TEIXIT DEL SEPULCRE DEL BISBE ARNAU DE GURB

ROSA M. MARTÍN I ROS

En restaurar la capella de Santa Llúcia entre 1890 i 1891 s'obrí el sepulcre del bisbe Arnau de Gurb, que fou comitent d'aquesta capella i bisbe de la Seu barcelonina entre 1252 i 1284. S'hi trobà el bàcul i uns fragments de teixit, però així com el bàcul és esmentat en publicacions contemporànies a la restauració, com ho fa Macari Golferichs en un article del *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya,*[1] no es fa cap allusió als teixits ni en els escrits del canonge Ribas publicats al *Diario de Barcelona*[2] i a *La Veu de Montserrat*[3] arran de la restauració, ni tampoc en les diferents notícies que el *Diario de Barcelona*[4] anà donant sobre aquest tema al llarg de 1891. La notícia sobre com es van trobar aquests teixits va ésser publicada per Dorothy Shepherd el 1978 en *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art.*[5] D. Shepherd, en fer l'estudi d'un dels fragments, propietat de The Cleveland Museum of Art, segons diu ella mateixa, recollí la notícia oralment a Barcelona i diu també que

1. GOLFERICHS LOSADA, Macari. *«Capella de Santa Llúcia». Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya* [Barcelona], vol. I (octubre-desembre 1891), núm. 3, p. 216-223, 218-219.

1. RIBAS, B. «La capella de Santa Lucía en la catedral de Barcelona». *Diario de Barcelona,* [Barcelona] (12-XII-1891), p. 14501-14503; (23-XII-1981), p. 14978-14980.

3. RIBAS, B. «La capella de Santa Llucía en la catedral de Barcelona» *La Veu de Montserrat* (1891), núm. 51, p. 403-405; II (1892), núm. 2, p. 11-13.

4. *Diario de Barcelona,* 28-X-1891, p. 12594; 11-XI-1891, p. 13158; 19- XI-1891, p. 13500; 13-XII-1891, p. 14547; 28-XI-1894, p. 13647.

5. SHEPHERD, Dorothy. «A Treasure from a Thirteenth-Century Spanish Tomb». *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* [Cleveland], vol. LXV (abril 1978), núm. 4, p. 111-134.

coincideix amb la informació que es tenia al Cooper Hewitt Museum de Nova York, propietari d'uns altres fragments.

Segons diu Shepherd,[6] les restes de les vestidures del bisbe, juntament amb altres *escombraries,* van ésser llançades al carrer pels obrers que treballaven en la restauració de la Capella de Santa Llúcia i foren utilitzades per eixugar-se les mans per un d'aquests obrers. Ramon de Montaner i Vila, col·leccionista barceloní, en veure això s'adonà de la possible vàlua artística i comprà per pocs diners aquells fragments als obrers. Destrià els fragments més ben conservats i se'ls quedà, i els més malmesos els donà o els vengué, l'autora no ho sap exactament, al col·leccionista de teixits Francesc Miquel i Badia, el qual els afegí a la seva col·lecció.

El desembre de 1891, el mateix Miquel i Badia publicà al *Diario de Barcelona*[7] un article sobre la decoració pintada restaurada de la Capella de Santa Llúcia, tot comparant-la als temes decoratius dels teixits, però sense fer cap esment als tèxtils trobats al sepulcre del bisbe, els quals potser en aquell moment ell encara no tenia a la seva col·lecció. En morir Miquel i Badia, la col·lecció fou adquirida per l'americà J. Pierpont Morgan, el qual la donà al Cooper Hewitt Museum de Nova York en 1902, on es conserva. Com a detall curiós hem de dir que en el catàleg de la col·lecció de Miquel i Badia fet per Josep Pascó i publicat el 1900[8] no s'esmenten aquests fragments de teixit i encavi en el museu de Nova York consten com arribats a través de la col·lecció de Pierpont Morgan el 1902.[9]

Com a detall encara més curiós cal dir que, entre els dibuixos acolorits fets per Macari Golferichs, i que sota el títol de *Reproduccions policromades originals de teixits perses, bizantins, aràbics, italians, espanyols, etc.,*[10] es conserven en els arxius del Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona, hi ha dues làmines que reprodueixen els fragments conservats al Cooper Hewitt Museum. En una d'elles, amb el número 221, hi ha quatre fragments de medallons reproduïts amb gran detall. Al peu hi ha una anotació manuscrita a ploma que diu: *Tela bizantina. Colección Miguel y Badia.* L'expressió *Tela bizantina* ha estat ratllada amb llapis. Una altra anotació, feta amb llapis diu: *Procede del sepulcro del obispo de Barcelona Arnaldo de Gurb y fué dado a*

6. SHEPHERD, D. *Idem,* p. 111.

7. MIQUEL I BADIA, Francesc. «La nueva decoración polícroma en la capilla de Santa Lucía». *Diario de Barcelona* [Barcelona], (16-XII-1891), p. 14664-14666.

8. PASCO, José *Catalogue de la Collection de Tissus anciens de D. Francisco Miquel y Badia.* Barcelona, 1900.

9. SHEPHERD, D. *Idem,* p. 113.

10. GOLFERICHS I LOSADA, Macari. *Reproduccions policromades originals de teixits perses, bizantins, aràbics, italians, espanyols etc,* Barcelona: Arxius del Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona [s.d.].

D. Fco. Miguel y Badia por el arquitecto Augusto Font al restaurar su sepulcro en la capilla de Santa Lucía. Una altra làmina reprodueix les dues sanefes del Cooper Hewitt Museum, una té el número 222 i l'altra el 223. Al peu de la làmina hi ha, amb tinta, la següent anotació manuscrita: *Telas bizantinas. Colección de D. Fco. Miquel i Badia,* i també s'ha ratllat la paraula *bizantinas.*

Tenim doncs la confirmació que, malgrat que no apareixen en el catàleg publicat a la seva mort, aquests fragments pertanyien a la col·lecció de Miquel i Badia. També se'ns diu que l'arquitecte August Font va donar aquests fragments a Miquel Badia. No hi ha dubte que August Font i Carreras va ésser l'arquitecte restaurador en cap de la Capella de Santa Llúcia, ja que així és esmentat al *Diario de Barcelona*[11] i al *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya.*[12] No pot ésser possible que ell mateix donés els altres fragments a Ramon de Montaner? Això contradiria la rocambolesca història explicada per Shepherd segons una informació oral. Difícilment podrem arribar a aclarir-ho en el moment actual.

Els fragments que posseïa Ramon de Montaner passaren a mans de la seva filla, Elvira de Montaner, i del seu gendre Ricard Campmany i, com a part de la col·lecció Campmany van ésser esmentats en algunes publicacions.[13] En morir ambdós propietaris, llurs hereus decidiren vendre els dos fragments de teixit el 1966. El govern espanyol en comprà un i el The Cleveland Museum of Art, l'altre. El fragment comprat per l'Estat espanyol fou primerament dipositat en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid i, per ordre ministerial del 9 de gener de 1967, una part restà en aquest museu i l'altre fou dipositada definitivament al Museo Nacional de Arte Hispano-Musulmán de Granada,[14] i així es va separar en dos l'esmentat fragment.

Els teixits de les vestidures del bisbe de Gurb, o més ben dit, allò que en resta, estan formats per vuit medallons circulars amb personatges i animals a l'interior i restes de les sanefes, ordenades també en medallons. A l'interior d'un dels medallons, exactament el conservat al Museo Arqueológico Nacional, hi ha un genet galopant, amb les cintes del turbant a l'aire i un llebrer sota les potes del cavall. Del mateix tema hi ha un altre medalló a The Cleveland Museum of Art i tres fragments a The Cooper Hewitt Museum de Nova York. En total són cinc els fragments conservats. Un altre medalló representa dos personatges asseguts, afrontats, brindant, separats per l'arbre de la vida, i se'n

11. *Diario de Barcelona,* 28-x-1891, p. 12594.

12. Capella romànica de Santa Llúcia». *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya* [Barcelona], vol. I (octubre-desembre 1891), núm. 3, p. 246.

13. Ainaud, J.; Gudiol, J.; Verrie, F. P. *La ciudad de Barcelona. Catálogo Monumental de España.* Madrid: 1947, vol. I, p. 69, vol. II, p. 36, fig. 570.

14. *Archivos del Museo Arqueológico Nacional de Madrid.*

conserva un al Museo Nacional de Arte Hispano-Musulmán de Granada i un altre al The Cleveland Museum of Art; així doncs, en total en resten dos. Un tercer medalló representa dues harpies afrontades, separades per un arbre. Només n'existeix aquest exemplar, que es conserva al The Cooper Hewitt Museum. Aquests medallons medeixen aproximadament 17 cm de diàmetre, i el dibuix de figures del seu interior s'inscriu en un diàmetre de 12 cm. Porten al voltant una inscripció que diu: *No hi ha més Déu que Alà* en caràcters cúfics. Els dos fragments de sanefes tenen medallons més petits amb representacions de figures humanes, grius, gaseles i paons. Estan emmarcats per dalt i per baix amb fileres de palmetes estilitzades i de perles.

La tècnica de realització d'aquests medallons és la de la tapisseria, treballada en el teler, de baix lliç, segurament, com si es fes un tapís. És interessant poder veure aquí com aquesta tècnica es treballa alhora que la tècnica de teixit a la plana, és a dir, que s'interromp en el teler el treball del teixit llis per fer, dins la mateixa peça, les decoracions de tapisseria que no són afegides, sinó que formen part del teixit. En alguns indrets es conserva el teixit del fons general de la peça que és un tafetà simple (iei). L'ordit és de seda de color vermell teula amb torsió S, amb una densitat de 43 fils per cm. La trama és de seda del mateix color amb densitat de 30 passades de fils triples per cm^2, segons l'anàlisi feta per D. Shepherd del fragment de Cleveland.[15] La decoració dels medallons és feta amb treball de tapisseria, i es continuava el teixit en el mateix teler que es teixia el tafetà. L'ordit és el mateix però, per al treball de tapisseria, els fils d'ordit s'agrupen de dos en dos (primer i tercer - segon i quart). Les tremes són sedes polícromes de color marró, verd, vermell, beige i ivori, i or (l'ànima de seda embolcallada de membrana recoberta d'or). La seva densitat és de 60 passades per cm la seda i 56 passades l'or, també segons l'anàlisi de Shepherd. En el treball de tapisseria, el lligament és un tafetà, però les trames no van de banda a banda del teixit, sinó que agafen els fils d'ordit que els convenen per fer el dibuix.

Aquests teixits van ésser publicats per primera vegada, concretament els del Cooper Hewitt, el 1916 per Meyer-Reifesthal i classificats com a egipcis d'època fatimí,[16] No van ésser estudiats posteriorment fins que, en descobrir Gómez Moreno el 1946 el coixí de la reina Berenguela de Castella, morta el 1246, e el seu enterrament del Monestir de la Huelgas, associà el treball de tapisseria i els temes decoratius d'ambdues peces, i així donà una atribució hispano-àrab als teixits del bisbe Gurb.[17] Carmen Bernis, en el seu estudi sobre

15. SHEPHERD, D. *Idem*, p. 130 i 132.
16. SHEPHERD, D. *Idem*, p. 133.
17. GÓMEZ MORENO, Manuel. *El Panteón real de las Huelgas de Burgos*. Madrid: CSIC, Instituto Diego Velázquez, 1946, p. 82-83.

les tapisseries hispano-musulmanes de 1956, confirmà novament l'atribució i la relació amb el coixí de Berenguela i els situà com a peces del segle XIII.[18] Florence Lewis May, el 1957, confirmà una vegada més tot allò abans esmentat i digué que el teixit es considerava una coberta de tomba.[19] Partearroyo l'associa també al coixí de Berenguela.[20] Pita Andrade [21] publicà el fragment de Granada, i Sánchez Trujillano [22] el de Madrid, i cadascun donà la fitxa tècnica del fragment corresponent. Qui més ha aprofundit en l'estudi d'aquest teixit és Dorothy Shepherd en l'article ja esmentat en començar, de 1978, on proposa una datació per al teixit, el segon quart del segle XIII, la mateixa que per al coixí de Berenguela de Castella, i on diu que els colors d'ambdós són molt semblants, que la tècnica emprada és la mateixa, i que també la iconografia és pràcticament idèntica. Però també considera que el coixí de Berenguela va tenir una primera destinació com a coixí i que els fragments trobats dels teixits d'Arnau de Gurb no corresponien al seu ús primitiu de fabricació, sinó que havien estat cosits —com ho proven les marques de puntades existents— a les vestidures o a la mortalla del bisbe a manera d'adornament. A partir d'aquí, per comparació amb la distribució de les decoracions del coixí de la reina Berenguela, dóna la teoria que aquests fragments eren els adornaments d'un gran teixit de 110 cm d'alçada per 74 cm d'amplada, on la franja decorativa conservada a Nova York correspondria a les voreres i l'interior estaria decorat per dotze medallons grans units per grups de tres, en quatre fileres amb un progama iconogràfic concret, que resta en part inconegut ja que no es conserven tots els medallons.[23]

Analitzant la iconografia dels medallons conservats es poden veure dos temes repetits. En un medalló hi ha dos homes asseguts portant un *almaizar* al cap, tenen flascons a les mans i estan fent un brindis; entre ells hi ha l'*om* o arbre de la vida, dues branques del qual són el seu seient. L'altre medalló presenta un cavaller que amb una mà agafa les reges del cavall i amb l'altra senyala els dos personatges del brindis. Va abillat amb un turbant amb cintes

18. BERNIS, Carmen. *Tapicería hispano-musulmana. (Siglos* XII-XIV*)*. Madrid: «Archivo Español de Arte». CSIC, Instituto Diego Velázquez, 1956, núm. 114, p. 99-101, làmina II.

19. MAY, Florence Lewis. *Silk Textiles of Spain. Eighth to Fifteenth Century*. Nova York: The Hispanic Society of America, 1957, p. 65 i 69, fig. 41 i 42.

20. PARTEARROYO, Cristina. *Telas, alfonbras, tapices* a *Historia de las Artes aplicades e industriales en España*. Madrid: Cátedra, 1982 (Manuales Arte Cátedra), p. 362.

21. PITA ANDRADE, José Manuel. «Últimas adquisiciones del Museo de la Alhambra. A *Crónica de la Alhambra. Cuadernos de la Alhambra* [Granada], (1967), núm. 3, p. 190, làmines XX i XXI.

22. SÁNCHEZ TRUJILLANO, M. Teresa. «Catálogo de los tejidos medievales del Museo Arqueológico Nacional». *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* [Madrid], vol. IV, (1986), núm. 1, p. 98, 107 i 108, fig. 16 i 17.

23. SHEPHERD, D. *Idem*, p. 117.

flotants al darrera. Ambdós temes decoratius van ésser presos per l'Islam dels temes cortesans sassànides, però són reinterpretats amb una nova simbologia, i representen el paradís islàmic, amb el banquet celestial i el genet celestial com a símbols del paradís promès per l'Islam als creients. Shepherd, doncs, atribueix un contingut religiós al programa iconogràfic de la peça hipotèticament reconstruïda.[24]

En el seu estudi diu també que s'han trobat restes de puntades i del fil de cosir en el fragment de Cleveland —cosa que hem vist també en el fragment de Madrid, malgrat que no s'ha pogut analitzar perquè es troba entre vidres—, la qual cosa fa pensar a Shepherd que els medallons van ésser retallats i cosits en alguna peça dels induments del bisbe de Gurb,[25] cosa molt possible, ja que generalment els enterraments episcopals es feien amb els bisbes vestits amb els seus induments de pontifical, més que no pas embolcallats amb un teixit preciós. D'altra banda, l'aprofitament d'elements decoratius per ornar un indument posterior a l'època de fabricació d'aquells fou correnta l'edat mitjana, com veiem amb els paraments de l'alba de l'abat Biure.

La teoria de Shepherd segons la qual aquests medallons pertanyien originàriament a una gran peça tèxtil és perfectament factible, ja que la tècnica de realització de tapisseria i teixit a la plana alhora ens ho pot confirmar. La interpretació iconogràfica de caràcter religiós ens sembla molt adient, especialment en un moment com és el segle XIII, en què després de les invasions almohades d'Al-Andalus del segle anterior, la decoració del teixit llavorat hispano-àrabs abandona molts temes d'origen persa i bizantí, per anar a temes geomètrics. L'aparició, doncs, de figures humanes en aquest context és molt possible que tingui un fort simbolisme religiós. I cal tenir en compte que, a partir del segle XIII, la figura humana apareixerà en els teixits, sempre amb les mateixes representacions: el banquet, com en el coixí de Berenguela de Castella, conservat al Museo de Telas Medievales del Monestir de las Huelgas de Burgos; en un fragment de teixit de tapisseria del segle XIII conservat al Cooper Hewitt Museum de Nova York;[26] en un teixit del segle XIV fet amb tècnica de lampàs, conservat a The Hispanic Society of America de Nova York. Una variació del tema del banquet és el dels músics o músiques, del qual se'n conserven fragments disgregats d'un teixit del segle XIII, fet amb tècnica de lampàs, al Museu Episcopal de Vic, a l'Instituto de Valencia de Don Juan de Madrid, a The Art Institute of Chicago i a The Wadsworth Atheneum de Hartford. Aquestes peces confirmen novament la interpretació iconogràfica de Shepherd.

24. SHEPHERD, D. *Idem*, p. 119.
25. SHEPHERD, D. *Idem*, p. 116.
26. SHEPHERD, D. *Idem*, p. 120.

Estilísticament les decoracions del teixit del bisbe Gurb són molt més properes a la miniatura que les d'altres decoracions de teixits hispano-àrabs del mateix segle. La representació humana, poc usual en aquests teixits i, sobretot, la delicada i el refinament de la representació ens fan associar aquest treball de tapisseria al dibuix de les miniatures àrabs.[27]

Se'n conserven fragments als següents museus:

— Museo Arqueológico Nacional, Madrid, núm. inv. 1967/15.
— Museo Nacional de Arte Hispano-Musulmán, Granada, número d'inventari 6443.
— The Cleveland Museum of Art, Cleveland, EUA (no es coneix el número d'inventari).
— The Cooper Hewitt Museum, Nova York, EUA, núm. inv. 1902-1-218 a,b,c,d,e,f.

Només el fragment de Cleveland ha participat en una exposició: *Textiles in Daily Life in The Middle Ages* a The Cleveland Museum of Art, Cleveland, el 1985.[28]

He volgut aportar aquí aquests teixits, perquè, malgrat l'estudi i la teoria ja existents per part de Dorothy Shepherd, aquests teixits van ésser trobats a Barcelona, i per altres dues raons. L'una perquè, tot estudiant els fragments del Museo Arqueológico Nacional, vaig poder comprovar com aquests medallons permeten de veure molt bé el treball de tapisseria i del teixit a la plana fets alhora, i la tapisseria forma part d'una manera estructural i decorativa del teixit, com passa en altres exemples estudiats, del mateix segle, com l'humeral de sant Eudald, o al capa del Tern de sant Valeri, cosa que permet demostrar com la tradició tècnica copta passà a Al-Andalus, però, per la finor i delicades d'aquests teixits, pensem que no van ésser fets en teler d'alt lliç, sinó en teler de sederies de baix lliç.

La segona raó és el fet del misteri que envolta el trobament d'aquestes peces, no esmentades contemporàniament, però sí després per especialistes en història de l'art o del teixit. Per la seva història novellesca, com ha passat amb altres teixits fàcilment dispersats, fins al punt, com passa en aquest cas, que, d'un teixit trobat tot just ha fet cent anys a Barcelona, no ens resti ara ni un fragment en el seu lloc d'origen.

27. Martín i Ros, Rosa M. «Teixits del sepulcre del bisbe Arnau de Gurb». A *Catalunya Romànica: El Barcelonès, el Baix Llobregat, El Maresme*. Vol. xx. Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana, 1992, p. 187-188.

28. Martín, Rebeca. *Textiles in Daily Life in the Middle Ages,* Cleveland: The Cleveland Museum of Art-Indiana University Press, 1985, p. 35-38, fig. 23 i 24.

COL·LOQUI

Anna M. Adroer: Trobo que seria interessant que ens expliqués de quina manera es fabricaven o es feien aquests teixits com uns estaven teixits amb fils que es creuen i altres brodats, i que tot això no s'hagués d'afegir, que es fes sense retallar-ho.

Rosa M. Martín: És una mica complicat explicar-ho sense imatges, i potser sigui un xic difícil d'entendre. Aquests teixits estan fets amb teler de baix lliç, que és un teler en què l'ordit són els fils perpendiculars al teixidor (davant del teixidor) i la trama travessa aquests fils. En canvi, la trama de teixit a la plana, que és el teixit. És a dir, passa el fil de trama d'una banda a l'altra de l'amplada de l'ordit. En aquest cas, s'ha d'interrompre aquest treball i deixar passar unes altres trames (per això deia que és com brodar, tot i que no ho és, sinó que és la manera com es fan els tapissos de decoració). De fet, potser sí que sigui com brodar, perquè s'agafen unes trames molt determinades, i no tots els fils d'ordit, d'un costat a l'altre. És a dir, aquestes trames no passen d'un costat a l'altre dels fils d'ordit sinó que agafen una quantitat de fil d'ordit (6, 10, 12, 20, etc.) i es passa la trama doblement per sobre els fils d'ordit, i la mateixa trama es passa per sota, amb la qual cosa queda com lligat. És per això que té més relleu el treball del teixit de tapisseria que el treball de teixit a la plana. Els teixits de tapisseria, com els tapissos, tenen moltes fenedures i per darrera s'havien de cosir. És a dir, el fet de no anar la trama d'un costat a l'altre de tot l'ordit feia que hi haguessin uns petits talls, cosa que anava molt més bé per fer la decoració. D'aquí que el treball de tapisseria tingui decoracions molt més pictòriques que el teixit laborat, en el qual és més laboriós fer-hi una decoració pictòrica. Aquestes fenedures són el motiu de la mala conservació del teixit de tapisseria. Així doncs, el que es feia era cosir per darrera, amb fils molt fins, aquestes parts en què es podien fer fenedures o talls, i separar el teixit.

Anna M. Adroer: A mi em semblava que era necessari que tot l'ordit passés d'un costat a l'altre, tot i que després es brodés.

Rosa M. Martín: L'ordit sempre es manté, sempre és el mateix. Són les trames les que, quan es passen a teixit llis passen d'un costat a l'altre de l'ordit, mentre que quan es fa treball de tapissaria agafen uns fils determinats de l'ordit. Generalment acostuma a ser una densitat sempre igual, però s'agafen funció de com es vol fer el dibuix.

Anna M. Adroer: O sigui que hi ha un costat de fil que sí que passa, mentre que l'altre es va agafant.

Rosa M. Martín: Exactament. I es combina. El que era més fàcil era un teixit llis i aplicar-hi al damunt el teixit de tapisseria fet en un altre teler. Moltes peces coptes estan fetes amb aquesta tècnica de combinar. També la trobem en sederies, que és molt més difícil de fer perquè són fils molt més prims i més fàcils de trencar.

Anna M. Adroer: De ser molt més perfecte que una aplicació, que sempre es deu notar.

Rosa M. Martín: Exacte. És la màxima perfecció. I suposem que l'Islam el coneix, i també l'imperi egipci, i a través de l'Islam passa a Al-Andalus.

Joan Ainaud: Voldria explicar alguns aspectes, que semblen més de novella policíaca però que desgraciadament no ho són, sinó que són història, sobre la qüestió dels teixits del bisbe Arnau de Gurb. La discreció i el sentit de responsabilitat del nostre president jutjarà si això s'ha d'incloure o no en les actes, però crec que val la pena que la gent ho conegui. La versió que jo tenia, versió verbal del senyor Capmany, sobre el teixit aquest, era exactament la mateixa (no sé si certa o no) que després va publicar la Dorothy Shepherd. I és que es va trobar al carrer, llençat juntament amb altres deixalles. Aquesta barbaritat és possible. El fet és que el senyor Capmany va agafar-ho i s'ho va emportar a casa seva i els va muntar entre dos vidres. Jo personalment els havia vist així al castell de Santa Florentina.

El senyor Capmany tenia un fill que es deia Ramon de Campmany, conegut pintor i gravador mort fa pocs mesos, el qual es va casar dues vegades, primer amb una empordanesa (que va morir) i després amb una altra noia molt diferent. Aleshores els pares (que estaven absolutament enamorats de la primera dona) van considerar que això era una traïdoria i van considerar que ells se sentien molt més fidels a la primera jove que no pas al seu fill, amb la qual cosa Ramon de Capmany va quedar una mica relegat per la família.

Com a artista, el Cercle Artístic el va designar delegat de la Junta de Museus i moltes vegades jo li havia parlat de quina forma seria possible adquirir, pagant el que fos, aquests teixits del bisbe Arnau de Gurb. Ell sempre em deia que no perquè ell, tard o d'hora, intentaria que ens ho regalessin. Jo no he cregut mai en regals d'aquesta índole perquè la gent són molt afeccionats al diner i per tant ja fan prou (per exemple quan la família Muntadas va donar, per un preu simbòlic, la col·lecció Muntadas, de la qual cosa en vaig estar molt agraït, perquè, certament, la gent no tenen sempre l'obligació de regalar, però almenys han de pensar en el seu país). Aleshores, quan ja la família havia desheretat Ramon de Capmany, això va quedar en mans del fill, que era molt petit, i de les dues noies (una casada amb un alemany i una altra amb no sé qui) i aleshores la Dorothy Shepherd les va temptejar, va moure la Dirección General de Bellas Artes de Madrid i es va fer la següent operació, que és d'absoluta perfídia. Van fer que amb els diners que la Dorothy Shepherd donava per tot allò que es quedava ella per Cleveland es comprés tot i aleshores la Dirección General de Bellas Artes, a canvi de donar el permís d'exportació, es quedava els altres dos trossos i els partia encara en dos trossos, un per a Granada i un altre per a Madrid. Aquesta és una cosa absolutament iniqua, però jo dic sempre que no hi hauria compradors si no hi hagués venedors. I naturalment, si la família Capmany (i això em va representar renyir amb Ramon de Capmany) no s'hagués comportat d'aquesta manera, la Dirección General de Bellas Artes no se l'haurien emportat, perquè mentre això hagués estat en una casa de Barcelona o de Canet de Mar no ho anirien a buscar. Però, naturalment, en el moment en què aquesta gent es manifesta disposada a vendre-ho, mig d'amagat (tan d'amagat que, a mi, Ramon Capmany em va dir que s'ho van vendre sense dir-li res a ell. De fet, legalment, no tenien per què dir-li, perquè estava desheretat, però sempre és desagradable). De manera que és una història que acaba molt malament. D'altra banda, en el cas de la Dorothy Shepherd, cal dir que és una persona molt entesa però que arribava un moment (i amb això m'hi he trobat en altres casos, amb altres col·legues que, ja siguin col·leccionistes privats, ja siguin directors de museus, són capaços d'arribar al crim passional). Realment en aquest cas les coses van anar per aquest camí, cosa

que lamento profundament perquè sempre l'he admirada molt, científicament, a la Doroty Shepherd però temperamentalment hi discrepo totalment.

Desgraciadament hi ha un precedent, que és el cas del senyor Miquel i Badia. Vostè ha parlat d'aquest misteri, de per què procedint de Miquel i Badia, no consta en el catàleg 100 de venda. No hi consta per una raó, i és que el senyor Miquel i Badia tenia una sèrie de peces d'aquestes arribades a les seves mans per via absolutament fraudulenta. Quan el bisbe de Vic va dir al senyor Miquel i Badia, amb plena confiança, que li arregles els teixits de la tomba de Sant Bernat Calbó, el senyor Miquel i Badia n'hi va arreglar uns quants i es va emportar la resta cap a casa seva. D'aquests, en va vendre una part a la Cooper Hewitt Museum i uns altres se'ls va quedar, dels quals en Josep Gudiol en va trobar una part en un racó de la casa de la vídua, amb la qual cosa els va poder adquirir per a la col·lecció Vinyas, que afortunadament es troba en el Museu Tèxtil de Terrassa. Però, evidentment, són històries certament desagradables.