Museu d'Arqueologia de Catalunya, Girona.

Textos en castellano

175 años de conservación, cuidado y difusión del patrimonio en Sant Pere de Galligants

La publicación que tenéis entre las manos revisa los casi dos siglos de historia del Museo de Arqueología de Cataluña en Girona, desde su fundación en el año 1845. Ubicado en el monasterio de Sant Pere de Galligants, se trata de un conjunto románico excepcional del siglo xii y de uno de los monumentos más significativos de la capital gerundense. Es la ocasión ideal para poner en valor la importante contribución del Museo de Sant Pere de Galligants al conocimiento, a la salvaguardia y a la socialización del patrimonio cultural de Girona y su territorio.

Para explicar este viaje a lo largo de los años, el Museo ha organizado dos exposiciones imprescindibles: la primera, «175 años del Museo de Sant Pere de Galligants», es un repaso gráfico de la trayectoria del Museo desde su fundación hasta los proyectos de futuro, en el que podemos ver la historia viva del Museo; la segunda, «El tiempo de la memoria. Tesoros del Museo de Arqueología de Cataluña en Girona», reúne algunos de los objetos más apreciados de las colecciones del Museo, unos tesoros que nos permiten adentrarnos en la memoria histórica de la actividad humana en las comarcas gerundenses durante más de 300.000 años.

Dos muestras necesariamente complementarias que nos hacen revivir la trayectoria del Museo y que ponen en valor las piezas más relevantes que le han dado vida y han permitido organizar el relato museístico. Tesoros recuperados de las excavaciones de diferentes yacimientos que nos narran

historias y construyen la memoria del territorio gerundense, porque todos y cada uno nos proporcionan historia, nos acercan al pasado y nos demuestran la importancia de los museos para conservar y difundir nuestro patrimonio.

Explicar nuestra cultura no siempre es fácil, pero este museo lo consigue, gracias a objetos que nos permiten viajar desde el paleolítico hasta la época visigótica, repasando una cuarentena de yacimientos arqueológicos de las comarcas gerundenses. Es un recorrido único que nos acerca a nuestro pasado histórico.

No quisiera despedirme sin agradecer la labor que desarrollan todos los profesionales de la sede del Museo de Arqueología de Cataluña en Girona que, día a día, garantizan a la ciudadanía el derecho de acceso a la cultura, desde una perspectiva general e inclusiva. Desde el Gobierno de Cataluña, nos conjuramos en explorar esta riqueza y diversidad patrimonial para comprender y proteger su valor único.

¡Enhorabuena y por muchos años más de buen trabajo!

Natàlia Garriga

Consejera de Cultura de la Generalitat de Catalunya

El Museo más antiguo

El Museu d'Arqueologia de Catalunya en Girona, el más antiguo de nuestras comarcas, conmemora el 175 aniversario de su fundación, el mes de octubre de 1845. Lo hace con una apuesta valiente para afrontar el siglo xxi actualizando el gran valor de sus colecciones, que nos explican la actividad humana en la demarcación; desde la aparición de los seres humanos hasta la época tardo-romana, a través de los materiales arqueológicos hallados en las excavaciones de los yacimientos de las comarcas gerundenses. En este sentido, la constitución, por parte de la Diputación de Girona de la Comisión Científica y Artística, precedente a la Comisión Provincial de Monumentos, fue clave para la apertura del Museo de Sant Pere de Galligants en la segunda mitad del siglo xix. El originario Museo Provincial de Antigüedades y Bellas Artes de 1845, depositario de las piezas procedentes de las excavaciones de Empúries y de numerosos conventos e iglesias a causa de la desamortización de Mendizábal, obtuvo un impulso definitivo en 1857. Aquel año se trasladó al antiguo claustro del convento benedictino del siglo xiii de Sant Pere de Galligants y se construyó el sobreclaustro, inaugurado en el año 1870, al cual se incorporó su iglesia después de 1936. Desde 1979, año de la separación de los fondos medieval y moderno, el MAC Girona nos muestra nuestro pasado, desde el periodo paleolítico hasta la edad medieval, a través de sarcófagos, lucernas, amuletos y utensilios y herramientas de la actividad industrial, comercial, de uso doméstico y de la vida cotidiana de nuestros ancestros.

Las dos exposiciones de este aniversario, “175 años del Museu de Sant Pere de Galligants” y “El temps de la memoria: tresors del Museu d'Arqueologia de Catalunya a Girona”, nos

permiten repasar la trayectoria y el recorrido de un museo ligado a nombres importantes de la demarcación de Girona, como los de Joaquim Pujol i Santo, Enric Claudi Girbal, Joaquim Botet i Sisó, Francesc Riuró Llapart, Joaquim Pla i Cargol, Manuel Cazorro Ruiz, Aurora Martín o Miquel Oliva i Prat, los dos últimos trabajadores de la Diputación de Girona. Esta institución siempre ha estado junto al Museo, como fuente de recursos materiales y humanos, y de las excavaciones, que han aportado muchas de las piezas de sus colecciones: desde útiles de piedra tallados procedentes del Puig d'en Roca de Girona y del Cau del Duc de Torroella de Montgrí, hasta yacimientos como el de Ermitons y Can Rubau, continuando por la cuevas de Serinyà o la Draga de Banyoles, sin olvidar los materiales procedentes de Ullastret, Mas Castellar de Pontós, Castell de la Fosca de Palamós, Sant Julià de Ramis o Roses.

Este catálogo de la conmemoración muestra los tesoros más preciados de sus colecciones, desde el sarcófago de las estaciones, localizado en Empúries el año 1845, hasta el mosaico de Teseo y Ariadna, hallado en Can Pau Birol de Bell-lloc del Pla, en Girona, seguidos por el Pico del Montgrí, el ara de Pontós o dos objetos oriundos de Sant Pere de Galligants, como son su pila bautismal y el rosetón de la iglesia románica. Estas piezas, destacadas y comentadas por arqueólogos y museólogos de prestigio como por ciudadanos ligados al pasado inmediato de Sant Pere, permiten un repaso gráfico de la historia del Museo que nos recuerda su fundación y nos transporta a su futuro. Y todo aquello que nos explica como pueblo lo disponemos en un contenedor magnífico, el monasterio de Sant Pere de Galligants, fechado en la primera mitad del siglo XII y construido gracias a la gran aportación de Ramon Berenguer el Grande. Un espacio que ha acogido durante el último siglo y medio los elementos patrimoniales y

artísticos más destacados de la historia de las comarcas gerundenses.

Miquel Noguer i Planas

Presidente de la Diputación de Girona

Girona y el Museo de Sant Pere de Galligants

Girona ha entendido siempre que el acceso a la cultura es un elemento de cohesión social, un derecho colectivo que repercute en un mayor bienestar de la ciudadanía y en el ahondamiento del conocimiento de la ciudad y de su historia. En esta sociedad acelerada y líquida, la cultura nos debe ayudar a encontrar el momento de pausa y reflexión que todos necesitamos. Para saber dónde queremos llegar y que queremos ser, estamos obligados a conocer de dónde venimos y cuáles son nuestros orígenes. Este respeto por nuestro pasado se ha trasladado a una conservación de nuestro patrimonio arquitectónico que ha convertido a Girona en un auténtico museo al aire libre, en particular su casco antiguo, el Barrio Antiguo.

Hace 175 años, esta inquietud y pasión por el arte y la historia sirvieron para crear el Museo Provincial de Antigüedades y Bellas Artes, el primer museo gerundense y, a la vez, uno de los primeros de Catalunya. Se iniciaba así con un trabajo de documentación, recopilación, catalogación y difusión de todo tipo de piezas artísticas y arqueológicas, que en 1870 se trasladó al claustro de Sant Pere de Galligants y, posteriormente, al resto del conjunto eclesiástico.

El estudio y la divulgación del patrimonio arqueológico ha sido el hilo conductor de Sant Pere de Galligants como sede museística, desde sus orígenes hasta hoy en día, gracias al liderazgo, la pasión y el esfuerzo de tantas personas que se han implicado en este proyecto.

En 1992, el Museo de Sant Pere de Galligants, quedó adscrito como sede en Girona del Museo de Arqueología de Catalunya, la

trascendencia de este hecho es, sin duda, una apertura más amplia al conjunto de la ciudadanía y una especial atención a las actividades escolares. Con una línea de investigación claramente nacional, el Museo ha sabido implicarse en la sociedad local y de igual modo en el tejido cultural de Girona, abierto a experimentar nuevos relatos más allá de las exposiciones temáticas propias.

Fue el primero, y de ello hace ya 175 años. Afortunadamente, actualmente podemos afirmar que en Girona disponemos de una red de museos de enorme cualidad, que abastan todo tipo de disciplinas y disponen de discursos complementarios. Una red que persistirá con nuevos equipamientos, puesto que Girona ha demostrado el compromiso con la cultura y el patrimonio como eje vertebrador intelectual, social y económico. Hay que adaptarse a los nuevos tiempos, eminentemente digitales, partiendo de la base de todo lo ya construido, para avanzar en nuevas maneras de compartir el conocimiento. El Museo de Sant Pere de Galligants ha comenzado ya a hacer camino, y es esta la mejor garantía de saber que continuará siendo de gran utilidad a la sociedad a la cual presta su servicio. Muchas felicidades.

Marta Madrenas
Alcaldesa de Girona

Sant Pere de Galligants – De monasterio a museo

El monasterio de Sant Pere de Galligants, con fundación en el siglo x, representa claramente el papel que los monasterios tuvieron en la historia de Catalunya. Las colonizaciones monásticas benedictinas se convirtieron en una eficaz herramienta para el poder franco que los utilizó de manera decidida para articular un país que se empezaba a configurar.

El monasterio emplazado en el valle de Sant Daniel también fue la muestra de que era posible la vida más allá de la muralla romana de la ciudad de Girona y de cómo la actividad continuada del monasterio, durante siglos, originó la formación de un burgo, es decir, un barrio, el de Sant Pere.

Por lo, podemos decir que a lo largo de los siglos la vida del barrio de Sant Pere de Girona ha estado conectada al monumento de Sant Pere de Galligants, en origen como monasterio y hoy día como monumento emblemático y como museo.

Los antecedentes del matrimonio entre Sant Pere de Galligants y el museo de arqueología los encontramos en la exclaustación de la comunidad benedictina del monasterio en el año 1835 y el decreto de desamortización un año más tarde. Los religiosos fueron obligados a abandonar el cenobio, pero el templo pudo quedar exonerado de la expropiación porque se consideró sufragáneo de la parroquia de Sant Feliu, por lo que, desafectado el monasterio y exclaustados los monjes, el templo continuó abierto al culto.

En 1857 el obispo Florencio Lorente Munt cedió las dependencias claustrales a la Comisión Provincial de Monumentos para establecer su sede y la del Museo Provincial

de Antigüedades y Bellas Artes, con la condición de que se construyera una nueva sacristía en sustitución de la que había entonces en el claustro.

El 29 de octubre de 1870, coincidiendo con las Ferias de Girona, abrió sus puertas por primera vez al público el Museo Provincial, creado en el 1845 y que hasta entonces se había instalado provisionalmente en el Instituto Provincial.

La iglesia siguió en uso hasta el año 1936, en la que algunos cuantos gerundenses continuaron asistiendo a la misa dominical en Sant Pere y, terminada la misa, visitaban el museo. Ese mismo año, la iglesia de Sant Pere, como tantas otras, fue saqueada, y altares e imágenes fueron a parar a la hoguera.

Ahora, con la celebración de los 175 años de la creación de Museo Provincial, también podemos decir que celebramos a la vez que el monasterio de Sant Pere de Galligants, que formó parte de la historia de la formación de la ciudad de Girona, muestra, en base a las piezas y obras que conserva y expone, la historia de Girona y de sus comarcas.

† Francesc Pardo
Obispo de Girona

Un Museo Nacional de Arqueología en Girona

Una conmemoración es una ocasión, tal vez un pretexto, para recordar y, a veces, también para agradecer. Esta es, sin duda, la primera intención de la conmemoración del 175 aniversario de la creación del Museo de Sant Pere de Galligants, el museo más antiguo de Girona, que, mutado en Museo Arqueológico Provincial y con la muerte de la Ley de museos de Catalunya de 1990, se integró en el Museo de Arqueología de Catalunya (MAC) y se convirtió en una de sus principales sedes territoriales.

Recordar las circunstancias y los objetivos de su creación; su importante contribución al conocimiento, a la salvaguarda y la socialización del patrimonio cultural de la ciudad y de las tierras de Girona, y, especialmente, el resultado tangible de esta tarea, la rica y diversa colección reunida durante estos 175 años, eje, en su dimensión arqueológica, no sólo de la sede actual del MAC en Girona, sino también del Museo de Historia de los Judíos de Girona, y, en su dimensión artística, también núcleo fundacional del actual Museo de Arte de Girona.

Agradecer la visión y el esfuerzo de todos los hombres y todas las mujeres que, durante todos estos largos años de vida, lo han pensado, gestionado y construido, y que, en muchas ocasiones, han pasado una vida llena de trabajo y dedicación, a menudo con unos recursos limitados, lo que, visto el legado que nos han dejado, hace que su tarea sea aún más encomiable.

Ahora bien, una conmemoración también es una ocasión, una oportunidad para hacer un balance crítico y constructivo, en vista de la

propia evolución de la teoría y la práctica de la museología contemporánea, y, sobre todo, de las necesidades y las expectativas del entorno social y cultural en que el museo arraiga. Un balance que debe servir para pensar y diseñar una nueva visión, un nuevo proyecto de futuro. Sí, una conmemoración también es un buen momento para imaginar y, por qué no, para soñar también.

Ciertamente, este trabajo de imaginación y de diseño de un futuro para el antiguo y centenario Museo de Sant Pere de Galligants, actual sede del MAC en Girona, no se puede hacer sin considerar las características y las necesidades del entorno social, cultural y, en especial, museístico de la ciudad y de las tierras de Girona, y, aún menos, sin tener en cuenta la visión y la planificación de conjunto que impulsan las instituciones públicas locales y territoriales con intereses y responsabilidades en este sector.

Sin embargo, como sede de un museo nacional, la confección de esta nueva hoja de ruta del centro tampoco no se puede elaborar de manera desconectada y autónoma de la visión, de los principios de actuación y los objetivos estratégicos que guían e inspiran la tarea del MAC, definidos en su plan estratégico actual, MAC 2025, que, a su vez, también derivan y son deudores de los principios y de los objetivos estratégicos que recoge el Plan de museos de Catalunya, museos 2030, que define los grandes rasgos y objetivos de la política museística del Gobierno de la Generalitat de Catalunya para los próximos años.

Asimismo, el antiguo Museo de Sant Pere de Galligants de Girona, hoy sede del MAC en Girona, se debe repensar de nuevo sobre la base de estos principios y objetivos, tomarlos como inspiración y nutrirse, y, al mismo tiempo, traducirlos tanto en su configuración

física y museográfica como en su actividad diaria. Y esta es precisamente la tarea que su equipo desarrolla desde hace dos años, en sinergia con el resto de equipos que configuran el conjunto del Museo de Arqueología de Catalunya. Así, pues, hablar del futuro de Sant Pere de Galligants también es hablar del futuro del MAC.

En consecuencia, y desde esta perspectiva, me parece pertinente y necesario recordar cuál es la visión que, actualmente, inspira y guía el conjunto del MAC, ya que es y será la visión que también debe guiar e inspirar la configuración y la actividad de su sede gerundense: **“Un centro de referencia nacional e internacional, símbolo de la apuesta de Catalunya por la innovación y la creatividad, abierto, inclusivo, transparente y sostenible, donde la arqueología explica, cuestiona, sorprende y emociona”**.

Ciertamente, esta transformación de la sede gerundense del MAC, en la línea a la que apunta la nueva visión del museo mencionada anteriormente, requerirá de tiempo y esfuerzos. Sin embargo, la determinación está tomada, las bases están dispuestas y, sobre todo, el compromiso del equipo es firme.

Confío y deseo que, a pesar de los tiempos difíciles que vivimos, este deseo y esta voluntad de todos los que trabajamos en el MAC y, especialmente, en su sede de Girona, también los compartan las instituciones de la ciudad, del territorio y del país, y, aún más importante, el conjunto de la sociedad gerundense, en la que el antiguo Museo de Sant Pere de Galligants se ha erigido siempre como guardián de su memoria y, a la par, como fuente de conocimiento y de inspiración, un refugio para la belleza y el disfrute.

Así, la exposición “El tiempo de la memoria: tesoros del Museo de Arqueología de

Catalunya en Girona”, que constituye el eje de los actos de la conmemoración del 175 aniversario de su creación, hoy toma valor y supone el disparo de salida, la ceremonia de apertura de este proceso de nueva transformación y como anuncio, que debe dotar a la ciudad de Girona y el conjunto del país de un nuevo museo de arqueología, que, sin perder la memoria y los rasgos de identidad centenaria, se convierta en un verdadero museo del siglo *xxi*, orgullo de ciudad y capaz de proyectarse en Catalunya y, también, en el mundo.

Jusèp Boya i Busquet

Director del Museu d'Arqueologia de Catalunya

Museo y monumento: orígenes y sinopsis histórica

Josep M. Llorens i Rams

Museu d'Arqueologia de Catalunya – Girona

El museo de la Comisión de Monumentos (1845-1939)

El 30 de octubre del 1845 la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Gerona manifestaba, mediante una breve nota publicada en el *Boletín Oficial de la Provincia de Gerona*, la voluntad de crear un museo provincial. La Comisión de Monumentos iniciaba la que sería su obra más preciada, aquella en la que invertiría más recursos y la que más perduraría.

El nuevo museo fue instalado provisionalmente en el antiguo convento de los Capuchinos situado en la calle de la Força, que había sido desamortizado pocos años antes. Sede actual del Museo de Historia de Girona y del Archivo Municipal, en aquellos años también lo era del Instituto Provincial y también lo sería de la Biblioteca Pública, creada en 1848. El primer objeto que se ingresó fue el sarcófago de las estaciones, procedente de las excavaciones que la Comisión llevó a cabo en Empúries en 1846.

El arquitecto Martí Sureda propuso, en 1855, el claustro de Sant Pere de Galligants como nueva sede del museo. El antiguo monasterio benedictino había sido desamortizado. Su iglesia mantenía la función parroquial como sufragánea de Sant Feliu y el claustro estaba parcialmente derrumbado como consecuencia de la trágica inundación del 18 y 19 de septiembre de 1843. La Comisión aceptó la propuesta -pero como la iglesia y el claustro eran de propiedad episcopal- fue necesario iniciar negociaciones con el obispado.

Así empezó el vínculo entre el museo y el monasterio de Sant Pere de Galligants. El obispo Lorente estuvo de acuerdo en ceder la propiedad del claustro si la Comisión construía una sacristía nueva para substituir la que desde la desamortización ocupaba parte de la galería norte del claustro, tapiada y emblanquecida. Una vez finalizada la obra (la actual sala polivalente situada en el extremo del brazo meridional del transepto de la iglesia), el 27 de junio de 1860, la Comisión tomó posesión del claustro empezando su reconstrucción y la construcción del sobreclaustro para adaptarlo a la nueva función museística.

El nuevo Museo Provincial de Antigüedades y Bellas Artes de Girona se abrió al público el 29 de octubre de 1870. Las obras del sobreclaustro no terminaron hasta 1877 y la iglesia, que aún pertenecía al obispado, siguió abierta al culto hasta el 1936. En el transcurso de los años fue necesario ampliar el espacio y en 1914, con la previa autorización episcopal, se erigió una nueva sala sobre la sacristía, que sirvió a la vez de sala de exposiciones, de despacho y de biblioteca (la Comisión se preocupó de dotarse muy pronto de una biblioteca. Desde 1866 constan partidas dedicadas a su fomento. Esta biblioteca, catalogada por Josep Pascual i Prats, conservador entre 1918 y 1930, fue el núcleo inicial de la actual biblioteca del museo.

Durante estos años, fueron tres grandes conservadores los que proporcionaron al museo el empujón inicial que lo han llevado hasta la consecución de sus primeros 175 años: Enric Claudi Girbal i Nadal (1870-1896), Joaquim Botet i Sisó (1896-1904) y Manuel Cazorro Ruiz (1904-1913).

Lluís Busquets i Mollera, contratado por la Comisión entre los años 1929 y 1933 para elaborar un inventario exhaustivo del museo,

fue nombrado director por la Generalitat, aun con la oposición de la Comisión, ejerciendo el cargo desde 1933 hasta 1936.

Un aspecto hasta ahora desconocido de este museo, acaecido en la etapa anterior a la Guerra Civil, es el de las visitas escolares visitas. Hay constancia de 23 entre 1923 y 1930, y de 53 entre 1931 y 1936.

En enero de 1936, la Generalitat sustituyó las comisiones de monumentos por patronatos de cultura, pero la de Girona se mantuvo en activo. Con el inicio de la guerra entró en funcionamiento la *Comissió pel Patrimoni Artístic i Arqueològic*, que se mantuvo hasta el 1938, y el museo, como Museo Arqueológico de Girona, fue integrado al *Servei d'Excavacions i Arqueologia de Catalunya*. La actividad museística se detuvo, pero Francesc Riuró i Llapart, comisario delegado del museo, redactó la primera guía divulgativa que no se pudo publicar hasta 1985.

El museo de la Diputación (1932-1992)

El 18 de enero de 1939, quince días antes de la ocupación de Girona por las tropas franquistas, el museo fue incorporado al Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos como Museo Arqueológico Provincial. A partir de este momento, y hasta 1961, se le asignaron directores funcionarios del *Cuerpo*. La Comisión de Monumentos, restituida el 5 de mayo de 1939, había perdido la gestión del museo, pero mantuvo, al menos sobre papel, la titularidad de los fondos artísticos como museo de Bellas Artes. Esta duplicidad de museos, reflejada en los carteles indicativos, provocó un embrollo que el inspector general de Museos Arqueológicos no consiguió deshacer. Poco a poco, la institución que *de facto* asumió la titularidad del museo fue la Diputación de Girona.

El museo reabrió el 4 de agosto de 1939, con una ampliación considerable del espacio: el obispo Cartañà cedió el uso, no la propiedad, de la iglesia de Sant Pere de Galligants, sin culto desde el inicio de la guerra. Así quedaron configurados los espacios expositivos y el juego de propiedades aún vigente hoy día: el claustro y el sobreclaustro de titularidad pública, y la iglesia de titularidad episcopal y sometida a arrendamiento desde 1976.

En agosto de 1942 se inauguró el Museo Diocesano en *Casa Carles*. El Museo de Sant Pere de Galligants ya no era el único de la ciudad.

Entre los años 1947 y 1981 se realizaron, de forma escalonada, las obras de restauración de Sant Pere de Galligants (iglesia, campanario, claustro y alrededores del monasterio), que a menudo obligaban a modificar la distribución de los objetos expuestos, especialmente en la nave de la iglesia. Estas obras, fueron realizadas primero por el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional y en los últimos años por la Diputación de Girona y la Generalitat de Catalunya, con posteriores actuaciones menores.

Simultáneamente se intentaba estructurar la exposición de los variados fondos del museo. En 1943 se inauguró la Sala de la Prehistoria en el coro de la iglesia. El año siguiente la Sala de Empúries en la antigua sacristía. La nave de la iglesia acogió gran parte de las lápidas y la colección de lápidas hebraicas se instaló en el claustro. El sobreclaustro contenía, primordialmente, la pintura, la escultura, y como en época de la Comisión, el despacho con la biblioteca. El taller de restauración, creado en 1943, se ubicó junto al almacén en una buhardilla situada encima de la nave lateral sud de la iglesia. También se tuvieron presentes las actividades de divulgación,

especialmente los ciclos de conferencias desde 1942 y la producción de algunas exposiciones propias o la participación en las de otras instituciones. Pese a sus limitaciones, el museo procuraba estar presente en la vida cultural gerundense.

Pronto fueron muy evidentes la falta de personal y de infraestructuras. En el año 1943 se incorporó como conservador Miquel Oliva i Prat, funcionario de la Diputació, que en el año 1961 llegó a ser el director. En 1957 la Diputación creó el Servicio de Investigaciones Arqueológicas, con sede en Sant Pere de Galligants, como apoyo técnico del museo, con finalidad de dotarlo de personal y la infraestructura que le faltaban. En 1971 el Servicio se trasladó a la Casa de Cultura, donde dispuso de espacios para ubicar el taller de restauración, el almacén, los despachos y la biblioteca. Este traslado se aceleró por el mal estado del sobreclaustro de Sant Pere de Galligants.

La búsqueda de una nueva ubicación fue una lucha constante a lo largo de los años, que no llegó a encontrar ningún resultado. Se contempló el edificio de las *Àligues*, actual sede del rectorado de la Universitat de Girona. La restauración de la *Fontana d'Or*, propiedad de la Diputación, fue el último intento, sin éxito, de Miquel Oliva para reubicar el museo. En el mismo edificio, fueron integrados diversos elementos arquitectónicos que hacía tiempo que formaban parte de las colecciones del museo, entre los cuales el magnífico escudo de la ciudad que se ve en la entrada de la Fontana. Una parte importante del fondo arqueológico estuvo expuesto en este edificio entre 1973 y 1981.

En marzo de 1973 se creaba por decreto un Museo de Gerona, con secciones de arqueología, bellas artes y costumbres y artes populares. La dirección fue encomendada a

Miquel Oliva, pero este museo nunca llegó a materializarse.

Miquel Oliva i Prat (1922-1974), conservador desde 1943 y director del museo de 1961 a 1974, comisario provincial de excavaciones, delegado provincial de Bellas Artes, profesor universitario, arqueólogo de campo, excavador de Ullastret y organizador de su museo monográfico, fue la personal clave de este período. Su deceso provocó el último intento de avivamiento de la Comisión de Monumentos. Siguiendo el reglamento, la Comisión nombró un nuevo conservador que, evidentemente, nunca llegó a ejercer.

La dirección del museo fue encomendada provisionalmente a Aurora Martín i Ortega, que la ejerció en propiedad desde 1979 hasta su jubilación, en 2012. Le correspondió la gestión de los museos arqueológicos de Girona y Ullastret y del Servicio de Investigaciones Arqueológicas, al mismo tiempo que proseguía el trabajo de campo, especialmente en Roses i Ullastret.

En 1976 se constituyó el Museo de Arte de Girona con los fondos del Museo Diocesano y las colecciones de pintura, escultura, vidrio y cerámica medieval del museo de Sant Pere de Galligants. El nuevo museo, ubicado en el palacio Episcopal, fue inaugurado en 1979.

Esta no fue la única vez, que los objetos del museo se integraron en otros museos de la ciudad. Es el caso del Museo de Historia de Girona y el Museo de Historia de los Judíos.

Finalizadas las obras de adecuación de Sant Pere de Galligants y el retorno de los fondos arqueológicos, el 13 de noviembre de 1981 el museo reabrió como Museo Arqueológico de Sant Pere de Galligants. Fue una actuación conjunta de la Diputación de Girona y la Generalitat de Catalunya, que

tuvo el apoyo económico del Ministerio de Cultura.

Ese mismo año, el Servicio de Investigaciones Arqueológicas de Girona, dotado con más personal, se transformó en el Centre d'Investigacions Arqueològiques de Girona. Simultáneamente, se creó un departamento de arqueología subacuática, continuador de los trabajos del Patronato de Excavaciones Arqueológicas Submarinas de la Provincia Marítima de Gerona, creado en 1972. De este departamento, saldría en 1992 el Centre d'Arqueologia Subaquàtica de Catalunya.

La Ley de Museos, promulgada en 1990, establecía que el Museo Arqueológico de Sant Pere de Galligants y el museo y yacimientos de Ullastret tenían que formar parte del Museu d'Arqueologia de Catalunya. El 20 de julio de 1992 era ratificado el decreto de traspaso de los servicios museísticos de la Diputación de Girona a la Generalitat de Catalunya.

El viejo museo gerundense iniciaba una nueva etapa, ahora como sede de un museo nacional. Había nacido el Museu d'Arqueologia de Catalunya en Girona.

El Museu d'Arqueologia de Catalunya en Girona (1992 - ...)

La nueva etapa tuvo su primera manifestación pública el 28 de abril de 1993 con la constitución en Sant Pere de Galligants del Consejo Rector del Museu d'Arqueologia de Catalunya.

Los servicios administrativos y técnicos del museo pasaron en 1994 de la Casa de Cultura al Centro de Pedret, compartido con el Centro de Arqueología Subacuática de Cataluña y el Servicio de Atención a los Museos. La parte administrativa y los laboratorios de la nueva sede fueron inaugurados en 1994, mientras que las reservas lo fueron en 1995.

A partir de 2001 el museo amplió considerablemente la acción educativa y cultural con actividades y talleres orientados tanto al público escolar, objeto de especial atención, como a un público familiar y general. La exposición permanente fue totalmente renovada con una nueva museografía.

También se ha potenciado la explicación y la divulgación, no solo del edificio románico que acoge el museo, sino también del monasterio benedictino que fue durante 900 años. En esta línea, en el año 2020 se puso en marcha, conjuntamente con el monasterio benedictino de Sant Daniel, la actividad "Girona monástica".

En 2014 el museo fue adscrito a la Agencia Catalana del Patrimonio Cultural, y desde 2015 coordina, con el Servicio de Atención a los Museos, la oficina técnica de la Red Territorial de Museus de las Comarcas de Girona.

CONSERVADORES

Museo Provincial de Antigüedades y Bellas Artes (1845-1936)

Joaquim Pujol i Santo

2 marzo 1867

Alfons Gelabert i Buxó (provisional)

20 febrero 1869

Enric Claudi Girbal i Nadal

31 enero 1870

Joaquim Botet i Sisó

31 enero 1896

Manuel Cazorro Ruiz

2 diciembre 1904

Manuel Almeda i Esteve (provisional)

20 octubre 1913

Manuel Pareja Rodríguez (Belles Arts)
2 marzo 1914

Santiago Almeda i Navarro (Arqueologia)
2 marzo 1914

Josep Pascual i Prats
3 octubre 1918

Ignasi Puig i Bayer
28 junio 1931

Joan Subias i Galter
30 diciembre 1933

Museu Arqueològic de Girona (1936-1938)

Francesc Riuró i Llapart
(Comisario Delegado)
23 octubre 1936

Museo Arqueológico Provincial / Museo Arqueológico de Sant Pere de Galligants (1939-1992)

Ángel Blánquez Fraile (Inspector Delegado)
5 mayo 1939

Josep M^a Morera i Sabater
(Comisión de Monumentos)
9 noviembre 1939

Miquel Oliva i Prat
1 julio 1943

M^a Aurora Martín i Ortega (interina)
20 octubre 1974

Josep Franquet i Alemany
(Com. de Monumentos. No ejerció)
20 enero 1975

Narcís Soler i Masferrer
(director Museu d'Art, 7 abril 1979)
21 noviembre 1979

Enriqueta Pons i Brun
21 noviembre 1979

Museu d'Arqueologia de Catalunya-Girona (1992-...)

Enriqueta Pons i Brun
Hasta 9 agosto 2012

DIRECTORES

Museo Provincial de Antigüedades y Bellas Artes (1845-1936)

Lluís Busquets i Mollera (Oficial técnico)
25 abril 1933-10 septiembre 1936

Museu Arqueològic de Girona (1936-1938)

Museo Arqueológico Provincial / Museo Arqueológico de Sant Pere de Galligants (1939-1992)

Ángel Blánquez Fraile (Inspector Delegado)
Enero 1939

Josep Pallejà i Martí
28 mayo 1940

M^a Natividad Moreno Garbayo
3 diciembre 1941

José Alvarez Sáenz de Buruaga
3 julio 1942

M^a de la Concepción Oyarzun Iñarra
(interina)
2 julio 1943

M^a Luz Navarro Mayor
17 agosto 1944

Pere de Palol i Salellas
5 mayo 1948

M^a Lluïsa Vilaseca i Borràs
4 julio 1956

M^a Mercè Costa i Paretas
2 julio 1957

Miquel Oliva i Prat (provisional)
22 diciembre 1961

Miquel Oliva i Prat
22 abril 1974

M^a Aurora Martín i Ortega (provisional)
20 octubre 1974

M^a Aurora Martín i Ortega
7 abril 1979

Museu d'Arqueologia de Catalunya-Girona (1992-...)

M^a Aurora Martín i Ortega
Hasta 24 julio 2012

Ramon Buxó i Capdevila
Desde 25 julio 2012

Pies de foto

13 octubre 1856: Preparando la instalación del museo a Sant Pere de Galligants: Andrés Lasso de la Vega, gobernador civil; José M. Faquineto, ingeniero de distrito; Joaquim Pujol i Santo, secretario de la Comisión de Monumentos. La imagen es un reflejo muy fiel del estado en que se encontraba el claustro. (Fuente: *El Museo Universal*, any VIII, núm. 34, 23 agost 1863, p. 269; *Diario de Barcelona*, 14 octubre 1856, p. 8396).

25 octubre 1944: Inauguración de la sala de Empúries. De izquierda a derecha: desconocido; desconocido Pere de Palol i Salellas (director 1948-1956); desconocido; Joaquim Pla i Cargol; Lluís Pericot i Garcia; M^a de la Concepción Oyarzun Iñarra (directora 1943-1944); M^a Luz Navarro Mayor (directora 1944-1948); Miquel Oliva i Prat (conservador 1943-1961, director 1961-1974); Juan Fernández Peñaflo; desconocido; Josep Corominas; Francesc Riuró i Llapart (comisario delegado 1936-1938); Joan Ainaud de Lasarte.

(Fuente: Autor desconocido / Arxiu MAC).

La formación de las colecciones: de los orígenes a la actualidad

Aurora Martín

Exdirectora del Museu d'Arqueologia de Catalunya en Girona y Ullastret

El 2 de abril de 1844 el Estado español creó las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos, cuya función era encargarse de los bienes monumentales y artísticos abandonados a causa de la desamortización. La Comisión de Girona fue muy activa desde el principio. El 30 de octubre de 1845, fundo el Museo, tal y como consta en el BOP de la misma fecha, con el nombre de Museo de Antigüedades y Bellas Artes. Es una de los más antiguos de Catalunya, y hasta la creación del Museo de Sant Feliu de Guíxols en 1904 y el Museo-Biblioteca de Olot en 1905, fué el único de las comarcas de Girona, circunstancia que propició que fuera el receptor de muchas donaciones de diversa índole, arqueológicas, artísticas, etnológicas, de cultura popular y de otras temáticas, ya que era la única institución de este tipo en la cual se podían depositar.

En el BOP de Girona de los meses de febrero a mayo de 1847 constan los primeros objetos que ingresaron en el Museo, entre los cuales hay donaciones, como la de monedas y medallas realizada por J. Pujol i Santo, miembro de la Comisión, y otros de comprados. De esta relación destaca la entrada de objetos de Empúries, procedentes de la actuación de la Comisión en el yacimiento en los años 1846 y 1847, en el cual se hallaron objetos tan significativos como el sepulcro de las estaciones o el pedestal dedicado a Júpiter por la Legión VII Gemina. También constan ingresos en

la primera acta de la Comisión, del 22 de noviembre de 1847.

Las donaciones se intensificaron a partir de la inauguración del Museo en 1871 y el control de los ingresos se constata en las actas de las reuniones de la Comisión, en el *Catálogo de los objetos existentes en el Museo Provincial de Gerona*, elaborado por E.C. Girbal en 1873, que es el primer catálogo sistemático general, y en el registro de entradas, iniciado por J. Botet i Sisó el 25 de febrero del 1896, con entradas hasta el 2 de julio de 1927. En 1905 M. Cazorro hace un catálogo de objetos prehistóricos. A partir de 1929 hay un nuevo inventario, elaborado por el conservador Lluís Busquets que llega hasta el 1933. Todos estos inventarios documentan una relación muy heterogeneidad de objetos.

Para el conocimiento de las colecciones de pintura y escultura hay dos catálogos específicos publicados. El primero, de 1892, solo de pintura es de Girbal; el segundo, de pintura y escultura, es obra de J. Pla i Cargol y se publicó en 1932.

Desde la segunda mitad del siglo XIX el depósito de materiales fue constante: los había que procedían de la misma ciudad, hallados en las obras de rehabilitación de los edificios dañados por la Guerra del Francés en los años cuarenta y cincuenta de este siglo, con materiales de época romana y medievales, y los que procedían de las desamortizaciones y también de obra pública. Así, a partir de 1866 ingresan las primeras lapidas funerarias del extraordinario conjunto del cementerio judío del Bou d'Or, descubiertas durante los trabajos de obertura de la vía del tren, y que actualmente están el Museo de Historia de los Judíos de Girona. En el año 1876 lo hace el primer miliario procedente de las entradas a la ciudad de Gerunda, descubierto en Sarrià de Ter. Los otros dos, encontrados en Palau

Sacosta y también ingresados en el Museo, se hallaron en 1931. También deben citarse las entradas de materiales epigráficos de los asentamientos romanos de Caldes de Malavella, en 1871, y de Besalú, en 1907.

A pesar de que la Comisión no continuó los trabajos arqueológicos en Empúries, su interés por la colonia siguió y compró, hasta las excavaciones oficiales de la Junta de Museos de Barcelona en 1908, colecciones de cerámica griega, de vidrio y bronce, de epigrafía romana y de otros materiales, que contienen piezas únicas.

El fondo de escultura formado en este período es mayoritariamente de época medieval, románica o gótica. En el conjunto hay piezas excepcionales que los propietarios han dado al Museo, como la columna con la Leona del siglo XII, hallada en la calle Calderers en 1870; el Calvario del siglo XIII procedente de la Catedral de Girona, atribuido al Maestro Bartomeu; el tímpano del Hospital de Clérigos, también con un Calvario y del siglo XIII; la Virgen de la Esperanza, procedente posiblemente del convento de Sant Francesc, de los siglos XIII-XIV, o alguno de comprado, como la Virgen de Besalú, del siglo XIV, en 1907.

Entre las pinturas, es necesario citar, los depósitos hechos entre el 1876 y 1882 por el Estado español de pinturas procedentes del Ministerio de Fomento, del Depósito de la Trinidad y del Museo del Prado. A finales del siglo XIX y principios del XX la Comisión adquirió cuadros de pintura catalana de la época, con obras de M. Urgell, S. Rusiñol o de pintores de la escuela paisajista de Olot, M. i J. Vayreda o J. Berga i Boix.

El fondo de arte, las colecciones de pintura y escultura, así como las colecciones de cerámicas medievales y modernas

procedentes de los trabajos arqueológicos en Girona y en otros sitios, se instalaron en el Palacio Episcopal de Girona en 1976 y, junto a las colecciones del Museo Diocesano, forman el actual Museo de Arte de Girona.

La formación de los fondos del Museo de esta etapa se puede considerar propia del coleccionismo, en buena parte no planificada, ya que una parte substancial de los ingresos procedía de donaciones o de hallazgos.

Con la creación a principios del siglo XX de la Junta de Museos de Barcelona y especialmente del *Institut d'Estudis Catalans*, la actividad arqueológica en Catalunya toma una nueva dimensión, con proyectos de investigación promovidos por instituciones científicas, a pesar de que los primeros proyectos arqueológicos programados en las comarcas gerundenses no se verán reflejados en un crecimiento de las colecciones del Museo, puesto que los materiales obtenidos se depositaron en el Museo Arqueológico de Barcelona, tanto los de Empúries como los de los hallados en yacimientos prehistóricos. En los años 1930 y 1931 los trabajos de Serra Ràfols de estudio de la muralla de Gerunda, por encargo del *Institut d'Estudis Catalans*, en el marco del proyecto Forma Orbis Romana y en los cuales colaboraron R. Masó y F. Riuró, abrieron otra puerta a la investigación arqueológica moderna en Girona. Instado por Serra Ràfols, Riuró continuó las investigaciones arqueológicas en Girona, en la ciudad y en la montaña de Sant Julià de Ramis, en la cueva del Cau de les Goges, del período solutrense, entre 1933 y 1934, pero muy especialmente se centró en el estudio del mundo ibérico iniciando las excavaciones del *oppidum* de Sant Julià y del poblado de la Creueta. También trabajó en la Ciudadela de Roses, esto ya durante la guerra civil, origen de los trabajos que llevó a cabo el prehistoriador Gerundense L. Pericot y sus

discípulos en este extraordinario yacimiento en los años posteriores al conflicto bélico.

A partir de 1939 el Estado transformó el museo en Museo Arqueológico Provincial y, desde este instante, los ingresos de material que se producirán serán en gran parte arqueológicos, procedentes de excavaciones oficiales, de las cuales el Museo tenía el depósito legal. El nombramiento en 1941 de Pericot como comisario provincial de excavaciones de Girona inició una época de intensa investigación arqueológica. En el campo de la prehistoria en los alrededores de Girona se excavaron las necrópolis neolíticas del Puig d'en Roca y Sant Julià de Ramis. Se iniciaron las excavaciones de los poblados iberos de Castell de Palamós y del Puig de Sant Andreu d'Ullastret y se continuaron las de la Creueta y Sant Julià de Ramis. En Roses se trabajó en la Ciudadela, el castro visigótico de Puig Rom y el Cau de les Guilles, o en Agullana en la necrópolis de Can Bech de Baix. Como ejemplo de la importancia de estos trabajos se puede decir que el volumen 27, de 1952, de la publicación anual *Informes y Memorias de la Comisería General de Excavaciones Arqueológicas*, se dedicó íntegramente a los trabajos de Pericot y sus discípulos en los yacimientos de época ibérica y de Roses. No obstante, diversos museos locales, como el de Banyoles o el de Sant Feliu de Guíxols, se constituyeron como receptores de los materiales obtenidos en los trabajos realizados en sus municipios y alrededores. Aunque las donaciones al Museo Arqueológico de Girona en esta etapa ya eran raras, en 1953 los Amigos de los Museos depositaron la colección Bosoms, de materiales magdalenenses procedentes de la Bora Gran d'en Carreras en Serinyà.

Un hito importante de este período fue la creación del Servicio Técnico de Investigaciones Arqueológicas por parte de

la Diputación de Girona en el año 1957. El director del servicio, M. Oliva, conservador del Museo y director des de 1961 hasta 1974, fue el máximo exponente de la investigación arqueológica durante este periodo. En Girona se realizaron excavaciones en sitios como la Casa Pastors, que aportaron materiales y datos para el estudio de la romana Gerunda. Otros proyectos que aportaron ingresos de fondos arqueológicos importantes para la época ibérica fueron las excavaciones de seguimiento de los trabajos de la autopista en el tramo Girona – Figueres; para la romana, la villa del Pla de l'Horta, con una colección de mosaicos importantes. Para la época prehistórica, se actuó en varias cuevas de la Garrotxa y la Selva. La tarea de Oliva como delegado de Bellas Artes, dependiendo del Ministerio de Cultura, comportó el ingreso al Museo de fondos procedentes de trabajos de restauración de monumentos. También se inició la recuperación de materiales arqueológicos subacuáticos obtenidas en actividades de carácter deportivo que eran controladas por Oliva.

A partir de 1974 la Diputación de Girona doto el Servicio de Investigaciones Arqueológicas de más personal técnico, especialista en campos cronológicos diversos. La segunda mitad de los setenta, y especialmente des de la recuperación de las instituciones de autogobierno en Catalunya, represento un nuevo paso en el progreso de la arqueología y los museos, que se dotaron de leyes que regularizaron y normalizaron la actividad y se recuperó la relación fluida con la investigación arqueológica que se llevaba a cabo en otros países europeos. Los proyectos de investigación que llevaron a cabo el personal del Servicio y del Museo diversificaron el origen de las colecciones en todos los campos: prehistoria, protohistoria y mundo clásico, con la continuación de trabajos en yacimientos como la Ciutadella de Roses o la apertura

de nuevos campos como la Fonollera, Puig Castellet y, muy especialmente, el asentamiento de época ibérica de Pontós, que ha dado series extraordinarias de materiales arqueológicos. Estos trabajos han sido, a la vez, auténticos campos de aprendizaje para estudiantes de arqueología.

Dos hitos que han tenido una repercusión importante en el funcionamiento del Museo y en el ingreso de materiales en sus fondos han sido el traspaso de la institución al Departamento de Cultura de la Generalitat – que queda adscrito al Museo de Arqueología de Catalunya con sede en Girona – y la dotación de unos espacios, el Centro de Arqueología y Museos, emplazado en Pedret, que ha dado un marco idóneo para investigación de laboratorio y la restauración y la preparación de los materiales arqueológicos para ser expuestos. También a sido muy importante la ubicación del Centro de Arqueología Subacuática en Pedret, que ha abierto una nueva visión de la arqueología mediterránea, a parte de aportar grandes series de materiales.

El ingreso de materiales arqueológicos en los últimos cuarenta años ha sido enorme, procedentes tanto de proyectos de investigación propia como de otros investigadores, de la Universidad de Girona y de otras instituciones de investigación o de las intervenciones preventivas realizadas por el Servicio de Arqueología de la Generalitat. Todo esto a dotado los fondos del Museo de unas colecciones que permiten explicar el pasado de las tierras gerundenses de des la presencia de las manifestaciones humanas más antiguas, des del paleolítico inferior hasta la época visigótica.

Pies de foto

Miliario (MAC GIR-001704)
Presenta una inscripción que conmemora la

refacción del camino en época del emperador Maximino, el cual gobernó desde el 235 hasta el 238 d.C. La lectura de la inscripción hace referencia a un dato de mucho interés referente a Quinto Dacio Valeriano, legatus Augusti, pro Praetore, Virclarissimus. El miliario fue hallado delante del actual Hotel Nord, en el término de Sarriá de Ter (Girona, Gironès) (Foto: S. Comalat / Arxiu MAC Girona).

Hidria procedente de Empúries
(MAC GIR-000790)

Vaso de barniz negro, de imitación ática. En la decoración, con fondo negro y figura rojas, se representa a Eros, hijo de Venus, que recibe algunas ofrendas y adorno de palmeta que ocupa todo el vientre de una mujer. En los dos lados se observan dos lechuzas con rama de olivo, y en el centro una oca con algunos detalles de decoración floral (Foto: J. Curto / Arxiu MAC).

El tejado de Sant Pere

Rafel Nadal

Escritor

Desde las ventanas de casa, el tejado del monasterio de Sant Pere de Galligants era como un campo labrado, hecho de tejas perfectamente alineadas, como surcos trabajados por el paso de los siglos. De año en año, en el tejado del monasterio, las estaciones desfilaban en un orden preciso, inalterable, que cumplía con rigor el calendario meteorológico.

A mediados de octubre, pocos días antes de Ferias, llegaban las lluvias de otoño, que solían ser muy intensas y a veces se alargaban siete días y siete noches sin interrupción. La lluvia, que arrancaba como un chaparrón intermitente, pero se acababa convirtiendo en un aguacero intenso y violento, repicaba con estrépito contra las tejas que canalizaban el agua y la dirigían hacia las canales. Al llegar a tierra, los chorros que manaban de todos los extremos del tejado formaban ríos abundantes e inundaban bajos del antiguo cuartel de la Guardia Civil y también las casas de la calle del Galligants y de la plaza de Sant Pere. Ocho días después, cuando la ciudad estaba a punto de rendirse a la embestida de las inundaciones, las nubes se abrían por la zona de la Dehesa; cuando por fin salía el sol, las tejas mojadas cogían colores vivos y brillaban tanto que contagiaban un buen humor general.

En invierno, el tejado de Sant Pere se helaba y de las canales colgaban carámbanos puntiagudos, que en las horas de sol goteaban. A veces, también nevaba. Normalmente era nevadas poco abundantes, pero como nadie podía tocar la nieve ni pisarla, la empolvorada duraba muchos días, virgen, limpia, inmaculada. Hasta que el sol la fundía como en el villancico y las canales

goteaban como si hubiera llovido durante días. Hacia finales de invierno, la humedad dejaba el tejado lleno de manchas verdes de las clapas finísimas de musgo que se esparcían como un sembrado recién nacido.

Hacia principio de marzo, las heladas se espaciaban y entonces las hierbas se adueñaban de las piedras venerables: en los muros y los tejados del monasterio estallaban las flores rosadas de los dragoncillos que anunciaban la llegada del buen tiempo. La floración de los dragoncillos solía coincidir con el concurso de flores que se celebraba en el interior de la iglesia y del claustro. Aquellos días era muy agradable quedarse en la cama con la excusa de una enfermedad inventada, porque de las nueve de la mañana a las nueve de la noche los altavoces instalados en el monasterio tocaban música clásica, sobre todo “La primavera”, de Vivaldi. Durante ocho días, la vida monacal de Sant Pere parecía revivir; el tráfico de mujeres que acudían de todas las barriadas de Girona, con ramos y macetas, para presentar al concurso, era sensacional.

En verano, el calor era sofocante y de días solo se estaba bien en el claustro. De noche, con las ventanas abierta, en las casas del barrio costaba dormir, porque el concierto de las ranas del río Galligants y de la charca de Can Figueras se alargaba hasta la madrugada. De vez en cuando se oían las blasfemias de un borracho que venía del barrio chino y tenía dificultades para superar el desnivel de la subida hacia la muralla. Los gritos despertaban los perros de las primeras casas de San Daniel y entonces el revuelo que se formaba era colosal y ya nadie dormía hasta el amanecer.

Aquellas noches de verano, la luna se paseaba por encima del tejado del monasterio, como en un cuadro de Modest Urgell. En las noches de luna llena, la luz era tan clara que parecía

de día. Entonces, desde las ventanas de casa, aun podíamos ver seis iglesias más: la catedral, con una vista frontal de la torre de Carlomagno, el campanario de la antigua sede románica; la basílica de San Félix, con su torre estilizada y puntiaguda, en diálogo permanente con las figura más llena y redonda del campanario barroco de la catedral; los tejados de la iglesia de San Lucas; el convento de las Capuchinas, y, sobre todo, en primer plano, la pequeña iglesia románica de San Nicolás.

Así giraba el tiempo en la ventana de mi habitación. Hasta que un día llegaron los operarios y comenzaron a levantar las tejas de Sant Pere. Y ahora llueve y nieva y florecen los dragoncillos encima de una cubierta de pizarra negra.

Pies de foto

Fachada este de la nave central, ábside y campanario del monasterio de Sant Pere de Galligants (Foto: Arxiu MAC).

Fachada Norte de la nave central y campanario del monasterio de Sant Pere de Galligants (Foto: J. Casanovas / Arxiu MAC).

Vista aérea general actual de las naves y claustro del monasterio de Sant Pere de Galligants (Foto: Arxiu MAC).

Los restos del tiempo

Joan Roca

Chef del Celler de Can Roca

Alguna cosa queda de lo que se desvanece. Queda el recuerdo, y la emoción, cierta presencia evocada con viveza intangible. La memoria ha sido para nuestra cocina una fuente de inspiración. Nos ha permitido evocar recuerdos inseparables de las altas emociones que los acompañan. Jugamos inocentemente a codificar aquellos recuerdos en un plato, que deja de ser un plato para convertirse en mensaje una vez se ofrece al comensal. Entre lo que es eterno y lo efímero, entre el cielo y la tierra, el hombre juega a cazar instantes fugaces huyendo del olvido. Hurgar la tierra como quien pudiera escarbar el cielo, buscar entre piedras y rocas, raíces y tocones, un viaje en el tiempo casi imposible. Remar contra corriente al reencuentro de una esencia que nos ancle en los fundamentos, ahora, en tiempos tan abiertos al cambio.

Nuestro verdadero pasado, nos dice Marcel Proust en su *En busca del tiempo perdido*, «está fuera de los límites de la inteligencia, sus esfuerzos para reencontrarlo por esta vía son inútiles». Este verdadero pasado «se encuentra escondido fuera del dominio intelectual y de su alcance, en cualquier pequeño objeto material, en la sensación que nos despierta este objeto material». Así pues, la manera más directa de acercarse al pasado, la más viva, sería mediante la coincidencia con los objetos que permanecen. Y aunque «depende del azar que nos reencontremos con este objeto o no antes de morir, o que no lo reencontremos nunca», la arqueología y sus templos museísticos son un buen escenario para ir a intentar este azar, para dejarse encontrar por el pasado.

Un viaje confluyente en el tiempo enmarca nuestra pequeña historia biográfica con este

templo románico que acoge fragmentos de historia y prehistoria. Y lo hace desde la memoria más tradicional de nuestra cocina hasta la rama más innovadora de la gastronomía catalana. En el silencio reposado de este catálogo de recuerdos, que navega desde los tiempos remotos hasta la Edad Media, preparamos y servimos la comida de la cumbre franco-española en 2006. La madrugada antes se nos murió la abuela, nuestra querida abuela Angeleta, pero decidimos coger todas nuestras fuerzas y sacar adelante este banquete tan importante para la ciudad, que recibía en aquella ocasión a los principales jefes de estado. El tiempo maduraría un homenaje a la abuela en forma de recuerdo cocinado, el cordero con pan con tomate, la captura de un momento de niñez impregnado como la magdalena de Proust de la potencialidad de viajar emocionalmente en el tiempo. Una oda efímera en el paladar, persistente en la memoria, dedicada a nuestra querida musa particular, testigo de la tradición de la cocina gerundense popular, que hoy es un clásico de nuestra carta. Siete años más tarde, volveríamos a llevar nuestra cocina a la basílica, pero desde una perspectiva diferente, con una cocina valiente y atrevida que incorporaba la tecnología digital e investigaba las posibilidades narrativas de la cocina vehiculadas en un ejercicio multidisciplinar: el sueño.

La exposición de esta obra total, analógica y digital, real y onírica, cibernética y gastronómica, daba un salto desde las primeras tecnologías aplicadas a la historia de la alimentación que se exhibían en el museo -la domesticación del fuego, el origen de la mesa en el paleolítico, la aparición de la cerámica y las lumbres en el neolítico y la edad de los metales, los silos, la introducción del vino y el aceite desde la cultura griega, los primeros rituales de los romanos en torno a los alimentos y los restos de utensilios de

cocina romanos- hasta la tecnología digital más actual, experimental, que se proyectaba interactiva, espectral y luminosa sobre las mesas.

Hoy, el Museo de Sant Pere de Galligants conmemora 175 años al servicio de la sociedad gerundense y catalana con proyección internacional. Un templo de la historia y para la historia, donde la ciudadanía se puede encontrar con los objetos de nuestro pasado y que acoge el presente, mirando el futuro, como espacio incomparable para la celebración de la cultura. Un monasterio cultural, con una propuesta expositiva articulada en torno a la memoria del monumento y su uso para la acción patrimonial y cultural, en el que la arqueología explica, cuestiona, sorprende y emociona. Una de las joyas, sin duda, de nuestra ciudad que enamora.

Pies de foto

Panorama de la nave central del museo y monasterio de Sant Pere de Galligants (Foto: J. S. Carrera / Arxiu MAC).

Exposición *El Somni*, de Franc Aleu y El Celler de Can Roca, en la nave central del monasterio de Sant Pere de Galligants, producida por Mediapro (año 2013). De izquierda a derecha: Jordi Roca, Joan Roca, Miquel Noguer, Antoni Baulida, Xavier Llovera, Joan Pluma, Ramon Ramos, Carles Puigdemont, Franc Aleu, Josep Roca, Ramon Buxó, Jaume Roures (Foto: M. Artalejo / Arxiu MAC).

Hacia Sant Pere de Galligants

Pep Admetlla

Escultor

Rebasadas las primeras luces de la mañana del domingo, y después de un almuerzo ligero, tomamos el camino de las huertas de Santa Eugenia, pasando por la arboleda ordenadamente ortogonal de la Devesa. Normalmente, una vez llegados a la altura del puente que comunica con Fontajau, nos dejamos atrapar por un extraño magnetismo hasta la pasarela que nos conduce al abrigo de un cubo de hormigón áspero y potente. Su forma severa y prístina recuerda un bunker con mirillas, camuflado entre la vegetación de ribera. Rodeado por las aguas de un Ter, escaso y dócil, resuena de antigüedad poética. ¡Arqueología de un presente poco generoso hacia el lenguaje labrado de los arquitectos, cuánta sensibilidad en sus dedos ya cansados y cuánta poca luz en los ojos de los que tienen que tener el cuidado!

Ir allí es como visitar el amigo; le hacemos presentes con la mirada y alguna vez nos hemos atrevido acariciar su piel áspera y ya manchada de musgo. Cuando enfilamos el camino de vuelta, reniego a menudo girando la mirada hacia el poeta y pensando en los que han tomado prestado su trabajo y no han sabido escuchar su voz.

Pronto enfilamos el camino hacia nuestro destino. La plaza de Sant Pere está ahí, como siempre, desde la antigüedad; no nos espera a nosotros, le da igual si vamos.

Ya hace años que forma parte de nuestro ritual profano de los domingos. Nos gusta y nos atrae, muchas veces nos acercamos y

visitamos la arqueología -siempre pienso en el amado Paco T.M. y todo el trabajo que allí hizo- admirando vitrinas con vasijas, huesos, joyas y otros utensilios de un pasado lejano. Alguna vez hemos comprado alguna réplica de vasija romana y siempre admiramos con emoción el virtuosismo severo del rosetón. No dejamos nunca de hacer un paseo por el pequeño claustro para contemplar las luces y las sombras que cuelan entre los arcos guardados por el adorno numulítico de los capiteles -pienso en los escultores y canteros ya desdentados y cubiertos de musgo.

Es en volver a entrar cuando nos detenemos ante el altar, subimos los cuatro escalones más uno y nos dejamos llevar por su severidad milenaria. Parecen resonar en ella las voces y los cánticos de obispos y canónigos o de quienes en su construcción trabajaban: artesanos canteros y escultores careando las aristas de los sillares y modelando antiguos mitos a golpe de herramienta para un sueldo y una marca; obreros preparando mortero dentro de la gaveta; carpinteros montando las cimbras cielo arriba, y herreros afilando herramientas de picar, cortar y pulir. También el maestro de obras discutiendo o disintiendo con clérigos y teólogos leídos y algún literato de alma.

Es estando aquí cuando alzamos los ojos hacia el rosetón que vemos el esplendor de la nave, vemos su geometría, las lógicas compositivas y constructivas, la articulación sutil de algún plano y las capillas laterales. La atmósfera se desplaza tanto como avanza la luz sobre la penumbra, la arquitectura se hace presente bailando entre luces, sombras y silencios sostenidos. El vacío se llena de nuestros pasos mientras repasamos de nuevo la estatuaría romana, las estelas funerarias, los hitos de marca y el Jano impertérrito sobre su peana.

Fuera, esperando que abran la terraza del restaurante y echando un vistazo a la capilla de San Nicolás, pienso en los fregaderos vacías de santidad pasada, en los dioses desprovistos de hogar y en el musgo espeso y húmedo que quizás guarda el polvo de las cáscaras desdentadas de todos los que aquí pensaron en trascender.

A veces nos resequimos todo el perímetro hasta cruzar el Galligants y subir hasta el paseo arqueológico (de jovencitos nos íbamos a besar) para sentir, aún más, el canto del gallo tres veces negado por el santo de las llaves. Al bajar, nos sentamos en algún banco de los jardines del Doctor Figueres para contemplar la volumetría densa y arrogante del ábside y de las capillas, el campanario octogonal y los restos de la antigua muralla reposada sobre los antiguos numulites.

De vuelta a la plaza y sentados en la terraza soleada encendemos unos pitillos y tomamos un vermut con un par de cubitos y unas aceitunas rellenas. ¡A veces leemos en silencio, otros nos entretendremos a levantar la barbilla y cruzar miradas con conocidos y saludados que bajan todo sudados del castillo de San Miguel, a parte de Quim y María Gracia, que son madrugadores y siempre vuelven cuando nosotros apenas llegamos!

Servidos el espíritu, la garganta y los pulmones, pagamos lo que debemos y deshacemos el camino de vuelta algo nublados y con hambre en el estómago hacia nuestro barrio extramuros.

p.d.

Una vez, en octubre de 2017 -me siento un privilegiado- hice una exposición en Sant Pere; *Dies Irae* se titula el conjunto escultórico que proyecté. Lo hice pensando en el compromiso que representa hacer cualquier tipo de intervención en este espacio. La nave entera estaba libre, sólo las paredes desnudas

y la potente atmósfera que desprende me esperaban. La pieza se fundió con el altar y el gris severo de las piedras. De entrada, costaba verla, sólo una mancha negra bajo la leve sombra de la escultura se adivinaba como un intruso: era el Jano acostado y silente.

También San Pedro viajó hasta la ciudad de Marco Polo para ser explicada al gran kan. Como un nuevo capítulo de las ciudades invisibles, permanece cautiva tras los párpados de quien la ha imaginado.

Pies de foto

Conjunto escultórico *Dies Irae* de la exposición “Entre Cos i Enigma”, en el ábside central de Sant Pere de Galligants (octubre 2017), y ubicado actualment en el patio de la Casa Solterra (sede dels Serveis Territorials de Cultura de la Generalitat de Catalunya a Girona) (Foto: Pep Admetlla).

Trabajando en la cabeza del Jano para la instalación escultórica *Dies Irae* (Foto: Pep Admetlla).

Galligants, más que un museo de arqueología

Rosa Maria Gil Tort

Historiadora

Si recuperamos el nombre que hace la cosa, si hablamos del museo como templo de las musas, si entre todos le hemos otorgado el papel de receptáculo de las esencias históricas de una sociedad, si depositamos, a la par, su dimensión cultural más colectiva y más personal, si vamos al museo a explicarnos, buscando respuestas, y también buscando las preguntas que nos han de iluminar los caminos de nuestra existencia, Sant Pere de Galligants es, de manera diáfana y precisa, el espejo privilegiado de toda una existencia milenaria. Lo es desde la construcción románica hasta la rica colección arqueológica que custodia. Y lo es, también, en una segunda lectura más concisa, desde el relato de lo que, como pieza clave y estratégica, le ha pasado durante los últimos mil años.

Desde la memoria del primer cenobio, fundado en el siglo x, hasta su última restauración, la última exposición, la última actividad cultural programada por sus gestores, edificio y colección nos hablan de los acontecimientos que la historia ha grabado, con fuego, agua y sangre, durante siglos. El pasado medieval luce especialmente en el esplendoroso rosetón del siglo xii sobre la magnífica puerta de la que Santiago Rusiñol decía que *cada piedra lleva el beso de cientos de puestas de sol*. En el conjunto sobreviviente del siglo xxi se puede reseguir la consideración de aquellos que, desde hace casi dos siglos, se han acercado con ánimo de velar por su patrimonio, aquellos que allí han proyectado, justamente, su forma de entender la herencia, del romanticismo decadente a la profesionalidad

más exigente y comprometida, aquellos que, desde su perspectiva y circunstancias, han formulado deseos y buenas voluntades.

Hoy en día Sant Pere es un museo maduro, que celebra con gozo 175 años, con revisiones y re-fundaciones. El monasterio, sin embargo, tiene una larga trayectoria grabada en piedra, que nos habla, con presencias y ausencias, de la sociedad, y especialmente del pensamiento de los que han tenido alguna responsabilidad y alguna posibilidad de incidir en su historia.

El monasterio ha sido, durante siglos, frontera, bastión, refugio y ruina. Ha alojado la piedad cristiana, la reivindicación política catalanista y la manifestación de fuerza contundente y humillante del fin de la Guerra Civil. A principios de siglo era la iglesia más catalanista de Girona. En 1939 la nave central se convirtió en la capilla ardiente de los muertos del bando nacional: escribir la historia de los vencedores, vejando con el olvido a los vencidos.

También late la pulsión cultural de cada momento. Y cada mujer y cada hombre han leído el monumento con la música y la letra que les inspiraban las viejas piedras, iluminadas por la luz de su presente y la forma personal de vivirlo.

Atendiendo la mirada patrimonial, los últimos dos siglos nos muestran perspectivas múltiples y reveladoras. Desde el acto de violencia que representó el desabastecimiento de su función primigenia, por causa de guerras e inundaciones, certificado con las leyes desamortizadoras, hasta la recuperación de su simbolismo como presencia secular en la parte vieja de la ciudad.

En 1857, a pesar de la precariedad de medios, se decidió instalar en Sant Pere el Museo Provincial de Antigüedades y Bellas Artes. Una vez abandonado el monasterio por los frailes

desde el año 1836, la iglesia, último testigo de la función confesional del edificio, mantenía el culto, vinculada a la parroquia de Sant Feliu. El resto, una ruina con heridas definitivas por los ataques bélicos y los aguaceros recurrentes. Se atrevieron a instalar un museo, en el claustro, y construir un sobreclaustro, soñando una reconstrucción total que tardaría décadas en ser una realidad. Mientras tanto, la iglesia mantenía el culto, y desde 1900 se convirtió en la sede de la Cofradía de Sant Jordi reinstaurada, donde latía el catalanismo gerundense más intenso. Esta condición se manifestaba con la conmemoración de las víctimas de 1714, la misa de réquiem por la muerte de Prat de la Riba en 1917 y las ceremonias de la cofradía entorno a la fiesta patronal. Para aquella función, en 1907 el arquitecto Rafael Masó diseñó el magnífico tapiz de Sant Jordi, joya modernista de la orfebrería textil, que adornaba el altar dedicado al santo patrón, y las monjas adoratrices lo bordaron.

Es también Rafael Masó quien, en 1909, con motivo de la conmemoración del centenario de los sitios de la ciudad, soñaba una gran exposición de arte que promoviera la restauración del edificio. Lo imaginaba al modo novecentista, es decir, ensalzando los valores medievales, recuperando el románico y queriendo olvidar las capas que la historia había depositado en el monumento. Es aquel rotundo *“Se abrirían los ventanales, que ahora hay tapiados, se repicaría todo lo que hay lleno de materiales”* (sic).¹ Este era un argumento común entre los artistas e intelectuales gerundenses. Lo encontramos expresado también en la prosa de Prudenci Bertrana cuando, con toda la fuerza, afirmaba que *“A los ultrajes vandálicos de sus enemigos, han seguido los de sus amigos creyentes, pero torpes. La escarpa, la cal de encalar y el yeso, miserable sustituto de la piedra, han hecho estragos en el interior”*.² La magna exposición soñada por Masó finalmente no tuvo lugar,

pero la idea de desnudar y hacer renacer el monasterio en clave románica resurgió en diferentes momentos y se convirtió en realidad a partir de los años sesenta.

Mucho antes, en 1939, como signo de reanudación de una normalidad intencionadamente aparente, el museo había reabierto tras el paréntesis de la guerra, ahora como Museo Provincial de Sant Pere de Galligants. Era el primer paso de una estrategia del régimen para adoptar el monasterio como símbolo del resurgimiento de Girona de las cenizas. Se trataba de diseñar un nuevo relato patrimonial en el que Sant Pere participaba del circuito monumental escenificado, también, con la recuperación y la reelaboración del viejo proyecto de Paseo Arqueológico que Rafael Masó y Ricard Giralt habían diseñado antes de la guerra. Fueron años de peregrinaciones de autoridades, con artículos y reportajes que hoy llenan las hemerotecas y los archivos.

Fue en aquellos años, concretamente en 1958, cuando la iglesia de Sant Pere se convirtió en el escenario de la exposición de flores, con la bienintencionada voluntad de poner el templo en el imaginario de los gerundenses. Esta iniciativa fue buena durante un par de décadas, hasta que la necesidad de preservar el patrimonio entró en contradicción con aquel uso ciudadano. En 1981 tuvo lugar la última edición de la exposición en Sant Pere y a partir de ese momento, ya con las instituciones democráticas en proceso de consolidación, se entreveía la restauración definitiva del monumento y su maduración como el museo que hoy todos conocemos.

En la larga biografía de este museo, desde el meritorio gabinete de curiosidades hasta la solvencia del equipamiento actual, hemos podido ver escenificadas las tensiones de un estado a medio hacer, manifestadas aquí en la gestión de la herencia patrimonial. La

generosidad de una Diputación siempre lista para velar por el patrimonio, que aporta recursos y da apoyo a una voluntariosa Comisión Provincial de Monumentos. El mensaje lejano, un ápice descontextualizado y siempre autoritario del entonces Ministerio de Educación Nacional. La recuperación de posguerra en clave monumentalista y triunfante, recreando un monasterio románico de factura ideal, que quizás nunca había sido así. Y finalmente, la consolidación del edificio y del museo que aloja, a la luz de los postulados que nos son contemporáneos.

Nos encontramos, entonces, con un magnífico museo, en un continente excepcional, que es un interesantísimo monasterio románico. En la actualidad el museo no se explica sin el monasterio y el monasterio explica el barrio, el burgo medieval que crece extramuros, al abrigo de aquella colonización benedictina, que evoluciona y sufre el dolor de su excentricidad, primero fuera muralla, luego como bastión de la muralla y más tarde como última frontera de la parte antigua de la ciudad. Una comunidad urbana dependiente, administrada y ligada históricamente a la fundación abacial. Su realidad es también una muestra de lo que le ha pasado, de las cosas buenas y de las malas, a la ciudad.

Pies de foto

Féretros de los muertos franquista (28.04.1939), cuatro meses antes de la reobertura del museo como Museo Provincial de San Pedro de Galligants (Foto: Ajuntament de Girona. CRDI / Foto Lux).

Detalle la exposición de flores de Girona ocupando toda la nave central del museo de Sant Pere de Galligants, año 1973 (Foto: Autor desconocido, postal editada por Carrera de la Red).

¹ Carta de Rafael Masó a Esperança Bru. 1909. Col·lecció particular.

² BERTRANA, Prudenci. *El Vagabund*. Barcelona: Llibreria Catalonia, 1933.

Sant Pere de Galligants y yo

Guillem Terribas Roca

Librero

La primera visión y recuerdo que tengo del Monasterio Benedictino de Sant Pere de Galligants es desde el Paseo Arqueológico, a principios de los años sesenta. Realizaba primer curso de bachillerato en el Instituto Viejo, donde ahora está el Museo de Historia de la ciudad. Era el único instituto que había en Girona y, en su entorno, tenía poco espacio y estábamos bastante apretados. Por este motivo, en la hora del patio, esa media hora de descanso, los de primer y segundo curso nos dejaban salir del edificio y jugábamos en las escaleras de la catedral. Con el tiempo fuimos conquistando territorio hasta llegar a la zona del Paseo Arqueológico, que estaba en obras en aquella época. La cosa terminó cuando uno de los alumnos cayó por aquellos lares abandonados de la mano de Dios y, de resultas del batacazo, pasó unos días en el hospital. Con aquellas incursiones de vez en cuando me fijaba en aquel edificio al otro lado del río Galligants, que sobresalía de en medio de los matorrales, el tejado y el campanario. Era un edificio antiguo y majestuoso que se hacía mirar y que tenía, según decían, mucha historia.

Unos diez años más tarde entré por primera vez en ese edificio monumental que siempre había visto por fuera, con un espacio majestuoso que no pude ver con toda su solemnidad, ya que estaba engalanado con todo tipo de flores, plantas y focos, que ocupaban los diferentes volúmenes del edificio románico. Durante muchos años fue la sede de la Exposición de Flores, que más tarde se llamó Temps de Flors. Visité, durante varios años, aquel espectacular jardín rodeado de piedras históricas y con un claustro imponente. Recuerdo el famoso stand

patrocinado por Coca-Cola, con la mirada del delegado de la empresa multinacional, el señor David Marca, que ocupaba la parte del altar, con un gran surtidor de agua en forma de cascada en medio de todo tipo de flores; también había una especie de estanque de “cartón piedra”. ¡Espectacular! La visita a Sant Pere Galligants y su claustro durante el Temps de Flors es, todavía hoy, una visita obligada.

Con la muerte por accidente de Miquel Oliva, doctor en Arqueología y director en aquel momento del Museo Arqueológico de Sant Pere de Galligants, supe que este edificio románico, que siempre me miraba con respeto, aparte de exponer las distintas muestras florales anuales durante el Temps de Flors, era también un reconocido Museo de Arqueología que contenía piezas de valor y en el que el señor Oliva había hecho un gran trabajo de recuperación, de ordenación. La muerte repentina del señor Oliva fue muy llorada y sentida tanto por parte de familiares, amigos y conocidos, así como del mundo de la Arqueología de Catalunya y de España.

Fue, sin embargo, a través de la Llibreria 22 y gracias al profesor Josep M. Nolla y a su mujer Concha Puertas que tuve más contacto con el Museo y lo pude conocer más, sobre todo con la gente relacionada con el Museo y con el mundo de la arqueología, como Aurora Martín, Narcís Soler, J.M. Llorens, Xavier Sintès (que durante unos años trabajó en la 22), Xavier Nieto, Ramon Buxó, Enriqueta Pons, Josep Casas, Eudald Carbonell, David Vivó, Xavier Alberch y otros que seguro me dejó. Gente que pasaban por la 22 para comprar, consultar, pasar el rato, encontrarse; para hacer presentaciones o asistir a estas presentaciones; organizar actos conjuntamente, presentar cine-fóruns... Una relación continuada y que, a mí, personalmente, me ha enriquecido y muchas veces me ha ayudado a tirar adelante proyectos tanto de la librería como personales.

De esta relación con la gente y el mundo de la arqueología de Girona y del Museo quisiera destacar Joan Saqués. Durante la época que fue delegado de los Servicios Territoriales de Cultura de la Generalitat en Girona, tuve mucha relación con Joan Saqués, organizando La Semana del Libro en Catalán en varias capitales de comarca del territorio, y, sobre todo, durante los años en que se llevó a cabo “el escritor del mes”, que consistía en llevar por diversas ciudades de Catalunya un escritor durante un mes para promocionarlo y dar a conocer su obra. Saqués se tomó esta propuesta como una promoción muy personal y, en complicidad con mi persona, que en aquella época era el presidente del Gremi de Llibreters de Girona, acompañábamos al escritor durante todo el día que tenía que pasar en Girona. Lo recogíamos por la mañana y lo llevábamos a alguna escuela, biblioteca, universidad... También a visitar las diferentes librerías de Girona. Íbamos a comer siempre al Polo Norte, era sagrado. Saqués, después de comer y antes de ir a los Servicios Territoriales de Cultura de la Generalitat, donde se hacía una especie de rueda de prensa con los medios de comunicación con el escritor del mes, siempre hacía una parada de pocos minutos en el Centre de Pedret, el edificio de recursos humanos y técnicos del Museo. De Joan Saqués también recuerdo que siempre llevaba los zapatos sucios de polvo de alguna visita que había hecho en alguna iglesia en la que se hacían reparaciones o reformas. Otras veces, cuando venía de visitar algunas excavaciones, no sólo llevaba los zapatos llenos de polvo, sino también la ropa. En Saqués era un enamorado de las “piedras” con historia.

Una de las facetas más interesantes del Museo es que está abierto a la ciudadanía. El Museo ha sido un espacio generoso y elegante, para hacer encuentros, cenas culturales, celebraciones, exposiciones, conciertos y

eventos tanto culturales como sociales. Su espacio majestuoso ha magnificado muchos encuentros y actos. Y este hecho es de agradecer. Es ser generoso con el entorno y su vida social. Es participar de la vida y la historia cotidiana de la ciudad.

Es una lástima que por culpa de la Covid-19 no se haya podido celebrar como se merece el evento de los 175 años de vida del Museo. Menos mal que el 29 de octubre, con un grupo de público reducido, se pudo hacer un acto de celebración y reconocimiento de todos estos años y, al mismo tiempo, se pudo inaugurar la exposición que se puede ver en el claustro, donde se recorren los momentos más importante de todos estos años a través de siete ámbitos muy bien diferenciados, con el apoyo de más de un centenar de fotografías y dibujos que ilustran la propuesta de un viaje largo de estos años y unos contextos cambiantes que permiten entender cómo se han ido tejiendo la historia y toda la evolución del Museo.

A veces vamos lejos, a ciudades, pueblos y países para ver museos, para visitar espacios que han hecho y que son historia, que es muy bueno y está bien -esta curiosidad y esta búsqueda de conocimiento son muy loables-, pero muchas veces olvidamos que, en casa, no muy lejos de nuestro entorno, tenemos espacios extraordinarios que no tienen nada que envidiar a los que hemos visto en tierras lejanas.

Por todo esto y más, larga vida al Museu d'Arqueologia de Sant Pere de Galligants y a su gente.

Pies de foto

Vista general desde el sur del Monasterio de Sant Pere de Galligants (Foto: J. Casanova / Arxiu MAC).

Detalle del claustro del Monasterio de Sant Pere de Galligants (Foto: Jordi S. Carrera / Arxiu MAC).

Presentación, representación, fricción: Masó en Sant Pere de Galligants

Jordi Falgàs

Doctor en Història de l'Art i director de la Fundació Rafael Masó

En las fotografías de los exteriores e interiores de Sant Pere a principios del siglo xx se pudo comprobar como el monasterio era un lugar que representaba diferentes narraciones de un pasado colectivo mitificado. El estado de conservación del conjunto monástico, a caballo entre el templo católico aún en uso y la ruina románica, ahogada por los edificios adosados en el exterior y el imponente retablo barroco en la nave central, también daba una relevancia no buscada en la narración de Girona como una ciudad gris, húmeda, letárgica y decadente. En Sant Pere se sumaba la personificación de la gloria de la Catalunya medieval, del románico triunfante, con el heroísmo de la Girona inmortal de los Sitios, representado por la muralla y los restos del baluarte de las Sarracines que había en el exterior del portal de Sant Pere. Pero era también un lugar de presentación simbólica, y la suma del templo y museo era una pieza clave de esta función, ya que acumulaba sin interrupción los rituales del espacio sacro a los espacios de exposición de la arqueología y del arte antiguo y moderno. Sin embargo, probaré de explicar cómo Sant Pere también se convirtió en un espacio de fricción para la incipiente modernidad que florecía en la ciudad, tomando como ejemplo la relación del arquitecto Rafael Masó con el templo.

Durante estos años se creó una dicotomía entre viejo y nuevo, arcaico y moderno, que era la base del Modernismo más genuino. De

las referencias al poco interés por la cultura y el ambiente anquilosado de las artes y las letras, a partir de 1902 se pasó a críticas más punzantes y, sobretudo, a la creación del mito de “Girona, la muerta”. La visión simbolista de la “ciudad muerta” hizo fortuna en algunas ciudades europeas como Brujas, Venecia y también Girona, que los autores modernos evocaban como un ser vivo que afectaba a los estados de ánimo de los ciudadanos. Estas ciudades tenían en común un pasado medieval que se mitificaba como una época gloriosa y opuesta a un presente que se consideraba decadente, gris y moribundo. Los redactores de la nueva revista *Vida*, en la presentación del primer número, consideraban que Girona era una ciudad “casi muerta y apática para las artes y para las letras”. Prudenci Bertrana también se expresaba en el mismo tono a la hora de hablar de la Societat Filarmònica: “Gràcies a Déu qu’algú obre les parpelles i es dexonda del somni mandrós en que viuen els *pacífics* habitants de la Ciutat morta” [sic] (Bertrana: 253).¹ En este sentido, en octubre de 1902, Masó se lamentaba de la poca presencia de obras procedentes de Girona en la Exposición de Arte Antiguo que se presentaba en el Palcio de Bellas Artes de Barcelona. Masó opinaba que la ciudad tenía muchas obras que podría haber aportado, pero “la apatia artística que a Girona regna i de la que ‘ns hem quexat tantes vegades, es la que ‘ns ha perdut avui i la que ens perderà a tot’ hora.” [sic].

El artículo más ambicioso de los que Masó publicó en *Vida* es: “Un error moral y artístico” [sic], en el hacia una crítica directa al que según él había estado una evolución “regresiva” y “funesta” de la decoración y la ornamentación de las iglesias durante los dos siglos anteriores. Además de reivindicar acusaba “nuestras pasadas generaciones” de un error doble, artístico y moral (Masó, 1903: 69-75). El primero, según Masó, era por la

cantidad excesiva de elementos ornamentales que había fomentado el barroco, sobre todo en los altares, y porque muchos de éstos incorporaban “falsas” representaciones e imitaciones de otros materiales y objetos, como en el caso de las piedras preciosas y el mármol, y de elementos arquitectónicos o de la naturaleza que se falseaban mediante pinturas o estucados. Por el hecho de tratarse de arte religioso destinado al lugar de culto, Masó consideraba que éste era también un error moral, ya que era un arte basado en la mentira. El caso más grave era, según él, el engaño que suponía la excesiva utilización del dorado, ya que no solo pretendía hacer creer que era de oro aquello que era en realidad no lo era, sino que inducía a la falsa veneración de Dios.

Unos años más tarde, cuando ya había empezado a ejercer de arquitecto, Masó pudo hacer su primera intervención en Sant Pere. La Cofradía de Sant Jordi, creada el 1900 para “honrar Sant Jordi com a Patró de la Terra Catalana”, tenía la sede en la iglesia de Sant Pere, donde cada 23 de abril celebraba el día en cuestión como manifestación del sector católico y catalanista de la ciudad. En 1906 la Cofradía encargó a Masó el diseño de un inmenso bordado, conocido como Tapiz de la Cofradía de Sant Jordi (colección particular), que se presentó el día de Sant Jordi de 1907. Es una obra que destaca no solo por sus grandes dimensiones (4,70 x 2,15 m), sino, tal como observaba Casamartina, por la modernidad de su composición, “dinámica, asimétrica y en diagonal”, que la convierte en la senyera “más relevante del arte catalán de los siglos *xx* y *xx*” (Casamartina: 52-53). Gracias a una fotografía del mismo Masó sabemos que se colocó por encima del altar mayor, escondiendo buena parte del retablo barroco que aún se conservaba. Años más tarde, en una carta de 1910 a Esperança Bru, su futura esposa, Masó aún recordaba con

emoción el hecho de haber podido colgar el gran estandarte en aquel lugar y arreglar la decoración de la iglesia. Evidentemente, para Masó representaba una pequeña victoria del arte moderno enfrente de aquel barroco que consideraba artísticamente y moralmente impropio de una iglesia como la de Sant Pere.

Está claro, no obstante, que el arquitecto no se podía dar por satisfecho. Tanto es así que, incapaz de olvidar la decepción que le había provocado la falta de obras de Girona en la Exposición de Arte Antiguo de Barcelona en 1902, el año 1909 intentó quitarse la espina intentando organizar una gran exposición de arte antiguo que quería presentar en Sant Pere de Galligants coincidiendo con las conmemoraciones de los sitios. Además, proponía la construcción de una torre monumental en la Torre Gironella que acogiera el museo catalán de la Guerra del Francés. Sin embargo, el 22 de junio de 1909, en una extensa carta a Esperança Bru, si bien aún mostraba su entusiasmo, también hablaba de las decepciones y de la falta de colaboración que encontraba, incluso en personas que consideraba afines a sus ideales, como Xavier Montsalvatge y Manuel Cazorro, entonces conservador del Museo provincial (Masó, 1909). Sin querer resignarse a abandonar, explicaba que lo primero que se conseguiría sería restaurar el monasterio:

S’obririen els finestrals que are hi ha tapiats, se repicaria tot lo que hi ha ple de materials, se allargarian les columnes de pedra que havien sigut bàrbarament tallades, ‘s treurien tots els altars —inclus el major— i en especial se tornaria l’absis, o sia allí ont es aquest altar major— al seu primitiu estat de esplendor: Amb els finestrals oberts, escultures refetes i capitells tornats a lloc i demés — Figura’t quina feinada però figura’t també quina preciositat d’iglesia tornant tot al seu primitiu estat. Axó —com t’he dit— donaria lloc a que

¹ En todas las citaciones he mantenido la grafía del texto original, publicado o manuscrito, es decir, en un catalán prefabriano.

poguessim ferhi la Ecsposició. I la Ecsposició consistiria en fer venir totes les riqueses que posseeixen les parroquies de la Diocesis més les que molts particulars tenen guardades.

Gracias a la carta y a dos dibujos que sean conservado, también nos podemos hacer una idea de la visión que el arquitecto tenía de su intervención en Sant Pere para instalar la exposición de arte antiguo, con “un ángel románico y un guerrero gótico”. Pero aun es más revelador comprobar cómo había evolucionado el pensamiento estético y político de Masó hacia una posición claramente novecentista en 1908 y 1909, donde reclamaba “arbitrismo, acción, intervención” para conseguir llevar a cabo la Exposición de Arte Antiguo (Masó, 1908). “Invocando aquel espíritu novecentista, clásico”, proponía conseguir que mediante Francesc Cambó el Gobierno del estado financiara la celebración de los sitios. Todo quedó en nada, pero el monasterio de Sant Pere se había convertido en un espacio de fricción simbólica de la modernidad. Ya no era solo una ruina para restaurar donde se tenían que mostrar los tesoros de un pasado convertido en mito, sino que era un espacio de *imperialismo y arbitrismo* orsiano, un espacio codiciado por la élite que consideraba esencial intervenir en el espacio urbano para crear la ciudad de la civilidad y el orden delante de las amenazas del nuevo siglo, tanto para el inmovilismo como la revolución.

Pies de foto

El *Tapiz de la Cofradía de Sant Jordi* instalado en la iglesia de Sant Pere de Galligants, Girona, 1907. (Fotografía de Rafael Masó. Fons Masó, Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya).

Rafael Masó, *Croquis para la decoración efímera de la fachada de Sant Pere de*

Galligants, con motivo de la Exposición de Arte Antiguo, 1909 (el reverso tiene también unos apuntes). Lápiz y acuarela sobre papel, 15 x 12 cm. Fons Masó, Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. (Foto: Jordi Puig / Fundació Rafael Masó).

Rafael Masó, *Decoración de la Puerta de Sant Pere de Galligants, con motivo de la Exposición de Arte Antiguo*, 1909 (el reverso también tiene unos apuntes). Lápiz y acuarela sobre papel, 12 x 15 cm. Fons Masó, Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. (Foto: Jordi Puig / Fundació Rafael Masó).

¿Sant Pere de Galligants, plató de cine?

Jordi Pons i Busquet

Director del Museu del Cinema

¿El monasterio de Sant Pere de Galligants es un referente cinematográfico de Girona? Esto me preguntaba el director del Museu d'Arqueologia de Catalunya-Girona cuando me hizo el encargo de este escrito. La respuesta no es sencilla.

El año 2016, el Museu d'Història de Girona, el Museu del Cinema y la Girona Film Office organizaron una gran exposición a la Casa Pastors titulada “Girona Plató”. Esta exposición sirvió, aparte, del objetivo más divulgativo, para recopilar todos aquellos films que, en algún momento u otro, utilizaron algún lugar de la ciudad de Girona como escenario de rodaje. Hasta entonces, se tenía el recuerdo de grandes rodajes que habían pasado por la ciudad y que, en cierta manera, habían trastornado la rutina diaria. Películas como *Pandora y el holandés errante* (*Pandora and the Flying Dutchman*. A. Lewin, 1951), *Soldados de Salamina* (D. Trueba, 2003) o *El Perfum: història d'un assassí* (*Perfume: The story of a murderer*. T. Tykwer, 2006), son un recuerdo bien vivo para los gerundenses que lo vieron o que, incluso, participaron como extras. Nunca antes de esta exposición se habían compilado de manera sistemática los films rodados en la ciudad. Los comisarios y los organizadores de esta muestra la llevaron a término y se editó un mapa con 94 localizaciones de rodajes (la mayoría en el barrio antiguo), correspondientes a una cincuentena de largometrajes y series de televisión, sin contar los anuncios publicitarios y los cortometrajes.

Sorprende comprobar que, a lo largo de cien años (desde 1912, fecha de la primera película conocida rodada en Girona), el monasterio de

Sant Pere de Galligants, el edificio románico más espectacular de Girona y en buen estado de conservación, solo haya sido requerido para el rodaje de un solo film, en este caso de una serie de televisión. Pero no era una serie cualquiera. Fue la serie de televisión más conocida del momento, de éxito mundial y con una legión de entusiastas seguidores alrededor del mundo.

Los responsables de *Juego de Tronos* (*Game of Thrones*, D. Benioff, D. B. Weiss, 2016), solicitaron rodar en el interior de la iglesia del monasterio una escena para el último capítulo de la sexta temporada de la serie. Concretamente, una breve escena que representaba la biblioteca de la ciudad de *Antigua* (Oldtown). El rodaje tuvo lugar a lo largo de la primera quincena del mes de septiembre de 2015, conjuntamente con el de otras escenas en diversos lugares del barrio antiguo de Girona, algunos muy cerca de Sant Pere de Galligants. Las escaleras de la Catedral, la plaza de los Jurats, la Subida de Sant Domènec, los Baños árabes, el Paseo Arqueológico, la calle Obispo Josep Cartanyà, el puente sobre el río Galligants, Sobreportes, etc. se convirtieron en las ciudades ficticias de *Braavos* o *Desembarco del Rey* (*King's Landing*). La sexta temporada se estrenó el año 2016 y fue seguida por millones de espectadores alrededor del mundo.

El impacto de la serie en las ciudades donde se rodó es indiscutible, especialmente en el ámbito del turismo, ya que se han creado productos especiales para aquellos visitantes que quieren conocer los lugares que aparecen. Hace mucho tiempo que muchas ciudades han comprendido que los rodajes cinematográficos en sus callers, palzas y monumentos son una promoción turística de primer orden y a escala mundial, sobretodo si son una gran producción. Por esta razón, muchas de estas ciudades

han creado oficinas, conocidas como *Film Office*, para estimular y ayudar a los rodajes en sus poblaciones. Girona, como no podía ser de otra manera, también tiene una activa *Film Office*. La serie *Juego de Tronos* es un ejemplo claro de este fenómeno. Muchas de las ciudades de la Gran Bretaña, Irlanda del Norte, Croacia, Islandia, España, Malta y Marruecos, que han sido sede de sus rodajes, han creado visitas guiadas a los lugares más emblemáticos de la serie, desde castillos y fortalezas hasta playas y desiertos, pasando por bosques, calles medievales, palacios o parajes árticos. En Girona también se ofrece esta visita guiada, que nos muestra los lugares principales donde se rodó la serie. No es extraño, pues, que Sant Pere de Galligants se pueda beneficiar de este *plus* publicitario que ata la ciudad de Girona con *Juego de Tronos*.

¿Hasta cuando tendrán éxito estas propuestas turísticas para los seguidores de la serie? Es una incógnita. De hecho, muchas películas, y series también, el tiempo las acaba borrando de la memoria colectiva de la gente y solo perduran las que lo valen, las obras maestras, que mantienen el interés y la vigencia a pesar del paso de los años. ¿Es *Juego de Tronos* una obra maestra de las series televisivas y, por tanto, será recordada para las generaciones futuras? El tiempo lo dirá.

Pero volvamos a Sant Pere de Galligants. No me explico porque otros rodajes que ha habido en la ciudad no han rodado escenas en la iglesia o en el magnífico claustro del monasterio. Sobretodo pienso en aquellas películas ambientadas en tiempos históricos y que se filmaron en Girona, como *Ermessenda* (Ll. M. Güell, 2011), *El Monjo* (*Le Moine*, D. Moll, 2011) o *El Perfum: història d'un assassí* (*Perfume: The story of a murderer*, T. Tykwer, 2006). Sea cual sea la razón, si es que hay alguna, no nos debe preocupar nada, porque el objetivo del monasterio, y del museo que acoge, no es ser un plató de cine.

¿Ahora bien, interesa a Sant Pere de Galligants acoger rodajes cinematográficos que puedan aprovechar más intensamente la escenografía que ofrece? Sin duda. La divulgación del patrimonio también pasa por este medio, aunque sea de una manera indirecta. Muchos lugares de ciudades o monumentos han devenido icónicos en el ámbito mundial después de haber aparecido en un determinado film o serie. Reivindiquemos, pues, Sant Pere de Galligants también como espacio de rodajes, en la medida posible y siempre preservando los intereses de conservación del conjunto monumental y de los ciudadanos que lo visiten, dando por sentado que el cine es un medio más para la difusión del patrimonio cultural.

Sin embargo, no si esta reivindicación tiene mucho futuro o muchas posibilidades de éxito. Hoy día, los increíbles avances de la tecnología digital permiten crear imágenes de mundos y realidades imaginadas y situar dentro a actores de carne y hueso. Bien con la técnica de la escenografía virtual o *chroma key*, bien substituyendo parte de las imágenes reales por otras de inventadas con el ordenador, un tanto por ciento muy elevado de las imágenes que aparecen en algunas películas no son reales, sino productos digitales. Las productoras cinematográficas recorren cada vez menos a espacios reales para recrear escenografías históricas si pueden crearlas digitalmente, a veces incluso a un coste muy bajo. El perfeccionamiento de estas técnicas es tan alto que actualmente es muy difícil para el espectador descubrir cuáles de las escenografías que aparecen en la pantalla son reales y cuáles no.

En definitiva, y como respuesta a la pregunta que encabeza este escrito, podemos decir que el monasterio de Sant Pere de Galligants no ha estado nunca un plató de cine, a pesar de una excepción muy destacable y a pesar

de las posibilidades evidentes que tiene para serlo. ¿Podrá en el futuro acoger nuevos rodajes de series históricas? Posiblemente, la tendencia tecnológica del cine no favorece los escenarios reales. ¿Es éste un problema? En absoluto. Como ya hemos dicho, la misión y los objetivos del monumento, y del museo que acoge, no es éste. Por muy buenas que puedan ser las imágenes que se rueden en Sant Pere de Galligants, ninguna puede sustituir la visita presencial, las sensaciones de ver *in situ* a los fascinantes capiteles del claustro, la atmosférica nave de la iglesia o el gran y delicado rosetón.

Ahora bien, si, por un lado, las nuevas tecnologías de la imagen pueden hacer decaer el interés de Sant Pere de Galligants como plató de cine, por el otro, nos dan nuevas herramientas para la difusión del patrimonio. La tecnología actual de las imágenes puede aportar fórmulas para mejorar los sistemas expositivos y museográficos y, en consecuencia, aumentar la calidad divulgativa del centro y el número de sus visitantes. Para poner un ejemplo, las tecnologías de la realidad virtual, la realidad aumentada o del videomapeo (*projection mapping*) pueden ayudar a los visitantes a hacerse una idea mucho más precisa de la historia del monumento, de su estado original y de los monjes que vivieron en él hace siglos, de una manera muy didáctica, lúdica y adaptable a todo tipo de público. Esta es la “película” que ahora se debe rodar en el monasterio de Sant Pere de Galligants y también en muchos otros museos y monumentos del país.

Pies de foto

Sant Pere de Galligants convertido en la biblioteca de la ciudad d'*Antigua* de la sèrie “*Juego de Tronos*” (Foto: Macall B. Polay/HBO)

Sant Pere y Sant Nicolau de Girona: culto, cultura y arte

Carme Sais Gruart

Directora del Bòlit, Centre d'Art Contemporani. Girona

El filósofo, escritor y profesor de la Universitat de Girona Xavier Antich eligió el monasterio de Sant Pere de Galligants como monumento más emblemático de Catalunya en 2019 con la argumentación siguiente: “El románico es probablemente la lengua artística más propia y singular de la historia del País, y Sant Pere de Galligants, en la entrada del valle de San Daniel de Girona, es uno de los ejemplos más excelsos.¹ Además, se puede decir que el monasterio benedictino de Sant Pere de Galligants es el edificio más imponente de uno de los conjuntos románicos más notables de Catalunya, el que forman conjuntamente con la capilla de Sant Nicolau, el hospital de los capellanes, la torre de Carlemany y el convento de Sant Daniel, unos edificios situados en un itinerario de poco más de 700 metros de distancia que discurre plácidamente por el valle de San Daniel.

Sant Pere i Sant Nicolau tienen una historia milenaria íntimamente relacionada. Durante la Edad Media y Moderna, por su función religiosa al servicio del burgo de Sant Pere y de los peregrinos. Sant Pere de Galligants ejercía la jurisdicción civil y criminal sobre el que barrio crecía alrededor, y la eclesiástica sobre Sant Nicolau, una parroquia con cementerio, especialmente dedicada a los bautismos. En la Edad Contemporánea, en cambio, su historia coincide con la actividad cultural al servicio de la ciudad y del turismo cultural. En 1936 Sant Pere dejará de tener un uso eclesiástico, todo y que en 1845 ya se había iniciado la función museística cuando

el Museo Provincial de Antigüedades y Bellas Artes se establece en las dependencias adyacentes al claustro y el 1866 se funda la biblioteca del museo con el legado de los herederos de Francesc Montsalvatge. En lo que concierne a Sant Nicolau, después de la desamortización tendría una explotación privada como aserradero y en 1942 la adquiere el Ayuntamiento de Girona. Con la restauración del edificio (1977) se depuró la arquitectura románica y se incorporó unos vitrales del artista contemporáneo Domènec Fita. A partir del momento en que Sant Pere i Sant Nicolau asumen la función cultural que los caracteriza hoy en día, especialmente relacionada con el arte y el patrimonio, devienen uno de los principales atractivos del barrio antiguo de la ciudad.

De hecho, no se debe olvidar que Sant Pere ya tenía una función cultural desde la Edad Media, debido a que la existencia de un importante *scriptorium* y biblioteca. Además, a lo largo de su existencia, muchos artistas han aportado su obra, aparte de los constructores del edificio y de los escultores de los magníficos capiteles y del rosetón, se debe tener presente que la arquitectura alojó pinturas y escultura —románicas, góticas, renacentistas, y barrocas sucesivamente— que se han perdido por los efectos del paso del tiempo, las inundaciones, las guerras y los cambios de gusto, como son el retablo mayor de Jaume Serra de 1360 y el retablo de Sant Benet de Francesc generes de 1677, para citar dos ejemplos.

Por otra parte, la imagen imponente del monasterio fue una fuente de inspiración de muchos artistas que nos han legado obras que, además de su mérito artístico, aportan una visión que documenta el monumento, como son el grabador Antoni Roca de Sallent (1800-1869), el fotógrafo Valentí Fargnoli (1911-1914), el pintor Celso Lagar (su paisaje de Sant Pere con el

¹ Sapiens, 2019 <https://www.sapiens.cat/monumentfavorit/monument-favorit-2019/actualitat/xavier-antich-sant-pere-de-galligants-es-un-dels-exemples-mes-excelsos-del-romanic_201978102.html>

tren al fondo fue exhibido en Athenea el 1915) o Rusiñol, el gran enamorado de Sant Pere, el artista que ha dedicado más obras al monasterio (1909-1911).

También el arquitecto Rafael Masó tuvo una fuerte relación con el monumento, principalmente a través de la cofradía de Sant Jordi, que se instaló en él hacia 1900. Por un lado, Rafael Masó propuso retirar los antiguos retablos para liberar la arquitectura de la nave románica y, por otro lado, también para elaborar un proyecto de exposición de arte antiguo que no llegó a realizarse por culpa de la Semana Trágica, de la que aún se conservan las propuestas de diseño gráfico y dibujos que había elaborado el artista. (1909).

En relación con la literatura i la músicq, conviene recordar que Rusiñol dedicó a Sant Pere una glosa en el *El Autonomista* (1931), Prudenci Bertrana describió el monasterio en *El Vagabund* (1933), Josep Pla lo recuerda en *Girona, un llibre de records* (1952) y que en 1930 se celebró en Sant Pere el homenaje a Juli Garreta, al cual asistió Pau Casals, con un programa de misa completo, y actuación de la Orquestra Sinfónica de Girona y sardanas.

El fin de la Guerra Civil supuso la desacralización de Sant Pere y a partir de entonces la iglesia se destina de manera estable a usos culturales y acontecimientos, el más conocido de lo cuáles fue la exposición de flores (1958-1981), hasta que la muestra se desplazó a otros lugares del barrio antiguo, cuando buenamente se entendió que el patrimonio tiene un uso propio que no ha de quedar supeditado a las muestras puntuales efímeras.

También es destacable la relación de colaboración de algunos artistas con el Museo Arqueológico instalado en Sant Pere. Lluís Busquets ejerció como director del museo

(1928-1933) i aprovechó sus habilidades artísticas para hacer el cartel promocional. Durante la postguerra, el conservador del museo Miquel Oliva i Prat creó el primer taller de restauración del museo (1943) en el que colaboraron, reconstruyendo y restaurando piezas de cerámica,¹ los artistas Francesc Torres Monsó, Emília Xargay, Joaquim Casellas, Enric Marquès, así como la violinista y dibujante Consol Oliveras, trabajadora contratada del museo.

En lo que concierne a Sant Nicolau, en 1990 se activa como espacio de arte contemporáneo del Ayuntamiento de Girona y, finalmente, en 2008, se integra en el Bòlit, Centre d'Art Contemporani. La programación de arte contemporáneo de Sant Nicolau empezó con exposiciones de Bonaventura Anson, Pia Crozet y Roser Oliveras, i hasta nuestros días ha acogido propuestas de destacados artistas locales, nacionales e internacionales, como son Frederic Amat, Miralda, Bill Viola, Petra Feriancovà, Jordi Colomer, Carles Congost, ORLAN, Denys Blaker, Núria Güell e Isaki Lacuesta, entre muchos otros. Es remarcable que muchos de los artistas que han expuesto en Sant Nicolau han valorado muy positivamente el marco incomparable que es la capilla románica para el arte contemporáneo, i a menudo, además, el ambiente de espiritualidad que aporta el templo.

En la línea de combinar arte y patrimonio también ha sido probada con éxito la iglesia de Sant Pere, con muestras espectaculares, como la que en 1993 presentó la artista ganadora de la 3a Biennal de Girona, Begoña Egurbide, que motivó que el crítico de arte Sebastià Goday señalara la capacidad del espacio románico, a la vez que “espacio museo receptor”, para alojar y hospedar y resaltar la materia pictórica y la forma escultórica.

Más allá de la relación esporádica con el arte contemporáneo, a efectos prácticos, el monumento que es Sant Pere de Galligants ha sabido combinar las exposiciones permanentes y temporales del Museo de Arqueología de Girona con la acogida de actividades culturales tan diversas como son el rodaje de la serie norteamericana *Juego de Tronos* (2015), la exposición “El somni” de los hermanos Roca y Franc Aleu (2013), el concierto del reconocido DJ berlinés Claptone (*St. Pere de Galligants Experience*, 2016), así como numerosos espectáculos de danza del Festival Temporada Alta de artistas tan relevantes como Israel Galván (2010), Rocío Molina (2017) y Mal Pelo (2020).

Finalmente, quiero remarcar los proyectos realizados en colaboración i buena vecindad entre Museu Arqueològic de Girona y el Bòlit_StNicolau, con la exposición “Entre cos i enigma”, de Pep Admetlla (2017), que se repartió, entre los dos equipamientos, con esculturas, dibujos y maquetas del proyecto de puente mirador sobre Sant Pere de Galligants que se presentaron previamente en la 15a Muestra Internacional de Arquitectura de la Bienal de Venecia. Una línea prometedora que estaría bien de potenciar en el futuro.

Pies de foto

Instalación *Figures*, de Begoña Egurbide, Sant Pere de Galligants, 1993. (Foto: C. Sais)

Exposición “Entre Cos i Enigma”, de Pep Admetlla, Bòlit_StNicolau, 2017. (Foto: C. Sais).

¹ La figura dels restauradors de MAC-Girona, *En bones mans*, MAC-Girona Museu d'Arqueologia de Catalunya <<http://www.macgirona.cat/Col·leccions/En-bones-mans2/En-bones-mans/La-figura-dels-restauradors-del-MAC-Girona-maig-2020>>

El Museo de Sant Pere de Galligants: núcleo fundacional del Museo de Arte de Girona

Ramon Buxó*, Carme Clusellas, Narcís Soler *****

* Museu d'Arqueologia de Catalunya – Girona

** Directora del Museo de Arte de Girona

*** Profesor emérito de la Universitat de Girona

Durante la década de los años setenta del siglo xx, las salas del sobreclaustro del Museo de Sant Pere de Galligants amenazaban ruina. Las colecciones que allí se conservaban se trasladaron y, las mejores piezas y las mejor conservadas, se exhibían en la Fontana d'Or. En Sant Pere sólo se podía visitar la iglesia y su claustro, en el que se exhibían sarcófagos, escultura en piedra y restos arquitectónicos.

La Fontana d'Or, que en aquella época era propiedad de la Caixa d'Estalvis Provincial de Girona, fue, desde sus inicios, un edificio destinado a la vida cultural gerundense. Tras una restauración importante, representó una solución momentánea para poder exponer en él algunas de las obras del Museo de Sant Pere de Galligants.

En marzo de 1974 el obispo de Girona, Jaume Camprodon, propuso que el Palacio Episcopal tuviera un destino cultural y que se pusiera al servicio de la ciudad. En ese mismo año, todas las colecciones del Museo Diocesano, ubicado en Casa Carles, se habían retirado y se habían depositado en el Palacio Episcopal, desde donde, progresivamente, deberían incorporarse al Museo de Arte Religioso de Girona que se quería hacer en la catedral. Sin embargo, pronto se concretó que Sant Pere de Galligants se destinase a Museo Arqueológico, y el Palacio Episcopal, como Museo de Arte.

El 7 de diciembre de 1976 se firmó un convenio entre el obispado y la Diputación para convertir el Palacio Episcopal en Museo Provincial. Aunque el edificio se destinara, en principio, a este fin, mientras el obispado no gozara con un lugar adecuado para instalar el Museo Diocesano, podía disponer de una superficie de la parte arrendada para ubicar las obras de este último museo. Aquel mismo día se firmaba otro convenio por el que la Diputación arrendaba al obispado la iglesia de Sant Pere de Galligants.

En 1977 comenzaron las obras que debían hacer posible empezar a instalar el Museo en el Palacio Episcopal. El Palacio Episcopal, en la parte arrendada a la Diputación, estaba muy deteriorado, con la excepción de dos estancias de la planta noble, situadas en la torre delantera, que habían sido reacondicionadas por el obispo Narcís Jubany y que se convertirían en las salas 1 y 2 del Museo. Muy pronto se hizo patente la falta de espacio para instalar toda la obra prevista y el obispado cedió la casa aneja al Palacio, llamada Can Falló. Contando ya con este espacio, se preparó un proyecto total para instalar allí el Museo.

Las cinco salas de la primera fase fueron inauguradas el 7 de abril de 1979 y el 17 de abril de 1980 se firmó un nuevo convenio entre el obispo de Girona y el presidente de la nueva Diputación. Entonces ya se hablaba de un Museo de Arte de Girona, el cual, según se dice, no es otra cosa más que una exposición convenida de unas obras de arte de ambos museos, el de la Diputación y el del obispado. Estas obras se irían exhibiendo gradualmente en el Museo de Arte según el criterio de los representantes de la Diputación y del obispado, a merced de las directrices técnicas que impusiera la dirección del Museo Provincial de la Diputación de Girona. Por su parte, el obispo podría disponer de las obras del Museo

Diocesano que no fueran expuestas, y en cuanto a las ya exhibidas, debería escuchar la opinión de los representantes de la Diputación y del obispado.

La apertura al público de la segunda fase vio la luz el 29 de junio de 1981. Con ella se completó el circuito de la planta noble alrededor del patio central. Había sido necesaria una costosa restauración de la planta noble que daba a la plaza de los Lledoners, que se encontraba en malas condiciones de conservación. Esta fase constaba de las salas 4-7, destinadas al arte románico y gótico.

El mismo día la Diputación de Girona y la Generalitat de Catalunya firmaban un convenio según el cual las dos instituciones colaborarían en el fomento y conservación de las instituciones museísticas. Así el Museo de Arte pasaba también a forma parte del Departament de Cultura de la Generalitat, y el Servei de Museus consideraba el Museo de Arte y también el Museo Arqueológico de Sant Pere de Galligants como museos comarcales y, como tales, los incorporaba a la Red de Museos de la Generalitat.

Antes de que empezaran las obras de la tercera fase del Museo de Arte terminó la reinstalación del Museo de Sant Pere de Galligants. Quedaba delimitado el ámbito cronológico de los dos museos: Arqueológico i Arte. El primero, en el sobreclaustro de Sant Pere, exhibía, tal como se había previsto en 1976, los materiales arqueológicos y obra de arte hasta el final del mundo antiguo, y el Museo de Arte empezaba con las obras de la Alta Edad Media y hasta la época contemporánea. El visitante interesado en arqueología y arte, con la visita sucesiva a los dos museos, podía obtener una visión de conjunto de estas materias en nuestras comarcas, desde la aparición del hombre hace 700.000 años hasta el siglo xx.

La tercera fase fue la más ambiciosa de todas. Después de contemplar diversas opciones, se decidió la restauración y la instalación de la torre de la Prisión, donde los pisos superiores se podía considerar en estado de ruina. Esta fase, la más costosa, permitió la instalación de las salas 9-21 con la exposición de obras de arte de época moderna y contemporánea, y doblar sobradamente la superficie del museo. En 1987 se empezó a trabajar en la cuarta y última fase, que afectó la planta superior del ala que daba a la plaza de los Lledoners, y que se destinó las salas a exhibir objetos litúrgicos, orfebrería, cerámica y vidrio. Fue inaugurada en 1991. Quedaba así completado el Museo de Arte.

El antiguo Museo Provincial de Antigüedades y Bellas Artes había dado lugar al nacimiento de dos museos nuevos en la ciudad de Girona: uno de Arqueología y otro de Arte. Ambos situados en edificios históricos y emblemáticos, y con una trayectoria propia. Hoy, 45 años después de la división de las colecciones del antiguo Museo Provincial, podemos asegurar que la elección fue correcta: ha permitido el crecimiento de las dos instituciones con nuevas colecciones y fondos, y con mayores actividades. El futuro de ambos museos también hay que proyectarlo en crecimiento. En cuanto al Museo de Arte de Girona la apuesta a futuro es de un crecimiento de espacios expositivos y de las colecciones que deben permitir acercarlo más y mejor a la contemporaneidad. Si bien sin olvidar los orígenes iniciales, que acaban marcando la propia identidad.

Pies de foto

Antiguo Palacio Episcopal, hoy sede del Museo de Arte de Girona (Foto Rafael Bosch / Arxiu Museu d'Art de Girona).

El nombre escrito en la piedra: la lápida sinagoga de Girona y las escuelas de las mujeres judías

Sílvia Planas

Directora del Museo de Historia de los Judíos

“Las lápidas hebraicas de Girona tienen un enorme interés no sólo para los arqueólogos, sino para todo el que sienta el encanto de las cosas que fueron”, Carles Rahola¹

En el Museo de Historia de los Judíos se expone una lápida con inscripción hebrea proveniente del MAC-Girona. Esta lápida guarda varias incógnitas: en qué fecha fue hecha, cómo y por qué llegó hasta donde se halló en el s. XIX y, sobre todo, a quién y dónde iba destinada.

Ésta se localizó en un derribo de la calle de Sant Francesc, en 1888: Enric Claudi-Girbal la hizo llevar al Museo Arqueológico Provincial que, en 1873, poco después de su fundación, ya custodiaba 12 lápidas hebreas procedentes de Montjuïc. El museo, ubicado en el monasterio de Sant Pere de Galligants, dispuso la colección lapidaria hebrea alrededor del claustro, donde formaba un conjunto espléndido de epigrafía y en el que los nombres escritos en las piedras recordaban las personas de una comunidad judía importante y culta, que fue expulsada de la ciudad a finales del s. XV debido a la intolerancia religiosa y social. En julio de 2000, cuando se abrió la primera de las salas permanentes del Museo de Historia de los Judíos, las lápidas hebreas estuvieron cedidas en depósito. Desde entonces, la lápida sinagoga, junto con las funerarias, constituyen un pilar fundamental de la colección de este museo dedicado a relatar la historia judía de la ciudad y del país.

El texto es una invocación, una evocación, una exposición de principios y de creencias; proviene de una de las sinagogas que hubo en Girona; probablemente, fue desmontada de su ubicación original en el ocaso del s. XV, cuando ya se había prohibido la vida judía en la ciudad; los espacios y objetos de aquella comunidad agitada se reaprovecharon en la construcción o en otras vertientes. Así ocurrió con los documentos hebraicos, surgidos de las plumas de los escribas del *call* para poner orden y ley en las vidas de tantas personas judías que había en Girona en la Edad Media: los textos antiguos sobre papel y pergamino fueron reutilizados de relleno de cubiertas de libros. Lo mismo ocurrió con las piedras con nombre procedentes del cementerio de Montjuïc: a raíz de la expulsión de 1492, la comunidad judía lo cedió a Joan de Sarriera, baile general de Catalunya. Un buen número de piedras con epitafios sentidos y bellísimos se usó como material de construcción. El noble Sarriera se hizo una gran casa, la actual Torres de Palau, en el que aún luce su escudo de antigua estirpe y donde se ven, todavía aún, fragmentos de lápidas con inscripciones hebreas.

En medio de la insigne colección lapidaria hebrea destaca esta pieza, bien diferenciada del resto, tanto por su contenido como por el uso para el que fue creada. Se trata de una inscripción larga que combina versículos del libro de Isaías y del libro de los Salmos, que forman un cántico de alabanza al Señor. Según la mayoría de los estudios, la inscripción se emplazaba al lado del Arca Santa que contenía la Torá, Aron Qodeix en hebreo. Quedan pocas lápidas similares en todo el mundo; la de Girona es una de las más remarcables.

La inscripción, según la transcripción y traducción de Jordi Casanovas, dice así: **“Casa de Jacob, entrad y caminad a la luz del Señor”** (Is. 2, 5) *Confíad en Él todo el tiempo, oh, Pueblo, desahogad ante él vuestro corazón, porque el Señor es nuestro refugio, Selah*

¹ RAHOLA, C. *Els jueus a Catalunya*. Barcelona: Ed. La Sageta, 1929, p. 45.

(Salmo 62, 9): *Abrid las puertas para que entre un Pueblo Justo guardador de lealtad (Is. 26, 2). Ensalzad a Yahvé, nuestro Señor, y postraos a sus pies; Santo es Él (Salmo 99, 5); quienes temáis a Adonai, alabadlo, los del linaje de Jacob, honradlo y temedlo; aclamadlo, reverenciadlo, progenie toda de Israel (Salmo 22, 24); Venid, adoremos y postrémonos, bendecid el rostro de Adonai, nuestro Creador (Salmo 95, 6). Atravesad sus puertas con alabanza y sus atrios con laudes, alabadlo, bendecid Su Nombre (Salmo, 100, 4); Levantad vuestras manos hacia el Santuario y bendecid a Adonai (Salmo 134, 2); Este edificio fue construido (...) de la Creación del Mundo. ¡Pudiéramos saciarnos de bien de tu casa, de la Santidad de tu Templo! (Salmo 65, 5).*

La inscripción arranca con un versículo del libro de Isaías (Is. 2, 5): **“Casa de Jacob, entrad y caminad a la luz del Señor”**, que es exacto al de la lápida conmemorativa de la sinagoga de Agirà, en Sicilia (s. xv). Este hecho ha llevado a concluir al estudioso Nicolò Buca que la comunidad judía de Agirà podría ser originaria de Girona. Este es un dato muy interesante que, de confirmarse, nos permitiría seguir el recorrido de la gente judía de Girona tras la expulsión, o justo en fechas anteriores a este hecho.

Hasta aquí, las interpretaciones tradicionales. Sin embargo, se puede apuntar una nueva hipótesis, basada en la parte más interesante de la inscripción, que es la invocación inicial. En la terminología bíblica judaica, **la Casa de Jacob son las mujeres de Israel**. Así lo escriben rabinos comentaristas de la Torá como Raixí (s. xii) o Rabbi Ismael (s. iii): “Casa de Jacob hace referencia a las mujeres, y con ellas hay que hablar con ellos con un lenguaje gentil” (*Mekilta de Rabi Ismael* 19: 3).

¿Podría ser que esta lápida hubiera formado parte de una sinagoga femenina? ¿Podría haber existido un espacio así en la Girona medieval? Ya es hora de contrastar la consideración

convencional de que las judías de la Edad Media tenían un papel pasivo y frío en la liturgia y el ritual, y que prácticamente no iban a la sinagoga. Parece que era todo lo contrario, y que las mujeres de las aljamas tenían una fuerte espiritualidad que desplegaban en diferentes momentos de la vida y del ciclo festivo. Sin embargo, nada permite afirmar, hoy por hoy, la existencia de edificios exentos y diferenciados para acoger las oraciones y los estudios de las judías, y todo parece indicar que las denominaciones de sinagogas o “escuelas de mujeres” responderían al espacio diferenciado, dentro del mismo edificio, en el que se disponían las judías para asistir a la oración y al estudio. Había, pues, lugares de culto y oración exclusivos para ellas, pero no eran construcciones separadas y exentas. Además, los documentos mencionan *rabisas*, mujeres que conducen oficios religiosos y enseñan la Ley de Moisés a otras mujeres. Los rabinos escriben y dictaminan sobre el papel de las mujeres en la liturgia sinagoga: Rabi Nissim ben Gerondi (s. xv) incluso afirma que las mujeres deben ser contadas como válidas para formar *minyan*, el grupo de al menos 10 hombres (personas) adultos para poder orar y estudiar la Ley en la sinagoga.

Las “escuelas de mujeres” constantemente están mencionadas en la documentación. En Girona, tanto en el siglo xiv como en el xv hay referencias: en 1373 un documento habla de una venta de asientos de la *schola inferiori iudearum Gerunde*; la judía Baladre, en 1325, hace testamento y lega a su hija Dolça un asiento en la “sinagoga de esta ciudad, en la galería inferior de las mujeres”; en 1492, a raíz de la expulsión se produce la venta de los edificios comunitarios, las *domos bocatas* y las *scoles dicte aljame judeorum et de les dones iudearum Gerunde*. Igualmente, en el s. xv, en las aljamas de Girona y de Barcelona, había una calle llamada *calle de las mujeres*, a través del cual las judías accedían a la sinagoga.

¿Quizás esta inscripción destacaba sobre la puerta de la entrada o en el muro este de la sinagoga de las judías de Girona? ¿Podría tratarse de una lápida conmemorativa que las llama a ellas, a las hijas de Israel, a las que forman la Casa de Jacob, a entrar y caminar en la Luz del Señor? ¿A alabar y bendecir el Nombre, el Santo, el Creador? ¿A recogerse y saciarse de la santidad de su templo?

Estudiosos muy actuales, como J. Casanovas, J. Riera o I. Pérez han formulado posibles interpretaciones y posibles dataciones para la lápida; anteriormente otros, como Loebb, Fita, Millàs y Vallicrosa o Claudi Girbal, se refieren como una pieza excepcional. Pero todavía no se ha encontrado ningún documento escrito que permita tener una información precisa sobre cuál es su origen o el destino, y de momento es imposible acreditar, ni documental ni arqueológicamente, la hipótesis propuesta. Sin embargo, la probabilidad está y conduce a una nueva interpretación. Porque, como decía Georges Duby, “cuando hacemos historia nos está permitido imaginar, siempre que haya documentos que apoyen y acrediten nuestra imaginación”.

Pies de foto

Lápida con inscripción hebrea encontrada en 1888, y que fue exhibida en el Museo de Sant Pere de Galligants hasta el año 2000 (Foto: Josep M Oliveras).

Detalle de la inscripción, que arranca con un versículo del libro de Isaías (Is. 2,5): “*Casa de Jacob, entrad y caminad a la luz del Señor*” (Foto: Sílvia Planas).

Quiero agradecer la ayuda que me han prestado, para redactar, y sobre todo para pensar este artículo a Lidia Donat, Moriah Ferrús e Idan Pérez.

Por una biografía de la cotidianidad: algunos objetos medievales del Museo de Arqueología de Cataluña en el Museo de Historia de Girona

Sílvia Planas

Directora del Museo de Historia de Girona

"La existencia humana es pura existencia condicionada. Y sería imposible sin las cosas"
Hanna Arendt

Una lámpara de aceite; una cacerola pequeña; un plato, un salero y una escudilla; dos alfileres y un dedal; una hebilla y una figurilla de terracota que asemeja a un pedazo de una muñeca. Todas estas cosas se exponen en la sala del Museo de Historia de Girona (MHG) dedicada a explicar la Girona del medievo. Proviene del MAC-Girona, y desde 2014 están cedidas en depósito en el Museo de Historia. Son de los siglos *xiv* y *xv* y de condición humilde; ni grandes obras de arte ni joyas valiosas, sino simples objetos que muestran los quehaceres de cada día. Desde las vitrinas, nos hablan de la vida cotidiana y de los espacios y las vivencias en los interiores de las casas de una Girona que fue denominada "Ciudad clave del reino" por la importancia política, económica y social que tenía, y que fue considerada "Ciudad madre de Israel" por la magnificencia de la cultura judaica que allí se desarrollaba.

Nos lo cuentan en minúscula, en voz baja, casi al oído; de estos objetos no se deriva ninguna historia política importante, ninguna hazaña bélica ni ninguna información sobre las estrategias de poder ciudadanas, que son las cosas a las que se remiten, normalmente, los

discursos androcéntricos de la historia. Estos son objetos que hablan de vida, de sentidos, de cuidados, de ternura, de construcción de vínculos, de sociedad, de personas. Al contemplarlos se dibujan unas cuantas preguntas: ¿quién los fabricó?, ¿para qué?, ¿a quién iban destinados?, y, por tanto, ¿quién los utilizó?, ¿a quién les acompañó durante su vida?, ¿quién los legó a las hijas y los hijos, a las personas continuadoras de la vida en alguna casa ubicada en algunas de las calles de la Girona de la edad media?

He aquí un relato idealizado de un día de cada día en la ciudad medieval: la lámpara quizá hacía luz en la estancia en la que dormía una pequeña acompañada de otras criaturas, en alguno de los callejones umbríos que cruzaban la Força Vella; y la cazuela, el salero, el plato y la escudilla quizás reposaban en un resalte de una cocina humilde donde había también un telar que servía para tejer paños para vender, y que, de vez en cuando, fabricaba telas para vestir toda la familia; y las telas quizás eran cosidas con puntadas finas hechas con las agujas y los dedos de bronce, en manos de mujeres que, mientras cosían y tejían, cantaban canciones de cuna a las criaturas propias y a las de las otras mujeres que las acompañaban tanto en el trabajo como en la vida.

Estos objetos sirven para describir la cotidianidad o sin más motivo que para imaginarla. Permiten exponer lo que podemos vislumbrar a saber, desde este nuestro siglo *xxi*, de la vida de aquella gente que habitaba la Girona del siglo *xv*. Todas estas piezas forman parte de un contexto muy concreto: el del hogar y el de la vida de cada día. Todas surgen de la **casa**, aquel espacio en la Edad Media, al igual que hoy en día, ponía orden al caos; que separaba el hábitat humano del exterior, que creaba un espacio íntimo, que era el lugar donde se fraguaba la vida, donde se criaban a las criaturas, donde se procuraba y se tenía

cuidado de la supervivencia de la familia, del grupo, de la tribu.

¿Y quién era quien se ocupaba de mantener todo esto? ¿De hacerlo funcionar, de cuidarlo, de resolver las necesidades de cada día y de dar respuesta a los pequeños (o grandes) problemas de la vida, como la alimentación, la transmisión de conocimientos y de técnicas para las cosas más cotidianas, las prácticas elementales que garantizaban la supervivencia...? ¿quién era, que se ocupaba, en definitiva, de establecer y regir las pautas de la vida? Eran, en su mayoría, las mujeres. Ellas eran las que cocinaban y las que tejían, las que tenían cuidado de la casa y de la familia, las que estructuraban afectos y emociones, establecían relaciones de cooperación y de solidaridad, y creaban vínculos de pertenencia y de identidad. Ellas, las mujeres, que con estas acciones tejían una función básica en la sociedad, no sólo desde la perspectiva biológica, sino también social y política.

Los objetos son la base de la que parten las narrativas y los relatos que configuran el discurso museístico. Hay que decir que la arqueología y la historia, en sí mismas, no ocultan, ni olvidan, ni niegan, ni afirman nada en relación con estos objetos. Son las personas y las sociedades que estudian estos objetos, y los interpretan, las que obvian la presencia femenina en ellos, las que no saben o no quieren ver los rastros de las mujeres en su fabricación, ni en su uso, ni en su destino; tradicionalmente, el patrimonio se ha observado y se ha explicado de manera androcéntrica, y es de esta manera cómo las mujeres han sido invisibilizadas en el relato histórico. Y con ellas han sido invisibilizados sus objetos, y también obviadas sus emociones, las preocupaciones, las tareas, las artes, los pensamientos y, sobre todo, la función y participación en la construcción de las sociedades.

En la documentación, en el estudio y en la proyección de los objetos de las colecciones del Museo no se puede menospreciar la existencia de prácticas femeninas de creación y de recreación de vida y de convivencia. Son prácticas que forman un tejido muy poco ostentoso, a menudo poco visible, pero esencial para la civilización. La cultura material tiene un potencial enorme para explicar las sociedades y para ayudar a mejorarlas, pero hay que establecer un discurso diferente, nuevo, que parta de una nueva mirada, que formule nuevas preguntas y que establezca un nuevo diálogo entre el objeto y la sociedad que lo creó y lo utilizó.

Hay que mirar a las mujeres y hay que tener en consideración a su acción en la historia. Mirándolas, las veremos; y viéndolas, entenderemos el discurso histórico de otro modo. Ellas han sido desde siempre al cargo del cuidado y la atención de las personas, han procurado alimento, han construido comunidad, han creado espacios de vida y de relación, y han forjado, con tecnologías cotidianas, objetos necesarios para la vida; las mujeres han estado presentes siempre en la trayectoria histórica y social de la humanidad.

La lámpara, el plato, las agujas, el dedal, la muñeca rota, la escudilla, la hebilla, la cazuela y el salero. Casi seguro que todo esto fue hecho y utilizado por mujeres de la Girona medieval; seguramente que todo iba destinado a ellas. Estos objetos delicados, expuestos en el museo, constituyen un patrimonio que es humano y que es ciudadano, que es social y que es, en gran medida, femenino. Juntos forman la base que presenta la acción de multitud de mujeres que han formado parte de nuestra historia y que han dejado su legado. Hablan de la vida y de la sociedad de la ciudad medieval, y nos acercan a aquellas que los crearon y los usaron; y ayudan a dilucidar para qué y para quién lo hicieron.

Como escribe Teresa Vinyoles, las mujeres medievales crearon y transmitieron entre ellas su propia cultura, que tiene que ver con la vida, con la alimentación, con el cuidado de los cuerpos, con la muerte, con la paz ... también con el amor. Leyendo estos objetos desde una nueva perspectiva, las veremos a ellas, las encontraremos a ellas, las entenderemos a ellas: a Elisenda, a Constanza, a Guisla, a Eulalia, a Ermessenda, a Dulce, a Blanca, a María, a Leonor, a Margarita, a Joana, a Catalina, a Jerónima, a Isabel, a Magdalena. A todas les daremos voz. Y haremos su historia, la de **“ellas, que de la casa, las damas son”**.¹

Pies de foto

Plato de ala

Recipiente de cerámica en manganeso, con un único motivo decorativo en el fondo: Castillo con tres torres (en depósito en el MHG). Hotel dels Italians, 1991 (Girona, Gironès) S. XIV
 Museu d'Arqueologia de Catalunya
 Cerámica
 Núm. inv. MAC GIR-111604
 38 x 53 x 153 mm
 Foto: Arxiu MAC

Una mirada al museo, 175 años después

Ramon Buxó

Museu d'Arqueologia de Catalunya – Girona

Desde su creación, el Museo de Arqueología de Catalunya en Girona tiene sus espacios de exposición en el monasterio románico de Sant Pere de Galligants, en el que se exhiben las colecciones arqueológicas más importantes de las comarcas de Girona. Con la creación del Museo de Arte de Girona, en 1979, las colecciones de arte se trasladaron al antiguo Palacio Episcopal, y el antiguo monasterio se mantuvo exclusivamente como museo para albergar la arqueología de las comarcas de gerundenses.

Desde 1845, el antiguo Museo de Sant Pere de Galligants se sostiene con una actividad y una continuidad ininterrumpidas hasta fecha de hoy y, poco a poco, se ha ido adaptando a las necesidades y la demanda de la ciudadanía local, nacional e internacional. El museo ha servido como espacio de actividades estrechamente vinculado con la ciudad y las comarcas de Girona: por un lado, organizando exposiciones de producción propia, y, por la otra, participando en exhibiciones encabezadas desde otras instituciones, en tanto como espacio como prestando los fondos arqueológicos de sus colecciones. En 1994 se creó el Centro de Pedret, que concentrará los servicios administrativos y educativos y los de apoyo científico, técnico y material al museo.

El planteamiento museológico estable que hoy en día encuentran los visitantes es fruto de un proyecto de regeneración, iniciado entre los años 2006 y 2009, que posteriormente ha continuado hasta el 2016. Las renovaciones museográficas que, a pequeña escala,

¹ Margherita Porete, Begina, 1310.

se han ido efectuando, han servido para exhibir nuevos materiales procedentes del depósito de materiales propios, con la idea de presentar una imagen de museo vivo y en constante variación. Se cambiaron los contenidos teóricos e históricos de la exposición permanente, tanto los de la galería superior del claustro, como los de la colección presentada en la iglesia. El proceso perseguía conciliar edificio, colecciones y discurso histórico, entendiendo que se actuaba en el interior de un edificio histórico y monumento, por lo que también se tenía en consideración el hecho de actuar sobre las condiciones que requería la conservación de los materiales, en un espacio donde las condiciones de temperatura y humedad ambientales incidían sobre su estabilidad. Se asimilaba, sin duda alguna, la idea clave de la potencialidad del edificio y de las colecciones arqueológicas que históricamente custodia esta institución.

Sin embargo, a estas alturas, el museo presenta una museografía y un discurso museológico envejecidos. El mobiliario donde se encuentran las piezas se diseñó en la década de los años ochenta del siglo xx, en un momento en que el público general y no experto no figuraba como visitante diana de los museos de arqueología. Ante esta dificultad -hoy el museo ronda la cifra de los 100.000 visitantes, y entre estos un número de 8.000 escolares-, durante los últimos años el museo ha ido paliando los déficits mediante diferentes estrategias de difusión, ordenando y configurando nuevos espacios expositivos y de transmisión.

La conmemoración de los 175 años del Museo de Sant Pere de Galligants es la ocasión para maridar la reforma del edificio y monumento, modelar la renovación conceptual y museográfica del museo con una nueva propuesta expositiva articulada en torno a la memoria del monumento y su uso para la

acción patrimonial como monasterio cultural. Por un lado, hay que hacer una adaptación museística del monasterio, que ponga en valor de manera más efectiva las colecciones y el discurso de un museo nacional de arqueología en Girona; por la otra, dados los graves déficits que sufre el edificio en cuanto a la accesibilidad, este requiere una reforma y adaptación urgentes a los diferentes niveles expositivos y de servicios.

Hoy los visitantes del museo y de las exposiciones, independientemente de la edad y del nivel sociocultural al que pertenecen, asisten a una exhibición no sólo con el fin de obtener una experiencia estética en un espacio de ocio, sino que al mismo tiempo aspiran a conseguir objetivos didácticos de aprendizaje. Las materias y los contenidos de un museo arqueológico y monumento románico las debemos diseñar también en función de un público interesado, pero la didáctica y las herramientas pedagógicas disponibles están supeditadas a la estética y el esquema global de la presentación, a las limitaciones de los espacios o en la información de inventario básica de cada objeto.

El proyecto de adaptación y actualización del museo debe cumplir la normativa en cuanto a los temas de accesibilidad pública y salud en los diferentes espacios del monasterio. La actuación prevista irá dirigida hacia tres objetivos: a) el ámbito del vestíbulo general donde se concentrarán los accesos, con la instalación de aparatos adaptados que comuniquen los diferentes niveles que se prevén en el futuro; b) la apertura de elementos complementarios actualmente en desuso para apoyar la actividad museística del equipamiento, y c) la revisión del plan de usos de los espacios.

Este es uno de los caminos hacia el futuro. El antiguo Museo Provincial de Antigüedades y

Bellas Artes, ahora Museo de Arqueología de Catalunya en Girona, se redefine a partir de la nueva visión que inspira el conjunto del museo nacional en el que se integra. A partir de 2020, en el marco del Pla de Museus de Catalunya, Museus 2030, y del Plan Estratégico del Museu d'Arqueologia de Catalunya 2025, la sede gerundense continuará trabajando en torno a tres ejes: local (a nivel de ciudad y comarcas de Girona), nacional (a nivel de país) e internacional. También abordará la renovación conceptual y museográfica del museo, configurando un monasterio cultural, con una nueva propuesta expositiva articulada alrededor de la memoria del monumento y de su uso para la acción patrimonial y cultural.

Pies de foto

Estado actual de la exposición permanente de diferentes espacios de la planta superior del museo, desde el año 2016 (Foto: Arxiu MAC).

Escolares participando en talleres educativos organizados por el museo, en el año 2019 (Foto: Arxiu MAC).

El pico del Montgrí

Eudald Carbonell

Catedrático de Prehistoria de la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona
Director General de la Fundación Atapuerca

El pico triédrico, conocido también como el pico del Montgrí, es un guijarro de piedra cortado unifacial, parcial, convergente y distal. Se configura sobre guijarros de río de sección: triangular, oval o cuadrangular. Presenta una punta aguda no centrípeta, con extracciones bilaterales, profundas o muy profundas, uniangular y con tendencia convexa, de arista recta o incurvada y simetría bilateral. Su fórmula analítica, siguiendo el sistema lógico analítico, es la siguiente: U [2c, mp, 1a (cx)] recto sy.

El pico del Montgrí es un herramienta lítica del paleolítico identificada por primera vez en el yacimiento del Cau del Duc de Torroella (Torroella de Montgrí, Baix Empordà, Girona), situado en la vertiente sur de la montaña de Santa Caterina, bajo el castillo del Montgrí, castillo inacabado y construido en los siglos XIII-XIV y que lleva su nombre, en el municipio de Torroella de Montgrí.

La cueva fue descubierta y excavada por primera vez por Pericot y Pallarès, y este objeto aparece por primera vez en la publicación de Pericot y Pallarès de 1923. En su momento se publica y se confunde como pico Asturiense, de cronología epipaleolítica del final del paleolítico superior-holoceno, hace unos 10.000 años. Su cronología actual es del pleistoceno medio, muy probablemente entorno a unos 300.000 años.

Pico del Montgrí

Cau del Duc (Torroella de Montgrí, Baix Empordà)
300000-120000 a.C.
Museu d'Arqueologia de Catalunya
Pórfido
Núm. inv. MAC GIR-107324
198 x 95 x 78 mm.
Foto: J. Curto / Arxiu MAC

Un testimonio singular del Magdaleniense del Nordeste peninsular: el arpón de una hilera de dientes de la Colección Bosoms de la Bora Gran (Serinyà)

Josep Manuel Rueda Torres

Director de la Agencia Catalana del Patrimoni Cultural

El periodo Magdaleniense supone el final, y a la par el momento culminante, de las sociedades cazadoras y recolectoras del Paleolítico, justo a las puertas de uno de los periodos de transición más trascendentes de la humanidad. El paso del Paleolítico al Neolítico, la transición hacia las sociedades ganaderas y campesinas. El Magdaleniense es uno de los periodos tecnológicos más ricos, con tecnología de microlitos, de industria ósea, arte mueble y parietal. Un estallido espectacular que llevará a un largo proceso que dará lugar a las nuevas sociedades urbanas.

La sede gerundense del Museu d'Arqueologia de Catalunya ha preparado esta edición para celebrar el 175 aniversario de su creación y me ha pedido describir el arpón (MAC GIR-004119) de la Colección Bosoms de la Bora Gran (Serinyà). La elección de este objeto, dentro del ámbito de esta publicación, es apropiada por varios motivos: el arpón es una herramienta que se identifica mucho con el periodo magdaleniense y éste es de los pocos que se conservan en su totalidad en Catalunya y es uno de los elementos emblemáticos del periodo magdaleniense, que actualmente no son muy abundantes en Catalunya. Arpones fuera de la Bora Gran se han encontrado sólo en la

cueva del Parco, en Alòs de Balaguer, y están fragmentados, por lo tanto, es una herramienta muy significativa. En el levante mediterráneo de la Península destacan los arpones de la cueva de Les Cendres, en Alicante.

Los arpones con una hilada de dientes son típicos del magdalenense IV y V, con una cronología aproximada de unos 14.000 años. El actual está hecho sobre cuerno, probablemente de cérvido. Este objeto ya lo había estudiado en mi tesis de licenciatura, pero en esta ocasión he utilizado un método diferente de análisis a partir de escáneres 3D, que se pueden ver a través de la plataforma Sketchfab y que me ha permitido hacer una alta observación, y gracias a esta técnica he podido analizar el objeto con detalle, tanto con luz normal como con luz rasante. Esta tecnología me ha permitido visualizar las diferentes trazas que han dejado el proceso de fabricación que anteriormente tenía que visualizar a través de la lupa binocular. Está claro que los costes de esta metodología son asumibles cuando se trata de analizar pocos objetos, como en este caso.

Tecnológicamente, este objeto responde a un procedimiento habitual: obtención del soporte mediante la técnica de ranura aplicada con el bisel de un buril para obtener una lengüeta de cuerno con las dimensiones adecuadas para hacer un arpón. Una vez obtenida la lengüeta viene el proceso de transformación de este soporte o trabajo secundario, que dará forma al objeto. La técnica aplicada es el raspado, que se lleva a cabo con la arista de un buril. Con esta técnica se consigue elafilamiento de los extremos y la forma general. La creación de los dientes requerirá volver a aplicar la técnica del ranurado convergente combinado con una acción de serrado para desprender los dientes del fuste. Finalmente, se aplica la técnica de pulir o lustrar para el acabado del objeto.

Finalmente, en cuanto a la función, los arpones se han considerado tradicionalmente utensilios de pesca, pero también son útiles para la caza. La función de los dientes es evitar el desprendimiento del proyectil.

Arpón

Bora Gran d'en Carreras (Serinyà, Pla de l'Estany)
14000-11000 a.C.
Museu d'Arqueologia de Catalunya
Cuerno
Núm. inv. MAC GIR-004119
110 x 15 x 9 mm.
Foto: S. Comalat / Arxiu MAC

Un hacha de piedra pulimentada

Narcís Soler

Profesor emérito de la Universitat de Girona

El Museo Arqueológico de Girona posee varias hachas de piedra pulida. La que aquí comentamos está hecha de una roca ígnea de color negro, muy compacta. Esta roca ha permitido un trabajo de pulido muy cuidadoso que le da una superficie muy fina, muy bien pulida. Se adelgaza hacia el extremo por donde se enmangaba. Por el otro extremo se acercan los dos lados anchos para formar los dos biseles que se juntan en el corte, la parte útil del hacha. Fue encontrada en Ripoll. Sus medidas máximas son 7,8 cm de largo, 4,3 cm de ancho y 2,2 cm de espesor.

El tipo de roca, la delicadeza del trabajo y las pequeñas dimensiones la sitúan dentro de las pequeñas hachas muy bien trabajadas sobre rocas duras, a las que se supone una función más simbólica que práctica, como objetos que prestigiaban a su poseedor.

Las hachas de piedra pulida que se encontraban dispersas por Europa llamaron la atención desde la antigüedad. Encontrar una era un buen augurio. En época moderna los contactos con pueblos primitivos que utilizaban herramientas similares hizo entender que podían ser armas o herramientas de un pasado remoto. Hasta entonces se habían considerado piedras de rayo. Se creía que cada rayo llevaba en la punta una de estas piedras, que era la que mataba, incendiaba o hendía allí donde caía. También se creía que donde había caído un rayo no podía caer otro, creencia de que las hacía valiosas para proteger personas y bienes inmuebles. La creencia en piedras de rayo en el Viejo Mundo era universal y llegaba hasta el Japón.

En la segunda mitad del siglo XIX, cuando se empezaron a establecer los períodos de la prehistoria, las hachas de piedra pulida sirvieron para distinguir su época, que se llamó neolítico, o sea, *piedra nueva*, de la época anterior, caracterizada por las hachas y otras herramientas de piedra simplemente talladas, llamada paleolítico, *piedra vieja*. Hoy en día los inicios de la agricultura y la ganadería caracterizan mejor el neolítico (6000-4700 aC), y los tipos de cerámica permiten establecer sus fases, pero las hachas de piedra pulida todavía son muy características. Tradicionalmente se consideran hojas de hacha o de azuela. El extremo más estrecho es el que servía para unir las al mango directamente o a través de una pieza complementaria. El hacha se ponía haciendo un ángulo ligeramente agudo con el mango y el extremo biselado; a diferencia de nuestras hachas, quedaba en posición transversal al mango. Seguro que sirvieron también como azadas para remover la tierra y arrancar malas hierbas.

En Catalunya la mayoría de las hachas o de azuelas pulimentadas que eran realmente útiles están hechas de una roca metamórfica llamada corneana, abundante en los Pirineos, que es arrastrada por los ríos que bajan en forma de guijarros aplanados. El hacha se hacía sobre el diámetro más alargado del guijarro, desbastando los lados del mismo. Se conseguía así una base de piedra de la misma longitud y grosor del guijarro, y de una anchura adecuada. Un extremo era adelgazado también a golpes y el otro, el biselado y cortador, era acabado por pulimiento contra una roca abrasiva. En las riberas del Segre hay talleres de fabricación de estas herramientas.

Las hachas como ésta del Museo de Girona son excepcionales, y de ahí su supuesto valor simbólico y de prestigio, avalado porque son las que se suelen encontrar en sepulturas. Que las hachas podían tener un valor añadido

y de objeto de intercambio lo demuestra que, hasta hace poco, éste era todavía el caso entre los indígenas de Nueva Guinea, que las fabricaban simplemente como bienes de prestigio, o la presencia por gran parte de Europa occidental de preciosas hojas de hacha de más de 30 cm de largo de color verde, hechas de jade procedente de los Alpes italianos. Son claramente piezas simbólicas que prestigiar su poseedor, que difícilmente se habría arriesgado a usarlas, y que se suelen encontrar en sepulturas grandes y ricas, como los dólmenes de Bretaña.

Hacha

Puig Oriola (Ripoll, Ripollès)

5600-4500 a.C.

Museu d'Arqueologia de Catalunya

Jade

Núm. inv. MAC GIR-000366

78 x 43 x 22 mm.

Foto: Arxiu MAC

La cazuela Montboló de la tumba de la Bassa de Fonteta (Forallac)

Josep Tarrús Galter

Exconservador del Museo Arqueológico de Banyoles

El 1 de julio del año 1981 el Sr. Albert Garcia, de Celrà, avisó al Servicio de Investigaciones Arqueológicas de la Diputación de Girona que se apreciaban un vaso cerámico de aspecto prehistórico y algunos huesos humanos en un margen de una balsa de extracción de arcilla muy cercana del pueblo de Fonteta (Forallac). Enriqueta Pons, arqueóloga del Servicio mencionado, nos hizo una llamada, a Julia Chinchilla y a mí mismo, para que fuéramos a ver de qué se trataba.

Llegados al lugar, observamos que, efectivamente, al margen de la balsa se veía un vaso seccionado por la mitad al fondo de una posible tumba, que aprovechaba una grieta natural de la roca caliza local. Iniciamos enseguida la excavación, que duró tres días; empezamos desde arriba para no malmeter lo que quedaba de la sepultura, medio desprendida dentro de la balsa. Pensamos que seguramente era un entierro atípico dentro de la tradición de tumbas individuales en fosa del neolítico medio en Catalunya.

Al fondo de la tumba sólo se conservaban algunos huesos de las piernas y dos dientes de un único individuo, del que no se pudo saber ni el género, ni la estatura ni en qué posición había sido inhumado. La cazuela descansaba sobre una loseta plana al fondo de todo y estaba entre las piernas del esqueleto. En su parte inferior había una mano de mortero de gres y una mano de molino de caliza.

Posteriormente se cribó todo el contenido de la tumba y las tierras desprendidas del fondo de la balsa con muy buenos resultados, que se completaron con el que Albert García guardaba en su casa. En total, recogimos un ajuar funerario compuesto por un punzón de sección redonda y un trozo de espátula de hueso de sección rectangular; una mano de mortero y otra de molino; una cazuela con el labio reentrante en T, con cuatro pequeñas asas tuneliformes verticales y un pico bajo borde (23,6 cm de apertura); una gran taza de carena baja y dos grandes asas tuneliformes verticales; fragmentos de dos vasos-pedestal cilíndricos, uno con agujeros en la base, decorados con triángulos o rombos cuadrículados y grabados, y un pequeño cuenco subesférico, liso. Dentro del cepellón de la cazuela, cribado con agua, aparecieron semillas carbonizadas de higo (*Ficus carica*).

En 1981, en el momento del descubrimiento de esta tumba, singular por el ajuar Montboló-Chassey que contenía, no conocíamos muchos contextos arqueológicos paralelos donde coincidieran cerámicas Montboló y Chassey, que nos ilustran la fase más tardía del neolítico medio inicial (4300-3900 aC). Sin embargo, ya la situamos en un momento tardío del Montboló, una fase de transición hacia el Chassey.

Hoy en día, el panorama ha cambiado sustancialmente. En el norte de los Pirineos se han excavado sepulcros en cueva (Montou, Belestas) y necrópolis (Camp del Ginebre) de ese momento; mientras que en el Alt Empordà (hábitat de ca N'Isach, túmulo-II de Vilanera) y el Vallès Occidental (hábitats de Can Roqueta, Vinya del Regalat y els Mallols) se han excavado poblados y tumbas en los que también conviven cerámicas tardías de estilo Montboló y otros de tipo Chassey. La tumba de la balsa de Fonteta se avanzó más de 10 años en el descubrimiento de esta fase

tardía del grupo de Montboló, hoy en día bien reconocida.

Cazuela

La Bassa (Fonteta; Forallac, Baix Empordà)
4300-3900 a.C.

Museu d'Arqueologia de Catalunya
Cerámica hecha a mano

Núm. inv. MAC GIR-40884
112 x 237 mm.

Foto: S. Comalat / Arxiu MAC Girona

La alabarda

Narcís Soler

Profesor emérito de la Universitat de Girona

La hoja de alabarda del Museo Arqueológico de Girona es una pieza excepcional por su significación cronológica y cultural, por su estado de conservación y por su rareza. Se encontró en el año 1930 cuando se hacían los cimientos de la casa n. 26 de la calle Joan Maragall de Girona.

Se trata de una hoja de metal de forma general losángica formada por dos triángulos muy desiguales. El más grande, la hoja de la alabarda propiamente dicha, es alargado, reforzado con un nervio central grueso y de sección redondeada que llega casi hasta la punta. El triángulo opuesto, más plano, pequeño y corto, es la lengüeta que servía para enmangar la hoja en la asta. Por eso lleva tres agujeros que tenían que dar paso a los clavos o remaches, dos de los cuales se han conservado. Mide 24,3 cm de largo y 7 cm de anchura máxima. Los clavos hacen 1,8 cm de espesor.

Está hecha en cobre con pequeñas proporciones de arsénico, plata y plomo. Los clavos también son de cobre, pero este contiene antimonio y estaño en vez de arsénico. La hoja se hizo tirando el metal líquido en un molde y se terminó en la forja en frío o en caliente. Los clavos se hicieron aparte, con mineral de otra fundición.

La alabarda de época prehistórica consistía simplemente en un triángulo alargado de metal clavado en una asta corta. Era un arma ofensiva que se podía manejar con una o dos manos, pensada para golpear y clavar. Las hojas más antiguas eran simplemente planas y posteriormente adquirieron un nervio central como refuerzo. La asta solía ser de madera,

de un metro de longitud aproximadamente, aunque también se han encontrado de metálicas en la Europa nórdica y central.

Las hojas de metal, como la nuestra, se consideran hojas de alabarda, si bien no siempre es fácil separarlas de las hojas de puñal. Estas últimas también eran triangulares y anchas, y también iban unidas con remaches a un mango, pero en este caso de forma longitudinal. Las hojas de alabarda se ponían haciendo un ángulo ligeramente agudo con la asta y por ello a las alabardas los agujeros de los remaches no son simétricos. Este es el caso de la de Girona.

La alabarda fue un arma característica de la edad del bronce antiguo y medio y se encuentra por toda Europa. También la encontramos figurada en los grabados rupestres, desde los países nórdicos hasta el Atlas y el Sahara, en los petroglifos gallegos y en los Alpes. Dependiendo del lugar, se representan la hoja, la alabarda entera o bien personajes que la llevan en sus manos.

Además de ser un arma ofensiva, también era un objeto simbólico para señalar la categoría social de la persona que la presumía, al igual que ocurre hoy en día con ciertos cuerpos militares, que llevan las alabardas en una función ornamental simbólica.

En la Península Ibérica son muy presentes en la civilización del Argar (2200-1550 a.C.), que se extendió por Andalucía oriental, Murcia y Alicante. Se encuentran en sepulturas, donde indican que la persona inhumada era un guerrero. En el resto de la Península suele tratarse de hallazgos aislados. La que comentamos es la única que se ha encontrado en Catalunya.

La forma de la hoja de Girona se corresponde con tipos de alabardas atlánticas. A pesar

de que es de cobre y no de bronce, por la forma que tiene se corresponde más a la edad del bronce antiguo (2300-1850 a.C.) que al Calcolítico.

La alabarda propia de la época medieval y moderna era muy diferente. Servía para pinchar y cortar, y la asta era de unos dos metros de largo, con una especie de hacha al lado y una punta en el extremo. Puso en valor la infantería que la llevaba, puesto que permitía hacer frente a la caballería. Algunas eran muy ostentosas y sólo servían, al igual que en la prehistoria, como arma de prestigio. Con esta función la usan todavía los alabarderos de la Guardia Real española o la Guardia Suiza del Vaticano.

Alabarda

Calle Joan Maragall, 26 (Girona, Gironès) -

Origen: Atlàntic

2300-1800 a.C.

Museu d'Arqueologia de Catalunya

Cobre

Núm. inv. MAC GIR-00054

243 x 7 x 21,5 mm.

Foto: S. Comalat / Arxiu MAC

El askos de Aqueloo

Marta Santos

Museu d'Arqueologia de Catalunya – Empúries

El askos de Aqueloo es un vaso cerámico de la segunda mitad del siglo VI a.C. a inicios del siglo V a.C. El vaso presenta una cabeza masculina con barba en uno de los extremos. La cabeza, de forma triangular, se representa girado hacia uno de los laterales de la pieza, con orejas y, arriba, con dos astas o cuernos que han llevado a identificarlo con el dios fluvial Aqueloo.

El cuerpo, que forma el recipiente para contener líquidos, es alargado y recuerda la forma de un odre de cuero -al que se refiere el término griego askos-, terminado en un extremo posterior puntiagudo y levantado, con un orificio para verter el contenido. En el dorso presenta una abertura circular más grande, enmarcada por un caño, que debía servir para rellenar el recipiente, posiblemente con vino. Debajo, tres pequeñas patas macizas de perfil cónico servían para soportar la pieza. El fino engobe que cubre la superficie presenta una decoración pintada, con franjas verticales de pintura negra que alterna con bandas más finas de tonalidad vinosa. Los rasgos de la cara, moldeados sumariamente y de aspecto un poco caricaturesco, están destacados también con pintura.

Se trata de un vaso de tradición jonia, pero de producción griega occidental, probablemente elaborado en los talleres de la colonia focea de *Masalia*, durante la segunda mitad del siglo VI a.C. o los inicios del siglo V a.C. La morfología de esta pieza permite interpretarla como un vaso para uso ritual, destinado a las libaciones, en el ámbito cultual o bien en el ámbito funerario. Fue encontrada en *Emporion*, pero se desconoce el contexto de procedencia. Sin embargo, podría haber formado parte del conjunto funerario de una tumba griega de la necrópolis

arcaica del Portitxol, que sufrió una intensa actividad de expolio a finales del siglo XIX y los inicios del siglo XX. Los numerosos objetos de los ajuares de este primer cementerio emporitano terminaron en propiedad de anticuarios y coleccionistas, o fueron adquiridos por museos, como en este caso, que ingresó en las colecciones del Museo Provincial de Antigüedades y Bellas Artes de Girona -hoy sede de Girona del Museo de Arqueología de Catalunya- el mes de septiembre del año 1896.

Tanto en *Masalia* como en *Emporion*, como también en otros núcleos coloniales de la Magna Grecia o Sicilia, se conocen otros ejemplos de *askoi* de morfología similar, o bien cabezas barbudas de terracota pertenecientes a vasos del mismo tipo, que se han identificado con la figura teriomorfa de Aqueloo o, en algunos casos, con Sileno, remitiendo también al ámbito dionisiaco.

En la mitología griega, Aqueloo era la divinidad fluvial más importante, hijo de Océano y Tetis y padre de las Sirenas y de distintas fuentes y surgencias de agua, tales como Pirene, Dirce o Castalia. En su combate con Heracles por la ninfa Dejanira, se transformó en serpiente y, finalmente, en toro. Vencido por el héroe, éste le arrancó una de sus cuernos, que sólo pudo recuperar con la entrega, a cambio, del cuerno de Amaltea, símbolo de la abundancia y la fertilidad.

Askos con cabeza de Aqueloo

Empúries (L'Escala, Alt Empordà)

Origen: taller griego occidental, posiblemente Massàlia (Marsella, Francia)

S. VI-V a.C.

Museu d'Arqueologia de Catalunya

Ceràmica pintada

Núm. inv. MAC GIR-000005

114 x 210 x 86 mm.

Foto: S. Comalat / Arxiu MAC

El altar de Mas Castellar de Pontós

Enriqueta Pons

Exconservadora del Museu d'Arqueologia de Catalunya – Girona

Altar de finales del siglo III a.C., de mármol blanco, localizado en la casa 1, departamento 3, del establecimiento agrario de Mas Castellar de Pontós (Alt Empordà). Se trata de una pieza monolítica en forma de columna esculpida en mármol blanco. La columna está coronada por un capitel de estilo jónico clásico con pequeñas volutas, mejor trabajadas por la cara anterior e inacabadas por la parte exterior. El fuste es de sección circular estriado y se amplía por la parte inferior formando un plinto ancho y delicado. En la parte alta del fuste, y envolviendo la totalidad del perímetro, hay una moldura decorada con motivos vegetales de hojas lanceoladas situadas entre las estrías, separadas por las mismas aristas del fuste, y enmarcadas en perlas. En la parte frontal del fuste hay un marcado desgaste en la parte baja de las estrías. Dicho rebaje se podía explicar por el tocamiento continuado de la pieza, por un uso cultural, un fenómeno comparativo que se observa de igual modo en los pilares de sustento de una madre de Dios. En la parte cenital presenta una depresión central cuadrangular, y alrededor de la parte no depresiva se observan trazas incisivas, algunas muy profundas, que han sido interpretadas como impactos de hacha o cuchillo.

Los análisis petrográficos han identificado la cantera de pentélico, situado en las cercanías de la ciudad de Atenas, y explotada desde inicios del s. VI a.C. Fue el mármol más utilizado en las construcciones de la acrópolis,

también para elementos arquitectónicos y escultóricos hasta el momento en que los romanos empezaron a utilizar el mármol de Carrara (mitad del siglo II a.C).

El mármol pentélico llegó a Empúries, donde se han localizado distintas piezas, como la estatua de Esculapio. No sería de extrañar que el ara de Pontós hubiera llegado por este foco de entrada cultural y se hubiera reutilizado con una finalidad de culto.

El ara fue localizada, destruida, en la estancia principal de la casa 1 del asentamiento agrario, un edificio majestuoso y grande de módulos arquitectónicos helenísticos con ocho habitaciones y dos patios internos, uno de los cuales estaba precedido por un vestíbulo porticado por el cual se accedía a la estancia. Los fragmentos de ara estaban esparcidos en torno a una gran lumbre situada en el centro. En esta misma estancia se localizaron, a la par, otros elementos relacionados con un culto cruento asociado a escenas de purificación, libación y sacrificio de animales. Destacar el elevado número de restos de can con trazas de cuchillo, descuartizamiento y alteraciones térmicas que muestran que el animal fue sacrificado y consumido posteriormente; hecho que hizo sospesar la posibilidad que el ara fue usada como apoyo principal para el sacrificio de este animal. Esta ingesta fue un hecho puntual en la vida del asentamiento que precedió a una ofrenda cruenta en agradecimiento a las deidades de la agricultura, de la sequía y del amor, y que acabó en un gran banquete en el cual, además del can, se consumieron otros animales de tipo doméstico como bueyes, corderos, cabras y cerdos.

La mezcla de restos de canes con animales domésticos para ser consumidos en una fiesta significa la importancia de este animal, el perro, como uno de los más cercanos y

amigables de los seres humanos, el que mejor comparte el hogar y el reposo y, en ocasiones, la tumba. Además, el can está relacionado con las deidades subterráneas y con los ciclos de cultivo y de la agricultura.

Este uso cultural de un altar, en forma de columna con capitel, relacionado con sacrificios cruentos, no es banal. En numerosos recipientes cerámicos áticos de figuras rojas hay escenas pictóricas de sacrificio de animales domésticos con la representación de un ara en forma de columna y, en muchas ocasiones, con capiteles con volutas, que hacen de mesa de sacrificio. Esta documentación tan evidente e interesante descarta cualquier otra interpretación que cuestione el altar de Pontós como probable pedestal para estatua o como un soporte de altar propiamente.

Poco después de este banquete ritual, los habitantes de Pontós abandonaron el lugar después de cuatro siglos y medio de ocupación. Previamente a este hecho el altar fue destruido para salvaguardarse de posibles escarnios. Era el momento en que los romanos controlaban libremente las tierras del Empordà, a inicios del s. II a.C.

Altar

Mas Castellar (Pontós, Alt Empordà)

S. III-II a.C.

Museu d'Arqueologia de Catalunya

Mármol del Pentélico (Ática, Grècia)

Núm. inv. MAC GIR-023396

620 x 480 x 370 mm.

Foto: J. Play / Arxiu MAC

El cálato

Gabriel de Prado

Museu d'Arqueologia de Catalunya – Ullastret

Este objeto, denominado *cálato* o *sombrero de copa*, por su similitud formal si invertimos la pieza, apareció en el interior de una fosa o silo (SJ101) en el yacimiento ibérico de Mas Castellar de Pontós (Girona) y fecha del 200 a.C aproximadamente.

El cálato es un recipiente cerámico de producción autóctona, con una forma cilíndrica o troncocónica y borde horizontal, que imita una forma original griega y presenta una gran diversidad de perfiles y decoraciones. Su producción y distribución se inició en el siglo III a.C, pero no se generalizó hasta el siglo II y la primera mitad del siglo I a.C, durante el periodo ibérico final o ibero-romano, momento en el que este tipo de vasos se encuentran en un gran número de yacimientos del Mediterráneo occidental. Este hecho ha llevado a los investigadores a proponer que, funcionalmente, se trataría del contenedor de algún producto elaborado en el área ibérica, muy probablemente la miel, que tendría una amplia difusión por vía marítima y/o fluvial a través de las redes comerciales romanas. Esta hipótesis no excluye otros usos, que deberían vincularse con determinadas prácticas rituales/culturales, tal y como se puede deducir, por ejemplo, a partir del hallazgo de estos recipientes en cuevas santuario o en algunas necrópolis, usados, en este último caso, como urnas funerarias.

Formalmente, estos vasos podían tener distintas dimensiones que se prolongaban desde los ejemplares pequeños, asimilables a miniaturas, hasta los que medían más de 30 cm de altura y diámetro máximo del borde. Técnicamente, eran moldeados a torno, su cocción se hacía en hornos con atmósfera

oxidante y, mayoritariamente, se decoraban con pigmentos rojizos, razón por la que se engloban dentro de la categoría de la cerámica ibérica pintada. Los motivos decorativos utilizados eran variados y podían incluir desde los geométricos hasta los animalísticos y/o antropomorfos, en función del área de fabricación.

El ejemplar encontrado en el asentamiento ibérico del Mas Castellar de Pontós es de un tamaño grande (28 cm de altura y 27 cm de diámetro máximo), está decorado con pintura vinosa y su fabricación se atribuye al taller de Fontscaldes (Valls, Alt Camp). Presenta dos asas aplicadas, bífidas y entrelazadas, que no son funcionales, dado que no sobresalen para permitir sujetar la pieza y, por tanto, sólo sirven como elemento decorativo que, a la vez, enmarca un espacio con un motivo estrellado, delimitado por los lados por un trazado de líneas onduladas verticales. El resto de la pared exterior de la pieza está decorada con dos frisos, separados entre sí por una serie de líneas horizontales. El friso superior, que ocupa casi dos tercios de la superficie, está decorado con grandes hojas de hiedra y otros motivos vegetales y geométricos. El friso inferior, en cambio, está decorado con semicírculos concéntricos, de diferente grosor, que se presentan intercalados con líneas verticales onduladas. Finalmente, el borde presenta una decoración formada por una serie de triángulos unidos, denominada de *dientes de lobo*, que sólo se han conservado de manera parcial.

El hecho de que la pieza se haya encontrado en una fosa o silo, interpretada como un más que probable depósito votivo, reafirma la idea expresada anteriormente del uso del cálato en determinadas prácticas rituales, tanto con su contenido como *per se*.

Cálato

Mas Castellar (Pontós, Alt Empordà) - Origen:
Taller de Fontscaldes (Valls, Alt Camp)

S. III-IV a.C.

Museu d'Arqueologia de Catalunya

Cerámica ibérica pintada

Núm. inv. MAC GIR-041092

285 x 315 x 315 mm.

Foto: J. Play / Arxiu MAC

Bocina de señales de Culip IV

Xavier Nieto

Exdirector del Centro de Arqueología

Subacuática de Catalunya (MAC)

Entre los objetos localizados en el pecio Culip IV, hundido en el cabo de Creus (Cadaqués) entre los años 1978 y 1982, cabe destacar una concha de molusco marino, un tritón de la especie *Charonia tritonis*.

El hecho de presentar un orificio en el extremo más puntiagudo, elaborado intencionadamente, y dos manchas negras –restos de plomo– nos motivó a clasificar este objeto como una bocina de señales con orificio para bufar en posición distal. Se trata, por tanto, de un instrumento sonoro aerófono que un marinero de la embarcación llevaba colgando mediante, probablemente, una correa de cuero enganchada al tritón con plomo fundido.

Es un instrumento monofónico, por la cual cosa, ante la imposibilidad, o al menos la dificultad extrema, de emitir distintas notas, el léxico se basaba, esencialmente, en el número de toques emitidos, en el tiempo que duraban y en el ritmo.

El uso de caracoles marinos para transmitir mensajes que el receptor podía interpretar en función de unos códigos preestablecidos está ampliamente documentado arqueológicamente en muchos lugares, en periodos cronológicos muy amplios y con objetivos muy diversos, especialmente en poblaciones muy diseminadas para indicar el inicio o el final de una actividad laboral, como señal de alarma para indicar la presencia de enemigos o el peligro de riadas, como elemento de información en una cacería, para acompañar ceremonias religiosas, para anunciar una defunción, etc...

No son muy usuales los hallazgos arqueológicos de este tipo de objeto. El más cercano, geográficamente, a este de Culip es el del yacimiento de Sant Jaume-Mas de'n Serra (Alcanar, Montsià), que fecha de la segunda mitad avanzada del siglo VII a.C. Este hallazgo nos indica el uso, desde antiguo, de este tipo de objeto en la zona.

Lo que hace particular la pieza de Culip es que ha sido encontrada en un barco, la cual cosa nos permite hacerla servir, con mucha seguridad, como prueba arqueológica con el fin de sumar otro uso a este tipo de objeto: como instrumento náutico.

Culip IV era un pequeño barco de unos 10 metros de eslora que procedía de Narbona y se dirigía, muy probablemente, hacia Empúries. La paleo-topografía de la costa se caracterizaba, y todavía hoy quedan vestigios, por la presencia de lagunas interiores y extensas marismas, por las cuales podían navegar con facilidad pequeños barcos de poco calado. En este paisaje las nieblas son y debían ser frecuentes y densas y, en estas condiciones náuticas, emitir señales que delatasen la presencia del propio barco y escuchar las señales de los otros era, y es todavía hoy en la actualidad, una buena medida de seguridad. Es por esta razón que la normativa de seguridad marítima actual obliga a las embarcaciones a llevar bocinas sonoras, y es por este motivo que en el cabo de Creus, además de un faro luminoso, hay también un faro sonoro.

Bocina de señales

Culip IV (Cadaqués, Alt Empordà)

S. I d.C.

Museu d'Arqueologia de Catalunya

Concha de *Charonia tritonis seguenzae*

Núm. inv. MAC CASC-019242

170 x 95 x 75 mm.

Foto: J. Play / Arxiu MAC

El mosaico de Teseo y Ariadna

Joaquim Nadal i Farreras

Director de l'Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural (CERCA). Universitat de Girona.

Soy vecino de este mosaico. Llegó a Sant Pere de Galligants siete años antes de mi nacimiento en la casa del huerto de la abadía, justo en frente de Sant Pere de Galligants. No puedo, pues, separar simbólicamente esta pieza delicada de mi memoria personal. Sant Pere, Sant Nicolau y la casa de la plaza de Santa Llúcia número 1 han formado un triángulo vital inseparable en mi biografía personal.

Evoco este vínculo personal para remarcar mi aproximación a esta pieza, que es más sentimental que académica. En este último terreno, el recorrido que va del opúsculo que editó el Ayuntamiento en el año 1993 a lo que publicó en 2016 la Generalitat, veinte y cinco años más tarde, marca los avances que se han producido en el conocimiento de los mosaicos y de su peripecia histórica.

Hoy, pues, con el mosaico de Teseo y Ariadna recuperado y restaurado, podemos descartar ya prácticamente las interpretaciones pasadas, y la apreciación de unas piezas de mosaico claramente identificables con un laberinto nos situarían, sin duda, ante un mosaico dedicado al mito de Teseo y Ariadna. David Vivó y Lluís Palahí son, en este aspecto, muy concluyentes.

Remarco algunos aspectos que a mí me fascinan del mosaico.

En primer lugar, la desnudez sutil de los personajes. Los pliegos insinuados de los

vestidos acompañan con delicadeza los cuerpos de Teseo y Ariadna. Al lado, el enigma no resuelto de los símbolos que los acompañan y la constancia material del ovillo de lana que debería servir a Teseo para salir del laberinto.

En segundo lugar, la oscilación sinuosa de la historia del triple descubrimiento del mosaico. Primero en 1877, un año más tarde del descubrimiento del mosaico emblemático del circo. Reencontrado en 1934 por Josep de C. Serra i Ràfols, y en 1941 vuelto a desenterrar de nuevo y finalmente extraído y trasladado a Sant Pere de Galligants por el mismo Serra i Ràfols, como explica con detalle el erudito y sabio Josep M. Llorens. A diferencia del mosaico del circo, el mantenimiento *in situ* del de Teseo y Ariadna preservó la integridad gerundense y le ahorró, bajo la salvaguarda provincial, el periplo barcelonés que tuvo el otro.

La tercera cuestión se refiere al entorno mismo en una villa romana parcialmente recuperada y conocida: can Pau Birol o Bell-lloch del Pla. Es el aspecto que me parece más fascinante de todos. Primero por la articulación del territorio de *Gerunda* y su "*suburbium*" en un esquema que conocemos bastante bien y que indica la localización suburbial de las élites en grandes fincas, para acoger y recibir tratos y pactos y para vivir. Pero, sobre todo, por la pérdida enterrada de la memoria de la villa y de sus magníficos mosaicos enterrados, sepultados entre los pilares de la masía medieval y las intervenciones posteriores. Que fuera el surco de los arados, el trabajo del masovero y las obras en la casa que pusieran al descubierto una historia bimilenaria es una aventura cautivadora.

Añadamos, en este sentido, el equívoco de la forma actual del mosaico en T, que tiene más que ver con las partes ocupadas por los

muros de la masía y la extracción parcial de un mosaico cuadrangular.

En último término, vuelvo a una historia personal: en mis investigaciones sobre Joan Subias he topado con las gestiones para rescatar y poner en valor los mosaicos de can Pau Birol, con derecho a visita, desde los servicios de cultura de la Diputación y desde de la dirección de cultura de la comisión delegada de la Generalitat con la intervención de Subias, junto con Rafael Masó y Josep de C. Serra y Ràfols. La correspondencia que aflora subraya el papel de la Diputación, de la Generalitat, de la Comisión de Monumentos y del Instituto de Estudios Catalanes.

En medio de la nave de Sant Pere de Galligants, el mosaico de Teseo y Ariadna aparece descontextualizado del entorno para el que se había concebido y encargado, y reclama un esfuerzo de interpretación y de contextualización para trascender la belleza intrínseca del mosaico y verlo en la grandeza de una villa romana.

Mosaico de Teseo y Ariadna

Can Pau Birol (Bell-lloc del Pla; Girona,

Gironès)

S. III d.C.

Museu d'Arqueologia de Catalunya

Teselas de piedra pegadas con mortero

Núm. inv. MAC GIR-001703

3120 x 2390 mm.

Foto: J. Milian / Arxiu MAC

Sarcófago de las Estaciones con clipeos

Josep M Nolla

Profesor emérito de la Universitat de Girona

Encontrado durante las primeras excavaciones oficiales desarrolladas en Empúries en el año 1846 y subvencionadas por la Diputación provincial en un lugar impreciso de la *cella memoriae* que se alza en el lado oriental del antiguo cementerio tardo-antiguo. Estaba fracturado de manera limpia y se ha podido restaurar sin ausencias. Conserva entera la tapadera. Es de un excelente mármol blanco verosímilmente de Luni.

En el centro de la caja, una *imago clipeata* dispuesta dentro de una gran concha con representación convencional del fallecido, con *himation* y portando en sus manos un *volumen* enrollado, con una decoración rica y cargada a los dos lados, con ocho personajes de pie, cuatro a cada lado, todos desnudos salvo una especie de manto que llevan puesto encima del hombro, a excepción de la tercera figura de la izquierda de la imagen central, un buen pastor (*criophoros*) ataviado con túnica corta y sandalias y con el cordero cargado en el hombro, la imagen recurrente de un mundo bucólico y tranquilo que remite a la vida después de la muerte en los Campos Elíseos o la Isla de los Bienaventurados; La de su lado, la cuarta, es la representación convencional del invierno vestido de la manera de Attis, con calzas largas (*braccae*) y un manto que le cubre la cabeza y parte del pecho. A la derecha de la figura del buen pastor, una representación del otoño, una figura desnuda con un manto delante del pecho y, detrás, un *eros* cabalgando sobre una pantera. En el extremo derecho del ataúd, nuevamente la representación del *genius* del otoño con manto delante del pecho, aguantando una

liebre con la mano derecha alzada y debajo un perro que pretende cogerla. A su derecha, la imagen del verano con clámide y coronado de espigas y, más allá, el *genius* de la primavera coronado de flores. Entre el uno y el otro, un árbol florido con un *eros* entre las ramas. El *clipeus* en forma de concha es sostenido por dos divinidades, aladas y coronadas, cubiertas con un manto. En la parte superior, dos pequeñas victorias, también aladas, ayudan a sostenerlo. Debajo de la imagen central se desarrolla el mito de Endimión y Selene, el primero estirado y adormilado, con clámide y lanza en la mano izquierda, y la diosa que desciende de una viga que llevan dos nerviosos caballos. El amor desaforado de la *dea* por el joven pastor llevó al padre de los dioses a concederle la inmortalidad y la eterna juventud a través de un sueño eterno (*Somnus aeternus*), símbolo apreciado y ampliamente utilizado entre la gente educada de su tiempo, de la inmortalidad del alma. La decoración frontal de la cubierta se encuentra a ambos lados de una cartela cuadrada y lisa, sostenida por dos *erotes* alados; a la derecha, la vendimia protagonizada por *putti* desnudo y, a la izquierda, campesinos vestidos con túnica corta cosechando la aceituna y trabajando en la almazara. Es una obra excelente de taller romano que hay que datar de la época tetrárquica, muy a principios del siglo IV.

Es la tumba núm. 410 del cementerio tardo-antiguo de la Neápolis y, si bien es cierto que no sabemos dónde se ubicaba, un análisis detallado del espacio hace posible proponer, con cierta verosimilitud, que debía encontrarse presidiendo la cámara funeraria A, adosada al norte de la *cella* en la fase más avanzada de su historia, que habría que fechar muy a finales del siglo VI o ya entrado el VII. Huelga decir que se trataría de una sepultura privilegiada. Por tanto, se trataría de una pieza recuperada y aprovechada para sepelir a un personaje carismático del cristianismo emporitano.

Sarcófago de las Estaciones

Empúries (L'Escala, Alt Empordà)

S. IV d.C.

Museu d'Arqueologia de Catalunya

Mármol

Núm. inv. MAC GIR-001056 (caja);

MAC GIR-001057 (tapa)

2110 x 550 x 640 mm. (caja)

2110 x 550 x 270 mm. (tapa)

Foto: S. Comalat / Arxiu MAC

El rosetón de Sant Pere de Galligants

Geraro Boto Varela

Profesor titular de la Universitat de Girona

El espléndido rosetón (atrompetado, con guardapolvo con hojas de acanto estilizadas, dos arquivoltas con torso esculpidos con cintas entrelazadas, ocho luces a modo de pétalos con perfil circular rebajado, sendos radios constituidos por columnas de sección octogonal con capiteles en ambos extremos y un airoso ojo de buey central, con corazones de flores en las superficies cóncavas de delante, que se convierten en bolas en la cara interna; 4,88m de diámetro, contando arquivoltas y guardapolvo) forma una unidad, sin fracturas ni agregaciones, con el muro superior de la fachada occidental de la iglesia. Este muro prosigue después de ambas esquinas apenas un metro y medio, y se acomoda a los muros laterales preexistentes de la nave mayor y en la vuelta; en su cara interna, el muro del rosetón se ajusta a los paramentos precedentes justo en las esquinas. No tiene lógica pensar que la fachada quedó inconclusa mientras se acababa de cubrir el edificio. Se infiere, en cambio, que esta fachada, con el rosetón, sustituyó otro muro precedente, probablemente provisto de una ventana vertical similar a las otras. Con el nuevo óculo, canal de luz crepuscular que baña el eje de la nave central en los equinoccios, la iglesia alcanzaba su culminación. Con razón, el autor (responsable intelectual, gestor u operario material) quiso dejar testimonio epigráfico en tres de las enjutas (transcrito por Calzada: OM[NE]S COGNOS/C[AI]NT PETRUM/FECISSE FEN[E]STRA[M] “Sepa todo el mundo que Pedro hizo la ventana”), de la excelencia de la obra y de su identidad. El contexto histórico ayuda a entender porque se consideró tan relevante este ventanal.

De acuerdo con lo que se ha conservado, durante la segunda mitad del siglo **xii** algunas iglesias, como la de Covet, asumieron rosetones, de limitada ambición. Sin embargo, en Catalunya, como en otros territorios del lenguadoc (Fontfroide) e ibéricos (Las Huelgas, Huerta, Armenteira ...), estos sorprendentes ventanales se desarrollaron con las facturas cistercienses (muro E de Santes Creus). En este contexto, la ventana de Galligants constituye una réplica desde un monasterio benedictino, que manifestaba así su carácter vanguardista. *Petrum* se enorgulleció de la ejecución de la ventana, entendida como una sinécdoque y un epitome de la iglesia de San Pedro.

Tras los precedentes altomedievales (San Miguel de Lillo), se operaron aberturas circulares en iglesias románicas de Puglia (Troya, Trani, Bitonto, Barletta, Galatina, Matera), Molise (Matrice), Umbria (Todi, Spoleto, Castel Ritali, Lignano in Treverina), Le Marche (Ascoli Piceno), Lazio (Tuscania), Reggio Emilia (Módena), Poitou (Genouillé), Saintogne (Rioux), Loire (Loches), Auvernia (Châtel-Montagne), Catalunya (Tarragona), Navarra (Tudela), León (Zamora), Galicia (Santiago, Serantes) o Portugal (Póvoa de Varzim). Aun así, el rosetón de Galligants encuentra la máxima similitud compositiva en el óculo de la fachada de Santo Domingo de Soria (ca. 1170) y en la micro-arquitectura del pilar de la galería norte de Las Claustrillas (Las Huelgas Reales) (ca. 1185), a pesar de la ausencia de relaciones institucionales o escultóricas con estas facturas castellanas.

Sin embargo, el lenguaje plástico del rosetón de Galligants apunta a una cronología más tardía, como ya se ha razonado (Besseran), más ajustada entorno al 1200 o poco después. De los catorce capiteles originales (una de las columnas fue sustituida en el siglo **xiv** y presenta un solo capitel vegetal), nueve presentan hojas acanaladas con juegos de volutas y cabezas

humanas, dos tienen hojas lisas y volutas simples; uno acoge grifos pasantes; otro tiene unos leones con apéndices fitomórficos, y otro un abad sentado en su cátedra con volutas (que también recuerda el remate de algunos báculos) y cuatro monjes acólitos en las esquinas de la base.

El parentesco que se ha sugerido para este capitel con el homólogo de monjes oficiantes en el claustro Canigó es más temático que estilístico, por lo que la cronología de una obra no condiciona la de la otra. Tampoco los capiteles del rosetón mantienen relación con la escultura de los capiteles claustrales de Galligants o de la catedral, ni con los más tardíos de los llamados Banys Àrabs. El tipo de hoja gruesa y lisa, así como la hoja acanalada, además de los tres dados de la parte superior de los capiteles, relacionan estos capiteles con los del claustro de San Daniel. Por otra parte, la cenefa de hojas digitadas, piñas y bordes perladas del círculo interior, parte de una fórmula ensayada en los cimacios del claustro de la catedral y se reutiliza, se simplifica, en los cimacios e impostas de la Fontana d'Or.

La presencia del abad entre monjes, único motivo labrado en la posición vertical para el puesto que ocupa en la rueda, por lo que en la práctica no constituye un capitel invertido, sino la base de la columna, subraya la preeminencia del tutor de la comunidad monástica en el conjunto del rosetón. Constituye un indicio de que el *Petrum* de la inscripción pudiera ser el abad y no ningún artífice, probablemente el abate *Petrum*, que según la documentación rigió el monasterio los años 1192-1200 y 1207. Imagen y escritura se reforzarían recíprocamente, si bien que ambas no son fáciles de identificar desde el pavimento del atrio.

En 1981 se hizo la réplica casi completa con fibra de vidrio. Con propósitos didácticos, se instaló en el transepto norte.

Rosetón

Monasterio de Sant Pere de Galligants (Girona, Gironès)

S. XIII

Museu d'Arqueologia de Catalunya

Reproducción

Núm. inv. MAC GIR-041645

Ø 3450 mm.

Foto: Ramon Buxó Martínez / Arxiu MAC

La pila bautismal de Galligants

Joan Piña

Director del Tesoro de la Catedral de Girona

“Y si Cristo no ha resucitado, vuestra fe es ilusoria” (1 Co 15, 17)

De los elementos conservados del monasterio de Sant Pere de Galligants me piden destacar la pila bautismal. Y es que la visita al Museu d'Arqueologia de Catalunya, sede de Girona, nos permite disfrutar de dos colecciones que se conjugan: por un lado, la colección arqueológica, por otro, los elementos muebles y la monumentalidad del edificio: el monasterio de Sant Pere de Galligants. Esta pila es una pieza destacable de este último grupo.

La presencia de este elemento es testigo del uso cultural que existió aquí, cuando funcionaba como espacio litúrgico y sacramental. Y dentro la óptica cristiana no es un mueble cualquiera o meramente decorativo, el bautismo es una parte imprescindible del camino del creyente, es el punto de partida, tanto que en realidad ¡se trata de una resurrección! El gesto que ritualizante de verter el agua sagrada sobre alguien implica dejar atrás una vida, manchada de pecado, para renacer en una nueva y redimida. Parece sencillo de explicar, pero la profundidad simbólica y fáctica es de una gran complejidad.

Vista la función entramos a su iconografía y simbolismo: las doce caras no son sólo estéticas ni carentes de intencionalidad, ya que nos despliegan una serie de relieves explicativos de su historia y nos remiten a un número con claras connotaciones religiosas. Si empezamos a reflexionar sobre el segundo punto, podemos hacer una corta excursión

hasta la pila de la catedral, también de doce caras con uno de los doce apóstoles en cada una, aquí está claro el porqué del doce. En Galligants vemos que la falta de referencia apostólica hace que el número simbólico sea más esotérico o sólo inteligible para los iniciados. En cuanto a los elementos que, tal y como hemos dicho, nos informan de su historia, encontramos un 1550 bien grande y claro que nos delata, sin duda, el año de creación de esta pieza. Asimismo, un par de escudos nos cuentan quien la patrocinó y en qué lugar se ubicaría: uno muestra el del gremio de peleteros o curtidores, oficio importante del barrio en ese momento; al otro vemos las armas de San Pedro, remitiendo a la advocación y dedicación del conjunto monástico.

A primera vista, muchos visitantes, cuando los acompaño a conocer esta pila, ven un pan de payés. Es cierto que el escudo gremial que hemos citado, que presenta un cuchillo sobre una piel redoblada por cada esquina, recuerda un pan (y a veces cuesta hacer creer al visitante crítico que no lo es). Va bien disponer del emblema de un panadero en otra lápida para atisbar que preferían mostrar las palas que utilizaban en lugar del producto surgido. Aquí queda la anécdota divertida.

Otra curiosidad que entona a menudo preguntas es la grapa metálica que mantiene unida la pila. Se debe explicar lo que en el año 1809 aconteció, durante el asedio francés. La pila fue rota, y en 1814 los monjes la hicieron reparar con esta solución tan impactante. Las técnicas de restauración actuales prefieren soluciones menos agresivas, pero era otra época.

El tronco de la pila con elementos vegetales ascendentes, aunque *a priori* se pueden considerar decoración inocente, parecen remitir, de nuevo, a conceptos de vida, agua y resurrección. Por lo tanto, ¡atención con

utilizar demasiado a menudo la expresión “elementos puramente decorativos” en análisis artísticos, como también hay evitar ver más símbolos o intenciones que las que realmente hay! No nos podremos poner nunca en la cabeza del promotor o del artista, por lo tanto, no resolveremos nunca la intención auténtica de esta solución formal, pero aproximarse es el trabajo del historiador del arte, que, vale decir, cuanto menor sean los conocimientos de religión de que disponga más difícil será recrear, hasta imposible, el relato con el que se concibió el diseño de la pieza y su uso.

Pila baptismal

Monasterio de Sant Pere de Galligants (Girona, Gironès)

S. xvi

Museu d'Arqueologia de Catalunya

Piedra caliza

Núm. inv. MAC GIR-041644

1110 x Ø màxim 985 x Ø base 635 mm

Foto: J. Puig / Arxiu MAC Girona



English texts

175 years of conservation, care and dissemination of heritage in Sant Pere de Galligants

The publication you have in your hands reviews almost two centuries of history of the Museum of Archaeology of Catalonia in Girona, since it was created in 1845. Located in the monastery of Sant Pere de Galligants, it is an exceptional Romanesque ensemble from the 12th century and one of the most significant monuments in the capital of Girona. This is the ideal occasion to highlight the important contribution that the Museum of Sant Pere de Galligants has made to the knowledge, safeguarding and socialisation of the cultural heritage of Girona and its territory.

To explain this journey over the years, the Museum has organised two essential exhibitions: the first, “175 years of the Sant Pere de Galligants Museum”, is a graphic overview of the Museum’s trajectory from its founding to future projects. There we can see the living history of the Museum; the second, “Time for memory. Treasures of the Museum of Archaeology of Catalonia in Girona”, brings together some of the most precious objects in the Museum’s collections, treasures that allow us to delve into the historical memory of human activity in the Girona region throughout more than 300,000 years.

Two complementary exhibitions that make us relive the Museum’s trajectory and that highlight the most relevant pieces that have given it life and have allowed us to organise the museum’s story. Treasures recovered from excavations of different sites that tell us stories and build the memory of the region of Girona, because each and every one provides us with

history, brings us closer to the past and shows us how important museums are to preserve and disseminate our heritage.

Explaining our culture is not always easy, and achieving it as this museum does, through objects that allow us to travel from the Palaeolithic to the Visigothic period, reviewing around forty archaeological sites in the Girona region, is a unique journey that brings us closer to our historical past.

I cannot say goodbye without thanking the work of all the professionals at the headquarters of the Museum of Archaeology of Catalonia in Girona, who, day by day, provide citizens with the right to access culture, from a general and inclusive perspective. At the Government of Catalonia, we come together to explore this richness and heritage diversity to understand and protect its unique value.

Congratulations and hoping for many more years of good work!

Natàlia Garriga

Minister of Culture of the Generalitat de Catalunya

The Oldest Museum

The Archaeological Museum of Catalonia-Girona, the oldest in our region, is commemorating the 175th anniversary of its foundation in October 1845. It does so with a valiant commitment to face up to the challenges of the 21st century by modernising the displays of its invaluable collections. The archaeological finds from the excavations carried out in the Girona province they tell us of the history of the region from the time of the first humans to the late Roman period. In this respect, the constitution by the Girona Provincial Government of the Scientific and Artistic Commission, the predecessor of the Provincial Monuments Commission, was a crucial step towards the opening of the Sant Pere de Galligants Museum in the second half of the 19th century. The original Provincial Museum of Antiquities and Fine Arts of 1845 was the depository of the finds from the Empúries excavations and the works of art from the many monasteries and churches affected by the Mendizábal disentailment. It received a final boost in 1857, the year in which it was moved to the old cloister of the 12th-century Benedictine monastery of Sant Pere de Galligants. An upper cloister was subsequently built and opened in 1870 and the church was incorporated after 1936. The mediaeval and modern collections were separated in 1979 and since then the MAC Girona has shown us our past from the Palaeolithic to the Middle Ages through sarcophagi, tombstones, lamps, amulets, etc. The day-to-day life of our ancestors has been illustrated through industrial, commercial and domestic tools and utensils.

Two exhibitions have been held to commemorate this anniversary: “175 years of the Museum of Sant Pere de Galligants” and “The Time of Memory. Treasures of the

Archaeological Museum". They allowed us to review the trajectory of a museum closely linked to important members of Girona society such as Joaquim Pujol i Santo, Enric Claudi Girbal, Joaquim Botet i Sisó, Francesc Riuró, Joaquim Pla i Cargol, Manuel Cazorro, Aurora Martín and Miquel Oliva i Prat, the two last of these worked for the Girona provincial government. This institution has always been with the museum, ensuring that it was provided with material and human resources. It was responsible for many of the excavations that have contributed so many important pieces to its collections: from the carved stone tools of Puig d'en Roca in Girona and Cau del Duc in Torroella de Montgrí to finds from sites such as Els Ermitons and Can Rubau, the caves of Serinyà and La Draga in Banyoles, not forgetting the finds from excavations at Ullastret, Mas Castellar de Pontós, Castell de la Fosca in Palamós, Sant Julià de Ramis and Roses.

This commemorative catalogue shows some of the museum's most precious treasures: the Sarcophagus of the Seasons found in Empúries in 1845; the Theseus and Ariadne mosaic from the Roman villa of Can Pau Biral in Bell-lloc del Pla; the Montgrí Pick; and the Pontós Altar. Neither should we forget two objects from Sant Pere de Galligants itself, the baptismal font and the Romanesque church rose window. These pieces, highlighted and commented on by prestigious archaeologists and museologists, as well as citizens with links to the immediate past of Sant Pere, offer us a graphic review of the museum's history that both reminds us of its foundation and transports us to its future. All this, which tells us what we are as people, is housed in a magnificent setting, Sant Pere de Galligants, a monastery dating from the first half of the 12th century built thanks to a contribution from Ramon Berenguer the Great. A venue that has hosted the most outstanding heritage and

artistic elements of the Girona region's history during the last century and a half.

Miquel Noguera i Planas

President of the Diputació de Girona

Girona and Sant Pere de Galligants Museum

Girona has always understood that access to culture is an element of social cohesion, a collective right that impacts on improving the wellbeing of its citizens, offering them a greater depth of knowledge of the city and its history. In this fast-paced, liquid society, culture can help us find that moment we all need to pause and reflect. To be able to decide where we want to go and what we want to be, we need to know where we have come from and what our roots are. This respect for our past has been transferred to a preservation of our architectural heritage that in turn has made Girona into a true open-air museum, in particular the Barri Vell (Old Quarter).

This concern and passion for art and history was the reason the Provincial Museum of Antiquities and Fine Arts was established 175 years ago. It was the first museum in Girona and one of the first in Catalonia. Thus began the task of documenting, collecting, cataloguing and disseminating all types of art and archaeological objects that in 1870 were installed in the cloister of Sant Pere de Galligants and later in the whole of the church.

The study and dissemination of our archaeological heritage has been the leitmotif of Sant Pere de Galligants as a museum, from its origins to the present day, thanks to the leadership, passion and effort of so many people who have encouraged this project. In 1992, Sant Pere de Galligants Museum became part of the Archaeological Museum of Catalonia as its Girona branch. The importance of this change lies in a greater openness to all citizens and special attention to school activities. With a clearly national line of research, the Museum has been able to involve itself in local society and the cultural

fabric of Girona, as well as to open itself up to experimentation with new narratives beyond its own thematic exhibitions.

175 years ago it was the first museum. Fortunately, Girona can now boast a network of high quality museums covering a wide range of disciplines with complementary discourses. This network will continue with new facilities, because Girona has demonstrated its commitment to culture and heritage as an intellectual, social and economic backbone. We need to adapt to the new, eminently digital times, based on everything we have built, to move forward in new ways of sharing knowledge. Sant Pere de Galligants Museum has already begun along this road and this is the best guarantee that it will continue to be useful to the society it serves. Happy Birthday.

Marta Madrenas
Mayor of Girona

Sant Pere de Galligants – from Monastery to Museum

The monastery of Sant Pere de Galligants was founded in the 10th century and clearly represents the role that monasteries played in the history of Catalonia. Benedictine monastic colonisations became an effective tool for the Frankish power that used them decisively to organise a country that was beginning to take shape.

The monastery built in the Sant Daniel valley also proved that life was possible beyond the Roman walls of Girona and how its continuous activity over the centuries could give rise to a *burg* or extramural quarter that was known as Sant Pere.

Thus we can say that over the centuries the life of Girona's Sant Pere neighbourhood has been closely linked to Sant Pere de Galligants, originally as a monastery and today as an emblematic monument and museum.

The antecedents of the marriage between Sant Pere de Galligants and the archaeological museum can be found in the exclaustation of the Benedictine monastic community in 1835 and the confiscation decree one year later.

The monks were forced to leave the monastery, although the church was excluded from the expropriation as it was considered to belong to the parish of Sant Feliu. With the monastery in disuse and the monks excluded, the church remained open for worship and continued in use until 1936. In 1857, Bishop Florencio Lorente Montón ceded the claustral buildings to the Provincial Monuments Commission to use as its headquarters and that of the Provincial Museum of Antiquities and Fine Arts, on the condition that a new sacristy would be built to replace the one in the cloister at the time.

On 29 October 1870, coinciding with the Girona Fairs, the Provincial Museum, that had been established in 1845 and temporarily installed until then in the Provincial Institute,

was opened to the public for the first time. People from Girona continued to attend Sunday Mass at Sant Pere until 1936 and after the Mass they visited the museum. In 1936, Sant Pere, like so many other churches, was sacked and the altars and images ended up on a bonfire. Now with the commemoration of the 175th anniversary of the creation of the Provincial Museum, we can also say that we are celebrating the monastery of Sant Pere de Galligants, which played a part in the formation of the city and now, through the exhibits and works of art it preserves and displays, tells us of the history of Girona and its region.

† Francesc Pardo
Bishop of Girona

A National Museum of Archeology in Girona

A commemoration is an occasion, perhaps a pretext, to remember and sometimes also to express gratitude. That is undoubtedly the main intention of the commemoration of the 175th anniversary of the foundation of Sant Pere de Galligants Museum. Girona's first and oldest museum subsequently morphed into the Provincial Archaeological Museum and, on the demise of the Museums of Catalonia Act 1990, it was integrated into the Archaeological Museum of Catalonia (MAC) to become one of its main regional branches.

We can recall the circumstances and objectives of its founding and its important contribution to the knowledge, safeguarding and social dissemination of the cultural heritage of the city and territory of Girona. A particularly tangible result of that task is the rich and diverse collection assembled over those 175 years. It is the mainstay, in its archaeological dimension, not only of the current branch of the MAC in Girona, but also of the Girona Museum of Jewish History and, in its artistic dimension, the foundational nucleus of the present-day Girona Museum of Art.

We can be grateful for the vision and effort of all those women and men who, throughout those long years of its life, have planned, managed and built it, and who, in many cases, have devoted a lifetime of work and dedication to it. They have often struggled with limited resources, which, given the legacy they have left us, makes their work even more commendable.

However, a commemoration is also an occasion, an opportunity to undertake a critical and constructive assessment in the light of

the evolution of contemporary museology theory and practice and, above all, the needs and expectations of the social and cultural environment in which the museum is rooted. This evaluation must be taken advantage of to ponder and design a new vision, a new project for the future. A commemoration is also a good time to imagine and –why not?– to dream.

Of course, this task of imagining and designing a future for the historical Sant Pere de Galligants Museum, today the Girona branch of the MAC, cannot be undertaken without considering the social, cultural and, in particular, the museological characteristics and needs of the city and region of Girona; even less so without taking into account the vision and overall planning promoted by the local and territorial public institutions with interests and responsibilities in this sector.

Nevertheless, it is the branch a national museum and this new roadmap cannot be prepared without considering the vision, action principles and strategic objectives that guide and inspire the work of the MAC. These are defined in the current MAC 2025 strategic plan that, in turn, derives from and is indebted to the strategic principles and objectives contained in the Museums of Catalonia Plan 2030, which defines the main features and objectives of the Catalan Regional Government's museum policy for the coming years.

Thus, the historical Sant Pere de Galligants Museum in Girona, today the MAC Girona, must be rethought on the basis of these principles and objectives, taking them as an inspiration and nurturing them, and, at the same time, translating them into both their physical and museographic configuration and their daily activity. And this is precisely the work that this team has been carrying out for the past two years, in synergy with the others

that make up the Archaeological Museum of Catalonia. Thus, when we speak of the future of Sant Pere de Galligants, we are also speaking of the future of the MAC.

As a consequence, and from that perspective, I find it pertinent and necessary to remind ourselves of the vision that currently inspires and guides the whole of the MAC. It is and will continue to be the vision that should also guide and inspire the configuration and activity of its Girona branch: **“A national and international benchmark, a symbol of Catalonia's commitment to innovation and creativity; open, inclusive, transparent and sustainable, in which archaeology explains, questions, surprises and excites”**.

It is true that the transformation of the MAC Girona in line with the aforementioned new vision of the museum will require time and effort. However, the decision has been taken, the foundations have been laid and, above all, the team has given its firm commitment.

I trust and wish that, despite the difficult times we are experiencing, this desire and willingness of all those who work at the MAC, and especially at its Girona branch, will also be shared by the institutions of the city, the territory and the country. Even more importantly, I hope that the whole of Girona society, of which Sant Pere de Galligants Museum has always been a guardian of memory and, at the same time, a source of knowledge and inspiration, will continue to be a haven of beauty and enjoyment.

Thus, *The time of memory: treasures of the Archaeological Museum of Catalonia in Girona* exhibition, which is the mainstay of the events commemorating the 175th anniversary of its foundation, today takes shape and is the starting point –the opening ceremony– for this

new transformation process and proclamation aimed at providing the city of Girona and the country as a whole with a new museum of archaeology. Without losing sight of its centennial memory and identity features, I hope it will become a true twenty-first century museum, a focus of pride for the city with an ability to project itself all over Catalonia and the world.

Jusèp Boya i Busquet

Director of the Archaeological Museum of Catalonia

Museum and monument: origins and historical synopsis

Josep M. Llorens i Rams

Museu d'Arqueologia de Catalunya – Girona

The Monuments Commission Museum (1845-1939)

On 30 October 1845, the Provincial Commission of Historical and Artistic Monuments of the Province of Gerona published a brief note in the *Gerona Province Official Gazette* stating its desire to establish a provincial museum. The Monuments Commission initiated what would become its best-loved work, the one in which it would invest the most resources and that would last the longest.

The new museum was provisionally installed in the former Capuchin monastery in Carrer de la Força that had been confiscated some years earlier. The current Girona Museum of History and the Municipal Archive was then the Provincial Institute and would also become the Public Library in 1848. The first object it received was the Sarcophagus of the Seasons from the excavations undertaken by the Commission in Empúries in 1846.

In 1855, the architect Martí Sureda proposed the cloister of Sant Pere de Galligants as the new home for the museum. The former Benedictine monastery had been confiscated, although its church continued to be used as the parish church of Sant Feliu. The cloister had been partially demolished as a result of the tragic flood of 18 and 19 September 1843. The Commission accepted the proposal, but the church and cloister were episcopal property and it was necessary to begin negotiations with the Bishopric.

Thus began the links between the museum and Sant Pere de Galligants monastery. Bishop Lorente agreed to cede ownership of the cloister if the Commission built a new sacristy to replace the one that had occupied part of the northern gallery of the cloister, which had been enclosed with walls and whitewashed following the confiscation. When the work had been completed (the current multipurpose room located at the end of the southern arm of the church transept) on 27 June 1860, the Commission took possession of the cloister and began its reconstruction and the construction of the upper cloister to adapt it to its new purpose as a museum.

The Girona Provincial Museum of Antiquities and Fine Arts was opened to the public on 29 October 1870. Work on the cloister was not completed until 1877 and the church, which continued to belong to the bishopric, remained open for worship until 1936. After some years the museum space had to be enlarged and in 1914, with prior authorisation from the bishop, a new area was built over the sacristy to house an exhibition room, office and library. The Commission soon became concerned with equipping itself with a library. From 1866 on we can see amounts set aside in the accounts for its promotion. This library, catalogued by Josep Pascual i Prats, curator between 1918 and 1930, was the initial nucleus of the current museum library.

During those years, three great curators gave the museum the initial impetus that has led to it celebrating its first 175 years: Enric Claudi Girbal i Nadal (1870-1896), Joaquim Botet i Sisó (1896-1904) and Manuel Cazorro Ruiz (1904-1913).

Lluís Busquets i Mollera was hired by the Commission between 1929 and 1933 to draw up an exhaustive inventory of the museum. He was then appointed director by the Catalan

Regional Government and, despite opposition from the Commission, held the post from 1933 to 1936.

A hitherto unknown aspect of this pre-Civil War museum is that of the school visits. Twenty-three are recorded between 1923 and 1930 and fifty-three between 1931 and 1936.

In January 1936, the Catalan Government replaced the monuments commissions with cultural trusts, although the one in Girona remained active. With the outbreak of the Civil War, the Artistic and Archaeological Heritage Commission came into operation and continued until 1938. The museum, now the Archaeological Museum of Girona, was integrated into the Excavations and Archaeology Service of Catalonia. Its museum activity was brought to a halt. In the meantime, however, Francesc Riuró i Llapart, its head curator, wrote the first informative guide, although it was not published until 1985.

The Provincial Government Museum (1939-1992)

On 18 January 1939, fifteen days before Girona was occupied by Franco's troops, the museum was incorporated into the Facultative Body of Archivists, Librarians and Archaeologists as a Provincial Archaeological Museum. From then until 1961 its directors were civil servants working for that institution. The Monuments Commission, which was reinstated on 5 May 1939, had lost control of the museum's management, although, at least on paper, it retained ownership of the art collections as the Museum of Fine Arts. This duplication of museums, that was reflected in the indicative signs, led to a mess that the Inspector General of Archaeological Museums was unable to sort out. Gradually, however, the institution that assumed the de facto

ownership of the museum was the Provincial Government or *Diputació* of Girona.

The museum was reopened on 4 August 1939 with considerably more space. Bishop Cartañà ceded the use –although not the ownership– of the church of Sant Pere de Galligants, which had not been used for worship since the outbreak of the Civil War. That is how the exhibition spaces and ownerships still in force today were established: the cloister and the upper cloister were owned by the public and the church was owned by the episcopate and has been leased since 1976.

In August 1942 the Diocesan Museum was inaugurated in the Casa Carles. Sant Pere de Galligants was no longer the only museum in the city.

Restoration began on Sant Pere de Galligants (the church, bell tower, cloister and monastery surroundings). This often meant that the exhibited objects had to be redistributed, especially in the church nave. At first this task was undertaken by the Service in Defence of National Artistic Heritage and later by the Girona Provincial Government and the Catalan Regional Government, spread out between 1947 and 1981, with subsequent minor actions.

At the same time, an attempt was made to give some structure to the display of the museum's wide variety of collections. In 1943, the Prehistory Room was inaugurated in the heart of the church. The following year, the Empúries Room was installed in the old sacristy, while the church nave housed much of the lapidary collection and the Hebrew tombstone collection was installed in the cloister. The upper cloister contained mainly paintings and sculpture and, as in the time of the Commission, the office and the library. The restoration workshop, opened in 1943,

was located together with the store room in an attic above the southern side nave. Outreach activities were also taken into account, especially the series of talks that began in 1942, the production of some of its own exhibitions and the participation in those of other institutions. Despite its limitations, the museum did its utmost to make its presence felt in Girona's cultural life.

The lack of staff and infrastructure soon became apparent. In 1943, Miquel Oliva i Prat, a Provincial Government civil servant, joined as curator. and in 1961 became its director. In 1957, the Provincial Government set up the Archaeological Research Service. It was based in Sant Pere de Galligants and was designed to give technical support to the museum and provide it with the staff and equipment it lacked. In 1971, the Service moved to the Casa de Cultura, where it was given space to house the restoration workshop, a storeroom, offices and a library. This move was accelerated due to the poor condition of the Sant Pere de Galligants cloister.

The search for a new location was a constant struggle over the years that in the end yielded no results. There was talk of the Àligues building, the current University of Girona rectory. The restored Fontana d'Or, property of the Provincial Government, was Miquel Oliva's final unsuccessful attempt to relocate the museum. Several architectural elements that had long been part of the museum's collections were integrated into it, including the city's magnificent coat of arms that can be seen at the entrance to the Gothic palace. An important part of the archaeological collection was exhibited in that building between 1973 and 1981.

In March 1973, a Museum of Gerona was established by decree, with sections for archaeology, fine art, and folk customs and

art. Miquel Oliva was named as its director, although this museum never actually materialised.

The most outstanding figure of this period was Miquel Oliva i Prat (1922-1974). He was the museum's curator from 1943 and its director from 1961 to 1974, as well as the Provincial Commissioner of Excavations, Provincial Delegate of Fine Arts, a university professor, field archaeologist, excavator of Ullastret and organiser of the monographic museum. His untimely death led to the final attempt to revive the Monuments Commission. Following the regulations, the Commission appointed a new curator who, of course, never took up his post.

The museum's management was provisionally entrusted to Aurora Martín i Ortega, who eventually oversaw it from 1979 until she retired in 2012. She was responsible for the management of the Girona and Ullastret archaeological museums and the Archaeological Research Service in particularly difficult times, while continuing the field work, especially in Roses and Ullastret.

In 1976, the Girona Art Museum was set up with the collection from the Diocesan Museum and the painting, sculpture, glass and mediaeval pottery collections from Sant Pere de Galligants. The new museum was installed in the Episcopal Palace and inaugurated in 1979.

This was not the only time that objects from Sant Pere de Galligants had been moved to other museums in Girona. It also happened with the Girona Museum of History and the Jewish Museum.

With the refurbishment of Sant Pere de Galligants completed and the archaeological collection returned, the museum reopened as the Sant Pere de Galligants Archaeological

Museum on 13 November 1981. This was a joint action between the Girona Provincial Government and the Catalan Regional Government with the financial support of the Spanish Ministry of Culture.

In the same year, the Archaeological Research Service, now with more staff, became the Girona Archaeological Research Centre. A department of underwater archaeology was set up at the same time to continue the work of the Maritime Province of Gerona Underwater Archaeological Excavations Board that had been established in 1972. In 1992, this department would become the Centre for Underwater Archaeology of Catalonia.

The Museums Act of 1990 established that the Sant Pere de Galligants Archaeological Museum and the archaeological sites and museum of Ullastret were to form part of the Museum of Archaeology of Catalonia. Thus, on 20 July 1992 the decree transferring the Girona Provincial Government museum services to the Catalan Regional Government was ratified.

The old museum in Girona was beginning a new phase, now as a branch of a national museum, the Museum of Archaeology of Catalonia - Girona.

The Museum of Archaeology of Catalonia - Girona (1992-...)

The first public manifestation of the new period came on 28 April 1993 with the constitution of the Governing Council of the Archaeological Museum of Catalonia at Sant Pere de Galligants.

In 1994, the museum's administrative and technical services moved from the Casa de Cultura to the Pedret Centre, where they shared the building with the Catalan Centre for Underwater Archaeology and the Museum

Service. The administrative departments and laboratories of the new headquarters were opened in 1994 and the storerooms the following year.

Since 2001, the museum has considerably expanded its educational and cultural actions with activities and workshops aimed at especially at schoolchildren, as well as families and the public in general. The permanent exhibition has been completely renovated with a new museography.

More information is now offered not only on the Romanesque building that houses the museum, but also on the Benedictine monastery that was there for 900 years. Along these lines, together with the monastery of Sant Daniel, the *Monastic Girona* activity was inaugurated in 2020.

In 2014 the museum was attached to the Catalan Cultural Heritage Agency and since 2015 it has coordinated, together with the Museum Service, the technical office of the Girona Region Network of Museums.

CURATORS

The Provincial Museum of Antiquities and Fine Arts (1845-1936)

Joaquim Pujol i Santo
2 March 1867

Alfons Gelabert i Buxó (provisional)
20 February 1869

Enric Claudi Girbal i Nadal
31 January 1870

Joaquim Botet i Sisó
31 January 1896

Manuel Cazorro Ruiz
2 December 1904

Manuel Almeda i Esteve (provisional)
20 October 1913

Manuel Pareja Rodríguez (Fine Arts)
2 March 1914

Santiago Almeda i Navarro (Archaeology)
2 March 1914

Josep Pascual i Prats
3 October 1918

Ignasi Puig i Bayer
28 June

Joan Subias i Galter
30 December 1933

Archaeological Museum of Girona (1936-1938)

Francesc Riuró i Llapart (Delegate Commissioner)
23 October 1936

Provincial Archaeological Museum / Archaeological Museum of Sant Pere de Galligants (1939-1992)

Ángel Blázquez Fraile (Delegated Inspector)
5 May 1939

Josep M^a Morera i Sabater (Monuments Commission)
9 November 1939

Miquel Oliva i Prat
1 July 1943

M^a Aurora Martín i Ortega (provisional)
20 October 1974

Josep Franquet i Alemany (Monuments C. Did not exercise)
20 January 1975

Narcís Soler i Masferrer (director Art Museum, 7 April 1979)
21 November 1979

Enriqueta Pons i Brun
21 November 1979

Archaeological Museum of Catalonia - Girona (1992-...)

Enriqueta Pons i Brun
Until August 9

DIRECTORS

The Provincial Museum of Antiquities and Fine Arts (1845-1936)

Lluís Busquets i Mollera (Technical officer)
25 April 1933-10 September 1936

Archaeological Museum of Girona (1936-1938)

Provincial Archaeological Museum / Archaeological Museum of Sant Pere de Galligants (1939-1992)

Ángel Blázquez Fraile (Delegated Inspector)
January 1939

Josep Pallejà i Martí
28 May 1940

M^a Natividad Moreno Garbayo
3 December 1941

José Alvarez Sáenz de Buruaga
3 July 1942

M^a de la Concepción Oyarzun Iñarra (provisional)
2 July 1943

M^a Luz Navarro Mayor
17 August 1944

Pere de Palol i Salellas
5 May 1948

M^a Lluïsa Vilaseca i Borràs
4 July 1956

M^a Mercè Costa i Paretas
2 July 1957

Miquel Oliva i Prat (provisional)
22 December 1961

Miquel Oliva i Prat
22 April 1974

M^a Aurora Martín i Ortega (provisional)
20 October 1974

M^a Aurora Martín i Ortega
7 April 1979

Archaeological Museum of Catalonia - Girona (1992-...)

M^a Aurora Martín i Ortega
Until 24 July 2012

Ramon Buxó i Capdevila
Since 25 July 2012

Photo captions

13 October 1856. Preparing to install the museum in Sant Pere de Galligants: Andrés Lasso de la Vega, Civil Governor; José M. Faquineto, District Engineer; Joaquim Pujol i Santo, Secretary of the Monuments Commission. The picture clearly reflects the state the cloister at the time. (Source: *El Museo Universal*, any VIII, núm. 34, 23 agost 1863, p. 269; *Diario de Barcelona*, 14 octubre 1856, p. 8396)

25 October 1944: Inauguration of the Empúries Room. From left to right: unknown; unknown; Pere de Palol i Salellas (director

1948-1956); unknown; Joaquim Pla i Cargol; Lluís Pericot i García; Maria de la Concepción Oyarzun Iñarra (director 1943-1944); Maria Luz Navarro Mayor (director 1944-1948); Miquel Oliva i Prat (curator 1943-1961, director 1961-1974); Juan Fernández Peñafior; unknown; Josep Corominas; Francesc Riuró i Llapart (head commissioner 1936-1938); Joan Ainaud de Lasarte.

(Photo: Unknown / Arxiu MAC)

How the collections were formed. From their origins to the present-day

Aurora Martín

Former Director of Museu d'Arqueologia de Catalunya in Girona and Ullastret

On 2 April 1844, the Spanish government set up the Provincial Commissions of Historical and Artistic Monuments to take charge of the monumental and artistic property abandoned due to the effects of the disentailment. The Girona Commission was active from very early on. On 30 October 1845, it founded the *Museo de Antigüedades y Bellas Artes* (Museum of Antiquities and Fine Arts), as recorded in the Girona Official Provincial Bulletin (*BOP*) on that date. It was one of the first in Catalonia and, until the foundation of the Museum of Sant Feliu de Guíxols (1904) and the Museum-Library of Olot (1905), it was the only one in Girona province. This situation led it to receive many donations of all types. They included archaeological finds, artistic treasures, items of ethnological interest, popular culture, etc., as it was the only institution of its type where they could be deposited.

The editions of the Girona *BOP* from February to May 1847 record the first objects taken in by the museum. They include donations, such as a collection of coins and medals from J. Pujol i Santo, at the time a member of the Commission, as well as some purchases. Of particular note on the list are objects from the Commission's excavations at the archaeological site of Empúries in 1846 and 1847, including finds such as the Sepulchre of the Seasons and the pedestal dedicated to Jupiter by the Legio VII Gemina. Additions to the collections are also recorded in the

minutes of the Commission's first meeting on 22 November 1847.

The rate of donations intensified after the inauguration of the museum in 1871. Items added to the collection were recorded in the minutes of the Commission's meetings, in the *Catálogo de los objetos existentes en el Museo Provincial de Gerona* (Catalogue of the objects existing in the Girona Provincial Museum) compiled by E. C. Girbal in 1873 (the first systematic general catalogue) and, after that, in the Record of Entries begun by J. Botet i Sisó on 25 February 1896, with entries recorded up to 2 July 1927. In 1905, M. Cazorro drew up a catalogue of prehistoric objects. In 1929 the conservator Lluís Busquets prepared a new inventory that continued until 1933. All these inventories represent a very heterogenous list of objects.

The painting and sculpture collections were published in two specific catalogues. The first, compiled in 1882 by Girbal, was only of paintings; the other, that included paintings and sculpture, was compiled by J. Pla i Cargol and published in 1932.

From the second half of the 19th century finds were constantly being brought to the museum. Many came from the city itself and were discovered during the reconstruction of buildings that had been damaged during the Peninsular War of the 1840s and 50s. These were mainly Roman and mediaeval finds. Then there were others resulting from the disentailment of religious properties and also from public works. The year 1866 saw the arrival of the first tombstones from the extraordinary El Bou d'Or Jewish cemetery. They were discovered during work on the new railway line and are now in the Girona Museum of Jewish History. In 1876 it was the turn of the first of the three milestones from the roads leading into Roman Gerunda that

was discovered in Sarrià de Ter. The other two were found at Palau Sacosta in 1931 and were also brought to the museum. Also of note was the arrival of epigraphic finds from the Roman settlements of Caldes de Malavella (in 1871) and Besalú (in 1907).

Although the Commission did not continue its archaeological excavations at Empúries, it maintained an interest in the colony and, until the Barcelona Museums Board began its official excavations in 1908, it purchased collections of Greek pottery, glassware and bronzes, Roman epigraphy, and other finds, including some unique pieces.

The sculpture collection assembled in that period was mainly mediaeval, Romanesque or Gothic. It included exceptional pieces donated by their owners to the museum, such as the 12th-century Lioness Column found in Carrer Calderers in 1870; the 13th-century Calvary from Girona Cathedral, attributed to Master Bartomeu; the tympanum from the Hospital de Clergues, also with a 13th-century Calvary; the Verge de l'Esperança (Our Lady of Hope), possibly from the convent of Sant Francesc (13th-14th century). Purchases included Our Lady of Besalú (14th century) in 1907.

Among the paintings, we can mention the deposits made between 1876 and 1882 by the Spanish government of works from the Ministry of Development, La Trinidad Deposit and El Prado Museum. Towards the end of the 19th and beginning of the 20th centuries the Commission acquired paintings that endowed the museum with a collection of contemporary Catalan art. This included works by M. Urgell, S. Rusiñol and artists from the Olot school of landscape painting, M. and J. Vayreda and J. Berga i Boix.

The art collections –paintings and sculpture– and the mediaeval and modern pottery from

the archaeological excavations carried out in Girona and elsewhere were installed in the Girona Episcopal Palace in 1976. Together with the collections of the Diocesan Museum they now make up the present-day Girona Museum of Art.

The formation of the museum's collections in that period can be considered an example of *collectionism*. To a large extent it was unplanned, as a substantial part of the items came from donations or archaeological finds.

With the establishment at the beginning of the 20th century of the Barcelona Board of Museums and especially of the Institute of Catalan Studies, archaeological activity in Catalonia moved into a new dimension. Research projects were organised by scientific institutions, although the first archaeological excavations programmed in Girona province did not result in a growth in the museum's collections, as the finds, both from Empúries and the prehistoric archaeological sites, were deposited in the Archaeological Museum of Barcelona. A turning point in modern archaeological research came about in 1930 and 1931 with Serra Ràfols' study of the walls of Gerunda. It was commissioned by the Institute of Catalan Studies as part of the Forma Orbis Romana project and R. Masó and F. Riuró also collaborated in it. Encouraged by Serra Ràfols, Riuró continued to undertake archaeological excavations in Girona province in 1933 and 1934, in the city itself, on the hill of Sant Julià de Ramis and in the Solutrean-period cave of Cau de les Goges. He focused particularly on the study of the Iberian period. He began the excavations in the *oppidum* of Sant Julià and the settlement of La Creueta. He also excavated in the Ciutadella (citadel) of Roses during the Civil War, which gave rise to the work carried out at this extraordinary archaeological site by the Girona prehistorian Ll. Pericot and his followers in the years after the civil conflict.

In 1939, the Spanish state converted the museum into the Provincial Archaeological Museum. From then on, most of the additions to the collection were archaeological finds from official excavations, for which the museum was the official depository. The appointment of Pericot as the Provincial Commissioner of Excavations for Girona in 1941 initiated a period of intensive archaeological research. In terms of the prehistory of the Girona area, the Neolithic necropolises of Puig d'en Roca and Sant Julià de Ramis were excavated. Work began on excavating the Iberian settlements of Castell de Palamós and Puig de Sant Andreu in Ullastret and those of La Creueta and Sant Julià de Ramis continued. In Roses the Ciutadella was studied, as was the Visigothic hillfort of Puig Rom and Cau de les Guilles, and in Agullana the necropolis of Can Bech de Baix. All this led to many new archaeological finds from documented excavations being brought to the museum. An indication of the importance of these excavations is the fact that Volume 27 (1952) of the annual publication *Informes y Memorias de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas* was devoted entirely to the work of Pericot and his followers at the Iberian archaeological sites and Roses. All this led to various local museums, such as those of Banyoles and Sant Feliu de Guíxols, being set up to house the finds made in and around those municipalities. Although donations to the Archaeological Museum of Girona were rare in that period, in 1953 the Friends of the Museums association deposited the Bosoms collection of Magdalenian finds from La Bora Gran d'en Carreras (Serinyà).

An important milestone in that period was the establishment in 1957 of the Archaeological Research Technical Service by the Girona Regional Government. The service's director, M. Oliva, the curator of the museum and its director from 1961 to 1974, was the greatest exponent of archaeological research during that

time. In Girona excavations were carried out at sites such as the Casa Pastors, which provided finds and data for the study of Roman Gerunda. Other projects that contributed important additions to the archaeological collections were, for Iberian-period, the excavations monitoring work on the Girona-Figueres section of the motorway, and for the Roman era, the villa of El Pla de l'Horta, with an important collection of mosaics. The prehistoric period was studied through the excavation of various caves in La Garrotxa and La Selva. Oliva's task as the delegate of Fine Arts for the Ministry of Culture led to the museum receiving objects from the restoration of monuments. It was also at this time that the underwater archaeological finds made by divers, also under Oliva's control, began to be collated.

From 1974 on the Girona Regional Government began to employ more specialists in diverse chronological fields to work in the Archaeological Investigation Service. The second half of the 1970s, especially after institutional autonomy had been returned to Catalonia, saw more progress in the field of archaeology and museums. They were endowed with legislation that regulated and standardised their activity and there was a return to the fluid relations with archaeological research that characterised other European countries. The research projects carried out by the Investigation Service and Museum staff led to a diversification in the origin of the collections in all its chronological fields: prehistory, protohistory and the classical world. Studies continued of archaeological sites such as the Ciutadella in Roses, while new ones were opened up. The latter group included La Fonollera, Puig Castellet and, especially, the Iberian settlement of Pontós, that has yielded such an extraordinary series of archaeological finds. All these excavations have been magnificent apprenticeships for archaeology students.

There are two milestones that had a major repercussion on the operation of the museum and the addition of finds to its collections. The first was the transfer of the institution to the Catalan Regional Government's Department of Culture, when it became the Girona branch of the Archaeological Museum of Catalonia. The second was the opening of the new Archaeology and Museums Centre in the city's Pedret district, providing the ideal setting for laboratory research, restoration and the preparation of archaeological finds for exhibition. Also of considerable importance was the establishment of the Centre for Underwater Archaeology in the Pedret facilities, that has opened up a new perspective on Mediterranean archaeology, in addition to contributing many fascinating finds.

An enormous number of archaeological finds has been added to the museum's collections over the past forty years. They have come from its own research projects, those of other investigators, the University of Girona and other research institutions, as well as the rescue excavations undertaken by the Regional Government Archaeology Service. Together with the earlier collections, they have endowed the museum with exhibits that allow the past of the Girona region to be explained from the earliest human occupation in the Lower Palaeolithic to the Visigothic period.

Photo captions

Milestone (MAC GIR-001704)
Bearing an inscription commemorating the rebuilding of the road in the time of the Emperor Maximus, who ruled from 235 to 238 AD. The reading of the inscription mentions a detail of great interest concerning Quintus Decius Valerian, *legatus Augusti, pro Praetore, Virclarissimus*. The milestone was found in front of the present-day Hotel Nord in the

municipality of Sarrià de Ter (Girona, Gironès)
(Photo: S. Comalat / Arxiu MAC Girona).

Hydria, from Empúries (MAC GIR-000790)
Imitation Attic black-glazed ware. The decoration, with a black background and red figures, depicts Eros, son of Venus, who is receiving offerings and a palmette ornament that covers the entire belly of a woman. On either side are owls with an olive branch and in the centre a goose with some details of floral decoration.
(Photo: J. Curto / Arxiu MAC).

The Roof of Sant Pere

Rafel Nadal

Writer

From the windows of our house, the roof of Sant Pere de Galligants monastery looked like a ploughed field of perfectly aligned tiles, like furrows ploughed by the passing of the centuries. From year to year, the seasons processed across that roof in a precise and unalterable order that complied rigorously with the meteorological calendar.

In mid-October, a few days before the Fairs, came the first autumn rains. They were normally very heavy and sometimes lasted for seven days and seven nights without a break. The rain began as intermittent showers, but eventually turned into intense, violent downpours that drummed noisily on the tiles as they channelled the water into the gutters. When it reached the ground, the water that cascaded from all sides of the roof turned into overflowing rivers that flooded the ground floor of the old Civil Guard headquarters, as well as the houses in Carrer del Galligants and the Plaça de Sant Pere. Eight days later, when the town was on the point of surrendering to the onslaught of the flooding, we began to see a break in the clouds over La Devesa park. When the sun finally came out, the wet tiles took on vivid colours that shined so brightly that they put everyone in a good mood.

In winter, the roof of Sant Pere froze over and the gutters sported hanging icicles that began to melt and drip when the sun shined on them. Sometimes it snowed on the roof. It was normally a very light sprinkling, but since nobody could touch or walk on it, it usually lasted for days, virgin, clean and immaculate. Until the sun melted it as in the Christmas carol and water dripped from the gutters as if it has been raining for days. Towards the end of

the winter, the damp left the roof full of green patches made by the very thin layers of moss that had spread across it.

Around the beginning of March, the freezes became fewer and farther between and it was then that grass began to take control of the venerable stones. The walls and roofs of the monastery broke out in the pink flowers of the snapdragon that announce the arrival of the good weather. The blooming of the snapdragon tended to coincide with the flower show held in the church and the cloister. In those days it was very pleasant to stay in bed with the excuse of an invented illness because at nine o'clock in the morning and again at nine o'clock in the evening the public address system installed in the monastery played classical music, especially Vivaldi's *Spring*. For eight days, the monastic life of Sant Pere appeared to be revived; the hustle and bustle of women arriving from all the different quarters of Girona with pots and bunches of flowers to enter into the competition was a sight to see!

In summer the heat was stifling and the only place of refuge was the cloister. At night, with the windows of the neighbourhood's houses open, it was hard to sleep while the concert of frogs in the River Galligants and Can Figueres pond continued well into the small hours. From time to time you would hear the swearing of a drunkard returning from the red-light district as he negotiated the steep path up to the walls. The shouts woke up the dogs in the first houses on Sant Daniel Street and the colossal din unleashed from then on meant that no one could get to sleep before dawn.

On those summer nights the moon moved across the monastery roof as if in a Modest Urgell painting. On full moon nights, the light was so bright that it could have been daytime. In those days, from the windows of our house, we could still see six more churches: the

cathedral, with a front view of the Charlemagne tower, the bell tower of the old Romanesque see; the basilica of Sant Feliu, with its stylised, pointed tower in constant dialogue with the fuller, rounder figure of the baroque bell tower of the cathedral; the roofs of the church of Sant Lluc; the Capuchin convent and, above all, in the foreground, the small Romanesque church of Sant Nicolau.

That was how time passed from the window of my bedroom. Until one day a gang of workmen arrived and began to remove the tiles from the roof of Sant Pere. Now it rains, snows and the snapdragons flower on a black slate roof.

Photo captions

Eastern façade of the central nave, apse and bell tower of Sant Pere de Galligants monastery (Photo: Arxiu MAC).

Nothern façade of the central nave and bell tower of Sant Pere de Galligants monastery (Photo: J. Casanovas / Arxiu MAC).

Aerial view of the naves and cloister of Sant Pere de Galligants monastery (Photo: Arxiu MAC).

The remains of time

Joan Roca

Chef del Celler de Can Roca

Something remains of that which is fading. Memory remains, and emotion, a certain presence evoked with intangible vivacity. Memory has been a source of inspiration for our cuisine. It has allowed us to call forth reminiscences that are inseparable from the strong emotions that accompany them. We play innocently at encoding those memories in a dish that becomes a message once it is offered to the diner. Between the eternal and the ephemeral, between the sky and the land, humankind plays at pursuing fleeting instants fleeing from oblivion. Delve into the earth as one could look in the sky, search among the stones, rocks, roots and stumps, on an almost impossible journey in time. Rowing against the current to reencounter an essence that anchors us in the foundations, now, in times that are so susceptible to change.

Our true past, according to Marcel Proust's *In search of Lost Time*, "is outside the limits of intelligence, all efforts to reencounter it in this way are useless". This true past "is hidden outside the intellectual domain and its reach, in any small material object, in the sensation that this material object awakens in us". Thus, our most direct, keenest way of approaching the past would be through the coincidence with the objects that remain from it. And although that "depends on the chance that we reencounter that object or not before we die or that we never reencounter it", archaeology and its museum/temples are a good place to tempt that fate, to allow oneself to reencounter the past.

It is a journey that converges in time frames our brief biographical story with this Romanesque temple that hosts fragments

of history and prehistory. And it does so from the most traditional memory of our cuisine to the most innovative branch of Catalan gastronomy. In the restful silence of this catalogue of records, which spans from remote times to the Middle Ages, we prepared and served the lunch for the Franco-Spanish summit in 2006. In the early hours of the previous morning our beloved grandmother Angeleta had left us, but we decided to don our armour and go ahead with this banquet that was so important for the city, with the most important heads of state in attendance. Over time a homage to our grandmother would mature in the form of a culinary remembrance, lamb with *pa amb tomàquet*, the capture of a childhood moment impregnated like Proust's muffin with the potential of voyaging emotionally in time. An ephemeral ode on the palate, persistent in the memory, dedicated to our own beloved muse, a testimony to the tradition of the popular cuisine of Girona, that today is a classic on our menu. Seven years later, we returned with our cuisine to the basilica, but this time from a different perspective, with a courageous and bold cuisine that incorporated digital technology and investigated the narrative possibilities of a cuisine conveyed in a multidisciplinary exercise: the dream.

The exhibition of this total work, analogic and digital, real and dreamlike, cybernetic and gastronomic, made a leap from the first technologies applied to the history of food on display in the museum (the domestication of fire, the origin of the table in the Palaeolithic, the appearance of pottery and hearths in the Neolithic and Metal Ages, the silos, the introduction of wine and the olive from the Greek culture, the first Roman rituals involving food and the remains of Roman cooking utensils) to the latest experimental digital technology projected interactively, spectrally and luminously on the tables.

Today, the Museum of Sant Pere de Galligants commemorates 175 years at the service of the society of Girona and Catalonia with an international projection. A temple of history and for history, in which the public can come face to face with the objects of our past, that hosts the present, and looks towards the future, as an incomparable space in which to celebrate culture. A cultural monastery with an expositive proposal structured around the memory of the monument and its heritage and cultural uses, in which archaeology explains, questions, surprises and excites. It is undoubtedly one of the jewels that makes you fall in love with our city.

Photo captions

Panoramic view of the central nave of the museum and Sant Pere de Galligants monastery (Photo: J. S. Carrera / Arxiu MAC).

The Dream exhibition by Franc Aleu and El Celler de Can Roca Restaurant in the central nave of Sant Pere de Galligants monastery, produced by Mediapro (2013). From left to right: Jordi Roca, Joan Roca, Miquel Noguer, Antoni Baulida, Xavier Llovera, Joan Pluma, Ramon Ramos, Carles Puigdemont, Franc Aleu, Josep Roca, Ramon Buxó, Jaume Roures (Photo: M. Artalejo / Arxiu MAC).

To Sant Pere de Galligants

Pep Admetlla
Sculptor

After the first light of a Sunday morning and a light breakfast, we set out on the path through the orchards of Santa Eugenia, passing through the middle of the orthogonally ordered trees of La Devesa. Normally, once we reach the bridge that crosses to Fontajau, we allow ourselves to be drawn by a strange magnetism to the stepping stones that lead us around a large cube of rough concrete. Its dour, pristine form resembles a bunker with peepholes camouflaged by riverside vegetation. Surrounded by the shallow, docile waters of the Ter, it resounds with poetic antiquity. From the archaeology of an ungenerous present to the elaborate language of the architects, how much sensitivity in their already tired fingers and how little light in the eyes of those who have to care for it!

Going there is like visiting a friend; we offer gifts through our looks and sometimes we venture to stroke its rough skin with its blotches of moss. When we begin the way back, I often renegade, turning my gaze towards the poet thinking about those who have borrowed their work but have been unable to listen to their voice.

We are soon on the way to our destination. The Plaça de Sant Pere has always been there, since antiquity; it's not waiting for us, it doesn't mind whether we come or not.

For many years now it has been part of our profane Sunday ritual. We like it and it attracts us, we often go there and visit the archaeology –I always think of dear Paco T. M. and all the work he did there– admiring display cases with

vessels, bones, jewellery and other remnants of a distant past. Sometimes we buy a replica of a Roman vessel and we always admire with emotion the severe virtuosity of the rose window. We never fail to stroll through the small cloister to contemplate the light and shade that filters between the arches supported by the nummulitic adornment of the capitals and I think of the stonemasons and sculptors now toothless and covered with moss.

It is on re-entering that we stop before the altar, climb the four steps and allow ourselves to be captivated by its millenary severity. You can almost hear the voices and canticles of the bishops and canons or of those who helped to build it: artisans, stonemasons and sculptors caressing the edges of the ashlar and modelling ancient myths with their tools for a wage and a mark; workers preparing mortar in a bucket; carpenters mounting the centrigs above, and blacksmiths sharpening the tools for cutting, sculpting and polishing. Listen to the master builder arguing or dissenting with the clerics and learned theologians and the occasional well-read soul.

From here we raise our eyes towards the rose window and see the splendour of the nave, we see its geometry, its compositional and constructive logic, the subtle articulation of a plain, and the side chapels. The atmosphere moves as the light advances across the penumbra, the architecture makes its presence known, dancing between the light, the shadows and the sustained silences. The emptiness fills with the sound of our steps as we once again admire the Roman statuary, the funerary stelae, the milestones and the imperturbable Janus on his pedestal.

Now outside, waiting for the pavement terrace of the restaurant to open while glancing at the Sant Nicolau chapel, I think of the fonts now

empty of past holiness, of the gods devoid of a home, and of the thick damp moss that perhaps preserves the dust of the toothless shells of all those who thought they would transcend here.

Sometimes we walk round the perimeter until we cross the Galligants and climb to the archaeological promenade (when we were young we used to go up there to canoodle) to hear even better the crowing of the cock three times denied by the saint of the keys. On the way down, we stop and sit on a bench in Doctor Figueres Gardens to contemplate the dense and arrogant volumetry of the apse and the chapels, the octagonal bell tower and the remains of the old town walls resting on the ancient nummulites.

Back in the square and sitting on the sunny café terrace, we light cigarettes and drink an aperitif with a couple of ice cubes and some stuffed olives. At times we read in silence, at others we raise our eyes and exchange glances and greetings with friends and acquaintances on their way down –sweating profusely– from Sant Miquel Castle. Except for Quim and Maria Gracia, who are early-risers and are always returning just as we arrive!

With our spirit, throat and lungs satisfied, we pay our bill and return the way we came –a little light-headed and with our stomachs growling in hunger– to our extramural neighbourhood.

P.S.

Once, in October 2017, I had the great privilege of holding an exhibition at Sant Pere. *Dies Irae* was the title of the collection of sculptures I projected there. I did it while being well aware of the commitment represented by making any kind of intervention in that space. The whole nave was free, only the naked

walls and the potent atmosphere they give off awaited me. The piece fused with the altar and the austere grey of the stone. At first it was difficult to see, just a black mark below the light shadow of the sculpture hinted at an intruder. It was Janus, now prone and silent. Saint Peter also journeyed to the city of Marco Polo to be explained to the Great Khan. Like a new chapter of the invisible cities, he remains captive behind the eyelids of those who imagined him there.

Photo captions

Dies Irae sculptural ensemble from the exhibition *Entre Cos i Enigma* in the central apse of Sant Pere de Galligants (October 2017) and now in the courtyard of the Casa Solterra (headquarters of the Regional Government of Catalonia Territorial Cultural Services in Girona) (Photo: Pep Admetlla).

Working on the head of Janus for the *Dies Irae* sculptural installation (Photo: Pep Admetlla).

Galligants, more than an archaeological museum

Rosa Maria Gil Tort
Historian

If we recover the name that makes the thing, if we speak of the museum as a temple of the muses, if we have all endowed it with the role of receptacle of the historical essences of a society, if we deposit in it simultaneously the most collective and most personal cultural dimension, if we go to the museum to explain ourselves, seeking answers, and also in search of the questions to illuminate the paths of our existence, Sant Pere de Galligants is, in a diaphanous and precise way, the privileged mirror of a whole millennial existence, from its Romanesque construction to the rich archaeological collection that it guards. And it is, also, in a second more careful reading of the history of what has happened to it over the past thousand years, a key, strategic piece.

From the memory of the first monastery, founded in the 10th century, to the most recent restoration, the most recent exhibition, the most recent cultural activity programmed by those responsible for it, the building and the collection tell us of the events that history has engraved on it –in fire, water and blood– over the centuries. The medieval past shines especially bright in the superb 12th-century rose window over the magnificent door of which Santiago Rusiñol said that “*each stone carries the kiss of hundreds of sunsets*”. In the buildings that have survived into the 21st century we can trace the deliberations of those who, almost two centuries ago, arrived here with the aim of protecting its heritage, those who planned it precisely as a method of projecting their way of understanding the legacy, from the decadent romanticism

to the most demanding and committed professionalism, those who, from their perspective and circumstances, expressed their wishes and goodwill.

Today Sant Pere is a mature museum, that celebrates with joy its 175 years, with revisions and re-foundations. The monastery, however, has a long trajectory engraved in stone, that speaks to us, with presences and absences, of society, and especially of the thoughts of those who have had some responsibility for it and some possibility of influencing its history.

Over the centuries, the monastery has been a border, a bastion, a refuge and a ruin. It has housed Christian piety, *Catalanista* political claims and the manifestation of forceful and humiliating power at the end of the Civil War. In the early years of the 20th century it was the most fervent *Catalanist* church in Girona. In 1939 the central nave became the funeral chapel for the dead of the nationalist faction: writing the history of the victors, condemning the defeated to oblivion.

It has also been the beating heart of each period. Every man and every woman has interpreted the monument with music and words inspired by the ancient stones, illuminated by the light of their present and their personal way of experiencing it.

If we look at it from the heritage aspect, the last two centuries show us multiple and revealing perspectives. From the act of violence that deprived it of its original function –due to wars and floods and certified by the disentailment acts– to the recovery of its symbolism as a secular presence in the old city.

In 1857, despite the precariousness of the available resources, it was decided to install the Provincial Museum of Antiquities and Fine

Arts in the church of Sant Pere. The monastery having been abandoned by the monks in 1836, the church was the last witness to the confessional function of the building, holding services for the parish of Sant Feliu. The rest was a ruin with permanent wounds caused by attacks during conflicts and recurrent floods. It was there that certain visionaries dared to install a museum in the cloister and to build an upper cloister, dreaming of a total reconstruction that would take decades to become a reality. Meanwhile, the church continued to hold services and from 1900 it became the seat of the re-instated Brotherhood of Sant Jordi, as well as an important focus of the most intensive Catalan nationalism in Girona. This was manifested by the commemoration of the victims of 1714, the requiem mass for the death of Prat de la Riba in 1917 and the ceremonies performed by the brotherhood for the saint's day festival. It was for that purpose in 1907 that the architect Rafael Masó designed the magnificent Sant Jordi tapestry, a fine example of Modernist textile and precious metalwork. It was embroidered by the nuns and adorned the altar dedicated to the patron saint.

It was also Rafael Masó who, in 1909, to commemorate the centenary of the sieges of the city, dreamed of a great exhibition of art that would promote the restoration of the building. He envisioned it in *Noucentista* fashion, in other words, exalting mediaeval values, recovering the Romanesque and with a desire to eradicate the layers that history had deposited on the monument.

It is that resounding "*The windows that are now walled up would be opened, everything that is full of materials would be transplanted*" (sic).¹ This was a common argument among the artists and intellectuals of Girona. We also find it expressed in the prose of Prudenci Bertrana when, with all his strength, he stated that "*The vandalic outrages of their enemies were followed by those*

of their believer, although sloppy, worker friends. The paving, the whitewash and the plaster, a poor substitute for the stone, have wreaked havoc on the interior".² The great exhibition dreamed of by Masó was never held, but the idea of stripping and reviving the monastery in Romanesque terms resurfaced at different times and became a reality from the nineteen-sixties.

Long before, in 1939, as a sign of the resumption of a deliberately apparent normalcy, the museum had reopened after the interruption of the Civil War, then as the Provincial Museum of San Pedro de Galligants. It was the first stage in the regime's strategy to adopt the monastery as a symbol of a Girona risen from the ashes. The aim was to design a new heritage narrative in which Sant Pere was part of a staged monumental tour along with the restoration and reworking of the earlier Archaeological Promenade project that Rafael Masó and Ricard Giralt had designed before the Civil War. They were years of pilgrimages by different authorities, with articles and reports that today fill the newspaper and document archives.

It was in those years, specifically in 1958, that the church of Sant Pere was chosen as the setting for a flower show, with the well-intentioned aim of placing it firmly in the imagery of the people of Girona. This initiative worked well for a couple of decades, until the need to preserve the heritage clashed with that of its civic use. The last edition of the flower show in Sant Pere was held in 1981. From that moment on, with the democratic institutions in the process of consolidation, the definitive restoration of the monument was initiated and it began to mature into the museum we all know today.

In its long biography –from the meritorious cabinet of curiosities to the solvency of the current facilities– we have been able to see the tensions of a half-baked state, manifested here

in the management of patrimonial heritage. The generosity of a Provincial Government always ready to safeguard heritage, that provided resources and supported a voluntarist Provincial Monuments Commission. The distant message, somewhat decontextualised and always authoritarian, of the then Ministry of National Education. The post-war recovery was presented in a monumentalist and triumphant way, recreating an ideal Romanesque monastery that may never have existed. And finally, the consolidation of the building and the museum it houses, in the light of the postulates that are contemporary to us.

We find ourselves, therefore, with a magnificent museum, in an exceptional vessel, a very interesting Romanesque monastery. Today the museum cannot be explained without the monastery and the monastery explains the neighbourhood, the medieval burgh that grew outside the walls, under the protection of the Benedictine colonisation, that evolved and suffered the pain of its eccentricity, initially outside the walls, then as a bastion of the wall and later as the last frontier of the old city. An urban community dependent on administered by and historically linked to the abbatial foundation. Its situation is also an indication of the events that have happened to it, good and bad, in the city.

Photo captions

Coffins of the Francoist dead (28.04.1939) four months before the reopening of the museum as the Provincial Museum of San Pedro de Galligants (Photo: Ajuntament de Girona. CRDI / Foto Lux).

Part of the Girona Flower Exhibition occupying the entire central nave of Sant Pere de Galligants museum in 1973 (Photo: Autor desconegut, postal editada per Carrera de la Red).

¹ Letter from Rafael Masó to Esperança Bru. 1909. Private collection.

² BERTRANA, Prudenci. *El Vagabund*. Barcelona: Llibreria Catalonia, 1933.

Sant Pere de Galligants and I

Guillem Terribas Roca
Bookseller

The first memory and picture I have in my mind's eye of the Benedictine monastery of Sant Pere de Galligants is from the Archaeological Promenade in the early nineteen-sixties. I was in my first year of high school at the *Institut Vell*, where the city's History Museum now stands. It was the only high school in Girona and there was little space around it, meaning that we were quite tightly packed in. At break time, therefore, the first and second year students were let out of the building for half an hour. We played on the steps of the cathedral, but as time went on, we took over the whole territory until we reached the area of the Archaeological Promenade, which was under construction at the time. It ended when one of the pupils fell into an abandoned area and ended up spending a few days in hospital. While we were running about up there, I occasionally stared across at the building on the other side of the Galligants River that stood out from among the hedges, the roof and the bell tower. It was a majestic old building that looked great and, they said, had a lot of history.

About ten years later, I entered for the first time that monumental building I had always seen from the outside. It was a majestic space that I was unable to see in all its solemnity, as it was adorned with all kinds of flowers, plants and spotlights that occupied the different parts of the Romanesque structure. For many years it was the venue for the Annual Flower Exhibition, which was later renamed *Temps de Flors* (Flower Time). For several years, I visited that magnificent garden surrounded by historic stones with an imposing cloister. I remember

the famous stand sponsored by Coca-Cola under the watchful eye of the delegate of that multinational company, Mr. David Marca. It occupied the altar area and had a large fountain with a waterfall that cascaded down amidst all kinds of flowers; there was also a kind of "pretend" pond. The whole effect was spectacular! A visit to Sant Pere de Galligants and its cloister during *Temps de Flors* is still a must.

After the accidental death of Miquel Oliva, doctor in archaeology and director of the Archaeological Museum of Sant Pere de Galligants, I learned that the Romanesque building, which had always looked at me with respect, apart from hosting the various annual floral displays during "*Flower Time*", was also a renowned Museum of Archaeology containing valuable exhibits that Mr Oliva had done a magnificent job of restoring and organising. His sudden death came as a great shock and he was greatly mourned by family, friends and acquaintances, as well as by the world of archaeology in Catalonia and Spain.

It was, however, through the Llibreria 22 bookshop and thanks to Professor Josep M. Nolla and his wife Conxa Puertas that I had more contact with the museum and was able to get to know it better. I am especially thinking of the people related to the museum and the world of archaeology, including Aurora Martin, Narcís Soler, JM Llorens, Xavier Sintes (who also worked at 22 for a few years), Xavier Nieto, Ramon Buxó, Enriqueta Pons, Josep Casas, Eudald Carbonell, David Vivó, Xavier Alberch and others I have no doubt left out. People who passed by 22 to shop, enquire, meet up, chat for a while; to make or attend presentations; to organise events together, to present film forums, etc. It is an ongoing relationship that has enriched me personally and has often helped me to carry out both personal and bookshop-related projects.

From this relationship with the people and the world of archaeology in Girona and the Museum, I would like to highlight Joan Saqués. During the time he was the Girona delegate of the Catalan Regional Government's Territorial Cultural Services, I had a lot to do with him, arranging Catalan Book Week in various county capitals in the territory, and, above all, during the years in which the "writer of the month" was organised. That event consisted of taking a writer to various towns and cities in Catalonia to promote them and give visibility to their work. Saqués took a great personal interest in this campaign and I was president of the Girona Booksellers Guild at that time. Together, we accompanied the writers throughout the day they spent in Girona. We picked them up in the morning and took them to a school, a library, the university, etc., as well as to the different bookshops in Girona. We always had lunch at El Pol Nord; that was sacred! After lunch and before going to the Regional Government Territorial Cultural Services offices, where a kind of press conference was held with the media and the writer of the month, Saqués always made a stop of a few minutes at El Pedret Centre, the museum's technical and human resources building. I also remember Joan Saqués' shoes often being covered with dust from a visit he had made to some church or another where repairs or renovations were being carried out. Sometimes, when he had just come back from visiting an excavation site, it was not only his shoes that were dusty, but his clothes too! Saqués loved "stones" with history.

One of the most interesting facets of the museum is that it is open to the public. It has always been a generous and elegant place for meetings, cultural dinners, celebrations, exhibitions, concerts and both cultural and social events. Its majestic space has magnified many meetings and events and we should

be grateful for that. It is being generous with your environment and your social life. It is participating in the daily life and history of the city.

It is a great pity that Covid-19 has made it impossible to celebrate the 175th anniversary of the museum in the fashion it deserves. Fortunately, on October 29, a small group of people was able to attend an event to celebrate and recognise all those years and, at the same time, inaugurate the exhibition that can be seen in the cloister. There, we can trace its most important moments through seven very well differentiated areas and more than a hundred photographs and drawings. They take you on a long journey through the years and changing contexts and help you understand how the history and the whole evolution of the museum has been woven.

We sometimes travel to far-off cities, towns and countries to see museums, to visit places in which history has been made and that are in themselves history. That is a very good thing, such curiosity and the search for knowledge are highly commendable. However, we often forget that in our homes, not far from where we live, there are extraordinary places that have nothing to envy from those we see in distant lands.

For all these reasons and more, we say long live the Sant Pere de Galligants Museum of Archaeology and its people.

Photo captions

General view of Sant Pere de Galligants monastery from the south (Photo: J. Casanova / Arxiu MAC).

Part of Sant Pere de Galligants monastery cloister (Photo: Jordi S. Carrera / Arxiu MAC).

Presentation, representation, friction: Masó at Sant Pere de Galligants

Jordi Falgàs

Doctor of Art History and director of the Rafael Masó Foundation

Photographs of the exteriors and interiors of Sant Pere at the beginning of the 20th century show how the monastery was a place that represented different narratives of a mythical collective past. The state of preservation of the monastic complex, straddling the Catholic temple still in use and the romantic ruin, suffocated by the buildings adjoining it on the outside and the imposing Baroque altarpiece in the central nave, also gave it an unsought importance in the narrative of Girona as a dark, damp, lethargic, decadent city. Sant Pere was joined by the personification of the glory of mediaeval Catalonia, of the triumphant Romanesque, of the heroism of the immortal Girona of the Sieges represented by the wall and the remains of the Saracens Bastion outside the Portal of Sant Pere. But it was also a place of symbolic presentation, and the sum of the temple and the museum was a key part of that function, as it seamlessly brought together the rituals of the sacred area in the exhibition spaces of archaeology and ancient and modern art. However, I will try to explain how Sant Pere also became a place of friction for the incipient modernity that flourished in the city, taking as an example the relationship of the architect Rafael Masó with the church.

During those years a dichotomy was created between the old and the new –the archaic and the modern– that was the basis of the most genuine Modernism. From references to the lack of interest in culture and the stuffy

milieu of literature and the arts beginning in 1902, we moved on to more poignant criticism and, above all, to the creation of the myth of “Girona, the dead”. The symbolist vision of the “dead city” gained favour in some European cities such as Bruges and Venice, as well as Girona, that modern authors evoked as a living being that affected the mood of the citizens. Those cities had in common a mediaeval past that was mythologised as a glorious era, as opposed to a present that was considered decadent, grey and dying. In the presentation of the first issue of the new magazine *Vida*, the publishers considered that Girona was a city “almost dead and apathetic to literature and the arts”. Prudenci Bertrana also expressed himself in the same tone when speaking of the Philharmonic Society: “Thank God someone opens his eyelids and rids himself of the lazy dream in which the *peaceful* inhabitants of the Dead City live” (Bertrana: 253). In that respect, in October 1902, Masó lamented the sparse presence of works from Girona in the Exhibition of Ancient Art at the Palau de Belles Arts in Barcelona. Masó was of the opinion that the city had many works that could have contributed to it, although “the artistic apathy that reigns in Girona and that we have complained about so many times, is the one that has lost us today and that will always lose us all”.

The most ambitious article Masó published in *Vida* was *A moral and artistic error* in which he directly criticised what he said had been a “regressive” and “fatal” evolution of decoration and ornamentation of churches during the previous two centuries. In addition to complaining of “that imposing severity of the temples of the Middle Ages”, Masó accused “our past generations” of a double error, artistic and moral (Masó, 1903: 69-75). The first, according to Masó, was due to the excessive amount of ornamental elements that the Baroque had fostered, especially on the altars, and because many of these

incorporated “false” representations and imitations of other materials and objects, as in the case of precious stones and marble, and of architectural elements or the way in which they were falsified by means of painting or stucco. Because it was a religious art intended for the place of worship, Masó considered that this was also a moral error, as it was an art based on lies. The most serious case was, according to him, the deception of the excessive use of gilding, as it not only sought to give the appearance of gold to what really was not, but induced the false veneration of God.

Some years later, when he had already started working as an architect, Masó was able to make his first appearance in Sant Pere. The Brotherhood of Sant Jordi (St George), established in 1900 to “honour Sant Jordi as Patron of the Catalan Land”, had its headquarters in the church of Sant Pere, where it celebrated every April 23 as a manifestation of the Catholic and *Catalanist* sector of the city. In 1906 the Brotherhood commissioned Masó to design an immense embroidery, known as the *Tapestry of the Brotherhood of Sant Jordi* (private collection), which was presented on St. George’s Day in 1907. It is a work that stands out not only for its large size (4.70 x 2.15 m), but, as Casamartina has observed, for the modernity of its “dynamic, asymmetrical and diagonal” composition, which makes it the most important standard of Catalan art in the 19th and 20th centuries (Casamartina: 52-53). Thanks to a photograph taken by Masó himself, we know that it was placed above the high altar (Photo 1), hiding much of the baroque altarpiece that was still preserved. Years later, in a letter written in 1910 to Esperança Bru, his future wife, Masó still recalled with emotion the fact that he had been able to hang the large banner in that place and arrange the decoration of the church. For Masó it obviously represented a

small victory for modern art over the Baroque, which he considered artistically and morally unsuitable for a church like that of Sant Pere.

Naturally, however, the architect was not satisfied. So much so that, unable to forget the disappointment he had felt at the lack of works from Girona in the 1902 Exhibition of Ancient Art in Barcelona, in 1909 he attempted to remove this thorn that was still in his side by trying to organise a large exhibition of ancient art in Sant Pere de Galligants to coincide with the commemorations of the sieges. He also proposed the construction of a monumental tower in the Torre Gironella that was to house the Catalan Museum of the Peninsular War. However, on 22 June 1909, in a long letter to Esperança Bru, while still exhibiting his enthusiasm, he also spoke of the disappointments and lack of cooperation he found, even among those he considered akin to his ideals, such as Xavier Monsalvatje and Manuel Cazorro, the latter then curator of the Provincial Museum (Masó, 1909). Without wishing to resign himself to surrender, he explained that the first thing he would achieve would be to restore the monastery:

The walled-up windows would be opened, everything full of materials would be re-carved, the stone columns that had been barbarically cut would be lengthened, all the altars would be removed —even the largest— and especially the apse, that is, where that high altar is, would be returned to its original splendour: with the windows open, re-carved sculptures and capitals back in place, and so on. Imagine what a task, but also imagine what a beautiful church with everything returned to its original state. That, as I told you, would allow us to hold the Exhibition there. And the Exhibition would consist of bringing in all the riches that the parishes of the Diocese possess, as well as those that many individuals are holding.

Thanks to the letter and two drawings that have been preserved, we can also have an idea of the vision the architect had of his intervention in Sant Pere to install the exhibition of ancient art, with “a Romanesque angel and a Gothic warrior” at the door (Photos 2 and 3). But it is even more revealing to see how Masó’s aesthetic and political thought had evolved towards a clearly *noucentista* position in 1908 and 1909, in which he demanded “arbitrariness, action, intervention” in order to organise the Exhibition of Ancient Art (Masó, 1908). “Invoking that *noucentista*, classic spirit”, he proposed asking the Spanish government, through Francesc Cambó, to finance the commemoration of the sieges. All this came to nothing, but Sant Pere monastery had become a place of symbolic friction with modernity. It was no longer just a ruin to restore and display the treasures of a mythical past; it was a place of Orsian *imperialism* and *arbitrariness*, a space coveted by the elite that considered it essential to intervene in the urban area to create a city of civility and order in the face of the threats posed by the new century, both immobilism and revolution.

Photo captions

The *Tapestry of the Brotherhood of Sant Jordi* installed in the church of Sant Pere de Galligants, Girona, 1907. (Photograph: Rafael Masó. Fons Masó, Arxiu Històric del Col·legi d’Arquitectes de Catalunya).

Rafael Masó, *Sketch for the ephemeral decoration of the façade of Sant Pere de Galligants, on the occasion of the Exhibition of Ancient Art*, 1909 (the reverse also has some notes). Pencil and watercolour on paper, 15 x 12 cm. Masó Collection, Historical Archive of the Association of Architects of Catalonia. (Photo: Jordi Puig / Fundació Rafael Masó).

Rafael Masó, *Decoration of the door of Sant Pere de Galligants, on the occasion of the Exhibition of Ancient Art*, 1909 (the reverse also has some notes). Pencil and watercolour on paper, 12 x 15 cm. Masó Collection, Historical Archive of the Association of Architects of Catalonia.

(Photo: Jordi Puig / Fundació Rafael Masó).

Sant Pere de Galligants, a film set?

Jordi Pons i Busquet

Director of the Cinema Museum

Is the monastery of Sant Pere de Galligants a cinematic reference in Girona? This is what the director of the Archaeological Museum of Catalonia-Girona asked me when he commissioned me to write this article. The answer is not simple.

In 2016, the Girona History Museum, the Cinema Museum and the Girona Film Office organised a large exhibition at the Casa Pastors entitled *Girona Plató (Girona Film Set)*. In addition to its informative objective, the exhibition served to bring together all those films that, at one time or another, had used the city of Girona as a backdrop for filming. Many of us could recall major productions that had been shot in the city and, in one way or another, had disrupted our daily routines. Films such as *Pandora and the Flying Dutchman* (A. Lewin, 1951), *Soldiers of Salamis* (D. Trueba, 2003) and *Perfume: The Story of a Murderer* (T. Tykwer, 2006) are a vivid memory for the people of Girona who saw them being filmed or who even took part in them as extras. There had never been a systematic compilation of films shot in the city before that exhibition. The curators and organisers published a map showing 94 film locations (mostly in the Old Quarter) corresponding to some fifty feature films and TV series (short films and commercials were not counted).

It is surprising to see that, over a hundred years (beginning in 1912, the date of the first known film shoot in Girona), the Sant Pere de Galligants monastery, the city's most spectacular and well preserved Romanesque building, has only been featured in a single

production, in this case a television series. Although this wasn't just any series, but the most popular TV series of the time, a global success with a legion of enthusiastic fans around the world.

The producers of *Game of Thrones* (D. Benioff, D. B. Weiss, 2016) requested permission to film a scene in the monastery church for the last episode of Season 6 of the series. Specifically, it was a brief scene depicting the library in Oldtown. The shooting took place during the first fortnight of September 2015, along with other scenes in various parts of Girona's old quarter, some very close to Sant Pere de Galligants. The Cathedral steps, the Plaça dels Jurats, the Pujada de Sant Domènec, the Arab Baths, the Archaeological Promenade, Carrer Bisbe Josep Cartanyà, the bridge over the River Galligants, Sobrepotes, etc. became the fictitious towns of Braavos or King's Landing. The sixth season premiered in 2016 and was watched by millions of viewers around the world.

The impact of the series on the towns and cities where it is filmed is unquestionable, especially in terms of tourism, as special tours are arranged for visitors who want to see the places that appear in it. Many cities have long understood that filming in their streets, squares and monuments is world-class tourist promotion, especially if it is for a major production. As a result, many of them have set up Film Offices to promote and assist filming in them. Girona, as is to be expected, has an active Film Office. The *Game of Thrones* series is a clear example of this phenomenon. Many of the places in Britain, Northern Ireland, Croatia, Iceland, Spain, Malta and Morocco that have hosted its filming have created guided tours of the most iconic places in the series, from castles and fortresses to beaches and deserts, as well as forests, mediaeval streets, palaces and even Arctic landscapes.

Girona also offers a guided tour that shows visitors the main places where the series was shot. It is not surprising, then, that Sant Pere de Galligants can benefit from this advertising bonus that links the city of Girona with Game of Thrones.

How long will these tours attract fans of the series? Who knows? In fact, many films, as well as series, end up being erased from people's collective memory and only those that are really worthwhile, the masterpieces, maintain interest and validity in spite of the passing of time. Is Game of Thrones a masterpiece among TV series that will be remembered by future generations? Only time will tell.

But let's get back to Sant Pere de Galligants. I have no explanation as to why other film shoots in the city have not taken advantage of its church or the magnificent monastery cloister. I'm particularly thinking of those films set in historical periods and shot in Girona, such as *Ermessenda* (Ll. M. Güell, 2011), *The Monk* (D. Moll, 2011) and *Perfume: The story of a Murderer* (T. Tykwer, 2006). Whatever the reason, if there actually is one, we should not worry about it, as the purpose of the monastery, and the museum it houses, is not to be a movie set.

However, would it be good for Sant Pere de Galligants to host other film shoots that could make the most of the setting it offers? Without doubt! Heritage dissemination also works like this, albeit indirectly. Many places in cities and monuments have become world-famous after appearing in a particular film or series. Therefore we offer Sant Pere de Galligants as a place to film, while preserving as far as possible the conservation interests of the monumental complex and the citizens who visit it and on the understanding that cinema is an

alternative means of disseminating cultural heritage.

Having said that, I don't know if this recommendation has much future or much chance of success. Today, incredible advances in digital technology make it possible to create scenes from imagined worlds and realities and place flesh and blood actors in them. Either using the techniques of virtual scenography or chroma key, or substituting some of the real images for others invented with the computer, a very high percentage of the images that appear in certain films are not real, but digital creations. Film producers are increasingly turning away from real locations to recreate historical sets if they can create them digitally, sometimes even at a lower cost. The refinement of these techniques is such that it is now very difficult for the viewer to distinguish which of the scenes that appear on the screen are real and which are not.

In summary, and to answer the question posed at the beginning of this article, we can state that the monastery of Sant Pere de Galligants has never been a movie set, despite one very notable exception and despite its obvious possibilities. Will it be able to host the filming of new historical series in the future? Possibly, but the technological trend of cinema does not favour real scenarios. Is this a problem? Absolutely not. As we have already said, that is not the mission or the objective of the monument and the museum it houses. No matter how good the images shot in Sant Pere de Galligants may be, none can replace a visit in person and the sensation of seeing in situ the fascinating capitals of the cloister, the atmospheric nave of the church and the large, delicate rose window.

However, although the new image technologies may diminish interest in Sant Pere de Galligants as a film set, they provide us with

new heritage outreach tools. Current imaging technology can provide formulas for improving exhibition and museographic techniques and, consequently, for increasing the quality of the centre's dissemination and its visitor numbers. Just as an example, virtual reality, augmented reality and projection mapping technologies can help visitors obtain a much more accurate idea of the monument's history, its original state and the monks who lived in it centuries ago. This can be very educational, while also being entertaining and adaptable to all types of audience. This is the "film" that must now be shot in Sant Pere de Galligants monastery and in many more of our museums and monuments.

Photo captions

Sant Pere de Galligants turned into the library of the town of *Antigua* in the series *Game of Thrones* (Photo: Macall B. Polay/HBO)

Sant Pere and Sant Nicolau in Girona. Worship, Culture and Art

Carme Sais Gruart

Director of El Bòlit, Contemporary Art Centre.
Girona

The philosopher, author and professor at the University of Girona, Xavier Antich, chose Sant Pere de Galligants monastery as the most emblematic monument in Catalonia in 2019 with the following argument: "Romanesque is probably the most representative and distinctive artistic language of our country's history, and Sant Pere de Galligants, at the entrance to the Sant Daniel valley in Girona, is one of its most sublime examples".¹

Moreover, it can be said that the Benedictine monastery of Sant Pere de Galligants is the most imposing building in one of the most notable Romanesque complexes in Catalonia that, together with the chapel of Sant Nicolau, the Hospital of the Chaplains, Charlemagne's Tower and the convent of Sant Daniel, all buildings on an itinerary within a radius of a little more than 700 metres, wends its way peacefully through the Sant Daniel valley.

Sant Pere i Sant Nicolau have a closely related millennial history. During the Middle Ages and the Modern Era it was for their religious function at the service of the burgh of Sant Pere and its pilgrims. Sant Pere de Galligants exercised civil and criminal jurisdiction over the neighbourhood that grew up around it, and ecclesiastical jurisdiction over Sant Nicolau, a parish with a cemetery that was especially dedicated to baptisms. On the other hand, in contemporary times its history has coincided with cultural activity at the service of the city and cultural tourism. It was not

until 1936 that the last religious service was held in Sant Pere church. This, despite the fact that the monastery had been a museum since 1845, when the Provincial Museum of Antiquities and Fine Arts was installed in the rooms adjacent to the cloister. In 1866 the museum library was founded with the legacy of the heirs of Francesc Montsalvatge. As for Sant Nicolau, after the confiscation it passed into private hands and operated as a sawmill until it was acquired by Girona City Council in 1942. In 1977 the building was restored, the Romanesque architecture was refined and stained glass windows by the contemporary artist Domènec Fita were incorporated. From the moment Sant Pere and Sant Nicolau took on the cultural function that characterises them today, particularly linked to art and heritage, they became one of the main attractions of the city's old quarter.

In fact, it should not be forgotten that Sant Pere has performed a cultural function since the Middle Ages, as the monastery had an important scriptorium and library. Moreover, throughout its long existence, many artists have contributed their work. In addition to the master builders and the sculptors of the magnificent capitals and the rose window, it should be borne in mind that the building housed paintings and sculptures: Romanesque, Gothic, Renaissance and Baroque successively. Many have been lost due to the passage of time, floods, wars and changes in taste, including the high altarpiece by Jaume Serra (1360) and the Sant Benet altarpiece by Francesc Genres (1677), to name just two examples.

On the other hand, the imposing image of the monastery has been a source of inspiration for many artists who have bequeathed us works that, in addition to their artistic merit, provide a view that documents the monument. We can include the engraver Antoni Roca de Sallent

(1800-1869), the photographer Valentí Fargnoli (1911-1914), and the painter Celso Lagar (his landscape of Sant Pere with the train in the background was exhibited at Athenea in 1915). And last but not least, Rusiñol, a great lover of Sant Pere, and the artist who devoted the largest number of works to the monastery (1909-1911).

The architect Rafael Masó also had a strong relationship with the monument, mainly through the Sant Jordi Brotherhood, which was installed there in 1900. He proposed the removal of the old altarpieces to free up the architecture of the Romanesque nave. He also drew up a plan for an exhibition of ancient art that never came to fruition due to so-called *Setmana Tràgica* (Tragic Week), although his proposals for the graphic design and drawings (1909) have survived.

In terms of literature and music, we should remember that Rusiñol dedicated a gloss to Sant Pere in *El Autonomista* (1931), Prudenci Bertrana described the monastery in *El Vagabund* (1933) and Josep Pla recalled it in *Girona, un llibre de records* (1952). In 1930 the tribute to Juli Garreta was held in Sant Pere. It was attended by Pau Casals and included a full mass programme, a performance by the Girona Symphony Orchestra and sardana dances.

The end of the Civil War led to the desacralisation of Sant Pere and from then on the church became an established venue for cultural uses and events. The best known of these was the Flower Exhibition (1958-1981), which was moved to other places in the old quarter, when it began to be understood that the heritage had its own use that should not be subjected to ephemeral displays.

Also noteworthy is the collaborative relationship of certain artists with the

¹ <https://www.sapiens.cat/monumentfavorit/monument-favorit-2019/actualitat/xavier-antich-sant-pere-de-galligants-es-un-dels-exemples-mes-excelsos-del-romanic_201978102.html>

Archaeological Museum installed in Sant Pere. Lluís Busquets was the museum's director (1928-1933) and he took advantage of his artistic skills to create the promotional poster. In the post-war period, the museum's curator Miquel Oliva i Prat set up its first restoration workshop (1943) in which the artists Francesc Torres Monsó, Emília Xargay, Joaquim Casellas and Enric Marquès collaborated in reconstructing and restoring pottery exhibits.¹ The violinist and illustrator Consol Oliveras was also contracted to work at the museum.

For its part, Sant Nicolau was activated as a contemporary art space by Girona City Council in 1990 and finally, in 2008, it became part of the Bòlit, Centre for Contemporary Art. The Sant Nicolau contemporary art programme began with exhibitions by Bonaventura Anson, Pia Crozet and Roser Oliveras and to date has hosted proposals from prominent local, national and international artists, such as Frederic Amat, Miralda, Bill Viola, Petra Feriancovà, Jordi Colomer, Carles Congost, ORLAN, Denys Blaker, Núria Güell and Isaki Lacuesta, among many others. It is remarkable that many of the artists who have exhibited at Sant Nicolau have valued very positively the incomparable setting of the Romanesque chapel for contemporary art, and often also the atmosphere of spirituality the temple offers. In terms of combining art and heritage, the church of Sant Pere has also been successfully tested with spectacular exhibitions such as that presented in 1993 by the artist and winner of the Third Girona Biennial, Begoña Egurbide. She inspired the art critic Sebastià Goday to point out the ability of the Romanesque building to be simultaneously a "a space to host a museum" and to highlight the pictorial matter and the sculptural form.²

Beyond its sporadic relationship with contemporary art, for practical purposes the monument that is Sant Pere de Galligants

has been able to combine the permanent and temporary exhibitions of the Archaeological Museum of Girona with such diverse cultural activities as the filming of the American series *Game of Thrones* (2015), *The Dream* exhibition by the Roca brothers and Franc Aleu (2013), a concert given by the renowned Berlin DJ Claptone (*St. Pere de Galligants Experience, 2016*), and numerous dance performances at the *Temporada Alta Festival* by such important artists as Israel Galván (2010), Rocío Molina (2017) and Mal Pelo (2020).

Finally, I would like to highlight the projects carried out in collaboration and a spirit of good neighbourliness between the Archaeological Museum of Girona and the Bòlit_StNicolau. These include the exhibition *Between Body and Enigma* by Pep Admetlla (2017) that shared between the two facilities sculptures, drawings and models of the viewpoint bridge project over Sant Pere de Galligants that had previously been shown at the 15th International Architecture Exhibition of the Venice Biennale. This is a promising line that would be good to promote in the future.

Photo captions

Figures installation by Begoña Egurbide, Sant Pere de Galligants, 1993. (Photo: C. Sais)

Entre Cos i Enigma exhibition by Pep Admetlla, Bòlit_StNicolau, 2017. (Photo: C. Sais).

Sant Pere de Galligants Museum. The foundational nucleus of the Girona Art Museum

Ramon Buxó*, Carme Clusellas**, Narcís Soler ***

* Museu d'Arqueologia de Catalunya – Girona

** Director of the Girona Art Museum

*** Professor emeritus de la Universitat de Girona

In the nineteen-seventies the rooms in the Sant Pere de Galligants museum cloister were threatening to collapse. The collections preserved in them were moved and the most valuable and best-preserved pieces were exhibited at the Fontana d'Or. In Sant Pere you could only visit the church and the cloister, where the sarcophagi, stone sculptures and architectural remains were on display.

The Fontana d'Or, which at the time was owned by the Girona Provincial Savings Bank, had always been a building dedicated to Girona's cultural life. After a major restoration, it offered a temporary solution for displaying some of the exhibits from Sant Pere de Galligants Museum.

In March 1974, the Bishop of Girona, Jaume Camprodon, proposed the Episcopal Palace as a cultural destination at the service of the city. In the same year, all the collections of the Diocesan Museum had been removed from the Casa Carles and deposited in the Episcopal Palace, from where, progressively, they were to be incorporated into the Girona Museum of Religious Art that was planned for the cathedral. However, it soon became clear that Sant Pere de Galligants would be used as an archaeological museum and the Episcopal Palace as an Art Museum.

1 <<http://www.macgirona.cat/Col·leccions/En-bones-mans2/En-bones-mans/La-figura-dels-restauradors-del-MAC-Girona-maig-2020>>

2 Sebastià Goday: *Begoña Egurbide. Me ofereix una cosa coqueta: una enferma*. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1993

On 7 December 1976, an agreement was signed between the bishopric and the Provincial Government to convert the Episcopal Palace into a Provincial Museum. Although the building was intended in principle for this purpose, as long as the bishopric did not have a suitable place to install the Diocesan Museum, it was agreed it would be provided with an area of the leased part to house the religious museum's works. On the same day, another agreement was signed under which the Provincial Government leased the church of Sant Pere de Galligants from the bishopric.

In 1977, work began to make it possible to install the museum in the Episcopal Palace. The part of the building leased to the Provincial Government was in very poor condition, with the exception of two rooms on the main floor in the front tower that had been refurbished by Bishop Narcís Jubany. These would become Rooms 1 and 2 of the Museum. It soon became apparent that there was not enough space to install all the planned exhibits and the bishopric ceded the house known as Can Falló adjoining the Palace. With that space available, a comprehensive plan to install the Museum was then drawn up.

The five rooms of the first phase were inaugurated on 7 April 1979 and on 17 April 1980 a new agreement was signed between the Bishop of Girona and the President of the new Provincial Government. At that time, there was talk of a Girona Art Museum, which, it was said, it would be an agreed exhibition of works of art from the two museums, those of the Provincial Government and the Bishopric. The works were to be progressively exhibited at the Art Museum according to the criteria of the representatives of the Provincial Government and the bishopric. Technical guidelines were to be provided by the management of the Girona Provincial Government's museum. For his part, the bishop would be able to make use of the

works from the Diocesan Museum that were not being displayed, while, with regard to those exhibited, he was expected to take heed of the opinion of the representatives of the Provincial Government and the Bishopric.

The second phase was opened to the public on 29 June 1981, completing the circuit of the main floor around the central courtyard. It had required an expensive restoration of the main floor of the palace overlooking the Plaça dels Lledoners, which had been in poor condition. This phase consisted of Rooms 4-7 which were devoted to Romanesque and Gothic art.

That same day, the Girona Provincial Government and the Catalan Regional Government signed an agreement under which the two institutions would cooperate in the promotion and conservation of museum institutions. Thus, the Museum of Art also came administratively under the Catalan Regional Government's Department of Culture. Its Museum Service considered the Art Museum and also Sant Pere de Galligants Archaeological Museum as regional museums and, as such, incorporated them into the Catalan Regional Government Museums Network.

Before work on the third phase of the Art Museum began, the re-installation of the Sant Pere de Galligants Museum was completed. The chronological scope of the two museums was defined: archaeology and art. As had been planned in 1976, the former, in the Sant Pere cloister, exhibited archaeological finds and works of art up to the end of antiquity, while the Art Museum displayed works from the early Middle Ages to the contemporary era. By visiting the two museums, visitors interested in both archaeology and art could obtain an overview of these subjects in our region, from the appearance of humankind 700,000 years ago to the twentieth century.

The third phase was the most ambitious of all. After considering various options, it was decided to restore and adapt the Prison Tower, the upper floors of which were practically in ruins. This phase, the most expensive, allowed the installation of Rooms 9-21 with an exhibition of works of art from modern and contemporary times and more than doubled the area available for the museum. In 1987, work began on the fourth and final phase that affected the upper floor of the wing facing Plaça de Lledoners. These rooms were used to display liturgical objects, gold and silverwork, pottery and glass. It was inaugurated in 1991. The Art Museum was completed.

The original Provincial Museum of Antiquities and Fine Arts had given rise to two new museums in the city of Girona: one devoted to archaeology and the other to art. Both were located in historic, emblematic buildings with their own fascinating past. Today, 45 years after the collections of the Provincial Museum were divided, we can be sure that the decision was correct. It has allowed the two institutions to flourish with new collections and more activities and both have future prospects for growth. The Girona Art Museum is committed to increasing both its exhibition spaces and its collections and to move towards contemporaneity, while not forgetting its initial origins that mark its own unique identity.

Photo captions

The former Episcopal Palace, now the Girona Art Museum (Photo Rafael Bosch / Arxiu Museu d'Art de Girona).

The name written on the stone: the inscribed synagogal tombstone of Girona and the schools of the Jewish women

Sílvia Planas

Director of the Museum of Jewish History

"The Hebrew tombstones of Girona are of great interest not only to archaeologists, but to all who feel the attraction of the things that were", Carles Rahola¹

A tombstone with a Hebrew inscription from the MAC - Girona is on display in the Museum of Jewish History. It guards a few secrets: when was it carved, how and why it ended up where it was found in the 19th century and, above all, to whom it was dedicated and where it was intended to be placed.

It was found in 1888 during the demolition of a building in Sant Francesc Street. Enric Claudi-Girbal had it taken to the Provincial Archaeological Museum that, not long after its foundation in 1873, already had twelve Hebrew tombstones from Montjuïc. The museum, located in Sant Pere de Galligants monastery, had arranged the Hebrew lapidary collection around the cloister. It formed a splendid set of epigraphy where the names written on the stones reminded visitors of the people and religion of a large Jewish community that had been banished from the city in the late 15th century due to religious and social intolerance. In July 2000, when the first of the permanent rooms in the Museum of Jewish History was opened, the Hebrew tombstones were deposited there. Since then, the inscribed synagogal stone, along with the tombstones, have been a key part in the collection of the museum devoted to telling the Jewish history of the city and the country.

The text is an invocation, an evocation, an exposition of principles and beliefs and came from one of Girona's synagogues. It was probably removed from its original setting at the end of the 15th century when Jewish life had already been prohibited in the city and the spaces and objects of that banished community had been reused for construction or other purposes. This was the case of the Hebrew documents penned by the scribes of the Jewish quarter to instil law and order into the lives of all the Jews who lived in Girona in the Middle Ages. The ancient paper and parchment texts were reused as fill for book covers. The named gravestones from Montjuïc cemetery had a similar fate. Following their expulsion in 1492, the Jewish community had ceded the cemetery to Joan de Sarriera, *batlle general* of Catalonia. A good number of stones with meaningful and beautiful epitaphs were used as building material. The nobleman Sarriera turned it into a large house, the present-day Torres de Palau, where his ancient coat of arms and fragments of tombstones with Hebrew inscriptions can still be seen.

This piece stands out among the notable Hebrew lapidary collection. It is very different from the rest, both in its content and the use for which it was created. It is a long inscription that combines verses from the book of Isaiah and the book of Psalms that make up a hymn in praise of the Lord. According to most studies, the inscription was placed next to the Holy Ark containing the Torah, the Aron Ha-qodesh in Hebrew. Few such inscribed stones remain in the world; that of Girona is one of the most remarkable.

The inscription, according to the transcription and translation by Jordi Casanovas, reads: **"House of Jacob, enter and walk in the light of the Lord"**(Isaiah 2, 5) *Trust in Him at all times, O people, pour out your heart before Him, for the Lord is our refuge, Selah* (Psalm

62, 9); *Open the doors for a Righteous People guardian of loyalty to enter* (Isaiah 26, 2). *Exalt Yahweh our Lord, and worship at his feet; Holy is He* (Psalm 99: 5); *those who fear Adonai, praise him, those of the lineage of Jacob, honour him and fear him; glorify him, reverence him, all ye the seed of Israel* (Psalm 22:24); *Come, let us worship and bow down, bless the face of Adonai, our Creator* (Psalm 95, 6). *Enter his gates with thanksgiving and His courts with praise, be thankful unto Him, bless His Name* (Psalm, 100, 4); *Raise your hands to the Shrine and bless Adonai* (Psalm 134, 2); *This building was built (...) from the Creation of the World. We will be satisfied with the good of your house, the Holiness of your Temple!* (Psalm 65:5).

The inscription begins with a verse from the book of Isaiah (Isaiah 2:5): **"House of Jacob, enter and walk in the light of the Lord,"** which is exactly the same as that of the commemorative stone in the synagogue of Agirà, Sicily (15th century). This led the scholar Nicolò Bucaria to conclude that the Agirà Jewish community may originally have come from Girona. This very interesting fact, if confirmed, would allow us to trace the route of the Girona Jews after their expulsion or just before it.

These are the traditional interpretations. However, there is a new hypothesis based on the most interesting part of the inscription, the initial invocation. In Jewish biblical terminology, the **House of Jacob is the women of Israel**. That is how the rabbi commentators on the Torah, such as Raixí (12th century) or Rabbi Ismael (3rd century), refer to it: "The House of Jacob refers to women, and with them we must speak in a delicate tongue" Ishmael 19: 3).

Could it be that this commemorative stone was part of a women's synagogue? Could there have been such a place in mediaeval

¹ RAHOLA, C. *Els jueus a Catalunya*. Barcelona: Ed. La Sageta, 1929, p. 45.

Girona? It is time to look again at the conventional opinion that mediaeval Jewish women played a cold, passive role in the liturgy and ritual and hardly went to the synagogue. It appears that quite the opposite was true and that the women of the Jewish quarters were possessed of a strong spirituality that they displayed at different times in life and the festive cycle. However, as yet we have no evidence that there were separate buildings for Jewish women to pray and study in. All the indications are that the names of synagogues or “women’s schools” corresponded to differentiated space inside the same building where Jewesses could attend prayers and study. There were, therefore, places of worship and prayer exclusively for women, but were not separate, free-standing buildings. Moreover, the documents mention *rabisses*, women who conducted religious services and taught the Law of Moses to other women. The rabbis wrote about and ruled on the role of women in the synagogue liturgy. Rabbi Nissim ben Gerondi (14th century) even states that women must be counted as valid to form a *minyán*, the group of at least 10 adult men (people) necessary to be able to pray and study the Law in the synagogue.

“Women’s schools” are constantly mentioned in the documentation. In Girona, there are references in both the 14th and 15th centuries. In 1373, a document speaks of a sale of seats from the *schola inferiori iudearum Gerunde*; in 1325 the Jewess na Baladre made a will and bequeathed to her daughter Dolça a seat in the “synagogue of this city, in the lower gallery of women”; in 1492, as a result of the expulsion, the community buildings were sold, the *domos vocatas les scoles dicte aljame judeorum et de les dones judearum Gerunde*. Likewise, in the 15th-century the Jewish quarters of both Girona and Barcelona had a *women’s street* through which Jewish women entered the synagogue.

Perhaps this inscription adorned the front entrance or the eastern wall of the synagogue of Girona’s Jewish women? Could it be a memorial stone that called on them, the daughters of Israel, those who make up the House of Jacob, to enter and walk in the Light of the Lord? To praise and bless the Name, the Holy One, the Creator? To gather and satisfy themselves with the holiness of his temple?

Modern scholars, including J. Casanovas, J. Riera and I. Pérez, have formulated possible interpretations and dates for the stone, while others from earlier times, such as Loebb, Fita, Millàs i Vallicrosa and Claudi-Girbal, refer to it as an exceptional piece. However, no written document has yet been found to provide accurate information on its origin or destiny. Therefore it is currently impossible to prove the proposed hypotheses, either with documentation or archaeological evidence. Nevertheless, the probability exists and leads to a new interpretation. Because, as Georges Duby said, “when we make history we are allowed to imagine, as long as there are documents that support and accredit our imagination.”

Photo captions

Tombstone with Hebrew inscription found in 1888 and exhibited in Sant Pere de Galligants museum until 2000 (Photo: Josep M Oliveras).

Part of the inscription that begins with a verse from the Book of Isaiah (Is. 2,5): “*House of Jacob, enter and let us walk in the light of the Lord*” (Photo: Sílvia Planas).

I would like to thank Lidia Donat, Moriah Ferrús and Idan Pérez for their help in writing and, above all, thinking about this article.

For a biography of the day-to-day: some medieval objects from the Museu d’Arqueologia de Catalunya in the Museu d’Història de Girona

Sílvia Planas

Director of the Museu d’Història de Girona

“Human existence is pure conditioned existence, it would be impossible without things”
Hanna Arendt

An oil lamp; a small saucepan; a plate, a salt shaker and a bowl; two pins and a thimble; a buckle and a terracotta figurine that looks like a piece of a doll. All these things are exhibited in the room of the Museu d’Història de Girona (MHG) devoted to explaining mediaeval Girona. They come from the MAC-Girona, and since 2014 they have been on deposit in the Museum of History. They are everyday objects from the 14th and 15th centuries; neither great works of art nor valuable jewellery, but simple objects that show us day-to-day tasks. From their display cases they speak of everyday life and the spaces and experiences inside the houses of a Girona that was called the “Key City of the Kingdom” due to its political, economic and social importance, and would be considered the “Mother City of Israel” for the magnificence of the Jewish culture that developed here.

They speak in lower case, in a low voice, almost whispering; no important political history, no warlike deeds, no information about power strategies can be gleaned from these objects. Those are the things to which the androcentric discourses of history usually refer.

These objects speak of life, of senses, of care, of tenderness, of creating bonds, of society, of people. Looking at them, some questions arise. Who made them? For what? For whom were they intended? And, therefore, who used them? Who accompanied them during their life? Who bequeathed them to their daughters and sons, to the people who continued life in a house in a mediaeval Girona street?

Here is an idealised account of a normal day in the mediaeval city. The lamp may have lit the room where a little girl slept in the company of other children or perhaps one of the shadowy alleyways that crossed the *Força Vella*. The saucepan, the salt shaker, the plate and the bowl may have rested on the landing of a humble kitchen where there was also a loom used for weaving cloth to sell. From time to time, the loom may have been used to make fabrics with which to dress the whole family. Those clothes may have been sewn with fine stitches made with bronze needles and thimbles, in the hands of women who, while sewing and weaving, sang lullabies to their children and those of the other women who accompanied them at work and in life.

These objects are useful for describing everyday life or at least to imagine it. They allow us to exhibit what we can glimpse –looking back from this 21st century of ours– of the lives of those who lived in 15th-century Girona. All these items are part of a very specific context: that of the home and everyday life. They all emerge from the house, the place that, in the Middle Ages, as today, introduced order into the chaos; that separated human habitat from the outside world, that created an intimate space; was where life was forged, where children were raised, where the survival of the family, of the group, of the tribe, was sought and cared for.

And who kept it all going? Who made it work, took care of it, resolved everyday

needs and found answers to the small (or big) problems of life, such as food and the transmission of knowledge and skills to carry out everyday tasks, the elementary practices that guaranteed survival. Who was ultimately responsible for setting and overseeing the guidelines of life? It was mostly the women. They were the cooks, the weavers, those who took care of the house and the family, those who shaped affections and emotions, established relations of cooperation and solidarity, and created bonds of belonging and identity. With these actions women performed a basic function in society, not only from a biological, but also social and political, perspective.

The objects are the basis of the narratives and stories that make up the museum discourse. It must be said that archaeology and history in themselves do not obscure, forget, deny or affirm anything in relation to these objects. It is the people and societies that study and interpret them, those that ignore the female presence in them, those who do not know or do not want to see the hand of woman in their manufacture, their use or their destiny. Traditionally, heritage has been looked at and explained in an androcentric way, and that is how women have been rendered invisible in the historical narrative. And with them their objects have been made invisible, along with their emotions, concerns, tasks, arts, thoughts and, above all, their function and participation in the construction of societies.

In the documentation, study and projection of the objects in the museum's collections, the existence of female practices of creation and recreation of life and coexistence cannot be underestimated. As practices they form a very unobtrusive fabric that is often barely visible, but is essential to civilisation. Material culture has enormous potential to explain societies and help them improve, but it is necessary to

establish a renewed and different discourse, starting from a new perspective, asking new questions and establishing a new dialogue between the object and the society that created and used it.

We need to look at women and take heed of their action in history. By looking, we will see them; and in seeing them, we will understand the historical discourse in a different way. They have always been in charge of the care and attention of people, they have sought food, built communities, created the spaces and relationships of life, and they have forged, with everyday technologies, the objects necessary for that life. Women have always been present in the historical and social trajectory of humanity.

The lamp, the plate, the needles, the thimble, the broken doll, the bowl, the buckle, the saucepan and the salt shaker. It is almost certain that all these were made and used by the women of mediaeval Girona; almost certainly they were all destined for them. These delicate objects, exhibited in the museum, constitute a heritage that is human and of the people, that is social and, to a large extent, feminine. Together they make up the basis that presents the actions of the multitude of women who have been part of our history and who have left us their legacy. They speak of the life and society of the mediaeval city and bring us closer to those who created and used them; and they offer us an insight into why and for whom they did it.

As Teresa Vinyoles writes, mediaeval women created and transmitted among themselves their own culture, which had to do with life, food, body care, death, peace, etc. and of course with love. Reading these objects from a new perspective, we will see them, we will find them and we will understand them: Elisenda, Constança, Guisla, Eulàlia, Ermessenda,

Dolça, Blanca, Maria, Eleanor, Margarida, Maria, Francina, Clara, Bernarda, Joana, Caterina, Gerònima, Isabel, Magdalena. We will give them all a voice. And we will narrate their history, that of ***“they, who are the ladies of the house”***.¹

Photo captions

Wing plate

Manganese pottery with a single decorative motif –a castle with three towers– in the middle (on deposit at the MHG).

Hotel dels Italians, 1991 (Girona, Gironès)

14th century

Museu d’Arqueologia de Catalunya

Pottery

Núm. inv. MAC GIR-111604

38 x 53 x 153 mm

Photo: Arxiu MAC

A look at the Museum, 175 years later

Ramon Buxó

Museu d’Arqueologia de Catalunya – Girona

Since its creation, the Museum of Archaeology of Catalonia - Girona has had its exhibition spaces in the Romanesque monastery of Sant Pere de Galligants, where the most important archaeological collections in the Girona region are exhibited. With the establishment of the Girona Art Museum in 1979, the art collections were moved to the former Episcopal Palace and the former monastery was maintained exclusively as a museum for the archaeology of the Girona region.

The activity of the old museum of Sant Pere de Galligants has been sustained almost without interruption since 1845, while it has gradually changed and adapted to the needs and demands of both local citizens and national and international visitors. Over the years, the museum has served as a venue for activities closely linked to the city and region of Girona. On the one hand, it has organised its own exhibitions, and, on the other, it has participated in exhibitions led by other institutions, both as a venue and by lending items from its archaeological collections. In 1994, the Pedret Centre was opened to bring together the Sant Pere de Galligants Museum administrative, educational, scientific, technical and material support services.

The stable museological approach that visitors find today is the result of a regeneration project that began between 2006 and 2009 and continued until 2016. The small-scale museographic renovations undertaken have served to exhibit new materials from the repository of its own collections, with the idea of presenting the image of a living and

constantly varying museum. The theoretical and historical contents of the permanent exhibition were changed, both in the upper gallery of the cloister and those in the collection displayed in the church. The process sought to reconcile the building, the collections and the historical discourse. It was understood that these tasks were being undertaken in a historic monument. Therefore, it was also taken into account that the conditions required for the conservation of the exhibits, for example environmental temperature and humidity, also affected the stability of the building. Undoubtedly, the key idea of the potential of the building and the archaeological collections this institution has historically guarded was assimilated.

Nevertheless, the museum currently presents an aging museography and museological discourse. The furniture in which the pieces are exhibited was designed in the 1980s, at a time when the general, non-expert public was not considered as a target visitor for archaeological museums. Faced with this difficulty –today the museum receives around 100,000 visitors including 8,000 schoolchildren– in recent years it has been alleviating its deficits through different dissemination strategies and by organising and setting up new exhibition and knowledge transmission areas.

The commemoration of the 175th anniversary of the Sant Pere de Galligants Museum is a good opportunity to immerse ourselves in the reform of the building and the monument, to model the conceptual and museographic renewal of the museum with a new exhibition proposal articulated around the memory of the monument and its heritage action use as a cultural monastery. On the one hand, it is necessary to undertake a museological adaptation of the monastery to more effectively highlight the collections and the discourse of a national museum of archaeology in Girona.

¹ Margherita Porete, Begina, 1310.

On the other, given the serious deficits the building suffers from in terms of accessibility, it requires urgent reform and an adaptation of the different exhibition and service levels.

Today museum and exhibition visitors, regardless of their age and sociocultural level, attend an exhibition not only to have an aesthetic experience in a leisure space, they also aspire to achieve educational learning objectives. The subjects and contents of an archaeological museum and a Romanesque monument must also be designed in keeping with the interested audience, while the educational and learning tools available are subject to the aesthetics and overall presentation scheme, the space limitations and the basic inventory information for each object.

The project to adapt and update the museum needs to comply with the latest public accessibility and health and safety regulations in the different parts of the monastery. The planned action will be directed towards three objectives: a) the general lobby area where the entrances will be concentrated with the installation of adapted devices that connect the different levels foreseen for the future; b) the opening of currently disused complementary elements to support the facility's museum activities, and c) the revision of the use of space plan.

This is one of the paths to the future. The old Provincial Museum of Antiquities and Fine Arts, now Museum of Archaeology of Catalonia in Girona, will be redefined based on a new vision that inspires the whole of the national museum of which it is a part. From 2020, within the framework of the Museums of Catalonia -Museums 2030- Plan and the Archaeological Museum of Catalonia Strategic Plan 2025, the Girona branch will continue to work around three hubs: a local vocation (within the city and Girona province), national (countrywide) and

international vocation. It will also undertake the conceptual and museographic renovation of the museum, configuring a cultural monastery, with a new exhibition proposal structured around the memory of the monument and its heritage and cultural use.

Photo captions

The current state of the permanent exhibition in the different areas on the top floor of the museum, since 2016 (Photo: Arxiu MAC).

Schoolchildren taking part in educational workshops organised by the museum in 2019 (Photo: Arxiu MAC).

The Montgrí Pick

Eudald Carbonell

Chair of Prehistory at the Rovira i Virgili

University of Tarragona

General director of the Atapuerca Foundation

The trihedral pick, also known as the Montgrí Pick, is a convergent distal stone partially carved on one face. These tools were cut from triangular, oval or quadrangular-shaped river pebbles. They have pointed non-centripetal tips with deep or very deep bilateral single-angled extractions with a convex tendency, a straight or incurving edge and bilateral symmetry. According to the analytical logic system their analytical formula is: U [2c,mp,1a (cx)] recte sy.

The Montgrí pick is a Palaeolithic stone tool identified for the first time at the Cau del Duc archaeological site (Torroella de Montgrí, Baix Empordà, Girona) on the southern slope of Santa Caterina mountain, below Montgrí Castle, an unfinished 13th-14th-century castle in the municipality of Torroella de Montgrí.

The cave was discovered and first excavated by Pericot and Pallarès and this object was described for the first time in their 1923 publication. At the time it was confused with the Epipalaeolithic Asturian pick from the Upper Palaeolithic Holocene, some 10,000 years ago. It is currently believed to be from the Middle Pleistocene, probably some 300,000 years ago.

Montgrí Pick

Cau del Duc (Torroella de Montgrí, Baix Empordà)

300000-120000 B.C.

Museu d'Arqueologia de Catalunya

Porphyry

Núm. inv. MAC GIR-107324

198 x 95 x 78 mm.

Photo: J. Curto / Arxiu MAC

A singular testimony from the magdalenian culture of northeastern iberia: the harpoon with a row of teeth from la Bora Gran (Serinyà) (Bosoms Collection)

Josep Manuel Rueda Torres

Director of Catalan Agency for Cultural Heritage

The Magdalenian was the final period and culmination of the Palaeolithic hunter-gatherer societies. They were on the threshold of one of humankind's most transcendent periods of change: the transition from the Palaeolithic to the Neolithic, to animal husbandry and farming societies. It was one of the richest technological periods, with microliths, bone tools and portable and parietal art, a spectacular explosion that would give rise to a long process eventually leading to the development of the new urban societies.

The Archaeological Museum of Catalonia - Girona has prepared this publication to celebrate the 175th anniversary of its establishment and has asked me to describe the harpoon from Bora Gran (Serinyà) (MAC GIR 004/4119 130) now in the Bosoms Collection. This object is a good choice for inclusion in this publication for several reasons: the harpoon is a tool that is very much identified with the Magdalenian period and this is one of the few in Catalonia that has been preserved whole. It is also one of the emblematic elements of the Magdalenian period, which are currently not very abundant in Catalonia. The only other examples we have of harpoons were found at El Parco Cave in Alòs de Balaguer and they are fragmented, making this one very significant. Also of note on the Mediterranean coast of Spain are the harpoons from Les Cendres in Alicante.

Harpoons with a row of teeth are typical of the Magdalenian IV and V and date from approximately 14,000 years ago. This example is made of horn, probably from a deer. I had already studied it for my degree thesis, but this time I used a different analytical method with 3D scanners viewed through the Sketchfab platform that allows closer observation. Thanks to this technique I was able to analyse the object in detail, in both normal and low light. The technology allowed me to see the different traces left by the manufacturing process that I had previously had to view through a binocular loupe. The cost of this new methodology is clearly affordable for analysing a small number of objects, as in this case.

Technologically, it corresponds to a habitual procedure: obtaining the implement using the groove technique applied with a burin bevel to achieve a horn tongue of a suitable size for making a harpoon. Once the tongue had been fashioned, the shaping of the object began. The technique involved scraping with the edge of a burin to sharpen the ends and create the overall form. The teeth were achieved by re-applying the converging grooving technique combined with a sawing action to make the teeth stand out from the shaft. The last step was to polish the object.

The harpoon has traditionally been considered a fishing implement, but it is also useful for hunting. The teeth are designed to prevent it becoming detached from the prey.

Harpoon

Bora Gran d'en Carreras (Serinyà, Pla de l'Estany)

14000-11000 B.C.

Museu d'Arqueologia de Catalunya

Horn

Núm. inv. MAC GIR-004119

110 x 15 x 9 mm.

Photo: S. Comalat / Arxiu MAC

The polished stone axe

Narcís Soler

Professor emeritus of the Universitat de Girona

The Archaeological Museum of Girona has several polished stone axes. The one we are looking at here is made of very compact black igneous rock. This rock allows careful buffing to give it a fine, well-polished surface. It narrows towards the end where the handle was fitted. At the other end, the two wide sides meet to form the two bevels that join at the cut, the useful part of the axe. It was found in Ripoll. Its maximum dimensions are 7.8 cm long, 4.3 cm wide and 2.2 cm thick.

The type of rock, the delicacy of the work and its small size place it in the category of small axes meticulously carved from hard rock. They are believed to have been prestige objects for their owners and more symbolic than functional.

The polished stone axes found in different parts of Europe have attracted attention since ancient times. Finding one was a good omen. In modern times, contacts with primitive peoples who used similar tools suggest that they could be weapons or tools from a remote past. Until then they had been considered lightning stones. It used to be believed that each lightning bolt carried one of these stones on its tip and that it killed, set fire to or shattered wherever it fell. It was also believed that lightning could not strike in the same place, which made them valuable for protecting people and property. The belief in lightning stones in the Old World was universal and reached as far as Japan.

In the second half of the 19th century, when the periods of prehistory began to be established, polished stone axes served to distinguish the age now called the Neolithic or "new stone"

from the previous period, called the Palaeolithic or “old stone”, which was characterised by simply carved stone axes and other tools. Today, the Neolithic (6000-4700 BC) is best characterised by the beginnings of agriculture and stockbreeding and the types of pottery allow the phases to be established, although polished stone axes are still very characteristic. They are traditionally considered as axe or adze blades. The narrowest end is what was used to attach them to the handle either directly or through a complementary piece. The axe was placed at a slightly acute angle to the handle and the bevelled end, unlike our axes, was in a transverse position on the handle. They were no doubt also used as hoes to till the soil and uproot weeds.

In Catalonia, most of the polished axes or adzes that were really of use were fashioned from a metamorphic rock known as hornfels, which is abundant in the Pyrenees. It is washed down by rivers in the form of flattened pebbles. The axe was made from the longest diameter of the pebble, by rough-hewing its sides. A stone base of the same length and thickness as the pebble and of a suitable width was thus obtained. One end was also made more pointed and the other, bevelled and cut, was finished off by polishing it with an abrasive rock. Workshops where these tools were made are found on the banks of the River Segre.

Axes like this one in the Girona museum are exceptional. Hence their assumed symbolic and prestige value, attested by the fact it is those that are usually found in graves. That axes could have added value and were used in trade is shown by the fact that until recently this was still the case among the natives of New Guinea, who manufactured them simply as prestige goods. Another example of this are the finds in much of Western Europe of long (over 30 cm), very attractive green axe blades made of jade from the Italian Alps. They are

clearly symbolic pieces that gave prestige to their owners, who would hardly have dared use them. They are often found in large, opulent tombs, such as the dolmens of Brittany.

Axe

Puig Oriola (Ripoll, Ripollès)
5600-4500 B.C.
Museu d'Arqueologia de Catalunya
Jade
Núm. inv. MAC GIR-000366
78 x 43 x 22 mm.
Photo: Arxiu MAC

The Montbolo casserole from the Bassa de Fonteta tomb (Forallac)

Josep Tarrús Galter

Former Curator of the Museu
Arqueològic de Banyoles

On 1 July 1981 Albert Garcia, a resident of Celrà, informed the Girona Regional Government's Archaeological Investigation Service that what looked like a prehistoric pottery vessel and human bones could be seen on the edge of a clay extraction pond near the village of Fonteta (Forallac). Enriqueta Pons, an archaeologist working for the aforementioned service, asked Júlia Chinchilla and me to go and take a look.

When we got there we found that on the edge of the pond there was indeed a vessel broken in the middle and at the bottom of a possible tomb that took advantage of a natural crack in the local calcareous rock. We immediately began an excavation that lasted for three days. We began at the top so as not to damage what remained of the grave, half of which had slipped into the pond. We thought it was probably an atypical burial in the tradition of individual Middle Neolithic pit tombs in Catalonia.

Preserved at the bottom of the tomb were a few leg bones and two teeth from a single individual. We could not tell the gender or stature of the deceased, nor in what position they had been buried. The pot was resting on a flat slab right at the bottom between the skeleton's legs. Beneath it was a sandstone mortar pestle and a limestone mill pestle.

All the contents of the tomb and the land that had slipped into the bottom of the pond were sifted with very good results, that were

completed with that which Albert García had taken home. We collected grave goods composed of a round punch and part of a rectangular bone spatula; a mortar pestle and another from a mill; a pot with an incurving T-shaped lip, four small vertical tunnel-shaped handles and a spout below the edge (23.6 cm opening); a large cup with a low ridge and two large vertical tunnel-shaped handles; fragments of two cylindrical pedestal vessels, one with holes in the base and decorated with squared and engraved triangles or rhombuses, and a small, plain subspherical bowl. When we sifted the soil inside the vessel we found charred fig seeds (*Ficus carica*).

In 1981, at the time of the discovery of this tomb, which was unique for the Montboló-Chassey grave goods it contained, we did not know of many parallel archaeological contexts with both Montboló and Chassey pottery that illustrate the later phase of the Early Middle Neolithic (4300-3900 BC). Nevertheless, we placed it in a late Montboló period, in a transitional phase to the Chassey.

The panorama has since changed substantially. In the northern Pyrenees, cave tombs (Montou, Belestre) and a necropolis (Camp del Ginebre) from that period have been excavated. In Alt Empordà (the Ca n'Isach habitat, Tumulus-II of Vilanera) and Vallès Occidental (the habitats of Can Roqueta, Vinya del Regalat and Els Mallols), excavated villages and tombs have yielded late Montboló-style pottery coexisting with other Chassey-types. The Bassa de Fonteta tomb was more than 10 years ahead of the discovery of this late phase of the Montboló group, which is now well recognised.

Casserole

La Bassa (Fonteta; Forallac, Baix Empordà)
4300-3900 B.C.

Museu d'Arqueologia de Catalunya

Pottery by hand

Núm. inv. MAC GIR-40884

112 x 237 mm.

Photo: S. Comalat / Arxiu MAC

The halberd

Narcís Soler

Professor emeritus of the Universitat de Girona

The halberd blade in the Archaeological Museum of Girona is an exceptional piece due to its chronological and cultural significance, its state of conservation and its rarity. It was found in 1930 when the foundations of a house at No. 26 Joan Maragall Street in Girona were being laid.

It is a metal blade with a general lozenge shape made up of two very unequal triangles. The largest, the halberd blade itself, is elongated, reinforced with a thick central nerve and has a rounded section that reaches almost to the tip. The opposite triangle, flatter, smaller and shorter, is the tongue used to fix the blade to the shaft. That is why it has three holes for nails or rivets, two of which have been preserved. It is 24.3 cm long and has a maximum width of 7 cm. The nails are 1.8 cm thick.

It is made of copper with small proportions of arsenic, silver and lead. The nails are also made of copper containing antimony and tin instead of arsenic. The blade was made by pouring the liquid metal into a mould and finishing it off with cold or hot forging. The nails were made separately with ore from another smelting.

The prehistoric halberd consisted of a simple elongated metal triangle nailed to a short staff. It was an offensive weapon designed to strike and stab and could be wielded with one or two hands. The earliest blades were flat, while later a central nerve was added as reinforcement. The pole was normally made of wood, about a metre long, although metal ones have also been found in Northern and Central Europe.

Metal blades like ours are interpreted as belonging to halberds, although it is not always

easy to distinguish them from dagger blades. The latter were also triangular, wide and fixed to a handle with rivets, although in this case longitudinal in shape. The halberd blades were placed at a slightly acute angle to the stem and therefore, as in the Girona example, the rivet holes are not symmetrical.

The halberd was a characteristic weapon in the Early and Middle Bronze Ages and is found throughout Europe. It can also be seen in rock carvings from the Nordic countries to the Atlas Mountains and the Sahara, in Galician petroglyphs and in the Alps. Depending on the place, the blade, the whole halberd or the figures holding it in their hands are depicted.

In addition to being an offensive weapon, it was also a symbolic object that indicated the social category of the person who possessed it, as is the case today with certain military bodies that carry halberds in an ornamental display of symbolism.

On the Iberian Peninsula they had an important presence in the Argar civilisation (2200-1550 BC), which spread across eastern Andalusia, Murcia and Alicante. They are found in tombs, where they indicate that the person buried was a warrior. In the rest of Iberia they are usually isolated finds. This halberd is the only one found in Catalonia.

The shape of the Girona blade corresponds to that of the Atlantic-type halberds. Although it is made of copper and not bronze, its shape is more in keeping with the Early Bronze Age (230-1850 BC) than the Chalcolithic.

The mediaeval and modern halberd was very different. It was used for punching and cutting and the shaft was about two metres long with a kind of axe on the side and a point at the end. It empowered the infantry units that carried it, as it allowed them to deal with

cavalry. Some were very ostentatious and only served, as in prehistory, as a prestige weapon. This function is still used by the halberdiers of the Spanish Royal Guard or the Swiss Guard at the Vatican.

Halberd

Joan Maragall Street, 26 (Girona, Gironès) -
Origin: Atlantic
2300-1800 B.C.
Museu d'Arqueologia de Catalunya
Copper
Núm. inv. MAC GIR-00054
243 x 7 x 21,5 mm.
Photo: S. Comalat / Arxiu MAC

The askos of Achelous

Marta Santos

Museu d'Arqueologia de Catalunya – Empúries

The askos of Achelous is a ceramic ware of the second half of the 6th century BC - early 5th century BC. The cup presents a bearded male head at one end. The triangular-shaped head is depicted turned towards one side of the piece; it has ears and two horns that have led it to be identified as the river god Achelous.

The body, which forms the container for the liquids, is elongated and resembles the shape of a wineskin (the original Greek name for which was askos) with a raised pointed end with a hole through which the contents were poured. On the back it has a larger circular opening framed by a spout that was used to fill the vessel, possibly with wine. Below, three small solid legs with a conical profile were used to support the piece. The fine glaze that covers the surface has a painted decoration with vertical stripes of black paint alternating with finer bands of a wine-coloured hue. The features of the face, concisely modelled and somewhat caricatured, are also highlighted with paint.

The vessel is in the Ionian tradition, but of western Greek production. It was probably made in the workshops of the Phocaeen colony of Massalia during the second half of the 6th or early 5th century BC. The morphology of this piece allows it to be interpreted as a vessel for ritual use, intended for libations as part of a cult or funeral ceremony. It was found in Emporion, although its context of origin is unknown. It could have been part of the grave goods in a Greek tomb in the archaic necropolis of Portitxol, which suffered intense looting in the late 19th and early 20th centuries. Numerous objects from the funerary offerings of this first Emporion cemetery ended up in

the hands of antiquarians and collectors, or were acquired by museums, as in the case of this piece, which entered the collection of the Girona Provincial Museum of Antiquities and Fine Arts –now the Girona branch of the Museum of Archaeology of Catalonia– in September 1896.

Other examples of *askoi* with similar morphologies are known in both Massalia and Emporion, as well as in other colonial establishments in Magna Graecia or Sicily. There are also bearded terracotta heads belonging to vessels of the same type – interpreted as the theriomorphic figure of Achelous or, in some cases, Silene– also referring to the Dionysian sphere.

In Greek mythology, Achelous was the most important river deity. He was the son of Oceanus and Tethys and father of the Sirens and various water sources and springs, including Pyrene, Dirce and Castalia. When he fought Heracles over the nymph Deianira, he turned into a snake and finally a bull. He was defeated by the hero, who tore off one of his horns, which he was only able to recover by exchanging it for a horn from Amalthea, a symbol of abundance and fertility.

The askos of Achelous

Empúries (L'Escala, Alt Empordà)
Origin: western Greek, probably *Massalia* (Marseille, France)
6th-5th century B.C.
Museu d'Arqueologia de Catalunya
Painted ceramic
Núm. inv. MAC GIR-000005
114 x 210 x 86 mm.
Photo: S. Comalat / Arxiu MAC

The Altar of Mas Castellar de Pontós

Enriqueta Pons

Former Curator of the Museu d'Arqueologia de Catalunya – Girona

Altar of the late 3rd Century BC, white marble, founded in the House 1, Department 3, the agrarian establishment of Mas Castellar de Pontós (Alt Empordà). This is a monolithic piece carved in white marble in the shape of a column. The column is crowned by a classic Ionic-style capital with small scrolls and is more developed on the front and unfinished on the back. The shaft has a fluted circular section and widens at the bottom to form a wide, delicate plinth. At the top of the shaft surrounding the entire perimeter is a moulding decorated with plant motifs of lanceolate leaves between the striae separated by the shaft edges and framed in pearls. The front of the shaft shows heavy wear at the base of the striae. This wear could be explained by continuous touching of the stone during worship, a phenomenon that can also be seen on pillars bearing a Virgin Mary. At its zenith it has a central quadrangular depression and around the non-indented part there are incised traces, some of them very deep, that have been interpreted as axe and knife blows.

Petrographic analyses have determined that the stone came from a Pentelic marble quarry in the Athens area exploited from the early 6th century BC. This was the most widely used marble in the construction of the Acropolis and also for architectural and sculptural elements, until the Romans began to use Carrara marble in the mid-2nd century BC. Pentelic marble even reached Empúries, where several pieces have been documented, such as the statue of Aesculapius. It would not be surprising if the Pontós altar had arrived via that route to be reused for the purpose of worship.

The altar was found destroyed in the main room of House 1 of the farm, a large house of Hellenistic architectural modules with eight rooms and two internal courtyards, one of which was preceded by a porticoed vestibule from which the room was accessed. The altar fragments were scattered around a large hearth in the centre. This room also contained other elements that can be linked to a bloody cult and acts of purification, libation and animal sacrifice. Of particular note are the numerous remains of dog with traces of knife cuts, dismemberment and thermal alteration indicating that the dog was sacrificed and consumed. This leads us to believe that the altar was used as the main place for animal sacrifices. This delicacy was consumed at a specific moment in the life of the archaeological site. It would have been preceded by a bloody offering to the deities of agriculture, drought and love and have ended in a grand banquet. In addition to the dog, other domesticated animals such as oxen, lambs, goats and pigs were consumed. Mixing dog remains with domestic animals to be eaten at a feast indicated the importance of the dog as one of the most human-friendly animals, one that probably shared a home and a bed and sometimes a tomb. The dog was also related to the underworld deities and the crop and agriculture cycles.

This use for worship of an altar in the form of a column with a capital associated with bloody sacrifices is not trivial. There are many examples of Attic red-figure ware vessels depicting animal sacrifices on altars in the form of a column, sometimes with a volute capital that served as a sacrificial table. This obvious and interesting documentation rules out any other interpretation of the Pontós altar as a possible statue pedestal or a support for the altar itself.

Shortly after this ritual banquet, the inhabitants of Pontós abandoned the site they had

occupied for four and a half centuries. Before leaving they destroyed the altar, perhaps to avoid possible ridicule. It was at the beginning of the 2nd century BC, when the Romans controlled the Empordà region.

Altar

Mas Castellar (Pontós, Alt Empordà)
3rd-2nd century B.C.
Museu d'Arqueologia de Catalunya
Pentelic marble (Atica, Greece)
Núm. inv. MAC GIR-023396
620 x 480 x 370 mm.
Photo: J. Play / Arxiu MAC

The Calathus

Gabriel de Prado

Museu d'Arqueologia de Catalunya – Ullastret

This object, known as a calathus or “top hat” due to its shape when turned upside down, was found in a pit or a silo (SJ101) at the Iberian archaeological site of Mas Castellar de Pontós (Alt Empordà). It is dated to approximately 200 BC.

The calathus is a locally made pottery vessel with a cylindrical or frustoconical shape and a horizontal rim that imitates an original Greek form and presents a wide diversity of profiles and decorations. Its production and distribution began in the 3rd century BC, but it did not become widespread until the 2nd century and the first half of the 1st century BC, during the late Iberian or Ibero-Roman period, when this type of vessel is found at a large number of sites in the western Mediterranean. This fact has led researchers to propose that it would have been used to contain a product made in the Iberian area, probably honey, which would have been distributed widely by Roman maritime and/or fluvial trade networks. This hypothesis does not rule out other uses that can be linked to certain ritual or worship practices, as can be deduced, for example, from the finds of these vessels in sanctuary caves and some necropolises, in the latter case used as funeral urns.

They come in various shapes and sizes, ranging from small specimens, practically miniatures, to those measuring more than 30 cm in height and with a maximum rim diameter. In technical terms, they were wheel-thrown, fired in a kiln with an oxidizing atmosphere and, for the most part, decorated with reddish pigments, which is why they fall into the category of painted Iberian ware.

The decorative motifs were diverse, ranging from geometric patterns to animalistic and/or anthropomorphic motifs, depending on where they were made.

The example found at the Iberian establishment of Mas Castellar de Pontós is large (28 cm tall with a maximum diameter of 27 cm), decorated with wine-coloured paint and believed to have been made in the Fontscaldes workshop (Valls, Alt Camp). It has two forked and intertwined appliqué handles that are not functional as they do not protrude enough to be able to hold the piece with. Therefore they are purely decorative and in turn frame an area with a starred motif bordered on the sides by vertical wavy lines. The rest of the outer wall of the piece is decorated with two friezes separated from each other by a series of horizontal lines. The upper frieze, which occupies almost two thirds of the surface, is decorated with large ivy leaves and other plant and geometric motifs. The lower frieze, on the other hand, is decorated with concentric semicircles of different thicknesses interspersed with vertical wavy lines. Finally, the edge is decorated with a series of joined triangles (known as wolf's teeth), which have only been partially preserved.

The fact that the piece was found in a pit or silo and interpreted as a probable votive deposit reinforces the previously expressed idea of the use of the calathus in certain ritual practices, both for its content and in its own right.

Calathus

Mas Castellar (Pontós, Alt Empordà) - Origin:
Fontscaldes (Valls, Alt Camp)
3rd-2nd century
Museu d'Arqueologia de Catalunya
Painted Iberian ceramic
Núm. inv. MAC GIR-041092
285 x 315 x 315 mm.
Photo: J. Play / Arxiu MAC

The Culip IV signalling horn

Xavier Nieto

Former Director of the Centre d'Arqueologia Subaquàtica de Catalunya (MAC)

One of the most interesting items found in the Culip IV, wrecked off Cap de Creus (Cadaqués) between 78 and 82 AD, is the shell of a triton, a sea mollusc of the *Charonia tritonis* species.

The intentionally made hole at its most pointed end and two black spots (lead remnants) lead us to classify this object as a signalling horn with a hole to blow through in a distal position. It is, therefore, an aerophone that a sailor on the ship would have been carrying, probably hanging by a leather strap attached to the shell with molten lead.

It is a monophonic instrument and given the impossibility, or at least the extreme difficulty, of issuing different notes, the lexicon would have been based essentially on the number of calls, how long they lasted and the rate at which they were sounded.

The use of sea snail shells to transmit messages that the receiver could interpret based on pre-established codes is widely documented archaeologically in many parts of the world. Their chronologies and objectives can differ widely. They were especially used in very scattered populations to signal the beginning or end of a work period, as an alarm to indicate the presence of enemies or the danger of flooding, to transmit information during a hunt, to accompany religious ceremonies, to announce a death, etc.

Archaeological finds of this type of object are not very common. Geographically, the nearest to us is this one from the Culip at the

archaeological site of Sant Jaume-Mas d'en Serra (Alcanar, Montsià) dating from towards the end of the second half of the 7th century BC. This find is evidence of their use in the area since ancient times.

What makes this piece special is that it was found on a ship, which allows us to cite it, with some certainty, as archaeological evidence to add that of a nautical instrument to the uses of such objects.

The Culip IV was a small vessel about 10 metres long that had sailed from Narbonne and was probably headed for Empúries. The palaeotopography of the coast was, and still is, characterised by the presence of inland lagoons and extensive wetlands, through which small shallow-draught vessels could easily navigate. In this landscape, fog is, and must have been then, frequent and dense. In such nautical conditions, emitting signals to indicate the presence of a vessel and hearing the warning signals of others was, and still is today, a good safety measure. That is why current maritime safety regulations require ships to have horns and why Cap de Creus has a foghorn as well as a lighthouse.

Signalling Horn

Culip IV (Cadaqués, Alt Empordà)
1st century A.D.

Museu d'Arqueologia de Catalunya
Shell of *Charonia tritonis seguenzae*
Núm. inv. MAC CASC-019242
170 x 95 x 75 mm.

Photo: J. Play / Arxiu MAC

The mosaic of Theseus and Ariadne

Joaquim Nadal i Farreras

Director of the Catalan Institute of Cultural Heritage Research (CERCA). University of Girona.

I am a neighbour of this mosaic. It arrived at Sant Pere de Galligants seven years before I was born in the house in the abbey garden, right in front of Sant Pere de Galligants. I cannot, therefore, symbolically separate this delicate piece from my personal memory. Saint Peter, Saint Nicholas and the house at No 1 Santa Llúcia Square form an inseparable vital triangle in my personal biography.

I evoke this personal bond to highlight my approach to the piece, which is more sentimental than academic. In the latter field, the journey from the pamphlet published by the City Council in 1993 to that published in 2016 by the Generalitat, almost twenty-five years later, marks the progress made in knowledge of the mosaics and their historical vicissitudes.

Today, therefore, with the mosaic of Theseus and Ariadne recovered and restored, we can practically rule out any past interpretations. The appreciation of an image clearly identifiable as a labyrinth without doubt places us before a mosaic dedicated to the myth of Theseus and Ariadne. In that respect, David Vivó and Lluís Palahí are quite conclusive.

I would like to highlight some aspects that fascinate me about it.

Firstly, the subtle nudity of the characters. The insinuated folds of the clothes delicately accompany the bodies of Theseus and Ariadne. Next to that, the unsolved riddle of the symbols that accompany them and

the material evidence of the ball of wool that Theseus was to use to escape from the labyrinth.

Secondly, the sinuous oscillation of the story of the triple discovery of the mosaic. It was first seen in 1877, a year after the find of the iconic Circus Mosaic. It was rediscovered in 1934 by Josep de C. Serra i Ràfols. In 1941, it was re-excavated and finally extracted and moved to Sant Pere de Galligants by the same Serra i Ràfols, as explained in detail by the scholar and sage Josep M. Llorens. The in situ maintenance of the Theseus and Ariadne mosaic preserved its integrity in Girona and saved it, under provincial safeguard, from the journey undertaken to Barcelona by the Circus Mosaic.

The third question concerns its setting in a known, partially excavated Roman villa: Can Pau Birol or Bell-lloc del Pla. This the most fascinating aspect of all. Firstly due to the structuring of the territory of Gerunda and its *suburbium* in a scheme that we now know quite well. It tells us how the elite classes owned large suburban estates where they enjoyed the tranquillity of the countryside, welcomed guests and made business deals. Above all, however, it is the fact that the memory of the villa and its magnificent mosaics were buried below the foundations of the medieval farmhouse. It is fascinating to think that it was the work of the farmer, the ploughing of the fields and building work in the house that eventually revealed a history of two thousand years.

In that respect, we can add the ambiguity of the current T shape of the mosaic, which is largely due to the parts occupied by the farmhouse walls and the partial extraction of a quadrangular mosaic.

Finally, I return to a personal story. In my research on Joan Subias, I came across the

efforts to rescue the Can Pau Birol mosaics and make them available to the public. For this we have to thank the provincial and regional government cultural services with the intervention of Subias, together with Rafael Masó and Josep de C. Serra i Ràfols. The correspondence that has emerged underlines the role of the Provincial Government (*Diputació*), the Regional Government (*Generalitat*), the Monuments Commission and the Institute of Catalan Studies.

In the middle of the nave of Sant Pere de Galligants, the mosaic of Theseus and Ariadne appears detached from the setting for which it was conceived and commissioned. It requires of us an effort of interpretation and contextualisation to transcend its intrinsic beauty and visualise it in the grandeur of a Roman villa.

Mosaic of Theseus and Ariadne

Can Pau Birol (Bell-lloc del Pla; Girona, Gironès)

3rd century A.D.

Museu d'Arqueologia de Catalunya

Tesserae glued with mortar

Núm. inv. MAC GIR-001703

3120 x 2390 mm.

Photo: J. Milian / Arxiu MAC

The Sarcophagus of the Seasons with *clipeus*

Josep M Nolla

Professor emeritus of the Universitat de Girona

Found during the first official excavations carried out at Empúries in 1846 subsidised by the Provincial Government in an imprecise part of the *cella memoriae* on the eastern side of the late Antiquity cemetery. It was clearly broken and has been restored without any loss. The lid is wholly preserved. It is made of high-quality white marble, probably from Luni.

In the centre of the casket there is a *imago clipeata* arranged inside a large shell with a conventional depiction of the deceased with *himation* and holding a rolled *uolumen* in his hands. It has a rich, crowded decoration on both sides, with eight characters standing, four on each side. They are all naked, except for a kind of cloak worn over the shoulder, and the third figure on the left of the central image, a good shepherd (*criophoros*), who is wearing a short tunic and sandals and carrying a lamb on his shoulder. This is the recurring image of a bucolic, peaceful world reminiscent of life after death on the Elysian Fields or the Isles of the Blessed. The figure next to it, the fourth, is the conventional representation of winter dressed in the style of Attis, with long breeches (*braccæ*) and a cloak covering the head and part of the chest. To the right of the figure of the Good Shepherd is a representation of autumn, a naked figure with a cloak in front of the chest, and an *eros* riding a panther behind. On the far right of the coffin, again the representation of the *genius* of autumn with a cloak in front of his chest, holding a hare in his raised right hand and below a dog that would like to catch hold of it. To his right, the image of summer wearing a chlamys and crowned

with spikes and, further over, the *genius* of spring crowned with flowers. Between them, a flowering tree with an *eros* among the branches. The shell-shaped *clipeus* is supported by two winged and crowned deities wearing cloaks. At the top, two small victories, also winged, help to support it. Below, the central image depicts the myth of Endymion and Selene, the former reclining and asleep, wearing a chlamys and holding a spear in his left hand, and the goddess descending from a biga (chariot) drawn by two skittish horses. The unbounded love of the goddess for the young shepherd led the father of the gods to grant him immortality and eternal youth through eternal sleep (*somnus aeternus*), a symbol of the immortality of the soul much appreciated and widely used among the educated people of the time. The frontal decoration of the cover is on either side a plain square cartouche supported by two winged *erotes*; on the right, the grape harvest is being carried out by naked *putti* and on the left peasants dressed in short tunics are picking olives and working in the mill. It is a superb work of Roman art that can be dated to the tetrarchic period, at the very beginning of the 4th century.

It is from Tomb 410 of the late Antiquity cemetery of Neàpolis and, although while it is true that we do not know where it was located, a detailed analysis of the space makes it possible to propose, with some plausibility, that it would have presided over Burial Chamber A, annexed to the north of the *cella* in the most recent phase of its history, which should be dated to very near the end of the 6th century or in the 7th. Needless to say, it was the tomb of an important person. The sarcophagus would have been recovered and reused as the sepulchre of a charismatic personage of Emporian Christianity.

Sarcophagus of the Seasons

Empúries (L'Escala, Alt Empordà)
4th century A.D.

Museu d'Arqueologia de Catalunya
Marble

Núm. inv. MAC GIR-001056 (box);
MAC GIR-001057 (top)

2110 x 550 x 640 mm. (box)

2110 x 550 x 270 mm. (top)

Photo: S. Comalat / Arxiu MAC

The Rose Window of Sant Pere de Calligants

Gerardo Boto Varela

Full Professor of the Universitat de Girona

The splendid rose window is trumpet-shaped with a dust protector with stylized acanthus leaves, two archivolts with tori carved with intertwined ribbons, eight petal-shaped apertures with a lowered circular profile, two radii consisting of octagonal-section columns with capitals at both ends and a well-executed central aperture with flower hearts on the frontal concave surfaces, which become balls on the inner face. It is 4.88 in diameter including archivolts and dust cover and forms a unit, without fractures or aggregations, with the upper wall of the western façade of the church. This wall continues barely a metre and a half from each corner and accommodates the pre-existing side walls of the main nave and vault. On its inner face, the wall of the rose window only conforms to the preceding facings at the corners. It is illogical to believe that the façade was left unfinished while the building's roof was being completed. It can be inferred, however, that this façade with the rose window replaced an earlier wall, probably with a vertical window similar to the others. The church would have reached its culmination with the new oculus projecting a beam of twilight that bathed the axis of the central nave at the equinoxes. Rightly, its creator (the intellectual inspiration, administrator or material operator) wished to leave an epigraphic testimony to the excellence of the work and his identity on three of the spandrels (transcribed by Calzada: OM [NE] S COGNOS / C [A] NT PETRUM / FECISSE FEN [E] STRA [M]) ("May everyone know that Pere made the window"). The historical context helps us understand why this window was given such importance.

According to what has been preserved, during the second half of the 12th century, rose

windows of limited ambition were installed in some churches, such as that of Covet. However, In Catalonia, as in other regions of Languedoc (Fontfroide) and the Iberian Peninsula (Las Huelgas, Huerta, Armenteira, etc.), these amazing windows developed with the Cistercian factories (Wall E at Santes Creus). In this context, the Galligants window is a replica of one from a Benedictine monastery, which thus manifested its avant-garde nature. Petrum was proud of the execution of the window, understood as a synecdoche and an epitome of the church of Sant Pere.

Following the early medieval precedents (San Miguel de Lillo), circular apertures were installed in the Romanesque churches of Puglia (Troy, Trani, Bitonto, Barletta, Galatina, Matera), Molise (Matrix), Umbria (Todi, Spoleto, Castel Ritalti, Lugnano in Teverina), Le Marche (Ascoli Piceno), Lazio (Tuscany), Reggio Emilia (Modena), Poitou (Genouillé), Saintogne (Rioux), Loire (Loches), Auvergne (Châtel-Montagne), Catalonia (Tarragona), Navarra (Tudela), León (Zamora), Galicia (Santiago, Serantes) and Portugal (Póvoa de Varzim). However, the most striking compositional similarity to the Galligants rose window can be found in the oculus on the façade of Santo Domingo de Soria (ca. 1170) and in the microarchitecture of the pillar in the north gallery of Las Claustrillas (Las Huelgas Reales) (ca. 1185), despite the absence of institutional or sculptural relations with these Castilian manufactures.

However, as has already been reasoned (Besseran), the plastic language of the Galligants rose window points to a later chronology, more in keeping with around the year 1200 or shortly after. Of the fourteen original capitals (one of the columns was replaced in the 14th century and features a single plant capital), nine have grooved leaves with volutes and human heads, two have plain

leaves and simple volutes; one has griffins segreant; another has lions with phytomorphic appendages, and another an abbot sitting on his cathedra with scrolls (similar to the heads of some crosiers) and four acolyte monks in the corners of the base.

The relationship suggested for this capital with its counterpart of monks officiating in the Canigó cloister is more thematic than stylistic, in such a way that the chronology of one work does not condition that of the other. Nor do the capitals of the rose window bear any relation to the carvings on the capitals of the Galligants cloister or the cathedral, or with the later ones of the Arab Baths. The type of thick, plain leaves, as well as the ribbed leaves, and the three dados at the top of the capitals, link these capitals to those of the Sant Daniel cloister. On the other side, the border of digitate leaves, pine cones and the pearly edges of the inner circle is based on a formula tried out on the cathedral cloister cymas and reused, simplified, on the cymas and imposts of the Fontana d'Or.

The abbot among monks is the only motif carved in the upright position, due to the place it occupies on the wheel, so that in practice it does not constitute an inverted capital, but the base of the column. Its presence underlines the pre-eminence of the tutor of the monastic community in the whole of the rose window. It is an indication that the Petrum of the inscription could be the abbot and not just an architect. It was probably the abbot Petrum who, according to the documentation, was head of the monastery in the years 1192-1200 and 1207. The image and the script could reciprocate, although neither are easy to identify from the floor of the atrium.

In 1981, a replica was made almost entirely of fibreglass and installed in the north transept for didactic purposes.

Rose window

Monastery of Sant Pere de Galligants (Girona, Gironès)

13th century

Museu d'Arqueologia de Catalunya

Reproduction

Núm. inv. MAC GIR-041645

Ø 3450 mm.

Photo: Ramon Buxó Martínez / Arxiu MAC

The Galligants Baptismal Font

Joan Piña

Director of the Treasure of the Girona Cathedral

“And if Christ has not been raised, your faith is futile; you are still in your sins.” (*1 Corinthians* 15, 17)

Of the preserved elements of the monastery of Sant Pere de Galligants I have been asked to highlight the baptismal font. In fact, when you visit the Archaeological Museum of Catalonia Girona, you can enjoy two collections in one place: on the one hand, the archaeological collection, and on the other, the internal features and monumentality of the building itself. This font is an outstanding example of the latter.

The presence of this object bears witness to the worship that took place here when it was a liturgical and sacramental space. From a Christian point of view, the font is not just a simple fixture or merely decorative; baptism is an essential part of the believer's path, it is the starting point, so much so that it is actually a resurrection! The ritualised gesture of pouring holy water over someone involves leaving behind a past stained with sin to be reborn into a new and redeemed life. The explanation appears simple, but the symbolic and factual depth is very complex.

Having seen its function, we delve into its iconography and symbolism. The twelve faces are not only merely aesthetic, nor do they lack intention; they unfurl a series of explanatory reliefs of its history and remit us to a number with clear religious connotations. If we begin by reflecting on the second point, we can make a short excursion to the cathedral font, also twelve-sided, with one of the twelve

apostles on each, leaving us in no doubt as to why there are twelve. At Galligants we see that the lack of an apostolic reference makes the symbolic number more esoteric or only intelligible to initiates. As for the elements that, as we have said, tell us about its history, we find a very large and clear 1550 that undoubtedly betrays the year this piece was created. At the same time, a pair of coats of arms tells us who sponsored it and where it would have been placed. One shows that of the guild of skimmers or tanners, an important trade in the neighbourhood at that time; and the other bears the arms of St. Peter, referring to the devotion and dedication of the monastic community.

When I take visitors to see this font, at first glance many of them see a farmhouse loaf. It is true that the aforementioned guild's coat of arms displays a knife on a skin folded around each corner that could be mistaken for a loaf of bread (and sometimes it is hard to make the critical visitor believe it is not). Fortunately, we can point them to the emblem of a bakery on a nearby tombstone to show that bakers preferred to depict the shovels they used rather than the finished product that emerged from their ovens. Here ends the amusing anecdote.

Another curiosity that often incites questions is the metal staple that holds the font together. It must be explained that it was broken in 1809 during the French siege and that in 1814 the monks had it repaired with this rather crude measure. Current restoration techniques prefer less aggressive solutions, but that was another era.

Although at first sight the ascending plant elements on the trunk of the basin could be considered simple decoration, they again appear to be a reference to concepts of life, water and resurrection. Therefore, we must be careful not to use the term “purely decorative

elements” too often in artistic analysis, although we should also avoid seeing more symbols or intentions than there really are! We will never be able to enter into the mind of the artist or the person who commissioned the piece and will therefore never resolve the true intention of this formal solution. However, to approach it is the work of the art historian, although it should be said that the less they know about religion the more difficult, if not impossible, it is for them to recreate the narrative with which the design and use of the piece were conceived.

Baptismal Font

Monastery of Sant Pere de Galligants (Girona, Gironès)

16th century

Museu d'Arqueologia de Catalunya

Limestone

Núm. inv. MAC GIR-041644

1110 x Ø màxim 985 x Ø base 635 mm

Foto: J. Puig / Arxiu MAC Girona

