

# *Una mirada crítica a la medalla catalana del 1900*

Rossend Casanova

Vivim en un món accelerat que ha modificat la nostra manera de fer i de relacionar-nos, que ja no són com les de les generacions passades. De fet, ara fa cent anys tot anava d'una altra manera. Les trobades, les reunions o les visites els dies de rebre tenien com a valor principal un tipus de comportament més pausat i un tracte més proper. I en aquell context triomfava un objecte discret i tan petit que cap al palmell de la mà: la medalla commemorativa, una obra d'art que cal observar de prop i amb deteniment, sense presses, tot palpant-la, i que era freqüent d'oferir com a record en qualsevol acte social, ja fos públic o privat, perquè la memòria d'aquell moment perdurés per sempre.

Resulta interessant observar com la tecnologia i la societat que avui són part d'aquest món accelerat de què parlàvem foren els dos grans catalitzadors que, ara fa un segle, van revolucionar la medalla. Perquè si fins aleshores havia estat limitada als mestres gravadors i, per tant, era un objecte car i exclusiu restringit a les elits, al darrer

terç del segle XIX tot canvia quan s'implanta el torn reductor, un aparell que, seguint el sistema del pantògraf, redueix i transporta la grandària del model a una tercera part. A partir d'aleshores ja no caldrà gravar directament el motiu de la medalla sobre l'acer, sinó que qualsevol escultor podrà veure com el seu model, que ha elaborat en fang o guix, passa per l'enginy i queda reduït a la mida de la medalla desitjada. Els encunys faran la resta i, per mitjà d'una premsa de tones de pressió, batran la medalla final.

Aquesta revolució tècnica abarateix el cost, multiplica la producció i difon la medalla entre el gran públic. Això fa que els fabricants hi vegin un negoci que prospera amb els encàrrecs oficials i els dels particulars, i molt especialment amb la comercialització de les medalles genèriques, aquelles que serveixen per a diferents tipus de celebracions i que es personalitzen gravant al burí el tema o la dedicació.

Les peces d'aleshores presenten temes ben diversos. El retrat és el principal, ja sigui la representació del rostre com de la figura, seguint la tradició de les arts majors. De fet, el retrat és el tema principal i més important desenvolupat per la medalla al llarg de la seva història, i és en aquell darrer quart del segle XIX quan hi té un paper preponderant just quan un competidor, la fotografia, comença a obrir-se camí. Medalla i fotografia tenen una part tècnica i una part artística, són un reflex de la societat i reproduïxen tot tipus de temes. A més, els medallistes utilitzen la fotografia com a model i serà habitual que els clients lliurin els retrats que desitgen veure reproduïts en les medalles.

En el retrat també hi ha l'origen de la medallística. Va ser Pisanello qui obrà el rostre del rei Alfons el Magnànim quan aquest residia a Nàpols. La seva medalla *Alfons d'Aragó* (1449) retrata el monarca de perfil, flanquejat per l'elm i la corona que evoquen la seva condició de *Triumphator et pacificus*, tot transmetent així un missatge clar i durador. Però si el retrat encapçala aquest naixement en l'edat moderna, un altre rostre renova la medalla a l'edat contemporània, l'efígie de *Joseph Naudet* (1867), considerada la primera que trenca

motlles. Obra del francès Hubert Ponscarne, hi introdueix les tres primeres innovacions que passen a la posteritat amb gran admiració. Per una banda elimina el llistell i fa desaparèixer el perímetre que delimita físicament la peça i ocupa tota la superfície, amb la qual cosa aconsegueix ampliar el camp i transmetre la idea que, com passa en realitat, tot continua més enllà del que es veu. Per l'altra, evita el poliment del fons metàl·lic, un principi tradicional que per contrast feia ressaltar tot el que hi havia a primer terme. Ell opta per matisar el fons i aconseguir que la transició amb el retrat sigui més suau, de manera que tot quedi més integrat. Finalment, escull una tipografia més artística i adequada al tema i abandona les que s'utilitzaven, mancades de caràcter. Assenta així, de cop, com quan l'encuny bat el cospell, les bases d'una transformació profunda de la medalla, que passa de la representació eixuta i rígida al modelat àgil i expressiu. Com bé indica Laure Dorchy al catàleg de l'exposició *Retrats de medalla: l'espectacle del bronze* (Fundació Rafael Masó, Girona 2015), en recollir les paraules de Charles Saunier, el medallista francès “va aplicar les teories impressionistes en el camp de la medalla i va saber atribuir tot el protagonisme a la llum sobre un relleu reduït a la mínima expressió”.

El camí traçat per Ponscarne és seguit per altres medallistes, que a poc a poc incorporen propostes enginyoses i atrevides, tant en el relleu com en el contorn. Tot això passa a França i, en paral·lel, als altres països europeus, que desenvolupen la medalla amb uns resultats desiguals. A Catalunya el nous aires són insuflats també amb un retrat. Es tracta de la medalla de premi *Exposició Universal de Barcelona* (1888), d'Eusebi Arnau, escultor escollit després de guanyar, per tercera convocatòria, un concurs on es presenten trenta-dues propostes. Arnau té aleshores vint-i-quatre anys i el jurat, indecís, opta per una peça que segueix l'estètica afrancesada imperant que presenta, a l'anvers, el retrat de la reina regent Maria Cristina i el rei nen Alfons XIII, i al revers, una vista panoràmica del Palau de la Indústria sobrevolat per la Fama i un querubí que sostenen un cartutx amb el nom del guardonat. Aquest revers és molt semblant en

tema i composició al que Jules-Clément Chaplain havia obrat per a l'Exposició Universal de París del 1878, de manera que, quan l'obra medallística d'Arnau arrenca, ho fa inspirant-se en un referent, tot assimilant el treball de qui aleshores és admirat en l'àmbit mundial. En tot cas, la seva no és encara una medalla plenament moderna, la peça té poc a veure amb el missatge de Ponscarne i està obrada sota paràmetres historicistes, malgrat que, amb el seu modelat, intenta adaptar-se als nous temps i hi fa flairar un aspecte nou.

L'editor, la firma Castells, era una de les principals cases barcelonines. Fundada el 1834 per Bernat Castells i Brunet, va ser continuada pel seu fill Genaro Castells i Reig, que el 1881 reforma la botiga familiar del carrer d'Escudellers amb un projecte del pintor Maurici Vilumara i vitralls de la casa Amigó. Sensibilitat en el contingut i en el continent. L'empresa es dedicava majoritàriament a la producció i la comercialització d'efectes militars i obrà, fidel a la seva filiació castrense, la medalla del *Sometent de Catalunya* (1904), la del *Centenari del Setge de Girona* (1909) i la de la *Guerra del Marroc* (1915), entre altres.

Castells i Arnau treballen junts en noves ocasions, com en la medalla dedicada al *IV Centenari del Descobriment d'Amèrica* (1892) o la del *Projecte d'enderrocament de la muralla de Barcelona* (1895). Aquí són també evidents les referències a l'escola francesa, amb unes composicions clàssiques i unes perspectives que, en un segon pla, informen sobre el tema tractat. A la primera, hi ha retratada una figura al·legòrica de Barcelona, i, a la segona, un geni i novament la capital catalana. Ambdues recorden les creacions que a la dècada de 1880 havien signat Roty, Levillain, Oudiné i, en especial, Daniel-Dupuis, sobretot en els drapejats i la disposició dels personatges.

La dependència francesa d'Arnau no és passatgera. Als reversos de la medalla *Exposició Nacional de Ramaderies Úniques de Campions de Montevideo* (1915) interpreta un model del 1886 de Frédéric de Vernon, un altre mestre francès de la medalla. Promoguda per l'Asociación Rural del Uruguay i que ja vam donar a conèixer des de les pàgines d'aquesta mateixa *Revista de Catalunya* (número 228,

maig del 2007), presenta un anvers igual i cinc reversos diferents amb els quals l'entitat havia de premiar el millor exemplar equí, boví, porcí, caprí i d'aviram. Arnau representa cada animal en el seu entorn natural i situa un cartutx centrat a l'exerg que indica el premi aconseguit, una proposta molt semblant a la de De Vernon. En tot cas, ens interessa remarcar que el nostre escultor va enviar de Barcelona a Montevideo els discs de bronze que el taller Tammaro, el més important de l'Uruguai (fundat el 1888), reduí per tal d'encunyar les peces. I que aquesta tramesa il·lustra bé com, des de mitjan segle XIX i fins al començament del XX, els països més desproveïts es veien obligats a demanar models fora de les seves fronteres, i que aquestes medalles, que Arnau realitza en la seva etapa de maduresa, són de les poques que li coneixem destinades a l'estranger.

Arnau també incideix en el terreny francès en el retrat preciosista *Manuel Duran i Bas* (1896), modelat molt a la manera de Chaplain, o *Emilio Castelar* (1900), que està amanerat de simbolisme, tot definint el seu caràcter en el tombant de segle amb *Cardenal Casañas* (1901) o *Alfons XIII* (1902) i en els retrats al·legòrics al Treball i a Catalunya a *Solidaritat Catalana* (1906), o a la ciutat de Barcelona a *V Exposició Internacional d'Art* (1907). Són, aquestes, una selecció de la cinquantena de medalles que la historiadora Isabel Marín ha comptabilitzat al seu llibre de referència, *L'obra medallística de l'escultor Eusebi Arnau* (Barcelona: SCEN-IEC, 2005).

## BARCELONA, CAPITAL DE LA MEDALLA

L'evolució de la medalla a casa nostra es produeix amb unes característiques comunes entre autors, editors i clients, malgrat que en general els resultats són més tardans, menys intensos i no tan atrevits com els dels homòlegs europeus. Això ja és visible en l'àmbit de la formació, on l'escola Llotja de Barcelona domina els estudis amb professors com Juli i Venanci Vallmitjana, representants de l'escultura catalana del seu temps, de reminiscències romàntiques

d'un acusat realisme i d'un sincer naturalisme. Igual que les seves medalles. Ambdós germans formen part de la nissaga propietària del taller Vallmitjana, que remunta al 1873, de manera que són observadors, partícips i generadors de part de la nostra producció des d'una posició que controla i canalitza el treball dels joves artistes. Altres preferiran estudiar a Madrid, a l'Acadèmia de Belles Arts de San Fernando, o completar la seva formació a l'estranger, en acadèmies privades o en pensionats, com el de l'Acadèmia de Espanya a Roma, per on desfilen Eusebi Arnau, Josep Llimona, Miquel Blay o Antoni Parera.

Aquest últim és un altre nom indiscutible de la nostra escena medallística que tindrà taller a Barcelona. Educat en un entorn artístic, format a la capital catalana i a Madrid, després del seu pensionat italià torna a Barcelona i ingressa de professor a l'escola Llotja, mestratge que compagina amb una prolífica producció escultòrica i medallística. L'obra de Parera il·lustra bé les tendències artístiques que van sacsejar la nostra societat i la seva capacitat d'adaptar-s'hi. De la seva medalla *A Lope de Vega* (1894), inspirada en el realisme vuitcentista, a les modernistes *Palau de Justícia de Barcelona* (1908), *Als defensors de Saragossa* (1908) o *Delmir de Caralt i Filomena Sala* (1911), evoluciona cap a l'òrbita noucentista amb peces com *XXV aniversari del regnat d'Alfons XIII* (1927), que acompanya d'un vocabulari ornamental barrejat d'elements neoclàssics i simbòlics.

És rellevant el conjunt de guixos plenament modernistes que conserva la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi amb retrats que honoren personalitats o evocuen esports, festes i celebracions. Parera, amb aquests models, demostra que està en sintonia amb els postulats europeus, amb un treball que viatja entre el seccionisme i el *liberty*.

Arnau i Parera, nascuts a la dècada de 1860, són escultors del 1900 i treballen a Barcelona, com Josep Llimona, de qui sobresurten les medalles *Catalunya a Guimerà* (1909) i *Cinquantenari dels Jocs Florals* (1908), que destaquen pel sentit compositiu i per integrar allò figuratiu amb la forma decorativa, com és tan característic en el Modernisme.

Una altra figura capdavantera serà Miquel Blay, amb una primera formació al seu Olot natal i després a París, on aprèn a obrar medalles amb Henri Chapu i a l'Académie Julien. També treballa a Roma fins que, el 1906, s'estableix a Madrid. Blay no queda desconnectat de Barcelona i, en el París del 1904, fa la medalla per a la revista *Forma*, una publicació barcelonina sobre crítica artística de l'òrbita modernista, que reproduirà la peça a la coberta del seu primer número. Aquest és un bon exemple del valor que els modernistes donen a la medalla i dels dots de l'escultor, que aconsegueix crear el volum amb el mínim de relleu i alhora generar un cert moviment. Blay està, aquí, en plena sintonia amb els seus homòlegs europeus. La peça retrata una al·legoria femenina nua que evoca a la publicació, coberta púdicament per una volàtil gasa, estratègicament situada davant d'un tors incomplet, a la manera d'una resta clàssica, i que sense cap dubte és el *Tòrs de Belvedere* (segle I aC) d'Apol·loni d'Atenes, que s'exposa actualment als Museus Vaticans i que ha inspirat altres artistes, com Miquel Àngel, Rubens o Goya. Blay relaciona la bellesa contemporània amb el referent clàssic, tot en una composició moderna, dinàmica i elegant, amb fins a tres plans superposats sense pràcticament relleu.

Igualment interessant resulta Pau Gargallo, nascut a Maella (Mataranya), que amb set anys arriba a Barcelona amb la seva família, just quan se celebra l'Exposició Universal del 1888. Ingressa a l'escola Llotja i és alumne de Venanci Vallmitjana, del taller editor; per tant, el seu contacte amb el món medallístic és directe. Gargallo, que pertany a la segona generació del Modernisme, realitza diverses peces excel·lents d'aquest període, que coincideix amb la seva etapa de joventut. La seva primera peça coneguda és el retrat *Frederica Vallmitjana* (1898), que obra amb només disset anys i dins l'òrbita dels seus mestres de taller. També és remarcable el retrat *Enric Borràs* (1906) i l'al·legoria al *Congrés Cotoner de Barcelona* (1911).

En general, els escultors esmentats treballen des de Barcelona o hi editen les seves medalles, per això podem dir que, nascuda de l'escultura feta a la capital catalana, la nostra medalla del 1900 és sinònim del Modernisme barceloní.

## UNA MEDALLA QUE S'EMMIRALLA A EUROPA

La medalla catalana té notables semblances i diferències en relació amb el que passa a la resta d'Europa. La principal característica és la seva influència directa de l'escultura, fins al punt que, a diferència dels medallistes europeus, que es dediquen en exclusiva a aquesta disciplina, els nostres són escultors que, puntualment, realitzen medalles. Això no va en detriment de la seva qualitat, malgrat que sempre els prevaldrà la condició d'escultors i, en conseqüència, no viuran exclusivament de la medalla. Per això no ens ha d'estranyar que d'alguns en coneguem escassíssimes mostres.

Els medallistes francesos eren el seu ideal i els van prendre com a referència. Una situació que podem extrapolar, d'alguna manera, al que passava a Amèrica del Sud. Perquè si bé allà seguiren diversos models dels nostres autors, també els encarregaren medalles, de manera que alguns sud-americans trobaren en els catalans allò que aquests veien en els europeus.

També ens en separa el nombre de medalles editades. Al voltant del 1900, països com França, Bèlgica o Alemanya produeixen un fabulós volum de medalles, desenes de milers, un nombre tan gran que encara avui se'ns fa impossible de xifrar i que promouen tant les institucions públiques com els privats, mentre que aquí se n'obren menys, les justes i per a les ocasions necessàries. Per això la nostra medalla no veurà excessives comandes de particulars i majoritàriament seran promogudes per societats o entitats que, entre els seus membres, assumiran el cost de la peça.

I si els editors treballen segons els encàrrecs, igualment ho fan els artistes. Tot fa pensar que l'art de la medalla els hauria d'atraure, empesos per les noves possibilitats tècniques i lliures de les convencions acadèmiques. Qui no voldria poder expressar en el metall la paleta dels seus sentiments? Però novament observem que, mentre alguns medallistes europeus rebutgen l'encàrrec pel condicionament que comporta, ja que prefereixen llibertat en les formes, temes i acabats, i obren unes medalles que després comercialitzen entre



un públic interessat, els nostres escultors treballen per encàrrec i són comptades les peces que fan pel seu propi interès i iniciativa. Per això, res no els porta a investigar, ni a buscar noves solucions, ni a obrar medalles per iniciativa pròpia, sinó que queden lligats a una demanda determinada i, en realitzar els desitjos del client, a canalitzar-hi les seves necessitats i a acomodar-se a unes posicions concretes. És per això que no hi reflecteixen la realitat social. No hi ha un Goetz burleta i queixós dels drames bèl·lics, ni un Devreese sensible als més desfavorits, o, dit d'una altra manera, no hi ha un Nonell de la medalla, sinó que viu condicionada a unes pautes conservacionistes acceptades socialment. Com bé apunta Javier Gimeno (*La medalla modernista*. Barcelona: MNAC, 2002), no hi ha intensitat dramàtica o anímica, sinó que en l'argument hi predomina una neutralitat positiva.

En general, doncs, la medalla catalana del 1900 és poc atrevida. I si alguns medallistes estrangers aporten solucions originals, com el missatge seqüencial, on l'escena de l'anvers continua al revers, els nostres autors no deixen de seguir l'estela clàssica, retratant el tema o la persona honorada a l'anvers i deixant el revers per explicar-hi els mèrits. Això sí, malgrat que la nostra producció sigui poc extensa, presenta diferents tendències estilístiques, de manera que Arnau difereix de Blay com aquest de Llimona.

També és aleshores que, de manera gradual, hi ha una sensibilització per les medalles com a objecte patrimonial. Diversos particulars les adquireixen, seguint el camí emprès per col·leccionistes com Joan Cortada o Josep Martorell i Peña, encara que sigui de manera testimonial si ho comparem amb el que passa en altres països europeus, on es promouen i s'estimula el col·leccionisme a través de mostres privades i oficials. Aquí haurem d'esperar iniciatives concretes, com l'Exposició Vallmitjana, prevista per al final de novembre del 1905 al Reial Cercle Artístic de Barcelona, just quan de sobte mor Agapit Vallmitjana. La premsa havia anunciat la participació d'Agustí Querol, Dionís Renart, Ismael Smith i de l'andalús Manuel Delgado Brackembury, tot i que era un fet poc habitual que un

autor de fora treballés a casa nostra, atès que la majoria optaven per Madrid. Pau Gargallo s'havia ocupat de la peça de record, *Medalles Vallmitjana. Exposició del Cercle Artístic de Barcelona* (1905), que, feta als vint-i-quatre anys, és una de les poques medalles catalanes dedicades a l'art. La figura al·legòrica del medallista o el seu món i que ja havíem vist en peces com *Société des Amis de la Médaille Française* (1901), d'Alexandre Charpentier, o *Société Hollandaise-belge des Amis de la Médaille d'Art* (1901), de Godefroid Devreese, pren en Gargallo un sentit especial, en què sembla que el medallista retratat sigui ell mateix. En tot cas, la mostra més significativa no arribarà fins al 1917, quan, dins de l'Exposició d'Art Francès, es dedicarà una secció exclusivament a la medalla, amb 196 peces de 29 artistes. Novament França... Però aquest ja és un altre moment i uns altres autors.

Un altre factor diferencial amb els europeus és la nul·la existència de cap societat aglutinant dels nostres artistes. Així com hi ha la Society of Medallists a Londres (fundada el 1885), la Société des Amis de la Médaille Française a París (de 1899), la Société Belge-hollandaise des Amis de la Médaille d'Art a Brussel·les (de 1901), o la Scuola dell'Arte della Medaglia a Roma (de 1907), a Catalunya no hi ha cap organisme que promogui i protegeixi els nostres autors.

Les nostres institucions tampoc no són gaire actives amb les adquisicions, tot i que la Junta de Museus incorporava regularment noves peces als seus fons i s'afanyava a comunicar-les des del *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*. Un gest tan lloable com tardà, en una publicació que no s'edita fins el 1931 i que, malauradament, acaba la seva primera etapa el 1937. Igualment, el retard que acumulen els nostres museus d'art evidencia la manca d'una política d'increment, flagrant si la comparem amb la del Museu de Luxemburg de París, que ja el 1890 crea un fons amb peces d'artistes vius, o, dit d'una altra manera, els contemporanis i en actiu.

En conseqüència, la minsa presència als museus no proporciona models d'estudi i no fa aflorar publicacions especialitzades, alhora que els nostres autors no escriuen sobre la medalla, falten crítics que la valorin i empresaris que la promoguin. El factor teòric català coi-

xeja, i sense aquest component intel·lectual la nostra producció se'n ressent. Manca, doncs, qui hi reflexioni, com fa Victor Tourneur des de Brussel·les o Léonce Bénédite des de París.

Malgrat això, sí que observem un augment de la seva difusió en diaris i revistes, com *La Ilustración Artística*, *La Ilustración Ibérica*, *La Hormiga de Oro* o d'altres, que l'apropen a un públic que no hi està avesat. I, al contrari, els més interessats, artistes i fabricants, adquireixen publicacions estrangeres amb articles il·lustrats, com *The Studio*, o més especialitzades, com *Gazette Numismatique Française*, amb les quals completen les seves biblioteques i, sobretot, agafen idees.

Un altre factor comparable amb la medalla europea és el rol dels editors. Mentre que els francesos o els belgues desitgen arribar al gran públic i miren d'introduir la medalla entre els seus clients o promouen peces d'interès ciutadà, els nostres segueixen el ritme de les comandes, tot produint per encàrrec i arriscant poc. I encara que la convivència de diverses cases editores, com Ausió, Costa Huguet, Gelabert, La Artística Medallística, Masriera, Rodríguez o Vallmitjana, posi en evidència que aquest art interessa i que és, *a priori*, un bon negoci, no hem d'oblidar que el compaginen amb altres productes com la joieria, l'orfebreria, la metallisteria, etc.

En tot cas, l'anàlisi de la producció medallística del 1900 a Catalunya és encara complexa. Algunes biografies difoses requereixen estudis aprofundits per tal que puguem construir un discurs crític complet, tasca ja iniciada per Miquel Crusafont al seu valuós compendi *Medalles conmemoratives dels Països Catalans i de la corona catalano-aragonesa (s. XIV-XX)* (Barcelona: SCEN-IEC, 2006). Quan haguem penetrat en el coneixement dels artistes, dels editors i del context general, veurem com la medalla catalana del 1900 va ser en realitat un termòmetre del Modernisme, variada i complexa, filial de la seva homònima europea.



50 ø mm la medalla, sense cinta  
Medalla de premi *Exposició Universal de Barcelona* (1888), d'Eusebi Arnau.  
Anvers, argent, aram i seda, encunyada (Fotografia de Jordi Puig)



85 × 36 mm, inclosa la mida de la cinta  
Medalla d'oficial *Centenari del Setge de Girona* (1909), de Genaro Castells.  
Anvers, argent i cinta de seda, encunyada (Fotografia de Jordi Puig)



Genaro Castells i la seva esposa, Ignacia Fàbregas i Jaurés, el 1921. L'empresari du, a la solapa, la insígnia del Sometenent de Catalunya i la del Centenari del Setge de Girona, entre d'altres, i porta subjectades a sota dues condecoracions, la Gran Creu de l'Orde del Mèrit Naval i la Gran Creu de l'Orde del Mèrit Militar (Cortesia de David Miret)



40 ø mm

Medalla de premi per a l'espècie porcina *Exposició Nacional de Ramaderies Úniques de Campions de Montevideo* (1915), d'Eusebi Arnau, que encunyà el taller Tammaro de Montevideo (fotografia de Jordi Puig)



40 ø mm

Medalla de premi per a l'espècie porcina (1886) de Frédéric de Vernon, que s'edità diversos anys i per a diferents ocasions



30 ø mm

Al·legoria al Treball i a Catalunya a *Homenatge de la Solidaritat Catalana* (1906), d'Eusebi Arnau. Anvers, bronze, encunyada (Fotografia de Jordi Puig)

31 ø mm

Al·legoria a la Poesia a *Cinquantenari dels Jocs Florals de Barcelona* (1908), de Josep Llimona. Anvers, bronze, encunyada (Fotografia de Jordi Puig)



60 ø mm

Al·legoria a la ciutat de Barcelona a *VI Exposició Internacional d'Art* (1911), d'Eusebi Arnau. Revers, bronze argentat, encunyada (Fotografia de Jordi Puig)

38 ø mm

*Francesc Pi i Margall, president de la Primera República Espanyola* (1917), de Miquel Blay. Anvers, bronze, encunyada (Fotografia de Jordi Puig)



60 ø mm

Medalla *Santa Maria de Ripoll*. Consagració de la *basílica restaurada* (1893), de R. Gelabert y Hno. Anvers, alumini, encunyada (Fundació Rafael Masó, Girona) (Fotografia de Jordi Puig)



Mosaic de *Santa Maria de Ripoll* que serví de model per a la medalla. Va ser regalat pel papa Lleó XIII a la comunitat per a l'altar de l'absis major i el realitzaren els tallers vaticans a partir d'una pintura d'Enric Serra (© Ajuntament de Ripoll) (Fotografia de Miquel Parés)