

Tierras
de
España

LUÑA

CATALUÑA



Una espléndida síntesis de la geografía,
la historia y el arte antiguo y medieval de Cataluña,
obra de Juan Vilá Valentí, Juan Reglá y José Gudiol

CATALUÑA

Fundación Juan March

Noguer



Fundación
Juan March

Noguer



Tierras
de
España

CATALUÑA



Fundación
Juan March
Noguer

CATALUÑA



Tierras de España

CATALUÑA

Fundación Juan March

Noguer

Tierras
de
España

CATALUÑA *

Vila
Replà
Guchol

CATALUÑA

Fundación Juan March • Editorial Noguer



Tierras de España

La cultura española posee una diversidad que es una de las bases de su riqueza. Partiendo de esa realidad, esta colección pretende ofrecer un mosaico de las distintas regiones españolas. A cada una se dedicará un volumen o, en algunos casos especiales (CATALUÑA, CASTILLA LA VIEJA · LEÓN y ANDALUCÍA), dos tomos.

La colección se centra en el amplio estudio del arte en cada región, precedido de unas breves introducciones a la geografía, historia y literatura que lo explican y condicionan.

Los textos han sido redactados por más de sesenta especialistas. Se ha realizado un gran esfuerzo para ofrecer unas ilustraciones de primera calidad, rigurosamente seleccionadas por su belleza o significado cultural y cuidadosamente impresas.

El título, TIERRAS DE ESPAÑA, no alude a un puro ámbito geográfico sino al escenario histórico de la actividad creadora de unos hombres. Esta colección intenta ofrecer, con la debida dignidad, una visión amplia del legado artístico y cultural de esa "hermosa tierra de España" que cantó Antonio Machado.

Sobrecubierta:

Virgen de talla policromada del siglo XII, procedente de Ger (Gerona). Museo de Arte de Cataluña



TIERRAS DE ESPAÑA

Comisión coordinadora de la colección
TIERRAS DE ESPAÑA

José M.^a de Azcárate Ristori

*Catedrático de Historia del Arte Medieval, Árabe y Cristiano
de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad
Complutense de Madrid*

José Cepeda Adán

*Catedrático de Historia Moderna de España
en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad
Complutense de Madrid*

José Gudiol

*Arquitecto. Director del Instituto Amatller
de Arte Hispánico*

Antonio López Gómez

*Catedrático de Geografía de la Facultad de Filosofía y Letras
de la Universidad Autónoma de Madrid*

Juan Maluquer de Motes

*Catedrático Director del Instituto de Arqueología
de la Universidad de Barcelona*

Gratiniano Nieto Gallo

*Catedrático de Arqueología, Epigrafía y Numismática de la
Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma
de Madrid*

Francisco Yndurain Hernández

*Catedrático de Lengua y Literatura Española de la Facultad
de Filología de la Universidad
Complutense de Madrid*

La Fundación Juan March se honra en presentar al público lector su colección TIERRAS DE ESPAÑA, dedicada a las distintas regiones españolas. Constituye su contenido principal el examen del legado artístico de cada región, acompañado de las convenientes introducciones geográfica, histórica y literaria. Al publicar esta nueva serie de volúmenes, quisiéramos no desmerecer del objeto de nuestro estudio, haciéndolo a la vez riguroso, asequible y atractivo.

Los textos han sido redactados por especialistas de las respectivas materias, de acuerdo con las orientaciones de una Comisión coordinadora compuesta por eminentes profesores. A todos hace extensiva la Fundación su reconocimiento por colaborar con ella en esta vasta tarea de divulgación del patrimonio artístico y cultural de España.

Que el conocimiento de nuestro pasado, de la riqueza cultural del país y de su diversidad haga más consciente y profundo el amor a la «hermosa tierra de España» que cantó Antonio Machado. No otra cosa pretendemos con esta colección.

Octubre 1974



CATALUÑA

Tomo I



PUBLICACIONES DE LA FUNDACION JUAN MARCH
EDITORIAL NOGUER, S. A.

Primera edición: noviembre de 1974
Reimpresión: septiembre de 1978
RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS
© Fundación Juan March, Castelló, 71 - Madrid, 1974
Coedición en exclusiva con Editorial Noguer, S. A., Barcelona
ISBN 84-7075-018-6 (obra completa)
ISBN 84-7075-019-4 (tomo I)
ISBN 84-279-8001-9 (obra completa)
ISBN 84-279-8002-7 (tomo I)
Depósito legal: VI 1.090-1974
La Fundación Juan March no se solidariza
necesariamente con la opinión de los autores
cuyas obras publica.
Heraclio Fournier, S. A. - Vitoria, 1978
Printed in Spain

CATALUÑA I

INTRODUCCION GEOGRAFICA

J. Vilá Valentí

INTRODUCCION HISTORICA

Juan Reglá

ARTE

José Gudiol

INTRODUCCION GEOGRAFICA

J. Vilá Valentí

*Catedrático de Geografía
de la Universidad de Barcelona*

SIGNOS UTILIZADOS

Hipsometría

- 0-200 m
- 200-500 m
- 500-1000 m
- 1000-1500 m
- 1500-2000 m
- más de 2000 m

- Autopista (construidas y en proyecto)
- Carretera Nacional
- Carretera Comarcal
- Ferrocarril
- Canal
- Aeropuerto
- Pico

- Menos de 10000 hab.
- de 10000 a 20000 hab.
- de 20000 a 50000 hab.
- de 50000 a 100000 hab.
- de 100000 a 250000 hab.
- de 250000 a 1.000.000 hab.
- Más de 1.000.000 hab.

Ante la diversidad de criterios que presentan los topónimos catalanes ha parecido oportuno, aunque en modo alguno lo damos como decisivo, adoptar un criterio que no desoriente a todo lector habituado a leer en castellano y que maneja enciclopedias y repertorios redactados en esta lengua. Por lo tanto, se ha procurado respetar la forma castellana en aquellos topónimos a los que suponemos una tradición en textos castellanos, por ejemplo Lérida (y no Lleida o Lleyda), Gerona (y no Girona), Urgel (y no Urgell), Alicante (y no Alacant), del mismo modo que en textos redactados en catalán una secular tradición ha impuesto Saragossa (y no Zaragoza), Osca (y no Huesca), Lleó (y no León), Castilla (y no Castilla).

No se nos oculta que este criterio ofrece grandes dificultades ante un problema en el que son perfectamente lícitos y científicos otros puntos de vista.





2. *El Parque Nacional de Aigües Tortes,
con el lago de Sant Maurici, en el Pirineo
catalán (Lérida)*



Posiblemente cualquier estudio geográfico de un determinado territorio deba partir de una consideración acerca de su situación y posición. En el caso de Cataluña, por lo menos, este enfoque parece imprescindible. Previo a la presentación de sus rasgos naturales, previo a cualquier análisis de su población o de sus actividades económicas, el estudio de la peculiar situación y posición del área catalana, en su conjunto, surge como insoslayable.

EL CONFÍN DEL NORDESTE

Para el conjunto de la Península ibérica, Cataluña se alza como un confín nororiental. Desde el interior peninsular aparece como un inmenso triángulo, de casi 32.000 km², uno de cuyos lados se abre ampliamente a las tierras ibéricas, mientras el vértice opuesto apunta hacia el fondo del golfo de León, hacia las tierras europeas y las aguas mediterráneas. Veamos con detenimiento el triple juego de tendencias que de todo ello puede deducirse.

EN TIERRAS IBÉRICAS

El área catalana queda a todo lo ancho abierta a la gran masa de tierras que forman la Península ibérica, desde la Cordillera pirenaica hasta allende el río Ebro. Son unos 250 km de longitud los que mide, en línea recta, esta base del triángulo catalán. Una base apoyada, en definitiva, refiriéndonos a una unidad fisiográfica o natural, en la Depresión del Ebro.

Éste es el camino, claro está, de las tendencias desde y hacia el interior de las tierras peninsulares, las tendencias que podemos llamar ibéricas. Singularmente se concreta en una ruta que une el mismo curso del Ebro con el corazón de Cataluña, con las tierras de la Segarra y Bages. Para decirlo en términos más concisos, pueden señalarse algunos jalones de esta vía, que desde siglos siguen desempe-

ñando el mismo papel de relación: Zaragoza - Caspe - Lérida - Cervera - Manresa o Igualada. Desde el centro de Cataluña, el camino desemboca en el mar, en Barcelona. Respecto al área catalana, la ciudad de Lérida constituye el destacado pórtico urbano a un camino que no encuentra, en cambio, otros hechos singulares ni otras novedades en el paisaje. Es la entrada que gozosa y exaltadamente celebró Pedro el Ceremonioso cuando dejó a sus espaldas las altiplanicies y llanuras del interior peninsular y se acercó al valle del Segre: «¡Tierra bendita, poblada de lealtad!» Por este lado y exactamente por este camino se concretan gran parte de las relaciones de Cataluña con el interior peninsular. No vale la pena, por conocido, insistir demasiado en este hecho. Representa la conexión con Aragón y, más allá, con Navarra y Castilla, incluso con el otro Finisterre peninsular, con Galicia. Las relaciones, densas a lo largo de la Historia, se establecen en ambos sentidos. El mismo curso del Ebro o el camino ya señalado constituyen la mejor salida al mar para las tierras interiores. Es en Barcelona donde desemboca el héroe de Cervantes cuando decide su sorprendente viaje hacia el confín nororiental.

JUNTO AL CONTINENTE

Dejemos, ahora, la base ibérica. Los otros dos lados del triángulo catalán se abren a dos mundos bien distintos. El más septentrional, a lo largo del istmo peninsular, subraya la posible relación con el continente cercano. Es el lado continental, europeo, la cara catalana junto a Europa.

La línea orográfica del Pirineo no ha fijado siempre, como a primera vista pudiera parecer, esta frontera septentrional. En conjunto y en detalles ha oscilado considerablemente, apareciendo con frecuencia al norte de la cuerda montañosa. Hoy día el enclave de Llívia recuerda tímidamente que las tierras de Septimania o Rosellón estuvieron estrechamente relacionadas con la Cataluña peninsular.

Como sea, esta línea septentrional ha sido siempre la frontera con Europa. De penetración difícil en ocasiones. Otras veces, en cambio, fecunda en intercambios y contactos. En alguna circunstancia casi inexistente: entonces las tierras catalanas son a modo de un apéndice meridional de la Europa occidental, como ocurre en la época de la Marca Hispánica.

Barrera, tamiz, puerta, este lado ha desempeñado casi siempre, de un modo u otro, el papel de relación con Europa. Se concreta este hecho en varios caminos que buscan los pasos relativamente fáciles: Salses, al norte del Rosellón; Portús, Perxa y Puimorèn, en pleno Pirineo. Entre las múltiples vías hacia el sur destaca la que, por Gerona, busca la costa central o meridional de Cataluña, la salida al mar por Barcelona o Tarragona. Gerona será, como Lérida lo ha sido tradicionalmente para las tierras ibéricas, el gran pórtico urbano de Cataluña para la mayoría de los caminos procedentes de Europa. Tenía que ser en la catedral gerundense donde recibiese culto de dulía —según se dice— una imagen de Carlomagno.

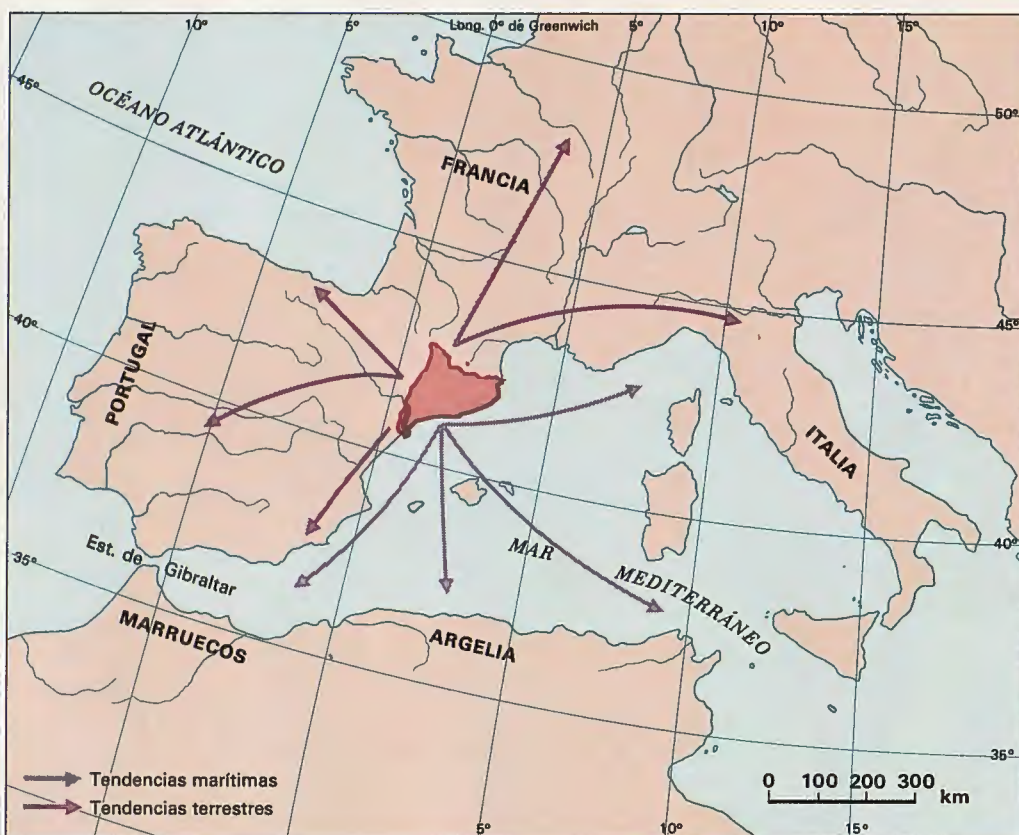
Desde el siglo XII o XIII la ruta europea termina, en definitiva, en Barcelona. Desde entonces, la Ciudad condal suele aparecer a los ojos de muchos como la más europea de las urbes ibéricas. Es a través de Barcelona singularmente que la corriente europea alcanza, en plena Edad Media, las tierras meridionales de Valencia o las Baleares. La ciudad acentuó este carácter recientemente, tras la evolución y ampliación de su núcleo urbano en la pasada centuria. Tendremos ocasión de insistir en este hecho más adelante.

JUNTO AL MAR

El otro lado del triángulo es ya otro mundo. Por los caminos europeos llegaron las más diversas influencias y las más variadas poblaciones, de Aquitania o de Provenza, quizá, mucho más allá, de la Italia continental, de la Isla de Francia, incluso de Germania o de Hungría. Por este lado, junto al mar, se abren los innu-

1. Situación de Cataluña y el núcleo territorial inicial

1, En el ángulo nororiental de las tierras ibéricas, Cataluña queda abierta a posibles influencias y relaciones con la Península, con Europa y con el Mediterráneo. 2, Los condados de la Marca, núcleo inicial de las tierras catalanas, según Coll Alentorn



merables caminos de los navegantes, iniciados acaso en muy alejadas costas. La consideración de Cataluña quedaría cercenada en su esencia si no se tuviera en cuenta esta fachada marítima. Es fundamental en su propia estructura, lo que nos obligará a hablar, en cualquier caso, de una Cataluña litoral. Es asimismo primordial su consideración en todo estudio de relaciones e influencias, que es el aspecto que nos interesa ahora señalar. Por el mar han arribado a Cataluña las distintas corrientes poblacionales, culturales y comerciales. Grecia y Roma llegan, claro está, por el mar. Éste será también un importante camino del cristianismo. Cataluña, por su parte, se lanza al Mediterráneo en plena Edad Media, en competencia con los puertos clave italianos o incluso norteafricanos. El Dante no lo perdonó y denuesta en su obra magistral la «avara povertà dei Catalani». Las naves catalanas llegan hasta el fondo del Mediterráneo buscando los puertos griegos, egipcios o libaneses. En la Reconquista, Cataluña se vierte, por este lado, siguiendo la costa oriental de la Península, hacia Murcia e incluso Almería, circunstancialmente, hasta englobar las tierras valencianas y el archipiélago balear. La tendencia sigue luego en dirección a otras islas y a otras costas que encuadran el Mediterráneo occidental. Esta fachada aparece tanto más fecunda, si cabe, que la europea. A veces la tendencia marítima es tan profunda que no se reduce, como pudiera creerse, al ámbito mediterráneo. Las posibles relaciones con América surgen, algo paradójicamente si se quiere, por este lado. El «americanismo» de Lisboa aparece en íntimo contacto con el gran Océano; el de Sevilla a lo largo de una corriente fluvial que fluye directamente al Atlántico; el de Barcelona, en cambio, se realiza de modo indefectible a través del Mediterráneo. Los Reyes Católicos reciben a Colón, de vuelta de su primer viaje, precisamente en la Ciudad condal. Tres siglos después, a modo de ejemplo, no faltaba en Puerto Rico una «Compañía de Barcelona» que traficase con productos propios y antillanos, mien-

3. *El pueblo y castillo de Castelló de Farfanya, en las resacas tierras leridanas*

4. *El núcleo de Portbou (Gerona) con la última estación española de ferrocarril hacia la frontera francesa*

tras un buen número de catalanes están presentes en las costas americanas a lo largo de las dos últimas centurias.

LOS TRES DOMINIOS NATURALES

En su misma constitución este confín nororiental que es Cataluña aparece notablemente contrastado. En apariencia las tierras catalanas deberían presentar una mayor homogeneidad, ya que su área central está constituida fundamentalmente por una prolongación de la Depresión del Ebro. Los factores de diversificación surgen, por un lado, al norte, con la Cordillera pirenaica subrayando enérgicamente el frente europeo y, por otro lado, al sudeste, con las cordilleras litorales y la misma costa, configurando una compleja fachada marítima. Aparecen, de esta forma, un dominio septentrional montañoso y un dominio sudoriental costero. En el centro y al oeste, abarcando casi dos tercios del área catalana, surge el gran dominio interior y «continental».

LA CORDILLERA PIRENAICA

La franja septentrional montañoso presenta una diversidad que fácilmente podría escapar a una consideración superficial. En realidad, como ocurre también con claridad en el tramo aragonés, hay dos Pirineos catalanes: una alineación septentrional de materiales antiguos, primarios o paleozoicos, que constituyen propiamente el eje pirenaico; una franja meridional, de materiales más recientes, secundarios o mesozoicos, que forman lo que se ha llamado el Prepirineo. Multitud de valles transversales y varios tramos longitudinales, en buena parte labrados aquéllos por los antiguos glaciares, junto con algunas fosas constituidas a partir de factores tectónicos, y es el caso de la Cerdanya (Cerdaña), prestan una mayor diversidad a esta Cataluña montañosa.

El Pirineo axil, formado primordialmente



5. El núcleo orográfico de Montserrat se yergue atrevidamente en el interior de las tierras catalanas

6. La comarca del Berguedà (Barcelona), en el alto valle del Llobregat, con su núcleo de población capital, la ciudad de Berga

por granitos y pizarras, presenta las mayores altitudes, particularmente en su parte occidental. En el núcleo orográfico de la Maladeta, el pico de Aneto alcanza los 3.404 metros. Las altitudes decrecen hacia el este, pero aún siguen considerables: la Pica d'Estats tiene 2.946 metros y el Puigmal alcanza los 2.913.

Las calizas plegadas del Prepirineo afectan a una franja relativamente ancha, desde las tierras de Ribagorza y Pallars, al oeste, hasta la Garrotxa, al este. Las altitudes son menos considerables que en el Pirineo axil, culminando en la sierra del Cadí (Cristall, 2.647 metros). Los ríos que nacen en las cumbres pirenaicas—Noguera Ribagorzana, Noguera Pallaresa, Segre, Ter— o con su cabecera en el Prepirineo—Llobregat— cortan en hoces o *congosts* las alineaciones de materiales duros, como son las calizas, y ensanchan sus valles en los materiales tiernos. De ahí una notable diversidad en el paisaje prepirenaico, lo que sin duda ha de favorecer el posible asentamiento humano.

A este último respecto, las posibilidades de implantación poblacional y de explotación económica vienen acrecentadas por la existencia de precipitaciones relativamente cuantiosas. La Cataluña septentrional, por ser precisamente una franja montañosa, constituye la Cataluña lluviosa, con algunos núcleos que reciben más de 2.000 mm. anuales y amplios sectores con más de 1.200 milímetros. Es también la Cataluña boscosa, con árboles caducifolios (robles, hayas) predominando a altitudes medias, mientras en el piso superior aparecen el pino albar o silvestre, el pino negro e incluso el abeto.

En los primeros siglos de la Reconquista, la franja pirenaica y prepirenaica aparecen en el mismo centro de la Cataluña que se está formando. La población llega a ser relativamente densa y las actividades económicas tradicionales fueron variadas. Hemos de volver acerca de este punto. Ahora sólo queríamos subrayar que en esta franja confluyen, en aquel entonces, numerosas influencias europeas, coincidiendo con la existencia de un centro de vitalidad económica, cultural y política. Estas tierras



constituyen el área primordial del país, el núcleo inicial, la *Catalunya Vella*.

LA DEPRESIÓN CENTRAL

Como hemos dicho, la Depresión central catalana puede perfectamente considerarse como la prolongación oriental de la Depresión del Ebro, que se va aguzando hacia el nordeste, flanqueada y confinada entre las estribaciones orográficas prepirineicas y las litorales. Cuando hablamos de la Depresión del Ebro no aludimos estrictamente a la cuenca hidrográfica de este río, sino a todo lo que fue antaño, en el eoceno y oligoceno, la gran cuenca geológica abierta entre el Pirineo y las Cordilleras costeras. Por ello quedan también incluidos en esta Depresión central amasetados interfluvios, como la Segarra y el Moianès, y cuencas hidrográficas independientes del curso del Ebro, como la del Llobregat y un tramo del Ter.

Sin duda la Depresión central aparece, en su conjunto, como el área catalana más extensa y monótona. Los materiales terciarios que tapizan su fondo, contrastando hiladas de rocas duras (calizas, conglomerados) con formaciones blandas (margas, arcillas), horizontales y no plegadas, motivan el neto predominio de formas tabulares. Sin embargo, la erosión fluvial ha dado lugar a una cierta diversidad, en particular creando cuencas de erosión en la margen oriental, junto a la franja de las Cordilleras costeras (con el topónimo «llano» o «cuenca» se alude a la forma plana del fondo: Plana de Vic, Pla de Bages, Conca d'Igualada).

Las condiciones climáticas acaban de perfilar la marcada personalidad fisiográfica de esta gran área central catalana. Tierras relativamente bajas, separadas de la costa por las cordilleras litorales, aparecen como unas áreas de escasa pluviosidad y temperaturas extremas. En el borde más occidental, cerca de Aragón y por tanto del centro de la Depresión del Ebro, la pluviosidad puede ser inferior a los 350 mm anuales. En Lérida las temperaturas absolutas se han acercado a los 40°C en vera-



8. Una vista de detalle del delta del Ebro: arrozal en Tortosa (Tarragona)

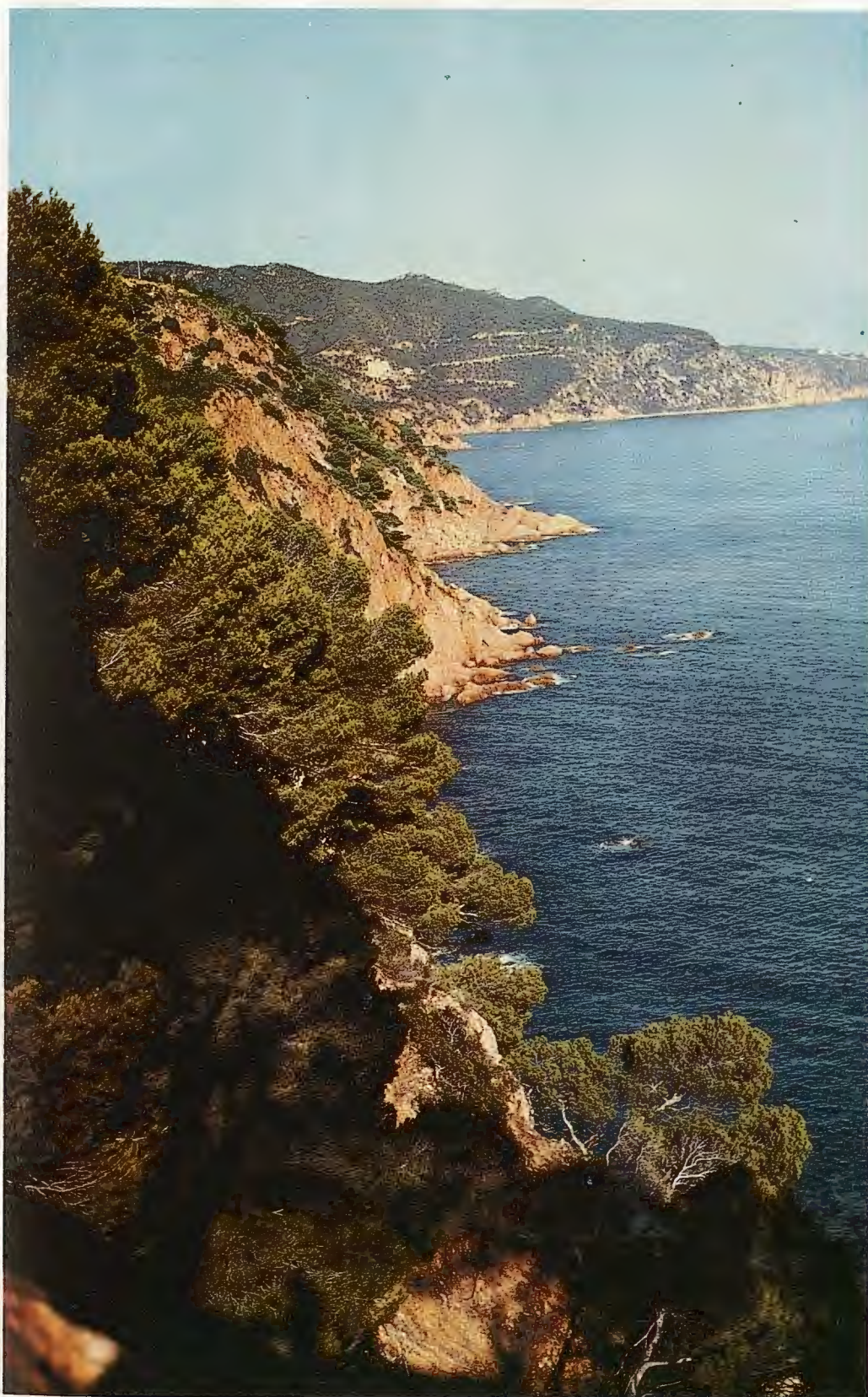


9. Un tramo del valle del río Ter, a su paso por las cercanías de Girona

no, y han sido inferiores a los 10º bajo cero en invierno. Estamos indudablemente en la Iberia interior, en condiciones climáticas que repiten o se asemejan a las del centro de la Depresión del Ebro o de la Meseta. Cuando la forma de la altiplanicie predomina, como ocurre en la Segarra, no es difícil evocar el paisaje del interior peninsular; alguien, no sin razón, habló de esta comarca como de una pequeña Castilla.

La vegetación muestra la adaptación a unas condiciones xéricas. Entre las especies arbóreas dominarían el pino carrasco, el pino salgareño, a una mayor altitud, y sobre todo la encina. El encinar constituiría la cubierta forestal predominante, en particular donde las lluvias fuesen suficientes (600 a 450 mm anuales). La variedad de encina que encontramos en la Depresión central, distinta de la costera, se adapta bien a las altas temperaturas veraniegas y a los fríos invernales. Donde ciertos factores son limitantes, como puede ocurrir con suelos escasamente desarrollados, o donde el hombre ha atacado el bosque, las formaciones vegetales aparecen representadas por matorrales, de altura y densidad muy variable. La gama que podemos observar alcanza desde la garriga—con coscoja, lentisco y acebuche—hasta los más ralos tomillares.

No olvidemos, para referirnos brevemente a la ocupación y colonización de estas tierras, el sentido norte-sur de las líneas de avance de la Reconquista. A partir del núcleo pirenaico, el frente militar y de colonización queda fijado, durante unas centurias, en plena Depresión central. Al sur de una línea constituida aproximadamente por el bajo Llobregat-bajo Cardener-Llobregós se establece una ancha «tierra de nadie», que alcanza hasta la misma ciudad de Tarragona. En la segunda mitad del siglo XII, ocupadas Lérida y Tortosa, Cataluña se constituye definitivamente, hasta más allá de la línea del Ebro. Por ello, como ocurre en Castilla, hay también una Cataluña «reciente» o nueva, una *Catalunya Nova*.



LA FAÇHADA COSTERA

Aunque de reducida superficie, la franja litoral catalana presenta una gran variedad. No nos referimos estrictamente al frente costero, sino que aludimos a toda una banda que recibe las directas influencias marítimas. Toda esta franja presenta unas pocas decenas de kilómetros de anchura, alargándose paralela a la costa, desde la península de Roses —con el cabo de Creus, avanzada oriental de Cataluña— hasta la desembocadura del Ebro. Un corte transversal nos daría, de la costa hacia el interior, los siguientes elementos de relieve: la Llanura costera propiamente dicha, la Cordillera litoral, la Depresión prelitoral y la Cordillera prelitoral.

El solo enunciado de la compleja estructura de las tierras litorales muestra ya la variedad que indicábamos. La Llanura costera a veces desaparece (costas de Garraf), mientras en otras ocasiones constituye una estrecha y alargada banda (Maresme); al sur, con el delta del Ebro, y singularmente al norte, en la comarca del Empordà o Ampurdán, las formas llanas adquieren una considerable extensión. La Cordillera costera, aunque de alturas poco considerables (Montnegre, 759 m), sirve ya de primera pantalla para las influencias marinas hacia el interior.

La Depresión prelitoral es una alargada fosa, en buena parte paralela a la costa, hundida entre los materiales paleozoicos (granitos; pizarras) de la Cordillera costera y de la base de la Cordillera prelitoral. Los materiales terciarios tapizan su fondo, singularmente en el Vallès y Penedès; por el llamado Camp o Campo de Tarragona, la Depresión se asoma directamente al Mediterráneo. La Cordillera prelitoral, más elevada que la costera, contribuye decisivamente a aislar a la Depresión central. Las altitudes máximas se alcanzan en el núcleo paleozoico del Montseny (Matagalls y Turó de l'Home, 1.712 m) y en los conglomerados terciarios, tan característicos en su calidad petrográfica y en sus formas, que constituyen el Montserrat (Sant Jeroni, 1.224 m).

La variedad climática y de vegetación

2. Los tres dominios de relieve catalanes

Se distinguen con claridad los tres dominios naturales: el Pirineo y Prepirineo, al Norte; la Depresión central; y la franja litoral. Constituyen sectores montañosos destacados, aparte de los pirenaicos, la Cordillera transversal y las Cordilleras prelitoral y costera. Adaptado de Solé Sabarís, con algunas modificaciones



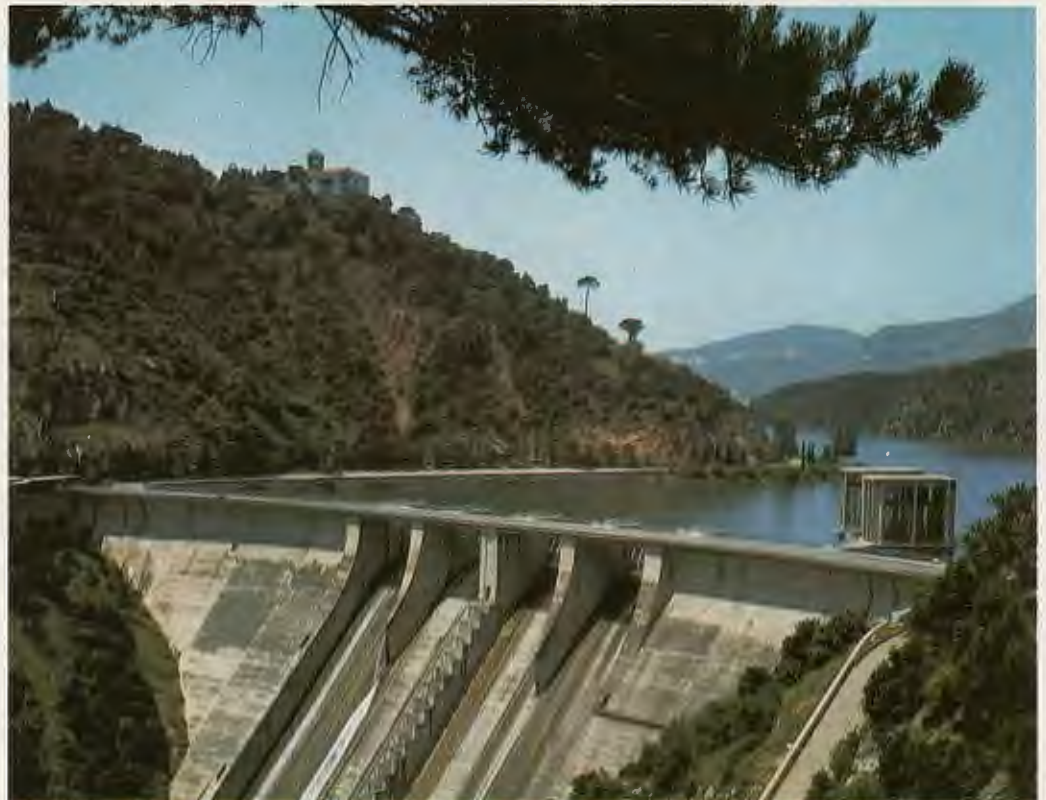
11. *Un rebaño trashumante, aprovechando los altos pastos de montaña*

natural es realmente considerable, fruto de la diversidad de alturas y de exposición que la breve referencia efectuada acerca del relieve ya ha sugerido. En conjunto, se trata de un clima característicamente mediterráneo con claras influencias marítimas: inexistencia de un verdadero invierno meteorológico, primaveras y otoños lluviosos, veranos cálidos y relativamente secos. La ciudad de Barcelona puede servirnos de paradigma (temperatura media anual: 16,3º C; pluviosidad media anual: 586 mm; temperatura mes de agosto: 24,2º; temperatura mes de enero: 9,4º; pluviosidad veraniega: 110 mm). Mientras en la costa gerundense y en algunos sectores montañosos la pluviosidad puede ser bastante mayor, hacia el sur las temperaturas tienden a ser más elevadas y las precipitaciones más escasas. Las lluvias equinociales, en particular las otoñales, pueden llegar a ser muy cuantiosas. De ahí las súbitas y temibles crecidas de los ejes fluviales (Ter, Llobregat) y sus afluentes, así como de los pequeños cursos que desembocan directamente en el Mediterráneo.

El árbol predominante sería la encina, en su variedad de hojas alargadas, bien adaptada a las condiciones climáticas descritas. Pero la formación vegetal más importante es en la actualidad el pinar, de pino carrasco y, en los sectores bajos y arenosos, de pino piñonero. La encina aparece en las umbrías o en niveles relativamente altos, donde también pueden aparecer algunos árboles caducifolios. En sectores desmontados o bajo condiciones limitantes el matorral se extiende ampliamente, como ocurre con la garriga que cubre el núcleo orográfico de Garraf, hasta donde llega, desde el sur, el palmito, muestra del carácter termófilo de estas tierras.

La fachada litoral ha mostrado siempre un gran dinamismo humano. A lo largo de la Depresión prelitoral las relaciones entre norte y sur han sido frecuentes; por ella pasaba la ruta romana, la *via Augusta*, en forma similar a como actualmente es aprovechada por la autopista, en parte construida, de la frontera con Francia a las tierras valencianas. Pero es la propia

12. *El pantano de Sau, en la Plana de Vic (Barcelona), que embalsa aguas prepirenaicas*



13. El núcleo antiguo de la ciudad de Gerona, junto al Onyar, con la catedral y Sant Felu al fondo



14. La ciudad de Llerida, con el núcleo medieval dominado por la catedral vieja

costa la que desempeña singularmente el papel de activa franja de contacto. En distintos centros portuarios se concretan las relaciones entre el área catalana y el mar Mediterráneo. Son núcleos que asumirán las más diversas funciones: comerciales, artesanas o industriales, culturales, religiosas, administrativas y políticas. El área catalana se ha organizado siempre desde el mar. Costera era la capital romana, Tarragona, costera es la ciudad que fue capital desde la Edad Media, Barcelona.

LOS CONTRASTES DE LA EVOLUCIÓN DE CATALUÑA

Referirse a una área determinada, como en nuestro caso Cataluña, presentándola como una unidad fisiográfica, puede constituir un error. En las líneas precedentes hemos intentado mostrarlo. Por otra parte, la dimensión histórica puede también cargar una sola palabra de valores bien distintos y contrastados. En cuanto a esta evolución temporal a nosotros nos interesará, por lo menos, distinguir entre una Cataluña tradicional, que arranca de la Edad Media, y una Cataluña actual, surgida en el pasado siglo. Aunque muy esquemática, esta división sirve perfectamente para nuestros fines: mostrar la polivalencia del término y poder presentar luego los rasgos que definen en la actualidad el área y la población catalanas.

LA CATALUÑA TRADICIONAL

Sorprendentemente, para quien concibe al catalán como una mezcla de comerciante e industrial, la Cataluña tradicional constituye un país profundamente agrario. El catalán fue primordialmente un hombre del campo, un campesino, un *pagès*. Las actividades agrícolas y ganaderas, junto con las que de ellas derivan directamente, pesan en el conjunto de la economía, en la organización social y del territorio, en su cultura y en su derecho, en su vida toda.

15. *Bosques y pastos cubren las vertientes del núcleo orográfico de la Maladeta, en la Vall d'Aran (Lérida)*



En la *Catalunya Vella*, en las franjas pirenaica y prepirenaica, las actividades agrarias son ya importantes en los siglos x al xii. Los valles montañoses y las altiplanicies y llanos prepirenaicos son habitados por una población relativamente densa, que incluso coadyuvará a la repoblación de las tierras meridionales. Son productos agrícolas importantes el centeno y el trigo, así como varios cereales de primavera; no falta la vid, que por aquel entonces se cultiva hasta por encima de los 1.000 m de altitud. Los altos pastos de montaña son ocupados por el ganado ovino y vacuno, especialmente por el primero, durante el verano. A partir de los siglos xii y xiii recibirán también cuantiosos rebaños trashumantes, procedentes del sur, que alcanzarán el Pirineo a través de las cañadas (*carrerades*). Incluso, aprovechando la abundancia de minerales, de agua y de leña, aparecerán algunas actividades industriales típicamente montañosas, como es la obtención de hierro. Pequeños núcleos concentrados, abun-

dantes en número, puntean el fondo de los valles, agrupados cada uno alrededor de la iglesia parroquial. En la faja prepirenaica empieza a surgir la casa agrícola aislada, el *mas*, que llegará a ser una institución básica en el mundo rural catalán, tanto en los siglos xiii y xiv como posteriormente, una vez superadas las crisis de poblamiento y agrarias de finales de la Edad Media, singularmente la gran convulsión de los *remences*. En cada *mas* se suelen conjugar íntimamente las actividades agrícolas, ganaderas y forestales. Dentro de este ambiente, del contexto social y económico evocado, hay que situar la floración de las numerosas y reducidas iglesias románicas. Desempeñan también en el paisaje un decisivo papel, como centros de este mundo agrario, numerosos castillos y algunos monasterios.

La organización de la *Catalunya Nova* dará lugar con frecuencia a la aparición de núcleos agrícolas concentrados, es decir, de aldeas. En las tierras septentrionales de la Depresión central no es rara la existen-

cia, en cada pueblo, de una aureola de *masos*. En otros casos, como en la parte occidental (comarcas de Urgel y Segrià), el poblamiento es absolutamente concentrado. En estas pequeñas aldeas la vida agrícola sigue siendo preponderante, cuando no exclusiva. Los productos principalmente obtenidos son el trigo, el vino y el aceite. En las casas aldeanas viven pequeños o medianos propietarios y numerosos arrendatarios, aparceros y jornaleros. Cuando el mercado semanal existe, representa sobre todo la transacción de productos agrícolas. Sin embargo, se inicia ya una diversificación de funciones. Es interesante señalar el caso de la importancia que podían tener las actividades mixtas, con agricultores dedicados temporalmente —por lo general en la época invernal— a labores artesanas, en especial la preparación e hilado de la lana (*paraires*). La diversificación social y económica será mayor en algunos núcleos de población, en aquellos que podemos llamar grandes aldeas e incluso ciudades. El mercado



Plano del mas Bellver (A) y del mas Els Fondrats (B), en el municipio de Tagamanent, en el Montseny, con la característica disposición en dos plantas. Preponderan en ambos las actividades ganaderas.

Según S. Llobet



diario, el destacado mercado semanal, algún mercado anual o alguna feria mostrarán el mayor valor comercial. Aparece además una población, relativamente cuantiosa, dedicada a actividades económicas secundarias —tales como herreros, plateros, carpinteros— y terciarias —comerciantes, mercaderes, funcionarios—. Los gremios y cofradías correspondientes a las distintas actividades pueden cobrar un gran valor social y económico. La diversificación aún puede ser mayor en algunos núcleos costeros, con acusada importancia de la pesca y del comercio marítimo. La ciudad propiamente como tal pesa, además, por su misma población absoluta, por la fuerza jurídica e institucional de su organización municipal y por distintas funciones religiosas (arciprestazgo, obispado) o culturales (estudios generales). En el siglo xv son seis los obispados catalanes (La Seo de Urgel, Gerona, Vic, Barcelona, Lérida, Tortosa), bajo un arzobispado (Tarragona), amén de varios núcleos que lo fueron o lo pretenden ser

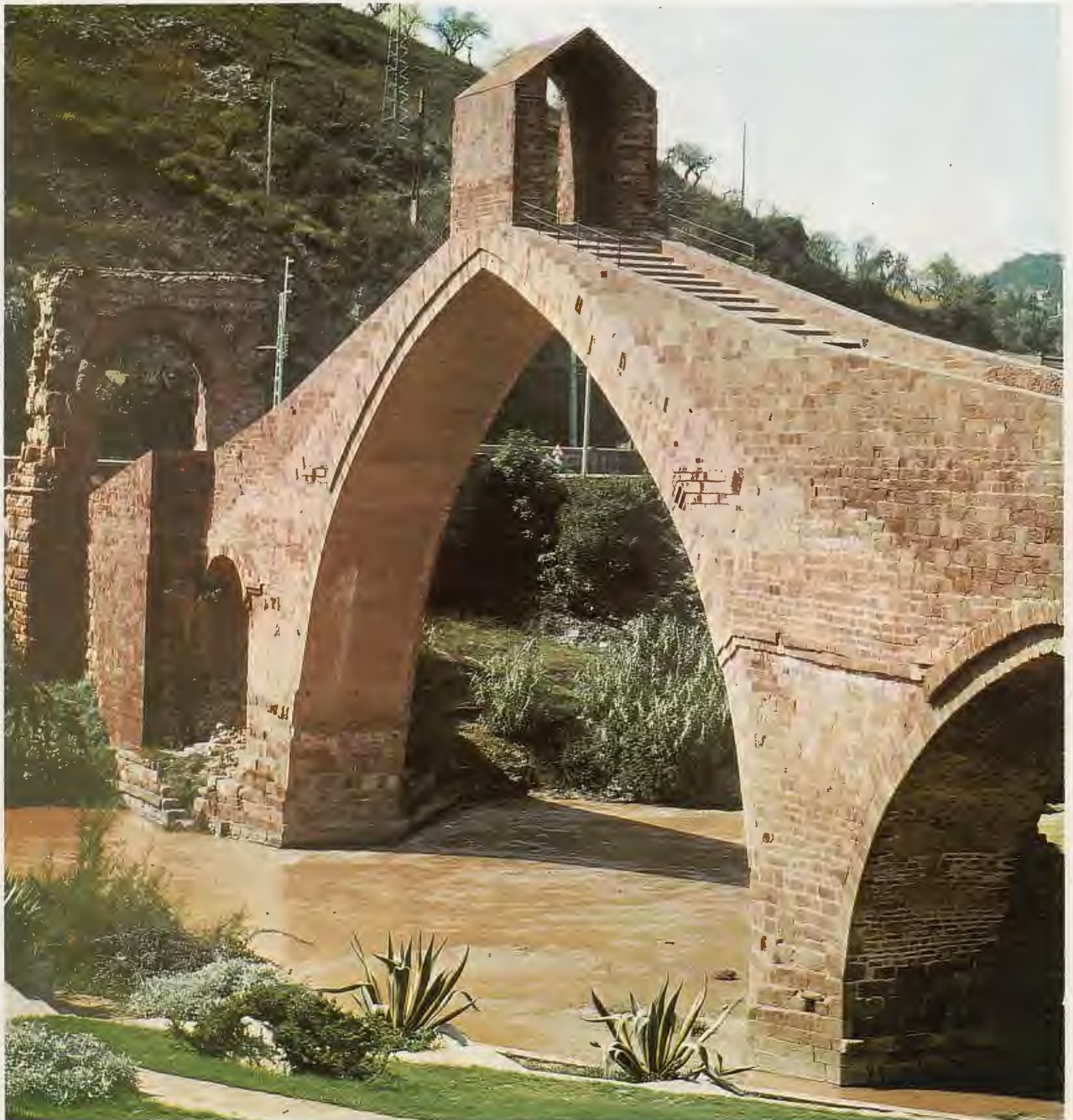
(Tarrasa [Terrassa en catalán], Manresa). En este contexto urbano y socioeconómico surgen los enormes edificios de las catedrales medievales, como exponente de la fuerza creadora de la ciudad y de sus estamentos. Detrás de cada creación artística —de cada altar o retablo, de cada imagen— debe buscarse el apoyo del obispo o de un determinado gremio o quizá de toda la comunidad municipal.

A pesar de la existencia de estos núcleos urbanos, la Cataluña tradicional sigue siendo un país esencialmente rural. Cuando surja la fama del catalán como hombre esforzado y trabajador —lo que aparece ya por escrito en ciertos arbitristas y autores castellanos del siglo xvii—, es al hombre del campo al que especialmente se alude: «Los catalanes, de las piedras sacan panes.» Gran parte de esta población catalana vive, claro está, en el campo. A finales del primer cuarto del siglo xviii los habitantes de las siete principales ciudades, con más de 4.000 habitantes cada una (Barcelona, Tortosa, Vic, Mataró,

Tarragona, Manresa y Gerona), que en conjunto sumaban cerca de 11.800 fuegos, representaban tan sólo el once por ciento de la población total del área catalana. Incluso el campo penetraba en la ciudad: no faltaban huertos en el interior de los recintos amurallados —evoquemos, por ejemplo, el bello plano de Barcelona trazado con motivo de la visita del emperador Carlos en 1519— y entre los gremios era frecuente la aparición de uno, por lo menos, que agrupase a los agricultores residentes en alguna calle o incluso en algún barrio del núcleo urbano.

LA CATALUÑA ACTUAL

La visión que de Cataluña se tiene en la actualidad y la que el mismo catalán puede merecernos es notablemente distinta de la presentada en los párrafos precedentes. Cataluña es concebida hoy día como una área fuertemente industrializada, con una agricultura que ocupa un rango económi-



co en lugar muy secundario, con unos núcleos urbanos fuertemente desarrollados. El catalán es fundamentalmente un industrial —desde la figura del fabricante al obrero— o un comerciante —desde la figura del gran empresario al pequeño corredor o al dependiente de comercio—.

La nueva imagen del catalán y de Cataluña es, en buena parte, cierta. Ocurre, en efecto, que ciertos factores, que se inician como antecedentes en el siglo XVIII y actúan en forma acusada en la pasada centuria, han provocado una fuerte transformación del área catalana. Se trata fundamentalmente de dos haces de fenómenos que podemos agrupar bajo el nombre de industrialización y urbanización. Los estudiaremos brevemente, en alguno de sus rasgos y de sus resultados, en los párrafos que siguen.

Esta transformación ha ido acercando en realidad el país catalán, a lo largo del último siglo y medio, a las tierras y al espíritu europeos. Prácticamente es como si el lado septentrional del triángulo catalán, la franja de contacto con Europa, hubiese actuado de manera intensa a lo largo de este período, una vez superada la fase de la guerra de la Independencia y la secuela de ciertas crisis internas. Cataluña se moderniza en un proceso relativamente rápido y en varios sentidos, tanto económicos como culturales: surgen en ella las primeras fábricas textiles completamente mecanizadas (1828-1835), el primer ferrocarril español (1848), la primera exposición urbana (Barcelona, 1888; más tarde recordada y superada en 1929), la primera emisora de radio (1924). Ya antes este espíritu se había mostrado en la publicación regular de un diario, iniciado nada menos que en 1792.

En Barcelona, muy en particular, se concreta esta actitud receptiva y creadora. La ciudad vive en frecuente y variada relación con distintos núcleos europeos, singularmente con París. Barcelona, por otro lado, ha sido la primera ciudad de la Península ibérica que ha rebasado, al filo del comienzo del cuarto decenio del siglo actual, el millón de habitantes. La Ciudad condal, en realidad el gran factor organi-



zador del área y la población catalanas —*cap i casal de Catalunya*—, ayuda decisivamente a dar conciencia al país de su personalidad y de sus muchas posibilidades de todo tipo, culturales, económicas y políticas. En este contexto puede entenderse cabalmente la aparición de fenómenos artísticos tan interesantes como el neogoticismo y el modernismo, así como la existencia de distintos cenáculos y grupos —de literatos, pintores, arquitectos, músicos— que, sin dejar de responder a la esencia propia del país, no dejan de ser frecuentemente europeizantes.

Quizá convenga formular un par de observaciones antes de estudiar los procesos poblacionales y económicos que dan lugar a la Cataluña actual. El contraste de ésta respecto a la tradicional no ha de concebirse como una transformación total en el espacio ni como una discontinuidad absoluta en el tiempo. En cuanto a este último punto digamos que parte del espíritu tradicional catalán subsiste en actitudes y reacciones, tanto en aspectos positivos como en limitantes. Precisamente llama la atención la capacidad que en ocasiones el catalán tiene de conjugar la experiencia del pasado con la complejidad y el riesgo del presente y del futuro.

La transformación, por otra parte, no ha afectado por igual a toda el área catalana. Se genera especialmente en Barcelona y su contorno próximo, para repercutir en forma inmediata, o poco después, en determinados centros y ejes urbanos o industriales. Pronto se destacan, en conjunto, buena parte de la provincia de Barcelona e incluso varios sectores de Gerona, mientras las restantes provincias —en particular Lérida— quedan fuertemente ruralizadas, con áreas estancadas y arcaizantes. Aún hoy, pese al desarrollo de algunas ciudades y de sus áreas de influencia, el desequilibrio socioeconómico interno sigue siendo un grave problema del país catalán.



URBANIZACIÓN E INDUSTRIALIZACIÓN

En el conjunto de la Cataluña contemporánea los fenómenos socioeconómicos de mayor relieve son indudablemente los dos acusados procesos de urbanización e industrialización que el país ha vivido. Ambos requieren una referencia especial. Pero no puede olvidarse que en la base de ello aparece un fuerte crecimiento de la población, más ostensible tras las mayores oleadas inmigratorias. Tampoco podemos descuidar, en esta rápida visión del área catalana, el estado de las actividades económicas tradicionales y los problemas y posibilidades que han surgido en otras ramas o servicios.

LA EVOLUCIÓN POBLACIONAL

El crecimiento de la población catalana se inicia a mediados del siglo XVIII, en función de modificaciones en los factores demográficos, en particular debido a una ligera disminución de la mortalidad. El aumento poblacional es aún más acusado en el pasado siglo: de unos 830.000 habitantes a finales del segundo decenio, se pasa a 1.652.300 en 1857, para alcanzar el efectivo de 1.966.400 almas, de acuerdo con el censo de 1900. En realidad se asiste, por un lado, al comienzo de una nueva distribución de la población, con corrientes migratorias internas que representan un cierto abandono de las áreas septentrionales e incluso centrales y un adensamiento en determinados núcleos urbanos y en los sectores recién industrializados. Por otra parte, en el aumento de la población total repercuten ya claramente, en algunos casos, las corrientes migratorias procedentes de regiones cercanas (aragoneses, valencianos).

Estos flujos inmigratorios cobrarán un gran valor a lo largo del siglo XX. A este respecto, aparece ya una fase importante en el tercer decenio, con la aparición por primera vez de grandes masas de población procedentes de tierras españolas rela-

tivamente alejadas, en particular de áreas meridionales (murcianos, andaluces).

Las corrientes inmigratorias compensan —y rebasan ampliamente— el escaso crecimiento vegetativo de algunos sectores catalanes, al mismo tiempo que repercuten en cierto incremento del nivel de natalidad en los años inmediatos a su instalación. El crecimiento absoluto de la población es acusado: de una cifra inferior a dos millones a principios de siglo, se pasa a cerca de tres millones a mediados del cuarto decenio —exactamente 2.920.800 en 1936—; el censo de 1950 arroja 3.240.300 almas y el de 1970 rebasa ampliamente los cinco millones de habitantes (5.122.600). El desequilibrio interno a que antes hemos aludido se muestra, en el plano demográfico, en el contraste de la distribución poblacional. Mientras en las comarcas pirenaicas y prepirenaicas el abandono total o casi total de ciertas áreas se refleja en bajas densidades, en algunos sectores, en particular en la costa y Depresión prelitoral, aparecen altas densidades (más de 300 habitantes por km² en el Maresme, bajo Llobregat y Vallès occidental) que se traducen en una verdadera congestión (en el conjunto de la comarca de Barcelona se alcanzaron los 11.700 habitantes por km² hace ya más de diez años).

EL CRECIMIENTO URBANO

La nueva distribución de la población catalana y el destino de la mayoría de las

corrientes inmigratorias que proceden de otras regiones repercuten particularmente en un gran aumento de las ciudades. El crecimiento poblacional estudiado se proyecta, en gran parte, en un acusado crecimiento urbano, en un proceso de urbanización de enormes proporciones y sin duda de gran trascendencia para el presente y el futuro del país.

Este proceso de urbanización afectó claramente, a lo largo del pasado siglo, a la ciudad de Barcelona y algunos núcleos cercanos. En las distintas fases migratorias este sector actúa siempre como un importante centro receptor de inmigrantes. En los dos últimos decenios ha constituido indudablemente el más destacado centro inmigratorio de toda la Península ibérica, al mismo tiempo que ampliaba su área de recepción. En efecto, no sólo quedan afectados los municipios colindantes con Barcelona (L'Hospitalet de Llobregat, Esplugues de Llobregat, Cornellà, Sant Adrià de Besòs, Santa Coloma de Gramenet, Badalona), sino términos municipales algo más alejados. Mientras L'Hospitalet de Llobregat pasa a ser, en una rápida evolución, la segunda ciudad de Cataluña (240.700 hab. en 1970), un grupo de municipios hasta entonces reducidos aumenta considerablemente su población, acercándose o rebasando los 20.000 habitantes. Los datos que siguen permiten ver el ritmo de crecimiento, en el séptimo decenio de nuestro siglo, de unos cuantos de estos municipios de efectivo poblacional intermedio:

Municipio	Población de hecho en 1960	Población de hecho en 1970	Índice 1970 (1960=100)
Ripollet	5.262	20.197	383
Cerdanyola (Sardañola)	6.455	19.945	308
Viladecans	7.508	24.483	326
Mollet	8.303	20.217	243
Rubí	9.907	25.461	257
Sant Feliu de Llobregat	10.201	21.751	213
Esplugues de Llobregat	12.393	29.474	237
Prat de Llobregat	14.131	36.363	257
Sant Boi (San Baudilio) de Llobregat	19.968	50.051	250
Cornellà	24.714	77.314	312

20. *El viñedo, característico cultivo de secano, es importante en muchas comarcas catalanas*

21. *Arboricultura de regadío en la huerta de Lérida*





Aducimos estas cifras, quizá poco elevadas en cuanto a cantidades totales y por ello poco divulgadas, por ser muy significativas respecto al rápido proceso de urbanización que señalamos, realizado en un lapso de tiempo corto, simplemente un período intercensal, o sea, diez años. Dos de estos municipios rebasan en 1970 los 50.000 habitantes (Cornellà y Sant Boi de Llobregat), con lo que se unen a los municipios de la periferia contigua barcelonesa que ya sobrepasaban esta cifra (L'Hospitalet de Llobregat, Santa Coloma de Gramenet y Badalona), además de la propia ciudad de Barcelona.

En la costa o cerca de ella, el proceso de urbanización es importante en el Camp de Tarragona (ciudades de Tarragona y Reus) y en el Maresme (Mataró). En el interior se desarrollan los dos importantes núcleos de Sabadell y Terrassa, en la Depresión prelitoral, y el de Manresa, en la Depresión central. Con menos fuerza territorial, diríamos de acción más puntual, la urbanización afecta aisladamente a las ciudades de Lérida y Gerona, que unen a sus funciones administrativas, culturales y económicas unas condiciones favorables de situación, que ya hemos tenido ocasión de señalar.

Realmente los resultados de conjunto del proceso de urbanización son espectaculares. En 1900, tan sólo un municipio catalán rebasaba los 50.000 habitantes (Barcelona). En la actualidad aparecen seis municipios con una cifra superior a los 100.000 (el citado y L'Hospitalet de Llobregat, Badalona, Sabadell, Terrassa y Santa Coloma de Gramenet) y trece rebasando los 50.000 habitantes, incluyendo los seis antes señalados.

Está claro que el hecho estudiado afecta singularmente a la ciudad de Barcelona —con más de un millón y medio de habitantes desde hace varios quinquenios— y a cierto número de municipios cercanos, aunque algunos no contiguos. Ello trasciende en una urbanización considerable de una parte de la provincia. El contraste, a este respecto, es acusado en comparación con otros casos, por ejemplo el de la provincia de Madrid, con la mayor ciu-

23. Construcciones modernas en el importante núcleo turístico de Salou (Tarragona)

24. La ciudad de La Seo de Urgel (Lérida), en el fondo de una depresión pirenaica

dad de España y de la Península toda. Mientras en esta última los municipios que presentaban más de 50.000 habitantes, aparte de la capital, sumaban 183.100 almas en 1970, en la provincia de Barcelona los ocho municipios citados rebasaban por sí solos el millón de habitantes (1.012.800). Dicho de otro modo, el setenta por ciento de la población de la provincia de Barcelona vive actualmente en un municipio de más de un millón de habitantes, en cinco de más de cien mil y en tres de más de cincuenta mil, lo que contrasta con la fuerte concentración urbana, prácticamente un solo núcleo, que muestra la provincia de Madrid. En la actualidad existen, además, en la provincia barcelonesa quince municipios cuya población oscila entre 20.000 y 50.000 habitantes.

EL CRECIMIENTO INDUSTRIAL

Los fenómenos poblacionales a que acabamos de aludir —las varias oleadas inmigratorias y el acusado crecimiento de los núcleos urbanos— presentan una indudable relación con el importante proceso de industrialización que caracteriza la Cataluña actual. La industria moderna catalana se inicia propiamente a fines del tercer decenio y principios del cuarto del pasado siglo, cuando se aplican, a las actividades algodoneras especialmente, maquinarias y técnicas que comportan una completa mecanización —en hilados y tejidos— y cuando se invierten capitales suficientes para la aparición de las primeras fábricas textiles. Con retraso de medio siglo repercute en Cataluña el ejemplo inglés, cuando hace decenios que el proceso industrial afecta a varios sectores de la Europa occidental y central. Prescindiendo de la materia prima, el problema primordial que se planteó fue el de las fuentes de energía necesarias para las nuevas actividades industriales. En una primera fase, la industrialización se efectúa aprovechando con turbinas hidráulicas la fuerza motriz de varios cursos catalanes. De esta forma, ciertos tramos de los ríos más importantes —Llobregat y Car-



dener, Ter— se convierten en unas canales industrializadas, con un rosario de fábricas textiles y núcleos de viviendas para los obreros (*colònies*). La mano de obra y las comunicaciones de la época y futuras —camino, ferrocarriles, carreteras— se concentrarán a lo largo de estos tramos.

En Barcelona y en algunos pequeños núcleos urbanos sin cursos de agua importantes la industrialización se basa fundamentalmente en la máquina de vapor —recuérdese, a este respecto, el significativo nombre de la primera gran fábrica textil barcelonesa: «El Vapor», fundada en 1832—. Esta fuente de energía, en Cataluña como en los sectores ya afectados por las nuevas técnicas, pasará a ser el símbolo de la industrialización, más tarde reforzado por la aparición y desarrollo del ferrocarril. Desde mediados del pasado siglo, la máquina de vapor irá complementando la energía necesaria de los sectores fluviales, dando mayor potencia y regularidad a la producción. Observemos que los sectores industriales catalanes tendrán que depender forzosamente de materias inexistentes en el propio país, como es el caso del algodón y del carbón. De ahí la renovada importancia del puerto de Barcelona, receptor y distribuidor de materias primas y energéticas, al mismo tiempo que la ciudad recibe y distribuye asimismo los productos manufacturados. Desde finales del pasado siglo y principios del actual un nuevo tipo de energía —la electricidad— representará un renovado impulso para la industria catalana. Se construyen entonces centrales hidráulicas en los altos cursos pirenaicos y prepirenaicos, completadas con centrales térmicas junto a los núcleos urbanos. En algunos casos, como en el del Noguera Ribagorzana, el aprovechamiento de las aguas en este sentido intenta ser casi exhaustivo, conjugando las necesidades energéticas con las de regadío. Respecto a productos petrolíferos, Cataluña depende fundamentalmente, ya en el sexto decenio del siglo, de la refinera de Escombreras; pero los hallazgos efectuados, en 1971, frente al delta del Ebro y el proyecto de instalación de una gran refinera en Tarragona per-

miten augurar una producción y tratamiento importantes, en este sentido, dentro de la propia área catalana. Las necesidades energéticas se han completado a comienzos de este decenio con la recepción de gas natural de Argelia y Libia y la puesta en marcha de la central termonuclear de Vandellòs.

La industrialización catalana ha representado fundamentalmente el desarrollo de tres ramas: la textil, la mecánica y la química, en este mismo orden en cuanto al tiempo. Las actividades textiles se basaron en una nueva fibra —el algodón—, mientras se concentraba fuertemente la antigua y dispersa producción lanera; en los últimos decenios esta rama industrial se ha reno-

muy variada. Conviene señalar, a este respecto, las relaciones que se establecen con sectores septentrionales (Asturias, País Vasco) para la obtención del carbón y del hierro. Las actividades químicas se han desarrollado considerablemente en los últimos decenios, aumentando y diversificando la producción; sólo la provincia de Barcelona comprende el treinta y uno por ciento de los obreros empleados en España y alcanza en los productos elaborados el veintiuno por ciento del total. Del valor, absoluto y relativo, de estas actividades industriales podemos tener una idea más cercana a la realidad considerando las cifras que se indican, correspondientes al año 1970:

Provincia	Industrias textiles		Industrias metalúrgicas de transformación	
	Empleados (1)	Valor producción (2)	Empleados (1)	Valor producción (2)
Barcelona	138,9	74,6	159,4	97,0
Gerona	11,9	5,9	3,9	2,0
Lérida	1,8	0,9	1,8	0,5
Tarragona	2,6	1,3	5,0	2,6
Cataluña	155,2	82,7	170,1	102,1
España	214,7	114,2	564,7	318,9

(1) En millares. (2) En miles de millones de ptas.

vado con la producción a partir de fibras artificiales y sintéticas. Cataluña ha llegado a asumir una gran parte de la producción textil española, tanto en hilados como en tejidos. Siendo el valor total de la producción española de industrias textiles de 114,2 miles de millones de pesetas, en el año 1970, sólo lo producido por las provincias de Barcelona y Gerona alcanzó 80,5 miles de millones de pesetas, es decir, el setenta por ciento. En cuanto a las actividades metalúrgicas conviene señalar que el área catalana carece de una industria de base, por lo que ha de contar con el hierro de fundición y el acero ajenos; pero, en cambio, ha creado, desde mediados del pasado siglo, una rama mecánica

Aparte de estas industrias que podemos considerar básicas, sería largo y prolijo enumerar la diversidad y el valor de las distintas ramas industriales catalanas. La gama se extiende desde actividades que solicitan una mano de obra poco cualificada —como puede ser la construcción, que absorbe en una primera fase gran parte de las corrientes inmigratorias urbanas— hasta labores altamente especializadas, en ocasiones continuando la antigua tradición artesana. Respecto a estas últimas pueden destacarse las industrias gráficas, que han convertido a Barcelona en un gran centro editorial, un hecho económico y cultural, al mismo tiempo, de indudable relieve.

25. El valle de Olot (Gerona) se ha aprovechado casi por entero, con vistas a una intensiva producción agrícola



PERSPECTIVAS ECONÓMICAS: PRESENTE Y FUTURO

La producción industrial, singularmente la textil, dio lugar a una verdadera red comercial que, a partir de núcleos catalanes —en especial, claro está, desde Barcelona—, se extendió por gran parte de España ya en la segunda mitad del pasado siglo y principios del actual. Las relaciones económicas de Cataluña con el resto de las tierras españolas se estrechan y se profundizan entonces grandemente. El representante comercial de una determinada empresa catalana, ofreciendo los productos de sus muestrarios, constituirá, por aquel entonces, apoyándose en las posibilidades de movimiento y distribución que el ferrocarril ofrece, una figura muy significativa y popular. Con razón se ha dicho que el catalán enseñó el arte de comprar y vender, ya con supuestos modernos, en parte de las tierras españolas.

Con todo ello la agricultura iba perdiendo paulatinamente en Cataluña su importancia absoluta —y singularmente la relativa— dentro del marco económico catalán. El último gran momento de esplendor de los secanos no corresponde —como en otros sectores españoles e ibéricos— a una progresiva producción cerealista, sino a la fulgurante expansión del viñedo, en el octavo y noveno decenios del pasado siglo. La contracción agrícola —reflejada en la utilización de la tierra, en el valor de la producción, en la mano de obra— se presenta luego, en forma acusada, en distintos períodos. La última de estas fases, en los dos recientes decenios, ha afectado incluso una explotación de tanto raigambre como el *mas*. Actualmente un paisaje residual agrario, en bancales abandonados, muestra un aspecto de esta contracción agrícola. El impacto en el aspecto social viene dado, claro está, por la reducción de la mano de obra dedicada a actividades agrarias. Este hecho —de nuevo conviene señalarlo— se refleja con especial claridad en el área provincial de Barcelona: a mediados de nuestro siglo, cuando la población activa española dedicada a actividades primarias represen-

26. *La ciudad de Vic (Barcelona) alrededor de su gran plaza destinada al tradicional mercado semanal*

27. *Manresa, en el Pla de Bages (Barcelona), con su catedral gótica dominando el Cardener*

taba cerca de la mitad de la mano de obra total (47,6 %), en la provincia citada no alcanzaba la décima parte (9,4 %).

Lo expuesto no significa que la agricultura catalana quede por completo detenida en su evolución. En los secanos de la Depresión central y de la Depresión prelitoral, dedicados tradicionalmente a la producción de trigo, aceite y vino, las mejoras eran difíciles. Pero se intentó en algunos sentidos, con buen resultado, como ocurrió con la producción de vinos espumosos, a partir de los viñedos reconstituidos, en los llanos del Penedès, después de la crisis filoxérica. Sin embargo, la tendencia agrícola decisiva viene señalada indudablemente, además de por ciertos avances técnicos, por la expansión de antiguos regadíos y creación de nuevos. En los sectores regados del interior, en los llanos leridanos, adquieren importancia los frutales y las plantas forrajeras. En la costa, sin la existencia de un verdadero invierno, los regadíos pueden llegar a formas muy intensivas y dedicarse a productos primerizos y delicados: hortalizas y verduras, patatas y otros frutos tempranos, cultivos florales.

Cara al futuro, quedan planteados numerosos problemas económicos. Uno de ellos, que afecta al conjunto del país, es el intento de conseguir una organización del territorio más equilibrada, con una área metropolitana barcelonesa —caracterizada por un crecimiento desordenado y por amplias franjas congestionadas— que contrasta con numerosos sectores estancados y en trance de despoblación. Ciertas actividades económicas, aparte de algunas fundamentales ya tratadas, presentan problemas peculiares. Una de ellas, indudablemente, es el turismo. Se trata de una actividad en clara expansión desde hace tres quinquenios, con dos de los grandes centros receptores en España por carretera (La Jonquera: 4,51 millones de entradas en 1971; Portbou: 1,08 millones) y con dos aeropuertos que afectan directamente el área catalana (Barcelona: 509.500 pasajeros entrados en 1971; Girona-Costa Brava: 487.200). Como tramos turísticos privilegiados destacan la



28. *La ciudad de Tarragona, con vestigios de un largo pasado y con una reciente expansión industrial*



29. *Granollers, en el Vallès oriental (Barcelona), comarca agrícola y con centros industriales*



GEOGRAFIA

Costa Brava, el Maresme y ciertos sectores de la costa tarraconense. A fines de 1971, la provincia de Gerona contaba con 65.200 plazas —sólo en hoteles y pensiones—, la de Barcelona con 57.800 y la de Tarragona con 11.000; está claro que buen número de ellas se ofrecen en función del turismo. Pero sobre esta actividad se ciernen siempre ciertas inseguridades para el futuro, dada la complejidad de los factores que en ella actúan.

El último punto tratado está, además, unido a la gran incertidumbre que presentan las futuras relaciones con Europa, en particular con la Comunidad Económica Europea o Mercado Común. De nuevo se plantea otro gran interrogante, sin duda el mayor, de cara a la próxima década. Extremadamente sensible Cataluña a estas relaciones, como hemos visto, el país se verá muy afectado por cualquier solución que pueda adoptarse. Con una repercusión no sólo en ramas estrictamente económicas —sea la agricultura, la industria, el comercio o el turismo—, sino en amplios aspectos que interesan directamente a la población y al territorio.

LA VARIEDAD COMARCAL Y LA CIUDAD DE BARCELONA

Aunque sea breve, una presentación geográfica de Cataluña no puede realizarse sin aludir a su variedad comarcal. Con frecuencia hemos insistido en esta diversidad en el espacio —distintos marcos naturales, diferencias en la evolución histórica, contrastes en las tendencias de población y económicas—, alguna de cuyas facetas intentaremos ahora conjugar en una exposición por comarcas. Parece válido, como punto de partida, aprovechar la visión, que ya hemos expuesto, en tres grandes dominios naturales. Por otro lado, con frecuencia hemos concluido —al hablar de la evolución del país, de las corrientes inmigratorias, de las características de los procesos de industrialización y urbanización y al referirnos a las



comunicaciones— en el destacado papel que la ciudad de Barcelona ha desempeñado, desde la época medieval y en particular en el último siglo, en la configuración y en los rasgos más decisivos de Cataluña. Convendrá subrayarlo, a modo de síntesis, en las líneas finales de la presente introducción geográfica.

LA CRISIS DE LA FRANJA PIRENAICA

El área montañosa septentrional aparece hoy, en conjunto, en una crisis de población y economía. Constituye evidentemente la franja de mayor despoblación, en particular en las comarcas donde los grandes núcleos orográficos presentan una mayor importancia, como ocurre en la Vall d'Aran (con su centro comarcal, Viella) y en Pallars (Sort), en particular en el Alt Pallars. Los Valles de Andorra (con su capital, Andorra la Vella) son un caso aparte, al formar un pequeño

Estado soberano —de 453 km² de extensión— desde plena Edad Media. Las actividades tradicionales, como pueden ser la ganadería, a través de un sistema trashumante, o la explotación forestal o la agricultura de montaña, han tenido que sufrir una notable transformación e incluso, en parte, desaparecer. La recepción de un turismo veraniego o de las corrientes destinadas a deportes invernales no ha cobrado todavía el valor que puede tener en el futuro, por no haberse resuelto el problema de las comunicaciones, a pesar de la realización de ciertas soluciones parciales, como es el caso del túnel de Viella.

En las cuencas y valles intermontanos de mayor amplitud, la evolución económica ha podido ser más favorable, orientándose especialmente hacia una ganadería vacuna, en buena parte destinada a producción lechera, aprovechando cultivos forrajeros, prados artificiales y pastos mejorados y naturales. Dos buenos ejemplos, a este respecto, los constituyen las comarcas de

la Cerdanya (con su centro en Puigcerdà) y Alt Urgell (Alto Urgel), con la capital en La Seo de Urgel, un antiguo núcleo condal y episcopal.

En las comarcas pirenaicas —señalamos, de oeste a este: Solsonès, Berguedà o Bergadán, Ripollès, Garrotxa— la adaptación a las nuevas condiciones económicas ha sido también difícil, afectando incluso, como ya hemos tenido ocasión de señalar, a las explotaciones agrarias del tipo *mas*. Pero la agricultura ha podido mantenerse en mejores condiciones que en las vertientes y valles propiamente pirenaicos, con un cultivo de frutales o de plantas de primavera (maíz, patata), que pueden aprovechar las lluvias de dicha estación y las veraniegas. La orientación hacia una ganadería intensiva adquiere una gran importancia, destinada hacia la producción láctea y cárnica. Buenos ejemplos de esta evolución aparecen en el Berguedà (con su centro en Berga) y en el Ripollès (Ripoll). La industrialización textil ha afectado los tramos fluviales de

31. *La moderna central nuclear de Vandellòs, en la costa tarraconense*

este último. También en la Garrotxa (con su centro en Olot, 21.250 hab.) los valles muestran cierto dinamismo económico, que contrasta con el estancamiento del resto de la comarca.

MONOTONÍA Y DIVERSIDAD DE LA CATALUÑA CENTRAL

En su conjunto, la Depresión central se presenta como un dominio extenso y monótono, entre las franjas pirenaicas y litoral. Pero la distinta calidad de los materiales sedimentarios que la cubren y la erosión de los cursos fluviales han determinado cierta variedad. Entre las cuencas del Ter y del Besòs, por una parte, y la del Llobregat, por otra, ha quedado destacada la altiplanicie del Lluçanès o Llusanés y del Moianès. Entre las del Cardener-Llobregat y la del Segre se levanta la altiplanicie de la Segarra. En contraste, las cuencas de erosión orientales, que ya hemos tenido ocasión de

32. *La ciudad de Tortosa, junto al río Ebro, con la Zuda al fondo*

citar, y los mismos valles fluviales, que a veces se ensanchan ampliamente, representan la aparición de llanos más o menos extensos, entre la sucesión de altiplanicies y vertientes dominantes.

Los núcleos de las cuencas de erosión han centralizado, por lo regular, la evolución económica. En la Plana de Vic (la ciudad, 25.900 hab.) las actividades agrarias tradicionales se han mantenido y renovado, con una producción agrícola y ganadera —singularmente carnes porcinas— muy destacada. El Pla de Bages (con su centro en Manresa, 57.800 hab.) ofrece uno de los más interesantes ejemplos de industrialización textil, aprovechando sus dos ejes fluviales, el bajo Cardener y el Llobregat medio. Una actividad minera —siendo la minería, en conjunto, poco importante en la economía catalana— destaca en esta comarca bagense: aludimos a la explotación de las sales sódicas (muy antigua en Cardona) y sales potásicas (Sallent, Súria) que aparecen entre el paquete sedimentario en el que han labrado sus valles los ríos

citados. La Conca d'Igualada (la ciudad, 27.900 hab.) ha intentado también, con menos posibilidades, una diversificación económica, favorecida por el paso de la gran ruta de Lérida a Barcelona, cuyo valor hemos tenido ocasión de destacar. La evolución económica ha sido comúnmente más difícil en las altiplanicies. El Moianès cuenta con la ventaja de una pluviosidad relativamente importante. Pero en la Segarra (con su centro en Cervera), ya en pleno corazón de Cataluña, con sus mesas calizas y sus escasas precipitaciones, la actividad agrícola se limita fundamentalmente a la obtención de trigo y aceite, no siempre asegurada.

Hacia el oeste, las anchas mesas y llanuras cercanas al Segre y a sus afluentes están sometidas a un clima más seco y extremado. La monotonía es acusada en los ralos matorrales del Baix Urgell (Bajo Urgel) y del Segrià, que alternan con secanos de bajo rendimiento. El nombre de una comarca —Les Garrigues— es significativo. Pero los regadíos contem-



33. Barcelona, alrededor del núcleo antiguo, coronado por la catedral



34. Vista aérea de la ciudad de Barcelona, con el Ensanche al fondo y, a la izquierda, el eje de las Ramblas



poráneos, aprovechando las aguas del Cinca y del Segre, han introducido una decisiva modificación en el paisaje y han representado una profunda transformación agraria. La provincia de Lérida se ha convertido por ello en la que presenta una mayor superficie dedicada a regadío, con una destacada producción de frutas y forrajes. En el crecimiento reciente de Lérida (90.900 hab.) ha influido indudablemente este hecho, junto con el valor de su situación y de sus funciones administrativas tradicionales.

EL DINAMISMO DE LA FRANJA LITORAL

La diversidad y el dinamismo poblacional y económico, según hemos tenido ocasión de señalar, caracterizan la alargada franja litoral, en la que se concentra un verdadero haz de comunicaciones. Quedan, en primer lugar, unas comarcas prelitorales, antesala de la costa para el hombre del interior o de poniente, donde ya las características de la fachada costera pueden mostrarse con cierta claridad. Una avanzada hacia Francia es Figueras (22.100 hab.), en el Alt Empordà. En el Gironès, Gerona (50.300 hab.) mantiene sus valores y funciones tradicionales, con unos intentos de industrialización moderna todavía insuficientes. Hacia el sur penetramos propiamente en la Depresión prelitoral, con las comarcas de la Selva, el Vallès y el Penedès. En el Vallès occidental (Sabadell, 159.400 hab.; Terrassa, 138.700 hab.) la industria textil, en particular la lanera, ha tenido un extraordinario desarrollo; en cambio, en el Vallès oriental (Granollers, 30.100 hab.) las actividades agrícolas y ganaderas mantienen un equilibrio con las industriales. Sin duda el Vallès ha de sufrir nuevas modificaciones por su relativa cercanía a Barcelona, lo que influirá también en la comarca del Penedès (con su centro en Vilafranca del Penedès), hasta ahora dedicada a una producción vinícola preponderante, que cobra un considerable valor en la obtención de sus acreditados vinos espumosos.

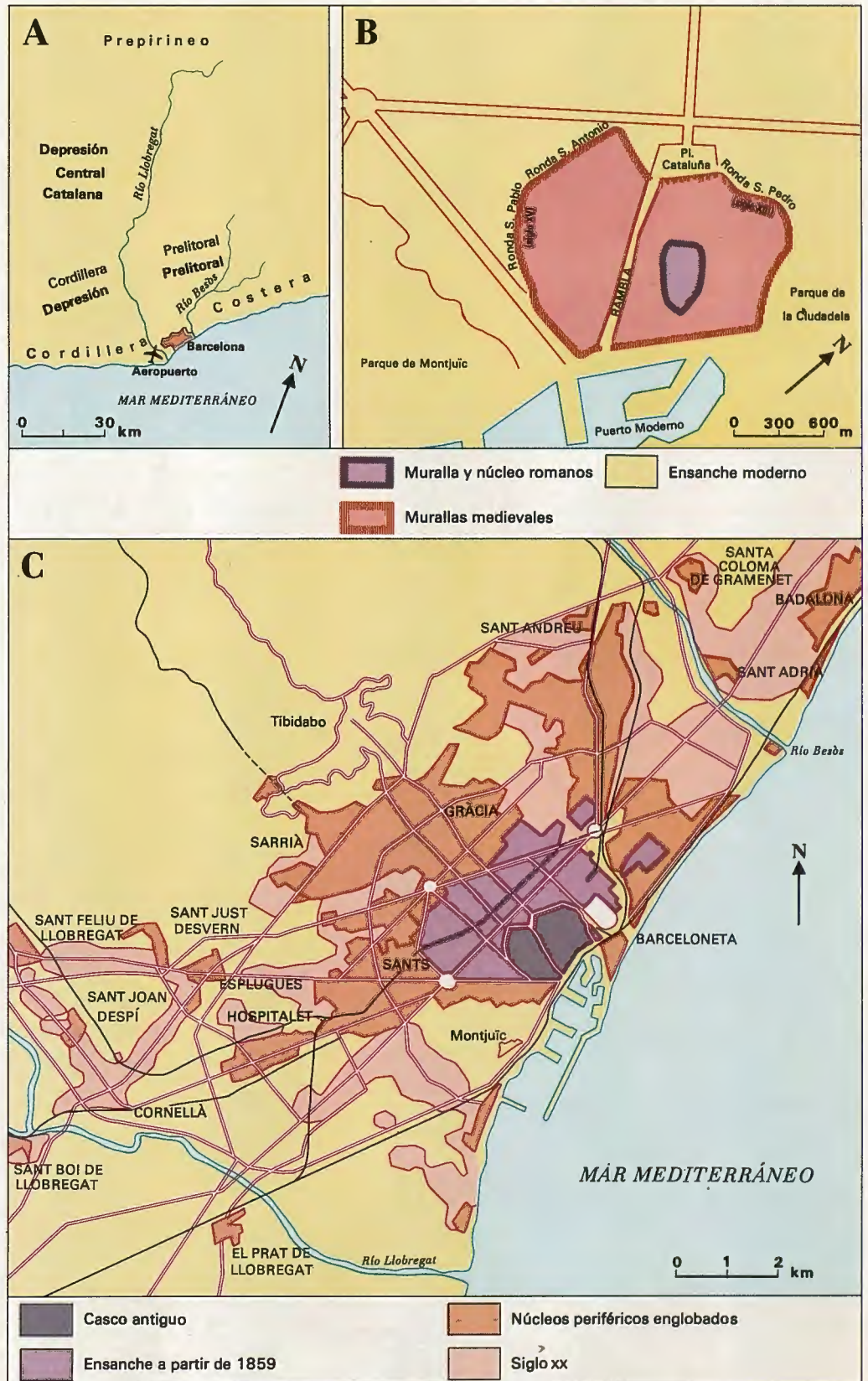
Situación de la ciudad, los núcleos romano y medieval y la evolución del plano urbano, a partir del casco antiguo, desde mediados del siglo XIX. A través del geométrico ensanche, se alcanzan y se engloban las antaño pequeñas poblaciones rurales del Pla de Barcelona

La población se adensa aún más y las ramas económicas presentan mayor diversidad junto a la costa. Las actividades pesqueras y comerciales de los puertos del Baix Empordà y de la Costa Brava se han visto acrecentadas en los últimos quinquenios por un considerable avance del turismo. Algún núcleo presenta un crecimiento realmente espectacular, como Lloret de Mar, que por sí solo dispone del 40 por ciento de la capacidad hotelera de la Costa Brava (56.200 plazas, en total, en 1971).

El Maresme —la costa de levante para el barcelonés— ofrece un excelente ejemplo de una estrecha y alargada llanura litoral bien aprovechada para los cultivos de regadío. Al socaire de una buena exposición y un clima suave ha adquirido gran importancia la producción de hortalizas, patata temprana y flores. No ha faltado incluso, como detalle en la actualidad puramente anecdótico, un cultivo de cítricos. Antaño varios núcleos de población se desdoblaron —Vilassar de Dalt y Vilassar de Mar, por ejemplo—, buscando un refugio en las vertientes de la cordillera costera contra los piratas y berberiscos. La renovación por el turismo afecta también a los puertos del Maresme. El centro urbano de la comarca es Mataró (73.100 hab.).

En el litoral de poniente, al sur de la Ciudad condal, las vertientes calizas de Garraf, con su característico paisaje cársico, llegan hasta la misma costa. Antes de llegar al tramo tarraconense, donde en conjunto el turismo alcanza de nuevo importancia, aparecen los núcleos de Sitges y Vilanova i la Geltrú, el primero curiosa y original mezcla de centro agrario y turístico, mientras en el segundo (35.700 hab.) se han unido actividades comerciales e industriales.

Como en el caso del Empordà, el Camp de Tarragona es una llanura que se abre anchamente al mar. Reus (59.100 hab.) ha centralizado en gran parte la riqueza agraria del Camp. Tarragona, en la misma costa, ha contado con su larga tradición histórica, desde que fue destacado núcleo romano, aunque con una brusca discon-



tinuidad en la época de la Reconquista; hoy día, la ciudad tarraconense (78.200 hab.) va camino de convertirse en un gran centro industrial, sin duda el más importante de las tierras meridionales catalanas. Éstas terminan con el amplio delta del Ebro, con su núcleo urbano aguas arriba, en Tortosa (46.400 hab.). El delta sufre en la actualidad una notable transformación agraria, que comportará una colonización más amplia e intensiva y una reducción del tradicional cultivo del arroz.

EL PAPEL DE BARCELONA

Pero el mayor ejemplo de dinamismo hemos de encontrarlo en las ciudades, en particular en la capital de Cataluña. En el centro aproximado de la fachada costera surge Barcelona. Aparece en un pequeño llano, el Pla de Barcelona, flanqueado al norte y sur por dos deltas —Besòs y Llobregat—, enmarcado por un pequeño arco de la Cordillera costera —la sierra del Tibidabo o Collserola—. El núcleo barcelonés, amurallado desde el siglo iv, no tuvo demasiada importancia, hasta que en la Reconquista fue reuniendo paulatinamente varias funciones de organización del territorio, mientras Tarragona, mucho más al sur, debió de quedar semiabandonada. Barcelona se convierte en el centro de una continuada política de los condes que llevan su nombre.

El proceso de industrialización del pasado siglo, alguno de cuyos rasgos hemos tenido ocasión de señalar, afecta directa y muy especialmente al núcleo barcelonés, al igual que ocurre con las nuevas comunicaciones. Los procesos inmigratorios adquirirán ya entonces importancia, siendo aún mayores en el siglo actual. Con unos 100.000 hab. al iniciar la pasada centuria, Barcelona pasa a medio millón al iniciar el siglo xx; a finales de la tercera década alcanza ya el millón. Hoy día su municipio (91 km²) comprende 1.750.000 hab.; con una decena de municipios circundantes alcanza los dos millones y medio de habitantes.

El núcleo inicial de la capital catalana co-

rresponde a un poblado ibérico, asentado sobre el monte Taber. En el mismo emplazamiento se localizó la *Barcino* romana, amurallada después de las primeras invasiones. Ésta es la Barcelona de los condes, que inicia una ampliación extramuros en los siglos x y xi, junto a las puertas de la ciudad. Ya en pleno siglo xiii una segunda muralla englobará el núcleo romano y los nuevos sectores edificadas. Dos centurias después, el recinto se completa. Durante algunos siglos la ciudad no sufre modificaciones importantes, reducida a una área de unas 200 ha, junto a la playa y al puerto, mientras en el Pla de Barcelona aparecen varios pequeños núcleos, relativamente alejados (Sants, Sarrià, Les Corts de Sarrià, Sant Gervasi, Horta, Sant Martí, Sant Andreu), en general de carácter agrícola. Queda además algún edificio aislado, como el monasterio de Pedralbes, ya en el límite del Pla, al pie mismo de la sierra de Collserola. La expansión decisiva se da en la segunda mitad de la pasada centuria. Las murallas son derribadas —su trazado es recordado actualmente por las Rondas— y surge una ciudad regular y geométrica, que sigue en sus grandes líneas el plan de un excelente urbanista, Ildefons Cerdà. Este ensanche, con varios ejes destacados, como el Paseo de Gracia y la Diagonal, unirá la ciudad medieval amurallada —el casco antiguo— con los núcleos agrícolas antes citados. De esta manera en Barcelona pueden distinguirse perfectamente, en su actual trazado, los cuatro elementos fundamentales del desarrollo de su plano, que ahora aparecen ya perfectamente ensamblados formando un continuo urbano: el recinto romano inicial, el casco medieval, el ensanche, que corresponde a la expansión industrial y burguesa, y la aureola de núcleos periféricos del Pla.

Las oleadas inmigratorias se instalan en algunos sectores del casco antiguo o en la periferia, determinando un extraordinario crecimiento de varios núcleos que han quedado con un claro carácter suburbano, como ocurre en las áreas de Sants y Horta. En los últimos decenios, las corrientes inmigratorias han afectado los munici-

pios contiguos a Barcelona e incluso algunos relativamente alejados, como es el caso de ciertos ejemplos ya estudiados.

El esquemático desarrollo de la urbe, que acabamos de presentar, muestra que Barcelona constituye un excelente ejemplo de un largo proceso urbano, uno de los más interesantes, sin duda alguna, no sólo de las tierras españolas e ibéricas, sino del conjunto de todos los países del Mediterráneo. Sus tres «momentos» mejor definidos corresponden a la ciudad romana, a la bajomedieval y a la decimonónica —con su amplio ensanche—. Pero el ritmo de las varias fases es muy distinto. La última de ellas, la del pasado siglo, que desemboca en la gran metrópoli actual, muestra una capacidad singular de crecimiento y expansión. Barcelona surge, al parecer, como un pequeño núcleo agrícola, artesano y comercial. La ciudad se perfila como un verdadero centro territorial a partir de la época condal. Éste es un momento realmente crucial, con un crecimiento de la ciudad paralelo a la formación y organización de Cataluña. Esta fase culmina con el momento de esplendor de la época gótica.

El desarrollo contemporáneo se efectúa bajo el impulso de las actividades industriales y comerciales, apoyadas en nuevas técnicas de producción y de comunicación. La fuerza de actuación de la ciudad sobre toda el área catalana se multiplica y potencia. Tanto que, en más de un sentido, el área de influencia de Barcelona rebasa ampliamente Cataluña, para afectar buena parte de las tierras españolas. Lo que, dicho sea de paso, muestra un nuevo aspecto del desequilibrio del territorio catalán, al representar la Ciudad condal una excesiva concentración poblacional y económica respecto al resto del país. Por otra parte, cabe subrayar que, de esta manera, se concretan y materializan actualmente en la urbe barcelonesa, en forma real y tangible, las tendencias que vislumbrábamos como posibles —hacia el interior peninsular, hacia Europa, hacia el Mediterráneo— de este confín nororiental que es Cataluña dentro del marco de la Península ibérica.

35. *Detalle de la típica Rambla de las Flores, eje del casco medieval de Barcelona*



INTRODUCCION HISTORICA

Juan Reglá



1. Vista de conjunto del monasterio de Sant Pere de Roda



2. *El castillo y colegiata de Cardona*
(Barcelona). Conjunto



CONSIDERACIONES GENERALES

En estas breves páginas —y de acuerdo con el espíritu que preside esta colección integrada por monografías dedicadas a las regiones españolas— nos corresponde desarrollar, a modo de ensayo o, si se prefiere, de síntesis interpretativa, los rasgos fundamentales que definen la trayectoria histórica de Cataluña, desde su plasmación durante el imperio carolingio, esto es, cuando la formación de Europa, hasta los umbrales de la segunda mitad del siglo xx. Creemos que para ello es indispensable examinar, desde la perspectiva actual, las dos caras de la misma medalla: la trayectoria de Cataluña, considerada como entidad histórica definida, y las aportaciones catalanas al contexto general de la Historia de España. Por otra parte, y también a nivel de nuestro tiempo, nos parece indispensable insertar ambos aspectos dentro del contexto histórico de la Europa occidental. Nuestro objetivo, pues, tratará de enfocar simultáneamente Cataluña, España y Europa, para esbozar la síntesis que constituye la finalidad de este trabajo. Quizá todo ello merezca una justificación y, en definitiva, una pequeña explicación, aunque el planteamiento nos parezca completamente obvio.

En efecto, creemos que nadie puede poner en duda, hoy, el hecho de que las concepciones históricas —esto es, la consideración del pasado— son relativas al tiempo en que se formulan y, en consecuencia, están condicionadas por las preocupaciones actuales: una «actualidad» que va cambiando con el transcurso del tiempo, el cual, por otra parte, nunca había corrido tan de prisa como en el último cuarto de siglo. Por supuesto, las nuevas interpretaciones del pasado en función de las preocupaciones presentes nada tienen que ver con la «objetividad» de la Historia y del historiador. Para aquélla, los «hechos» son objetivos, aunque sea subjetiva su interpretación; y, para éste, la «objetividad» no puede ser otra cosa, en definitiva, que una cuestión de buena fe y de

probidad intelectual. Es evidente, por otra parte, que la relativización del pasado en función de preocupaciones presentes y con una proyección de futuro implica necesariamente un «compromiso» del historiador con su tiempo: la «actualidad» es, por tanto, una parcela inexcusable de la actividad del historiador, aunque centre su atención en el análisis monográfico del arte rupestre o en las transformaciones económicas vinculadas a las Cruzadas.

Con estas consideraciones, tan elementales como evidentes, queremos dejar bien sentado el hecho de que la óptica de los años treinta, pongamos como ejemplo, no nos sirve ya para enfocar correctamente, a nivel de nuestro tiempo, nociones básicas del Derecho público, desde la región al concierto de naciones o de Estados. Sin entrar en mayores consideraciones, es evidente que la misma técnica, como base del progreso material y de la tendencia hacia una creciente uniformidad —¿se puede concebir hoy el proceso de las «unidades nacionales» sin la existencia de mercados nacionales y, en definitiva, del ferrocarril?—, es paralela, a partir de la segunda Guerra Mundial, a la crisis de los Estados moldeados por el Renacimiento y al consiguiente desarrollo de las grandes comunidades supranacionales, de las integraciones continentales, las cuales, a su vez, exigen el resurgimiento de las regiones, no ya como ingrediente romántico en el que se apoyarían las necesidades de una burguesía proteccionista, sino como ámbito real y concreto que posibilita el reencuentro del hombre con la naturaleza, el paisaje y la Historia; en definitiva, consigo mismo. Para concretarnos a Europa, sólo desde esta perspectiva pueden interpretarse correctamente fenómenos en apariencia contradictorios, como el paralelismo entre la «integración» —el Mercado Común, como primer paso hacia una unidad de mayores alcances— y la creciente tendencia hacia la «regionalización», que en sus diversos aspectos se nos ofrece tanto en el Oeste como en el Este. En ambos fenómenos no cabe duda de que influyen las decisiones políticas, pero no es menos evidente que se trata de pro-



5. Capitel del claustro del monasterio de Ripoll (Gerona)



6. Sello de cera románico, procedente de Ripoll. Museo Diocesano de Vic (Barcelona)



cesos irreversibles, de base, cuya falta de consideración equivaldría al vano intento de ponerle puertas al campo.

En estas páginas examinaremos, sucesivamente, la formación histórica de Cataluña, desde la «marca» carolingia en el siglo VIII hasta la unidad condal catalana en el siglo XI, bajo la hegemonía de la Casa de Barcelona; esto es, la época en la cual, a través del «corredor» de la Marca, entran en contacto la «infancia» de Europa con la plenitud de la España musulmana y se establecen unas relaciones que van desde el llamado renacimiento carolingio hasta el «drenaje» del oro del Sudán al otro lado de los Pirineos, dado el acusado contraste entre la vida rudimentaria que caracteriza los primeros tiempos de Europa con la riqueza de la España musulmana, sobre todo en el siglo X. A continuación sintetizaremos la trayectoria de Cataluña dentro de la *Comunidad* de la Corona de Aragón, en su doble vertiente, hispánica y europeo-mediterránea: es la época en que Cataluña pasa de gran potencia europea, en los siglos XIII y XIV, a pequeña potencia peninsular, a resultas de la crisis del siglo XV, que la margina del desarrollo occidental europeo —y del gran momento español— en el período de los descubrimientos geográficos del Renacimiento y de la revolución de los precios; para examinar, después, la situación general de Cataluña durante la vigencia del orden constitucional de los Reyes Católicos en la monarquía hispánica de los Habsburgo, desde fines del siglo XV hasta la Nueva Planta de Felipe V, a comienzos del siglo XVIII. Finalmente esbozaremos la trayectoria de Cataluña dentro de la problemática peninsular a partir de los primeros Borbones, o, si se prefiere, intentaremos precisar los rasgos decisivos del diálogo hispano a partir del siglo XVIII, para terminar con unas breves consideraciones, fruto de la problemática de nuestro tiempo, en torno a la misión de Cataluña dentro del proceso de integración española en la Europa que se está forjando, a resultas de los condicionamientos antes aludidos.

LA FORMACIÓN HISTÓRICA DE CATALUÑA

No se puede olvidar un hecho esencial: «El lanzamiento histórico de Cataluña se realizó desde una plataforma concreta, la Marca Hispánica, esto es, la parte transpirenaica del reducto europeo carolingio» (J. Vicens Vives). Si fue decisiva la influencia franca en el nacimiento de la pre-Cataluña, es incuestionablemente escasa, según demostró Ramon d'Abadal, la importancia de la tradición visigótica, la cual, por el contrario, presidiría el desarrollo de la monarquía astur-leonesa, con los ideales legitimistas. Ello no quiere decir que no existan paralelismos evidentes entre los fenómenos estructurales que presiden la trayectoria de los pueblos peninsulares ya en los tiempos medievales. P. Vilar ha observado el paralelismo entre las dos Cataluñas, la Vieja y la Nueva, separadas por el Llobregat, y las dos Castillas. Un paralelismo en el cual el esplendor de la Cataluña medieval prefigura, hasta cierto punto, la gran época hispánica del siglo XVI, de la misma manera que la crisis catalana del Cuatrocientos es un modelo, a pequeña escala, de la decadencia española del siglo XVII.

La futura Cataluña aparece, pues, como una creación carolingia en los Pirineos, como un «Estado de montaña», que muy pronto tomará el nombre —un nombre que conservará durante siglos— de condado de Barcelona, ciudad portuaria y mercantil. Desde el primer momento hay una constante clara: el desplazamiento de la población de la montaña hacia el mar. Antes de convertirse en frontera, la montaña fue un foco de cristalización y de expansión humana, una *chance de nationalité*. Tampoco fue una frontera el mar, como lo demuestra claramente el hecho de la expansión mediterránea.

Cataluña, intermediaria entre el mundo peninsular, de un lado, y el resto de Europa y el Mediterráneo, de otro, contó para ello con un núcleo fundamental: el Empordà o Ampurdán. El mismo nombre de

la llanura ampurdanesa, derivado del de Emporion, es todo un símbolo. En determinados momentos de la formación histórica de Cataluña, el condado de Empúries fue una «marca marítima», de cara a los musulmanes. «Si los Pirineos fueron el bastión sólido, el corredor Portús-Gerona fue el eje de marcha natural de la Reconquista.» Ya desde sus comienzos históricos la llanura ampurdanesa resumió las vocaciones futuras de la Cataluña Vieja en Occitania y en el Mediterráneo.

El proceso histórico de la Reconquista catalana es el siguiente: en las postrimerías del siglo VIII, Gerona se sometió a Carlomagno, y poco después siguieron su ejemplo las regiones de Urgel y de Cerdaña. En el año 801, Ludovico Pío conquistó Barcelona y la frontera con los musulmanes quedó fijada en la línea Garraf-Montserrat-Montsec, que limita, por el oeste, la cuenca del río Llobregat. Es la zona de castillos que constituye la frontera occidental de la Marca hacia la España musulmana, la divisoria entre la Cataluña Vieja y la Cataluña Nueva. En la primera mitad del siglo IX fueron ocupados en tenaza y partiendo de los núcleos originarios pirenaicos los condados de Cerdaña-Urgel, a poniente, y los de Empúries (Ampurias), Rosellón, Vallespir, Gerona y Barcelona, a levante. En la segunda mitad del IX se produce la unión entre ambos brazos de la tenaza, con la reconquista de la zona central (condados de Osona-Vic y Berguedà) por Wifredo el Velloso. En cuanto a la suerte de la Cataluña Nueva —llanos cerealísticos de secano y de ganadería trashumante, en contraste con las masías aisladas, los payeses de *remença* y la policultura de la Cataluña Vieja—, es evidente que estaba ligada al dominio musulmán del valle del Ebro. El sistema defensivo islámico se mantenía allí mediante dos reductos básicos: el central —triángulo Zaragoza, Huesca, Tudela— y el oriental —triángulo Tortosa, Lérida, Tarragona—. Todo ello fue a parar a manos de los cristianos en el transcurso de la primera mitad del siglo XII.

Desde el último cuarto del siglo IX, la

pre-Cataluña emprendió el camino hacia la independencia: un camino facilitado por la progresiva debilitación de la monarquía carolingia y la consiguiente afirmación del poder de hecho de los condes locales. Su núcleo embrionario será Barcelona, adonde traslada su centro de acción, procedente de Cerdaña, el conde Wifredo el Velloso, quien realiza con ello la obra trascendental de unir la montaña, las llanuras interiores y la costa, con lo que ya adquirió trazos precisos la futura Cataluña. A mediados del siglo X, «Cataluña se abre al mundo» (Abadal) y entra en contacto con los grandes focos de las civilizaciones de la época: la Córdoba califal, en el momento de su máximo esplendor, con lo que Cataluña se convierte en zona de contacto entre España y Europa; y Roma, a través de la irradiación del espíritu de Cluny, desde el reducto del monasterio pirenaico de Sant Miquel de Cuixà. Y en sus visitas a Roma, los condes catalanes entran en contacto con los emperadores germánicos —los Otones— y comienzan a desplegar relaciones internacionales. Con la grave crisis desencadenada por la ofensiva de Almanzor, quien llegó a ocupar Barcelona, a fines del siglo X, el conde Borrell II lograría la independencia de hecho, la cual no tendría una formulación jurídica clara hasta el tratado de Corbeil de 1238, mediante el cual san Luis renunciaría, en favor de Jaime I, a los derechos históricos de soberanía por parte de los reyes francos en Cataluña. Dada la tradición jurídica catalana, tan enraizada en el país, los condes no se atrevieron a utilizar el título real, que les hubiera parecido una usurpación, puesto que, en estricto derecho, no había caducado la soberanía de los reyes de Francia. Ello explica que, para obtener un título real, con anterioridad al mencionado tratado de Corbeil, fuera preciso irlo a buscar a Aragón —matrimonio del conde Ramón Berenguer IV con Petronila, heredera de Ramiro I el Monje, en 1137, lo que a su vez implicó la unión de Aragón y Cataluña y la puesta en marcha de la Corona de Aragón—. Unos años después, una bula pontificia restituía a Tarragona su carácter de sede metropoli-

tana sobre las diócesis catalanas. Este proceso de separación religiosa, más lento que el político, completaba la independencia de hecho y contribuía decisivamente a la plasmación de la nacionalidad catalana medieval, con una lengua propia, cuyos primeros textos literarios son una versión completa del *Forum Indicum* y el sermulario conocido con el nombre de *Homilies d'Organyà*, de fines del siglo XII o principios del XIII.

Entre la independencia de hecho de los condados catalanes, a fines del siglo X, y la formación de la Corona de Aragón, a mediados del XII, se constituye la unidad catalana en torno al condado de Barcelona. El artífice de la plasmación política de Cataluña es el conde Ramón Berenguer I el Viejo (1035-1076), que recogió el impulso de la generación anterior, representada por el abad de Ripoll y de Cuixà y obispo de Vic, Oliba, contemporáneo de Sancho el Mayor de Navarra, abierto a las influencias ultrapirenaicas y personalidad básica en los momentos en que cristaliza la conciencia catalana. Entre los sucesores de Ramón Berenguer el Viejo, Ramón Berenguer III el Grande y Ramón Berenguer IV presiden, respectivamente, la madurez de la Cataluña condal y la unión con Aragón, con el final de la Reconquista mediante la anexión de la Cataluña Nueva. Su obra de conjunto enlaza la independencia del país respecto de los francos y los comienzos de la época dorada de la expansión de Cataluña, a partir de mediados del siglo XII. Según la tesis del filólogo Joan Coromines, en 1144 aparece por vez primera el nombre de Cataluña, inventado por los italianos —pisanos y genoveses, sobre todo— para definir el país creado por la unión entre el feudalismo de la montaña y la intensa actividad marinera del litoral. A su vez, la condición libre de los campesinos durante la primera fase de la Reconquista, caracterizada por las «aprisiones», se va modificando paulatinamente hasta convertir la sociedad catalana en uno de los modelos más acabados de la organización feudal, reconocido jurídicamente por los *Usatges*. Todo ello es paralelo a la inte-



gración de los condados catalanes en el complejo mundo hispánico de la Reconquista, mientras se iniciaba la expansión ultrapirenaica y la proyección hacia el Mediterráneo. La primera, que convertiría al rey Alfonso II en «emperador de los Pirineos», acabaría con un fracaso, tras el desastre de Muret (1213) y el subsiguiente tratado de Corbeil, al que antes hemos aludido. La segunda, en cambio, daría a Cataluña y a la Corona de Aragón el imperio en el *Mare Nostrum* con la fundación de una comunidad de países autónomos, regidos por un soberano común, que se convertiría, en los siglos XIII y XIV, en gran potencia hispánica y europea.

CATALUÑA Y LA CORONA DE ARAGÓN

Ya hemos dicho que Cataluña, intermedia entre el ámbito peninsular y el Occidente europeo y el Mediterráneo, es, históricamente, un lanzamiento carolingio, que puso en contacto, a través de la Marca Hispánica, la «infancia» de Europa con el esplendor de la España musulmana. La Cataluña condal fue proyectándose, tierra adentro, hacia las dos direcciones posibles: la Península ibérica y el *Midi* francés; y, en el Mediterráneo, hacia las Baleares, el norte de África, Italia y Grecia. El resultado fue la creación de la ya aludida *Comunidad* de países autónomos: la Corona de Aragón, basada en una articulación institucional flexible; un «imperio» compatible con la «libertad» de sus miembros integrantes, en una concepción de tipo federal. Su consistencia —una «mata de junco», en expresión del cronista Ramon Muntaner— se plasmaría en la forja de una incipiente conciencia nacional —o supranacional— en torno a la dinastía reinante.

Entre la unión personal, dinástica, con Aragón (1137) y la coronación de la expansión peninsular y mediterránea con Jaime II en el tránsito de los siglos XIII-XIV, la hegemonía dentro de la Corona





de Aragón la ejerce indudablemente Cataluña. En cambio, con el planteamiento de la crisis de la Baja Edad Media, la hegemonía pasa de Cataluña a Aragón, en el tránsito del *xiv* al *xv* —es sintomático, a este respecto, el Compromiso de Caspe (1412)—, y después a Valencia, a mediados del *xv*. Valencia ejerce la hegemonía hasta el último tercio del *siglo xvi*, en que vuelve a Cataluña en dos tiempos: *a*) el establecimiento del eje económico Barcelona-Génova, a partir de 1570, que implica el «drenaje» hacia Italia y el Mediterráneo de la plata americana; y *b*) la expulsión de los moriscos (1609-1614), que afectó con especial intensidad al reino de Valencia. Y en Cataluña continuará hasta la extinción legal de la Corona de Aragón por los decretos de Nueva Planta de Felipe V, a comienzos del *siglo xviii*.

Párrafo aparte merece la expansión mediterránea, que constituye la primera gran aventura hispánica en los mares. Recordemos que, entre 1229 y 1245, Jaime I redondeó los dominios peninsulares de la Corona con las conquistas de Mallorca y de Valencia: la primera, repoblada fundamentalmente por gentes procedentes del Empordà y de la Cataluña Vieja, mientras que la segunda lo sería por aragoneses y catalanes de la Cataluña Nueva. Su hijo y sucesor, Pedro el Grande, conquistaría la isla de Sicilia en 1282, desafiando con éxito la oposición francesa y pontificia, mientras encargaba a su primogénito Alfonso —Alfonso III el Liberal— que ocupara las Baleares (convertidas en reino independiente por Jaime I), para reincorporarlas a su Corona. Ya rey, Alfonso III propugnaría una ambiciosa política consistente en el vasallaje de Túnez y las relaciones con los reinos de Granada, Tlemecén y Egipto. El motor que movía tales objetivos era el comercio catalán.

Jaime II el Justo (1291-1327) consolidaría la expansión mediterránea al obtener la investidura del reino de Cerdeña —aunque se viese obligado a renunciar momentáneamente a Sicilia y a restablecer, como vasallo suyo, el reino de Mallorca— y proyectar la influencia catalana hasta el ultramar de la época: el Próximo Oriente,



donde los almogávares fundarían los ducados de Atenas y Neopatria (1311-1460), que para siempre recordaría la expansión catalana en el corazón de Grecia. Y, entre 1341 y 1349, Pedro el Ceremonioso ultimaría la reintegración mediterránea de la Corona de Aragón con la conquista del reino de Mallorca. Un siglo después, Alfonso V el Magnánimo conquistaría el reino de Nápoles y es muy posible que acariciara el sueño de una Italia unificada bajo su dominio.

La plenitud catalana, desde el siglo XIII hasta el último cuarto del XIV —desde Jaime I hasta las postrimerías del reinado de Pedro el Ceremonioso—, coincide con los grandes avances de la Reconquista castellana y con el clasicismo medieval del Occidente europeo, basado en la expansión demográfica y económica, en el equilibrio de las instituciones en el marco todavía feudal, y en las grandes síntesis culturales, del tomismo al gótico, pasando por la poesía del Dante. La decadencia catalana, a partir de las postrimerías del siglo XIV, es paralela al desencadenamiento de la crisis de la Baja Edad Media, desde las grandes epidemias —la peste negra— hasta los conflictos internacionales —guerra de los Cien Años, invasiones otomanas—, pasando por la recesión económica, las luchas sociales, las guerras civiles y el cisma en la Iglesia.

A partir de fines del siglo XV, la Europa occidental supera la crisis y entra con fuerte impulso por los caminos de la modernidad con el Renacimiento, los grandes descubrimientos geográficos, la revolución de los precios y la trayectoria que progresivamente marca el triunfo de la burguesía capitalista sobre las estructuras del mundo feudal. Pero Cataluña permanece marginada, entre un Mediterráneo decadente y una montaña perturbada por el bandolerismo, mientras el resto del ámbito peninsular, Castilla y Portugal, sobre todo, conocen un proceso de afirmación y crecimiento, plataforma de su gran época imperial y hegemónica en el siglo XVI. Esta «marginación» de Cataluña durará, en líneas generales, hasta la segunda mitad del siglo XVIII, cuando comienzan a



ponerse claramente de relieve los factores fundamentales que presidirían el desarrollo contemporáneo del Principado.

Las primeras manifestaciones de la crisis catalana se registran entre mediados del siglo XIV y el primer tercio del XV, para centrarse en los aspectos demográfico y rural —epidemias, planteamiento de la cuestión de los payeses de *remença*—, mientras continúa el auge del gran comercio, de la Banca y de la fortuna privada. Por supuesto, estos factores estaban vinculados, a un plazo más o menos largo, a la contrarreplica de la situación demográfica y agraria del país. El hecho de que el gran comercio barcelonés conserve sus posiciones hasta bien entrado el siglo XV contribuye a explicar, como apunta Pierre Vilar, que los testimonios de la grandeza medieval de Barcelona sean de la época 1350-1420: el gran salón del Consejo de Ciento, las Atarazanas, la Lonja, la reconstrucción de Santa María del Mar... Sin embargo, insistimos, la crisis empieza a incubarse durante la época eufórica del Ceremonioso, precisamente cuando la proyección mediterránea del rey Pedro había dado a Cataluña el imperio del *Mare Nostrum*, con una expansión territorial que ningún otro país europeo conseguiría hasta la época contemporánea, como puso de relieve A. Rubió i Lluch. También es sintomático el proyecto urbanístico del Ceremonioso referente a Barcelona, consistente en la construcción de una muralla entre la falda de Montjuïc y las Atarazanas, lo que equivalía a doblar la extensión de la vieja ciudad: las Ramblas se convertirían en una gran arteria central. Pero el ensanche proyectado dentro de las murallas del Ceremonioso no se edificaría hasta la segunda mitad del siglo XVIII, y la ciudad de Barcelona no saldría definitivamente de su reducto medieval hasta el plan Cerdà de 1859, es decir, medio milenio después del aludido plan del rey Pedro. Plenitud, pues, en el siglo XIII y gran parte del XIV, cuando Cataluña es, en frase de Pierre Vilar, un «Estado nacional» muy precoz, con una fuerte solidaridad interna y una conciencia de Imperio únicas en la Europa de la época; y decadencia a partir

del siglo xv, condicionada por aspectos tan «modernos» como las crisis de los imperios contemporáneos: agotamiento demográfico, desgaste de la capacidad de producción, pérdida del espíritu de empresa en beneficio del espíritu rentista, desproporción entre las posibilidades concretas y los compromisos exteriores, crisis monetaria y financiera, ruptura del equilibrio social, divorcio entre las nuevas fuerzas económicas y el marco jurídico, conflictos sociales y rivalidades entre los grupos dirigentes. Como destaca el mismo Vilar, la crisis catalana del siglo xv constituye un buen ejemplo para el enfoque correcto de la crisis general hispánica del siglo xvii.

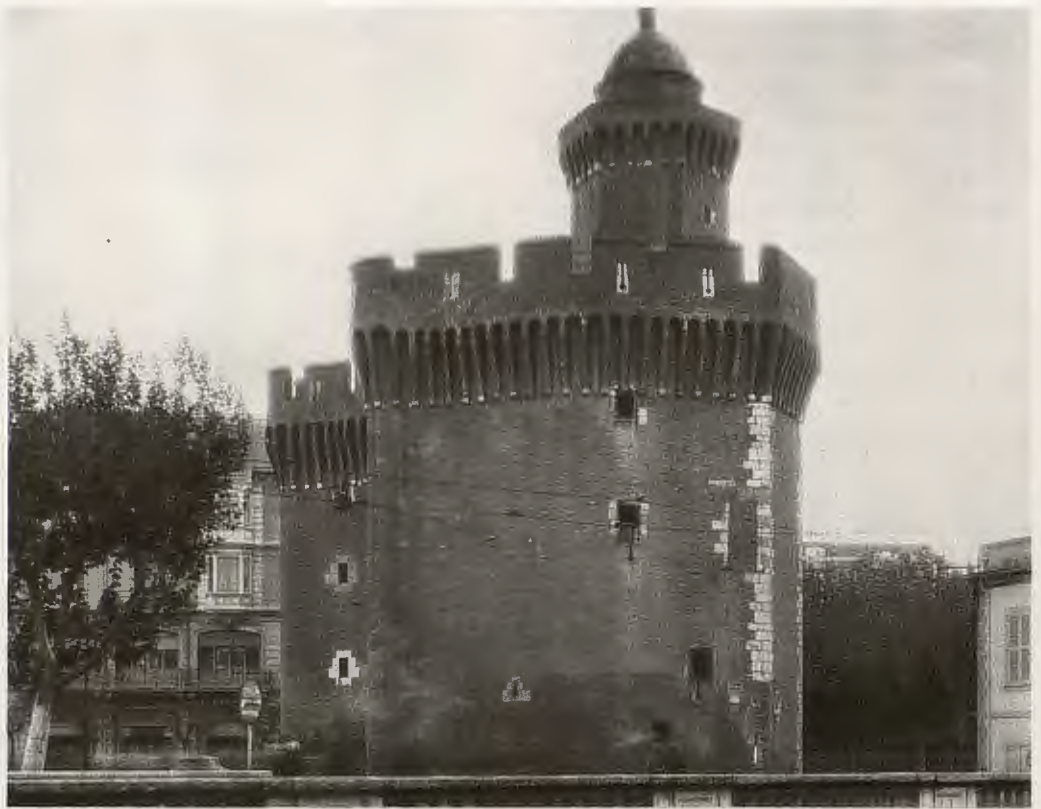
Con las guerras de las Uniones, en Aragón y Valencia, a mediados del siglo xiv, la Cataluña del Ceremonioso logró imponer sus puntos de vista. En el reino de Aragón, la Unión reflejó la oposición de una aristocracia de mentalidad «continental» a la política del rey Pedro, al servicio de la burguesía mercantil y del autoritarismo monárquico. En Valencia, en el marco del dualismo constitucional del reino —entre las tierras de repoblación catalana, en el litoral y fundamentalmente de realengo, y las de repoblación aragonesa, en el interior y de señorío—, la Unión afectó esencialmente a las comarcas sometidas a la nobleza terrateniente y a los núcleos urbanos sensibles a las primeras acometidas de la crisis. El estallido de la guerra civil en ambos reinos fue aprovechado por los adversarios del Ceremonioso: la Castilla de Alfonso XI y el recientemente destronado Jaime III de Mallorca, el cual moriría en la batalla de Lluçmajor —1349—, al año del triunfo del rey sobre los unionistas aragoneses y valencianos. La victoria del rey Pedro ratificaba, de momento, la hegemonía de Cataluña en la Corona de Aragón. Hegemonía inseparable, ya, de unos celos que la represión violenta en unos casos —Aragón y Valencia— y el avasallamiento económico en otros —Mallorca— pondrían en entredicho a la primera oportunidad.

Hemos aludido ya al contraste entre Ca-



taluña, por un lado, y Castilla y Portugal, por otro, a resultas de la crisis general de la Baja Edad Media. Crisis que, si para la primera representa una meta, un punto de llegada, para las dos restantes equivale a una salida, a un punto de partida, según las irrefutables conclusiones de P. Vilar. En efecto, la crisis general condiciona lo que podríamos llamar un viraje «continentalista», favorable a la Meseta, mientras la abundante producción lanera permite a Castilla una fuerte proyección hacia la Europa nórdica y la Baja Andalucía, antesala, esta última, de los caminos hacia África y, en un próximo futuro, hacia América. Y, en el caso de Portugal, son evidentes las perspectivas abiertas con la progresiva afirmación del Atlántico. Ello coincide con el momento en que se verifica la ruptura del equilibrio peninsular, de base triangular —Portugal y la Corona de Aragón, aliados de Inglaterra, habían impuesto una *balance of powers* a Castilla, aliada de Francia—, sustituido por la progresiva afirmación de la hegemonía castellana. Es sintomático, a tenor de lo dicho, el fracaso de los Trastámara castellanos en Portugal —Aljubarrota, 1381— y su triunfo en la Corona de Aragón —Compromiso de Caspe, 1412—.

A fines del siglo XIV, la vocación tierra adentro del sucesor del Ceremonioso, Juan I, y la crisis de las minorías catalanas dirigentes, puesta de relieve con el proceso de los consejeros del rey, entre ellos el humanista Bernat Metge, contribuyen a explicar el paso de la hegemonía política, dentro de la Corona de Aragón, de Cataluña a Aragón. La afirmación de la hegemonía aragonesa, a resultas del viraje «continentalista» al que antes hemos aludido, viose reforzada por los beneficios de las exportaciones de lanas aragonesas. Y, en cuanto a Valencia, planteado ya el interregno de Caspe al morir sin descendencia legítima Martín I el Humano (1410), el pretendiente castellano, Fernando de Antequera, maniobró hábilmente: presión militar por la zona de Morella y halagos a los mercaderes valencianos, los cuales recibieron toda clase de facilidades para sus relaciones con Castilla.





Las aspiraciones de los grupos sociales dirigentes catalanes durante el interregno de Caspe se pueden esquematizar así: la nobleza, según las investigaciones de Santiago Sobrequés, era partidaria, en su inmensa mayoría, de Jaime de Urgel; la Iglesia, como en Aragón y en Valencia, enfocaba la cuestión desde la óptica del cisma de Occidente y, por tanto, era favorable, en general, a Fernando de Antequera, candidato del papa Luna (Benedicto XIII); y la burguesía —los fabricantes y mercaderes de paños estaban, desde hacía años, en relación con el infante de Antequera, quien, como regente de Castilla y gran maestro de la Orden de Santiago, monopolizaba la mayor parte de la lana castellana— era contraria a la candidatura de Jaime de Urgel. Por otra parte, la oligarquía burguesa veía en la elección de Fernando de Antequera como nuevo rey de la Corona de Aragón una oportunidad clarísima para limitar el poder monárquico e impulsar el desarrollo de los principios del pactismo. Me parece incuestionable —como demostró J. Vicens Vives— que el pactismo fue entonces la gran aspiración de los estamentos privilegiados, mientras el autoritarismo monárquico se identificaba mejor con las reivindicaciones de los humildes —artesanos y campesinos *remences*—.

En todo el Occidente europeo, el autoritarismo monárquico fue, entre otras cosas, una consecuencia normal del intervencionismo exigido por la necesidad de afrontar la crisis general. En Cataluña, en cambio, asistimos, con los Trastámara, a la plenitud del desarrollo del pactismo. En efecto, el propio Fernando de Antequera, ya rey, sancionaría definitivamente la puesta en marcha del organismo encargado de velar por la existencia del gobierno paccionado: la Diputación del General o Generalidad.

Consideramos necesario insistir en este hecho, que puede parecer paradójico: el Trastámara autoritario, Fernando de Antequera, se inclina ante las exigencias del pactismo catalán, mientras resulta difícil concebir que un monarca de la Casa de Barcelona hubiera accedido a la limitación

de sus poderes. Quizá ello pueda explicarse teniendo en cuenta el hecho de que Fernando era rey, pero no «señor natural», y de esta forma saldaba la deuda de su elección, decidida, en definitiva, por el voto de uno de los compromisarios catalanes, Bernat de Gualbes, representante de los intereses de los pañeros barceloneses. Teniendo en cuenta estos factores, no puede negarse la trayectoria opuesta entre el creciente autoritarismo de los Trastámara castellanos y la subordinación al pactismo de los Trastámara aragoneses, tanto por parte de Fernando I como por la de sus sucesores, Alfonso V, Juan II y el Rey Católico. Y esta situación había de perdurar hasta la extinción legal de la Corona de Aragón por la Nueva Planta de Felipe V, a comienzos del siglo XVIII. En efecto, los Habsburgo, herederos de los Reyes Católicos en el orden constitucional de la monarquía hispánica, fueron «reyes absolutos» en Castilla, mientras siguieron siendo «monarcas constitucionales» en la Corona de Aragón.

La crisis general catalana se agudizó a mediados del siglo XV para culminar en los diez años de guerra civil de la época de Juan II (1462-1472). Ya hemos aludido a sus condicionamientos, que comienzan a manifestarse un siglo antes: grandes epidemias, *jacquerie* campesina de los *remences* y antagonismos sociales en las ciudades entre los *grossos* y los *menuts*, la *Biga* y la *Busca*: los primeros —propietarios, oligarcas y rentistas— serán los defensores del pactismo, de la estabilidad monetaria y del «librecambismo»; y los segundos —los gremios, la pequeña burguesía— preconizarán el autoritarismo monárquico, a partir del intervencionismo en la economía para combatir la depresión mediante la devaluación monetaria y el «mercantilismo». Retengamos esta formulación esquemática: para los privilegiados, la libertad política —esto es, el pactismo— se confunde con la reacción social, mientras que para sus adversarios —*remences*, artesanos— el autoritarismo debería suponer la «revolución social». A ello hay que añadir las consecuencias del enfrentamiento secular —la otra gue-

rra de Cien Años, en frase de J. Vicens— entre Barcelona y Génova, aliada esta última de Castilla, mientras su gran rival italiana, Venecia, lo era de la Corona de Aragón. Ya desde mediados del siglo XIV los genoveses harían lo indecible para desplazar a los catalanes del comercio con Castilla, contribuyendo decisivamente a frustrar así el proyecto de integración económica peninsular —paños catalanes contra cereales castellanos— que el bayle de Barcelona, Romeu de Marimon, había sugerido ya a Jaime II. Como veremos, esta vieja trayectoria será continuada por la banca genovesa en la España de los Habsburgo.

El hundimiento de Cataluña en la guerra civil de 1462-1472 tuvo, lógicamente, favorables repercusiones en los dos flancos marítimos de la Comunidad catalano-aragonesa: Valencia y Nápoles, hacia los cuales se dirigieron hombres de empresa y capitales, fugitivos de las perturbaciones del Principado. Ello contribuye a explicar la antes aludida hegemonía valenciana en el Cuatrocientos, puesta de relieve en la pujanza financiera de sus mercaderes y en la apoteosis de la cultura catalana medieval, con la poesía de Ausiàs March y el esplendor del gótico final, con la Lonja y las Torres de Serranos, para citar sólo unos ejemplos bien significativos.

Importantísimas fueron, asimismo, las repercusiones de la guerra civil catalana en las relaciones internacionales del Occidente europeo y, con ello, en la unión de las Coronas de Castilla y Aragón. En efecto, Juan II logró movilizar a todos los adversarios de Francia en el Occidente europeo, sobre todo Inglaterra, Borgoña y Nápoles, entretejiendo la red básica de alianzas que heredarían, después, los Reyes Católicos y los Habsburgo. Por otra parte, la última baza de la guerra civil decidióse, precisamente, en Castilla, donde Enrique IV, en plena crisis también, había intentado mantener un equilibrio imposible entre las ambiciones de la aristocracia, la cuestión sucesoria —entre su hermana, Isabel, y su hija, Juana— y las presiones de la Corona de Aragón y de Francia. Para contrarrestar la ofensiva de Luis XI de

Francia en Cataluña, Juan II gestionó el matrimonio de su hijo, Fernando, con la princesa castellana Isabel (1469). Así, al morir Enrique IV y dejar abierto el conflicto sucesorio, quedaba planteado el papel decisivo de Castilla en el mundo peninsular y en la política internacional. Francia y Portugal defendieron la candidatura de la princesa Juana, y Aragón y sus aliados —Inglaterra, Borgoña y Nápoles— la de la princesa Isabel. En 1476, la batalla de Toro dio el triunfo a la causa isabelina y su consecuencia inmediata fue la primera piedra de la unidad peninsular en la forma castellano-aragonesa.

La unión de las Coronas de Castilla y de Aragón con los Reyes Católicos se hizo según los principios jurídicos que habían presidido la misma formación de la de Aragón, esto es, fue una unión personal, dinástica, de dos reinos distintos —lo que no quiere decir que no estuviera muy viva la idea de la comunidad hispánica—, que mantuvieron su organización respectiva. Ello implicó el planteamiento de una problemática necesariamente conflictiva de cara al futuro, ante el contraste entre la hegemonía *de iure*, ejercida por las instituciones de cuño catalano-aragonés, y la hegemonía *de facto*, en manos de Castilla, en pleno crecimiento demográfico y económico —siete millones de habitantes en Castilla contra poco más de uno en la Corona de Aragón; auge de la producción lanera castellana e inminencia del advenimiento del Atlántico y del descubrimiento americano, contra la decadencia del Mediterráneo—.

CATALUÑA Y LA MONARQUÍA HISPÁNICA DE LOS HABSBURGO

Se ha dicho ya que durante los Habsburgo —el gran período creador de Castilla con el Imperio y el Siglo de Oro y de su decadencia posterior— el marco constitucional de la monarquía hispánica obedece a las directrices legales de la Corona de Aragón, con tensiones y crisis dramáticas.



En cambio, a partir del siglo XVIII comienzan a imponerse, como motores básicos del desarrollo peninsular, Cataluña y el País Vasco, mientras la organización de la monarquía de los Borbones, a partir de la Nueva Planta de Felipe V, que acaba con la existencia legal de la Corona de Aragón, quema las etapas hacia la centralización. Se establece, pues, un dualismo de signo contrario entre la hegemonía política castellana y la afirmación demográfica y económica de las regiones periféricas. Nos parece incuestionable que este hecho —la disminución en su peso específico, real, dentro del contexto peninsular— exacerbaría con frecuencia el sentido hegemónico de Castilla en la España contemporánea.

Hemos dicho ya que, con los Reyes Católicos, el humanismo impulsó, vigorosamente, el ideal de la comunidad hispánica. Para la Corona de Aragón, durante los reinados de Juan II y de Fernando el Católico entró en juego, además, la amenaza francesa, que se consideró irresistible sin la ayuda de Castilla.

En 1473, el canónigo gerundense Andreu Alfonsello dice que el príncipe Fernando, ayudando a su padre Juan II en el cerco puesto por los franceses a Perpignan, comienza su «*imperi de les Spanyes*». Unos años después, desde Valencia, el bayle general del reino, Diego de Torres, da al Rey Católico el título de «*senyor emperador d'Espanya*». Y el cardenal de Gerona, Joan Margarit, en la dedicatoria de su *Paralipomanon Hispaniae*, dice que ofrece la obra a los Reyes Católicos, que, con su boda, han hecho posible la unión de las dos *Hispaniae*: la Citerior y la Ulterior. En Castilla, Íñigo de Mendoza, alabando a Dios por haber decidido, con los Reyes Católicos, «soldar las quebraduras de nuestros reynos de España», aconseja a los soberanos administrar recta justicia al pueblo, para dar «plazer sin pena a la española nación».

Para J. Vicens Vives, el Rey Católico sentía una gran admiración por muchos aspectos de la organización interna de la Corona de Aragón y los implantó en la de Castilla: organización de la cancillería castellana,

concepción de los virreinos americanos, difusión de los Consulados mercantiles (Burgos, Bilbao), proliferación de los gremios, reglamentación del trabajo por las ordenanzas de Sevilla de 1511... Quizás este horizonte sea todavía insuficiente —añade el mismo autor— para explicarnos por qué algunos castellanos atacaban a Fernando, en 1506, con los mote de «catalanote» y «viejo catalán». En la segunda mitad del siglo XVI, y refiriéndose al Rey Católico, Felipe II solía decir: «A éste se lo debemos todo.»

Nos parece evidente que el desarrollo normal de las instituciones de cuño catalano-aragonés en la monarquía de los Habsburgo implicaba su *aggiornamento*, su actualización progresiva. Es decir, una evolución paralela en cada uno de los reinos integrantes de la monarquía, con una realeza que, al mismo tiempo, se considerase plenamente «nacionalizada» en todos ellos. Esto implicaba, naturalmente, un desarrollo continuo del Derecho público de cada reino en la relación soberano-organismos representativos (Cortes). Pero no es menos evidente que Castilla trató de subordinar el orden constitucional de la monarquía a su indiscutible hegemonía en el conjunto peninsular. La trayectoria hacia la «reducción a la unidad» por Castilla supondría: a) una evolución constitucional de tipo «francés» —monarquía absoluta y centralizada—; b) la «naturalización» de la realeza en Castilla, con el consiguiente absentismo real en los otros reinos, donde gobernarían unos virreyes considerados como magistrados permanentes, lo que, en definitiva, facilitaría «parar en seco» el desarrollo del Derecho público en los reinos no castellanos; y c) el choque, inevitable, entre la fuerza dinámica de la monarquía absoluta, vinculada a Castilla, y la fuerza estática, defensiva, de los reinos no castellanos.

A grandes rasgos, el desarrollo normal de las instituciones de cuño catalano-aragonés en la monarquía de los Habsburgo, a que antes hemos aludido, es paralelo a los momentos de máxima proyección europea de la monarquía hispánica y fue preconizado por el equipo de filiación erasmista



del emperador y continuado por el príncipe de Éboli y Antonio Pérez en los primeros años de Felipe II, para manifestarse, en toda su plenitud, con el «neoforalismo» que caracteriza el reinado de Carlos II, después de las amargas experiencias de las crisis secesionistas de mediados del siglo XVII. La hegemonía castellana, en cambio, que triunfaría definitivamente con la Nueva Planta de Felipe V, después de la guerra de Sucesión, es paralela a la progresiva formación de un reducto español, acuñado por Felipe II como respuesta al desafío calvinista y a la presión islámica de los años 1568-1570, para identificarse con el programa del grupo que preside el viraje del monarca de El Escorial —el cardenal Granvela, el duque de Alba—, cuya paternidad respecto del vigoroso nacionalismo castellano de Olivares, ya en el siglo XVII, parece obvia. En todo caso, hay que tener en cuenta que la Inquisición fue un poderoso agente de centralización en manos de la Corona.

Es probable que el primer intento de «actualización» del orden constitucional de los Reyes Católicos en la monarquía hispánica lo protagonizara el sector más representativo del movimiento comunero castellano, el cual, por un lado, pretendía encauzar la evolución constitucional del país hacia el modelo «inglés» y, por otro, se caracterizaba por su lusitanofilia y su admiración hacia la obra del Rey Católico (Maravall, J. Pérez). Nos parece que en una línea coincidente, por lo que a este punto se refiere, hay que situar el concepto que el Imperio merece a los *consellers* de Barcelona, al felicitar muy efusivamente a Carlos con motivo de su elección. Probablemente en todo ello afloran unas ideas bastante claras en torno a una vertebración peninsular «triangular» —Castilla, Portugal, la Corona de Aragón—, que, si por un lado tenía raíces muy claras en la plenitud medieval hispánica, por otro volvería a manifestarse, a comienzos del siglo XX, en el iberismo de Joan Maragall, para buscar un ejemplo bien representativo.

En todo caso —lo hemos dicho ya— el programa aludido nutre una parte con-

22. Sepulcro de Ramon Folch de Cardona,
en la iglesia parroquial de Bellpuig (Lérida)



siderable de la proyección política del erasmismo y del equipo de los Mendoza y del príncipe de Éboli, cuyo último representante en el poder será el discutido Antonio Pérez, en los primeros años del reinado de Felipe II. En el campo de la teoría política, es precisamente un humanista valenciano, Federico Furió Ceriol, el defensor de la «actualización» del orden constitucional de la monarquía, en su libro *Consejo y consejeros del príncipe* (Amberes, 1559; segunda edición, anotada por Diego Sevilla, Valencia, 1952).

Recordemos que la incorporación de Portugal, en 1580, se hizo según los mismos moldes institucionales. Al año siguiente, desde Lisboa, corrigiendo la redacción de un documento de la cancillería, el mismo Felipe II se encarga de poner de relieve la concepción pluralista de la monarquía hispánica: «No está bien esta cédula que dice, *de aquí a Madrid y de allí a Barcelona*, y no ha de decir sino *desde la raya entre estos reynos de Portugal y los de Castilla hasta Madrid, y desde allí hasta la raya entre aquellos reynos de Castilla y los de Aragón*, y así se haga...»

En plena reacción después de la crisis de los años 1568-1570 —las medidas defensivas adoptadas por Felipe II se encaminaron a la «impermeabilización» de España y a poner en marcha un reducto español, identificado con los ideales de la Contrarreforma, diferenciado de la Europa moderna, moldeada por el racionalismo crítico y la burguesía capitalista— se impone el equipo inflexible del cardenal Granvela y del duque de Alba en el consejo áulico de Felipe II, con un programa de signo uniformista castellano que se desarrolla durante un siglo: las tensiones estallan violentamente en 1640, sobre todo en Cataluña y en Portugal. Estas revoluciones y guerras secesionistas peninsulares se impondrán en la fase resolutoria de la contienda de los Treinta Años, en la que se hunde —tratados de Westfalia de 1648— la hegemonía austro-hispana en Europa. Y, por lo que se refiere al mundo peninsular, Felipe IV reconquista Cataluña y ratifica sus Constituciones: una Cataluña mutilada por el tratado de los Pirineos de 1659, que le amputa el Rosellón

23. Mapa de Cataluña que sirve de fondo a un San Jorge. Grabado de Francesc Vaquer, 1688. Col. particular, Barcelona

y gran parte de Cerdeña; pero la viuda del rey, Mariana de Austria, tendrá que reconocer la independencia de Portugal por el tratado de Lisboa de 1665.

Al llegar la derrota española de mediados del siglo xvii, resurge, con el «neoforalismo», el viejo orden constitucional de los Reyes Católicos en la monarquía hispánica. Hasta cierto punto, la recuperación de la periferia peninsular, simultánea al hundimiento de Castilla, prefigura, a fines del Seiscientos, lo que será la reacción de Cataluña ante la crisis de 1898. Es decir, el activo intervencionismo en la política española, preconizado por el grupo catalán de Narcís Feliu de la Penya, sería el equivalente del pensamiento de Maragall y de la «España grande» de Cambó, en la España de Alfonso XIII.

En el momento de constituir la Junta de Gobierno que auxiliaría a la regente Mariana de Austria durante la minoridad de Carlos II, el rey Felipe IV demostró que no desaprovechaba una de las lecciones de las crisis de 1640. En efecto, los miembros de dicha Junta procedían de distintos reinos de la monarquía: los condes de Castrillo y Peñaranda eran castellanos; el vicecanciller de Aragón, Crespí de Vallaura, valenciano; el marqués de Aitona, catalán, como el cardenal Pascual de Aragón, hijo del duque de Cardona; y el secretario de la Junta, Blasco de Loyola, era vasco.

Desde los Reyes Católicos a Felipe II es evidente que Castilla había acuñado, básicamente, la personalidad española. La crisis del siglo xvii, con la derrota internacional y las revoluciones internas, significó un trauma gravísimo. En todo caso, en el último tercio del Seiscientos, con la recuperación bien patente en la periferia peninsular, se planteaba la posibilidad de que España rehiciera a Castilla al rehacerse a sí misma.

El «neoforalismo» a que venimos aludiendo no es sólo un fenómeno catalán, sino que se manifiesta también en los reinos de Valencia, donde la Segunda Germanía pone de relieve la recuperación del campo después del trauma de la expulsión de los moriscos, y de Aragón, donde actúa



24. *El cardenal Cervantes, fundador de la Universidad de Tarragona. Archivo Diocesano, Tarragona*



25. *Soldado de la época de la guerra dels Segadors. Dibujo de 1641 en el Llibre de Passanties, vol. 3.º. Museo de Historia de la Ciudad, Barcelona*

el grupo capitaneado por Juan Pablo Dormer, que preconiza vastas reformas. A escala de la Corona de Aragón, el «neoforalismo» viene a ser, pues, una reacción afirmativa, positiva, ante la derrota hispánica de mediados del siglo XVII; y, a la vez, el ingrediente básico del «austracismo» durante la guerra de Sucesión. Ahora, el choque sería favorable al nacionalismo castellano: la Nueva Planta de Felipe V, que pondría en marcha la centralización, sería paralela al tratado de Utrecht, que sancionaría la decadencia española en el plano internacional.

Es indispensable formular unas breves referencias sobre la «exclusión aragonesa» en América. La rivalidad entre Portugal y la Corona de Aragón por el comercio de las especias en el siglo XV tendría decisivas repercusiones en los grandes descubrimientos geográficos. Los éxitos de los portugueses —Vasco de Gama llega a Calicut en 1498— y los inevitables fracasos de catalanes y aragoneses para obtener las especias en el Mediterráneo oriental contribuyen a explicar que estos últimos decidieran buscar el camino directo, por el Occidente, hacia los centros de producción. Es el plan colombino, plasmado en las *Capitulaciones de Santa Fe*, firmadas por Joan de Coloma, secretario de la Corona de Aragón, e incorporadas a la cancillería aragonesa. A partir del segundo viaje de Colón, América se convertiría en una empresa castellana, entre otras razones por el hecho de que la Corona de Aragón había fracasado en su lucha para detentar el comercio de las especias.

Parece evidente que América hubiera podido ser el aglutinante decisivo para la articulación económica peninsular, que reforzara la unión dinástica de los Reyes Católicos. La «exclusión aragonesa» ha tenido una versión política (antagonismo castellano-catalán y deseos de la monarquía de hundir a Cataluña) y una versión jurídica (América, patrimonio exclusivo de Castilla, aunque según la tesis de los «bienes gananciales», del profesor Manzano, el Rey Católico y sus vasallos tenían derecho al usufructo de la mitad de las rentas de las conquistas). Para J. Vicens, la «exclu-

sión» fue motivada, fundamentalmente, por los imperativos del monopolio mercantilista y la misma «inhibición catalana». En cuanto a esta última, F. Soldevila ha publicado el texto de una petición de la ciudad de Barcelona a Carlos V (1522) para comerciar directamente con América, lo que parece constituir una prueba decisiva contra la tesis de la «inhibición». (Recordemos que, en 1643, el embajador de Cataluña en el Congreso de Münster, Josep Fontanella, insistiría en la necesidad de que los catalanes pudieran comerciar directamente con América.) En todo caso, en 1529 Carlos V inauguraría un régimen colonial más liberal, y en las Cortes de Monzón de 1542 prometió la igualdad entre todos los súbditos de sus reinos hispánicos en el comercio con América. Sin embargo, unos años después —1566— Felipe II cerró el comercio indiano a toda «nación extranjera», en beneficio del monopolio de los mercaderes sevillanos. Se trata, probablemente, de una medida dictada por la presión de la banca genovesa, siguiendo la trayectoria a que hemos aludido en páginas anteriores.

Un siglo después, y en relación con la recuperación de fines del Seiscientos, el intervencionismo catalán preconizado por Feliu de la Peña y sus amigos lograría algunas rectificaciones por lo que atañe al comercio indiano. Eliminados de Italia a partir de la guerra hispano-francesa de 1635, los mercaderes catalanes dedicaron sus esfuerzos —exceptuando el período de la guerra secesionista— a las relaciones comerciales entre Cádiz y el Mediterráneo. Pero eran considerados como extranjeros en la sede de la Casa de Contratación y tenían que pagar crecidos impuestos. En 1674, los cónsules de la Lonja de Barcelona, a petición de los capitanes de las naves que hacían la travesía a Cádiz, solicitaron de la Regente, Mariana de Austria, la revocación de la orden en virtud de la cual se había establecido en Cádiz un «cónsul de las naciones», de nacionalidad flamenca, con potestad sobre los catalanes. Fundaban su petición diciendo que ellos, «como a propios vasallos, son y se nombran españoles, siendo como es indubitado

que Cataluña es España». En consecuencia, no se puede «quitar a los catalanes el ser tenidos por españoles, como lo son, y no por naciones», esto es, por extranjeros. Por decreto de 30 de noviembre de 1674 se aceptó la petición de los cónsules de la Lonja barcelonesa y, por tanto, el cónsul flamenco en Cádiz perdió las funciones jurisdiccionales que hasta entonces había ejercido sobre los mercaderes y marineros catalanes.

DESARROLLO CATALÁN Y PROBLEMÁTICA HISPANA EN EL SIGLO XVIII

Se ha dicho ya que en la guerra de Sucesión a la Corona de España, a comienzos del siglo XVIII, entró definitivamente en crisis el orden constitucional que los Reyes Católicos habían establecido y legado a la monarquía de los Habsburgo. En la contienda sucesoria, el centralismo de cuño francés de Felipe V se identificaría con la afirmación de la tendencia hegemónica castellana —herencia del programa de Olivares—, mientras el «neoforalismo» austracista de la Corona de Aragón se concretaría en un intento de vertebración política peninsular, equivalente a la «actualización» del aludido orden constitucional hispánico, en una estructura de tipo «federal». Acabada la guerra, el régimen inaugurado por los Decretos de Nueva Planta consistió, en frase de Joan Mercader, en una «creación reflexiva y madura, aunque una imposición violenta al fin y al cabo», para representar, en definitiva, el enlace entre la organización política de la España de los Habsburgo y la del Estado español, moldeado por el liberalismo, a partir de la crisis del Antiguo Régimen. Después de la guerra de Sucesión se va perfilando el concepto actual de España. Un caracterizado especialista, el profesor Antonio Domínguez Ortiz, ha definido este proceso en los siguientes términos: «España era un término culto, de rai-gambre clásica, divulgado por el Renacimiento, sobre todo por medio de la histo-

riografía, e ignorado casi por completo en la terminología oficial. Antes del siglo XVIII, España era una expresión geográfica sin contenido político; designaba la Península entera. Todavía en 1708, un autor, Tomás de Puga, dividía a España en Castilla, Aragón y Portugal... La pérdida de los dominios europeos extrapeninsulares por la paz de Utrecht puede decirse que creó a España como entidad política definida; desde entonces, aun sin abandonar la ostentosa titulación tradicional, hubo un rey de España... «Más chica que el Imperio, más grande que Castilla, España, la más excelsa de las creaciones de nuestro siglo XVIII, sale del estado de nebulosa y toma contornos sólidos y tangibles.» En los párrafos siguientes trataremos de fijar la trayectoria hispana en el Setecientos y el ritmo de su crecimiento y desarrollo, en su doble aspecto económico y político, en función de su integración progresiva y a impulsos de una coyuntura internacional favorable.

Es un hecho indiscutible la renovación de España en el siglo XVIII, con unas raíces claras, según se ha dicho antes, en el reinado de Carlos II, el último Habsburgo. Pero no es menos evidente el hecho de que todo el país no responde, de manera uniforme, al incentivo de los tiempos. En efecto, a pesar de los esfuerzos abnegados de una minoría inquieta y con grandes preocupaciones, no podrá lograrse el desarrollo de una floreciente agricultura en Andalucía ni abrir de par en par las puertas de Castilla a los nuevos aires de un capitalismo mercantil ni de la naciente revolución industrial, para citar dos ejemplos característicos y decisivos para el inmediato futuro peninsular. En cambio, florecen Cádiz y su *hinterland*, contacto entre el mundo hispánico y el océano, que convierte a la ciudad andaluza en emporio mercantil y, en consecuencia, en símbolo del liberalismo reformista; el País Vasco, que crea la compañía colonial más pujante —la «Compañía Guipuzcoana de Caracas»— y la Academia más representativa del espíritu reformista— el «Seminario de Vergara», núcleo de la «Sociedad Económica de Amigos del

País»—; y Cataluña, donde resurge la vieja tradición textil y se desencadena el proceso de su equipamiento industrial, como precedentes inmediatos y necesarios para convertirse, en la centuria siguiente, en el gran centro peninsular del «Trabajo Nacional». No pueden discutirse, pues, las diferencias de ritmo en el desarrollo económico en la España del siglo XVIII. Por supuesto, no se trata de un fenómeno típico español, ya que ejemplos parecidos abundan en los demás países europeos. Hacia 1725, una vez finalizada la fuerte represión subsiguiente a la guerra de Sucesión, Cataluña —y, con ella, otros ámbitos hispanos según acabamos de apuntar— entra en un período de estabilización, en el transcurso del cual se prepara la fuerte expansión de la segunda mitad de la centuria. En efecto, desde 1725, tanto la demografía —con la repoblación de las comarcas occidentales del Principado (la Cataluña Nueva)— como el comercio y la industria catalanas, invierten su proyección tradicional, de levante a poniente, del Mediterráneo al resto de España y al mundo colonial americano, de la lana hacia el algodón y de la calidad artesana a la cantidad industrial. Entonces —anota Pierre Vilar, planteando cuestiones de fondo—, «Cataluña y Castilla se juntan después de siglos de Historia con caminos a menudo divergentes. Bajo el impulso de un *élan* económico internacional, su unidad política, recientemente lograda, ¿será suficiente para asegurar a los dos pueblos peninsulares las mismas oportunidades? O, por el contrario, sus respectivas estructuras de base y su herencia social ¿harían que los caminos de Cataluña y de Castilla se separaran de nuevo? Éste es el gran problema del siglo XVIII», concluye Vilar. Por mi parte, sugiero una respuesta de conjunto, necesariamente esquemática, que procuraré matizar en estas pocas páginas dedicadas al siglo XVIII. En la guerra de Sucesión —y discúlpesenos la insistencia, motivada por la necesidad de acabar con concepciones maniqueas, que, además de incapacitar para entender nada, confunden a la España de Isabel I con la de Isabel II, para poner un ejemplo

26. Batalla a las puertas de Lérida, en 1642. Plafón de azulejos catalanes. Col. Mandeville, Narbona (Francia)

27. Plano de la ciudad de Barcelona y mapa parcial de la costa catalana. Lleva la fecha de 1698

claro— los catalanes «austracistas», partidarios del archiduque Carlos de Austria, intentaron acuñar una organización de España, incluyendo, por supuesto, a Portugal, según el modelo del «neoforalismo», que venía a representar una «actualización» del viejo edificio de la monarquía de los Habsburgo, como se ha dicho reiteradamente. Basándose en la recuperación de fines del Seiscientos, los catalanes pasaron rápidamente, por lo que al resto de España se refiere, del intervencionismo económico al intervencionismo político. Y si en este último aspecto su derrota fue prácticamente total, con la Nueva Planta borbónica no puede negarse su triunfo en la configuración progresiva de un mercado nacional español en la segunda mitad del siglo XVIII; y, al compás del desarrollo económico, vendría la reafirmación de las corrientes «austracistas», como veremos más adelante, sin que ello, de momento, entrara en conflicto abierto con la progresiva centralización borbónica. En todo caso, hasta la quiebra del Antiguo Régimen, los caminos de Cataluña y de Castilla parecen convergentes y, en consecuencia, durante la segunda mitad del Setecientos, el nuevo dualismo o equilibrio peninsular, basado en el predominio económico de la periferia y la hegemonía política castellana, se desarrolla normalmente. Pero los problemas volverían a plantearse después de la guerra de la Independencia, aunque tardaran en manifestarse de una manera clara.

En el transcurso del siglo XVIII, Cataluña ha hecho su reforma agraria mediante los establecimientos a censo enfiteútico y gracias al libre juego del Derecho privado, salvado del naufragio de la Nueva Planta, mientras impulsaba una prodigiosa actividad mercantil —como en los mejores tiempos de su plenitud medieval— y comenzaba a canalizar sus esfuerzos hacia el equipamiento industrial del país. En otros términos, el crecimiento económico de Cataluña en el siglo XVIII se ha convertido en un auténtico desarrollo. En cambio, es indiscutible que fracasarán los diversos intentos encaminados a una reforma agraria en Castilla, mientras en el período com-



28. *El conseller Rafael Bonaventura de Gualbes y santa Madrona. Hacia 1661. Col. del marqués de Vilallonga, Barcelona*



prendido entre la guerra de la Independencia y la primera contienda carlista, pasando por la reacción de Fernando VII y la pérdida de América, hay una frustración clara y dolorosa del crecimiento castellano del siglo XVIII. Me parece que, en líneas generales, la síntesis esbozada responde a las cuestiones que se plantea la historiografía actual. Naturalmente, Cataluña experimentará, como el resto de España, las repercusiones negativas de las crisis aludidas, sobre todo la guerra de la Independencia y la pérdida de América —una América que quedará reducida al pequeño mundo antillano, sobre el cual la proyección económica catalana sería decisiva—; pero el problema consiste precisamente en el hecho de que entonces impulsó vigorosamente el proceso de industrialización del Principado, mientras en el campo catalán los censos enfiteúuticos habían descuartizado la antigua propiedad feudal. Es evidente, por otra parte, que este último aspecto venía facilitado, desde las postrimerías del siglo XV, con la solución dada por el Rey Católico a las reivindicaciones de los payeses de *remença* —sentencia arbitral de Guadalupe, 1486—.

Durante el reinado de Carlos III (1759-1788), el Borbón más representativo del reformismo hispano, queda claramente establecido el nuevo equilibrio o dualismo peninsular a que antes hemos aludido. Es decir, hegemonía política de Castilla y predominio económico de las regiones periféricas. La demografía sigue la misma tendencia: estancamiento en la Meseta y aumento de población en los ámbitos litorales, así como la estructura social —incremento de la burguesía y del artesanado y disminución de la nobleza y del clero—. A partir de 1774, como ha demostrado P. Vilar, los salarios aumentan con mucha mayor intensidad en Barcelona que en Madrid: es precisamente entonces cuando se delimita claramente la transferencia del centro de gravedad económico en la España moderna. Una de sus consecuencias inmediatas es el decreto de Carlos III referente a la libertad de comercio con América. Cadalso, en las *Cartas Marruecas*, y

Jovellanos, en la *Ley Agraria*, dejan constancia de este hecho. El primero dice que los catalanes son los «holandeses de España», y el segundo pone de relieve «el ejemplo de Cataluña, donde la agricultura y la industria han crecido continuamente, en contraste con Castilla, donde disminuyen sin cesar». Jovellanos, especialista en el tema, conocía muy bien que en Cataluña las nuevas roturaciones y desmontes habían contribuido de forma decisiva al ocaso de la gran propiedad feudal. De esta manera, mientras en Castilla se pensaba programar la reforma agraria desde el poder —mediante el «colectivismo» de Campomanes y de Olavide, o el sentido individualista y liberal del mismo Jovellanos—, en Cataluña se había realizado de un modo espontáneo y natural, gracias a los establecimientos a censo enfiteútico, como se ha dicho antes.

De modo unánime se ha puesto de relieve la voluntad de trabajo de los catalanes después de las amargas decepciones de 1714. Trabajo en su propia casa y fuerte proyección en el resto del mundo peninsular, donde la emigración catalana, del Ebro a Galicia y del Cantábrico a Cádiz, obedece a la misma voluntad de esfuerzo y de supervivencia. Esa emigración constituye uno de los precedentes de los «viajantes de comercio» catalanes del siglo XIX, irónicamente tratados, en general, por la novela costumbrista castellana. En el interior del Principado, la fuerte expansión de la segunda mitad del siglo XVIII permitió la formación de importantes capitales mercantiles, mientras se desarrollaba intensamente la agricultura mediante inversiones de hombres y de dinero. La gran tarea del siglo XIX —y con ella el nacimiento de la Cataluña contemporánea— consistirá, como indica P. Vilar, en la transformación del capitalismo comercial en el capitalismo industrial. Esto es, el nacimiento y desarrollo de una industria parecida, salvadas las proporciones, a la de los países más avanzados del Occidente europeo.

Dentro del dualismo a que antes hemos aludido, mientras el régimen de la Nueva Planta perfecciona sus mecanismos hacia





una mayor centralización —sobre todo con el despotismo ilustrado de Carlos III—, la corriente «austracista», derrotada en la guerra de Sucesión, vuelve a manifestarse, de una manera minoritaria, con el creciente desarrollo económico, no sólo en Cataluña, sino también en Valencia y en Aragón. Sobre ello me remito, básicamente, a los trabajos fundamentales de Antonio Mestre sobre el polígrafo valenciano Gregorio Mayans, y de algunos colaboradores del profesor Corona, como los padres Olaechea y Ferrer, sobre el conde de Aranda y el partido «aragonés» durante el reinado de Carlos III. Los diputados catalanes y valencianos más representativos —Capmany, Borrull— replantearon el tema en las Cortes de Cádiz, en términos de exquisita prudencia, al discutirse la organización de España por la Constitución de 1812, para recibir una dura reprimenda por parte de Muñoz Torrero, portavoz de un jacobinismo a ultranza. Entonces sólo conseguirían mantener a flote —salvo en Valencia— el derecho foral privado, de acuerdo con la Nueva Planta borbónica; pero es incuestionable que la *Renaixença* y sus derivaciones ideológicas y políticas, desde Maragall a Cambó, contaban con una tradición ininterrumpida, cuya trayectoria desde el «neoforalismo» de fines del Seiscientos hemos intentado esbozar en estas páginas.

Una de las manifestaciones más claras de la perduración de la corriente «austracista» dióse en un sustancioso documento que los representantes de las ciudades de Zaragoza, Barcelona, Valencia y Palma de Mallorca —esto es, de la antigua Corona de Aragón— firmaron conjuntamente y presentaron en las Cortes de Madrid de 1760. El documento en cuestión es un auténtico «memorial de agravios», que critica determinados aspectos del centralismo borbónico para exaltar lo que se consideraba positivo de la extinguida organización foral. El punto de vista de los centralizadores a ultranza se basa —dicen— en el hecho de que, habiendo en España un solo rey, conviene que haya una sola ley, para que la armonía sea per-

fecta. Ellos replican que nada hay más perfecto que el cuerpo humano, aunque sus partes sean distintas, puesto que todas ellas obedecen a los dictados del alma —esto es, la voluntad del rey—. Atacan, sobre todo, las discriminaciones para ocupar cargos eclesiásticos, militares y civiles, que, según afirman, existían de hecho. Reconocen que los deseos de Felipe V eran otros; pero, a la hora de la verdad, los castellanos han encontrado abiertas todas las puertas en la Corona de Aragón, mientras que para los naturales de ésta han permanecido bastante cerradas las de Castilla. Para los firmantes del «memorial», las universidades de la antigua Corona de Aragón tienen un nivel superior a las castellanas, y lo atribuyen al hecho de que sus catedráticos se dedican más a la enseñanza y no frecuentan la Corte, con aspiraciones al desempeño de cargos políticos.

Con referencia a la lengua, el documento a que aludimos es tan claro como contundente: «Hay otras leyes —dice— que obligan a que en Cataluña, Valencia y Mallorca sean obispos y clérigos de sus Iglesias los que nacieron y se criaron en aquellos reynos. Porque en ellos se habla una lengua particular y aunque en las ciudades y villas principales muchos entienden y hablan la castellana, con todo los labradores ni saben hablarla ni la entienden. En las Indias, cuyos naturales, según se dize, no son capaces del ministerio eclesiástico, los párrocos deben entender y hablar la lengua de sus feligreses. ¿Y van a ser los labradores catalanes, valencianos y mallorquines de peor condición que los indios, habiéndose dado en aquellos reynos hasta los curatos a los que no entienden su lengua? Quanto convendría que los obispos, así en las Indias como en España, no teniendo el don de lenguas que tuvieron los apóstoles, hablaran la de sus feligreses. ...Y siendo los labradores los que con el sudor de su rostro principalmente mantienen los obispos y demás clérigos y por consiguiente los que más derecho tienen a ser instruidos, ¿han de ser privados de la instrucción...?»

El memorial en cuestión está destinado,

precisamente, a pedir a Carlos III que complete la obra de su padre, Felipe V, referente a la absoluta igualdad de oportunidades entre todos los españoles, borrando todo vestigio de extranjería entre las diversas regiones. Y acaba diciendo: «En fin, señor, el glorioso padre de V.M., puesto con la espada en la mano a la frente de sus ejércitos, no pudo examinar por sí mismo el nuevo gobierno que mandó establecer en aquellos reynos. Quedó imperfecta esta gran obra de que depende su verdadera felicidad, y Dios ha destinado a V.M. para que con su soberana inteligencia y heroico zelo la perfeccione.» Las peticiones formuladas en el memorial referentes a la lengua reflejan, por supuesto, un hecho incuestionable: la fidelidad del pueblo —en el más amplio sentido— a la misma, aunque representantes ilustres de las minorías intelectuales consideraran al catalán como vehículo de expresión puramente «casero». Recordemos, a este respecto, que Antonio de Capmany —justamente considerado como el precursor de la historiografía de la *Renaixença*—, cuando quiso dar a conocer el discurso del rey Martín en las Cortes de Perpiñán de 1406, con el encendido elogio de los catalanes, bajo el lema *Gloriosa dicta sunt de te, Cathalonia*, lo tradujo al castellano, invocando «que sería inútil copiarlo en un antiguo idioma provincial, muerto hoy para la República de las letras y desconocido para el resto de Europa». Añadamos que sólo unas décadas después Aribau escribiría su *Oda a la Pàtria* en catalán, que comienza a ser considerado, de nuevo, como lengua de cultura: es el tránsito del neoclasicismo de la Ilustración al historicismo de la corriente romántica, al que no es ajeno, por supuesto, el grado de desarrollo económico de Cataluña y su creciente peso específico en el concierto peninsular.

A nivel oficial, los Borbones del siglo XVIII dictaron varias normas para la progresiva sustitución del catalán por el castellano. Los documentos que sirvieron de base para la redacción de los Decretos de Nueva Planta en Cataluña ponen de relieve que el aspecto idiomático era considerado

esencial. En efecto, en los informes de Ametller y de Patiño, y en las subsiguientes deliberaciones del Consejo de Castilla, se dice: «Todo se deberá formar en lengua castellana... a reserva de aquellos pequeños lugares que por su miseria y situación en la montaña, en que será justo no disponer de esta condición, hasta que la comunicación y el trato hagan menos difícil y costosa su introducción». Por otra parte, el rey debería ordenar «que en las escuelas de primeras letras y de Gramática no se permitan libros en lengua catalana, escribir ni hablar en ella dentro de las escuelas, y que la Doctrina cristiana sea y la aprendan en castellano».

Pero la táctica de Felipe V será más sutil, ya que trata de demostrar que su deseo consiste en modernizar y poner al día el mecanismo procesal —sustitución del latín por el castellano— y no de restringir el uso oficial de la lengua del país. En efecto, en instrucciones dirigidas a los corregidores de Mallorca y Cataluña, el rey recomienda «se procure mañosamente ir introduciendo la lengua castellana en aquellos pueblos..., a cuyo fin dará [el corregidor] las providencias más templadas y disimuladas, para que se note el efecto, sin que se note el cuidado».

Mediante una Real Cédula de 23 de junio de 1768, Carlos III ordenó reducir «el arancel de los derechos procesales a reales de vellón en toda la Corona de Aragón, y para que en todo el reino se actúe y enseñe la lengua castellana». Unos años después —1780— el mismo rey decretaría «que en todas las escuelas del reino se enseñe a los niños su lengua nativa por la Gramática que ha compuesto y publicado la Real Academia de la Lengua» (la lengua *nativa* era, pues, para todos los españoles, el castellano). Las mismas normas se aplicarían en la enseñanza de la doctrina cristiana.

En estricta justicia, hay que tener en cuenta la actitud de las minorías dirigentes de la época respecto de la cuestión lingüística, como lo demuestra claramente el ejemplo, ya citado, de Antonio de Capmany. Ello no quiere decir que algunos casos aislados no pongan de relieve pun-



tos de vista contrarios. Desde su prisión en el castillo de Bellver, Jovellanos pedía «se aplicasen los principios de la Gramática general a nuestra lengua mallorquina y se diese a los niños una idea cabal de su sintaxis. Siendo la que primero aprenden, la que hablan en su primera edad, aquella en que hablamos siempre con el pueblo y en que este pueblo recibe toda su instrucción, visto es que merece mayor atención que la que le hemos dado hasta aquí». Jovellanos, hombre comprensivo y de buena voluntad, enfocaba el tema como pedagogo y como prerromántico.

CATALUÑA EN LA ESPAÑA CONTEMPORÁNEA

Muy a grandes rasgos hemos examinado el desarrollo normal del nuevo dualismo o equilibrio peninsular característico de la segunda mitad del Setecientos, en el que la progresiva centralización político-administrativa no entra en situaciones conflictivas con el desarrollo económico de los ámbitos periféricos, mejor adecuados a los cambios que se están produciendo en el Occidente europeo. La gran crisis que cierra la época, con los dramáticos acontecimientos de la primera mitad del siglo XIX, a través de los cuales se produce la quiebra del Antiguo Régimen y el triunfo del liberalismo, implican, a nivel hispánico, un «desfase» entre un desarrollo político, que aspira a imitar las estructuras vigentes en Occidente, y un subdesarrollo económico, con una agricultura que, a pesar de la desamortización —ésta apenas ha atacado la gran propiedad aristocrática—, conserva sus características feudales. A su vez, la frustración del crecimiento castellano del Setecientos, a que antes hemos aludido, contrasta con la creciente industrialización de Cataluña: una industrialización frenada por la escasa capacidad de consumo del mercado español, lo que contribuye a exacerbar el proteccionismo de la burguesía catalana y, por supuesto, la politización de la *Renaiçença*.

33. *Embarco del rey Felipe V en Barcelona, en 1702, para trasladarse a Italia.*
Grabado. Instituto Municipal de Historia, Barcelona

34. *Asalto del baluarte de Levante, en Barcelona, por las tropas de Felipe V, en la guerra de Sucesión. Grabado.*
Instituto Municipal de Historia, Barcelona



35. Cabalgata en honor de la entrada de Carlos III en Barcelona. Grabado de Francesc Tramulles. Museos de Arte, Barcelona

36. Los mártires de la Ciudadela, en la guerra de la Independencia. Grabado. Instituto Municipal de Historia, Barcelona

Ello plantearía nuevas tensiones con la interferencia de unos problemas sociales —reivindicaciones de un proletariado creciente— que, lógicamente, mediatiza y condiciona la proyección de la burguesía catalana en el marco general de la política española.

El equipamiento industrial catalán es paralelo a la difusión de la corriente romántica en que se apoyará la *Renaixença* y necesariamente implica unos cambios estructurales, centrados en el despliegue de una burguesía y de un proletariado. Parece evidente que, al compás del progresivo desarrollo económico, la *Renaixença*, iniciada con los versos de los Juegos Florales, pasara a la prosa con la plena restauración de la lengua y acabara saltando al escenario político cuando las circunstancias se mostraran propicias: de una manera clara, con la reacción ante el desastre del noventa y ocho. Por otra parte, y en contraste con el equipamiento industrial de las ciudades, en la montaña catalana —como en Vasconia y Navarra, es decir, en los ámbitos donde el contraste entre las estructuras del Antiguo Régimen y las resultantes de la revolución industrial es mayor— se desarrolla el carlismo, en el que, entre otras cosas, se plasman las decepciones de un campesinado víctima del individualismo liberal que preside la desamortización. De esta manera, al lado del catalanismo propugnado por la burguesía liberal, surge el foralismo tradicionalista en el campo. El mundo de los obreros permanece, en cambio, al margen del movimiento regionalista. Precisamente, esta desvinculación de las masas obreras —aunque conservaran siempre su fidelidad a la lengua y ésta ganara adeptos entre los inmigrantes y sus hijos— contribuiría, de modo decisivo, a la debilidad, al carácter minoritario del mismo.

Hemos aludido a la politización de la *Renaixença*, hasta cierto punto condicionada por el proteccionismo burgués, y recurrido a una fecha simbólica —el 98— para señalar su plasmación clara. Por supuesto, pasamos por alto la trayectoria previa del movimiento regionalista, que aparece como un cuerpo doctrinal cohe-





DÉCIMAS.

Entre los inventos mil
Que se cuentan en el mundo,
Por cierto que sin segundo
Es el del FERRO-CARRIL:
Habrá cosa más gentil
Mas placida é ilusoria.
Que con rapidez notoria
Recorrer en un instante
Un espacio muy distante,
Cual si volando á la gloria⁹

Dirá pues toda persona
Que mida tan corto trecho
Que Mataró ya de hecho
Unióse con Barcelona
Cuánto bien no proporciona
Al comercio en realidad¹
Van con gran facilidad,
Vienen familias enteras,
Y así de todas maneras
Gana una y otra ciudad

rente, representativo de los diversos sectores, en las Bases de Manresa de 1892. Parece obvio que el diálogo entre la burguesía catalana y la oligarquía castellano-andaluza del «cereal y del olivo», mimada por la Restauración, debía ser, en principio, difícil, por tratarse de interlocutores situados en diversos grados de desarrollo: las estructuras nacidas de la revolución industrial y los grandes intereses agrarios, con el reloj parado en la época del barroco. En la base, sin embargo, se vería facilitado por la reacción común ante las reivindicaciones sociales de obreros y de campesinos sin tierras, los cuales, a su vez, radicalizarían su postura para engrosar las filas del anarquismo militante; y, en la escalada progresiva entre patronos y obreros, la ciudad de Barcelona se ganaría el triste calificativo de «ciudad de las bombas». En todo caso, es del mayor interés el clima de comprensión y de esperanza que crearon figuras muy destacadas de la intelectualidad hispana finisecular en torno a la lengua y a la cultura catalanas, con algunas excepciones —Galdós, por ejemplo—, cuyos argumentos en torno al proteccionismo y al librecambismo son muy expresivos, como veremos. Sólo podemos lamentar que el mencionado clima encontrase demasiados escollos para convertirse en algo obvio, como el aire que se respira, incorporado definitivamente a la conciencia de todos los españoles. No podemos admitir que la comprensión, el diálogo netamente constructivo entre Narcís Oller y José María de Pereda, o entre Joan Maragall y Miguel de Unamuno, para tomar ejemplos significativos, pueda minimizarse hasta el extremo de convertirlo en una pieza más de las contradicciones de la burguesía catalana, antes aludidas. En cambio, parecen evidentes los condicionamientos de base, de todo tipo, en el enrarecimiento del diálogo a partir de las distintas reacciones, de Castilla y de Cataluña, ante el desastre del noventa y ocho, esto es, a partir de la politización de la *Renaixença* y la entrada en escena, a nivel hispánico, del catalanismo político. Unos años antes, en los Juegos Florales celebrados en Barcelona en 1888, en pre-

38. *Una plaza barcelonesa del siglo XIX:
la Plaza Real, construida según proyecto
de Daniel y Molina*



39. *La plaza del Born vell. Fragmento de una pintura de Martí Alsina.*
Museo de Arte Moderno, Barcelona

sencia de la Regente María Cristina y del jefe del Gobierno, Sagasta, actuó como mantenedor Menéndez Pelayo, quien hizo un fervoroso elogio de la lengua catalana. Séanos permitido reproducir aquí, tal como fueron pronunciadas, las frases más significativas de don Marcelino, quien había sido discípulo de Milà i Fontanals en la Universidad de Barcelona:

«...I per això, senyora, sou vinguda a escoltar amorosament los accents d'aquesta llengua, no forastera ni exòtica, sinó espanyola i neta de tota taca de bastardia. Vostre generós i magnànim esperit comprèn que la unitat dels pobles és unitat orgànica i viva, i no pot ser aqueixa unitat fictícia, verdadera unitat de la mort; i comprèn també que les llengües, signe i penyora de raça, no es forgen capritxosament ni s'imposen per la força, ni es prohibeixen ni es manen per llei, ni es deixen ni es prenen per voler, puix res hi ha més inviolable i més sant en la consciència humana que el «nexus» secret en què viuen la paraula i el pensament. Ni hi ha major sacrilegi i ensems més inútil que pretendre engrillonar lo que Déu ha fet espiritual i lliure: lo verb humà, resplendor dèbil i mig esborrat, però resplendor al fi, de la paraula divina...»

De este diálogo a nivel de intelectuales, al que venimos aludiendo, hay pruebas abundantes en una obra extraordinaria, que merecería ser conocida y meditada por todos los españoles. Me refiero a las *Memòries literàries* de Narcís Oller —novelista catalán que tuvo su momento de plenitud en la década de los ochenta del siglo pasado—, con un prólogo de Agustí Calvet (Gaziel). Más que un prólogo, las páginas de Gaziel constituyen un estudio monográfico del tema, al que su autor, discípulo de Maragall y ensayista profundo y brillante (recordemos su *Trilogia Ibèrica*), añade sus propias experiencias y amargas decepciones de los años más críticos de la historia española más reciente.

Narcís Oller mantuvo estrechos vínculos de amistad con las grandes figuras de la intelectualidad castellana de su tiempo, sobre todo con José María de Pereda y Marcelino Menéndez Pelayo. Pereda, por ejemplo, trata de convencer a Galdós (1884) en los siguientes términos: «Los

40. *Episodio de las guerras carlistas: asalto a Solsona. Grabado coloreado.*
Col. particular, Madrid



41. Alfonso XIII niño, en brazos de su madre la reina María Cristina. Al fondo de la pintura de Antonio Caba son visibles Montjuïc y el puerto de Barcelona. Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, Barcelona



escritores catalanes piensan en catalán, hablan en catalán y viven en una sociedad que no habla otra lengua en familia. Por consiguiente, el idioma catalán es el jugo de su literatura... Así pues, no hay más remedio que tomarlos como son, con su pecado de origen, harto castigado con la pequeñez del mercado que tienen para sus libros y el injustificado desdén con que los mira el público literario de Castilla...» Dos años después, don Marcelino escribe a Oller a propósito de su novela *Vilaniu*: «... he notado una porción de expresiones tan pintorescas que me hacen desear que siga usted escribiendo en catalán, porque sólo quien escribe en su propio lenguaje puede alcanzar esta potencia gráfica y esta armonía profunda entre el pensamiento y la frase...».

Con mayor contundencia se manifiesta don Juan Valera, quien en carta a Oller, fechada en Bruselas en 1887, dice: «...Creo que a la larga o tal vez pronto se venderán y leerán en catalán por toda España, sin necesidad de traducciones, como sin duda nos leen ustedes en Cataluña, sin traducirnos, a los autores castellanos, y como debemos, además, leer a los portugueses y ser leídos por los portugueses. Yo me alegro de que haya, no una, sino tres lenguas literarias en la Península, pero creo que un genio o espíritu sólo, exclusivo para otra casta y común a las tres, familias ibéricas, debe ser superior y estrecho lazo de amistad...» A la misma idea responde el concepto de *Hespanya*, evocado por Oliveira Martins, que nos recuerda a Camoens.

En 1888, Jacinto Benavente escribe a Oller en los siguientes términos: «Admirador entusiasta de la literatura catalana y apasionado muy particularmente de las obras de Vd. y lamentando que por no hallarse muy extendido el lenguaje regional no sean dichas obras tan populares como fuere de desear, tendría una verdadera satisfacción en contribuir para dicho objeto, en la escasa medida de mis fuerzas, traduciendo al castellano su célebre novela *Vilaniu*, que considero preciada joya de la literatura española. Con este deseo me atrevo a dirigirme a Vd., joven y sin

42. La cascada del parque de la Ciudadela, en Barcelona, construida en ocasión de la Exposición Internacional de 1888

43. Celebración del Cincuentenario de los Juegos Florales, en el desaparecido Palacio de Bellas Artes de Barcelona

nombre conocido en las letras, pero ferviente admirador de cuanto es lustre y esplendor en ellas.»

De una carta de Emilia Pardo Bazán al mismo Oller, fechada en La Coruña en 1884, entresaco los párrafos siguientes: «Comprendo lo que Vd. me dice de que no puede escribir sino en catalán. Es natural. Sólo escribimos literariamente (salvo fenomenales y nunca felices excepciones) la lengua que rezamos, la lengua que empleamos cuando niños... No se desanime Vd. por los pleitos que le ocupen ni las contrariedades que le detengan: todos tenemos, *hélas!*, como dicen nuestros vecinos, alguna piedrezuela atravesada en el camino y la pisamos y seguimos intrépidos.»

Análogamente reaccionaba Clarín. En un artículo publicado en el *Heraldo de Madrid*, en 1899, decía entre otras cosas: «Verdaguer, Oller, Maragall y veinte más, todos insignes, ¿cómo han de renunciar al verbo natural? En arte no se puede exigir eso, aunque sea una fatalidad.» Y aludía a continuación a la maravilla resultante de un cuento escrito por Oller en catalán y traducido al castellano por Pereda.

Hemos aludido ya a la actitud contraria de don Benito Pérez Galdós, quien, en carta a Oller (1886), no vacila en escribir: «No puede Vd. figurarse el desconuelo que siento al ver un novelista de sus dotes, realmente excepcionales, escribiendo en lengua distinta del español, que es, no lo dude Vd., la lengua de las lenguas... La admiración que siento por Vd. es bastante grande para hacerme desafiar las asperezas de una lengua cuyas bellezas no entiendo y cuya resurrección como lengua literaria no me explico... El castellano es la lengua de los dioses... El catalán, por lo poco que yo entiendo de él, no tiene construcción propia... La sintaxis, la construcción, son las nuestras. No difieren más que en las palabras, cuya tosquedad y dureza hiere el oído. Por eso es tan fácil la traducción. Es como arrancar un disfraz que sólo está sujeto con un hilo. Yo leo la prosa de Vd. y veo en ella un castellano, pero con pa-



labras catalanas. Es como un hombre blanco, que se ha teñido de betún para ponerse negro y no lo es. Vd., amigo mío, escribe español sin saberlo...» Y tratando de poner el dedo en la llaga, don Benito continúa sin ambages: «Vds. —esto es, los catalanes— son los hijos mimados de la nación... Separatistas nosotros, que vivimos sacrificados a las exigencias de una industria que no acaba de perfeccionarse... ¿Qué quiere decir protección más que la obligación en que estamos todos de comprar a Vds. el producto de sus talleres? O yo soy tonto o protección y separatismo son términos antitéticos...» Galdós acaba aconsejando a Oller: «Deje Vd. a los poetas que se las arreglen allá y véngase Vd. para acá.»

De las palabras de Galdós (representativas, sin duda, de un estado de opinión muy generalizado en la España del momento), aparte el hecho de considerar a la lengua catalana como no española, lo que de por sí ya es grave en un intelectual de su talla, y la significativa concesión que hace a los poetas catalanes, para cerrarse ante la prosa, quisiera destacar su alusión a la otra cara de la medalla, en función de la industria catalana. Una industria, lo hemos dicho ya, frenada en su crecimiento por la escasa capacidad adquisitiva del mercado español, lo que exacerbaría el proteccionismo —que acabaría ganando a su causa al propio Cánovas— de la burguesía catalana, frente al libre-cambismo esgrimido por los gobiernos de Sagasta. Por supuesto, los argumentos de Galdós y de todos los que pensaban como él condenaban el futuro del equipamiento industrial del país y, con ello, el del pleno triunfo de la revolución burguesa en España.

Con la clara politización de la *Renaixença*, a partir de la crisis del noventa y ocho (en páginas anteriores hemos aludido ya al paralelismo entre el regionalismo de principios del siglo xx y el neoforalismo de fines del xvii, condicionados, hasta cierto punto, por las reacciones catalanas ante dos graves colapsos hispánicos, el del 98 y el de 1648-1659 —tratados de Westfalia y de los Pirineos—, y de ahí el

parangón entre Joan Maragall y Narcís Feliu de la Penya), el diálogo peninsular se enrarece. Quizá sea sintomático el hecho de que el mismo Perèda, tan catalanófilo antes, confiese a su amigo Oller que le exige un gran esfuerzo leer el catalán, «lengua extraña». Por supuesto, el diálogo continúa entre los del noventa y ocho —la correspondencia y la amistad entre Maragall y Unamuno es un buen ejemplo de ello—, sus hijos y sus nietos... Con el corazón en la mano, todos hemos de lamentar que al cumplirse casi un siglo del discurso de Menéndez Pelayo en Barcelona, del que hemos transcrito los párrafos más significativos, las palabras del gran polígrafo santanderino puedan tener una rigurosa actualidad.

Baste recordar, a este respecto, el sabroso artículo de José María Pemán, *El catalán, un vaso de agua clara*, admirable puntualización de unas obviedades naturales ante quienes, por diversas razones, continúan esgrimiendo un confucionismo nada constructivo.

La crisis de 1898 implica, tanto en Castilla como en Cataluña, un revisionismo de tipo romántico-nacionalista, esto es, una exaltación de los tiempos medievales, cuyos símbolos respectivos serán las figuras del Cid y de Jaime el Conquistador. En efecto, la reacción motivada por el desastre colonial y la derrota ante los Estados Unidos, que puso al descubierto la escasa consistencia real del Estado español de la Restauración, replanteó, con mayor intensidad que lo había hecho dos siglos antes la guerra de Sucesión, el dualismo Castilla-Cataluña. Me parece incuestionable este punto de vista de don Jesús Pabón en su magnífico estudio sobre Cambó, así como el contraste, puesto de relieve por J. Vicens Vives, entre el pesimismo de los intelectuales castellanos y el optimismo burgués con que afrontan el desastre las minorías dirigentes catalanas, cuya máxima figura en el campo intelectual es el poeta Joan Maragall.

En todo caso, sólo podemos calificar de utópica la revolución burguesa que necesariamente implicaba, en el plano peninsular, el catalanismo político de la

«España grande» que protagonizaría don Francisco Cambó en los mejores años de su actividad política —una reforma total del Estado español, de acuerdo con las directrices regionalistas—, teniendo en cuenta, naturalmente, que la burguesía catalana aspiraba a una «revolución desde arriba», sin convulsiones de ningún tipo. En realidad, el catalanismo, de derechas y de izquierdas, se vería sumergido en la creciente inestabilidad y radicalización de posiciones de la política general española, pese a algunos logros positivos: la Mancomunidad (1914-1925), que bajo la presidencia de Prat de la Riba y de Puig i Cadafalch daría un fuerte impulso al progreso material y cultural de Cataluña.

Así, el catalanismo, que triunfa plenamente en las elecciones de 1899, despierta, por su contenido regionalista, la reacción jacobina, alimentada por los gobiernos de Madrid, sobre todo por los liberales de Moret. En efecto, parece incuestionable que éstos manejaron, en el sentido indicado, a don Alejandro Lerroux, prototipo del demagogo revolucionario pequeño-burgués, con la doble misión de enfrentar al «pueblo» contra la burguesía y de hacer españolismo *sui generis* en Barcelona: incluso se han dado por algún autor —Vicente Marrero en su libro *La guerra de España y el trust de cerebros*— las cantidades que Lerroux percibía con cargo al «fondo de reptiles» del ministerio de la Gobernación —al parecer, fue don Antonio Maura quien puso fin a estos contactos—. Por otra parte, la burguesía catalanista, por reacción contra el obrerismo, acentúa su nota conservadora —Semana Trágica barcelonesa de 1909, conato revolucionario de 1917, golpe de estado de Primo de Rivera en 1923—. Y lo mismo haría, en sentido contrario, el catalanismo de izquierdas, surgido de la escisión de la «Lliga» en 1904. Agravada la problemática general hispana con el impacto de la crisis de 1929, que ponía fin a la *prosperity* de los años veinte, los acontecimientos se suceden de modo vertiginoso, desde la caída de la dictadura de Primo de Rivera y de la monarquía de Alfonso XIII a la inestabilidad creciente de la segunda Re-

44. Interior de «Els IV gats», la famosa cervecería donde se reunían los «modernistas» a finales del siglo pasado



45. «La carga». Pintura de Ramón Casas. Fragmento



HISTORIA

pública. Así se llega a actitudes delirantes por parte de los elementos rectores de la política catalana: valga como ejemplo el recurso de los propietarios rurales ante el Tribunal de Garantías Constitucionales, de Madrid, contra una ley votada por el Parlamento catalán favorable a los campesinos *rabassaires*, que contribuiría, en no pequeña medida, a la adhesión de la «Esquerra», que tenía en sus manos el poder en la Generalidad, al movimiento revolucionario de octubre de 1934, el cual, a su vez, prelude el estallido de la guerra civil española dos años después. Con el agravante de que Cataluña no tenía ya a un Maragall capaz de decir a unos y a otros —como había hecho el gran poeta a raíz de la Semana Trágica de 1909— que el arrebato colectivo condenaría, inexorablemente, los logros conseguidos en años de paciente esfuerzo y mediante el despliegue de un «seny» capaz de convencer a los más recalcitrantes de que no sólo era compatible, sino perfectamente natural, lo que Alcalá Zamora, en una formulación retórica tan ingeniosa como irritante, reprocharía a Cambó en pleno Congreso: el pretender ser, a la vez, el Bolívar de Cataluña y el Bismarck de España.

Todo ello, sin embargo, encaja perfectamente en el marco de la gran crisis mundial y de la era de la violencia, que basaba sobre fundamentos volcánicos —con la fuerte recesión de los años treinta— las nuevas estructuras de la política española, comenzando por la misma República del 14 de abril de 1931. Cataluña obtenía una especie de *self-government* —el Estatuto de autonomía— cuando el reloj de la Historia marcaba en Europa una hora muy poco idónea. En efecto, la segunda Guerra Mundial (1939-1945) tendría, entre otras cosas, un marcado carácter de apoteosis de los estados del Renacimiento, apoyados en una tremenda carga de nacionalismo, que parecía rematar el proceso histórico iniciado por el racionalismo en la organización del mosaico europeo por los tratados de Westfalia de 1648. Esto es, la exaltación nacionalista de aquellos años implicaba, necesariamente, la de la centralización jacobina y, en consecuencia, la negación



de la misma comunidad europea. Finalizada la gran contienda en 1945, muy pronto podrá constatarse que la apoteosis de los Estados nacionales a que acabamos de aludir equivalía, en realidad, a su canto del cisne. A las nuevas perspectivas derivadas del proceso hacia la integración europea y sus repercusiones en el ámbito peninsular dedicamos el último apartado de nuestro trabajo, como colofón a este ensayo sobre Cataluña en España. Antes, sin embargo, es conveniente que precisemos los rasgos fundamentales de la problemática política catalana y de su proyección a nivel hispánico desde comienzos del siglo xx.

Durante el reinado de Alfonso XIII, el movimiento regionalista catalán lo acuña y dirige, básicamente, la «Lliga Regionalista» de Prat de la Riba y Cambó, quienes aspiran a sintetizar el tono liberal de la burguesía urbana y el tradicionalismo de los ámbitos rurales. Su núcleo de expansión se concentra, sobre todo, en la Cataluña Vieja, esto es, en las provincias de Barcelona y Gerona, mientras su fuerza es débil en la Cataluña Nueva —Tarragona y Lérida—. En cambio, con el advenimiento de la segunda República en 1931, el nuevo partido recientemente constituido, la «Esquerra Catalana», desplazará a la «Lliga» como grupo hegemónico y marcará la incorporación al regionalismo de la Cataluña Nueva. Sus líderes, el ex coronel de ingenieros Francisco Macià y el abogado Luis Companys, son leridanos, mientras Cambó era ampurdanés y Prat de la Riba barcelonés. En la «Esquerra» se integraron la pequeña y mediana burguesía, urbana y rural, amplios sectores de los «servicios» —dependientes de comercio, funcionarios— y el campesinado *rabassaire*. A grandes rasgos, la primera proyección importante de la «Lliga» en el marco de la política general española data del bienio 1907-1909, en el transcurso del cual Francisco Cambó anima y dirige el movimiento de la «Solidaritat Catalana» —previo al de una «Solidaridad Española», siempre presente en su ideología—, surgido como protesta contra la llamada «Ley de Jurisdicciones», del gabinete liberal de Segis-

mundo Moret. La «Solidaritat» entró en abierto y franco diálogo con el partido conservador de Antonio Maura y su aspiración consistía en tratar de resolver, a la vez, el problema de Cataluña y el problema general de España. El triunfo «solidario» en las elecciones de 1907 tuvo su réplica con la puesta en marcha de la «Solidaridad Obrera», integrada por sindicatos barceloneses con predominio anarquista. En todo caso, con la «Solidaritat Catalana» las aspiraciones del regionalismo de la «Lliga» se convirtieron, por primera vez, en un auténtico problema político español. Pero el estallido del movimiento revolucionario de la «Semana Trágica» en Barcelona —última semana de junio de 1909— y su represión posterior acabaron con la «Solidaritat», mientras la «Lliga» prestaba todo su apoyo al gobierno Maura. Dos años después —1911— se constituiría en Barcelona la Confederación Nacional del Trabajo (C.N.T.), que se convertiría, a partir de la crisis de 1917, en el máximo rival de la burguesía de la «Lliga».

La segunda proyección política importante de los hombres de la «Lliga» fue la campaña pro-Mancomunidad, esto es, la creación de un organismo que, superando las angostas divisiones provinciales, encarnase la unidad esencial de Cataluña. A fines de 1913, el gobierno conservador de Eduardo Dato autorizó la creación de mancomunidades provinciales a nivel regional, y el 6 de abril del año siguiente se constituyó la de Cataluña, bajo la presidencia de Prat de la Riba, que duraría hasta su disolución por Primo de Rivera en 1925.

En el «año trágico» de 1917 —la expresión es de Cambó— la «Lliga» protagonizaría su tercer intento: la reunión en Barcelona de una Asamblea de Parlamentarios, para promover una «revolución burguesa» a escala peninsular: en el fondo, una repetición, a nivel hispánico, del intento «solidario» catalán del bienio 1907-1909. En 1917, parte del Ejército intentó una acción mesocrática con las «Juntas de Defensa», mientras amplios sectores del obrerismo militante desen-



48. *Alegoría de la transformación de la ciudad de Barcelona. Decoración mural de Xavier Nogués, en el despacho de la Alcaldía del Ayuntamiento de Barcelona*



cadenaban una huelga general revolucionaria. Este último intento motivaría la reagrupación de las «Juntas de Defensa» y de la «Lliga» en torno al poder constituido. El nuevo gobierno de concentración, presidido por García Prieto, fue «hecho» por Cambó y en él entraron dos ministros regionalistas, Ventosa y Rodés. Cambó cree que ha llegado el momento de la «Solidaridad Nacional» y dedica sus mejores esfuerzos a las campañas por la «España grande», mientras es ministro por vez primera en 1918, en un gobierno nacional presidido por Maura, en el que realiza una gran labor al frente de la cartera de Fomento. Pero el optimismo del líder de la «Lliga» carecía de base real: como ha escrito don Jesús Pabón, a resultas de la crisis de 1917, Cambó jugó a la carta de la política dinástica todo el futuro de la «Lliga» y la perdió. De entonces data el primer proyecto de un Estatuto de Autonomía para Cataluña, cuyo naufragio en el Parlamento motivaría la idea directriz de uno de los discursos más comentados de Cambó: «¿Monarquía? ¿República?: ¡Cataluña!» Entre tanto, la huelga de «La Canadiense», en Barcelona, reafirmaría la amenaza obrerista y condicionaría la puesta en marcha de la «Federación Patronal», con el subsiguiente enfrentamiento entre su «sindicato libre» y el «sindicato único» cenetista. Es ya la lucha feroz del hombre contra el hombre, con el eclipse del problema regional por el problema social en Cataluña. La Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), con el valioso respaldo de la *prosperity* de los años veinte, marcaría un compás de espera.

En las postrimerías del reinado de Alfonso XIII, Cambó protagonizaría su último intento con la creación, bajo su jefatura, de un nuevo partido político, el «Centro Constitucional», en el que, además de sus seguidores habituales, se integrarían figuras destacadas del maurismo. Fue la primera tentativa coherente y a la vez la última oportunidad del catalanismo conservador para crear el instrumento de reforma de España dentro de las vías electorales y parlamentarias. Ello ocurría

pocas semanas antes de las elecciones municipales de abril de 1931, a consecuencia de las cuales se proclamaría la República, que en Barcelona se haría —y ello no puede ser más sintomático— a los gritos de «Visca Macià, mori Cambó!». Con la República, la nueva fuerza política hegemónica catalana, la «Esquerra», puso en marcha el régimen autónomo otorgado a Cataluña por el «Estatuto», votado por las Cortes tras apasionados debates, y Francisco Macià ocupó la presidencia de la Generalidad, mientras no dejaba de ser una paradoja que, en una Cataluña industrializada y con grandes masas proletarias, fuese un episodio agrario —el de los campesinos *rabassaires*— el que tomara mayores dimensiones políticas y contribuyera, de manera tajante, a radicalizar las posiciones. En efecto, pese a las indudables repercusiones de la crisis mundial de los años treinta, la agitación sindical en Cataluña no puede compararse a la de los años que precedieron a la Dictadura de Primo de Rivera.

Parece incuestionable el hecho de que, a pesar del ambiente conflictivo imperante en vastos ámbitos rurales con el problema de los *rabassaires* y del activismo revolucionario de los sindicatos cenetistas, no se percibía en Barcelona ni en el resto de Cataluña, en el primer semestre de 1936, la atmósfera de violencia terrorista que se vivía en Madrid y en otras ciudades españolas. Ello no quiere decir que el clima de paroxismo pasional no estuviera incubado para dejarse llevar hacia la hora dramática del conflicto interno hispánico, facilitado, por supuesto, por una Europa que se iba deslizando, progresivamente, hacia la segunda Guerra Mundial. En este período hubo un intento de reorganizar la «Lliga», que de Regionalista pasó a denominarse Catalana, con la aspiración a constituirse en partido de centro, mientras que un grupo de gentes de derechas de distinta significación constituía en Cataluña una rama de la CEDA, el partido de Gil Robles.

CATALUÑA, ESPAÑA, EUROPA

Los estudiosos del llamado «problema de España» han insistido en el movimiento pendular que parece caracterizar la trayectoria histórica del país respecto del resto del Occidente europeo. Este movimiento implicaría unos virajes en los dos sentidos: europeísta-casticista. Un gran historiador castellano y un gran pensador catalán —Claudio Sánchez Albornoz y Josep Ferrater Mora— coinciden en apuntar que la *razón* y la *pasión* pueden considerarse como exponentes o símbolos específicos de Europa y de España, respectivamente. Para poner un ejemplo, Ferrater Mora opone Descartes a Cervantes: el *Discurso del Método* del primero correspondería al *Quijote* —calificado de «discurso de la falta de método»— del segundo. En todo caso, parece que Europa comprende mejor y se interesa más por España en las épocas de *pasión* —el barroco, el romanticismo—, para ignorarla en aquellas en que predominó la *razón*. A nivel muy general y esquemático, quizá podría decirse lo contrario en cuanto al péndulo europeísta español, lo que sin duda amplificaría el «divorcio» entre España y Europa.

No es la primera vez que defendemos la tesis referente al «viraje» decisivo, en sentido casticista, protagonizado por Felipe II como respuesta al desafío calvinista entre 1560 y 1570, para acuñar una «realidad histórica de España», cuyo recuerdo ha pesado decisivamente en la trayectoria histórica del país hasta nuestro tiempo. El viraje de Felipe II imprime unas características especiales a la España hegemónica del siglo XVI, que contrastan con el despliegue del racionalismo que moldea la Europa moderna. Y cuando España pierde la hegemonía en el mundo y se convierte en potencia de segundo orden, se aferra a sus pasados recuerdos de grandeza y le resulta tan doloroso como difícil irse acostumbrando a un mundo en el cual su peso específico va disminuyendo. Y de ahí una marcada

tendencia historicista, en la que el «cualquier tiempo pasado fue mejor» es necesariamente paralelo a las reticencias ante los países que van afirmando su superioridad en la balanza mundial. Una tendencia a la que éstos han respondido, con frecuencia, con el resentimiento de los días en que imperaban los tercios del gran duque de Alba, y que las superpotencias de nuestro tiempo están experimentando ya en sus respectivas esferas de influencia. Si se nos permite la comparación, es el abismo que hay entre el tránsito de la pobreza a la opulencia y el venir a menos. En el primer caso, las explicaciones o sobran o suelen constituir motivos de satisfacción o de orgullo; en el segundo, en cambio, son consustanciales al mismo hecho, para consolarnos con el recuerdo de los tiempos mejores o para evadirnos de la cruda realidad cotidiana. Para poner un solo ejemplo, recordemos que Castelar, cuando España pesaba muy poco en el mundo, arremetía contra la candidatura de Amadeo I al trono español, recordando a sus antepasados, los duques de Saboya, «que seguían como lacayos hambrientos el carro imperial de Carlos V y de Felipe II».

Parece fuera de toda duda el hecho de que, por lo que se refiere a Cataluña, hayan aumentado las dificultades en los momentos de mayor «divorcio» entre España y el resto del Occidente europeo, o, en otros términos, cuando el péndulo hispánico ha marcado la hora del casticismo. Por el contrario, han sido mayores las ventajas en los momentos de máxima apertura europeísta.

En las páginas de introducción a este trabajo hemos aludido al paralelismo entre la integración europea y la «regionalización» dentro de los diversos Estados, como signo característico de nuestro tiempo. Creo sinceramente que hoy se pone en marcha una de las más fecundas intuiciones —los poetas suelen adelantarse a su época— de Joan Maragall, el autor de la *Oda a Espanya* y del *Himne Ibèric*. En efecto, Maragall, aludiendo a la problemática general europea en función de sus convicciones españolas, ibéricas,

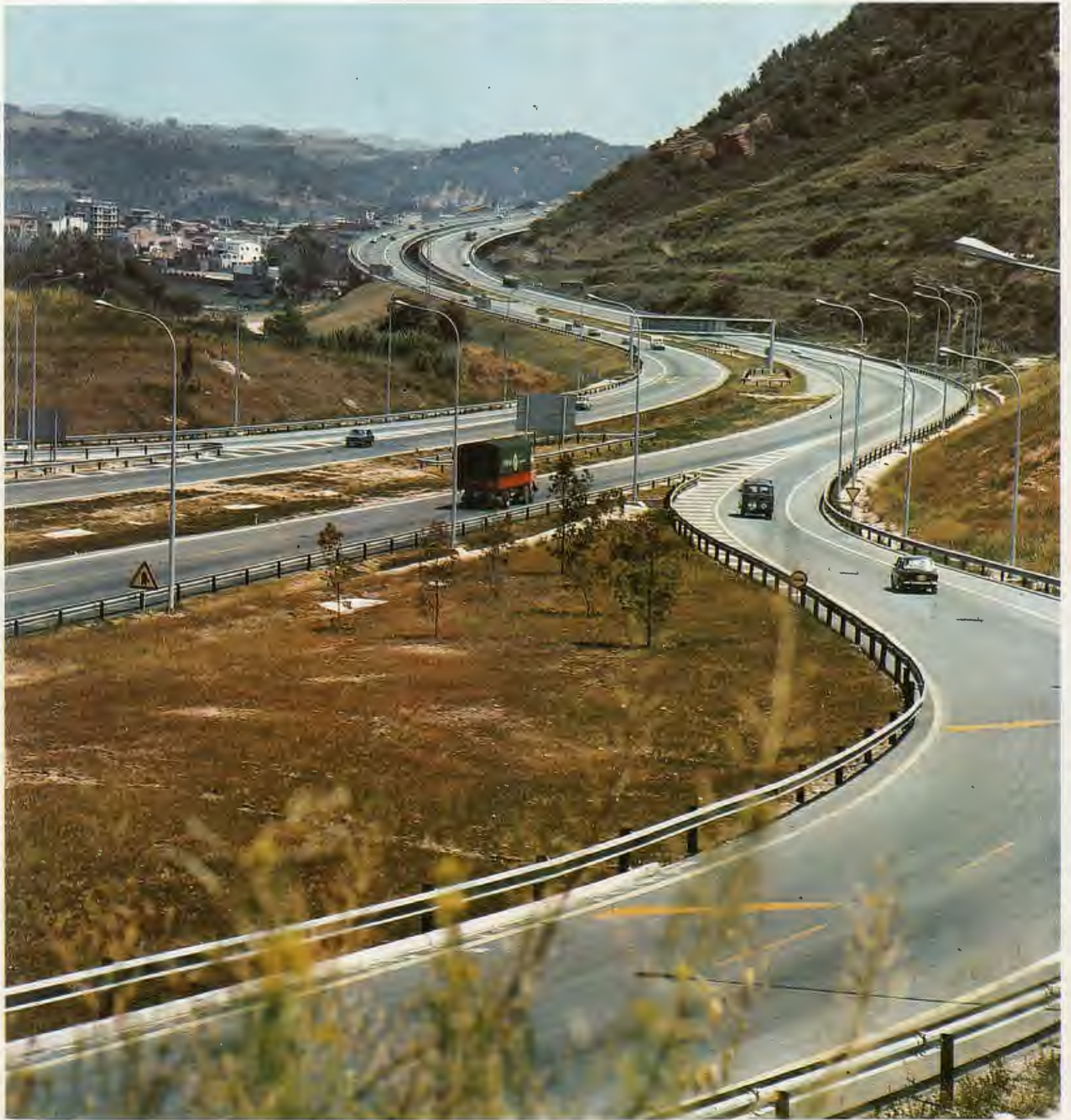
intuyó, de un modo auténticamente genial, que el desarrollo de los estados, desde el Renacimiento, había desembocado en un acentuado proceso de centralización dentro de cada uno de ellos y en el separatismo mutuo, por lo que atañe a su situación respectiva dentro del continente. Por el contrario, el desarrollo de las sociedades —de los «países reales»— condicionaría una mayor flexibilidad en la organización interna de cada uno de ellos y la integración europea en el marco continental. Así llegaría Maragall a la formulación de su trilogía fundamental: catalanismo, iberismo, europeísmo.

A mi entender, es absolutamente necesario plantear los rasgos fundamentales de la trayectoria histórica de Cataluña en España, en el marco del dualismo España-resto del Occidente europeo a partir del siglo XVI, como ya hemos indicado antes. Dualismo en el sentido de caminos bastante divergentes, que en definitiva se concretaron en un nacionalismo español, básicamente acuñado por Castilla y diferenciado de los demás países occidentales, más o menos moldeados por el humanismo crítico y la Reforma protestante. Cataluña, una de las piezas más europeizadas de España por el mero hecho de ser la principal puerta de comunicación entre aquella y el resto del Occidente europeo, se encontró así en una situación comprometida. Marchando a un mismo ritmo España y el resto de Europa, su misión aparecía muy clara: transmitir al resto de España las influencias europeas y a Europa las inquietudes españolas, como una doble corriente simultánea a través del Pirineo. A menudo se ha hecho notar, sin embargo —Braudel ha insistido justamente en ello— que el drama del Pirineo ha sido precisamente éste: jamás ha podido protagonizar —en términos generales, por supuesto— esa fluencia continua en ambos sentidos. En todo caso, el «divorcio» España-Europa necesariamente debía repercutir en Cataluña, colocada ante una doble misión difícilmente conciliable: *glacis* defensivo español respecto de Europa y, al mismo tiempo, zona de irradiación de influencias europeas ha-

cia el resto de España. Como es lógico, las cosas se agravaron cuando los gobernantes españoles sintieron la necesidad de reaccionar frente a tales influencias. El historiador jamás debe caer en la frivolidad de hacer profecía, y, en consecuencia, no puede ni debe aventurarse a formular disquisiciones sobre el devenir, siempre problemático. Ello no quiere decir, sin embargo, que no tenga la obligación de hurgar en los supuestos de un presente que se proyecta, necesariamente, hacia la configuración del futuro, con todas las reservas que la tremenda complejidad de la vida humana plantea. Hemos aludido antes a la integración europea de nuestro tiempo, en el momento en que entran en crisis los estados forjados por el Renacimiento y que conocieron la culminación del proceso con el nacionalismo del siglo XIX. Creemos sinceramente que hoy —un «hoy» a nivel del historiador— todo parece indicar que nos encontramos en los comienzos de un nuevo «viraje», de signo contrario al de Felipe II en el siglo XVI, y, por tanto, de signo netamente europeísta. En este sentido nos parece evidente que Joan Maragall puede ser considerado como un «profeta», aunque entre la formulación de sus intuiciones y el momento en que éstas se encuentran en el ambiente que nos rodea hayan ocurrido, al lado de cosas netamente positivas, demasiadas locuras colectivas, que, en todo caso, han hecho pagar a un precio muy alto el difícil alumbamiento de un mundo mejor.

Por lo que se refiere concretamente a Cataluña dentro del ámbito hispánico, el «viraje» marcado por las grandes integraciones a nivel continental parece que va a asignarle una misión inversa a la que le correspondió desde el siglo XVI. Una misión en la que puede encontrar su gran oportunidad histórica: transmitir al resto de España las influencias europeas y al Occidente de Europa las aportaciones españolas, con la específica tarea de «marca» o «corredor» que ya le fue atribuida cuando podemos decir que nació o tomó conciencia, hace mil años, en el amplio mundo de la Historia.

49. *Vista de la autopista de Barcelona
hacia el sur, en el tramo
Molins de Rei-Martorell*



ARTE

Antiguo y Medieval

José Gudiol

*Arquitecto. Director del Instituto Amatller
de Arte Hispánico*

SIGLAS UTILIZADAS

B Barcelona

T Tarragona

L Lérida

G Gerona

M.A.B. Museo Arqueológico de Barcelona

M.G. Museo de Gerona

M.E.V. Museo Episcopal Diocesano de Vic

M.A.T. Museo Arqueológico de Tarragona

M.H.B. Museo de Historia de Barcelona

M.D.U. Museo Diocesano de La Seo de Urgel

M.D.S. Museo Diocesano de Solsona

M.A.C. Museo de Arte de Cataluña

M.D.G. Museo Diocesano de Gerona

M.D.B. Museo Diocesano de Barcelona

M.L. Museo de Lérida

M.D.T. Museo Diocesano de Tarragona





3. Pintura rupestre de una cueva del Montsià (T)

ARTE PRERROMANO

No son bien conocidos la vida y el arte de las poblaciones que habitaban Cataluña durante el cuaternario. Según parece, el gran desarrollo del bosque durante la última glaciación limitaba la circulación humana, por lo que la vida se hallaría concentrada en pequeñas zonas favorables, donde la abundante caza y las facilidades de pesca aseguraban una vida económica excelente. Entre éstas las más conocidas son las que se extienden alrededor de Reus y del lago de Banyoles, donde se comprueba la presencia humana ya a fines del paleolítico inferior. Los restos musterienses de la cueva del Mollet (G) corresponden al «homo neandertalensis», cuya presencia atestigua el hallazgo de una mandíbula en los sedimentos lacustres de la zona.

Durante la última gran glaciación, las poblaciones del paleolítico medio y superior ocuparon de modo permanente estas comarcas. Aparecen entonces las poblaciones aurifiaciense y solutrense, con sus industrias líticas, en las que la talla de la piedra alcanza cierta calidad. El yacimiento de mayor riqueza se halla en la cueva del Reclau Viver (G), cuyas industrias pueden parangonarse con las más importantes de Occidente. En la misma zona de Serinyà aparecerán las poblaciones magdalenenses (Cova de la Bora Gran), con una serie de instrumentos de asta y hueso con decoración geométrica incisa que constituyen las primeras manifestaciones de un arte decorativo mobiliario. Arpones, azagayas, leznas, espátulas y agujas aparecen en formas semejantes a las del horizonte magdalenense avanzado (magdalenense IV-VI) del norte del Pirineo y de la zona cantábrica. Sin embargo, en Cataluña no se conoce manifestación alguna de la gran pintura rupestre que va unida siempre a dichas poblaciones.

En las zonas meridionales de Tarragona y Lérida predominan unas poblaciones paleolíticas cuyas industrias pertenecen a tradiciones técnicas aurifiacienses y gravetienses. A ellas puede atribuirse la única pieza artística que se conoce: la pla-

4. Pintura rupestre del abrigo de Cabrafeixet, en el Perelló (T)

queta con representación naturalista de un ciervo hallada en la Balma de Sant Gregori, cerca de Falset (T), y la pintura, algo posterior, descubierta en una cueva del Montsià (T, fig. 3), y otra hace poco en Os de Balaguer.

Estos territorios meridionales se integran en la esfera de desarrollo de la pintura rupestre levantina, que se manifiesta en balmas y covachas al aire libre desde Almería hasta Lérida. Se conocen pinturas rupestres de estilo levantino en los términos de Tivissa (Cova del Ramat, del Cingle, del Pi), Vandellòs (Cova de l'Escola, Racó d'en Perdigó), Perelló (abrigo de Cabrafeixet [fig. 4], Cova de les Calobres) y Benifallet (Cova de Culla), así como en las sierras de Prades, en el término de Rojals, y en las Garrigues (Cogul), aparte otros hallazgos más dispersos tales como los de Peramola, en Lérida, y la Roca del Vallès, en Barcelona (roca de les Orenetes). Las más importantes, que se conservan en el pequeño abrigo de Cogul (L), tienen como tema principal una interesante composición en la que diversas parejas de mujeres aparecen danzando alrededor de una figura ithifálica (fig. 5). Esta representación sugiere el carácter mágico o sagrado del lugar, como parece confirmarse por la presencia en la misma de pinturas esquemáticas de la edad del bronce. Incripciones ibéricas y latinas indican la larga pervivencia de este carácter hasta época histórica.

Las poblaciones neolíticas, que desarrollaron la ganadería y la agricultura ya en el quinto milenio antes de Cristo, vivían en cuevas (macizo de Montserrat) o bien en pequeñas agrupaciones de chozas o incipientes poblados edificadas sobre terrenos de aluvión o en las orillas de los ríos. Se extendieron por el Bajo Ebro (Amposta y Tortosa), Penedès, Vallès, Maresme, Solsonès y Empordà, y su mobiliario está integrado por utillaje lítico y óseo muy simple, hachas de piedra pulimentada y bellas piezas de cerámica con galbos sencillos, decorada antes de la cocción mediante incisiones de elementos diversos y la impresión del borde



5. Detalle de la pintura rupestre de Cogul (L)



6. Vaso neolítico con decoración cardial: Cova Freda de Montserrat (B). Museo de Montserrat

7. Vaso eneolítico campaniforme: barranco de sant Oleguer (B). Museo de Sabadell



dentado o del nartex de una concha, el *cardium*. Esta decoración cubre parcial o enteramente la superficie, incluso las asas, con temas geométricos que muestran ya un agudo sentido de la composición dentro de una buscada simetría (fig. 6). Más tarde, coincidiendo con el enriquecimiento de las formas, se impone un concepto funcional y desaparece toda decoración en la cerámica, que se limita a presentar las superficies perfectamente espatuladas y bruñidas.

A juzgar por los hallazgos funerarios la población neolítica cuidaba de su adorno corporal, utilizando profusión de collares, brazaletes y tobilleras de cuentas, unas veces de piedra (*callais* o falsa turquesa) y otras de concha, sin que falten tampoco los brazaletes realizados con una valva de pecten.

A fines del segundo milenio, y como consecuencia de un notable cambio en la estructura económica y social, aparecen nuevas creencias religiosas y, al mismo tiempo, las manifestaciones megalíticas, que coinciden con una aceleración de la economía pastoril. Se trata de las sepulturas colectivas, denominadas genéricamente dólmenes, que responden a una tipología muy variada (galerías cubiertas, sepulcros de corredor con cámara y dromos separados, cistas, etc.). La civilización megalítica propia de la mitad septentrional de Cataluña, donde han sido explorados más de doscientos monumentos, influye en el resto del país, donde la misma cultura material aparece en enterramientos y en cuevas naturales o arregladas por la mano del hombre.

Los ajueres sepulcrales de estos monumentos, repetidamente violados durante siglos, son en general modestos: junto a la cerámica aparecen cuentas de oro, *callais*, pecten y bronce, anillos, arracadas y brazaletes de cobre y plata. Una importante industria del sílex proporciona grandes cuchillos, que alcanzan a veces extraordinarias dimensiones, como sucede con el del dolmen de Serra de l'Arca (B), de treinta y dos centímetros de longitud, o

con el puñal del Cau d'en Serra, de notable talla. Aparecen entonces los primeros puñales metálicos, coincidiendo con el momento de expansión de la cerámica decorada al estilo del vaso campaniforme, en el que la decoración incisa y puntillada se distribuye simétricamente en bandas horizontales, ofreciendo en la base decoraciones estrelladas en muchos casos (fig. 7).

Los monumentos catalanes más notables son el de la Font del Roure, en Espolla, cuya cubierta presenta gran cantidad de signos y figuras esquemáticas incisos; el de la Creu d'en Cobertella, en Roses (fig. 8); el de la Cova d'en Daina, en Romanyà de la Selva (fig. 9); el de Puig Roig de Torrent, todos en la provincia de Gerona, y el de Puigseslloses en Vic. En tierras leridanas se halla la gran galería, con puerta perforada, de Llanera, de once metros de longitud, con un gran desarrollo del túmulo y el cromlech.

El desarrollo de la población megalítica persiste en Cataluña durante la primera mitad de la edad del bronce y representa una área marginal de otros focos situados al norte del Pirineo, con representaciones de la divinidad funeraria que aparece en las estelas antropomorfas.

Durante la edad del bronce la actividad económica básica de la población catalana es la pastoril; conoce también la agricultura cerealista y la práctica eventual de la caza del ciervo y del jabalí. Los grupos mantienen cierto nomadismo, aunque parte de la población sigue utilizando balmas y cuevas como vivienda, principalmente en Cataluña occidental. La falta de recursos mineros importantes impide la aparición de focos metalúrgicos; el metal se adquiere manufacturado de otros grupos. La artesanía cerámica, tras toscas imitaciones de las decoraciones de la tipología del vaso campaniforme, acusa una tendencia a eliminar la decoración, la cual sólo se mantiene en forma de cordones aplicados en las grandes vasijas, más en calidad de refuerzo que como ornamento. Al final de la edad del bronce





se producen cambios notables, que prefiguran el panorama que prevalecerá en el país durante la edad del hierro. Penetran por el Pirineo grupos continentales mixtos, algunos incluso con características raciales muy distintas (braquicéfalos), que practican la metalurgia luchando para explotar los pobres filones cupríferos (Riner [L] (fig. 11), Vallgorguina [B]). Se trata de grupos nómadas armados con espadas de bronce. La estela de Preixana, que puede fecharse a comienzos del primer milenio, nos ofrece la representación de un guerrero con una gran espada colgada en bandolera y el cuerpo enfundado en una túnica ceñida (fig. 10).

A fines del siglo IX se acelera la penetración de grupos ultrapirenaicos, probablemente indoeuropeos, que utilizan el caballo e introducen nuevos sistemas de cultivo y posiblemente el arado. Se les reconoce por su cultura material, relativamente uniforme, en la que destaca la artesanía cerámica con formas nuevas (bicónicas, cuellos cilíndricos con decoración en surcos acanalados y grafitos geométricos, fig. 12). Se impone la práctica de la incineración, que favorece la artesanía cerámica. En las tierras llanas, donde se practica una economía preferentemente agrícola, las necrópolis adquieren el carácter de verdaderos campos de urnas (Agullana y Terrassa), mientras que en las zonas montañosas persiste la construcción de túmulos (Roses y sierra de Roda [G]; cuenca del Segre [L], etc.).

La metalurgia del bronce alcanza amplio desarrollo, aunque desconocemos el verdadero origen de la materia prima: parece probable que cada grupo fue autárquico y que en cada poblado existía una familia de fundidores. Era también conocida la forja del hierro, pero este metal no se generalizará hasta que dichas poblaciones asimilen la influencia de la colonización griega. Una inmensa variedad de objetos de bronce nos muestra la riqueza de estas poblaciones. Tal aleación se utilizó para elaborar espadas, cuchillos y puntas de lanzas, y objetos de adorno: fíbulas, collares, torques, brazaletes, etc. Sus modelos responden a los tipos gene-

ralizados en todo el occidente de Europa durante la primera edad del hierro y proceden de la tradición hallstática.

COLONIZACIÓN GRIEGA

Con la llegada de los griegos se produce una verdadera revolución cultural, cuya consecuencia más notable será la rápida elevación del nivel de vida indígena y, a partir del siglo V, la aceleración del proceso conducente a la aparición de la vida propiamente urbana. Según las fuentes antiguas, fueron rodios los griegos que en el primer tercio del siglo VIII a. C. fundaron la factoría de Rhoda en la playa de Roses (G). Su objetivo era la búsqueda de las rutas continentales, entre los Alpes y el Pirineo, que les permitieran alcanzar los ricos yacimientos de estaño y ámbar de las costas atlánticas. Nada sabemos de los comienzos de Rhoda, pero la dispersión de manufacturas rodias del siglo VII al norte del Pirineo permite aceptar la gran antigüedad de su fundación. La antigua factoría ha sido localizada en la llamada Ciudadela de Roses, y su desarrollo puede seguirse desde el siglo V a. C. hasta la Edad Media.

Hacia el año 600 a. C., los griegos de la Focea fundan en la desembocadura del Ródano la ciudad de Massalia, que durante el siglo VI conoció un fugaz esplendor, precisamente merced a que ejercía el control de las rutas comerciales que dos siglos antes habían apetecido los rodios. Para asegurarse su enlace con las restantes colonias focenses del sur de Iberia y del territorio tartésico, los focenses de Massalia fundaron una factoría de escala sobre un islote, al fondo del golfo de Roses, en el primer tercio del siglo VI. Ocupada la costa inmediata, con el obligado contacto con la población indígena y por la necesidad de avituallamiento, nace un mercado, Emporion. En el siglo V Emporion, aprovechando la momentánea decadencia económica de Massalia, obra por su cuenta y se transforma en una gran polis, que llegará a controlar todo el territorio del Empordà (G).



Emporion está constituida por cuatro grupos urbanos. Del núcleo más antiguo, o Paleópolis, sólo se sabe que estaba en el citado islote junto a la costa. Es posible que contara con un templo dedicado a Artemis Efesia y que a él pertenecieran un bajorrelieve incompleto con esfinges aladas y un capitel que pueden ser obra de principios del siglo V a. C. Más al sur se halla la Neópolis, construida hacia el año 500 a. C. (figs. 1 y 2). Su planta, profundamente modificada en el período helenístico, tiene carácter hipodámico, es decir, con viales que se cruzan en ángulo recto (fig. 13). De hacia el siglo II a. C. datan los restos de un templo posiblemente dedicado a Zeus, Serapis o Isis. Por lo que respecta a las murallas y a las torres que defienden la puerta meridional están construidas con grandes bloques apenas labrados.

En Emporion y en sus necrópolis se han hallado interesantes esculturas y obras de cerámica, vidrio y metal, las cuales nos presentan lo esencial de la evolución del arte griego. En realidad, la colonia emporitana, sin entidad suficiente para mantener talleres importantes, era un simple asentamiento para el intercambio de mercancías griegas por materias primas hispánicas. Entre los hallazgos emporitanos destacan una estatua de Asclepios, de 2,15 metros de altura labrada en mármol pentélico, la cual, por su majestad y la armonía existente entre la cabeza y el torso, así como por el manto de pliegues amplios y naturales, fue clasificada entre las obras clásicas de fines del siglo III a. C. (fig. 15); un pequeño torso de Afrodita en mármol, copia romana de un original de tradición praxitelica, y una cabeza femenina cuyo estilo refleja el de Scopas (fig. 16).

La cerámica, aportación importante del arte griego, fue muy apreciada por los pobladores indígenas, como demuestra el que sea hallazgo frecuente en los poblados ibéricos. Sin embargo, de Emporion proceden las piezas de mejor calidad, las cuales nos permiten apreciar la evolución experimentada por este arte (figs. 17 y 18). En las necrópolis más



16. *Afrodita de Emporion (G). M. A. B.*

18. *Alabastron ático de la necrópolis de Emporion (G). M. G.*

17. *Koré de tierra cocida hallada en Emporion (G). M. A. B.*

19. *Cabeza de pantera fundida en bronce hallada en Emporion (G). M. A. B.*

antiguas se han encontrado pequeños vasos de estilo geométrico tardío y cerámica de figuras negras, algunas de las cuales muestran influencias orientales. En las capas profundas de la Neápolis se encuentra cerámica de figuras negras y piezas de estilo posterior en figuras rojas. En las capas superiores hay piezas de figuras rojas y otras de estilo helenístico.

Entre las obras griegas halladas en Emporion destaca una cabeza de pantera fundida en bronce (fig. 19), buen número de joyas de oro y las gemas talladas —en especial en el caso de las cornalinas— con diversas figuraciones. Finalmente citaremos las monedas de Emporion y Rhoda, casi todas ellas de plata: se trata de dracmas y didracmas que imitan tipos siracusanos, con la ninfa Aretusa, el pegaso y una rosa abierta.

La influencia de Emporion sobre la población autóctona, profunda y muy temprana, explica la rápida helenización de algunos poblados indígenas. El más conocido es el de Ullastret (G), donde la huella griega, que se advierte por el volumen de importaciones cerámicas, es evidente a partir de fines del siglo vi. Al cabo de una centuria, a fines del siglo v, este poblado será amurallado con la mejor técnica de la poliorcética griega, lo cual indica que la influencia emporitana ha sido sustituida por un verdadero control de los colonizadores. Otros poblados ampurdaneses, aunque menos conocidos (Pontons, Pont de Molins, etc.), ofrecen la misma perspectiva, y la propia Rhoda, que amplió extraordinariamente su primitivo solar mediante barrios de trazado hipodámico con calzadas de casi cuatro metros de anchura, constituye buena prueba de la hegemonía emporitana, que controlaba todo el territorio indigueta durante los siglos iv y iii a. C., preparando a la población para la asimilación de la cultura romana.

Entre los hallazgos no emporitanos destacan el collar helenístico de oro procedente del Estanyol (G) y el tesoro descu-



20. *Pátera de plata y oro del tesoro de Tivissa (T). M. A. B.*

21. *Pátera argéntea del tesoro de Tivissa (T). M. A. B.*



bierto en el poblado denominado Castellet de Banyoles, situado junto al Ebro, cerca de Tivissa (T). Está integrado por un interesantísimo lote de utensilios de plata de diversos orígenes, incluyendo una pátera con escenas incisas sobre aplicaciones de oro y otra de traza helenística con una carrera de cuadrigas (figs. 20 y 21).

ARTE IBÉRICO

La historia propia de la vida de los pueblos que se incluyen en la vaga denominación de iberos, entre la edad de hierro y la dominación romana, constituye en Cataluña una incógnita por resolver, a pesar de las excavaciones practicadas y de los múltiples hallazgos casuales. Los textos clásicos sitúan en el sector de Lérida las tribus de ilergetes o ilercavones que en el siglo VI se extendieron hacia la costa. Los territorios cercanos al mar fueron teatro de grandes movimientos de pueblos: los cosetanos estaban establecidos en el sector meridional, bajo la capitalidad de Cosse (Tarragona); más hacia el norte convivían layetanos y lacetanos; el Empordà estaba bajo el dominio de los indigetias, mientras que los ausetanos, los castellani y los ceretanos ocupaban las regiones montañosas de la Cataluña central. Las ciudades más importantes serían Ilerda (Lérida), Cosse o Tarraco (Tarragona), Dertosa (Tortosa), Iesso (Guissona), Barkeno (Barcelona), Iluro (Mataró), Baitulo (Badalona), Setelsis (Solsona), Bacasi (Manresa), Aeso (Isona), Ausa (Vic), Gerunda (Gerona), Beseda (Besalú), y otras no identificadas. Se ha localizado gran número de poblados y algunas necrópolis que acusan una población relativamente densa asentada cerca de la costa y en los valles que ofrecían posibilidades agrícolas o ganaderas. Los poblados, en general modestos, aparecen en posiciones de fácil defensa o en zonas llanas donde discurren ríos y arroyos y, en general, están organizados según un esquema primario: yuxtaposición de viviendas de escasa capacidad, alineadas formando callejuelas o en hileras escal-

22. Vaso ibérico procedente de Emporion. M. A. B.



23. Estela ibérica de la necrópolis de Tona (B). M. E. V.



nadas, siguiendo curvas de nivel en los terrenos que presentan gran pendiente. Los muros son de piedra concertada en seco y de tapial o de adobes sobre banqueta de mampostería con barro. Disponemos de escasas precisiones cronológicas, ya que la mayoría de los poblados ibéricos aún no han sido sistemáticamente excavados. Los más importantes son los de Castellvell y Sorba, cerca de Solsona; Caldetes, Rubí y Puig-Castellar, en la zona de Barcelona; Sidamunt y Jebut, en Lérida, y el del Castellet de Banyoles.

Cataluña está lejos de poder presentar, dentro de la cultura ibérica, un repertorio comparable al de las comarcas levantinas y meridionales de la Península. En el campo escultórico, la lista es breve: las estelas de Olesa (B), Badalona y Barcelona y el relieve encontrado en Tona (B, fig. 23). La metalistería artística cuenta con hallazgos casuales: una pareja de bueyes fundida en bronce y diversas joyas de oro procedentes de Tivissa; el collar de oro encontrado en Aitona y algunos brazaletes, pendientes y otras pequeñas joyas.

En la transformación de la artesanía y el arte de los pueblos indígenas es perceptible el influjo y aun el contacto directo con los productos de griegos y fenicios. Ello resulta evidente en la cerámica, una de las manifestaciones más características de la cultura ibérica, elaborada a torno según formas autóctonas, con buena técnica y excelente cocción. En su decoración se combinan figuras humanas y de animales, temas florales, dameros, círculos concéntricos y líneas ondulantes, todo ello pintado con almagre rojizo (fig. 22). En algunos yacimientos aparece unida a la cerámica de tradición neolítica y a piezas griegas y cartaginesas. En general es de cronología avanzada y desaparece con el abandono de pequeños poblados, a medida que los indígenas fueron integrándose en las villas romanizadas.

Existen monedas propiamente ibéricas, con inscripciones en el sistema de escritura de los indígenas. Las cecas de acuñación se hallarían en Cosse, Iltirda (Lérida), Auscescen (Llano de Vic), Laicescen (Llano de Barcelona), Baitulo e Iluro, etc.



ARTE ROMANO

La invasión romana, que culminó en la campaña de Catón a principios del siglo II a. C., destruyó sistemáticamente los poblados que ofrecieron resistencia. La romanización se refleja en la vida del país con una transformación radical de los núcleos de población, ya que los colonizadores impusieron sus costumbres, su idioma y su cultura. La sede central quedó establecida en Tarraco, la cual se convirtió en capital del *Conventus Tarraconensis*. Barcino fue construida de nueva planta en el pequeño Mons Taber, junto a la ibérica Barkeno. *Emporiae*, Gerunda, Ilerda, Iluro, Ausa y otras ciudades ibéricas conservarían su población indígena, al tiempo que se formaban nuevos poblados junto a los campamentos de origen bélico. Todo ello implicaba la construcción de murallas, edificios de gobierno, templos, termas, anfiteatros, teatros, circos, foros y mercados; y también la de importantes obras de ingeniería, tales como acueductos, puentes y calzadas.

Tarraco (Tarragona), ciudad en la que se está llevando a cabo desde hace años una importante labor de excavación y restauración, nos ofrece varias muestras de estas construcciones, algunas bien conservadas y otras muy afectadas por la acción del hombre y el tiempo. Ante todo, hemos de referirnos a su muralla con lienzos de buena cantería jalonados de grandes torreones (fig. 24). Al pretorio, sólido edificio de estructura simple exornado con pilastras de escaso relieve, que cumplían una función estrictamente decorativa: fue residencia de Augusto en el año 26-25 a. C. Al foro, recientemente restaurado, que se alza hacia el centro de la masa urbana. De los dos templos más importantes sólo quedan en la actualidad algunos restos: del dedicado a Júpiter, localizado en el espacio que hoy ocupa la catedral, se conservan algunos fragmentos del friso de mármol, capiteles y clípeos, uno de los cuales muestra en relieve la faz del padre de los dioses (figs. 25 y 26). El templo erigido al propio Augusto divinizado fue, según Tácito, el primero que se de-

dicó en provincias a un emperador; según las monedas tarraconenses, que muestran sus características, era octástilo, díptero, corintio y con un clípeo en el centro del frontón. Albergaba la estatua de Augusto, cuya imagen aparece en algunas monedas de Tiberio. De este templo se conservan restos del friso, del clípeo, capiteles y fustes de columnas. Contó Tarragona con otros templos dedicados a diversos dioses, de los que no quedan restos.

En el siglo II a III de nuestra era se construyeron el circo, el anfiteatro y el teatro, que posiblemente sustituyeron a otros de época anterior. El anfiteatro, actualmente en curso de restauración, fue edificado junto al mar: conserva parte de las graderías, que descansan sobre bóvedas de cañón. Del circo cercano al pretorio se han conservado hasta hoy extensas galerías abovedadas. En la excavación de los restos del teatro, situado cerca del antiguo puerto, se encontraron varias estatuas y un altar dedicado a Augusto. En los alrededores de Tarraco subsisten tres monumentos importantes: el acueducto, la Torre de los Escipiones y el Arco de Berà.

El acueducto consta de dos gigantescas arquerías superpuestas construidas con grandes sillares: la inferior está formada por once arcos y la superior por veinticinco; alcanza una longitud de 217 metros, con 26 de altura. Es obra de ingeniería monumental atribuida a la época de Trajano (fig. 27).

A seis kilómetros de Tarraco, junto a la Vía Augusta, que unía la capital con Barcino, se alza el monumento funerario conocido con el nombre de Torre de los Escipiones (fig. 29). Es obra de sillaría de 9 metros de altura, con tres cuerpos superpuestos: el central conserva en el frente una inscripción, flanqueada por dos personajes varoniles en altorrelieve que visten túnica corta y manto militar; el cuerpo superior está decorado con un arco escarzano, mientras otros arcos en relieve adornan los demás frentes. En el epitafio, muy desgastado por la acción del tiempo, aún son legibles las letras *ORN*, lo cual ha hecho suponer que se



trata de parte del nombre de la familia Cornelia, a la que pertenecían los Escipiones. Seguramente es obra de los últimos tiempos de la República.

En la misma Vía Augusta, a 20 kilómetros de Tarragona, se alza el Arco de Berà, sobria y armoniosa obra de sillería, que presenta en ambos frentes dos pares de pilastras estriadas, con capiteles corintios. Basándose en una transcripción del siglo XVI, Hübner opina que en el friso del entablamento central figuraba la inscripción siguiente: *EX TESTAMENTO LF. SERG. SURAE. CONSCRATUM* (Consagrado, por disposición testamentaria, a Lucio Licinio Sura, hijo de Lucio, de la tribu Sergia). Este personaje fue un español legado de Trajano, que representó a la Hispania en Roma entre los años 102 y 92 a. C. (fig. 28). Otro testimonio del paso de la Vía Augusta es el arco de triunfo de Martorell, testero de un puente sobre el río Llobregat, no lejos de Barcino (fig. 30). Esta ciudad, fundada hacia el siglo II a. C., asumió el título de Colonia Julia Augusta Faventia Paterna Barcino. Su planta general rectangular amurallada estaba dividida por dos vías perpendiculares, cardo y decumano. La muralla que se conserva, con torres de planta cuadrangular y semicircular, no pertenece a la primitiva ciudad; fue erigida en los siglos III-IV a consecuencia de los primeros ataques de los bárbaros. Barcino tenía un templo dedicado a Augusto, un foro, un ninfeo y unas termas, construidas por Natalis en el siglo II. El templo de Augusto ha podido ser reconstruido idealmente gracias a las excavaciones y a cinco columnas que permanecen *in situ* en la cumbre del pequeño Mons Taber (fig. 31). Se conservan también elementos de un teatro, de un acueducto y un sector de una de las vías de acceso, flanqueado de tumbas (fig. 32). Entre los restos de ciudades de la Cataluña romana cabe citar un sector del recinto amurallado de Gerona; el templo de Ausa (Vic), del que se ha conservado la *cella* y la totalidad del basamento, y la ciudad amurallada de la Emporiae romana, recinto cuadrangular de 250 por 700 me-



29. *Sepulcro llamado Torre de los Escipiones, en Tarraco*

31. *Ángulo del pórtico del templo de Augusto en Barcino*

30. *Arco triunfal de la cabecera del puente romano de Martorell (B)*

32. *Necrópolis en una vía de acceso a Barcino*

tros, sólo en parte excavada. Fue construida en tiempo de César sobre los escombros de la Indika ibérica, y sus mansiones de estructura helenística mantienen todavía estucos decorados y pavimentos de mosaico (fig. 14).

Tarragona y Barcelona proporcionaron notables series de escultura monumental, de las que algunas conservan todavía el carácter helenístico, mientras otras señalan la madurez de la plástica romana. En su mayoría están talladas en mármol y serían obras importadas, pero no hay que descartar que se establecieron escultores en ambas ciudades y que se formaron escuelas locales de tallistas de la piedra. Entre los hallazgos tarraconenses destacan una estatua de Baco, mutilada, labrada en mármol de Paros, con técnica praxiteliana (fig. 33); un torso de Flora o de Pomona de ascendencia fidiana, pero que refleja el concepto romano de la forma (fig. 35); una efigie femenina perteneciente a la época de Augusto; un torso viril acéfalo; dos estatuas mutiladas, una de muchacho togado y otra femenina, de concepto netamente romano, y una notable serie de cabezas, algunas de ellas de influencia helenística, como la de Hércules, inspirada en un original de Scopas, y otra de Diana; plenamente romanas son las cabezas de varios emperadores. También tiene interés una fuente decorativa de mármol blanco con figuras de geniecillos. A esto hemos de añadir los sarcófagos de las Musas, de Hipólito (figs. 39 y 40) y de los leones, éste hallado en la necrópolis paleocristiana.

Que Barcino gozó de cierta riqueza escultórica lo demuestran los cuarenta basamentos de estatuas que ornarían su foro y la nutrida serie de fragmentos de esculturas de mármol y piedra de Montjuïc que se incluyeron como elementos de relleno de las torres de la muralla del siglo III-IV. Destacan una estatua femenina de mármol (fig. 36), cabezas de emperadores, retratos diversos (fig. 37) y dos sarcófagos, en uno de los cuales figura la representación del rapto de Proserpina, mientras que en el otro se esculpió una



33. Torso de Dionisos, de la ciudad de Tarraco. M. A. T.

35. Torso de Pomona, de la ciudad de Tarraco. M. A. T.

34. Niño etíope, fundido en bronce, de la ciudad de Tarraco. M. A. T.

36. Torso femenino, de Barcino. M. A. B.



cacería de leones. Entre las obras labradas en los talleres locales mencionemos una gigantesca estatua de Príapo y la numerosa serie de elementos decorativos de monumentos sepulcrales con representaciones de gorgonas.

A todo ello hay que añadir dos sarcófagos romanos conservados en Gerona, con el rapto de Proserpina y una cacería de leones; el sarcófago de Àger (L) y una bella estatuilla de Venus encontrada en las excavaciones de Badalona. Pocas esculturas de bronce han llegado hasta nosotros, sin duda porque en su mayoría se fundieron para aprovechar el metal: de Tarraco tenemos un bello desnudo a tamaño natural de un niño etíope (fig. 34), y de Barcino una estatuilla de Venus, al parecer copia de otra helenística; pero la pieza más bella es una cabeza de dama, de estilo netamente romano, encontrada en Emporion, obra de la segunda mitad del siglo I a. C.

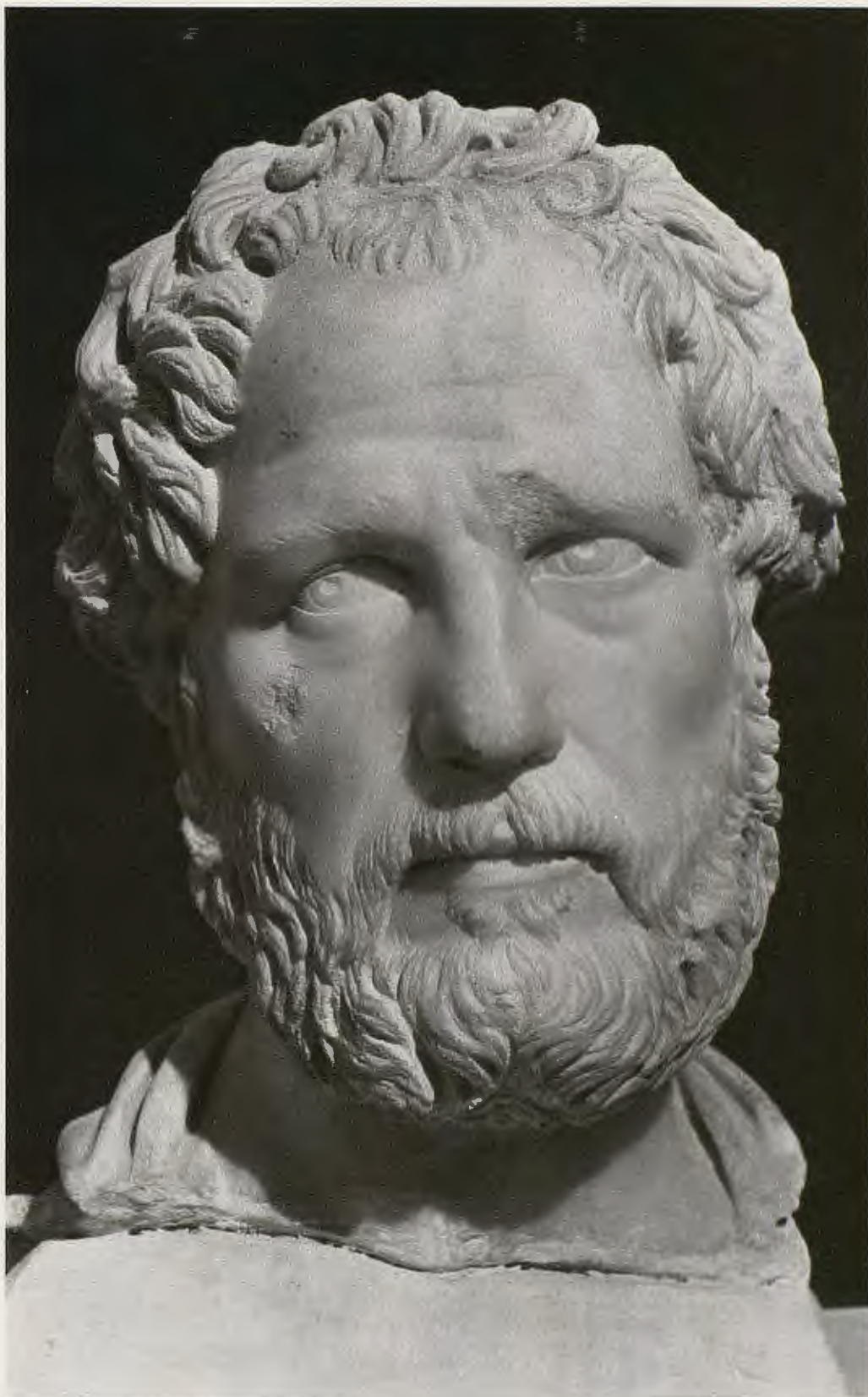
Respecto a los mosaicos —*opus tessellatum*, *vermiculatum* y *signinum*—, culminan en los llamados emblemas, cuyo origen se considera helenístico. Se trata de obras de tamaño reducido, que se importaban hechas y se colocaban en el centro de los pavimentos de las habitaciones principales de las casas. De Emporion proceden dos bellos mosaicos de este tipo, de los que uno representa el sacrificio de Ifigenia, con características de estilo y de atuendo que lo emparentan con determinadas pinturas pompeyanas (fig. 38); el otro, una simple representación de peces y otros animales, destaca por la intensidad de su realismo (fig. 42).

Entre todos los mosaicos romanos hallados en Cataluña sobresale una admirable representación de carreras de carros en el circo (fig. 43). De menor calidad artística, pero asimismo obra de gran interés, es otro gran mosaico de tema similar encontrado en 1876 en Bell-lloc, cerca de Gerona; lleva inscritos los nombres de los aurigas de los carros y de los caballos, y aparece firmado por Cecilianus (fig. 44). La lista de mosaicos romanos hallados en

Cataluña se completa con otros ejemplares interesantes: el de las Tres Gracias, en Barcelona; el de la cabeza de Medusa, en Tarragona (fig. 41); el de la lucha de Belerofonte y la Quimera, del citado Bell-lloc. Mucho más numerosos son los mosaicos de temática decorativa encontrados en Emporion, Altafulla, Badalona, Barcelona, Ocata, Pacs, Paret-Delgada, Sant Martí de Maldà, etc.

Como es lógico, la cerámica y el vidrio constituyen hallazgos constantes en toda exploración metódica de poblaciones y necrópolis romanas. Las piezas más interesantes y bellas proceden de las necrópolis de Emporion, Tarraco y Barcino. Pero, en realidad, ninguna de ellas alcanza la categoría de obra excepcional y, por otra parte, en el enorme conjunto de piezas que se conservan no surgen técnicas nuevas ni formas desconocidas. La variedad más conspicua, la cerámica sigillata decorada con relieves figurativos y florales, está ampliamente representada, sin que falten bellos ejemplares procedentes del taller de Marco Percunio Tigranes. La compleja técnica de este tipo de cerámica, en general objeto de importación, fue imitada por los alfareros indígenas, tal como demuestran los testares de algunos hornos y el hallazgo de los moldes indispensables para la producción de piezas, aunque la sigillata indígena dista mucho de lograr las calidades de la importada. Los ceramistas tuvieron ocasión de mostrar su habilidad en los delicados relieves figurativos que caracterizan cierto tipo de lucernas; de todas maneras, las piezas importadas, muy abundantes, superan, con mucho, las de elaboración local.

Entre las piezas de marfil y hueso, muy pocas presentan interés especial, ya que, por lo común, se reducen a pequeños adminículos utilitarios sin pretensiones suntuarias. La única obra excepcional es la bella muñeca de marfil hallada en la necrópolis de Tarragona, en una tumba al parecer del siglo IV. De ajuares funerarios procede, asimismo, la mayoría de joyas de época romana halladas en Cataluña: se



38. *Sacrificio de Ifigenia, mosaico del sector romano de Emporion. M. A. B.*



39-40. Sarcófago romano de Hipólito,
hallazgo submarino frente a Tarraco. M. A. T.

trata de pendientes y anillos, algunos con cornalinas y otras piedras duras grabadas. Los museos arqueológicos de Cataluña conservan numerosos bronce de pequeño tamaño: figuras o bustos de deidades, junto con otros de carácter profano o militar, tales como remates de enseñas legionarias. Abundan también los utensilios de la vida cotidiana: balanzas, pesas, cucharas, agujas, dedales, llaves, que nos ponen en contacto con la civilización del Lacio trasladada a nuestro país.

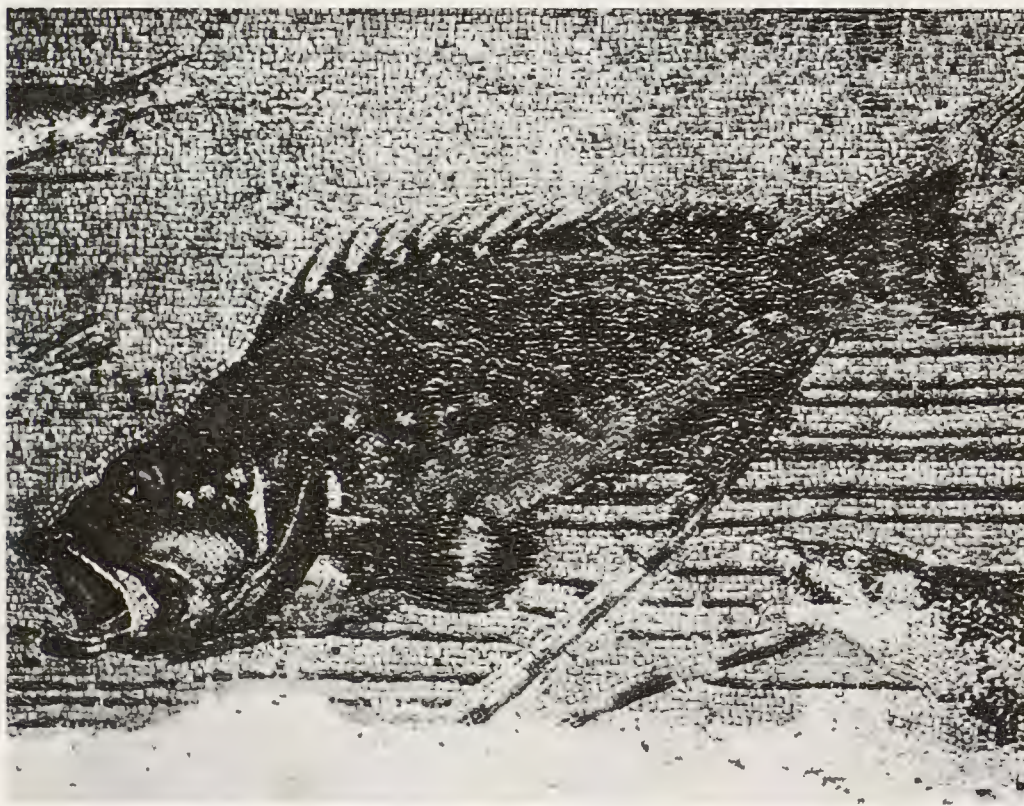
Respecto a la numismática y tras las monedas de Rhoda y de Emporion, inspiradas en modelos griegos, el monedero ibérico se limitó a seguir los módulos romanos: denarios de plata; dupondio, as y semis de bronce. Hasta la época de Augusto, estas monedas ostentan, como hemos apuntado ya, epígrafes ibéricos y una iconografía limitada, autóctona: cabeza de Hércules en el anverso y un jinete con lanza o una palma en el reverso. Desde Augusto a Calígula, las monedas se acuñaron con leyendas en latín y, por regla general, ostentaron la efigie del emperador reinante en el anverso y un motivo representativo o emblemático en el reverso: un templo, una nave, etc. A partir de Calígula cesó de acuñarse en Hispania, suspensión de actividad que se prolongaría hasta la época visigótica.

ARTE PALEOCRISTIANO

La semilla del cristianismo, sembrada en España en los tiempos apostólicos, no tardaría en dar buena cosecha, que prohibiciones, persecuciones y martirios no hicieron más que incrementar. En el siglo III eran ya numerosas las comunidades cristianas y estaba muy avanzado el establecimiento de una red diocesana. En 259, bajo el emperador Valeriano, Fructuoso, obispo de Tarragona, y sus diáconos Augurio y Eulogio fueron procesados y condenados a la hoguera; las actas del proceso que contra ellos se siguió revelan la existencia de una comunidad numerosa, jerárquicamente organizada. Se-



41. Mosaico de Tarraco con la cabeza de Medusa. M. A. T.



42. Emblema musivo de Emporion con tema marino. M. A. B.

gún testimonio de Aurelio Prudencio, a principios del siglo iv, en tiempos de Diocleciano, Félix, obispo de Gerona, y Cucufate, en Barcelona, sufrieron martirio y muerte. Poco después de la paz constantiniana (313), los centros cristianos de Hispania disponían de templos apropiados para las ceremonias litúrgicas; de ellos, los más importantes se levantaron, según el plan basilical, junto a las necrópolis donde los fieles recibían sepultura. Las estructuras y vestigios del arte paleocristiano de los siglos iv y v hallados en Cataluña pertenecen a tipologías derivadas de las grandes corrientes romanas y africanas; se trata de obras modestas, a excepción del enigmático mausoleo de Centelles (T), que no alcanzarían cierta personalidad hasta una segunda etapa que políticamente corresponde al dominio visigodo.

Tarragona conserva parte de los cimientos de la basilica paleocristiana levantada en el siglo iv sobre el sepulcro de san Fructuoso, extramuros de la ciudad. Fue un vasto templo de tres naves con ábside semicircular exento que, según el estilo africano, comunicaba con dos estancias laterales; en la construcción, muy endeble, abundan los materiales procedentes de edificios romanos. Allí se veneraron las reliquias de los mártires tarraconenses, hasta que, a principios del siglo vii, fueron trasladadas al templo visigodo construido en el núcleo cumbre de la ciudad antigua.

En Barcelona, la primera basilica cristiana se construyó, al parecer, sobre las ruinas de la ciudad romana destruida a fines del siglo iii, en una de las primeras incursiones bárbaras. Son relativamente numerosas las referencias literarias a la sede de Barcino, que tuvo entre sus primeros obispos al escritor san Paciano. Las excavaciones practicadas en el subsuelo de la calle de los Condes, junto a la muralla, han revelado que la basilica barcelonesa era de tres naves separadas por arquerías sobre columnas de mármol, y que debió de edificarse a comienzos del siglo iv.

Bajo el dominio visigodo, el templo fue

43. Mosaico de Barcino con una carrera circense

44. Carrera circense en mosaico firmado por Cecilianus: hallado en Bell-lloc (G). M. A. B.

ampliado y enriquecido con elementos suntuarios entre los que destaca un cancel de mármol (fig. 55).

Las excavaciones, que siguen su curso, van descubriendo la estructura de un gran baptisterio de planta cuadrada, con piscina central octavada con cubierta sobre columnas, a la manera provenzal. Su construcción puede relacionarse con alguno de los concilios diocesanos de 540 y 559, cuando por primera vez se otorga a la catedral de Barcelona el título de la Santa Cruz. Quizá procedan de alguna de las reformas suntuarias que se efectuaron en esta basílica los dos grandes capiteles de mármol que en la actualidad sostienen la mesa del altar mayor de la catedral de Barcelona.

En 450, Nudinario, obispo de Barcelona, segregó una parte de su diócesis para formar junto al *Castrum Terracinense* (Terrassa) el obispado de Egara, que durante más de dos siglos (la última referencia a él data del 693) se mantuvo en plena actividad y vigencia. Las escasas alusiones coetáneas y otras posteriores a la devastación musulmana, unidas a lo que revela el conjunto monumental después de las excavaciones que en él se han practicado, se utilizaron como base para diversos esquemas de reconstrucción histórica. Aceptamos de todo ello la hipótesis enunciada por Junyent, que resumimos como sigue: se advierte la existencia de una *aula* de planta rectangular, quizá del siglo IV; ésta fue pronto remplazada por otra de mayor capacidad, pavimentada con *opus tesellatum*, probablemente anterior al 450; hacia esta fecha fue ampliada con la adición de un cuerpo sepulcral en la cabecera, probablemente destinado a contener el altar; se construye después un baptisterio de piscina cuadrada con cubierta apoyada sobre cuatro columnas, según la tipología del siglo V; derribado todo el conjunto, se construyó una basílica de tres naves, en la cual se utilizó el mosaico del edificio precedente; en este nuevo templo tendría lugar una reunión posconciliar en el año 614. Según esta hipótesis, ninguna de las estructuras actualmente en pie corresponde a los edificios enumera-



dos; se trata de tres iglesias posteriores a la invasión árabe que se estudiarán en otro capítulo.

En el monasterio de Sant Cugat del Vallès (B), junto a los restos del *Castrum Octavianum*, lugar donde fue decapitado san Cucufate o Cugat, se han descubierto los cimientos de una aula rectangular, probablemente del siglo IV, con cabecera ultrasemicircular añadida durante el dominio visigodo. Ocupa el centro de un cementerio sobre el cual se levanta el bello claustro románico de dicho cenobio, obra del siglo XII.

En las ruinas de la necrópolis de Emporion quedan visibles los muros de una *Cella Memoriae*, probablemente estructurada en el siglo IV y ampliada en diversas etapas, con el aprovechamiento de viejos edificios; se trata de un recinto de planta rectangular con ábside semicircular no exento, al cual se agregó una cámara o vestíbulo que se utilizó más tarde como recinto sepulcral. Todo ello fue centro de un amplio cementerio cuyo empleo perduró a lo largo de la época visigoda. También surgieron restos de otro templo funerario en la necrópolis cristiana de Roses, cuya exploración se ha iniciado apenas.

La tradición histórica supone que la iglesia gótica de Sant Feliu de Gerona, situada al exterior de la muralla romana, se levanta sobre las ruinas de un *Martyrium* dedicado a dicho santo, allí sacrificado durante la persecución de Diocleciano. Ello explicaría la existencia *in situ* del interesante grupo de sarcófagos históricos que estudiaremos más adelante.

En el Bovalar, cerca de Seròs (L), se conservan restos de una basílica paleocristiana. Según Palol y Pita, quienes la excavaron, es de tres naves, separadas por columnas con cabecera absidal dividida en tres estancias. Tiene, como elementos anejos, un pórtico y un amplio baptisterio situado dentro del perímetro de la basílica. Tenía buen número de sarcófagos de piedra, algunos de ellos emplazados en el interior y otros en el área circundante, junto a los enterramientos construidos con losas. Ello y los hallazgos de elementos de arquitec-



47. *Relieve de un sarcófago de la necrópolis cristiana de Tarragona*



48. *Figura de una lauda sepulcral de la necrópolis cristiana de Tarragona*

tura decorada y objetos de cerámica, vidrio y bronce sitúan el período de vigencia de la basílica entre los siglos iv y vii. Monumento excepcional, único en el occidente cristiano, es el grandioso edificio constantiniano de Centelles, construido sobre las ruinas de una gran villa romana, a cinco kilómetros de Tarragona. Tiene, como cuerpos principales yuxtapuestos, dos grandes cámaras de planta cuadrada en su perímetro exterior, con sección interior cuadrilobulada la primera y circular con hornacinas la segunda; una y otra presentan cubierta cupular. Al parecer, todo ello se erigió con destino funerario. La segunda cámara cuenta con una cúpula de 10,60 metros de diámetro, cubierta con un mosaico de teselas de piedra y vidrio primorosamente elaborado (figuras 45 y 46); los muros estaban decorados con pinturas. El citado mosaico aparece dividido en tres amplias zonas concéntricas, con escenas narrativas separadas por franjas ornamentales. En la superior se suceden las alegorías de las cuatro estaciones; en la central, escenas bíblicas, y la inferior reproduce escenas de caza. Aunque todo ello es muy incompleto, se trata de una obra de gran importancia y de arte excelente, ejecutada con una técnica y concepto similares a los que distinguen los mejores mosaicos de Italia y Bizancio. Es muy sugestiva la hipótesis de Schlunk respecto a este impresionante monumento funerario del siglo iv. Propone su identificación con la tumba de Constante II, hermano de Constancio, muerto en Elna el año 350, cuando huía hacia España con las tropas de Majencio. Sugiere, asimismo, que la tumba del príncipe sería el gran sarcófago de pórfido rojo utilizado como sepulcro de Pedro el Grande en Santes Creus (T), en el monumento funerario que estudiaremos en el capítulo dedicado a la escultura gótica.

La necrópolis cristiana de Tarragona es un conjunto notable, rico en hallazgos, bien estudiada gracias a la meritoria excavación dirigida por Serra Vilaró. Contiene más de un millar de sepulturas de los

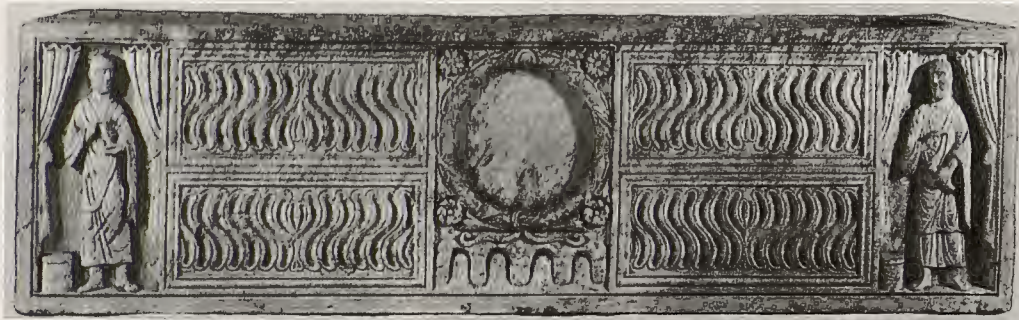
más diversos tipos, usuales todos ellos entre los romanos: cubiertas con losas o tejas planas; con fosas de mampostería bajo laudas historiadas de mosaico; en sarcófagos pétreos; ataúdes de plomo o jarras de cerámica fabricada especialmente con finalidad funeraria. En su mayor parte carecen de inscripción, aunque algunas la llevan; en todo caso, son rarísimas las fechadas. Hay acuerdo en creer que el período de inhumación, que comenzaría a fines del siglo iii, continuó durante el iv y el v y tal vez hasta principios del vi. Las necrópolis de Barcelona se encontraban fuera de la muralla; una de ellas fue excavada junto a la Vía Layetana.

La escultura paleocristiana hallada en Cataluña consiste, esencialmente, en los relieves de los sepulcros. Presentan variedad de estilos, con el predominio de dos tipologías, una de figuras en acusado relieve, por lo general de canon corto, y otra de relieve bastante plano, con cierto hieratismo. Hay otros sin decoración o con una simple ornamentación de estrías sigmoideas; sólo indirectamente, como es lógico, cabe afirmar que estos últimos sean cristianos.

El sarcófago empotrado en la fachada de la catedral de Tarragona, que encabeza el interesante grupo que se conserva en esta ciudad, parece ser obra de los talleres provenzales (fig. 49). Su disposición en forma de friso, con cinco escenas del Nuevo Testamento, y su modelado, que se enraiza en la fórmula de los de origen romano, lo sitúan dentro del siglo iv. De la necrópolis que rodea la basílica de San Fructuoso proceden: una placa de mármol con orantes que pueden ser obra africana de fines del siglo iv (fig. 48); dos sarcófagos labrados en caliza tarraconense y otros similares incompletos, unificados por una fórmula plástica muy característica que denota se trata de obras realizadas en un taller local bajo el influjo directo de los escultores formados en Cartago (figs. 47 y 50).

En Sant Feliu de Gerona, hay empotrados ocho sarcófagos de mármol, seis de los cuales pertenecen a la tipología constantiniana. Son, al parecer, originarios de

49. Sarcófago cristiano empotrado en la fachada de la catedral de Tarragona



50. Sarcófago de la necrópolis cristiana de Tarragona

51. Sarcófago cristiano de Sant Feliu, de Gerona

los talleres de Roma, pertenecientes a la necrópolis del citado *Martyrium* de Sant Feliu (fig. 51). Debieron de ejecutarse a comienzos del siglo v. Los relieves de uno de ellos se refieren a la historia de Susana, y los de otros tres a milagros de Cristo y a diversos hechos evangélicos. Un quinto sarcófago del grupo presenta en el centro el alma del difunto como orante, flanqueada por estrías, y en los extremos figuras del Buen Pastor. En el Museo Arqueológico de Gerona se conserva otro sarcófago cristiano, éste procedente de Empúries, que muestra al Buen Pastor entre escenas y figuras paganas, lo cual parece indicar que la fecha de su realización debe situarse no muy avanzado el siglo iv. En el Museo Arqueológico de Barcelona pueden admirarse dos sarcófagos cristianos más, quizá viejos hallazgos del cementerio anejo a la citada basílica barcelonesa.

De gran interés son las laudas sepulcrales, decoradas con mosaicos, halladas en las necrópolis de Tarragona, Barcelona, Terrassa (Tarrasa) y Sant Cugat del Vallès. Entre las tarraconenses, las más importantes son las dedicadas a Óptimo y a Ampelius; la primera presenta al personaje con toga blanca en un enmarcamiento de trezado, bajo un texto en hexámetros de cinco líneas (fig. 53). En Barcelona existe una lauda con el anagrama de Cristo entre elementos ornamentales.

52. *Lauda musiva de la tumba de Óptimo,
en la necrópolis cristiana de Tarragona*





54. *Placa visigoda de la capilla de la Verge del Camí, en La Garriga (B)*

55. *Cancel visigodo de la basilica cristiana de Barcelona*

56. *Capitel de tipología bizantina procedente de Sant Miquel, de Barcelona. M. A. B.*

SEGUNDA MITAD DEL PRIMER MILENIO

ARTE VISIGODO

Las invasiones bárbaras del siglo III, que tanto daño ocasionaron a la ciudad de Barcino, abrieron camino a la primera oleada de visigodos procedentes de una de las zonas más romanizadas de Germania. En 414, Ataúlfo y su esposa Gala Placidia, hermana del emperador Honorio, se establecieron en Barcelona, con lo que, por un brevísimo período, hasta el asesinato del jerarca en 415, la ciudad se convirtió en centro político del país. En 475 fue Eurico quien dominó gran parte de la provincia Tarraconense. Pero todo ello no alteró el latente proceso de romanización, ya que la monarquía visigoda no logró formar una entidad verdaderamente fusionada ni estructuró una unidad política consistente. Fue una minoría que impuso sus leyes sobre una población cristiana que las aceptaba como mal menor, para asegurar la paz.

Por las razones apuntadas, en Cataluña el arte propiamente visigodo es escaso, pobre y tardío. Persistió en este interludio el influjo de la cultura de origen norteafricano, que llegó a la provincia Tarraconense a través de las islas Baleares, una vez desvanecidas, a lo largo del siglo V, las corrientes procedentes de Italia. Subsistió la organización de los obispados, y las basílicas y santuarios siguieron su evolución normal. En realidad, todo ello ha quedado esbozado en las páginas precedentes al describir la evolución de los monumentos paleocristianos descubiertos en Tarragona, Barcelona, Terrassa, Empúries, Sant Cugat del Vallès, Gerona y el Boverar. A lo expuesto sólo pueden añadirse algunas construcciones esporádicas netamente visigodas, todas ellas de escaso interés, como son los restos de una fortaleza de fines del siglo VII descubiertos en Sant Antoni de Calonge.

Los visigodos utilizaron todo cuanto encontraron a su llegada y se sirvieron también de lo que los hispanorromanos si-

guieron produciendo bajo su dominio continuando la tradición clásica y paleocristiana. El arte visigodo se caracteriza por cierta tendencia a la estilización floral, con la inclusión de algunos elementos de fauna, dentro de esquemas geométricos poco imaginativos. Los capiteles netamente visigodos suelen mostrar una reducción de la independencia volumétrica de sus elementos, con tendencia al relieve plano; un buen ejemplo de lo que decimos lo constituye el capitel aprovechado en la puerta de Sant Pau del Camp, en Barcelona. Mayor belleza ofrecen los cancelos de mármol decorados con relieves y calados; recordemos, entre ellos, el ya mencionado de la basílica de Barcelona, que presenta elementos geométricos y florales tallados a bisel con buena técnica (fig. 55). El Museo de Tarragona conserva una rica serie de placas visigodas, de estilo y técnica semejantes. También ofrecen interés las pilastras del Museo de Tortosa, el relieve con una cruz entre el alfa y la omega reemplazado en la iglesia de Sant Pere de Barcelona, el soporte de altar de Santes Creus, las placas de Gerona y La Garriga (fig. 54) y los elementos ornamentados procedentes de Sant Cugat del Vallès.

La metalistería se caracteriza también por su menguado repertorio; podemos citar un anillo de bronce en forma de cruz con la inscripción *ELPIDI VIVAS* en torno a un crismón central y un sello en forma de caballo que se encontró, lo mismo que el anillo antes citado, en la necrópolis de Barcelona; las placas de cinturón halladas en Barcelona, Sant Cugat y Olius (L); algunos jarritos litúrgicos, como el de Sant Antoni de Calonge (G); el incensario hexagonal procedente de Santa Maria de Lledó (G) y el que se exhumó en las excavaciones de Seròs (L) junto a una cruz y otros bronce.

No podemos omitir una importante pieza bizantina que corresponde a la misma época: el gran capitel, de flora muy estilizada, que sirvió de pila bautismal en la iglesia de Sant Miquel, de Barcelona, que actualmente se conserva en el Museo Arqueológico de la misma ciudad (fig. 56).



ARTE ISLÁMICO

En Cataluña, la aventura militar de los musulmanes fue rápida y, hasta cierto punto, efímera. Con su fulminante invasión entre los años 717 y 718 destruyeron Tarraco y ocuparon, mediante pacto, las ciudades de Barcelona y Gerona. Se fortificaron en Tortosa (T), Lérida y Balaguer (L), donde resistieron a la reacción de quienes huyeron a la Septimania, los cuales, dirigidos y apoyados por jefes francos, no tardarían en intentar el retorno. En 785 fueron liberadas Gerona, la Cerdanya y la parte norte de Urgel; Barcelona fue reconquistada en 801 por las huestes de Ludovico Pío, y se instauró la Marca Hispánica, adscrita al imperio de Carlomagno. Gran parte del país quedó prácticamente despoblada, y una amplísima zona entre los ríos Llobregat y Gaià fue tierra de nadie durante trescientos años. Resulta poco menos que inútil buscar restos de un legado artístico árabe en el territorio que constituye la Cataluña Vieja. Sólo en el sector meridional surgen su recuerdo y su huella.

Las exploraciones sistemáticas realizadas en lo que fue Alcazaba de Balaguer revelan las primicias de un conjunto monumental de gran importancia, que llena un hueco hasta ahora casi absoluto en la complicada secuencia de las manifestaciones artísticas en Cataluña. Dicha Alcazaba es una enorme fortaleza erigida sobre una escarpada altiplanicie que domina la ciudad y controla el paso por los valles del Segre y del Noguera Pallaresa. La integran un castillo, que ocupa una superficie de tres cuartos de hectárea, y un enorme campamento, protegido por una recia muralla de piedra y tapial con 27 torres. Sería lugar de estacionamiento del ejército que mantuvo la comarca de Urgel en manos musulmanas hasta 1106. El castillo estaba rodeado, a su vez, por recios muros de grandes bloques colocados a soga y tizón, y albergaba dentro de su recinto un soberbio palacio árabe, el *Palau formós* tantas veces citado en tiempo de los condes que lo reconstruyeron y habitaron una vez reconquistado Balaguer.

Los copiosos hallazgos de yeserías árabes trituradas y caídas, tableros, arcos y frisos decorados con atauriques, inscripciones cúficas, lacerías y elementos geométricos evocan la imagen de un palacio realmente lujoso, decorado con exquisito arte y excelente artesanía. La afinidad estilística que todo ello presenta con la extraordinaria decoración del palacio de la Aljafería de Zaragoza certifica el parentesco entre los dos monumentos, ambos construidos en la segunda mitad del siglo XI (fig. 57). Cabe esperar mucho todavía de la exploración de la Alcazaba de Balaguer, la cual, además de los testimonios aludidos, ha proporcionado interesantes objetos de cerámica, vidrio y bronce, alicatados de tipo nazarí y elementos de decoración mudéjar correspondientes a las ampliaciones y reformas que en el período condal se efectuaron en el que sería último baluarte del conde Jaime de Urgel, pretendiente a la corona de Aragón, vencido por Fernando de Antequera en 1414.

Aparte los nombres indelebles de la toponimia y algunos hallazgos casuales de escasa importancia, Lérida, reconquistada en 1148, sólo conserva de más de tres siglos de dominación musulmana algunos muros del castillo de la Zuda, que domina la ciudad, el cual fue totalmente reconstruido durante el reinado de Jaime I. En Tortosa quedan restos de la Alcazaba todavía sin explorar; una inscripción, que alude a una torre levantada en tiempo de Abderramán III, un molde para fundición de placas metálicas con temas circulares incisos y un letrero árabe son las únicas muestras del yacimiento musulmán tortosino.

En la catedral de Tarragona se conserva un pequeño arco primorosamente tallado en mármol; según Gómez Moreno, se trata de un último testimonio de actividad artística de la época de Annasir, labrado bajo la dirección de su paje y liberto Chaáfar en 960, según consta en una inscripción (fig. 58). La obra, probablemente importada de Córdoba, ofrece el grado máximo de equilibrio decorativo logrado antes del florecimiento de la gran Mez-



59. Arqueta de plata repujada y dorada mandada labrar por Alhaquem II. Catedral de Gerona



60. Tejido islámico del ajuar funerario de san Bernardo Calvó († en 1243). M.E.V.



quita. En Barcelona, un bello capitel de mármol de tipo califal, único testimonio de la ocupación musulmana, fue descubierto entre las cenizas que demuestran la devastación que para la ciudad supuso la terrible incursión de Almanzor.

Los demás testimonios de arte árabe que se conservan en Cataluña son piezas importadas en tiempo y circunstancias que desconocemos. Algunas de ellas resultan de gran importancia. La catedral de Gerona posee una arqueta de plata repujada, nielada y dorada, cuya inscripción cúfica acredita que la mandó labrar Alhaquem II para destinarla a su hijo Hixem, su heredero, probablemente en 970, año en que Hixem recibió dicho título. Esta obra culminante de la platería califal hispana debió de llegar a Gerona con el botín obtenido en Córdoba por la expedición de catalanes de 1010 (fig. 59). El Museo Diocesano de Gerona conserva una cajita procedente de Sant Pere de Roda, de forma cilíndrica, de azófar estañado y bellamente repujada con leones, liebres, águilas, cogollos y letreros. Algunos vasos y redomas de vidrio se han hallado gracias a que se utilizaron en calidad de *lipsanotecas*, o continentes de las reliquias de consagración. El más notable, encontrado en un altar de Besalú, presenta relieves trabajados a la muela. A ello hay que añadir un gran almirez de bronce, con adornos y grabados de excelente arte, procedente de Monzón de Campos (Palencia), pero conservado en Cataluña (Museo Balaguer, Vilanova i la Geltrú); dicha pieza debe considerarse en el grupo principal entre las obras califales similares. Los museos de Cataluña poseen lo que en conjunto constituye una de las mejores colecciones de tejidos hispano-árabes, que, llegados con el botín de las luchas entre moros y cristianos, han alcanzado nuestros días gracias a que se usaron en la indumentaria eclesiástica o en elementos litúrgicos de los siglos románicos; son muestra de ello las telas que constituyen el ajuar funerario de san Bernardo Calvó, obispo de Vic [† 1243] (fig. 60), y el palio llamado de «las brujas» (fig. 53), probablemente obra andaluza del siglo XII (M.E.V.).

61. Conjunto monumental de Egara (Terrassa)
integrado por las iglesias de Santa Maria,
Sant Miquel y Sant Pere

62. Interior de Sant Miquel, de Terrassa



ARTE Y ARTESANÍA DE LOS SIGLOS IX Y X

Acaso sea conveniente recordar que ya antes de la caída del Imperio Romano de Occidente había dado comienzo el despoblamiento de las ciudades, fenómeno que se incrementó sin cesar durante la Alta Edad Media. El escaso éxito obtenido por las jerarquías visigodas en la reconstrucción de lo destruido por las primeras oleadas bárbaras acentuó la dispersión, preparando así el terreno para el éxito fulminante de la invasión musulmana. Pero no todo se perdió. Aunque en condiciones precarias, prosiguieron su actividad las organizaciones episcopales de Barcelona y Gerona. El obispado de Urgel se mantuvo, gracias a su compleja geografía, libre de la acción directa de los nuevos invasores; al respecto, no hay que olvidar que el acta de consagración de una nueva catedral, fechada en 839, da el nombre de ochenta iglesias situadas dentro de sus límites. Durante el largo período subsiguiente, jalonado de intentos de recuperación del país por parte de los cristianos apoyados por los francos y de brutales reacciones de los ocupantes mahometanos, fue deteriorándose lo que había quedado en pie. Las reconstrucciones de pueblos, iglesias y castillos eran casi siempre improvisaciones de urgencia. Resulta todavía muy arriesgado trazar un esquema de lo que sería la arquitectura de los siglos IX y X, a pesar de los estudios sistemáticos realizados en monumentos y archivos. En aquel período de atomización política, el factor religioso resultaría decisivo para el desarrollo cultural, tanto en los condados que siempre gozaron de cierta independencia política como en los que nacían y evolucionaban en las amplias áreas reconquistadas y repobladas. La vida artística se desarrollaría en las capitales de obispado y dentro de los grandes cenobios, o bien en los talleres a pie de obra que se formaban temporalmente junto a las iglesias en construcción, pues la decoración escultórica y pictórica de los templos constituía la principal fuente de actividad para los artistas. De igual

modo, los canteros y maestros de obra se dedicaban, casi exclusivamente, a la erección de iglesias y monasterios en pequeños poblados o en pleno campo. La naturaleza es el escenario donde se alza la inmensa mayoría de las construcciones románicas. En teoría, tres son las corrientes estilísticas que mezclaron ideas y procedimientos en el largo proceso de formación y desarrollo de la arquitectura románica: las fórmulas constructivas tradicionales, la aportación carolingia y los métodos y conceptos introducidos por los mozárabes hispanos. La realidad, empero, sería mucho más compleja: no existiendo noticias concretas relativas a constructores y arquitectos y dada la vocación viajera de los artistas del Medievo, es muy difícil determinar el origen de ciertas formas que hoy pueden parecer esporádicas, impresión que no responde a la realidad, dada la inmensidad de lo perdido. Bien es verdad que, en mejor o peor estado de conservación, subsiste una interesante serie de estructuras y edificios que preceden a los que cabe clasificar dentro del estilo románico. No son, en realidad, monumentos de transición, ya que entre las obras separadas por la hipotética frontera del año 1000 existen más afinidades de lo que puede parecer a primera vista.

Tradición local

Los escasos documentos de los siglos IX y X referentes al singular conjunto de Terrassa prueban que, si bien la sede visigoda de Egara había sido reincorporada a la de Barcelona, latía un esfuerzo secular interesado en la reestructuración del pequeño y efímero obispado, o por lo menos un gran interés en fomentar la persistencia de su recuerdo. Según la hipótesis de Schlunk, completada por Junyent, los tres templos actuales, Santa Maria, Sant Miquel y Sant Pere, pertenecen a un plan concebido con posterioridad a la reconquista de Barcelona (801). Su programa litúrgico coincide con el que se llevó a término al restaurar la sede ausonense hacia el año 885, y los sistemas construc-





tivos utilizados, si bien acusan la persistencia de métodos romanos, no obstan para su atribución al siglo IX: muros de hiladas regulares de pequeños sillares; ángulos y refuerzos con bloques de gran escuadría; bóvedas de estructura compleja, sin relación con la fórmula constructiva visigoda (fig. 61).

El programa, demasiado ambicioso para un obispado en litigio, no pudo llevarse a buen término, y la construcción simultánea de las tres iglesias quedó interrumpida en fecha que desconocemos. Sólo la menor de ellas, dedicada a san Miguel, quedó prácticamente completa, aunque en la construcción se aprovecharon en forma incongruente capiteles y columnas de un edificio romano (fig. 62). La iglesia de Sant Pere quedó inconclusa una vez construida su cabecera triabsidal, en planta trebolada, con grandes ventanales; las obras proseguirían a comienzos del siglo XI con un crucero de alta bóveda transversal y la adición de un gran retablo de mampostería que invalidó dicha cabecera. El templo de mayores dimensiones, dedicado a santa María, se comenzó agregando a la basílica visigoda, que seguiría en pie más o menos maltrecha, un ábside de considerables dimensiones, abovedado en cúpula. Y así quedaría al interrumpirse esta etapa constructiva, que suponemos del siglo IX. Es probable que se procediera a algún arreglo en 1017, con ocasión de un juicio presidido por los condes Ramón Borrell y Ermessindis, con la asistencia de nobles y obispos. Esta reunión señala un período de cierta prosperidad en la progresiva ciudad de Egara, y quizá sean testimonio de ello las pinturas murales arcaicas con que cuentan los tres templos. Los problemas relativos a su clasificación técnica y a su filiación histórica están lejos de haber hallado soluciones unánimemente aceptadas. Pero la complejidad de su enigma histórico-artístico no altera la soberana belleza del conjunto. Con sus elementos romanos y la superposición de dos basílicas, más la conjunción de tres edificios con pinturas de los siglos XI y XII, completado todo con estructuras románicas, para alojar tres retablos góti-

cos del mejor sello, constituyen uno de los grandes conjuntos monumentales hispánicos.

Influjo carolingio

El único edificio que muestra de forma inequívoca el concepto estructural y decorativo de los constructores carolingios es la iglesia de Sant Pere de les Puelles, de Barcelona, que sobrevivió casi milagrosamente a incendios, saqueos y reconstrucciones, además del peligroso celo de dos oleadas de restauradores. Se acepta unánimemente que ésta es la iglesia construida, según reza en el acta de consagración de 945, «junto al atrio de Sant Sadurní». Sant Sadurní era, según la tradición, un templo que, durante el sitio que precedió a la toma de Barcelona en el 801, Luis el Piadoso erigió precisamente en el lugar donde tenía su campamento. Parece muy probable que el atrio de este templo votivo se conserve inserto en la actual iglesia de Sant Pere: puede que sea la estructura de planta cuadrada, cubierta con bóveda de arista sobre macizos pilares, con impostas decoradas con temas de lazo y hojarasca, con la inclusión de una cabeza humana (fig. 63). En esta decoración aparecen ya las hojas polilobuladas talladas a bisel que constituirán tema fundamental de las primeras esculturas románicas. En su forma original, la iglesia de Sant Pere de 945 era de planta en cruz griega con columnas exentas apeando los arcos. Los capiteles derivados del corintio presentan acantos con el suplemento de serpientes y pájaros. Se trata de obras muy toscas, labradas en piedra de Montjuïc, que responden todavía a las fórmulas de tradición clásica que caracterizan la arquitectura carolingia (fig. 64). Son escasos y difíciles de juzgar los restos de estructuras conservados en Cataluña que reflejan en mayor o menor escala el influjo carolingio: la iglesia de Montmeló (B), de una sola nave y con torre de amplios ventanales; la primitiva iglesia de Canapost y parte de la iglesia de Fontclara (G) y algunos capiteles proce-

dentes del primer cenobio de Casserres (B), construido sobre el *castrum Serrae* romano después de la conquista en 798 por las huestes de Luis el Piadoso. El arte de los constructores carolingios permaneció arraigado en el sector septentrional de la Marca, siendo, en realidad, la raíz de ciertos monumentos muy importantes del primer románico. Sirvan de ejemplo los templos de Sant Pere de Roda y Sant Martí del Canigó, que estudiaremos más adelante.

Arte mozárabe

La fundación de cenobios de raigambre mozárabe fue uno de los factores esenciales en la organización cultural y religiosa de los condados estabilizados en las dos vertientes de la cordillera pirenaica. El régimen de tolerancia establecido por los musulmanes y la poca eficacia de las fronteras en los largos períodos de paz facilitaron la emigración de las comunidades de lejanos monasterios hispanos, que llegaban a Cataluña presididas a veces por el propio abad. Los condes, que sólo en raras ocasiones obstaculizaron su establecimiento, limitaron su ayuda a la concesión de tierras. Algunos de los grupos viajeros se incorporarían a los monasterios ya existentes en el país, y ello explica el que muchas de las construcciones religiosas, especialmente las del siglo X, presenten la inconfundible impronta de las formas estructurales mozárabes. En algunos templos, como los de Cuixà, Pedret, Boada y Marquet, el mozarabismo se refleja en casi todos los elementos.

La abadía benedictina de Sant Miquel de Cuixà, situada en la Cataluña francesa, al pie de la vertiente norte del Pirineo, obtuvo privilegio de Carlos el Calvo en 871, siendo a la sazón Miró conde del Conflent y de Cerdanya. Entre 955 y 974 fue construida la grandiosa basílica de tres naves con cubierta de madera que Puig i Cadafalch restauró hace unos lustros. Del amplio crucero abovedado surgen cinco ábsides; los arcos son de herradura sin impostas; los muros, actualmente desnu-





dos, presentarían decoración pictórica, de la que se conservan restos en algunas de las ventanas, todas ellas abocinadas hacia el interior. La estructura de mampostería aparece reforzada con grandes sillares dispuestos a soga y dobles tizones, al modo cordobés (fig. 65). El ábside central, de planta cuadrada, está flanqueado por dos pasillos abiertos al crucero, lo cual, según Gómez Moreno, obedece a que tras él se alineaban las tres capillas, consagradas en 953, que se reedificaron en tiempos de Oliba según la fórmula lombarda.

Sorprende un ejemplo de mozarabismo tan estricto en un monasterio situado en el punto de convergencia y de paso de las corrientes artísticas procedentes de Francia y de Italia. Por otra parte, debe tenerse presente que la construcción de este templo se efectuó durante el abaciado de Guarino, el hombre que inició en el país la unificación monástica derivada de Cluny. Recordemos, además, que a Cuixà se retiró el dux de Venecia Pedro Urseolo, quien murió allí en 998, después de diecinueve años de vida penitente que le valieron la canonización en 1027.

La cabecera de la iglesia de Sant Miquel, de Olèrdola (B), en lugar avanzado del límite meridional con la «tierra de moros», drásticamente reformada en pleno período románico, conserva el ábside del templo citado en 974 y 991: curvilíneo por dentro y cuadrado al exterior, presenta arco triunfal de herradura con despiezo suprarradial sobre impostas de nacela. Puede que corresponda al mismo edificio una ventana de arcos gemelos peraltados cuya columnilla central conserva su capitel decorado con trenzas y rosetas. Parece ser un ejemplo arcaico del que será, pocos lustros después, la primera floración decorativa del románico.

Sant Julià, de Boada (G), citado en 994, es el ejemplar más puro del mozarabismo catalán; consta de una nave única abovedada con arco toral ultrasemicircular de excelente despiezo. Responden a la misma tipología las pequeñas iglesias de Sant Pere del Brunet, cerca de Manresa; Sant Miquel, de Sournià, en el Rosellón; Santa Coloma, de Andorra, y otras, todas



ellas caracterizadas por la planta trapezoidal del ábside y el abocinado hacia el interior en la totalidad de las ventanas. El estudio metódico de las pequeñas iglesias que con extraordinaria densidad jalonan las llanuras y montes de lo que fue la Cataluña Vieja ampliará considerablemente la lista de testimonios de este período incierto en el que se sentaron los cimientos de la arquitectura románica. De mayor empuje, aun siendo edificios de modestas proporciones, son dos iglesias de planta basilical de tres naves que tendrían cubierta leñosa: Sant Quirze de Pedret y Santa Maria de Marquet, ambas dentro de los límites del condado de Barcelona. La primera, citada en 983, alcanzó renombre internacional por las pinturas románicas que más adelante se estudian; consta de tres naves separadas por recios pilares y tres ábsides, de planta trapezoidal el del centro y ultrasemicirculares los colaterales. La segunda iglesia, con un solo ábside, presenta un incipiente cruceo (figs. 67 y 68).

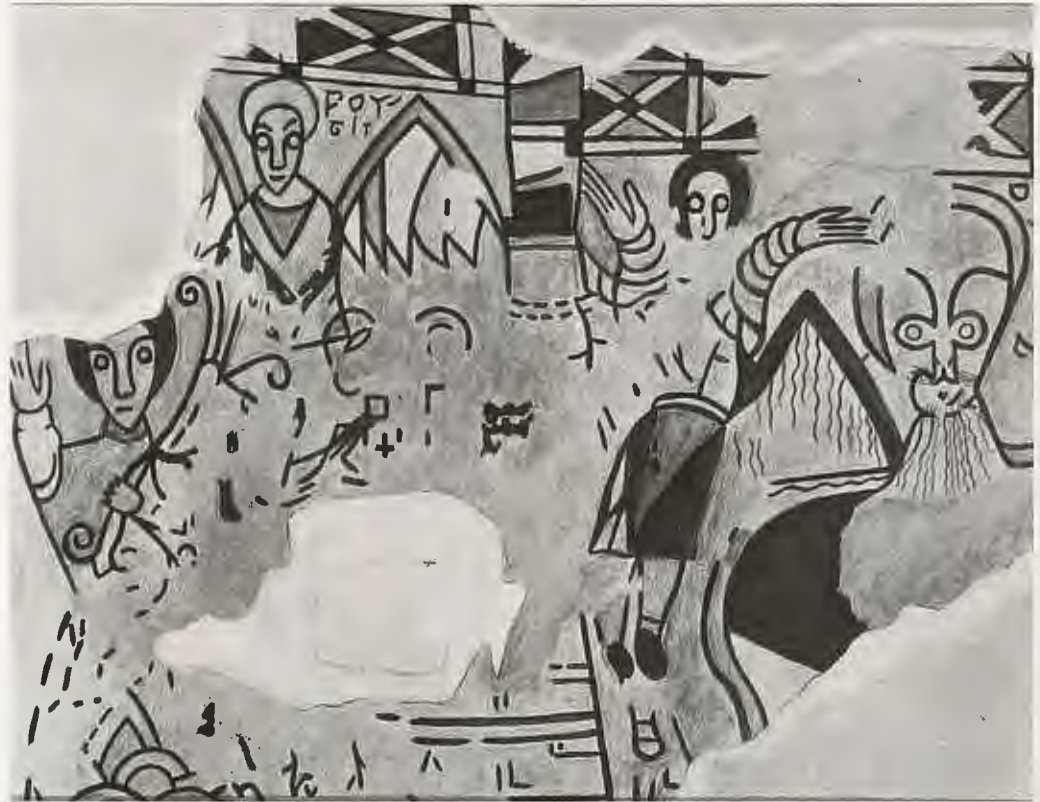
Las obras de arquitectura sacra formalmente unidas al mundo mozárabe se complementan con una estructura incompleta integrada en el claustro de Sant Cugat del Vallès (B) y la llamada «Porta Ferrada» de Sant Feliu de Guíxols (G). La primera, que pertenecería a la residencia monástica del siglo X, presenta una hilera de ventanas abocinadas que conservan su celosía original. La «Porta Ferrada» pudo ser la fachada de la residencia abacial de un monasterio benedictino del que tenemos noticias desde 968 (fig. 66). Arcos de herradura apeados por columnas sostienen una primera planta con galería de ventanales de dos columnas, sobre la cual corre la arquería ciega de coronamiento. Todas las basas son de escocia alargada de tipo califal, y los capiteles, cúbicos; respecto a estos últimos cabe señalar que la forma peculiar de los de la galería se relaciona con los pequeños capiteles del retablo (obra de mampostería) que se conserva en Sant Pere, de Terrassa. Esta fachada, ejecutada con buena cantería, refleja el aspecto que tendrían las construcciones civiles anteriores al año 1000.

Por su afinidad con los conceptos estilísticos mozárabes, presentamos una pintura mural, actualmente perdida, que fue copiada por Abadal al excavar las ruinas de una iglesia cercana a CampdevànoI (G). Esta pintura había quedado recubierta por un muro al reconstruir y ampliar, según el sistema lombardo del siglo XI, el que había sido minúsculo oratorio anterior al año 1000. Las inscripciones *PUMO* y *COMEDIT HOMO* identifican vagamente su iconografía, relacionada con el tema de la Creación. Se yuxtaponen en ella imágenes de desigual proporción y se tiende, como en las miniaturas mozárabes, al tratamiento ornamental de la forma (fig. 72).

Entre los testimonios mozárabes importados de Castilla, Cataluña conserva dos códices de gran interés: ambos son versiones profusamente ilustradas del *Comentario al Apocalipsis* escrito por Beato de Liébana hacia 786. El más arcaico, terminado en 970, fue iluminado por Oveco, discípulo de Magio, y se conserva en la catedral de La Seo de Urgel (fig. 71). El segundo códice (figs. 69 y 70) es obra magnífica de una pintora excepcional llamada Ende, quien la firmó en el año 975. Al parecer, este manuscrito fue llevado a la catedral de Gerona, donde se conserva, hacia 1100, y su presencia no dejó de influir en la labor artística del escritorio capitular.

Escultura decorativa protorrománica

Fue Kenneth Conant quien designó así las estructuras y los elementos decorativos que precedieron a la primera etapa del arte románico. El apelativo resulta útil para agrupar esculturas dispersas de índole diversa que por sus características es preciso integrar en el período que estamos estudiando. Iniciamos la relación con un gran bloque angular decorado con vigorosos relieves florales, arcos de herradura y un león rampante que recuerda el concepto representativo de las iluminaciones mozárabes: se conserva en la actual parroquia de Gurb (B), cercana a Vic, y es



74. Capitel protorrománico de Cornellà (B)



75. Capitel de la basílica del cenobio de Ripoll, consagrada en 977 (G)

el único vestigio que queda de un templo citado en 942 (fig. 73). Pertenece a la misma traza un relieve de Seva (B), también en la diócesis ausonense, con una gran cruz astada rodeada de bárbara composición geométrica (M.E.V.).

Son testimonios de excepcional interés los capiteles y basas que con cierta frecuencia aparecen al excavar ruinas de iglesias primitivas o los que se encuentran reutilizados en edificios románicos. Pertenecen a un canon especial, dentro de una constante estilística que, según Félix Hernández, deriva directamente de las obras califales cordobesas de los tiempos de Alhaquem II. Lo más característico son los capiteles corintios de hojas generalmente lisas y caulículos ya cruzados en medio, ya rayados como hojas a bisel, a veces recortados con delicada ornamentación. He aquí la recensión de los hallazgos más notables: diversos capiteles de un templo consagrado en 972 en Sant Benet de Bages (B), reemplazados en el claustro actual del siglo XII; uno de ellos, que presenta relieves figurativos, es obra esporádica. Los capiteles reemplazados en la cripta de la catedral de Vic consagrada por Oliba en 1038. Los capiteles y basas conservados *in situ*, hasta hace pocos años, en una vetusta torre de la parroquial de Sant Mateu de Bages (B). Las impostas, capiteles y basas, de fina decoración a bisel, procedentes de la catedral de Barcelona iniciada hacia 1046 y consagrada en 1058. Y, por último, los elaborados capiteles que, con sus columnas y basas, constituyen el único recuerdo, conservado *in situ*, de la que sería primera iglesia de la villa de Cornellà (B, fig. 74).

El grupo más importante de estos elementos de tipo califal se halla en el monasterio de Ripoll (G, fig. 75). Recordemos brevemente la historia de este cenobio benedictino, panteón de magnates de la Cataluña Vieja, situado en la confluencia de los ríos Ter y Freser, en el sector norte del obispado de Ausona. Fue fundado por Wifredo el Velloso, y Godmar consagró su primer templo en 888, consagración a la que siguió otra en 935. Convertido en centro cultural de gran importancia, Oliba Cabreta, conde de Cerdanya y Besalú, decidió la construcción de una basílica de cinco naves, consagrada en 977, de la cual proceden los capiteles que se conservan en el museo local. De gran tamaño y elegante talla, corresponden a una serie de basas, también califales, integradas por una escocia alargada sobre un solo toro.

Estos elementos y sus temas decorativos encajan tipológica y técnicamente, aunque en un nivel mucho más modesto, con los modelos cordobeses ya aludidos, pero no hay que descartar la posibilidad de que existiera otro influjo, llegado a Cataluña por el camino del mar o por vías pirenaicas. No se olvide que la talla a bisel, las hojas polilobuladas y los cogollos inmersos en alvéolos, prodigados con anterioridad al siglo X en diversas regiones del imperio carolingio, pueden ser de raigambre bizantina. Sea cual fuere su origen, resulta innegable que estos elementos dispersos, desgajados en su mayoría del conjunto estructural a que pertenecieron, constituyen la semilla, ya plenamente germinada, de las primeras decoraciones románicas.



ARTE ROMÁNICO

ARQUITECTURA Y ESCULTURA MONUMENTAL

La ininterrumpida misión revisora de monumentos y archivos, eficazmente complementada por intercambios internacionales de información, va convirtiendo poco a poco lo que fueron meritorias recopilaciones, casi inventarios, en estudios coordinados según un esquema tipológico cronológicamente estable. Desbordaría el propósito de este libro la exposición sistemática del estado actual de la cuestión; por este motivo nos limitaremos a presentar las líneas esenciales de dicho esquema y sus jalones más destacados. Estamos en el misterioso período del año 1000. A juzgar por los monumentos que se conservan, ni los condes catalanes ni sus familiares, ocupantes entonces de la mayoría de sedes episcopales, ni las cautas y atareadas comunidades benedictinas prestaron crédito a los trágicos augurios que, según cuentan las crónicas, paralizaron considerablemente el progreso europeo. La repoblación siguió a ritmo creciente a ambos lados de la cordillera pirenaica y la construcción de castillos y mansiones religiosas alcanzó cierta saturación a lo largo del siglo XI. Todo ello coincidió con la rápida difusión del estilo románico.

El monasterio benedictino de Sant Pere de Roda (G), cuyas impresionantes ruinas se yerguen en la vertiente marítima de la sierra coronada por el castillo de Roda, sobre la Costa Brava, fue fundación de Tassi († 958), conde de Peralada, y de su hijo el abad Ildesindo (fig. 76). Conserva prácticamente íntegro un gran templo basilical que, por su sorprendente estructura y riqueza decorativa, pudo parecer un caso esporádico —de fecha avanzada— a los pioneros devotos del arte románico. Lo cierto es que representa la conjunción del viejo estilo carolingio con otro recién llegado, el románico. Este templo, solemnemente consagrado en 1022, es un monumento excepcional, y de tal magnitud para su tiempo, que su construcción

resulta casi tan milagrosa como su supervivencia. La cabecera, con tres ábsides de planta parabólica, con deambulatorio, triforio y cripta el central, constituye el sector terminado antes del año 1000. En el resto del templo se funden estructuras de raigambre carolingia con las que resultan denominador común en la arquitectura románica del siglo XI. El crucero da paso a las tres naves abovedadas, de cañón seguido la central y de cuarto de cañón las laterales, las cuales resultan muy angostas dada la considerable altura del edificio (fig. 79). De lo construido en esta segunda etapa, que estaría completamente terminada en la fecha de consagración, lo original es la guarnición, formada por perpiños sostenidos por un sistema de columnas exentas adosadas, fórmula de la que no existe precedente directo conocido, aunque puede aducirse el ejemplo de Sant Pere de les Puelles ya estudiado. Estas columnas, innecesarias a la propia estructura, denotan un propósito suntuario que se extiende a la riqueza de la decoración de capiteles y cimacios. Un detalle importante es la persistencia de las basas de perfil califal (figs. 77 y 78). Pero este soberbio monumento no constituye un caso aislado ni esporádico, sino la cabeza visible de un grupo de edificios conservados en el Rosellón. La nave de Sant Andreu de Sureda no es más que una versión simplificada de la peculiar estructura de Roda, que se refleja también en ciertos elementos sustentantes de la catedral de Elna, en la fachada de Sant Genís les Fonts y en otros edificios todavía no inventariados, testimonios adicionales para quien estudie a fondo este interesante grupo que precedió a la generalización de la fórmula lombarda.

Para resaltar la importancia del grupo de escultores participantes en la decoración de los monumentos estudiados en el apartado precedente, se ha acuñado el apelativo de Maestro de Sant Genís les Fonts para el autor del famoso dintel de mármol que se mantiene *in situ* sobre la puerta de la iglesia rosellonesa de este nombre, pieza fundamental en la historia de la escultura europea (fig. 80). Fechado en





1021, es heraldo, en Cataluña, de la iconografía más reiterada en el arte románico. El autor, escultor de trazo firme, trabajó condicionado por la técnica del biselado sistemático heredado, al parecer, de los tallistas de raigambre califal que labraron el grupo de obras, ya estudiadas, de Ripoll, Vic y Barcelona. Su extraordinaria maestría en el manejo del bisel se pone de manifiesto en el Pantocrátor, los ángeles y los apóstoles que aparecen en el dintel cobijados bajo arcos de herradura y enmarcados por hojarasca polilobulada; se observan intentos naturalistas en ciertos detalles anatómicos de las figuras. Obra del mismo escultor es el gran ventanal de mármol, incompleto y mal adaptado, que se halla en la fachada del templo de Sant Andreu de Sureda, muy próximo a la anterior iglesia (fig. 81). El maestro se supera a sí mismo en el relieve del pretil, con una extraordinaria yuxtaposición de ángeles músicos, serafines y figuras simbólicas, y en la decoración de las jambas, con hojas lobuladas y caulículos entrelazados que componen asimetrías ciertamente inéditas. No parece exagerado situar al Maestro de Sant Genís les Fonts entre los grandes escultores del siglo XI. Su estilo personal surge también en los capiteles corintios y los cimacios de Sant Pere de Roda, que hacen cumplido honor a su original y elegante interpretación de los modelos clásicos; todo lo cual demuestra una sólida formación profesional y un espíritu original que podían haber quedado incomprensidos si el tímpano de Sant Genís hubiese sido el único testimonio de su arte.

En la decoración de la basílica de Roda interviene un segundo maestro, en quien se advierten otro origen y otras fuentes; esculpió una serie de capiteles cúbicos con decoración de trenzados, complejos y hábilmente dibujados, en los que intercaló cabezas de monstruos. Su estilo refleja la temática ornamental de algunos edificios lombardos del siglo XI, entre los cuales destaca San Ambrosio de Milán. Hay que asociar a estos escultores al autor del dintel marmóreo encajado, bajo el ventanal descrito, en la fachada de Sant

80. Dintel de Sant Genís les Fonts
fechado en 1021 (Vallespir)



81-82. Pormenor del pretil de la ventana y dintel
de la portada de Sant Andreu de Sureda
(Vallespir)



Andreu de Sureda (fig. 82). Estilísticamente afín al Maestro de Sant Genís, la obra de este último artista tiene menos garra: su tendencia a evadir el plano, a modelar con más naturalismo los personajes sacros que representa y su desinterés por la utilización del biselado señalan un estilo más avanzado, y posiblemente a un discípulo del Maestro de Sant Genís les Fonts. Consideramos probable que sea acertada la atribución a este tercer escultor del relieve crucífero que se halla empotrado sobre la puerta principal de Santa Maria d'Arles del Tec; en todo caso, sería obra de madurez, muy evolucionada, ya que esta iglesia rosellonesa fue consagrada en 1046.

Se conservan otras obras adscritas al círculo del Maestro de Sant Genís. Lo más notable es el ara del altar de la citada iglesia de Sureda, orlada con finísimo trabajo de bisel, según la invariable temática ornamental del grupo de escultores que consideramos. Cabe imaginar que estarían asociados y que centralizaban su labor en un taller común, en el cual labraban piedras de transporte fácil, destinadas a los edificios en obra en un período de frenética reconstrucción de pueblos. Hay que localizar el hipotético taller en algún lugar del Rosellón cercano a las canteras de caliza marmórea que tanto abundan en la vertiente septentrional del Pirineo. La explotación sistemática de tales canteras desempeñó, como veremos, un papel decisivo en el desarrollo de la escultura románica catalana.

Influencia lombarda

El largo proceso de repoblación y de reconstrucción, conducido en gran medida por las organizaciones eclesíásticas, alcanzó su período más brillante en el segundo cuarto del siglo XI. Cada pueblo, cada caserío, exigía la pronta construcción de un edificio comunitario capaz de reunir y proteger a la población que, mal que bien, iba levantando sus propias viviendas. Los templos y cenobios aglutinaron el quehacer y la vida de las gentes, asumiendo,



junto a su misión espiritual, una función educadora y social de gran eficacia. Pero el problema constructivo era difícil de resolver, dada la escasez de medios y la carencia casi absoluta de buenos técnicos. Los magnates, obligados a seguir la lucha expansiva, estaban lejos de poder atender las necesidades más urgentes, y sólo en ocasiones excepcionales se pudo contar con auténticos maestros, como los que erigieron el templo de Roda. Era preciso reconstruir las iglesias y restaurar las que quedaban en pie, en su mayoría de construcción endeble y mal cubiertas con techumbres de madera. Había que levantar nuevos templos, sólidos como castillos, y así se hizo, con un empuje sorprendente. El estudio del vasto repertorio de monumentos románicos que se conservan en Cataluña, cuya catalogación exigió tantos años y el apasionado esfuerzo de muchos especialistas, llevó a la conclusión de que el problema constructivo se resolviera con la adopción de una nueva arquitectura, simple, sólida, funcional y fácilmente adaptable a las características de cada grupo urbano, sin exigir la participación masiva de técnicos especializados. Como era preciso obtener el máximo provecho de los medios del país, la materia prima pasó a ser la losa caliza, fácil de arrancar y de labra elemental, y quienes llevaban siglos levantando las típicas cabañas de pared seca y cubierta abovedada se transformaron, bajo la dirección adecuada, en constructores de iglesias y castillos.

El nuevo sistema constructivo, que llegaría a los condados de la Marca Hispánica rebasado el año 1000, gozaba ya de plena vigencia en un vasto sector de Europa, desde la Borgoña a Dalmacia y desde la línea del Rin a la Toscana. Al parecer, en el norte de Italia fue donde se concretaron sus constantes estructurales y estilísticas, ya que en dicha área se conservan los ejemplares más importantes y antiguos. Sabido es que la Lombardía era lugar de formación de canteros y constructores. De allí salían brigadas de profesionales de la construcción, con su arquitecto a la cabeza, para acudir a la llamada de príncipes y prelados. La organización de los



caminos de peregrinaje y el apoyo de las comunidades benedictinas, que también utilizaban sus servicios, convirtieron en quehacer itinerante la que parecía la más estable de las profesiones. La palabra «lombardo», que en muchos países era sinónimo de albañil, surge de continuo en los documentos de los siglos XI y XII relacionados con la construcción de edificios.

A este estilo arquitectónico de origen lombardo se le adjudicó hace unos años la denominación de «Primer Arte Románico». Creemos que Focillon estaba en lo cierto al considerar que la designación era inadecuada, y en todo caso excesiva, ya que el área geográfica que dicho estilo alcanzó, en su largo período de vigencia, está lejos de cubrir toda la Europa cristiana. Naciones situadas en primera línea en el ámbito cultural, como la Francia occidental, el norte de Alemania, Inglaterra, la Italia meridional, Aragón y Castilla, poseen su propio estilo románico, de desarrollo cronológicamente paralelo al que floreció partiendo de Lombardía.

En la Marca Hispánica, las iglesias de estructura lombarda se caracterizan por sus muros desnudos aparejados con pequeñas losas cuidadosamente talladas; por lo general, las naves se cubren con bóveda de cañón seguido liso o con perpiaños apeados por pilares adosados de escaso relieve. En los edificios de tres naves, el empuje de la central queda en ciertos casos absorbido por bóvedas laterales en cuarto de cañón. En la basílica de Cardona y otros ejemplares de gran prestancia, las naves laterales se cubren con bóvedas de arista organizadas en crujías. Los elementos sustentantes del interior de las basílicas son siempre arcos apeados en pilares de planta rectangular. La columna, elemento desconocido en los monumentos de la primera etapa, aparece en Taüll y en otros templos que constituyen una floración avanzada de este estilo. La iluminación se logra mediante ventanas muy características, con amplio abocinado hacia el exterior y derrame más modesto al interior. Las puertas, en general pequeñas, cuentan con un simple dintel con arco de



descarga utilizado como elemento decorativo que contribuye a enriquecer el menguado repertorio de detalles suntuarios. Éstos se limitan a zonas de ventanas ciegas que sólo aparecen en edificios importantes; a las arcuaciones simples, casi constantes en el exterior de los ábsides; a los fajones y las bandas dentadas. En algunos edificios se alternan las piedras de distinto tono, ampliando así el escaso margen otorgado a lo decorativo. Con tan limitados medios se lograron bellísimas estructuras. El canon fundamental de esta variante del románico es, ciertamente, un hallazgo genial.

Parece muy probable que fuera Oliba, conde, abad y obispo, uno de los personajes más importantes de la Marca, el introductor del sistema lombardo. Nació hacia 971, del tronco familiar de Wifredo el Velloso. Hijo de Oliba Cabreta, conde de Urgel, recibió muy joven el condado de Berga. Tomó el hábito benedictino en el monasterio de Ripoll en 1008, después de una sólida experiencia política. Diez años más tarde se le eligió abad de Ripoll y de Cuixà, y en 1018 fue consagrado obispo de Vic. A sus incansables gestiones como pacificador del país se agregó una inmensa labor constructiva. Reedificó la basílica de Ripoll, consagrada en 1032; comenzó una nueva basílica en Cuixà; levantó en Vic una gran catedral, de la que sólo subsiste la torre campanario; por otra parte, forman legión las iglesias parroquiales consagradas por él en su larga vida pastoral. Además, efectuó todas sus realizaciones sin dejar de completar su obra con dotaciones y entregas de códices y mobiliario litúrgico. Se perdió todo lo suntuario, pero queda memoria del altar de oro, plata y pedrería que subsistió en Ripoll hasta 1463, y del baldaquino esculpido y pintado erigido en Cuixà, descrito por el monje García poco después del fallecimiento del prelado en 1046. Quedan, además, restos de la biblioteca de Ripoll y parte de sus escritos, que atestiguan la amistad que le unió a príncipes y prelados, entre ellos el arzobispo Gauzlin de Saint-Benoit-sur-Loire y Sancho el Mayor de Navarra.



La basílica de Santa Maria de Ripoll, consagrada por Oliba en 1032, otorgó carta de naturaleza al nuevo sistema arquitectónico. El templo constituye, ciertamente, un caso único en Cataluña, con su planta de cinco naves y un crucero con siete ábsides (fig. 84). Pero este vasto edificio de 60 por 40 metros, víctima de tantas devastaciones y reconstrucciones, sólo conserva de su estructura original la monumental cabecera, parte del crucero, alguna de las arquerías de la nave central y la crujía de la fachada, con una gigantesca torre y el cuerpo bajo de su gemela, que, al parecer, nunca se terminó. El testimonio del padre Villanueva (1821) y los capiteles de tipo califal, ya estudiados en las páginas precedentes, obligan a no desechar de manera radical la idea de que Oliba conservó en el nuevo edificio las cinco naves de la basílica consagrada en 977: las aludidas arquerías de la nave central difícilmente pueden ser obra de los tiempos del abad-obispo. Ello no supone mengua alguna del mérito ni la belleza del conjunto olibiano, ni su valor como prototipo de un vasto programa constructivo.

Quiso el azar que de la destrucción de tantos monumentos románicos se salvara el templo del castillo de Cardona (B), un ejemplar completo, quizás el más perfecto de cuantos integran el presente grupo (fig. 83). Por consejo de Oliba, fue comenzado por el vizconde Beremond y consagrado en 1040. Con sus tres naves de gran altura, crucero triabsidal con cimborrio y cripta, es obra de un gran arquitecto y excelente constructor. Ya Puig i Cadafalch señaló como precedentes de tan sabia conjunción de bóvedas de cañón y de arista las basílicas lombardas de Agliate (hacia 859) y San Bábilas, de Milán, de comienzos del siglo XI. Son también basílicas de tres naves, construidas bajo el episcopado de Oliba, Sant Pere de Casserres (B), Santa Cecília de Montserrat (B), la iglesia del castillo de Coaner (L, fig. 85), Palau de Rialb (L), Sant Llorenç del Munt (B) y otras menos completas o de menores dimensiones, construidas o comenzadas en tiempos de Oliba.

Dentro de una segunda variante tipológica, iglesias de nave única con crucero, se incluyen la parroquial de Serrateix (B), Sant Martí Sescorts (B) y otras. La más importante sería la catedral de Vic, consagrada por Oliba en 1038, de la cual sólo queda la cripta, citada ya en razón de los capiteles del siglo X en ella reempleados. En ciertos casos la planta en cruz latina se convierte en cruz griega, como en Sant Cugat del Racó (B, fig. 86). En otras ocasiones son los ábsides colaterales los que forman los brazos de la cruz, como sucede en Montgrony (G), el Brull (B) y Dosmunts (B). Las iglesias de nave única forman legión, dentro de una gama dimensional muy extensa. Como casos poco frecuentes hay que citar las de planta circular, a veces con ábsides emergentes. Caso único es la ermita de Planès, de planta triangular con tres ábsides.

Oliba sería, como hemos dicho, el introductor de la tipología lombarda, por lo que su inmensa zona pastoral es, ciertamente, la más densa en monumentos de tal tipología, pero una fórmula constructiva tan eficaz no tardaría a extenderse por las diócesis hermanas. La de Gerona conserva las iglesias de Palau-saverdera, Roses, Colera, Cruïlles, Sant Daniel y otras. Barberà, Terrassa y Sant Ponç de Corbera son bellos ejemplos lombardos localizados en el obispado de Barcelona (fig. 87). La iglesia de Sant Pere, en La Seo de Urgel, constituye el primer eslabón de una larguísima cadena que se extiende por una amplia zona pirenaica de Lérida, incluyendo Andorra: Mur, Ponts, Coll de Nargó, Sant Pere del Burgal, Sorpe, Tredòs y otras, entre las cuales destaca, por sus grandes dimensiones y por la originalidad de su cabecera de planta polilobulada, Sant Sadurní de Tavèrnoles, consagrada antes de 1040.

Si bien el impulso de Oliba resultó decisivo para la incorporación de la fórmula lombarda en los condados de la Marca, es innegable que hubo otras vías de penetración más tardías. La más notable dejó testimonios importantes de su paso en los de Ribagorza y Pallars. Basta observar la riquísima serie de iglesias que jalo-

nan el valle de Boí y otros sectores del Pirineo de Lérida para advertir que iglesias como las de Sant Climent de Taüll, de planta basilical con cubierta de madera sobre columnas cilíndricas, y otras, también de tres naves abovedadas en arista (Fullà, Ovarra), responden a corrientes estilísticas de raigambre italiana (figura 88). Es posible que esta segunda oleada lombarda, obra de gentes de calidad, pudiera tener lugar gracias al período de prosperidad que aquellos condados disfrutaron después de la conquista de Barbastro en 1101.

La tipología lombarda arraigó en la Cataluña Vieja de tal manera que sus modelos siguieron utilizándose, sin variaciones esenciales, hasta muy avanzado el siglo XII. Pero las formas de vida habían progresado considerablemente, y con ellas la técnica constructiva. Las modestas losas impolutas fueron sustituidas por los muros de buena cantería, pero continuaron vigentes las arcuaciones lombardas y los fajones dentados, aunque labrados en calizas y areniscas de grano fino, aprovechando sus diversas coloraciones. Ejemplos de ello son las bellas iglesias de Frontanyà (G, fig. 115) y Santa María de Cervelló (B), ambas con cúpula en el crucero, y las de Santa María de l'Estany, consagrada en el 1133 (B), y Santa Eugènia de Berga (B), con elegante campanario sobre la cúpula, terminado en 1183.

Los campanarios constituyen uno de los elementos más característicos de la arquitectura románica. Ante estas altas y elegantes torres de planta cuadrada o circular, translúcidas por sus múltiples ventanales, tenemos la impresión de que fueron elemento de evasión en el ascético sistema lombardo. Con su brillante gama de proporciones, desde los macizos como torres de una gigantesca fortaleza (Cuixà, Canigó, Gerona, Vic, Taradell [B], Seva [B], Cornellà de Conflent) hasta los que parecen minaretes (Taüll, Boí, Santa Coloma de Andorra, Breda, Coll de Nargó [L]), complementan con su toque de alegría la insobornable austeridad de la fórmula elegida por Oliba (figs. 89 y 90). Su innegable elegancia, cuando se yerguen





a pocos metros del muro del templo, subsiste en las torres integradas en las fachadas (Ripoll, Elna) y en las que agigantan los cimborrios (Terrassa, Santa Eugènia de Berga). Reaparecen, con su parca decoración, las fajas dentadas, los fajones y las leves arcuaciones, punteando la superposición de plantas.

Persistencia de los sistemas tradicionales

El alud lombardo dejó intactas amplias zonas pertenecientes a los condados del Rosellón y de Gerona: en ellas siguieron vigentes las fórmulas constructivas surgidas de la conjunción de las corrientes francesas y mozárabes, aunque sin desdeñar la adopción de elementos lombardos. Es probable que la persistencia de los sistemas tradicionales se debiera a la abundancia de yacimientos de buena piedra y a la supervivencia de familias de canteros. Por otra parte, como la población de ambas comarcas contaba ya con una organización social, estabilizada desde hacía varias generaciones, no fue necesario improvisar ni aprovechar materiales pobres, como tampoco renunciar a la decoración escultórica. Como veremos, la semilla sembrada por el Maestro de Sant Genís les Fonts y sus colegas fructificó a su tiempo con espléndida cosecha, que constituye uno de los fenómenos más notables del arte románico catalán. Hemos citado ya la iglesia de Arles del Tec, que, influida por la fórmula lombarda, se desligó de las viejas corrientes. Veamos cómo éstas continuaron en la catedral de Elna, proyectada, y en gran parte construida, entre 1025 y 1050. Tiene tres naves, y la bóveda de la central presenta perpiños que descansan en medias columnas acodadas, lo mismo que los arcos de separación de las naves. El sistema, evidentemente derivado del de Roda, se apoya también sobre altos basamentos. La misma filiación se advierte en los capiteles, de arte tosco y tallados a bisel, en los que aparecen figuras humanas y animales, así como lazos, trenzas y hojas tri-

lobuladas. El interior de este edificio no deja de poseer cierta grandiosidad, y su concepción espacial es más abierta que la del aludido templo de Roda.

La corriente estilística que comenzó donde acaba el Pirineo alcanzó pronto la propia capital de la sede gerundense, tal como revelan dos bellas piezas de mármol de la catedral: la silla episcopal y el ara del altar mayor, ambas correspondientes a la consagración de 1030. Su decoración en relieve, con figuras humanas en la silla, no tiene relación directa con la del grupo Sant Genís-Roda, aun siendo el mármol de origen pirenaico. De la misma piedra y del mismo tiempo debe de ser la portada de la iglesia de Sant Pere de Galligants, en la propia ciudad de Gerona, a juzgar por el estilo de su decoración singularísima (fig. 91). De ser así, es ejemplo inicial de la gran serie de portadas románicas del país, que culminará en Ripoll un siglo más tarde.

Reconocemos que resulta arriesgado señalar prioridades y relaciones, dado el gran número de monumentos perdidos. ¿Cómo sería la catedral románica de Gerona, de la que sólo nos queda el campanario lombardo ya citado, y otras iglesias cuya consagración nos consta? Para hallar las borradas huellas de esta corriente estilística hay que rastrear como sea el mensaje esencial de los constructores gerundenses, que en la segunda mitad del siglo XI recabaron la participación de canteros y escultores. Sólo disponemos para ello de tres monumentos completos: Sant Miquel de Fluvià, consagrado en 1066; Santa Maria de Porqueres, junto al lago de Banyoles, y el citado templo de Galligants, los dos últimos sin referencias cronológicas.

El templo del Fluvià consta de tres naves, con crucero triabsidal que apenas destaca en planta, todo ello abovedado con perpiños sobre columnas adosadas. La tradición de la fórmula lombarda se refleja en las arcuaciones exteriores del ábside central y en la bellísima torre, recia como la de un castillo, pero sus canchillos en forma de cabeza humana ya anuncian la ambición decorativa que desborda, como una



liberación, en los capiteles del interior, donde se despliega un arte original y una iconografía alusiva o simbólica todavía sin estudiar. Quizás ella nos conduzca a la fuente formativa del estilo expresionista del escultor, que sólo en espíritu, pero no en la forma, se une a los artistas que intervinieron en la decoración de las otras dos iglesias (figs. 92 y 93).

La de Santa Maria de Porqueres, enclavada en el montículo que ocupó un poblado ibérico, es de nave única: la planta ultrasemicircular de su grandioso ábside y la forma del arco triunfal parecen herencia mozárabe, pero la escultura asume un papel estructural tan evidente que no es lógico asignarle una fecha anterior al año 1075. Incluso esta fecha parece muy temprana si consideramos la expresividad y la belleza plástica de los dos grandes capiteles que verdaderamente llenan el pequeño recinto (fig. 94). Se trata de auténticas obras de arte, que tienen innegable continuidad en algunos de los capiteles de Sant Pere de Galligants (fig. 96). Esta iglesia, de tres naves y amplio crucero con ábsides colaterales de irregular distribución, sería obra levantada con lentitud y con prolongadas interrupciones, ya que no pudo ser consagrada hasta 1130 (fig. 95). De todas maneras, se debe reconocer que la construcción fue realizada en todas sus etapas por excelentes maestros y si hubo cambio, como parece, en el equipo de escultores, éstos fueron elegidos con acierto. El maestro de la portada arcaizante, antes aludido, no participó en la decoración del interior. Algunos capiteles de la nave presentan cierta relación con el Maestro de Porqueres, y lo que más sorprende es la innegable similitud existente entre los del crucero y la obra del Maestro de Cabestany, que estudiaremos junto con los marmolistas del Rosellón.

Completan la imagen de la escultura arquitectónica del siglo XII en la región gerundense las portadas de las parroquiales de Lledó y Cistella, con capiteles de bella factura, derivados de la escuela rosellonesa. Su decoración se extiende por arquivoltas y codillos, intercalando lace-

rías y temas florales muy estilizados. La escultura, de firme y equilibrado esquema, puede relacionarse con la que decora la portada de Costoja, obra de organización singular dentro de la relativa unidad estilística de la escuela del Rosellón.

Todo lo apuntado, en forma ineludiblemente concisa, revela la importancia de este grupo de escultores gerundenses que, como los del núcleo rosellonés, establecerían contactos y continuidad en los condados hermanos, cada vez más dispuestos a integrarse formando un país políticamente unificado, cansados ya de las luchas y rivalidades originadas por los problemas sucesorios de sus mezquinos gobernantes. Así se explica la formidable floración artística que se produjo en los dominios de los condes de Besalú, que más adelante se relata, y la aparición de focos esporádicos en otras localidades. Caso excepcional es la grandiosa basílica que el caudillo pirenaico Arnau Mir de Tost mandó construir en su fortaleza de Àger (L) hacia 1050. En sus tristes ruinas, que conservaron rastros de su decoración al fresco (ejecutada por el Maestro de Pedret a fines del siglo XI), subsisten aún bellos capiteles con decoración tallada a bisel. La misma técnica persiste en los capiteles de una galería recientemente restaurada en Sant Sebastià dels Gorgs (B) y en los restos dispersos del claustro de Sant Pere de les Puelles, de Barcelona, con decoración figurativa y ornamental de carácter similar a la temática vivaz de Sant Miquel de Fluvià.

Talleres del Rosellón

Hemos insinuado, al tratar de los escultores adscritos al círculo del Maestro de Sant Genís les Fonts, la posibilidad de su contribución al inicio de una labor organizada junto a las canteras de mármol del Pirineo. Como testimonios primerizos pueden aducirse los capiteles cúbicos del templo alto de la abadía del Canigó (hacia 1026) y algunas esculturas de Cuixà (fig. 97). Procedentes de este cenobio, el Museo Metropol-



97. Iglesia de Sant Martí del Canigó,
construida hacia 1026 en el Pirineo rosellonés



98. Tribuna de la iglesia de Serrabona,
consagrada en 1151 (Rosellón)



tano de Nueva York adquirió una gran serie de capiteles, que pasaron a integrar el excepcional conjunto de elementos medievales denominado *The Cloisters*. Es posible que dos de estos capiteles, de forma y decoración peculiares, sean reliquia del baldaquino construido en la época de Oliba, prolijamente descrito en el citado texto del monje Garcia (1042); los otros elementos de escultura y arquitectura proceden del claustro grande de Cuixà, parte del cual ha sido recientemente reconstruido *in situ*. No existe noticia documental alguna relativa a la construcción de este claustro ni se tiene idea concreta de cuándo se abandonó el criterio antiornamentalista impuesto por Oliba. Es posible que la participación del escultor en claustros y portadas fuera aceptada por el venerable abad ya al final de su larga vida, cuando la creciente estabilidad del país y la prosperidad de sus feligreses hizo innecesaria la rígida austeridad de sus primeros tiempos.

Representan el inicio de un ciclo escultórico, que afecta a diversos monumentos localizados en una área muy extensa, integrado por piezas talladas en mármol rosado o blanco con vetas grises, de origen pirenaico. Los capiteles, muy característicos, ostentan palmetas, volutas simples, fauna fantástica y representaciones de águilas, leones, corzos y aves diversas, con esporádica aparición de cabezas humanas; sólo en raras ocasiones figuran en ellos lacerias y motivos geométricos. Las composiciones no obedecen a un esquema narrativo naturalista, sino que en ellas se mezclan los elementos de flora y fauna con un espíritu a veces similar al del grotesco. La talla de estos capiteles, producidos en diversos tamaños, se completaba con fustes cilíndricos, arcos de despiece regular y basas según el perfil ático adoptado en la mayoría de las construcciones románicas. La industrialización o, mejor dicho, la producción en serie de piezas destinadas a la arquitectura se extendió a la labra de elementos especiales, dispuestos para componer frisos y fajones, cornisas, arcos y albanegas, todos decorados con la repetición sistemática de un número limi-



tado de temas vegetales y de fauna, algunos de ellos derivados lejanos de las fórmulas ornamentales del grupo de Sant Genís. Talleres especiales estarían en plena producción a comienzos del siglo XII, subsistiendo su actividad hasta que otra corriente de ascetismo, impulsada por los cistercienses, eliminó de manera sistemática la iconografía esculpida.

Según parece, unos pocos maestros crearon los modelos difundidos por esta escuela, que colocó su considerable producción desde Sant Ponç de Thomières, en los dominios del conde de Tolosa, hasta Sant Pere de Roda y Ripoll. Los principales monumentos roselloneses decorados con estas obras son los siguientes: Cuixà y Serrabona, el claustro de la catedral de Elna y las iglesias parroquiales de Cornellà de Conflent, Vilafranca de Conflent, Costoja, Espirà de l'Aglí, Brullà, Cabanés, Saorra y otras.

Parece que una segunda consagración de la iglesia de Serrabona, que tuvo efecto en 1151, después de una considerable reforma de este solitario cenobio pirenaico, nos da la fecha límite de la colocación de su magnífico coro o tribuna. Se trata de una estructura baja, cubierta con cuadrícula de bóvedas de arista sobre columnas y pilastras (fig. 98). Las piezas esenciales, todas ellas de mármol, llegaron allí ya labradas, y su adaptación a la nave central obligó a efectuar retoques y cortes, que se llevaron a cabo con cierta rudeza. El autor de la bellísima decoración escultórica bien merece ser distinguido con el apelativo de Maestro de Serrabona. Puede conceptuarsele como uno de los grandes escultores europeos de la primera mitad del siglo XII (fig. 99). Sus figuras humanas y animales, aparte cierto matiz orientalizante, no sólo poseen monumentalidad, sino también gran vigor expresivo. A juzgar por los elementos dispersos hallados o aprovechados en el impresionante conjunto de Cuixà, este Maestro construyó y esculpió para este templo otra tribuna similar, aunque mucho mayor que la milagrosamente conservada en Serrabona.

Otro gran escultor activo en los talleres

101. Relieve procedente de la portada de Sant Pere de Roda (G). Museo Marés, Barcelona



pirenaicos sería el Maestro de Cabestany, artista nómada cuya obra, o bien el influjo directo de su peculiar estilo, se ha localizado en lugares diversos dentro de una área muy extensa de Francia y España. Aun siendo su arte totalmente ajeno a las fórmulas de los tallistas roselloneses, lo presentamos junto a ellos porque en el Rosellón, con mármol pirenaico, realizó el magistral tímpano de Cabestany, su obra maestra y origen del apelativo con el que ingresó en la lista de los grandes escultores europeos del siglo XII (fig. 100). En su obra, el sentimiento plástico predomina sobre el decorativo, cualidad que se advierte también en su concepto del espacio. Sorprende por la intensidad expresiva de sus personajes y por la originalidad de sus ritmos, lo cual no conduce necesariamente a una acumulación excesiva, sino al contrario. En dicho tímpano, la Majestad de Dios aparece plasmada en una de las fórmulas más simples y efectivas de la iconografía medieval. Es autor, asimismo, de los relieves que coronan la portada de la iglesia del Voló; pero su obra más importante sería la portada principal de Sant Pere de Roda, de la cual se conservan diversos fragmentos *in situ* y un admirable relieve con Jesús y san Pedro apóstol (Museo Marés, Barcelona), con una arcaizante pero magistral representación de las aguas, con densos relieves en zigzag y peces que surgen entre ellas (fig. 101). Este escultor ejerció influencia en la región gerundense, como se advierte en los capiteles de algunos sectores de la iglesia de Sant Esteve d'En Bas (G). Confirman el nomadismo del Maestro de Cabestany una portada procedente de Errondo (Navarra) que tuvimos ocasión de estudiar en el comercio de arte de los Estados Unidos; un capitel de Rieux Minervois, con la ascensión de la Magdalena, y el sarcófago marmóreo de san Hilario, primer obispo de Carcasona, que se conserva en el pueblo de Saint-Hilaire, en el departamento francés de Aude. Conviene añadir a la obra considerable de los escultores roselloneses una serie de piezas talladas en mármol que aparecen integradas en monumentos pertenecien-

102. *Tímpano de Santa Maria de Besalú (G).*
Colección Godia, Barcelona



103. *Tímpano de la parroquia de Cornellà*
de Conflent



104. *Relieve del claustro de la catedral de Elna, en el Rosellón.*

tes a los obispos de Gerona y Vic: los capiteles, columnas y basas de la galería más arcaica del claustro de Ripoll; capiteles dispersos del que debió de ser el claustro de Sant Pere de Roda; un grupo de capiteles de la parroquial de Camprodon (G) y los que integran el atrio de Queralbs (G).

En algunos monumentos gerundenses la decoración de raigambre rosellonesa es tan importante que induce a creer, más que en el traslado de elementos, en la intervención *in situ* de artistas procedentes del otro lado de los Pirineos. Ejemplo de ello es el notable tímpano, con el Pantocrátor y el Tetramorfos, procedente de la portada de la iglesia de Santa Maria de Besalú (fig. 102). Confirma tal atribución el absoluto paralelismo que presenta con uno de los capiteles del claustro de Sant Ponç de Thomières (Louvre). También derivan de lo rosellonés las esculturas de las portadas y el claustro de la catedral de La Seo de Urgel y algunos capiteles procedentes de la citada iglesia de Tavèrnoles (L), todo ello labrado en granito del país.

Uno de los monumentos más completos y bellos del románico rosellonés avanzado, la iglesia parroquial de Cornellà de Conflent, parece que se construyó según proyecto condicionado por las esculturas «uniformadas» producidas en los talleres de marmolistas que consideramos. Dicho templo consta de tres naves de planta en cruz con cinco ábsides en el crucero, de los cuales sólo el central emerge al exterior. El interior, de buena cantería, completamente lisa, contrasta con la abundancia de elementos escultóricos existentes en los ventanales y en la elegante portada, en cuyo tímpano vemos la imagen de la Virgen sedente flanqueada por dos ángeles turiferarios (fig. 103).

El ascendiente del Maestro de Serrabona condiciona el concepto formal del tallista de esta obra considerable. Parece muy probable que este escultor desempeñara un papel preponderante en otra empresa de grandes alientos: el claustro de la catedral de Elna (fig. 104). Una de las galerías, totalmente construida en mármol y

105. *Pantocrátor de la puerta principal de Sant Joan el Vell, en Perpiñán*



106. *Lauda sepulcral del obispo Ramon, de Elna* († 1202), obra firmada por Ramon de Bianya



107. *Figura yacente de Guillem Gaucelm* († 1210) en Arles del Tec (Vallespir)



enriquecida con capiteles y grandes impostas de rica iconografía figurativa, estaba finalizada antes del fallecimiento del obispo Guillem Jordà († 1156) y sirvió de modelo para la construcción y decoración de las otras tres galerías, que se terminaron a lo largo del siglo XIII.

Aun alterando la ordenación cronológica de nuestro esquema expositivo, preferimos dar cima al apartado del románico rosellonés citando un grupo de obras que, rebasando el 1200, completan el ciclo de los marmolistas que bien merecen un estudio monográfico adecuado. Siguiéron éstos trabajando, aunque repetían fórmulas antiguas, lo cual se hace patente en dos de las aludidas galerías del claustro de Elna. De todas maneras, de esta producción decadente y derivativa surgieron obras notables: la lápida funeraria del obispo Ramon, de Elna († 1202), firmada por el escultor Ramon de Bianya, dato importante para precisar conexiones estilísticas (fig. 106); la figura yacente de Guillem Gaucelm († 1210), en la parroquial de Arles del Tec (fig. 107), y la portada de Sant Joan el Vell, de Perpiñán, con su soberbia imagen del Pantocrátor y dos parejas de profetas en altorrelieve (fig. 105).

Obras de la segunda etapa

Un detenido examen de los monumentos y obras escultóricas fechados o atribuidos al segundo período románico, que se conservan en el obispado de Vic, demuestra que para los sucesores del infatigable abad-obispo Oliba fue ya suficiente labor el terminar de decorar y amueblar las obras iniciadas en la primera mitad del siglo XI. Esto explica la disminución del ritmo constructivo en este vasto territorio y el hecho de que no existan en él edificios comparables a los de la segunda mitad del siglo que se conservan en los dominios de las mitras de Elna y Gerona. De todos modos, tanto Ripoll como Vic prosiguieron con su misión evangélica y cultural, como se refleja elocuentemente en los códices producidos en sus respectivos escritorios.

Ya avanzado el siglo XI, el monasterio de Ripoll sufrió un largo período de decadencia, que sólo empezó a superar en el 1070, cuando su comunidad pasó a depender de San Víctor de Marsella. Al primer abad marsellés, Bernardo († 1102), parece deberse la renovación del viejo cenobio, testificada por la nutrida serie de esculturas dispares halladas entre las ruinas del monasterio cuando la reconstrucción de 1880. Las piezas, bárbaramente mutiladas, nos revelan reedificaciones y adiciones caracterizadas por su elaborada decoración escultórica. Quedan también cuatro basas monumentales, decoradas con personajes y leones, que pertenecieron a un baldaquino. Aun siendo tan fragmentarias, demuestran la existencia, de una parte, de un taller local, y de otra, de un estilo que tuvo su culminación en la actual portada.

La portada de Ripoll constituye un cuerpo adosado a la fachada del templo de Oliba con hueco central, enmarcado por siete arcos en gradación ornamentados con temas sacros, elementos de flora y fauna y geométricos; en el entredós de las jambas se desarrolla la representación de los meses del año; imágenes de los santos apóstoles Pedro y Pablo se alzan adosadas a la columna central de las tres que flanquean la puerta (fig. 108).

El amplio frente rectangular se presenta dividido en zonas horizontales historiadadas; en el friso cumbreño aparece la figura del Pantocrátor rodeada por ángeles turiferarios, el Tetramorfos y los ancianos del Apocalipsis, mientras, en los registros subsiguientes, diversas escenas del Antiguo Testamento reflejan los ciclos miniados de las grandes biblias ripollenses del siglo XI. Este conjunto obedece a una ordenación planificada en la cual, según Junyent, se establece una relación entre la profecía de Daniel y la visión de san Juan, quizá como alusión a la reconquista llevada a término por los condes Ramón Berenguer III († 1131) y su hijo Ramón Berenguer IV. Ello daría idea de la fecha de la construcción de esta obra magistral, en la que ciertamente debieron de participar diversos escultores.



Precisamente uno de ellos labró el sarcófago, que se conserva en el monasterio, del primero de los aludidos condes.

Los escultores de la extraordinaria portada denotan la existencia de un maestro director dotado de gran personalidad. La lamentable enfermedad que corroe las esculturas de Ripoll limita considerablemente la posibilidad de realizar el estudio analítico del estilo, pero resulta indudable su afinidad con las obras del Maestro de Serrabona. Como rasgos dignos de especial interés señalemos la variedad de grados de relieve, que va desde las imágenes casi exentas —el Pantocrátor y los monstruos del basamento— a la planitud de los relieves de otras zonas; cierta predilección por los ritmos cóncavos, que sobre todo se pone de relieve en las figuras de los santos Pedro y Pablo antes aludidos; finalmente, una marcada tendencia a establecer una organización iconográfica general, que prevalece en todas las zonas y sus elementos. Este arte, tanto por la ejecución como por su programa ambicioso, señala el momento culminante de la escultura románica en Cataluña.

Proceden de la escuela ripollense y de su zona de influencia diversas obras de variable interés: los capiteles del pequeño claustro de Santa Maria de Lluçà (B); una serie de relieves procedentes de la catedral de Vic (fig. 109); las portadas de Malla, Folgueroles, Sant Martí de Riudeperes y la más tardía de Santa Eugènia de Berga, ya citada, localidades todas ellas próximas a Vic.

En el que fue condado de Besalú se alza una serie de iglesias románicas caracterizadas por su excelente fábrica, generosamente decorada. La creación del obispado de Besalú en 1017 no pudo influir en ello, ya que la efímera sede desapareció en 1054. En la propia capital del condado existen tres ejemplares notables. Santa Maria, actualmente venerable ruina, es una basílica de tres naves, abovedada en cañón seguido con arcos perpiaños doblados y medias columnas, sin relación posible con un documento de consagración que data de 1055. Gran parte de sus elementos escultóricos se conservan en

Barcelona, reemplazados en la bella mansión «El Conventet», de Pedralbes. Los capiteles son ajenos a las variantes tipológicas estudiadas. El tímpano de la puerta principal, según se dijo, parece obra del escultor que talló los capiteles del claustro de Sant Ponç de Thomières (fig. 102).

Es probable que este edificio de considerable magnitud y excepcional calidad se construyera después de la incorporación del condado a la Casa de Barcelona; en 1117. Besalú se transformaría entonces en urbe monumental (todavía hoy conserva gran prestancia). Ramón Berenguer IV se la otorgó en feudo vitalicio a su esposa Petronila, reina de Aragón. El auge creciente de la población a lo largo del siglo XII se refleja en la construcción simultánea de numerosos edificios notables, como lo es la iglesia de Sant Pere, caso esporádico por su cabecera con grandioso ábside que cobija una elegante girola sobre arquería de columnas dobles (fig. 110). Los capiteles, de bella iconografía, no tienen relación alguna con la obra de los escultores que trabajaron en Santa Maria. La tercera iglesia de Besalú está dedicada a san Vicente; obra de primorosa labra, se terminaría a comienzos del siglo XIII, pero su puerta lateral ostenta capiteles y arquerías decorados según el estilo ripollense de mediados del siglo XII. Al parecer, el escultor de esta portada labró también el impresionante ventanal, que presenta un doble par de columnas acodilladas y, flanqueado por leones en altorrelieve, corona, a gran altura, la fachada de la ya mencionada iglesia de Sant Pere (fig. 111).

Otro monumento destacado que se incluye en el área del condado de Besalú es el monasterio de Sant Joan de les Abadesses, que de convento femenino pasó, a través de diversos cambios, a canónica agustiniana en 1114. En esta última fecha, el templo actual, de planta en cruz griega y cinco ábsides, estaría en avanzado estado de construcción. Es posible que la mutación dejara inconcluso el ambicioso proyecto de cubrir el ábside central con una bóveda anular sobre girola, según el modelo que, con variantes, aparece en los



templos que jalonan el camino francés de Santiago. Su elaborado decorativismo, rico en pilastras, resaltos y columnillas acodilladas, incluye una nutrida serie de capiteles historiados de buena talla, obra de diversos escultores. Su estado de conservación no permite un adecuado estudio analítico, pero no hay duda de que algunos de ellos parecen de raigambre hispánica —con inclusión de caracteres pseudoarábigos—, mientras otros derivan de la tipología rosellonesa.

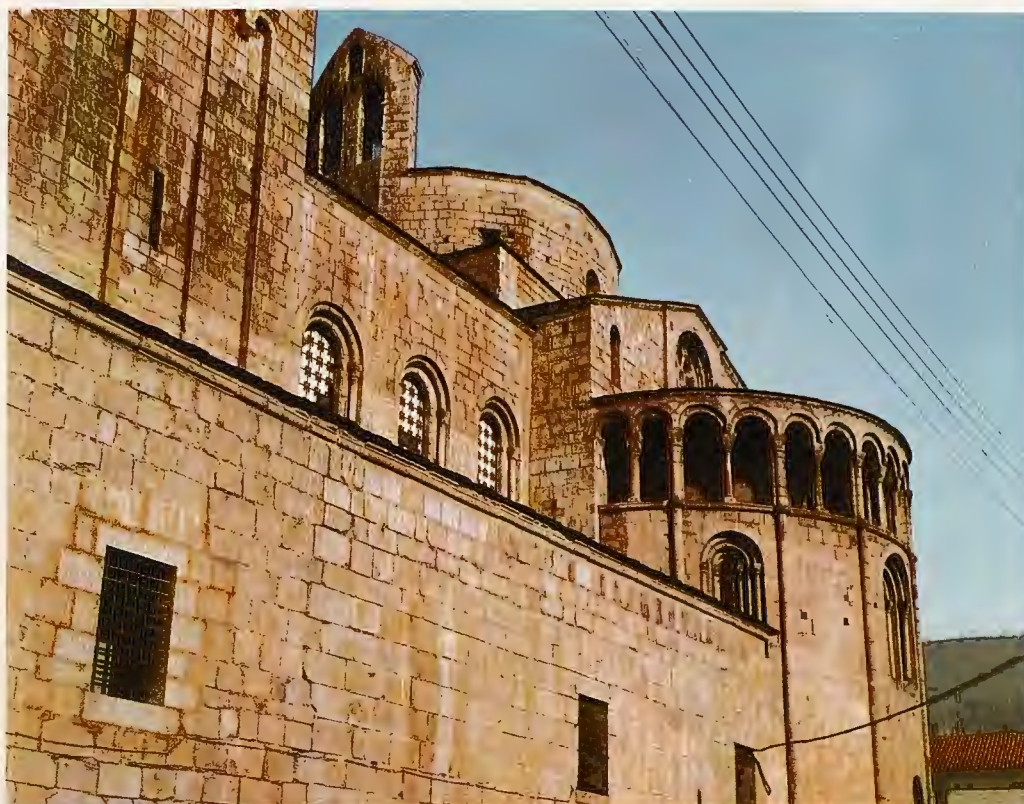
Es posible que la escultura de carácter más arcaizante del condado de Besalú sea la que decora el interior de Sant Esteve d'En Bas (G), basílica de tres naves con columnas adosadas y ábside de planta pentagonal de estructura anómala, consagrada en 1119. Existe cierta afinidad entre sus capiteles historiados y los de Sant Pere de Galligants. La fecha aludida, algo posterior a la del trabajo escultórico, constituye un dato útil para fijar la cronología de la escuela gerundense. Otra iglesia de tres naves con capiteles historiados, en Sant Joan les Fonts (G, fig. 112), completa el presente ciclo, más unido por la historia que por afinidades estilísticas. Fue priorato benedictino fundado en 1079, pero el templo actual sería de comienzos del siglo XII, período que cuadra con el estilo de sus esculturas, entre las cuales se cuenta una curiosa pila bautismal de inmersión.

La complejidad de la arquitectura del siglo XII en Cataluña, que se traduce en el difícil establecimiento de un esquema lógico y coherente, exige la incorporación de una serie de construcciones surgidas al azar de los tiempos, de la regularidad de los medios económicos, de gustos advenedizos y de las influencias que habían formado a los maestros que proyectaron y dirigieron las obras. Se comprende que la dificultad aumente si se tiene en cuenta que la cronología, como hemos visto y veremos, no suele traducirse siempre, ni siquiera en la mayoría de los casos, en un avance estilístico. Los retrocesos, arcaísmos y yuxtaposiciones de influjos in-



114. Cabecera de la catedral de La Seo de Urgel, contratada en 1175

115. El solitario templo de Sant Jaume de Frontanyà (B)



terfieren el espíritu creador o lo sustituyen cuando éste falta.

Caso singular, de calidad excepcional, es la iglesia de Covet, situada en un remoto valle de la comarca de Tremp. Su decoración se concentra en los capiteles de una galería que exorna el muro de la fachada y en su soberbia portada, con relieves en los capiteles, tímpano y arquivoltas, más los que flanquean la arquivolta superior (fig. 113). Se trata de alto-relieves vigorosos, tensos y expresivos, que representan a Adán y Eva junto al árbol del Bien y del Mal, con la serpiente, la Sagrada Familia, ángeles y arcángeles atacando al monstruo simbólico del pecado, músicos, monstruos y escenas circenses, todo ello rodeando al Pantocrátor que centra el tímpano. El autor de esta obra era ciertamente un gran artista, digno de figurar en lugar distinguido en la historia del arte del siglo XII. No presenta afinidades con ninguno de los escultores antes estudiados, pero podemos señalar otra obra de su mano: los canecillos y metopas que decoran, con figuras admirables, la cornisa de la pequeña iglesia de Artáiz, en Navarra. Otro ejemplo del nomadismo de los artistas medievales. La influencia de la escuela de Tolosa penetró en Cataluña en fecha avanzada. Aparece en la colegiata de Solsona, exaltada a catedral desde que, en 1594, se creó el obispado del mismo nombre. Es una construcción de tres naves con bóvedas de cañón seguido, con perpiaños sobre pilares acodillados y medias columnas adosadas. Los tres ábsides de la cabecera tienen una decoración interior de arquerías ciegas, que asimismo decoran el exterior. La escultura no se limita a los capiteles de los ábsides, sino que aparece en la portada lateral, en los ventanales de la torre y en los canecillos de los hastiales del crucero. El templo fue consagrado en 1195. Quizá sea posible establecer cierta relación estilística entre estas esculturas y las que aparecen en unos capiteles de la vecina iglesia de Madrona, uno de los cuales lleva la firma *MIRUS ME FECIT*.

Seguramente fueron también tolosanos



los escultores que, a mediados del siglo XII, tallaron los capiteles y columnas del claustro de la colegiata de Solsona, por desgracia destruido, y del que sólo conservamos algunos elementos que afirman su excelente hechura: capiteles figurativos y fustes decorados, uno de los cuales está formado por la conjunción de dos figuras de gran efectividad. Su arte, sin relación con el de las esculturas del templo, no desdice, aunque no alcance su alta calidad, de la extraordinaria Virgen del Claustro, tallada en piedra, obra capital del siglo XII, que se atribuye al tolosano Gilabertus, a la cual nos referimos al considerar la imaginaria románica.

La construcción de la catedral de La Seo de Urgel fue contratada en 1175 con Raimundus Lombardus, quien se comprometió ante el cabildo a que en el plazo de siete años cerraría la bóveda, terminando el cimborrio y dejando las dos torres gemelas dos hiladas por encima del crucero. Cumplió su promesa y ahí está el edificio, muy bien construido, de tres naves, con crucero provisto de cúpula y cinco ábsides, entre dos grandes torres sin terminar que se comunican por medio de una galería porticada exterior a través del testero (fig. 114). En la nave central y crucero, las bóvedas son de cañón seguido sobre perpiñanos doblados, y de arista en las laterales. Los pilares presentan sección cruciforme, con columnas en los codillos. Que la construcción fue rápida lo demuestra el hecho de que se halle un mismo tipo de escultura en las portadas y en el claustro. El origen lombardo del autor de esta obra queda ratificado por el parentesco de la misma con algunos templos italianos, especialmente con Santa María la Mayor de Bérgamo y San Miguel de Pavía. Es digna de cita la perfecta cantería de esta construcción.

Por su situación en el corazón del Pirineo, con mejor entrada desde Francia que desde España, el valle de Aran conserva un grupo de iglesias románicas de tipología especial: una de ellas, Tredòs, sería de fines del siglo XI y está dentro de la tipología lombarda; Bossost, Escunyau y Alós (fig. 116), con decoración escul-



tórica de sabroso expresionismo arcaizante, reflejan las fórmulas estructurales de los monumentos románicos de la vecina diócesis francesa de Comminges; en las iglesias de Salardú y Vilac, ya de comienzos del siglo XIII, sigue el primitivismo de la escultura, pero sobre armazón de líneas ojivales.

La comarca de Barcelona sufrió, a juzgar por los monumentos conservados, una auténtica atonía constructiva a lo largo del siglo XII. La ciudad condal sólo puede presentar algunas modestas capillas de nave única y el templo de Sant Pau del Camp, edificado por Guitart y Rotlandis durante el primer cuarto del siglo XII en el emplazamiento de un antiguo cenobio extramuros. Es una iglesia de planta de cruz con cimborrio sobre trompas, con una sobria portada con temas figurativos. De mejor calidad resulta la portada de mármol aprovechada en el paso del crucero al claustro de la catedral gótica. Obra de fecha avanzada, carece de precedentes y derivaciones conocidos.

Si nos extendemos hacia el interior de la actual provincia de Barcelona surgen algunos hitos aislados de cierto interés. La portada de un edificio anejo a la seo de Manresa, con un gran tímpano en el que aparece la imagen de la Virgen, y otra de la parroquial de Santpedor, ambas íntimamente relacionadas con la escultura del claustro de Sant Cugat del Vallès, que más adelante se estudia. Otra portada, con la representación del Pantocrátor en el tímpano, se conserva en el ya mencionado templo de Sant Sebastià dels Gorgs, y otra, muy maltratada por el tiempo, en el monasterio de Montserrat. Pero el románico florido culmina en el bello templo de Sant Martí Sarroca, construido hacia 1200. El ábside aparece enriquecido interior y exteriormente con ventanales, columnas y capiteles de un arte prolijo, que parecen derivar de los escultores de la gran obra catedralicia de Tarragona (fig. 117).

Complemento constante de catedrales y cenobios, los claustros tendrían como precedentes las modestas galerías cubiertas y los atrios, que algunos templos pri-

119. Claustro de la catedral de Elna,
en el Rosellón

120. Claustro de Sant Pere de Galligants,
en Gerona



mitivos todavía conservan más o menos completos, con escasa o nula decoración: Manresa, Manlleu, Cruïlles, Gualter y otros. Cataluña, que fue país de claustros, dedicó considerables energías en su construcción, en el afán de convertirlos en fuente permanente de enseñanza bíblica y hagiográfica. Muchos son los que siguen en pie, y entre ellos se estudiaron ya, brevemente —al desarrollar la relación de las corrientes artísticas que reflejan—, los de Sant Pere de les Puelles, Cuixà, Ripoll (fig. 118), Elna (fig. 119), Roda y La Seo de Urgel. Tanto estos claustros como los que se levantaron a lo largo de la segunda mitad del siglo XII siguen, con variantes de canon, una tipología general con arquerías sobre pares de columnas o sobre columnas simples. Al estudiar en todos y cada uno sus largas secuencias de capiteles historiados repletos de figurillas se tiene la impresión de que los escultores de claustros serían como hermanos gemelos de los metódicos iluminadores de códices, ya que la monotonía del formato limita en unos y otros el campo de trabajo, pero no la propia fantasía. No es preciso invocar al genial escultor del primer claustro de Silos para reconocer como auténticos artistas a quienes, a la sombra de cenobios y catedrales, dedicaron todo su esfuerzo a buscar nuevos valores a unas fórmulas tradicionales, derrochando en ello arte excelente y auténtica sensibilidad. Valgan estas consideraciones generales para expresar la impresión que produce la visita a un claustro románico, donde, al alcance de la mano, se desarrollan escenas de la vida y la pasión de Jesús, las torturas del infierno, ilustraciones juglarescas y toda la fauna acumulada por la fantasía medieval, temas que unen bellas estilizaciones florales. Debemos citar, en primer lugar, el pequeño claustro de Sant Pere de Galligants, en Gerona. Sus capiteles ya no corresponden al tipo arcaico de los que decoran el templo anejo, pero mantienen ciertas fórmulas tradicionales y el recuerdo de la talla a bisel. Se desarrolla el carácter historiado, y el escultor enmarca las escenas narrativas de cada una de las cuatro

121. Claustro de la catedral de Gerona

122. Claustro del monasterio de Sant Cugat del Vallès (B)



caras del capitel con torrecillas que surgen en las aristas, si bien a veces se unen las dos caras contiguas (fig. 120). La fecha de este claustro se halla condicionada por la inscripción conmemorativa del abad Rotlandus († 1154), que aparece grabada en uno de sus muros.

Esta fórmula aparece plenamente desarrollada en los claustros de la catedral de Gerona y del monasterio de Sant Cugat del Vallès. Del primero no existe dato cronológico alguno. Casi todos los capiteles de su galería más antigua, que está adosada a la iglesia, presentan escenas del Antiguo y el Nuevo Testamento, que se extienden por los frisos de las impostas de los pilares (fig. 121). Las figuras, aunque de canon corto y escasamente idealizadas, están dotadas de gran vivacidad y carácter realista. Entre los animales fabulosos predominan los grifos y los basiliscos, y en los temas ornamentales, las palmetas polilobuladas y las frutas en racimo o formando piña, unidas por vástagos por lo común decorados con estrías que integran hileras de puntos. El claustro de Sant Cugat del Vallès, una de las obras más bellas y armoniosas del románico catalán, se halla estrechamente emparentado con el de Gerona (fig. 122). Sus capiteles historiados pertenecen al tipo con torres angulares; el canon corto de las figuras no impide la elegancia de las composiciones, en algunas de las cuales intervienen animales reales y fabulosos; en la flora predominan los acantos de tipo clásico. El autor de esta obra grabó su firma junto a su propia imagen, representándose en la actitud de esculpir un capitel: fue Arnau Gatell, monje del monasterio, según noticias documentales de mediados del siglo XII. Del mismo artista se conocen otras obras ya citadas: la portada de la seo de Manresa, con la imagen de la Virgen en el tímpano y delicados capiteles, y la de Santpedor, con una majestuosa efigie del Pantocrátor.

Los capiteles del claustro de Sant Benet de Bages, que se caracterizan por su unidad estilística con los de la propia portada del monasterio, presentan, con modelado macizo y primario, figuras de guerreros,





fauna y flora. El autor de la obra, Bernardus, dejó su nombre inscrito en un capitel decorado con la imagen de la Virgen (fig. 123). En este claustro es donde aparecen reemplazados algunos capiteles de tipo califal, correspondientes a un primer edificio consagrado en 972. Por su riqueza iconográfica, más que por su arte, interesan los capiteles del claustro de Santa Maria de l'Estany, en los que se observa la mano de tres escultores (fig. 124). El más antiguo, de mediados del siglo XII, talló la serie de escenas narrativas de la galería adosada al templo; su estilo emparenta con el de algunas imágenes de talla existentes en el Museo de Vic. Los capiteles de la galería occidental pertenecen a finales del siglo XII; más avanzados cronológicamente, aunque arcaizantes, son los de las dos galerías restantes, decorados con escenas juglarescas y temas geométricos y vegetales muy estilizados.

Ejemplar curioso es el claustro de Peralada, obra ya cercana al año 1200; destaca por sus capiteles, que parecen reunir, como un muestrario de iconografía, gran número de elementos de la temática tradicional, intercalados con toscas interpretaciones narrativas.

Arquitectura civil y militar

Resulta insignificante si la comparamos con el desbordante y avasallador esfuerzo realizado por quienes impulsaron y realizaron los grandes edificios destinados al culto. Aun considerando que iglesias y catedrales eran, a su vez, lugares de reunión y de defensa, sorprende el escaso interés que se concedió a las residencias y a la organización de los núcleos urbanos. Los nuevos poblados tendrían poca estabilidad, con sus callejas angostas y sus

diminutas plazas, apiñadas bajo la protección del castillo construido con cierta solidez en la cota más elevada del terreno.

Muchas estructuras debieron de ser de madera y no se conservan; así, serían frecuentes las calles porticadas con techos de madera sobre jácenas apoyadas en pilares o en arquerías de medio punto. De todo ello no quedan rastros, pero sí ejemplos bastante más tardíos que aluden a ese tipo de construcción.

Los edificios que pueden ejemplificar la arquitectura no religiosa de la época románica son: algunos castillos, todos ellos en mal estado de conservación, como los de Vic, Centelles (B), Llordà (L), Montsolís (G), Mur (L, fig. 125) y Saladheures (B, fig. 126), de los siglos XI y XII, y tantos otros, convertidos hoy en lamentable ruina; varias construcciones militares que a la vez fueron mansiones señoriales, como el Castell Vell de Solsona y el de la Zuda, en Lérida; diversos palacios y residencias ciudadanas conservados parcialmente, tal como ocurre con los ventanales del siglo XII sobre arquería de medio punto en Gerona y otras casas románicas más modestas en Barcelona, Besalú, Santpedor, Vic, Vilafranca de Conflent, etc., por lo general con arquerías en la planta baja.

El Palacio Real Mayor de Barcelona conserva, integrado en el actual «tinell» trecentista, un sector considerable de la residencia condal románica. Era un edificio de tres plantas, la inferior formada por dos naves adjuntas con bóvedas de cañón seguido hormigonadas sobre cindrio; las dos plantas superiores se iluminaban con ventanales de dos o tres arcos sobre zapatas apoyadas en fustes cilíndricos, de idéntica tipología a las de las torres eclesiásticas de tipo lombardo. Al parecer, este primer palacio fue construido por Ramón Berenguer IV (1131-1162).

tūus orat corā te hodie
ut sint oculi tui sup do
mū hanc die ac nocte in
loco quē dixisti inuocare
nom̄ tuū. ut exaudias ora
tionē quā puer tuus orat
in hunc locū ut exaudias
p̄cationē pueri tui & po
puli tui. sicut uera
in loco isto & exaudias in
loco habitationis tuae
dī ut de caelo & exau
dias & p̄pitius sis si pecca
uerit uir inte

**¶ EXPLICIT ORATIO
SALOMONIS.**



PINTURA ROMÁNICA

El estudio de la pintura románica va completándose con la incorporación, año tras año, de nuevos hallazgos que vienen a confirmar o a modificar las viejas hipótesis, puntualizando los difíciles problemas de cronología. En *Ars Hispaniae* (1950) propusimos un esquema de clasificación por escuelas, señalando las características esenciales de la personalidad de algunos maestros. Joan Ainaud, en su reciente *Guía del Arte Románico* del Museo de Arte de Cataluña (1973), ha enriquecido dicho esquema con datos históricos y hallazgos técnicos que obligan a modificar la fecha que antes se asignaba a ciertas obras. Pero estamos todavía lejos de poder presentar una secuencia que, integrando manuscritos iluminados, pintura mural y pintura mueble —sin perder contacto con la imaginería policromada—, nos dé una idea de lo que fue el mundo de creación y de artesanía artística en la Cataluña románica.

Escritorios del siglo XI

En virtud de las cuantiosas pérdidas que se han producido (destrucciones de manuscritos y dispersión de páginas minias) es evidente que lo que conocemos de la miniatura románica catalana no puede compararse con lo que se conserva en pintura mural o sobre tabla. Lo que hasta nosotros ha llegado basta, sin embargo, para confirmar la existencia de numerosos *scriptoria*, que si en su origen se hallaron bajo dependencia foránea, no tardaron en independizarse y producir obras dignas tanto de las creadas en la primera etapa como de las que proseguirían la tradición hasta alcanzar el período gótico. La letra carolina había desplazado totalmente a la visigoda; los contactos con el arte mozárabe subsistieron gracias a la inmigración, jamás interrumpida, de miniaturistas formados en los grandes centros culturales del occidente hispano, portadores de un arte refinado y original que sintetizaron en las brillantes minia-

turas de sus códices. Como se dijo, en las bibliotecas episcopales de Gerona y La Seo de Urgel se conservan algunos de estos manuscritos iluminados.

Resulta lógico que la miniatura catalana del siglo XI tenga sus antecedentes enraizados en la tradición autóctona, si bien modificados y enriquecidos por influjos carolingios y mozárabes. Ello se refleja en las modestísimas ilustraciones de algunos códices arcaicos, que dan testimonio de la actividad de los escritorios establecidos a la sombra de catedrales y cenobios. Hay que considerar la acelerada reorganización parroquial, que la arquitectura refleja, para tener idea de la urgencia de la elaboración de libros sagrados. Será obra cercana al año 1000 un evangelionario de la catedral de Gerona, cuyas miniaturas figurativas a tinta plana contienen ya el embrión de la fórmula estilística que continuará en plena vigencia hasta fines del siglo XII. El códice catalán de fecha más antigua es el *Liber Iudicum*, iluminado con temas de lazo por el barcelonés *Iudex Homobonus* en 1012 (Biblioteca de El Escorial).

Fue foco cultural de gran relieve el monasterio de Ripoll, el cual, con escritorio propio bajo el abaciado de Arnulfo (948-974), alcanzaría su pleno desarrollo en tiempos del abad Oliba (1002-1048): a su muerte, la biblioteca monástica contaba con doscientos cuarenta códices. Los iluminadores ripollenses constituyeron una verdadera escuela, cuyo estilo, rico en formas imaginativas, es especialmente efectivo en los dilatados ciclos narrativos. Dentro de la uniformidad, más aparente que real, de la miniatura europea del siglo XI, el sistema representativo de Ripoll desempeña un papel nada desdeñable. Perdidas las obras de los miniaturistas olibianos, debemos ver y aceptar la persistencia de su concepto representativo en tres códices notables: un compendio de geografía física y astronómica de 1055 ilustrado con cuarenta y dos miniaturas que Pijoan atribuye al ilustrador Arnau; la Biblia en cuatro volúmenes en folio, sustraída a fines del siglo XVII del monasterio de Sant Pere de Roda por el



mariscal de Noailles (Biblioteca Nacional de París, fig. 127), y otra Biblia de la Biblioteca Vaticana, donde se clasificó como originaria de Farfa, cuando, en realidad, es obra del escritorio de Ripoll (fig. 128). Como dato curioso recordemos que fue la relación iconográfica entre algunas miniaturas de este códice y los relieves de la portada de Ripoll de igual temática lo que permitió demostrar el origen de tan notable códice. Éste ha sido satisfactoriamente confirmado por la semejanza que presenta el concepto formal de dichas miniaturas con las de otros manuscritos ripollenses del siglo XI, como son un *Liber Beati Gregorii in Ezechiel* y un tratado *De locis sanctis* que se conservan en el Archivo de la Corona de Aragón. Por otra parte, el origen común de ambas biblias queda confirmado por la identidad de algunas partes del texto, que, a su vez, se repiten en otros códices catalanes.

Las miniaturas que ilustran las dos biblias tienden al *horror vacui*, a la agrupación de temas en una misma página: están organizadas en esquema regular, como precedente remoto de las aleluyas populares. En su mayoría no son sino dibujos de trazo limpio realizado a pluma sin vacilaciones aparentes. En general, las figuras cumplen su misión narrativa sin elementos ambientales, pero cuando la claridad expositiva lo requiere aparecen objetos, instrumentos o muebles. En algunas escenas surgen elementos arquitectónicos que localizan la acción con la más estricta simplicidad. En ciertas páginas de la Biblia de Roda, las estructuras arquitectónicas envuelven el escenario de los gesticulantes personajes, creando ritmos realmente originales. Hay que destacar el hecho, en verdad sorprendente, de que el color actúa en estas miniaturas en forma negativa: en efecto, las páginas en que se conservó el puro linealismo resultan más bellas y mucho más elocuentes que las que se policromaron con colores vivos. En la mayoría de las páginas, la aguda intención del dibujante quedó mermada por la torpeza del pintor, quien no hizo sino enturbiar la claridad de la narración.

En la ilustración de estas biblias intervinieron diversos artistas. La de Roda, comenzada en un estilo de tipología mozárabe, fue continuada por otro miniaturista, autor, a su vez, de la mayor parte de las miniaturas de la Biblia de Ripoll. Los dos códices fueron completados por otros artistas de menor talla, más formularios, seguidores del estilo franco, con sus pliegues en vuelo y el sistemático empleo de los haces de líneas paralelas. Todo ello parece indicar que el tiempo de ejecución de ambos códices fue considerablemente largo.

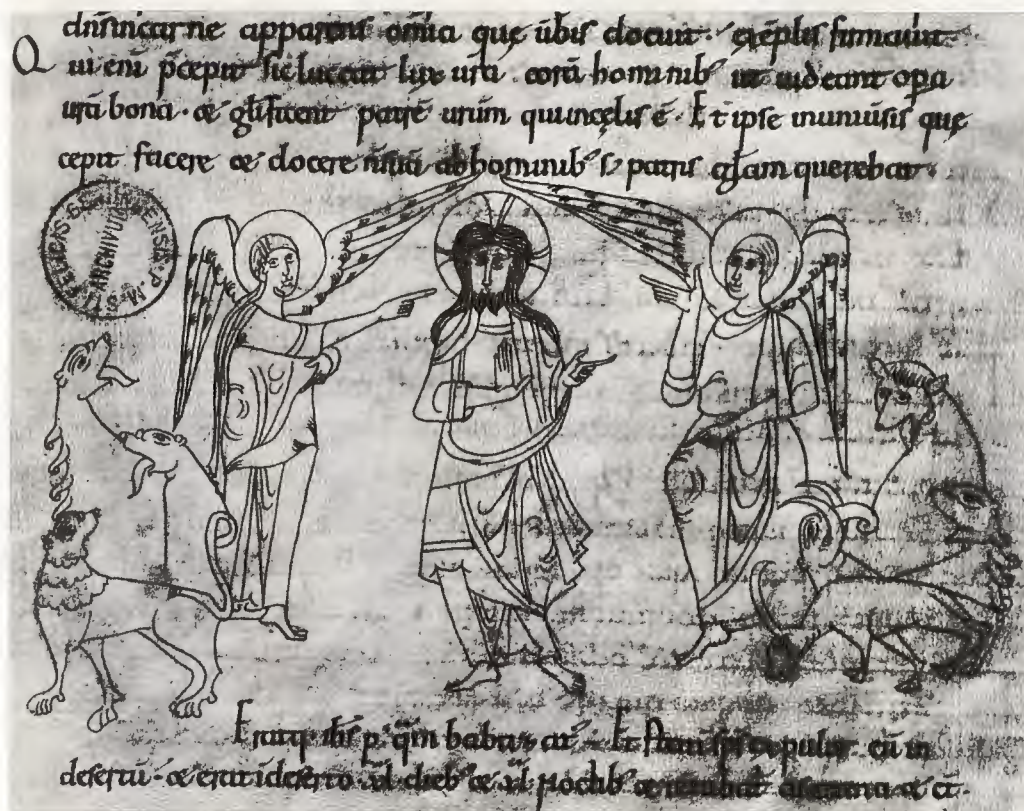
Conviene insistir en el interés que ofrecen estas ilustraciones bíblicas, auténtico mensaje de un concepto representativo que nace con sorprendente vitalidad. Observaremos cómo arraiga y fructifica a lo largo de los siglos XII y XIII a través de arrolladoras influencias de otros mundos, rehuendo ampulosidades y decorativismos.

Del escritorio adscrito a la seo ausonense (Vic) poseemos noticias documentales y algunos códices anteriores al episcopado de Oliba con iniciales delicadamente miniadas dentro del concepto mozárabe. Son ya representaciones netamente románicas las que realzan un texto de San Isidoro del 1056, un evangelario de mediados del XI y el libro de los Paralipómenos fechado en 1066. El ágil linealismo de las biblias de Roda y de Ripoll se refleja en una bella composición recortada de un códice perdido y en el *Libri morales de Job*, que, como dichos códices, se conserva en el archivo capitular vicense (fig. 129).

Los escasos libros miniados gerundenses del siglo XI pertenecen a la misma órbita estilística. Son buen ejemplo de tal afinidad las vivaces escenas narrativas que se prodigan en las Homilias del venerable Beda de Sant Feliu de Gerona (fig. 131). Otras miniaturas del mismo códice siguen la fórmula de raigambre francesa, también presente en las ilustraciones de la Biblia de Roda. Ha sido satisfactoriamente demostrado el origen gerundense de un Beato de la Biblioteca Nacional de Turín, ilustrado con ciento seis grandes miniaturas (fig. 132). Basado en la ico-



131. Composición que ilustra las Homilías del venerable Beda. Archivo parroquial de Sant Feliu, de Gerona



132. Página iluminada de un Beato gerundense. Biblioteca Nacional de Turin



nografía del Beato de la catedral de Gerona, muestra la transición entre el diseño linealista y la estilización, más formularia, que rige en las ilustraciones de los capítulos avanzados de los citados códices de Ripoll. Esto confirma la fecha de realización (hacia el año 1100) que se atribuye a este importante testimonio. Las guerras y expoliaciones que convirtieron en lamentable ruina el monasterio benedictino de Sant Miquel de Cuixà, el gran centro cultural de la Cataluña pirenaica, devastaron también la que sería, ya en el año 1000, una excepcional biblioteca. Entre las escasas reliquias que se han conservado, el archivo de Perpiñán posee un *Evangelario* miniado con numerosas escenas simbólicas y narrativas a toda página, acompañadas de elementos decorativos y fantásticos de tradición carolingia (fig. 130). Algunas de ellas pertenecen al concepto linealista de la segunda mitad del siglo XII; otras, al concepto que venimos llamando de tipología franca.

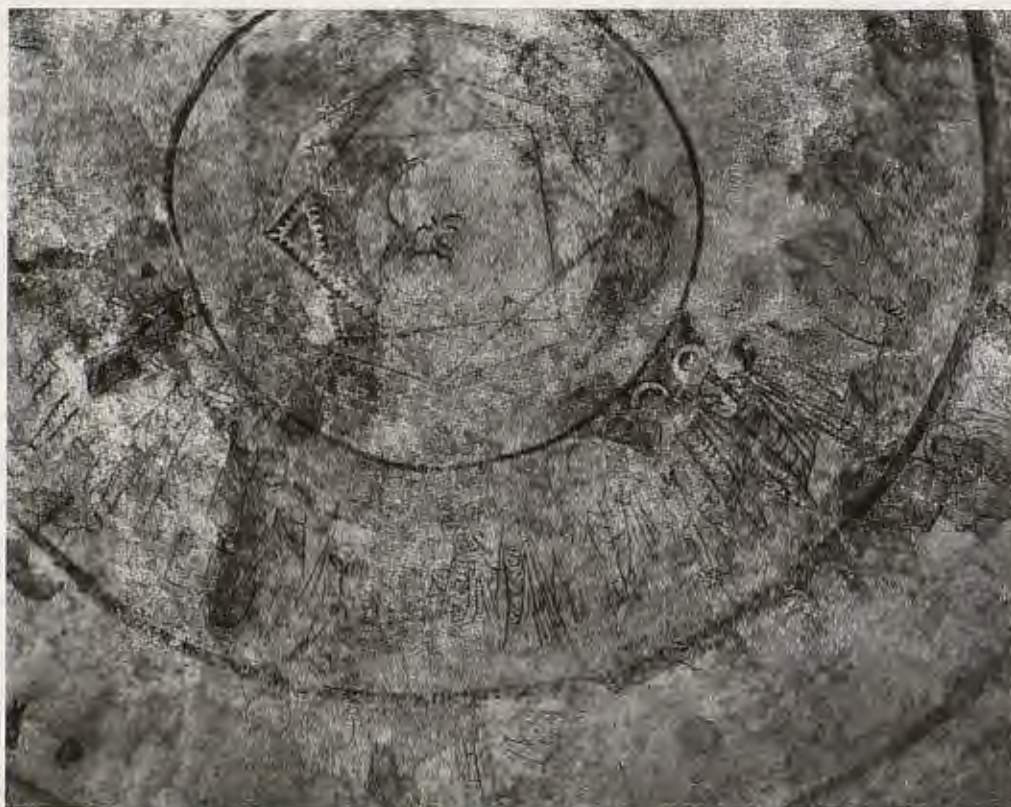
Pinturas arcaicas

Las imágenes citadas parecen ser la fuente o semilla de un grupo de pinturas murales, por lo general mal conservadas y de iconografía imprecisa. Predominan también en ellas la fórmula lineal, un grafismo primario y, dentro de la variedad de criterios representativos que exponen, cierta unidad estilística. Pertenecen a un arte directo y popular, sin otra función que la netamente narrativa. Se advierte que fueron realizadas por manos inexpertas que se diría que improvisan; se trata de obras de ejecución rápida, al fresco o al temple, con pigmentos minerales de baja calidad y de reducida variedad cromática. En algunas de ellas se atisban rasgos que parecen proceder de las miniaturas mozárabes; otras conservan todavía el recuerdo de tradiciones clásicas. Su existencia viene a confirmar la exactitud del texto escrito el año 1000 por Abenhazam de Córdoba: «...los cristianos... pintan en sus iglesias... la imagen

del creador, otra del mesías, otra de pedro, otra de pablo, la cruz, otra imagen de gabriel y miguel y otra de israel». El grupo más importante de pinturas arcaicas se conserva *in situ* en las tres iglesias que integran el conjunto de Egara (Terrassa). Su debatida cronología dimana de los problemas de datación que afectan a los propios templos, y también del hecho de que las de Santa María y Sant Pere, debidas seguramente al mismo autor, presentan ciertas reminiscencias clásicas. Las primeras, en deficiente estado de conservación, se desarrollan en amplias zonas concéntricas y cubren por entero la extraña bóveda de la cabecera, siguiendo un ciclo iconográfico no identificado (fig. 133). Las de la iglesia de Sant Pere, peor conservadas, presentan las imágenes de Jesús, de san Pedro y del Tetramorfos. El hecho de que se pintaran sobre el grueso muro que cierra el ábside mayor, premonición de lo que serían siglos después los grandes retablos, obliga a suponer que corresponden a la reconstrucción de la iglesia que se efectuó en el siglo XI. Más visible, aunque muy incompleto, es el tercer fresco de Egara, dedicado a la Ascensión del Señor, que se conserva en el ábside de la cripta de la capilla de Sant Miquel (fig. 134). Su linealismo rudísimo, con una gama de color reducida al negro, el ocre y el almagre, revela su parentesco con las miniaturas del siglo XI. Las tres pinturas pertenecen al mismo concepto representativo y la fecha asignada a las de Sant Pere tiene validez también para la totalidad de este interesante conjunto.

El ciclo arcaico continúa con las composiciones murales de Sant Quirze de Pedret (M.D.S.), descubiertas en el testero de la capilla central al arrancar los frescos del siglo XII que más adelante se estudian. Es posible que sean referencias alegóricas a la cruzada contra Barbastro (1061); sorprende su dibujo ingenuo y vigoroso, realizado con rojo, amarillo y negro sobre blanco (fig. 135).

A las anteriores pinturas murales, divulgadas ya desde hace años, podemos agregar ahora las de Olérdola, Marmellar,



Corbera, Calafell y Granera, las cinco en la comarca de Barcelona. Las primeras se conservan en un pequeño templo de planta circular dedicado al Santo Sepulcro cuya existencia consta hacia 1060; no han sido totalmente liberadas del revoque que las cubre, por lo que sólo resultan identificables diversas escenas de la vida de Cristo (fig. 136). Las pinturas de la cabecera de la iglesia del abandonado castillo de Marmellar (M.A.C.) pertenecen a un estilo claramente popular, dentro de una iconografía enigmática pendiente de estudio (fig. 137). Las del bello templo triabsidal de Sant Ponç de Corbera, reducidas a vestigios muy fragmentados, debieron de tener cierta monumentalidad, dentro de su extraordinaria rudeza. Estas pinturas tienen en común su espontánea libertad, casi infantil, y una policromía primaria y pobre que deja transparentar el encalado preparatorio. A juzgar por su simplicidad y ciertos rasgos visibles en los fragmentos que se conservan, parece probable que las pinturas de las derruidas iglesias de Calafell y Granera sean coetáneas a la construcción de los edificios, los cuales, al igual que las iglesias de Marmellar y de Corbera, corresponden a la tipología lombarda, lo que implica su posterioridad al primer cuarto del siglo XI. Noticia reciente es el hallazgo de vestigios de pinturas sobre la primitiva fachada de Ripoll, en el hueco que se dejó tras los relieves de piedra de la fachada cuando se colocaron éstos, en el siglo XII.

Pintores de los siglos XI y XII

La pintura plenamente románica se rige por varios principios generales. El más importante tal vez sea el de su estricta sumisión a los espacios que las estructuras le otorgan. Con esquemas fundamentalmente simétricos, se adapta a la perfección a los elementos que decora —muros, arcos, columnas, bóvedas, enmarcamientos, frisos, muebles, etc.—, lo cual contribuye a conferirle cierta rigidez formal, ratificada por un anhelo de monumenta-



lidad evidente, sobre todo, en los frescos, pero también en la pintura sobre tabla. Los espacios se subdividen en zonas por medio de franjas ornamentales, con tendencia general a la simetría, la regularidad y el equilibrio de masas.

En su mayor parte —por no decir que en su totalidad—, las pinturas románicas murales fueron realizadas al fresco en lo que concierne a las masas de color de las figuras principales. Luego se terminaron a seco —al temple—, modelando con blanco por superposición y creando con trazo negro los elementos lineales. La pintura sobre tabla se ejecutaba al temple de huevo, con paleta más rica y con colores que resultan más vivos. Los fondos son en todos los casos de tinta plana, y con frecuencia, en la pintura mural, el fondo de una composición no tiene todo él idéntico matiz, sino que se superponen en altura dos o tres zonas de tonos diferentes. En ocasiones, bajo las composiciones murales corre un ancho friso ornamental que sirve para dar mayor realce a las figuraciones.

El estilo es hierático, formulario, preciso y reiterativo. Pero, con todo su esquematismo, su absoluto desprecio por la tercera dimensión y su necesidad de repetir ciertos procedimientos para dar contraste y cierta vida a las escenas, posee la suficiente amplitud como para que los artistas relevantes pudieran manifestarse de modo incuestionable. El dibujo es uno de los medios que mejor permite distinguir la mano de uno o de otro maestro. Se asiste a una vacilación en el ritmo vertical y simétrico de las composiciones cuando son epígonos de escasa categoría quienes ejecutan las obras. En cambio, advertimos en los principales pintores, dentro de sus normas de estilización —en parte colectivas y en parte personales—, una gran destreza y auténtica inspiración.

El modelado se obtiene por la sucesiva gradación de matices tonales, gradación que no forma una masa continua, sino que se divide en franjas, utilizándose, por ejemplo, los plegados de los atuendos para crear dicha gama de tonos, realizada a veces por series de puntos. Las actitu-





des parecen algo congeladas y estáticas, pero la intensidad peculiar de las figuras debida al hieratismo —sobre todo en los rostros— y las audaces esquematizaciones contribuyen a que las obras resulten gratas y convincentes. Las alusiones a la acción son claras, escuetas y prototípicas.

Se dan los temas hagiográficos y neotestamentarios, pero con mayor frecuencia aparecen el Pantocrátor rodeado de los símbolos de los evangelistas, o Tetramorfos; la Virgen como trono del Señor; las efigies de los Apóstoles; el Cordero Apocalíptico, la Mano bendicente, etc. La corte celestial se halla representada por ángeles: los querubines o ruedas de fuego, los serafines con tres pares de alas adornadas con ojos, y los arcángeles, en particular san Miguel y san Gabriel, con estandartes y llevando en la mano sendos rollos con las palabras *Peticius* y *Postulacius*. Apenas aparecen elementos ambientales, aunque sí los objetos que constituyen atributos de determinados personajes sacros, y también algunas sugerencias de elementos arquitectónicos, como arcos, columnas con sus capiteles, partes de muro, etc., todo ello sumamente esquematizado y tratado con la misma intensidad que los enmarcamientos ornamentales, cuyos temas principales son una greca de tradición clásica, que sugiere la tercera dimensión, floras estilizadas y sucesiones de puntos y perlas y franjas de colores contrastados. Casi nunca hay una intención realista, y se impone el criterio decorativo, a veces inspirado por lo visionario, y sometido —como se dijo— a las estructuras arquitectónicas. Aparte la división espacial que proporcionan las bandas superpuestas de los fondos, determinadas figuras se incluyen en círculos que se disponen de modo simétrico en las composiciones.

Mientras en los pintores que suponemos de origen foráneo predominan los principios de organización y regularidad compositiva, sobre todo en lo mural, en muchos autóctonos se advierte una ingenua tendencia narrativa. Los pintores románicos debieron intuir la ley del contraste simultáneo, pues enriquecieron su paleta



merced a los variados efectos que produce en un matiz la proximidad de otro.

La datación de la pintura románica sólo resulta factible ateniéndose al esquema de su evolución estilística, que puede ordenarse a partir de datos concernientes a consagraciones de templos o personajes y a temas iconográficos que, indirectamente, sirven para suponer la fecha en que pudieron realizarse determinadas pinturas. Pero como en general las corrientes estilísticas se presentan con un avance lógico, los mínimos elementos de datación indirecta aludidos ya sirven para establecer un esquema de validez al menos provisional, que acaso pueda ser confirmado por descubrimientos documentales en el futuro. En cuanto a los artistas que realizaron las decoraciones murales o las pinturas que embellecen el mobiliario litúrgico, dado que ignoramos sus nombres hemos de acudir al recurso, ya tradicional en estos estudios, de asignarles un apelativo derivado de la procedencia de su obra principal, o bien de un tema por ellos tratado. Es obvio que, en ocasiones, este apelativo incluye y designa no sólo al jefe de taller, sino también a sus colaboradores principales.

Para terminar estas generalidades hemos de aludir a un hecho importante: la verdadera solución de continuidad, en cuanto a calidad y estilo, que separa las pinturas arcaicas antes estudiadas de las propiamente románicas, cuyo comienzo ha de situarse a finales del siglo XI. Según los testimonios que tenemos, no puede hablarse de evolución, sino más bien de una brusca transformación, que se produce, al parecer, con las obras de los Maestros de Pedret y de Boí, penetrando profundamente en el siglo XII. Esto presupone la irrupción en Cataluña de una fuerte corriente italo-bizantina, cuyos portadores eran los maestros más importantes de los que estudiaremos a continuación. El impacto que produjo su obra en el país se manifestó con el esfuerzo que realizaron los pintores locales para, dentro de sus limitaciones, alcanzar un nivel que, asimismo, sobrepasa con mucho el corriente en las pinturas arcaicas.



141. *Maestro de Boí. Lapidación de san Esteban, de la nave de Sant Joan de Boí (L). M. A. C.*

142. *Maestro de Taüll. La mano de Dios, del ábside mayor de Sant Climent de Taüll (L). M. A. C.*

El país había adquirido estabilidad a lo largo del siglo XI, pero los núcleos urbanos que más adelante habían de alcanzar el predominio apenas contarían entonces con más habitantes que los pueblos y aldeas. Arte y cultura se desarrollarían al calor de las organizaciones eclesiásticas, que fomentaron con eficacia la reconstrucción de las parroquias y la fundación de cenobios. Se construyó mucho en zonas aisladas, y esto explica el carácter nómada de la mayor parte de los artistas, quienes viajaban con sus útiles de trabajo, sus colores y también, a veces, con sus equipos de ayudantes y aprendices. Este nomadismo no se circunscribía tan sólo a los condados catalanes, sino que frecuentemente era internacional, pues condiciones parecidas a las de la Marca Hispánica —quizá menos acentuadas, pues ésta tuvo que llevar adelante la guerra de la Reconquista— se daban en los demás países de Europa.

El Maestro de Pedret es el más prolífico de los pintores que trabajaron en Cataluña y el que presenta un itinerario más complejo. Han conservado restos de su obra las iglesias siguientes: Sant Pere del Burgal, Santa Maria d'Àneu, Sant Joan de Tredòs y la colegiata de Àger, en la provincia de Lérida; Sant Quirze de Pedret, en la de Barcelona, y la catedral de Saint-Lizier, en el Pirineo francés.

Las pinturas de Sant Pere del Burgal nos proporcionan un dato iconográfico importante para determinar la fecha de la obra y un firme punto de apoyo para establecer la cronología del Maestro de Pedret (fig. 138). En la zona baja del ábside aparece pintada a tamaño natural una figura femenina de pie con un cirio en la mano, junto a la inscripción *LUCIA COMITESA*, que Ainaud ha identificado como el retrato de la condesa Llúcia, esposa de Artau primero, conde del Pallars Sobirà, y hermana de Almodis, condesa de Barcelona. La condesa, ya viuda, ejerció entre 1081 y 1090 el gobierno de los señores de su esposo, entre los cuales se contaba Sant Pere del Burgal.

Otro testimonio importante para fijar los límites cronológicos del Maestro de Pedret



143. Maestro de Taüll. Conjunto de las pinturas del ábside mayor de Sant Climent de Taüll (L). M. A. C.



son las pinturas de su mano conservadas *in situ* en la catedral de Saint-Lizier, consagrada en 1117. Si, como puede ser probable, esta fecha corresponde a la ejecución de dichas pinturas, tenemos para el Maestro de Pedret una actuación mínima de veintidós años, que serían algunos más a juzgar por la maestría y el dominio de la técnica que revela la decoración del Bural, que debió de ser una de sus primeras obras. Bien es verdad que lo dilatado del itinerario que su obra señala y la importancia de las numerosas obras conservadas justifican plenamente tan largo período de vida activa. En efecto, el arte de este pintor bizantinizante, que se distingue por su extraordinario dominio de la forma y por la riqueza de su gama cromática, aparece ya en toda su plenitud en la decoración de la cabecera de Sant Pere del Bural, integrada por figuras hieráticas dispuestas en parejas entre las ventanas del muro absidal y del presbiterio. En uno de los frisos decorativos aparece la corona de Monza, símbolo del reino lombardo, lo cual puede ser indicio del origen del artista. Por otra parte, la relación directa del Maestro de Pedret con ciertas pinturas del norte de Italia y de la región de Tesino queda corroborada por coincidencias en la iconografía y evidentes afinidades estilísticas y técnicas. En Sant Quirze de Pedret, iglesia de tipología mozárabe reformada en pleno siglo xi, el maestro desarrolló una temática compleja que aúna la visión completa de Dios, según el Apocalipsis, con temas del Antiguo y del Nuevo Testamento. El vivo y brillante colorido de estas pinturas produce la impresión de un verdadero fresco, ejecutado con pincelada espontánea que desborda el esquematismo románico (figs. 139 y 140). Por su calidad y por el número de obras conservadas de su mano y de su círculo, el Maestro de Pedret es, en realidad, figura clave en el estudio general de la pintura románica europea. Las características dominantes en su estilo son un pictoricismo acusadamente colorista y un forcejeo esporádico por liberarse del dominio excesivo de la fórmula bizantina. Si a esto agregamos la gran imaginación de que hace



gala y la calidad de su dibujo, comprenderemos que su obra ejerciera amplia influencia. Del Maestro de Pedret derivan una serie de fresquistas más modestos que forman la estela del gran artista.

Se le asignó el apelativo de Maestro de Boí al autor de los frescos que decoraron el testero y las naves de la parroquial de Sant Joan en la villa pirenaica de Boí (M. A. C.). Fue un excelente pintor, capaz de plasmar grandes escenas con esquemas figurativos de sorprendente simplicidad y utilizando una gama cromática reducida al negro, al blanco, al rojo cereza y al ocre. La mejor conservada, la que da la medida de su original maestría, representa la lapidación de san Esteban (fig. 141). Sus figuras se recortan sobre un fondo de bandas horizontales y están silueteadas con vigorosas líneas negras; caras y manos aparecen modelados en medias tintas, con los puntos más salientes definidos por trazos y manchas blancas y con tendencia a la representación del claroscuro. A pesar de su acentuado carácter primitivo, el artista concibió sus figuras bajo iluminación lateral, a la que se mantuvo fiel en todos los detalles. ¿Será una firma el todavía no explicado epígrafe *TEODOPOC (TEODOROS)* que aparece trazado con caracteres griegos en dicha composición?

Las investigaciones realizadas en las iglesias del valle de Boí para preparar la admirable instalación actual de los frescos románicos del Museo de Arte de Cataluña han revelado que la iglesia de Sant Climent de Taüll, consagrada en 1123, es en realidad una estructura superpuesta a la de un templo del siglo XI del que se conservan restos de pinturas, obra del Maestro de Boí. Ello obliga a situar la actividad de este pintor en una etapa anterior al año 1100. En el aspecto iconográfico se ha señalado la conexión existente entre unas miniaturas de la Biblia de Roda, que data de mediados del siglo XI, y una de las grandes composiciones de Boí dedicada a los festejos en honor de una estatua de Nabucodonosor (Libro del profeta Daniel).

El Maestro de Taüll es el más grande de





los fresquistas de la Cataluña del siglo XII y uno de los más importantes del románico europeo. Su estilo, definido por la decoración de la cabecera de Sant Climent de Taüll, tiene raigambre italo bizantina, pero es profundamente personal y alcanza un nivel cercano a la suprema perfección. Tal vez lo más sorprendente de su arte sea la peculiar manera de refundir cierto soterrado lirismo naturalista con un formulismo tectónico basado en la geometría y en la perfecta articulación de espacios y figuras (figs. 142, 143 y 144). En el cuenco esférico del ábside representó al Pantocrátor en mandorla almendrada, entre dos ángeles, dos serafines y los cuatro símbolos de los evangelistas inscritos en círculos. En el sector cilíndrico, bajo arquería figurada, plasmó a la Virgen y figuras de apóstoles, en pie. En el arco triunfal pintó el Cordero Apocalíptico, la Mano bendicente de Dios y las figuras de Jacob y de Lázaro, buscando en esta última cierto sentido dinámico de la anécdota. Sintetiza en su dibujo, sobre todo en los rostros, un realismo y una estilización que no retroceden ante las deformaciones audaces. En su gama cromática no predominan las tierras, sino el carmín, el azul y el blanco. Es probable que este pintor viniera de Italia trayendo consigo materiales y otros elementos de trabajo. ¿Acaso requirió al artista el santo prelado Ramon de Roda que consagró en 1123 la iglesia de Taüll, según consta en una inscripción de las propias pinturas? Recordemos que son obra del mismo maestro las pinturas que decoran un pequeño ábside de la catedral de Roda de Isábena (Huesca). También fue consagrada en 1123 la iglesia parroquial de la villa de Taüll, dedicada a santa María, cuya capilla mayor decoró otro fresquista (M. A. C.). Su estilo, que presenta innegables afinidades con el gran pintor de Sant Climent, se caracteriza por su gusto por las asimetrías secundarias, que infunden cierto dinamismo moderado a las composiciones, pero su dibujo es menos audaz, menos genial, aun acreditando una sólida formación que, probablemente, también sería italo bizantina (figs. 145 y 146). En el cuenco absidal se

148. *Maestro del Juicio Final. David y Goliat, de la decoración de las naves de Santa Maria de Taüll (L). M. A. C.*



representa a la Virgen trono de Jesús recibiendo las ofrendas de los Magos. Figuran en el sector cilíndrico imágenes de apóstoles bajo arquería. La decoración íntegra también al Cordero Divino y Caín y Abel en el arco triunfal; del presbiterio quedan figuras de ángeles, de santos, elementos del Tetramorfos y el arcángel san Gabriel. La gama cromática resulta menos rica en matices que la de su colega coetáneo de Sant Climent. No hay duda de que hubo de causar un formidable impacto la aparición de estos pintores en el horizonte de la decoración mural hispánica de principios del siglo XII.

En el trabajo publicado en el volumen VI de *Ars Hispaniae*, Walter Cook y el autor de este estudio atribuyeron al pintor de Santa Maria de Taüll los frescos de la ermita segoviana de Maderuelo y gran parte de los que decoraron el extraordinario templo soriano de San Baudel de Berlanga (Museo del Prado). Por ello le asignamos entonces el apelativo de Maestro de Maderuelo. Aun convencidos de lo verosímil de aquella hipótesis y en espera de que nuevas investigaciones la confirmen o la rebatan, aceptamos para este notable fresquista el apelativo de Maestro de Santa Maria de Taüll propuesto por Ainaud.

Maestro del Juicio Final es el apelativo acuñado para designar al pintor que también en Taüll decoró las naves de la iglesia de Santa Maria y los ábsides laterales de Sant Climent (M. A. C.). Su participación en la decoración mural de ambos templos es posterior —aunque de fecha poco distante— a la obra de los dos grandes fresquistas antes estudiados. El estilo arcaizante, pero audaz y dinámico, puede que represente una filiación no lejana al linealismo de las miniaturas catalanas del siglo XI. Su concepto representativo tiene escasa relación con las fórmulas italo-bizantinas, y la gama cromática se reduce al blanco, el negro y tierras. Presentamos como testimonio de su obra la escena de la victoria de David, la mejor conservada dentro de la compleja secuencia iconográfica que decoraba, en su tiempo, las tres naves de la iglesia de Santa Maria (fig. 148). No fue, como se había creído, un pintor



local, sino un itinerante de considerable radio de acción: la parroquial de Surp, en el valle del Noguera Pallaresa, fue decorada por este maestro (M. D. U.) y obra suya son, asimismo, los frescos de la iglesia de Susín, situada al norte de Huesca, en el obispado de Jaca (Museo de Jaca).

Diversas iglesias de la comarca del Pallars cedieron al Museo de Arte de Cataluña pinturas murales que presentan entre sí afinidades lógicas en un grupo estilístico desarrollado a la sombra de los Maestros de Pedret y de Taüll. Del templo de Esterri de Cardós se conserva gran parte de la decoración del ábside central, que sin grandes variaciones sigue, bajo la presencia del Pantocrátor, la disposición iconográfica tradicional, con la adición anómala de diversos utensilios de carácter votivo. Resulta interesante el contraste que existe entre el contundente diseño de manos y caras y la morosa minuciosidad decorativista con que se representan las texturas de la indumentaria.

La iglesia parroquial de Sorpe conservó, a través de múltiples reformas, que dejaron irreconocible su estructura lombarda de tres naves, parte de la decoración mural que cubría grandes sectores (fig. 147). En ella participaron dos maestros. El que ejecutó las composiciones de los arcos de la cabecera utilizó la fórmula del Maestro de Santa María de Taüll con un vigor rayano en la brutalidad, y buena muestra de ello es la representación simbólica de la nave de la Iglesia. El segundo maestro pertenece a otra fuente estilística originada en el bizantinismo del Maestro de Pedret: son notables su Crucifixión, muy bien matizada, y la Anunciación. Es posible que se deban también a él los tan incompletos como expresivos personajes procedentes del ábside de la capilla del castillo de Orcau (M. A. C.)

Otro pintor decoró el ábside de la iglesia de Santa Eulàlia d'Estaon según el esquema tradicional, incluyendo la representación del bautismo de Cristo junto a la Virgen, las santas Eulalia, Inés y Lucía y la imagen de un bienaventurado con la inscripción *SECO PBR*, que quizá repre-

sente al venerado Eneco o Íñigo, abad del monasterio de Oña en Burgos († 1068), canonizado en 1165 (M. A. C.). Especial atención merece un fragmento de la decoración mural arrancado de las ruinas de Sant Pere, de Esterrri d'Àneu (M. A. C.): representa a una dama donante con un cirio en la mano, muy similar a la efigie de la condesa de Pallars que vimos en los frescos de Sant Pere del Burgal. Recordemos que esta imagen constituyó el testimonio decisivo para la datación del Maestro de Pedret.

Al autor de las pinturas, de excelente calidad y buena conservación, que del ábside central de la iglesia de Mur, consagrada en 1069, pasaron al Museo de Boston (fig. 149), y de las del ábside colateral, maltrechas en 1936, que hallaron refugio en el de Barcelona, se le asignó el apelativo de Maestro de Mur. Son la única obra conocida de un excelente artista formado probablemente en Francia; Ainaud señala su posible relación con las pinturas de la capilla de los Ángeles, en el monasterio de Santa Maria d'Arles (Vallespir, Cataluña francesa), fechable hacia 1157. Su fórmula estilística presenta cierta afinidad con la utilizada por un grupo muy notable de fresquistas activos en Poitiers y las regiones próximas. Habría que investigar con mayor profundidad sobre las pinturas de la misma Poitiers y de las iglesias de Saint-Savin, Saint-Agnan, Saint-Gilles de Montoire, Lavardin y Tavant para precisar la filiación y la cronología del Maestro de Mur. El estilo de este grupo galo utiliza un lenguaje gráfico muy característico en la plasmación de la figura humana y en la resolución de los problemas de indumentaria y ambientación. Este grafismo netamente francés arraiga con tal profundidad en los condados de la Marca que es preciso aceptar la idea de una considerable participación de artistas de raigambre francesa en el desarrollo de diversos centros a lo largo del siglo XII.

El Maestro de Urgel, excelente pintor, más afín a las fórmulas elaboradas en Francia que a las de un origen netamente bizantino o italiano, pudo ser coetáneo del Maestro de Taüll, es decir, que desa-



151. *Maestro de Santa Coloma. Pinturas del ábside de Sant Romà de les Bons (Andorra). M. A. C.*

152. *Epifanía, de las pinturas de Cases Noves (Rosellón)*

rollara su actividad en el primer cuarto del siglo XIII; Ainaud señala el parentesco estilístico existente entre su obra y un códice procedente del monasterio de la Grassa (Carcasona), ilustrado entre 1068 y 1108. Su única pintura mural conocida —la decoración de la iglesia de Sant Miquel, aneja a la catedral de La Seo de Urgel (M. A. C.)— nos muestra, bajo una grandiosa representación del Pantocrátor, diversos personajes en actitud de diálogo (fig. 150). Es característico su ritmo lineal, y los trazos oscuros, con dominio del negro puro, constituyen un factor importante en su paleta, rica en azul y carmín. Utilizó un dibujo preparatorio trazado con aguada roja. Este maestro debió de formar escuela en La Seo de Urgel e influir en el grupo de pintores de antependios y otros elementos de mobiliario litúrgico que más adelante se estudian.

De esta escuela procedería el Maestro de Santa Coloma, fresquista influido también por el de Pedret, autor de la decoración de buen número de iglesias del valle de Andorra: Sant Miquel d'Engolasters (M. A. C.), Santa Coloma, Anyós y Sant Romà de les Bons (M. A. C.), esta última consagrada en 1164 (fig. 151). Quizá fue miembro del mismo grupo el modesto autor de las pinturas murales del ábside de Ginestarré de Cardós (M. A. C.). En el círculo de La Seo de Urgel habría que situar al fresquista de la parroquial de Valltarga, quien, con decisión no exenta de rusticidad y utilizando la fórmula de raigambre francesa, representó diversas escenas de la vida de Cristo.

Podemos considerar las pinturas murales románicas conservadas en el Rosellón como un grupo aparte dentro del conjunto catalán. Las de apariencia más arcaica fueron realizadas por dos maestros que presentan innegable afinidad estilística entre sí. Uno de ellos, el Maestro de Cases Noves, es autor de la decoración de la pequeña iglesia de este nombre (fig. 152), de una Crucifixión incompleta en Sant Andreu de Sureda y del Pantocrátor y el Tetramorfos del ábside de la iglesia del priorato de Marcèvol. Al parecer, fue un pintor solitario, que difícilmente se



153. Detalle de los frescos de Sant Martí de Fonollar (Rosellón)

154. Escenas de la Creación, de las pinturas murales de Sant Sadurn d'Osormort (B). M. E. V.

adaptaba a las fórmulas en uso: linealista, de trazo casi brutal, sacrificaba la forma a la expresión; arcaizante y de indiscutible raíz popular, tiene, con todo, una vigorosa personalidad. Sus obras, tan arbitrarias, justifican que se les haya asignado una fecha incluida dentro del siglo XI, lo cual no es posible, ya que la estructura del ábside de Marcèvol nos obliga a situar la construcción del edificio en el siglo XII. Otro pintor al que hemos aludido, designado con el apelativo de Maestro del Rosellón, es autor de los frescos de la capilla absidal de Sant Martí de Fonollar y de la decoración de la iglesia de la Clusa (fig. 153). Utilizó también una fórmula caligráfica, pletórica de sutiles arbitrariedades, pero con mayor sujeción a las estructuras tradicionales. Completan la lista de las pinturas murales románicas de la Cataluña francesa las que decoran la ermita de Vals, esquemáticas y linealistas; las de Estavar, reflejo popular de las fórmulas francas, y las ya citadas de Santa Maria d'Arles.

El Maestro de Osormort fue un modesto pintor itinerante formado según los módulos del grupo de Poitiers, directamente relacionado con el autor de la decoración de la cripta de Saint-Savin-sur-Gartempe y de las miniaturas de un códice dedicado a la vida de santa Radegunda (Biblioteca de Poitiers). Formado probablemente en Francia, dedicaría una parte considerable de su vida a decorar iglesias rurales de los obispados de Vic y Gerona. Testimonios de su labor son las pinturas murales de los ábsides de Sant Sadurn d'Osormort (M. E. V.), Sant Martí del Brull (M. E. V.), Sant Joan de Belcaire (M. D. G.) y Marenya (fig. 154). El Maestro de Osormort pintó indistintamente al fresco y al temple, manejando una paleta pobre provista de blanco, negro, ocre, almagre y tierra verde.

Con el apelativo de Maestro de Cardona se designa a un artista excelente, activo en la región central de Cataluña, que pudo tener como punto de residencia la ciudad de Vic (fig. 155). Su obra más importante fue descubierta hace pocos años, bajo una gruesa costra de encalados, en el atrio





de la iglesia del castillo de Cardona, una de las construcciones olibianas de mayor enjundia. Las tres composiciones narrativas, hábilmente adaptadas a las bóvedas de arista de dicho atrio, revelan un pintor de raigambre francesa, de trazo vigoroso, dotado de personalidad y fácil de reconocer por su original interpretación de la figura humana. Su maestría y la dilatada permanencia en la región quedan ampliamente probadas por sus frescos del ábside de Sant Martí Sescorts (M. E. V.), por los que se arrancaron de la cabecera de la parroquial de Polinyà (M. D. B.) y por los que se conservan *in situ* en la iglesia de Barberà. Resulta interesante consignar que en este último templo el Maestro de Cardona se limitó a decorar el crucero y los dos ábsides laterales; el central fue pintado por un segundo maestro, probablemente coetáneo, formado en otra escuela adscrita a un concepto representativo más naturalista. La vasta región que ocuparon los condados de Besalú, Empúries, Gerona y Barcelona resulta particularmente pobre en pintura románica del siglo XII: a las obras ya estudiadas de los Maestros de Osormort y Cardona y al fresco de Terrassa, obra del Maestro de Espinelves que más adelante se estudia, sólo podemos añadir una limitada serie de pinturas murales, en general mal conservadas. La más completa, procedente de Pedrinyà (M. D. G.), revela un pintor modesto, formado probablemente en el escritorio capitular o en alguno de los talleres artesanos que sin duda existieron en la ciudad de Gerona; refleja la iconografía tradicional en su aspecto popular. Es de lamentar que el fresco absidal de Cruïlles sea pura reliquia, ya que, a juzgar por el fragmento conservado, era obra de un pintor de considerable talla. En la región barcelonesa subsiste una interesante Crucifixión recientemente descubierta en el complejo superpuesto a la villa romana de Sant Romà de Tiana. Posee cierta prestancia la decoración, ya citada, que se conserva en el ábside central de Santa Maria de Barberà, obra de un pintor de concepto linealista, espontáneo y expresivo, dotado de facultades narra-



tivas. Cierran esta breve secuencia oncentista dos obras del mismo maestro: una que se conserva en la iglesia prerrománica de Montmeló y otra procedente de la ermita de Sant Iscle de les Feixes, cercana a la anterior (M. D. B.). Se trata de obras de gran rusticidad, realizadas por un modesto artista que seguía el surco dejado por los pintores románicos de la segunda mitad del siglo XII.

Talleres del siglo XII y su influencia

El año 1125 es una fecha aceptable para señalar el comienzo de una nueva etapa en un esquema hipotético de la evolución de la pintura románica catalana. Con la integración definitiva de las regiones pirenaicas marginadas por los invasores musulmanes y la repoblación de las comarcas devastadas, los núcleos urbanos habían alcanzado su mayoría de edad. Las rigideces castrenses y la austeridad impuesta por tantos años difíciles retardaron más de lo que podemos imaginar la estabilización de los talleres sedentarios, verdaderas escuelas de formación profesional. Con la efectividad del poder de los condes y la creciente organización eclesiástica, artistas y artesanos pudieron trocar su fatigoso nomadismo, su quehacer itinerante, por una labor de equipo efectuada en su propia casa. Se inicia la adaptación de un nuevo concepto iconográfico implicado en el auge de la imaginería y de la pintura narrativa. Los temas simbólicos y los derivados de conceptos herméticos de los textos apocalípticos y de sus comentaristas pierden terreno ante las narraciones bíblicas y hagiográficas. Señalamos antes la escasez de precedentes arcaicos al desarrollo y florecimiento del arte del siglo XII; por otra parte, la ausencia casi total de obras fechadas nos obliga a seguir estableciendo esquemas hipotéticos, basados en el estudio de las fórmulas estilísticas y en consideraciones cronológicas derivadas del lugar y de las circunstancias de los hallazgos. En este periodo avanzado de la pintura románica el material es abundante y excelente la conservación de algunas obras,

157. *Antipendio procedente de Sant Martí d'Hix (Cerdanya francesa). M. A. C.*



158. *Baldaqüino procedente de Tost (L.). M. A. C.*

de gran calidad y belleza la mayoría de ellas. Su estudio analítico, que a primera vista parece ser un árido ejercicio, constituye en realidad una apasionante labor. Es preciso poner de relieve el hecho incuestionable de que las pinturas sobre tabla conservadas en la que fue la Cataluña Vieja integran un ciclo sin par en el mundo medieval europeo.

Al referirnos al Maestro de Urgel hemos aludido a su influencia en los pintores de antependios. Existen dos que, aun procediendo de manos distintas, presentan afinidades estilísticas que reflejan la personalidad de un taller único (M. A. C.). Uno de ellos procede de Sant Martí d'Hix, en la Cerdanya cedida a Francia en 1659; el segundo, del obispado de La Seo de Urgel (figs. 156 y 157). Los unifica su esquema general y el concepto representativo de su iconografía. El colorido es brillante y la técnica impecable, desde la carpintería a la propia pintura, ejecutada con rapidez y firmeza de trazo. Todo ello indica una sistematización perfecta y notable organización artesana.

Surge en La Seo de Urgel otro pintor notable, el autor del frontal llamado de los Obispos, del monasterio de Sant Sadurní de Tavèrnoles (M. A. C., fig. 159). De pocas pinturas emana la impresión de paz que el pintor supo plasmar con una sencilla alternancia de ritmos. El temperamento y la sensibilidad de su autor difieren mucho de los que unen a los dos pintores que consideramos derivados del Maestro de Urgel, pero la fuente de estilización, la que da la pauta esencial del sistema representativo, es en realidad la misma. Un artesano de poco mérito pintó unas figuras derivativas que flanquean el Cristo Majestad en altorrelieve de estuco, reconstruido recientemente en la iglesia de Sant Joan de Caselles del valle de Andorra (fig. 189). Es verosímil su posible identificación con el autor de los santos preladados Martín y Pricio, que aparecen en los paramentos laterales del frontal de Tavèrnoles y de las pinturas murales de la parroquia de Argolell (M. A. C.). Todo lo dicho implica la convivencia de diversos pintores en el centro de produc-

ción artística que sería La Seo de Urgel a lo largo del siglo XII. Allí se pintaría el baldaquino procedente de Tost (M. A. C.), con el Pantocrátor y el Tetramorfos representados según el concepto del frontal de Hix; vemos en él la adaptación de una fórmula ajena conservando la efectividad emotiva (fig. 158). Es interesante observar que otro pintor imitó el trazo, pero no su espíritu, en las figuras que decoran las vigas sustentantes y en la Santa Cena que ocupa la crestería cumbre del baldaquino (M. E. V.).

Pertenece a un arte similar y coetáneo el frontal, ya citado, procedente de una ermita cercana al pueblo de Martinet, situado en el valle que une la Cerdanya con La Seo de Urgel (Worcester Museum, EE. UU.). Su disposición difiere de las fórmulas iconográficas de la mayoría de antependios. La imagen de Jesús, dentro de su mandorla, ocupa la zona superior, flanqueada de ángeles turiferarios; la Virgen, también aquí con el misterioso cáliz en la mano; centra el apostolado en la zona baja. Pinturas y frontal parecen representar el arte decadente de fines del siglo XII, extinguido ya el arte refinado y poderoso del Maestro de la Seo de Urgel y de los notables pintores de tablas que integraron su círculo.

El pequeño Vicus (Vic), surgido a consecuencia del restablecimiento de la sede episcopal ausetana junto a las ruinas de Ausa romana, fue asumiendo a lo largo del siglo XI función de capitalidad cultural y religiosa en un vasto sector de la Marca limitado por los montes meridionales de la Cerdanya, las zonas desérticas de las Guillerries, el Montseny y el condado de Barcelona. Una tupida red de caminos, jalonados de parroquias y cenobios, establecieron gradualmente la unión con las comarcas repobladas: Berga, Solsona, Montserrat, Igualada, Manresa, la Segarra y la Conca de Barberà. Junto a la organización central eclesiástica surgirían, además del escritorio ya mencionado, talleres y obradores capaces de proveer de obras adecuadas las necesidades del culto. No creemos arriesgada la atribución a los artistas ausonenses de una serie de pin-



turas sobre tabla procedentes de diversas localidades adscritas al inmenso obispado. Resulta significativo el hecho de que la mayoría de estas obras pertenezca al círculo estilístico local de los iluminadores de manuscritos, sin contacto visible con las fuentes italobizantinas o galaicas divulgadas por los pintores nómadas antes estudiados. Sólo en algunas tablas halladas en la comarca adscrita al monasterio de Ripoll aparecen utilizadas las fórmulas de representación que constituyen el fundamento internacional de la iconografía románica.

El frontal procedente de Puigbò (M. E. V.) presenta cuatro escenas de la vida de san Martín flanqueando al Pantocrátor, con ausencia excepcional del Tetramorfos (fig. 160). Su diseño expresivo, casi brutal, el ornamentalismo anómalo de los plegados de las telas, elemento orientador en la clasificación estilística, y la caligrafía de las inscripciones, tan semejante a las letras iniciales de ciertos códices del siglo XI, dieron lugar a que fuera clasificado como una de las pinturas sobre tabla más arcaicas. Pero ciertas formas derivadas de la tipología franca y la utilización de corladura aconsejan situarlo entre las obras posteriores al 1150. Dos paramentos laterales de altar procedentes de Gombren (M. E. V.) y una viga de baldaquino de Vinyoles de Portavella (M. E. V.) presentan cierta afinidad estilística con este antependio.

Otro frontal, originario de una comunidad femenina del término de Sescorts, presenta la imagen central de la Virgen Madre y diversos episodios de la leyenda de santa Margarita (M. E. V.). Esta obra maestra del grupo ausonense no deja lugar a dudas en cuanto a la relación que pudo existir en el siglo XII entre pintores y miniaturistas (fig. 163). Las escenas de lucha entre Margarita y diversos monstruos más parecen iniciales historiadas de un códice que escenas narrativas destinadas al culto. Los arabescos lineales, totalmente ajenos al lenguaje rítmico que condiciona la pintura románica, llegan a una fórmula delirante en la indumentaria de la Virgen.





Dentro de la misma tónica de libertad, otro pintor menos dotado trató de enriquecer con temas florales las imágenes del antependio dedicado a la Virgen (fig. 161) procedente del priorato benedictino del Coll, erigido en las cercanías de Vic a fines del siglo XII (M. E. V.). Confirman la fecha avanzada de su realización el carácter derivativo de su estilo y las orlas en relieve policromadas con la adición de oro emulsionado.

También pertenece al concepto linealista de raíz caligráfica un antependio dedicado al titular del cenobio de Sant Llorenç Dosmunts (M. E. V.); nos hallamos ante un cuarto maestro quebrantador de fórmulas, el cual, no pudiendo eludir los rasgos rutinarios en el diseño de facciones y manos, da rienda suelta a su fantasía en el esquema estructural y en la representación de la indumentaria.

La mesa del altar de Sagàs se conserva dividida entre los museos de Vic y Solsona, que poseen, respectivamente, el frontal y los paneles laterales; figuran en el primero escenas alusivas a san Andrés, centradas en el Pantocrátor y el Tetramorfos; los segundos muestran unos episodios de la vida de Cristo que, por su encantador primitivismo, que no excluye una fecha avanzada del siglo XII, han sido copiosamente reproducidos. Este pintor se aparta un tanto del grupo anterior, como si no perteneciera realmente a los talleres ausetanos. Recordemos la importancia alcanzada por la colegiata de Solsona.

El monasterio de Ripoll, en su brillante etapa del siglo XII, tendría junto a su escritorio un obrador de pintura, y quizá también de imaginería, dispuesto para procurar a las iglesias y dependencias de su inmensa zona de influencia los elementos indispensables para el culto. Es posible que de este taller procedan el baldaquino de Ribes (fig. 164, M. E. V.) y el frontal de Esquius (M. A. C.). Son obras de distinta mano, ambas ejecutadas según una fórmula hierática y refinada de gran calidad, muy afín a la de los pintores de La Seo de Urgel antes estudiados. El Pantocrátor que centra el baldaquino de Ribes es,





165. *Entrada de Jesús en Jerusalén.*
Compartimiento de un frontal procedente
de Espinelves (G). M. E. V.

166. *Martirio de santo Tomás de Canterbury.*
Pintura mural de Santa Maria, de Terrassa

ciertamente, una de las obras maestras del arte románico catalán. Corrobora el posible origen ripollense de ambas pinturas su relación estilística con el frontal de talla policromada de Sant Pere de Ripoll, pieza capital de la imaginería policromada del siglo XII, que se describe en las próximas páginas. Obra derivada es el frontal que se conserva todavía en la parroquial de Sant Andreu de Llanars (G).

El Maestro de Espinelves ejecutó con idéntica maestría el fresco del ábside lateral de Santa Maria de Terrassa y el antependio de la Virgen que, procedente de la parroquial de Espinelves (M. E. V.), puede ser testimonio de su participación en el taller ausetano, a pesar de que su fórmula estilística es ajena al arabesco que constituye el denominador común de las obras de dicho taller (figs. 165 y 166). Pero el fresco, con su tipología de raigambre francesa, no deja lugar a dudas respecto al origen de quien debió de ser un pintor itinerante que se refugió por algún tiempo en los talleres nacidos a la sombra del obispado de Vic. La iconografía del fresco de Terrassa, dedicado al asesinato de santo Tomás Becket, acaecido en 1170, nos da una fecha *ante quem* para la obra. Recordemos que al mártir de Canterbury le fue consagrada una capilla de la catedral de Toledo en 1174, y que en 1196 su imagen se veneraba en la de Barcelona.

Neobizantinismo de la última etapa

El problema cronológico sigue latente en relación con las obras que integran la etapa terminal de la pintura románica; de hecho, tan inciertos son su comienzo, en el último cuarto del siglo XII probablemente, como su entronque con el nuevo estilo que se designa con el apelativo genérico de «gótico lineal», difundido a mediados del siglo XIII. Lo que ofrece mayor interés en esta etapa final es el grupo de pinturas sobre tabla, influidas por la oleada de bizantinismo que penetró con sorprendente vigor en algunos talleres del Rosellón y de la región central de Cataluña. La nueva fórmula no parece



167. Figuras del frontal del altar de la parroquia de Orellà (Conflent, Francia)



168. Composición lateral del frontal procedente de Valltarga (L). M. A. C.

que afectase al grupo de La Seo de Urgel, que por aquellas fechas habría entrado ya en su larga decadencia, ni a los pintores pirenaicos de la región de Lérida, que, como veremos, lograron sobrevivir de manera honorable cultivando un estilo propio de sabor popular. Este neobizantinismo, que presenta un parentesco innegable con el de algunas pinturas de la Italia central de fines del siglo XII, supone un decidido retorno a las antiguas rigideces, pero con cierto progreso hacia la humanización de los personajes. Se cierra el paso a lo narrativo gesticulante, pero no a la discreta expresividad. De todos modos, se reafirma la sujeción a las fórmulas tradicionales en ciertos elementos representativos: subsiste el trazado anguloso de la indumentaria; se enriquece considerablemente la matización cromática del modelado de las cabezas y las manos, pero no se elimina el linealismo vigoroso en el diseño de las estructuras esenciales; la paleta es mucho más variada y sutil, pero se acentúan los retoques convencionales en blanco puro. Más que por la evolución normal de los talleres establecidos, la renovación se produjo, sin duda alguna, por la acción directa de unos cuantos maestros.

Es preciso encabezar el estudio del grupo de pintores neobizantinos con el que firmó con la inscripción *MAGISTER ALEXANDER ISTA OPERA FECIT* un frontal de Sant Genís les Fonts, la tantas veces citada iglesia del Rosellón. El frontal desapareció, pero existe un minucioso dibujo del mismo realizado por Bonnefoy en 1868 y dado a conocer por Durliat. No resulta muy arriesgado atribuir al mismo Alexander un frontal incompleto que figuró en la colección Sontag de Barcelona, obra en la que cabe señalar que presenta extraordinaria afinidad formal con el impresionante antependio que se conserva en la iglesia de Orellà (Conflent, fig. 167). Estas tres obras, quizá las más antiguas del grupo que consideramos, definen el estilo neobizantino en toda su pureza. Es lógico que la nueva oleada estilística penetrara por la vía del Rosellón: basta recordar las incesantes relaciones del



monasterio de Cuixà con Italia. La Escuela de Bellas Artes de París conserva una miniatura relacionada con Sant Martí del Canigó, fechada en 1195, que, por ofrecer cierta afinidad con el grupo de obras que estudiamos, resulta un elemento probatorio de su cronología.

El estilo reaparece con toda su pureza y contención expresiva en un frontal procedente de Valltarga (M. A. C.), obra de gran calidad que demuestra la difusión que tuvo el neobizantinismo en la región central de Cataluña (fig. 168). Allí aparece también la considerable obra de dos pintores más, adscritos a la misma disciplina: el Maestro de Lluçanès y el Maestro de Avià. El primero sería, al menos temporalmente, cabeza del taller de Vic; se trata de un pintor prolífico, capaz de comunicar a sus colaboradores unas virtudes y un estilo a su altura. Los testimonios de su actividad como pintor de tablas, frescos y pergaminos le acreditan como un artista completo. Le asignó su apelativo Chandler Post, uno de los más notables investigadores de nuestros primitivos, al agrupar junto al altar del monasterio de Lluçà (M. E. V.) el frontal de Solanllong (col. Várez, Madrid) y un frontal dedicado a san Miguel (M. A. C., fig. 169). Investigaciones posteriores le adjudicaron las pinturas murales de Sant Pau de Casserres (M. D. S.) y las que se conservan en Puig-reig. Participó en el *scriptorium* de la seo de Vic, como revelan las miniaturas de un bello códice, *Epistolae Beati Agustini*, y otras, las cuales reafirman lo personal de su fórmula como dibujante y pintor. La localización del citado manuscrito en la ciudad que fue centro eclesiástico y político de los lugares de origen de las obras del Maestro del Lluçanès permite sospechar que él fuese el continuador del taller ausonense hasta una fecha avanzada del siglo XII.

El Maestro de Avià es otro de los pintores adscritos al neobizantinismo avanzado. Su obra más importante es el frontal dedicado a la Virgen (M. A. C.) procedente de Avià, pueblo cercano a Lluçà (fig. 170). También es autor del frontal de Sant Sadurní de Rotgés (M. E. V.). El con-

siderable avance que su concepto representativo implica hacia la simplificación linealista, que apunta a lo gótico, obliga a suponer que si este pintor perteneció, como es lógico, al taller de Vic, sería su último gran exponente, quizás el continuador del Maestro del Lluçanès. Pudo formarse bajo su tutela el autor del frontal dedicado a la Virgen procedente de Vidrà (M. E. V.), y también debió de pertenecer a su órbita el pintor del incompleto baldaquino de Toses (M. A. C.).

Que el grupo estilístico que estamos considerando arraigó profundamente lo prueban tres obras del Rosellón: el frontal de Sant Pere, procedente de Ribes Altes (Fundación Abegg, Suiza), con la inclusión de un donante al pie del Pantocrátor; el baldaquino de La Llaguna y el repintado frontal de la catedral de Perpiñán. Muestran cierto contacto estilístico con las obras precedentes los dos únicos retablos románicos conocidos, ambos de Angostrina: uno de ellos, con templete central que cobija una imagen sedente de la Virgen en talla policromada, se conserva *in situ*; en el Instituto Amatller de Barcelona el segundo (fig. 172). También puede ser de origen pirenaico el frontal dedicado a san Martín (colección Walters, Baltimore), que constituye, ciertamente, un digno colofón del grupo neobizantino: su fecha de 1250 demuestra la persistencia del estilo que, con razón, representa la última fase del románico estricto.

Con el renacimiento y la reconstrucción de los obispados de la Cataluña Nueva surgieron nuevos escritorios y bibliotecas, sin que por ello las antiguas instituciones disminuyeran su metódica producción y distribución de documentos y códices litúrgicos. El monasterio de Sant Cugat del Vallès, activo ya hacia 1100, acoge y educa en su seno excelentes miniaturistas, lo cual se refleja en unas homilias de san Agustín, del siglo XII, en un sacramentario algo posterior y en otros manuscritos. Las bibliotecas capitulares formadas en Tarragona, Tortosa y Lérida, después





de la tardía reconstrucción de sus respectivos obispados, debieron de ser importantes, a juzgar por la documentación publicada. Un inventario tortosino incluye doscientos sesenta y cuatro volúmenes de diversas procedencias, todos ellos anteriores al siglo XIII; entre lo conservado merecen mencionarse las páginas miniadas de un códice, *De Civitate Dei*, dibujadas por *Nicolaus de Berga*.

Pero entre los escasos manuscritos iluminados catalanes pertenecientes a la última etapa románica que se conservan, los códices que más destacan son el *Liber Feudorum Maior*, cartulario ordenado en tiempos de Alfonso el Casto (1162-1196) a raíz de la unión del condado de Barcelona y el reino de Aragón, y el *Liber Feudorum Ceritaniae*, concluido a comienzos del siglo XIII. Ambos se ilustran con escenas, algo estereotipadas, de la prestación de homenaje feudal ante los reyes (fig. 171). Como muchas de las miniaturas quedaron sin terminar, en fases distintas de ejecución, estos códices son un ejemplo de cómo procedían los miniaturistas de la época, quienes pasaron del diseño de las figuras a pluma o grafito a la aplicación de oro y plata sobre una capa de yeso, dando luego los colores en fondos y figuras para terminar con fuerte trazo de tinta negra los contornos y dintornos de las figuras y demás elementos. Las ilustraciones, iniciadas por un pintor arcaizante de modestos alcances, fueron continuadas por otros artistas de tendencia más avanzada. Entre éstos destaca un maestro que alternaba la miniatura con la pintura sobre tabla, tal como demuestra una secuencia de pasajes de la Pasión existente en una viga de baldaquino de origen desconocido (M. A. C.). Aun siendo una obra realizada alrededor del año 1200, no pertenece al estilo neobizantino que alcanzó tanta preponderancia en las regiones del norte y el centro de Cataluña. Puede señalarse cierta afinidad entre el estilo de este maestro y el del pintor del ábside central de Barberà. En todo caso, es otro ejemplo del polifacético quehacer de los artistas medievales. Las fórmulas románicas continuaron vigentes entre los pintores activos en Cata-

luña a lo largo del siglo XIII, de la misma manera que los escultores seguían labrando en románico los capiteles y frisos decorativos que se integraron en las primeras construcciones ojivales.

En el enorme ámbito del obispado de La Seo de Urgel quedan, de este período avanzado, algunas pinturas murales todavía *in situ*; una de ellas, que se halla en la parroquia andorrana de la Cortinada, es una obra de compleja iconografía. Otros frescos posteriores al 1200, tales como los de València d'Àneu, Isavarre, catedral de La Seo de Urgel y Andorra la Vella, fueron arrancados y se conservan en el museo del propio obispado y en otras colecciones. Presentan cierto interés iconográfico, dentro de un eclecticismo epigonal que a veces sugiere un contacto con las primeras manifestaciones del linealismo gótico.

Una serie de pinturas sobre tabla, conservadas en el Museo de Barcelona, constituyen un grupo cronológicamente paralelo a los aludidos frescos: el baldaquino procedente de Sant Sadurní de Tavèrnoles, la mesa de altar de Encamp, los antependios de Ferrera y Greixa, los laterales de Os de Tremp y el baldaquino incompleto de Benavent de Tremp. Todo ello demuestra la actividad de un número considerable de pintores. Obra producida ya muy avanzado el siglo XIII, sin relación estilística con el grupo de Urgel, es un frontal, procedente de Mosoll, que representa una atractiva sublimación del arte popular (M. A. C., fig. 173).

En la comarca de Gerona subsisten en su prístina función algunas pinturas murales tardías, que confirman el escaso mérito de los pintores del siglo XIII. Es posible, y aun muy probable, que las obras importantes de este período se hayan perdido, ya que las pinturas murales que se conservan corresponden a iglesias rurales de escasa importancia: Navata, Fontclara, Sant Andreu del Terri, Canapost y Sant Feliu de Boada. La pintura sobre tabla del siglo XIII no tiene en este obispado más testimonio que una viga procedente de Cruilles, con la representación casi jocosa de un cortejo de clérigos cantores. El nivel

artístico es también modesto en los insignificantes testimonios de los pintores que, en los obispados de Barcelona y Vic, jalonan el período que precede a la incorporación del estilo gótico.

Bajo el epígrafe poco preciso de escuela de Lérida se agrupan una serie de pinturas sobre tabla que constituyen la excepción dentro de la tónica de la pintura catalana del siglo XIII. Dicha serie está integrada por los frontales de altar procedentes de Tresserra, Betesa, Chía, Castanesa, Cardet, Boí y Taüll, pueblos que estuvieron integrados en los condados de Pallars y Ribagorza. Se realizaron con una técnica especial, en que la decoración en relieve de estuco cubre por completo el fondo de las figuras pintadas al temple (fig. 174). Estos fondos, minuciosamente elaborados, estuvieron recubiertos con panes de plata, a los cuales daría aspecto de oro el barniz de corladura. Se trataba, en realidad, de imitaciones pobres, pero brillantes, de los antependios labrados en metales preciosos y esmaltes. La uniformidad formal y técnica de todos ellos supone que se realizaron en un solo taller, en el cual trabajaron diversos maestros. Gracias al frontal procedente de Chía (M. A. C.), firmado por Johannes Pintor, conocemos el nombre de uno de ellos. Por razones estilísticas puede establecerse una clara evolución cronológica que obliga a creer que la actividad de este taller se prolongó hasta muy avanzado el siglo XIII. Su obra de conjunto representa un bello y digno colofón a la pintura románica pirenaica.





176. *Descendimiento, grupo de tallas policromadas procedentes de Erill-la-Vall (L). M. E. V. y M. A. C.*

177. *Fragmento de un Descendimiento de talla policromada, Mig Aran (L)*

IMAGINERÍA POLICROMADA ROMÁNICA

Floreció en la época románica la producción de esculturas corpóreas talladas en madera y la de frontales de altar con imaginería en relieve, todos ellos decorados con brillante policromía. Se consolida entre los investigadores la idea de que escultores imagineros y pintores con taller sedentario trabajarían codo con codo dentro de un mismo complejo, ya que pertenecían a dos ramas de la artesanía artística con muchos aspectos comunes. Por ello, en estas tallas son perceptibles ciertas semejanzas con las pinturas antes estudiadas, no tanto por influencia estilística como por el influjo del ambiente propio de un lugar y un momento. Por desgracia, la participación del pintor sólo en rarísimos ejemplares conserva su aspecto original; con los siglos, muchísimas tallas románicas perdieron su brillante policromía, y la mayor parte de ellas nos llegaron alteradas con bárbaros repintes que recubren retoques y mutilaciones. Esta imaginería siguió las grandes corrientes de la escultura monumental, aunque con cierta independencia. Por tanto, las influencias del grupo rosellonés, de Ripoll o del círculo de escultores de Gerona, sólo vagamente se reflejan en las obras conservadas.

Su iconografía aparece circunscrita a los temas siguientes: el Salvador sentado según la tipología del Pantocrátor; Cristo clavado en cruz, con túnica larga y coronado como rey (Majestad); Cristo desnudo y muerto en la cruz; el Calvario con el Crucificado flanqueado por las figuras de María y san Juan; la escena del Descendimiento, que casi siempre se presentaba colocada sobre una recia viga transversal cruzando el ábside sobre el altar; la imagen de la Virgen sentada con el Niño Jesús, y las representaciones de apóstoles, santos y símbolos de los evangelistas. En las mejores obras se da un modelado vigoroso y un gran sentido del volumen, y aunque existen tallas policromadas de intensa expresividad, por lo general prevalece un hieratismo arcaizante.



178. *Frontal de altar de talla policromada
procedente de Santa Maria de Taüll (L).*
M. A. C.



179. *Virgen de talla de la catedral de Gerona*181. *Virgen de talla policromada de la parroquial de Cornellà de Conflent*

Las obras conservadas no bastan para establecer un buen esquema de clasificación estilística, pese a que sea conocido el origen o la procedencia de numerosas piezas, lo cual resulta importante para localizar escuelas y talleres. La reiteración de modelos dificulta la labor analítica, y un problema no resuelto aún es el de establecer una evolución según secuencias tipológicas. La calidad artística constituye el fundamento básico para determinar tanto la originalidad de la obra como su cronología. Las adaptaciones realizadas por escultores dotados de personalidad suelen reflejar el carácter de los modelos iniciales; pero lo que más abunda son las repeticiones rutinarias, en muchas de las cuales se desciende del nivel del arte al de la artesanía.

Hay pocas precisiones cronológicas, por lo que, a pesar de la dificultad que implican los análisis estilísticos, nos hemos de basar principalmente en el estilo para establecer el período a que la obra pertenece. En realidad, nada se conserva que pueda atribuirse al siglo XI. El gran florecimiento de la imaginería románica catalana se produjo durante el siglo XII y se proyectó hasta el período gótico. En las obras de la primera mitad del siglo XIII se observan signos de evolución, aun tratándose de piezas epigonales que reiteran los logros de la centuria anterior. Del sector pirenaico, que incluye el vasto territorio dominado por los condados de Pallars, Ribagorza y Urgel, provienen el cincuenta por ciento de las esculturas románicas que hoy se conservan en museos y colecciones. Comenzaremos apostillando la circunstancia que confiere características excepcionales al arte desarrollado en los dominios del barón de Erill en los tiempos de san Ramón, obispo de Roda (1104-1126). El equipo de pintores que señaló con tan bellos frescos su paso por el valle de Boí, extendió su influjo sobre un importante taller de escultores que, a juzgar por las obras que se conservan, convirtieron las elegantes iglesias que jalonan el valle en un verdadero paraíso de la imaginería. Pocos conjuntos existen en el mundo comparables al integrado por las siguientes

180. *Virgen de talla policromada del santuario de Bastanist (L)*182. *Crucifijo de talla policromada de la seo de Manresa*

183. Cristo Majestad procedente de la parroquia de Cruïlles (G). M. D. G.



184. Cabeza de la Majestad de Caldes de Montbui (B)

185. Cabeza de la Majestad de Beget (G)

esculturas de madera policromada que de allí proceden: el grupo del Descendimiento de Erill-la-Vall (M. A. C. y M. E. V., fig. 176); otro Descendimiento incompleto, de menor tamaño, hallado en Santa Maria de Taüll (M. A. C.); una grandiosa imagen de la Virgen de igual procedencia (Fogg Museum, Cambridge, Mass.); otro similar procedente de Durro (M. A. C.) y una imagen de san Juan Evangelista (Col. Trens, Barcelona). Son piezas de arte exquisito, de interés capital en la historia de la escultura románica europea, dignas de figurar al lado del Pantocrátor pintado de Sant Climent de Taüll, a cuya órbita estilística pertenecen.

Al grupo se integran el tan divulgado frontal, con el Pantocrátor y apostolado en relieve de talla policromada, que estuvo en uno de los altares laterales de Santa Maria de Taüll (fig. 178), el Cristo y apóstoles procedentes de otro frontal del pueblo de Casterner de Noals, ambos de la primera mitad del siglo XII, y diversas imágenes de la Virgen, entre las que destaca una pequeña escultura bellamente policromada; todo ello se conserva en el Museo de Barcelona.

La imaginería que los talleres de La Seo de Urgel proporcionaron a sus innumerables ermitas y parroquias fue también de excelente artesanía y en algunos casos de considerable valor artístico. Destacan las efigies del Cristo de Salardú y de Mig Aran (fig. 177), obras de viva expresión, a la vez estilizadas y vigorosas, probablemente labradas en el propio valle de Aran. Las imágenes de la Virgen se ajustan a una limitada serie de modelos que se van repitiendo, con variantes, a lo largo de los siglos XII y XIII; destacan la del santuario de Bastanist (L, fig. 180), la llamada Virgen de Andorra, en la propia catedral de Urgel, y las procedentes de los pueblos de Talló, Covet, All, Gósol, Olopte y tantas otras, algunas de las cuales se conservan aún en culto. La obra maestra del grupo es la pequeña imagen de Ger (G), que conserva su policromía original (M. A. C., fig. 175). Pieza esencial para la cronología de las tallas románicas urgeleses es el crucifijo procedente del obis-

186. *Cristo Majestad de talla policromada, con el ábside de Sant Miquel de La Seo de Urgel al fondo. M. A. C.*

pado de Urgel, consagrado en 1147, según consta en un pergamino contenido en su reconditorio de reliquias (M. A. C.).

En el Rosellón se mantienen en culto la elegante Virgen Madre de Cornellà de Conflent (fig. 181), prototipo de un grupo de imágenes sedentes de la segunda mitad del siglo XII, y las Majestades de Angostrina, La Llaguna y Bellpuig, en la comarca de Vallespir. Éstas presentan cierta relación estilística y formal con dos obras similares de la región central de Cataluña procedentes del monasterio de Lluçà y del priorato de Sant Salvador de Bellver, ambas en el Museo de Vic.

Al taller de Gerona hay que atribuir una pequeña Virgen sedente que, recubierta de plata, ocupó, al parecer, sitio de honor en el altar mayor de la catedral, antes de la construcción del actual retablo trecentista de plata (fig. 179). Se caracteriza por su clasicismo, ajeno a las fórmulas expresivas que prevalecían en su tiempo, el siglo XII. La misma tendencia clásica se observa en la extraordinaria Majestad de Cruïlles (M. D. G.), que por su naturalismo podría parecer obra del año 1200 si no conservara en el reverso de la cruz su decoración original, en la cual se advierte la fórmula franca de mediados del XII (fig. 183). Mucho más ruda es la Majestad de Sant Joan les Fonts, quizá la más cercana, en concepto plástico, a las esculturas en piedra del siglo XII. Es muy extenso el inventario de Vírgenes románicas conservadas en las parroquias y ermitas de este obispado o procedentes de ellas; citemos como ejemplo importante la que se venera en el santuario del Tura.

Las dos grandes obras del período que consideramos, y probablemente las más arcaicas, son la Majestad de Caldes de Montbui (B, fig. 184) y la Majestad de Beget (G, fig. 185), pertenecientes a tipologías autónomas que presentan variantes acusadas en relación con las imágenes antes estudiadas. La primera, muy afectada por el incendio del templo en 1936, de tamaño mayor que el natural, es ciertamente una obra extraordinaria. Profundamente naturalista, impresiona su admirable contención dentro de la tipología bizantina,



187. Frontal de altar en relieve de estuco policromado, procedente de Planès (G). M. A. C.

188. Talla policromada del frontal de Sant Pere de Ripoll. M. E. V.

189. Majestad de estuco policromado, Sant Joan de Caselles (Andorra)

patente en la forma de su túnica, una *pallia* clásica como la que lucían los más primitivos modelos iconográficos del Crucificado. La Majestad de Beget presenta cierta afinidad con el *Volto Santo* de Lucca. Estas imágenes de la Majestad de Cristo vivo y triunfante se colocaban, al parecer, en la nave de las iglesias, junto a la puerta de entrada. Debieron de tener, desde el siglo XI, por lo menos, un significado litúrgico especial, ya que coexistían con las representaciones del Crucificado desnudo y muerto. De ellas se conservan diversos ejemplares oncentistas en la región central de Cataluña, siendo el más notable, por su naturalismo, el de la seo de Manresa (fig. 182).

Como modelo genérico para las imágenes de la Virgen del siglo XII en la misma región hay que presentar la de Montserrat, patrona de Cataluña, obra que conserva su extraordinaria belleza a pesar de lo que sufrió a través de los años. Pieza soberana entre las esculturas policromadas es la Majestad «Batlló», apelativo recordatorio del coleccionista que la regaló al M. A. C.; aparte que se trata de una de las tallas más intensas del siglo XII, conserva intacta su pintura original, que reproduce una tela hispanoárabe (fig. 186). Los frontales de altar en altorrelieve policromado tienen en el antependio procedente de la parroquia de Sant Pere de Ripoll un ejemplo de extraordinaria calidad (M. E. V., fig. 188). Sigue la fórmula general, con el Pantocrátor rodeado por el Tetramorfos y el apostolado, con expresivas figuras en altorrelieve. Aun con graves mutilaciones, conserva su policromía, en la que se utilizaron las aplicaciones de pastillaje y el recubrimiento con corladura. Presenta, plásticamente, cierta afinidad con las esculturas de la monumental portada del monasterio de Ripoll (hacia 1135).

Merecen referencia las esculturas románicas elaboradas con estuco, compuesto con escayola y cola animal. Dado lo deleznable de esta materia, es lógico que sólo contados ejemplares hayan salvado la barrera del tiempo. La obra más notable es la Majestad del siglo XII que emerge en el presbiterio de Sant Joan de Caselles (Andorra) flan-



queada por figuras pintadas, que ya se han citado (fig. 189). De yeso es también un Cristo del siglo XIII procedente de Ripoll (M. A. C.). Aunque están todavía pendientes de estudio, citemos los restos de una interesantísima decoración con relieves figurativos y ornamentales de estuco, descubierta en la iglesia de Sant Sadurní de Tavèrnoles (L).

Recordando que los relieves decorativos en yeso o estuco constituyen un elemento corriente en los frontales de altar pintados, presentamos ahora dos antependios con su temática narrativa ejecutada totalmente en relieve: con su cubrimiento de corladura, tendrían en su tiempo el aspecto de los ricos frontales de metal repujado, que en Cataluña sólo conocemos por las referencias de inventario a que ya se ha aludido. Parecen ser obra del mismo taller y presentan, respectivamente, el Pantocrátor y la Virgen Madre rodeados por el apóstolado. El primero, fechado en 1225, procede de Esterrí de Cardós (L, M. A. C.); el segundo, de Esterrí d'Àneu (L, *The Cloisters*, Nueva York). Un tercer frontal, ejecutado según la misma técnica, fue hallado en Alós (L, M. A. C.). De distinta tipología y mejor calidad es otro antependio, con las imágenes en altorrelieve y más cuidada policromía, procedente de Planès (G, M. A. C., fig. 187).

En el siglo XIII, tanto en imaginería como en otras artes plásticas desaparecieron los rasgos locales y las fórmulas se convirtieron en mera rutina, que no tardaría en hallar su momento de renovación en los vigorosos focos artísticos a que dio lugar la construcción de las catedrales de Lérida y Tarragona. Una colección belga posee un frontal de talla policromada, procedente del monasterio de Sant Cugat del Vallès, que ofrece interés en cuanto testimonio de transición, en el que la imagen de la Virgen centra una serie de escenas narrativas dedicadas a la vida de Jesús. Parece cierta la fecha de 1250 que una referencia documental atribuye al grupo del Descendimiento de Sant Joan de les Abadesses (G); en todo caso, constituye una buena prueba de la persistencia tipológica de los modelos arcaicos, aunque pre-



191. Cruz de plata repujada, procedente de Riells (B). M. D. B.



192. Ara de plata repujada procedente de Sant Pere de Roda. M. D. G.

senta los rasgos característicos de las obras de transición: suavización en las formas y congelación expresiva.

Como colofón a esta rápida secuencia de la imaginería románica conservada en Cataluña conviene recordar con testimonios coetáneos la corriente, nunca interrumpida, de las obras importadas. Una de ellas es la pequeña Virgen sedente fundida en peltre, procedente de Ger (Museo Marés), probablemente obra germánica de hacia 1200. Otra, mucho más importante, es la Virgen de la Claustra, ya citada, que se venera en Solsona; labrada en arenisca fina, se atribuye, con justicia, a Gilabertus, el extraordinario escultor de *La Daurade* de Toulouse (1132-1152). Se trata de una escultura excepcional, de soberana belleza (fig. 190).

ARTES APLICADAS ROMÁNICAS

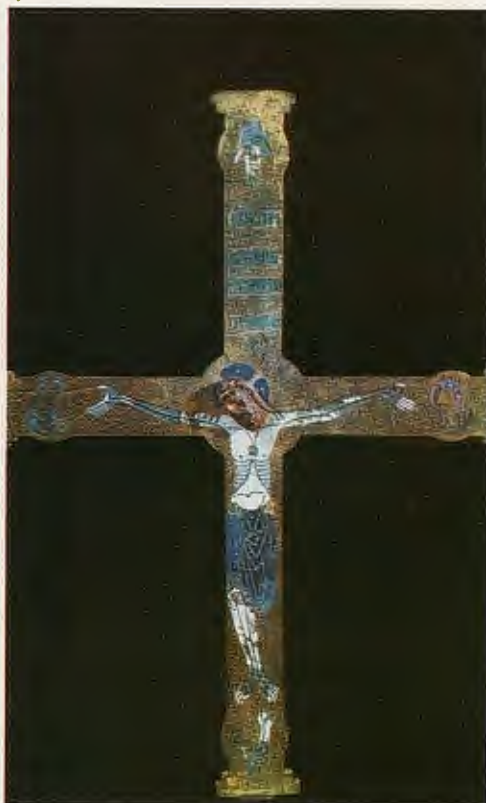
Conviene insistir, una vez más, en el hecho de que la expresión artes aplicadas no implica, en absoluto, un matiz peyorativo respecto a las que pudieran llamarse mayores, en lo que a la Edad Media concierne. Incluso cabe afirmar que los orfebres gozaban de más alta estima que los pintores, sin duda por la nobleza y el valor de los materiales que trabajaban. Su formación y su capacidad artística en nada cedían a las de escultores y pintores.

En los inventarios de los siglos X al XIII abundan las citas, a veces con breves descripciones, de obras de orfebrería litúrgica. En un inventario de la catedral de Elna (Rosellón), fechado en el año 915, bajo el obispado de Riculfo, figuran dos cruces de oro decoradas con gemas. Dos de plata y una de oro, asimismo con gemas, se mencionan en un inventario del siglo X concerniente a la catedral de Vic. En los documentos del XI son numerosas las referencias a donativos de oro y plata para la elaboración de cruces, y abundan, asimismo, las alusiones a piezas de orfebrería. Las catedrales y los grandes cenobios poseyeron importantes obras labradas con metales preciosos, entre las cuales se contaban elementos conspicuos del mobiliario

193. Cruz de cobre cincelado decorada con esmalte y oro. M. E. V.



194. Cruz de cobre cincelado decorada con esmalte y oro. M. D. U.



195. Trono episcopal de la catedral de Gerona



litúrgico. Por desgracia, ninguno de ellos se conserva. Ya en el siglo xv desaparecieron los frontales primitivos de oro y plata inventariados en el monasterio de Santa Maria de Ripoll, y con la ocupación francesa de principios del siglo xix se perdió también el riquísimo altar donado en el siglo xi a la catedral de Gerona por las condesas Guisla y Ermessindis.

La relativa abundancia de obras que los documentos revelan, y que debe de ser inferior a las que realmente existieron, no se confirma ni de lejos en las escasas obras que se conservan. La más primitiva es el ara portátil hallada en un escondido rincón del monasterio de Sant Pere de Roda (fig. 192); obra de plata repujada de carácter arcaico, revela influencia carolingia, aunque traducida a un lenguaje formal más esquemático y rural. Aparte la figura incluida en el clipeo central y de las inscripciones, tiene una ornamentación de flora que revela un evidente *horror vacui*. Puede ser obra de fecha cercana al año 1000.

Al siglo xii corresponden tres cruces del mayor interés. La más antigua, de plata repujada, que procede de Riells (B, M. D. B.), es arcaizante, pero de sobria y serena belleza (fig. 191). Las otras dos son de cobre labrado al buril y realizadas con oro y esmaltes campeados (figs. 193 y 194). Pueden ser obras importadas, pero, en todo caso, son piezas de excepción ajenas al carácter formulario de otras obras esmaltadas más modestas encontradas en Cataluña, las cuales parecen ser, en su mayoría, producto de los talleres de Limoges, origen con frecuencia referenciado en los inventarios antiguos. Pieza notable entre las obras de importación es un copón proveniente de La Seo de Urgel (M. A. C.). Son relativamente numerosos los píxides y crucifijos de cobre esmaltado, de un arte que llega acaso a lo convencional, pero mantiene un nivel de calidad. Testimonio de origen francés de hacia 1200 son las cubiertas del llamado «Misal de san Rufo» (catedral de Tortosa), decoradas con chapa de plata repujada, nielada y esmaltada.

Complementan el ciclo de la orfebrería las



obras realizadas en cobre y en bronce. Su representación más nutrida la constituyen los incensarios de bronce fundido, por lo general con bella decoración retocada a buril; un limitado repertorio de temas ornamentales, basados esencialmente en la flora estilizada. Su riqueza tipológica atestigua la existencia de diversos talleres activos desde el siglo XII, o acaso antes. Las obras en plancha de cobre repujado, anteriores a 1300, son realmente excepcionales: citemos como pieza de cierta calidad y valor representativo una pequeña arqueta litúrgica que se conserva en el Museo de Vic, en la que aparece la imagen del Pantocrátor.

Debe consignarse la existencia en Cataluña de matrices de bronce para sellos, ciertamente anteriores a 1300, aunque no se haya logrado localizar el origen de ninguna de ellas. Por otra parte, se conservan sellos de cera del mismo período; como ejemplo notable cabe citar el del monasterio de Ripoll, con la representación de la efigie sedente de la Virgen. El ajuar funerario de los obispos incluía con cierta frecuencia cálices de bella forma, aunque carentes de decoración, fundidos en plomo o en una aleación designada en los inventarios con el nombre de «peltre»; uno de ellos se conserva en la catedral de Gerona; otro, hoy en el museo de Vic, procede del sepulcro de san Bernardo Calvó († 1243). En lo que concierne a la orfebrería civil anterior al siglo XIV, parece haber sido totalmente destruida.

Las obras labradas en hierro alcanzaron cierta importancia en la Cataluña medieval. Los pequeños yacimientos de pirita que abundan en el norte de la región, especialmente en las estribaciones pirenaicas, dieron origen a gran número de talleres de forja, que alternarían la producción de armas y herramientas con la de obras destinadas al culto y la decoración. Se conservan candelabros, algunas verjas y buen número de puertas con herrajes (bisagras, apliques, cerraduras y grandes clavos ornamentales) de bella factura. El tema decorativo básico es siempre la espiral, utilizada en el diseño de verjas y puertas. En general, las obras de forja ante-

rior a 1300 se conservaron en pequeñas ermitas de lugares remotos, y pertenecen a la artesanía popular. Ciertos elementos de tipología románica seguían vigentes en el siglo XIV e incluso más tarde.

Del mobiliario litúrgico románico hay en Cataluña pocos ejemplares. Pieza excepcional es el trono episcopal de la catedral de Gerona, tallado en mármol, ya citado, con bellos relieves historiados que corresponden estilísticamente al siglo XI (fig. 195); del mismo período será la silla abacial de mármol rojo de Sant Genís les Fonts, en el Rosellón (The Cloisters, Nueva York). También se han citado ya las aras de altar, algunas de ellas bellamente talladas.

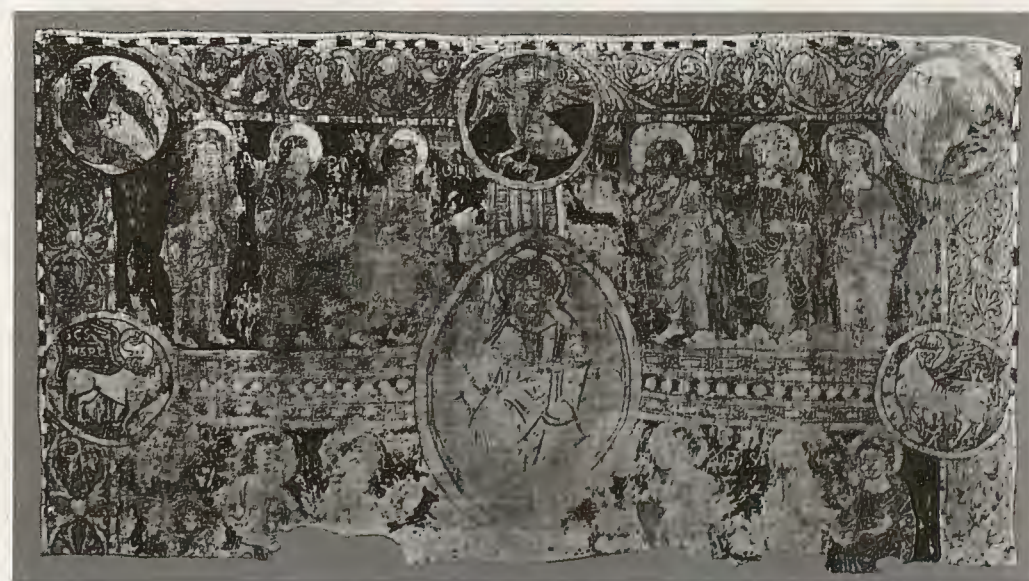
El arte de los carpinteros de la época medieval ha sufrido el efecto del paso del tiempo. Testimonios de su pericia y de su buena técnica son las mesas de altar de los siglos XII y XIII, estudiadas por su policromía en el capítulo dedicado a la pintura románica. Merecen consideración especial por el primoroso ensamblado y su sólida estructura, lo mismo que las arquetas y cruces decoradas con pinturas. Cataluña posee un excepcional ejemplar de mobiliario primitivo, el banco presbiterial de Sant Climent de Taüll (M.A.C., fig. 196). Es como un trono triple, destinado a los oficios solemnes, con decoración tallada y calada de traza geométrica según tipología de antigua tradición. La belleza de esta obra estriba en su armonía de proporciones y su carácter recio y popular.

La indumentaria románica cuenta en Cataluña con escasos ejemplares de carácter litúrgico: dos capas pluviales en La Seo de Urgel, la mitra de san Bernardo Calvó (M. E. V.) y algunos indumentos incompletos, notables por la calidad de sus telas, lienzos de seda de origen oriental o hispanoárabe, ya estudiados, que alcanzaron ya en su tiempo considerable valor.

A juzgar por los inventarios, el arte del bordado llegó en la época románica a ser digno rival de la pintura. No resulta exagerado el nombre de «pinturas a la aguja» con que se han designado estas producciones. Por su calidad técnica y el alto interés

artístico que alcanzaron, algunas de las obras conservadas en Cataluña son dignas de figurar en las antologías de las artes aplicadas europeas del período comprendido entre el año 1000 y el 1200; citemos el tapiz de la Creación, de la catedral de Gerona (fig. 198); el pendón de sant Ot, firmado por Elisava (M. A. C., fig. 197), y un frontal de altar (Victoria and Albert Museum, Londres, fig. 199), estos últimos procedentes de la catedral de La Seo de Urgel. El tapiz de la Creación es una vasta composición alegórica y narrativa a la vez, enmarcada con personificaciones del año, de los trabajos de los meses, del sol, la luna y los ríos del Paraíso, sobre una serie de escenas relativas a la historia de la Invencción de la Santa Cruz. Se trata, en realidad, de un gigantesco bordado con una gama de colores muy rica, sin ser estridente. El estilo resulta esquemático y primitivo, pero de figuración vivaz, dentro del concepto de las miniaturas del siglo XII. El estandarte de sant Ot representa al Pantocrátor rodeado de los símbolos de los evangelistas, con figuras en las tres prolongaciones triangulares que penden de su cuerpo principal. La concepción del frontal es análoga a la de un antependio pintado, con el Pantocrátor centrado la representación de los apóstoles.

El balance de lo que ha llegado hasta hoy en el campo de las artes aplicadas resulta modesto. Los objetos de uso tratados artísticamente, por su misma naturaleza, han estado siempre expuestos a destrucciones y pérdidas. Sólo con el interés por lo medieval, despertado a fines del siglo pasado, se comenzó en realidad a recoger y salvaguardar lo poco conservado en templos, cenobios y museos.





ARTE PROTOGÓTICO

Arquitectura

La reconstrucción del sector meridional, la llamada Cataluña Nueva, tuvo que esperar la reconquista por los cristianos de los tres grandes núcleos de resistencia musulmana: Balaguer cayó en 1106, Tortosa en 1148 y Lérida en 1164. La ciudad de Tarragona, liberada en 1118, medio destruida y abandonada como tierra de nadie durante largos años, volvió a renacer y recobrar la función de sede metropolitana gracias al impulso de san Olegario (hacia 1060-1137). La nueva catedral —comenzada en 1171 según fórmula netamente románica, a la que pertenece el ábside central, de planta circular, coronado con arcuaciones salientes dispuestas con finalidad defensiva— no tardaría en cambiar su estructura y se incorporaría los primeros elementos del estilo ojival, traído a la Península por los pioneros cistercienses (fig. 200).

Los tramos de fachada de la nave central se terminaron hacia 1300 y la consagración del templo tuvo efecto en 1331, lo cual explica sus numerosas yuxtaposiciones plenamente góticas. De planta basilical, con crucero que sobresale escasamente, es obra grandiosa y severa, dotada de un admirable equilibrio entre sus macizas estructuras. La cabecera, asimétrica, presenta cuatro ábsides de planta semicircular, románicos todavía el principal y los dos del lado este y gótico el del lado opuesto. El cambio de estilo se advierte más claramente en el crucero, con su linterna central. La nave principal destaca en altura sobre las laterales, y las bóvedas son de crucería (figs. 201 y 202). Esta catedral, como la de Lérida (y la de Valencia, que deriva de ellas), carece de triforio. La fachada, maciza y armoniosa, muestra un inmenso rosetón sobre la grandiosa portada ojival entre dos estribos (fig. 252), y la flanquean dos portadas con arco de medio punto y ornamentación todavía románica. Una de ellas da acceso al claustro, cuadrilátero irregular cuya construcción fue coetánea a la del templo.

La catedral de Lérida, cuya bella silueta se perfila en la cima de un altozano, fue comenzada en 1203: *Petrus Dercumba magister et fabricator* —según la lápida que estuvo en el presbiterio— dirigió las obras (figs. 203 y 204). Fue consagrada en 31 de octubre de 1278 y su estructura se inspira en la de la catedral de Tarragona. Una elegante linterna monumental se alza sobre el crucero y sus tres naves se cubren con bóvedas de crucería. Se conservan tres portadas laterales y otras tres de la fachada con arcos de medio punto y numerosas arquivoltas de ornamentación todavía románica. Da cierta originalidad a este templo el claustro, que, situado junto al testero meridional, se terminó a mediados del siglo xiv.

Si en 1098 san Roberto fundó la orden del Cister, puede decirse que ésta con Bernardo de Claraval, a partir de 1112, adquiriría su verdadero carácter y amplia expansión. Los cistercienses fueron sembrando Occidente de edificios monásticos y aportaron nuevos elementos, tales como la ojiva y la bóveda de crucería en su función estrictamente estructural. Por otra parte, renunciaron a la decoración escultórica figurativa, tan importante en la arquitectura románica. A la vez, las plantas de sus templos se caracterizaron por un amplio crucero y cabecera hecha de formas rectilíneas, lo cual no siempre adoptaron las filiales hispánicas establecidas durante la primera etapa de expansión de la orden.

La expansión del Cister al sur de los Pirineos duró un siglo aproximadamente, logrando pocas fundaciones antes de 1150, gran número de ellas entre esa fecha y 1200, y posteriormente fueron disminuyendo, hasta alcanzar el fin de esa expansión en 1235, con raras excepciones. Cataluña posee tres grandes monasterios cistercienses: Poblet (comenzado en 1153), Santes Creus (1165), ambos en la provincia de Tarragona, y Vallbona (1157), en la de Lérida. El primero fue filial de Fontfroide, y los otros dos de Grandseigne. La organización general de los cenobios de Poblet y Santes Creus responde a un programa similar: una gran extensión





amurallada que abarcaba la iglesia, el palacio abacial, el claustro, la sala capitular, la biblioteca y las dependencias dispuestas para la vida y trabajos de los monjes.

Poblet, uno de los mayores y mejor conservados monasterios cistercienses españoles, está defendido por una muralla jalonada de torres de planta poligonal, obra del siglo xiv, que incluye en su perímetro el palacio real que Martín el Humano se hizo construir por Arnau Bargués a finales de dicho siglo. Otro muro, de casi 1.800 m de longitud, integra edificios secundarios y huertas. La iglesia, comenzada en tiempo del abad Hugo, después de 1166, es de tres naves y su presbiterio está rodeado por una girola con capillas radiales (fig. 205). Difiere de los prototipos cistercienses en lo exiguo de su crucero, por la planta ultrasemicircular de sus siete ábsides y por el contraste entre las proporciones de la nave mayor y las laterales. Éstas tienen bóvedas de ojivas; la nave central es de medio cañón agudo. La total carencia de ornamentación escultórica confirma la estética cisterciense.

Destacan la sala capitular, de planta cuadrada con nueve tramos (fig. 206), y el dormitorio de novicios, de 87 m de longitud por 10 de ancho, cuyos arcos ojivales reposan sobre consolas bellamente decoradas con temas de tradición románica. Desde 1196, la iglesia de Poblet fue panteón de los monarcas de Cataluña y Aragón, pero en la primera mitad del siglo xix fueron saqueados y destruidos todos los sepulcros, los cuales han sido objeto de una reconstrucción ejecutada por Marés.

El monasterio de Santes Creus se alza a orillas del río Gaià. Tras dos recintos, el acceso al segundo de ellos con portada barroca, se presenta la admirable fachada de la iglesia (siglo xiii), con aspecto de fortaleza, arco de medio punto y enorme ventana ojival abocinada (fig. 207). Su planta es del más puro estilo cisterciense: linealismo en relaciones ortogonales. Su estructura de tres naves se cubre, por vez primera en Cataluña, totalmente con bóvedas de ojivas (fig. 208). La obra se inició en 1174 y terminó hacia 1225. Si-



guiendo la tónica hispana, en el tramo central del crucero se construyó una torre-linterna. Jaime II (1291-1295) y Pedro el Ceremonioso (1336-1387) levantaron un palacio en el ámbito del monasterio, del que destaca el sobrio y elegante patio.

Vallbona, convento de monjas, fue la tercera fundación del Cister en Cataluña. Su iglesia, empezada a construir en la segunda mitad del siglo XII y acabada en el siguiente, refleja el espíritu ascético y sencillo de la de Santes Creus, con una sola nave y crucero con tres capillas.

El arte constructivo cisterciense, que tanto influyó en la erección de las catedrales de Tarragona y Lérida, reaparece en la iglesia del monasterio de Sant Cugat del Vallès (Barcelona). Debió de comenzarse a finales del siglo XII en estilo románico, pero su estructura general fue realizada entre 1277 y 1294 ya en estilo ojival, remplazándose las bóvedas de cañón por ojivas de estructura simple. Es de tres naves, con otros tantos ábsides con linterna sobre el crucero. La fachada, que ofrece un calado rosetón sobre la portada de arcos apuntados, viene a ser la simplificación de la que presenta la catedral de Tarragona.

La importancia de pórticos, claustros y galerías cubiertas, anexas a los cenobios, colegiats y comunidades capitulares, fue creciendo a medida que el estilo ojival tomaba carta de naturaleza. Su función utilitaria como lugar de reunión y esparcimiento recoleto, donde se conjugan a un tiempo meditación, diálogo y moderado ejercicio, se hace patente en el plan originario de los grandes monasterios cistercienses. Obsérvase en ellos la tendencia a construir galerías de considerable capacidad y de mayor altura, para lo cual las simples estructuras típicamente románicas fueron modificadas, sustituyendo la sucesión de pequeñas arcadas iguales por agrupamientos de dos, tres y aun de cuatro de ellas, bajo arcos que permiten el abovedamiento con tramos de ojivas. La nueva fórmula claustral, que aparece ya en las galerías más arcaicas de Poblet y Vallbona de les Monges, daría origen al plan general del grandioso claustro de la



catedral de Tarragona, estructura equilibrada, verdadera obra maestra de la arquitectura de transición, comenzada hacia 1200. El hecho de que se adoptara una fórmula cisterciense no fue obstáculo para que un gran escultor, de formación netamente románica, desarrollara en ábacos y capiteles un extenso programa decorativo de variada iconografía.

El magnífico claustro de la catedral de Lérida es uno de los más hermosos de Europa y el que cumple con mayor eficacia el concepto de pórtico del ámbito catedralicio. Situado frente a la fachada principal del templo, reúne la idea del *atrium* de las primitivas basílicas cristianas con la función de los grandes patios abiertos junto a las mezquitas. Corroboración esta imagen la gigantesca torre campanario, obra del siglo XIV, que se levanta solitaria en el ángulo sudoeste. La excelente restauración del monumento ha revelado en toda su pujanza y armonía las amplias galerías de este claustro, con sus arcos agudos de 10 metros de altura por 9 de luz enmarcando el primoroso bordado de su tracería, algunos de cuyos capiteles conservan todavía espíritu románico. Fue comenzado a fines del siglo XIII bajo la dirección del maestro Pere de Pennafreita, hijo del arquitecto del mismo nombre († 1286), y estaba terminándose hacia el 1335.

El pequeño y elegante claustro de la iglesia de Sant Pau del Camp, en Barcelona, resulta muestra esporádica del arte del siglo XIII, que, aun vislumbrando las crecientes audacias del naciente gótico, no renuncia a la reposada reciedumbre del románico.

En el siglo XIII se construyeron edificios de carácter civil y residencias de cierta prestancia, aunque sin punto de comparación con las estructuras dedicadas al culto. Lo conservado revela una tendencia funcional con escasas concesiones a lo decorativo, que se limita a la talla de los capiteles y arquerías. Ejemplos típicos son el palacio episcopal de Barcelona, construido por el obispo Arnau de Gurb hacia 1255, que, pese a múltiples reformas, conserva el pórtico monumental de

su planta noble y grandes ventanales con arcos de medio punto; el edificio de la Paeria, de Lérida, con fachada de ventanales triples que se repiten en el patio (fig. 209); la mansión del marqués de la Floresta en Tàrrega (L) y buen número de casas de menor tono en localidades diversas, todas ellas construidas bajo cierta uniformidad estructural y decorativa.

Merecen especial atención los baños de Gerona. En 1194, Alfonso el Casto concedió a la iglesia de Santa Maria, de Gerona, los réditos del balneario de la ciudad, que poco después fue destruido por los franceses. En 1294 se construyó un nuevo edificio, que se conserva intacto, con todas sus dependencias (fig. 210). Tiene como pieza principal un gran *frigidarium*, con piscina central octavada, sobre la cual se levanta una cúpula abierta al exterior, sostenida por ocho columnas con arcos de herradura y capiteles labrados. Es un conjunto interesante y bello. El barrio judío de Barcelona tuvo su establecimiento balneario, construido en 1160 por licencia de Ramón Berenguer IV. Destruído en 1834, conocemos su estructura, similar a la de los baños de Gerona, por los dibujos de Laborde y Parcerisa.

Persistencia de la tradición románica en la escultura protogótica

Quienes levantaron las catedrales de Tarragona y Lérida consideraban todavía eficaz la función de la escultura narrativa, por lo que no renunciaron a ella al adoptar las innovaciones estructurales de la arquitectura cisterciense. Escultores formados dentro del concepto representativo románico encajaron su labor y sus fórmulas plásticas, enraizadas en la tradición, en las estructuras ascéticas del protogótico. En la catedral de Tarragona son bien visibles los grandes capiteles de la cabecera, decorados con luchas de guerreros y monstruos en medio de acantos y follajes. El estilo refunde cierta reminiscencia de las obras de Gatell en el claustro de Sant Cugat del Vallès, algo del espíritu tolosano y un indudable carácter clásico. Este



último factor se acentúa en las esculturas de la puerta del claustro, de mármol blanco, en la que se produce un atrayente contraste entre las lisas arquivoltas y el altorrelieve del tímpano, con el Pantocrátor y el Tetramorfos, los capiteles de las ocho columnas laterales y el del parteruz, en cuya cara principal aparece la Epifanía. Es este capitel una obra importante de la última fase románica. Su arte influyó en los tallistas del claustro, cuyo estudio puede promover la interesante teoría de cómo el simbolismo románico alcanza, sin alterar sus principios esenciales, la lírica interpretación de formas y sentimientos que caracterizará el arte gótico (fig. 211). Esta brillante transformación de un arte tan profundamente incorporado en el espíritu del país tiene su mejor reflejo en los nebulosos relieves del frontal de mármol dedicado a santa Tecla (fig. 212). Es posible que perteneciera al altar mayor que mandó construir el arzobispo Rodrigo Tello, quien tomó posesión de la mitra tarraconense en 1289. Esta fecha serviría de orientación para establecer la cronología de las últimas esculturas del claustro a cuyo círculo estilístico pertenece este admirable relieve. La escuela tarraconense tiene su campo de expansión local, de lo que es ejemplo la bella decoración escultórica de la parroquia de Pla de Cabra (T). La decoración de portadas, capiteles y canecillos de la catedral de Lérida presenta cierta uniformidad estilística afín, hasta cierto punto, con el grupo tardío de maestros roselloneses. La labor de los escultores dio comienzo con la afiligranada talla de las puertas de la Anunciata y dels Fillols, alcanzando calidades notables en la variada iconografía de los grandes capiteles del interior del templo (figs. 213 y 214). La temática, generalmente inspirada en textos bíblicos, recoge a veces imágenes populares, como ocurre con la representación de los peregrinos de Santiago. El estilo revela diversos maestros, que pueden agruparse en dos tipos estilísticos: el de los capiteles de la cabecera, sobrios en volúmenes, muy esquematizados y de clara influencia tolosa-



na, y el de las esculturas de las naves, de arte más elaborado, en el que los temas ornamentales se mezclan con los historiadados. Este último tipo es el más representativo de la escuela leridana y de él surgió una fórmula ampliamente utilizada en otros monumentos. Las impostas del grandioso claustro gótico de la catedral representan su última fase.

El estilo que podemos llamar ilerdense aparece en las nuevas construcciones de un amplio sector geográfico. Hasta cierto punto viene a ser testimonio de la rápida penetración de una corriente estilística en las zonas recientemente conquistadas y repobladas. Monumentos insignes de Aragón y Valencia, como el monasterio de San Miguel de Foces y la portada, incluida en la primera etapa constructiva, de la catedral valenciana, serían obra de las brigadas de tallistas formados en la obra de la seo de Lérida. En la Cataluña Nueva pertenecen al mismo grupo estilístico las portadas de Vilagrassa, Verdú y la monumental iglesia de Agramunt (fig. 215). La portada de este templo, terminado en 1283, rivaliza, en su aspecto denso y reiterativo, con los últimos afligranados relieves decorativos de la catedral. En el centro de su arquivolta inferior presenta un grupo escultórico que viene a sustituir la decoración del tímpano, de que carece. Los capiteles del interior del templo aparecen firmados por tres artistas: Sartre, Demilavel y Demeces, nombres de origen provenzal.

En Gerona la terminación tardía del claustro románico de la catedral y la construcción inmediata de dependencias anejas contribuyeron al cambio estilístico de la escultura monumental y decorativa. Surge con ello una nueva tipología que precede a la floración de un artista excepcional, el maestro Bartomeu, que más adelante se estudia. Ejemplos de esta fórmula plástica todavía arcaizante son un Calvario y la portada de la Virgen de Bellull, ambos tallados en piedra. Persisten en ambas obras reminiscencias románicas, relativas sobre todo al modo de sentir el volumen y al carácter ornamental de ciertos detalles. Sin embargo, se percibe el



215. *Portada de la parroquia de Agramunt (L), terminada en 1283*



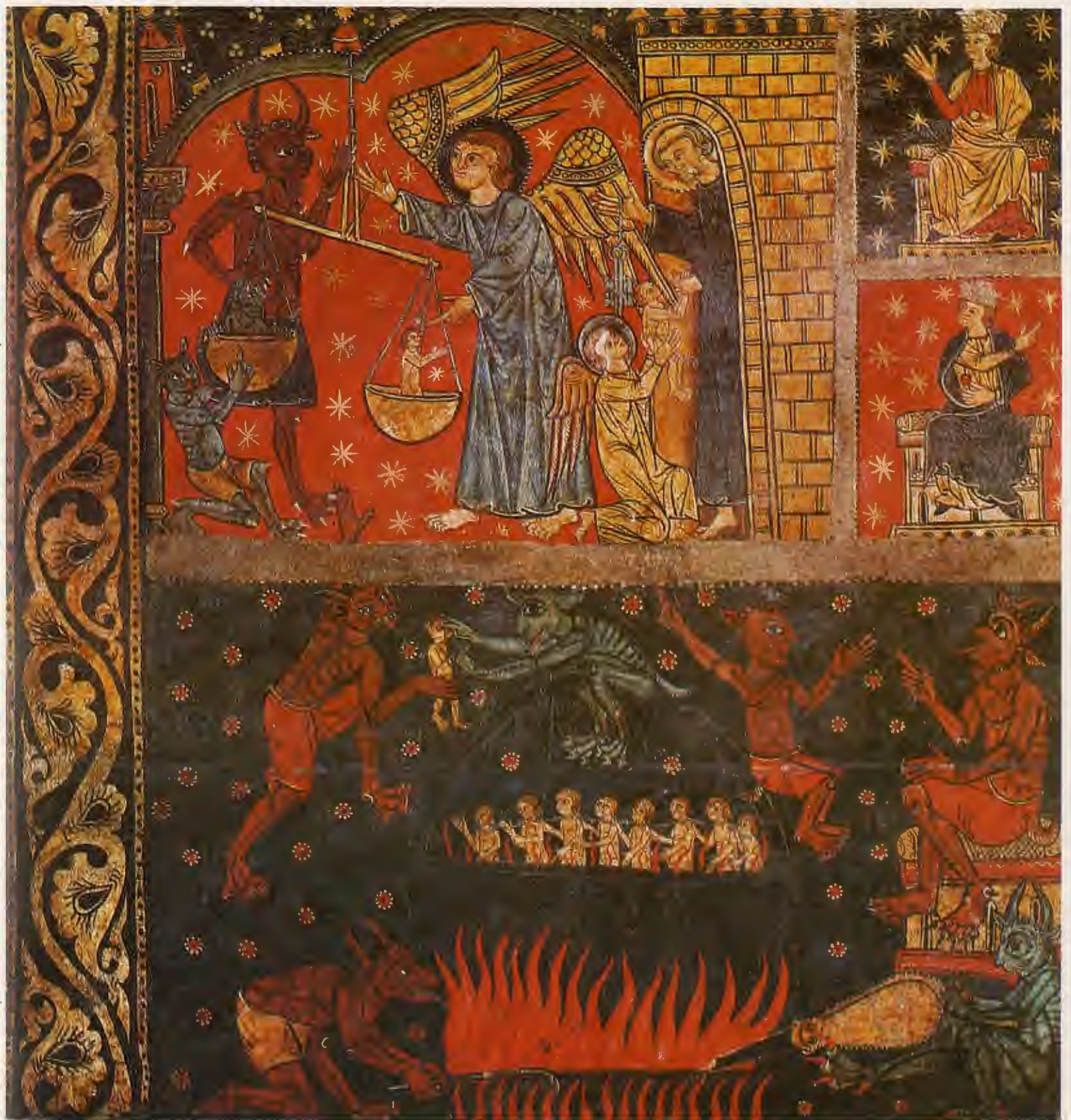
216. *La Virgen de Bellull, en la catedral de Gerona*

anhelo naturalista y la intensa tendencia idealizante propia del gótico. En la Virgen, que centra el tímpano de dicha portada, flanqueada por dos ángeles, a pesar de la dureza de los plegados hay una evidente superación del concepto unitario de la masa que predominaba en el románico. Los rasgos faciales, refinados y sutiles, no son reflejos epigonales del arte que estaba acabando en ese tiempo, que cabe situar entre 1250 y 1270, sino los primeros resplandores del nuevo estilo. Puede que sean creaciones de juventud del maestro Bartomeu, anteriores a su llegada a Tarragona, donde trabajaría desde 1277 (fig. 216).

Pintura protogótica: estilo lineal

Creemos que éste es el nombre más adecuado para designar el modo o concepto representativo que domina gran parte de la pintura de Europa occidental en un largo período, cuyos límites cronológicos varían según la circunstancia de cada país, que alcanza hasta la plenitud del arte gótico. En Cataluña, particularmente si lo comparamos con Francia, este período es tardío: comienza en la segunda mitad del siglo XIII y sigue evolucionando, sin cambios bruscos, hasta rebasar el primer tercio del siglo XIV, fase en la cual es eliminado por la penetración del estilo italogótico. Las características principales del estilo lineal son el predominio del dibujo sobre el factor pictórico; la representación con escasos elementos ambientales o sin ellos; el empleo de un fondo independiente de cariz ornamental y abstracto, que sólo actúa como elemento de contraste cromático. En las modalidades más arcaicas del estilo, las figuras se recortan sobre fondos monocromos. Hay además en este arte una tendencia a la expresividad por el movimiento sugerido y por el ademán, pues abundan los personajes gesticulantes. El dibujo es esencialmente formulario, aunque posee lirismo, y por ello las facciones son, por lo común, poco diferenciadas y expresivas. Resulta difícil la determinación de maestros en este estilo

217. Pormenor del frontal de Soriguerola (G).
M.A.C.



eminentemente narrativo, que deriva de las fórmulas «dibujadas» de los iluminadores de códices. No por ello dejaremos de utilizar algunos apelativos que circulan por el mundo de la historia del arte, ya que son útiles para señalar grupos unidos por afinidades estilísticas y formales. De esta manera, el esquema general resulta más claro que con la mera catalogación de las obras conservadas.

El gótico lineal significa un avance desde el hieratismo básico del románico a un sistema más humano, más en contacto con la vida misma, a la que no se limita a plasmar en algunos momentos, sino que aspira a integrarla mediante imágenes ligadas por el argumento, en un orden narrativo que incluye el tiempo, según el concepto utilizado ya en el arte romano. Por esto, como es lógico, son los escritorios, con sus códices miniados, los que abren paso a la nueva fórmula pictórica, estableciendo una separación entre calígrafos y maestros iluminadores. Catedrales y monasterios continuaron con sus *scriptoria* en plena actividad y adoptaron el nuevo estilo. En algunos casos resulta probada en ellos la actividad de maestros extranjeros: ejemplo notable es el Raimundus de Burgo Sancti Saturnini super Rodanum, radicado en Vic, donde iluminó una gran biblia fechada en 1268 (fig. 218). En lo que concierne al estilo, hemos de afirmar que el paralelismo, por no decir la identidad, entre pintores sobre tabla y miniaturistas es absoluto. Si la pintura mural revela alguna diferencia de matiz se debe a las peculiares exigencias de su técnica, mejor que a un factor propiamente estilístico. Presentamos las obras conservadas, agrupadas por zonas geográficas que tuvieron uno o varios centros de producción, uniendo —porque, en realidad, son inseparables— las pinturas murales y sobre tabla a las iluminaciones sobre pergamino o papel.

En la amplia zona integrada por las comarcas de Urgel, la Cerdanya, el Conflent y el Rosellón siguieron en plena actividad los talleres de raigambre románica con la aparición de nuevos maestros, entre los que destaca el Maestro de Soriguerola. Su



221. Escena de un frontal procedente de Sant Jaume de Frontanyà (B). M. D. S.



222. Detalle del retablo de la parroquial de Serdinyà (Conflent), fechado en 1342



obra resulta idónea como punto de arranque de un estilo ya más gótico que románico. Fue un artesano dotado de habilidad para combinar ritmos lineales y colores, a los que a veces dota de profunda intención expresiva. Su actividad pudo comenzar hacia 1275. El conjunto de obras que se le atribuyen tiene cierta densidad y cabe esperar que un hallazgo documental nos revele su nombre. El apelativo con que, de momento, lo conocemos deriva del frontal de san Miguel (M.A.C.), procedente de la capilla de Soriguerola (G, fig. 217). El modo asimétrico de disponer las composiciones que lo integran revela sus conocimientos de una fórmula ya muy alejada del esquematismo románico. Se le atribuyen dos paneles laterales de altar procedentes de la iglesia parroquial de Toses (M. A. C.) y tres frontales de estilo algo más avanzado: el de santa Eugenia, de Saga (G, Museo de Artes Decorativas de París); el de san Vicente, de La Llaguna (Conflent), y el de san Cristóbal (M.A.C.), que acaso proceda de Toses (G). Rojo, azul oscuro y amarillo son los colores dominantes en la obra de este maestro, que sabe dibujar figuras muy expresivas y modelar con cierta intensidad, especialmente interesante en el frontal de santa Eugenia. En el de san Cristóbal adopta motivos ornamentales islámicos y arquerías góticas. En ellos fue profusamente utilizada la lámina de plata recubierta con corladura.

Pertencen al círculo estilístico de este maestro el frontal de Gréixer (G, M.A.C.), una tabla de san Andrés (Museo de Artes Decorativas de París), un baldaquino con el Pantocrátor (M. E. V.), un frontal con escenas de las vidas de Jesús y la Virgen (M. A. C.) y dos tablas laterales con las efigies de san Pedro y san Pablo (M. E. V.), procedentes de Montgrony (G).

Dentro del mismo círculo merece mención el Maestro de Andorra, que decoró con pinturas al temple la cabecera de la iglesia de Sant Esteve de la capital del principado de Andorra (M. A. C. y Col. Bosch). Deben citarse también, dentro del mismo grupo comarcal, un crucifijo procedente de Andorra (Museo Arqueológico Na-



cional); el frontal de Farrera (L), en el que destaca lo incisivo del dibujo (M.A.C.), y la mesa de altar procedente de Sant Romà de Vila (Andorra), uno de los contados ejemplares en que se conservaron el paramento frontal y los paneles laterales (M. A. C., fig. 220).

El Maestro de Frontanyà es un pintor más refinado, más liberado de reminiscencias románicas, activo hacia 1300, a quien se debe una pintura mural de la catedral de La Seo de Urgel con la imagen de san Ermengol (Col. Plandiura); el frontal dedicado a san Jaime (M.D.S.), de la iglesia de Sant Jaume de Frontanyà (B, fig. 221) y la pequeña tabla de san Gil (Col. Gudiol). El estilo es muy característico, pues se basa en el contraste entre figuras de dibujo dúctil y pormenores muy simplificados, con predominio de colores oscuros.

A finales del siglo XIII adquiere especial importancia el escritorio de Perpiñán, el cual nos ha legado muestras valiosas, como las viñetas de unos *capbreus* de 1292 y, ya en estilo más avanzado, las imágenes iluminadas del cartulario de Elna, de hacia el 1327 (fig. 219). Las primeras revelan afinidad con ciertas miniaturas anglonormandas: sus elegantes figuras de expresivos ademanes destacan sobre fondos ornamentales en cuadrícula. Las dos figuras de santas que aparecen en dicho cartulario muestran formas más naturalistas (Bibl. Municipal, Perpiñán). Pero el estilo lineal rosellonés culmina en el retablo de Sardinà, fechado en 1342, el cual, sin abandonar del todo el formulismo arcaico, alcanza un refinado naturalismo (fig. 222).

La Cerdanya aporta al estilo lineal trecentista las pinturas murales de Sant Domènec, de Puigcerdà: su autor da pruebas de gran maestría en la composición, utilizando tonos nítidos dentro de una gama atenuada, lo que valora en mayor medida el factor lineal (fig. 223). En ellas se desarrollan escenas de la historia de san Pedro Mártir y la grandiosa imagen del árbol dominicano. Es pintura imaginativa, de rico arabesco formal, enriquecida con interesantes representaciones panorámicas de estructuras arquitectónicas.

El estilo gótico lineal mantuvo su vigen-

225. *Fragmento de una escena de la conquista de Mallorca por Jaime I en 1229.*

Pintura mural del Palacio Real de Barcelona. Museo de la Ciudad, Barcelona

cia en la zona norte de los Pirineos hasta fechas próximas a 1400, habiendo decaído a un nivel más bien propio del arte popular, como lo prueban las rústicas pinturas de Cameles, de 1380, y el retablo de los santos Vicente y Agustín, de Serdinyà.

Constituida Barcelona en capital política y sede de la casa real catalano-aragonesa, pasó a ser el centro más progresivo del reino. Pero, a pesar de los recientes descubrimientos en pintura mural, lo conservado nos permite solamente atisbar lo que sería, en realidad, la etapa inicial de una gran escuela. Las pinturas sobre tabla de este período escasean: el frontal de Santa Perpètua de Mogoda (M.D.B.) y el de Sant Cebrià de Cabanyes (M.E.V., fig. 224). Ambos presentan escenas narrativas bajo arcos trilobulados, con elementos ambientales que procuran infundir cierta sensación de realismo. El hieratismo ha sido rebasado y las figuras exageran su expresividad por lo acentuado de sus ademanes. De gran interés es la urna de madera procedente del monasterio de Sant Cugat del Vallès (M. A. C.), que contuvo las reliquias de san Cándido. Junto a su delicada decoración, que incluye escenas historiadas de estuco en relieve y dorado, aparece una inscripción fechada en 1292 que viene a confirmar la cronología del grupo estilístico.

En pintura mural tenemos un testimonio de capital importancia: la decoración del Palacio Real Mayor de Barcelona, descubierta en estado muy fragmentario en los muros que integraron el gran salón que precedió al actual Tinell. En ella se representan episodios de la conquista de Mallorca en 1229 (figs. 225 y 226). Se conservan fragmentos de escenas de combate y buena parte de un gran desfile de dignidades militares y eclesiásticas, infantes armados con cota de malla y escudos, y pelotones de arqueros y ballesteros: todo ello con figuras a mitad de tamaño natural, dentro de cierta precisión histórica, confirmada por los blasones de los diversos grupos armados que coinciden con los de los nobles que participaron en la victoriosa expedición de Jaime I. Entre ellos figuran los emblemas heráldicos de



226. *Las huestes de Jaime I en la conquista de Mallorca (1229). Pintura mural del Palacio Real de Barcelona. M. A. C.*



227. *Jaime I rodeado de su séquito en la conquista de Mallorca. Pinturas procedentes del salón principal del palacio Caldes, en Barcelona. M. A. C.*



Nunyo Sanç, conde del Rosellón († 1244), lo que contribuye a identificar el hecho histórico representado. Es obra lineal, tendente a un ingenuo realismo más que a la idealización, resuelta con vigorosos trazos negros y cromatismo primario con predominio de los tonos rojos y ocres.

El reciente hallazgo de otro ciclo dedicado al mismo tema en el palacio construido en la segunda mitad del siglo XIII para un miembro conspicuo de la familia Caldes, muy allegado al rey Alfonso el Liberal († 1292), actualmente Museo Picasso, ha venido a reforzar la identificación iconográfica de las pinturas murales del Palacio Real Mayor (fig. 227). Son obras afines y coetáneas que muestran la repercusión que tuvo la conquista de las Baleares en la iconografía barcelonesa del siglo XIII. Por desgracia, esta obra tan importante apareció también muy fragmentada. Lo que resta de ella permite interpretar alguno de los temas representados en el salón principal del palacio: escena marítima, que posiblemente incluía una panorámica de la ciudad de Barcelona; reunión de las Cortes del reino de Aragón, que decidió la conquista de Mallorca; expedición naval; batalla de Portopí, con la muerte de Guillem de Montcada; campamento real, con Jaime I sentado en su tienda de campaña junto a Nunyo Sanç, Gilabert de Cruïlles y Berenguer de Palol, obispo de Barcelona; asalto a la ciudad de Palma.

En ambas crónicas murales se adoptó un estilo narrativo directo casi «cinematográfico», precedente de las «pinturas de historia» que, como una sombra, siguen hasta la actualidad la secuencia evolutiva de los grandes ciclos estilísticos. En un interesantísimo estudio monográfico, Ainaud considera que estas pinturas fueron realizadas con anterioridad a 1291. Es preciso señalar en Mallorca la expansión de este estilo, representado por unas escenas dedicadas a santa Úrsula en un retablo incompleto procedente de Artà.

El techo del salón del palacio de los Caldes, decorado con escenas guerreras y temas fabulosos, es un ejemplo notable de los artesonados pintados que abunda-

rían en la Barcelona de los siglos XIII y XIV (fig. 228). Citemos otros ejemplos conservados: los del palacio del marqués de Llió (Museo Manuel Rocamora), con representaciones diversas fechables entre 1292 y 1295, y del palacio Finestres, ambos en la calle de Montcada, y el de un caserón, todavía sin restaurar, conservado en la calle de Lledó. Esta escuela barcelonesa, que precedió a la implantación del estilo italogótico, cuenta además con la decoración mural de otro palacio del siglo XIII sito en la calle Duran i Bas; las pinturas de tema religioso de Santa María y Sant Pere, de Terrassa; restos de otras en el monasterio de Sant Cugat del Vallès y un retablo mural dedicado a san Esteban, en Cardona (M.D.S.).

Desde un punto de vista estilístico, la uniformidad entre las pinturas estudiadas y la miniatura coetánea no pudo ser más evidente. Ya en este período sería importante el escritorio real de Barcelona: consta que los soberanos se interesaron mucho por los iluminadores, concediéndoles honores y valorando su trabajo. Se conocen los nombres de algunos de estos maestros, como el de Berenguer Fullit, iluminador de *De domo nostra*, citado en un documento de 1291, y los de Pere Alegre y Bernat de Tolosa. Las obras más importantes que se conservan son: las miniaturas de un código jurídico catalán en la Biblioteca Nacional de París, en que aparecen Alfonso el Liberal y Jaime II con sus cortesanos, obra en que el estilo adquiere soltura, belleza y majestad; las ilustraciones de un *Haggadá* judío, barcelonés, en el Museo Británico, de marcado acento narrativo y en las que se busca, sobre todo, la expresión del movimiento; las miniaturas del primer *Llibre Verd*, que data de hacia 1345, todavía de estilo lineal, a pesar de lo avanzado de la época, y las ilustraciones del *Breviari d'Amor*, en la Biblioteca Nacional de Madrid, obra de Matfré Ermengau, de origen provenzal. Sus numerosos dibujos presentan una indudable influencia francesa, aunque su estilo se asemeja, según Ainaud, al de los esmaltes translúcidos que se producían en Cataluña en la primera mitad del si-





glo xiv, en especial los del retablo mayor de la catedral de Gerona. Por la marcada valoración de las masas frente a la traza lineal, estas ilustraciones muestran un avance hacia el estilo italogótico. Son escasas las pinturas gerundenses en gótico lineal. Fue obra notable el retablo perdido de Vilobí d'Onyar (fig. 229), estructura apaisada, de cinco calles, formada cada una por dos escenas narrativas, centradas por la Crucifixión. Sus figuras, de recio linealismo, estaban pintadas con tonos suaves sobre fondos monocromos. Tal obra sería poco posterior al 1300. El Museo de Vic conserva un retablo incompleto dedicado a santa Cristina, procedente de Olot, obra arcaizante.

Los testimonios del estilo en Tarragona son obra avanzada y se conservan, en su mayor parte, en la catedral. Destacan las puertas del relicario de santa Tecla, situado sobre la tumba de Juan de Aragón (hacia 1337), con elegantes figuras de trazo firme y preciso realizadas por un simple modelado (fig. 230). El linealismo es más intenso en las pinturas murales de la capilla de las Once mil vírgenes y de la valla exterior del coro construida antes de 1334.

La catedral de Lérida nos legó interesantes obras dentro del mismo estilo. En el presbiterio se conserva un gran paramento con escenas del Nuevo Testamento; del refectorio de peregrinos tenemos fragmentos notables de unos templos murales con la representación de diversos ágapes en los que comparten la mesa personajes de distintas clases sociales (fig. 231). Entre las pinturas sobre tabla de la escuela ilerdense hay que citar una pareja de frontales de altar con temas eucarísticos sazonados con escenas antijudaicas: proceden del monasterio de Vallbona (M. A. C.). Todas estas obras, que corresponderán a la primera mitad del siglo xiv, evidencian la mano de artistas diversos, diestros en el dibujo y en la caracterización, aunque retengan algo de hieratismo. Los colores son poco intensos, pero la paleta es rica.

231. Pintura mural del refectorio de peregrinos
en la catedral de Lérida





ARTE GÓTICO

ARQUITECTURA

La evolución de la arquitectura propiamente gótica abarca en Cataluña desde la segunda mitad del siglo XIII al año 1500. Ciertas características que la definen se van imponiendo y modificando progresivamente, mientras otras se mantienen constantes. Posee un marcado carácter racional y un tradicionalismo que no pone trabas al espíritu inventivo, pero que rige internamente la evolución. A causa de este tradicionalismo puede considerarse en muchos aspectos como un desarrollo del precedente románico, aunque utilice menos una estética diferente que una técnica inspirada en nuevos principios y procedimientos. Funcionalismo, efectismo atenuado y máxima contención en lo superfluo son premisas fundamentales. Fueron utilizados con extrema discreción pináculos, cresterías y tantos otros elementos que, en su función netamente decorativa, imprimen carácter al aspecto externo de las estructuras ojivales. A diferencia del gótico del norte y centro de Europa y aun del de Castilla, anhelante de ganar alturas, el catalán, según exacta expresión de Lavedan, parece experimentar una suerte de «avidez espacial». La amplitud, la supresión máxima posible de soportes en los interiores, la unificación del espacio en los mismos, nacen menos de criterios utilitarios que del sentimiento estético. Gusto por los muros desnudos y por los vigorosos contrafuertes, economía de medios y predominio de las horizontales, crean sistemas estructurales de extrema sobriedad, vigentes todavía cuando el estilo flamígero dominaba en Europa. En las grandes estructuras destinadas al culto, los arbotantes constituyen un elemento de excepción, dado que, en los templos de tres naves, la central apenas se eleva sobre las laterales en la inmensa mayoría de casos. Predominan los edificios de nave única, que alcanzan en el siglo XV, con la catedral de Gerona, su admirable culminación. La fuerza de estas características es tal que incluso las iglesias





que se construirán en Cataluña en los siglos XVI y XVII serán una transposición al barroco de lo medieval. Así, actualmente, la mayoría de historiadores admiten que la arquitectura gótica catalana, aunque procedente de los principios de la francesa, posee personalidad propia: lo que innova y la determina es tanto o más importante que lo que recibe. Incluso casos concretos, como el de la pretendida influencia de la catedral inacabada de Narbona sobre la de Barcelona, se ha visto que no tenían fundamento. En los siglos XIV y XV, la arquitectura del Languedoc influye menos en la catalana de lo que ella es influida por la de Borgoña, y la tendencia a unificar los espacios interiores no refleja influencias germánicas de la *Hallenkirche*, sino que es resultado de una evolución propia.

Arquitectura civil y militar

La prosperidad económica de Cataluña a lo largo del siglo XIII, que perdura hasta mediados del XV, se refleja en la arquitectura civil y militar con la urbanización y fortificación de ciudades y villas y la construcción de una serie de edificios de indudable rango: palacios, lonjas, atarazanas, hospitales y, sobre todo, construcciones destinadas a los organismos rectores y administrativos. En este aspecto fue especialmente brillante el reinado de Pedro el Ceremonioso (1336-1387), el cual demostró siempre un interés personal por las edificaciones directa o indirectamente vinculadas a la Corona.

La abundancia de castillos es testimonio de la enorme atomización que tuvo en Cataluña el régimen feudal. En realidad, pocos son los pueblos y ciudades que no posean ruinas de un castillo o fortaleza en algún espacio conspicuo o en emplazamiento encumbrado. Muchos de los situados en tierras de lo que fue la Marca Hispánica tienen mejor o peor conservada su parte románica, pero la gran mayoría fueron construidos o totalmente reconstruidos en los siglos XIII y XIV. Estos castillos, sistemáticamente desmantelados a lo largo de las contiendas del siglo XIX,

son en realidad estructuras pobres, de escaso valor para la historia del arte. La mayoría de los que llegaron a nuestro tiempo en relativo buen estado fueron, más que castillos, residencias fortificadas con torres cilíndricas o de planta cuadrada, murallas y matacanes que defendían puertas y ángulos estratégicos. Hasta mediados del siglo xv seguía vigente la fórmula castillo-residencia, pero la creciente efectividad de las armas y la proliferación de guerras y luchas políticas, que llevaron a utilizarlos con demasiada frecuencia, provocaron un cambio radical en la manera de vivir de los nobles y poderosos.

Testimonio señero sería el castillo de la Zuda, en la ciudad de Lérida (fig. 203), palacio-fortaleza de raigambre musulmana transformado por Jaime I y enriquecido bajo la dirección de Simón de Nevers entre 1336 y 1341. Palacio destruido en gran parte por una explosión en 1812, se conservan dos de sus naves, cubiertas con bóvedas de ojivas, con exteriores protegidos por torreones de planta rectangular, y los sobrios paramentos del patio interior. Mejor conservado está el castillo de Gardeny, residencia de los templarios ilerdenses, estructura de bella traza construida en la colina gemela al promontorio de la Zuda. Son muchos los castillos de las villas y pueblos de las comarcas ilerdenses que conservan interesantes elementos anteriores al 1500; sirvan de ejemplos los de Maldà, Guimerà, Verdú, Solivella, Florejacs, Aspa, Sabella y Sort. Mencionamos ya el de Balaguer, tan importante por las interesantísimas reliquias del palacio árabe todavía escondidas bajo su inmensa ruina. La larga lista de castillos de Gerona presenta como ejemplares señeros los de Torroella de Montgrí, que conserva intacta su estructura periférica de planta cuadrada con torres cilíndricas en los ángulos (fig. 233); las suntuosas adiciones realizadas en los siglos xiv y xv en la fortaleza románica de Peratlada; la antigua residencia episcopal de La Bisbal y el recientemente restaurado de Vulpellac. En la serie de castillos tarraconenses destacan los de Altafulla, Gardells, Tamarit, Ferran, Escornalbou, Biu-



re, Santa Coloma, Savallà, Solivella, Miravet, Tortosa, Uldecona y Amposta. De las comarcas de Barcelona es preciso citar los de Centelles, Montrodon, Vilassar (fig. 234), las desmanteladas estructuras que rodean la colegiata de Cardona y los reconstruidos castillos de Castellet, Montsoriu, La Roca, Balsareny, Terrassa, Castelldefels, La Geltrú. El complemento de esta lista es inmenso, pero sólo nos reporta nombres vivos en la historia y una secuencia de lamentables ruinas. Mención especial merece la participación de artífices catalanes, Pere Johan entre ellos, en la grandiosa obra realizada por Alfonso V de Aragón en el Castillo Nuevo de Nápoles, bajo la dirección del mallorquín Guillem Sagrera entre 1448 y 1454.

Las ciudades y villas fortificadas de Cataluña constituyen otro tema abierto a los futuros investigadores. Su proceso analítico será ciertamente difícil porque implica un sinfín de problemas de índole diversa. Para tener idea de ello basta seguir lo publicado por Duran Sanpere relativo a su admirable labor exploratoria en la antigua Barcelona. Es una apasionante cadena de hallazgos que, desde tenues vestigios de los poblados prehistóricos, enlaza la Barcino romana, la construcción de la gran muralla —consecuencia de las primeras invasiones bárbaras—, la basílica del siglo IV y las catedrales románica y gótica; de la formación de calles y plazas medievales sobre la complejísima estratigrafía del subsuelo hasta la construcción de las dilatadas murallas de los siglos XIII y XIV, que englobaron la gran urbe, los poderosos arrabales y las calles alineadas según la traza de los viejos caminos. Este proceso de reconstrucción de una historia que sigue en buenas manos, uniendo la interpretación, siempre difícil, de los hallazgos con los datos documentales, nos va revelando, paso a paso, el porqué de la estructura y disposición de la ciudad medieval y la historia de cada edificio. A todo ello contribuyen de manera decisiva los servicios municipales de arquitectura de Barcelona, que van restaurando los viejos edificios. Esta labor se hace muy visible en la calle de Montcada, que une la



capilla románica de Marcús, punto de partida de los correos a caballo, hasta la plaza del Born, o de los torneos, junto a Santa Maria del Mar.

Las investigaciones y restauraciones se extienden asimismo a ciudades y pueblos de Cataluña gracias a la eficaz labor de los servicios de Bellas Artes del Ministerio de Educación Nacional, de las Diputaciones provinciales y a la iniciativa de entidades locales. Surgen poco a poco con toda su importancia elementos inéditos que nos permitirán explicar la evolución estructural de las ciudades de Tarragona y Gerona; las transformaciones de Montblanc, Tossa, Hostalric y otras villas plaza fuerte protegidas por recias murallas trecentistas que en gran parte se conservan; la unificación de la vieja Ausa con su Vicus episcopal, consumada con la erección de una muralla bajo Pedro el Ceremonioso; la construcción de las grandes plazas porticadas, lugar de ferias y mercados que vemos en Vic, Balaguer, Banyoles y Santa Pau (G); el trazado de calzadas y puentes, entre los que destacan el de Martorell, que vino a sustituir un puente monumental romano del que se conserva el arco triunfal de entrada; los de Besalú, Vic, Manresa, Balaguer, Pedret (B), etc. (figuras 235 a 238).

Aunque, en realidad, el estudio de las casas particulares urbanas suele rebasar el campo de la historia del arte, bien merecen una referencia global en esta brevísima secuencia los edificios civiles de los siglos XIII al XV. Casi todas las villas y pueblos de Cataluña poseen mejor o peor conservadas casas de estructura gótica, caracterizadas por un amplio zaguán con puerta dovelada, ventanas geminadas o de simple hueco aureolado con elementos escultóricos y paramentos exteriores de pequeños sillares de labra regular. En las ciudades abundan también, en mejor o peor estado, los caserones de noble porte, que en ciertos aspectos rozan la categoría de palacios. Los encontramos en Gerona (casa de la Pia Almoína), Tarragona (casa parroquial), Mataró, Vic, Cardona, Granollers y Montblanc. En la ciudad de Barcelona jalonan el llamado barrio gótico





y las calles de Montcada y Mercaders; sirvan de ejemplo la casa de la Canonja, junto a la catedral; la de los Requesens, sede de la Academia de Buenas Letras (fig. 239); la de los Brenguer d'Agui-lar (fig. 240), actualmente Museo Picasso, y la de los marqueses de Llió, que aloja el Museo Rocamora.

Palacios y edificios públicos

Uno de los edificios más importantes de la Cataluña medieval sería la residencia real de Barcelona, el llamado Palacio Mayor, para distinguirlo del Palacio Menor o de la Reina, situado también en el centro de la ciudad condal y, por desgracia, totalmente perdido. Construido en etapas diversas y modificado con adiciones y drásticas transformaciones, fue en su origen la residencia condal, levantada, a su vez, sobre las ruinas de la ciudad romana, de la basílica visigoda y dependencias anejas, a la par que se apoyaba en un largo sector de la muralla del siglo iv (fig. 232). Como por milagro quedan aún en pie el gran salón de recepciones, el Tinell, construido entre 1359 y 1370 (fig. 241), y la capilla palatina, dedicada a santa Águeda. El primero ocupa, rebasándolo, el lugar del salón principal del palacio condal del siglo xi, del cual se aprovecharon algunos muros con ventanas geminadas: en esta reforma se perdió casi la totalidad de la decoración pictórica del siglo xiii, estudiada en las páginas precedentes. El soberbio salón se cubre con un artesonado sensiblemente plano, apoyado sobre seis arcos transversales que arrancan de pilas-tras adosadas, proyectándose en la fachada exterior mediante macizos contrafuertes. La gran luz de estos arcos diafragma obligó al arquitecto a reforzar los extremos de las crujías con arcos transversales de medio punto. Es una obra simple y bella, una de las grandes creaciones de la arquitectura europea trecentista.

Una adecuada restauración ha reintegrado al acervo artístico el que fue en Perpinián palacio de los monarcas del efímero reino de Mallorca. Castillo tanto como residen-



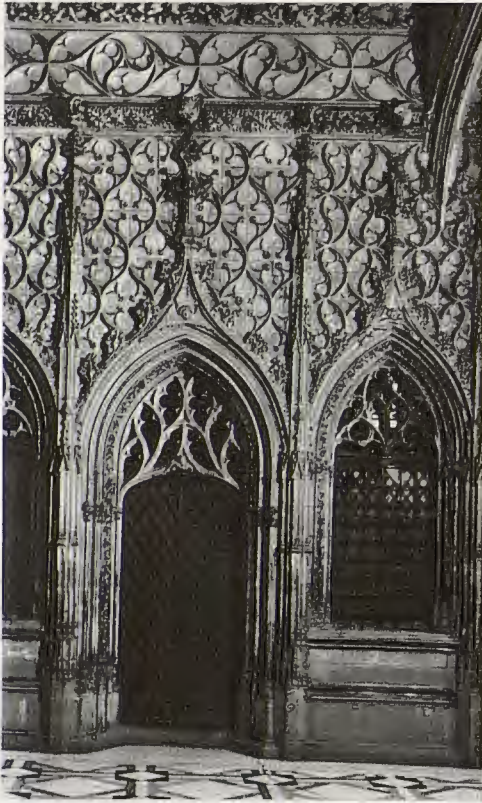
cia real, presenta predominio de los elementos defensivos; conserva en su capilla interior parte de la decoración escultórica trecentista, de alta calidad.

Las residencias reales en Poblet y Santes Creus ya se aludieron al hablar de la estructura y organización general de ambos cenobios. Reiteramos el gran interés de estos edificios: el palacio real de Santes Creus, edificado por Jaime II y Pedro el Ceremonioso, conserva un bello patio, realzado con finos elementos ornamentales; el de Poblet, obra de Arnau Bargués, se comenzó en 1392 y quedó sin terminar a la muerte de Martín el Humano (1410, fig. 242). Sus ventanales tienen tracerías caladas que hacen resaltar la elegante desnudez de sus muros de sillería. De su decoración escultórica hablaremos más adelante. Otro palacio gótico poco divulgado es la residencia episcopal de Tortosa, cuya capilla muestra los blasones del obispo Prats, rector de la diócesis de 1316 a 1340. Destaca su bello patio con galerías en tres lados y escalera volada, según la tipología de las mansiones señoriales trecentistas.

La Casa de la Ciudad de Barcelona y la de la Generalidad de Cataluña pasaron, gradualmente, de construcciones modestas a conjuntos de estructura compleja realizados según programa específico y propósito monumental. Como es lógico, el crecimiento de la ciudad exigió con posterioridad al 1500 nuevas ampliaciones y reformas que deterioraron o mutilaron la considerable belleza que tendrían al filo de la etapa medieval. Pero la noble calidad de los sectores construidos en el período más relevante de la confederación catalano-aragonesa hizo que alcanzaran el indulto de los transformadores renacentistas y neoclásicos. Es puro azar el que aquellos dos grandes edificios, resultantes de una incesante expansión, enfrenten hoy día sus principales puertas ante una plaza, *forum* de la ciudad. También por circunstancias azarosas las fachadas góticas de ambas instituciones están alineadas en la calle que fue *decumanus maximus* en la romana Barcino.

La Casa de la Ciudad fue comenzada a

245. Frontispicio de la capilla de san Jorge, en el palacio de la Generalidad de Cataluña, Barcelona



246. El gran salón de la Lonja de Mercaderes, de Barcelona

mediados del siglo xiv según un plan que aglutinaba en un solo edificio los servicios que actuaban dispersos desde hacía más de un siglo. De este primer edificio subsisten, además de dependencias secundarias, el Salón de Ciento, lugar de reunión del consejo, obra de Pere Llobet, inaugurado en 1373, y la fachada monumental, construida bajo la dirección de Arnau Bargués hacia 1398 (fig. 243). El primero presenta una estructura similar a la del Tinell del Palacio Real Mayor: dos grandes arcos transversales de medio punto dividían la primitiva planta, que modernamente fue ampliada hasta cinco tramos; se iluminaba en su tiempo por ventanales y óculos calados, situados éstos en la parte alta de los muros. En la erección de la fachada, pieza capital de la arquitectura catalana, intervinieron artífices diversos: Jordi de Déu recibió en 1400 el encargo de tallar en piedra de Montjuïc las gárgolas, escudos, ornamentación de la cornisa y de la puerta y ventanas; la bella imagen del arcángel que corona la gran puerta dovelada parece ser, como se dirá en páginas próximas, obra de Françoy Salau. En las reformas del siglo xvi fueron derribadas dos piezas importantes: el salón del Trentenari y la capilla para la cual Lluís Dalmau pintó el retablo *dels Consellers*.

La Generalidad de Cataluña tuvo, a fines del siglo xiv, su sede permanente en un modesto edificio de dos plantas que todavía subsiste, con puerta dovelada y ventanas de doble columna. Decididos los diputados a construir un nuevo edificio, encargaron la dirección al arquitecto Marc Çafont. La obra comenzó en 1416 con la gran portada abierta a la calle del Obispo. Fue Pere Johan el escultor del soberbio medallón de san Jorge y de las gárgolas, pináculos y canecillos que integran este conjunto de peculiar belleza. Se desconoce la fecha de la creación del elegante patio porticado, virtualmente terminado en 1420, aunque su amplia escalinata le fue añadida en 1425 (fig. 244). En 1432 se gratificaba a Çafont por la terminación del oratorio dedicado a san Jorge. En estas obras puede observarse un considerable cambio de estilo: en el

espacio de tres lustros se pasó de la simple geometría del patio a la ornamentación flamígera de la fachada de la capilla (figura 245). Marc Çafont estuvo más tarde en Perpiñán, donde se conserva, como huella de su paso, una mansión construida hacia 1448.

La Diputación general del Rosellón, actualmente Casa de la Villa de Perpiñán, fue construida hacia 1450 según la fórmula de las grandes residencias particulares: patio central con escalinatas y una amplia fachada con puerta dovelada y ventanales de doble columnilla.

Las lonjas o bolsas de comercio, íntimamente relacionadas con el establecimiento internacional del «Consolat de Mar», alcanzaron gran importancia a partir del siglo xiv. En la lonja recibió su expresión más cumplida el espíritu de transacción y empresa que inspiraba la manera de ser de los catalanes en el período más brillante de su historia. Responde al plan de organización más arcaico la pequeña lonja de Tortosa, construida entre 1368 y 1373. En realidad, es un simple depósito de mercancías, de planta rectangular, con dos naves abiertas que se comunican por un muro calado por tres arcos, bajo cubierta de madera a cuatro vertientes. Se conservan también las pequeñas lonjas de Castelló d'Empúries y de Perpiñán, ésta comenzada en 1397. Podemos conocer su aspecto original gracias a un retablo de 1489, obra del Maestro de La Seo de Urgel, conservado en la iglesia de Sant Jaume de dicha ciudad.

La Lonja de Barcelona fue iniciada en 1339 y probablemente fue Pere Llobet su constructor. De 1380-1392 data el gran salón de contrataciones, de planta rectangular, dividido en tres crujías con artesonado plano de madera policromada (fig. 246). El principio de unificación espacial se manifiesta plenamente en esta hermosa sala. En recientes obras de consolidación de la estructura neoclásica que la cobija desde el siglo xviii, se ha revelado otro inmenso espacio cubierto en la planta superior, con elegantes arquerías de cantería.

Las fundaciones hospitalarias tomaron



carta de naturaleza en pleno siglo XIII. Establecidas primero en mansiones particulares ya existentes, comenzó en el siglo siguiente la construcción de edificios especiales. En mejor o peor estado conservan sus primitivos hospitales L'Espluga de Francolí (T), Olesa de Bonesvalls (B), Tarragona, Coll de Balaguer (L), Vic (B), Montblanc (T), Lérida y Barcelona. El hospital de Vic, comenzado gracias a un legado en 1348, sigue todavía activo en su función benéfica: conserva dos largos cuerpos de edificio paralelos separados por un patio. Un esquema similar, mucho más complejo, señaló el programa inicial del hospital de la Santa Cruz de Barcelona, comenzado en 1401 una vez efectuada la unión de tres pequeños hospitales. El inmenso edificio, hoy restaurado y convertido en hogar de cultura —sede de la Biblioteca de Cataluña y de la Escuela de Oficios Artísticos—, constituye a su vez uno de los más bellos rincones de la ciudad. De la primitiva estructura queda el grandioso patio porticado y tres naves de doble planta que lo rodean. Todo ello dentro de la tipología constructiva lógica, elegante, simple y sólida que caracteriza el sistema utilitario local desde el siglo XIII al XVI.

También en Lérida se fusionaron los hospitales existentes en uno solo, cuya primera piedra se puso en 1454 y que se terminó en 1512. Tiene planta cuadrada, patio central porticado con escalinata que conduce a las salas de enfermos, situadas en el primer piso. Lo más notable de este edificio, convertido ahora en Museo ilerdense, es la bella imagen que corona su puerta dovelada, la cual se estudia en el capítulo dedicado a la escultura cuatrocentista. El pequeño hospital de Montblanc, de la segunda mitad del siglo XV, se conserva aún intacto: parece una casa de gente acomodada, con su sobria fachada y su patio porticado.

Edificio singular de gran interés por su historia y por su función es el de la *Drassana* o Atarazana de Barcelona, donde se construían y aparejaban las galeras del reino. De su función derivó su estructura, integrada por una sucesión de naves para-



249. Interior de la real capilla de Santa Águeda, con el retablo pintado por Jaume Huguet

250. Rosetón de la fachada de Sant Cugat del Vallès (B)

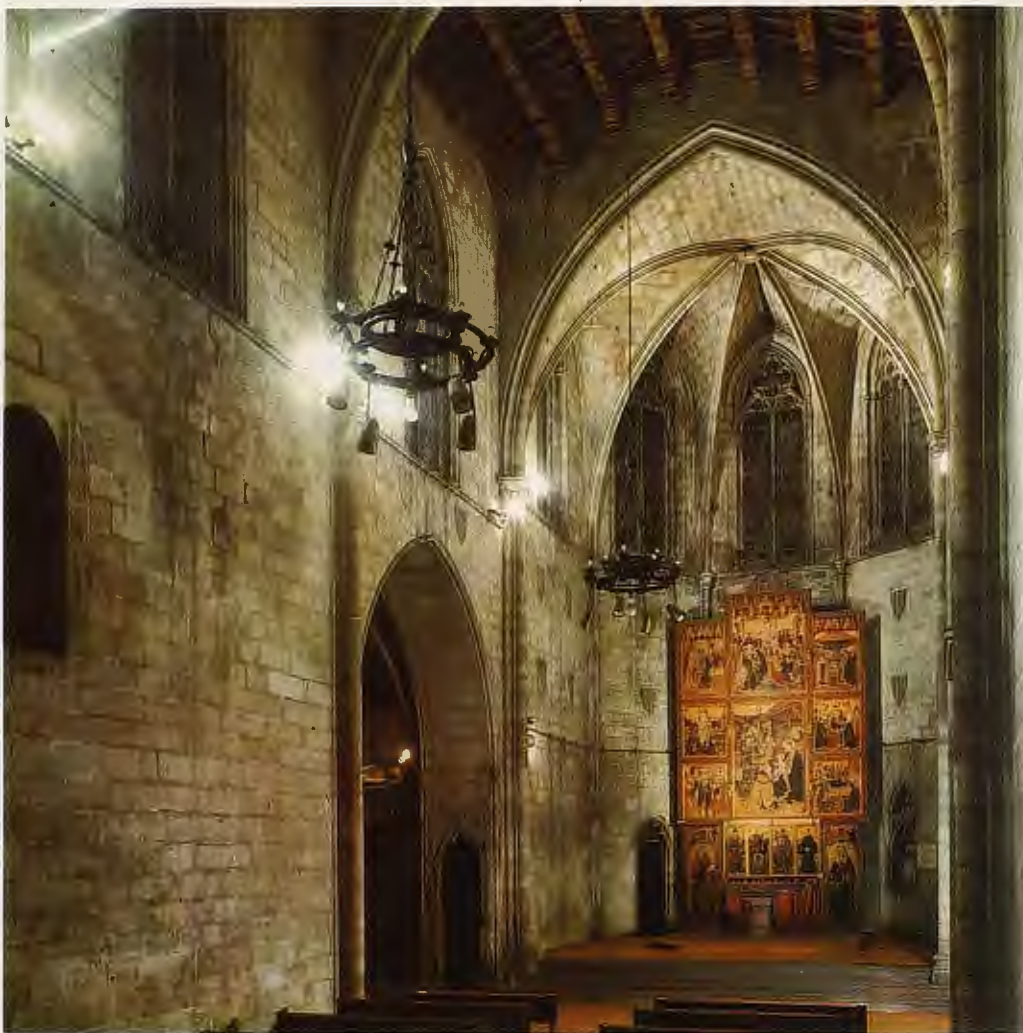
251. La puerta de san Ivo, en la catedral de Barcelona

lelas, de gran longitud y anchura variable (fig. 247). Existía ya con anterioridad al 1250, pero al construirse en el siglo xiv la nueva muralla de la ciudad, la vieja atarazana fue sustituida por una serie de naves, ocho de las cuales estaban terminadas en 1381. El maestro de obra fue Arnau Ferrer, y el carpintero de las cubiertas a dos vertientes, Joan Janer. Sus naves, separadas por esbeltas arquerías, constituyen una sucesión de arcos diafragma: están protegidas por una muralla con torres exentas, construida bajo el reinado de Pedro el Ceremonioso. Torres Balbás juzga que el modelo de este género de edificio le llegó a Cataluña de los árabes a través de Italia. Situada a orillas del mar, la atarazana barcelonesa, ejemplo patente del sentido funcional del estilo que estamos considerando, ha sido convertida en Museo Marítimo.

Arquitectura religiosa

Dentro de la limitada tipología de los edificios religiosos de los siglos xiv y xv, los templos de nave única, caracterizados por su amplitud espacial, tienen, por su número, destacada prioridad.

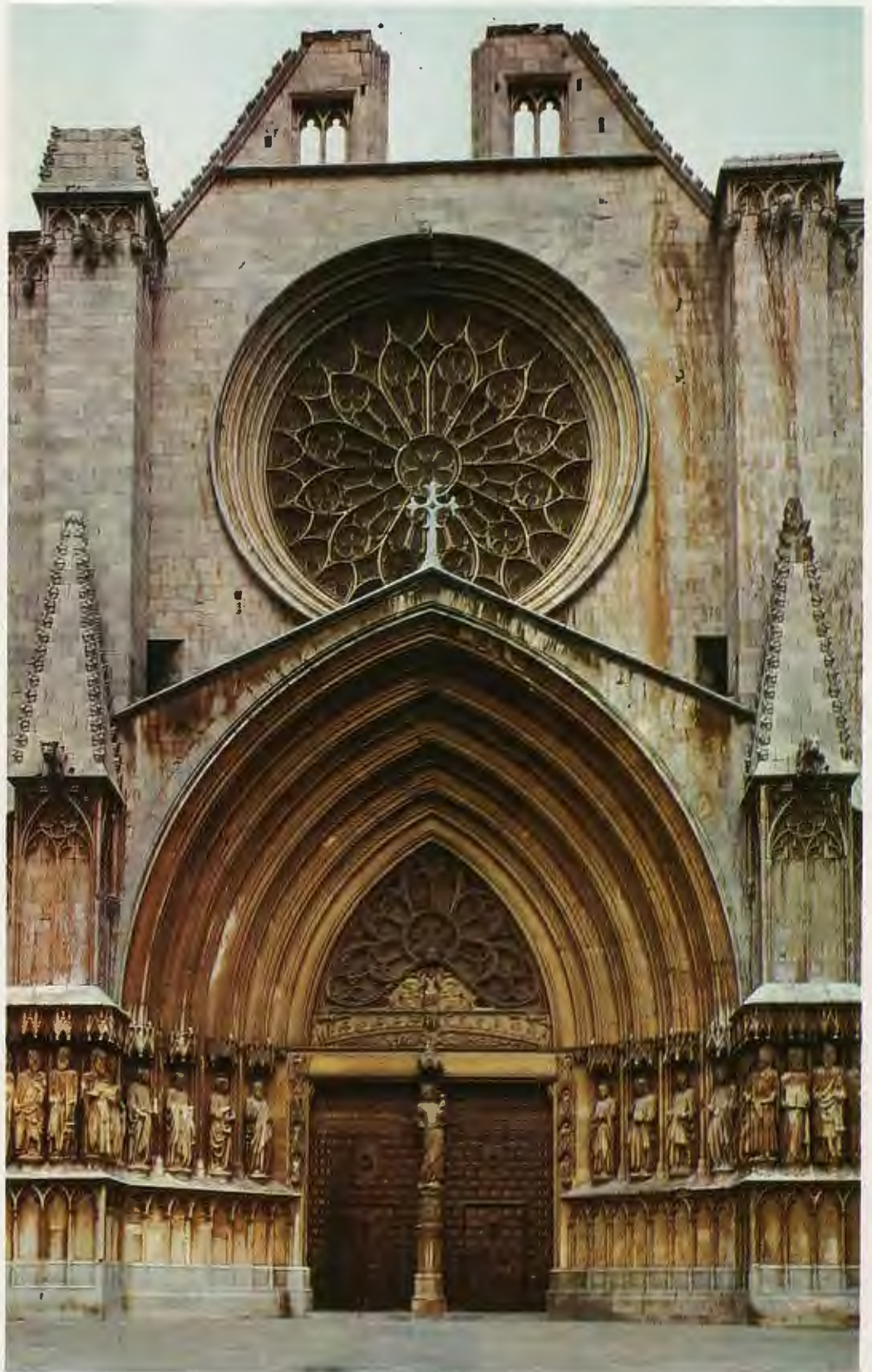
En ese aspecto, no se descarta el interés por los espacios carentes de soportes internos, más aptos para la predicación, mostrado por las órdenes mendicantes, aunque la razón funcional fue más un pretexto que la verdadera causa. De todas maneras, la decisión de continuar en nave única una catedral —Gerona— comenzada en estructura de tres naves es prueba cabal de una tendencia fuertemente arraigada y de unas razones prácticas convincentes. Señala Lavedan que hacia 1250 debió de haber en Cataluña un arquitecto genial que fijó un tipo de edificio nuevo, por la planta, la estructura y el sentimiento del espacio, tal vez estimulado por el arte cisterciense y por el estilo de los dormitorios de Poblet (fig. 248) y Santes Creus, tipo que correspondía a las aspiraciones del país y que es independiente de las construcciones del Languedoc. La misma catedral de Toulouse, de nave úni-



ca, no puede ser el modelo del gótico catalán, ya que éste se caracteriza por la importancia de los contrafuertes, lo que no se da en Toulouse.

Constituyen un sistema primario ampliamente utilizado las iglesias de nave única cubiertas con artesonado a dos vertientes apoyado sobre arcos diafragma. Ejemplo notable fue el templo del Carme de Barcelona, cuya nave de cinco tramos tenía capillas entre los contrafuertes. Su fórmula estructural se repite en la iglesia del Carme de Peralada (G) y, con ciertas simplificaciones, en Sant Miquel de Montblanc (T), Paret-Delgada (T) y otras de menor importancia. Ejemplar de excepción es la capilla de santa Àgueda, anexa al Palacio Real de Barcelona, construida por Bertrand Riquer entre 1302 y 1309. La nave, que tiene cuatro tramos sin capillas, está cubierta con artesonado de madera policromada de magnífico efecto decorativo, y el ábside es de planta pentagonal bajo bóveda de ojivas (fig. 249).

Los grandes templos de nave única están cubiertos con bóvedas de ojivas unidas por arcos diafragma. La estructura formada por estos arcos y sus correspondientes contrafuertes constituye, en realidad, el elemento fundamental de la arquitectura ojival catalana. Las desaparecidas iglesias barcelonesas de Sant Francesc (hacia 1232-1247) y Santa Caterina (hacia 1252) y la de los dominicos de Girona, terminada antes del 1300, pueden considerarse entre los prototipos. Uno de los ejemplares más característicos es el templo del monasterio de Pedralbes, en Barcelona; levantado en pocos años, a partir del 1326, por la reina Elisenda de Montcada, se completa con una austera sala capitular y un elegante claustro de dos plantas rodeado por las dependencias monásticas. Otro templo de nave única es el de Santa María del Pi, en Barcelona, edificado con la participación de Bartomeu Mas entre 1329 y hacia 1353. De mayores dimensiones que el de Pedralbes, tiene siete tramos con capillas entre los contrafuertes y cabecera pentagonal; su fachada principal presenta un gran rosetón similar al de Sant Cugat del Vallès (fig. 250), sobre



una portada exenta derivada de la de san Ivo, en la catedral de Barcelona (figura 251). La catedral de Perpiñán (1324-1442) es una variante tipológica por la extraordinaria amplitud de las crujiás (18 m) y por la capacidad de las capillas entre los contrafuertes. Coetáneo de la anterior, y también en Perpiñán, es el templo de Santa María la Real, con nave de ocho tramos. Sería demasiado extenso, dado el propósito del presente libro, completar, con sus diversas variantes, la lista de iglesias góticas de nave única existentes en Cataluña. Citemos entre las más notables Sant Feliu, de Gerona; Sant Miquel y Santa Maria, en Montblanc (T); Sant Francesc y Santa Maria, en Vilafranca del Penedès (B); Sant Miquel, de Manresa (B); la de Sants Just i Pastor y la de Montsió, en Barcelona, y la colegiata de Balaguer (L).

Los templos catalanes de tres naves se distinguen de los prototipos de la Isla de Francia por la supresión o atenuación del crucero, por la drástica reducción de los arbotantes y por el dominio de los ejes horizontales en su estructura general. Estudiemos como ejemplares preeminentes las catedrales de Barcelona, Gerona y Tortosa; las colegiatas de Santa Maria del Mar, Manresa, Castelló d'Empúries y Cervera.

La catedral de Barcelona se comenzó en 1298, siendo su primer maestro de obra conocido Jaume Fabre, contratado en 1317. Bernat Roca o Roquer seguía las obras a finales del siglo XIV, empezándose el claustro en 1382 y construyéndose los dos campanarios entre 1385 y 1389. En 1397 el arquitecto era Arnau Bargués, y de 1413 a 1441 le sucedió Bartomeu Gual. Andreu Escuder cerró la última bóveda del claustro en 1448, y siguió de director de las obras del templo hasta 1453. Es una estructura de tres naves, con capillas alojadas entre los contrafuertes, sobre las cuales se abren espaciosas tribunas que contribuyen al aspecto grandioso del conjunto, que, en realidad, es de modestas proporciones. La cabecera, con deambulatorio y capillas radiales, está iluminada, como las naves, por grandes ventanales





calados (fig. 253). Presenta un falso crucero con portadas en fachada: la meridional, que comunica el templo con el claustro, es obra de tradición románica ya citada; la del lado norte, llamada de san Ivo, es sencilla a la par que intensa por su rico molduraje, sus arcos agudos, tímpano con una imagen en el centro, albanegas y arquería de esbeltos gabletes (fig. 251). Contiene unos interesantes relieves historiados de mármol. Señala Torres Balbás como rasgos originales de este templo la colocación del cimborrio en el último tramo de la nave, lo que viene determinado por la ubicación de los grandes campanarios en los extremos del falso crucero; el atrofiamiento de los arbotantes y, sobre todo, la gran distancia que hay entre los apoyos de división de las naves, así como la desnudez exterior de los muros, característica constante en el gótico catalán. Cabe señalar la singular solución de la bóveda de la cripta, a la que se descende mediante amplia escalinata abierta bajo el presbiterio, lo que permite admirar desde la nave el soberbio sepulcro de santa Eulalia.

La catedral de Tortosa fue comenzada por Benet Delguayre, quien la contrató en 1346. Es de tres naves sin crucero, con capillas alojadas entre los contrafuertes y deambulatorio con capillas radiales. En su concepción general y en muchos detalles constructivos, como son los arbotantes de la cabecera, se acerca a las catedrales de Castilla (fig. 255). La seo de Manresa (1328-1548) presenta una variante tipológica sin precedentes conocidos. Su arquitecto logró construir un edificio de una sola nave con apariencia de tres, para lo que utilizó las capillas que se comunican, de las que suprimió más de la mitad del contrafuerte interior. Esta estructura hizo inevitable la utilización de arbotantes superpuestos. Intervinieron en su construcción Berenguer de Montagut y Arnau de Valleras (fig. 254).

Santa Maria del Mar, de Barcelona, significa la culminación del gótico catalán, tanto por su extraordinaria belleza como por el logro de unificación espacial en un templo de tres naves sin crucero (figs. 257



y 258). Una inscripción inserta en la fachada conmemora su comienzo, en 1329; once años más tarde estaban terminadas gran parte de las capillas. La consagración del templo tuvo lugar en 1384. La altura de las naves laterales ofrece, con respecto a la central, una relación de 7/8, escasa diferencia que explica el aspecto de «salón» del conjunto interior. Son tres las capillas alojadas entre los contrafuertes de cada crujía. Los pilares de la nave, octogonales y muy esbeltos, contribuyen en gran medida a la impresión que causa el interior, iluminado por ventanales abiertos sobre las capillas laterales, por los óculos de la nave principal y por el rosetón de la fachada. Se ha dicho, con justicia, que el constructor de Santa María, probablemente el Berenguer de Montagut de la seo de Manresa, es contado entre los arquitectos más importantes de su tiempo. Austeridad y solemnidad son las cualidades de su obra.

Caso esporádico en la arquitectura ojival catalana es la colegiata de Santa María, de Cervera. Su cabecera presenta bóveda de seis nervios y girola de cinco tramos, con dos capillas en cada uno de ellos, todo cerrado por un muro exterior de planta pentagonal. Cubren los tramos de la girola bóvedas de cinco nervios, uno de los cuales arranca del pilar situado entre los ingresos de las dos capillas gemelas. El crucero está formado por un tramo central cuadrado y brazos semidecagonales. Otro ejemplo de estructura singular es el templo de Santa María, de Castelló d'Empúries, en construcción en 1381. La ausencia de deambulatorio dio lugar a tres ábsides, mayor el central. Las naves, separadas por columnas de fuste cilíndrico, están integradas por nueve tramos con capillas laterales; acusan diferencias de estructura que señalan el paso del tiempo y cierto cambio de concepto (fig. 256).

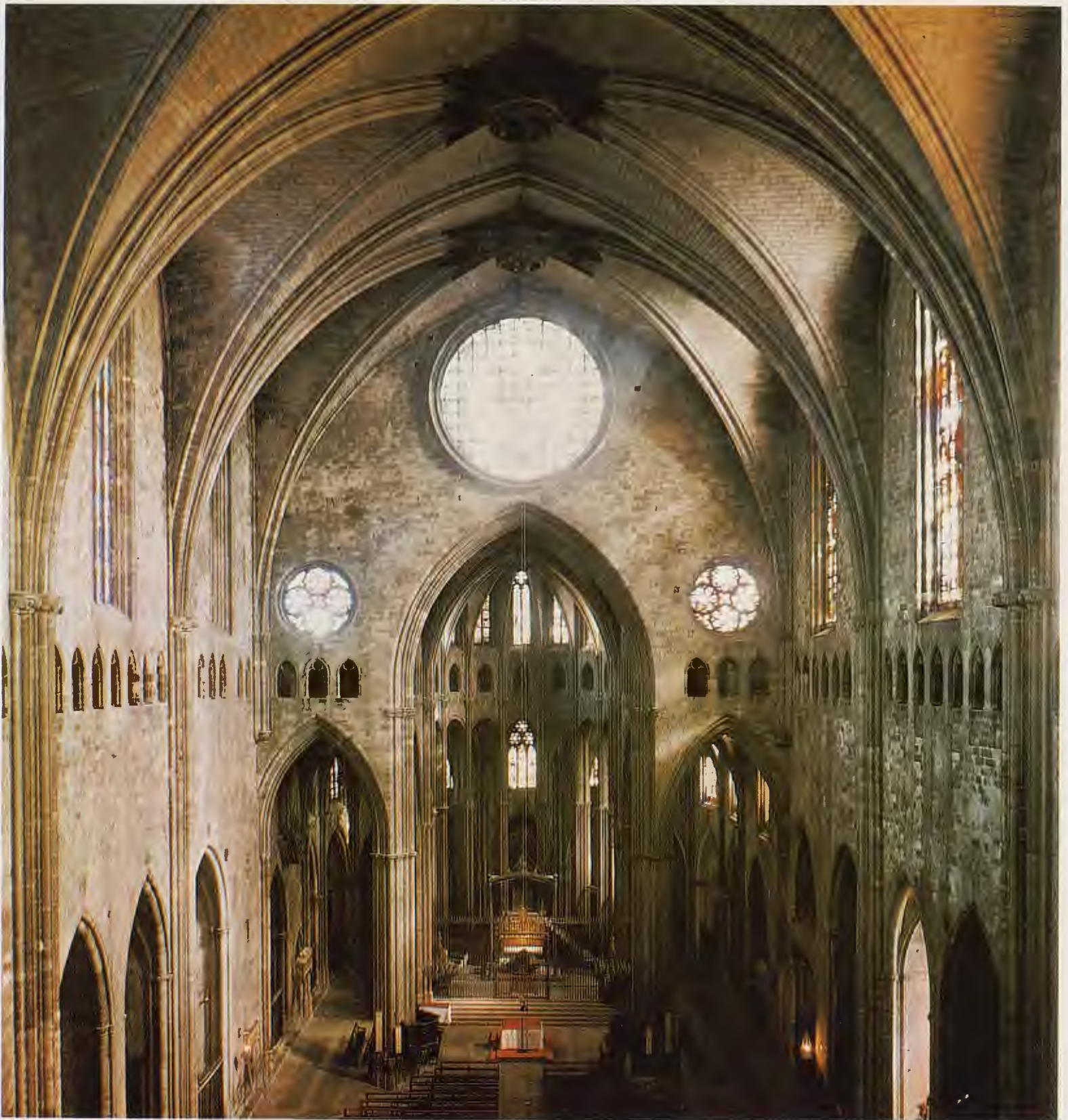
Hemos dejado como final del presente capítulo el estudio de la catedral de Gerona, templo excepcional, comenzado a fines del siglo XIII en estructura de tres naves, que se terminó en el siglo XV en nave única de 22,80 m de ancho (fig. 259). Constituye un alarde constructivo sin pre-

cedentes: en realidad, es la nave ojival más amplia de la cristiandad. La cabecera tuvo por maestros a Enric († 1320); Jacobus di Favarii, de la catedral de Narbona; Guillem de Cors (1330); Francesc Ça Plana (1368); Guillem Morey, llamado en 1394, y Pere de Sant Johan, en 1397. Es de estructura similar a la de la catedral barcelonesa: al presbiterio poligonal le preceden un tramo rectangular y otro cuadrado; la girola tiene siete tramos trapeciales, proyectados al exterior en otros tantos ábsides, y otros dos tramos rectangulares. A principios del siglo xv se determinó eliminar las tres naves románicas que subsistían unidas a la cabecera gótica, construida en la centuria trecentista. Dudando si debían continuarla con tres naves, según el primer proyecto, o con nave única, en 1416 el obispo Dalmau de Mur y el cabildo de la catedral llamaron a consulta a los maestros de obra y lapicidas de la Corona catalanoaragonesa: Pascasi y Joan de Xulbe, de la catedral de Tortosa; Pere de Vallfogona y Guillem de la Mota, de la de Tarragona; Bartomeu Gual, de la de Barcelona; Antoni Canet, de la de Urgel; Guillem Bofill, de la de Gerona; Arnau de Valleras, de la de Manresa; Guillem Abiell, de la iglesia de Nostra Senyora del Pi; Antoni Antigoni, de la de Castelló d'Empúries; Guillem Sagraera, de Sant Joan de Perpinián, y Joan de Guinguamps, vecino de Narbona. Siete maestros se pronunciaron por las tres naves, y los cinco restantes por la nave única. Con todo, fue elegida esta última, considerándola de mayor claridad, más solemne y más noble, y que su construcción sería menos costosa y más rápida. Y, en efecto, la obra fue llevada adelante bajo la dirección de Antoni Canet y Guillem Bofill.

El plan de la nave, de perfecta simplicidad, constituye un grandioso rectángulo, embellecido por los grandes ventanales y por la severa línea de huecos de un reducido triforio. La cubren cuatro bóvedas rectangulares de crucería con dos capillas entre los contrafuertes de cada tramo.

Esta obra, de extraordinaria audacia, cierra con gloria el capítulo del gótico catalán.

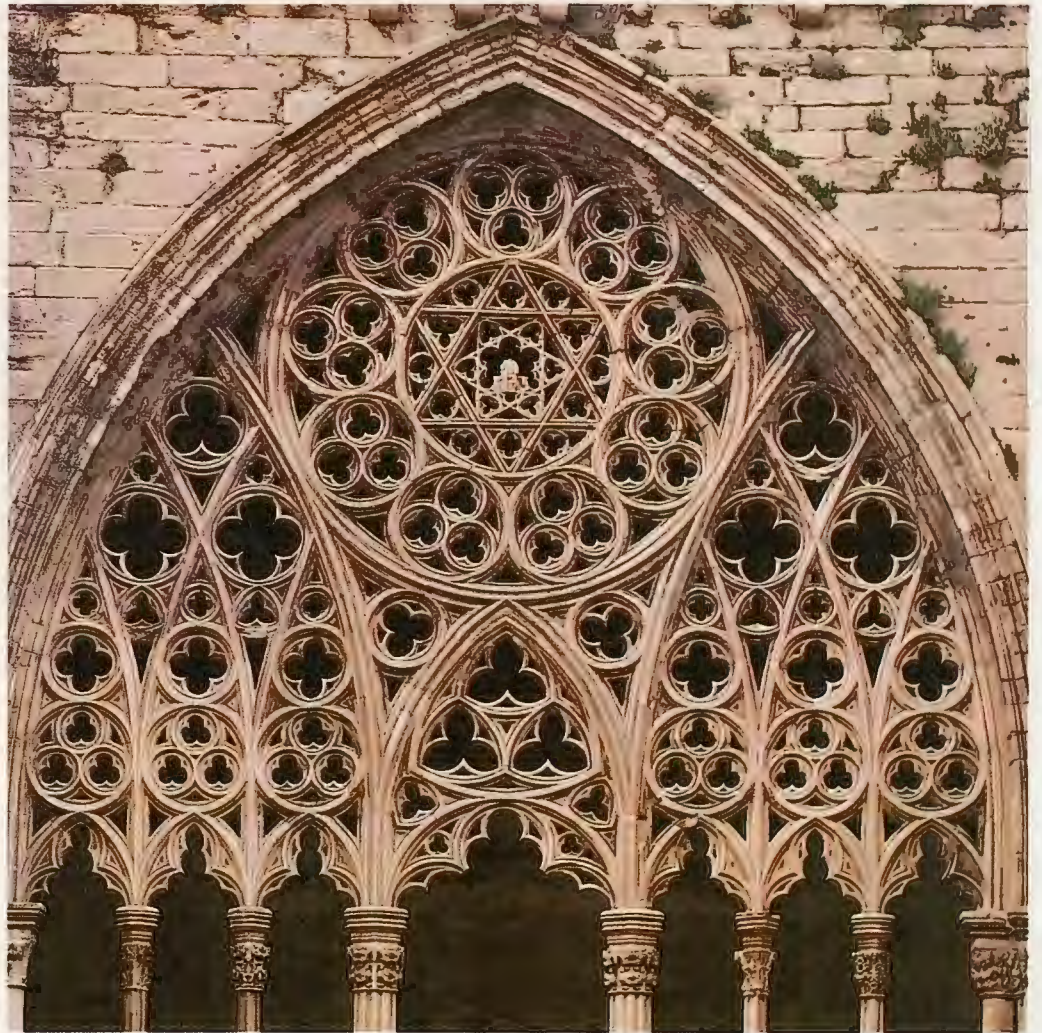




Ciertamente, responde a las razones de solemnidad y nobleza que motivaron la decisión del cabildo gerundense, puesto que contiene el espíritu de un arte secular cuyo desarrollo hemos ido considerando desde las primeras obras cistercienses.

El claustro de la catedral de Lérida, antes estudiado, es, en realidad, prototipo y obra maestra de los grandes claustros ojivales de Cataluña (fig. 260). Con similar esquema le sigue el de Vic (fig. 261), conservado gracias a la voluntad del pueblo, que exigió su reconstrucción al ser sustituido el templo de Oliba por el actual neoclásico. Las finas arcadas de acentuada verticalidad y la geometría de los calados guardan una absoluta afinidad con los ventanales, que constituyen el denominador común de la arquitectura gótica catalana. El claustro de la catedral de Barcelona queda de tal manera integrado a la función del templo, que, en la práctica, resulta como una extensión espacial del mismo: sus amplias galerías están jalonadas por capillas independientes idénticas a las del interior de las naves. Comenzado en 1382 por Bernat Roquer, fue terminado en 1448 por Andreu Escuder, sin las tracerías previstas en el plan original. La decoración escultórica, que culmina en el bello san Jorge de la clave de la monumental glorieta angular, se extiende en nutrida secuencia narrativa contorneando los robustos pilares y confirmando la idea del claustro-templo.

Constituyen legión los claustros góticos, no abovedados, de estructura modesta conservados en Cataluña. Presentan a veces doble galería, pero en su mayoría siguen un modelo de gran austeridad, con arcos dovelados y capiteles uniformes sobre columnas de pequeño diámetro. Estas columnillas, talladas de un conglomerado calcáreo con nummulites, provienen de una cantera de Gerona. El hallazgo y generalización de esta peculiar variedad de caliza, que, pulimentada, adopta un atractivo color gris, dio origen a una verdadera organización, que desde Gerona enviaba a lugares muy distantes los elementos arquitectónicos prefabricados y dispuestos para su montaje en cualquier





estructura. Los modestos claustros de columnillas grises y capiteles uniformes, según un modelo que es pura abstracción, constituyen una de las características de la arquitectura gótica catalana, ejemplo de su sentido práctico y símbolo de un sistema de organización artesana que tuvo su precedente, ya estudiado, en las canteras de mármol pirenaicas del Rosellón. El ejemplar más bello es el claustro del cenobio de Pedralbes (fig. 262), y el más arcaico el de Sant Domènec, de Gerona. La serie claustral se completa con otras estructuras más tardías y menos logradas: el claustro del monasterio de Santa Maria de Jerusalem, construido en Barcelona por Bartomeu Mas a partir de 1468, y el de Sant Jeroni de la Murtra, obra coetánea, con arcos dobles cobijados por un arco apuntado mayor, flanqueado por recios contrafuertes.

De las salas capitulares cistercienses, ejemplarizadas por la del monasterio de Poblet, que se presenta abovedada formando tres crujías sobre columnas, se pasó a la tipología de planta cuadrada, con cubierta de bóveda nervada y trompas en los ángulos. Las más arcaicas serán la de la catedral de Vic, coetánea al claustro, y la del monasterio de Pedralbes. Cierta grandiosidad presenta la de la catedral de Barcelona, iniciada por Arnau Bargués hacia 1405 y terminada cincuenta años después con la colocación de la clave de su bóveda estrellada octogonal según traza ajena a la tradición local.

El insobornable funcionalismo que caracteriza las obras de los arquitectos catalanes del siglo XIV alcanza su aspecto más austero en la construcción de torres y campanarios. Comparados con los típicamente románicos, parecen fortalezas, ya que, al aumentar el tamaño de los campanarios y la robustez de sus muros, los ventanales con columnas fueron sustituidos por grandes huecos cumbrosos y angostas aspilleras y tragaluces. La torre de la catedral de Tarragona es una mole prismática con ventanales calados en el tramo alto; los campanarios gemelos de la catedral de Barcelona (fig. 232), el de Santa Maria del Pi y de tantos otros levanta-



dos en Cataluña son, en realidad, prismas gigantesos muy en consonancia con la simplicidad estructural de los edificios. El campanario de Lérida (fig. 203), que corona la mole de La Seo con su enorme primer cuerpo octogonal bajo otro más leve, decorado con grandes ventanales calados, pináculos y arquerías ciegas, es la obra maestra de la serie. Las torres gemelas de Santa Maria del Mar, en Barcelona, siguen, simplificándola, una estructura similar (fig. 257). Rompe la unanimidad formal de esta serie el de Sant Feliu de Gerona, con dos cuerpos escalonados sobre el prisma octogonal de la base, reforzados con contrafuertes angulares coronados por pináculos y, sobre todo ello, una flecha cónica que fue troncada por un rayo en 1581 (fig. 264).

ESCUPTURA

Artistas y obras de los siglos XIII y XIV

La escultura gótica ofrece un ciclo notable, rico en fechas y en nombres de artistas, integrado por relieves historiadados, capiteles y otros elementos decorativos de los edificios civiles y religiosos, monumentos funerarios, imaginería y retablos en piedra o en madera, sillerías de coro y mobiliario. En gran parte fue obra de equipos y talleres, formados junto a las grandes empresas constructivas, lo cual dificulta el trabajo analítico del historiador y el reconocimiento de la creación estrictamente personal de los maestros. Estos fueron esencialmente itinerantes debido al sistema impuesto por las circunstancias socioeconómicas. Así no es de extrañar que determinado maestro, formado en un taller, alcance en otro el verdadero desarrollo de su personalidad. Los grandes núcleos urbanos (Gerona, Tarragona, Lérida, Barcelona y Perpiñán) se convierten, como es lógico, en centros de producción artística. Ofrecen menor importancia, en relación con la que tuvieron en el período románico, La Seo de Urgel, Vic, Ripoll y Solsona. La iniciativa real creó centros aislados de gran importancia, como fue-

265. *Maestro Bartomeu. Virgen del parteluz
de la puerta principal de la catedral de
Tarragona (1277-1282)*



266. *Capilla lateral de la cabecera de la catedral de Tarragona con el retablo del Maestro Aloy (1360)*

ron los monasterios de Poblet y Santes Creus.

La influencia extranjera, debida a la participación de escultores flamencos, franceses, italianos, ingleses, borgoñones y alemanes, resulta especialmente visible en las obras del período inicial de ciertas escuelas y también en los tiempos de decadencia política del país en la segunda mitad del siglo xv. A lo largo del trescientos consta documentalmente la actividad de los siguientes maestros foráneos: Jaume de Francia, llevado a Gerona por Faveran, el arquitecto de la catedral; Maestro de Alouns de Carcasona (1326); Jean de Tournai (1324); Pere de Guines (1337) y Coli de Merville (1381). En el siglo xv surgen Joan de Lloayn, Joan d'Ulfa, Joan de Malinas, Enric Torrenteller, Enric de Birbar, Adrià de Suydret, Guillem d'Utrecht y otros. Citaremos en su oportuno lugar la participación específica de escultores visitantes.

La mutación de estilo, del románico al gótico, fue relativamente brusca, a pesar de que en algún caso pueden advertirse obras que expresan la tendencia hacia este cambio, que resulta tardío en relación a Francia y Castilla. Hemos observado ya la prolongada supervivencia de las fórmulas románicas en la decoración escultórica de los monumentos cistercienses y en las grandes catedrales del siglo XIII.

Son pocas las esculturas plenamente góticas correspondientes al siglo XIII, pero algunas son de suma importancia. Se caracterizan por su estilo audaz con tendencia a lo clásico, surgida del estudio directo del natural. Los hallazgos que caracterizan esta breve etapa inicial de la escultura gótica florecen y se estabilizan a lo largo del siglo XIV con la creación de una verdadera fórmula estilística, a la par que extrayendo de ella todas sus posibilidades. Hacia 1400 penetra en Cataluña una corriente de raigambre borgoñona, menos importante que la que afecta a las escuelas del centro de España, y tras ella surge el estilo del siglo xv, como afirmación de criterios formales y con un mayor naturalismo. En la segunda mitad de ese siglo, como ya se ha apuntado, trabajan en Ca-

267. *Portada del oratorio del palacio episcopal de Tortosa*

taluña numerosos extranjeros, en especial alemanes, y su arte alcanza un evidente eclecticismo, con cierto matiz prerrenacentista.

Maestro Bartomeu, citado en relación con algunas esculturas arcaicas de la catedral de Gerona, contrató en 1277 con la junta de obras de la de Tarragona la decoración escultórica de la fachada (fig. 252). Allí se conserva su obra maestra, la imagen exenta de la Virgen con el Niño, tallada en el enorme bloque de mármol que constituye el parteluz de la puerta principal (fig. 265). También se labraron con su propio concurso algunos de los apóstoles que la flanquean y otras figuras decorativas de la misma. A finales de agosto de 1282 se le liquidaban cuentas. Conviene prestar atención a estas obras, en especial a la efigie de la Virgen, porque revelan la gran maestría de un artista en el período en que el gótico catalán iniciaba su trayectoria. Si algunas figuras de Reims se han relacionado con el arte romano, cabría aquí hallar reminiscencias de lo griego, por el depurado idealismo, la docta concepción formal y el predominante interés por la belleza. Las figuras de apóstoles, aunque poseen gran fuerza plástica, carecen del lirismo y la refinada calidad de la imagen central. En 1295, Bartomeu seguía en Tarragona trabajando en el sepulcro de Pedro el Grande, emplazado en el crucero de Santes Creus (fig. 208). La tapa del sepulcro fue embellecida con la figura de la Virgen y las de varios santos, que aparecen bajo arcos trilobulados.

Una excelente escuela de tallistas en piedra se desarrolló en la obra de la catedral de Tarragona a lo largo del siglo XIV, produciendo esculturas que presentan innegable unidad dentro de un estilo expresivo, muy logrado. Integran las ricas decoraciones de las capillas del Corpus Christi (1330), de las Once mil vírgenes (1340-1344) y de la llamada capilla de los Sastres (fig. 266). El canon humano es, por lo general, más bien alto, y los plegados de las túnicas y mantos desempeñan un papel primordial para la definición de la forma. En los rostros se observa con frecuencia una sonrisa latente y se da en ellos bastante





diferenciación tipológica. Se busca más el efecto plástico que el decorativismo, sobresaliendo algunas de las esculturas de la capilla de las Once mil vírgenes, desgraciadamente muy mutiladas.

Otros testimonios de la proliferación de la escuela son el bello retablo, dedicado a los santos Bernabé y Bernardo, de la parroquial de Montblanc (Tarragona); las esculturas labradas en 1341 por Guillem Sagner, en Vinaixa (L), y la elegante portada de la capilla episcopal de Tortosa (T, fig. 267). La primera de las obras citadas destaca por su estilo denso y apretado, por el docto equilibrio del factor narrativo en las ocho escenas laterales y las dos figuras del centro, todo ello en bajorrelieve. La portada de la capilla episcopal de Tortosa es un conjunto bien concebido iconográficamente, con dos imágenes de obispos bajo doseles calados, ménsulas con figuritas de ángeles y un bello tímpano con la Virgen y el Niño y otros dos ángeles. Cabe citar también a un escultor de Montblanc, de nombre conocido, Guillem Timor, el cual contrató en 1345 la labra de una bella imagen de san Andrés en la propia villa.

La penetración del gótico italiano tiene en Tarragona dos testimonios notables: el sepulcro del arzobispo Juan de Aragón († 1333) en la catedral y el retablo mayor de la seo de Tortosa. Es el primero una estructura en arcosolio, en cuyo tímpano se alinean figuras de santos, bajo el Salvador, recibiendo al alma del prelado llevada por dos ángeles. Destaca la imagen yacente por su impresionante carácter retratístico: una beatífica sonrisa ilumina su rostro ascético (fig. 268). Ritmo espacial impecable, serenidad y fuerza son las notas dominantes de este bellissimo monumento funerario, ciertamente obra de un gran escultor del que no conocemos otra traza de su paso por Cataluña. El retablo mayor de la catedral de Tortosa, gigantesco trípico de madera policromada y dorada con veinticuatro escenas narrativas, refleja, al parecer, cierta afinidad estilística con el círculo inmenso de los escultores pisanos de la primera mitad del siglo xiv (fig. 271). La obra fue ejecutada hacia

269-270. Efigies de Jaime II de Aragón y de la reina Blanca de Anjou en su monumento funerario de Santes Creus, obra de Pere Bonhuyt (1312-1315)



1350 y el autor, cuyo nombre desconocemos, muestra su gran clase al conseguir un perfecto equilibrio en el conjunto de composiciones, distribuyendo diestramente los grupos de personajes neotestamentarios. La técnica depurada y metódica revela un gran sentido plástico. La labor de maestros extranjeros en el ámbito tarraconense se complementa con las obras de un escultor-arquitecto de origen inglés, el maestro Reinard Fonoll, que trabaja en el claustro de Santes Creus hacia 1330. Su estilo, a la vez realista y sumario, rechaza los efectos sutiles y ornamentales y busca, en cambio, los que dimanen de superficies y masas.

Fue por expresa voluntad de los reyes que Poblet y Santes Creus, los dos grandes cenobios cistercienses enclavados en la comarca de Tarragona, se convirtieran en monumentos ricos en obras escultóricas. Santes Creus conserva intactos los soberbios sepulcros de Pedro el Grande y de Jaime II, formando pareja en el crucero del templo. El primero, ya citado, fue labrado con intervención del maestro Bartomeu entre 1291 y 1307; el segundo, erigido según el modelo del anterior en lo que respecta a la estructura del baldaquino con bellas tracerías, alberga las efigies yacentes de Jaime II y de su esposa Blanca de Anjou. Parece probable que éstas fueron labradas por Pere Bonull o Bonhuyt entre 1312 y 1315 (figuras 269 y 270). Lo magistral de su modelado, la naturalidad y perfecta calidad táctil de los diversos elementos integrantes revelan un arte libre de convencionalismo y muy cercano a la realidad, que tiende a evadirse de los principios de la estética del goticismo. Este monumento funerario permite atribuir al enigmático Bonull la elegante imagen titular del santuario de la Virgen de la Serra, en Montblanc.

Entre los años 1340 y 1390 la obra de los sepulcros reales de Poblet, impulsada por Pedro el Ceremonioso, exigió la organización *in situ* de un gran taller de escultores y canteros, en el que participaron la mayoría de artífices de este período. Pero este monumental complejo funerario, ejecutado en alabastro de Gerona y completado



con elementos de vidrio y decoración de talla dorada, fue destruido en 1835.

Uno de los primeros escultores del egregio panteón pobletano fue el Maestro Aloy, francés originario de Montbray, llamado por Pedro el Ceremonioso en 1340. El mismo monarca le encargó dos años más tarde la talla en alabastro de once efigies de los condes de Barcelona y de los reyes de Aragón, con destino al Tinell del Palacio Real Mayor de la ciudad condal. En 1349 consta que seguía labrando los sepulcros reales de Poblet, esta vez con Jaume Cascalls. La asociación de ambos escultores duró hasta 1361, aunque durante ese período ejecutaron también ciertas obras independientemente. En 1351 intervino Aloy en la labra de la silla episcopal del coro de la catedral de Gerona, pieza que nos revela la altura de su talento y de su técnica.

Más tarde fijó su residencia en Tarragona, y allí ejecutó en 1360 el retablo de la capilla de los Sastres en la catedral, obra decadente que dista de dar la medida de su valor, tal vez por la abundante intervención de colaboradores (fig. 266). Constan citas de otras obras ejecutadas para el rey Pedro (destruidas), quien le otorgó el título de «maestro imaginero de la casa del señor Rey».

La familia, casi podríamos decir dinastía, de los Bartomeu seguía trabajando en Gerona y en localidades vecinas del norte de Cataluña. Un Bartomeu trabajaba con su hijo en el coro de la catedral de Elna (Rosellón) en 1293. Otro, orfebre-escultor, labró en 1320 el altar de plata de la catedral gerundense, el cual se estudiará más adelante. Algunas obras de alabastro, como el relieve proveniente de Crespià (G. M. D. G.), presentan con todo ello contactos evidentes. Puede, en efecto, afirmarse la existencia de un estilo Bartomeu, equilibrado, recio y refinado a la vez, que, con espíritu clásico, muestra un absoluto dominio de las proporciones y de los volúmenes.

Escultores de raigambre francesa confieren nuevos impulsos a la escuela de Gerona: el sepulcro de Guillem de Vilamarí, debido a Jaume de Faveran (1322), y el



sepulcro de san Narciso labrado por el Maestro Joan (¿Jean de Tournai?) en 1326 (fig. 272). Ambas obras acusan la mano de artistas diestros y experimentados para los cuales toda reminiscencia románica ha sido superada y olvidada. El carácter narrativo de los relieves no impide el rigor de las composiciones: los atuendos de los personajes plasmados aparecen con objetiva claridad y tendencia a la estilización. Otras obras confirman la importancia del grupo de escultores activos en la catedral de Gerona en la primera mitad del siglo xiv. Merecen citarse los sepulcros de Arnau Soler († 1327, fig. 277) y de la vizcondesa de Cabrera († 1331), que evidencian una intención realista, e incluso en la efigie del primero se advierte una lograda expresión psicológica. En 1340, el Maestro Ramon firma el retablo de piedra de Santa Pau (G), obra de un narrativismo más popular que busca marcados efectos de expresión por los ademanes de los personajes. Consigue alguna composición muy lograda, como, por ejemplo, la del Descendimiento, donde incluso da una adecuada sensación del espacio en profundidad (Col. marqués de Barberà).

En este período comenzaría la explotación de las canteras de Beuda (G), que producían alabastro de buena calidad, bello color y bloques convenientes en cualquier medida. De ello surgió una escuela de tallistas del alabastro que, a semejanza de los escultores marmolistas roselloneses del siglo xii, antes estudiados, enviaban sus obras a regiones muy apartadas. Es posible que escultores integrantes de ese taller hipotético se desplazaran con sus bloques de alabastro para tallar sus obras *in situ*. Éste parece ser el caso del notable grupo de esculturas de alabastro conservadas en Sant Joan de les Abadeses (G), entre las cuales destacan el sepulcro del beato Miró, que muestra influencia italiana; el retablo de la Verge Blanca y el de la iglesia de Sant Pol, tallado por Bernat Saulet en 1341 (M.D.V.). El autor del primero exageró el hieratismo del yacente, sin duda para plasmar la espiritualidad del personaje. La imagen central del retablo de la Virgen, ejemplo arcaico de

274. Retablo de la Verge Blanca
en el monasterio de Sant Joan de les Abadesses (G)



275. Virgen de talla policromada,
de la parroquia de Cubells (L)

276. Imagen tallada en madera procedente
de Tredòs (L). M. A. C.



una nutrida serie, está flanqueada por dos grandes paramentos con escenas en bajorrelieve, ejecutadas con pureza estilística y gran maestría (fig. 274). Bernat Saulet lleva la fórmula narrativa a un grado de mayor desarrollo, eliminando el italianismo patente en los relieves del anónimo autor del retablo de la Verge Blanca.

Parece probable que una intensa producción del taller derivado de la cantera de Beuda explique la existencia en Cataluña de tantas obras de alabastro: sarcófagos, retablos y, en especial, estatuas de la Virgen con el Niño. El arte que anima todos estos elementos dispersos es siempre de buena calidad y alcanza a veces exquisiteces, como, por ejemplo, en la Virgen proveniente de Boixadors (M. A. C.), llena de majestad y de humanidad a un tiempo (fig. 273). El tratamiento técnico del material es excelente, lográndose calidades de gran sutileza. La actividad del centro artístico que comentamos perdura hasta finales del siglo xv y produce, a lo largo de más de siglo y medio, obras de gran dignidad y técnica depurada.

Poco se sabe de la imaginería y de la escuela gerundense de la segunda mitad del siglo xiv. Es posible que la escuela local languideciera, ya que las obras más importantes ejecutadas en esta segunda etapa son de autores procedentes de otros centros artísticos de Cataluña. Como veremos, Jaume Cascalls, de Berga, realizó en Gerona obras de gran importancia. Un mallorquín, Guillem Morey, aparece en 1375 como maestro de obra de la portada lateral de la catedral gerundense; en 1383 ejecutó un ángel de bronce para ese edificio y en 1385 ya había dado cima a los dos monumentos funerarios que nos permiten conocer su estilo: el de Ramón Berenguer II y el de la condesa Ermessindis, por encargo de Pedro el Ceremonioso. Se sabe que en 1396 todavía seguía trabajando en la seo de Gerona, de la que había sido nombrado maestro mayor dos años antes. Ofrece especial interés el sepulcro de la condesa Ermessindis, tanto por la refinada estilización general de la forma como por su serena belleza (figu-

277. Estatua yacente de Arnau Soler († 1327)
en la catedral de Gerona



278. Guillem Morey. Figura yacente del
sepulcro de la condesa Ermessindis,
en la catedral de Gerona



279. Portada de la colegiata de Castelló
d'Empúries (G)



ra 278). Otro escultor valioso, Pere Sanglada, que al finalizar el siglo XIV ocupa un lugar preeminente en la escuela de Barcelona —donde lo estudiaremos—, se formó probablemente en Gerona, pues en la catedral de esa ciudad se halla una obra que cabe atribuir a sus comienzos: el sepulcro de Arnau de Montrodon († 1384), de marcada tendencia a la monumentalidad.

La etapa final del ciclo trecentista, con sus figuras idealizadas que retienen cierto hieratismo, tiene en Gerona otros escultores de innegable calidad, de los que ignoramos el nombre. Uno de ellos es el autor del Apostolado y la Epifanía que decoran la monumental portada de Castelló d'Empúries, escultor afín al estilo de Sanglada y que evidencia contactos con el estilo de origen borgoñón que caracteriza, hasta cierto punto, un buen sector de la escultura catalana de esos tiempos (fig. 279). Cabe la posibilidad de relacionar las esculturas de Castelló d'Empúries con la obra de Pere de Sant Johan, originario de Picardía, maestro mayor de la catedral de Gerona entre 1397 y 1404 y encargado, más tarde, de la talla de la sillería de coro de la catedral de La Seo de Urgel, obra de la que se conservan algunos elementos en el Museo Lázaro Galdiano, de Madrid. Es patente su actividad en Barcelona según las últimas noticias suyas en el año 1415. Son obra documentada de él las esculturas exentas de la portada de la iglesia de Sant Miquel, de Palma de Mallorca, contratadas en 1398. Al parecer, alternaba su labor en las Baleares con la dirección de la seo gerundense.

Los escultores roselloneses activos a comienzos del siglo XIII no aceptaron fácilmente el naturalismo sutil del gótico francés. No en vano los viejos talleres pirenaicos de tallistas de mármol habían establecido una poderosa y bien organizada escuela, basada en la estricta disciplina de la escultura románica. La persistencia de las viejas fórmulas y la repetición de modelos arcaicos hacen poco eficaz la presencia en el país de excelentes escultores visitantes. Entre ellos destaca el que ejecutó a comienzos del siglo XIV las claves y

280. Imagen yacente del obispo de Lérida Ponç de Vilamur († 1324). M. L.

281. Imagen yacente de Teresa de Montcada. M. L.

282. Retablo procedente de la parroquia de Anglesola (L.). Boston Museum of Fine Arts

los capiteles de la capilla del palacio real de Perpiñán. Otro maestro notable tomó a su cargo la terminación del claustro de la catedral de Elna, comenzado en pleno siglo XII. Son de su mano algunos de los relieves y rinconeras y también lo será una imagen del Salvador, en madera policromada, que se conserva en la catedral de Perpiñán y que pertenece al estilo netamente francés de su tiempo: las figuras de sus composiciones narrativas atienden a un canon moderado, y los elementos ornamentales y alegóricos que las enmarcan son tratados con particular énfasis. Entre los sarcófagos conservados en Elna destacan el del obispo Raymond de Costa († 1310) y el de su hermano diácono († 1320). El modelado sobrio, con tendencia al naturalismo, de ambas obras se aproxima, según Durliat, al de la figura yacente de Vilamarí, obra documentada de Jaume de Faveran, conservada en la catedral de Gerona.

La actividad de los escultores de la escuela de Lérida, tan fieles a las fórmulas románicas, no remitió en manera alguna con la introducción del estilo gótico. A finales del siglo XIII los talleres de imaginaria transforman poco a poco sus modelos hieráticos en imágenes sonrientes, plasmadas con gran sensibilidad. Pueden adscribirse a esta fase de transición las Vírgenes sedentes de Cubells (fig. 275) y de Santa Maria, de Cervera. Otras dos muy interesantes, de fecha más avanzada, marcan un paso adelante: el san Pedro proveniente de Bellpuig (Museo Metropolitano de Nueva York) y una imagen que procede de Tredòs (M. A. C., fig. 276). Ésta, especialmente, resulta seductora por el tratamiento a la vez monumental y refinado de los planos en armonía con el volumen, la directa plasmación de manos y rostro, y el espíritu general que emana de su conjunto. La evolución prosigue en algunas obras pertenecientes a la segunda etapa de la catedral: el sepulcro del obispo Ponç de Vilamur († 1324, fig. 280) y las esculturas de la capilla de San Pedro, que fue construida por la familia Montcada y se terminó hacia 1341. De ella proceden las estatuas yacentes de Ot de Montcada y de



283. Sepulcro de Ermengol VII, conde de Urgel.
The Cloisters, Nueva York

284. Retablo mayor de la iglesia
de Sant Llorenç, en Lérida



su esposa Teresa (Museo de Lérida, figura 281), soberbios ejemplos de un estilo monumental y minucioso a un tiempo. En ellas se trató la forma valorando al máximo los ritmos determinados por la disposición de los miembros del cuerpo y acentuando todos los elementos ornamentales susceptibles de enriquecer la calidad de las superficies.

Merece ser designado con el apelativo de Maestro de Anglesola el autor del retablo procedente de la villa de este nombre (Museo de Boston, fig. 282). La efigie de la Virgen con el Niño centra su conjunto apaisado y a los lados hay cuatro escenas bajo arcos trilobulados. Sorprende el sentido humano dado por este maestro a cada figura, la sobriedad del modelado y el exquisito lirismo de los esquemas narrativos. No hay en él propensión al ornamentalismo, sino, al contrario, cierta tendencia clásica. Al círculo estilístico de este escultor, de indiscutible raigambre francesa, cabe asignar: una grandiosa imagen pétrea de san Martín en la propia Anglesola; el sepulcro del conde de Urgel, Ermengol VII, procedente de Bellpuig (Museo de The Cloisters, Nueva York), rico conjunto de yacente, sarcófago con personajes labrados bajo arquerías y fondo del arcosolio con dos teorías de imágenes en relieve y tres estupendas figuras de león, sobre las que descansa el sarcófago (fig. 283); una Anunciación de estilo vigoroso y dulce a un tiempo (M. A. C.); el sepulcro de Ramon de Cardona († 1320), del monasterio de Poblet, y los canecillos y capiteles de la valla del coro de la catedral de Tarragona.

Es probable que algunos maestros formados en otros centros artísticos catalanes aportaran esporádicamente su labor personal y la influencia de su estilo, pero la proliferación de buenos escultores ilerdenses es ciertamente notable. El estudio de las obras conservadas sólo ha sido esbozado y los datos documentales publicados son insuficientes para apoyar con nombres auténticos un esquema basado en el análisis estilístico. En su mayor parte, las esculturas de piedra son grandes retablos, monumentos funerarios o

285. *Compartimiento del retablo de san Pedro, en Sant Llorenç, de Lérida*

286. *Virgen sedente de la catedral de Lérida. M. L.*

287. *Guillem Solivella. Verge del Blau, de la portada del claustro de la catedral de Lérida (1390)*

amplias decoraciones que exigían la intervención de equipos de escultores (figura 284).

El retablo mayor de la catedral de Lérida se estaba labrando entre los años 1361 y 1376, bajo la dirección del escultor Bartomeu Rubió. Quedan de él algunos relieves que forman dos grupos de diferente estilo y época; los más antiguos pueden atribuirse acaso a Rubió y entre ellos destaca la escena de la Pentecostés, de expresivo carácter. Se conservan en el Museo de Lérida junto a una escultura sedente de la Virgen con el Niño, que también procede de la catedral y que enlaza estilísticamente con la obra atribuida a Rubió (fig. 286). Cabe asignar al mismo taller otros dos de los retablos pétreos que enriquecen la iglesia leridana de Sant Llorenç; son obras densamente trabajadas en las que la ornamental minuciosidad de los relieves contrasta con la elegante austeridad de las imágenes del cuerpo central. Un escultor anónimo más refinado labró el retablo de santa Úrsula de la misma iglesia: acusa innegable afinidad con las obras de Jaume Cascalls que estudiamos seguidamente. Los retablos de Castelló de Farfanya y de Gerb tienen estructura análoga, basada en el énfasis del dosel-pináculo sobre la escultura o esculturas centrales, pero el ritmo se invierte; mientras que el primero presenta dos calles a cada lado y una sola escultura central, el segundo tiene dos esculturas y una calle de relieves por lado. Pere Aguilar es autor del sepulcro con dos yacentes de Santa Maria de Bell-lloc, en Santa Coloma de Queralt, terminado en 1370 con figuras de canon algo irregular, pero muy decorativas. En conjunto, se advierte en la producción de la escuela de Lérida del xiv una originaria diversidad que tiende luego a una relativa unificación, debida, sin duda, al ya aludido trabajo en equipo.

Guillem Solivella fue maestro mayor de la catedral de Lérida, por lo menos desde 1390 hasta 1404. Consta que continuó la obra del retablo mayor, atribuyéndosele algunos relieves del mismo. A juzgar por las referencias documentales, su obra más



288. *Sepulcro de santa Eulalia, en la catedral de Barcelona (1327-1333)*





importante sería el proyecto y realización de la gran portada exterior del claustro. Ésta conserva *in situ* el gran relieve del Juicio Final en el destrozado tímpano, del que, a pesar de los desperfectos, se puede ver lo suficiente para valorar el interés de la obra, imaginativa y dramática. Se considera obra de Solivella la imagen de la Virgen, la justamente celebrada Verge del Blau, que ocupó el parteluz de esta portada, ya que consta su entrega el 23 de julio de 1390 (fig. 287). Al parecer, estaban terminadas dentro del mismo año las estatuas de los apóstoles Pedro y Pablo y las de los dos santos Juanes. Estas gigantescas esculturas en piedra, que se conservaron intactas hasta 1936, daban la impresión de ser, en efecto, obra de una sola mano, ciertamente la de un notable escultor. Pero lo avanzado del estilo hace dudosa su identificación con las que pudo labrar Solivella con anterioridad a 1400. Será necesario realizar un estudio analítico más completo para resolver en forma adecuada la personalidad de Guillem Solivella.

Los relieves de mármol de la portada de san Ivo de la catedral de Barcelona, realizados hacia 1300, inician con sus vigorosas y míticas escenas el desarrollo de la escultura gótica en la ciudad de los condes. Su paralelismo conceptual con ciertas obras coetáneas de Italia parece indicar que fueron uno de los eslabones iniciales del influjo que fructificó de manera brillante en el soberbio sepulcro marmóreo de santa Eulalia, tallado entre 1327 y 1333 por dos artistas de raigambre pisana (fig. 288). Las apretadas escenas del sarcófago, dedicadas a la historia de la niña mártir de Mérida, han sido atribuidas al Maestro del púlpito de San Michele in Borgo; al segundo escultor se le deben los bajorrelieves de la tapa y las tres figuras exentas del coronamiento. Debe valorarse el refinado sentido del ritmo de este segundo maestro y el decidido avance hacia el naturalismo del primero.

El concepto formal de origen francés aparece en la imagen yacente de la reina María de Chipre († 1327), esposa de Jaime II (M. A. C.), obra atribuida a Pere de

Guines, en la que se advierte el interés por modificar las actitudes convencionales con una relativa estilización que no impide la fuerza plástica.

El sepulcro de Elisenda de Montcada († 1358), conservado en doble versión en el claustro y en la iglesia de Pedralbes, es obra que refunde las influencias italiana y francesa. En realidad, este modo de explicar el arte acaso sea en el fondo una evasión, ya que, como en el caso de la arquitectura, hay una escultura gótica característicamente catalana que, por hallarse estilísticamente situada entre Francia e Italia, incita a referirse a tales influencias. Sea como fuere, es un arte de estilización que valora los anchos planos, los ritmos dominantes y que, dentro de la rigurosa concepción gótica, propende en lo posible al naturalismo, si bien es éste un naturalismo idealista. Creemos que el autor de esta obra labró asimismo las claves de la bóveda de la ya citada capilla de las Once mil vírgenes de la catedral de Tarragona.

Jaume Cascalls, el gran escultor que inició lo que podríamos llamar la escuela central catalana, que culminaría con el genial Pere Johan, nació en Berga (B) y en fecha desconocida contrajo matrimonio con la hija del pintor Ferrer Bassa. En 1345 se hallaba en Perpiñán trabajando en el retablo de alabastro de Cornellà de Conflent: la Virgen Madre, su figura central, muestra ya las extraordinarias facultades del joven artífice, pero en las escenas narrativas surge el estilo sensible y contenido de las obras más avanzadas. Pertenerán asimismo a la etapa juvenil la imagen de santa Eulalia que centra el tímpano de la puerta de san Ivo de la catedral de Barcelona y los sepulcros (destruidos en 1936) del monasterio del Puig (Valencia). En Gerona labró en alabastro la estatua de Carlomagno en la catedral y el santo sepulcro de la iglesia de Sant Feliu. La primera, decorada con toques de oro y discreta policromía, muestra hasta qué punto Cascalls había adoptado un concepto plástico, mezcla de realismo e idealismo, que se aparta del sentido unificado del volumen para dar autonomía a cada elemento de la imagen

(fig. 289); el segundo, desgraciadamente muy mutilado, posee un impresionante Cristo yacente que en ciertos aspectos se anticipa al expresionismo realista de los grandes imagineros hispánicos. En 1349 estaba trabajando en los sepulcros reales de Poblet asociado con el Maestro Aloy. Su estilo, inconfundible, se reconoce en muchos de los fragmentos de la mutilada serie de monumentos funerarios del real monasterio. Muestra asimismo la traza de Cascalls una figura en piedra de san Antonio Abad procedente de La Figuera (L, M.A.C.). Su influencia aparece en la comarca de Lérida, de cuya catedral fue maestro mayor: ya hemos dicho que cabe atribuirle el retablo de santa Úrsula, en la iglesia de Sant Llorenç de esa ciudad. Son debidas a su taller las figuras de profetas, contratadas en 1375, para completar la serie iniciada por el Maestro Bartomeu en la portada principal de la catedral de Tarragona. Los escultores que las labraron, a nivel artesano, transformaron los modelos de Cascalls de tal manera que, paradójicamente, se advierte mayor arcaísmo en estas esculturas de finales del siglo xiv que en las ejecutadas décadas antes en la misma portada.

Desde 1363, Cascalls tuvo como colaborador a un esclavo de origen griego, procedente de Mesina, al que se cita con frecuencia en los contratos con el nombre de Jordi de Déu. Ya liberto éste y fallecido Cascalls, tomó el nombre de Jordi Johan. Participó en diversas obras de Cascalls, especialmente en la portada principal de la catedral de Tarragona; algunas figuras del tímpano parecen de su mano. En 1377 se hallaba en Cervera y allí se asoció con Bernat Pintor, de Berga; en 1380 trabajaba en los sepulcros reales de Poblet y a partir de 1385, residente en Tarragona, esculpió el retablo de san Lorenzo de Santa Coloma de Queralt, obra de escasa calidad. En 1390 contrata el ala oriental del claustro de Ripoll, que no denota gran evolución. En 1400 consta su participación en la fachada de la Casa de la Ciudad de Barcelona, y sería en este período avanzado cuando labró la Anunciación de la escalera del púlpito de la catedral. En



292. Pere Sanglada. *Imagen yacente de sant Oleguer en la catedral de Barcelona (1406)*



293. Antoni Canet. *Figuras del sarcófago del obispo Escales, en la catedral de Barcelona (1409-1411)*

1406 residía de nuevo en Tarragona con su hijo Antoni, escultor también, el cual sería eclipsado por la poderosa personalidad de Pere Johan, el segundo hijo del viejo Jordi.

Fue Pere Moragues una de las figuras señeras de la escuela barcelonesa en la segunda mitad del siglo xiv. En 1361 salió fiador en el contrato firmado por el constructor Bernat Roca para el altar mayor de la iglesia de los Mercedarios de Barcelona (fig. 290). Puede considerarse de su mano la elegante estatua sedente de la Virgen de la Merced, patrona de la ciudad condal, obra de gran sobriedad y despojamiento formal que otorga neto predominio a volúmenes y superficies. Puede ser obra de su mano, más arcaica, el sepulcro de Ramon Serra el Viejo († 1355), en la colegiata de Cervera. Desde 1368, siendo escultor de Pedro el Ceremonioso, estuvo trabajando en diversos monumentos de la Corona catalano-aragonesa. Para tener justa idea de su personalidad es preciso colocar en primer plano el magnífico sepulcro del arzobispo Lope Fernández de Luna, en la parroquia de la seo de Zaragoza, obra terminada antes de 1388, que revela la calidad alcanzada en su madurez. Moragues es asimismo autor del precioso relicario de plata labrado en 1386 para guardar los Corporales de Daroca (fig. 361).

Sanglada es el maestro que con sus obras y las de su taller de Barcelona cierra el ciclo trecentista de la escultura catalana. La obra más antigua que se le puede atribuir es el ya citado sepulcro del obispo Arnau de Montrodon († 1384), en la catedral de Gerona. Se advierte en él cierto trasfondo clásico, aliado a un doble gusto por el naturalismo y por la concepción formal. Hacia el final del obispado de Pedro de Planella (1371-1385) realizaría, para la catedral de Barcelona, el soberbio trono episcopal que serviría de pieza fundamental en la construcción de la sillería del coro, de la que fue escultor jefe. Hizo antes un viaje de estudios a Flandes, y a partir de 1394 se inició la obra con un taller de cuya organización se conservan noticias muy completas. En

él estaban asociados los escultores Antoni Canet y Pere Oller. Las misericordias del coro alto y el soberbio púlpito, trabajos que cobró en 1403, son obra personal de Sanglada, con la colaboración de Macià Bonafè y Antoni Claperós. En 1406 ejecutó para la misma catedral la efigie yacente de sant Oleguer, bella escultura típica de este período de transición, en que el convencionalismo del gótico del xiv se anima con nuevos impulsos (fig. 292). Se le atribuyen el san Pedro que centraba el retablo de Cubells (Museo Marés), que pintara Pere Serra, y una de las más refinadas y bellas efigies de Nuestra Señora con el Niño que han sido producidas en Cataluña, y que presidía el retablo mayor de la iglesia de Santes Creus, pintado por Lluís Borrassà (M. D. T., fig. 291). Esta escultura señala una cota muy alta a la estilización rítmica del estilo internacional.

Antoni Canet, colaborador de Sanglada en la obra del coro de la catedral barcelonesa, es un interesante escultor-arquitecto del que se conservan pocas obras. Se sabe que en 1397, o poco antes, trabajó en la decoración de la portada del Mirador, en la catedral de Palma de Mallorca. En 1405 se ocupaba de la ornamentación de las fuentes bautismales de la catedral de Barcelona. En 1406 contrató un retablo para la iglesia de Santa Maria de Litera y, entre 1409 y 1411, realizó su obra más importante conservada: el sepulcro del obispo Escalles, en la capilla de la Santísima Trinidad de la seo barcelonesa (fig. 293). Ocho figuras plañideras, en el frente del sarcófago, acusan influencia borgoñona. La efigie yacente sigue el concepto de Sanglada, pero con mayor agitación en los ritmos y más realismo en el retrato del personaje. Canet posee una técnica alambicada y sutil y parece recrearse en vencer las dificultades que él mismo provoca en sus proyectos. En 1416 era maestro mayor de la catedral de La Seo de Urgel. Con la publicación reciente de documentos inéditos, sabemos que la personalidad de Antoni Canet alcanzó considerable relieve como arquitecto realizador de la gran nave de la catedral de Gerona. Parecen obra de su





mano las claves de bóveda de las dos crujías anteriores al 1424.

En los recientes estudios sobre la escultura gótica en Cataluña crece en importancia la personalidad de Françoy Salau, que, autor de la decoración escultórica del palacio construido en Poblet por el rey Martín el Humano, entre 1398 y 1410, nos revela la personalidad de un excelente maestro, de raigambre francesa probablemente. Su obra, consistente en capiteles, frisos decorativos, blasones con tenantes y otros pormenores, incluye figuras, flora y fauna tratados con la mayor destreza y a veces con un realista sentido del humor (fig. 294). Ainaud sugirió la posibilidad de que este artista tuviera al ya citado Antoni Johan como colaborador en aquella obra. Esta hipótesis es atractiva, ya que con ella habríamos completado los eslabones de la cadena estilística que conducen a Pere Johan, el gran escultor catalán del siglo xv. Por todo ello sugerimos la posibilidad de que sea el propio Françoy Salau el autor de la admirable estatua exenta que corona la portada medieval de la Casa de la Ciudad de Barcelona, precisamente proyectada por Arnau Bargués, arquitecto del palacio pobletano (fig. 243). Los rasgos de esta elegante escultura acusan una tipología borgoñona: la extrema elegancia de los drapeados, el refinamiento en la disposición de los bucles del pelo, todo ello remite a Salau, aunque, por desgracia, no dispongamos de suficientes obras seguras de este maestro para que la atribución rebasa el límite de una razonable hipótesis. En todo caso se le puede atribuir la delicada decoración de las ventanas de la sacristía de la catedral de Barcelona.

La escultura en el siglo XV

Una sola figura, la del escultor Pere Johan, surge con auténtica trascendencia en el panorama de la plástica catalana de la primera mitad del siglo xv, aportando su vigorosa personalidad y la labor de su taller itinerante. Los grandes edificios en construcción se completaban y decoraban



a ritmo muy lento. La demanda de obras fue en descenso, los talleres de escultura languidecieron y bajó su nivel. La pintura, más barata y de más fácil transporte —lo que permite concentrar los grandes talleres en la capital—, venció a la escultura y alcanzó un auge notable en la producción de retablos pintados. La escultura monumental quedó prácticamente reducida a aspectos ornamentales secundarios y a la erección de monumentos funerarios. La caída de los talleres autóctonos abrió camino a la participación esporádica de escultores transpirenaicos, que en aquel tiempo fueron sobre todo alemanes. Aunque su lenguaje plástico tenga bastante o mucho de internacional, no dejan de reconocerse los acentos germánicos de su estilo, aunque a veces éste se inclina también hacia lo flamenco.

Pere Johan (1398 - † después de 1458) se formaría junto a su padre Jordi de Déu, el esclavo griego de Cascalls, y con su hermano mayor Antoni, aunque su estilo deriva directamente del de Françoy Salau. Muy dotado, vemos en su obra dos orientaciones que se alternan: en la escultura exenta y en los altorrelieves, su sentido del volumen se impone plenamente; en cambio, en los bajorrelieves puede incluso llegar a una sugerencia pictórica. En todo momento combina directamente lo que podrían llamarse principios de una escultura independiente de toda presión estilística, con la aceptación de los factores góticos que más se prestan a la elegancia de las formas o a dotarlas de valor ornamental, no contrapuesto al naturalista. Siempre, por lo demás, hay en su creación un gusto por lo suntuoso, espectacular o imaginativo, así como equilibrado dinamismo. Parece increíble, pero está atestado por las referencias documentales, que Pere Johan realizara su primera obra importante —que es una de sus obras maestras— cuando sólo contaba veinte años de edad. En efecto, en 1418 labró el admirable san Jorge en altorrelieve que corona la portada de lo que fue huerto y jardín del Palacio de la Generalidad de Cataluña, completándolo con un bello friso con gárgolas y canecillos de la más alta cali-

dad (fig. 295). A partir de 1425 intervino también en la decoración del gran patio central y en las portadas de las dependencias anejas, todo lo cual lo irían realizando artesanos de su taller, ya que en la misma fecha estaba labrando las extraordinarias ménsulas de la portada meridional de la catedral de Gerona. En este primer encargo del prelado Dalmau de Mur, su fiel mecenas, surgen figuras imaginativas que reaparecerán en obras suyas más avanzadas. Bajo su mano, la piedra deviene material dócil, casi flexible: nace una plástica nueva con calidades insospechadas.

Entre 1426 y 1433 realiza su creación magistral, el retablo mayor de la catedral de Tarragona, la segunda obra solicitada por el obispo Mur al pasar éste a regir la sede tarraconense. Destacan en ella, realizada con amplia colaboración, el recio basamento de arenisca con figuras infantiles y elementos florales netamente naturalistas que reflejan el primer sople del renacimiento. En contraste con ello, los grandes relieves y las imágenes exentas de la predela, realizada en alabastro, son un homenaje, apasionado y refinado a un tiempo, al pictoricismo del gótico flamígero (figs. 296 y 297). Pere Johan se revela como narrador atento al detalle anecdótico, a la búsqueda de las calidades más sutiles, conjugando formas y texturas según concepto y técnica de gran originalidad.

El paso de Dalmau de Mur al arzobispado de Zaragoza en 1434 llevó a nuestro escultor a labrar en la gran catedral aragonesa su retablo mayor, del que sólo ejecutó el basamento, la predela y algunos elementos complementarios: el cuerpo principal de la gigantesca estructura fue terminado en la segunda mitad del siglo xv por Hans de Suabia. Es también obra zaragozana de Pere Johan la imagen del ángel custodio que figuraba en la puerta del puente del Ebro. Hay noticias de que Pere Johan pasó por Barcelona en 1450, cuando el rey Alfonso V le reclamó para que se trasladara a Nápoles, y que allí estuvo hasta 1458, participando, según parece, en la decoración de la gran sala del Castillo Nuevo, construida por Gui-



300. Sepulcro del obispo Bernat de Pau
(† 1474), en la catedral de Gerona



llem Sagrera. Luego se pierden los pasos de las actividades del gran artista, que ha de considerarse como uno de los mejores escultores de su tiempo.

Pere Oller, ciudadano de Gerona según las referencias documentales, se formó junto a Sanglada en la talla del coro de la catedral de Barcelona. En la catedral gerundense se conserva una clave de bóveda de la Pia Almoïna y el sepulcro del obispo Berenguer de Anglesola († 1408), las figuras de cuyo frente enlazan aún con la tradición borgoñona. Algo más tardía es la lauda sepulcral de Pere Roura († 1413) en Sant Vicenç de Besalú. Canon corto y realismo definen estas obras, tendencias que reaparecen con frecuencia en su creación ulterior. Pere Oller fue un artista probo y buen conocedor de su oficio, de bellas sutilezas ornamentales. Hacia 1417 labró la tumba de Fernando de Antequera en Poblet, de la que sólo quedan figuras fragmentadas. Su creación más importante es el retablo mayor de la catedral de Vic, contratado en 1420, con plazo de cuatro años para su ejecución (fig. 298). Una predela con el Apostolado, doce escenas narrativas, dieciocho esculturas en los montantes, una gran efigie de san Pedro y otra sedente de la Virgen con el Niño constituyen este bello ejemplar de imaginería policromada y dorada, proliferante de formas y de gestos. Un curioso arcaísmo puede observarse, junto a un interés por lo detallista y ornamental, en otra obra de Oller, el hermoso sepulcro de doña Sança Ximenis de Cabrera, en la catedral de Barcelona. Hay noticias de que el escultor siguió trabajando por lo menos hasta 1442.

La familia barcelonesa de los Claperós presenta tres escultores: Antoni padre y Joan y Antoni hijos. El primero ya en 1422 trabajaba en la decoración del cimborrio de la catedral de Barcelona; en 1442, en las claves de las bóvedas; en 1448-1449, junto con su hijo Joan esculpía el templete del surtidor del claustro, cuyo centro es la bella clave de bóveda con san Jorge (fig. 299); finalmente, en 1458 contrató el Apostolado en barro cocido para la portada lateral de la catedral de



Gerona. Joan Claperós, que en 1448 colaboraba con su padre, fue nombrado escultor del condestable Pedro de Portugal en 1465. Resulta difícil dilucidar qué obras corresponden a uno u otro miembro de la familia, a la que podemos atribuir una figura de ángel (M. A. C.) y la santa Eulalia, de barro cocido, de la portada de su nombre en el claustro de la catedral de Barcelona, que es la obra maestra del grupo. En realidad, los Claperós cultivaron un estilo epigonal con tendencia hacia lo ornamental y cierto naturalismo en la plasmación de plegados y gestos.

Se expresaron antes ciertas dudas sobre la paternidad de Solivella con respecto a las imágenes procedentes de la puerta del claustro de la catedral de Lérida. En efecto, sorprende la relación estilística de las mismas con las excelentes cabezas que decoran las ménsulas y claves de bóveda de la capilla de san Jorge, de Poblet, construida hacia 1452. Ello sugiere la posibilidad de que, por razones que ignoramos, las imágenes de Solivella fueran sustituidas por otras a mediados del siglo xv. Una obra leridana, la gigantesca Virgen de la portada del Hospital de Santa María, confirma, aun siendo de otra mano, una fecha tardía para dichas imágenes. Acaso sea obra de Andreu Pi, escultor-arquitecto que, siendo maestro mayor de la catedral en 1457, llevaba a la vez la dirección de la obra del hospital de Lérida. El mismo estilo, de raigambre borgoñona, reaparece en la decoración historiada de dos sepulcros de la catedral de Lérida: el del arcediano Berenguer de Baturell († 1432) y el de Berenguer Gallart, contratado con Jordi Safont en 1448. Estas últimas obras, como las de la mayoría de artistas que integraron el importante grupo cuatrocentista de Lérida, han llegado a nuestro tiempo en estado lamentable. Por ello resulta muy difícil realizar un estudio analítico adecuado.

La gran onda de influencia germánica y flamenca que afectó a Castilla y Andalucía en la segunda mitad del siglo xv, también tuvo repercusión en Cataluña y Levante. La personalidad más importante es la del anónimo autor del extraordina-

rio sepulcro del obispo Bernat de Pau († 1475), en la catedral de Gerona, soberbia síntesis de realismo y goticismo reveladora de un artista de grandes dotes (fig. 300). Ha sido señalada la similitud de su estilo con el de Mercadante de Bretaña, el genial escultor de las portadas de la catedral de Sevilla. Bien conocida es la obra de Miguel Lochner (cuyo nombre se catalanizó en Lluch), quien se estableció en Barcelona en 1483, residiendo en esta ciudad hasta su muerte en 1490. En la catedral son obras de su mano el bello bajorrelieve tallado en madera con la Piedad, en una de las puertas del claustro (fig. 301), y el retablo de Todos los Santos, de hacia 1488. Se le debe también el inicio de la obra de talla de los pináculos calados de la sillería del coro, que fueron terminados por su discípulo y colaborador Juan Frederick, de quien se sabe que en 1397 labraba una Anunciación de la catedral de Valencia.

La Virgen que centra el retablo mayor de Castelló d'Empúries (G), que ostentaba una corona de plata donada en 1465 por el condestable de Portugal (fig. 303) prueba la continuidad de los talleres de Beuda. Son relativamente abundantes las imágenes exentas en madera policromada, pero en muy raras ocasiones alcanzan alto nivel artístico. Deben citarse las figuras de un Santo Entierro de la catedral de Vic, obra anónima de 1485 (M.E.V., fig. 302). En Tarragona merecen mención otro grupo del Entierro de Cristo y un grandioso Calvario, ambos en la catedral, y las monumentales imágenes de la Virgen de Montblanc y de Tremp (L). En el Rossellón persistía la construcción de grandes retablos de talla policromada, siendo el más importante el de la iglesia de Sant Jaume de Perpiñán. Otros se conservan en el Palau del Vidre y en la propia catedral de Perpiñán.





PINTURA

La pintura gótica constituye uno de los capítulos más coherentes, expresivos y brillantes del arte en Cataluña. Su evolución es sensiblemente paralela a la de las demás escuelas hispánicas y europeas. Si, con arreglo a lo que ofrecen estas últimas, muestra a veces algún retraso cronológico en comparación con las demás escuelas españolas, la catalana ofrece una mayor continuidad, tanto en el estilo como en la serie de sus maestros, que desde la primera mitad del siglo xiv a finales del xv van transmitiéndose la herencia que recibieran de la primera fase, articulada con la última etapa del románico.

Como hemos visto en arquitectura y escultura, tampoco en pintura pueden negarse las influencias extranjeras. Pero ha de admitirse que la síntesis peculiar debida a los pintores catalanes muestra rasgos de una versión propia del espíritu gótico. Éste, como el románico, en parte por causas generales y en parte por el nomadismo obligado de los artistas, fue convirtiéndose en estilo internacional, pero las escuelas nacionales y aun locales lograron acentos inconfundibles. De otro lado, sufrir influencia extranjera no significa vasallaje artístico: en Francia la experimentaron, en el xiv, la escuela de Aviñón y aun la de París. De igual modo, Italia había experimentado y asimilado las fórmulas iconográficas y la técnica de Bizancio.

La pintura gótica presenta, frente a la románica, una riqueza mucho mayor de temas, ritmos, formas, colores y, sobre todo, una tendencia al naturalismo, admitiendo una perspectiva empírica que en las escuelas hispánicas sólo tardíamente se transformará en auténtica perspectiva aérea. El tema profano adquirió un desarrollo muy superior al que tuviera en el románico, pero, por razones fáciles de comprender, se conservan muy pocas obras de esta temática. Predomina la pintura religiosa, en la cual se impone, tanto en miniaturas como en retablos, el concepto «cinematográfico» de ir narrando en una serie de escenas dispuestas en dis-

tintos encuadres —raramente en el mismo— los acontecimientos de una historia. Los temas neotestamentarios se imponen sobre los derivados del Apocalipsis. Asimismo son muy frecuentes los motivos tomados de la hagiografía, por la popularidad que adquirieron las advocaciones a determinados santos y por la extraordinaria divulgación de los textos de la *Legenda Dorada*.

En la técnica vemos tres modalidades principales: la pintura al temple con pigmentos disueltos probablemente en miel para las miniaturas; la pintura al temple de huevo para las tablas metódicamente recubiertas de yeso, y la pintura al óleo, al temple y al fresco para las decoraciones murales. Las ricas y expresivas gamas de color se acentúan con el frecuente uso del oro, metal que no sólo tiene una finalidad decorativa, sino que posee el valor pictórico de intensificar la luminosidad cromática.

En realidad, la pintura gótica comienza en Cataluña ya en la segunda mitad del siglo xiii, dentro del llamado estilo lineal, antes estudiado, que conserva frecuentes reminiscencias románicas, para pasar, en el segundo cuarto del siglo xiv, al llamado estilo italogótico iniciado por los pintores Ferrer Bassa, su hijo Arnau y Ramon Destorrents. El estilo internacional, introducido poco antes del año 1400, admitiría pluralidad de influjos y tendencias en la segunda mitad del siglo xv. Veremos que todas estas etapas tienen eximios representantes, pero tal vez es el siglo xv el que presenta, en pintura, los valores más importantes ligados a los nombres señeros de Borrassà, Martorell y Huguet. Con calidades acaso más expresionistas y menos refinadas, con mayor carga de tradicionalismo, estos maestros representan dignamente a Cataluña en el ámbito del gótico europeo.

Estilo italogótico

A mediados del siglo xiv, los talleres de pintura se convierten en verdaderas entidades artísticas, dotadas de perfecta cohe-





sión en todos sus elementos, con operarios y aprendices ligados al maestro por contrato notarial. Aunque en ellos se pintan y decoran muebles y utensilios litúrgicos y profanos, la labor fundamental es la producción de retablos, los cuales, asumiendo definitivamente la misión representativa que tuvo el frontal de altar, adquieren una estructura muy característica y alcanzan grandes dimensiones. Subdivididos en compartimientos con escenas narrativas independientes, tienen como elemento central una composición mayor que revela la dedicación del conjunto; la tabla cumbreira presenta, en la mayoría de los retablos, la escena de la Crucifixión; en el bancal o predela se yuxtaponen medias figuras de personajes sagrados y también composiciones narrativas. Fondos decorados y un enmarcamiento en resalto, llamado guardapolvo, blasones y elementos de flora ornamental tratados a veces en relieve, acentúan el valor decorativo de los retablos pintados, que al final del siglo xv se combinan a veces con elementos de talla policromada. La construcción de retablos prolifera en el segundo cuarto del siglo xiv con la penetración del estilo italogótico, resultado de la influencia del arte trecentista de las escuelas de Florencia y Siena.

El introductor del estilo italogótico en Cataluña fue, al parecer, el pintor Ferrer Bassa. En 1324 es ya ciudadano de Barcelona y contrata la decoración mural de dos capillas de la iglesia de Sitges. En 1333 está considerado como gran pintor en la corte de Alfonso III, extendiéndose su arte en todos los géneros y técnicas (pintura mural, sobre tabla y miniatura): consta que estaba trabajando en unos retablos por encargo del rey, que decoró unas «andas» para la reina y que la iluminación del código *Usatges de Barcelona e Constitucions de Catalunya* le ocupó más de un año. Un escrito de Pedro III cita un libro de horas de su mano y denomina *Pulcherrima retabularia* el altar que Ferrer Bassa pintó con destino a la capilla de la Aljafería de Zaragoza. Consta también que fueron ejecutados por él los retablos de las capillas palatinas de Perpiñán, Lé-

308. Ramon Destorrens. *Compartimiento central del retablo de la capilla palatina de Palma de Mallorca. Museo de las Janelas Verdes, Lisboa*

rida y Barcelona. Entre 1343 y 1345 le encargaron el de la Almudaina, de Palma de Mallorca, que no llegó a pintar. Se sabe que vivió en la barcelonesa calle de la Cucurulla, que subsiste todavía. La última mención de Ferrer Bassa es de 1348, en que firma un contrato asociado con su hijo Arnau. Tenemos noticia de uno de sus ayudantes, llamado Berenguer Mont Servent.

La única obra de su mano autenticada por referencias documentales es la decoración mural de la capilla de san Miguel del monasterio de Pedralbes, contratada en 1343, que realizó entre abril y noviembre de 1346 (fig. 304). Es en realidad una pequeña cámara oratorio que presenta diversas imágenes sacras y una secuencia de escenas de la vida de Cristo pintadas al óleo, formando doble zona que cubre la totalidad de los muros: el enmarcamiento sigue la fórmula usual italiana. Esta obra es, en realidad, una síntesis de los estilos de Siena y de Florencia, a tal punto que ha de suponerse un viaje del artista a Italia o, cuando menos, a Aviñón, que se había convertido en un centro de irradiación de la influencia sienesa. En las composiciones participan ampliamente los elementos ambientales; las superficies y masas predominan sobre el factor lineal, por lo que la obra de Bassa señala un nuevo punto de partida tras el auge del gótico arcaico. Estatismo, serenidad y sentido decorativo se conjugan con un moderado naturalismo, advirtiéndose en el artista un interés por la expresión de las emociones de sus personajes, sobre todo en las escenas de acción dramática. El análisis estilístico de la decoración de Pedralbes induce a aceptar como originales de Ferrer Bassa una pintura al temple sobre tabla con dos escenas de la vida de san Bernardo (fig. 305, M.D.V.) y la coronación de la Virgen, destruida en 1936 en la parroquial de Bellpuig (L, fig. 306). La obra de este pintor hubo de causar fuerte impacto en el ambiente artístico barcelonés y posiblemente en todo el ámbito de la corona catalanoaragonesa. El gótico lineal, a los ojos de un público

309. *Políptico de la Biblioteca Morgan, en Nueva York*





poco atento a sutilezas estilísticas, debía parecer una simple continuación, más refinada y dinámica, del románico; en cambio, la aportación de Ferrer Bassa y de su círculo constituía una verdadera evolución que habría de tener amplias y duraderas consecuencias. Incluso desde el punto de vista narrativo constituía un progreso, pues su mayor pictoricismo permitía un género de representación más inteligible para el profano en arte. Este valor histórico es esencial para juzgar la personalidad de Ferrer Bassa, ya que, en términos absolutos, no puede considerarse como un pintor de genio.

La obra de Arnau Bassa, hijo y colaborador de Ferrer, constituye, en el proceso de reconstrucción histórica de la escuela trecentista barcelonesa, uno de los problemas de mayor enjundia. Al documento, ya aludido, que revela la asociación profesional de los dos Bassa, le sigue una serie de referencias escritas relativas a obras realizadas por Arnau. Un recibo de 1346, por el que se liquida un retablo para el gremio de Zapateros de Barcelona, y el contrato de 1347, con una dama de la familia Bell-lloc, concerniente a un retablo de Santiago, constituyen fundamento sólido para la identificación de la obra de este pintor. En efecto, el primer documento hace referencia probablemente al retablo de san Marcos, en la actualidad en la seo de Manresa (fig. 307); el segundo corresponde al cuerpo central de un altar dedicado a Santiago, que presenta una dama donante, procedente del convento barcelonés de Jonqueres, muy vinculado a la familia Bell-lloc (M. D. B.).

Con anterioridad al hallazgo de los aludidos documentos, estos dos retablos se venían estudiando bajo el apelativo de Maestro de san Marcos, dentro de un grupo que incluía un retablo incompleto, procedente de la colegiata de Cardona y otras tablas de menor importancia.

De aceptar una ecuación, Maestro de san Marcos = Arnau Bassa, dispondríamos de una base sólida para emprender el estudio del que, siendo hijo y continuador de Ferrer Bassa, le superó en refinamiento y en corrección técnica. Las

citadas obras parecen ser, en efecto, de una misma mano, cuyo estilo señala un cambio indiscutible con respecto a las murales de Pedralbes. Hay más rotundidad y libertad en el dibujo, una mayor monumentalidad, así como un refinado equilibrio entre los conjuntos y pormenores. La gama cromática corresponde a un nuevo esquema, en el que se contraponen rojos a carmines y rosados. A la vez surgen esos grises, diversamente matizados, que en el estilo italogótico servirían para definir los elementos arquitectónicos. La tendencia a la expresión no es muy acentuada, pero se advierte cierta búsqueda de la tercera dimensión empíricamente sugerida.

Para la reconstrucción analítica de la personalidad de Arnau Bassa habrá que tenerse en cuenta las miniaturas de algunos códices, procedentes del escritorio palatino, que más adelante se mencionan. Allí aparece Arnau de la Pena, iluminador, que presenta una afinidad muy elocuente con las bellas composiciones del retablo de San Marcos.

Ramon Destorrents, el tercer pintor importante del ciclo italogótico originado en Barcelona, sucedió a Ferrer Bassa como pintor de Pedro el Ceremonioso, llevando a buen término los retablos de la capilla real de Valencia y de la Almudaina, de Palma de Mallorca (fig. 308). Algunas tablas de este último, conservadas en los museos de Palma y de las Janelas Verdes de Lisboa, nos revelan el estilo de Destorrents, el cual presenta grandes afinidades con el de Arnau Bassa, aunque dentro de tendencia más expresionista.

Se le atribuyen el retablo de santa Marta de Travalls (Rosellón) y diversas obras conservadas en la catedral y en el Museo Diocesano de Barcelona. De todas maneras, falta proseguir la investigación analítica y documental para determinar con absoluta seguridad lo que corresponde a cada uno de los tres maestros que integran la secuencia Ferrer y Arnau Bassa y Ramon Destorrents, siendo mayores las diferencias estilísticas que hay entre el primero de los citados y los otros dos, que la que separa a éstos.



Los cuatro hermanos Serra, hijos de un sastre barcelonés, estabilizan el estilo sentido por el grupo precedente y, a través de una importante serie de retablos, ejercen una influencia no desdeñable en la pintura de las diversas comarcas de la corona catalanoaragonesa. Del mayor, Francesc, se sabe que estaba casado ya en 1351 y que falleció once años después. Por razones válidas como hipótesis de trabajo, se le atribuye un retablo incompleto procedente de la villa aragonesa de Tobet (Museo del Prado), que, dentro de la nueva visión tendente al naturalismo, no deja de retener algún rasgo arcaizante (fig. 310). El primer documento relativo a Jaume, el segundo de los hermanos, es una referencia al retablo de la Virgen pintado en 1360 para el convento del Santo Sepulcro de Zaragoza (Museo de Zaragoza). Son asimismo obra de su mano el retablo mayor, incompleto, de la parroquial de Moià; el de san Esteban, de Gualter (M. A. C.); el de la Virgen de la Humildad, en Palau (Cerdaña francesa), y una tabla votiva de la citada villa de Tobet, que incluye los retratos orantes de Enrique de Trastámara, de su esposa y sus hijos, pintada hacia 1370 (Col. part., fig. 312). El estilo de Jaume Serra señala cierta cristalización de la forma y del modelado en relación con la manera de sus hermanos. Pintaba con ritmo atenuado, apartándose de todo expresionismo. Técnicamente, el pintor tiende a suprimir los trazos demasiado acusados de los contornos, con lo que logra una premonición del *sfumato* renacentista. Sigue procediendo por superposiciones de rosa y blanco sobre la preparación verdosa, que en parte se transparenta. Los retoques finales están realizados en blanco, negro y ocre. Los rostros de sus personajes tienen escasa diferenciación tipológica, pero a veces los rictus, aunque formularios, son muy efectivos.

El círculo de los Serra, con numerosas obras, no presenta un esquema analítico convincente. Recordemos que entre tales obras se encuentran pinturas de gran calidad, como el retablo de la Virgen de Sigüenza (M. A. C.), un retablo dedicado





a san Nicolás (Instituto Amatller) y el elaborado tríptico conservado en la Biblioteca Morgan de Nueva York (figura 309). Del tercer hermano, Pere, consta que a partir de 1357 realizó su aprendizaje en el taller de Destorrents. En 1363 estaba asociado con Jaume para trabajar en colaboración, pero reservándose ambos libertad para contratar por cuenta propia. Vivió largos años, por lo menos hasta el 1405, y sus obras son numerosas. En estilo y técnica reflejan el impacto de su primer maestro y cierta afinidad metódica con relación al concepto pictórico de su hermano Jaume. A su primera etapa corresponderán dos pinturas al temple sobre tabla francamente bellas: la predela de san Onofre (catedral de Barcelona) y el retablo de los santos Lucía y Guillermo, conservado en el convento del Santo Sepulcro, de Zaragoza. El tema narrativo de la primera, dispuesto en secuencia continua, hace que los ritmos y la sugestión de movimiento desempeñen un importante papel (fig. 311): el retablo da la medida del pintor, que fue ciertamente el más dotado de los hermanos Serra. Son obras documentadas el retablo del Espíritu Santo de la seo de Manresa, pintado en 1394 (fig. 313), y una tabla del que contrató en 1395 para el convento de Santo Domingo de la misma ciudad (M. D. V.) Entre las atribuciones hay que citar el retablo de Sant Llorenç de Morunys (B), el de Abella de la Conca (L), el de Todos los Santos del monasterio de Sant Cugat del Vallès, el procedente de la catedral de Tortosa (M. A. C.) y el retablo de Cubells, distribuido entre diversas colecciones. El concepto de Pere Serra es más concreto que el de su hermano Jaume, y, en lo temático, otorga más importancia a los elementos ambientales.

Los hermanos Serra fueron creadores de grandes retablos —sin llegar al gigantismo que distingue algunos de la segunda mitad del siglo xv— y es evidente que lo cuantioso de su obra (si tomamos en cuenta lo que ha debido perderse en el curso de los siglos) presupone una considerable organización y un taller prepa-

rado para la producción intensa y rápida, lo que implica la participación de colaboradores y ayudantes. Sin embargo, en la mayoría de las obras citadas no se advierten descensos de calidad, que pudieran corresponder a soluciones drásticamente comerciales de los problemas de producción. Las noticias referentes a Joan, el cuarto de los hermanos, aluden a su vida y no a su trabajo, pero hay certeza de que fue pintor. La genealogía de los Serra continúa con otro artista notable, Francesc II, hijo del mayor de los cuatro pintores hermanos, el cual aparece hacia el 1376 en Barcelona trabajando asociado con Jaume Castellar. Más tarde, convicto de un abuso de confianza grave contra otro pintor asociado, fue desterrado a Valencia, donde continuó trabajando, y allí se conserva la mayor parte de su obra conocida. El único testimonio de su labor en Barcelona es la monumental Virgen de la Humildad, procedente de la parroquia de Torroella de Montgrí (G, Col. Godia, fig. 315). Entre los epígonos del estilo de los Serra tiene cierto interés el llamado Maestro de Cardona (fig. 317).

Las escasas obras conservadas permiten sospechar que el inicio italogótico en Tarragona se debiera menos a la influencia de Barcelona que a la presencia de algún pintor italiano en esa ciudad o en su área de influencia. Con todo, es de creer que al arraigo del nuevo concepto en la escuela en cuestión contribuiría la personalidad del pintor Joan de Tarragona, autor del retablo de la Virgen de Paret-Delgada, ejecutado en 1359. Se le atribuyen otros dos retablos: el de san Bartolomé (catedral de Tarragona), de aspecto más arcaico, y el de Santa Coloma de Queralt (M. A. C.), dedicado a los santos Juanes (fig. 316). Se sabe que el artista falleció hacia 1404. El italianismo de su arte concierne tanto al estilo como al procedimiento. Sería artista coetáneo el anónimo autor de las interesantes pinturas que completan la labor escultórica en el gran políptico del altar mayor de la catedral de Tortosa, el cual, como se dijo en el capítulo precedente, fue colocado *in situ* en el año 1351. Un pintor



318. Compartimiento del retablo de san Esteban procedente de Estamaríu (L). M. A. C.



319. Miniatura de un códice de Decretales. Museo Británico



llamado Domènec Valls consta activo en Tortosa entre 1366 y 1398. En un escrito, que corresponde a la primera fecha, concerniente a una discusión entre el artista y las autoridades locales de Albocácer, Pedro el Ceremonioso, para zanjarla, promete enviar como juez al gran pintor aragonés Lorenzo Zaragoza, a la sazón activo en Barcelona. Por este documento se ha atribuido a Valls el retablo de los santos Juanes que se conserva en la iglesia de San Juan de Albocácer. Pero, dada la inseguridad de tal atribución, es preferible mantener al pintor entre las incógnitas en estudio.

También en Lérida, la obra más arcaica dentro del estilo italogótico, el retablo de Castelló de Farfanya (M.D.L.), parece ser de raigambre italiana: sus figuras presentan cierta monumentalidad, pero escaso refinamiento. Las obras dispersas de un pintor anónimo, el Maestro de Estamaríu (fig. 318, Museo del Prado, M. A. C., M. E. V. y catedral de La Seo de Urgel), todas ellas procedentes de la zona norte de Lérida, revelan la persistencia de ciertas cualidades del estilo lineal en fecha muy avanzada del siglo xiv. Su personalidad, de considerable interés, muestra la lentitud del proceso evolutivo de un estilo cuando la zona geográfica en que se produce se convierte en paraje aislado, con escasa comunicación con los centros progresivos.

Manuscritos iluminados de la segunda mitad del siglo XIV

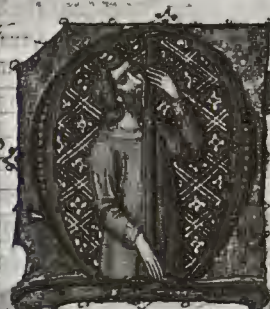
Las pinturas que integran el grupo estilístico italogótico presentan gran afinidad con una serie de códices iluminados de origen barcelonés caracterizados por una fórmula unitaria que no excluye la intervención de diversos autores. Las compilaciones de leyes e incluso de textos literarios aumentan en importancia y esto explica el auge de los escritorios civiles, entre los que alcanzaría pronta preponderancia de carácter nacional el que se desarrolló en Barcelona junto a la corte. En tiempos de Pedro el Ceremonioso



(1336-1387) puede hablarse de una verdadera escuela palatina de iluminadores con obras de gran calidad: los *Usatges i Constitucions de Lleida*, poco posterior a 1335 (Archivo Municipal de Lérida), obra en la que se conjuga el ornamentalismo de los arabescos con una tendencia naturalista y un positivo logro de la tercera dimensión; el *códice judío de Maimónides*, de 1348 (Biblioteca Real, Copenhague), cuyas orlas decorativas señalan la difusión internacional del arte de Jean Pucelle (activo en 1319-1327); unas *Ordinaciones palatinas* (Biblioteca Nacional de París) y la *Crónica de los reyes de Aragón* (Biblioteca del Palacio Real, Madrid), ambos redactados por iniciativa de Pedro el Ceremonioso, con miniaturas historiadas y profusión de elementos decorativos realizados dentro del concepto pictórico de Arnau Bassa y Destorrents; el libro de *Privilegis de Barcelona*, iluminado por Arnau de la Pena, miniaturista activo entre 1356 y 1410. Pero las piezas de capital importancia producidas en el escritorio palatino barcelonés son, en realidad, dos volúmenes de *Decretales* (Museo Británico), que figuran en un inventario barcelonés de 1408, y el *Salterio* (Biblioteca Nacional de París), comenzado en Inglaterra por el autor de las pinturas murales de la sala capitular del monasterio de Sigüenza (Huesca, figs. 319 y 320). Por razones que desconocemos, este *códice*, que el misterioso Maestro de Sigüenza dejara inconcluso con anterioridad a 1300, fue completado en la segunda mitad del siglo XIV con una notabilísima serie de páginas miniadas de gran calidad. En esta considerable labor participan diversos artistas que, tratando de emular los méritos del iniciador de la obra, pusieron a contribución sus máximas cualidades estéticas y técnicas. Fondos ornamentales alternan con otros de ambición naturalista; los ritmos de las escenas historiadas son muy variados, constituyendo, en suma, la culminación de un período estilístico. La uniformidad de concepto en las obras estudiadas es innegable y lo mismo cuenta para otros *códices* de menor importancia. En realidad, este estilo significa un avan-

De misericordia et uirtute se cantare
 pmitat. ppha. Quom mias m
 eñum canit et gras ag d mife
 rie si meminit. quom autē
 plena beattudo si memoria
 reatuf mente tangit. si sepe
 tea tñum meminit. et san
 dolois sine dolore. et in ampli
 tea et grat. sumus.

Robustus et uirtus et in spe pmissionis dicitur in agitur.



Cui robustus bō an se infir
 mus.
ISABRONDES
 Ora ad rps. mia in eñum.

domini. in eter
 num cantabo.
 Hocunde annuntabo.

Hic p's de spe xpi
 anoy et magnificen
 tia dñi multa dicit.
 p que nemo decipit.
 q digne supplicet.

321. Lluís Borrassà. *La educación de María, del retablo dedicado a la Virgen y san Jorge. Vilafranca del Penedès (B)*



322. Lluís Borrassà. *Santa Catalina, figura de la predela del retablo de santa Clara, 1314. M. E. V.*

ce más desde los fundamentos bizantinizantes de los maestros que en Siena y Florencia dieron las directrices generales del gótico que pudiera llamarse «mediterráneo», en oposición al anglofrancés y al germánico, sin que falten influencias mutuas entre ambas zonas.

Estilo internacional

Analizados a fondo, la inmensa mayoría de estilos que se han sucedido en el occidente de Europa son, en mayor o menor grado, internacionales. El carácter itinerante de muchos artistas, la poderosa influencia de los centros más activos —sobre todo en Italia y Francia— y el común «espíritu de la época» llevaban a ese internacionalismo. Además, los códices miniados, fáciles de trasladar de un país a otro, y determinadas producciones de las artes aplicadas, como las arquetas pintadas, los esmaltes y los tejidos artísticos, facilitaban los intercambios de información temática y técnica. Pero ese internacionalismo genérico adquiere un matiz más intenso y vivo en determinados períodos de la historia europea. Muchos matrimonios de monarcas y personajes de la alta nobleza determinaban que las esposas extranjeras llevaran a veces en su séquito a miniaturistas y pintores, quienes al trasladarse de país ejercían influencia y a la vez la recibían.

Tampoco hay que olvidar los viajes dedicados a formación estética de los maestros, a quienes llegaba el renombre de algunos artistas de gran prestigio o, simplemente, eran movidos por el interés —tan vivo como ahora— de conocer otros horizontes en su profesión.

Uno de los períodos en que el internacionalismo se acrecienta es el que se inicia en el último tercio del siglo xiv. Se produjo en ese tiempo un intercambio más frecuente entre Italia y Francia, Italia y Centroeuropa, y Alemania y Flandes. El resultado fue un estilo pictórico que refundía el vigor y el ritmo del gótico de Francia y los países más al norte, y las calidades cromáticas de la pintura ita-

liana. Considerando el tema desde el ángulo de la pintura en la corona catalano-aragonesa, diríamos que la corriente italogótica se vio modificada y enriquecida por una mayor influencia de la pintura francesa. A la vez, el cambio se debe al paso del tiempo y a la propia evolución del italogótico, que va abandonando su estatismo. Se da más fuerza a la perspectiva empírica y a la sugerencia de movimiento en ademanes y gestos. El arabesco de las líneas también se refuerza, aunque —obvio es decirlo— nunca llega a recuperar el predominio que tuviera en el pasado gótico lineal. Se opera dentro de un concepto mucho más pictórico, naturalista y humanista, que cada generación se encarga de ampliar, renovar y acentuar. En Cataluña, el gótico internacional comienza con la labor personal de Borrassà, en la penúltima década del siglo xiv, coexistiendo, hasta la muerte de Pere Serra, con la última fase terminal del estilo italogótico. Bernat Martorell es quien cierra el círculo del estilo internacional, ya rebasado en 1450, siendo la segunda mitad del siglo xv la que presencia el decidido avance hacia una pintura más atenta al modelo natural.

Lluís Borrassà nació probablemente en Gerona hacia 1360 en el seno de una familia de pintores. En 1383 se hallaba ya establecido en Barcelona, ejecutando al poco tiempo el retablo mayor, perdido, de la iglesia de Sant Damià. Es hipótesis aceptada que el origen de su estilo se debe al contacto que mantendría, en su ciudad natal, con la pequeña corte del duque de Gerona, el futuro Juan I de Aragón, casado con Violante de Bar, sobrina del monarca francés Carlos el Sabio. Consta documentalmente que trabajaron en ese tiempo en Gerona artistas franceses y flamencos, siendo lógico que su arte impresionara al joven Borrassà, muy dotado y ambicioso. Con todo, la fuerza de la tradición —siempre intensa en Cataluña— hace que en sus primeras obras todavía se adviertan rasgos de la manera impuesta por Arnau Bassa y Destorrents, como es evidente en sus tres escenas de la vida de la Virgen (Museo de Artes Decorativas de



París). Obras documentadas de Borrassà no las hallamos hasta 1402, pero desde ese año hasta 1426, que es el de su muerte, se conservan once retablos documentados. Gracias a estas pinturas se ha podido llegar a un conocimiento preciso de la evolución de su estilo, por lo que las atribuciones dejan escaso margen de incertidumbre. Entre las obras atribuidas, el retablo dedicado a la Virgen y san Jorge en Vilafranca del Penedès (fig. 321) y el del arcángel Gabriel en la catedral de Barcelona, ejecutado antes de 1390, dan la medida del arte de Borrassà joven. Sus primeras obras documentadas son el modesto retablo de Copons (Col. Montortal, Valencia), de 1402, y el retablo de Guardiola (Col. Muñoz), de 1409. La época de madurez está representada por la magnífica tabla del Santo Entierro (catedral de Manresa), de 1410; el retablo de san Andrés, que ejecutó hacia 1411 para la catedral barcelonesa y cuyos fragmentos se hallan hoy dispersos en museos y colecciones; el de Santes Creus (catedral de Tarragona, M. A. C. y Col. Fontana), obra empezada en 1404 por Pere Serra y continuada por Grau Gener, que por fallecimiento de éste en 1408 fue pintada en su mayor parte por Borrassà; el retablo de Santa Maria, de Terrassa; el de Santa Clara (M. E. V.), de 1414, obra que dio al pintor fama internacional por sus admirables figuras, que sólo lustros más tarde serían superadas por Huguet (fig. 322); el retablo de Gurb (M. E. V.), de 1416, en el que destacan las escenas con figuras demoníacas tratadas con gran fantasía. El retablo de Cruilles (fig. 323, M. D. G.), del mismo año, y la tabla de Sant Esteve, de Palautordera, de 1423 (M. D. B.), reflejan el cansancio y la decadencia del pintor.

Borrassà es uno de esos artistas en los que se advierte la pujanza de un auténtico temperamento, que, aun sometido a unas condiciones sociales no muy ventajosas y dentro de unos cánones estrictos, conservó inalterable una ética profesional a considerable nivel. En su obra se integran la noble monumentalidad con el bullicioso ritmo creado por el arabesco de contornos

sugerentes de movimiento y vivas armonías cromáticas, todo ello dentro de una gama entre las más ricas y ardientes de la pintura de su tiempo. Cadmio, rojo y carmín, verde, azul, amarillo, ocre y gris contrastan y se articulan con una intensidad que antes no alcanzara ningún pintor catalán. La impresión del espacio en profundidad, aun lograda por medios empíricos, acentuados por la perspectiva cromática, es excelente y abre el paso a un tratamiento más eficaz de la perspectiva aérea. Borrassà supo situar sus figuras en el espacio con hábiles contraposiciones de tono y color. El Santo Entierro, de Manresa, principalmente, nos muestra sus posibilidades como pintor de lo dramático, capaz de emocionar humanamente a la vez que de convencer artísticamente. Se comprende que en torno al maestro se formara un círculo de seguidores que difundieron el estilo internacional en Cataluña e influyeron también, en algún caso, fuera de ella.

Entre los pintores influidos por Borrassà destacan los siguientes: Joan Mates (activo entre 1392 y 1431), que ejemplariza su manera en los siguientes retablos: el de santa Catalina, procedente de Valldonzella (B); el de Santiago, de Vallespinosa (T, catedral de Tarragona); los de santa Lucía y san Miguel, de Penafel (B); la tabla del Santo Entierro, de la Diputación de Barcelona (M. A. C.); el de san Sebastián, de la Pia Almoina, de Barcelona (M. A. C., fig. 324); el de los santos Martín y Ambrosio, de 1412 (catedral de Barcelona), y otras obras varias, una de las cuales fue descubierta en Cerdeña. Mates fue un artista dotado de destreza y refinamiento. Grau Gener, ya citado, pintó en 1401 el retablo de san Bartolomé y santa Isabel para la catedral de Barcelona y trabajó más tarde en Valencia. Jaume Cabrera (activo entre 1394 y 1432) pintó los retablos de san Nicolás, de la seo de Manresa; el de san Martín Sarroca (B, destruido) y otros (fig. 325). Entre las figuras epigonales cabe señalar a Jaume Cirera (fig. 330).

Nunca debe olvidarse, al hablar de pintura gótica, que en ella, a diferencia de lo que





sucedirá en el barroco, los pintores secundarios o incluso mediocres siempre suelen ofrecer interés, porque, dado el marco estilístico y técnico en el que actuaban, podían sacar bastante partido de cualidades no sobresalientes. De otro lado, los valores decorativos de la talla de los retablos, su dorado y elementos ornamentales y la calidad de esmalte que la pintura al temple de huevo adquiere salvan muchas cosas que, en términos estrictamente pictóricos, serían discutibles.

La obra más arcaica del estilo internacional en la escuela tarraconense es la decoración mural de la tumba del arzobispo Clasquerí, de hacia 1387, en la catedral de Tarragona. Otra pintura, seguramente más tardía, es el retablo de san Bartolomé, procedente de Ulldemolins. Destaca la personalidad de Ramon de Mur, activo en diversas localidades. Sus obras principales son el gran retablo de Guimerà (M.D.V.), al que el artista dedicó nada menos que diez años (1402-1412, fig. 326); el retablo de la Virgen, de Cervera (M.A.C.), y el de san Pedro, de Vinaixa (M.D.T.), que contrató en 1420. Contrató también un retablo de san Miguel, que no llegó a realizar, y que ejecutaría Bernat Martorell algunos años más tarde. Falleció hacia 1435. Artista de recia personalidad, con técnica excelente, fue un buen colorista y supo componer con originalidad, dentro de las limitaciones del estilo de su tiempo; en el dibujo se muestra delicado y lírico. Su vida refleja un espíritu inquieto, aunque serían las circunstancias las que le convertirían en pintor itinerante. Pertenecen también a la órbita tarraconense el Maestro de La Secuita, autor de los retablos de La Secuita y de Cabassers, ambos dedicados a la Virgen (M.D.T.), el cual trabajó en un estilo emparentado con los de Borrassà y Mates. De Mateu Ortone da, activo entre 1403 y 1433, cuyo arte revela influencia de Mur (fig. 327), se conservan dos obras firmadas: el retablo de la Virgen, de Solivella (catedral de Tarragona), y el tríptico de santa Catalina (Colección Muñoz, Barcelona). Su hermano Pascual, del que se sabe que residía en Tarragona en 1413, pasó en



fecha desconocida a Zaragoza, donde se convirtió en uno de los pintores más activos durante el arzobispado de Dalmau de Mur.

No es mucho lo conservado en Lérida correspondiente al primer período del gótico internacional. Su principal exponente es un pintor que deriva de Borrassà, no ya en el concepto más general, sino incluso en detalles tipológicos y en el factor rítmico. Llamado Jaume Ferrer I, para distinguirlo de otro de igual nombre, activo unos lustros más tarde, sus primeras pinturas, que conservan algo del estilo de los Serra, son los retablos de Albatàrec (M.D.L.), san Antonio, de La Granadella, y el de santa Elena, de Benabarre (Huesca); el de la Piedad, de Castelló de Farfanya (M.D.V.), y una efigie del Salvador (M.A.C.). En su segundo período penetra más hondamente en el estilo internacional; la obra de transición parece ser el retablo de san Antonio Abad, de Monzón (M.D.L.), y su etapa más avanzada se halla representada por la Última Cena (M.D.S.) y una tabla con escenas de la vida de la Virgen (M.D.L., fig. 329).

A pesar de la abundancia de nombres de pintores activos en Perpiñán, con referencias documentales y contratos fechados, son pocas las obras plenamente identificadas. De aquí que el estudio de la pintura rosellonesa sea rica en apelativos. Maestro de Cameles es el asignado al autor del retablo de santa Inés, del pueblo de Cameles, cuyo arte revela un decidido avance hacia el estilo internacional. Son de la misma mano un retablo de la vida de Jesús (fragmentos en diversas colecciones europeas y americanas) y otro descubierto en la ermita de Santa Engràcia de aquella localidad. El llamado Maestro del Rosellón fue un artista muy dotado, cuyo estilo presenta gran afinidad con el de Borrassà, que, al parecer, centró el movimiento pictórico local en los años inmediatos al 1400. Su obra más importante es el retablo de san Andrés (The Cloisters, Nueva York), de colorido vivo e intenso, animada sugerencia de movimiento en las escenas narrativas y una buena distribu-

ción de las figuras en el espacio; otras obras suyas son el retablo de Evol, dedicado a san Juan Bautista, que fue donado por Guillem de So († 1428, fig. 328); una tabla dominicana de Cotlliure; el retablo de los santos Justo y Pastor, de la iglesia americana de París; el retablo de san Nicolás, de la iglesia de Cameles, y una Crucifixión (Museo de Basilea). Los posibles candidatos para estos apelativos pudieran ser: con respecto al primero, Pere Baró II (hijo de un pintor de igual nombre activo en el último tercio del siglo xiv) o bien Francesc Ferrer (1399-1434), del que se conservan muchos contratos. El Maestro del Rosellón encaja cronológicamente con Jaubert Gaucelm, cuya actividad puede enclavarse entre 1398 y 1434, y también con Arnau Pintor, activo entre 1401 y 1440.

Segunda etapa del estilo internacional

No señala ruptura alguna con el ciclo anterior, máxime si no olvidamos que la propia aparición del estilo internacional tampoco significó un cambio tan radical con respecto al italogótico, como éste en relación con el gótico lineal. Pero se trata de un paso generacional con importantes innovaciones técnicas y estilísticas que no siempre se dan conjuntamente: mayor sutileza, sobre todo en la gama cromática; un alejamiento más acentuado de la fórmula italogótica, y un interés creciente por lo humano y su expresión. Esto último conducirá a la nueva transformación que sufre el estilo en la segunda mitad del siglo xv. A la vez, se va acentuando la propensión naturalista, siempre contrarrestada por el sentido ideal de la iconografía y del arte góticos. Sin embargo, no puede dejar de tenerse en cuenta que el estilo internacional significó una mayor aproximación al concepto nórdico, ya que este alejamiento de lo italiano retrasó hasta finales del siglo xv la penetración de las conquistas del prerrenacimiento y muy en especial el pleno dominio de los valores espaciales. Fue Bernat Martorell el pintor que asumió

la dirección de la escuela de Barcelona a la muerte de Borrassà. Su fama rebasó las fronteras hispanas desde los tiempos de Bertaux, bajo el apelativo de Maestro de san Jorge, debido a la advocación de un retablo que seguramente es su obra más bella y técnicamente lograda. Se llegó al conocimiento de que el Maestro de san Jorge y Martorell eran la misma persona merced al contrato del retablo de Púbol (G, 1437), base del análisis estilístico de su obra, que, dentro de la aparente uniformidad que el estilo gótico implica, muestra rasgos característicos e inconfundibles. Su obra más arcaica, el retablo de Cabrera de Mataró (B), parece indicar un contacto directo con la pintura de Borrassà, más manifestado en el concepto general que en el tratamiento de la forma. Pero sería, sobre todo, en el color en lo que Martorell se apartaría del que acaso fue su maestro. A la gama viva y ardiente de Borrassà, Martorell opone otra más matizada y delicada, en la que ya no puede hablarse de un franco predominio de lo cálido, pues los amarillos, grises, blanquecinos, violetas y lilas tienen un papel esencial, opuesto al de los cadmios y rojos de Borrassà.

El antes aludido retablo de san Jorge está incompleto y desmembrado: el Museo del Louvre posee las tablas laterales, y la tabla central pertenece al Art Institute de Chicago (fig. 331). Gran corrección del dibujo y una exquisita armonía cromática distinguen el arte de Martorell, que siempre trabajó más a gusto en las figuras de tamaño pequeño y en las composiciones ricas en elementos que en las figuras solas de gran formato. Esto y el refinamiento de su estilo inducen a creer —lo cual se halla reforzado por el hecho de que también fue miniaturista— que no podía ignorar el arte de los admirables iluminadores activos en la corte de Borgoña. En la obra de Martorell surgen, por vez primera en la pintura catalana, las luces rasantes, los reflejos y los drapeados dibujados según un estilo directo del natural. Pero, como es frecuente en el arte catalán del siglo xv, estos hallazgos no aparecen tratados con ostentación, por sí





mismos, y se revelan más bien al análisis detenido que a la primera contemplación. Los retablos de santa Eulalia (M. D. V.) y san Vicente (M. A. C.), del que destaca la predela, son anteriores al de Púbol, único documentado (fig. 333). Dedicado a san Pedro, representa en la tabla central al donante Bernat de Cabrera, acompañado de su esposa e hijos, todos ellos arrodillados a los pies del titular. No es de la mano del maestro la totalidad de la obra y en ella sobresalen las medias figuras de la predela. Por una economía de medios, comprensible dado el marco social y económico en que trabajaban, los pintores y escultores de esa época se esmeraban especialmente en las zonas bajas de los retablos, que eran los más visibles, y confiaban a su taller la ejecución de las zonas altas (como hizo Pere Johan en su retablo mayor de la catedral de Tarragona). La última obra de Martorell fue el retablo del Salvador (catedral de Barcelona), en cuyos compartimientos bajos y predela hizo un nuevo esfuerzo por integrar en su concepto representativo la máxima veracidad, con efectos de perspectiva muy logrados, especialmente en la escena de Jesús y la Samaritana, donde realmente profundiza hacia un fondo de lejanía elegantemente sugerida (fig. 332). Este retablo fue ejecutado entre 1449 y 1451, y por tanto muy poco antes de su muerte, que aconteció en 1452.

Como antes se dijo, Martorell pintó miniaturas. Cobró la página inicial historiadada de los *Usatges* de Marquilles (1448), que se conserva en el Archivo Histórico de la Ciudad, pero el estilo denota que es obra de taller. Por el contrario, son obra personal las bellas y elegantes miniaturas de un Libro de Horas (1444) que se halla en el mismo archivo, digno de los condes de Barcelona, a los que posiblemente perteneció.

Al morir, su taller fue continuado por el valenciano Miquel Nadal, autor en 1454 del retablo de los santos Cosme y Damián en la catedral de Barcelona. Más adelante fue Pere García de Benabarre el que continuó su taller, en nombre de la viuda de Martorell y del hijo suyo, que aún no

332. Bernat Martorell. *Compartimiento del retablo del Salvador, catedral de Barcelona, 1449-1451*



había alcanzado la mayoría de edad; probablemente en colaboración con el pintor aragonés Juan de la Abadía pintó otro retablo de la misma catedral, dedicado a las santas Clara y Catalina (fig. 345). A partir de este período de trabajo, Pere Garcia desplegó por cuenta propia gran actividad; señalaremos entre sus obras el retablo de los santos Quírico y Julita (M.D.B.) y el gigantesco altar mayor de san Juan Bautista, de Lérida (M.A.C., fig. 334).

La influencia de Martorell se refleja en las primeras obras de Jaume Ferrer II, quien es probable que fuera hijo del pintor de Lérida del mismo nombre, ya estudiado. La obra más arcaica de Ferrer II es el retablo de Verdú (T, M.D.V.), pintado hacia 1434 (fig. 335). También son obra de su mano el de la capilla de la Paeria de Lérida, ejecutado hacia 1439, y el de la iglesia de Alcover (hacia 1457), destruido en 1936. Es posible que el Mateu Ferrer a quien se encuentra trabajando en Sigüenza en 1503 fuera hijo de Jaume Ferrer II y heredara la dirección del taller a la muerte de su padre.

La escuela gerundense, tan escasa en obras y documentos relativos al período que estamos considerando, ofrece la paradoja de dar constancia de dos artistas de primera categoría, de los que sólo se conserva una pintura de cada uno: el retablo de la vida de la Virgen, en el monasterio de Banyoles (fig. 336), y el de Castelló d'Empúries, dedicado a san Miguel (fig. 337). Ambos pintores muestran, dentro de un concepto paralelo al de Martorell, un arte monumental de excelente calidad. El hecho de que Martorell hubiese tenido trato directo con el florentino Dello Delli ha sugerido la hipótesis de establecer una posible relación estilística de éste —bien conocido por sus obras en la catedral de Salamanca— con el retablo de Banyoles. No existe sugerencia alguna con relación a la incógnita del admirable Maestro de Empúries.

La escuela del Rosellón, que decae a lo largo del siglo xv, presenta en este período un maestro conocido, Arnau Gassies. Consta su boda en 1434, su trabajo en



Barcelona como ayudante de otro pintor en 1437-1438 y su actividad en Perpiñán hasta su muerte, acaecida hacia 1456. Un contrato de 1454 nos identifica el retablo de san Miguel, de la parroquial de Palau del Vidre, obra modesta cuyo estilo muestra afinidades con el de Martorell.

Pocos serían en Tarragona los continuadores del estilo internacional, tan bien representado en su primera etapa por Ramon de Mur y los Ortoneda. Destaca Valentí Montoliu, de quien se sabe que trabajaba en Tarragona entre 1433 y 1447. Más tarde, al casar con una heredera del pueblo de San Mateo (Castellón de la Plana), trasladó allí su taller, donde lo continuaron sus hijos, asimismo pintores, que fecundaron con su arte la modesta pero interesante escuela del Maestrazgo. Su estilo, bien conocido por su retablo documentado de Villafranca del Cid, fechado en 1455, evidentemente derivado de Martorell, permite atribuirle algunas obras tarraconenses (fig. 338). Sería pintor coetáneo en la misma escuela el Maestro de Glorieta; su apelativo dimana de la tabla de la Virgen de Glorieta (M. E. V.), efigie de canon muy alto, con probable influencia de Ramon de Mur. Tal vez anterior sea su tabla de las santas Marina y Lucía (M. A. C.), pues otras obras del artista revelan un cambio estilístico debido a la influencia de Martorell: retablos de la Virgen y el Niño, y de santa Catalina (M. E. V.).

La miniatura del estilo internacional

Durante el último cuarto del siglo XIV coexisten en Cataluña obras miniadas de estilo italogótico, internacional, o correspondientes a la mezcla de ambos, como las del código *Terç del Crestià*, de Eiximenis, que data de hacia 1384. Ya nos referimos a la importancia que, para la gestación del estilo internacional, tuvieron los contactos entre pintores y miniaturistas de diversos países.

Un documento de 1373 concierne al pintor Joan Bruges, que por algún tiempo estuvo al servicio de Pedro el Ceremonioso



336. Adoración de los pastores, compartimiento
del retablo mayor del monasterio de
Banyoles (G)



337. *Procesión al Monte Gargano. Del retablo de Castelló d'Empúries (G). M. D. G.*



338. *Valentí Montoliu. San Juan Evangelista en la isla de Patmos. Col. G. Ricart, Barcelona*



y a quien se ha pretendido identificar con el bien conocido Jean de Bandol. También se sabe que, en 1388, Juan I intentó convencer al pintor y miniaturista Jacques Coene, de París, para que fuera a trabajar a su corte. Estos datos, unidos a la existencia de algunos códices catalanes miniados en estilo netamente francés, confirman los contactos producidos en ese tiempo, en el que destaca la obra de Rafael Destorrents. Este artista, hijo del pintor trecentista Ramon Destorrents, ya estudiado, es sin duda el más importante exponente del estilo internacional catalán en el dominio de la iluminación de códices. Es autor de las bellísimas miniaturas del *Missal de santa Eulàlia*, contratado el 8 de marzo de 1403 y donado a la catedral de Barcelona por el obispo Ermengol (fig. 339). Rafael Destorrents contaba 16 años a la muerte de su padre, en 1391, y en 1395 ya aparece registrado como iluminador. El misal citado, en el que destaca la magnífica portada con una representación del Juicio Final, constituye el eje estilístico de un grupo de obras anónimas: un rollo de pergamino que consta en el inventario de los bienes de Martín el Humano († 1410) y luego pasó al monasterio de Poblet, donde se conserva, y que está ilustrado con dibujos de los príncipes y monarcas catalanoaragoneses; el breviario del rey Martín, de la Biblioteca Nacional de París; el Misal de Sant Cugat y el de La Seo de Urgel, donado éste por el obispo Galceran de Vilanova, en 1396. Rafael Destorrents, al margen de su labor como miniaturista, debió de pintar sobre tabla, ya que una cita de 1425 alude a él en relación con la pintura de un retablo, que no se conserva.

El desenvolvimiento del estilo internacional en la miniatura podemos verlo en el ya citado Libro de Horas iluminado por Bernat Martorell, en la obra de su taller también ya mencionada y en diversos códices algo anteriores y de autor desconocido. Entre ellos, el *Llibre dels Àngels*, fechado en 1418, con texto de Eiximenis (Biblioteca de Cataluña, Barcelona); el que contiene las obras de Juan Casiano *Instituta Cenobiorum* y *Conlationes*, que se



Dñica .i. aduentus dñi offiñ

Ado te leuam aiaz meaz dñs
nis in te confitico nõ eru
tescaz. neq; imiteat me uniu
ci mei et ei uniuñi qui te expe
tant nõ fñdetur. **V**ñas tu
as dñe demoñtra mi. **p** Et se
mitas tuas edoce me. **G**lia

Et nota q non dicatur

Glia mercesse deo. **O**ro

Eratã dñe potẽcia tu
am et ueni. ut ab in
imicãtibz pccõz nrõz pi
culis. te me amur p regẽ
te eripi. te libante salua
ri. **V**ñ. **le ad romanos.**

Rs. Saetes qz hora e
liã nos te sopno sur
gere. Nũc. at ppx e nra sa
lus. qz cũ creidimõ. For
pẽllit dies. at .i. ppiqu. aut
Abiamõ g op. i tenebr. **v**
et iduamur. arma lucas sic
ut i die honeste. ambulem.
Nõ i comessacõibz. et eba
etãtibz. Nõ i cubilibz. et
impudiciãis. Nõ i cõñcã
ne. z emulacõne. Ser in
ouimim. dñz nrz ihz xpi.

R **U**ñi q te expectat nõ cõ
fñdetur dñe. **V**ñas tuas dñe
notas facit z semitas tuas edo



ejecutó entre 1432 y 1433, y otros códices incompletos, así como hojas sueltas de un Libro de Horas que se cree fue del monasterio de Pedralbes (M. E. V. y Col. Lázaro Galdiano); en esas hojas aparecen bellísimas figuras de santos y santas de un estilo que emparenta con el de J. Mates. Obvio es decir que la escasez de miniaturas correspondientes a una época que hubo de producir las en cantidad más bien elevada se debe no sólo a las destrucciones, sino también al desmembramiento y venta de hojas sueltas miniadas. El interés de los monarcas de la corona catalanoaragonesa por el arte, y en particular por los códices miniados, es algo que queda ampliamente probado por testimonios documentales. Lo que representaba el retablo en la vida y cultura pública de la época venía a significarlo el códice ricamente miniado en oro y policromía en el dominio privado de los grandes personajes que podían permitirse la satisfacción de poseerlos y coleccionarlos.

La segunda mitad del siglo XV

La absorbente vitalidad de la escuela de Barcelona alcanza su culminación bajo la figura de Jaume Huguet, el cual impuso sus preferencias estéticas y técnicas, así como su concepto, que, si bien puede considerarse como resultante lógica del desarrollo de la tradición local, refunde elementos renacentistas italianos y reflejos vivos de los grandes cuatrocentistas flamencos. Éstos incidieron en su arte en el momento juvenil más propicio gracias a la obra realizada en Barcelona por el pintor valenciano Lluís Dalmau.

Este notable artista pudo en su juventud establecer contacto con Jan Van Eyck, que en 1428 estuvo en Castilla y probablemente en Valencia como miembro de una embajada del duque de Borgoña Felipe el Bueno. En 1431 fue enviado a Flandes en compañía de un tapicero llamado Guillem d'Uxelles, siendo factible que su misión consistiera en contratar técnicos para crear en la ciudad del Turia un taller de tapicería. Se ignora la fecha



342. *Jaume Huguet. Epifanía. Tabla central del altar del Condestable, en la capilla de Santa Àgueda, de Barcelona (1454-1455)*

de su regreso, pero consta que ya estaba en Valencia en 1436. Más tarde fue llamado a Barcelona para que pintase para la capilla de la Casa de la Ciudad el justamente celebrado retablo *dels Consellers*, fechado en 1445 (fig. 340). Es una gran tabla con la representación de la Virgen Madre sentada en un trono de elaborada talla, donde recibe el homenaje de los cinco *consellers* de la ciudad condal, presentados por santa Eulalia y san Andrés. Está ejecutada al óleo según la técnica que los hermanos Van Eyck llevaron a la máxima perfección, con calidades táctiles notables, armonías de color bien matizadas y adecuada utilización de la perspectiva aérea. Pero la originalidad no es una de sus cualidades, ya que adaptó a su obra la Virgen de la famosa tabla del canónigo Van der Paele, de Brujas, y los ángeles cantores del políptico de Gante. De todas maneras, estos y otros elementos eyckianos están tratados con desenvoltura y buena técnica. Dalmau realizó en esta obra un gran esfuerzo, que causaría un impacto considerable en los pintores de la escuela de Barcelona, entre los cuales se contaba el ya maduro Martorell y el joven Huguet. El juicio que cabe pronunciar sobre Dalmau se halla radicalmente limitado por la escasez de obras suyas seguras de la época inmediata a su llegada de Flandes. A juzgar por obra documentada más tardía, el retablo de Sant Boi (B), su evolución más bien fue regresiva.

Jaume Huguet nació en Valls hacia 1415. Se formaría junto a su tío, el pintor Pere Huguet, que de Tarragona pasó a Barcelona hacia 1439 y allí seguía en 1448. Es probable que el joven Huguet se trasladara con su tío a Barcelona, donde debió de establecer contacto con Martorell, del que aquél era vecino.

De esta primera fase del artista no se conserva ninguna obra. Tampoco hay referencias documentales sobre la carrera del mismo hasta 1448; desde ese año, en que otorga unos poderes para cancelar la pintura de un retablo contratado en Tarragona, su vida y obra resultan bien definidas.



Por la procedencia de las piezas que por análisis estilístico juzgamos obra de la juventud de Huguet y por la influencia que su estilo ejerció en algunos pintores de Aragón, creemos que debió trabajar en Zaragoza entre 1440 y 1445, es decir, entre sus veinticinco y treinta años de edad. De esas obras destacan una sarga procedente del convento del Santo Sepulcro, de Zaragoza, que se conserva en el museo de esa ciudad, y el tríptico de san Jorge (tabla central en el M. A. C. y laterales destruidas en el incendio del Kaiser Friedrich Museum, de Berlín). Estamos ya ante una obra maestra, que evidencia el gran avance de Huguet con respecto a sus antecesores. Desarrolla la fórmula internacional de Martorell, concretando mejor masa y volúmenes: para cada color tiene sus matices de luz y sombra. Esta particularización de los tonos, en definitiva, es el gran paso dado por el pintor hacia las nuevas luces del renacimiento. Integra sus hallazgos, con sutileza, en la norma tradicionalista del gótico catalán, pero mantiene los fondos dorados, aunque a veces, como en el san Jorge del tríptico aludido, utilice elementos de paisaje.

Un segundo período, hipotético, de la obra de Huguet se habría desarrollado en Tarragona. Define esta fase de su arte el retablo de la Virgen, de Vallmoll (T), evidentemente producido bajo el impacto de la Virgen de los *Consellers* de Dalmau. Sin embargo, la escena de la Anunciación (M. D. T.) y la predela con la representación de la Quinta Angustia (Museo del Louvre) ya señalan la primacía de lo humano sobre el interés por las calidades propia del estilo flamenco. Otro retablo de este período es el dedicado a la Epifanía (M. D. V.), obra de refinada elegancia (fig. 341).

En su período de madurez, que transcurre en Barcelona (1448-1492), Huguet da una importancia creciente a la monumentalidad y a la composición, pero el factor dominante de su arte sigue siendo el sentimiento. De principios de esta etapa es el retablo mayor de la iglesia de San Vicenç de Sarrià, del que se conservan cinco



344. *Retablo de la Anunciación, catedral de Gerona*



tablas (M. A. C.), entre las cuales destaca la que representa el martirio de san Vicente. El fondo dorado y gofrado no reduce en absoluto el realismo hondamente idealizado de la escena. La secuencia huguetiana continúa con el frontal de la Flagelación (1450-1456, Museo del Louvre), procedente de la catedral de Barcelona; el retablo de san Antonio Abad (1455-1458), destruido en 1909; el retablo de Ripoll (1455), del que sólo quedan dos grisallas con las efigies de Moisés y Melquisedec (M. E. V.); el del gremio de Revendedores (1455-1460), del que se conservan seis composiciones (M. A. C.). Es evidente que, aun admitiendo los grandes logros iniciales del artista, en este período de plenitud produjo sus obras más importantes. Entre ellas merece lugar aparte por la pureza de sus formas y colores el retablo de Terrassa dedicado a los santos Abdón y Senén (1459-1460), de impecable conservación. Por el contrario, se halla en un mal estado que, con todo, no puede enmascarar su misteriosa belleza, el que pintó, por encargo del condestable de Portugal, para la Capilla Real de Barcelona (1464-1465, fig. 342). Cierra el ciclo de Huguet el enorme retablo de san Agustín, comenzado en 1465 y acabado en 1480, con amplia participación de otros pintores, del que sólo se conservan ocho tablas, siendo la más importante la que representa la consagración del santo (M. A. C., fig. 343). El taller de Huguet siguió en plena actividad hasta su muerte, en 1492, y en él se produjeron obras derivativas que muestran la excesiva participación de sus colaboradores.

Resulta comprensible que la influencia de Huguet sea uno de los factores que condicionan a varios pintores de la segunda mitad del siglo xv. Es muy perceptible en la obra de los aragoneses Pere Garcia de Benabarre y Juan de la Abadía y, en Cataluña, en la de varios artistas, entre los cuales destacan los miembros de la familia Vergós, que fueron colaboradores del maestro en su fase final (fig. 346). Como en el caso de los Serra, esta familia de pintores des-

345. *Juan de la Abadía. Pormenor del retablo dedicado a las santas Clara y Catalina en la catedral de Barcelona*

cendía de un sastre de fines del siglo xiv, que tuvo dos hijos, Jaume y Francesc. El primero de ellos tuvo a su vez otros dos, de iguales nombres. Jaume Vergós II alcanza a desempeñar los cargos civiles de pintor de la ciudad y de *conseller*. Tuvo dos hijos, Rafael y Pau; este último, que es citado por vez primera en el gremio de pintores en 1491, falleció en 1495, dejando sin terminar, entre otras obras, el retablo de Granollers, que fue acabado en 1500 por su hermano Rafael y su padre Jaume Vergós II. Esta obra, conservada en el Museo de Barcelona, sería la única que podría servir para desentrañar las personalidades de los miembros de esta familia, pero las dificultades que el análisis implica no permiten sino resultados muy parciales. También hemos de citar como seguidores de Huguet a Francesc Solives, autor del retablo de Sant Llorenç de Morunys (1480, fig. 347), y a Gabriel Guàrdia, al que se debe el retablo de la Trinidad (1501) de Manresa. Otros participantes de la estética huguetiana los hallamos en las escuelas de Lérida, Tarragona y Gerona. En la primera, la influencia de Huguet penetra indirectamente, es decir, a través de algunos de sus seguidores, como el ya citado Pere Garcia de Benabarre. Los pintores que deben situarse en esa trayectoria son Pere Espalargues y los Maestros de Viella, La Pobla de Cérvoles y Girard. En Tarragona encontramos al pintor Joan Voltes, de quien se sabe que trabajó en el taller de Huguet entre 1453 y 1459; acaso cabe atribuirle las tablas de los santos Acisclo y Victoria (M. A. C.) y el retablo de la Virgen proveniente de La Guàrdia Pilosa (M. E. V.). Otra obra que muestra innegable influjo huguetiano es el retablo de san Juan en la Pobla de Mafumet, fechado en 1472. La influencia de Huguet, a través del estilo de los Vergós, se señala en la obra de un anónimo al que Post llamó Maestro de Peralta.

El pictoricismo de Martorell, modificado por el concepto representativo huguetiano, aparece en las obras más representativas de la escuela gerundense: un retablo dedicado a los santos Benito y

346. Vergós. Compartimiento del retablo dedicado a las santas Justa y Rufina. M. D. B.

347. Francesc Solives. Compartimiento del retablo de Sant Llorenç de Morunys, 1480

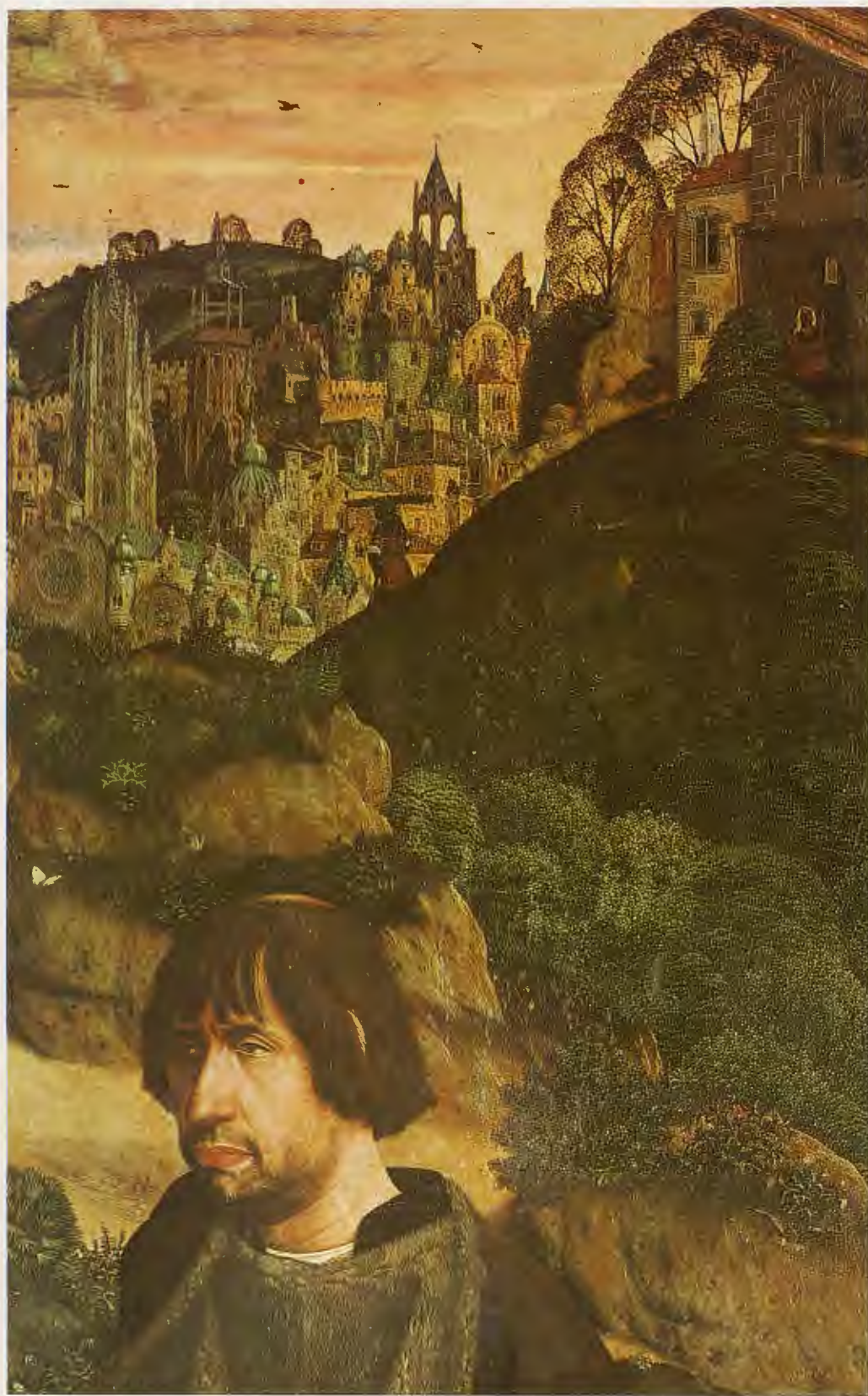
Clara y la gran Anunciación de la catedral de Gerona (fig. 344). Se atribuyen a Esteve Solà, miembro central de una dinastía de pintores activos en la ciudad ducal a lo largo del siglo xv, el cual, con el propósito de perfeccionar su arte, firmó en 1467 un compromiso de colaboración con Huguet por espacio de tres años. Completan el menguado repertorio de la escuela de Gerona las obras agrupadas bajo los apelativos de Maestros de Cruilles, Corçà y Olot.

En el Rosellón, tras la primera etapa del estilo internacional, puede advertirse un cambio, al parecer por influencia directa o indirecta de la personalidad de Huguet: los retablos de la Crucifixión, de Montoriol; de san Miguel, de Argelers, y el de los santos Cosme y Damián son, en este aspecto, obras representativas.

Cierra el ciclo de la pintura gótica en Barcelona el gran pintor cordobés Bartolomé Bermejo, uno de los principales exponentes del influjo flamenco en España. Trabajó en Valencia (1468), luego en Aragón (1474-1477) y más tarde en Cataluña. Bermejo ejerció gran influencia en todos los talleres en que trabajó. De su estancia en Barcelona poseemos un sobresaliente testimonio, la admirable Piedad pintada para el oratorio del archidiacono Lluís Desplà (fig. 348); lleva la inscripción «opus Bartholomei Vermeio cordubensis impensa Lodovici de Spla barcinonensis archidiaconi absolutum XXIII aprilis anno salutis christianae MCCCCLXXX».

Pintura magistral ejecutada dentro de las premisas estilísticas del gótico más avanzado, muestra un intenso realismo en los personajes y un paisaje de fondo con juegos lumínicos, puesta de sol y representación de la lluvia, de un naturalismo renacentista por lo avanzado de la técnica, pero todavía medieval por el espíritu. El dramatismo de la efigie de la Virgen con Cristo muerto en su regazo es insuperable, así como la plasmación del donante arrodillado. Bermejo fue asimismo autor del cartón original para la vidriera de la capilla de las fuentes bautismales en la catedral barcelonesa y del retablo de santa Eulalia (destruido en 1936) de





la parroquia de Santa Anna, de Barcelona, obra interesante pero difícil de juzgar, a través de las fotografías conservadas, por los toscos repintes que la recubrían en gran parte.

Hacia el último tercio del siglo xv se produce una penetración del arte francés a través de la obra de dos maestros dotados de personalidad. El primero de ellos, Jean Llonye, ciudadano de Toulouse, ejecutó en 1462 el retablo de la Virgen que procede del convento de Miralles (M. A. C.). El segundo, pintor dotado de gran sentido de la monumentalidad, es conocido bajo el apelativo de Maestro de La Seo de Urgel y se le deben las sargas del órgano de la catedral del topónimo de que deriva su apelativo, dos tablas de la iglesia parroquial de Puigcerdà (G, M. A. C., fig. 349), el retablo de Canapost dedicado a la Virgen (M. D. G.) y el de la Lonja del Mar de Perpiñán (fechado en 1489). Su estilo marca un incuestionable avance hacia la concepción espacial y lumínica del renacimiento.

A mediados del siglo xv se establecieron en Cerdeña artistas catalanes, como también lo hicieron algunos valencianos. Las obras más dignas de cita se deben a Joan Figuera y al Maestro de Castelsardo; del primero se conserva un retablo dedicado a san Bernardino, fechado en 1455 (Museo de Cagliari), cuyo estilo se relaciona con el del primer período de Huguet.





ARTES APLICADAS

Orfebrería

Cataluña es un país rico en orfebrería medieval. Lo fue en grado sumo a juzgar por lo que queda consignado en inventarios y crónicas de visitas pastorales, por lo que nos revelan los contratos notariales y por lo que se perdió según los trágicos balances inmediatos a las grandes y pequeñas guerras y convulsiones sociales. A falta de estudios analíticos y documentales metódicamente realizados, resulta difícil presentar en esquema coherente la todavía notable secuencia de la platería trecentista catalana, que ocupa lugar preponderante en la historia de la orfebrería hispánica y aun en la europea. Las obras del siglo xv descienden en calidad y reflejan, como todo en las bellas artes, excepto la pintura, el trágico comienzo de un largo y difícil camino político. A partir de 1300 surgen orfebres en la mayoría de núcleos urbanos vinculados en alguna rama de las funciones rectoras: conocemos diversos nombres unidos a piezas famosas, pero han sido los punzones, marcas de origen y contraste, los que identifican el lugar de producción de la mayoría de las piezas. Se conservan obras de los plateros de Gerona, Barcelona, Lérida, Tarragona, Perpiñán, Montblanc, Cervera, Vic, Reus, Manresa y Castelló d'Empúries. Desaparecieron en su totalidad las obras de orfebrería civil, cuyo recuerdo subsiste en inventarios y contratos: han sido las iglesias y catedrales las que lograron salvar algo de lo que fue un extraordinario patrimonio.

La ciudad de Gerona, que a lo largo del siglo xiv tuvo una importante escuela de orfebres, presenta, con el tesoro de su catedral, una de las mejores colecciones de orfebrería trecentista de Europa, la cual, unida a otras piezas que ostentan el cuño de los orfebres gerundenses, constituye el núcleo más importante de la orfebrería catalana del período gótico. El altar de plata de la catedral, integrado por baldaquino y retablo, es un conjunto

de capital importancia. El baldaquino, labrado a expensas de Arnau Soler entre 1305 y 1326, presenta estructura muy simple, derivada de la tipología románica: un gran panel de cubrimiento se apoya sobre finas columnas de sección hexagonal, todo ello revestido con placas de plata repujada. En el centro surge en altorrelieve, a modo de clave, la Coronación de la Virgen rodeada por dos amplias zonas cuadrangulares pobladas de ángeles y santos en relieve muy atenuado. Estas zonas se interrumpen para dejar sitio a un ostentoso relieve con la figura de san Pedro acogiendo al donante arrodillado ante la puerta del paraíso (fig. 352). Evidentemente es obra de diversas manos dirigidas por el autor de esta última escena, ciertamente digna de los escultores que integraron el brillante comienzo de la escuela gerundense antes estudiada. Las columnas están decoradas con un elegante tema floral que reaparece en otras piezas de orfebrería de Gerona.

El retablo se compone de dos elementos: el cuerpo principal con tres gabletes y la predela (fig. 350). El primero lo contrató el Maestro Bartomeu en 1320. Recordemos que un Bartomeu fue el escultor gerundense que labró en 1277 la Virgen del mainel de la portada principal de la catedral de Tarragona. Los relieves de plata repujada que ejecutó son escenas de la vida de la Virgen; las composiciones y figuras pertenecen a una tipología arcaizante, pero el sentido de equilibrio entre los volúmenes y los arabescos lineales es perfecto, a pesar de ofrecer un arte que no alcanza la refinada perfección del que patentiza el maestro principal del baldaquino. El efecto de conjunto de la obra es deslumbrante, matizado por la pátina de plata, los dorados y los efectos de color de las placas esmaltadas, aplicadas en el enmarcamiento de las composiciones narrativas y las que constituyen el fondo de la efigie de Nuestra Señora que corona el retablo (fig. 351). Esta bella serie de brillantes miniaturas, ejecutadas según la técnica que recubre con esmaltes transparentes los bajorrelieves entallados en las placas de plata, consti-



353. Relieve central de la predela del retablo de la catedral de Gerona, firmado por Pere Berneç en 1348



tuye el inicio en Cataluña del esmalte llamado translúcido, ampliamente utilizado hasta fines del siglo xv. Debe destacarse la finura del dibujo y color de estos esmaltes, cuyo tema son cabezas de santos alojadas en los cuadrados formados por una red de ejes diagonales resaltados por líneas dobles de punteado y motivos con flora y fauna.

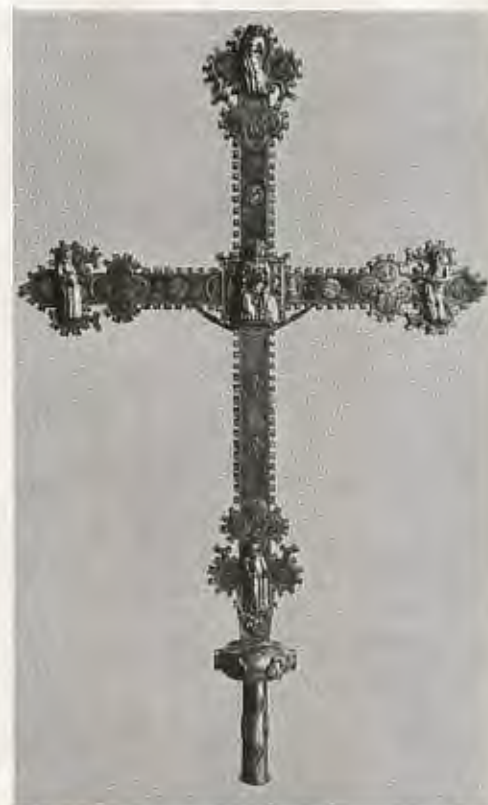
La predela, obra de arte extraordinaria, lleva la firma de Pere Berneç y la fecha de 1348 (fig. 353). Berneç, ciertamente artífice extranjero, consta que había trabajado algunos años en Valencia; entre otras joyas labró la espada para la coronación de Pedro el Ceremonioso (1335) y diversos sellos de este monarca. La elegante rítmica formal con suaves curvas, muy bien armonizadas con los espacios, es su característica dominante, así como la justa matización en los grados de relieve en profundidad. Los elementos arquitectónicos representados como enmarcamiento de las composiciones, con tracerías, gabletes y doseles, son testimonio de una gran maestría.

La extraordinaria actividad de los orfebres gerundeses se confirma con una serie de cruces trecentistas, todas ellas decoradas con placas de plata historiadas y policromadas con esmalte translúcido, las cuales constituyen ejemplos culminantes de la evolución cronológica de la tipología de las cruces procesionales de Cataluña. Todas ellas llevan la impronta del toquel trilobulado con el nombre de la ciudad de Gerona. En aquellos tiempos de profunda fe, en que los estilos surgían aunados con tendencias de la vida religiosa, la cruz era el elemento litúrgico por excelencia y no se regateaba ningún esfuerzo material para conseguir una continua superación, que si no siempre es cualitativa, pues el arte *sense stricto* no progresa, sí dio lugar a una continua modificación estilística de lo simple a lo complejo. El modelo más arcaico es una cruz de la catedral, decorada con esmaltes, gemas y relieves repujados: en el anverso, para dar más énfasis a la figura de Cristo, los medallones de los brazos presentan esmaltes de tema narrativo;

los relieves repujados se ofrecen en el reverso. La fórmula se repite en la elegante cruz de Sant Joan de les Abadesses (M. D. V., fig. 354) y culmina en la gigantesca cruz procesional de Vilabertran (G), que integra, en torno a una magistral efigie del Crucificado, la más armoniosa profusión de elementos ornamentales con la intervención de diversas técnicas de la platería medieval (fig. 357). Nos atrae la idea de establecer una conexión entre este crucifijo y el ya aludido retrato del donante en el baldaquino de la catedral de Gerona: observamos en ambas obras un equilibrio que armoniza volúmenes y elementos lineales dentro de una concepción realista y a un tiempo poética. La decoración de la cruz de Vilabertran se completa con relieves figurativos repujados y medallones con flora estilizada, todo ello con cabujones y gemas entalladas, procedentes probablemente de Empúries.

La serie de cruces sigue su evolución tipológica en otra auténtica joya de la catedral de Gerona, cuyas imágenes en relieve repujado son dignas de la predela de Pere Berneç (figs. 355 y 356). Reaparece el modelado impecable y el carácter sosegado, espiritual y elegante que hacen de este artista uno de los grandes de la orfebrería europea. Vemos en esta obra el modelo inicial de la nutrida serie de cruces procesionales de plata que siguen presidiendo las ceremonias litúrgicas de buen número de iglesias de Cataluña. En esta destacable secuencia se alinean ejemplares de los siglos xiv y xv que presentan nuevas variantes en forma y técnica, testimonios del polifacetismo de la escuela.

Son obra de comienzos del siglo xiv los relieves de plata dorada que decoraron las cubiertas de dos evangelarios de la catedral de Gerona, estilísticamente relacionados con los relieves del altar mayor contratado por Bartomeu (fig. 360). También en ellas la obra del repujador se completa con placas de plata esmaltada y cabujones de pedrería. Entre las obras cuatrocentistas destacan la custodia catedralicia, obra de Francesc Artau en



357. Pormenor de la cruz procesional de Vilabertran (G)



359. Arqueta relicario de la parroquia de Camprodon (G)



358. Arqueta relicario procedente de Sant Cugat del Vallès. Parroquia de Sant Cugat, en Barcelona

360. Cubierta de un evangelario de la catedral de Gerona



1438, pieza de estructura arquitectónica y evidentes ejes verticales rematados por la cruz que domina la flecha central; la elaborada arca de plata para las reliquias de san Martiniano, que se conserva en el monasterio de Banyoles, y otra en la parroquia de Camprodon (fig. 359).

Iniciamos nuestra breve visión de las obras de la orfebrería barcelonesa presentando una elegante cruz de oro, relicario del *Lignum crucis*, conservada en la catedral de Toledo, a la que fue donada por el arzobispo Juan de Aragón, hijo del rey Jaime II, en 1325, según inscripción en la que consta el hecho de haber sido labrada en la ciudad condal. Su extraordinaria sencillez de forma, que deriva de la tipología del siglo XIII, se enriquece con un medallón realizado en la técnica del esmalte alveolado que precedió al translúcido.

Otra pieza importante de la orfebrería barcelonesa de principios del siglo XIV es el arca de plata con relieves historiados de buena traza, que perteneció al monasterio de Sant Cugat del Vallès (fig. 358). Aunque el estilo mantiene ciertos convencionalismos, el sentido del movimiento y el equilibrio espacial están logrados mediante armoniosas curvas que enlazan con el ritmo de los arcos trilobulados bajo los que aparecen las escenas. Las figuras son de canon alto y de fino dibujo. Es de fines del mismo siglo una arqueta de plata con placas de esmalte translúcido que se conserva en el Museo de Vic. Descansa sobre cuatro figuras de león de talla policromada que establecen un interesante contraste con el delicado dibujo de la ornamentación floral que recubre las superficies de la pieza.

Las cruces de plata marcadas con el punzón de Barcelona constituyen una bella y numerosa serie, en la cual destacan las siguientes: la cruz de la catedral, terminada por Francesc Vilardell en 1383, también con placas cuadrilobuladas de esmalte translúcido y extremos flordelizados; la de la catedral de Vic, labrada por Johan Vilardell en 1399; la de Igualada, que es obra de Simó Martorell; la de Cervera, contratada por Bartomeu Llo-

361. Pere Moragues. Composición central
del relicario de los Corporales de Daroca (1383)



362. Arqueta amatoria de cobre repujado.
Col. Várez, Madrid



part, y la de la colegiata de Cardona, labrada por Marc Olzina en 1420.

Pero las obras capitales de la orfebrería gótica barcelonesa son el ostensorio de los Corporales de Daroca, modelado por el escultor Pere Moragues en 1383, pieza de original estructura con relieves historiados de alta calidad y refinamiento (fig. 361), y el primoroso trono de plata del rey Martín el Humano († 1410), todo él de admirable tracería calada y que sirve actualmente de peana a la custodia de la seo barcelonesa (fig. 363). Esta custodia, labrada en oro y plata, es de forma cerrada, de impulso vertical subrayado por los brillantes pináculos y gabletes. Podríamos agregar otras piezas singulares, probablemente barcelonas: las enigmáticas coronas unidas en forma arbitraria al dosel de la custodia; un copón trecentista y el elegante ostensorio eucarístico de la catedral de Vic, desaparecido en 1936 juntamente con otras bellas piezas de orfebrería; el cáliz de plata cincelada y esmaltada donado por el obispo Galceran de Vilanova a La Seo de Urgel, que data de comienzos del siglo xv.

Llevaron el punzón de la ciudad de Tarragona las cruces procesionales de La Pobla de Cérvoles, Falset y Poboleda, así como la hermosa cruz relicario de Àger lleva la marca de Lérida. El punzón de Perpiñán aparece en la cruz procesional de Peralada y en la nutrida serie conservada en Rosellón. Todas ellas derivan tipológicamente de los modelos establecidos, al parecer, por los orfebres gerundenses. Debemos consignar como obra excepcional la gran cruz relicario de la catedral de Tortosa, decorada con esmaltes translúcidos de gran calidad, con toda probabilidad labor florentina, que lleva el escudo del cardenal Ot de Montcada (1415-1473).

Metalisteria y fundición

El cobre, el hierro, el plomo y el bronce fueron materias primas para los artesanos del período gótico en la producción de objetos de uso religioso o profano, a la

par que rivalizaban en algunos casos con la labor de los orfebres. Se seguía así la tradición románica, pero enriquecida con una más variada tipología. El latón, cuya maleabilidad y ductilidad se acercan a las de los metales nobles, se convirtió asimismo en elemento esencial de la metalistería artística. Cruces, arquetas y portapaces serían producidos en gran número y repetirían una tipología similar a la de los modelos de plata, utilizando asimismo las técnicas de repujado y burilado. Las cruces eran, como las de plata, de estructura leñosa recubierta de placas con decoración incisa al buril; a veces presentaban pedrería engarzada. En general, son de plancha repujada el crucifijo, los evangelistas y los demás elementos figurativos que aparecen en tales obras. El esmalte campeado se utilizó sobre placas de cobre o incrustado en la propia imagen de Cristo en los ejemplares más ricos de toda esta producción.

Una rama importante de la metalistería del período gótico fue la elaboración de arquetas, muchas de las cuales tendrían función litúrgica, mientras otras eran utilizadas en la vida cotidiana civil. Son bellas imitaciones de las ejecutadas con metales nobles las construidas en madera y cubiertas con planchas repujadas de latón. Se caracterizan por su elegante armonía y por su decoración, en la que abundan los temas figurativos repujados que fueron realizados por estampación a base de matrices de metal, ya que relieves idénticos aparecen utilizados en diversas obras. El modelo del que se conservan más ejemplares está integrado por una secuencia de escenas amorosas relacionadas con temas de caballería, que llevan, repetida en forma de friso, la inscripción: «AMOR MERCÈ SI US PLAÜ», «Amor, favor, si gustáis» (figura 362). En una arqueta de la iglesia parroquial de Alcover, modelo único conservado en cuanto a la iconografía, ejecutada también a base de matrices, aparecen, integrados en una misma plancha, temas religiosos y escenas de torneo, esta vez sin dedicación escrita. Es digna de glosa la belleza de las proporciones de esta





arqueta, con elegantes herrajes y bellos frisos ornamentales de enmarcamiento.

A pesar de su modestia y de las escasas piezas conservadas es preciso citar la producción, que sería importante, de los colgantes heráldicos llamados jaeces o pinjantes (*medalles de pitral*). Son pequeñas placas de cobre batido, labradas al buril y frecuentemente realzadas con esmalte, que muestran escudos y temas figurativos de graciosa belleza, o simplemente con ornamentos florales o geométricos. Tuvieron aplicaciones diversas en la indumentaria y, según vemos en algunas pinturas de los siglos xiv y xv, en los arreos lujosos de las caballerías.

La fundición de bronce fue asimismo una rama notable de la artesanía del período gótico. Quizás el grupo más interesante de piezas fundidas lo constituyen los incensarios y navetas, de los que existen, siempre dentro de cierta reiteración tipológica, ejemplares muy bellos profusamente decorados y realzados a veces con esmalte campeado. Hacia el siglo xiv alcanzó gran desarrollo la fundición de campanas y campanillas de mano; las pocas que se conservan muestran elegante silueta, lo que corrobora que el arte medieval logró imprimir su insobornable sentido estético a la totalidad de la obra artesana. La lista de fundidores que la documentación coetánea revela es muy nutrida, especialmente a partir de mediados del siglo xiv: abundan los nombres de origen francés.

Otra faceta de la artesanía artística del período que estamos considerando la constituye la extensa gama de matrices para sellar cartas y documentos. Reyes, concejos municipales, obispos, nobles y aun ciertas comunidades contribuyeron a lo largo de los siglos xiv y xv a integrar el notable conjunto que constituye la sigilografía catalana. La mayoría de ejemplares de alto origen con imágenes ecuestres o sedentes de monarcas o prelados son auténticas obras de arte. Para advertirlo así, basta seguir el incomparable repertorio publicado por Ferran de Sagarra. Aunque más sujetas a una fórmula rutinaria, no podemos dejar de mencionar las

monedas de oro, plata y cobre acuñadas en las diversas cecas de la corona catalanoaragonesa. En oro tenemos el *florín*, según modelo florentino del siglo xiii, comenzado a acuñar por Pedro el Ceremonioso (1336-1387); en plata, el *croat*, acuñado desde Alfonso III de Aragón y II de Cataluña; en cobre destacan dos monedas típicas del siglo xiv: el *senyal* de Tarragona y la *puçosa* de Lérida.

El arte de la forja se mantiene durante el período gótico a un nivel modesto, según revelan los numerosos ejemplares conservados, que, en general, no rebasan la labor de una diestra artesanía. En su mayoría son rejas, complemento obligado en las capillas de iglesias y catedrales, guarniciones, clavos ornamentales y picaportes de las puertas de entrada de edificios importantes, herrajes de refuerzo y decoración de muebles y arquetas, candelabros y lámparas colgantes. Estas obras, a pesar de su limitada ambición artística, alcanzan un nivel de buen gusto y finura estilística, cualidades que reflejan también las obras utilitarias más corrientes, como braseros y herramientas de trabajo. Los museos del Cau Ferrat de Sitges y Diocesano de Vic poseen colecciones notables del arte anónimo de los forjadores medievales. Sólo de algunas rejas importantes se conoce, por el contrato conservado, el nombre del forjador; éstos formaron legión y los hallamos establecidos en la mayoría de localidades de Cataluña. Dichos contratos nos revelan el hecho de que el precio de una obra se establecía según los quintales de hierro empleados. Merecen citarse como ejemplares selectos algunos bellos picaportes como el que fue de la Casa del Arcediano, de Barcelona (Museo del Cau Ferrat, Sitges); los herrajes de la puerta principal de la catedral de Tarragona y algunas verjas de altar de la de Barcelona (figs. 365 y 364). Los moldes gemelos empleados para la producción de hostias y barquillos, dispuestos en doble matriz grabada al buril con temas historiados sacros y populares, alcanzan la categoría de auténticas obras de arte. El Museo de Vic conserva de ellos

366. Algunas de las composiciones del frontal de la catedral de Gerona, bordado en estilo lineal



una notable colección, en la que figuran ejemplares de los siglos XIII al XV. Respecto a la armería, se conserva en la catedral de Barcelona una de las espadas más importantes producidas en la Europa de su tiempo. Perteneció a Pedro, condestable de Portugal y efímero rey de los catalanes (1465-1466) en su lucha contra Juan II de Aragón. Es una bellísima hoja de acero decorada al buril y dorada al fuego con la divisa del condestable *Paine pour joie*; la empuñadura es cincelada y dorada. Esta espada podría ser obra de un armero italiano, ya que en los documentos se cita al «daguer Joan lo florentí», del que se sabe que trabajó para el príncipe de Viana antes de hacerlo para el donante de la espada de la catedral barcelonesa.

Los objetos utilitarios fundidos en plomo y peltre ciertamente serían abundantes en el repertorio medieval, lo mismo entre los destinados a funciones litúrgicas que entre los utilizados en la vida normal de las instituciones y familias, pero la fragilidad de la materia hizo que sean escasos los ejemplares conservados, como los cálices hallados en ajuares funerarios episcopales. Merecen especial mención las vinajeras trecentistas de plomo, bellamente decoradas, ajuar de una sepultura descubierta en Olot (G).

Tejidos y bordados

Los tejedores barceloneses estaban reunidos en gremios desde mediados del siglo XIII y consta la exportación de sus géneros desde comienzos del siglo XIV, pero sólo se dedicaron a la producción de lienzos lisos de lino, lana y algodón. A juzgar por los datos de archivo, la técnica decorativa se limitó al estampado, que sentó una sólida tradición, vigente hasta fines del siglo XIX. La importación de telas de alta calidad alcanzaría cantidades importantes, según se refleja en los inventarios, en los cuales se citan los damascos y a veces se precisa su origen francés; telas de oro, de Chipre y de Lucca, y tafetanes de seda; así como los

367. Figura del frontal del abad Villalba bordado en estilo internacional. M. E. V.

designados *drap d'Espanya* y *drap morisc*, de origen árabe, y los paños de oro y terciopelo de Venecia. Es posible que ciertos terciopelos sencillos y brocados se produjeran en Cataluña a lo largo de la segunda mitad del siglo XV.

La decoración de tejidos mediante bordado alcanzó cierta importancia a partir de 1300. Los bordadores tuvieron su gremio en Barcelona y para las obras más suntuosas recabaron, al parecer, la colaboración de los pintores. Por otra parte, se llamaban a sí mismos pintores-bordadores o pintores a la aguja, y no faltan en dicho gremio nombres extranjeros. Lo cierto es que el número de obras conservadas, en su mayoría indumentaria eclesiástica y frontales de altar, revelan una evolución estilística y temática absolutamente paralela a la de la pintura. Los bordadores trabajaban con seda, oro y plata, utilizando estos metales preciosos en tiras finísimas arrolladas sobre hilo de seda o lino. Las técnicas utilizadas fueron a base de punto de cadenilla, punto indefinido y el alto lizo, que prevaleció a fines del siglo XV.

Hé aquí la secuencia de los mejores bordados catalanes ordenados según su cronología. Un frontal de la catedral de Gerona dedicado a la vida de Cristo, con escenas dispuestas en cuadrícula como en los antependios de hacia 1300, que pertenece al estilo gótico lineal y puede ser anterior a 1350 (fig. 366). El concepto pictórico del grupo Bassa-Destorrents queda reflejado en otro frontal de la Seo gerundense con tres escenas de la infancia de Jesús, dispuestas como en las predelas de los retablos (fig. 368). El estilo internacional, según cartones derivados de la manera de Lluís Borrassà, aparece en el frontal del abad Villalba, procedente de Sant Joan de les Abadesses (fig. 367, M. D. V.), y en el de Sant Feliu de Gerona, que pueden fecharse a principios del siglo XV. Del retablo de san Jorge, la obra maestra de Martorell antes estudiada, deriva ciertamente el frontal de la capilla de la Diputación de Barcelona, ejecutado en altorrelieve con gran alarde técnico y bellos ritmos compositivos

368. Epifanía del frontal bordado en estilo italogótico, en la catedral de Gerona



369. Epifanía huguetiana de un frontal bordado del Museo de Vic



(fig. 370). De mediados del siglo xv datará otro elegante frontal con la Epifanía, flanqueada por florones decorativos (M.D.V., fig. 369). El concepto pictórico de Huguet es evidente en las tres escenas historiadas de un frontal de la catedral de Tarragona.

Son numerosas en Cataluña las capas, dalmáticas, casullas y collarines, elaborado todo con bellas telas de damasco, terciopelo o brocatel y decorados con tiras bordadas de excelente arte, en su mayoría obra de bordadores barceloneses. Entre los ejemplares cuatrocentistas hay que citar el terno del canónigo Despujol (M.E.V.) y el de san Jorge de la Diputación de Barcelona, obra documentada del bordador Sadurní. No faltan en la notable serie de piezas de indumentaria religiosa conservadas en Cataluña obras extranjeras; el origen alemán de una bella casulla de damasco bordado y la filiación inglesa de una capa pluvial que perteneció al obispo Bellera constan en los inventarios de fines del siglo xiv de la catedral de Vic (M.D.V.).

Mobiliario

Lo conservado del mobiliario catalán de los siglos xiv y xv, aparte lo diseñado con finalidad litúrgica, es muy escaso. Quedan arcas, arquetas, armarios y bancos. No se conservan ni restos de lo que integraría el mobiliario de palacios y mansiones nobles, piezas que aparecen consignadas en los inventarios de la época. Resulta poco adecuado presentar como obras de arte la serie de arcas nupciales, parcamente decoradas con calados de talla dorada y que, con pocas variantes, siguen una estructura siempre igual, que poco varía en los ejemplares del 1500, con blasones y escenas religiosas pintadas en los paramentos o en el interior de la tapa. Se conservan en mucho menor número armarios de cuerpo vertical con estructuras y decoración similar, que presentan pinturas figurativas en la cara interior de las puertas.

Quizá lo más interesante del mobiliario

370. Sector central del frontal bordado de San Jorge. Capilla del palacio de la Generalidad, en Barcelona



371. *Bartolomé Bermejo y Gil Fontanet.*
Vidriera de la capilla bautismal de
la catedral de Barcelona, 1495

372. *Arqueta nupcial policromada. M. E. V.*

gótico sean las arquetas de madera, algunas de ellas con destino litúrgico, pero que en su mayoría son pequeños cofres para uso cotidiano civil. Las más bellas de estas piezas son las decoradas según el procedimiento de los retablos góticos avanzados, con relieves figurativos de pastillaje, dorados y policromados en general con temática erótica y caballeresca (fig. 372). Las hay también con delicados herrajes y aun totalmente construidas en hierro. Nada concreto se sabe sobre el origen de tales obras, que a comienzos de siglo fueron coleccionadas con especial interés.

Vidrieras

De la particular estructura de los edificios catalanes de los siglos XIII al XV, con su sistemática reducción de huecos, resulta lógico que las vidrieras de los ventanales no alcancen la importancia que tienen en las construcciones góticas de Francia, Castilla y León. Por ello, probablemente, el arte de la vidriera no rebasó en Cataluña un nivel modesto.

Las vidrieras más antiguas, del siglo XIII, son las de la cabecera y naves de la iglesia de Santes Creus, que presentan simples temas geométricos en una gama cromática limitada. Al disminuir el rigor cisterciense, los continuadores del cenobio colocaron en el gran ventanal que centra el testero del templo una vidriera historiada. Pocos ejemplares cabe agregar a esta notable obra trecentista: los rosetones de la catedral de Tarragona, las vidrieras del templo monástico de Sant Cugat del Vallès, algunas de la cabecera de la catedral de Gerona y las del real monasterio de Pedralbes. Estas obras revelan una peculiar limitación en la temática, con representaciones hagiográficas muy simples.

Son ya del siglo XV las vidrieras que pueden verse en el ábside de la catedral de Barcelona, probablemente ejecutadas según cartones originales de Borrassà y de Joan Mates, y la que, con una representación del *Noli me tangere* a tamaño natural, resulta la obra más notable del menguado



373. Plato decorado en verde y manganeso, hallado en la bóveda de la iglesia del Carme, de Manresa. Siglo XIV

374. Plato decorado en azul. Siglo XV. M. E. V.

repertorio de la seo barcelonesa (fig. 371); fue ejecutada por el vidriero barcelonés Gil Fontanet en 1495, según cartón original de Bartolomé Bermejo. Otros ejemplares de vidrieras góticas, poco estudiados todavía, pero ciertamente modestos, se conservan en Santa María del Mar y Pedralbes de Barcelona, en Castelló d'Empúries y en La Seo de Urgel.

Cerámica

El arte de la cerámica, a juzgar por los ejemplares conservados, no rebasó en Cataluña el nivel de la artesanía. La remota y fugaz aparición de los árabes no alcanzó a sembrar, como en otras regiones hispánicas, la maravillosa tradición de su alfarería vidriada. Tenemos una vaga idea de lo que debió ser la cerámica decorada de los siglos XIV y XV, indicios de la forma y localización de los hornos alfareros y una visión sintética de los materiales utilizados. Ejemplares dispersos, generalmente incompletos, aparecieron en los pocos testares medievales descubiertos por azar, y escasas han sido las piezas que se conservaron intactas en las antiguas boticas o en los ajuares domésticos. La fuente más generosa se debe a la costumbre de realizar el relleno de los huecos de las bóvedas con vasijas de cocción defectuosa, que ocupaban sitio sin aumentar carga. Por otra parte, los hallazgos de este tipo

revelan la fecha aproximada de las piezas utilizadas, lógicamente cercana a la de la construcción de las bóvedas. Los monumentos que, por restauración o derribo, nos proporcionaron muestras de cerámica medieval fueron: los baños árabes de Gerona, obra de fines del siglo XIII; la iglesia del Carme, de Manresa, construida entre 1308 y 1345; la coetánea iglesia del Pi, de Barcelona, y el hospital de la Santa Cruz, de esta misma ciudad.

Las piezas más antiguas aparecen decoradas en verde y manganeso, según procedimientos similares a los de la cerámica trecentista de Paterna y de Teruel. A partir del siglo XV, platos y tarros presentan decoración azul. Con ambas técnicas se representan figuras humanas, animales, monstruos y temas florales de escasa imaginación. Publicamos una muestra de los mejores ejemplares conservados: un plato trecentista procedente de Manresa (figura 373) y, con decoración azul, un plato del Museo de Vic (fig. 374).

Otro género producido por los ceramistas son los azulejos decorados, de los que se conservan gran número de modelos. Los más primitivos —catedral de Tarragona y Santes Creus— son anteriores a 1400; los primeros presentan temas figurativos simples pintados en verde y manganeso; los de Santes Creus ostentan una flor de lis de pasta vítrea sobre el tono natural del barro cocido. Abundan especialmente los azulejos decorados mediante «trepes».



BIBLIOGRAFIA



INTRODUCCIÓN GEOGRÁFICA

Pueden servir de introducción al estudio geográfico de Cataluña las dos publicaciones recientes que citamos a continuación:

SALVADOR LLOBET: *Cataluña*, en la obra dirigida por M. DE TERÁN y L. SOLÉ SABARÍS, *Geografía regional de España*, Barcelona, Ed. Ariel, 1968, cap. VII, pp. 241-301; con citas bibliográficas.

EDMUNDO GIMENO: *Cataluña*, en la obra dirigida por J. VILÁ VALENTÍ, *Geografía de España*, Barcelona, Ed. Danae, 1972, tomo II, pp. 263-312; aportación gráfica.

La obra de consulta más amplia y de mayor interés la constituye sin duda la que indicamos seguidamente, con un primer volumen dedicado a estudios de conjunto y dos volúmenes más —el último en curso de publicación— que comprenden los análisis comarcales: L. SOLÉ SABARÍS (Director), J. IGLÉSIES, S. LLOBET, P. VILA, J. VILÁ VALENTÍ (Consejo de redacción): *Geografía de Catalunya*, Barcelona, Ed. Aedos, volumen I, 1958; volumen II, 1964. Excelente parte gráfica con figuras y fotos. La bibliografía aparecerá al final del tercer volumen.

Conviene destacar el interés de la obra de PAU VILA, autor que cuenta con el primer estudio comarcal moderno acerca de un área catalana (*La Cerdanya*, Barcelona 1926) y con la primera visión geográfica del país:

PAU VILA: *Resum de Geografia de Catalunya*, Barcelona, Ed. Barcino, 1931-1936.

Señalamos algunas obras que pueden permitir una ampliación de algunos de los puntos tratados en nuestro trabajo, sin efectuar la cita de los numerosos estudios comarcales, geográficos y económicos existentes (a cargo, entre otros autores, de Y. BARBAZA, LL. BARBÉ, M. DE BOLÓS, J. CARANDELL, A. COMPTE, P. DEFFONTAINES, E. GIRALT, J. IGLÉSIES, J. HORTALÁ, S. LLOBET, ERNEST LLUCH, J. M. MUNTANER PASCUAL, G. DE REPARAZ, J. TORTOSA, P. VILA y J. VILÁ VALENTÍ).

BANCA CATALANA, SERVEI D'ESTUDIS: *Localització i dinàmica de l'activitat econòmica*. Barcelona, col. «Estudis d'Economia catalana», 1968.

J. CODINA: *El delta del Llobregat i Barcelona. Gèneres i formes de vida dels segles XVI al XX*, Barcelona, Ed. Ariel, 1971.

R. COURTOT y R. FERRAS: *Barcelone*, Paris, La Documentation Française. Notes et Études Documentaires, 1969.

P. DEFFONTAINES: *La Catalogne vue par un géographe*, Barcelona, Talleres Galve y Soler, 1960.

MONTSERRAT GALERA: *Bibliografía geográfica de la ciudad de Barcelona*. Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona y Departamento de Geografía del C.S.I.C., tomo I, 1972. Interés bibliográfico.

E. GARCÍA MANRIQUE: *La evolución de los regadíos leridanos hacia los cultivos de frutales*, «Papeles Departamento Geografía», III (Murcia), 1971, pp. 9-134.

J. IGLÉSIES: *El movimiento demográfico en Cataluña durante los últimos cien años*, Barcelona, Real Academia de Ciencias y Artes, 1961. - *La crisi agrària de 1879-1900. La fil·loxera a Catalunya*, Barcelona, Edicions 62, 1968.

ENRIC LLUCH: *Estudis d'Economia comarcal a Catalunya* (1966-1969), «Revista de Geografia», Departamento de Geografía de la Universidad de Barcelona, IV (1970), pp. 121-127. Interés bibliográfico.

Noticia económica de Cataluña, en «Información Comercial española», Madrid, n.º 342, 1962.

C. PI SUNYER: *L'aptitud econòmica de Catalunya*, Barcelona, Ed. Barcino, col. «Enciclopèdia Catalunya», 1927.

R. TRIAS FARGAS: *Introducció a l'economia de Catalunya*, Barcelona, Edicions 62, 1972.

J. VILÁ VALENTÍ: *Una encuesta sobre la trashumancia en Cataluña*, «Pirineos», núms. 17-18 (Zaragoza, 1950), pp. 405-445.—*El origen de la industria catalana moderna*, «Estudios Geográficos», XXI (Madrid, 1960), pp. 5-40.—*L'altra cara de Catalunya: Un país d'agricultors*, Barcelona, Real Academia de Buenas Letras, 1971 (traducción castellana en la revista «Convivium», Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Barcelona, 1972).

INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

La presente relación no pretende destacar la bibliografía fundamental de los temas desarrollados en estas páginas, sino que constituye una selección —por supuesto, discutible y ampliable— de títulos que, además de justificar las afirmaciones del autor (quien asume la responsabilidad de la síntesis aquí esbozada), se han considerado de especial interés para ampliar las ideas básicas expuestas en este ensayo sobre la trayectoria histórica de Cataluña y su significación dentro de la Historia general de España.

I: Obras generales e interpretaciones de conjunto

SOLDEVILA, F.: *Història de Catalunya*, 2.ª edición, Barcelona 1962, 3 vols.—*Història dels catalans*, dirigida por F. Soldevila. En publicación por Editorial Ariel, Barcelona. La obra constará de cinco tomos, de los cuales se han publicado, hasta ahora, tres.

Història de Catalunya, dirigida por J. Reglà, Barcelona 1969-1973, 2 vols.

ABADAL, RUBIÓ, SOLDEVILA, TARRADELL, VICENS: *Moments crucials de la Història de Catalunya*, Barcelona 1962.

CALVET, A. (GAZIEL): *Trilogia ibèrica: I, Castella endins; II, Portugal enfora; III, La Península inacabada*. Barcelona 1960-1961.

FERRATER MORA, J.: *Les formes de vida catalana*, Barcelona 1960.

FERRATER MORA, J.: *Tres mundos: Cataluña, España, Europa*, Barcelona 1963.

MARÍAS, J.: *Consideración de Cataluña*, Barcelona 1966.

MELIÀ, J.: *Informe sobre la lengua catalana*, Madrid 1970.

SERRAHIMA, M.: *Realidad de Cataluña (Respuesta a Julián Marías)*, Barcelona 1967.

VICENS VIVES, J.: *Noticia de Cataluña*, Barcelona 1954.

II: La formación histórica de Cataluña

ABADAL, R. D': *Els primers comtes catalans*, Barcelona 1958.

ABADAL, R. D': *L'abat Oliba, bisbe de Vic, i la seva època*, Barcelona 1961.

BALARI, J.: *Orígenes históricos de Cataluña*, Barcelona 1899.

MOR, C. G.: *En torno a la formación del texto de los «Usatici Barchinone»* (Anuario de Historia del Derecho Español, XVII-XVIII, 1957-1958).

ROSSELL, M.: *Liber Feudorum*, Barcelona 1945.

SOBREQUÉS, S.: *Els grans comtes de Barcelona*, Barcelona 1961.

UDINA, F.: *El Archivo Condal de Barcelona en los siglos IX y X. Estudio crítico de sus fondos*, Barcelona 1951.

UDINA, F.: *El nom de Catalunya*, Barcelona 1961.

III: Cataluña y la Corona de Aragón

BURNS, R. I.: *The Crusader Kingdom of Valencia. Reconstruction on a Thirteenth Century Frontier*, Cambridge, Mass., 1967.

DUFOURCQ, CH. E.: *L'Espagne catalane et le Maghrib aux XIII et XIV siècles*, Paris 1966.

FUSTER, J.: *Nosotros los valencianos*, Barcelona 1967.

LACARRA, J. M.: *Aragón en el pasado*, 2.ª edición, Madrid 1972.

MARTÍNEZ FERRANDO, E.: *Jaime II de Aragón: su vida familiar*, Barcelona 1948.

MELIÀ, J.: *Els mallorquins*, Palma de Mallorca 1967.

REGLÀ, J.: *Introducció a la història de la Corona d'Aragó*, 2.ª edición, Palma de Mallorca 1973.

SALAVERT, V.: *Cerdeña y la expansión mediterránea de la Corona de Aragón*, Madrid 1956.

SOLDEVILA, F.: *Els grans reis del segle XIII: Jaume I i Pere el Gran*, Barcelona 1955.

VICENS, SUÁREZ FERNÁNDEZ, CARRÈRE: *La economía de los países de la Corona de Aragón en la Baja Edad Media*. «VI Congreso de Historia de la Corona de Aragón», Madrid 1959, págs. 103-135.

VICENS VIVES, J.: *Juan II de Aragón. Monarquía y Revolución en la España del siglo XV*, Barcelona 1953.

IV: Cataluña y la monarquía hispánica de los Habsburgo

CARRERA PUJAL, J.: *Historia política y económica de Cataluña. Siglos XVI-XVIII*, Barcelona 1946-1947, 4 vols.

ELLIOT, J. H.: *La España imperial*, Barcelona 1965.

ELLIOT, J. H.: *The revolt of the Catalans*, Cambridge, U. P. 1963 (hay traducción catalana, Barcelona 1968).

LALINDE, J.: *La institución virreinal en Cataluña (1471-1716)*, Barcelona 1964.

LAPEYRE, H.: *Geographie de l'Espagne morisque*, Paris 1959.

MARAVALL, J. A.: *Estado moderno y mentalidad social. Siglos XV-XVII*, Madrid 1972.

NADAL, J. - GIRALT, E.: *La population catalane de 1533 à 1717. L'immigration française*, Paris 1960.

REGLÀ, J.: *La Corona de Aragón dentro de la monarquía hispánica de los Habsburgo*, «VIII Congreso de Historia de la Corona de Aragón», Valencia 1967.

REGLÀ, J.: *Felip II i Catalunya*, Barcelona 1956.

SALVADOR, E.: *La economía valenciana en el siglo XVI. Comercio de importación*, Valencia 1972.

SANABRE, J.: *La acción de Francia en Cataluña, 1640-1659*, Barcelona 1956.

VICENS VIVES, J.: *Política del Rey Católico en Cataluña*, Barcelona 1940.

V: *Desarrollo catalán y problemática hispana en el siglo XVIII*

ANES, G.: *Las crisis agrarias en la España moderna*, Madrid 1970.

BATLLORI, M.: *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*, Madrid 1966.

CARRERA PUJAL, J.: *La Lonja del Mar y los Cuerpos de Comercio de Barcelona*, Barcelona 1953.

CASANOVAS, I.: *Documents per la història cultural del segle XVIII a Catalunya*, Barcelona 1932-1969, 4 vols.

HEER, R.: *España y la revolución del siglo XVIII*, Madrid 1964.

MERCADER, J.: *Felip V i Catalunya*, Barcelona 1968.

MESTRE, A.: *Historia, fueros y actitudes políticas. Mayans y la historiografía del siglo XVIII*, Valencia 1970.

VICENS VIVES, J.: *Coyuntura económica y reformismo burgués*. «Estudios de Historia Moderna», IV, 1954.

VILAR, P.: *La Catalogne dans l'Espagne moderne*, Paris 1962, 3 vols. (Hay traducción catalana.)

VOLTES, P.: *El archiduque Carlos, rey de los catalanes*, Barcelona 1953.

VI: *Cataluña en la España contemporánea*

BALCELLS, A.: *Crisis económica y agitación social en Cataluña de 1930 a 1936*, Barcelona 1971.

Banco de España. Una historia económica, Madrid 1970.

BENET, J.: *Maragall davant la Setmana Tràgica*, Barcelona 1964.

CARR, R.: *España, 1808-1939*, Barcelona 1969.

FONTANA, J.: *La quiebra de la monarquía absoluta (1814-1820). La crisis del Antiguo Régimen en España*, Barcelona 1971.

HURTADO, A.: *Quaranta anys d'advocat*, Barcelona 1956-1967, 3 vols.

IGLÉSIES, J.: *El movimiento demográfico en Cataluña durante los últimos cien años*, Barcelona 1961.

MOLAS, I.: *Lliga Catalana*, Barcelona 1972.

PABÓN, J.: *Cambó*, Barcelona 1952-1969, 3 vols.

SOLÉ TURA, J.: *Catalanisme i revolució burgesa*, Barcelona 1967.

Un segle de vida catalana (1814-1930). Director, F. Soldevila. Barcelona 1961, 2 vols.

VICENS VIVES, J.: *La Cataluña del siglo XIX*, Madrid 1962.

ARTE

Obras generales

AINAUD DE LASARTE, J.: *Cerámica y vidrio*. Ars Hispaniae, vol. X. Ed. Plus-Ultra. Madrid 1952.

AINAUD DE LASARTE, J.: *Grabado. Encuadernación*. Ars Hispaniae, vol. XVIII. Ed. Plus-Ultra. Madrid 1958.

AINAUD DE LASARTE, J.: *Pittura Spagnola*. Vol. I: *Dal periodo romano a «El Greco»*. Istituto Italiano d'Arti Grafiche. Bergamo 1964.

Àlbum Meravella. 6 vols. Llibreria Catalònia. Barcelona 1926-1936.

BARRAQUER, CAYETANO: *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*. 2 vols. Imprenta Altés. Barcelona 1906.

BARRAQUER, CAYETANO: *Los religiosos en Cataluña durante la primera mitad del siglo XIX*. 4 vols. Imprenta Altés. Barcelona 1915-1917.

BATLLE HUGUET, PEDRO: *La escultura medieval tarraconense*. Boletín Arqueológico. Tarragona 1943.

BATLLE PRATS, LUIS: *La biblioteca de la catedral de Gerona desde su origen hasta la imprenta*. Instituto de Estudios Gerundenses. Gerona 1947.

BATLLORI MUNNÉ, ANDREU, y LLUBIÀ MUNNÉ, LLUÍS M.ª: *Ceràmica catalana decorada*. Llibreria Tuèbols. Barcelona 1949.

BERTAUX, EMILE: *La peinture du XI^e au XIV^e siècle en Espagne*. Histoire de l'Art, vol. II (dirigida por André Michel). Paris 1906.

BERTAUX, EMILE: *La peinture et la sculpture espagnoles du XIV^e et du XV^e siècle jusqu'au temps des Rois Catholiques*. Histoire de l'Art, vol. III (dirigida por André Michel). Paris 1908.

BOHIGAS TARRAGÓ, PEDRO: *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña*. Asociación de Bibliófilos de Barcelona, 1965. 2.ª ed., 1967.

BOTET I SISÓ, JOAQUIM: *Les monedes catalanes*. 2 vols. Institut d'Estudis Catalans. Barcelona 1908.

BRUTAILS, JOAN AUGUST: *Notes sobre l'art religiós en el Rosselló. L'Avenc*. Barcelona 1901.

CAMÓN AZNAR, JOSÉ: *Pintura medieval española*. Summa Artis, vol. XXII. Espasa-Calpe, S.A. Madrid 1966.

CAMPS CAZORLA, EMILIO: *El arte hispano-visigodo*. Historia de España, vol. III (dirigida por Menéndez Pidal). Espasa-Calpe, S.A. Madrid 1935.

- CAPDEVILA, SANÇ: *La Seu de Tarragona. Notes històriques sobre la construcció, el tresor, els artistes, els capitulars.* Barcelona 1935.
- CARRERAS CANDI, FRANCESC: *La ciutat de Barcelona.* Geografia General de Catalunya, vol. VI. Ed. Albert Martín. Barcelona h. 1903.
- CIRICI PELLICER, ALEXANDRE: *L'arquitectura catalana.* Biblioteca Raixa. Palma de Mallorca 1955.
- CIRICI PELLICER, ALEXANDRE: *L'escultura catalana.* Biblioteca Raixa. Palma de Mallorca 1957.
- CIRICI PELLICER, ALEXANDRE: *La pintura catalana.* Biblioteca Raixa. Palma de Mallorca 1959.
- CIRICI PELLICER, ALEXANDRE: *Barcelona pam a pam.* Ed. Teide. Barcelona 1971.
- CONANT, KENNETH JOHN: *Carolingian and Romanesque Architecture. 800 to 1200.* The Pelikan History of Art. Penguin Books Ltd. London 1959.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, JESÚS: *La miniatura espanyola.* Gustavo Gili, Editor. Barcelona 1930.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, JESÚS, y AINAUD DE LASARTE, J.: *Miniatura.* Ars Hispaniae, vol. XVIII. Ed. Plus-Ultra. Madrid 1958.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, JESÚS: *Manuscritos con pinturas.* Centro de Estudios Históricos. Madrid 1933.
- DURAN CAÑAMERAS, FÉLIX: *La escultura medieval catalana.* Ed. Caro Raggio. Madrid 1927.
- DURAN SANPERE, AGUSTÍ: *Barcelona; la seva història.* 2 vols. Vol. I: *La formació d'una gran ciutat.* Vol. II: *La societat i l'organització del treball.* Documents de Cultura. Curial. Barcelona 1972-1973.
- DURLIAT, MARCEL: *Arts anciens du Roussillon. Peinture.* Perpignan 1954.
- DURLIAT, MARCEL: *L'art en el regne de Mallorca.* Ed. Moll. Palma de Mallorca 1964.
- FERRANDIS TORRES, JOSÉ: *La moneda hispánica.* Barcelona 1929.
- FLORENSA FERRER, ADOLFO: *Restauraciones y excavaciones en Barcelona durante los últimos veinticinco años.* Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad. Barcelona 1964.
- GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO: *La pintura española fuera de España.* Espasa-Calpe, S.A. Madrid 1958.
- GÓMEZ-MORENO, MANUEL: *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI.* Centro de Estudios Históricos. Madrid 1919.
- GÓMEZ-MORENO, MANUEL: *El arte románico español.* Centro de Estudios Históricos. Madrid 1934.
- GÓMEZ-MORENO, MANUEL: *El arte árabe español hasta los almohades. Arte mozárabe.* Ars Hispaniae, vol. III. Ed. Plus-Ultra. Madrid 1951.
- GÓMEZ-MORENO, M.^a ELENA: *Mil joyas del Arte Español.* Instituto Gallach. Barcelona 1947.
- GUDIOL I CUNILL, JOSEP: *Les creus d'argenteria a Catalunya.* Junta de Museus de Barcelona, 1920.
- GUDIOL I CUNILL, JOSEP: *Nocions d'arqueologia sagrada catalana.* Vic 1902 (2.^a ed., en 2 vols., 1931-1933).
- GUDIOL RICART, JOSEP: *Els vidres catalans.* Monumenta Cataloniae, vol. III. Ed. Alpha. Barcelona 1936.
- GUDIOL RICART, JOSÉ - AINAUD DE LASARTE, JUAN - ALCOLEA GIL, SANTIAGO - GUBERN DOMÉNECH, RAMÓN: *Arte de España. Cataluña.* Ed. Seix Barral, S.A. Barcelona 1955.
- GUDIOL RICART, JOSÉ - ALCOLEA GIL, SANTIAGO - CIRLOT, JUAN-EDUARDO: *Historia de la pintura en Cataluña.* Editorial Tecnos. Madrid 1956.
- GUDIOL RICART, JOSÉ - ALCOLEA GIL, SANTIAGO: *Hispania.* Ed. Argos. Barcelona 1962.
- JUNYENT, EDUARD: *Catalogne romane.* Zodiaque. Sainte-Marie de la Pierre-qui-Vire (Yonne) 1960.
- LABARTA, LUIS: *El hierro forjado en Cataluña.* Hispania. Madrid 1901.
- LOZOYA, MARQUÉS DE: *Historia del Arte Hispánico.* 5 vols. Salvat Editores. Barcelona 1931-1949.
- MADURELL MARIMON, JOSEP M.^a: *El arte en la comarca alta de Urgel.* Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, vols. III-IV, 1945-1946.
- MARTÍ SANJAUME, JAIME: *Las Vírgenes de Cerdaña.* Lérida 1927.
- MARTÍNEZ FERRANDO, J. ERNESTO: *La cámara real en el reinado de Jaime II (1291-1327). Relaciones de entradas y salidas de objetos artísticos.* Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, vol. XI, 1953-1954.
- MAS, JOSEP: *Notes sobre antichs pintors a Catalunya. 1151-1738.* Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, vol. VI, 1911-1912.
- MAS, JOSEP: *Notes d'esculptors antichs a Catalunya.* Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, vol. VII, 1913.

MIRET I SANS, JOAQUIM: *Les cases dels Templers i Hospitalers a Catalunya*. Barcelona 1910.

PIJOAN, JOSÉ: *El arte románico. Siglos XI y XII*. Summa Artis, vol. IX. Espasa-Calpe, S.A. Madrid 1944.

PLADEVALL FONT, ANTONI: *Els monestirs catalans*. Ed. Destino. Barcelona 1970.

PORTER, A. KINGSLEY: *La escultura románica en España*. 2 vols. Gustavo Gili, Editor. Barcelona 1928.

PORTER, A. KINGSLEY: *Lombard Architecture*. Yale University Press. New Haven 1917.

PORTER, A. KINGSLEY: *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*. 10 vols. Boston 1923.

POST, CHANDLER R.: *A History of Spanish Painting*. 20 vols. Harvard University Press. Cambridge (Mass.) 1930-1958.

RICHERT, GERTRUD: *La pintura medieval en España. Pinturas murales y tablas catalanas*. Gustavo Gili, Editor. Barcelona 1926.

SAGARRA, FERRAN DE: *Sigil·lografia catalana. Inventari, descripció i estudi dels segells de Catalunya*. 5 vols. Henrich & Cia. Barcelona 1916-1932.

SARRET I ARBÓS, JOAQUIM: *Art i artistes manresans*. Manresa 1916.

SARRET I ARBÓS, JOAQUIM: *Història religiosa de Manresa. Esglésies i convents*. Monumenta Historica, vol. IV. Manresa 1924.

Varios: AINAUD DE LASARTE, J. - BENET I AURELL, JORDI - BENET I VANCELLS, RAFAEL - BERGÓS MASSÓ, JOAN - CASANOVAS, M.^a AURORA - DURAN I SANPERE, AGUSTÍ - FERRANDO I ROIG, JOAN - FLORENSA FERRER, ADOLF - JUNYENT, EDUARD - MARTINELL I BRUNET, CÈSAR - PUIG I CADAVALCH, JOSEP - SELVA, JOSEP - SERRA-RÀFOLS, JOSEP DE C. - VERRIÉ, F. P., bajo la direcció de FOLCH I TORRES, JOAQUIM: *L'art català*. 2 vols. Aymà, S.L. Ed. Barcelona 1957-1961.

Varios: BRASÓ I VAQUÉS, MIQUEL - CAMPS I ARBOIX, JOAQUIM DE - CARBONELL I VIRELLA, VICENÇ - CATALÀ I ROCA, PERE - CUTCHET I MOREU, SALVADOR - DALMAU I FARRERES, RAFAEL - DOMINGO I ANGUERA, TOMÀS - FLUVIÀ I ESCORSA, ARMAND DE - FORT I COGUL, EUFEMIA - MIRET I SANS, JOAQUIM - MIRÓ I ABELLÓ, JOSEP M.^a - MIRÓ I ESPLUGUES, MANUEL - OLIVA I PRAT, MIQUEL - OLIVER, JOAN-MARIA - PARRAMON I TUBAU, ANTONI - PLADEVALL I FONT, ANTONI - ROIG I ESTRADÉ, PAU - SERRA-RÀFOLS, JOSEP DE C. - TÀSIS I MARCA, RAFAEL - VIRELLA I BLODA, JOAN: *Els Castells catalans*. 4 vols. Rafael Dalmau, Editor. Barcelona 1967, 1969, 1971, 1973.

VIVES ESCUDERO, ANTONIO: *La moneda hispánica*. Madrid 1924.

VIVES, JOSÉ: *Inscripciones cristianas de la época romana y visigoda*. C.S.I.C. Barcelona 1942.

VIVES, JOSÉ: *Inscripciones cristianas de la España romana y visigoda*. C.S.I.C. Barcelona 1969.

VIVES, JOSÉ: *Inscripciones latinas de la España romana*. 2 vols. (antología de 6.880 textos). C.S.I.C. Universidad de Barcelona, 1971-1972.

Obras referentes a Cataluña

ABADAL I DE VINYALS, RAMON D': *L'abat Oliba, bisbe de Vic, i la seva època*. Ed. Aedos (3.^a ed.). Barcelona 1962.

AINAUD DE LASARTE, JUAN - GUDIOL RICART, JOSÉ - VERRIÉ, F. P.: *Catálogo monumental de España. Ciudad de Barcelona*. C.S.I.C. Madrid 1947.

AINAUD DE LASARTE, J.: *El arte románico (Catálogo de la exposición organizada por el Gobierno español bajo los auspicios del Consejo de Europa)*. Barcelona - Santiago de Compostela 1961.

AINAUD DE LASARTE, J.: *Arte románico (Guía del Museo de Arte de Cataluña)*. Ayuntamiento de Barcelona, 1973.

ALBAREDA, ANSELM: *Els manuscrits de la Biblioteca Vaticana*. Catalònia Monàstica, 1927.

ALCOLEA GIL, SANTIAGO: *Lérida y su provincia*. Guías Artísticas de España, vol. 16. Ed. Aries. Barcelona.

ALMAGRO BASCH, MARTÍN - SERRA-RÀFOLS, JOSÉ DE C. - COLOMINAS ROCA, JOSÉ: *Carta arqueológica de España*. Barcelona. Instituto Diego Velázquez. Madrid 1945.

ALSUS I TORRENT, PERE: *Ensaig històric sobre la vila de Banyoles*. Banyoles 1895.

ARCO, LUIS DEL: *Guía artística y monumental de Tarragona y su provincia*. Tarragona 1906.

L'art Catalan du X^e au XV^e siècle. Exposición en el «Jeu de Paume des Tuilleries». Paris 1937.

BALAGUER, VÍCTOR: *Instituciones y reyes de Aragón*. Vilanova i La Geltrú 1896.

BALARI JOVANY, JOSÉ: *Orígenes históricos de Cataluña*. Barcelona 1899.

BOFARULL MASCARÓ, PRÓSPERO DE: *Los Condes de Barcelona vindicados*. 2 vols. Barcelona 1836.

BOTET I SISÓ, JOAQUIM: *Geografía de Catalunya. Provincia de Girona*. Barcelona.

- BRUTAIS, JOAN AUGUST: *Étude sur la condition des populations rurales du Roussillon au Moyen-Âge*. Paris 1891.
- BRUTAIS, JOAN AUGUST: *Guide du Roussillon (Congrès Archéologique, LXXIII^e session, tenue à Carcassone et Perpignan en 1906)*. Paris 1907.
- CASADES I GRAMATXES, PELEGRÍ: *Lo Lluçanès. Excursions a dita comarca*. Centre Excursionista de Catalunya. Barcelona 1897.
- Catálogo General de la Exposición de Arte Antiguo*. Barcelona 1902.
- Catálogo del Museo Arqueológico-Artístico Episcopal de Vich*. 1893.
- DURLIAT, MARCEL - ALLEGRE, VICTOR: *Pyrénées romanes*. Zodiaque. Sainte-Marie de la Pierre-qui-Vire (Yonne) 1969.
- FITA I COLOMER, FIDEL: *Los Reyes d'Aragó i la Seu de Girona*. La Renaixensa. Barcelona 1872.
- FLÓREZ, P. ENRIQUE y otros: *España Sagrada*. Academia de la Historia. Madrid 1747-1918.
- FOLCH I TORRES, JOAQUIM: *Museo de la Ciudadela. Catálogo de la sección de arte románico*. Junta de Museos de Barcelona, 1926.
- FONT, LAMBERTO: *Gerona. La Catedral y el Museo Diocesano*. Ed. Car-lomagno. Gerona 1952.
- GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO: *Historia y guía de los museos de España*. Espasa-Calpe, S.A. Madrid 1955 (2.^a ed. 1968).
- GUDIOL RICART, JOSÉ: *Barcelona*. Guías Artísticas de España, vol. 3. Aries. Barcelona 1946.
- GUDIOL RICART, JOSÉ: *Tarragona y su provincia*. Guías Artísticas de España, vol. 19. Aries. Barcelona.
- GUDIOL RICART, JOSÉ - ALCOLEA GIL, SANTIAGO: *Provincia de Barcelona*. Guías Artísticas de España, vol. 13. Aries. Barcelona 1954.
- MARCA, P. DE: *Marca Hispanica sive Limus Hispanicus*. Paris 1868.
- MAS, JOSEP: *Notes històriques del bisbat de Barcelona*. Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica, vol. IV. Barcelona 1903-1905.
- MIRET I SANS, JOAQUIM: *Relaciones entre los monasterios de Camprodon y Moissac*. Barcelona 1898.
- MIRET I SANS, JOAQUIM: *La fundació del monestir de Mur*. Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 1911.
- MONTSALVATJE FOSSAS, FRANCISCO: *Monasterios del antiguo condado de Besalú*. 3 vols. Noticias Históricas, vols. VI-VII-VIII. Olot 1895.
- MONTSALVATJE FOSSAS, FRANCISCO: *Los monasterios de la diócesis gerundense*. Noticias Históricas, vol. XIV. Olot 1904.
- MONTSALVATJE FOSSAS, FRANCISCO: *Nomenclátor histórico de las iglesias parroquiales y rurales, santuarios y capillas de la provincia y diócesis de Gerona*. 3 vols. Noticias Históricas, vols. XVI-XVII-XVIII. Olot 1908-1910.
- MONTSALVATJE FOSSAS, FRANCISCO: *El obispado de Elna*. 3 vols. Noticias Históricas, vols. XXI-XXII-XXIII. Olot 1911-1913.
- MORELLÓ, J.: *La vall d'Àneu*. Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya. Barcelona 1904.
- PALOL SALELLAS, PEDRO DE: *Gerona*. Guías Artísticas de España, vol. 11. Aries. Barcelona 1953.
- PALOL SALELLAS, PEDRO DE: *Gerona monumental*. Los Monumentos Cardinales de España, vol. XVIII. Ed. Plus-Ultra. Madrid 1955.
- PARASSOLS Y PI, PABLO: *Reseñas, aclaraciones y documentos notables pertenecientes a la historia del Principado de Cataluña. Montgrony, Gombreny y Mataplana*. Revista Histórica Latina. Barcelona 1874.
- PASQUAL, J.: *El antiguo obispado de Pallás en Cataluña*. Tremp 1785.
- PI Y ARIMON, ANDRÉS-AVELINO: *Barcelona antigua y moderna*. Imprenta de T. Gorchs. Barcelona 1854.
- PUJADES, JERÓNIMO DE: *Crónica Universal del Principado de Cataluña*. 8 vols. Barcelona 1892.
- RUBIÓ I LLUCH, ANTONI: *Documents per a la Història de la Cultura Catalana Medieval*, 2 vols. Institut d'Estudis Catalans. Barcelona 1908-1921.
- SCHULTEN, ADOLF - PERICOT, LUIS: *Fontes Hispaniae Antiquae*. Universidad de Barcelona, 1955.
- SERRA VILARÓ, JOAN: *Notes històriques del castell de Cardona*. Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya. Barcelona 1903.
- SOLER I SANTALÓ, JULI: *La vall d'Aran (Alts Pirineus Catalans)*. *Guia monogràfica de la comarca*. L'Avenc. Barcelona 1906.
- TORRAS, CÈSAR-AUGUST: *Pirineu Català*. Centre Excursionista de Catalunya. Barcelona 1922-1924.
- Varios: AINAUD DE LASARTE, J. - ALONSO LUNA, MIGUEL - BARBETA ANTONÉS, JUAN - BASSEGODA NONELL, JUAN - BOLÓS CAPDEVILA, ORIOL DE - CADENA CATALÁN, J. M. - FRAGUA Y SORRONDEGUI, JOSÉ M.^a DE LA - GARRUT ROMÀ, JOSÉ M.^a - GIL GUASCH, MIGUEL - GÓMEZ CANTÓN, FERNANDO - GÜELL CORTINA, LUIS M.^a - GUDIOL RICART, JOSÉ - LLONGUERAS CAMPAÑÁ, MIGUEL - LLUBIÀ MUNNÉ, LUIS M.^a - MANEGAT PÉREZ, M.^a ALEGRÍA - MANZANO, RAFAEL - MARTÍNEZ-HIDALGO, JOSÉ M.^a - MONREAL AGUSTÍ, LUIS - PALLÀS ARISA, CAMILO - PANYELLA GÓMEZ, AUGUSTO - RICART MATAS, JOSÉ - RIPOLL PERELLÓ, EDUARDO - ROSELLÓ, MANUEL - SELVA VIVES, JOSÉ - SUBIRANA TORRENT, ROSA M.^a - TARÍN-IGLESIAS, JOSÉ - TOMÁS FARELL, PILAR - UDINA MARTORELL,

FEDERICO - VEGUÉ LLIGOÑA, PEDRO: *Museos de Barcelona*. Patrimonio Nacional. Madrid 1972.

VIDAL, PIERRE: *Elne historique et archéologique*. Perpignan 1887.

VIDAL, PIERRE - CALMETTE, J.: *Histoire du Roussillon*. Paris 1923.

VILLANUEVA, JAIME: *Viaje literario a las iglesias de España*. 22 vols. Academia de la Historia. Madrid 1803-1852.

ZURITA, JERÓNIMO: *Anales de la Corona de Aragón*. Zaragoza 1669.

Publicaciones periódicas

«Ampurias. Revista de Arqueología, Prehistoria y Etnología». Diputación Provincial de Barcelona, 1939-1958.

«Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona». Junta de los Museos de Arte de Barcelona, 1941-1974.

«Anales del Instituto de Estudios Gerundenses». Diputación de Gerona, 1946-1974.

«Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans». Barcelona 1907-1926.

«Archivo Español de Arte y Arqueología». Centro de Estudios Históricos. Madrid 1925-1937.

«Archivo Español de Arte». Instituto Diego Velázquez. Madrid 1940-1974.

«Archivo Español de Arqueología». Instituto Español de Arqueología. Madrid 1940-1974.

«Ausa». Patronato de Estudios Ausonenses. Vic 1952-1974.

«Barcelona. Divulgación Histórica». Instituto Municipal de Historia de la Ciudad. Barcelona 1945-1951.

«Bellas Artes». Patronato Nacional de Museos. Madrid 1970-1974.

«Boletín Arqueológico». Real Sociedad Arqueológica Tarraconense. Tarragona 1943-1974.

«Boletín de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa». Barcelona 1891-1896.

«Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos». 1922-1951.

«Boletín de la Institución Fernán González». Burgos 1952-1974.

«Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona». 1901-1936.

«Boletín de la Sociedad Española de Excursiones». Madrid 1893-1954.

«Butlletí Arqueològic». Reial Societat Arqueològica Tarraconense. Tarragona 1928-1936.

«Butlletí de l'Associació Catalana d'Antropologia, Etnologia i Prehistòria». Barcelona.

«Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya». Barcelona 1891-1937.

«Butlletí del Centre Excursionista de Vich». 1915-1925.

«Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona». Junta de Museus, Poble Espanyol de Montjuïc. Barcelona 1931-1937.

«Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad». Ayuntamiento de Barcelona, 1960-1970.

«Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo». Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Barcelona 1957-1974.

«Estudis Universitaris Catalans». Barcelona 1907-1918.

«Études Roussillonnaises. Revue d'Histoire et d'Archéologie». Perpignan 1951.

«Gaseta de les Arts». Barcelona 1924-1930.

«Goya». Fundación Lázaro Galdiano. Madrid 1954-1974.

«Ilerda». Instituto de Estudios Ilerdenses. Lérida 1944-1974.

«Índice Histórico Español». Centro de Estudios Históricos Internacionales. Universidad de Barcelona, 1953-1974.

«Miscellanea Barcinonensia». Delegación de Servicios de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona, 1962-1974.

«Príncipe de Viana». Pamplona 1940-1974.

«Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa». 1896-1908.

«Revista de Gerona». Diputación de Gerona, 1955-1974.

«Revista de Catalunya». Barcelona 1924-1926.

«Revista de Ideas Estéticas». Instituto Diego Velázquez. Madrid 1943-1974.

«San Jorge». Diputación Provincial de Barcelona, 1951-1974.

«Vell i Nou». Editorial M. Bayés. Barcelona 1920-1921.

«La Veu de Catalunya» (Página artística). Barcelona 1912-1922.

Culturas prerromanas

- ALMAGRO BASCH, MARTÍN: *Las necrópolis de Ampurias*. 2 vols. Seix y Barral. Barcelona 1953-1955.
- ALMAGRO BASCH, MARTÍN: *El covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lérida)*. Instituto de Estudios Ilerdenses. Lérida 1952.
- ALMAGRO BASCH, MARTÍN: *Arte prehistórico*. Ars Hispaniae, vol. I. Ed. Plus-Ultra. Madrid 1947.
- ALMAGRO BASCH, MARTÍN: *Las fuentes escritas referentes a Ampurias*. Monografías Ampuritanas, I. Barcelona 1951.
- ALMAGRO BASCH, MARTÍN: *Ampurias*. Excavaciones Arqueológicas en España. Madrid 1962.
- AMORÓS BARRA, JOSEP: *Les monedes emporitanes anteriors a les dracmes*. Junta de Museus. Barcelona 1934.
- ARTIÑANO, PEDRO MIGUEL DE: *Los orígenes de la fabricación del vidrio y su introducción en España*. Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Madrid 1930.
- BALIL, ALBERTO: *Casa y Urbanismo en la España antigua*. Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, vol. XXXVII. Universidad de Valladolid, 1971.
- BATISTA, R.: *Sepulcros megalíticos de la comarca del Moyanés*. Barcelona 1961.
- BATISTA, R.: *Sepulcros megalíticos de la comarca de Vich*. Barcelona.
- BELTRÁN, ANTONIO: *Avance al estudio de las pinturas rupestres levantinas de la provincia de Tarragona*. Boletín Arqueológico. Tarragona 1967-1968.
- BOSCH-GIMPERA, PEDRO: *El problema de la cerámica ibérica*. Comité de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Madrid 1915.
- BOSCH-GIMPERA, PERE: *Prehistòria Catalana*. Enciclopèdia Catalana, vol. XVI. Barcelona 1919.
- BOSCH-GIMPERA, PERE: *Etnologia de la Península Ibérica*. Ed. Alpha. Barcelona 1932.
- CARPENTER, R.: *The Greeks in Spain*. Bryn Macor 1925.
- CASTILLO, ALBERTO DEL: *La cerámica ibérica de Ampurias*. Cerámica del Sudeste. Archivo Español de Arqueología, vol. XVI. Madrid 1943.
- CASTILLO, ALBERTO DEL: *Cronología de la cultura del vaso campaniforme en la Península Ibérica*. Archivo Español de Arqueología, vol. XVI. Madrid 1943.
- CAZURRO Y RUIZ, MANUEL: *Terra sigillata*. Los vasos aretinos y sus imitaciones galo-romanas en Ampurias. Barcelona 1910.
- CAZURRO Y RUIZ, MANUEL: *Los monumentos megalíticos de la provincia de Gerona*. Memorias de la C. de I.P.P. Madrid 1912.
- COLOMINAS ROCA, JOSÉ: *Prehistoria de Montserrat*. Monasterio de Montserrat, 1925.
- COROMINAS PLANELLAS, JOSÉ M.ª: *La Cueva del Reclau Viver, de Serinyà*. Anales del Instituto de Estudios Gerundenses, vol. I. Gerona 1946.
- GARCÍA BELLIDO, ANTONIO: *Colonizaciones púnica y griega. El arte ibérico. El arte de las tribus célticas*. Ars Hispaniae, vol. I. Ed. Plus-Ultra. Madrid 1947.
- GARCÍA BELLIDO, ANTONIO: *Hispania Greca*. Barcelona 1948.
- GÓMEZ-MORENO, MANUEL: *La escritura ibérica y su lengua*. Madrid 1948.
- GUADAN, ANTONIO MANUEL DE: *Las monedas de plata de Emporion y Rhode*. Anales y Boletín de los Museos de Arte de Cataluña, vols. XII-XIII. Barcelona 1955-1958.
- GUDIOL RICART, JOSEP - COLOMINAS ROCA, JOSEP: *Sepulcros megalíticos de l'Ausetània*. Quaderns d'Estudi. Barcelona 1923.
- MALUQUER DE MOTES, JUAN: *El proceso histórico de la antigua población peninsular*. Salamanca.
- MALUQUER DE MOTES, JUAN: *Las culturas hallstáticas en Cataluña*. Ampurias, vols. VII-VIII. Barcelona 1945-1946.
- MALUQUER DE MOTES, JUAN: *La cultura neolítica del Vallés en el marco de la Prehistoria del Occidente mediterráneo*. Arrahona. Sabadell 1950.
- MUÑOZ AMILIBIA, A. M.: *La cultura neolítica catalana de los «sepulcros de fosa»*. Instituto de Arqueología y Prehistoria de la Universidad de Barcelona, 1965.
- OLIVA I PRAT, MIQUEL: *Excavaciones arqueológicas en la ciudad ibérica de Ullastret (Gerona)*. Anales del Instituto de Estudios Gerundenses. Gerona 1954-1959.
- OLIVA I PRAT, MIQUEL: *Tessela Arqueológica. XX campañas de excavaciones en Ullastret (Gerona)*. Revista de Gerona, n.º 53, 1970.
- PALOL SALELLAS, PEDRO DE: *La necrópolis hallstática de Agullana*. Bibliotheca Praehistorica Hispana, vol. I. Madrid 1958.
- PERICOT, LUIS: *Los sepulcros megalíticos catalanes y la cultura pirenaica*. Barcelona 1950.
- PERICOT, LUIS: *Exploraciones dolménicas en el Ampurdán*. Ampurias, vol. V. Barcelona 1943.
- PERICOT, LUIS: *Los sepulcros megalíticos catalanes y la cultura pirenaica*. Barcelona 1950.

- RIBAS BERTRAN, MARIANO: *El poblado ibérico de Ilduro. Memoria. Excavaciones Arqueológicas en España*, n.º 30. Madrid 1964.
- RIPOLL, EDUARDO - LLONGUERAS, MIGUEL: *La cultura neolítica de los sepulcros de fosa en Cataluña*. Ampurias, vol. XXV, Barcelona 1963.
- RIPOLL, EDUARDO - LUMLEY, H. DE: *El paleolítico medio en Cataluña*. Ampurias, vols. XXVI-XXVII. Barcelona 1964-1965.
- RIPOLL, EDUARDO: *Ampurias. Descripción de las ruinas y Museo Monográfico*. Barcelona 1969.
- RIURÓ, E.: *El poblament i la cultura ibèrica al Gironès*. Revista Victors, n.º 3. Gerona, marzo 1936.
- SERRA-RÀFOLS, JOSEP DE C.: *Les muralles ibèriques i romanes de Girona*. Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans, VIII. Barcelona 1927-1931.
- SERRA-RÀFOLS, JOSEP DE C.: *El poblament prehistòric de Catalunya*. Geografia General de Catalunya, València i Balears, vol. II. Editorial Barcino. Barcelona 1930.
- SERRA-RÀFOLS, JOSEP DE C.: *El poblado ibérico de Castellet de Banyoles (Tivissa-Tarragona)*. Ampurias, vol. III. Barcelona 1941.
- SERRA VILARÓ, JOAN: *Mina i fundició d'aram del primer període de l'edat del Bronze*. Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans. Barcelona 1915-1920.
- SERRA VILARÓ, JOAN: *El vas campaniforme a Catalunya i les coves sepulcrales eneolítiques*. Museu Diocesà de Solsona. Manresa 1923.
- SERRA VILARÓ, JOAN: *Civilització megalítica a Catalunya*. Solsona 1927.
- SERRA VILARÓ, JOAN: *Ceràmica de Marlès*. Solsona 1928.
- Simposio Internacional de colonizaciones (27 octubre - 2 noviembre 1971). Ampurias y la colonización griega en Occidente*. Barcelona 1971.
- TARRADELL, MIQUEL: *Els grecs a Catalunya*. Barcelona 1961.
- TARRADELL, MIQUEL: *Prehistòria i Antiguitat*. Història dels catalans. 1.ª parte (dirigida por FERRAN SOLDEVILA). Edicions Ariel. Barcelona 1961.
- TARRADELL, MIQUEL: *Les arrels de Catalunya*. Biografies Catalanes. Ed. Vicens Vives. Barcelona 1962.
- VILASECA, SALVADOR: *La cova de Cartanyà*. B.A.C.A.E.P., vol. IV. Barcelona 1926.
- VILASECA, SALVADOR: *Indústria del sílex a Catalunya*. Reus 1936.
- VILASECA, SALVADOR: *Los grabados rupestres esquemáticos de la provincia de Tarragona*. Archivo Español de Arqueología, vol. XVI. Madrid 1943.
- VILASECA, SALVADOR: *Nuevo hallazgo de pinturas rupestres naturalistas en el barranco de Llori Rojals (Tarragona)*. Archivo Español de Arqueología, vol. XXIII. Madrid 1950.
- VILASECA, SALVADOR: *Las industrias del sílex tarraconenses*. Madrid 1953.
- Arte romano y paleocristiano*
- ALBERTINI, EUGÈNE: *Sculptures antiques du Conventus Tarraconensis*. Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans, vol. IV. Barcelona 1911.
- BALIL, ALBERTO: *Algunos aspectos del proceso de la romanización de Cataluña*. Ampurias, XVII-XVIII. Barcelona 1955-1956.
- BALIL, ALBERTO: *Las murallas romanas de Barcelona*. Archivo Español de Arqueología, vol. XXXIV. Madrid 1961.
- BALIL, ALBERTO: *Estudios de cerámica romana*. 2 vols. Studia Archaeologica, vols. IV y VII. Universidad de Santiago de Compostela, 1970.
- BALIL, ALBERTO: *Mosaicos romanos de Hispania Citerior*. Studia Archaeologica, vol. XII. Universidad de Santiago de Compostela, 1971.
- BATLLE HUGUET, PEDRO: *Arte Paleocristiano*. Ars Hispaniae, vol. II. Ed. Plus-Ultra. Madrid 1947.
- BLÁZQUEZ-MARTÍNEZ, JOSÉ M.ª: *Panorama general de la escultura romana en Cataluña*. Universidad de Barcelona. Instituto de Arqueología. Barcelona 1963.
- CASTILLO, ALBERTO DEL: *La Costa Brava en la antigüedad, en particular la zona entre Blanes y San Feliu de Guixols: la villa romana de Tossa*. Ampurias, I. Barcelona 1939.
- CID PRIEGO, CARLOS: *El monumento conocido por «Torre de los Escipiones»*. Ampurias, vols. IX-X. Barcelona 1947-1948.
- DOMÈNECH I MONTANER, LLUÍS: *Centelles*. Barcelona 1921.
- DURAN SANPERE, AGUSTÍ: *Vestigios de la Barcelona romana en la Plaza del Rey*. Ampurias, vol. V. Barcelona 1943.
- ESTRADO GARRIGA, JOSÉ: *Vías y poblamiento romanos en el territorio del área metropolitana de Barcelona*. Comisión de Urbanismo de Barcelona (publicación n.º 27). Barcelona 1969.
- GARCÍA Y BELLIDO, ANTONIO: *Esculturas romanas en España y Portugal*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid 1949.
- GUDIOL I CUNILL, JOSEP: *L'Ausa romana i el seu temple*. Gazeta Montanyesa. Vic 1907.
- HERNÁNDEZ SANAHUJA, BUENAVENTURA: *Templo de Octavio Augusto en Tarragona*. Boletín Arqueológico. Tarragona 1944.

- HERNÁNDEZ SANAHUJA, BUENAVENTURA: *Acueducto romano en Tarragona*. Boletín Arqueológico. Tarragona 1946.
- PALOL SALELLAS, PEDRO DE: *Arte paleocristiano en España*. Biblioteca de Arte Hispánico. Barcelona.
- PALOL SALELLAS, PEDRO DE: *Las mesas de altar paleocristianas en la Tarraconense*. Ampurias, vols. XIX-XX. Barcelona 1957-1958.
- PALOL SALELLAS, PEDRO DE: *Arqueología cristiana en la España romana, s. IV-VI*. España cristiana. Monumentos, vol. I. Madrid-Valladolid 1967.
- PITA, R. - PALOL SALELLAS, PEDRO DE: *La basilica de Bobalà y su mobiliario litúrgico* (Actas del VIII Congreso Internacional de Arqueología Cristiana). Barcelona 1969.
- PUIG I CADAFALCH, JOSEP: *L'arquitectura romana a Catalunya*. Institut d'Estudis Catalans. Barcelona 1934.
- PUIG I CADAFALCH, JOSEP: *La basilica de Tarragona. Períodes paleocristià i visigòtic*. Institut d'Estudis Catalans. Barcelona 1936.
- RIPOLL, EDUARDO: *La cronología de las murallas de Tarragona*. Ampurias, vol. XIII. Barcelona 1951.
- SCHLUNK, HELMUT: *Un taller de sarcófagos cristianos en Tarragona*. Archivo Español de Arqueología, vol. XXIV. Madrid 1951.
- SCHLUNK, HELMUT - HAUSCHILD, THEODOR: *Informe preliminar sobre los trabajos realizados en Centelles. Memoria*. Excavaciones Arqueológicas de España, n.º 18. Madrid 1962.
- SCHLUNK, HELMUT: *Sarcófagos paleocristianos labrados en Hispania* (Actas del VIII Congreso Internacional de Arqueología Cristiana). Barcelona 1969.
- SCHULTEN, ADOLF: *Tarraco*. Barcelona 1948.
- SERRA-RÀFOLS, JOSEP DE C.: *Las termas romanas de Caldas de Malavella (Gerona)*. Archivo Español de Arqueología, vol. XIV. Madrid 1940-1941.
- SERRA-RÀFOLS, JOSEP DE C.: *El recinto antiguo de Gerona*. Archivo Español de Arqueología, vol. XV. Madrid 1942.
- SERRA VILARÓ, JOAN: *Excavaciones en Abella (Solsona)*. Primer taller de «terra sigillata» descubierto en España. I.S.E. Memoria 73. Madrid 1925.
- SERRA VILARÓ, JOAN: *Excavaciones en la necrópolis romano-cristiana de Tarragona*. Memorias de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, 1927, 1928, 1929, 1934.
- SERRA VILARÓ, JOAN: *Fructuós, Auguri i Eulogi, Màrtirs Sants de Tarragona*. Tarragona 1936.
- SERRA VILARÓ, JOAN: *Sepulcros y ataúdes de la necrópolis de San Fructuoso (Tarragona)*. Ampurias, VI. Barcelona 1944.
- SERRA VILARÓ, JOAN: *La necrópolis de San Fructuoso (Tarragona)*. Tarragona 1948.
- SERRA VILARÓ, JOAN: *Excavaciones en la necrópolis romano-cristiana de Tarragona*. M.J.S.E. Memorias, núms. 93, 104, 111, 133. Madrid 1928-1935.
- SERRA VILARÓ, JOAN: *La muralla de Tarragona*. Archivo Español de Arqueología, vol. XXII. Madrid 1949.
- TARACENA, BLAS: *Arte Romano*. Ars Hispaniae, vol. II. Ed. Plus-Ultra. Madrid 1947.
- VENTURA SOLSONA, SAMUEL: *El sarcófago de Hipólito*. Archivo Español de Arqueología, vol. XXII. Madrid 1949.
- VENTURA SOLSONA, SAMUEL: *Excavaciones del anfiteatro romano de Tarragona*. Archivo Español de Arqueología, vol. XXVII. Madrid 1954.
- VERRIÉ, F.-P.: *Un barcelonés del s. II, primer campeón olímpico hispano*. La Vanguardia. Barcelona, 27 agosto 1972.
- VIVES, JOSÉ: *La necrópolis romano-cristiana de Tarragona. Su datación*. Analecta Sacra Tarraconensia, vol. XIII. Barcelona 1937-1940.

Segunda mitad del primer milenio

ABADAL I DE VINYALS, RAMON D': *Les pintures murals de Campdevàrol*. Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa, vol. VI, 1909.

AINAUD DE LASARTE, J.: *Notas sobre iglesias prerrománicas*. Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, vol. VI, 1948.

AINAUD DE LASARTE, J.: *Terrassa. Les églises d'Egara* (Extrait du Congrès Archéologique de France, CXVII^e session, Catalogue 1959). Paris 1959.

DÍEZ-CORONEL Y MONTULL, LUIS: *La Alcazaba de Balaguer y su palacio árabe del siglo XI*. Ilerda, vol. XXIX. Lérida 1966-1968.

EWERT, CHRISTIAN: *Islamische Funde in Balaguer und die Alfarería in Zaragoza*. Madrider Forschungen - 7. Madrid 1971.

HERNÁNDEZ, FÉLIX: *Un aspecto de la influencia del arte califal en Cataluña. Basas y capiteles del siglo XI*. Archivo Español de Arte y Arqueología, vol. VI. Madrid 1930.

HERNÁNDEZ, FÉLIX: *San Miguel de Guixá, iglesia del ciclo mozarabe catalán*. Archivo Español de Arte y Arqueología, vol. VIII. Madrid 1932.

JUNYENT, EDUARDO: *Las iglesias de la antigua sede de Egara*. Centro Excursionista de Tarrasa, número extraordinario. Diciembre 1951.

MATEU LLOPIS, FELIPE: *Tarragona durante los visigodos a través de sus acuñaciones monetarias*. Boletín Arqueológico. Tarragona 1944.

PALOL SALELLAS, PEDRO DE: *Bronces hispanovisigodos de origen mediterráneo. I. Jarritos y patenas litúrgicos*. Instituto de Prehistoria Mediterránea. Barcelona 1950.

PALOL SALELLAS, PEDRO DE: *Fíbulas y broches de cinturón de época visigoda en Cataluña*. Archivo Español de Arqueología, vol. XXIII. Madrid 1950.

PALOL SALELLAS, PEDRO DE: *Tarraco Hispanovisigoda*. Real Sociedad Arqueológica Tarraconense. Tarragona 1953.

PONSICH, PIERRE: *Les deux églises mozarabes de Sournia (Pyrénées Orientales)*. Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, vol. VI, 1948.

PUIG I CADAVALCH, JOSEP: *La Basílica de Tarragona. Períodes paleocristià i visigòtic*. Institut d'Estudis Catalans. Barcelona 1936.

PUIG I CADAVALCH, JOSEP: *La seu visigòtica d'Egara*. Institut d'Estudis Catalans. Barcelona 1936.

SCHLUNK, HELMUT: *Arte visigodo. Arte Asturiano*. Ars Hispaniae, vol. II. Ed. Plus-Ultra. Madrid 1947.

TORRES BALBÁS, LEOPOLDO: *Arte almohade. Arte Nazarí. Arte Mudéjar*. Ars Hispaniae, vol. IV. Ed. Plus-Ultra. Madrid 1949.

VIVES, JOSÉ: *Inscripciones cristianas de la época romana y visigoda*. C.S.I.C. Barcelona 1942.

Arte románico: arquitectura y escultura

BALTRUSAITIS, JURGIS: *Les chapiteaux de Sant Cugat del Vallès*. Universidad de París. Fundación Cambó. París 1931.

BARRAL, XAVIER: *La sculpture à Ripoll au XII^e siècle*. Bulletin Monumental, vol. IV. Paris 1973.

BARRAL, XAVIER: *Els mosaics medievals de Ripoll i de Cuixà*. Abadia de Poblet 1971.

BARRAL, XAVIER: *Le portail de Ripoll. État des questions*. Les Cahiers de Saint-Michel de Cuixà, n.º 4, 1973.

BRUTAILS, JOAN AUGUST: *Étude archéologique sur la cathédrale et le cloître d'Elne*. Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées Orientales. Perpignan 1887.

BRUTAILS, JOAN AUGUST: *Notes sobre l'art religiós en el Rosselló. L'Avenc*. Barcelona 1901.

BRUTAILS, JOAN AUGUST: *Le linteau de Saint-Genis des Fontaines*. Congrès Archéologique de France, 1906. Paris-Caen 1907.

CID PRIEGO, CARLOS: *La iconografía del claustro de la catedral de Gerona*. Anales del Instituto de Estudios Gerundenses. Gerona 1951.

CID PRIEGO, CARLOS: *La escultura de la portada de la iglesia de Santa María de Belloc, en Santa Coloma de Queralt*. Boletín Arqueológico. Tarragona 1952.

CODINA PUIGSAULENS, JOAN: *Monestir de Santa Maria de l'Estany*. Barcelona 1926. (2.^a ed. 1932.)

DURLIAT, MARCEL: *Arquitectura y escultura románica en Cataluña y Rosellón*. Goya, n.º 43-45. Madrid 1961.

DURLIAT, MARCEL: *La sculpture romane en Cerdagne*. Ed. Tramontane. Perpignan 1957.

DURLIAT, MARCEL: *Les cloîtres romans du Roussillon*. Les Cahiers de Saint-Michel de Cuixà, n.º 4, 1973.

FALGUERA, ANTONI DE: *Els constructors de les obres romàniques a Catalunya*. Barcelona 1907.

GAILLARD, GEORGES: *Premiers essais de sculpture monumentale en Catalogne aux X^e et XI^e siècles*. Paul Hartmann, Ed. Paris 1938.

GUDIOL I CUNILL, JOSEP: *Sant Cugat del Vallès*. Boletín de la Sociedad de Atracción de Forasteros, vol. IV. Barcelona 1913.

GUDIOL I CUNILL, JOSEP: *Iconografía de la portada de Ripoll*. Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya, vol. XIX. Barcelona 1909.

GUDIOL RICART, JOSÉ: *Los relieves de la portada de Errondo y el Maestro de Cabestany*. Príncipe de Viana, vol. V. Pamplona 1946.

GUDIOL RICART, JOSÉ - GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO: *Arquitectura y escultura románicas*. Ars Hispaniae, vol. V. Ed. Plus-Ultra. Madrid 1948.

JUNYENT, EDUARDO: *Catalogne romane*. 2 vols. Zodiaque. Sainte-Marie de la Pierre-qui-Vire (Yonne) 1960-1961.

JUNYENT, EDUARDO: *La cripta románica de la Catedral de Vich*. Anuario de Estudios Medievales, vol. III. Barcelona 1966.

JUNYENT, EDUARDO: *Esbós biogràfic de l'abat-bisbe Oliba*. Montserrat 1971.

JUNYENT, EDUARDO: *La basílica del monasterio de Santa María de Ripoll*. Maideu. Ripoll 1969.

PARASSOLS Y PI, PABLO: *San Pedro de Casserras*. Madrid 1866.

PITA ANDRADE, JOSÉ MANUEL: *Estructuras arquitectónicas del románico en España*. Goya, n.º 43-45. Madrid 1961.

- PLADEVALL FONT, ANTONI: *El monestir de Santa Maria de Lluçà*. Barcelona 1969.
- PUIG I CADAVALCH, JOSEP: *Les influences lombardes en Catalogne*. Caen 1908.
- PUIG I CADAVALCH, JOSEP - FALGUERA, ANTONI DE - GODAY I CASALS, J.: *L'arquitectura romànica a Catalunya*. 4 vols. Institut d'Estudis Catalans. Barcelona 1909-1918.
- PUIG I CADAVALCH, JOSEP: *La geografia i els orígens del primer art romànic*. Memòries, vol. III. Institut d'Estudis Catalans. Barcelona 1930.
- PUIG I CADAVALCH, JOSEP: *La crypte de la crèche de Saint-Michel de Cuixà*. Monuments historiques, 1938.
- PUIG I CADAVALCH, JOSEP: *L'escultura romànica a Catalunya*. Monumenta Cataloniae, vols. V, VI, VII. Ed. Alpha. Barcelona 1949, 1952, 1954.
- PUIG I CADAVALCH, JOSEP - GAILLARD, GEORGES: *L'église de Saint-Michel de Cuixà*. Bulletin Monumental, vol. XCIV. Paris 1935.
- PUIG I CADAVALCH, JOSEP - PUJOL I TUBAU, PERE: *Santa Maria de la Seu d'Urgell*. Barcelona 1918.
- PUJOL I TUBAU, PERE: *L'acta de consagració i dotació de la catedral d'Urgell de l'any 819-839*. Estudis Romànics, vol. II. Institut d'Estudis Catalans. Barcelona 1917.
- ROGENT, ELÍAS: *Santa Maria de Ripoll: Informe sobre las obras realizadas en la basilica y las fuentes de la restauración*. Barcelona 1887.
- ROGENT, ELÍAS: *Monasterio de San Llorens de Munt*. Barcelona 1900.
- SARTHOU CARRERES, CARLOS: *San Pablo del Campo en Barcelona*. Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, vol. XXXVIII. Madrid 1930.
- SERRA VILARÓ, JOAN: *El castillo de Cardona*. Impr. de San José. Cardona 1954.
- VARIOS: ANGLÈS, HIGINI - FOLCH I TORRES, JOAQUIM - LAUER, PHILIPPE - NICOLAU D'OLWER, LLUÍS - PUIG I CADAVALCH, JOSEP: *La Catalogne à l'époque romane*. Paris 1932.
- Pintura y escultura policroma romànica*
- AINAUD DE LASARTE, J.: *La sculpture polychrome catalane*. L'Oeil, 4. Paris 1955.
- AINAUD DE LASARTE, J.: *España. Pinturas románicas*. Unesco de Arte Mundial, 7. Paris 1957.
- AINAUD DE LASARTE, J.: *Pintura romànica catalana*. Barcelona 1962.
- AINAUD DE LASARTE, J.: *La pittura romanica in Spagna*. I maestri del colore, vol. 215. Milano 1966.
- AINAUD DE LASARTE, J.: *Arte románico catalán. Pinturas sobre tabla*. Barcelona 1965.
- AINAUD DE LASARTE, J.: *Los primitivos catalanes*. Forma y Color, n.º 5. Albalicín/Sadea. Granada 1966.
- ANTHONY, EDGAR W.: *Romanesque frescoes*. Princeton (New Jersey) 1951.
- CAMÓN AZNAR, JOSÉ: *La pintura románica española*. Goya, núms. 43-45. Madrid 1961.
- COOK, WALTER W. S.: *The earliest painted panels of Catalonia*. Art Bulletin, vols. V, VI, VIII, X. The College Art Association of America, 1923-1928.
- COOK, WALTER W. S.: *La pintura mural románica en Cataluña*. Madrid 1956.
- COOK, WALTER W. S.: *La pintura románica sobre tabla en Cataluña*. Madrid 1960.
- COOK, WALTER W. S. - GUDIOL RICART, JOSÉ: *Pintura e imagineria románicas*. Ars Hispaniae, vol. VI. Ed. Plus-Ultra. Madrid 1950.
- DELCOR, M.: *Les vierges romanes de Cerdagne et Conflent dans l'histoire et dans l'art*. Barcelona 1970.
- DURLIAT, MARCEL: *L'atelier de maître Alexandre en Roussillon*. Revue des Études Roussillonnaises, vol. I, 1951.
- DURLIAT, MARCEL: *Les christs romans du Roussillon et de Cerdagne*. Perpignan 1956.
- DURLIAT, MARCEL: *La peinture romane en Roussillon et en Cerdagne*. Cahiers de la Civilisation Médiévale, vol. VI. Poitiers 1961.
- FOLCH I TORRES, JOAQUIM: *Les pintures murals romàniques al Museu de la Ciutadella: com s'han arrencat i transportat els frescos romànics*. Gasetta de les Arts, vol. I. Barcelona 1924.
- FOLCH I TORRES, JOAQUIM: *La mesa romànica d'Encamp*. Gasetta de les Arts, vol. IV. Barcelona 1927.
- FOLCH I TORRES, JOAQUIM: *Les pintures murals de Sant Miquel de Cruïlles i els grafitos de les pintures murals catalanes*. Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona, vol. II, 1932.
- FOLCH I TORRES, JOAQUIM: *Frontals romànics catalans del Museu d'Art de Catalunya*. Barcelona 1934.
- FOLCH I TORRES, JOAQUIM: *La pintura romànica sobre fusta*. Monumenta Cataloniae, vol. IX. Ed. Alpha. Barcelona 1956.

GRABAR, A.: *Peintures murales. La peinture romane du onzième au treizième siècle*. Genève 1958.

GUDIOL I CUNILL, JOSEP: *El Santíssim Misteri de Sant Joan de les Abadesses*. (Noticia històrica presentada al Congreso Eucarístico de Madrid de 1911.) Vic 1916 (2.^a ed., 1926).

GUDIOL I CUNILL, JOSEP: *La pintura migeval catalana. Els primitius*. 2 vols. I: *Els pintors - La pintura mural*.—Vol. II: *La pintura sobre fusta*. S. Babra. Barcelona 1927, 1929.

GUDIOL I CUNILL, JOSEP: *La pintura medieval catalana. Els primitius. La miniatura catalana*. Llibreria Canuda. Barcelona 1955.

GUDIOL RICART, JOSÉ: *Les peintres itinérants de l'époque romane*. Cahiers de la Civilisation Médiévale, n.º 2. Université de Poitiers, 1958.

HUBERT, JEAN: *Les peintures murales de Vic et la tradition géométrique*. Cahiers Archéologiques. Paris 1945.

KUHN, CHARLES L.: *Romanesque Mural Painting of Catalonia*. Harvard University Press. Cambridge (Mass.) 1930.

MUNS, FRANCISCO: *Sant Quirse de Pedret*. (Certamen Catalanista de la Juventud Católica.) Barcelona 1887.

MUÑOZ, ANTONI: *Pittura romanica catalana. I paliotti dipinti dei Musei di Vich e di Barcellona*. Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans, vol. I. Barcelona 1907.

PIJOAN, J.: *Les pintures murals catalanes*. Institut d'Estudis Catalans. Barcelona 1907-1921.

PIJOAN, J. - GUDIOL RICART, J.: *Les pintures murals romàniques de Catalunya*. Monumenta Cataloniae, vol. IV. Ed. Alpha. Barcelona 1948.

PORTER, A. KINGSLEY: *The Tahull Virgin*. Fogg Art Museum Harvard University, vol. II. Harvard University Press. Cambridge (Massachusetts) 1931.—Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona. Junta de Museus. Barcelona 1932.

PRADALIER, HENRI: *La peinture romane en Andorre*. Le mirail (ciclostilado). Université de Toulouse, 1970-1971.

TRENS, MANUEL: *Les pintures murals romàniques de Barberà*. Gasetta de les Arts, vol. II. Barcelona 1925.

TRENS, MANUEL: *Majestats catalanes*. Monumenta Cataloniae, vol. XIII. Ed. Alpha. Barcelona 1967.

Artes aplicadas románicas

ALBAREDA, ANSELM M.: *Els manuscrits de la Biblioteca Vaticana. Reg. Lat. 123, Vat. Lat. 5730 i el scriptorium de Santa Maria de Ripoll*. Catalònia Monàstica, I (23), 1927.

FOLCH I TORRES, JOAQUIM: *L'estendard de Sant Ot*. Gasetta de les Arts (n.º 32-33), 1925.

HILDBURG, W. L.: *Concerning a Questionable Identification of Mediaeval Catalan Champlevé Enamels*. Art Bulletin, vol. XXVII. College Art Association of America. New York 1945.

MARQUÉS CASANOVAS, JAIME: *El frontal de oro de la Seo de Gerona*. Anales del Instituto de Estudios Gerundenses, XIII. Gerona 1959.

NEUSS, W.: *Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei*. Bonn-Leipzig 1922.

PALOL SALELLAS, PEDRO DE: *El bordado del Génesis de la Catedral de Gerona*. Goya, n.º 9, p. 168. Madrid 1955.

PALOL SALELLAS, PEDRO DE: *En torno a la iconografía del bordado románico de la Creación de la Catedral de Gerona*. Homenaje a don José Esteban Uranga. Ed. Aranzadi. Pamplona 1971.

PIJOAN, JOSEP: *Les miniatures de l'Octàleuch a les biblias romàniques catalanes*. Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans, vol. IV. Barcelona 1911-1912.

ROSS, MARVIN CHAUNCEY: *Esmaltes catalanes de los siglos XII-XIII*. Archivo Español de Arte, vol. XIV. Madrid 1940-1941.

SUBIAS GALTER, JOAN: *Els pal·lis. Or i argenteria a l'orfebreria romànica catalana*. Miscel·lània Puig i Cadafalch. Barcelona 1947-1951.

Arte protogòtico

AINAUD DE LASARTE, J.: *El Maestro de Soriguerola y los inicios de la pintura gòtica catalana*. Goya, vol. II. Madrid 1954.

AINAUD DE LASARTE, J.: *Pintures del segle XIII al carrer de Montcada de Barcelona*. (Discurs llegit el 18 de maig de 1969.) Barcelona 1969.

BERGADÁ, FRANCISCO: *El real monasterio cisterciense de Santa María de Vallbona de las Monjas*. Sociedad de Atracción de Forasteros de Barcelona, 1928.

BERGÓS I MASSÓ, JOAN: *La Catedral Vella de Lleida*. Ed. Barcino. Barcelona 1928.

BERGÓS I MASSÓ, JOAN: *L'escultura a la Seu Vella de Lleida*. Institut d'Estudis Catalans. Barcelona 1935.

BERTRÁN GÜELL, FELIPE: *El real monasterio de Santa María de Poblet*. Barcelona 1944.

CAPDEVILA, SANÇ: *La Seu de Tarragona. Notes històriques sobre la construcció, el tresor, els artistes...* Bibl. Balmes. Barcelona 1935.

DOMÈNECH I MONTANER, LLUÍS: *Historia y arquitectura del monasterio de Poblet*. Diputació de Barcelona, 1927.

DURAN SANPERE, AGUSTÍ: *Pinturas del s. XIII en el Tinell*. Barcelona. Divulgación Histórica, vol. I. Barcelona 1945.

HERRERA I GÉS, MANUEL: *L'antiga Seu de Lleyda. La porta dels Fillols*. Butlletí del Centre Excursionista de Lleyda, 1912.

LLADONOSA PUJOL, JOSÉ: *Notas sobre la Seo Antigua de Lérida. El portal de «les Nòvies» o de la Anunciata*. Ilerda, año III, n.º IV. Lérida 1945.

MARTINELL I BRUNET, CÈSAR: *El monestir de Poblet*. Ed. Barcino. Barcelona 1927.

MARTINELL I BRUNET, CÈSAR: *El monestir de Santes Creus*. Ed. Barcino. Barcelona 1929.

MARTINELL I BRUNET, CÈSAR: *Los baños medievales en el Levante español*. Cuadernos de Arquitectura, n.º 2. Barcelona 1944.

Arte gótico: arquitectura

AMICH BERT, JULIÁN: *Las Reales Ataraxanas*. Gaceta Municipal, año I, n.º 2. Barcelona 1955.

BASSEGODA AMIGÓ, BONAVENTURA: *La real Capilla de Santa Agueda del Palacio de los Reyes de Aragón, en Barcelona*. Asociación de Arquitectos de Cataluña. Barcelona 1895.

BASSEGODA AMIGÓ, BONAVENTURA: *Santa María del Mar*. 2 vols. Barcelona 1925-1927.

CONDEMINAS MASCARÓ, FRANCISCO: *Las Reales Ataraxanas de Barcelona*. Barcelona 1943.

DURAN CAÑAMERAS, FÉLIX: *El Palacio de la Generalidad de Cataluña*. Barcelona 1914.

DURAN SANPERE, AGUSTÍ: *El Real Monasterio de Santa María de Pedralbes*. Boletín de la Sociedad de Atracción de Forasteros, año XI, n.º 39. Barcelona 1920.

DURAN SANPERE, AGUSTÍ: *La Casa de la Ciudad. Historia de su construcción. Guía para su visita*. Instituto Municipal de Historia. Barcelona 1951.

DURAN SANPERE, AGUSTÍ: *Itinerarios artísticos. El Barrio Gótico de Barcelona*. Barcelona 1952.

FLORENSA FERRER, ADOLFO: *La calle de Montcada*. Barcelona 1957.

FLORENSA FERRER, ADOLFO: *La «drassana» ou chantier de constructions navales à Barcelone* (Congrès Archéologique de France, 1959, CXVII^e session). Société Française d'Archéologie. Paris 1959.

LAVEDAN, PIERRE: *L'architecture gothique religieuse en Catalogne, Valence et Balears*. Paris 1935.

MARTINELL I BRUNET, CÈSAR: *L'antic Hospital de Santa Tecla de Tarragona*. Butlletí Arqueològic. Tarragona 1934.

MATAMOROS, JOSÉ: *La Catedral de Tortosa*. Ed. Católica. Tortosa 1932.

MONREAL TEJADA, LUIS - RIQUER, MARTÍN DE: *Els castells medievals de Catalunya*. Barcelona 1955.

PUIG I CADAFALCH, JOSEP - MIRET I SANS, JOAQUIM: *El palau de la Diputació General de Catalunya*. Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans. Barcelona 1909-1910.

PUIG I CADAFALCH, JOSEP: *Un mestre anglès contracta l'obra del claustre de Santes Creus*. Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans, VII. Barcelona 1931.

PUIG I CADAFALCH, JOSEP: *El problema de la transformació de la catedral del nord importada a Catalunya*. Miscel·lània Prat de la Riba. Barcelona 1921.

RIERA SOLER, LLUÍS: *La Casa Llotja del Mar de Barcelona*. Comissió Administradora de la Casa Llotja del Mar. Barcelona 1909.

SERRA-RÀFOLS, ELIES: *La nau de la Seu de Girona*. Miscel·lània Puig i Cadafalch. Barcelona 1947-1951.

TORRES BALBÁS, LEOPOLDO: *Arquitectura Gótica*. Ars Hispaniae, vol. VII. Ed. Plus-Ultra. Madrid 1952.

VERRIÉ, F.-P.: *Un arquitecto de la Barcelona medieval: Arnau Bargués*. Barcelona Divulgación Histórica, vol. IV. Barcelona 1945.

Varios: FILANGIERE DI CANDIDA - GONZAGA, R. - FLORENSA, ADOLF - FORTEZA, GUILLEM - MARTINELL I BRUNET, CÈSAR - PUIG I CADAFALCH, JOSEP - RUBIÓ I BALAGUER, JORDI: *L'architecture gothique civile en Catalogne*. Editions de la Fondation Cambó. Paris-Mataró 1935.

Arte gótico: escultura

ALBAREDA, ANSELM M.: *Pere Moragues, escultor i orfebre (segle XIV)*. Estudis Universitaris Catalans, XXII. Barcelona 1936.

BERTAUX, EMILE: *Pere Moragues, argentier et imagier*. Estudis Universitaris Catalans, III. Barcelona 1909.

CAPDEVILA, SANÇ: *La Catedral de Tarragona i el retaule de l'altar major*. Revista del Centre de Lectura, X. Reus 1929.

DURAN SANPERE, AGUSTÍ: *El sepulcre de Sant Oleguer a la catedral de Barcelona*. Vida Cristiana. Barcelona 1931.

DURAN SANPERE, AGUSTÍ: *Els retaules de pedra*. 2 vols. Monumenta Cataloniae. Ed. Alpha. Barcelona 1934.

DURAN SANPERE, A.: *Un gran escultor medieval desconocido (Antoni Canet)*. La Vanguardia. Barcelona, 26 de mayo 1938.

DURAN SANPERE, A.: *El sepulcro de santa Eulalia en la catedral de Barcelona*. Barcelona Divulgación Histórica, IV. Barcelona 1947.

DURAN SANPERE, A.: *La llegenda de l'Arbre de la Creu a la Catedral de Barcelona*. Miscel·lània Puig i Cadafalch, vol. I. Barcelona 1947-1951.

DURAN SANPERE, A. - AINAUD DE LASARTE, J.: *Escultura Gótica*. Ars Hispaniae, vol. VIII. Ed. Plus-Ultra. Madrid 1956.

FREIXAS CAMP, PERE: *Antoni Canet, Maestro Mayor de la seo de Gerona (1417-1426)*. Revista de Gerona, año XVIII, n.º 60, 1972.

JUNYENT, EDUARDO: *El retablo mayor de la catedral de Vic*. Vic 1947.

MARÉS, FEDERICO: *Las tumbas reales de los monarcas de Cataluña y Aragón del Monasterio de Santa María de Poblet*. Asociación de Bibliófilos. Barcelona 1952.

MARTORELL, FRANCESCH: *Pere Moragues i la custòdia dels Corporals de Daroca*. Estudis Universitaris Catalans, III. Barcelona 1909.

MASDEU, JOSEP: *Dos retaules de Sant Joan de les Abadesses*. Butlletí del Centre Excursionista de Vich, 1915-1917.

OLIVES CANALS, SANTIAGO: *La iconografía tarraconense de santa Tecla y sus fuentes literarias*. Boletín Arqueológico. Tarragona 1952.

PUIGGARÍ LLOBET, JOSÉ: *Noticia de algunos artistas catalanes inéditos*. Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, III, 1880.

RORIMER, JAMES, J.: *Four Tombs from Las Avellanas and other Gothic Sculptures*. The Metropolitan Museum of Art Bulletin, vol. VIII, 1950.

SALMI, M.: *Un monumento della scultura pisana a Barcellona*. Miscellanea di Storia dell'Arte in honore di Iginò Benvenuto Supiero. Revista d'Arte. Firenze 1933.

SANAHUJA, PEDRO: *La tumba de Berenguer Gallart en la Catedral Vieja de Lérida*. Ilerda, año III, n.º IV. Lérida 1945.

SERRA VILARÓ, JOAN - RECASENS, J.: *La capella de les Santes Verges de la seu de Tarragona i l'escultor Joan Salvador i Voltes*. Tarragona 1934.

TRENS, MANUEL: *Els sepulcres senyorials de l'església de Sant Francesc de Vilafranca*. Quaderns Il·lustrats. Vilafranca del Penedès 1936.

Arte gótico: pintura

AINAUD DE LASARTE, J.: *Una taula documentada de Lluís Dalman*. Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad, XII. Barcelona 1968.

AINAUD DE LASARTE, J.: *Tablas inéditas de Joan Mates*. Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, VI, 1948.

AINAUD DE LASARTE, J.: *Jaime Huguet*. Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C. Madrid 1955.

BATLLE HUGUET, PEDRO: *Las pinturas murales de Peralta (Tarragona)*. Boletín Arqueológico. Tarragona 1949.

BATLLE HUGUET, PEDRO: *Las pinturas góticas de la catedral de Tarragona y su Museo Diocesano*. Boletín Arqueológico. Tarragona 1952.

DURAN SANPERE, AGUSTÍ: *El retaule de Sant Agustí dels Blanquers de Barcelona*. (Conferència donada a l'Ateneu Barcelonès en la sessió inaugural del curs de la Societat d'Amics de l'Art Vell el dia 30 de novembre de 1929.) Arts i Bells Oficis. Barcelona 1929.

DURAN SANPERE, AGUSTÍ: *Els sostres gòtics de la Casa de la Ciutat*. Estudis Universitaris Catalans. Barcelona post. 1927.

DURAN SANPERE, AGUSTÍ: *Un deixeble de Borrassà en la catedral de Barcelona (Guerau Janer)*. Vida Cristiana. Barcelona 1933.

DURAN SANPERE, AGUSTÍ: *El Maestro del Retablo de San Jorge (Bernat Martorell)*. La Vanguardia. Barcelona, 16 de febrero 1938.

DURLIAT, MARCEL: *Arnaud Gassies. Peintre perpignanais du XV^e siècle* [s.p.i.]. Études Roussillonaises, año I, n.º 2. Perpignan 1951.

GUDIOL I CUNILL, JOSEP: *Els trescentistes*, 2.ª parte (1.ª parte vid. SANPERE I MIQUEL). S. Babra. Barcelona.

GUDIOL RICART, JOSÉ: *Borrassà*. Instituto Amatller de Arte Hispánico. Barcelona 1953.

GUDIOL RICART, JOSÉ: *Pintura gótica*. Ars Hispaniae, vol. IX. Ed. Plus-Ultra. Madrid 1955.

GUDIOL RICART, JOSÉ: *Bernardo Martorell*. Artes y Artistas. Instituto Diego Velázquez. Madrid 1959.

GUDIOL RICART, JOSÉ: *Historia de la pintura gótica en Cataluña*. Ediciones Selectas. Barcelona 1943.

GUDIOL RICART, J. - AINAUD DE LASARTE, J.: *Huguet*. Instituto Amatller de Arte Hispánico. Barcelona 1948.

MADURELL MARIMON, JOSEP M.ª: *Notes sobre dos retaules de l'altar major de Santes Creus (Pere Serra, Guerau Janer, Lluís Borrassà)*. Memorias del Archivo Bibliográfico de Santes Creus, 2. Tarragona 1948.

MADURELL MARIMON, JOSEP M.ª: *El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y su obra*. Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, vols. VII-VIII-X, 1949-1950-1952.

MADURELL MARIMON, JOSEP M.ª: *El iluminador de libros Rafael Destorrents, artífice del misal de Santa Eulalia*. Scrinium, 1953, 1. Archivo y Biblioteca Capitular de la S. I. Catedral de Barcelona.

MADURELL MARIMON, JOSEP M.^a: *Rafael Destorrents, sacerdote y miniaturista*. Scriinium, enero-diciembre 1954-1955. Archivo y Biblioteca Capitular de la S. I. Catedral de Barcelona.

MEISS, MILLARD: *Italian Style in Catalonia*. The Journal of the Walters Art Gallery. 1941. Baltimore 1941.

MERCADÉ QUERALT, PABLO - ROSSICH FRANQUESA, JAIME: *Jaume Huguet, su patria y su familia*. Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, vol. IX, 1951.

MESURET, ROBERT: *Antoni de Lonhy*. Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, vol. X, 1951.

PALLEJÀ, JOSEP: *Lo retaule del Conestable, obra de Jaume Huguet (1464)*. Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, vol. X, n.º 72, 1922.

ROWLAND, BENJAMIN: *Jaume Huguet. A study of late gothic painting in Catalonia*. Harvard University Press. Cambridge (Massachusetts) 1932.

SANPERE I MIQUEL, SALVADOR: *Els trescentistes*. 1.^a parte (2.^a parte, *vid.* GUDIOL I CUNILL). S. Babra. Barcelona.

SANPERE I MIQUEL, SALVADOR: *Los cuatrocentistas catalanes*. Historia de la pintura en Cataluña en el siglo xv. 2 vols. L'Avenç. Barcelona 1906.

SERRA VILARÓ, JOAN: *Les pintures murals de la seu Primada de Tarragona*. Tarragona 1934.

SOLER I MARCH, ALEXANDRE: *Mateu Ortoneda i l'escola de Tarragona*. Gasetta de les Arts, n.º 8. Barcelona 1929.

SUBIAS GALTER, JOAN: *Les taules gòtiques de Castelló d'Empúries*. Dari Rahola. Gerona 1930.

TRENS, MANUEL: *Ferrer Bassa i les pintures de Pedralbes*. Memòries de la Secció Històrico-Arqueològica, vol. VI. Institut d'Estudis Catalans. Barcelona 1936.

VERRIÉ, F.-P.: *Dos contratos trecentistas de aprendizaje de pintor. Más sobre Destorrents*. Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, 1944.

VERRIÉ, F.-P.: *Una obra documentada de Ramón Destorrents*. Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, 1948.

Arte gótico: artes aplicadas

AINAUD DE LASARTE, J.: *Loza dorada y alfarería barcelonesa de los siglos XV-XVI*. Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, 1942.

AINAUD DE LASARTE, J.: *Cerámica y vidrio*. Ars Hispaniae, vol. X. Ed. Plus-Ultra. Madrid 1952.

BATLLORI I MUNNÉ, ANDREU - LLUBIÀ I MUNNÉ, LLUÍS M.^a: *Ceràmica catalana decorada*. Llibreria Tuèbols. Barcelona 1949.

BEER, R.: *Die Handschriften des Klosters Santa Maria de Ripoll*. Viena 1908. [Traducido al catalán: *Els manuscrits del monestir de Ripoll*. Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, vol. V, 1909-1910.]

FONT I GUMÀ, JOSEP: *Rajoles valencianes i catalanes*. Oliva Impressor. Vilanova i La Geltrú 1905.

FROTHINGHAM, ALICE W.: *Lustre pottery made in Cataluña*. Hispanic Notes & Monographs. The Hispanic Society of America. New York 1942.

GUDIOL I CUNILL, JOSEP: *Les creus d'orfebreria a Catalunya*. Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans, vol. VI. Barcelona 1920.

OLIVAR, MARÇAL: *La ceràmica trescentista a Aragó, Catalunya i València*. Monumenta Cataloniae, vol. VIII. Ed. Alpha. Barcelona 1952.

SUBIAS GALTER, JOAN: *El retablo de plata de la seo de Gerona*. Anales del Instituto de Estudios Gerundenses. Gerona 1953.

INDICE DE NOMBRES E INSTITUCIONES

INTRODUCCIÓN GEOGRÁFICA

Barrio Gótico, 46
Biblia de Ripoll, 5
Biblia de Roda, 5

Carlomagno, 17
Carlos, emperador, 29
Cerdà, Ildefons, 46
Cervantes, 17
Colón, 18
«Compañía de Barcelona», 18
Comunidad Económica, *vid.* Mercado Común

Dante, 18
Diagonal, 46

Edad Media, 17, 18, 26, 28, 42

Marca Hispánica, 17
Mercado Común, 41

Paseo de Gracia, 46
Pedralbes, monasterio de, 46
Pedro el Ceremonioso, 17

Reconquista, 18, 20, 22, 46
Rondas, 46
Reyes Católicos, 18

«Vapor, El», 38

INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

Abadal, Ramón d', 54
Aitona, marqués de, 68
Alas, Leopoldo (Clarín), 83
Alba, duque de, 66, 67, 90
Alcalá Zamora, A., 85
Alfonsello, Andreu, 64
Alfonso II, 56
Alfonso III, el Liberal, 57
Alfonso V, el Magnánimo, 58, 61

Alfonso XI, 59
Alfonso XIII, 68, 84, 86, 89
Almanzor, 55
Amadeo I, 90
Ametller, F. de, 76
Antiguo Régimen, 70, 71, 76, 78
Aragón, Pascual de, 68
Aranda, conde de, 75
Aribau, B. C., 75
Asamblea de Parlamentarios, 87
Atarazanas, 58
Atenas, ducado de, 58

Baja Edad Media, 57, 58, 60
Banca, 58
Bases de Manresa, 79
Benavente, Jacinto, 82
Benedicto XIII, 61
«Biga, la», 62
Bismarck, Otto von, 85
Bolívar, S., 85
Borbones, 54, 64, 75
Borrell II, 55
Borrull, F. J., 75
Braudel, F., 90
«Busca, la», 62

C E D A 89
C. N. T. *vid.* Confederación Nacional del Trabajo
Cadalso, José, 72
Calvet, Agustí (Gaziel), 81
Cambó, Francisco, 68, 75, 84, 85, 86, 87, 89
Camoens, 82
Campomanes, P. Rodríguez de, 73
«Canadiense, La», 89
Cánovas del Castillo, A., 84
«Capitulaciones de Santa Fe», 69
Capmany, Antonio de, 75, 76
Cardona, duque de, 68
Carlomagno, 55
Carlos de Austria, 71
Carlos II, 66, 68, 70
Carlos III, 72, 75, 76
Carlos V, 69, 90
«Cartas Marruecas», 72
Casa de Barcelona, 54, 61
Casa de Contratación, 69
Castelar, E., 90
Castrillo, conde de, 68
«Centro Constitucional», 89
Cerdà, I., 58

Cervantes, Miguel de, 89
Cid, El, 84
Cien Años, guerra de los, 58
«Clarín», *vid.* Alas, Leopoldo
Coloma, Joan de, 69
Colón, Cristóbal, 69
Companys, Luis, 86
«Compañía Guipuzcoana de Caracas», 70
Compromiso de Caspe, 57, 60
Comunidad catalano-aragonesa, 62
Confederación Nacional del Trabajo (C.N.T.), 87
Congreso, 85
Congreso de Münster, 69
Consejo de Castilla, 76
Consejo de Ciento, 58
«Consejo y consejeros del príncipe», 67
Constitución de 1812, 75
Consulados, 64
Contrarreforma, 67
Coromines, Joan, 55
Corona, profesor, 75
Corona de Aragón, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 66, 69, 70, 75, 76
Corona de Castilla, 62
Corona de España, 70
Corte, 75
Cortes, 64, 89
Cortes de Cádiz, 75
Cortes de Madrid, 75
Cortes de Monzón, 69
Cortes de Perpiñán, 75
Cruzadas, las, 53
Cuatrocientos, 54, 62
Cuixà, monasterio de, 55

Dante, 58
Dato, Eduardo, 87
Decretos de Nueva Planta, *vid.* Nueva Planta
Derecho, 53, 64, 71
Descartes, René, 89
Dictadura, 89
Diputación del General, *vid.* Generalidad
«Discurso del Método», 89
Domínguez Ortiz, Antonio, 70
Dormer, Juan Pablo, 69

Éboli, príncipe de, 66, 67
Ejército, 87
Empúries (Ampurias), condado de, 55
Enrique IV, 62
«Esquerra», 85, 86, 89

- «Esquerra Catalana», 86
Estado, 70, 84
Estados, 53, 86, 90
Estatuto de Autonomía, 85, 89
- «Federación Patronal», 89
Felipe II, 64, 66, 67, 68, 69, 89, 90
Felipe IV, 67, 68
Felipe V, 54, 57, 62, 64, 66, 69, 70, 75, 76
Feliu de la Penya, Narcís, 68, 69, 84
Fernando de Antequera, 60, 61, 62, 64
Fernando el Católico, 62, 64, 66, 69, 72
Fernando VII, 72
Ferrater Mora, Josep, 89
Ferrer, padre, 75
Fomento, 89
Fontanella, Josep, 69
«Forum Iudicum», 55
Furió Ceriol, Federico, 67
- Galdós, *vid.* Pérez Galdós, Benito
García Prieto, M., 89
«Gaziel», *vid.* Calvet, Agustí
Generalidad (de Cataluña), 61, 85, 89
Gil Robles, J. M., 89
Gobernación, 84
Granvela, cardenal, 66, 67
«grossos», 62
Gualbes, Bernat de, 62
«Guerra de España y el trust de cerebros, La», 84
Guerra Mundial, 53, 85, 89
- Habsburgo, 54, 62, 64, 70, 71
«Heraldo de Madrid», 83
«Himne Ibèric», 90
Historia de España, 53
«Homilies d'Organyà», 55
- Iglesia, 58, 61
Ilustración, 75
Imperio, 58, 62, 66, 70
Independencia, guerra de la, 71, 72
Indias, 75
Inquisición, 66
Isabel I, 62, 70
Isabel II, 70
- Jaime de Urgel, 61
Jaime I el Conquistador, 55, 57, 58, 84
Jaime II el Justo, 56, 57, 62
Jaime III de Mallorca, 59
Jovellanos, G. M. de, 73, 76
- Juan I, 60
Juan II, 62, 64
Juana, princesa, 62
Juegos Florales, 78, 79
Junta de Gobierno, 68
«Juntas de Defensa», 87, 89
- Lerroux, Alejandro, 84
«Ley Agraria», 73
«Ley de Jurisdicciones», 86
Lonja de Barcelona, 58, 69, 70
Loyola, Blasco de, 68
Ludovico Pío, *vid.* Luis el Piadoso
Luis, san, 55
Luis el Piadoso, 55
Luis XI de Francia, 62
Luna, papa, 61
- «Lliga», 84, 86, 87, 89
«Lliga Catalana», 89
«Lliga Regionalista», 86, 89
- Macià, Francisco, 86, 89
Mancomunidad de Cataluña, 84, 87
Manzano, 69
Maragall, Joan, 66, 68, 75, 79, 81, 83, 84, 85, 90
Maravall, J. Antonio, 66
March, Ausiàs, 62
Margarit, Joan, 64
María Cristina, regente, 79
Mariana de Austria, 68, 69
Marimon, Romeu de, 62
Martín I el Humano, 60, 75
Martins, Oliveira, 82
Maura, Antonio, 84, 87, 89
Mayans, Gregorio, 75
«Memòries literàries», de Narcís Oller, 81
Mendoza, Iñigo de, 64, 66
Menéndez y Pelayo, Marcelino, 81, 82, 84
«menuts», 62
Mercader, Joan, 70
Mercado Común, 53
Mestre, Antonio, 75
Metge, Bernat, 60
Milà i Fontanals, M., 81
Moret, Segismundo, 84, 86
Muntaner, Ramon, 56
Muñoz Torrero, 75
- Neopatria, ducado de, 58
Nueva Planta, 54, 57, 62, 64, 66, 69, 71, 73
- «Oda a Espanya», 90
«Oda a la Pàtria», 75
Olaechea, padre, 75
Olavide, P. de, 73
Oliba, abad, 55
Olivares, conde-duque de, 66, 70
Oller, Narcís, 79, 81, 82, 83, 84
Orden de Santiago, 61
Otones, 55
- Pabón, Jesús, 84, 89
«Paralipomanon Hispaniae», 64
Pardo Bazán, Emilia, 83
Parlamento, 85, 88, 89
Patiño, J., 76
Pedro el Ceremonioso, 58, 59, 60
Pedro el Grande, 57
Pemán, José María, 84
Peñaranda, conde de, 68
Pereda, José María de, 79, 81, 83, 84
Pérez, Antonio, 66, 67
Pérez, J., 66
Pérez Galdós, Benito, 79, 81, 83, 84
Petronila, 55
Prat de la Riba, E., 84, 86, 87
Primo de Rivera, M., 84, 87, 89
Puga, Tomás de, 70
Puig i Cadafalch, J., 84
- Quijote, el, 89
- «rabassaires», 85, 86, 89
Ramblas, 58
Ramiro I el Monje, 55
Ramón Berenguer I el Viejo, 55
Ramón Berenguer III el Grande, 55
Ramón Berenguer IV, 55
Real Academia de la Lengua, 76
Real Cédula, 76
Reconquista, 55, 56, 58
Reforma, 90
Regente, 68, 69, 79
«Remença», 55, 58, 72
«remences», 61, 62
Renacimiento, 53, 54, 58, 70, 85, 90
«Renaixença», 75, 76, 78, 79, 84
República, 84, 85, 86, 89
Restauración, 79, 84
Rey Católico, *vid.* Fernando el Católico
Reyes Católicos, 54, 62, 64, 66, 68, 69, 70
Rodés, F., 89
Rubió i Lluch, 58

Saboya, duques de, 90
 Sagasta, P., 79, 84
 Sánchez Albornoz, Claudio, 89
 Sancho el Mayor de Navarra, 55
 Sant Miquel de Cuixà, *vid.* Cuixà, monasterio de
 Santa Maria del Mar, 58
 Santiago, 61
 Segunda Germania, 68.
 Seiscientos, 68, 69, 71, 75
 Semana Trágica, 84, 85, 87
 «Seminario de Vergara», 70
 Setecientos, 70, 71, 76
 Sevilla, Diego, 67
 Siglo de Oro, 62
 Sobrequés, Santiago, 61
 «Sociedad Económica de Amigos del País», 70
 Soldevila, Ferran, 69
 «Solidaridad Española», 86
 «Solidaridad Nacional», 89
 «Solidaridad Obrera», 87
 «Solidaritat Catalana», 86, 87
 Sucesión, guerra de, 66, 69, 70, 75, 84

 Torres, Diego de, 64
 Torres de Serranos, 62
 «Trabajo Nacional», 70
 Trastámara, 60, 61, 62
 Treinta Años, guerra de los, 67
 Tribunal de Garantías Constitucionales, 85
 «Trilogía Ibérica», 81

 Unamuno, Miguel de, 79, 84
 Unión, la, 59
 Uniones, guerras de las, 59
 Universidad de Barcelona, 81
 «Usatges», 55

 Valera, Juan, 82
 Valldaura, Crespí de, 68
 Vallespir, condado del, 55
 Vasco de Gama, 69
 Ventosa, J., 89
 Verdaguer, J., 83
 Vicens Vives, J., 54, 61, 62, 64, 69, 84
 «Vilaniu», 82
 Vilar, Pierre, 54, 58, 59, 60, 70, 72, 73

 Wifredo el Velloso, 55

ARTE

Abadal, Ramon d', 132
 Abadía, Juan de la, 287, 296
 Abderramán III, 124
 Abenhazam de Córdoba, 165
 Abiell, Guillem, 141
 Academia de Buenas Letras, 232
 Águeda, capilla de Santa, 232, 237
 Aguilar, Pere, 256
 Agustín, san, 193
 Ainaud, Joan, 163, 172, 177, 179, 180, 222, 223, 262
 Alcazaba de Balaguer, 124
 Alcazaba de Tortosa, 124
 Alegre, Pere, 223
 Alexander, 191
 Alfonso el Casto, 194, 213
 Alfonso el Liberal, 222, 223
 Alfonso III de Aragón y II de Cataluña, 270, 307
 Alfonso V de Aragón, 230, 265
 Alhaquem II, 125, 133
 Aljafería de Zaragoza, 124, 270
 Almanzor, 125
 Almodis, condesa, 172
 Almudaina, 271, 273
 Alta Edad Media, 126
 Ángeles, capilla de los, 179
 Anglesola, Berenguer de, 265
 Annasir, 124
 Antigoni, Antoni, 241
 Aragón, reyes de, 250
 Archivo de la Corona de Aragón, 164
 Archivo Histórico de la Ciudad, 285
 Archivo Municipal de Lérida, 278
 Arnau, 163
 Arnau de Gurb, 213
 Arnulfo, 163
 «Ars Hispaniae», 163, 177
 Art Institute, de Chicago, 284
 Artau, Francesc, 303
 Artau I, conde del Pallars Sobirà, 172
 Ataúlfo, 123
 Augurio, 115
 Augusto, 109, 110, 111, 115

 Bandol, Jean de, 290
 Barberà, marqués de, 251
 Barcelona, condes de, 250, 285

 Bargués, Arnau, 210, 233, 234, 238, 244, 262
 Baró II, Pere, 283
 Bartomeu, familia, 250
 Bartomeu, maestro, 215, 216, 247, 249, 259, 301, 303
 Bassa, Arnau, 269, 271, 272, 273, 278, 279, 281, 308
 Bassa, Ferrer, 259, 269, 270, 271, 272, 273
 «Batlló», Majestad, 202
 Baturell, Berenguer de, 266
 Beato de Liébana, 132
 Beato de la Biblioteca Nacional de Turín, 164
 Beato de la catedral de Gerona, 165
 Beda, el venerable, 164
 Bell-lloc, familia, 272
 Bellas Artes, 231
 Bellera, 309
 Berà, arco de, 109, 110.
 Beremond, vizconde, 141
 Berenguer d'Aguilar, 232
 Berga, «Nicolaus» de, 194
 Bermejo, Bartolomé, 297, 312
 Bernardo, abad, 151
 Bernardo Calvó, san, 125, 206
 Bernardo de Claraval, san, 209
 Bernardus, 161
 Berneç, Pere, 302, 303
 Bertaux, E. 284
 Besalú, conde de, 133, 145
 Besalú, 153
 Bianya, Ramon de, 151
 Biblia de Farfa, 164
 Biblia de Ripoll, 164
 Biblia de Roda, 164, 175
 Biblioteca de Cataluña, 235, 290
 Biblioteca de El Escorial, 163
 Biblioteca de Poitiers, 181
 Biblioteca del Palacio Real, Madrid, 278
 Biblioteca Morgan de Nueva York, 275
 Biblioteca Municipal de Perpignan, 220
 Biblioteca Nacional de Madrid, 223
 Biblioteca Nacional de París, 164, 223, 278, 290
 Biblioteca Nacional de Turín, 164
 Biblioteca Real de Copenhague, 278
 Biblioteca Vaticana, 164
 Birbar, Enric de, 247
 Blanca de Anjou, 249
 Bofill, Guillem, 241
 Bonafè, Macià, 261
 Bonhuyl, Pere, 249

- Bonnefoy, L. de, 191
 Bonull, Pere, *vid.* Bonhuyl, Pere
 Borgoña, duque de, 292
 Born, plaza del, 231
 Borrassà, Lluís, 261, 269, 279, 281, 282, 283, 284, 308, 311
 Borrell, Ramón, conde, 128
 Bosch, 219
 «Breviari d'Amor», 223
 Bruges, Joan, 288
 Burgal, el, *vid.* Sant Pere del Burgal
- Ça Plana, Francesc, 241
 Cabrera, Bernat de, 285
 Cabrera, Jaume, 281
 Cabrera, vizcondesa de, 251
 Çafont, Marc, 234
 Caldes, familia, 222
 Calígula, 115
 Canet, Antoni, 241, 261
 Canigó, monasterio del, 129, 142, 145, 192
 Canonja, casa de la, 232
 Capilla de los Sastres, 247, 248
 Capilla Real de Barcelona, 296
 Cardona, Ramon de, 255
 Carlomagno, 124, 259
 Carlos el Calvo, 129
 Carlos el Sabio, 279
 Carme, iglesia del, Barcelona, 237
 Carme, iglesia del, Manresa, 312
 Carme, iglesia del, Peralada, 237
 Casa de Barcelona, 153
 Casa del Arcediano, 308
 Casa de la Ciudad de Barcelona, 233, 259, 262, 294
 Casa de la Villa de Perpiñán, 234
 Cascalls, Jaume, 250, 252, 256, 259, 263
 Casiano, Juan, 290
 Casserres, monasterio de, 141
 Castell Vell de Solsona, 161
 Castellar, Jaume, 276
 Castillo Nuevo de Nápoles, 230, 265
 Catón, 109.
 Cecilianus, 112
 Cerdanya, conde de, 133
 Cerdaña, conde de, *vid.* Cerdanya, conde de César, 111
 Cirera, Jaume, 281
 Cister, 209, 211
 Claperós, Antoni (padre e hijo), 261, 265
 Claperós, Joan, 265, 266
 Claraval, *vid.* Bernardo de Claraval
- Clasquerí, 282
 Cloisters, The, Nueva York, 203, 206, 255
 Coene, Jacques, 290
 Colección Bosch, 219
 Colección Fontana, 281
 Colección Godia, 276
 Colección Gudiol, 220
 Colección Lázaro Galdiano, 292
 Colección Marqués de Barberà, 251
 Colección Montortal, 281
 Colección Muñoz, 281, 282
 Colección Plandiura, 220
 Colección Sontag, 191
 Colección Trens, 200
 Colección Várez, 192
 Colección Walters, 193
 Coll, priorato benedictino del, 187
 «Comentario del Apocalipsis», 132
 Conant, Kenneth, 132
 Cōndes, calle de los, 116
 «Consolat de Mar», 234
 «Consolationes», 292
 Constancio, 119
 Constante II, 119
 «Conventet, El», 153
 Conventus Tarraconensis, 109
 Cook, Walter, 176
 Cornelia, familia, 110
 Corona catalano-aragonesa, 241, 260
 Corona de Aragón, 124
 Corpus Christi, capilla, 247.
 Cors, Guillem de, 241
 Cortes del Reino de Aragón, 222
 Costa, Raymond de, 254
 «Crónica de los Reyes de Aragón», 278
 Cruilles, Gilibert de, 222
 Cucufate, san, 116, 118
 Cucurulla, calle de la, 271
 Cugat, san, *vid.* Cucufate, san.
 Cuixà, monasterio de, 129, 130, 140, 142, 145, 146, 147, 158, 165, 192
- Chaáfar, 124
- «dager Joan lo florentí», 308
 Dalmau, Lluís, 234, 292, 294, 295
 «Daurade, La», 204
 «De Civitate Dei», 194
 «De Domo Nostra», 223
 «De locis sanctis», 164
 Decretales, 278
 Delguayre, Benet, 239
- Delli, Dello, 287
 Demeces, 215
 Demilavel, 215
 Desplà, Lluís, 297
 Despujol, 309
 Destorrents, Rafael, 290
 Destorrents, Ramon, 269, 273, 275, 278, 279, 290, 308
 Déu, Jordi de, 234, 259, 263
 Diocleciano, 116, 118
 Diputación de Barcelona, 281, 309
 Diputación General del Rosellón, 234
 Diputaciones, 231
 «Drassana» de Barcelona, 235
 Duran i Bas, calle, 223
 Duran Sanpere, A., 230
 Durliat, M., 191, 254
- Edad Media, 103, 204
 Eiximenis, F., 288, 290
 Elisava, 207
 Elisenda de Montcada, 237, 259
 Ende, 132
 Eneco, *vid.* Íñigo, san
 Engràcia, ermita de Santa, 283
 Enric, 241
 «Epistolae Beati Agustini», 192
 Erill, barón de, 199
 Ermengau, Matfré, 223
 Ermengol, obispo, 290
 Ermengol VII, 255
 Ermessindis, 128, 205, 252
 Escales, obispo, 261
 Escipiones, 109, 110
 Escorial, monasterio de El, 163
 Escuder, Andreu, 238, 243
 Escuela de Bellas Artes, París, 192
 Escuela de Oficios Artísticos, 235
 Espalargues, Pere, 296
 Eulogio, 115
 Eurico, 123
 «Evangeliario», 165
- Favarii, Jacobus de, 241
 Faveran, Jaume de, 247, 250, 254
 Felipe el Bueno, 292
 Félix, 116
 Fernández de Luna, Lope, 260
 Fernando de Antequera, 124, 265
 Ferrer, Arnau, 236
 Ferrer, Francesc, 283
 Ferrer, Mateu, 287

- Ferrer I, Jaume, 283
 Ferrer II, Jaume, 287
 Figuera, Joan, 298
 Finestres, palacio, 223
 Floresta, marqués de la, 213
 Focillon, H., 139
 Fogg Museum, Cambridge, Mass., 200
 Fonoll, Reinard, 249
 Fontana, 281
 Fontanet, Gil, 312
 Fontfroide, 209
 Frederick, Juan, 267
 Fructuoso, san, 115, 116
 Fullit, Berenguer, 223
 Fundación Abegg, Suiza, 193
- Gala Placidia, 123
 Galceran de Vilanova, 290, 305
 Galdiano, Lázaro, 253, 292
 Gallart, Berenguer, 266
 Garcia, monje, 140, 146
 Garcia de Benabarre, Pere, 285, 287, 296
 Gardeny, 229
 Gassies, Arnau, 287
 Gatell, Arnau, 160, 213
 Gaucelm, Guillem, 151
 Gaucelm, Jaubert, 283
 Gauzlin de Fleury, 140
 Gener, Grau, 281
 Generalidad de Cataluña, 233, 234
 Gerona, duque de, 279
 Gilabertus, 156, 204
 Godia, 276
 Gómez Moreno, 124, 130
 Grandeselve, 209
 Grassa, monasterio de la, 180
 Gual, Bartomeu, 238, 241
 Guàrdia, Gabriel, 296
 Guarino, 130
 Gudiol, J., 220
 «Guía del Arte Románico», 163
 Guines, Pere de, 247, 259
 Guinguamps, Joan de, 241
 Guisla, 205
 Guitart, 157
- «Haggadá» judío, 223
 Hernández, Félix, 133
 Hixem, 125
 Homilias del venerable Beda, 164
 Honorio, 123
 Hospital de Santa María, 266
- Hübner, 110
 Hugo, 210
 Huguet, Jaume, 269, 281, 292, 294, 295, 296, 297, 298, 309
 Huguet, Pere, 294
- Imperio Romano de Occidente, 126
 Indesindo, 135
 Instituto Amatller, 193, 275
 «Instituta Cenobiorum», 292
 Iñigo, san, 179
 «Iudex Homobonus», 163
- Jaime de Urgel, 124
 Jaime I, 124, 221, 222, 229
 Jaime II, 211, 223, 233, 249, 258, 304
 Janelas Verdes de Lisboa, 273
 Janer, Joan, 236
 Jaume de Francia, 247
 Johan, Antoni, 260, 262, 263
 Johan, Jordi, 259, 260
 Johan, Pere, 230, 234, 259, 260, 262, 263, 264, 265, 285
 Jonqueres, convento, 272
 Jordà, Guillem, 151
 Jorge, san, capilla, 266
 Juan de Aragón, 224, 248, 304
 Juan I de Aragón, 279, 290
 Juan II de Aragón, 308
 Junyent, E., 117, 127, 151
- Kayser Friedrich Museum, 295
- Laborde, A. de, 213
 Lavedan, 227, 236
 «Leyenda Dorada», 269
 «Liber Beati Gregorii in Ezechiel», 164
 «Liber Feudorum Ceritaniae», 194
 «Liber Feudorum Maior», 194
 «Liber Iudicum», 163
 «Libri morales de Job», 164
 Libro del profeta Daniel, 175
 Lochner, Miguel, 267
 Lombardus, Raimundus, 156
 Lonja del Mar de Perpignan, 298
 Louvre, 150, 284, 295, 296
 Ludovico Pío, *vid.* Luis el Piadoso
 Luis el Piadoso, 124, 129
- Lledó, calle de, 223
 «Libre dels Àngels», 290
 «Libre Verd», 223
- Llió, marqués de, 223, 232
 Lloayn, Joan de, 247
 Llobet, Pere, 234
 Llonye, Jean, 298
 Llopart, Bartomeu, 305
 Llúcia, condesa, 172
 Lluch, Miguel, *vid.* Lochner, Miguel
- Maestro Aloy, 250, 259
 Maestro de Alouns de Carcasona, 247
 Maestro de Andorra, 219
 Maestro de Anglesola, 255
 Maestro de Avià, 192
 Maestro de Boí, 170, 175
 Maestro de Cabestany, 144, 148
 Maestro de Cameles, 283
 Maestro de Cardona, 181, 182, 276
 Maestro de Cases Noves, 180
 Maestro de Castelsardo, 298
 Maestro de Corçà, 297
 Maestro de Cruïlles, 297
 Maestro de Empúries, 287
 Maestro de Espinelves, 182, 190
 Maestro de Estamariu, 277
 Maestro de Frontanyà, 220
 Maestro de Girard, 296
 Maestro de Glorietta, 288
 Maestro de La Pobla de Cérvoles, 296
 Maestro de La Secuita, 282
 Maestro de La Seo de Urgel, 185, 234, 298
 Maestro de Maderuelo, 177
 Maestro de Mur, 179
 Maestro de Olot, 297
 Maestro de Osormort, 181, 182
 Maestro de Pedret, 145, 170, 172, 174, 175, 178, 179, 180
 Maestro de Peralta, 296
 Maestro de Porqueres, 144
 Maestro de san Jorge, 284
 Maestro de san Marcos, 272
 Maestro de San Michele in Borgo, 258
 Maestro de Sant Genís les Fonts, 135, 136, 137, 143, 145
 Maestro de Santa Coloma, 180
 Maestro de Santa Maria de Taüll, 177, 178
 Maestro de Serrabona, 147, 150, 152
 Maestro de Sigena, 278
 Maestro de Soriguerola, 218
 Maestro de Taüll, 175, 178, 179
 Maestro de Urgel, 179, 180, 184
 Maestro de Viella, 296
 Maestro del Juicio Final, 177

- Maestro del Lluçanès, 192, 193
 Maestro del Rosellón, 181, 283
 Maestro Joan, 251
 Magio, 132
 Maimónides, 278
 Majencio, 119
 Malinas, Joan de, 247
 Mallorca, reino de, 232
 Marcús, capilla de, 231
 Marés, Federico, 210, 261
 María de Chipre, 259
 Marquilles, J., 285
 Martín el Humano, 210, 233, 262, 290, 305
 Martorell, Bernat, 269, 279, 282, 284, 285, 287, 288, 290, 294, 295, 296, 308
 Martorell, Simó, 304
 Mas, Bartomeu, 237, 244
 Mates, Joan, 281, 282, 292, 311
 Medievo, 127
 Mercadante de Bretaña, 267
 Mercaders, calle de, 232
 Mercedarios de Barcelona, 260
 Merville, Coli de, 247
 Mezquita de Córdoba, 124
 Miguel, san, capilla, 271
 Ministerio de Educación Nacional, 231
 Mir de Tost, Arnau, 145
 Miró, 251
 Miró, conde del Conflent y de la Cerdanya, 129
 Misal de Sant Cugat, 290
 «Misal de San Rufo», 205
 Misal de La Seo de Urgel, 290
 «Missal de Santa Eulàlia», 290
 Mont Servent, Berenguer, 271
 Montagut, Berenguer de, 239, 240
 Montcada, calle de, 223, 230, 232
 Montcada, familia, 254
 Montcada, Guillem de, 222
 Montcada, Ot de, 254, 305
 Montoliu, Valentí, 288
 Montortal, 281
 Montrodon, Arnau de, 253, 260
 Montserrat, monasterio de, 157, 202
 Montsió, iglesia de, Barcelona, 238
 Montsoriu, 230
 Moragues, Pere, 260, 305
 Morey, Guillem, 241, 252
 Mota, Guillem de la, 241
 Muñoz, 281, 282
 Mur, Dalmau de, 241, 264, 283
 Mur, Ramon de, 282, 288
 Museo Arqueológico de Barcelona, 120, 123
 Museo Arqueológico de Gerona, 120
 Museo Arqueológico Nacional, 219
 Museo Balaguer, 125
 Museo Británico, 223, 278
 Museo de Arte de Cataluña, 163, 167, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 184, 185, 187, 192, 193, 194, 195, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 219, 220, 221, 224, 252, 254, 255, 259, 266, 274, 275, 276, 277, 281, 282, 283, 285, 287, 288, 295, 296, 298
 Museo de Artes Decorativas de París, 219, 279
 Museo de Barcelona, *vid.* Museo de Arte de Cataluña
 Museo de Basilea, 283
 Museo de Boston, 179, 255
 Museo de Cagliari, 298
 Museo de Jaca, 178
 Museo de Lérida, 255, 256
 Museo de Tarragona, 123
 Museo de Tortosa, 123
 Museo de Vic, 161, 201, 206, 224, 304, 307
 Museo de Zaragoza, 274
 Museo del Cau Ferrat, 307
 Museo del Louvre, 284, 295, 296
 Museo del Prado, 177, 274, 277
 Museo Diocesano de Barcelona, 182, 183, 205, 221, 272, 273, 281, 287
 Museo Diocesano de Gerona, 125, 181, 182, 201, 250, 281, 298
 Museo Diocesano de Lérida, 277, 283
 Museo Diocesano de Solsona, 166, 192, 220, 223, 283
 Museo Diocesano de Tarragona, 261, 282, 295
 Museo Episcopal Diocesano de Vic, 125, 133, 181, 182, 185, 186, 187, 190, 192, 193, 200, 202, 206, 219, 221, 267, 271, 275, 277, 281, 282, 283, 285, 287, 288, 292, 295, 296, 305, 307, 308, 309
 Museo Ilerdense, 235
 Museo Lázaro Galdiano, 253
 Museo Manuel Rocamora, 223, 232
 Museo Marés, 148, 204, 261
 Museo Marítimo, 236
 Museo Metropolitano de Nueva York, 145, 254
 Museo Picasso, 222, 232
 Nadal, Miquel, 287
 Natalis, 110
 Nevers, Simón de, 229
 Noailles, mariscal de, 164
 Nostra Senyora del Pi, 241
 Nudinario, 117
 Obispo, calle del, 234
 Olegario, san, 209
 Oliba, abad-obispo, 130, 133, 140, 141, 142, 146, 151, 163, 164, 243
 Oliba Cabreta, 133, 140
 Olzina, Marc, 305
 Oller, Pere, 261, 265
 Once mil vírgenes, capilla, 224, 247, 259
 Oña, monasterio de, 179
 «Ordinaciones palatinas», 278
 Ortoneda, los, 288
 Ortoneda, Mateu, 282
 Ortoneda, Pascual, 282
 Ovarra, 142
 Oveco, 132
 Paciano, san, 116
 Paeria, de Lérida, 213, 287
 Palacio de la Generalidad de Cataluña, 263
 Palacio Mayor, *vid.* Palacio Real Mayor
 Palacio Menor o de la Reina, 232
 Palacio Real de Barcelona, *vid.* Palacio Real Mayor
 Palacio Real Mayor, 161, 221, 222, 232, 234, 237, 250
 «Palau Formós», 124
 Palol, 118
 Palol, Berenguer de, 222
 Pallars, condesa del, 179
 Pallars Sobirà, conde del, 172
 Paralipómenos, libro de los, 164
 Parcerisa, F. J., 213
 Paterna, 312
 Pau, Bernat de, 267
 Pedralbes, monasterio de, 153, 237, 244, 259, 271, 273, 292, 311, 312
 Pedro de Portugal, 266, 267, 296, 308
 Pedro el Ceremonioso, 211, 228, 231, 233, 236, 249, 250, 252, 260, 273, 277, 278, 288, 290, 302, 307
 Pedro el Grande, 119, 247, 249, 270
 Pena, Arnau de la, 273, 278
 Pennafreita, Pere, 212
 Peralada, conde de, 135
 Petronila, 153
 «Petrus Dercumba magister et fabricator», 209

- Pi, Andreu, 266
 Pi, iglesia del, 312
 Pia Almoína de Barcelona, 281
 Pia Almoína de Gerona, 231, 265
 Picardía, 253
 Picasso, 222, 232
 Pijoan, J., 163
 Pintor, Arnau, 283
 Pintor, Bernat, 259
 Pintor, Johannes, 195
 Pita, 118
 Plandiura, 220
 Planella, Pedro de, 260
 Poblet, monasterio de, 209, 210, 211, 233, 236, 244, 247, 249, 250, 255, 259, 262, 265, 266, 290
 Ponç de Vilamur, 254
 «Porta Ferrada», 131
 Portugal, condestable de, *vid.* Pedro de Portugal
 Post, Chandler, 192, 296
 Prats, obispo, 233
 «Primer Arte Románico», 139
 «Privilegis de Barcelona», 278
 Prudencio, Aurelio, 115
 Pucelle, Jean, 278
 Puig, monasterio del, 259
 Puig i Cadafalch, J., 129, 141
- Raimundus de Burgo Sancti Saturnini super Rodanum, 218
 Ramon, maestro, 251
 Ramón, san, 176, 199
 Ramón Berenguer II, 253
 Ramón Berenguer III, 151
 Ramón Berenguer IV, 151, 153, 161, 213
 Ramon de Elna, 151
 Reims, 247
 Requesens, 232
 Revendedores, gremio de, 296
 Riculfo, 204
 Ripoll, monasterio de, 133, 136, 140, 141, 143, 147, 150, 151, 152, 158, 163, 164, 165, 167, 186, 187, 190, 197, 202, 203, 205, 206, 245, 259, 296.
 Riquer, Bertrand, 237
 Roberto, san, 209
 Roca o Roquer, Bernat, 238, 243, 260
 Rocamora, Manuel, 223, 232
 Roda, monasterio de, 125, 129, 135, 136, 138, 143, 147, 148, 150, 158, 163, 164, 176, 199, 205
- Rosellón, conde del, 222
 Rotlandis, 157
 Rotlandus, 160
 Roura, Pere, 265
 Rubió, Bartomeu, 256
- Sadurní, 309
 Safont, Jordi, 266
 Sagarra, Ferran de, 307
 Sagrera, Guillem, 230, 241, 265
 Sagner, Guillem, 248
 Salau, Françoy, 234, 262, 263
 Salón de Ciento, 234
 «Salterio», 278
 San Ambrosio de Milán, 136
 San Babilas, iglesia, 141
 San Baudel de Berlanga, 177
 San Félix, de Gerona, *vid.* Sant Feliu, de Gerona
 San Fructuoso, iglesia de, 119
 San Juan, de Albocácer, 277
 San Miguel de Foces, monasterio, 215
 San Miguel de Pavía, 156
 San Pedro, capilla, 254
 San Víctor de Marsella, 151
 Sañç, Nunyo, 222
 Sancho el Mayor de Navarra, 140
 Sanglada, Pere, 253, 260, 261, 265
 Sant Andreu de Sureda, 135, 136, 137, 180
 Sant Benet de Bages, monasterio de, 133, 160
 Sant Cebrià de Cabanyes, 221
 Sant Climent, de Taüll, 142, 175, 176, 177, 200, 206
 Sant Cugat del Vallès, monasterio, 118, 120, 123, 131, 157, 160, 193, 203, 211, 213, 221, 223, 237, 275, 290, 304, 311
 Sant Damià, iglesia, 279
 Sant Daniel, iglesia de, 142
 Sant Domènec, de Gerona, 244
 Sant Domènec, de Puigcerdà, 220
 Sant Esteve, iglesia, 219
 Sant Esteve de Palautordera, 281
 Sant Feliu, de Gerona, 118, 119, 164, 238, 245, 259, 308
 Sant Francesc, iglesia, 237
 Sant Francesc de Vilafranca del Penedès, 238
 Sant Genís de Fontanes, *vid.* Sant Genís les Fonts, iglesia de
 Sant Genís les Fonts, 135, 143, 147, 191, 206
 Sant Jaume, de Perpiñán, 234, 267
 Sant Jeroni de la Murtra, monasterio, 244
- Sant Joan, iglesia, 175
 Sant Joan, Pere de, *vid.* Sant Johan, Pere de
 Sant Joan de Bellcaire, 181
 Sant Joan de Caselles, 184, 202
 Sant Joan de les Abadesses, monasterio, 153, 203, 251, 303, 308
 Sant Joan de Tredòs, 172
 Sant Joan el Vell, de Perpiñán, 151, 241
 Sant Johan, Pere de, 241, 253
 Sant Llorenç, iglesia, 256, 259
 Sant Llorenç Dosmunts, 187
 Sant Martí de Fonollar, 181
 Sant Martí d'Hix, 184
 Sant Martí del Brull, 181
 Sant Martí del Canigó, *vid.* Canigó, monasterio del
 Sant Miquel, de Barcelona, 123
 Sant Miquel, de Manresa, 238
 Sant Miquel, de Montblanc, 237, 238
 Sant Miquel, de Olèrdola, 130
 Sant Miquel, de Palma de Mallorca, 253
 Sant Miquel, de La Seo de Urgel, 130
 Sant Miquel, de Sournià, 130
 Sant Miquel, de Terrassa, 127, 128, 166
 Sant Miquel d'Engolasters, 180
 Sant Miquel de Cuixà, *vid.* Cuixà, monasterio de
 Sant Miquel de Fluvià, 143, 145
 Sant Pau de Casserres, 192
 Sant Pau del Camp, 123, 157, 212
 Sant Pere, iglesia, Barcelona, 123
 Sant Pere, iglesia, Esterra d'Àneu, 179
 Sant Pere, iglesia, Ripoll, 190, 202
 Sant Pere, iglesia, La Seo de Urgel, 142
 Sant Pere, iglesia, Terrassa, 127, 128, 131, 166, 223
 Sant Pere de Besalú, *vid.* Besalú, monasterio de
 Sant Pere de Casserres, *vid.* Casserres, monasterio de
 Sant Pere de Galligants, 143, 144, 154, 158
 Sant Pere de Roda, monasterio, *vid.* Roda, monasterio de
 Sant Pere de Rodes, *vid.* Sant Pere de Roda, monasterio
 Sant Pere de les Puelles, 129, 135, 145, 158
 Sant Pere del Brunet, 130
 Sant Pere del Burgal, monasterio de, 142, 172, 174, 179
 Sant Pol, iglesia, 251
 Sant Ponç de Corbera, 142, 167
 Sant Ponç de Thomières, 147, 150, 153

- Sant Quirze de Pedret, 131, 166, 172, 174
Sant Romà de les Bons, 180
Sant Romà, de Tiana, 182
Sant Sadurní, iglesia, 129
Sant Sadurní de Rotgés, 192
Sant Sadurní de Tavèrnoles, monasterio, 142, 150, 184, 195, 203
Sant Salvador de Bellver, 201
Sant Vicenç, de Besalú, 153, 265
Sant Vicenç, de Sarrià, 295
Santa Anna, parroquia, 298
Santa Caterina, iglesia, 237
Santa Cecília, de Montserrat, 141
Santa Coloma, de Andorra, 130, 142
Santa Cruz, título de la catedral de Barcelona, 117
Santa Cruz de Barcelona, hospital, 235, 312
Santa Engràcia, ermita, 283
Santa Eugènia, de Saga, 219
Santa Eulàlia, de Estaon, 178
Santa Maria, iglesia, Besalú, 150, 152, 153
Santa Maria, iglesia, Castelló d'Empúries, 240
Santa Maria, iglesia, Cervelló, 142
Santa Maria, iglesia, Cervera, 240
Santa Maria, iglesia, Gerona, 213
Santa Maria, iglesia, Lledó, 123
Santa Maria, iglesia, Lluçà, 152
Santa Maria, iglesia, Marquet, 131
Santa Maria, iglesia, Montblanc, 238
Santa Maria, iglesia, Porqueres, 143, 144
Santa Maria, iglesia, Taüll, 176, 177, 200
Santa Maria, iglesia, Terrassa, 127, 128, 166, 190, 223, 281
Santa Maria, iglesia, Vilafranca del Penedès, 238
Santa Maria d'Àneu, monasterio, 172
Santa Maria d'Arles del Tec, monasterio, 137, 179, 181
Santa Maria de Barberà, 182
Santa Maria de Bell-lloc, 256
Santa Maria de Jerusalem, monasterio, 244
Santa Maria de l'Estany, monasterio, 142, 161
Santa Maria de Litera, 261
Santa Maria de Ripoll, *vid.* Ripoll, monasterio de
Santa Maria del Mar, Barcelona, 231, 238, 239, 245, 312
Santa Maria del Pi, Barcelona, 237, 244
Santa María la Mayor, de Bérgamo, 156
Santa María la Real, 238
Santes Creus, monasterio de, 119, 123, 209, 210, 211, 233, 236, 247, 249, 261, 281, 311, 312
Santísima Trinidad, capilla, 261
Santo Domingo, convento, 275
Santo Sepulcro, 167
Santo Sepulcro, de Zaragoza, 274, 275, 295
Sants Just i Pastor, iglesia, 238
Sarrià (Barcelona), 295
Sartre, P., 215
Sastres, capilla de los, 250
Saulet, Bernat, 251, 252
Scopas, 104, 111
Schlunk, 119, 127
Sergia, tribu, 110
Serra, Francesc, 274
Serra II, Francesc, 276
Serra, hermanos, 274, 275, 276, 283, 296
Serra, Jaume, 274, 275
Serra, Joan, 276
Serra, Pere, 261, 275, 279, 281
Serra, el Viejo, Ramon, 260
Serra Vilaró, J., 119
Sevilla, 267
Silos, monasterio de, 158
So, Guillem de, 283
Solà, Esteve, 297
Soler, Arnau, 251, 301
Solivella, Guillem, 256, 258, 266
Solives, Francesc, 296
Sontag, 191
Suabia, Hans de, 264
Sura, Lucio Licinio, 110
Suydret, Adrià de, 247
Tácito, 109
Tarragona, Joan de, 276
Tassi, 135
Taüll, *vid.* Sant Climent de Taüll, Santa Maria de Taüll
Tello, Rodrigo, 214
«Terç del Crestià», 288
Tiberio, 109
Tigranes, Marco Percunio, 113
Timor, Guillem, 248
Tinell, 161, 221, 232, 234, 250
Tolosa, Bernat de, 223
Tolosa, conde de, 147
Tomás Becket, santo, 190
Torre de los Escipiones, 109
Torrenteller, Enric, 247
Torres Balbás, 236, 239
Tournai, Jean de, 247, 251
Trajano, 109, 110
Trastámara, Enrique de, 274
Trens, M., 200
«Trentenari», 234
Tura, santuario del, 201
Ulfa, Joan d', 247
Urgel, conde de, 140, 255
Urseolo, Pedro, 130
«Usatges de Barcelona i Constitucions de Catalunya», 270
«Usatges», de Marquilles, 285
«Usatges i Constitucions de Lleida», 278
Utrecht, Guillem d', 247
Uxelles, Guillem d', 292
Valeriano, 115
Vallbona, monasterio, 209, 211, 224
Valldonzella, monasterio, 281
Valleras, Arnau de, 239, 241
Vallfogona, Pere de, 241
Valls, Domènec, 277
Van der Paele, 294
Van Eyck, hermanos, 294
Van Eyck, Jan, 292
Várez, 192
Vergós, familia, 296
Vergós, Pau, 296
Vergós, Rafael, 296
Vergós II, Jaume, 296
Vía Layetana, 119
Viana, príncipe de, 308
Victoria and Albert Museum, Londres, 207
Vilamarí, Guillem de, 250, 254
Vilardell, Francesc, 304
Vilardell, Johan, 304
Villalba, 308
Villanueva, J., padre, 141
Violante de Bar, 279
Virgen de la Serra, santuario, 249
Voltes, Joan, 296
Walters, 193
Wifredo el Velloso, 133, 140
Worcester Museum, 185
Ximenis de Cabrera, Sança, 265
Xulbe, Joan de, 241
Xulbe, Pascasi de, 241
Zapateros de Barcelona, gremio de, 272
Zaragoza, Pedro, 277
Zuda, 124, 161, 229

INDICE TOPONIMICO

INTRODUCCIÓN GEOGRÁFICA

Almería, 18
América, 18
Ampurdán, *vid.* Empordà
Ampurdán, Alto, 44
Ampurdán, Bajo, 45
Andorra, los valles de, 42
Andorra la Vella, 42
Aneto, pico de, 20
Aquitania, 17
Aragón, 17, 21
Argelia, 38
Asturias, 38
Atlántico, 18

Badalona, 34, 36
Bages, 17
Balears, 17
Barcelona, 17, 18, 25, 26, 29, 31, 33, 34, 36
37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46
Barcino, 46
Berga, 42
Berguedà (Bergadán), 42
Besòs, 43, 46

Cadí, sierra del, 20
Camp de Tarragona, 23, 36, 45
Campo de Tarragona, *vid.* Camp
«Cap i casal de Catalunya», 31
Cardona, 43
Cardener, 22, 38, 43
Caspé, 17
Castilla, 17, 22
«Catalunya Nova», 22, 28
«Catalunya Vella», 21, 28
Cataluña, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 26, 29, 31,
33, 34, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 46
Cerdanya (Cerdaña), 19, 42
Cerdanyola (Sardañola), 34
Cervera, 17, 43
Cinca, 44
Ciudad Condal, 17, 18, 31, 45, 46
Collserola, 46
Conca d'Igualada, La, 21, 43
Cordillera litoral, 23
Cordillera pirenaica, 17, 19
Cordillera prelitoral, 23
Cornellà, 34, 36

Corts de Sarrià, Les, 46
Costa Brava, 40, 41, 45
Creus, cabo de, 23
Cristall, 20

Ebro, 17, 19, 21, 22, 23, 38, 46
Empordà (Ampurdán), 23, 45
España, 37, 38, 39, 40
Esplugues de Llobregat, 34
Europa, 17, 31, 37, 41, 46

Figueres, 44
Finisterre, 17
Francia, 25, 44

Galicia, 17
Garraf, costas de, 23, 25, 45
Garrigues, 43
Garrotxa, 20, 42, 43
Germania, 17
Gerona, 17, 29, 33, 36, 38, 40, 41, 44
Gironès, 44
Granollers, 44
Grecia, 18

Horta, 46
Hospitalet de Llobregat, L', 34, 36
Hungría, 17

Iberia, 22
Igualada, 17
Isla de Francia, 17
Italia, 17

Jonquera, La, 40

León, golfo de, 17
Lérida, 17, 21, 22, 29, 33, 36, 38, 43, 44
Lisboa, 18

Llanura costera, 23
Llivia, 17
Llobregat, 20, 21, 22, 25, 37, 43, 46
Llobregat, Bajo, 22, 34
Llobregós, 22
Lloret de Mar, 45
Lluçanès, 43

Madrid, 36, 37
Maladeta, La, 20
Manresa, 17, 29, 36, 43
Maresme, 23, 34, 36, 41, 45

Matagalls, 23
Mataró, 29, 36, 45
Mediterráneo, 18, 23, 25, 26, 46
Moianès, 21, 43
Mollet, 34
Montnegre, 23
Montseny, 23
Montserrat, 23
Murcia, 18

Navarra, 17
Noguera Pallaresa, 20
Noguera Ribagorzana, 20, 38

Olot, 43

País Vasco, 38
Pallars, 20, 42
Pallars, Alt, 42
París, 31
Penedès, 23, 40, 44
Península Ibérica, 17, 18, 34, 37, 46
Perxa, 17
Pica d'Estats, 20
Pirineo, 17, 21, 28
Pirineo catalán, 16
Pla de Bages, 21, 43
Pla de Barcelona, 46
Plana de Vic, 21, 43
Portbou, 40
Portús, 17
Prat de Llobregat, 34
Prepirineo, 19, 20
Provenza, 17
Puerto Rico, 18
Puigcerdà, 42
Puigmal, 20
Puimorèn, 17

Reus, 36, 45
Ribagorza, 20
Ripoll, 42
Ripollès, 42
Ripollet, 34
Roma, 18
Rosellón, 17
Roses, 23
Rubí, 34

Sabadell, 36, 44
Salses, 17
Sallent, 43

INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

Sant Adrià de Besòs, 34
Sant Andreu, 46
Sant Boi (San Baudilio) de Llobregat, 34, 36
Sant Feliu de Llobregat, 34
Sant Gervasi, 46
Sant Jeroni, 23
Sant Martí, 46
Santa Coloma de Gramenet, 34, 36
Sants, 46
Sarrià, 46
Segarra, 17, 21, 22, 43
Segre, 20, 43, 44
Segre, valle del, 17
Segrià, 28, 43
Selva, La, 44
Seo de Urgel, La, 29, 42
Septimania, 17
Sevilla, 18
Sitges, 45
Solsonès, 42
Sort, 42
Súria, 43

Taber, Monte, 46
Tarragona, 17, 22, 26, 36, 38, 41, 45, 46
Tarrasa, *vid.* Terrassa
Ter, 20, 25, 38, 43
Terrassa, 29, 36, 44
Tibidabo, 46
Tortosa, 22, 29, 46
Turó de l'Home, 23

Urgel, comarca de, 28
Urgel, Alto, 42
Urgel, Bajo, 43
Urgell, Alt, *vid.* Urgel, Alto
Urgell, Baix, *vid.* Urgel, Bajo

Valencia, 17
Vall d'Aran, 42
Vallès, 23, 34, 44
Vandellòs, 38
Vía Augusta, 25
Vic, 29
Viella, 42
Viladecans, 34
Vilafranca del Penedès, 44
Vilanova i La Geltrú, 45
Vilassar de Dalt, 45
Vilassar de Mar, 45

Zaragoza, 17

África, 56, 60
Aitona, 68
Aljubarrota, 60
Amberes, 67
América, 60, 69, 72
Ampurdán, *vid.* Empordà
Ampurias, *vid.* Empúries
Andalucía, 70
Aragón, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 75, 76
Atlántico, 60, 62

Baja Andalucía, 60
Balears, 56, 57
Barcelona, 54, 55, 56, 57, 58, 61, 62, 66, 67, 69, 70, 72, 75, 79, 81, 84, 86, 87, 89
Bellver, 76
Bergadán, *vid.* Berguedà
Berguedà (Bergadán), 55
Bilbao, 64
Borgoña, 62
Bruselas, 82
Burgos, 64

Cádiz, 69, 70, 73, 75
Calicut, 69
Cantábrico, 73
Cardona, 68
Caspe, 57, 60, 61
Castilla, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 79, 81, 82, 84, 90
Cataluña, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 79, 82, 84, 85, 86, 87, 89, 90
Cataluña Nueva, 54, 55, 57, 70, 86
Cataluña Vieja, 54, 55, 57, 86
«Cathalonia», 75
Cerdanya, 55, 68
Cerdaña, *vid.* Cerdanya
Cerdeña, 57
Citerior (Hispania), 64
Cluny, 55
Corbeil, 55, 56
Córdoba, 55
Coruña, La, 83
Cuixà, 55

Ebro, 73
Ebro, valle del, 55
Egipto, 57
Empordà (Ampurdán), 54, 57
Emporion, 55
Escorial, El, 66
«Espanya», 64
España, 53, 54, 55, 56, 62, 64, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 75, 82, 84, 85, 86, 87, 89, 90
Estados Unidos, 84
Este, 53
Europa, 53, 54, 55, 56, 58, 60, 67, 75, 85, 89, 90

Francia, 55, 60, 62

Galicia, 73
Garraf, 55
Génova, 57, 62
Gerona, 55, 64, 86
Granada, 57
Grecia, 56, 58
Guadalupe, 72

«Hespanya», 82
«Hispaniae», 64
Huesca, 55

Indias, 75
Inglaterra, 60, 62
Italia, 56, 57, 58, 68, 69

Lérida, 55, 86
Lisboa, 67, 68

Llobregat, 54, 55
Llucmajor, 59

Madrid, 67, 72, 75, 83, 84, 85, 89
Mallorca, 57, 58, 59, 76
Manresa, 79
Marca, 54, 55, 90
Marca Hispánica, 54, 56
«marca marítima», 55
«Mare Nostrum», 56, 58
Mediterráneo, 54, 55, 56, 57, 58, 69, 70
Meseta, 60, 72
«Midi», 56
Montjuïc, 58
Montsec, 55
Montserrat, 55
Monzón, 69

Morella, 60
Münster, 69
Muret, 56

Nápoles, 58, 62
Navarra, 55, 78
Neopatria, 58
Occidente, 56, 58, 61, 62, 69, 73, 76, 89, 90
Occitania, 55
Oeste, 53
Organyà, 55
Osona, 55

País Vasco, 64, 70
Palma de Mallorca, 75
Península, 56, 70, 82
Peñaranda, 68
Perpiñán, 64, 75
Pirineo, 90
Pirineos, 54, 55, 67, 84
Portugal, 58, 60, 62, 66, 67, 68, 69, 70, 71
Portús, 55
Principado, 58, 62, 70, 72, 73
Próximo Oriente, 57

Ripoll, 55
Roma, 55
Rosellón, 55, 67

Santa Fe, 69
Sevilla, 64
Sicilia, 57
«Spanyes», 64
Sudán, 54

Tarragona, 55, 56, 86
Tlemecén, 57
Toro, 62
Tortosa, 55
Tudela, 55
Túnez, 57

Ulterior (Hispania), 64
Urgel, 55
Utrecht, 69, 70

Valencia, 57, 59, 60, 61, 62, 64, 67, 68, 75
Vallespir, 55
Vasconia, 78
Venecia, 62
Vic, 55

Westfalia, 67, 84, 85

Zaragoza, 55, 75

ARTE

Abella de la Conca, 275
Aeso, 106
Àger, 112, 145, 172, 305
Agliate, 141
Agramunt, 215
Agullana, 102
Aitona, 107
Albatàrrec, 283
Albocàcer, 277
Alcover, 287, 306
Alemania, 279
Almería, 99
Alós, 156, 203
Alpes, 103
Altafulla, 113, 229
All, 200
Amposta, 99, 230
Ampurdán, *vid.* Empordà
Ampurias, *vid.* Empúries
Andalucía, 266
Andorra, 130, 142, 180, 184, 200, 202, 219, 220
Andorra la Vella, 195
Anglesola, 255
Angostrina, 193, 201
Anyós, 180
Aragón, 139, 153, 194, 210, 215, 222, 295, 297
Aran, valle de, 156, 200
Argelers, 297
Argolell, 184
Arles del Tec, 137, 143, 151, 179, 181
Artà, 222
Artáiz, 155
Aspa, 229
Aude, 148
Ausa, 106, 109, 110, 185, 231
Auscescen, 107
Ausona, 133
Avià, 192
Avión, 269, 271

Bacasi, 106
Badalona, 106, 107, 112, 113
Baitulo, 106, 107
Bajo Ebro, 99
Balaguer, 124, 209, 229, 231, 238
Balears, 123, 222, 253
Balma de Sant Gregori, 99
Balsareny, 230
Baltimore, 193
Banyoles, 231, 287, 288, 304
Banyoles, lago de, 99, 143
Barbastro, 142, 166
Barberà, 142, 182, 194
Barcelona, 99, 106, 107, 111, 113, 116, 117, 119, 120, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 131, 133, 136, 142, 145, 148, 153, 157, 161, 167, 172, 179, 182, 183, 185, 190, 191, 193, 194, 195, 200, 205, 211, 212, 213, 221, 222, 223, 228, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 237, 238, 241, 243, 244, 245, 253, 258, 259, 260, 261, 262, 264, 265, 266, 267, 271, 272, 273, 275, 276, 277, 279, 281, 282, 284, 285, 287, 288, 290, 292, 294, 295, 296, 297, 298, 301, 304, 307, 308, 309, 311, 312
Barcino, 109, 110, 111, 112, 113, 116, 123, 230, 233
Barkeno, 106, 109
Basilea, 283
Bastanist, 200
Beget, 201, 202
Bellcaire, 181
Bell-lloc, 112, 113
Bellpuig, 201, 254, 255, 271
Bellull, 215
Bellver, 201
Benabarre, 283, 285, 287, 296
Benavent de Tremp, 195
Benifallet, 99
Berga, 140, 185, 252, 259
Bérgamo, 156
Berlín, 295
Besalú, 106, 125, 150, 152, 153, 154, 161, 182, 231, 265
Beseda, 106
Betesa, 195
Beuda, 251, 252, 267
Bisbal, La, 229
Biure, 229
Bizancio, 119, 269
Boada, 129, 130, *vid.* Sant Julià de Boada
Boí, 142, 170, 175, 195
Boí, valle de, 142, 175, 199

- Boixadors, 252
 Bons, les, 180
 Borgoña, 138, 228, 284
 Bossost, 156
 Boston, 179
 Bovalar, El, 118, 123
 Breda, 142
 Brujas, 294
 Brull, El, 142, 181
 Brullà, 145
 Burgos, 179
- Cabanés, 147
 Cabanyes, 221
 Cabassers, 282
 Cabestany, 144, 148
 Cabrafeixet, 99
 Cabrera de Mataró, 284
 Cagliari, 298
 Calafell, 167
 Caldes de Montbui, 201
 Caldetes, 107
 Cambridge, 200
 Cameles, 221, 283
 Campdevàdol, 132
 Camprodon, 150, 304
 Canapost, 129, 195, 298
 Canterbury, 190
 Carcasona, 148, 180, 247
 Cardet, 195
 Cardona, 139, 141, 181, 182, 223, 230, 231, 272, 305
 Cartago, 119
 Caselles, 184, 202
 Cases Noves, Les, 180
 Casserres, 129, 141, 192
 Castanesa, 195
 Castelsardo, 298
 Castelldefels, 230
 Castellet, 230
 Castellet de Banyoles, 106, 107
 Castelló d'Empúries, 234, 238, 240, 241, 253, 267, 287, 301, 312
 Castelló de Farfanya, 256, 277, 283
 Castellón de la Plana, 288
 Castellvell, 107
 Casterner de Noals, 200
 Castilla, 132, 139, 227, 239, 247, 266, 292, 311
 «Castrum Octavianum», 118
 «Castrum Serrae», 129
 «Castrum Terracinense», 117
- Cataluña, 99, 100, 101, 106, 107, 110, 112, 113, 115, 116, 119, 123, 124, 125, 129, 132, 133, 136, 138, 141, 152, 154, 155, 158, 163, 165, 167, 170, 172, 175, 176, 177, 179, 180, 181, 184, 185, 187, 191, 192, 193, 194, 195, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 216, 219, 220, 221, 223, 224, 227, 228, 230, 231, 232, 233, 236, 238, 243, 244, 247, 248, 250, 252, 254, 255, 258, 259, 261, 262, 263, 266, 269, 270, 274, 275, 276, 277, 279, 281, 282, 283, 285, 287, 288, 290, 295, 296, 297, 298, 301, 302, 303, 307, 308, 309, 311, 312
 Cataluña Nueva, 193, 209, 215
 Cataluña Vieja, 124, 131, 133, 142, 184
 Cau d'en Serra, 101
 Centcelles, 116, 119
 Centelles, 161, 230
 Centroeuropa, 279
 Cerdanya, la (Cerdaña), 124, 184, 185, 218, 220
 Cerdaña, la, *vid.* Cerdanya, la
 Cerdeña, 281, 298
 Cervelló, 142
 Cervera, 238, 240, 254, 259, 260, 282, 301, 304
 Cistella, 144
 Ciudadela de Roses, 103
 Cluny, 130
 Clusa, La, 181
 Coaner, 141
 Cogul, 99
 Colera, 142
 Colonia Julia Augusta Faventia Paterna Barcino, 110
 Coll de Balaguer, 235
 Coll de Nargó, 142
 Comminges, 157
 Conca de Barberà, la, 185
 Conflent, el, 191, 218, 219
 Copenhague, 278
 Copons, 281
 Corbera, 142, 167
 Corçà, 297
 Córdoba, 124, 125, 165
 Cornellà, 133
 Cornellà de Conflent, 142, 147, 150, 201, 259
 Cortinada, la, 195
 Cosse, 106, 107
 Costa Brava, 135
 Costoja, 145, 147
 Cotlliure, 283
- Cova de Culla, 99
 Cova d'en Daina, 101
 Cova de la Bora Gran, 99
 Cova de l'Escola, 99
 Cova de les Calobres, 99
 Cova del Cingle, 99
 Cova del Pi, 99
 Cova del Racó d'en Perdigó, 99
 Cova del Ramat, 99
 Covet, 154, 200
 Crespià, 250
 Creu d'en Cobertella, 101
 Cruïlles, 142, 158, 182, 195, 201, 281, 297
 Cubells, 254, 261, 275
 Cuixà, 129, 130, 140, 142, 145, 146, 147, 158, 165, 192
- Chía, 195
 Chicago, 284
 Chipre, 308
- Dalmacia, 138
 Daroca, 260, 305
 Dertosa, 106
 Durro, 200
- Ebro, 106, 264
 Egara, 117, 127, 128, 166
 Elna, 119, 135, 143, 147, 150, 151, 158, 204, 220, 250, 254
 Empordà (Ampurdán), 99, 103, 106
 Emporiae, 109, 110
 Emporion, 103, 104, 105, 112, 113, 115, 118
 Empúries (Ampurias), 120, 123, 182, 287, 303
 Encamp, 195
 Engolasters, 180
 Erill-la-Vall, 200
 Errondo, 148
 Escornalbou, 229
 Escunyau, 156
 España, 115, 119, 148, 156, 247, 297
 Espinelves, 182, 190
 Espirà de l'Aglí, 147
 Espluga de Francolí, L', 235
 Espolla, 101
 Esquiús, 187
 Estados Unidos, 148
 Estamariu, 277
 Estany, L', 142, 161
 Estanyol, 105
 Estaon, 178

- Estavar, 181
 Esterri d'Àneu, 179, 203
 Esterri de Cardós, 178, 203
 Europa, 103, 138, 139, 172, 212, 216, 227, 279, 301, 308
 Evol, 283
- Fabre, Jaume, 238
 Falset, 99, 305
 Farfa, 164
 Farrera, 220
 Ferran, 229
 Ferrera, 195
 Figuera, La, 259
 Flandes, 260, 279, 292, 294
 Florejacs, 229
 Florencia, 270, 271, 279
 Fluvià, 143, 145
 Focea, 103
 Folgueroles, 152
 Fonollar, 181
 Font del Roure, 101
 Fontclara, 129, 195
 Francia, 130, 139, 148, 156, 179, 181, 184, 216, 247, 259, 269, 279, 311
 Freser, 133
 Frontanyà, 142, 220
 Fullà, 142
- Gaià, 124, 210
 Gante, 294
 Garidells, 229
 Garriga, La, 123
 Garrigues, les, 99
 Geltrú, La, 230
 Ger, 200, 204
 Gerb, 256
 Germania, 123, 139
 Gerona, 101, 106, 110, 112, 113, 116, 118, 120, 123, 124, 125, 126, 132, 142, 143, 150, 151, 158, 160, 161, 163, 164, 165, 181, 182, 195, 197, 201, 205, 206, 207, 213, 215, 224, 227, 229, 231, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 243, 244, 245, 247, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 259, 260, 262, 264, 265, 266, 267, 279, 281, 296, 297, 298, 301, 302, 303, 308, 311, 312
 Gerunda, 106, 109
 Ginestarre de Cardós, 180
 Girard, 296
 Glorieta, 288
 Gombren, 186
- Gósol, 200
 Granadella, La, 283
 Granera, 167
 Granollers, 231, 296
 Greixa, 195
 Gréixer, 219
 Gualter, 158, 274
 Guàrdia Pilosa, La, 296
 Guardiola, 281
 Guillerries, les, 185
 Guimerà, 229, 282
 Guissona, 106
 Gurb, 132, 281
- Hispania, 110, 115, 116
 Hix, 184, 185
 Hostalric, 231
 Huesca, 176, 178, 278, 283
- Iberia, 103
 Iesso, 106
 Igualada, 185, 304
 Ilerda, 106, 109
 Iltirda, 107
 Iluro, 106, 107, 109
 Indika ibérica, 111
 Inglaterra, 139, 278
 Isavarre, 195
 Isla de Francia, 238
 Isona, 106
 Italia, 119, 123, 130, 138, 139, 174, 176, 191, 192, 236, 258, 259, 269, 271, 279
- Jaca, 178
 Jebut, 107
- Lacio, 115
 Laicescen, 107
 Languedoc, 228, 237
 Lavardin, 179
 León, 311
 Lérida, 99, 106, 107, 124, 142, 161, 172, 191, 193, 195, 203, 209, 211, 212, 213, 214, 215, 224, 229, 235, 243, 245, 254, 255, 256, 259, 266, 267, 270, 277, 278, 283, 287, 296, 301, 305, 307
 Levante, 266
 Limoges, 205
 Lisboa, 273
 Lombardía, 138, 139
 Londres, 207
 Lucca, 202, 308
- Llaguna, La, 193, 201, 219
 Llanera, 101
 Lledó, 123, 144
 Llobregat, 110, 124
 Llordà, 161
 Lluçà, 152, 192, 201
 Lluçanès, 192, 193
- Maderuelo, 177
 Madrid, 192, 223, 253, 278
 Madrona, 155
 Maestrazgo, 288
 Maldà, 229
 Malla, 152
 Mallorca, 220, 221, 222
 Manlleu, 158
 Manresa, 106, 130, 157, 158, 160, 185, 202, 231, 238, 239, 240, 241, 272, 275, 281, 296, 301, 312
 Marca, 129, 140, 142, 179, 185
 Marca Hispànica, 124, 138, 139, 172, 228
 Marcèvol, 180, 181
 Marenyà, 181
 Maresme, el, 99
 Marmellar, 166, 167
 Marquet, 129, 131
 Marsella, 151
 Martinet, 185
 Martorell, 110, 231
 Massalía, 103
 Mataró, 106, 107, 231
 Mérida, 258
 Mesina, 259
 Mig Aran, 200
 Milán, 136, 141
 Miralles, 298
 Miravet, 230
 Moià, 274
 Mollet, cueva del, 99
 Mons Taber, 109, 110
 Montblanc, 231, 235, 237, 238, 248, 249, 267, 301
 Montbray, 250
 Montgrony, 142, 219
 Montjuïc, 111, 129, 234
 Montmeló, 129, 183
 Montoriol, 297
 Montrodon, 230
 Montseny, 185
 Montserrat, 99, 141, 157, 185, 202
 Montsià, cueva, 99
 Montsolís, 161

Monza, 174
Monzón, 283
Monzón de Campos, 125
Mosoll, 195
Mur, 142, 161, 179

Nápoles, 230, 264
Narbona, 228, 241
Navarra, 140, 148, 155
Navata, 195
Neápolis, 104, 105
Noguera Pallaresa, 124, 178
Nueva York, 146, 203, 206, 254, 255, 275

Ocata, 113
Occidente, 99, 209
Olèrdola, 130, 166
Olesa, 107
Olesa de Bonesvalls, 235
Olius, 123
Olopte, 200
Olot, 224, 297, 308
Orcau, 178
Orellà, 191
Orenetes, roca de les, 99
Os de Balaguer, 99
Os de Tremp, 195
Osormort, *vid.* Sant Sadurní d'Osormort

Pacs, 113
Palau de Cerdaña, 274
Palau de Rialb, 141
Palau del Vidre, 267, 288
Palau-saverdera, 142
Palautordera, 281
Paleópolis (Emporion), 103
Palencia, 125
Palma de Mallorca, 222, 253, 261, 271, 273
Pallars, 142, 178, 195, 199
Paret-Delgada, 113, 237, 276
París, 164, 192, 219, 223, 269, 278, 279, 283, 290
Paros, 111
Pavía, 156
Pedret, 129, 131, 145, 166, 170, 172, 174, 175, 178, 179, 180, 231
Pedrinyà, 182
Penafel, 281
Penedès, 99
Península, 107, 209
Peralada, 135, 161, 237, 305
Peralta, 296

Peramola, 99
Peratallada, 229
Perelló, El, 99
Perpiñán, 151, 165, 193, 220, 232, 234, 238, 241, 245, 254, 259, 267, 270, 283, 288, 298, 301, 305
Pirineos, 99, 101, 102, 103, 129, 137, 142, 143, 145, 150, 156, 172, 209, 221
Pla de Cabra, 214
Planès, 142, 203
Pobla de Cérvoles, La, 296, 305
Pobla de Mafumet, 296
Poblet, 209, 210, 211, 233, 236, 244, 247, 249, 250, 255, 259, 262, 265, 266, 290
Poboleda, 305
Poitiers, 179, 181
Polinyà, 182
Pont de Molins, 105
Pontons, 105
Porqueres, 143, 144
Portopí, 222
Prades, sierra de, 99
Preixana, 102
Púbol, 284, 285
Puig-Castellar, 107
Puig Roig de Torrent, 101
Puigbò, 186
Puigcerdà, 220, 298
Puig-reig, 192
Puigseslloses, 101

Queralbs, 150

Reclau Viver, cueva del, 99
Reus, 99, 301
Rhoda, 103, 105, 115
Ribagorza, 142, 195, 199
Ribes, 187
Ribes Altes, 193
Riells, 205
Rieux Minervois, 148
Rin, 138
Riner, 102
Ripoll, 133, 136, 140, 141, 143, 147, 150, 151, 152, 158, 163, 164, 165, 167, 168, 187, 190, 197, 202, 203, 205, 206, 245, 259, 296
Roca del Vallès, La, 99, 230
Roda, sierra de, 102
Roda de Isábena, 176
Ródano, 103
Rojals, 99
Roma, 110, 119

Romanyà de la Selva, 101
Rosellón, 130, 135, 137, 143, 144, 145, 148, 180, 181, 190, 191, 193, 201, 204, 206, 218, 222, 234, 243, 250, 267, 273, 274, 283, 287, 297, 305
Roses, 101, 102, 103, 118, 142
Roses, golfo de, 103
Rotgés, 193
Rubí, 107

Sabella, 229
Saga, 219
Sagàs, 187
Saint-Agnan, 179
Saint-Benoit-sur-Loire, 140
Saint-Gilles de Montoire, 179
Saint-Hilaire, 148
Saint-Lizier, 172, 174
Saint-Savin-sur-Gartempe, 179, 181
Saladheures, 161
Salamanca, 287
Salardú, 157, 200
San Mateo, 288
Sant Andreu de Llanars, 190
Sant Andreu del Terri, 195
Sant Antoni de Calonge, 123
Sant Boi, 294
Sant Cugat del Racó, 142
Sant Cugat del Vallès, 118, 120, 123, 131, 157, 160, 193, 203, 211, 213, 221, 223, 237, 275, 290, 304, 311
Sant Esteve d'En Bas, 148, 154
Sant Feliu de Boada, 195
Sant Feliu de Guíxols, 131
Sant Iscle de les Feixes, 183
Sant Jaume de Frontanyà, 220
Sant Joan de les Abadesses, 153, 203, 251, 303, 308
Sant Joan les Fonts, 154, 201
Sant Julià de Boada, 130
Sant Llorenç de Morunys, 275, 296
Sant Llorenç del Munt, 141
Sant Martí de Maldà, 113
Sant Martí de Riudeperes, 152
Sant Martí Sarroca, 157, 281
Sant Martí Sescorts, 142, 182
Sant Mateu de Bages, 133
Sant Miquel de Fluvià, 143, 145
Sant Pere de Roda, 125, 129, 135, 136, 138, 143, 147, 148, 150, 158, 163, 164, 176, 199, 205
Sant Romà de Vila, 220

- Sant Sadurní d'Osormort, 181
 Sant Sebastià dels Gorgs, 145, 157
 Santa Coloma, 230
 Santa Coloma de Andorra, 130, 142, 180
 Santa Coloma de Queralt, 230, 256, 259, 276
 Santa Eugènia de Berga, 142, 143, 152
 Santa Maria d'Àneu, 172
 Santa Pau, 231, 251
 Santa Perpètua de Mogoda, 221
 Santa Perpètua de la Moguda, *vid.* Santa
 Perpètua de Mogoda
 Santes Creus, 119, 123, 209, 210, 211, 233,
 236, 247, 249, 261, 281, 311, 312
 Santiago, 154, 214
 Santpedor, 157, 160, 161
 Saorra, 147
 Savallà, 230
 Secuita, La, 282
 Segarra, la, 185
 Segre, 102, 124
 Seo de Urgel, La, 132, 142, 150, 156, 158,
 163, 180, 184, 185, 187, 191, 195, 200, 205,
 206, 207, 220, 234, 245, 253, 261, 277, 290,
 298, 305, 312
 Septimania, 124
 Serdinyà, 220, 221
 Serinyà, 99
 Seròs, 118, 123
 Serra de l'Arca, dolmen de, 100
 Serrabona, 147, 150, 152
 Serrateix, 142
 Setelsis, 106
 Seva, 133, 142
 Sidamunt, 107
 Siena, 270, 271, 279
 Sigena, 274, 278, 287
 Sitges, 270, 307
 Solanllong, 192
 Solivella, 229, 230, 282
 Solsona, 106, 107, 155, 156, 161, 166, 185,
 187, 192, 204, 220, 223, 245, 247, 283
 Solsonès, 99
 Sorba, 107
 Soriguerola, 218, 219
 Sorpe, 142, 178
 Sort, 229
 Sournià, 130
 Suiza, 193
 Sureda, 135, 136, 137, 180
 Surp, 178
 Susín, 178
 Talló, 200
 Tamarit, 229
 Taradell, 142
 Tarraco, 106, 109, 112, 113, 124
 Tarraconense, província, 123
 Tarragona, 99, 106, 107, 109, 110, 111, 113,
 115, 116, 119, 120, 123, 124, 157, 193, 203,
 209, 211, 212, 213, 216, 224, 231, 235, 241,
 244, 245, 247, 248, 249, 250, 256, 259, 260,
 261, 267, 276, 281, 282, 285, 288, 294, 295,
 296, 301, 305, 307, 309, 311, 312
 Tarrasa, *vid.* Terrassa
 Tàrrega, 213
 Taüll, 139, 142, 175, 176, 177, 178, 179, 195,
 200, 206
 Tavant, 179
 Tavèrnoles, 184
 Tec, 137, 143, 151, 179, 181
 Ter, 133
 Teruel, 312
 Terrassa (Tarrasa), 102, 117, 120, 123, 127,
 128, 131, 142, 143, 166, 182, 190, 223, 230,
 281, 296
 Tesino, 174
 Thomières, 147, 150, 153
 Tiana, 182
 Tivissa, 99, 106, 107
 Tobet, 274
 Toledo, 190, 304
 Tolosa, 155
 Tona, 107
 Torroella de Montgrí, 229, 276
 Tortosa, 99, 106, 123, 124, 193, 205, 209,
 230, 233, 234, 238, 239, 241, 248, 275, 276,
 277, 305
 Toscana, 138
 Toses, 193, 219
 Tossa, 231
 Tost, 185
 Toulouse, 204, 236, 237, 298
 Travalls, 273
 Tredòs, 142, 156, 172, 254
 Tremp, 155, 267
 Tresserra, 195
 Turia, 292
 Turín, 164
 Ullastret, 105
 Ulldacona, 230
 Ulldemolins, 282
 Urgel (Urgell), 124, 126, 179, 184, 195, 199,
 200, 201, 218, 241, 255
 Valencia, 209, 215, 259, 267, 273, 276, 281,
 292, 294, 297, 302
 València d'Àneu, 195
 Vals, 181
 Vallbona de les Monges, 209, 211, 224
 Vallès, 99
 Vallespinosa, 281
 Vallespir, 179, 201
 Vallgorguina, 102
 Vallmoll, 295
 Valls, 294
 Valltarga, 180, 192
 Vandellòs, 99
 Venècia, 130, 308
 Verdú, 215, 229, 287
 Via Augusta, 109, 110
 Viana, 308
 Vic, 101, 106, 107, 110, 125, 132, 133, 136,
 140, 142, 150, 151, 152, 161, 164, 181, 182,
 185, 186, 187, 190, 192, 193, 195, 200, 201,
 202, 204, 206, 218, 219, 221, 224, 231, 235,
 243, 244, 245, 265, 267, 271, 275, 277, 281,
 282, 283, 285, 287, 288, 292, 296, 301, 303,
 304, 305, 307, 308, 309, 312
 Vicus, 185, 231
 Vidrà, 193
 Viella, 296
 Vilabertran, 303
 Vilac, 157
 Vilafranca de Conflent, 147, 161
 Vilafranca del Penedès, 238, 281
 Vilagrassa, 215
 Vilanova i La Geltrú, 125
 Vilassar, 230
 Vilobí d'Onyar, 224
 Villafranca del Cid, 288
 Vinaixa, 248, 282
 Vinyoles de Portabella, 186
 Voló, El, 147
 Vulpellac, 230
 Zaragoza, 124, 260, 264, 270, 274, 275, 283,
 295



INDICE DE ILUSTRACIONES

INTRODUCCIÓN GEOGRÁFICA

MAPA DE CATALUÑA, 12-13

1. Vista panorámica de la montaña de Montserrat, 14-15
2. El Parque Nacional de Aigües Tortes, con el lago de Sant Maurici, en el Pirineo catalán (Lérida), 16
3. El pueblo y castillo de Castelló de Farfanya, en las resacas leridanas, 19
4. El núcleo de Portbou (Gerona) con la última estación española de ferrocarril hacia la frontera francesa, 19
5. El núcleo orográfico de Montserrat se yergue atrevidamente en el interior de las tierras catalanas, 20
6. La comarca del Berguedà (Barcelona), en el alto valle del Llobregat, con su núcleo de población capital, la ciudad de Berga, 20
7. El alto curso del Garona, en la Vall d'Aran (Lérida), 21
8. Una vista de detalle del delta del Ebro: arrozal en Tortosa (Tarragona), 22
9. Un tramo del valle del río Ter, a su paso por las cercanías de Gerona, 22
10. Un aspecto de la Costa Brava entre Tossa y Sant Feliu de Guíxols (Gerona), con pinos carrascos hasta el mar, 23
11. Un rebaño trashumante, aprovechando los altos pastos de montaña, 25
12. El pantano de Sau, en la plana de Vic (Barcelona), que embalsa aguas prepirenaicas, 25
13. El núcleo antiguo de la ciudad de Gerona, junto al Onyar, con la catedral y Sant Feliu al fondo, 26

14. La ciudad de Lérida, con el núcleo medieval dominado por la catedral vieja, 26

15. Bosques y pastos cubren las vertientes del núcleo orográfico de la Maladeta, en la Vall d'Aran (Lérida), 27

16. El mas del Coll, en Santa Maria de Besora, en la comarca prepirenaica del Ripollès (Barcelona), 28

17. El puente del Diablo, en Martorell (Barcelona), sobre el río Llobregat, evoca la antigua vía romana, 30

18. El recinto de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 al pie del Montjuïc, 31

19. El puerto barcelonés, con el bloque del Montjuïc al fondo, 33

20. El viñedo, característico cultivo de secano, es importante en muchas comarcas catalanas, 35

21. Arboricultura de regadío en la huerta de Lérida, 35

22. Arties, en la Vall d'Aran, rodeado de bosques y cultivos propios de la montaña, 36

23. Construcciones modernas en el importante núcleo turístico de Salou (Tarragona), 37

24. La ciudad de La Seo de Urgel (Lérida), en el fondo de una depresión pirenaica, 37

25. El valle de Olot (Gerona) se ha aprovechado casi por entero, con vistas a una intensiva producción agrícola, 39

26. La ciudad de Vic (Barcelona) alrededor de su gran plaza destinada al tradicional mercado semanal, 40

27. Manresa, en el Pla de Bages (Barcelona), con su catedral gótica dominando el Cardener, 40

28. La ciudad de Tarragona, con vestigios de un largo pasado y con una reciente expansión industrial, 41

29. Granollers, en el Vallès oriental (Barcelona), comarca agrícola y con centros industriales, 41

30. Las instalaciones de la SEAT, en el delta del Llobregat, junto al puerto de Barcelona, 42

31. La moderna central nuclear de Vandellòs, en la costa tarraconense, 43

32. La ciudad de Tortosa, junto al río Ebro, con la Zuda al fondo, 43

33. Barcelona, alrededor del núcleo antiguo, coronado por la catedral, 44

34. Vista aérea de la ciudad de Barcelona, con el Ensanche al fondo y, a la izquierda, el eje de las Ramblas, 44

35. Detalle de la típica Rambla de las Flores, eje del casco medieval de Barcelona, 47

GRÁFICOS

1. Situación de Cataluña y el núcleo territorial inicial, 18
2. Los tres dominios de relieve catalanes, 24
3. Dos «masos» catalanes, 29
4. Dos aspectos de la población catalana, 32
5. La ciudad de Barcelona, 45

INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

1. Vista de conjunto del monasterio de Sant Pere de Roda, 50-51

2. El castillo y colegiata de Cardona (Barcelona). Conjunto, 52
3. Cripta de la catedral de Vic (Barcelona), 53
4. Exterior del monasterio de Sant Miquel de Cuixà, en el Conflent, 53
5. Capitel del claustro del monasterio de Ripoll (Girona), 54
6. Sello de cera románico, procedente de Ripoll. Museo Diocesano de Vic (Barcelona), 54
7. Comida real, en Tarragona. Crónica de Jaime I. Universidad de Barcelona, 56
8. El rey Alfonso el Liberal, miniatura en un manuscrito de la Bibliothèque Nationale de Paris, 56
9. Alfonso el Casto y el deán de Barcelona Ramon de Caldes, miniatura del *Liber Feudorum Maior*. Archivo de la Corona de Aragón, Barcelona, 57
10. Castillo catalán de Livàdria, en Grecia, 58
11. La Virgen y Pedro el Ceremonioso, obra de Pere Moragues. Custodia de los Corporales de Daroca (Zaragoza), 58
12. El rey Alfonso el Benigno, miniatura en un manuscrito del Archivo Municipal de Lérida, 59
13. «El Castellet», de Perpiñán, en el Rossellón, 60
14. El rey Martín el Humano, en una Genealogía de los condes de Barcelona y soberanos de la Corona de Aragón. Pergamino del siglo xv. Monasterio de Poblet (Tarragona), 60
15. Un aspecto del interior de las Atarazanas de Barcelona, 61
16. Miniatura, obra de Bernat Martorell, en los comentarios de J. Marquilles a *els Usatges* de Barcelona. Museo de Historia de la Ciudad, Barcelona, 63
17. Iglesia gótica catalana de Sant Francesc, en L'Alguer (Cerdeña), 64
18. Sepulcro de Juan de Aragón, en el monasterio de Montserrat (Barcelona), 64
19. Carlos I pasa revista a las tropas en Barcelona, antes de embarcar para Túnez en 1535. Tapiz de la serie de «La Conquista de Túnez». Palacio de Oriente, Madrid, 65
20. Vista de Barcelona, según un grabado de la obra *Civitates Orbis Terrarum* (1601), 65
21. Escudos gremiales, en la fachada de la casa del Gremio de Zapateros de Barcelona, 66
22. Sepulcro de Ramon Folch de Cardona, en la iglesia parroquial de Bellpuig (Lérida), 67
23. Mapa de Cataluña que sirve de fondo a un San Jorge. Grabado de Francesc Vaquer, 1688. Col. particular, Barcelona, 68
24. El cardenal Cervantes, fundador de la Universidad de Tarragona. Archivo Diocesano, Tarragona, 69
25. Soldado de la época de la guerra *dels Segadors*. Dibujo de 1641 en el *Llibre de Passanties*, vol. 3.º. Museo de Historia de la Ciudad, Barcelona, 69
26. Batalla a las puertas de Lérida, en 1642. Plafón de azulejos catalanes. Col. Mandeville, Narbona (Francia), 71
27. Plano de la ciudad de Barcelona y mapa parcial de la costa catalana. Lleva la fecha de 1698, 71
28. El *conseller* Rafael Bonaventura de Gualbes y santa Madrona. Hacia 1661. Col. del marqués de Villalonga, Barcelona, 72
29. Fachada barroca de la catedral de Girona, 73
30. Patio y escalera del Palacio Dalmases, en la calle de Montcada de Barcelona, 74
31. Fachada de la Universidad de Cervera (Lérida), 76
32. Iglesia de la Ciudadela, Barcelona, 76
33. Embarco del rey Felipe V en Barcelona, en 1702, para trasladarse a Italia. Grabado. Instituto Municipal de Historia, Barcelona, 77
34. Asalto del baluarte de Levante, en Barcelona, por las tropas de Felipe V, en la guerra de Sucesión. Grabado. Instituto Municipal de Historia, Barcelona, 77
35. Cabalgata en honor de la entrada de Carlos III en Barcelona. Grabado de Francesc Tramulles. Museos de Arte, Barcelona, 78
36. Los mártires de la Ciudadela, en la guerra de la Independencia. Grabado. Instituto Municipal de Historia, Barcelona, 78
37. La primera línea de ferrocarril en España: de Barcelona a Mataró, inaugurada en 1848. Grabado popular alusivo. Instituto Municipal de Historia, Barcelona, 79
38. Una plaza barcelonesa del siglo xix: la Plaza Real, construida según proyecto de Daniel y Mölina, 80
39. La plaza del *Born vell*. Fragmento de una pintura de Martí Alsina. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 81
40. Episodio de las guerras carlistas: asalto a Solsona. Grabado coloreado. Col. particular, Madrid, 81
41. Alfonso XIII niño, en brazos de su madre la reina María Cristina. Al fondo de la pintura de Antonio Caba son visibles Montjuïc y el puerto de Barcelona. Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, Barcelona, 82

42. La cascada del parque de la Ciudadela, en Barcelona, construida en ocasión de la Exposición Internacional de 1888, 83

43. Celebración del Cincuentenario de los Juegos Florales, en el desaparecido Palacio de Bellas Artes de Barcelona, 83

44. Interior de «Els IV gats», la famosa cervecería donde se reunían los «modernistas» a finales del siglo pasado, 85

45. «La carga». Pintura de Ramón Casas. Fragmento, 85

46. Teatro del Liceo de Barcelona. Pintura de Ramón Casas. Fragmento. Círculo del Liceo, Barcelona, 86

47. El Palau de la Música Catalana, de Barcelona, en ocasión de un concierto del «Orfeo Català», 87

48. Alegoría de la transformación de la ciudad de Barcelona. Decoración mural de Xavier Nogués, en el despacho de la Alcaldía del Ayuntamiento de Barcelona, 88

49. Vista de la autopista de Barcelona hacia el sur, en el tramo Molins de Rei - Martorell, 91

ARTE

MAPA HISTÓRICO-ARTÍSTICO, 95

1. Emporion (G): muelle del puerto de la Neápolis griega, 96

2. Emporion (G): barrio de los templos en la Neápolis, 98

3. Pintura rupestre de una cueva del Montsià (T), 99

4. Pintura rupestre del abrigo de Cabrafeixet, en el Perelló (T), 99

5. Detalle de la pintura rupestre de Cogul (L), 100

6. Vaso neolítico con decoración cardial: Cova Freda de Montserrat (B). Museo de Montserrat, 100

7. Vaso eneolítico campaniforme: barranco de sant Oleguer (B). Museo de Sabadell, 100

8. Dolmen de la Creu d'en Cobertella: Roses (G), 101

9. Cova d'En Daina: dolmen de Romanya de la Selva (G), 101

10. Estela de Preixana (L). Museo de Cervera, 102

11. Vaso de la mina de Riner (L). M.D.S., 102

12. Urna hallstática de la necrópolis de Agullana (G). M.A.B., 102

13. Emporion (G): vista parcial de la Neápolis griega, 103

14. Emporion (G): mansión de la ciudad romana, 103

15. Asclepios de Emporion (G). M.A.B., 104

16. Afrodita de Emporion (G). M.A.B., 105

17. Koré de tierra cocida hallada en Emporion (G). M.A.B., 105

18. Alabastron ático de la necrópolis de Emporion (G). M.G., 105

19. Cabeza de pantera fundida en bronce hallada en Emporion (G). M.A.B., 105

20. Pátera de plata y oro del tesoro de Tivissa (T). M.A.B., 106

21. Pátera argétea del tesoro de Tivissa (T). M.A.B., 106

22. Vaso ibérico procedente de Emporion. M.A.B., 107

23. Estela ibérica de la necrópolis de Tona (B). M.E.V., 107

24. Muralla de Tarraco, 108

25. Clípeo del templo de Júpiter en Tarraco. M.A.T., 109

26. Fragmentos del entablamiento del templo de Júpiter en Tarraco. M.A.T., 109

27. Acueducto romano de Les Ferreres, junto a Tarraco, 110

28. Arco dedicado a Lucio Licinio Sura sobre la Vía Augusta, en Berà (T), 110

29. Sepulcro llamado Torre de los Escipiones, en Tarraco, 111

30. Arco triunfal de la cabecera del puente romano de Martorell (B), 111

31. Ángulo del pórtico del templo de Augusto en Barcino, 111

32. Necrópolis en una vía de acceso a Barcino, 111

33. Torso de Dionisos, de la ciudad de Tarraco. M.A.T., 112

34. Niño etíope, fundido en bronce, de la ciudad de Tarraco. M.A.T., 112

35. Torso de Pomona, de la ciudad de Tarraco. M.A.T., 112

36. Torso femenino, de Barcino. M.A.B., 112

37. Retrato romano hallado en Barcino. M.H.B., 113

38. Sacrificio de Ifigenia, mosaico del sector romano de Emporion. M.A.B., 114

39-40. Sarcófago romano de Hípólito, hallazgo submarino frente a Tarraco. M.A.T., 115

41. Mosaico de Tarraco con la cabeza de Medusa. M.A.T., 116
42. Emblema musivo de Emporion con tema marino. M.A.B., 116
43. Mosaico de Barcino con una carrera circense, 117
44. Carrera circense en mosaico firmado por Cecilianus: hallado en Bell-lloc (G). M.A.B., 117
45. Mosaico de la cúpula del mausoleo de Centcelles (T), 118
46. Figura del mosaico de Centcelles (T), 118
47. Relieve de un sarcófago de la necrópolis cristiana de Tarragona, 119
48. Figura de una lauda sepulcral de la necrópolis cristiana de Tarragona, 119
49. Sarcófago cristiano empotrado en la fachada de la catedral de Tarragona, 120
50. Sarcófago de la necrópolis cristiana de Tarragona, 120
51. Sarcófago cristiano de Sant Feliu, de Gerona, 120
52. Lauda musiva de la tumba de Óptimo, en la necrópolis cristiana de Tarragona, 121
53. «Frontal de las brujas». Tejido islámico. M.E.V., 122
54. Placa visigoda de la capilla de la Verge del Camí, en La Garriga (B), 123
55. Cancel visigodo de la basílica cristiana de Barcelona, 123
56. Capitel de tipología bizantina procedente de Sant Miquel, de Barcelona. M.A.B., 123
57. Fragmento de las yeserías murales de la Alcazaba de Balaguer (L). Siglo XI, 124
58. Relieve de tipología cordobesa fechado en 960. Catedral de Tarragona, 124
59. Arqueta de plata repujada y dorada mandada labrar por Alhaquem II. Catedral de Gerona, 125
60. Tejido islámico del ajuar funerario de san Bernardo Calvó († en 1243). M.E.V., 125
61. Conjunto monumental de Egara (Terrassa) integrado por las iglesias de Santa Maria, Sant Miquel y Sant Pere, 126
62. Interior de Sant Miquel, de Terrassa, 126
63. Imposta del atrio de Sant Sadurní en Sant Pere de les Puelles, de Barcelona, 127
64. Interior de la iglesia de Sant Pere de les Puelles, de Barcelona, 127
65. Crucero de la basílica de Sant Miquel de Cuixà, en el Conflent, 128
66. La «Porta Ferrada» de Sant Feliu de Guíxols (G), 128
67. Interior de la iglesia mozárabe de Pedret (B), 129
68. Interior de la iglesia mozárabe de Marquet (B), 129
69. Página miniada del Beato de la catedral de Gerona, obra de Ende terminada en 975, 130
70. Miniatura del Beato de la catedral de Gerona, 131
71. Miniatura del Beato de La Seo de Urgel, obra de Oveco terminada en 970, 131
72. Pintura mural de un oratorio protorrománico de Campdevànol (G), 132
73. Piedra angular, vestigio de un templo protorrománico, en Gurb (B), 132
74. Capitel protorrománico de Cornellà (B), 133
75. Capitel de la basílica del cenobio de Ripoll, consagrada en 977 (G), 133
76. La Costa Brava y el monasterio de Sant Pere de Roda (G), 134
- 77-78. Capiteles y basas de la decoración interior de Sant Pere de Roda (G), 135
79. Interior del templo de Sant Pere de Roda, consagrado en 1022 (G), 136
80. Dintel de Sant Genís les Fonts fechado en 1021 (Vallespir), 137
- 81-82. Pormenor del pretil de la ventana y dintel de la portada de Sant Andreu de Sureda (Vallespir), 137
83. Interior de la iglesia del castillo de Cardona, consagrada en 1040 (B), 138
84. Basílica del monasterio de Ripoll, consagrada en 1032 (G), 139
85. Castillo y parroquial de Coaner (L), 139
86. Sant Cugat del Racó (B), 140
87. Sant Ponç de Corbera (B), 140
88. Sant Climent de Taüll, templo consagrado en 1123 (L), 141
89. Campanario de la catedral románica de Gerona, consagrada en 1030, 142
90. Campanario de Santa Coloma, de Andorra, 142
91. Portada de Sant Pere de Galligants, en Gerona, 143
92. Interior de Sant Miquel de Fluvià, templo consagrado en 1066 (G), 143
93. Capitel del templo de Sant Miquel de Fluvià (G), 144

94. Capitel de Santa Maria de Porqueres (G), 144
95. Sant Pere de Galligants, en Gerona, 145
96. Interior de la cabecera de Sant Pere de Galligants, 145
97. Iglesia de Sant Martí del Canigó, construida hacia 1026 en el Pirineo rosellonés, 146
98. Tribuna de la iglesia de Serrabona, consagrada en 1151 (Rosellón), 146
99. Relieve de la tribuna de Serrabona (Rosellón), 147
100. Tímpano de Cabestany, en el Rosellón, 147
101. Relieve procedente de la portada de Sant Pere de Roda (G). Museo Marés, Barcelona, 148
102. Tímpano de Santa Maria de Besalú (G). Colección Godia, Barcelona, 149
103. Tímpano de la parroquial de Cornellà de Conflent, 149
104. Relieve del claustro de la catedral de Elna, en el Rosellón, 150
105. Pantocrátor de la puerta principal de Sant Joan el Vell, en Perpiñán, 150
106. Lauda sepulcral del obispo Ramon, de Elna († 1202), obra firmada por Ramon de Bianya, 151
107. Figura yacente de Guillem Gaucelm († 1210) en Arles del Tec (Vallespir), 151
108. Portada de la basílica de Ripoll, 152
109. Relieve procedente de la catedral de Vic. M.D.V., 152
110. Girola de Sant Pere de Besalú (G), 153
111. Ventanal de la fachada de Sant Pere de Besalú (G), 153
112. Ábsides de Sant Joan les Fonts (G), 154
113. Relieve de la portada de la parroquial de Covet (L), 154
114. Cabecera de la catedral de La Seo de Urgel, contratada en 1175, 155
115. El solitario templo de Sant Jaume de Frontanya (B), 155
116. Portada de la parroquial de Alós (L), 156
117. Ábside de Sant Martí Sarroca (B), 156
118. Claustro de Santa Maria, de Ripoll (G), 157
119. Claustro de la catedral de Elna, en el Rosellón, 158
120. Claustro de Sant Pere de Galligants, en Gerona, 158
121. Claustro de la catedral de Gerona, 159
122. Claustro del monasterio de San Cugat del Vallès (B), 159
123. Claustro de Sant Benet de Bages (B), 160
124. Claustro de Santa Maria de l'Estany (B), 160
125. Castillo de Mur (L), 161
126. Torre del castillo de Saladheures (B), 161
127. Página iluminada de la Biblia de Sant Pere de Roda. Biblioteca Nacional de París, 162
128. Miniaturas de una Biblia iluminada en el escritorio de Ripoll, Biblioteca Vaticana, 163
129. Miniatura del *Libri morales de Job* del escritorio vicense. M.E.V., 164
130. Página miniada de un evangelario de Sant Miquel de Cuixà. Archivo de Perpiñán, 164
131. Composición que ilustra las Homilias del venerable Beda. Archivo parroquial de Sant Feliu, de Gerona, 165
132. Página iluminada de un Beato gerundense. Biblioteca Nacional de Turín, 165
133. Decoración de la bóveda absidal de Santa Maria, de Terrassa, 166
134. Pinturas de la cripta de Sant Miquel, de Terrassa, 166
135. Composición alegórica pintada en la capilla central de Sant Quirze de Pedret (B). M.D.S., 167
136. Pinturas de la ermita del Santo Sepulcro, de Olèrdola (B), 168
137. Decoración del ábside de la capilla del castillo de Marmellar (B). M. A. C., 168
138. Maestro de Pedret. Pinturas del ábside de Sant Pere del Burgal (L). M. A. C., 169
139. Maestro de Pedret. Vírgenes fatuas, del ábside lateral de Sant Quirze de Pedret (B). M. A. C., 170
140. Maestro de Pedret. Pinturas del ábside central de Santa Maria d'Àneu (L). M. A. C., 171
141. Maestro de Boí. Lapidación de san Esteban, de la nave de Sant Joan de Boí (L). M. A. C., 172
142. Maestro de Taüll. La mano de Dios, del ábside mayor de Sant Climent de Taüll (L). M. A. C., 172
143. Maestro de Taüll. Conjunto de las pinturas del ábside mayor de Sant Climent de Taüll (L). M. A. C., 173
144. Maestro de Taüll. Imagen de María, detalle de la fig. 143. M. A. C., 174

145. La Virgen Madre que centra el ábside de Santa Maria de Taüll (L). M.A.C., 175
146. Conjunto de los frescos de Santa Maria de Taüll (L). M.A.C., 176
147. Frescos de la nave de Sant Pere, de Sorpe (L). M.A.C., 176
148. Maestro del Juicio Final. David y Goliat, de la decoración de las naves de Santa Maria de Taüll (L). M.A.C., 177
149. Pinturas del ábside central de Santa Maria de Mur (L). Museo de Boston, 178
150. Pinturas del ábside mayor de Sant Miquel, de La Seo de Urgel. M.A.C., 179
151. Maestro de Santa Coloma. Pinturas del ábside de Sant Romà de les Bons (Andorra). M.A.C., 180
152. Epifanía, de las pinturas de Cases Noves (Rosellón), 180
153. Detalle de los frescos de Sant Martí de Fonollar (Rosellón), 181
154. Escenas de la Creación, de las pinturas murales de Sant Sadurní d'Osormort (B). M.E.V., 181
155. Adán y Eva, de la decoración absidal de Sant Martí Sescorts (B). M.E.V., 182
156. Grupo de apóstoles de un antependio procedente de La Seo de Urgel. M.A.C., 183
157. Antependio procedente de Sant Martí d'Hix (Cerdania francesa). M.A.C., 184
158. Baldaquino procedente de Tost (L). M.A.C., 184
159. Figuras centrales del frontal de los Obispos procedente del monasterio de Sant Sadurní de Tavèrnoles (L). M.A.C., 185
160. Frontal procedente de la ermita de Sant Martí de Puigbò (G). M.E.V., 186
161. Frontal dedicado a la Virgen María, procedente del priorato del Coll (B). M.E.V., 186
162. San Martín y el pobre. Compartimiento del frontal de Sant Martí de Puigbò (G). M.E.V., 187
163. Martirio de santa Margarita, de un frontal de Vic. M.E.V., 188
164. Pantocrátor de un baldaquino procedente de Ribes (G). M.E.V., 189
165. Entrada de Jesús en Jerusalén. Compartimiento de un frontal procedente de Espinelves (G). M.E.V., 190
166. Martirio de santo Tomás de Canterbury. Pintura mural de Santa Maria, de Terrassa, 190
167. Figuras del frontal del altar de la parroquial de Orellà (Conflent, Francia), 191
168. Composición lateral del frontal procedente de Valltarga (L). M.A.C., 191
169. Resurrección de Lázaro, del frontal de Solanllong (G). Col. Várez, Madrid, 192
170. Sector lateral del frontal procedente de Avià (B). M.A.C., 193
171. Miniatura del *Liber Feudorum Maior*. Archivo de la Corona de Aragón, Barcelona, 194
172. Altar procedente de Angostrina, en la Cerdania francesa. Instituto Amatller de Arte Hispánico, Barcelona, 194
173. Uno de los Magos del frontal procedente de Mosoll (L). M.A.C., 195
174. Anunciación del frontal procedente de Betesa. M.A.C., 195
175. Virgen de talla policromada procedente de Ger (G). M.A.C., 196
176. Descendimiento, grupo de tallas policromadas procedentes de Erill-la-Vall (L). M.E.V. y M.A.C., 197
177. Fragmento de un Descendimiento de talla policromada, Mig Aran (L), 197
178. Frontal de altar de talla policromada procedente de Santa Maria de Taüll (L). M.A.C., 198
179. Virgen de talla de la catedral de Gerona, 199
180. Virgen de talla policromada del santuario de Bastanist (L), 199
181. Virgen de talla policromada de la parroquial de Cornellà de Conflent, 199
182. Crucifijo de talla policromada de la seo de Manresa, 199
183. Cristo Majestad procedente de la parroquial de Cruïlles (G). M.D.G., 200
184. Cabeza de la Majestad de Caldes de Montbui (B), 200
185. Cabeza de la Majestad de Beget (G), 200
186. Cristo Majestad de talla policromada con el ábside de Sant Miquel de La Seo de Urgel al fondo. M.A.C., 201
187. Frontal de altar en relieve de estuco policromado, procedente de Planès (G). M.A.C., 202
188. Talla policromada del frontal de Sant Pere de Ripoll. M.E.V., 202
189. Majestad de estuco policromado, Sant Joan de Caselles (Andorra), 202
190. Virgen de la Clastra, catedral de Solsona, 203
191. Cruz de plata repujada, procedente de Riells (B). M.D.B., 204

192. Ara de plata repujada procedente de Sant Pere de Roda. M.D.G., 204
193. Cruz de cobre cincelado decorada con esmalte y oro. M.E.V., 205
194. Cruz de cobre cincelado decorada con esmalte y oro. M.D.U., 205
195. Trono episcopal de la catedral de Gerona, 205
196. Banco presbiterial de Sant Climent de Taüll. M.A.C., 206
197. Figura bordada del estandarte de sant Ot. M.A.C., 206
198. Tapiz de la Creación, catedral de Gerona, 207
199. Frontal bordado procedente de La Seo de Urgel. Victoria and Albert Museum, Londres, 207
200. La catedral de Tarragona y su claustro, 208
- 201-202. Cimbório y crucero de la catedral de Tarragona, 209
203. El castillo de la Zuda y la catedral de Lérida, 210
204. Interior de la catedral de Lérida, 210
205. Cabecera del templo del monasterio de Poblet (T), 211
206. Sala capitular de Poblet, 211
207. Fachada de la iglesia del monasterio de Santes Creus (T), 212
208. Crucero del templo de Santes Creus con las tumbas reales, 212
209. La Paeria de la ciudad de Lérida, 213
210. *Frigidarium* de los baños medievales de Gerona (1294), 213
211. Ábaco del claustro de la catedral de Tarragona, 214
212. Relieve central del antependio del altar mayor de la catedral de Tarragona, 214
213. Entablamiento de la portada *dels Fillols* en la catedral de Lérida, 215
214. Capitel de la nave mayor de la catedral de Lérida, 215
215. Portada de la parroquial de Agramunt (L), terminada en 1283, 216
216. La Virgen de Bellull, en la catedral de Gerona, 216
217. Pormenor del frontal de Soriguerola (G). M.A.C., 217
218. Miniatura de una biblia de Vic, fechada en 1268. Catedral de Vic, 218
219. Página miniada de un cartulario de la catedral de Elna. Biblioteca Municipal de Perpiñán, 218
220. Altar procedente de Sant Romà de Vila, en Andorra. M.A.C., 218
221. Escena de un frontal procedente de Sant Jaume de Frontanyà (B). M.D.S., 219
222. Detalle del retablo de la parroquial de Serdinyà (Conflent), fechado en 1342, 219
223. Pintura mural de Sant Domènec, de Puigcerdà (G), 220
224. Compartimiento del frontal de Sant Cebrià, de Cabanyes (B). M.D.V., 220
225. Fragmento de una escena de la conquista de Mallorca por Jaime I en 1229. Pintura mural del Palacio Real de Barcelona. Museo de la Ciudad, Barcelona, 221
226. Las huestes de Jaime I en la conquista de Mallorca (1229). Pintura mural del Palacio Real de Barcelona. M.A.C., 222
227. Jaime I rodeado de su séquito en la conquista de Mallorca. Pinturas procedentes del salón principal del palacio Caldes, en Barcelona. M.A.C., 222
228. Placa del artesonado del salón principal del palacio Caldes, en Barcelona. M.A.C., 223
229. Sector central del retablo de Viloví d'Onyar (G), 223
230. Sarga pintada procedente de la tumba de Juan de Aragón en la catedral de Tarragona, 224
231. Pintura mural del refectorio de peregrinos en la catedral de Lérida, 225
232. La plaza del Rey con la fachada lateral del Palacio Real Mayor de Barcelona, 226
233. El castillo de Montgrí (G), 227
234. El castillo de Vilassar (B), 227
235. Puente de entrada a Besalú (G), 228
236. La Vila Vella de Tossa de Mar (G), 228
237. La plaza del Mercadal en Vic, 229
238. La plaza porticada de Balaguer (L), 229
239. Patio del palacio de los Requesens, en Barcelona, 230
240. Patio del palacio Caldes-Berenguer d'Aguilar, en Barcelona, hoy Museo Picasso, 230
241. El Tinell del Palacio Real Mayor de Barcelona, 231
242. Palacio Real del monasterio de Poblet (T), 231
243. Fachada gótica de la Casa de la Ciudad, de Barcelona, 232

244. Escalinata y patio del palacio de la Generalidad de Cataluña, Barcelona, 233
245. Frontispicio de la capilla de san Jorge, en el palacio de la Generalidad de Cataluña, Barcelona, 234
246. El gran salón de la Lonja de Mercaderes, de Barcelona, 234
247. Nave de la primera planta de la Atarazana de Barcelona, 235
248. Dormitorio de novicios del monasterio de Poblet (T), 235
249. Interior de la real capilla de Santa Águeda, con el retablo pintado por Jaume Huguet, 236
250. Rosetón de la fachada de Sant Cugat del Vallés (B), 236
251. La puerta de san Ivo, en la catedral de Barcelona, 236
252. Fachada de la catedral de Tarragona, 237
253. Interior de la catedral de Barcelona, 238
254. Interior de la seo de Manresa, 239
255. Cabecera de la catedral de Tortosa, 239
256. Interior de Santa María, de Castelló d'Empúries (G), 239
- 257-258. Fachada y naves de Santa María del Mar, de Barcelona, 240
259. Interior de la catedral de Gerona, 242
260. Claustro de la catedral de Lérida, 243
261. Claustro de la catedral de Vic, 243
262. Claustro del monasterio de Pedralbes, Barcelona, 244
263. Capilla episcopal de Tortosa, 244
264. La torre campanario de la colegiata de Sant Feliu, de Gerona, 245
265. Maestro Bartomeu. Virgen del par-teluz de la puerta principal de la catedral de Tarragona (1227-1282), 246
266. Capilla lateral de la cabecera de la catedral de Tarragona con el retablo del Maestro Aloy (1360), 247
267. Portada del oratorio del palacio episcopal de Tortosa, 247
268. Sepulcro del arzobispo Juan de Aragón († 1333) en la catedral de Tarragona, 248
- 269-270. Efigies de Jaime II de Aragón y de la reina Blanca de Anjou en su monumento funerario de Santes Creus, obra de Pere Bonhuyl (1312-1315), 249
271. Retablo mayor de la catedral de Tortosa, 250
272. Sepulcro de san Narciso, labrado por el Maestro Joan en 1326. Sant Feliu, de Gerona, 250
273. La Virgen de Boixadors. M. A. C., 251
274. Retablo de la Verge Blanca en el monasterio de Sant Joan de les Abadeses (G), 252
275. Virgen de talla policromada, de la parroquia de Cubells (L), 252
276. Imagen tallada en madera procedente de Tredòs (L). M. A. C., 252
277. Estatua yacente de Arnau Soler (†1327) en la catedral de Gerona, 253
278. Guillem Morey. Figura yacente del sepulcro de la condesa Ermessindis, en la catedral de Gerona, 253
279. Portada de la colegiata de Castelló d'Empúries (G), 253
280. Imagen yacente del obispo de Lérida Ponç de Vilamur († 1324). M. L., 254
281. Imagen yacente de Teresa de Montcada. M. L., 254
282. Retablo procedente de la parroquia de Anglesola (L). Boston Museum of Fine Arts, 254
283. Sepulcro de Ermengol VII, conde de Urgel. The Cloisters, Nueva York, 255
284. Retablo mayor de la iglesia de Sant Llorenç, en Lérida, 255
285. Compartimiento del retablo de san Pedro en Sant Llorenç de Lérida, 256
286. Virgen sedente de la catedral de Lérida. M. L., 256
287. Guillem Solivella. Verge del Blau, de la portada del claustro de la catedral de Lérida (1390), 256
288. Sepulcro de santa Eulalia, en la catedral de Barcelona (1327-1333), 257
289. Jaume Cascalls. Imagen de Carlomagno en la catedral de Gerona, 258
290. Pere Moragües. La Virgen de la Merced, patrona de Barcelona, 259
291. Pere Sanglada. Imagen central del retablo mayor de Santes Creus, en la catedral de Tarragona, 259
292. Pere Sanglada. Imagen yacente de sant Oleguer en la catedral de Barcelona (1406), 260
293. Antoni Canet. Figuras del sarcófago del obispo Escalles, en la catedral de Barcelona (1409-1411), 260
294. Françoy Salau. Capitel del palacio del rey Martín en el monasterio de Poblet, 261
295. Pere Johan. San Jorge, de la puerta de la Generalidad de Cataluña (1418), 261
296. Pere Johan. Retablo mayor de la catedral de Tarragona (1426-1433), 262

297. Pere Johan. Compartimiento de la predela del retablo mayor de la catedral de Tarragona, 263
298. Pere Oller. Retablo mayor de la catedral de Vic (1420), 264
299. San Jorge, clave del templete del claustro de la catedral de Barcelona (1448-1449), 264
300. Sepulcro del obispo Bernat de Pau († 1474), en la catedral de Gerona, 265
301. Miguel Lochner. Relieve de la portada de la Piedad, en la catedral de Barcelona, 266
302. Imágenes de un Santo Entierro, de la catedral de Vic. M.E.V., 266
303. Retablo mayor de la colegiata de Castelló d'Empúries (G), 267
304. Ferrer Bassa. Composición central de la decoración de una capilla oratorio del monasterio de Pedralbes (1346), 268
305. Ferrer Bassa. Pormenor de un retablo dedicado a san Bernardo de Claraval. M.E.V., 269
306. Ferrer Bassa. Ángel de una Coronación de la Virgen de la parroquial de Bellpuig (L), 269
307. Arnau Bassa. Pormenor del retablo de san Marcos, en la seo de Manresa (1346), 270
308. Ramon Destorrents. Compartimiento central del retablo de la capilla palatina de Palma de Mallorca. Museo de las Janelas Verdes, Lisboa, 271
309. Políptico de la Biblioteca Morgan, en Nueva York, 271
310. Salomé ante Herodes, compartimiento de un retablo de Tobet. Museo del Prado, 272
311. Pere Serra. Predela dedicada a san Onofre, catedral de Barcelona, 272
312. Jaume Serra. Tabla votiva de Enrique de Trastámara. Col. particular, Barcelona, 273
313. Pere Serra. Retablo de la seo de Manresa (1394), 274
314. Maestro de Rubió. Compartimiento de un retablo dedicado a san Onofre. M.A.C., 274
315. Francesc Serra II. La Virgen de la Humildad, de Torroella de Montgrí. El Conventet de Pedralbes, Barcelona, 275
316. Joan de Tarragona. Compartimiento de un retablo de Santa Coloma de Queralt. M.A.C., 276
317. Maestro de Cardona. Compartimiento de un retablo de la colegiata de Cardona (B), 276
318. Compartimiento del retablo de san Esteban procedente de Estamariu (L). M.A.C., 277
319. Miniatura de un códice de Decretales, Museo Británico, 277
320. Página miniada de un salterio barcelonés. Museo del Louvre, 278
321. Lluís Borrassà. La educación de María, del retablo dedicado a la Virgen y san Jorge. Vilafranca del Penedès (B), 279
322. Lluís Borrassà. Santa Catalina, figura de la predela del retablo de santa Clara, 1314. M.E.V., 279
323. Lluís Borrassà. Caída del Anticristo, del retablo de san Miguel, procedente de Cruilles (G). M.D.G., 280
324. Joan Mates. Imagen central de un retablo de san Sebastián, 1425. M.A.C., 281
325. Jaume Cabrera. Pormenor del retablo de san Nicolás, en la seo de Manresa, 1406, 281
326. Ramon de Mur. Compartimiento del retablo de Guimerà (T), 1402-1412. M.E.V., 282
327. Mateu Ortoneda. Pormenor del retablo de Solivella. Catedral de Tarragona, 283
328. Pormenor del retablo de san Juan Bautista, en Evol (Rosellón), 283
329. Jaume Ferrer I. Nacimiento, de un retablo del Museo Diocesano de Lérida, 284
330. Jaume Cirera. Compartimiento de un retablo procedente de Sant Miquel, de La Seo de Urgel. M.A.C., 284
331. Bernat Martorell. San Jorge. Art Institute, Chicago, 285
332. Bernat Martorell. Compartimiento del retablo del Salvador, catedral de Barcelona, 1449-1451, 286
333. Bernat Martorell. Caída del Anticristo, del retablo de Púbol (G), 1437. M.D.G., 287
334. Pere Garcia de Benabarre. Salomé, del retablo de san Juan Bautista de Lérida. M.A.C., 287
335. Jaume Ferrer II. Anunciación, del retablo de la parroquial de Verdú. M.E.V., 288
336. Adoración de los pastores, compartimiento del retablo mayor del monasterio de Banyoles (G), 289
337. Procesión al Monte Gargano. Del retablo de Castelló d'Empúries (G). M.D.G., 290
338. Valentí Montoliu. San Juan Evangelista en la isla de Patmos. Col. G. Ricart, Barcelona, 290
339. Rafael Destorrents. Página miniada del *Missal de santa Eulàlia*, de 1403. Catedral de Barcelona, 291

340. Lluís Dalmau. Retablo *dels Consellers*, 1445. M. A. C., 292
341. Jaume Huguet. Epifanía. M. E. V., 293
342. Jaume Huguet. Epifanía. Tabla central del altar del Condestable, en la capilla de Santa Águeda, de Barcelona (1454-1455), 294
343. Jaume Huguet. Consagración de san Agustín. M. A. C., 295
344. Retablo de la Anunciación, catedral de Gerona, 296
345. Juan de la Abadía. Pormenor del retablo dedicado a las santas Clara y Catalina en la catedral de Barcelona, 296
346. Vergós. Compartimiento del retablo dedicado a las santas Justa y Rufina. M. D. B., 297
347. Francesc Solives. Compartimiento del retablo de Sant Llorenç de Morunys, 1480, 297
348. Bartolomé Bermejo. Retablo de Lluís Desplà, 1490. Museo de la catedral de Barcelona, 298
349. Anunciación, obra francocatalana del retablo de la parroquial de Puigcerdà (G). M. A. C., 299
350. Retablo mayor de la catedral de Gerona. Obra de plata contratada por el Maestro Bartomeu en 1320, 300
351. Placa de plata esmaltada, del retablo mayor de la catedral de Gerona, 301
352. Arnau Soler ante san Pedro. Del baldaquino del altar mayor de la catedral de Gerona, 1305-1326, 301
353. Relieve central de la predela del retablo de la catedral de Gerona, firmado por Pere Berneç en 1348, 302
354. Cruz procesional gerundense con esmaltes translúcidos. M. E. V., 303
- 355-356. Conjunto y detalle de una cruz procesional de la catedral de Gerona, 303
357. Pormenor de la cruz procesional de Vilabertran (G), 304
358. Arqueta relicario procedente de Sant Cugat del Vallès. Parroquia de Sant Cugat, en Barcelona, 304
359. Arqueta relicario de la parroquial de Camprodon (G), 304
360. Cubierta de un evangelionario de la catedral de Gerona, 304
361. Pere Moragues. Composición central del relicario de los Corporales de Daroca (1383), 305
362. Arqueta amorosa de cobre repujado. Col. Várez, Madrid, 305
363. Custodia de la catedral de Barcelona, sobre el trono del rey Martín el Humano, 306
364. Detalle de una reja de la catedral de Barcelona, 307
365. Herrajes que decoran la puerta principal de la catedral de Tarragona, 307
366. Algunas de las composiciones del frontal de la catedral de Gerona, bordada en estilo lineal, 308
367. Figura del frontal del abad Villalba bordado en estilo internacional. M. E. V., 308
368. Epifanía del frontal bordado en estilo italogótico, en la catedral de Gerona, 309
369. Epifanía huguetiana de un frontal bordado del Museo de Vic, 309
370. Sector central del frontal bordado de san Jorge. Capilla del palacio de la Generalidad, en Barcelona, 310
371. Bartolomé Bermejo y Gil Fontanet. Vidriera de la capilla bautismal de la catedral de Barcelona, 1495, 311
372. Arqueta nupcial policromada. M. E. V., 311
373. Plato decorado en verde y manganeso, hallado en la bóveda de la iglesia del Carme, de Manresa. Siglo xiv, 312
374. Plato decorado en azul. Siglo xv. M. E. V., 312

Las fotografías que ilustran este tomo han sido facilitadas por

Archivo de la Corona de Aragón - Barcelona · Archivo Mas - Barcelona · Autopistas, S. A. - Barcelona · Barceló - Barcelona
 Bastardes - Barcelona · J. M. Benítez - Barcelona · Biblioteca Central de Cataluña - Barcelona · F. Català Roca - Barcelona · P. Català Roca - Barcelona
 Danae, Ediciones - Barcelona · F.I.S.A. (Fotografía Industrial, S. A.) - Barcelona · Garrobé - Barcelona · Instituto Municipal de Historia - Barcelona
 Marthin, Estudio - Barcelona · Oronoz - Madrid · Paisajes Españoles - Madrid · Patrimonio Nacional - Madrid · Salmer - Barcelona
 T.A.F. (Trabajos Aéreos y Fotogramétricos) - Barcelona · Jordi Verrié - Barcelona

SUMARIO GENERAL

INTRODUCCIÓN GEOGRÁFICA

EL CONFÍN DEL NORDESTE, 17

En tierras ibéricas, 17
Junto al continente, 17
Junto al mar, 17

LOS TRES DOMINIOS NATURALES, 19

La cordillera pirenaica, 19
La depresión central, 21
La fachada costera, 23

LOS CONTRASTES DE LA EVOLUCIÓN DE CATALUÑA, 26

La Cataluña tradicional, 26
La Cataluña actual, 29

URBANIZACIÓN E INDUSTRIALIZACIÓN, 34

La evolución poblacional, 34
El crecimiento urbano, 34
El crecimiento industrial, 37
Perspectivas económicas:
presente y futuro, 39

LA VARIEDAD COMARCAL Y LA CIUDAD DE BARCELONA, 41

La crisis de la franja pirenaica, 42
Monotonía y diversidad de la Cataluña
central, 43
El dinamismo de la franja litoral, 44
El papel de Barcelona, 46

INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

CONSIDERACIONES GENERALES, 53

LA FORMACIÓN HISTÓRICA DE CATALUÑA, 54

CATALUÑA Y LA CORONA DE ARAGÓN, 56

CATALUÑA Y LA MONARQUÍA HISPÁNICA DE LOS HABSBURGO, 62

DESARROLLO CATALÁN Y PROBLEMÁTICA HISPANA EN EL SIGLO XVIII, 70

CATALUÑA EN LA ESPAÑA CONTEMPORÁNEA, 76

CATALUÑA, ESPAÑA, EUROPA, 89

ARTE ANTIGUO Y MEDIEVAL

ARTE PRERROMANO, 99

Colonización griega, 103
Arte ibérico, 106

ARTE ROMANO, 109

Arte paleocristiano, 115

SEGUNDA MITAD DEL PRIMER MILENIO, 123

Arte visigodo, 123
Arte islámico, 124
Arte y artesanía de los siglos ix y x, 126
Tradición local, 127
Influjo carolingio, 129
Arte mozárabe, 129
Escultura decorativa protorrománica, 132

ARTE ROMÁNICO, 135

Arquitectura y escultura monumental, 135
Influencia lombarda, 137
Persistencia de los sistemas tradicionales, 143
Talleres del Rosellón, 145
Obras de la segunda etapa, 151
Arquitectura civil y militar, 161

Pintura románica, 163
Escritorios del siglo xi, 163
Pinturas arcaicas, 165
Pintores de los siglos xi y xii, 167
Talleres del siglo xii y su influencia, 183
Neobizantinismo de la última etapa, 190

Imaginería policromada románica, 197
Artes aplicadas románicas, 204

ARTE PROTOGÓTICO, 209

Arquitectura, 209
Persistencia de la tradición románica en
la escultura protogótica, 213
Pintura protogótica: estilo lineal, 216

ARTE GÓTICO, 227

Arquitectura, 227
Arquitectura civil y militar, 228
Palacios y edificios públicos, 232
Arquitectura religiosa, 236

Escultura, 245

Artistas y obras de los siglos xiii y xiv, 245
La escultura en el siglo xv, 262
Pintura, 269

Estilo italogótico, 269
Manuscritos iluminados de la segunda
mitad del siglo xiv, 277
Estilo internacional, 279
Segunda etapa del estilo internacional, 283
La miniatura del estilo internacional, 288
La segunda mitad del siglo xv, 292

Artes aplicadas, 301

Orfebrería, 301
Metalistería y fundición, 305
Tejidos y bordados, 308
Mobiliario, 309
Vidrieras, 311
Cerámica, 312

BIBLIOGRAFÍA, 313

ÍNDICE DE NOMBRES E INSTITUCIONES, 331

ÍNDICE TOPONÍMICO, 341

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES, 351

La presente edición de

CATALUÑA I

de la colección

TIERRAS DE ESPAÑA

se terminó de reimprimir en la industria gráfica
Heraclio Fournier, S. A., de Vitoria,
el 15 de septiembre de 1978



En este primer volumen de los dos dedicados a CATALUÑA han colaborado tres especialistas.

Juan Vilá Valentí, catedrático de Geografía de la Universidad de Barcelona, autor de importantes obras que le han situado entre los más destacados geógrafos del país.

Juan Reglá fue un eminente profesor, muy conocido por su notable contribución a la investigación histórica.

José Gudiol, historiador del arte y director del Instituto Amatller de Arte Hispánico, estudia el arte catalán desde el prerromano hasta el gótico.

- Títulos publicados:*
- CATALUÑA I
 - BALEARES
 - CASTILLA LA VIEJA · LEÓN I
 - CASTILLA LA VIEJA · LEÓN II
 - GALICIA
 - MURCIA
 - ARAGÓN
 - CATALUÑA II
 - ASTURIAS

- De próxima aparición:*
- ANDALUCÍA I
 - EXTREMADURA
 - ANDALUCIA II
 - VALENCIA

