

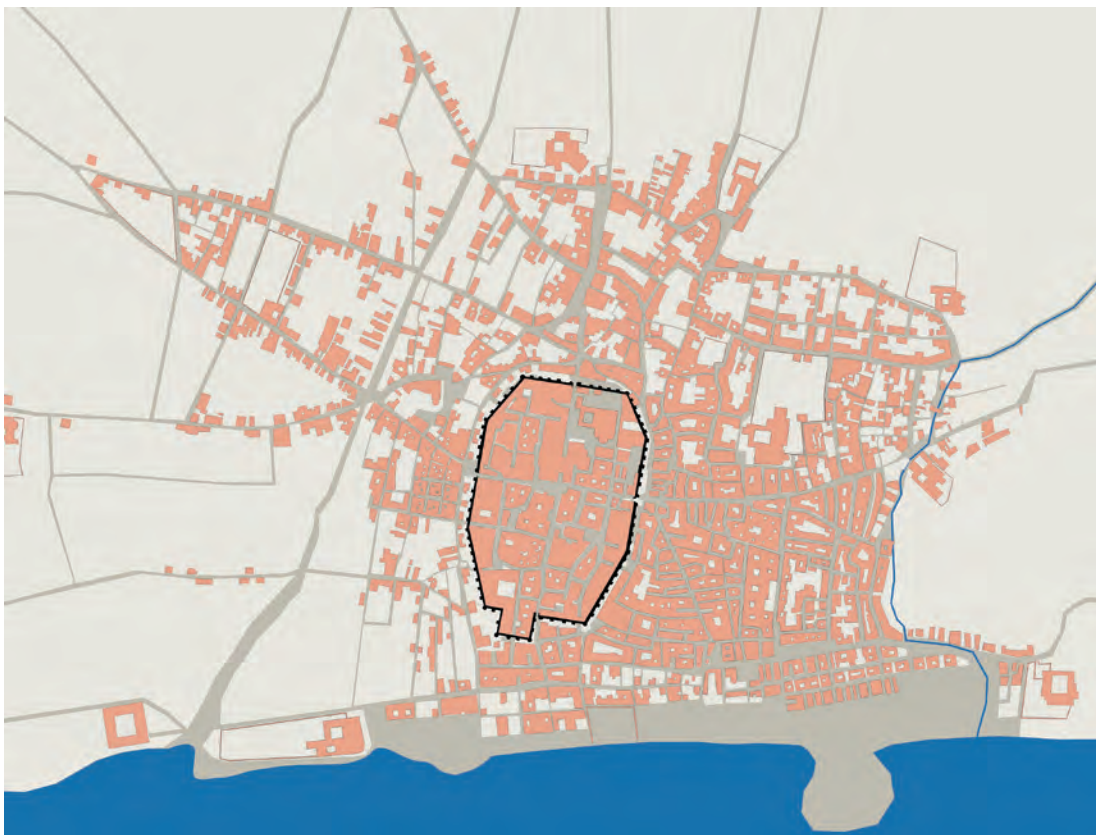
BARCELONA

BARCELONA, UNA CIUDAD CONDAL Y EPISCOPAL

Barcelona era en la Alta Edad Media una ciudad heredera de su pasado romano, con una clara pervivencia en muchos de sus aspectos urbanísticos y marcada por una continuidad de las funciones administrativas y religiosas. Este fenómeno se puede ver en la topografía urbana, la ocupación de la muralla y la situación del centro de poder. El palacio condal, más tarde palacio real mayor de la Corona de Aragón, tiene su origen en una edificación del siglo VI vinculada al poder visigodo en la ciudad, el *comes ciutatis*; el *episcopium* se localiza en el mismo lugar en el que originó en el siglo IV; es evidente la superposición de las distintas catedrales (desde la primera basílica paleocristiana hasta la catedral gótica), y otro tanto sucede con la mayoría de los edificios de culto de época medieval, cuyo origen se remonta a la antigüedad tardía.

Tampoco se puede olvidar la continuidad de la red viaria antigua, y el aprovechamiento de algunas de las grandes obras públicas. Así pasa, por ejemplo, con un tramo del acueducto romano que traía agua del río Besós, el cual fue incorporado en el trazado de la acequia que se construyó por iniciativa del conde Ramon Berenguer I para impulsar los molinos harineros, el llamado *Rec Comtal*.

La ciudad tuvo durante la etapa visigoda dos centros episcopales (una sede arriana y otra católica), uno bajo la catedral actual y la otra en la iglesia de los Santos Just i Pastor. El hecho de que Barcelona fuera elegida como *sede regia* en distintos momentos de los siglos V y VI, debió de comportar la permanencia en la ciudad de un *staff* vinculado a la corte y a la administración visigoda, así como un destacamento militar. Los visigodos eran arrianos, lo que se tradujo, entre otras cosas, en la construcción de una nueva sede episcopal. Las fuentes documentales ya dejaban entrever esta



Plano de la ciudad medieval

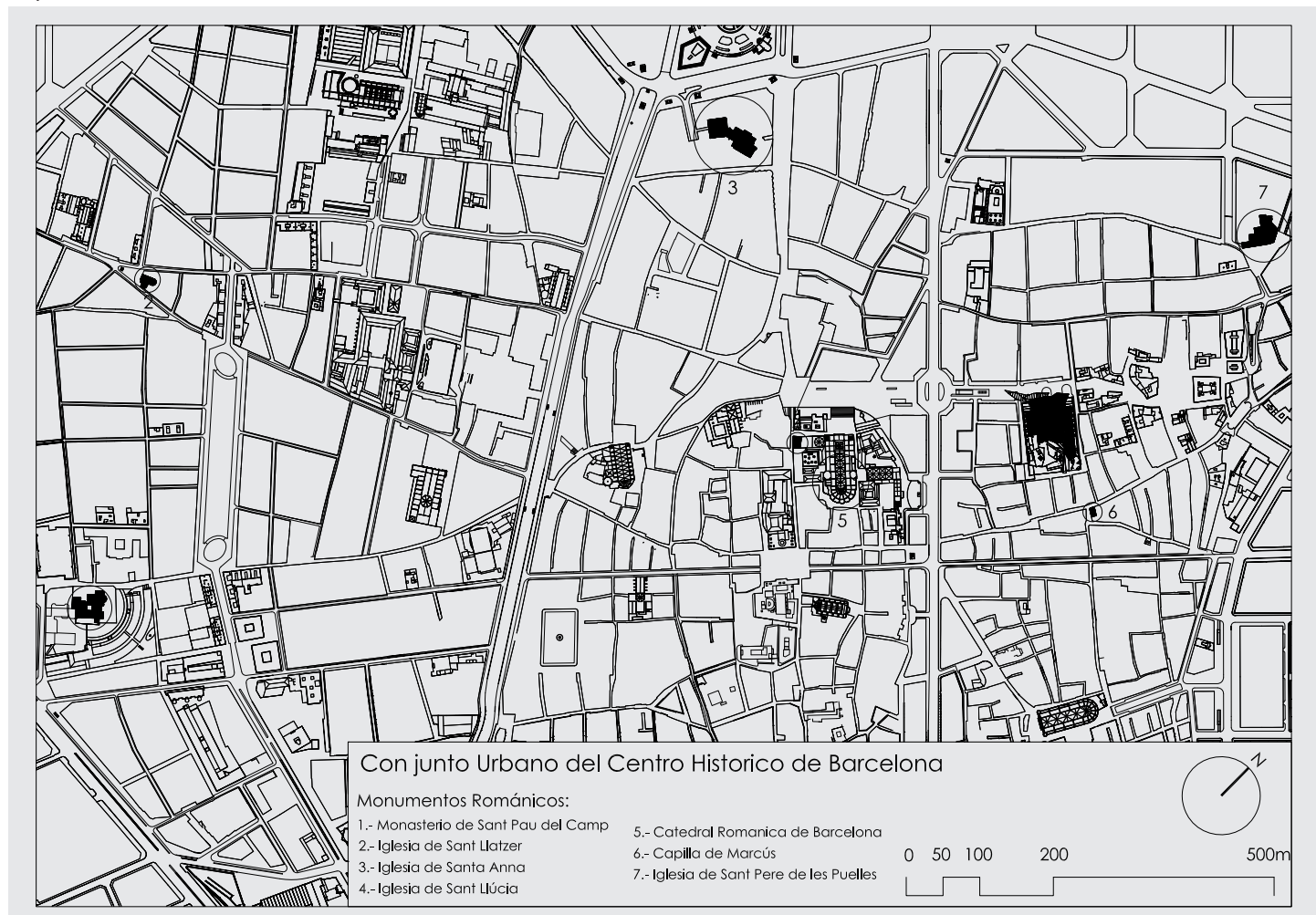
situación, la cual recientemente la arqueología ha puesto de relieve a través de la existencia de una iglesia y un baptisterio bajo la actual basílica de los Santos Just i Pastor.

En los siglos XI-XII, Barcelona era un centro de producción e intercambio. La actividad marítima y su papel como puerto importante del Mediterráneo aumentaron durante toda la Alta Edad Media. En el siglo XII, la zona del puerto y del mercado eran los principales núcleos de actividad económica. Barcelona había crecido considerablemente, y se denotaba una importante concentración de población dentro de la ciudad. En el *suburbium* habían ido surgiendo nuevos núcleos de hábitat, lo que llevó a la construcción de una nueva muralla en el siglo XIII.

La mayoría de la población era cristiana pero también vivía una importante comunidad judía que se agrupaba en el *Call*, un barrio *intra muros*, situado junto al *Castell Nou*, que ocupaba el cuadrante noroeste de la antigua ciudad romana. Sabemos que en el siglo XI, residían en el mismo sesenta familias, y que tenían su cementerio en Montjuïc (monte judío), de donde procede el nombre de la montaña. La comunidad judía contaba con una organización autónoma, con instituciones y equipamientos propios que regulaban la vida religiosa, económica, social y educativa de sus miembros. También había una pequeña comunidad musulmana que se había quedado a vivir en la ciudad después de la conquista franca.

Si bien en el interior de la ciudad, el *episcopium* con su catedral y las iglesias de los Santos Just i Pastor y de Sant Miquel fueron los núcleos religiosos alrededor de los cuales giraba la vida diaria de la población, en el *suburbium*, las parroquias, los conventos y monasterios, como los de Sant Benet de Bages, Santa Eulàlia del Camp, Sant Cugat del Rec y Sant Pere de les Puel·les, fueron igualmente focos de atracción de la ciudad medieval.

Conjunto urbano del centro histórico de Barcelona



DOS MURALLAS, DOS RECINTOS:

LA TRANSFORMACIÓN DE LA MURALLA ROMANA Y LA CONSTRUCCIÓN DE UNA NUEVA CINTA DEFENSIVA

La muralla romana, con algunas transformaciones, continuaba en pie y marcando la imagen de la ciudad. A partir del siglo X comenzaron a levantarse edificaciones de particulares (sobre todo de familias nobles) y de instituciones oficiales adosadas directamente a la muralla, edificaciones que incorporaron las torres romanas a las nuevas viviendas, normalmente una torre por casa, aunque las más nobles (como el Palacio Condal) podían incorporar dos o hasta tres. La potente muralla romana iba perdiendo su papel y la colonización de sus torres y lienzos defensivos, tanto por dentro como por fuera, acabaría ocultando la obra romana. En el siglo XIII y para poder ganar superficie para las viviendas adosadas a la muralla, se construyeron arcos entre las torres romanas, y se ampliaron las viviendas con estancias en voladizo por el exterior, una imagen que aún perdura en la ciudad actual. En el siglo XIII, a lo largo del perímetro de la muralla se podían encontrar residencias como la de la familia March, vinculada a la curia real, junto al *Castell de Regomir*, el palacio del obispo, en la puerta decumana, o el propio palacio condal.

La muralla romana protegía la ciudad y marcaba su imagen, pero también la comprimía y hacía más difícil la comunicación con la población extramuros. Por este motivo, se abrieron calles transversales a la muralla para conectar la *urbs* y el *suburbium*; son los actuales viales conocidos como *baixades* (Baixada de Sant Eulàlia, Baixada de Sant Miquel, Baixada de Caçadors, Baixada de la Canonja...).

Las puertas fortificadas de la muralla romana de la ciudad se habían convertido en auténticos castillos urbanos, lugar de residencia y símbolo del poder local. Las puertas situadas a los dos extremos de uno de los ejes principales romanos, el *cardo maximus* (actuales calles del Call y Llibreteria), eran el *Castell Nou* y el *Castell Vell*, estaban en manos del conde y de sus representantes. Las estructuras vinculadas a estas dos puertas sirvieron más tarde como prisiones.

En sentido contrario, las otras dos puertas, las del *decumanus maximus* (actuales calles del Bisbe y Ciutat) quedaron bajo el control del obispo. En la antigua puerta de mar se localizaba el *Castrum*



Murallas junto a la plaza de la Catedral

Regumirum. En el año 975, esta puerta ya aparece en la documentación escrita como *Porta Regumiro*. En el otro extremo y en el siglo XII, el obispo se había construido su propio palacio, la puerta decumana pasaría a ser conocida como la Puerta del Obispo.

El crecimiento de la ciudad se aceleró a partir de finales del siglo XII, los burgos y las villas nuevas continuaban creciendo, lo que llevó en el siglo XIII, a la construcción de una nueva muralla para proteger a toda la población que había quedado en el exterior. En 1285, Pedro el Grande, ante el riesgo de un ataque por parte del rey de Francia, ordenó fortificar la ciudad por todos los límites, menos por el que daba al mar. Para hacer frente a la situación de peligro se levantó un sistema defensivo de emergencia (muros de tapial y torres de madera). Pasada la crisis, el Consell de Cent asumió la máxima responsabilidad y construyó un recinto fortificado en piedra, la primera gran obra pública bajo la dirección y tutela del gobierno de la ciudad.

LA TOPOGRAFÍA MEDIEVAL URBANA

El trazado medieval urbano de la ciudad *intra muro* sera heredero directo de la planificación reticular romana. Muchos de los viales definidos por la planificación ortogonal romana continuaban vigentes, aunque sus anchuras se habían visto sensiblemente reducidas. En otros casos, se había producido una desviación del vial que rompió la retícula romana. Algunas de las edificaciones de cierta entidad levantadas durante la antigüedad tardía, como el palacio del obispo o la iglesia de los Santos Mártires Just i Pastor, habían fijado algunos de los límites que condicionarían la nueva organización urbana. El proceso de modificación viaria, con la aparición de callejones o *andrones* en el interior de las ínsulas romanas continuaría durante toda la Edad Media, hasta constituir un entramado ciertamente denso.

El centro de poder, que aglutinaba los edificios del *episcopium* y el palacio condal, continuaba dominando la ciudad. Al Este, cerca de antiguo foro romano, se levantaban las iglesias de Sant Miquel, de los Santos Just i Pastor, y de Sant Jaume. La iglesia de Sant Miquel se había construido utilizando el *frigidarium* de las termas romanas para el edificio de culto, y conservando como pavi-



Palacio Condal

mento el mosaico del siglo II. Aunque la primera mención documental de la iglesia es del año 951, los restos arqueológicos asociados nos llevan a pensar en el siglo V como fecha de amortización de las termas romanas y su reconversión en iglesia. La basílica de los Santos Justo y Pastor tiene igualmente un origen antiguo, ya que fue sede episcopal en época visigoda, aunque no hay datos sobre el edificio medieval. Si bien la arqueología ha aportado muchas novedades para la etapa más antigua de esta iglesia, no ha pasado lo mismo para el edificio de culto inmediatamente anterior a la actual iglesia gótica.

El templo romano seguía en pie, aunque desconocemos cuál había sido su destino. En el siglo XI, se le conocía como el *Miraculum*, seguramente por lo imponente del edificio y la fuerza de su arquitectura, solo atribuible para los habitantes de la época a un milagro. Esta grandiosidad también llevó a atribuir su obra a Hércules o a considerarlo como la tumba monumental del conde Berenguer de Barcelona. También hay alguna referencia documental del siglo XII en la que recibe el nombre de *meschig* (mezquita). En unos casos, los apelativos responden a leyendas populares, pero en otros quizás puedan tener una base histórica que desconocemos totalmente.

A partir del siglo XI, se produjo un crecimiento importante de las parroquias, lo que llevó a precisar los términos y las adscripciones de las familias a un determinado templo para celebrar el culto y enterrar a sus muertos. Alrededor de las iglesias parroquiales se situaban las *sagreras* (donde estaban los cementerios). Con el cristianismo, los muertos (que en época romana habían sido enterrados en el *suburbium*) entraron en las ciudades. Al principio solo lo hicieron los privilegiados que buscaban el abrigo y la protección de las reliquias. Más tarde y con la creación de las *sagreras* (terreno sagrado e inviolable de una extensión de treinta pasos alrededor del edificio de culto), acabaría incorporándose el resto de la población. Se había pasado de una gestión particular y familiar de la muerte a una estandarización de la misma y una apropiación del mundo funerario por parte de la iglesia, procesos que había comenzado a partir del año mil.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA CATEDRAL ROMÁNICA Y LAS TRANSFORMACIONES DEL ENTORNO

La continuidad como lugar de culto de la catedral de Barcelona es un hecho bien documentado. Su precedente se ha de buscar en el primer cristianismo, cuando en el siglo IV se originó una primera basílica y un baptisterio, basílica que debió ser ampliada y monumentalizada en época visigoda, y reformada y renovada durante la etapa carolingia de la ciudad. En el siglo XI, las nuevas estructuras y necesidades de la iglesia llevaron a acometer una obra de nueva planta: la catedral románica consagrada por el obispo Guilabert en el año 1058. Si tenemos en cuenta las donaciones a la catedral se puede decir que, entre los años 1037 y 1040, ya estaban en marcha las obras del nuevo templo gracias a la iniciativa del conde Ramon Berenguer y la condesa Almodis.

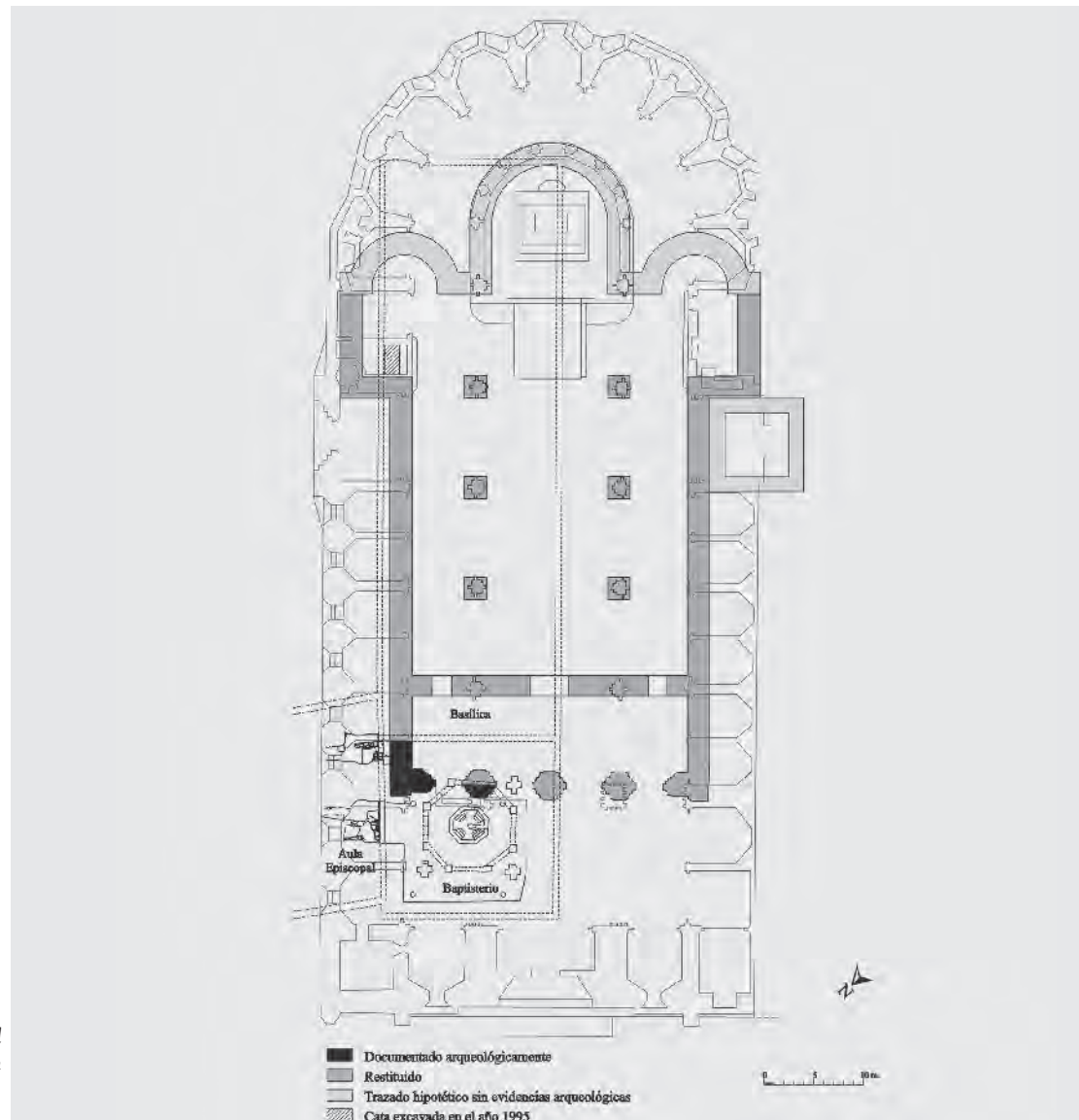
Esta obra comportó igualmente la reordenación de los espacios anexos y vinculados al poder religioso y al poder condal. En el mismo período parece que se construyó la escuela episcopal (1005), el hospital de la seo (1024), la residencia de los canónicos (994), el refectorio (1020), *l'aula canonicorum* (1045), etc., situados en su mayoría al sector oeste de la catedral.

De todos estos edificios vinculados a la catedral no sabemos prácticamente nada, ya que las continuas reformas de los espacios catedralicios fueron haciendo desaparecer los testimonios de los edificios más antiguos, y la ausencia casi total de excavaciones no permite apuntar nada más, por el momento. La arqueología únicamente ha evidenciado algunas trazas en relación a la catedral románica, así como un conjunto importante de elementos escultóricos, fundamentalmente impostas, a partir de los cuales se ha planteado una hipótesis razonada de planta. Según esta, se trataría de un edificio de tres naves y transepto, con una galilea al Noroeste, y con unas proporciones cercanas a la catedral de Vic. La cabecera se desconoce totalmente, pero podría responder a una solución de tres ábsides, el principal más profundo y los dos laterales más pequeños. La documentación apunta a la existencia de un campanario seguramente adosado al primer tramo de la nave de la epístola. Alrededor de la cabecera y delante de la galilea se configuraron sendas zonas de necrópolis, sin descartar otras, también contiguas al edificio religioso, de las que no tenemos constancia arqueológica.

Las impostas atribuidas a la catedral constituyen un grupo de nueve piezas con un repertorio ornamental de carácter vegetal; solo en un caso la temática es estrictamente geométrica. Funcionalmente, se ha propuesto una posición en unos pilares (en forma de "T") que servirían de separa-

ción de las naves. El conjunto presenta vinculaciones con la decoración escultórica de Sant Pere de Rodes (Girona) o de Sant Pere de les Puel·les, en la propia ciudad de Barcelona. Vale la pena destacar la pila bautismal, hoy conservada en el Museo de la Catedral, ya que se trata de una pila realizada en un elemento arquitectónico romano, una pieza de mármol de Luni (Liguria, Italia) que aún conserva elementos decorativos originales. Esta pila se ha puesto siempre en relación con la catedral románica, aunque también podría estarlo con las basílicas precedentes. De las excavaciones contiguas a la catedral procede una lipsanoteca de plomo, de cuerpo cilíndrico y tapa plana para guardar reliquias, que habría sido depositada en el reconditorio de algún altar. Conserva el agujero para pasar la cuerda que servía para cerrar la lipsanoteca con la ayuda de un sello de cera. Por su tipología se le puede atribuir una cronología amplia, entre los siglos IX-XI.

Con la construcción de la catedral y el claustro románico, levantado al oeste del templo catedralicio, comienza a darse un desplazamiento del barrio episcopal hacia este sector y un abandono del sector este, donde, desde la antigüedad tardía y hasta aquel momento, se había localizado la residencia episcopal, un palacio-fortaleza construido en el siglo VI. El proceso culminó en el siglo XII, con la construcción de un nuevo palacio episcopal junto a la puerta de la muralla y con el paso de las antiguas propiedades episcopales a manos del poder condal, operación que le permitiría ampliar su residencia.



Hipótesis de la planta de la catedral románica de Barcelona, según J. Beltrán de Heredia e I. Lorés. (Dibujo de E. Revilla). ©MUHBA

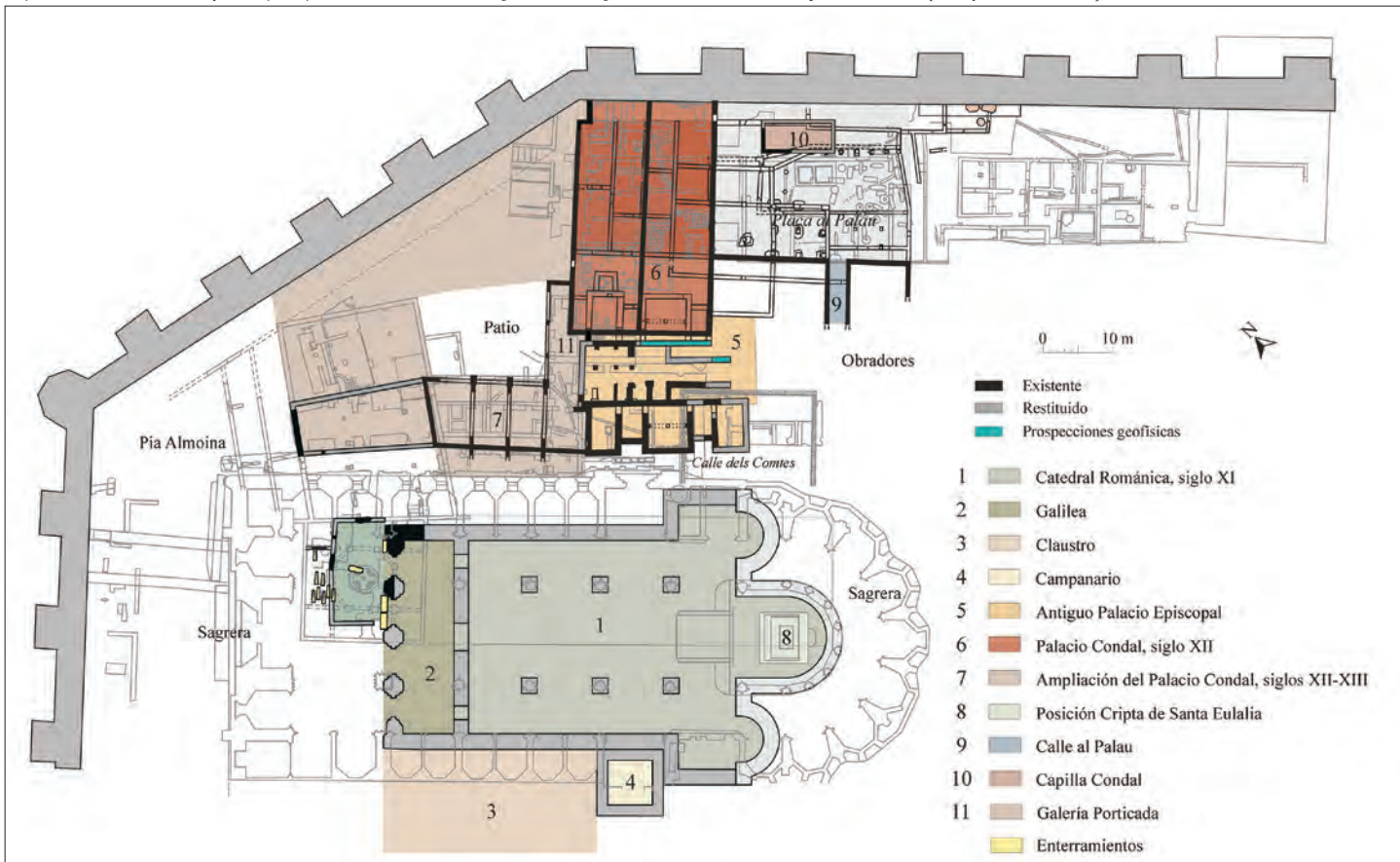
EL PALACIO CONDAL DEL SIGLO XII, UN PALACIO DE CONTINUIDAD

En el siglo XII, seguramente de la mano de conde Ramon Berenguer, se construyó un nuevo palacio condal. Las crónicas de Jaime I ya hablan del *palau antich lo qual el comte de Barcelona feu bastir*. La localización y la existencia de la residencia palatina, junto a la muralla romana, se documenta desde antiguo. De hecho, su precedente ha de buscarse en la residencia del *comes ciutatis* en época visigoda, edificio en forma de "U", que fue reformado en época carolingia y destinado a sede de los condes francos en las ciudad. Para la construcción del nuevo edificio condal del siglo XII, se aprovecharon las paredes del palacio antiguo como cimientos. Las continuidades son muy elocuentes; de hecho, tres de las fachadas del palacio condal mantienen las alineaciones antiguas (dos de época visigoda y una creada con la ampliación del palacio en época carolingia), únicamente la fachada sudoeste es de nueva creación, pues se desplaza unos doce metros en dirección al palacio del obispo. Como ya hemos expuesto, en el siglo XII, el obispo ya residía en el nuevo palacio junto a la puerta de entrada de la ciudad, lo que permitió al conde ampliar su residencia ocupando parte de la de aquel.

Se configuró así un edificio palatino de planta rectangular (20 x 34 m), dividido por una crujía longitudinal, con una planta baja y dos pisos superiores, como ponen de manifiesto los dos niveles de ventanas geminadas conservadas en la fachada principal que da a la plaza del Rey. Además de esta fachada, se conservan dos más, la que da al patio-jardín interior del palacio (actual patio del Museu Frederic Marès) y la fachada sudoeste que se conserva en el interior del Museu d'Història de Barcelona.

El cuerpo principal del palacio se adosaba a la muralla romana e integraba las dos torres contiguas. El nivel de la primera planta del palacio coincidía con el nivel del paso de ronda de la muralla, lo que facilitaba la incorporación de las torres romanas al edificio palatino. La planta baja estaba cubierta por dos bóvedas de cañón, en la fachada que daba a la plaza del Rey y en el desarrollo de la propia bóveda, se abrieron cuatro aspilleras para dar luz a este espacio que quedaba en un semi-sótano. De la disposición de las ventanas geminadas conservadas se puede deducir que el lado que

Hipótesis del estado del conjunto episcopal de Barcelona en los siglos XI-XII, según J. Beltrán de Heredia y Ch. Bonnet. (Dibujo de E. Revilla). ©MUHBA



daba a la plaza del Rey tenía dos pisos de altura, mientras que el que daba al patio interior o jardín, donde se localizaba la sala mayor, ocupaba la totalidad de la altura del edificio, como corresponde a una sala noble. El palacio tenía también una capilla privada dedicada a santa María, aunque no tenemos datos precisos sobre su localización. En cualquier caso, es seguro que no estuvo en el lugar en donde se construyó la capilla real dedicada a santa Ágata en el siglo XIV.

A lo largo de los siglos XII-XIII, el palacio condal se fue extendiendo hacia el Noroeste a costa de las antiguas propiedades del obispo que iban pasando por compra o donación a manos de los condes-reyes. Junto al cuerpo principal, se fueron configurando otros más pequeños de planta rectangular que dieron lugar a un patio o espacio abierto interior. Este patio parece que fue primero destinado a caballerizas y más tarde convertido en el jardín del palacio. En el palacio se convocaron las cortes para tratar la conquista de Mallorca, tema que se utilizó en la pintura que ornamentaba la sala mayor, una pintura de temática profana, como podemos ver en otras residencias señoriales de la ciudad.

El Palacio Condal llamado Mayor, ya que había uno Menor, se fue ampliando y transformando a lo largo de los siglos, hasta formar un conjunto de edificaciones bastante complejas (la mayoría solo conocidas por la documentación) que constituyeron el Palacio Real Mayor de la Corona de Aragón. Testimonio de las reformas del palacio a través de los siglos son los capiteles localizados en las excavaciones, los cuales responden a distintas corrientes estéticas. Queremos destacar la localización de un capitel corintio del siglo XI decorado con unas hojas de acanto de factura muy simplificada, un tipo similar al localizado en otros lugares de la Cataluña Vieja.

Otro sentido se le ha de atribuir al conocido capitel califal de la primera mitad del siglo X, igualmente encontrado en las excavaciones del palacio, en este caso, testimonio de los presentes que se intercambiaban entre las distintas cortes y no de un proceso de obras. Además, sabemos que el conde Borrell mantuvo buenas relaciones con el califato de Córdoba, lo que justificaría su presencia en Barcelona.

Ventana incorporada a la muralla



Ventana incorporada a la muralla



LA CIUDAD, UN CENTRO PRODUCTIVO Y DE INTERCAMBIO: ARTESANOS Y OBRADORES

Barcelona había pasado de ser en el siglo IX un centro administrativo y militar que absorbía los excedentes de la población rural, a un centro de producción e intercambio. Además de las fuentes documentales y las arqueológicas, los estudios paleoambientales y las dataciones de C-14, han permitido establecer las fluctuaciones de las actividades agropecuarias y productivas de la ciudad. Este tipo de estudios muestran, para la segunda mitad del siglo X, un *suburbium* con una actividad agrícola escasa y, sin embargo, una actividad artesanal de cierta entidad, mientras que a finales del siglo X o en la primera mitad del siglo XI, se detecta una expansión agrícola y una reducción de las actividades artesanales, actividades que vuelven a crecer a partir del año 1020. El siglo XII se muestra como un período de retracción agraria y, al mismo tiempo, de un desarrollo importante de las actividades artesanales, probablemente consecuencia de la consolidación urbana. En el siglo XIII, Barcelona ya se había configurado como un gran centro económico y comercial, comparable a otras ciudades del ámbito mediterráneo como Génova, Pisa o Venecia.

Sabemos que había una concentración de obradores a la zona del *Castell Vell* y en el *suburbium* oriental, alrededor de la iglesia de Santa María del Mar. Justamente en el sector litoral de la ciudad, es donde se detecta una importante actividad comercial y económica. Al entorno del palacio condal y la catedral se fue configurado igualmente un barrio artesanal, donde, a finales del siglo XI, ya se agrupaban diversos artesanos. Precisamente, una parte del palacio del obispo había sido vendido a unos particulares para construir obradores.

En el siglo XII, la producción artesanal se diversifica y aparecen los oficios. Entre los oficios destacan los moleros, las muelas de Barcelona tenían fama y se exportaban por todo el Mediterráneo. Asimismo, estaban bien considerados los oficios del cuero y las pieles, en general.

En la zona que daba a la plaza del Rey se habían establecido talleres que hacían cofres, armaduras y otros objetos de metal para los caballos. Junto al palacio, en la actual calle de la Freneria, había también una concentración de oficios relacionados con el trabajo del metal donde se podían localizar escuderos, cuchilleros, herreros, freneros, etc., al servicio del conde y de los nobles que llegaban al palacio. También había quien trabajaba la madera y el cuero, y se hacían cofres, armaduras y objetos para equipar los caballos. Siglos más tarde, continuaban existiendo obradores junto al palacio, ya que hay una disposición de 1378 que ordena que no se realice en la plaza del Rey ningún oficio que comporte ruido y pueda molestar al monarca.

EL SUBURBIUM DE LA CIUDAD: LOS BURGOS, LAS VILES NOVES Y LOS CENTROS DE RELIGIOSIDAD

Fuera murallas, la red de caminos establecida en época romana se había ido consolidando durante la antigüedad tardía. Las basílicas martiriales y unas áreas de necrópolis muy extensas se ordenaban a lo largo y ancho de los caminos. A partir del siglo X, junto a las puertas de entrada a la ciudad o alrededor de los edificios religiosos del *suburbium* (una basílica o un monasterio) surgieron núcleos de población que se fueron urbanizando hasta llegar a formar barrios estables: los burgos y las *vilesnoves* que –en muchos casos– tomaron el nombre del edificio de culto contiguo.

A partir del año 966, se habla del "burgo de la ciudad", junto a la puerta de Regomir, o del "burgo de la zona del mercado", junto a la puerta del *Castell Vell*, que se extendía hacia el Norte, en la zona contigua al palacio condal.

Los acueductos romanos fueron los elementos a partir de los cuales se desarrolló uno de los arrabales de la ciudad: *el burg dels Arcs Antics*. Muchas casas utilizaron el acueducto como pared medianera de sus viviendas, lo que contribuyó a la preservación de este elemento. Para los siglos IX-X, la arqueología evidencia en este sector del *suburbium* una fase de ocupación de carácter más estacional, con parcelas bien delimitadas y presencia de hogares y silos; todo apunta a una explotación agrícola sin zonas de población estable. Un poco más tarde, pero también dentro de los siglos IX-X, se irían generando las primeras estructuras de ámbito doméstico.

Los centros de culto formados en la antigüedad tardía se habían consolidado y constituyeron núcleos importantes de religiosidad en la Edad Media. Se puede decir que gran parte de los edificios de culto de la ciudad tienen un origen de cristianización muy antiguo. La arqueología ha puesto de relieve de una manera muy clara este factor de continuidad. Así pasa, por ejemplo, en las iglesias

de Santa Maria del Mar, Sant Cugat del Rec o del Camí, Sant Pau del Camp o Santa Maria del Pi, alrededor de la cual se forma el *burg del Pi*.

En el monasterio de Sant Pau del Camp se han localizado testimonios de una iglesia de los siglos VI-VII, en concreto la cabecera de la misma en forma de herradura, así como amplias zonas de necrópolis. La primera noticia documental del monasterio data del siglo XI, aunque se ha atribuido su fundación al conde Guifredo Borrell o Borrell I, hijo de Wifredo el Velloso (*Guifrè el Pilòs*) (897-911). Es interesante destacar su lapida funeraria, localizada en el mismo monasterio, la cual fue realizada en un pedestal honorífico del foro romano, elemento que debió de ser desplazado en la antigüedad tardía. Actualmente, del monasterio solo se conserva la iglesia de nave única y cabecera triabsidal y el claustro, obra que se ha situado en un siglo XIII avanzado.

También alrededor del monasterio benedictino de Sant Pere de les Puel·les se configuró un nuevo burgo; la iglesia fue consagrada en el año 945, aunque no se puede descartar un origen más antiguo. Hemos de mencionar igualmente el monasterio de Santa Eulalia del Camp, fundado en el siglo XII a partir de una comunidad de canónigos agustinos, y el conjunto conventual de Santa Caterina, en un primer momento probablemente ubicado en la capilla de El Salvador, capilla que recibirían los predicadores al llegar a la ciudad. El nuevo convento se edificaría a mediados del siglo XIII. La arqueología ha puesto de relieve toda su estructura conventual, la iglesia, de cabecera triabsidal, con su zona de necrópolis vinculada, el claustro, el dormitorio canonical, el refectorio, la sala capitular, etc. y, cómo no, una amplia zona de huerta.

En el siglo XII, la lepra se extendió por toda Europa. La imposibilidad de encontrar un remedio para luchar contra la enfermedad, comportó la marginación y aislamiento del enfermo. Alejada de la ciudad y en el cruce de dos caminos romanos, se levantó el Hospital de Santa Maria dels Malats, más tarde de Santa Margarita dels Mesells, y finalmente de San Lázaro. El hospital era conocido también como la *domus infirmorum*, casa de los enfermos.

El hospital estaba formado por una capilla, mandada construir por el obispo Guillem de Torroja (1144-1171), que aún se conserva, un huerto y un edificio anexo, donde se alojaba el rector de la capilla, el personal al servicio del hospital y los propios enfermos. La capilla es de planta sencilla, nave única y cabecera semicircular. El ábside está formado por siete paños de pared separados por lesenas. En la parte superior, se sitúa una cornisa con decoración de arcuaciones, ménsulas esculpidas y dientes de sierra.

Junto a la capilla, se situaba el cementerio destinado a los leprosos, pero los estudios antropológicos nos han confirmado que la mayoría de los allí enterrados no tenían lepra. En realidad debía de tratarse de enfermos de la piel. El miedo al contagio y el desconocimiento de la enfermedad condujo a que los enfermos con afecciones de la piel fueran internados en las leproserías como apestados. Ni tan solo podían entrar a la iglesia de su propio hospital, por lo que se veían obligados a escuchar la santa misa desde una ventana abierta en la parte alta de pared de la nave, ventana que ha llegado hasta nuestros días perfectamente conservada.

Además de este hospital y del de la catedral (en el interior de la ciudad), estaba en el *suburbium* oriental, el hospital de Marcús. Este había sido fundado en el siglo XII, junto al camino que mantenía el trazado de la Vía Augusta, por un rico comerciante. Actualmente, se conserva la pequeña capilla románica del hospital (que tenía una advocación a la Virgen de la Guia) con arcuaciones de tradición lombarda y un campanario de espadaña.

LA FACHADA MARÍTIMA DE LA CIUDAD: DEL CASTELL REGOMIR A SANTA MARIA DEL MAR

Uno de los espacios más activos de la ciudad fue el entorno de Santa Maria del Mar y de la *via marina* (actualmente calle Argenteria). Esta vía era un antiguo camino romano que partía de la puerta septentrional de la muralla (el *Castell Vell*) –donde se localizaba el mercado– y desembocaba en el puerto medieval.

Al final de la *via marina*, a pocos metros del puerto y en plena playa, se localizaba la iglesia de Santa Maria de les Arenes o Santa Maria del Mar, iglesia que aparece por primera vez en las fuentes documentales en el año 985, pero que tiene su origen en la antigüedad tardía. Parece que el edificio medieval no se situaba en el lugar del edificio gótico. Todo apunta a una localización al sudeste de la iglesia actual y con la misma orientación que los edificios religiosos del grupo episcopal. A

su alrededor se fue formando *la Vilanova del Mar* con casas y obradores que se iban configurando en relación con las estructuras vinculadas al mar y al comercio marítimo: las alhóndigas, la lonja, las tiendas para vender pescado fresco, el *Maell de Mar*, y un poco más al Sur, frente la fachada marítima de la ciudad y la playa, la primera atarazana, todo una red de servicios vinculados al puerto, la costa y el comercio.

En los siglos IX y X, las redes de intercambio de Barcelona con el exterior eran débiles y comercialmente informales, pero en los siglos XI-XII se consolidaron unas rutas estables de comercio con Al-Andalus, la Mallorca islámica y el Magreb, así como con el Imperio Bizantino, período en el que se evidencian también los contactos comerciales con Provenza y Languedoc. Las rutas comerciales y los consulados catalanes que se establecieron por todo el arco del Mediterráneo son un buen exponente de esta actividad. Esta franja marítima se iría urbanizando a lo largo del siglo XIII. Hacia mediados de la centuria debía de estar muy urbanizada, ya que al año 1243, el rey Jaime I prohíbe levantar más construcciones en dirección al mar, ya que se debía dejar un espacio libre para los navíos.

Texto: JBH - Fotos: JAOM - Planos: AIV

Bibliografía

AGUELO MAS, J., HUERTAS ARROYO, J. y PUIG I VERDAGUER, F., 2005, pp. 11-44; BANKS, P., 1992, pp. 25-71; BANKS, P., 2003, pp. 11-23; BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO, J., 2005, pp. 151-168; BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO, J., 2008, pp. 39-45; BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO, J., 2010, pp. 362-395; BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO, J., 2012, pp. 159-184; BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO, J., 2013, pp. 17-118; BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO, J., (en prensa); BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO, J. y LORÉS I OTZET, I., 2005, pp. 101-117; BONNET, C. y BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO, J., 2001, pp. 74-93; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XX, pp. 21-48, 56-70, 76-83, 91-104, 229-232; CRESSIER, P., 2004, pp. 355-375; CUBELLES I BONET, A. y PUIG I VERDAGUER, F., 2004, pp. 49-72; JULIÀ BRIGUES, R. y RIERA MORA, S., 2010, pp. 164-177; LÓPEZ I MULLOR, A. y BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO, J., 1991-1993, pp. 51-76; MIRÓ I ALAIX, C. y ORENCO, H. A., 2010, pp. 108-133; ORTÍ I GOST, P., 2000; SOBERÓN RODRÍGUEZ, M., 2012, pp. 54-78; TRIAY OLIVES, V., 2012, pp. 112-129.

Catedral. Puerta del claustro

EN 1298 se puso la primera piedra de la nueva catedral gótica de Barcelona que, construida en lo fundamental a lo largo de los siglos XIV y XV, sustituiría la fábrica románica consagrada en 1059. Las únicas evidencias materiales del viejo templo del siglo XI son algunas impostas decoradas y ciertos vestigios arqueológicos, pero nada se conserva en pie de un edificio que sigue presentando muchas incógnitas. La puerta románica que se conserva en el claustro de la catedral es posterior a esa fase creativa y anterior a la gótica, con lo que resulta una obra singular, rodeada de incertidumbres que afectan tanto a su cronología como a su contexto físico y artístico.

Se trata de una gran puerta esculpida en mármol blanco ubicada en el ángulo noroeste del claustro y desde la cual se accede al extremo del brazo sur del crucero del templo. Este emplazamiento no se corresponde con las aberturas del templo del siglo XI en ninguna de sus distintas reconstrucciones hipotéticas, y su lógica funcional y constructiva es la propia del edificio gótico, en el cual está perfectamente integrada a pesar de ser manifiestamente ajena a él. De este

modo, la hipótesis que mejor explica esta situación y que ha sido repetidamente planteada es la de su traslado desde otro emplazamiento y su reconstrucción en la estructura gótica. Diversas evidencias materiales y estilísticas confirman esta posibilidad, pero no aportan ninguna certeza sobre su procedencia y su organización original, sin duda hoy alterada. August Font, el arquitecto que a partir de 1897 construyó el cimborrio neogótico, al excavar la zona en que este debía de asentarse para reforzar su cimentación, creyó descubrir los cimientos de una puerta que, según él, podría ser la de los pies del edificio románico y encajar con la que conservamos, aunque ampliando su anchura para que recuperase la forma semicircular de sus arquivoltas, ahora apuntadas, y dotándola de un parteluz que aproximaba su aspecto al de la puerta del claustro de la catedral de Tarragona. Esta atrevida hipótesis ha sido desestimada tanto por la imposibilidad de alterar la estructura del dovelaje como por la dificultad de casarla con las más recientes relecturas arqueológicas. Así, no está nada claro que se pudiera encajar la puerta de mármol en la fachada del templo vinculada a la galilea construida a sus pies, y

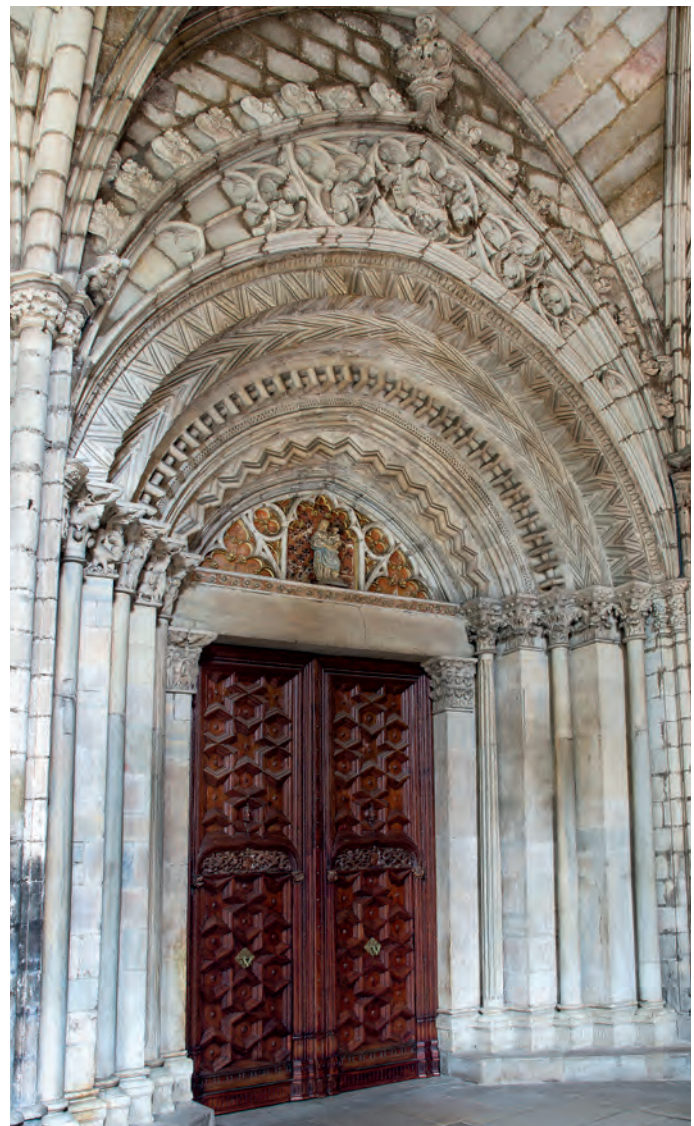
la noticia de la renovación de este ámbito en 1173 podría parecer en principio poco adecuada para encuadrar la construcción de una obra que se viene datando desde principios hasta finales del siglo XIII. Sin embargo, podría replantearse el tema insistiendo en dos evidencias: que la puerta actual es fruto de la manipulación de una o diversas obras antiguas, y que no es nada inverosímil situar su creación cerca del 1200 e incluso algo antes. A esa última conclusión se llega comparando algunos de sus aspectos formales con otras obras barcelonesas y catalanas, como ya hicieron J. Camps y I. Lorés, lo que permite evitar el excesivo aislamiento historiográfico de la obra catedralicia y desmentir cualquier posibilidad de considerarla la importación tardía de una obra italiana acabada, como propuso J. Bassegoda, cosa distinta a la de valorar las fuentes italianas de algunas de sus características.

Un elemento fundamental en esta consideración de la puerta como un elemento descontextualizado es su ejecución en un mármol blanco de origen itálico, poco frecuente en el románico de la zona. No consta ningún estudio geológico de este material que, en cualquier caso, fue reutilizado a partir de estructuras romanas amortizadas, como demostró un estudio de F. P. Verrié inventariando los diversos fragmentos de inscripciones antiguas aun visibles. Posiblemente la reutilización fuera hecha con los despojos de la *Barcino* romana, y es muy probable que en la decisión de conservar y aprovechar una estructura antigua por su calidad material fuese un elemento determinante, junto a una buena factura que, sin embargo, desvela notables desequilibrios ante una observación detallada. En realidad, una de las dificultades más notables de la obra estriba en sus desigualdades e incoherencias internas, que solo en parte se pueden achacar a las evidentes manipulaciones a que fue sometida durante la reinstalación. Aunque esta fue ejecutada con esmero, se detecta claramente como se la completó con elementos nuevos de diseño gótico, y como en distintos lugares los originales fueron amputados o recolocados. Así, no solo es obvia la modernidad gótica de la tracería que forma el gablete que enmarca las arquivoltas o rellena el tímpano bajo ellas, sino que el gran dintel liso fue, al menos, recolocado sobre unos soportes que reclaman una ubicación distinta, a la misma altura que los capiteles cuya configuración prolongan. La pérdida de los encajes originales obligó a suplementarlos con fragmentos esculpidos que imitan los románicos. Los elementos vegetales del lado derecho fueron copiados en una mimesis casi perfecta, mientras que en la izquierda se añadió un peludo animal de dos patas en la imposta y, en el capitel, un no menos peludo diablo simiesco con escudo y un rostro en el vientre, figuras de factura claramente gótica, aunque hábilmente integradas en el conjunto románico. Mientras por un lado se añadían elementos —esculpidos en un mármol aparentemente idéntico al de origen— por otro estos mismos capiteles fueron recortados en la parte que forma el intradós de la puerta, como queda claro mirando los ábacos incompletos o la figuración fragmentada en el lado izquierdo.

Mencionaremos más adelante otras alteraciones de la forma original de la puerta, pero como decíamos, otras rarezas se nos aparecen como propias de su factura inicial. Destaquemos de entrada el contraste estético entre las cinco arquivoltas y sus soportes, tan acusado que es muy probable que, como planteó M. Macià, procedan de contextos distintos, acoplados forzosamente en el remontaje de época gótica. Las arquivoltas, ligeramente apuntadas, están recubiertas con decoración exclusivamente geométrica, con formas quebradas en zigzag con distintas orientaciones y bocelos seguidos o anillados. Este tipo de repertorio es el que, en el contexto catalán, sugiere la relación con la escultura de área leridana y empuja la cronología hacia las décadas centrales del siglo XIII. Sin embargo, los diseños de la puerta barcelonesa no coinciden con los leridanos y obligan a rastrear en un radio de relaciones más amplio y a constatar la difusión europea de estas fórmulas alrededor del 1200. Es en este contexto donde toma

Portada del claustro de la catedral de Barcelona ©Museu Diocesà de Barcelona.

Foto: Guillem Fernández



sentido la propuesta de J. Bracons de anotar las similitudes con las puertas del *duomo* de Génova, no determinantes pero sugestivas en la medida que aluden también a otros aspectos, alguno tan singular como la extrema longitud y la esbeltez de las seis columnillas exentas, con fuste de dos piezas. De no ser por sus proporciones excesivamente alargadas, se llegaría a pensar que, junto a sus basamentos acanalados, son materiales antiguos reutilizados, más cuando dos de ellas –las más interiores– están recubiertas de acanaladuras clásicas. Nada de ello es común en el románico catalán, ni en ámbito leridano, ni en otros, y podría añadirse a los argumentos en contra de la factura catalana de la obra, a favor de la cual pesan poderosamente, sin embargo, algunas de las características de los capiteles colocados sobre estas columnas y también sobre los pilares angulares que las separan, legibles unitariamente a modo de friso escultórico continuo, aunque manipulado para estrecharlo y hacer encajar encima suyo unas arquivoltas menos amplias.

Así como sorprende el distinto diseño de la acanaladura de las dos columnas interiores, lo hace aún más la asimétrica acumulación de todos los capiteles figurativos en el lado izquierdo de la puerta, en tanto que el lado derecho es de temática exclusivamente vegetal. Este curioso desequilibrio haría dudar de la coherencia creativa del conjunto esculpido si no subrayásemos al mismo tiempo la correspondencia de formatos y dimensiones entre los dos lados, o nexos comunes como el mismo diseño de ábacos punteados. Incluso el único capitel vegetal del lado izquierdo, manifiestamente distinto de los del derecho, remite a paralelos catalanes coincidentes. La completa serie de la derecha está formada por capiteles corintios con punzantes hojas de acanto de extremo prominente, con un marcado juego de claroscuros a base de profundas hendiduras hechas con trépano, a veces en largas acanaladuras y en estrías paralelas. Su aspecto marcadamente clásico remite a algunos de los capiteles de la mencionada puerta de mármol del claustro de la catedral de Tarragona que, sin ser idénticos, coinciden poderosamente con los barceloneses en material, técnica y aspecto general. En ambas obras comprobamos la importancia de la imposta continua, también vegetal y con palmetas hendidas que puntualmente se enroscan adoptando formas redondeadas, más pequeñas y delicadas en Barcelona, donde los tallos de las hojas terminan en bellotas o en diminutas y delicadas cabezas de pájaro o felino, además de cabezas humanas ubicadas en algunos de los ángulos prominentes del friso.

Pero los capiteles de Tarragona no son el único referente para los corintios de la catedral de Barcelona, sino que, a pesar del cambio de material y conservación, es necesario constatar su coincidencia aún más notable con algunos capiteles del claustro de Sant Pere de Galligants, en Girona, así como con los en general más modestos del claustro barcelonés de Sant Pau del Camp, unidos en una familia estilística que ya fue perfilada por J. Camps e I. Lorés y a la que corresponde una cronología dentro del último cuarto del siglo XII.

Allí vemos el mismo tipo de hojas de acanto estriadas y punzantes, y también un detalle que aparece en las puertas de las dos catedrales, el de los ábacos con una fila de puntos hecha con trépano y situada entre dos hendiduras horizontales. La asociación es tanto más significativa en cuanto alude también a otros aspectos de la puerta barcelonesa, empezando por el único capitel vegetal del lado izquierdo, el más exterior, con dos niveles de hojas lisas giradas hacia fuera y con frutos redondeados colgando de sus extremos, estriados en el nivel bajo, granulados en el superior, un tema que aparece tanto en Galligants como en Sant Pau del Camp. En este último encontramos puntos de referencia para valorar el capitel catedralicio situado más a la derecha –el único con hojitas en el ábaco en lugar del trepanado de los demás– cuyas formas más blandas y enlazadas y más alejadas del corintio clásico se aproximan discretamente a una familia de capiteles catalanes que incluye otras piezas barcelonesas, en Sant Pau y en el Palacio Episcopal, y otras más alejadas, en Sant Martí Sarroca (Alt Penedès) o en Camarasa (Noguera). Sant Pau del Camp ofrece también sintomáticos paralelismos en el terreno figurativo, aunque siempre con un aspecto subordinado respecto de la catedral, donde las resoluciones son siempre de mayor nivel.

La figuración abunda en el lado izquierdo de la puerta catedralicia, y recubre tanto los cuatro capiteles restantes –dos sobre columnas y dos sobre los pilares angulares entre ellos– como el pseudocapitel sobre las jambas y bajo el dintel, como las impostas sobre todos ellos. Pero una vez más nos falta claridad y coherencia, ahora en el plano significativo. El tema narrativo más inequívocamente identificable es la Anunciación visible en el capitel cercano al dintel y artificiosemente pegado a él. María en pie levanta la mirada y la mano derecha hacia las alturas, sin prestar mucha atención al ángel frente a ella, también con la cabeza inclinada hacia arriba, con la diestra alzada en acto de bendecir y con un cetro cruciforme sostenido con la otra mano, una singularidad iconográfica que debe ser destacada. Menos evidente, pero también relevante, es el hecho que los dos personajes no están o no estaban solos en la cesta del capitel. Una visión acercada en el ángulo correcto permite detectar la presencia de un tercer personaje situado detrás del ángel, en la cara contraria a la que ocupa María. Aunque aparentemente es imberbe, el gesto de apoyar la cabeza inclinada en una mano se corresponde con el propio de san José en las Anunciaciones que lo incluyen. Además de la perspectiva iconográfica que la cuestión abre, reaparece el tema de las manipulaciones del conjunto dada la colocación del capitel en una situación distinta a la que previó su autor.

Como observó M. Macià, ocurre lo mismo con el segundo capitel en principio exento. En sus dos caras visibles vemos a cuatro figuras en pie con largas túnicas, y su identificación sería compleja sin el nombre de IOB inscrito en la filacteria en manos del más interior. Job debe de ser el único barbado del conjunto, que levanta las manos, atadas y uni-



Detalle de las arquivoltas ©Museu Diocesà de Barcelona. Foto: Lluís Subirats

Capiteles del lado izquierdo ©Museu Diocesà de Barcelona. Foto: Lluís Subirats



Capiteles del lado derecho ©Museu Diocesà de Barcelona. Foto: Lluís Subirats



das en oración casi en el ángulo visible del capitel. Sus tres acompañantes elevan rostro y manos en gesto de súplica o inclinan la cabeza mostrando su pesar, bien claro en el que apoya la mejilla sobre la palma, a la manera de un san Juan de Calvario. A ellos hay que añadir, como decíamos, al menos a un personaje más, cuya presencia se entrevé en la cara hoy casi invisible.

El resto de las imágenes se aleja de la narración temática y se mueve en el campo de los elementos simbólicos, de fondo moralizante y fuerte componente ornamental. El primer pseudocapitel de pilar, empezando por la izquierda, muestra una composición simétrica con dos aves monstruosas de garras enormes y rostros terribles que exhiben su dentadura apretada y se giran hacia dos cabezas similares que surgen de



Imposta ©Museu Diocesà de Barcelona

los extremos de sus colas peludas, entrelazadas en el vértice del capitel. El segundo pilar está coronado por otro pseudocapitel de dos caras; en una vemos otra de esas convencionales imágenes del mal y el pecado, otro monstruo también alado y con garras, pero esta vez con una piel escamosa que recubre tres gruesos y largos cuellos con sendas cabezas de fauces entreabiertas. Este fantástico animal se enfrenta esta vez a un guerrero con casco, escudo, espada y larga cota de malla que recubre una túnica de extremo ondulante. Una versión del mismo tema, tan cercana que exige una confrontación ya detectada, se encuentra en el claustro de Sant Pau del Camp, donde podemos señalar además el parecido entre la gruesa serpiente de la tentación de Adán y Eva y los diversos cuellos del monstruo catedralicio, a pesar de que en el monasterio todo resulta más sumario y se pierden las delicadas texturas de las escamas y la cota metálica que el mármol conserva.

Si el virtuoso caballero parece enfrentarse enérgicamente contra el mal, la figura humana aparece derrotada, como pecador castigado, en el capitel de la jamba bajo el dintel. Se trata de un hombre semidesnudo a quien arrastra por el brazo un demonio o monstruo antropomorfo de dientes feroces y recubierto de pelo, que se repite, en la versión gótica del tema, detrás del condenado. En la otra cara de la pieza, correspondiente al intradós de la puerta, aparece una magnífica sirena-pájaro, con grandes garras y alas como los otros monstruos pero con bella cabeza femenina de larga cabellera. Por detrás de su cuerpo surge un nuevo cuello escamoso acabado en una cabeza animal que debía de morder el brazo a alguien de quien solo conservamos una mano y un elemento roto en la parte baja. También en la imposta situada sobre esta pieza vemos una similar fractura: el relieve acaba cortando limpiamente un animal del que queda solo el hocico y una garra, más o menos simétricos a los del monstruo que tiene enfrente, de nuevo alado y con cola peluda. Tras él cubre el ángulo de la imposta otra sirena-pájaro, de

alas extendidas y cuerpo plumoso, seguida por dos nuevos animales, un ave de rostro canino con la lengua hacia afuera y, en el extremo extrañamente recortado para dejar paso al fuste de la columna, aquella versión gótica de zoología imaginaria ya mencionada, acorde con los modelos románicos pero nítidamente diferenciable.

De regreso al friso figurado que recorre la imposta sobre los capiteles altos, veremos allí la continuación de la temática de castigo de pecadores, empezando por leones alados que devoran tanto figurillas humanas como otros animales. Tres imágenes femeninas de rostro muy similar sugieren de forma distinta pero complementaria el recurrente pecado de la lujuria. La más grande es una bella y tentadora sirena con larga, sinuosa y escamosa cola de pez. Su inactividad parece complementarse con la reaparición de su rostro en el torso de mujer que agarra por el cuello y la cabeza a la figura tumbada de un hombre derribado, probablemente el pecador lujurioso, no sabemos si tendido en brazos de su amada o derrotado por la doble del monstruo marino, que M. Macià propone identificar con Eva. La personificación del pecado de la carne aparece aún en la convencional imagen de la mujer desnuda a quien muerden los pechos el batracio y la serpiente. Completan esta lectura de derecha a izquierda cinco dinámicas aves ubicadas en el último tramo de la imposta.

El último de los capiteles si prescindimos, claro está, de los añadidos góticos, ya que en los dos extremos hay un fragmento suplementario de imposta, ahora con temática vegetal entre boceles, que cubre los dos capiteles también añadidos en el punto de descarga de las molduras del gablete. Mientras que el lado derecho del capitel es a base de hojas carnosas como las que pueden verse en zonas cercanas de la catedral, el de la izquierda muestra tres figuras, una mujer con palma y libro y dos hombres barbudos, que con sus gestos y mirada hacia la altura parecen querer imitar a los personajes de uno de los capiteles románicos. Tanto su estilo, de buena calidad, como el de la figura del Varón de los Dolores que centra el gablete, deberían ayudarnos a orientar la fecha en que se realizaron estos complementos, que no es descabellado relacionar con el momento de remontaje y rediseño de la puerta, del cual no tenemos documentación precisa. Bassegoda mencionó la noticia inédita de la compra de herrajes y maderas para la puerta del claustro en 1375, pero no es seguro que eso se refiera a algo más que a un cerramiento mueble. Podría pensarse lo mismo de la documentación publicada por M. R. Terés que menciona la compra, en verano de 1402, del *portal que metem en lo claustre* al canónigo Berenguer de Matamala, pero el hecho que el dato aparezca rodeado de noticias sobre cantería y construcción cuyo objetivo es *fer lo portal de la claustre*, abre la perspectiva sobre la posibilidad que sea entonces cuando se estaba colocando, ajustando y cerrando el portal marmóreo o que, al menos, se esté completando entonces una operación comenzada en un incierto momento anterior. Recordemos también que, según Carreras i Candi, en septiembre de 1386 se terminó la bóveda del portal del claustro, un dato impre-

ciso que podría aludir al crucero inmediato a la puerta, pero no a la bóveda del claustro frente a ella. En cualquier caso, es evidente que para poder precisar el desarrollo de la operación deberían tenerse en cuenta las características y las fechas de los distintos sectores de la catedral gótica que afectan la obra, sea el brazo del crucero, sean las bóvedas y capillas del claustro, con una constante agregación de elementos que revelan sus superposiciones y desencajes, significativos en la lectura del monumento. Así, viendo como las impostas añadidas se superponen a estructuras preexistentes, o como las hojas del gablete colocado sobre las arquivoltas ocultan las ménsulas de la moldura que cierra el muro, en el cual recae una bóveda de avanzado el siglo XV, nos damos cuenta de la necesidad de un minucioso análisis material del conjunto por ahora pendiente, en el que cabría tomar también en consideración el uso de elementos marmóreos también por los maestros góticos, tanto en los elementos figurativos ya mencionados, como en algunos elementos arquitectónicos, especialmente en la zona del basamento izquierdo.

Este uso y aprecio del mármol, que se combina con la omnipresente piedra de Montjuïc en una construcción gótica que se levanta cuando ya se han agotado los materiales de

saqueo de los despojos romanos, vuelve a darse en la puerta de Sant Lu, en el extremo opuesto del transepto de la catedral. Tanto la combinación arquitectónica de las dos piedras como, sobre todo, los grandes relieves marmóreos de filiación aún no resuelta plantean nuevas incógnitas y nuevas vías de investigación al tema de la reutilización en la catedral gótica de elementos existentes en la fábrica que se iba substituyendo.

Texto: PBR

Bibliografía

AINAUD DE LASARTE, J., GUDIOL RICART, J. y VERRIÉ I FAGET, F. P., 1947, I, pp. 48-49, II, fig. 143-145; BASSEGODA I NONELL, J., 1975, pp. 166-170; BASSEGODA I NONELL, J., 1993; BRACONS I CLAPÉS, J. y TERÉS I TOMÁS, M. R., 2002, pp. 278-279; CAMPS I SÒRIA, J. y LORÉS I OTZET, I., 1991-1993; CARRERAS I CANDI, F., 1916, pp. 229-237; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XX, pp. 165-168; DURAN SANPERE, A., 1952a; DURAN I SANPERE, A., 1972a, I, pp. 330, 373-375; MAS I DOMÈNECH, J., 1906-1921, I, p. 24; MAS I DOMÈNECH, J., 1916, pp. 103-105; PUIG I CADAFALCH, J., 1949-1954, pp. 113-114; ROGENT Y PEDROSA, F. y SOLER, C., 1898, pp. 64-66; TERÉS I TOMÁS, M. R., 2003, pp. 201-231; VERRIÉ I FAGET, F. P., 1980.

Virgen con el Niño. Archivo capitular de la catedral de Barcelona

EN LA SALA de consulta del Archivo Capitular de la catedral de Barcelona se conserva una bella imagen románica de la Virgen con el Niño de procedencia desconocida (aunque de origen catalán), que no parece obrada con destino a la propia seo. La talla es de tamaño medio (70 x 30 cm) y sufrió una importante restauración en 1969 que modificó sustancialmente su aspecto original, según reconocemos en fotografías antiguas. Se retocaron y añadieron algunos elementos deteriorados o desaparecidos, especialmente las manos y coronas del Niño y la Virgen, la parte inferior del cuerpo del Niño y una significativa parte del trono.

La imagen representa a María como *Sedes Sapientiae*, en la acostumbrada posición frontal y notablemente rígida, con el Niño sentado sobre la parte derecha del regazo, coronado y ricamente ataviado. Ambas figuras responden a un canon esbelto y a una construcción bastante equilibrada, con las espaldas estrechas y severos rostros circulares bien proporcionados, poco expresivos pero firmes; narices rectilíneas y muy bien definidas, destacan los pómulos y el resalte de los ojos almendrados. Cabe subrayar la rítmica caída en zigzag del velo de la Virgen. Los pliegues verticales, moldeados con mucha soltura y naturalidad, remarcan bien la anatomía, lo que revela la mano de un artífice de calidad, al que se ha considerado influido por la escultura pétrea.

En el desarrollo inferior de los ropajes se combinan resaltes circulares en las rodillas y singulares remates en forma

Virgen con el Niño ©Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas



de "V" en la caída de la túnica de la Virgen. Se conservaba parcialmente pintada con decoración vegetal que ahora es irreconocible.

Se ha comparado con la célebre Virgen de Montserrat, con la que comparte impasibilidad expresiva y armonía, así como el buen hacer en la ejecución de la talla. La imagen debe de ser producto de un taller activo en la diócesis barcelonesa quizás durante la segunda mitad del siglo XII. Se han fijado otros paralelos con la Virgen de Santa Maria de Toudell (Museu Diocesà de Barcelona) y la de Matadars (MNAC),

ambas procedentes del Bages y conectadas también con la imagen de la Moreneta.

Texto: JDP

Bibliografía

AINAUD DE LASARTE, J., GUIDIOL RICART, J. y VERRIÉ I FACET, F. P., 1947, I, p. 87, II, fig. 571; CAMPS I SORIA, J., 2003, pp. 50-51; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1997, XX, pp. 175-176.

Palacio Episcopal

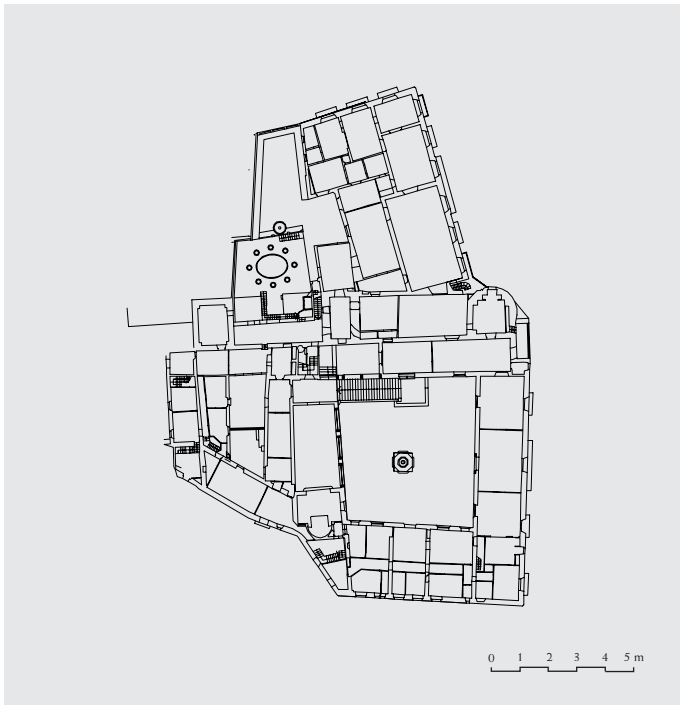
EL PALACIO EPISCOPAL DE BARCELONA se sitúa en la calle del Bisbe, frente a la catedral y junto a la plaza Garriga i Bachs, hacia el interior de la antigua muralla romana.

Desde la tardoantigüedad el núcleo episcopal de la ciudad se emplazó en el ángulo noreste de la muralla romana, junto a la catedral románica, consagrada en 1058. Su ubicación se correspondería aproximadamente con los alrededores de la actual plaza de Sant Lu, en la calle dels Comtes. Parece que la residencia episcopal fue cedida al rey Jaime II en 1315 con el propósito de ampliar el adyacente Palau Reial Major. El emplazamiento actual, lindando con la plaça Nova y la muralla, podría remontarse al siglo XI. Otros autores, prefie-

ren retrasar esta cronología hasta fines del siglo XII o inicios del XIII. Durante la segunda mitad del siglo XIII (entre 1253 y 1257) se documentan importantes reformas acometidas por el obispo Arnau de Gurb (1253-1284), ampliando el patio del palacio y construyendo un nuevo cuerpo perpendicular al antiguo, en paralelo a la actual calle del Bisbe. A partir de 1257 Arnau iniciaba la construcción de la capilla dedicada a la Virgen, santa Quiteria, las Once Mil Vírgenes, santa Ágata y santa Lucía. Esta construcción se ha citado tradicionalmente como capilla del reformado Palacio Episcopal, pese a las objeciones de algunos autores que consideraron un edificio exento. En el siglo XV se abrieron los ventanales hacia la plaça



Patio
©Museu Diocesà
de Barcelona.
Foto: Guillem Fernández

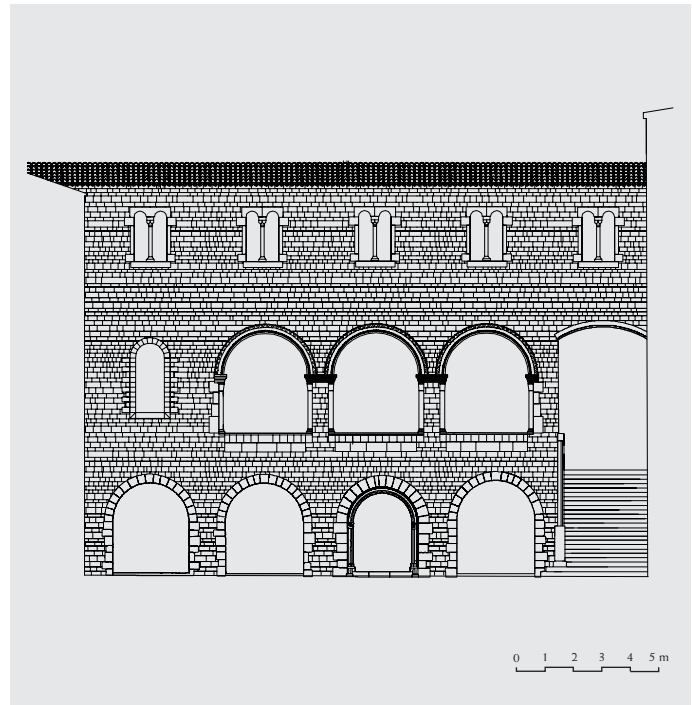


Planta

Nova y alrededor de 1784 se remodeló totalmente el edificio bajo la dirección del arquitecto Josep Mas i Dordal. Entre 1883 y 1885 la construcción fue nuevamente reformada por el obispo Català.

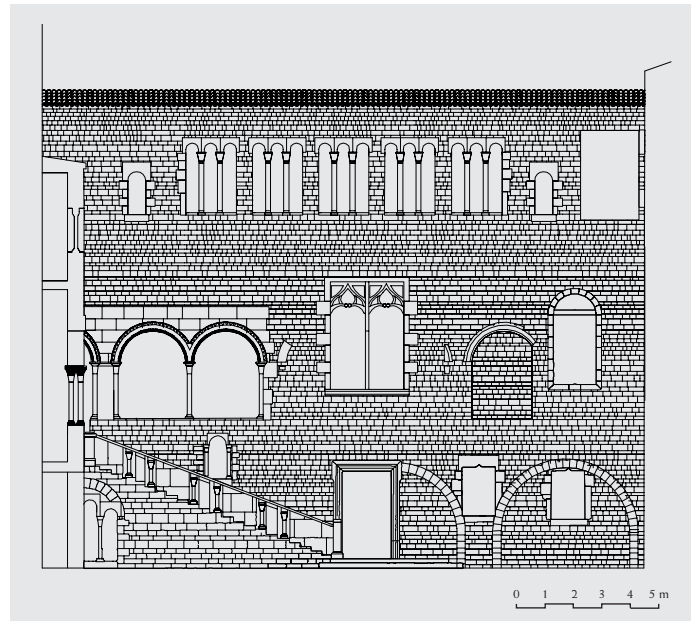
En el patio se alzan un par de galerías de arcos asentados sobre pilares flanqueados por columnas y capiteles que confluyen en el ángulo de acceso al primer piso de la construcción. Las tres arcadas de la galería orientada en el eje noroeste-sureste fueron descubiertas durante la restauración acometida por el obispo Laguarda (1909-1913). La intervención del arquitecto Enric Sagnier descubrió las del cuerpo perpendicular, cuando se alzó la escalera de acceso. Fueron intervenciones historicistas que combinaron elementos del siglo XIII y nuevas piezas del XX.

La galería paralela a la calle del Bisbe presenta una triple arquería dispuesta frente a la capilla del edificio actual. Su configuración parte de arcos de medio punto decorados por una arquivolta zigzagueante que descansan sobre pilares cuadrados con dobles columnas adosadas. Los capiteles repiten las mismas formas vegetales estilizadas bajo impostas y cimacios ajedrezados, sus cestas incorporan tallos estriados que se entrelazan formando retículas de triples niveles romboidales. La ornamentación de los capiteles parece derivar de algunas piezas visibles en el claustro de Sant Benet de Bages y otros ejemplares conservados en el Museu Nacional d'Art de Catalunya procedentes de la iglesia del castillo de Camarasa (MNAC, 24011, 24014, 24020, 24024). También los capiteles de la iglesia de Sant Martí Sarroca, consagrada en 1204, presentan composiciones muy cercanas, sobre todo en sus modelos absidales.



Alzado

Alzado



La galería paralela a la muralla romana muestra una secuencia de tres arcadas que arranca en el interior del ángulo del patio, van asentadas sobre pilares flanqueados por dobles columnas exentas bajo un cimacio. La decoración de los capiteles es muy variada: niveles superpuestos de hojarasca, palmetas dobladas hacia abajo, tallos gruesos y cóncavos rematados con hojas abiertas y volutas verticales, composiciones que vuelven a remitir a Sant Martí Sarroca y Camarasa, aunque se trate de modelos frecuentes en la escultura románica catalana



Capitel de la primera arcada de la galería paralela a la muralla romana



Capitel entre la segunda y tercera arcada de la galería paralela a la muralla romana



Capitel de la galería paralela a la calle del Bisbe

de la primera mitad y mediados del siglo XIII (Sant Benet de Bages, Sant Esteve de Granollers o Sant Pau del Camp).

Entre la segunda y tercera arcadas apreciamos el combate entre un león alado y un personaje bípedo con ínfulas de arpía. El capitel interior presenta cuatro hojas angulares con nervaduras muy acentuadas. Del centro de las caras nacen caulículos, que en la parte superior se retuercen hacia las esquinas, acogiendo una bola en su parte inferior y un segundo nivel de volutas. En uno de los casos asoma un rostro que dobla sus brazos y manos sobre la cabeza. Tanto la disposición de las amplias hojas de volutas redondeadas como la configuración del rostro antropomorfo cuentan con precedentes en cestas de Sant Serní de Tavèrnoles (MNAC, 24007, 22994, 22995), la iglesia y claustro de la Seu d'Urgell, modelos vinculados a su vez con la escultura rosellonesa de Cuixà y Serrabona, así como con un capitel del claustro de Ripoll y otros casos en Sant Corneli de Collbató y Sant Martí Sarroca. Aparecen capiteles decorados con parejas de leones alados o grifos afrontados de garras alzadas y un personaje agarrado a dos tallos vegetales que recorren su cuerpo con paralelos con Ripoll, Girona, Sant Cugat del Vallès y la Seu d'Urgell. La decoración de las arquerías, con motivos zigzagueantes y bocelados, reaparece en Sant Martí Sarroca, Camarasa, Sant Pau del Camp o la portada del claustro de la Catedral de Barcelona.

La escultura de las galerías del Palau Episcopal ha sido tradicionalmente asociada con las reformas documentadas bajo el mecenazgo del obispo Arnau de Gurb, si bien sus paralelos aconsejan adelantar la cronología hacia 1200 y las primeras décadas del siglo XIII (las reformas del obispo Arnau pudieron reaprovechar piezas anteriores). Las galerías fueron tapiadas y redescubiertas durante las reformas de inicios del siglo XX, circunstancias que pudieron modificar su disposición previa.

Texto y fotos: RDM - Planos: AIV

Bibliografía

- AA.VV., 1987a, p. 73; AINAUD DE LASARTE, J., GUDIOL RICART, J. y VERRIÉ I FACET, F. P., 1947, I, pp. 24-32; BASSEGODA I NONELL, J., 1975; BELTRÁN DE HEREDIA BECERRO, J., 2008; BESERAN I RAMON, P., 2008, pp. 254-256; CAMPS I SÒRIA, J. y LORÉS I OTZET, I., 1991-1993; CABESTANY I FORT, J. F., 1991-1993; CARBONELL I ESTELLER, E., 1975, II, p. 58; CARRERAS I CANDI, F., 1890, pp. 432-433; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XX, pp. 181-184; CIRICI I PELLICER, A., 1973a, pp. 43-44; CIRICI I PELLICER, A., 1977, p. 79; DALMASES I BALAÑA, N. de y JOSÉ I PITARCH, A., 1986, p. 139; FONT I CARRERAS, A., 1891; FONT I SAGUÉ, N., 1895; GARRUT I ROMA, J. M., 1952, pp. 24-25; HERNÁNDEZ-CROS, J. E. *et alii*, 1973, p. 41; HERNÁNDEZ-CROS, J. E. *et alii*, 1990, pp. 187-189; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1975a, pp. 198-203; LORÉS I OTZET, I., 1993; MADURELL I MARIMÓN, J. M., 1937-1940; PALACIO EPISCOPAL, 1928; PUIG I PUIG, S., 1929, p. 212; SABATER, I., 1928; VERGÉS I TRIAS, M. y VINYOLÉS I VIDAL, M. T., 1983-1985.

Capilla de Santa Llúcia (antes de las Once Mil Vírgenes)

LA CAPILLA se alza en la esquina formada por las calles del Bisbe y de Santa Llúcia, en el interior del recinto catedralicio, muy cerca de la Casa de l'Ardiaca, el Palau del Bisbe y la muralla romano-condal.

Los orígenes y promoción de la capilla se vinculan al obispo Arnau de Gurb (1252-1284), arcediano de la catedral desde 1244, consejero de los reyes Jaime I y Pedro el Grande y promotor del vecino Palacio Episcopal. En 1257 Arnau solicitaba al capítulo episcopal la cesión de un espacio para la construcción de una capilla dedicada a la Virgen, santa Quiteria, las Once Mil Vírgenes, santa Ágata y santa Lucía, con el tiempo será esta última la que se alce con la advocación principal. Terminada en 1268, Josep Mas consideró que el solar cedido por los canónigos había sido antes bodega, muy cercano a la antigua necrópolis de la catedral; aunque algunos la creen anexa al Palacio Episcopal, también pudo ser un edificio exento integrado más tarde en el claustro catedralicio. Mantiene bien su estructura original, con planta rectangular cubierta por una bóveda de cañón apuntada que comunica con el claustro gótico. El aspecto actual del edificio es fruto

de la restauración acometida por August Font en 1891, que suprimió además un coro alto de cronología moderna.

Bajo un arcosolio apuntado del muro meridional se instaló la lauda del sepulcro gótico del obispo Arnau de Gurb (†1284), fue descubierto tras retirar el altar de San Lorenzo y restaurado durante la intervención de August Font. En el mismo muro existió un nicho posteriormente clausurado y un espacio destinado a sacristía. El muro septentrional acoge los enterramientos del caballero Jaufred de Santacoloma (†1319) y del canónigo Francesc de Santacoloma (†1347).

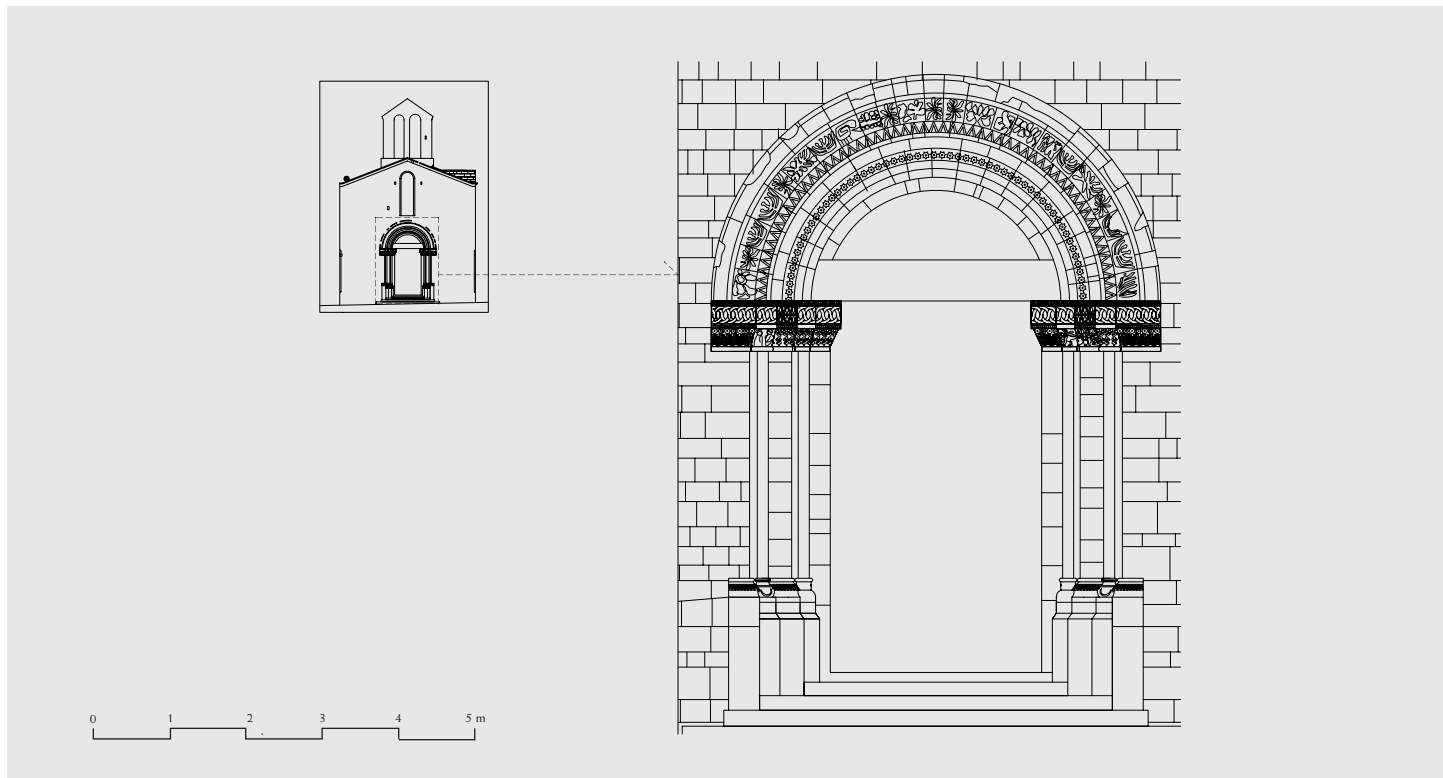
El aparejo de la construcción es bastante uniforme, con sillería bien escuadrada organizada en hiladas que contribuye a ofrecer una sensación de sobriedad y solidez característica de la arquitectura cisterciense del siglo XIII. En el exterior del muro meridional se aprecian bloques con marcas de cantero. También advertimos la traza de lo que parece un antiguo acceso, supuestamente tapiado en 1821, formado por un arco de medio punto apoyado sobre un sólido dintel soportado por jambas. El tímpano se decoró con un relieve del *Agnus Dei* inscrito en el interior de un círculo, aparece de perfil

Vista general



Portada





Alzado de la portada

Costado izquierdo de la portada



Costado derecho de la portada



e incluye un nimbo crucífero y una vara rematada por una cruz griega apoyada sobre su pata delantera. La talla goza de cierto detallismo en la cabeza y vellón. La representación del cordero místico cuenta con una larga tradición en el románico catalán, y alude al sacrificio de Cristo, base de la Iglesia triunfante y esperanza de salvación. Para Duran i Sanpere este acceso cegado comunicaba la capilla con el palacio episcopal antes de abrir la calle del Bisbe. Pero tal hipótesis, retomada por Emma Liaño, fue descartada por otros autores, planteando el simbolismo del *Agnus Dei* como recordatorio de la tumba del obispo Arnau.

La fachada occidental presenta un ventanal sustituido por un óculo y una espadaña muy alterada por la restaura-

ción. Parece mantener la fábrica de mediados del XIII, aunque según señaló Golferichs i Losada (1891), en 1842 una bomba caygué en lo campanar, trencant la clau del finestral y desnivellant la volta de la porta, essent tanta sa pressió, que trencà los capitells del dintell y una columna. El hecho explicaría la presencia de tres columnas de nueva factura, así como el dintel y el tímpano instalados hacia 1900. Las jambas soportan un dintel con un tímpano semicircular recorrido por cuatro arquivoltas –abiertas en derrame hacia el exterior– enmarcadas por una moldura a modo de guardapolvo que apoyan sobre un friso continuo de capiteles e impostas. Media docena de pilares y cuatro columnas descansan sobre altos zócalo adaptados a los escalones de ingreso.



Detalle de las arquivoltas



Capitel de la Anunciación y la Visitación

El guardapolvo se decora con hojas y tallos. Las arquivoltas presentan bocelos lisos, motivos zigzagueantes, vegetales y zoomórficos (un cuadrúpedo atacado por otro, aves y un león). En el friso distinguió Agustí Duran i Sanpere hojas de roble, anémonas, agrimonias, helechos y otras gramíneas, al estilo de la escultura naturalística de la Ile-de-France y otras facturas francesas de fines del siglo XII e inicios del XIII. Los capiteles presentan dos cuadrúpedos diversos, bustos humanos, una Anunciación y una Visitación. El arcángel Gabriel aparece sin alas y con el cuerpo ligeramente inclinado hacia la Virgen, a la que se dirige con la diestra alzada y señalando con el índice hacia el cielo. María también levanta la mano derecha y sostiene un libro con la izquierda. La portada occidental de la capilla de Santa Llúcia presenta formas características del último románico aunque incorporando elementos góticos. En su conjunto presenta gran unidad constructiva deudora de un único proyecto secundado por Arnau de Gurb, que antes de 1257 viajó a París, Corbeil y Clermont-Ferrand.

BÁCULO DEL OBISPO ARNAU DE GURB

En el interior del sepulcro de su promotor se encontraron diversos fragmentos textiles y la parte superior de un báculo de 27 cm de alto y entre 9 cm y 3 cm de anchura, ejecutado en cobre sobredorado. El remate superior perfila un dragón que muerde su propio cuerpo, trazando una circunferencia que no llega a completarse. El cuerpo del animal presenta escamas y está flanqueado por pequeños dientes sobresalientes. Su cabeza tiene hocico y orejas alargadas. La pieza ha sido asociada con talleres catalanes que heredaron fórmulas y repertorios derivados de las manufacturas de Limoges. También se han señalado los paralelismos con trabajos en hierro forjado de la Cataluña meridional y el Rosellón. No parece claro que estemos ante el báculo usado por el propio obispo. Gudiol i Cunill lo asoció al de la tumba de Sant Bernat Calvó,

objetos representativos de la dignidad del egregio difunto y no simples piezas litúrgicas.

FRAGMENTOS DE TEJIDOS DEL SEPULCRO DEL OBISPO ARNAU DE GURB

El periplo recorrido por los tejidos hallados en el interior del sepulcro de Arnau de Gurb fue reconstruido por Dorothy Sheperd en un artículo de 1978. En el momento de su hallazgo fueron completamente menospreciados por los operarios, aunque fueron adquiridos por Ramon de Montaner i Vila, seleccionando las partes en mejor estado y desprendiéndose de los fragmentos más deteriorados, que fueron a parar a la colección de Francesc Miquel i Badia. A su muerte fueron adquiridos por J. Pierpont Morgan, formando parte de la donación realizada al Smithsonian Cooper Hewitt National Design Museum de Nueva York en 1902.

Los dos fragmentos de Montaner i Vila pasaron a la colección de su hija y su yerno Ricard Campmany, y fueron vendidos tras su fallecimiento en 1966. Uno de ellos fue adquirido por el gobierno español y depositado en el Museo Arqueológico Nacional, siendo troceado posteriormente e ingresando la otra mitad en el Museo Nacional de Arte Hispano-Musulmán de Granada. A este respecto, también conviene atender la versión de los hechos expresada por Joan Ainaud de Lasarte. Actualmente, los fragmentos conservados se custodian en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (nº de inv. 1967/15), el Museo Nacional de Arte Hispano-Musulmán de Granada (nº de inv. 6443), The Cleveland Museum of Art y The Cooper Hewitt Museum de Nueva York (nº de inv. 1902-1-218 a, b, c, d, e, f). Muestran una decoración a base de ocho medallones circulares, con escenas de zoomórficas y antropomórficas, además de cenefas y otros motivos decorativos: un jinete galopando junto a un lebre, dos personajes afrontados y brindando bajo el árbol de la

vida y un par de arpiás afrontadas y separadas por un árbol. Irónicamente, los tejidos del obispo Arnau, contienen la inscripción en caracteres cúficos en torno a los medallones: "No existe más Dios que Alá". Las cenefas intercalan pequeños medallones con figuras humanas, grifos, gacelas y pavos reales.

El tejido –datado hacia el segundo cuarto del siglo XIII– utiliza la técnica del tapiz aplicado sobre un simple tafetán de base, una serie de puntadas revelan que fue cosido a la mortaja del obispo Arnau. Manuel Gómez Moreno filiaba la pieza en relación al cojín de la reina Berenguela de Castilla. Su significado debe interpretarse desde la iconografía islámica: la representación del Paraíso, el banquete celestial y el jinete como símbolos del más allá prometido al creyente.

Texto y fotos: RDM - Plano: AIV

Bibliografía

AA.VV., 1987a, p. 446; AINAUD DE LASARTE, J., GUDIOL RICART, J. y VERRIÉ I FAGET, F. P., 1947, II, pp. 507-513; ALMERICH I SELLARÈS, L., 1950,

p. 63; ALTIMIR, S., 1927; CABESTANY I FORT, J. F., 1991-1993; CARBONELL I ESTELLER, E., 1975, I, p. 57; CARRERAS I CANDI, F., 1916, pp. 444, 954; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XX, pp. 184-188; CATEDRAL DE BARCELONA, LA, 1913; DALMASES I BALANÀ, N. de y JOSÉ I PITARCH, A., 1986, pp. 38-39; DALMASES I BALANÀ, N. de, 1989; DURAN I SANPERE, A., 1951; DURAN I SANPERE, A., 1952a, lam. 15; DURAN I SANPERE, A., 1952b, pp. 16, 68; DURAN I SANPERE, A., 1972; DURAN I SANPERE, A., 1975b; ELIAS I BRACONS, F., 1926, p. 78; FONT I CARRERAS, A., 1891; GALLARDO I GARRIGA, A., 1934; GOLFERICHS I LOSADA, M., 1891; MARTÍN I ROS, R. M., 1991-1993; MARTÍN I ROS, R. M., 1993; MARTÍN I ROS, R. M., 1999-2000, p. 174; MARTORELL I TRABAL, F., 1929, pp. 10, 18, 27, 35; MAS I DOMÉNECH, J., 1906-1921, I, pp. 20, 67-69; MAS I DOMÉNECH, J., 1916; MATAS I BLANXART, M. T., 1997; PI I ARIMON, A. A., 1854, I, p. 457; PIFERRER I FÀBREGAS, P. y PI I MARGALL, F., 1884; PUIG I CADAVALCH, J., FALGUERA, A. de y GODAY, J., 1909-1918, III, pp. 507, 515; PUIG I PUIG, S., 1929, pp. 206-213, 445-457; ROSENT I PEDROSA, F. y SOLER, G., 1898; SHEPERD, D., 1978; SORIANO, R., 1892; TÁMARO I FABRICIAS, E., 1882, pp. 11, 17, 23-25; VERGÉS I TRIAS, M. y VINYOLÉS I VIDAL, M. T., 1983-1985.

Monasterio de Sant Pau del Camp

EL MONASTERIO BENEDICTINO de Sant Pau del Camp se halla en el corazón del barrio del Raval, en el espacio delimitado por las calles de Sant Pau, Tàpies y Abat Safont. En origen estaba emplazado en una planicie rodeada de campos de cultivo extramuros de la ciudad, de ahí la etimología de su nombre. En esta llanura extendida entre los contrafuertes de Montjuïc y la riera de la Rambla se erigió un primer templo dedicado a san Pablo, documentado en el año 985 en la delimitación de un alodio cedido a la catedral de Barcelona. Con todo, la historiografía es unánime en atribuir la fundación de Sant Pau del Camp al conde Guifré II de Barcelona (c. 874-911), que ordenó ser enterrado en el cenobio benedictino. La lápida sepulcral, descubierta en el año 1596 y hoy visible en la sala capitular del claustro, recuerda que su cuerpo fue enterrado bajo la tribuna, el 26 de abril del 911. El hecho de haber elegido Sant Pau del Camp como lugar de enterramiento en detrimento del panteón familiar de Ripoll, es un claro testimonio de la vinculación directa del conde con la fundación del cenobio barcelonés.

Probablemente la iglesia fundada por el conde Guifré II entre los años 879 y 911 fue víctima de la razia de Almanzor, acaecida en 985, que truncó el crecimiento de la comunidad monástica. Este hecho podría justificar la endémica ausencia de documentación de los años siguientes, en los que el monasterio de Sant Pau del Camp es mencionado tan solo en una confirmación de bienes de Sant Pere de les Puelles (991). Posteriormente, un documento del año 1022 habla de una porción de tierra situada *in loco quod dicitur sanctus paulus*

apostolis trans civitatem, en el lugar denominado San Pablo, extramuros. A finales del siglo XI se inició la restauración del edificio y se instauró una nueva comunidad, unida al monasterio benedictino de Sant Cugat del Vallès. En la refundación del monasterio de Sant Pau del Camp tuvieron un papel protagonista Geribert Guitard y su mujer Rotlendis, cuyo patronazgo es refrendado por diversas noticias de carácter epigráfico y documental. Así, en el año 1098 dotaron la iglesia y la unieron al mencionado cenobio vallesano, tal y como certifica la bula concedida dos años más tarde por el papa Urbano II, en la que se menciona "la iglesia de Sant Pau, extramuros de Barcelona, con el alodio que dieron Geribert y su mujer y con las cosas que ahora tiene y en adelante posea". En otro documento de 1127 del cartulario de Sant Cugat, Geribert y Rotlendis, ya difuntos, constan como *constructores ipsius ecclesie*, de modo que debemos relacionarlos indiscutiblemente con la promoción directa de la obra. A ello cabe añadir la inscripción conservada en el sepulcro de la familia Bell-lloc, que en el 1307 labraron en la tumba familiar del claustro la inscripción HIC IACENT MONASTERII FUNDATORES. Esta tumba acogía los despojos de Guillem de Bell-lloc, pero también de los fundadores Geribert Guitart y Rotlendis, a quienes consideraban antecesores suyos. La inscripción posee un gran interés documental, ya que confirma que ambos personajes fundaron este monasterio y lo ofrecieron a la iglesia romana el 3 de las calendas de mayo del año 1117 (GVIBBERTI GVITARDI ET UXORIS EIVS ROTLENDIS QVI HOC CENOBIV FVNDIAVERVNT ET ROMA NE ECCLIE OBTVLERVNT III KLS MAY ANO M C XVII).



Vista general de la cabecera

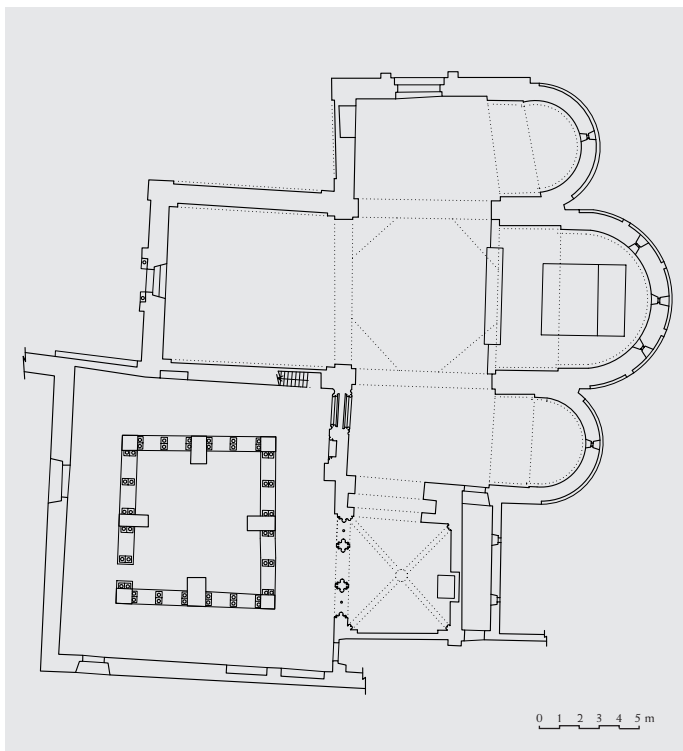
Sant Pau del Camp no fue un priorato sujeto al monasterio de Sant Cugat del Vallès, sino que gozó siempre de plena autonomía bajo el amparo de la Santa Sede. En este sentido, la documentación conservada en el Archivo de la Corona de Aragón aporta algunos datos sobre la emergente comunidad, que osciló entre cinco y ocho monjes. El cenobio estaba dirigido en el 1127 por el prior Ponç, que fue posteriormente destituido por el obispo y los prohombres de la ciudad debido a la mala administración de los bienes del monasterio.

Lo cierto es que entre finales del siglo XII y el último cuarto del XIV el monasterio aglutinó un patrimonio modesto que se tradujo en el dominio sobre diversas fincas y bienes vinculados al cenobio. Además del dominio alodial de las huertas que circundaban el edificio, el monasterio poseía importantes bienes en Montjuïc, cerca de la iglesia de Sant Fruitós (1253) formado por casas, viñas, así como diversas casas en la ciudad de Barcelona. Otro grupo importante de bienes se emplazaba en la parroquia de Sant Andreu de Palomar, alrededor de Vilapiscina (1277). Fuera de la ciudad de Barcelona, poseía la cuadra y el territorio de Cantallops, en el término de Avinyolet del Penedès (1296), la masía de Ramon d'Òdena, en Vilafranca (1296), y el mas Torama, de Montmell (1333) entre otros bienes de menor interés. El prior de Sant Pau del Camp ostentó también la administración del Hospital de Cervelló, de Olesa de Bonesvalls, que el 1328 pasó a la mitra del obispado de Barcelona.

Durante el siglo XIII Sant Pau del Camp fue sede habitual de los capítulos generales de la Congregación Claustral Tarragonense, en la cual estuvo integrada desde sus orígenes.

La joven comunidad prosiguió su andadura durante la primera mitad de la centuria siguiente, en la que se documentan un gran número de donaciones. Las necesidades de la comunidad, integrada en el 1315 por diez monjes, hizo necesaria la construcción de una nueva sala capitular y dormitorio en el año 1318. Por otro lado, a finales del siglo XIV se llevó a cabo la construcción de un nuevo circuito de murallas, de modo que Sant Pau del Camp quedó finalmente integrado en el recinto amurallado.

El 1577 el papa Gregorio XIII decretó la unión del monasterio a la abadía de Montserrat, integrada entonces a la congregación castellana de San Benito el Real de Valladolid. No obstante, la oposición de los monjes de Sant Pau y de la Congregación Claustral hizo que el Papa anulara la unión el 1593. Posteriormente, en 1617, se unió definitivamente al monasterio de Sant Pere de la Portella (Berguedà). En 1672 el monasterio Sant Pau del Camp se convirtió en la sede del colegio-noviado de la Congregación Claustral Tarragonense, y a inicios del siglo XVIII (1710-11) el abad Soler edificó una nueva residencia abacial. La comunidad abandonó definitivamente el cenobio en 1835 tras la ley de desamortización que llevó a la exclaustración. La iglesia fue erigida entonces en parroquia y los edificios monásticos en escuelas (1842) y en caserna militar (1855-90). Un grupo de ciudadanos encabezados por el escritor Víctor Balaguer consiguió que el conjunto fuera declarado monumento nacional el 1879. Entre 1896 y 1907 se emprendieron diversas campañas de embellecimiento y consolidación del conjunto dirigidas por el arquitecto Francesc de Paula Villar.



Planta

LA IGLESIA Y EL PORTAL ESCULPIDO

En la actualidad, la iglesia y el claustro son los únicos elementos que se han conservado íntegramente del conjunto monástico del Sant Pau del Camp. A ello cabe añadir algunas dependencias monacales, notablemente transformadas por las diversas intervenciones de época moderna. Las advocaciones tradicionales del templo eran san Pablo, Santiago y san Nicolás. A finales del siglo XIII hay donaciones al altar de santa María (1274) y más tarde al de san Benito (1396).

Se trata de una iglesia de una sola nave, transepto marcado en planta y cabecera triabsidal, cuya tipología planimétrica puede vincularse en planta con la iglesia de Santa María de l'Estany (consagrada en el 1133) y en alzado con Sant Ponç de Corbera. No en vano, en la iglesia de Sant Pau hallamos una planta irregular, notablemente descentrada respecto al eje de la nave en el tramo de los pies. En el interior, la nave soporta una airosa bóveda de cañón que prescinde de pilares y fajones y arranca de una moldura biselada, bajo la cual discurre un friso con arcuaciones ciegas de factura moderna que probablemente imitan el léxico arquitectónico original. En el exterior, la cabecera de la iglesia ostenta decoración del mismo tipo, con un friso corrido de arquillos ciegos en los absidiolos y arcuaciones delimitadas por lesenas planas en el ábside central. Se trata de una estructura sumamente singular, que tiene parangón en la vecina iglesia de Sant Llätzer, situada al suroeste del barrio del Raval. El recurso es empleado de nuevo en la fachada oeste del transepto y en

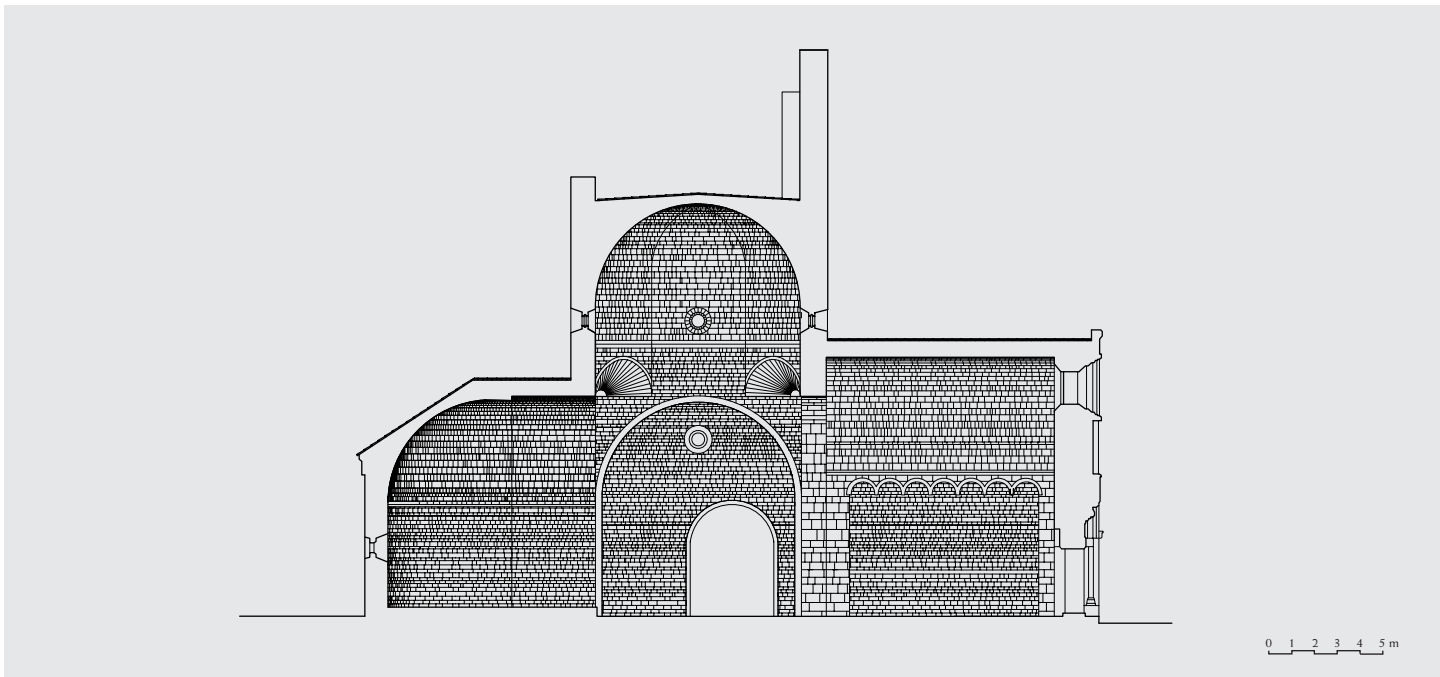
el hastial occidental, donde las arcuaciones adquieren una mayor monumentalidad. El templo se ilumina, al interior, mediante cinco sencillas ventanas de medio punto: las tres axiales de la cabecera, y las dos situadas en el paramento de la fachada occidental.

Mayor interés ofrece la cúpula semiesférica sobre trompas del crucero, que tiene su mejor paralelo en la mencionada iglesia de Santa María de l'Estany (1133). En el tambor de la cúpula se abren cuatro ojos de buey que perforan el cimborrio octogonal, a los que hay añadir otro óculo de mayores dimensiones situado en el frontispicio occidental. El resto de la volumetría externa se completa con la presencia de un matacán que protege la puerta y una espadaña de factura barroca situada sobre la fachada oeste del cimborrio. Entre la nave y el brazo norte del transepto se construyó en época moderna la capilla del Santísimo, destruida durante las campañas de restauración y embellecimiento del edificio de inicios del siglo XX.

Por último, conviene señalar que el Museu Diocesà de Barcelona custodia una imagen gótica de la Virgen tallada en madera de álamo (inv. 268) con restos de policromía y dimensiones importantes (60 x 27,5 x 19 cm). Las semejanzas con otras tallas de similares características —como la Virgen de la Leche de Montblanc— sitúan la pieza en un marco cronológico próximo a finales del siglo XIII.

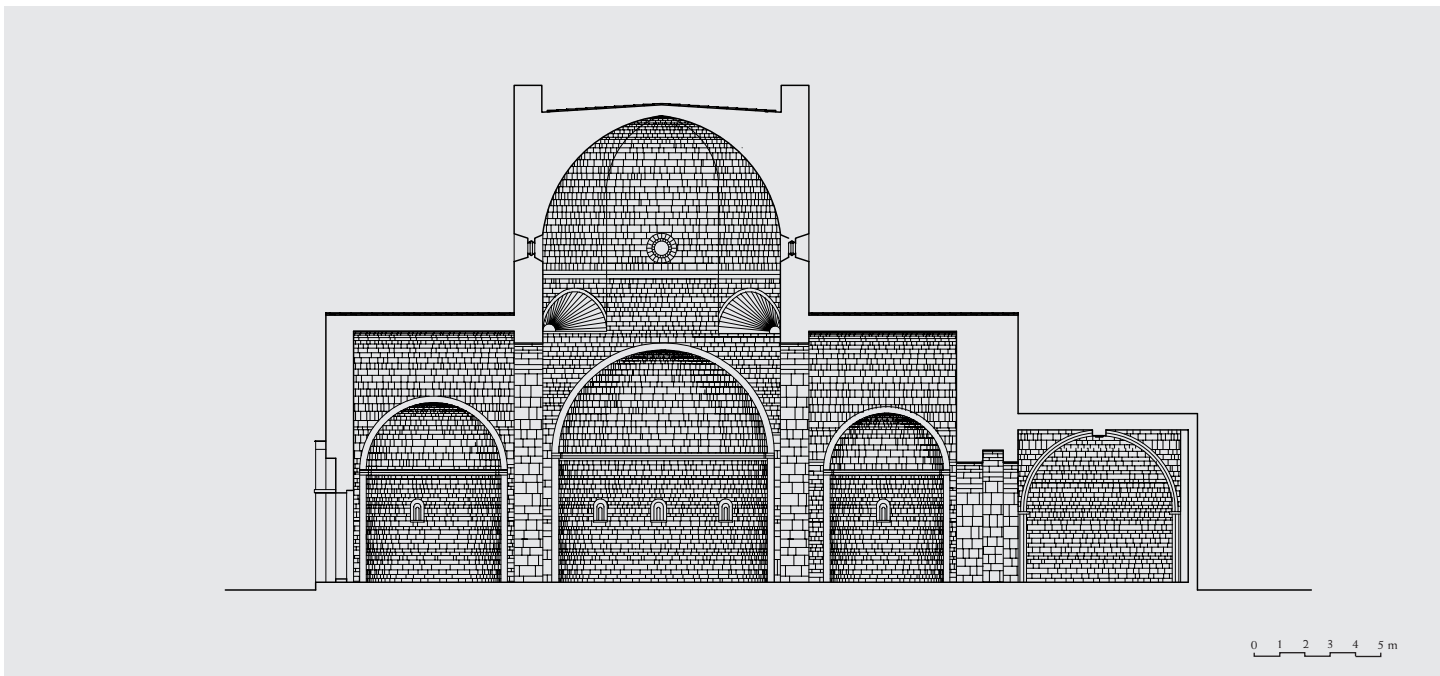
El acceso al templo se resuelve mediante un cuerpo saliente donde se abrió la puerta adintelada, coronada por un tímpano historiado en relieve. Consta de dos columnas con capiteles a cada lado de las jambas que sustentan dos impostas decoradas con bajorrelieves, de las que arrancan la arquivolta lisa y los arcos moldurados. A su vez, el arco exterior presenta una profusa ornamentación con relieves de medias bolas, cabezas humanas y animales. Para la articulación de la portada se aprovecharon elementos de tradición tardoantigua —capiteles corintios de mármol e impostas decoradas— dados tradicionalmente entre finales del siglo VI e inicios de la centuria siguiente. Asimismo, sobre los capiteles se extiende una imposta con decoración de círculos con figuras geométricas, flores y una cruz patada.

Uno de los elementos que confiere mayor excepcionalidad al edificio es el dintel que preside la puerta de acceso. Se trata de una pieza de notables dimensiones (2,50 x 0,37 m) decorada con una cruz griega inscrita en el interior de dos círculos, con el alfa y la omega y flanqueada por dos inscripciones que aluden a las dos figuras representadas en el tímpano: Pedro (SCS PETRVS) y Pablo (SCS PAVLVS). Por otra parte, el perímetro del dintel presenta un marco rectangular en la que se labró una inscripción de sumo interés que alude a una donación efectuada por un personaje denominado Renard para la construcción del templo: HAEC DOMINI PORTA VIA EST OMNIBUS HORTA/ IANVA VITE PER ME GRADIENDO VENITE/RENARDUS Q(ui) P(er) SE (e)T ANIMA VXOR EIUS RAIMUNDA MISIT IN HAC AULA MOABITINOS VII (Esta puerta del Señor es la vía abierta a todos, Soy el portal de la vida; venid pasando por mí. Renard, que



Sección longitudinal

Sección transversal



para él y por el alma de su esposa Ramona, donó siete morabetinos para hacer esta iglesia). Según Puiggarí, la inscripción del dintel hace referencia, con una ligera variante en el nombre y la omisión de alguna letra, a los mismos personajes de la inscripción de la tumba de Guillem de Bell-lloc, es decir, Geribert y Rotlendis, fundadores del monasterio. No obstante, las diferencias epigráficas son suficientemente amplias como para afirmar que no se trata de una donación efectuada

por los fundadores, sino por dos posibles favorecedores de la iglesia (Renard y Ramona).

El tímpano está presidido por la figura de Cristo en majestad, nimbado y sentado en el trono, rodeado por las figuras de los apóstoles Pedro, a su derecha, y Pablo, a la izquierda. Se trata de la representación de la *Traditio legis*, un tema iconográfico bien conocido en época paleocristiana y que tuvo una extendida difusión en los siglos del medioevo. Los apóstoles,



Fachada occidental



Detalle de la portada

descalzos y vestidos con túnica ceñida al cuerpo, realizan una genuflexión ante la divinidad. El modelo formal de la escena parece tomado de representaciones profanas vinculadas con la liturgia imperial, en concreto con algunas composiciones en las que el emperador es representado entregando un cargo de poder, simbolizado con la entrega del *rotulus*. En cualquier caso, la colocación de Pedro a la derecha de Cristo no parece fortuita, sino que responde al interés por destacar el papel protagonista del apóstol en la formación de la Iglesia. Según el esquema habitual, Cristo entrega las llaves de la Iglesia a san Pedro, mientras que san Pablo recibe las leyes, evocadas por la filacteria lamentablemente perdida. Es sabido que la *Traditio legis* fue un tema recurrente en el arte paleocristiano y bizantino, que adquirió notable popularidad en la plástica románica. Al ejemplo de Sant Pau del Camp, cabe añadir la representación del mismo tema que se exhibe en un capitel del claustro de Sant Cugat del Vallès, así como en el tímpano de Sant Pol de las Abadesses, de finales del siglo XII. Fuera del territorio peninsular la *Traditio legis* aparece en una gran variedad de soportes artísticos (pinturas murales, miniaturas, esmaltes), entre los que es preciso mencionar los tímpanos de Saint-Pierre de Seignac y Saint-Pierre de Tasque (Francia), las puertas de San Michele de Pavia y San Pietro de Somaldi de Lucca (Italia), y los frescos de Berzé-la-Ville (Borgoña, Francia) y de Rasted, en Dinamarca.

La inclusión de este tema en el tímpano evoca implícitamente a la Jerusalén Celeste, a la vez que enfatiza el papel de la Iglesia como depositaria del camino de la Salvación marcado por Cristo. En el caso del portal de Sant Pau del Camp, la exhortación del dintel alude decididamente al carácter de

la puerta como tránsito a la vida eterna, que los benefactores del monasterio Renardus y Raimunda anhelan alcanzar mediante la dotación del monasterio. Debemos recordar, en este sentido, que autores románicos como Hugo de Fouilloy o Guillermo de Saint Thierry evocaron la puerta del templo como lugar de tránsito a la Revelación. Este mensaje escatológico fue transmitido a través de numerosas inscripciones epigráficas que se conservan en algunas portadas de Cataluña, Navarra y Aragón, como Santa Cruz de la Serós, la ermita de Puilampa y San Pedro de Armentia.

En el plano compositivo y estilístico, la concepción de las figuras del tímpano de Sant Pau del Camp recuerda ciertas formas de la producción de los talleres escultóricos que trabajaron en los claustros de Girona y Sant Cugat del Vallès, ejecutados por Arnau Cadell y su taller entre finales del siglo XII e inicios del XIII. En el mismo espacio estilístico se sitúa la portada de Sant Pere d'Or de Santpedor, que comparte ciertos rasgos –disposición paralela y ondulante de los plegados– con el portal barcelonés. A pesar de la existencia de ciertas semejanzas, especialmente compositivas, es difícil pensar en una relación directa entre estos conjuntos, sino más bien en la superficie de interacción que compartieron diversos talleres a finales del siglo XII, que trabajaron a partir de referencias visuales comunes y repertorios técnicos e iconográficos semejantes.

Enmarcando la portada, los símbolos antropomórficos y alados de los evangelistas acompañan la *Traditio legis* del tímpano. En las enjutas emergen los símbolos de Mateo (MATEVS) y Juan (IOHS), mientras que en las ménsulas que sostienen la arquivolta externa se tallaron las imágenes de Lucas (LVCAS) y



Tímpano



Detalle de la columna izquierda de la portada



Dextera Dei



Detalle de las arcuaciones ciegas de la fachada occidental



Interior de la nave central



Cúpula

Marcos (--). Culmina el ciclo la *Dextera Domini*, esculpida en el eje axial de la portada.

El resto de volumetría externa de la portada se completa con la ya mencionada decoración de arcuaciones ciegas que se disponen a dos alturas, una junto al óculo superior y otra a la altura del saliente de la portada, ambas decoradas con cabezas humanas, animales y motivos vegetales estilizados.

En el tratamiento de los muros se hace evidente la existencia de dos tipologías de paramento que debemos atribuir a dos secuencias constructivas. Así, mientras en la cabecera, el cimborrio, los muros de la nave y el registro inferior del hastial occidental apreciamos un aparejo homogéneo, en sillería de pequeño tamaño muy bien escuadrada y perfectamente asentada, el registro superior de la fachada occidental y el cuerpo sobresaliente de la portada presentan sillares de mayores dimensiones, cuidada estereotomía y factura sólida. Todo ello nos lleva a proponer una primera secuencia constructiva del tercer decenio del siglo XII, en la que se erigió el actual templo de nave única, cimborrio sobre transepto y cabecera triabsidal. Esta fecha se ajusta favorablemente al mencionado documento del 1127, en el que Geribert y Rotlendis, ya difuntos, constan como constructores de la iglesia. Probablemente, en los últimos decenios del siglo XII se llevó a cabo una importante intervención en el hastial occidental. Esta consistió en el revestimiento de la fachada original —que quedó disfrazada bajo el nuevo lienzo— con el doble nivel de arcos ciegos y canecillos esculpidos, a lo que cabe añadir la articulación del cuerpo saliente con el portal esculpido.

EL CLAUSTRO

El claustro conserva sus cuatro galerías románicas y algunos vestigios de las dependencias monacales que se proyectaron para la vida de la comunidad benedictina, aunque la mayor parte de los ambientes han sido muy alterados.

Desde fechas tempranas la historiografía ha incluido la escultura del claustro de Sant Pau del Camp en la corriente escultórica que tuvo lugar en Cataluña a finales del siglo XII e inicios de la centuria siguiente, en la que la puerta de la catedral de Barcelona, algunos elementos del Palacio Episcopal, así como la iglesia del castillo de Camarasa (Balaguer, Lleida) y Sant Martí Sarroca (Penedès), esta última consagrada en 1204, participan en distintos grados. Lo cierto es que tras el análisis de la escultura del claustro, se advierte la presencia de un taller conocedor de pautas típicamente cistercienses, perceptible en el rigor arquitectónico y austeridad plástica de sus capiteles frecuente en empresas erigidas en torno al 1200 o principios del siglo XIII, marco a partir del cual hay que situar el inicio de las tareas de la construcción del patio. La refinada fronda vegetal, de brotes entrelazados y hojas de acanto parecen encontrar afinidad en algunos capiteles de Sant Pere de Galligants (J. CAMPS, 1995) y Sant Daniel de Girona (que puede fecharse dentro de las primeras décadas del siglo XIII). Asimismo, la escultura del cenobio barcelonés

mantiene ciertas concomitancias —más bien de repertorio que formales— con la escultura del portal del claustro de la catedral de Barcelona y del Palacio Episcopal. En este último se hacen más evidentes los puntos de contacto, con capiteles vegetales de ascendencia corintia que reproducen las austeras composiciones de Sant Pau del Camp. No en vano, el parentesco de las obras barcelonesas con los capiteles del claustro debe achacarse al conocimiento de fuentes comunes, y no a la producción de un mismo taller como han sugerido algunos autores (J. AINAUD, J. GUIDIOL, F. P. VERRIÉ, 1947). Probablemente el claustro fue iniciado tras la culminación del portal occidental, por un taller familiarizado con el lenguaje arquitectónico y decorativo del círculo artístico mencionado, lo que proporciona para su arranque una fecha hacia el año 1200 o en las primeras décadas del siglo XIII.

Desde la iglesia, se accede al patio a través de la sala capitular, erigida en el siglo XIV. Ubicado entre la nave y el brazo sur del transepto, el claustro presenta una estructura cuadrangular con cuatro galerías de columnas pareadas —ya sea exentas o bien adosadas a pilares— y cuatro arcos polilobulados por banda que apoyan en capiteles troncopiramidales. Contrariamente a lo que viene siendo habitual en los patios catalanes, las columnas sostienen arcadas trilobuladas en las pandas norte y sur, y de cinco lóbulos en las este y oeste. Se trata de un recurso de sabor islámico que tuvo un gran desarrollo en la arquitectura andalusí y mudéjar —con ejemplos notables en la mezquita de Córdoba y en la aljafería de Zaragoza—, cuya presencia en Sant Pau del Camp denota un alto grado de conocimiento de los repertorios ornamentales hispano-musulmanes. Aparece de forma esporádica en territorio catalán (cornisa que recorre el exterior del claustro de la catedral de Tarragona, puerta de la Anunciata de la Seu Vella de Lleida, arquitectura pintada del frontal de Avià), y adquiere una mayor difusión en la arquitectura románica castellana (ventanales de Navas de Bureba, portada de Gredilla de Sedano, capilla de la Asunción del monasterio de las Huelgas). A los ejemplos mencionados cabe añadir la ventana absidal de la iglesia de Valgañón (La Rioja), que presenta notables analogías con las arcadas trilobuladas de Sant Pau del Camp.

Por otro lado, los arcos están encuadrados en el interior de la galería por una banda en zigzag, un motivo que se repite en el ángulo interior del pilar nororiental, enmarcando una columna, y también en uno de los cimacios del costado oriental del claustro. Este recurso aparece en la puerta del claustro de la catedral de Barcelona y en los restos escultóricos del Palacio Episcopal, así como en otros conjuntos situados tradicionalmente en la órbita de Sant Pau del Camp como Sant Martí de Sarroca y Sant Miquel de Camarasa, que presentan la misma solución.

Las arcadas descansan sobre dos pares de columnas con capiteles de forma troncocónica invertida en los que predomina la temática de carácter vegetal, que abarca del corintio de gusto antiquizante al decorado con entrelazos. Nos encontramos ante un repertorio poco variado, en el que la

figuración se limita a la representación de animales y seres híbridos, escenas de lucha y un pequeño fragmento historiado situado en el ángulo suroccidental del claustro. Por su parte, la mayoría de los cimacios presentan sus costados lisos, con molduras muy simples, a excepción de cuatro decorados con motivos vegetales –con tijas, palmetas, motivos florales– y otro con un esquema muy geométrico.

En los capiteles adosados al pilar suroccidental asistimos al único episodio historiado del claustro. Así, en el capitel de la izquierda se esculpió el Pecado Original, con Adán y Eva dispuestos simétricamente en las caras laterales del capitel, mientras que la cara principal de la cesta es ocupada por la serpiente y el árbol del Paraíso. Ambos personajes se llevan la mano al cuello mientras con la otra se cubren el sexo. Por su parte, la cesta contigua acoge una elocuente representación del castigo de la lujuria, con una mujer desnuda y de larga cabellera, cuyos senos son mordidos por sendos sapos a los que la asediada, en vano, trata de separar con las manos. El tema –inspirado en las representaciones de Tellus amamantando a los animales utilizadas en la Antigüedad– gozó de un amplio desarrollo en la escultura monumental, ocupando un lugar preponderante en relieves, capiteles y portadas. En este sentido, los ejemplos más significativos se localizan en el pórtico de la abadía francesa de Moissac, en la *Porte des Comtes* de la basílica de Saint-Sernin de Toulouse y en un capitel de la

girola de Santiago de Compostela. Del mismo modo, el tema se repite en otros centros como la iglesia de San Bartolomé de Tuy (Pontevedra), en San Martín de Mondoñedo (Lugo) y en la portada de Santa María la Real de Sangüesa (Navarra), que reproducen con gran similitud la escena de la mujer amamantando sapos esculpido en Sant Pau del Camp. Por otra parte, la combinación entre Pecado Original y la alusión a la lujuria es también común en el claustro de Perelada.

En lo figurativo, el taller recurre también a toda una serie de motivos cinegéticos y zoomórficos, con arpías de larga cabellera dispuestas frontalmente, leones enfrentados con cabeza común en los ángulos y aves sobre un registro de hojas de acanto. En otro vemos un león pasante de fauces rugientes enfrentado a un cuadrúpedo con elementos de gallo, así como una pareja de águilas con las alas desplegadas que encuentra su reflejo casi literal en un capitel del claustro de Sant Pere de Galligants. Mención aparte merece el grupo de capiteles que acoge escenas de lucha, en las que el hombre se enfrenta a los instintos desintegradores. Bajo este principio de psicomaquia pueden explicarse escenas como la esculpida en un capitel de la galería occidental, donde observamos la presencia de un centauro disparando contra un cuadrúpedo, probablemente un ciervo, que parece una mala interpretación de un modelo habitual de sagitario. Para disipar cualquier duda sobre el carácter pernicioso de la escena, en la



Vista general del claustro



Capiteles con representación del Pecado Original y la Lujuria



Capiteles con motivos zoomórficos de la galería septentrional



Capiteles con arpias



Capiteles con águilas



Capiteles con aves picoteando frutos



Capiteles con centauro y guerrero de la galería occidental



Capiteles con *psicomauquia* de la galería occidental

cara contigua se esculpió la figura de un guerrero provisto con espada y cota de malla que lucha contra un león rampante, que coloca las garras sobre el escudo. En otro capitel de la galería septentrional un hombre armado lucha contra un león, al cual intenta reducir cogiéndole de la cabeza. A la vez, la figura de un ave, probablemente un águila, aparece detrás del personaje. En el capitel contiguo asistimos a la lucha entre un guerrero vestido con indumentaria militar (escudo, cota de malla y yelmo) y un ser monstruoso de doble cola acabada en dos cabezas, que pone las zarpas sobre el escudo, en una composición análoga a la escena de lucha de la galería occidental.

Sin embargo, en el claustro prima el gusto decorativo, con capiteles que presentan una estructura derivada del corintio con un fuerte gusto antiquizante, con cestas en las que predominan los acantos, de marcados nervios, con la superficie de las hojas recortada para determinar los diferentes lóbulos, trabajados en algunos casos a base de aristas e incisiones y golpes de trépano. El grupo más numeroso es el que presenta amplias hojas centradas en los ángulos, fundidas mutuamente en el medio de las caras hasta media altura, bajo un registro con finas volutas (21-22, 31-32, 33-34 y 35-36). En varios capiteles se aplica una decoración con dos niveles de hojas nervadas que derivan en volutas, que presentan concomitancias muy claras con un capitel del ala noroccidental del Palacio Episcopal de Barcelona.

Similares composiciones vemos en los capiteles del pilar del ángulo suroriental (25-26), donde encontramos otro tipo de capitel derivado del corintio compuesto por dos niveles de hojas lisas, con las puntas encorvadas y orientadas hacia abajo, cuyo dado central es ocupado por una cabeza humana. En la galería occidental, dos pares más de piezas siguen una disposición similar, con la diferencia de que se prescinde de las volutas y que de las hojas cuelgan de motivos ovalados (39-40, 47-48). El mismo motivo de palmetas aparece en un capitel del claustro de Sant Pere de Galligants, que nos



Capiteles corintios de la galería septentrional

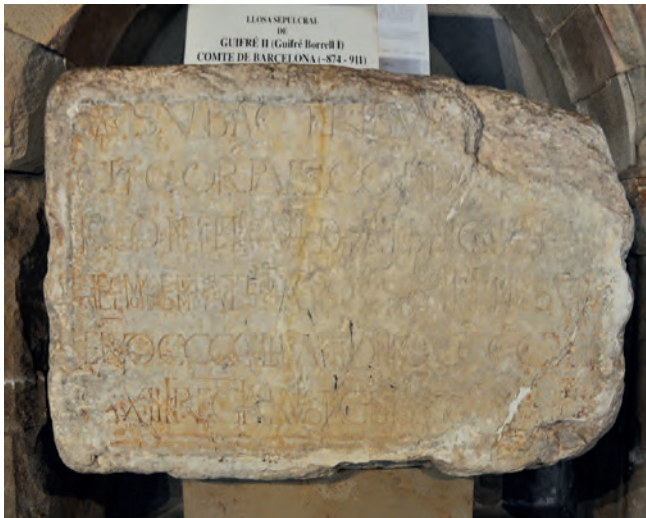
llevaría a considerar una posible familiaridad entre ambos conjuntos ya sugerida por algunos autores (J. CAMPS, 1995)

Vemos también capiteles de estructura derivada del corintio que siguen con cierta fidelidad el recurso de dos niveles de hojas de acanto, cuya superficie es recortada para determinar los diferentes lóbulos, trabajados ocasionalmente a base de aristas e incisiones y golpes de trépano (9-10, 19-20, 23-24, 27-28 y 41-42). La misma disposición y naturaleza de motivos florales se observa en el capitel que muestra parejas de aves enfrentadas (45-46) sobre un nivel de hojas de acanto, que encuentran correspondencia en un capitel de la jamba derecha de la puerta del claustro de Tarragona y en un capitel del exterior del ábside de Sant Miquel de Camarasa.

Por último, cabe destacar la existencia de otra pareja de capiteles (15-16) cuya decoración se aleja del resto de capiteles del claustro. La cesta es ocupada por un motivo ornamental a base de cintas entrecruzadas a media altura del capitel que se combinan con tijas decorativas. A ello cabe añadir la excepcional decoración de la imposta que remata los dos capiteles –de las pocas que hay decoradas en el patio– con un friso de motivos florales con cuatro hojas que sugieren hojas de acanto. Tanto el capitel como la imposta presentan una estética avanzada, de modo que cabe pensar que posiblemente reemplazaron a los antiguos capiteles deteriorados. El hecho de que la basa haya sido sustituida por dos capiteles invertidos formados con cuatro hojas parece confirmar esta hipótesis.

EPITAFIO DEL CONDE GUIFRÉ BORRELL

En la sala capitular del claustro se conserva un bloque pétreo de notables dimensiones (83 x 57 cm) con inscripciones grabadas en sus dos caras. Una de ellas contiene una inscripción romana honorífica de un libertado, mientras que en la otra se labró el epitafio del conde Guifré II de Barcelona, que permite contextualizar el origen de la fundación del cenobio.



Epitafio del conde Guifré Borrell

SUB HAC TRIBV [NA...QUIEST] / CIT CORPVS CONDA(m) [WIFRE] / DI COMITI FILIUS WIFREDI SIMILI MODO CONDAM COMITI BO / NE MEMORIE. DIMITTAT EI D(omi)N(u)S AMEN. QUI OBIT VI K(a)L MADII SUB / ERA DCCCCLII, ANNI D(omi)NI DCCCCXIII / [ANNO] XIII REG (nante) KARULO REGE POST ODONI +

Bajo esta tribuna yace el cuerpo de Guifré, conde, hijo de Guifré, también conde, de feliz memoria. Que el señor lo perdone, Amén. Murió el día 6 de las calendas de mayo de la era 952, año del Señor 911... el año 14 del reinado de Carlos, rey después de Odón.

SEPULCRO DE GUILLEM DE BELL-LLOC

El claustro tenía además una función funeraria, como demuestran los sarcófagos abiertos en los arcosolios del muro este del recinto. Uno de ellos contiene la lápida sepulcral de Guillem de Bell-lloc, del año 1307. En la inscripción grabada en el sepulcro se hace constar que el sepulcro acoge los despojos de Guillem de Bell-lloc, pero también de los fundadores del monasterio Geribert y Rotlendis.

VI NNS MADII ANNO DNI MCCCVII OBIT G DE PVLCHRO LOCO QVI ANIVERSARIV / HIC CONSTITVUIT ET EST CVM SVIS PARENTIBVS HIC SEPULTVS ET FVE / RVNT HIC TRNSLATA CORPORA SPECTABILVM GVIBBERTI GVITARDI / ET VXORIS EIVS ROTLENDIS QVI HOC CENOBIV FVNDVERVNT ET ROMA / NE ECCLIE OBTVLERVNT III KLS MAY ANO MCVII

El día 6 de las nonas de mayo del año del Señor del 1037 murió Guillem de Bell-lloc, el cual fundó aquí un aniversario y fue enterrado aquí con sus padres. Aquí fueron trasladados



Sepulcro de Guillem de Bell-lloc

los cuerpos de los venerables Geribert Guitard y su mujer Rotlendis, que fundaron este monasterio y lo entregaron a la Iglesia romana el día 3 de las calendas de mayo del año 1117.

Texto: CSM - Fotos: CSM/JNG - Planos: AIV

Bibliografía

AINAUD DE LASARTE, J., GUIDIOL RICART, J. y VERRIÉ I FAGET, F. P., 1947, p. 30; ANGLÍ CUSINÉ, M., 1924, pp. 27-42; AZCÁRATE RISTORI, J. M., 1953, I, pp. 150-151; BARRAL I ALTET, X., 1981, p. 114; BARRAQUIER ROVIRALTA, C., 1906, pp. 138-139; CAMPS I SÒRIA, J., 2009b, p. 40; CAMPS I SÒRIA, J., 2011b, pp. 352-358; CAMPS I SÒRIA, J. y LORÉS I OTZET, I., 1991-1993, pp. 87-111; CAPMANY, A. de, 1931; CARBONELL I ESTELLER, E., 1975, pp. 55-57; CARRERAS I CANDI, F., 1916 (1980), pp. 195-198; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XX, pp. 213-229; CIRICI PELLICER, A., 1973a, pp. 23-24; DALMASES I BALANÀ, N. de y JOSÉ I PITARCH, A., 1986, pp. 160-161; DALMASES I PONS, D., 1989-1991, pp. 89-111; DURAN I SANPERE, A., 1931, pp. 13-20; DURAN I SANPERE, A., 1972a, pp. 590-604; DURAN I SANPERE, A., 1975a, pp. 259-260; ESPAÑOL BERTRÁN, F., 2003b, p. 281; FELU, A. y MONFORT, J. M., 1902; GRAHIT I GRAU, J., 1947, pp. 155-157; HERNÁNDEZ-CROS, J. E. *et alii*, 1973, pp. 108-109; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1960-1961, II, pp. 74-75; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1976a, pp. 92-111; KENDALL, C. B., 1998, pp. 119-120, 207-208; LAMPÉREZ Y ROMEA, V., 1930, II, pp. 293-295; LLOBET Y VALL-LLOSERA, J. A., 1868, pp. 181-186; LORÉS I OTZET, I., 1993, pp. 211-226; MUTGÉ I VIVES, J., 2002, pp. 23-44; OCÓN ALONSO, D., 1989, pp. 125-136; PIFERRER, P. y PARCERISA, F. X., 1839, pp. 77-78; PLADEVALL I FONT, A., 1968c (1974), pp. 204-207; PUIG I CADAFALCH, J., FALGUERA, A. de y GODAY, J., 1909-1918, III-1, pp. 385-392; PUIGGARÍ, J., 1879, pp. 55-59; PUJADES, J., 1829-1832, VI, pp. 480-484; RIUS I SERRA, J., 1945-1981, II, pp. 431-433, III, pp. 45-48, 83-84; TAMARO I FABRICIAS, E., 1915, pp. 322-330; VERRIÉ I FAGET, F. P., 1948, pp. 289-291; VIGUÉ I VIÑAS, J., 1974b; VILLANUEVA, J., 1803-1852, XVIII, pp. 152-157.

Monasterio de Sant Pere de les Puel·les

EL ANTIGUO CENOBIO BENEDICTINO de Sant Pere de les Puel·les fue el principal monasterio femenino de la Barcelona medieval. Sin embargo, del otrora notable conjunto arquitectónico no se conserva nada más que la iglesia abacial, además ampliamente transformada en una restauración llevada a cabo a principios del siglo xx. En la actualidad, dicha iglesia tiene solo categoría parroquial, pues la vieja comunidad de monjas benitas, que todavía subsiste, se trasladó a finales de siglo XVIII a una nueva sede en el entonces municipio y ahora barrio barcelonés de Sarrilà. La parroquia de Sant Pere preside hoy una pequeña plaza homónima, en el extremo nororiental del casco antiguo de Barcelona.

El monasterio fue fundado a mediados del siglo x, o un poco antes, extramuros de la ciudad aunque bastante cerca del sector septentrional de la antigua muralla romana (*ante porta civitatis Barchinona*, se dice en un documento de 981). Se conserva, fechada en 945, el acta de consagración y dotación de la iglesia abacial, en la que se confirma además la institución de la vida monástica bajo la regla de san Benito, pudiéndose colegir del documento que tal obediencia estaba ya implantada para entonces. Aunque se ha perdido el pergamino original, subsisten varias copias bastante fiables del texto primitivo, la más antigua de finales del siglo XII. El acta ofrece información valiosa sobre los primeros tiempos del monasterio, su patrimonio inicial y la identidad de sus principales promotores, los condes barceloneses Sunyer y Riquilda,

quienes intercedieron ante el obispo Guilará para consagrar el templo (*eiusdem ecclesiam consecrasset*).

Son, asimismo, los condes quienes dotan de forma importante el monasterio. En particular la condesa Riquilda, quien suma quizás a la tradicional implicación de las damas de la alta nobleza en la promoción artístico-religiosa un interés especial para con la condición femenina de la comunidad. La implicación de los condes se relacionó en alguna ocasión con la identidad de la primera abadesa del cenobio, llamada Adelaida, quien se quiso identificar antiguamente con una hija de la pareja condal; identificación que se ha revelado incorrecta. Años más tarde, sin embargo, sí hubo una abadesa de linaje condal en Sant Pere de les Puel·les: Adelaida Bonafilla, tercera abadesa del cenobio (986-992/994), hija del conde Borrell II y, por lo tanto, nieta de los condes Sunyer y Riquilda.

La vinculación de la pareja condal con la fundación inicial del monasterio parece indudable a la vista del interés demostrado por ambos en su dotación. En consecuencia, cabría suponer que el cenobio hubiera sido fundado bajo el gobierno de Sunyer, es decir, con posterioridad a 912 y muy probablemente —como señalaba ya Frederic Udina— tras esposar este con Riquilda, en 917. Si acaso la iniciativa original no correspondió a los condes, está claro que el verdadero empuje al cenobio sí arrancó con el explícito interés de aquellos en la evolución del centro, revelado con entusiasmo en el acta de 945.



Interior hacia la cabecera

Contra esta sólida hipótesis fundacional pretende actuar una fuente literaria catalana de mediados del siglo XIII, conocida como *Crónica de Sant Pere de les Puel·les*. Esta peculiar crónica historiográfica ofrece una versión muy distinta de los orígenes del monasterio, aunque también muy poco creíble: avanza la fundación hasta comienzos del siglo IX, tras la conquista de Barcelona por las tropas carolingias (801), y atribuye la fundación al conquistador Luis el Piadoso, rey de Aquitania e hijo de Carlomagno. Lo tardío de su redacción (fue elaborada entre 1277 y 1282 con objeto de dotar de mayor antigüedad al monasterio de Sant Pere de les Puel·les, para prestigiar la institución y reforzar la validez de sus privilegios y posesiones, discutidas a menudo por el obispado de Barcelona) y la falta absoluta de noticias documentales sobre el monasterio anteriores a 945 permiten descartar con fundamento la verosimilitud de esta historia, algo en lo que concuerda prácticamente toda la historiografía actual.

Parece demostrado que la razia de Almanzor de 985 destruyó el archivo del cenobio, y es muy posible que causara también daños a las primitivas estructuras arquitectónicas del monasterio. Por ello, en 991 y bajo el abadiado de Adelaida Bonafilla, se redactó un extenso documento de restitución de bienes que permitió al cenobio mantener sus posesiones (y tal vez aumentarlas sutilmente). Por supuesto, este tipo de documentos son bastante habituales en la Barcelona posterior a la algarada de 985, aunque la mitificación y exageración del ataque andalusí ha sido ya convincentemente rebatida por la historiografía desde hace años. De todos modos, que la iglesia de Sant Pere de les Puel·les sufrió directamente el ataque se puede deducir de un documento de 988 una permuta de tierras entre las monjas y el obispo de Barcelona, gestionado *propter necessitatem de restauracione ecclesie, qui fuit dissipata a sarracenis in anno quod fuit Barchinona dextructa*. Las reformas en el monasterio continuaban en 1009, cuando se registra una donación *in restauratione prefatio cenobii*. Curiosamente, no debió de considerarse necesario reconsagrar la iglesia, lo que se hubiera indicado en el documento de restitución de 991. De todas formas, superado el mal trago de 985, cabe decir que la última década del siglo X marca ya el inicio de una época de auge económico para la comunidad femenina, prosperidad que se alargará hasta el siglo XIII.

El acta de consagración ofrece otro dato de gran interés (y motivo de controversia), al que habrá que volver luego en el análisis de los restos arquitectónicos y, particularmente, escultóricos, del cenobio. Al definir la situación de la iglesia abacial dedicada a san Pedro, el texto afirma su ubicación *foris menia civitatis Barchinone contra atrium Saturnini Domini testes*, es decir: "fuera de las murallas de la ciudad de Barcelona, en frente del atrio de San Saturnino, testigo del Señor". La frase implica, sin duda alguna, la existencia de una —mal conocida— iglesia dedicada a san Saturnino, cuya relación (física e institucional) con el monasterio plantea un problema complejo debido a la falta de información, problema al que la historiografía no ha dado todavía solución definitiva, aunque sí algunas hipótesis.

Siguiendo el texto del acta hay que asumir que la iglesia dedicada al mártir tolosano estaba en pie cuando se procedió a la consagración de la abacial de Sant Pere de les Puel·les, en 945. No parece, por otra parte, que hubiera entonces una relación directa entre ambos templos, pues el primero (o el atrio del primero) se utiliza solo para señalar la ubicación del segundo. En la ya mencionada *Crónica de Sant Pere de les Puel·les* aparece también la fundación de Sant Sadurní, atribuida nuevamente a Luis el Piadoso. Por supuesto, no es de recibo dar por buena tan fácilmente dicha información al tiempo que se niega la consecutiva fundación ludovica del cenobio de Sant Pere. Sin embargo, hay que reconocer que resulta sugerente la advocación tolosana del titular. Aun desestimando el origen carolingio atribuido por la crónica, sí parece que la iglesia de Sant Sadurní hubo de preceder de algún modo la instauración del convento vecino, como se afirma en el acta de 945. Recientemente la historiografía se ha planteado la hipótesis inversa, considerando la posibilidad de que el templo dedicado al mártir tolosano hubiera nacido como pórtico de la iglesia de Sant Pere, asumiendo la categoría de *ecclesia* al disponer de altar propio. Lo cierto es que los documentos no apuntan en esa dirección, aunque es difícil llegar a conclusiones definitivas.

Lo más probable es que hubiera, ciertamente, un templo dedicado a san Saturnino, quizás de fundación relativamente antigua, frente a cuyo atrio se habría levantado, más tarde, la iglesia y el monasterio de Sant Pere de les Puel·les. Ocasión es esta de recalcar la confusión entre los términos atrio y pórtico en la historiografía (que los suele considerar sinónimos), lo que ha contribuido, creo, a la tradicional identificación de uno de los espacios de la antigua iglesia abacial de Sant Pere como los restos del antiguo atrio (interpretado como pórtico) de Sant Sadurní, tema que se tratará más adelante. La documentación medieval, sin embargo, no confunde ambos términos, y aunque ocasionalmente el vocablo atrio puede ser sinónimo de iglesia (o de conjunto eclesiástico), en general se utiliza para denominar el espacio abierto adyacente a un templo, generalmente limitado o incluso vallado, y a menudo con funciones cementeriales. Es distinto del término pórtico, que alude a la estructura de entrada o vestíbulo de la iglesia, cubierto.

La existencia de dos iglesias distintas (Sant Sadurní y Sant Pere), cercanas aunque físicamente diferenciadas, se evidencia en las fuentes. Por ejemplo, en el testamento de 962 de la vizcondesa Riquildis ciertos alodios son legados *ad monasterium Sancti Petri et Sancti Saturnini qui sunt ante Barchinona*. En 987, en el testamento de un tal Moción, un huerto es legado al cenobio de Sant Pere de les Puel·les *qui est foris muros, penes domum almi Saturnini*.

Los dos templos persisten hasta finales de siglo XI: en 1075 se jura el testamento de un clérigo llamado Bonfill Pedró en el altar de san Saturnino *cuius aeclesia sita est in territorio barchinonensi, prope aeclesiam Sancti Petri apostoli cenobii Puellarum*; en 1076 hay incluso un legado *ad opera* para Sant Sadurní, en el testamento de un tal Ramon Bernat. Al final, la capilla de-



Interior. Vista hacia el Este desde el lateral norte



Vista de la cúpula central

dicada a Saturnino debió de ser integrada entre las dependencias del cenobio, pues desaparece de la documentación. De todos modos, y al margen de ser originariamente estructuras distintas, es bastante probable que ambas iglesias tuvieran algún tipo de relación institucional desde el principio, cuya naturaleza exacta desconocemos. Tal vez la iglesia de San Saturnino quedase prontamente integrada en el nuevo monas-

terio, pues ya en el 992 el testamento de la monja Aurucua (no queda claro si de la propia comunidad puellense) lega *ad domum Sancti Petri cenobium barchinonensium* un huerto, además de cierta cantidad de pan y vino *a coopertura Sancti Saturnini*. La relación se sugiere todavía más claramente cuando, hacia 1027-1029, las dos iglesias son concedidas de forma conjunta (*monasterium Puellarum Sancti Petri apostoli, situm prope menia urbis*

Barchinone, cum ecclesia eius et ecclesia Sancti Saturnini) a la catedral de Barcelona por los condes Berenguer Ramon I y Guisla, a cambio de 1.500 sueldos de plata.

A ese respecto, cabe decir que las relaciones de Sant Pere de les Puel·les con la sede barcelonesa no fueron nunca buenas. Si se confirmó (y la verdad es que no lo parece) la mencionada donación condal de 1027-1029, las monjas debieron de luchar duramente por su independencia y, ya en 1072, obtuvieron efectivamente del papa Alejandro II la emancipación del poder episcopal, pasando a la protección directa de Roma. La bula papal confirma todos los bienes del cenobio y le otorga derecho a sepultura y a recibir oblaciones, con lo que asume *de facto* prerrogativas parroquiales, hecho que provocó continuos enfrentamientos con la catedral barcelonesa por causa de sus respectivos límites jurisdiccionales. También con la catedral hubo, en el siglo XIII, un enfrentamiento particularmente férreo y duradero por el control de la parroquia sufragánea de Santa Maria de Montmeló, del que las monjas salieron finalmente triunfantes.

Posesión igualmente importante del cenobio barcelonés fue, curiosamente, el lejano monasterio de Santa Cecília d'Elins, situado en las cercanías de la Seu d'Urgell. La relación comienza a finales del siglo XI, cuando el legado papal Amat de Oloron, con la connivencia del conde urgellense Ermengol IV, abolió en 1079 la comunidad masculina (o quizás mixta) que residía en Elins, sustituyéndola por una comunidad femenina que formó a partir de la de Sant Pere de les Puel·les. Elins, que fuera el más importante cenobio femenino del condado de Urgell, se mantuvo más o menos supeditado al convento barcelonés hasta el siglo XIV, pese a que hacia 1135 el conde Ermengol VI quiso entregarlo al poderoso cenobio (masculino) de Sant Serni de Tavèrnoles. Aunque la donación parece que no prosperó, los conflictos entre Sant Pere de les Puel·les y Tavèrnoles por el control de Santa Cecília se sucedieron durante décadas.

En Barcelona, el auge del monasterio de Sant Pere se mantuvo de forma bien notable durante toda la Baja Edad Media. El arrabal o *vilanova* nacido al amparo de sus estructuras monásticas se desarrolló veloz e intensamente y, cuando en el siglo XIII se construyeron las nuevas murallas de la ciudad, el monasterio quedó como cabeza del barrio nororiental de la misma, el *quarter de sant Pere*. Siempre bajo la protección de la familia condal y real, la comunidad pasó de las primitivas cuatro o cinco monjas del siglo X al medio centenar que se documentan tres siglos más tarde, ostentando además un rico patrimonio inmueble en Barcelona y sus alrededores y también en la región relativamente distante del Vallès Oriental. Naturalmente, el esplendor económico comportó una notable y continuada actividad constructiva, configurándose con el tiempo un magnífico conjunto arquitectónico a cuyos elementos prerrománicos y románicos de origen se fueron sumando añadidos de época gótica.

La iglesia primitiva (consagrada en 945), en forma de cruz griega y al parecer carente de espacios absidados, pudo

quedar afectada de algún modo por la razia de Almanzor, y se ha indicado ya que en las décadas posteriores se hicieron obras de cierta importancia. Además de los documentos ya mencionados, otros legados testamentarios *ad opera* sustentan esta afirmación (así como algunos restos escultóricos analizados más adelante). En el año 1050 se documenta una notable donación de treinta mancosos por parte de la fallecida condesa Elisabet, primera esposa de Ramon Berenguer I, dirigida específicamente *ad porticum Sancti Petri cenobii Puellarum*. Nada sabemos ni se conserva de dicho pórtico, sito quizás en la fachada occidental del templo (y que no debe identificarse con el atrio de Sant Sadurní).

Como muchos otros conjuntos monásticos catalanes, el cenobio de Sant Pere de les Puel·les fue objeto de gran ampliación en el siglo XII. Debió de reformarse notablemente la iglesia, puesto que en 1147, en tiempos de la abadesa Guisla de Llobregat, hubo de ser consagrada por segunda vez. Es posible también que se iniciaran por entonces las obras de un claustro porticado, que se documenta ya en 1143 pero cuya escultura, como veremos, revela formas algo más tardías, de finales de la centuria. Asimismo, hay que vincular a esta etapa de crecimiento la erección de una torre campanario sobre el crucero del templo, que fue popularmente conocida en Barcelona (en épocas posteriores) como la *Torre dels ocells* (torre de los pájaros), y que no se conservó en la restauración moderna de 1909. Sin duda, igualmente se ampliarían entonces las dependencias auxiliares del conjunto monacal, a lo que contribuyeron las nobles familias barcelonesas cuyas hijas profesaban en el convento. Por ejemplo, Beatriu de Rocafort, madre de la abadesa Elisenda de Rocafort (1180-1224) y ella misma finalmente miembro de la comunidad, firma una importante donación en 1186 para la construcción de un claustro (que pudiera ser el claustro principal o, tal vez, otro espacio cerrado en el interior del monasterio).

En época tardomedieval las reformas del conjunto debieron de ser asimismo significativas. Supusieron, por ejemplo, la construcción en el siglo XIV de un gran ábside poligonal para adaptar la iglesia a los usos eclesiásticos del momento, y el añadido de un segundo piso de arcadas en el claustro. También la actual portada, sita en un anexo al costado occidental de la iglesia, es obra de época gótica, de inicios del siglo XV. Desde el punto de vista institucional, a finales de siglo XV la reforma de los conventos femeninos impulsada desde la corte de los Reyes Católicos afectó profundamente a la comunidad de Sant Pere de les Puel·les, siendo incluso su abadesa depuesta temporalmente debido a su oposición a los ajustes rigoristas de los reformadores. De todos modos, durante los siglos siguientes el monasterio continuó siendo lugar importante de la Barcelona moderna. Debido a su posición geográfica, aferrado a las murallas, sufrió desperfectos y ataques en varios conflictos bélicos, especialmente en el asedio francés de la ciudad durante la llamada Guerra de los Nueve Años (1697), y poco después durante la guerra de Sucesión Española, en el definitivo asal-

to a Barcelona de las tropas borbónicas el 11 de septiembre de 1714.

Tras las consecuentes reparaciones y reformas llevadas a cabo en el siglo XVIII, el siglo XIX fue aun más aciago para la comunidad de monjas y para el conjunto arquitectónico que las albergaba. En 1808 las tropas francesas saquearon el monasterio. En 1814 y 1826 las monjas fueron expulsadas temporalmente. Por entonces el convento se convirtió en presidio de la ciudad, aunque la comunidad regresó en 1828 y se mantuvo allí hasta 1835, siendo entonces definitivamente expulsada en el contexto de los procesos generales de desamortización eclesiástica y deviniendo de nuevo el cenobio presidio. En 1873, el antiguo claustro fue desmantelado junto con muchas de las dependencias monásticas, perdiéndose gran parte de sus elementos escultóricos y pasando otros a manos de coleccionistas. A estos desperfectos vinieron a sumarse, ya en 1909, las consecuencias del alzamiento anticlerical de la Semana Trágica barcelonesa, incluyendo la quema de su iglesia abacial. Poco después empezaron los trabajos de restauración que dieron al conjunto su actual aspecto. Dirigidos por el arquitecto Eduard Mercader, dichos trabajos supusieron, en realidad, una recreación algo fantasiosa del antiguo edificio medieval.

LA IGLESIA

La actual iglesia de Sant Pere de les Puel·les conserva pues, en realidad, solo algunos elementos de la obra románica (o de la prerrománica) primitiva. Su aspecto es bastante particular y poco semejante al de sus orígenes, y además su estructura prácticamente no se percibe desde el exterior, siendo la extensa fachada meridional —en gran parte creación goticista de Eduard Mercader— la única visible desde la calle.

En el interior, el templo consta de tres naves orientadas al Este y terminadas en sendos ábsides semicirculares, y un complejo sistema de cubiertas con soluciones específicas en cada tramo de las naves: una cúpula ochavada sobre trompas en el segundo tramo de la nave central, varias bóvedas de cañón, una segunda cúpula achatada, una bóveda de arista y una de crucería. De todas ellas, solo la cúpula ochavada parece ser obra medieval, aunque la estructura se hundió en 1909 y fue luego completamente restaurada utilizando los materiales originales. Dispone de dos ventanas de cierto tamaño en los costados norte y sur, así como un gran óculo central que es claramente producto de la restauración.

Sostienen la cúpula cuatro grandes pilares con columnas adosadas, coronadas por grandes capiteles de tipología derivada de lo corintio. Evidentemente, el sistema de pilares no es original, pues en la obra primitiva la cúpula reposaba sobre los ángulos del crucero del templo. Sin embargo la presencia inicial de las grandes columnas parece indiscutible, y aunque es difícil apreciar bien las piezas debido a su altura, por lo menos cuatro de los capiteles pueden ser originales (quizás, incluso, pertenecientes a las obras primitivas del



Cúpula central

siglo X), así como varios fustes de columna y algunas bases; el resto de piezas siguen esquemas similares, pero han de ser modernas.

En el actual formato tripartito del templo, solo la nave central y la meridional disponen de un tercer tramo a Occidente, actuando en realidad el de la nave sur (que no formaba parte del esquema cruciforme primitivo) como vestíbulo. Esta solución espacial de la iglesia, definida en las obras posteriores al incendio de 1909, enmascara completamente su aspecto primitivo, rastreado sin embargo gracias a algunos planos antiguos. La primitiva iglesia abacial (es decir, el templo consagrado a mediados de siglo X) fuealzada con planta en forma de cruz griega, sin ábside en el brazo oriental de la cruz, por lo que el altar mayor debía de estar emplazado en el centro del crucero; ofrece un cierto paralelo para esta forma la estructura de la iglesia visigótica descubierta por la arqueología en el conjunto episcopal de Barcelona.

En Sant Pere de les Puel·les, la imposibilidad de observar el aparejo original (cubierto por un revestimiento consecuencia de las reformas posteriores a 1909), que quizás subsiste en



Detalle del arcosolio con capiteles reutilizados

Imposta (en ángulo nordeste)



Imposta (en ángulo noroeste)

Imposta (en ángulo sureste)



algunos paños de muro, no permite elucubrar sobre la cronología de la fábrica conservada. En realidad, salvo unos pocos restos escultóricos, no parece quedar nada a la vista del templo medieval, a excepción de la mencionada (y restaurada) cúpula sobre trompas que cubría el crucero. Pero esta cúpula no puede ser obra del siglo X, por supuesto, y aunque Puig i Cadafalch y parte de la historiografía posterior quisieron vincularla a las reformas de la primera mitad del siglo XI, en la actualidad se considera más lógicamente relacionada con la consagración de 1147. Si las cubiertas primitivas eran pétreas o, quizás más probablemente, de madera, es algo difícil de dilucidar.

Como en otras iglesias románicas de tendencia centralizada (Santa Maria la Rodona de Vic) o con crucero desarro-

llado (Sant Joan de les Abadesses), sobre la cúpula se edificó un campanario, la *Torre dels ocells*, que todavía se observa en alguna fotografía antigua; con grandes aperturas, su aspecto parece efectivamente tardío (Puig i Cadafalch lo creyó del siglo XII), aunque el análisis resulta prácticamente imposible solo con las imágenes fotográficas.

Poco sabemos con absoluta certeza de las cubiertas de los cuatro brazos de la iglesia original, aunque es probable que en época románica fueran abovedados con cañón (por lo menos en el siglo XII), solución que se conservó en la restauración dirigida por Eduard Mercader. Las grandes arcadas que separan las naves, igual que los pilares ya mencionados, fueron sin duda restaurados también, pues las imágenes antiguas revelan estructuras menos regulares. Restos de una doble

impostación en alguno de los pilares han permitido apuntar la posibilidad de que los arcos originales fueran de menor altura, quizás incluso en forma de herradura.

La cabecera triple diseñada en 1909 supuso una desviación todavía mayor respecto al aspecto primitivo de la iglesia, que si en origen no debió de contar con ábside alguno, como se ha dicho fue dotada en época gótica de un gran ábside poligonal, perfectamente visible en los planos existentes previos a la restauración. La moderna creación de las naves laterales, que desfigura la planta centralizada, se realizó transformando varios espacios secundarios: en la colateral sur, una sacristía y parte de una antigua capilla; y en la colateral norte, el conflictivo espacio cuadrangular que la historiografía ha identificado comúnmente con el famoso "atrio de Sant Sadurní" mencionado en el acta de consagración de 945.

En este último espacio se ubican los restos fragmentarios de unas impostas esculpidas. Se trata de cinco fragmentos distintos, distribuidos ahora en los ángulos del último tramo de la nave septentrional (dos de ellos, distintos, están incorporados en el mismo pilar de separación con la nave central). Presentan todos una decoración ornamental tallada a bisel, fundamentada en la combinación de entrelazos y elementos vegetales de calidad notable, y con presencia de alguna máscara o cabeza humana bastante menos conseguida. Tienen un parecido muy notable con varias impostas similares procedentes de la catedral de Barcelona, y parece que pueden fecharse como muy pronto a finales de siglo X, y más razonablemente en la primera mitad del XI. Esta datación, acorde con los paralelos catedralicios y con la evolución general de la escultura catalana del momento, permitiría vincularlos a las obras o reformas de la iglesia abacial posteriores a la razia de Almanzor de 985. Una cronología anterior, prerrománica, que también ha sido propuesta en ocasiones, no parece poder sustentarse mediante paralelos o criterios estilísticos.

La cuestión es si dichas impostas proceden de la antigua iglesia de Sant Sadurní, y si su presencia en el espacio cuadrangular de la colateral norte implica que dicho espacio es, como se ha supuesto siempre, un resto del primitivo templo dedicado al mártir tolosano. En realidad, no puede asegurarse que las impostas se encuentren en su lugar de origen, pues aunque al menos las dos emplazadas en el muro septentrional se identifican en una fotografía anterior a la restauración de 1909, su relación con las estructuras murarias dista mucho de ser coherente. A primera vista, parece que los fragmentos integrados en los ángulos noroeste y suroeste no se corresponden con la estructura muraria, lo que presupone que fueron recolocadas aquí en algún momento. En cambio, es más posible que las impostas noreste y sureste sí se mantengan en su emplazamiento original.

De confirmarse esta apreciación, es probable que el espacio cuadrangular en cuestión no deba identificarse con el atrio de Sant Sadurní. El espacio, en cualquier caso, existió desde antiguo, adosado al ángulo noreste de la iglesia cruciforme, con la que comunicaba directamente por lo menos

desde el siglo XIV, cuando se construyó un coro alto en su parte superior. Dicha estructura (pero no las impostas) se observa en un dibujo de la década de 1870 del pintor Lluís Rigalt (conservado en la Reial Acadèmia de Belles Arts Sant Jordi de Barcelona).

Además, contra la identificación del espacio con el atrio mencionado en la documentación hay que apuntar la cuestión terminológica, que ya se ha mencionado más arriba. Es difícil aceptar que el significado del vocablo pueda aludir a un espacio cerrado (a un pórtico) que es lo que delimitarían las impostas en su colocación actual. Si acaso, las impostas podrían proceder de un hipotético pórtico del templo (del que no hay noticia alguna) o de la propia iglesia de Sant Sadurní si consideramos que, en el acta de consagración del 945, el término atrio se utiliza como sinónimo de edificio eclesiástico. El problema es que el estilo de las propias impostas no parece corresponderse con una datación tan avanzada (primera mitad del siglo X).

No hay manera, me temo, de llegar a una definitiva conclusión sobre el asunto. No puede descartarse del todo la hipótesis tradicional, pero me inclino (aunque con reservas) a considerar que el espacio cuadrangular difícilmente puede identificarse con el atrio de Sant Sadurní, ni siquiera con un hipotético pórtico de esta antigua iglesia. El templo dedicado al mártir tolosano tal vez era muy cercano (¿emplazado en el espacio del actual absidiolo? ¿Tal vez en el sitio de la capilla del Santísimo, lo que supondría la continuidad del lugar de culto?), pero no colindante, lo que se avendría mejor con la referencia del "atrio" en el acta de consagración de 945. Finalmente, también es posible que las impostas no procedan de Sant Sadurní, sino de las obras realizadas a principios del siglo XI en la propia iglesia de Sant Pere o en alguna de las dependencias primitivas del monasterio. Permanecen las incógnitas.

Dicho todo esto, cabe destacar también la presencia en los muros del mismo espacio cuadrangular (al lado de las impostas) de dos grandes placas cuadrangulares decoradas con sendas cruces. Ambas placas se encontraron reutilizadas como sillares en el campanario *dels ocells*, cuando este fue desmontado en las obras posteriores a 1909. La representación de las cruces, de tipo patada y con el alfa y la omega colgantes, refiere evidentemente a la orfebrería tardoantigua y altomedieval, de modo que las placas se han relacionado con un contexto paleocristiano o hispanovisigodo. Uno de los relieves debió de ser reutilizado como lauda sepulcral pues contiene, al parecer, en uno de sus cantos (invisible hoy), los restos de una inscripción funeraria fechada en 891. En cualquier caso, la presencia de estos relieves implica la funcionalidad religiosa del lugar en épocas antiguas, lo que cuadra bien con la existencia previa de la iglesia de Sant Sadurní y de su atrio, que debió tener función cementerial como es habitual en este tipo de espacios.

Para acabar con el estudio de la escultura del templo, debe añadirse que en el tramo más occidental de la (ac-

tual) nave central se abre un pequeño arcosolio de función incierta, en donde se conservan cuatro pequeños capiteles en los arranques del arco. Parecen piezas derivadas de tipos románicos, aunque sin duda son muy tardías, de avanzado el siglo XIII. En cierto modo pueden vincularse al estilo de los capiteles del claustro. Tres de ellos son de tipo vegetal, muy simples, mientras que el cuarto alterna con el fondo vegetal cuatro pares de animales cuadrúpedos, compartiendo rostro. Desconocemos su origen y el motivo de su actual ubicación.

EL CLAUSTRO

El claustro de Sant Pere de les Puel·les se emplazaba al noroeste de la iglesia, siendo sus galerías meridional y oriental tangentes con los brazos norte y oeste del primitivo templo cruciforme. Por supuesto, es improbable que hubiera un espacio porticado vinculado a la iglesia de mediados de siglo X, de modo que su construcción ha de considerarse en cualquier caso posterior a la de la iglesia abacial.

Se ha dicho más arriba que el claustro está documentado en 1043, aunque las esculturas que se conservan apuntan a fechas más tardías, de finales de siglo XII. Sin embargo, es posible que dicho claustro del siglo XII sustituyera o hubiera reformado un espacio claustreal anterior, tal vez ya porticado, pues hay en el año 1095 un legado testamentario *ad opera* específicamente para un claustro (testamento de Guitard Boet, incluido en los *Libri Antiquitatum* de la catedral de Barcelona). A la estructura definitiva, que debió de concluirse a finales de siglo XII o a comienzos del XIII y que contaba con un único piso, se le añadió en época gótica (las obras están documen-

tadas en 1322) una planta superior, con esbeltas arcadas ojivales y finos capiteles característicos de la primera mitad del siglo XIV. Todo fue desmontado en 1873, pasando varios restos, tanto de las galerías inferiores románicas como de las góticas, a colecciones públicas y privadas.

En la actualidad, el mayor número de capiteles y elementos arquitectónicos se conservan, integrados en un tramo de galería ficticio, en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (núm. inv. 113143); proceden del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona, cuyos fondos engrosaron directamente tras la destrucción de 1873. Hay también algunas piezas en el Museu de l'Enrajolada de Martorell, herencia de la colección de su fundador, Francesc Santacana: una arcada completa (núm. inv. 557), y quizás también dos capiteles más (núms. 451 y 452) que, sin embargo, están catalogados como procedentes de otro convento barcelonés, el del Carmen. También desde 1873, otros cuatro capiteles románicos y una decena de arcadas góticas del piso superior pasaron a la colección del industrial y político Francesc Alegre, quien los instaló en su finca de Terrassa; desaparecida la finca en 1977, los arcos góticos se instalaron más o menos en el mismo lugar (actual calle Sant Ignasi), mientras que los capiteles románicos forman hoy parte de la colección medieval del Museu de Terrassa. Por último, varios elementos más del claustro románico, incluyendo algún capitel, se encuentran integrados en una masía de época moderna (Can Soler) en el municipio de Sant Antoni de Vilamajor (Vallès Oriental).

Pese a haber desaparecido en el siglo XIX, el claustro es notablemente conocido gracias a planos e imágenes antiguas, e incluso se le dedicó una extensa monografía en 1903. Era de



Montaje con piezas procedentes del claustro.
©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

planta cuadrangular, de tamaño mediano, con las cuatro galerías cubiertas con bóvedas de cañón y un sistema complejo de soportes combinando grandes pilares (en los ángulos, y dos en el tramo central de cada galería) y columnas geminadas (cuatro pares por costado). La escultura conservada es de factura sencilla, sin alardes decorativos y con apenas algún atisbo de ornamentación figurada. Predominan los capiteles con motivos vegetales, de formas rotundas y de ejecución cuidadosa, aunque esquemáticos y simples. Se repite, por ejemplo, en varios capiteles, una estructura formada por una especie de frutos abultados que nacen de unos tallos superiores; el modelo es conocido en otros conjuntos catalanes de similar cronología, y se ha relacionado especialmente con la escultura de la iglesia barcelonesa de Sant Llätzer. Otras piezas muestran elementos figurativos y también zoomorfos, de valor esencialmente ornamental. No hay duda de que los capiteles deben incluirse en el contexto de la escultura del área barcelonesa de finales del siglo XII, aunque están bastante alejados de sus mejores consecuciones (entre las cuales, por ejemplo, la escultura de Sant Martí Sarroca).

Texto y fotos: JDP

Bibliografía

ABADAL I DE VINYALS, R., 1926-1952, I, pp. 72-74; ADELL I GISBERT, J. A., 2010c; AINAUD DE LASARTE, J., GUDIOL RICART, J. y VERRIÉ I FAGET, F. P., 1947, I, pp. 21-25; ALCOBÉ Y ARENAS, E., 1949; AURELL I CARDONA, M., 1991, pp. 311-312, 320-321; AURELL I CARDONA, M., 1998, pp. 174-176; BACUÉ BOFILL, I., 1973; BOFARULL I MASCARÓ, P. de., 1836, I, pp. 133-138; CABRÉ I PAIRET, M., 1985; CABRÉ I PAIRET, M., 1989-1990, CATÀLEG, 1987, p. 426; CINGOLANI, S., 2005-2006; COLL I ALENTORN, M., 1969; CREIXELL, R. M., 2008; FOLCH I TORRES, J., 1911; IRANZO Y EIRAS, U., 1903; MAS I DOMÈNECH, J., 1921, pp. 170-177; McMILLIN, L. A., 1990; McMILLIN, L. A., 1995; McMILLIN, L. A., 1996; McMILLIN, L. A., 2001; PAULÍ MELÉNDEZ, A., 1945; PI I ARIMÓN, A. A., 1854, pp. 483-489; PLADEVALL I FONT, A., 1968c, pp. 202-203; PUIG I CADAFALCH, J., FALGUERA, A. de y GODAY, J., 1909-1918, II, pp. 113-120, 485-487, 549-550; REIAL MONESTIR DE SANT PERE, 1929; ZARAGOZA PASCUAL, E., 2005-2006; UDINA I MARTORELL, F., 1945; VICENTE CASCANTE, I., 1911; XIMENES CASTELLS, A., 1956.

Los vestigios escultóricos del antiguo hospital de Sant Nicolau (o el antiguo convento de Sant Francesc)

EN EL MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA (MNAC) se conservan tres capiteles que tradicionalmente se han considerado procedentes del antiguo hospital de peregrinos de Sant Nicolau. Dicho hospital pasó a formar parte del convento de Sant Francesc durante el primer tercio del siglo XIII, de modo que durante algún tiempo también fueron identificados bajo esta procedencia, que les da nombre en buena parte de la historiografía. Trabajados en mármol, dos de ellos presentan temática figurativa, mientras que el tercero, conservado de modo muy fragmentario, contiene decoración de carácter vegetal. El conjunto se inscribe en las corrientes artísticas renovadoras de la Barcelona del entorno del 1200 con la particularidad, en este caso, de manifestar una conexión clara y reveladora con la escultura compostelana de la misma época, con referentes directos en el Pórtico de la Gloria del maestro Mateo. En función de estas analogías, acostumbran a ser fechados hacia 1200-1220, e incluso han sido considerados como primeras muestras de una escultura de inicios de lo gótico. Por todo ello, merecen un análisis específico que abordaremos tras apuntar referencias y vicisitudes significativas del monumento desaparecido.

El hospital de Sant Nicolau estaba emplazado en la zona portuaria de la ciudad, en el espacio que hoy se corresponde con la plaza del Duc de Medinaceli, no lejos del final de las

Ramblas. Su localización puede rastrearse en relación con el convento de Sant Francesc mediante un documento de 1257, mientras que su planta puede reconstruirse a través de un plano realizado por Antonio Matamoros en 1836, conservado actualmente en el Institut Municipal d'Història de Barcelona. Y aunque muy poca cosa puede decirse de los orígenes y de la estructura del hospital, quizás compuesto básicamente de una capilla, un pequeño claustro y otras pequeñas dependencias, su memoria pervivió firme ya que el nombre de San Nicolás aparece aplicado al claustro en el plano citado. De todo ello, y al margen de los tres capiteles, no quedan restos monumentales ni se han hallado modernamente vestigios de su trazado arquitectónico.

El hospital de peregrinos se relacionó con la estancia de san Francisco de Asís en Barcelona, ya que según la tradición allí debió alojarse hacia 1211-1214, de manera que acabó convirtiéndose en el primer centro donde los franciscanos empezaron a instalarse en Barcelona, quizás hacia 1219-1220, según apuntó Anna M. Giné. Por ello, también se supuso que las primeras donaciones realizadas al ya creado convento, en 1226 y 1229, iban dirigidas a adaptaciones del edificio del hospital como primera sede de aquellos en la ciudad. En cambio, otras donaciones de la década de 1230 se han supuesto destinadas a la nueva iglesia del convento

(*operi fratrum minorum*), según parece iniciada hacia 1247 y consagrada en 1297 por san Luis, arzobispo de Toulouse, de acuerdo con una lápida conmemorativa. Sea como fuere, el recinto del antiguo hospital se hallaba al sur del refectorio del convento, si seguimos el plano de Matamoros, y constaba de un pequeño claustro de unos 13,25 x 19,25 m (según dimensiones que recoge Barraquer), así como de una capilla llamada de San Francisco o del Perdón. Dicha parte del convento fue arrasada por el oleaje provocado por una tempestad hacia el 1500, para ser reconstruida posteriormente, hacia el 1600, según su estructura original, a cuyo fin se reutilizaron los materiales de las construcciones destruidas, siempre según las fuentes. Posteriormente, la historia del antiguo hospital se funde con la del convento, que fue demolido a partir de 1837 tras una orden del Ayuntamiento de Barcelona.

Los tres capiteles, trabajados en mármol, ingresaron en 1879 en los fondos del antiguo Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona (de ahora en adelante, MPA), como donativo del arquitecto Josep Oriol Mestre, quien los había hallado en las excavaciones realizadas para construir la casa Tresserra, en la citada plaza del Duc de Medinaceli, tal como detallaba Elías de Molins en 1888. Son de dimensiones relativamente reducidas, de entre 28 y 30 cm de altura, por lo que a pesar de que fueron relacionados con el citado claustro, pudieron ser creados con otra función y, muy probablemente, ser posteriormente reaprovechados.

El primero de ellos (28 x 23,8 x 23,7 cm; MNAC 14202, MPA, 975-I) está trabajado por dos de sus caras. Dispone de ábaco a base de dados y collarino marcado con una moldura lisa. De un registro inferior de hojas de acanto de apariencia carnosa surgen tres personajes imberbes centrados cada uno en un ángulo, vestidos con una túnica de manga corta. A excepción del situado más a la derecha, han perdido su cabeza los de los extremos, que reposan con las manos y pies sobre dichas hojas, como si surgieran de detrás de las mismas. Si bien el tema de los personajes situados tras un registro vegetal es frecuente, es importante destacar su paralelismo con relieves compostelanos, tal como en su momento ya señalaron Serafín Moralejo y Joaquín Yarza, especialmente del mismo Pórtico de la Gloria y en concreto de la arquivolta de la puerta del lado izquierdo. A ello podemos añadir que el tratamiento carnoso de las hojas, con tallos perlados, se aproxima a obras del entorno barcelonés de finales del siglo XII e inicios del XIII.

El segundo capitel (28 x 23,8 x 23,7 cm; MNAC 14203, núm. 974 del MPA) presenta temática historiada en sus cuatro caras. De hecho, la composición se desarrolla sin elementos visibles de separación entre las escenas, con todas las figuras presentadas de pie, jugando con un ábaco que deja visibles los dados en cada ángulo. Tradicionalmente se pensó que contenía una representación de carácter litúrgico, con un cortejo de carácter funerario. Todavía recientemente, el conjunto de escenas representadas ha sido relacionado por Manuel Castiñeiras con el ciclo de san Nicolás. La represen-

tación se compone de siete personajes los cuales, ordenados de izquierda a derecha, pueden describirse de la siguiente manera mediante los atributos que les caracterizan: el primero, orientado hacia la derecha e imberbe, sostiene una filacteria abierta con ambas manos; el que le sigue, que ocupa toda la altura de la pieza, también parece dirigir su mirada hacia la derecha de la composición, mientras sostiene un hisopo y parece sujetarse la túnica con la mano derecha; el tercero, muy mutilado, se orienta hacia los dos primeros personajes y sostiene un báculo con *panmissellus*, como señal de su dignidad episcopal; cabe señalar igualmente, como elemento clave al que aludió Castiñeiras, un objeto a modo de cubo que aparece a sus pies; la cuarta figura, con la cabeza mutilada, se presenta frontalmente y sostiene un hisopo mientras muestra un libro abierto con la mano izquierda; a continuación, un quinto personaje también muy mutilado, se dirige hacia la derecha y está de nuevo presentado como obispo, ya que de nuevo aparece el báculo con el *panmissellus*; el sexto personaje, uno de los mejor conservados, sostiene un libro abierto con las manos veladas que parece ser bendecido por el anterior; el séptimo personaje, imberbe como los anteriores –de los que se conserva la parte superior– balancea un incensario y cierra el grupo orientándose hacia la izquierda. En conjunto, el capitel presenta el cortejo litúrgico del santo, cuya identificación viene reforzada por la presencia del cubo a los pies del santo, como alusión al episodio de la resurrección de los tres jóvenes clérigos, que posteriormente formarían parte de su cortejo. Siguiendo siempre el análisis de Castiñeiras, el capitel puede presentar, primero, una referencia al milagro de los tres clérigos y los mismos convertidos en su séquito, a continuación.

El paralelo más cercano al repertorio del capitel barcelonés es, tal como señaló este mismo autor, el tímpano de la iglesia de San Nicolás, en Soria, actualmente incorporado en la iglesia de San Juan de Rabanera, donde aparecen siete figuras ordenadas en torno a la central. Si a este ejemplo añadimos el del tímpano de Portomarín, en Galicia, vemos en Barcelona una conexión con otros centros de la península, tal como señaló Castiñeiras. La presencia de este tema en Cataluña no es única, si recordamos que el claustro de la catedral de Tarragona presenta un amplio ciclo dedicado a san Nicolás, más conectado con ciclos narrativos europeos, y donde el episodio de los tres clérigos es desplegado en tres capiteles, hacia el primer tercio del siglo XIII. A ello debemos añadir un tema identificado por R. Swanson, situado en el ábside de la cripta de Sant Miquel de Moror (Pallars Jussà). En este conjunto, fechable hacia la primera mitad del siglo XII, se representa el milagro del aceite incendiario preparado por el diablo y entregado a un grupo de peregrinos en su viaje en barco, descubierto por el santo y arrojado al mar.

En cualquier caso, la atribución a un ciclo dedicado a san Nicolás de Bari supone, pues, incorporar un nuevo ejemplo de la iconografía de dicha figura al arte medieval catalán e hispánico y, a su vez, aportaba un dato que refuerza la per-



Capitel 14202 ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

tenencia al hospital barcelonés. Siguiendo el razonamiento de Castiñeiras, el tema se adapta a la función del hospital, dedicado a la *cura peregrinorum*.

La tercera pieza está decorada con un tema de tipo vegetal (30 x 19 x 19 cm; MNAC 14206). Cabe decir que aparece de modo confuso en el catálogo de Elías de Molins de 1888 (núm. 975-II del Museo Provincial de Antigüedades), puesto que se cita como un tercer capitel historiado, que aparentemente no fue citado por Barraquer, quien hablaba solo de dos capiteles. Mantiene los aspectos técnicos y materiales de los dos restantes a pesar de su estado muy fragmentario, que prácticamente desconfigura la relación entre las caras. Entre el ábaco, muy deteriorado, y el collarino, se organiza una palmeta inscrita en un tallo o cinta estriado, ceñido en la base por un elemento anular. Este tipo de palmeta también es visible en monumentos del entorno barcelonés como el claustro de Sant Pau del Camp y en algunos conectados, de un modo u otro, con los mismos como la iglesia del castillo de Camarasa (la Noguera, Lleida) o Sant Martí Sarroca (Alt Penedès, Barcelona). En este sentido, el conjunto de Sant Nicolau mostraría su vinculación, por lo menos parcial, con la escultura barcelonesa del último cuarto del siglo XII, que supuso para el arte monumental de la ciudad la primera definición de una personalidad artística propia y, a su vez, netamente conectada con las corrientes artísticas catalanas, e hispánicas en general.



Capitel 14203 ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

A estas tres piezas se les añadió, durante un tiempo, un cuarto capitel, trabajado también en mármol, que coincide en dimensiones con los dos figurativos del grupo (MNAC 5290). Así figuraba, por ejemplo, en las catalogaciones del museo. Sin embargo, tanto su forma de ingreso, distinto a la de los primeros, como razones de orden estilístico y estructural, motivaron que fuera considerado por Rosa Alcoy como una pieza de un origen distinto, que sigue siendo desconocido a pesar de sus indiscutibles semejanzas con obras del entorno de Tarragona fechables hacia el primer tercio del siglo XIII. Sea como fuere, desde 1992 este capitel es tratado como de origen catalán, aunque sin precisar su monumento o zona de procedencia, y no es de descartar que se inscriba en el marco de relaciones escultóricas existentes entre Tarragona y Barcelona desde el último cuarto del siglo XII.

Otro aspecto discutido, y todavía por esclarecer, es el de la función y localización de los capiteles dentro del conjunto del hospital y, posteriormente, del convento de Sant Francesc. De hecho, durante tiempo se planteó la hipótesis de que procedieran del pequeño claustro, identificado como el *claustrico* o capilla de san Nicolás, que sobrevivió a las construcciones del convento de Sant Francesc, tal como ya hemos comentado previamente. A dicha pertenencia se formuló una alternativa, la vinculación a algún conjunto de carácter funerario, tal como propuso Rosa Alcoy. El estado de deterioro de las piezas puede atribuirse sencillamente al modo en que

fueron descubiertos, aunque quizás ya llegaron al siglo XIX algo modificados tras posibles acciones de adaptación de reutilización de los mismos.

Del conjunto de vestigios escultóricos del antiguo hospital de Sant Nicolau queda otro aspecto por destacar, el relativo al mármol como material utilizado. Si bien una parte significativa de conjuntos barceloneses fueron trabajados en piedra local, procedente de las canteras de la montaña de Montjuïc, en algunos casos aparece, de modo excepcional pero significativo, el mármol. Este sería el caso ya tratado de la puerta del claustro de la catedral, por no citar otros elementos reaprovechados fechables en la Antigüedad Tardía. En Sant Nicolau se utilizó también este preciado material, que quizás pudo obtenerse de material antiguo, como quedó plasmado en el caso de la portada citada.

Así pues, a la vinculación con el entorno compostelano de maestro Mateo y de otras producciones hispánicas señaladas con unanimidad hay que tener en cuenta algunas deudas con la tradición de la escultura barcelonesa del entorno del 1200. De hecho, el tratamiento de la figuración ya obedece a las novedades existentes desde la profunda renovación del románico desarrollada desde los años 1180, que condujeron a un planteamiento más verosímil de gestos y de una mayor presencia de los valores escultóricos desde un punto de vista de la corporeidad de los personajes. Pero en la leve sonrisa de las figuras presente en ambos capiteles barceloneses, en la talla de los ojos donde se marca netamente el paso de los párpados al globo, hay netos indicios de una tendencia prác-

ticamente inédita en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIII, a no ser que recurramos a algunos capiteles —una vez más— del claustro de Tarragona. En este estado de la cuestión, el estudio del conjunto barcelonés debería de ahondar en los puntos de contacto con el entorno compostelano e hispánico citado, así como con los catalanes a los que hemos hecho alusión. Los indicios aportados hasta el momento, decisivos en el aspecto iconográfico, deben de permitir clasificar con mayor precisión, si cabe, el conjunto más brillante, cualitativamente, de la escultura barcelonesa del primer tercio del siglo XIII.

Texto: JCS

Bibliografía

AA.VV., 1936, p. 71; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, p. 208; AINAUD DE LASARTE, J., GUDIOL RICART, J. y VERRÍE I FAGET, F. P., 1947, I, p. 102, II, fig. 641-642; ALCOY I PEDRÓS, R., 1992b; BACCI, M., 2006, pp. 283, 295-296; BARRAQUER I ROVIRALTA, C., 1906, I, p. 453; CAMPS I SÒRIA, J., 2007, p. 39; CAMPS I SÒRIA, J., 2008a; CAMPS I SÒRIA, J., 2008c, pp. 181-182; CARBONELL I ESTELLER, E. *et alii*, 1997, pp. 85, 93-94, 184; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2006b; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2006d; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2009a, p. 143, fig. 20-22; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2011c, p. 69; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, pp. 237-238, XX, pp. 242-245; ELÍAS DE MOLINS, A., 1888, pp. 121-122; GINÉ I TORRES, A. M., 1988, p. 224; MANOTE I CLIVILLES, M. R. y TERÈS TOMÀS, M. R., 2007, p. 48; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1985b, p. 110; VALLE, X. C., 1991.

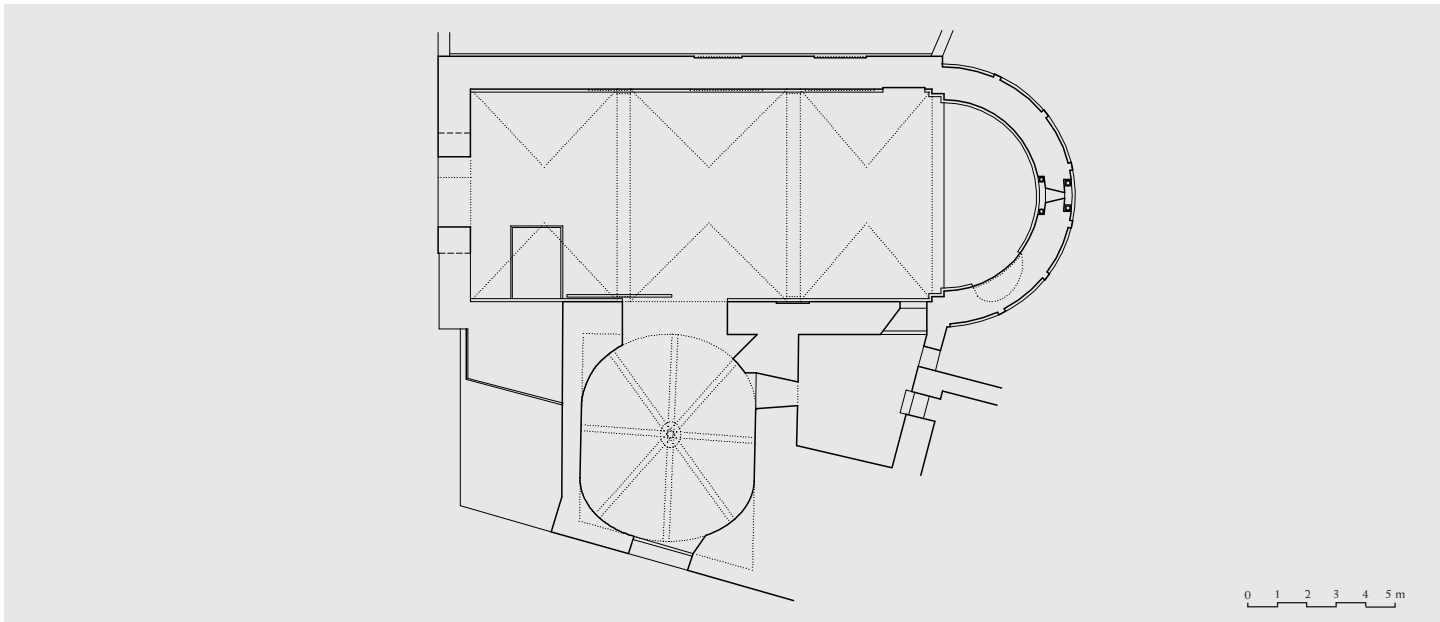
Iglesia de Sant Llätzer

LA IGLESIA DE SANT LLÄTZER se encuentra en la plaza del Pedró, en el barrio barcelonés del Raval, en la confluencia de las calles Carme y Hospital. El ábside se visualiza desde la plaza posterior de la calle de Sant Llätzer, apareciendo rodeado de edificios modernos.

El templo formaba parte del hospital de leprosos conocido originalmente como Santa Maria dels Malalts, establecimiento presuntamente fundado por el obispo Guillem de Torroja (1144-1171), situado en un inicio fuera de las murallas de la ciudad y absorbido posteriormente por la trama urbana. La primera referencia al hospital conservada se registra en un documento de 1188, por el que se entrega un terreno emplazado en la cercanía de su *domos infirmorum* a Sibil·la y Berenguer de Queralt. Con posterioridad, el complejo hospitalario aparecerá mencionado en diversos legados testamentarios, como la donación de una masía y dos terrenos cercanos realizada por Guillem Grony en su testamento, fechado el año 1200. Por desgracia, hasta el momento no se han localizado evidencias arqueológicas que permitan conocer la evolución de las estructuras del complejo.

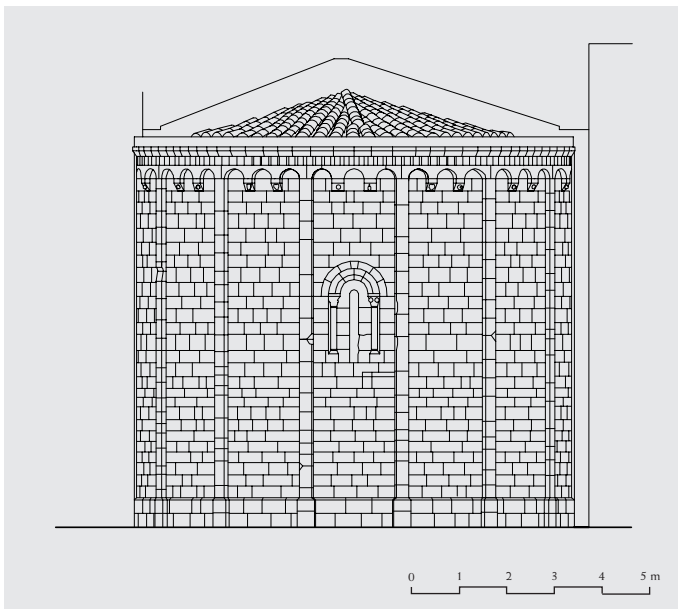
La capilla del hospital, para la cual también comienzan a existir referencias documentales a finales del siglo XII, debió de contar inicialmente con un único altar dedicado a la Virgen. Más tarde, en 1218, se documenta por primera vez otro altar dedicado a santa Margarita. Por el contrario, no es hasta 1355 cuando se documenta la institución de un altar advocado a san Lázaro, santo titular de la iglesia en la actualidad. El templo sufrió diversas obras a partir del siglo XVIII que han condicionado fuertemente su actual aspecto, entre las que destaca la nueva fachada occidental, diseñada en 1821 por Josep Mas i Vila. En 1906 el traslado de las dependencias hospitalarias dejó la capilla sin uso, y a partir de 1954 Adolf Florensa dirigió una restauración que liberó de nuevo el ábside (que había quedado encerrado entre construcciones modernas) y reconstruyó en buena medida la fachada occidental, reinstaurando su espadaña.

El espacio interior del templo cuenta con una sola nave de planta rectangular rematada al Este por un ábside semicircular. La nave se cubre con una bóveda de lunetos dieciochesca, mientras el ábside lo hace con una bóveda de cuarto



Planta

Alzado este



Ábside



de esfera e incorpora una ventana de arco de medio punto decorada con una arquivolta asentada sobre dos columnas coronadas por capiteles. Una excavación arqueológica llevada a cabo en 1989 permitió documentar asimismo la existencia de otras aberturas de doble derrame situadas en los muros occidental y meridional. En cuanto a los accesos, parece ser que la actual puerta occidental fue antecedida por otra de arco de medio punto y que, además, existió otro vano de ingreso en la fachada meridional.

Todo el aparejo de la construcción se conforma con sillares de piedra de Montjuïc bien esquadros y organizados en hiladas de una gran regularidad. La mencionada interven-

ción arqueológica ha determinado que los muros interiores, que estaban enlucidos, se coronaban con una imposta que corría a la altura del arranque de la bóveda, así como que el presbiterio se elevaba originalmente sobre un escalón y poseía un único altar. Asimismo, la excavación permitió descubrir la existencia de un primitivo pavimento de arcilla.

El paramento exterior del ábside románico se decora con una arquería ciega ritmada en grupos de tres arquillos, separados a su vez por lesenas que alcanzan el zócalo inferior; por encima, la cornisa se decora con un friso de dientes de sierra. El conjunto incorpora un variado muestrario de rústicos elementos esculpidos en las ménsulas de los arquillos ciegos,



Ventana del ábside



Detalle de las ménsulas



Interior

que incluye rostros humanos, representaciones zoomorfas (un gato, una cabra, un buey, un elefante, un águila, etc.) y elementos vegetales (en forma de dos hojas, una flor y una piña). La primera de estas ménsulas representa dos cabezas humanas, elemento que ha sido identificado (en el marco hospitalario propio de Sant Llätzer) como la representación de un médico y un enfermo, aunque se encuentra también –con un significado ciertamente distinto– en edificios de muy diferente contexto, como Sant Genís de Fontanes o Sant Martí Sarroca. Por otro lado esta iconografía, aparentemente inconexa, se ha explicado en algunas ocasiones como una alusión a la lucha entre el bien y el mal o entre la vida y la muerte.

El otro foco que concentra la escultura arquitectónica del templo es la ventana absidal, que presenta capiteles tanto al interior como al exterior. Los capiteles interiores muestran una decoración vegetal de palmas dispuestas verticalmente. De los exteriores, el meridional presenta hojas retorcidas hacia el interior en los ángulos de las aristas superiores, mientras el septentrional se decora con piñas que cuelgan de los extremos del ábaco y se unen mediante un entrelazo vegetal. Estas obras escultóricas recuerdan algunas formulaciones presentes en la escultura de Sant Pere de les Puel·les, como las desplegadas en uno de sus antiguos capiteles, conservado hoy en *l'Enrajolada-Casa Museu Santacana* de Martorell (núm. inv. 557).

Inmaculada Lorés estableció una relación entre el capitel exterior de hojas retorcidas y motivos de similar factura presentes en el claustro de Sant Pau del Camp; estos, a su vez, tendrían un vínculo con los capiteles del interior de la iglesia de Sant Martí Sarroca, consagrada en 1204. También el trabajo de las ménsulas parece presentar ciertos rasgos en común con este último conjunto, tanto en la adopción de motivos iconográficos como en detalles estilísticos (tratamiento de los grandes ojos o de los cabellos). Por otra parte, hay que tener en cuenta que los artífices de Sant Martí Sarroca, además de en Sant Pau del Camp, también han sido señalados como influyentes en otros edificios barceloneses como el Palacio Episcopal, la puerta del claustro de la catedral o Sant Pere de les Puel·les.

En lo que atañe a la construcción del edificio, este parece encajar bien con la cronología aportada documentalmente para el conjunto hospitalario –último tercio del siglo XII– pues presenta un lenguaje románico maduro y un tratamiento muy regular de los paramentos. De igual modo, la expansión decorativa del ábside sitúa la capilla dentro de las tendencias más ornamentales del románico de la ciudad de Barcelona. La producción debe ubicarse, tanto cronológica como estilísticamente, al lado de otros edificios como la *Capella d'en Marcús* o Sant Pau del Camp. Sin embargo, también cabe preguntarse sobre la influencia que pudieron ejercer las diferentes intervenciones que se llevan a cabo durante la segunda mitad del siglo XII en la catedral de Barcelona, que hacia 1173 veía su galilea reconstruida. Los trabajos arqueológicos de 1989 parecen secundar dicha cronología; no obstante, el análisis de

la escultura aconseja no descartar la hipótesis de una conclusión dentro ya de los primeros años del siglo XIII.

Texto y fotos: RDM - Planos: MRRT

Bibliografía

AA.VV., 1990b, p. 322; AA.VV., 1993-1994, pp. 411-415; AINAUD DE LASARTE, J., GUIDIOL RICART, J. y VERRÍE I FAGET, F. P., 1947, I, p. 31, II, p. 126; CAMPS I SÒRIA, J. y LORÉS I OTZET, I., 1991-1993; CARBONELL I ESTELLER, E., 1975, II, p. 57; CASTELLANO I TRESSERRA, A., 1991-1993;

CASTELLANO I TRESSERRA, A., 1992; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XX, pp. 229-232; CÍRICI I PELLICER, A., 1973a, pp. 303-304; DALMASES I BALANÀ, N. de y JOSÉ PITARCH, A., 1986, II, p. 150; FLORENSA I FERRER, A., 1954; FLORENSA I FERRER, A., 1955a; GARRUT I ROMA, J. M., 1952, p. 94; GONZÁLEZ I MORENO-NAVARRO, A., 1992; HERNÁNDEZ-CROS, J. E. *et alii*, 1973, pp. 36-37; JUNCÀ I RAMON, J. M., 1982; LÓPEZ I MULLOR, A. y BELTRÁN DE HEREDIA BECERRO, J., 1991-1993; LÓPEZ I MULLOR, A. y BELTRÁN DE HEREDIA BECERRO, J., 1992; MAS I DOMÈNECH, J., 1921, XIII, pp. 152-155; MORENO LUCAS, J. M., 1992; PÉREZ SANTAMARÍA, A., 1980; PUIG I CADAFALCH, J., FALGUERA, A. de y GODAY, J., 1909-1918, III, pp. 123-124; ROCA, J. M., 1920; SOLÀ I MORETA, F., 1933, pp. 12-43; SUREDA I BERNÀ, M. J., 1991-1993; SUREDA I BERNÀ, M. J., 1992; UDINA I MARTORELL, F., 1971; VERRÍE I FAGET, F. P., 1947, pp. 100-104.

Capilla de la Virgen de la Guia o d'en Marcús

LA IGLESIA se sitúa en la confluencia entre las calles Montcada y Carders. La de Montcada fue importante arteria del barrio de la Ribera y acceso hacia el puerto pasando por Santa Maria del Mar, abierta a petición de una serie de mercaderes barceloneses encabezados por Guillem Ramon de Montcada a partir de un privilegio real otorgado en 1148. La calle Carders pudo recorrer el trazado de la antigua *Via Francisca* partiendo de la puerta noreste de la muralla romana.

El ciudadano barcelonés Bernat Marcús decidió establecer aquí una capilla, posiblemente vinculada al hospital que había fundado en 1147, que en el siglo XIV terminaría formando parte del Hospital de la Santa Creu. También ha sido relacionada con un cementerio cuya propiedad fue cedida por Marcús poco antes de la creación del hospital. Los inicios de la construcción se remontan al año 1166, la misma fecha en que murió Bernat, siendo continuada por sus hijos

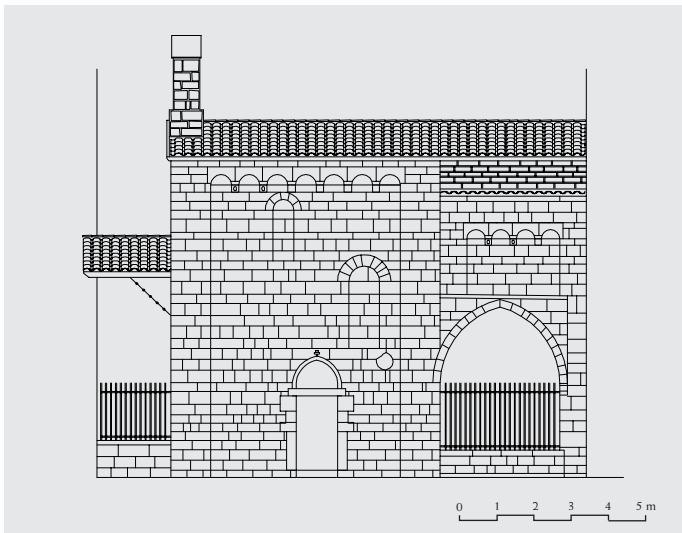
hasta su conclusión en 1188. Sobre las diversas razones que pudieron motivar al ilustre mercader barcelonés a secundar el mecenazgo de la capilla corren varias leyendas. El templo acogió la cofradía de correos de la ciudad (Duran i Sanpere relacionó al fundador Marcús y a su hijo con este gremio). El testamento de Pere de Fercis (1216) otorga un pequeño legado económico al hospital y su capilla. Sufrió gran número de reformas en época moderna, adoptando una cripta en el siglo XVII y un coro hacia occidente, cuando el templo asumió la actividad parroquial de la vecina iglesia de Sant Cugat del Rec. Saqueada en 1835, se reabrió al culto once años más tarde. El mal estado del edificio motivó una nueva campaña de reparaciones promovida por el párroco Josep Roca en 1858. Constan otras agresiones contra el templo durante la Semana Trágica de 1909 y los incendios revolucionarios de 1936.

Vista general



Muro meridional





Alzado sur

Detalle de las ménsulas



En cuanto a la advocación de la Virgen de la Guia existe gran disparidad de criterios. Andrés de Palma, Puiggarí o Verdegay sitúan sus orígenes en el siglo XII. Carreras Candi la lleva al XIV o XV mientras que Duran i Sanpere la adelanta hasta la Guerra de Sucesión.

El aspecto actual del edificio es deudor de la restauración realizada por el consistorio barcelonés durante la década de 1950, depurando las formas del edificio y eliminando adiciones del siglo XVIII. Se renovó el coronamiento de la fachada occidental con una arquería, se abrió una ventana de doble derrame, se reconstruyó la portada y se reinstauró una espadaña.

De la antigua capilla románica solo podemos apreciar el muro de poniente y el cierre meridional. Presenta una construcción anexa al Norte y otra al Este (hacia la calle Assaonadors). Disponía de un ábside semicircular que fue derruido en 1787. Tanto la zona presbiterial como la bóveda han de fecharse a partir de las reformas del siglo XVIII, amén de las restauraciones acometidas en 1858 y en 1893 (la ejecutada por el pintor Juan Lafarga). El aparejo se compone de sillares bien escuadrados de piedra de Montjuïc. El muro meridional aparece dividido en dos cuerpos coronados por una arquería continua asentada sobre ménsulas de perfil ovalado, algunas de las cuales conservan sencillas cabezas toscamente esculpidas. El primer cuerpo presenta similares elementos en la segunda arquería.

A tenor de sus pequeñas dimensiones y su decoración de arquerías con ménsulas esculpidas, la capilla d'en Marcús ha sido puesta en relación con la barcelonesa de Sant Llàtzer (que parece más tardía). Sin embargo, la eliminación de lesenas y la ejecución de las ménsulas, responde a unos cánones distintos a las soluciones adoptadas por ambos edificios. El aspecto exterior de la fachada destila una artificial solidez que recuerda a la Seu d'Urgell.

Texto y fotos: RDM - Plano: MRRT

Bibliografía

ARGELICH, R., 1968, pp. 32, 55, 102, 255-256, 280-314; AINAUD DE LASARTE, J., GUDIOL RICART, J. y VERRIÉ I FAGET, F. P., 1947, I, p. 31, II, p. 127; AYMAR I PUIG, A., 1914; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XX, pp. 232-233; CIRICI I PELLICER, A., 1973b, pp. 80-81; DALMASES I PONS, D., 1991-1993; DURAN I SANPERE, A., 1954; DURAN I SANPERE, A., 1972a, p. 336; LLOPIS, A., 1953; PERICOT I GARCIA, L. *et alii*, 1944, pp. 108, 112; PI I ARIMÓN, A. A., 1854, pp. 551-552; VICENTE CASCANTE, I., 1911, pp. 953-954.

Capiteles románicos de Santa Maria del Pi

LA BASÍLICA DE SANTA MARIA DEL PI es una de las grandes iglesias góticas de Barcelona, la tercera en importancia tras la catedral y Santa Maria del Mar. Se emplaza en el Barrio Gótico de la ciudad. Su fachada principal se abre hacia la plaza homónima, mientras que la septentrional lo hace hacia la de Sant Josep Oriol; en el centro de esta se abre el portal del Ave María. El templo está documentado desde fines de siglo X, cuando era una de las capillas de los arrabales de Barcelona,

situada al suroeste del límite amurallado, frente al *call* o judería. Un documento de 987 alude a la *domum sancta maria qui est ad occidentale parte*. En 992, refiriendo las rentas del monasterio de Sant Pere de les Puelles, ya es designada como *sancta Maria de ipso pino*. La capilla ostentó dignidad parroquial, convertida en centro religioso y administrativo de una importante área agraria, progresivamente habitada hacia occidente de la ciudad. En el siglo XI el templo primitivo fue sustituido o ampliamente

reformado por otro románico, de cuya estructura y características sabemos muy poco. Hay referencias a sus tres altares dedicados a la Virgen, san Clemente y san Pancracio, lo que permite pensar en una fábrica de cabecera triple y nave única similar a la catedral. También se documenta una torre-campanario, probablemente alzada en su costado septentrional.

En el siglo XIII, con la construcción de la nueva muralla en tiempos de Jaime I, la iglesia quedó definitivamente incluida en el interior del recinto urbano barcelonés, presidiendo el homónimo *quarter* del Pi, uno de los cuatro barrios en los que se organizó la Barcelona bajomedieval. Hacia 1320 se inició la construcción de un nuevo edificio gótico que sustituyó progresivamente al anterior, continuando las obras hasta 1391. El nuevo campanario no se concluyó hasta mediados del siglo XV.

En la portada del Ave María se reutilizaron media docena de capiteles y un amplio friso seguramente procedentes de la antigua portada occidental. Son piezas tardías, características de fines del siglo XII o inicios del XIII. Las impostas y la arquivolta están decoradas con esquemáticas palmetas. Los capiteles más interesantes ocupan el lado derecho y presentan ábacos perlados, están decorados con pequeños animales afrontados entre los que emergen toscas palmetas avolutadas (cabe reconocer que esta pieza no aparece en las fotografías antiguas), un par de aves afrontadas sobre acantos (se han aducido paralelos con el claustro de la catedral tarraconense), figuras angélicas (una sostiene un rollo), gruesos acantos, tallos perlados y un mascarón barbado y la escena del Pecado Original (Adán y Eva llevan la mano izquierda a sus gargantas mientras flanquean el árbol sobre el que se enrosca una gruesa serpiente, a su izquierda aparece la figura de Dios Padre en el momento de la reprobación). Una composición similar se localiza en un capitel de la galería meridional del claustro de la catedral de Tarragona y en el pilar monumental procedente de Sant Miquel de Camarasa (MNAC, nº inv. 17601). La historiografía relaciona estas ejecuciones con la portada del claustro de la catedral de Barcelona y Sant Miquel Sarroca (Alt Penedès), razonables para los elementos vegetales pero menos claras en cuanto a los repertorios figurativos. Los



Portada

Capiteles del lado izquierdo



Capiteles del lado derecho





Escena del Pecado Original

artífices de Santa Maria del Pi fueron más hábiles a la hora de abordar los repertorios vegetales que los asuntos antropomórficos. Se advierten notables diferencias entre el autor del capitel de los ángeles y el más esmerado responsable del Pecado Original, cuyo estilo es más cercano al del pilar de Camarasa, con figuras de canon corto, definidas en potente volumen y con cierto desequilibrio en sus movimientos, rostros con nariz y arco frontal remarcado, ojos en relieve con el iris remarcado y característicos bigotes.

Texto: LSG - Fotos: JDP



Detalle del capitel con mascarón

Bibliografía

BORAU MORELL, C., 2003; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XX, pp. 241-242; MAS I DOMÈNECH, J., 1921, pp. 13-14, 185-188; PUIG I CADA-FALCH, J., FALGUERA, A. de y GODAY, J., 1909-1918, III-2, pp. 786-787; VERGES I FORNS, T., 1992, pp. 43-49.

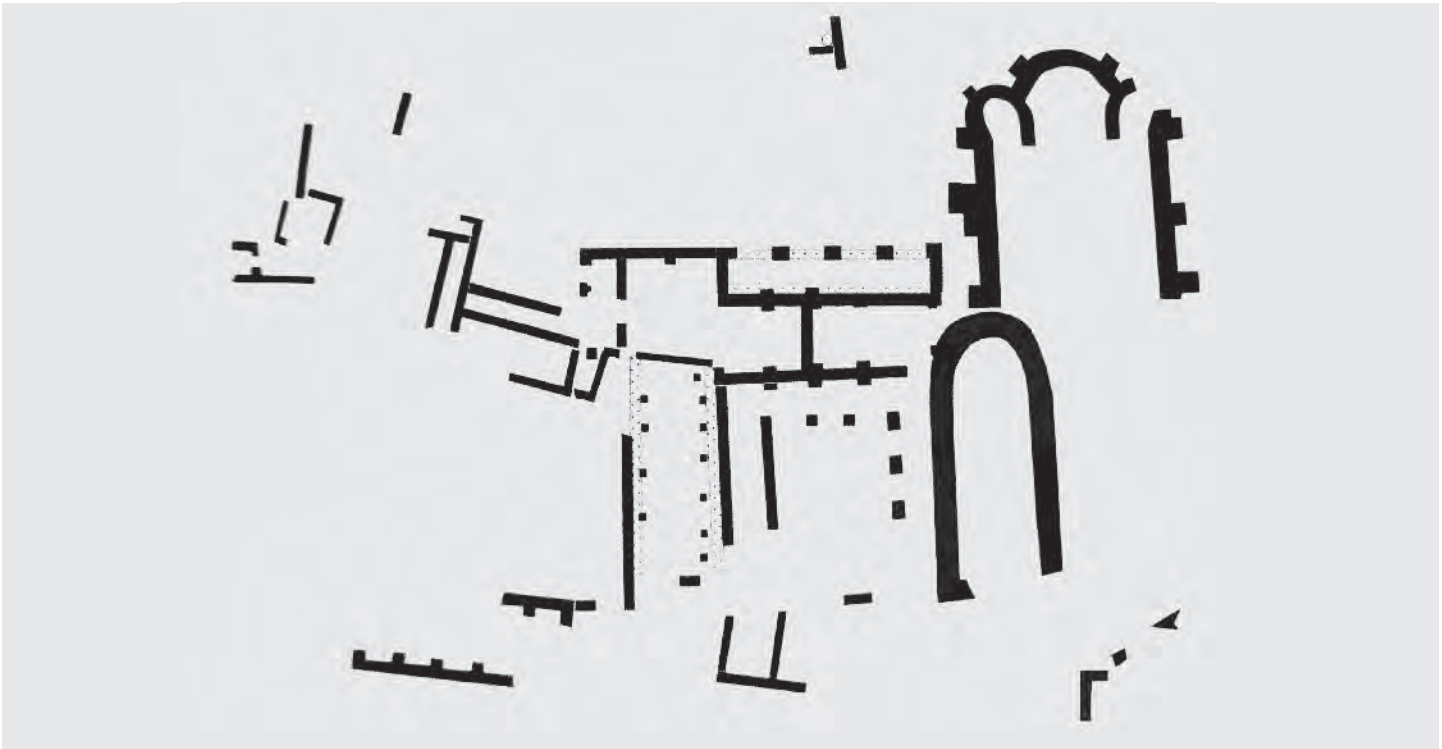
Antiguo convento de Santa Caterina

EL ACTUAL MERCADO DE SANTA CATERINA de Barcelona se encuentra delimitado por la Avenida Francesc Cambó y las calles Freixures, Colomines y d'en Giralt el Pellicer. Un espacio que se corresponde aproximadamente con el solar ocupado por el antiguo convento dominico de la ciudad condal desamortizado en 1835. En 1997 el Museu d'Història de la Ciutat emprendió una serie de intervenciones arqueológicas en el subsuelo del mercado (unos 7.000 m²), completada por una serie de prospecciones en los solares vecinos. El proyecto contempló el estudio de las diversas estructuras arqueológicas para delimitar su estratigrafía. Igualmente se optó por la conservación de una parte del yacimiento con los restos parciales de la necrópolis romana, además de la cabecera y primeros tramos de la iglesia conventual.

Se han detectado vestigios arqueológicos desde la primera Edad del Bronce. El lugar se hallaba muy cercano al

recinto amurallado de época romana y la *Via Francisca* que, partiendo de la puerta noreste de *Barcino*, se corresponde aproximadamente con los trazados actuales de las calles de la Bòria y Carders. En aquel momento se emplazó un taller alfarero que fue abandonado hacia mediados del siglo I. Entre los siglos IV y VI fue ocupado por una necrópolis monumental y lo que pudo ser una basílica paleocristiana que se extendió hacia la plaza de Sant Cugat del Rec, donde la tradición sitúa el martirio de san Cucufate y, dónde, al menos desde el siglo XI, se levantó una parroquia en su honor. Entre principios del siglo VIII y la reconquista del 801 fueron localizados gran número de pozos y silos.

Hacia el siglo XI cabe datar las primeras estructuras conventuales identificadas con la iglesia de Sant Salvador. La primera referencia documental se remonta al 1081, cuando aparece cercana a Sant Cugat del Rec. *El Cartulario de Sant*



Esquema evolutivo del conjunto en el inicio de la nueva iglesia (1242-1250). ©MUHBA - Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona - Judit Vico



Vista del conjunto de las excavaciones y de los cimientos de la iglesia del primer cenobio que ha sido relacionada con la iglesia de Sant Salvador.
©MUHBA - Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona - Josefa Huertas

Cugat del Vallès (1116) alude a una construcción afectada por las incursiones almorávides. En otro documento de 1200 la iglesia es citada como linde en una donación de tierras del prior de Santa Eulàlia del Camp hecha *in loco dicto Uinealibus*. Un lugar que, según la evolución de la ciudad establecida por Philip Banks, podría corresponder con la ubicación en

la que en 1223 se establecieron los frailes dominicos. De las primeras dependencias conventuales ha podido identificarse una iglesia de nave única rematada con un ábside ligeramente ultrapasadado. Las medidas interiores del templo alcanzaban los 21 x 8 m de ancho, con unos muros de unos 2 m de grosor y unos cimientos en torno a los 1,50 m, que permitieron alzar

una bóveda de cañón. En el costado septentrional fue descubierto un pórtico que daba acceso a un patio en torno al cual se organizaba el conjunto conventual.

A la llegada los padres predicadores, el antiguo edificio de Sant Salvador sufrió importantes adaptaciones. Destacan el levantamiento de un espacio cuadrangular septentrional y un refectorio acondicionado con bancos elevados con mortero de cal. Contó con un par de pórticos y sendas construcciones occidentales cubiertas con perpiaños que sostuvieron una cubierta de madera desaparecida a partir de la década de los cuarenta del siglo XIII.

La orden de Predicadores había sido creada en 1216. Tres años más tarde era bien recibida en Barcelona por el obispo Berenguer de Palou, a instancias del papa Honorio III, al principio instalados en unas dependencias del *Call* hebreo, pronto recibieron donaciones y adquirieron inmuebles y terrenos linderos. A partir de 1243 san Ramon de Penyafort (ca. 1180-1275) reconstruye el complejo conventual. El prestigioso jurista y tercer maestro general de la orden regresará a Barcelona para impulsar reformas que debieron finalizarse hacia 1275. El convento fue favorecido por numerosas donaciones y albergó las reuniones del *Consell de Cent*. La ampliación de la iglesia y dependencias conventuales vendrá motivada por la prohibición expresa aplicada hacia los mendicantes de ejercer la predicación en los templos urbanos.

Una nueva iglesia se alzó desde la cabecera, alzando ábside mayor y colaterales en piedra de Montjuïc, mortero de cal y arena. Contó con poderosos cimientos y contrafuertes, completándose con dos tramos en la nave (un edificio de 13,5 m x 20 m). Una segunda fase amplió el templo hasta los seis tramos, alzando una capilla cuadrangular cubierta con bóveda de crucería y campanario junto al muro de poniente.

Santa Caterina fue considerado edificio pionero en el uso de las bóvedas de crucería en la Corona de Aragón, papel que ha sido cuestionado recientemente pues los contrafuertes pudieron sustentar una cubierta de madera alzada sobre perpiaños. La cubierta abovedada pudo alzarse hacia el siglo XIV, coincidiendo con una reforma del conjunto. Paralelamente a las obras en la iglesia se renovó toda la estructura conventual

organizada a partir de un claustro de 26 x 29 m de lado y galerías de 3 m de anchura. Allí se alzó el gran dormitorio (60 x 10,5 m), rematado hacia 1261, que pudo seguir el modelo bernardo a base de perpiaños y cubierta de madera. También se hallaron evidencias de una sala capitular cubierta con bóveda de crucería.

Los planos y notas esbozadas por Adrià Casademunt contribuyen al conocimiento parcial de la iglesia y claustro antes de su demolición, si bien todavía quedan muchos espacios de difícil identificación en un complejo que, entre otras dependencias, contó con biblioteca, cocina y hospedería. Dispuso de camposanto al exterior de la cabecera, aunque otros enterramientos han sido hallados hacia el claustro y fachada.

La arqueología ha documentado el convento del siglo XIII; proyecto de gran unidad y calidad constructiva que incorpora importantes modificaciones bajomedievales (cabecera, capillas laterales y claustro). Distintas obras fueron modificando el aspecto del cenobio hasta que en 1822 el consistorio cercenó sus propiedades con la prolongación de las calles Freixures y Tragí. Fue incendiado en 1835, y se derribó cuanto quedaba en pie en 1837 para abrir la plaza de Isabel II (1844) y habilitar el popular mercado cubierto.

Texto: RDM

Bibliografía

AGUELO I MAS, J. *et alii*, 2002a; AGUELO I MAS, J. *et alii*, 2002b; AGUELO I MAS, J., HUERTAS ARROYO, J. y PUIG I VERDAGUER, F., 2005; ANDRÉS I BLANCH, R. M., 1985; BANKS, P., 2003; BARRAQUER I ROVIRALTA, C., 1906; BARRAQUER I ROVIRALTA, C., 1915-1917; CARRERAS I CANDI, F., 1916; CASADEMUNT VIDAL, A., 1886; DALMASES I BALANA, N. de, y JOSÉ I PITARCH, A., 1985, II, p. 17; DIAGO, F., 1599; DURLIAT, M., 1964, p. 55; FRAUER, M., 1999; GUDIOL I CUNILL, J., 1933, II, pp. 379-384; HUERTAS ARROYO, J., 2008; HUERTAS ARROYO, J., 2009; LAVEDAN, P., 1935, pp. 72-81; ORTOLL I MARTÍN, E., 1996; PI I ARIMÓN, A. A., 1854, pp. 562-567; PUIG I CADAFALCH, J., FALGUERA, A. de y GODAY, J., 1909-1918, III, pp. 507-510; RICART, M., 1999, p. 5.

Encomienda templaria de Palau

LOS VESTIGIOS DE LA ANTIGUA CAPILLA de la Encomienda templaria de Barcelona se sitúan en la calle Ataulf nº 4, correspondiendo con la actual iglesia de Nostra Senyora de la Victòria.

Las primeras noticias sobre la orden del Temple en Cataluña remiten a una serie de donaciones en la zona del Vallès: una propiedad en Sant Pere de Vilamajor documentada en 1131 que, junto a otras donaciones en Santa Perpètua de Mogoda y Sant Sadurní de Collsabadell, fueron el núcleo

inicial de la encomienda de Palau-Solità y Barcelona. En 1134 Bernat Ramon de Massanet y su hijo Berenguer añadieron una serie de casas cercanas al castillo del Regomir llamadas *Torres d'en Gallifa*. La encomienda tomó posesión además de una de las puertas de la muralla romana de la ciudad de Barcelona.

El establecimiento de la comunidad en la ciudad condal parece que se remonta a la década de 1140, encontrándose ya organizada en 1151. El asentamiento desarrolló actividad comercial y política pues la orden estuvo profundamente



Portada



Detalle del relieve izquierdo



Detalle del relieve derecho

vinculada con la corona catalano-aragonesa desde su origen, especialmente tras de la Concordia de Girona de 1143, por la que renunció a sus derechos sobre el trono de Aragón. A cambio, la orden recibió gran número de castillos (Monzón y Barberá), además de la quinta parte de las tierras conquistada a los sarracenos. Los templarios lucharon junto a Ramon Berenguer IV en la conquista de Lleida y Tortosa.

El traslado de la encomienda de Palau-Solità a la ciudad condal tuvo lugar hacia 1282, poniéndose bajo la dirección del comendador de Barcelona. En 1253 una licencia real permitió cerrar la calle Banyes Nous para ubicar un pequeño huerto junto a los edificios templarios. No debemos olvidar que parte de la urbanización –desde la calle Avinyó hasta la Rambla– fue realizada por la orden hacia mediados del siglo XIII. El perímetro asumido por el edificio de la Encomienda es aproximadamente el que corresponde al delimitado por las actuales calles Ataülf, Palau, Templers y Comtessa de Sobradíel. Después de la extinción de la orden en 1317, el palacio pasó a manos de la orden de San Juan del Hospital, siendo finalmente adquirida por Pedro el Ceremonioso como *Palau Reial Menor* y pasando en el siglo XVI a la familia Requesens. La fundación de la capilla de la encomienda dedicada a Santa Maria será patrocinada por el comendador Pere Gil en el año 1246 *Quod Magister et Domus milicie templi ad honorem Dei et gloriose uirginis matris sue Ecclesiam in ciuitate predicta in domo sua construant, et altaria erigant*. El templo conservado presenta también intervenciones realizadas en 1542, cuando perteneció a los Requesens, además de la decisiva restauración finalizada en 1870 por Elies Rogent. En 1885 el conjunto de edificaciones formado por el *Palau Reial Menor* fue derruido, conservándose solo la capilla y una pequeña puerta en la calle del Timó.

Se trata de un edificio de una sola nave con presbiterio orientado hacia el Sudoeste. La planta de la iglesia tiene 25 m de largo x 10,65 m de ancho, y sus muros un grosor aproxi-

mado de 1,5 m. El espacio interior presenta seis tramos separados por cinco arcos diafragmáticos ligeramente apuntados que parten de pilares adosados al muro. Se cubre con bóvedas nervadas que parecen datar de la reforma emprendida por el linaje Requesens hacia 1542. Sobre la iglesia actual podemos reconocer cinco arcos y modillones que sostenían un artesonado de madera a dos vertientes, formulando un edificio que se asemejaba a los templos cistercienses y mendicantes. El ábside poligonal se cubre con una irregular bóveda entrecortada fruto de la reforma decimonónica.

En los muros laterales se aprecian tres capillas abiertas bajo las trazas del siglo XVI, incorporando ventanales decimonónicos apuntados en la parte superior del muro del evangelio y tribunas en el de la epístola. El acceso al templo puede efectuarse desde la sacristía o desde la puerta principal abierta a la calle Ataülf. Parece obra alzada de modo homogéneo, figurando como concluida en un documento de 1249 en el que el comendador solicitaba un préstamo a un judío.

Francesc Carreras i Candi dio cuenta de la aparición de restos de policromía en sus arcos diafragmáticos, además de celebradas reliquias, como el brazo de san Jorge.

En 1866 la condesa de Sobradíel decidió derruir el palacio encargando la reforma del templo a Elies Rogent, que construyó los ventanales y capillas del muro izquierdo, así como la cabecera poligonal (tapiando el acceso a la primitiva sacristía). Mantuvo la linterna y la cubierta a dos aguas de la primitiva iglesia, tapió la puerta primitiva que daba al patio del Palau y abrió la actual en la calle Ataülf siguiendo parámetros historicistas. Esta poseía un remate superior con una arquería y una espadaña central, de un modo parecido a la capilla d'en Marcús. En 1924 la iglesia fue cedida a la Compañía de Jesús, suprimiéndose el cimborio y la cubierta a dos aguas y modificando la fachada de Rogent, que perdió su espadaña.

Tras la reforma de Rogent, el nuevo acceso a la iglesia se estableció desde una portada provista de elementos románicos procedentes de una puerta lateral del templo primitivo. Presenta un tímpano semicircular liso rodeado por una arquivolta asentada sobre un dintel moderno con la inscripción DOMUS DEI ET PORTA COELI y otras con baquetones y una cenefa zigzagueante. Las arquivoltas apoyan sobre impostas decoradas con esquemáticas palmetas pentalobuladas comunes a otras obras barcelonesas del siglo XIII. Bajo las impostas se disponen dos relieves flanqueando la puerta principal, representan sendos personajes coronados, tal vez monarcas, vestidos con mantos y mutilados en su parte inferior. El izquierdo va vestido con túnica y manto, levantando sus manos. La figura derecha posee semblante femenino, sosteniendo las ropas de su vestido con una mano y alzando la otra. Los rostros presentan redondeados apéndices nasales, ojos estilizados y bocas rectas. Pese a la fuerte erosión del material pétreo y su carácter descontextualizado, podrían coincidir con la cronología aproximada de 1246 asignada a la capilla.

Texto y fotos: RDM

Bibliografía

AA.VV., 1987a, p. 49; AINAUD DE LASARTE, J., GUDIOL RICART, J. y VERRIÉ I FAGET, F. P., 1947, I, pp. 32, 263, II, pp. 10, 132-133; AMADES I GELATS, J., 1984, II, pp. 578, 605, 1016; CARBONELL I ESTELLER, E., 1975, II, p. 57; CARRERAS I CANDI, F., 1916, pp. 422-423; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XX, pp. 233-236; CIRICI I PELLICER, A., 1973b, p. 278; COMAS, R. N., 1896-1897, I, p. 24; CORNET I MAS, G., 1906, pp. 195-196; DALMASES I BALAÑA, N. de, y JOSÉ PITARCH, A., 1985, II, pp. 97, 227; DURAN I SANPERE, A., 1946, p. 246; DURAN I SANPERE, A., 1952b, p. 54; DURAN I SANPERE, A., 1972-1975, I, p. 247; DURAN I SANPERE, A., 1975a, p. 260; FLORES LÓPEZ, C. y AMANN SÁNCHEZ, E., 1964, pp. 79, 93; FUGUET I SANS, J., 1995, pp. 277-290; FUGUET I SANS, J., 2004; FUGUET I SANS, J., 2005, pp. 19-23; GALLARDO I GARRIGA, A., 1934; GARRUT I ROMA, J. M., 1952, pp. 42-43; GUDIOL I RICART, J., 1946, pp. 19-20, 78; HERELI I PAYET, P., 1986, p. 106; HERNÁNDEZ-CROS, J. E. *et alii*, 1973, p. 52; MARCH I BATLLES, J. M., 1955, pp. 11-12; MIRET I SANS, J., 1910 (2006), pp. 162-168; PI I ARIMON, A. A., 1854, I, pp. 381-382, 547-549; PIFERRER I FÀBREGAS, P. y PI I MARGALL, F., 1850, II, p. 185; PIFERRER I FÀBREGAS, P. y PI I MARGALL, F., 1884, I, pp. 249-250; SANS I TRAVÉ, J. M., 1996, pp. 73-105, 271-275; VERRIÉ I FAGET, F. P., 1952, p. 115.

Torre Sobirana

LA TORRE SOBIRANA se encuentra en la zona no restaurada del antiguo palacio de los marqueses de Alfarràs del Parc del Laberint d'Horta. Su acceso suele realizarse a partir del Passeig de la Vall d'Hebron, subiendo por el Passeig dels Castanyers o la calle Germans Desvalls.

Sus orígenes han querido vincularse con el caballero Guillem d'Horta, aunque los primeros documentos datan del último tercio del siglo XIV, cuando el notario barcelonés Pere Marquès vendió la propiedad al comerciante manresano Berenguer Saera, tras su muerte pasará a la Sede de Manresa. En 1377 acabó a manos de Jaume de Vallseca (Torre Vallseca). El conjunto residencial y sus jardines pertenecieron a la familia Desvalls hasta 1967, cuando fue adquirida por el Ayuntamiento de Barcelona, que en 1971 abrió allí un parque público. En 1986 una Escuela Taller emprendió obras de rehabilitación.

La torre posee núcleo de planta circular de gruesos muros, alcanzando unos 14 m de altura, mostrando un coronamiento almenado de aspecto decididamente decimonónico. Se han documentado restos de *opus spicatum* en el aparejo de mayor antigüedad que parece datar de la primera mitad del siglo XI. Con posterioridad se alzó un cinturón circular, anexionando un aula rectangular de 9 m de largo x 3 m de ancho (donde fue localizado un silo), cubierta por una bóveda de cañón y otra de cuarto de esfera. La planta de la torre recuerda la del recinto prerrománico del castillo de Castellví de Rosanes. El aparejo de este espacio se construyó a partir

Vista general de la torre



de bloques pétreos desbastados en formas más o menos rectangulares y losas horizontales en las bóvedas. Tanto el aula como su anillo perimetral parecen dependencias añadidas hacia la segunda mitad del siglo XI o al siglo XII. La Torre Sobirana formó parte de una serie de torres de inicios del siglo XI que protegían la ciudad de Barcelona (la Torre Balldovina en Santa Coloma de Gramenet, la Torre de Benviure en Sant Boi de Llobregat, la Torre Salvana en Santa Coloma de Cervelló o la Torre Rodona en Les Corts), cuando el saqueo de la ciudad condal de 985 todavía estaba presente en la memoria colectiva.

Texto y foto: RDM

Bibliografía

ALIBERCH ROVELLÓ, R., 1944, pp. 122-126; BOFARULL I SANS, F. de, 1903; BOLÒS I MASCLANS, J., 2003, p. 114; CASTELLS CATALANS, ELS, 1967, I, p. 593; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XX, pp. 236-237; Díez i QUIJANO, D., 1986, pp. 92-95, 136-143; FABRÉ I FORNAGUERA, J. y HUERTAS CLAVERÍA, J. M., 1980, pp. 122-124; LLORET I BLACKBURN, M., 2009.

Torre Rodona

LOS VESTIGIOS de esta antigua fortaleza se hallan junto a una masía perteneciente al municipio de Les Corts, integrado en la ciudad de Barcelona desde 1897. Actualmente se encuentra en la calle Dr. Salvador Cardenal, junto al hotel Princesa Sofía, acogiendo la sede administrativa del grupo hotelero HUSA. La masía fue reformada en 1610 por Benet Vinyals de la Torre. La fortificación, profundamente

reformada en época gótica y moderna, quedó integrada en el costado suroccidental de la casa *pairal*. En 1714 la masía pertenecía a Emmanuel Vinyals de la Torre, personaje cercano a Rafael Casanova, razón que motivó su incendio y saqueo. Es posible que en ese momento se obligara al desmochamiento de los pisos superiores de la torre, aunque a fines del XVIII el Calaix de Sastre del Baró de Maldà menciona la presencia



Vista general del conjunto con la Torre y la Masía

de una *torratxa* coronada con almenas y una serie regular de ventanales.

Conservamos el primer piso de la construcción, de unos 4,30 m de altura, planta circular de 3,30 m de diámetro y muros de aproximadamente 1,50 m de grosor. El aparejo está formado con mediana sillería dotada de cierta regularidad que se organiza en hiladas, incorporando losas, ladrillos y algunos elementos reaprovechados. Interiormente los muros se cierran con hiladas concéntricas que forman una bóveda semiesférica. Sobre el piso inferior se asentaron otros dos o tres que pudieron incorporar un sistema divisorio con vigas de madera y remates almenados. Montserrat Pagès presentó una reconstrucción hipotética incluyendo esta posibilidad, además de una puerta elevada (como la Torre de Benviure, la Torre Salvana o la Torre Balldovina). El nivel inferior incorpora tres saeteras con derrame interior construido a partir de losas pétreas que delimitan rectángulos de cuatro bloques hacia el exterior. Entre los vanos de la vieja fortificación aparecen tres nichos rebajados que parecen datar del siglo XVIII, cuando el espacio fue acondicionado como capilla (como la

Torre Balldovina o Cal Felip). Uno de los vanos incluye una pieza superior rectangular y un pequeño óculo inferior.

La Torre Rodona de Les Corts debe datarse entre fines del siglo X e inicios del XI, su aparejo recuerda vagamente los *opus mixtum vittatum* romanos (también utilizados a mediados del siglo XI en edificios como Sant Llorenç del Munt). El tipo de cubierta estuvo ampliamente difundido en construcciones románicas catalanas, aunque no podemos descartar que, como en Sant Vicenç del Castell de Lluçà, pudiera corresponder a una restauración posterior. Su cercanía a la ciudad condal y a la antigua *Via Francisca* hicieron aumentar su valor estratégico tras la expedición militar de Al-Mansur en 985.

Texto y foto: RDM

Bibliografía

AMAT I CORTADA, R., 1919, p. 110; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XX, pp. 237-238; LLORET I BLACKBURN, M., 2009; PAGÈS I PARETAS, M., 1981b; PAGÈS I PARETAS, M., 1990.

Ventanales en la casa nº 14 de la calle del Correu Vell

EN LA FACHADA del nº 14 de la calle del Correu de Barcelona se conservan dos ventanas superpuestas semitapiadas a la altura del segundo y tercer piso de la construcción actual que fueron descubiertas bajo una capa

de mortero en 1955. Se trata de un par de ventanas geminadas con restos de impostas y un capitel asentado sobre una columna central. La ventana superior presenta un capitel con cuatro hojas apuntadas dotadas de nervios muy carnosos y



Ventana superior
y ventana inferior

sogueado en su parte superior, conserva un cimacio y unas impostas muy desdibujadas con una secuencia de hojas triangulares formando una cenefa. De esta pieza llegó a apuntarse su filiación mozárabe, aunque otros autores la dataron en la transición entre el románico y el gótico. La ventana inferior incorpora una secuencia de palmetas tetralobuladas apuntadas en cimacio e impostas, mientras el capitel superpone dos niveles de estilizadas hojas geométricas.

Impostas similares podemos encontrarlas en el Museu de Badalona (núm. inv. 92), una de las ventanas del castillo de la Geltrú, las portadas de Santa Eulàlia de Provençana y la Encomienda templaria de Palau o los ventanales del Museu

Santacana de Martorell. Capiteles parejos se localizan en una de las ventanas del Palau Reial Major, el Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona (núm. inv. 2609) y el ya citado de Martorell.

Texto: RDM - Fotos: JAOM

Bibliografía

AINAUD DE LASARTE, J., GUDIOL RICART, J. y VERRIÉ I FAGET, F. P., 1947, I, p. 339; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XX, p. 242; CIERVO PARADELL, J., 1956; CIRICI I PELLICER, A., 1973b, p. 268; FLORENSA I FERRER, A., 1955b.

Capiteles de una casa de la calle Montcada

EN EL MUSEO DE L'ENRAJOLADA del municipio de Martorell (Baix Llobregat) se conservan un par de capiteles que se consideran procedentes de un edificio desconocido de la barcelonesa calle Montcada, en el barrio de la Ribera. Las piezas debieron pertenecer a la colección del fundador del museo, Francesc Santacana i Campmany (Martorell, 1810-1896), quien reunió un fondo importante de elementos arquitectónicos medievales que procedían de iglesias y otros edificios de Barcelona derribados durante las transformaciones urbanísticas del siglo XIX.

Los dos capiteles (núm. inv. 545 y 546) son bastante similares, de unos 30 cm de altura y bien conservados. Son de tipo corintio, de volumen compacto y de formas clásicas bien elaboradas. Su superficie se divide en tres niveles de hojas de acanto, bastante rotundas en los dos niveles inferiores pero muy reducidas en el superior, donde se combinan con

las volutas angulares. Destaca en ambos capiteles lo alto del relieve y el vigor indiscutible de la talla, y, específicamente en el número 545, un uso muy característico del trépano que incluye la ornamentación de los caulículos a base de pequeños agujeros circulares. En ambas piezas se conserva un reducido ábaco superior, estructurado en dados.

Pese a su procedencia barcelonesa, es bastante evidente la proximidad de los capiteles con la escultura del claustro del monasterio de Sant Cugat del Vallès, en cuyos ejemplos corintios encontramos exactamente los mismos rasgos, incluido el esquema ornamental de los caulículos a base de pequeños agujeros realizados con el trépano. Sin duda, pues, hay que situar cronológicamente las piezas en fechas parecidas, es decir entre finales de siglo XII y comienzos del XIII. Incluso no hay que descartar la posibilidad de que los capiteles procedan directamente del monasterio vallesano, de

Capiteles 545 y 546 ©L'Enrajolada, Casa Museo Santacana (Martorell - Barcelona) Archivo de imágenes de los Museos de Martorell. Fotos: Montserrat Farreny



donde hubieran llegado más tarde a Barcelona. Esta hipótesis explicaría la extraña ubicación de dos piezas tan específicas en una casa de la ciudad condal, en donde no hay noticia de ningún conjunto escultórico tardorrománico de características similares.

Texto: JDP

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XX, pp. 384-385; SANTACANA ROMEU, F., 1909, p. 41.

Iglesia de Santa Maria de Valldonzella

EL ANTIGUO MONASTERIO DE SANTA MARIA se asienta en la zona inferior del valle de Valldonzella, justo en el límite entre los términos municipales de Barcelona y Sant Feliu de Llobregat, hoy Parque Natural de Collserola. El acceso se efectúa desde la ermita de Santa Creu d'Olorda, en dirección a Can Furriol y la *Torre del Bisbe*, muy cerca de la Torre de Santa Margarida o de Dalt.

En 1147 Guillem Mir y Sancha donaron al monasterio de Sant Cugat sus posesiones en *ipsam vallem que vocatur Donzella*, topónimo que tal vez recordara la instalación de una pequeña comunidad monástica. En 1175 Berenguer d'Arcs ofrecerá una donación de cinco sueldos al presbítero de Santa Maria de Valldonzella. De 1183 data un pleito entablado entre el sacerdote Arnau de Valldonzella y el presbítero Pere a cuenta de una viña que fue otorgada al altar de Santa Magdalena de la catedral de Barcelona. En 1218 ingresan como novicias en el cenobio de Valldonzella las hermanas Bernarda y Raimunda Aimeric, en la misma fecha profesaban allí al menos cinco miembros. Pudo acoger una congregación de *deodatas* cuya priora fue Ermessenda de Muredé, que ingresó en 1206. En 1226 el obispo Berenguer de Palou y el capítulo de la

catedral de Barcelona otorgaron la iglesia de Santa Maria de Valldonzella a la orden del Cister. El mismo obispo Berenguer de Palou emprendió obras hacia 1237 contando con la protección del rey Jaime I (de 1263 data otro privilegio real).

Era tierra conflictiva pues entre 1259 y 1262 enfrentó a Jaime I con parte de la nobleza catalana. El edificio fue desalojado varias veces y en 1263 las monjas de Valldonzella obtuvieron permiso regio para construir y edificar un nuevo monasterio en la ciudad de Barcelona, que se alzó en la zona de Creu Coberta y fue ocupado por la comunidad en 1269. El primitivo monasterio pasó a denominarse Valldonzella la Vella y debió de cambiar su advocación por la de Santa Margarida. Durante la década de 1460, en plena guerra civil catalana, la propiedad fue vendida a Pere Busquets.

Los restos de la primitiva iglesia de Santa Maria de Valldonzella apenas son reconocibles a causa del estado de ruina y abandono. Entre la espesa vegetación se reconoce una planta rectangular con dos niveles que ha perdido sus cubiertas. En el muro oriental de testero plano se abre un vano semicircular con derrame exterior que incorpora sendas aspilleras inferiores.

Fachada este



Restos del primitivo acceso a la iglesia en el muro occidental



En el arranque del muro occidental se reconocen evidencias del acceso original, hoy tapiado y con las dovelas arrancadas, en la parte superior se abre un vano rectangular de cronología más tardía. La capilla, reformada durante el siglo XVIII, presenta aparejo de sillería alternando con bloques escuadrados de mayor tamaño y otras piezas apaisadas de menor formato. El piso superior ha perdido parte del muro meridional que estuvo adosado a las dependencias monásticas y más tarde a la masía de la Torre de Dalt.

A partir de la descripción efectuada por Josep Mas en 1907 y al estudio de Montserrat Pagès podemos pensar que el piso superior contó con acceso desde el interior de la masía. Estaba cubierta con bóveda de cañón en la cabecera y vigas apoyadas sobre tres arcos semicirculares en la nave. Un humilde edificio adecuado a la orden cisterciense similar

al monasterio de Santa Maria de Valldemaria, documentado desde 1158 e integrado igualmente en una masía de época moderna.

Texto y fotos: RDM

Bibliografía

AA.VV., 2002c, p. 54; CARRERAS I CANDI, F., 1901, p. 43; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XX, pp. 238-240; GÜELL, M. y ALBACETE, A., 2013; JORDÀ I CAPDEVILA, J. M., 2002, pp. 128-129, 154-157; MADURELL I MARIMON, J. M., 1976; MAS I DOMÉNECH, J., 1901-1902; PAGÈS I PARETAS, M., 1986b; PAGÈS I PARETAS, M., 1992, pp. 518-522; PAGÈS I PARETAS, M., 1994c, pp. 60-64; PAULÍ MELÉNDEZ, A., 1972, pp. 12-13; SANS I FÀBREGAS, L., 1983.

Iglesia de Santa Creu d'Olorda

SANTA CREU D'OLORDA se encuentra en plena sierra de Collserola, al norte del Puig d'Olorda y cerca de la Pedrera dels Ocells. Su antigua iglesia parroquial se sitúa en un claro, hoy concurrida área de ocio, junto a la carretera BV 1468 que une Molins de Rei y Vallvidrera.

El *montem Olorda* está documentado desde 986, figurando como limítrofe en la confirmación de bienes que el rey Lotario otorgó al monasterio de Sant Cugat y a su abad Otó. El antiguo término de Olorda fue un extenso territorio localizado entre el cenobio de Sant Cugat y el río Llobregat, donde se alzaron varias iglesias de época románica sufragáneas de la Santa Creu (Sant Bartomeu de la Quadra, Sant Pere de Romaní, Sant Marçal o Sant Miquel de Molins). También existió una línea de construcciones defensivas (torres de Guadall en Castellciuró, de Sunyer, de Mota o Torre Abadal). En el testamento de Gasalter, suscrito en Sant Pere de Romaní en 1032, figura su voluntad de ser enterrado en Santa Creu d'Olorda. En 1066 se menciona la *parrochia sancte crucis de olorda*, donde el diácono Guillem Sendred poseía un alodio. A lo largo de los siglos XII y XIII la parroquia de Santa Creu d'Olorda fue depositaria de varios legados como el otorgado por Berenguer Guillem de Gallifa en 1138. En 1325 se llevó a cabo la segregación entre los términos de Molins de Rei y Olorda. En el siglo XIV Arnau Llobet fundó allí un beneficio. Una bula otorgada por el papa Clemente VII en 1391 agregaba la parroquia a la *mensa* capitular de Barcelona. En el siglo XV el papa Benedicto XIII asignó el patronato de la parroquia a la abadesa del monasterio de Valldonzella, fundado en las cercanías de Santa Creu, responsable además del nombramiento de los futuros rectores.

La iglesia posee nave única (22 m de largo x 4,10 de ancho, ampliándose hasta los 14,30 en el transepto) y ábside trapezoidal con capillas laterales, al que se accede a través de



Vista general

Interior



un transepto elevado. El transepto, de tradición carolingia, posee mayor altura que el ábside y la nave, incorporando hacia oriente la capilla de San Marcos y hacia occidente la de la Virgen de Montserrat (que a su vez comunica con la capilla del Santísimo). El acceso moderno se realiza desde el muro oriental. La nave se cubre con bóveda de cañón e incorpora un par de arcosolios en los muros y un coro a los pies de cronología igualmente moderna.

Jordi Balari y Albert Bastardes dataron la nave en el siglo XII y el transepto entre los siglos IX y X, además del arco absidal y los muros de las esquinas del crucero. La antigua cabecera, seguramente cubierta con madera, parece corresponder al siglo IX. Montserrat Pagès relacionó la iglesia con la vecina de Santa Eulàlia de Madrona, determinando hasta tres tipos de paramentos prerrománicos (más antiguo el oriental). El transepto elevado se encuentra además en Sant Pere de Terrassa (siglo IX), Sant Climent de Peralta y Sant Esteve de Canapost (siglos IX y X) y las bóvedas de cañón del transepto y la nave parece datar del siglo XII. A la fábrica original se añadió una espadaña (1404), el campanario actual (1619), la

portada (existe una inscripción que data de 1632), la sacristía y las capillas dedicadas al Santísimo, santa Lucía, la Virgen del Rosario y la Virgen de Gràcia.

El conjunto parroquial integra además una antigua rectoría arruinada, relacionada con una de las torres defensivas documentadas durante el siglo X. Presenta un muro con restos de *opus spicatum* y el acceso se realiza a partir de un arco adovelado.

Texto y fotos: RDM

Bibliografía

ARMENGOL I SOLÉ, A., 1986, p. 65; BOLÒS I MASCLANS, J., 2003, p. 105; CARRERAS I CANDI, F., 1901, pp. 39-54; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XX, pp. 240-241; FERNÁNDEZ I TRABAL, J., 2005, pp. 31, 34; GELABERT I AMAT, M., 1998, pp. 158-168; JORDÀ I CAPDEVILA, J. M., 1990, pp. 101-102; JORDÀ I CAPDEVILA, J. M., 2002, pp. 62-80; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1983, p. 213; PAGÈS I PARETAS, M., 1983c, pp. 83-94.

Museu Nacional d'Art de Catalunya

AUNQUE el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) se creó en 1990 (*Llei de Museus*), este no fue inaugurado hasta en el año 2004. Está situado en Barcelona, en el Palau Nacional de Monjuïc, un edificio construido en el marco de la Exposición Internacional de 1929. En él se albergó desde 1934 el antiguo Museu d'Art de Catalunya, cuya función era la de exponer las colecciones de arte catalán. No obstante, el origen del museo se remonta a un largo proceso que tiene su inicio en la segunda mitad del siglo XIX y cuyo objetivo era el de rescatar y preservar la tradición artística local. El nuevo MNAC abarca todas las artes plásticas con el fin de explicar la historia general del arte catalán, desde el período románico hasta mediados del siglo XX. Por ello, está dividido en diversas colecciones, cada una de las cuales consta de un departamento de conservadores (Arte Románico, Arte Gótico, Renacimiento y Barroco, Arte Moderno, Gabinete de Numismática, Gabinete de Dibujos y Grabados). Además, tres museos catalanes son museo-sección del MNAC: la Biblioteca-Museu Víctor Balaguer en Vilanova i la Geltrú (Garraf), el Museu Cau Ferrat de Sitges (Garraf), y el Museu Comarcal de la Garrotxa en Olot (Garrotxa).

Las colecciones permanentes se disponen en diversas galerías, entre las que destaca, por su excepcionalidad y número de obras —si lo comparamos con otras de ámbito español o europeo—, la colección de Arte Románico. Esta, inaugurada en 1995 y renovada recientemente (2011), goza de renombre internacional, sobre todo por su amplia serie de pinturas murales arrancadas y frontales pintados, a los que hay que añadir

otros objetos de escultura monumental así como de mobiliario litúrgico, como cruces, vírgenes y piezas de orfebrería. Como es bien sabido, la fama del Museu Nacional d'Art de Catalunya se debe sobre todo a su extraordinaria colección de pintura románica, que merece una mención especial. En primer lugar, no hay otro museo en el mundo que tenga un conjunto tan numeroso de obras realizadas en esta técnica, ya que a causa de su gran formato estas no acostumbran a estar en un museo sino que permanecen, como en Francia, todavía en sus lugares de origen. En segundo lugar, es precisamente el hecho de su arrancamiento y traslado al museo lo que las ha convertido en protagonistas de una verdadera epopeya, ya que el ingreso de la mayoría de estos conjuntos en el museo son el fruto de una operación de salvamento propiciada por la Junta de Museus, entre 1920 y 1923, como reacción al arrancamiento en 1919 y posterior venta al Museum of Fine Arts de Boston (1921), de las pinturas del ábside central de Santa Maria de Mur. La campaña de arrancamientos, entre 1920 y 1923, fue realizada, bajo la supervisión de J. Folch i Torres, por el italiano Franco Steffanoni, con la ayuda de A. Dalmati y su discípulo Arturo Cividini, mediante la técnica denominada *strappo*, es decir, el arrancamiento de la superficie cromática de una pintura mural de manera que la película pictórica se separa del *intonaco* del muro. Fruto de esta primera campaña son los extraordinarios conjuntos procedentes del Pirineo, en su mayoría de la diócesis de La Seu d'Urgell: Santa Maria y Sant Climent de Taüll, Sant Joan de Boí, Santa Eulàlia d'Estaon, Ginestare, Esterri de Cardós, Sant Pere



Nueva presentación e iluminación de los conjuntos de pintura mural en el MNAC en 2011: pinturas y banco presbiterial de Sant Climent de Taüll

de la Seu d'Urgell, Sant Miquel d'Engolasters, Santa Maria d'Àneu y Sant Quirze de Pedret. No obstante, en su adquirida condición de gran museo de la pintura mural románica, la institución siguió haciéndose con nuevos y viejos arrancamientos con el objeto de enriquecer su magnífica colección, pero también para garantizar su perfecta preservación. Este es el caso de los conjuntos de Burgal, Argolell y Orcau, adquiridos en 1932 con la venta de la colección Plandiura; el de Sorpe, expuesto por primera vez en 1934; de las pinturas de Sigena, arrancadas durante la Guerra Civil; Arlanza (1943), las de Toses y del ábside lateral de Mur, en 1950-1953, a las que se sumaron en los años 60 y 70 otros fragmentos que vinieron a completar Sorpe, Estaon, Santa Maria de Taüll, Burgal y Boí. Por último, cabe señalar la reciente incorporación de un fragmento de las pinturas de la capilla de Santa Caterina de la catedral de la Seu d'Urgell, como depósito del Ministerio de Cultura en el año 2008.

Por su parte, el MNAC conserva el conjunto de frontales, baldaquinos y vigas pintadas más extenso y antiguo de Europa. De todos ellos, el grupo más representativo es, sin duda, el constituido por los frontales o tablas de altar, realizados entre los siglos XII y XIII y procedentes en su mayoría de los territorios de la denominada *Catalunya Vella*. Por su número –veintinueve ejemplares–, formato, variedad de técnicas e iconografía se trata no solo de la serie más completa de Cataluña, donde existen otras colecciones destacables, como la del Museu Episcopal de Vic o la del Museu de Lleida

Diocesà i Comarcal, sino también del panorama europeo. Cabe destacar, además, que dichas piezas fueron, en parte, las protagonistas de la formación de las incipientes colecciones de arte románico de los museos de Vic y Barcelona desde finales del siglo XIX. Así en 1891, año de la inauguración del Museu Episcopal de Vic, se instalaba en el Palacio de Bellas Artes, construido con motivo de la Exposición Universal, el Museo Municipal de Bellas Artes de Barcelona, en el que se exponía el Frontal de Ix, una pieza ingresada en 1889, a la que seguirán, sobre todo en los primeros años del siglo XX, una gran cantidad de obras de pintura sobre tabla, como los frontales de Avià (1903), Urgell (1905), Mosoll (1906), Alós d'Isil (1907), Esterri de Cardós, Baltarga y Farrera (1911), o el baldaquino de Tavèrnoles (1906) y la Viga de la Pasión (1907). Asimismo, en la década de los años 20, coincidiendo con la campaña de los arrancamientos de las pinturas murales, ingresan en la colección los frontales de Sant Romà de Vila (1922) y Durro (1923). A ellos hay que añadir más tarde los procedentes de la adquisición de la colección Plandiura (1932) –entre otros los frontales de Chía, Boí y “de los Arcángeles”– o del legado Espona en 1958 (tabla de Esquius).

En lo que se refiere a la escultura en piedra, la base de su fondo está constituido inicialmente por la colección del antiguo Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona, que durante décadas estuvo instalado en la capilla de Santa Ágata, y que se había ido enriqueciendo con los objetos de escultura arquitectónica, en especial, capiteles, procedentes



Nueva presentación e iluminación de la pintura sobre tabla en el MNAC en 2011: el baldaquino-plafón de Sant Serni de Tavèrnoles



Nueva presentación e iluminación de la escultura pétreo en el MNAC en 2011: capiteles del castillo de Camarasa y piezas de Santa Maria de Ripoll

de las recuperaciones llevadas a cabo a raíz del abandono de los edificios religiosos y las destrucciones motivadas por las reformas urbanísticas de Barcelona en el siglo XIX. Muchas de estas piezas aparecen ya citadas en el catálogo publicado en 1888 por Elías de Molins. Posteriormente, otras obras se fueron incorporando al Museo de Arte Decorativo de la Ciutadella, como capiteles que se habían localizado a partir de las campañas de búsqueda de inicios del siglo XX, auspiciadas

por la Junta de Museus, como los capiteles de Sant Serni de Tavèrnoles (1906). El ingreso de los capiteles de una serie de piezas procedentes del castillo de Camarasa (1929) y la adquisición de la colección Plandiura marcan también un momento importante. A ello cabe añadir, en la segunda mitad del siglo XX, aportaciones de carácter puntual, como el grupo de capiteles andalusíes donados por entidades privadas y anticuarios en las décadas de 1970-1980, o el destacable grupo de capiteles de Santa Maria de Besalú, a raíz de una dación de la colección Godia, en 1994. Más recientemente destaca la donación del año 2000 de dos capiteles procedentes de la colección de Jaume Juan i Arnal, probablemente originarios del claustro del monasterio de Sant Serni de Tavèrnoles.

En el caso de la talla en madera, aparte de alguna imagen, como el Cristo de Sant Cugat del Vallès, que ya formaba parte de los fondos antiguos de los museos que dieron origen al actual museo, los primeros ingresos significativos se produjeron en la primera década del siglo XX, con motivo de las expediciones y gestiones realizadas en el Pirineo. Este es el caso del Cristo de 1147 o de la *Majestat* de Organyà (1906), o del Calvario de Tragó de Noguera (1912). Por su parte, en 1914 se donaba a la Diputación de Barcelona la célebre *Majestat* Batlló, que desde entonces se convirtió en una de las obras maestras de la colección románica. Como en el caso de otras técnicas, muchas obras son el resultado de la incorporación de colecciones privadas, en particular, la adquisición de la colección Plandiura en 1932, que dio entrada a dos tallas del Descendimiento de Erill la Vall –las cinco restantes estaban en Vic desde 1911–, así como las cuatro conocidas del de Santa Maria de Taüll. Posteriormente el legado Espona, en el año 1958, supuso un significativo ingreso de piezas, entre las que destaca una nueva obra maestra de la colección: la Virgen de Ger. Desde entonces, otras piezas han ingresado en forma de depósito, como el caso del Cristo de Cubells, en 1985, o la Virgen Sant Joan Despí, en 2003.

Por lo que se refiere a la orfebrería, durante los años de gestación de las colecciones del museo, en la primera década del siglo XX, algunas de estas piezas fueron adquiridas gracias a la Junta de Museus, que propició sobre todo el contacto con anticuarios y el mercado artístico de la época. Es entonces cuando se compra la cruz castellana del siglo XI, conocida como Cruz de Petrus (1906), o el Copón de la Cerdanya (1918). La colección se amplía sobremanera con el ingreso de casi cuarenta piezas fruto de la adquisición de la colección Plandiura (1932), en su mayoría, esmaltes de Limoges que procedían de la Península Ibérica. El legado Espona, en 1958, supuso la llegada de más de sesenta piezas de orfebrería románica, con igual predominio de esmaltes de Limoges, entre los que destacan la arqueta-relicario de Sant Esteve (65526) o un báculo episcopal con la escena de san Miguel y el dragón (65524).

Por lo que respecta la historia de la institución museística, esta ha tenido, desde 1934, año de la inauguración del antiguo Museu d'Art de Catalunya, una serie destacable de directores. El primero, Joaquim Folch i Torres (1934-1939),



Nueva presentación e iluminación de la talla en madera en el MNAC en 2011: en primer plano, perfil de la Majestat Batlló y del Cristo de 1147

quien previamente había sido el director del Museu d'Art i Arqueologia, localizado en el antiguo Arsenal de la Ciutadella de Barcelona (1920-1934), donde se expuso por primera vez la colección de pintura mural románica tras la campaña de arrancamientos llevada a cabo en los Pirineos, entre 1919 y 1923. Posteriormente, Joan Ainaud de Lasarte (1948-1985), importante especialista de la pintura románica y autor de numerosas publicaciones, el cual fue el comisario de la memorable exposición: *El Arte Románico* (Barcelona-Santiago de Compostela, 1961). A este le han seguido una serie de destacados directores procedentes del mundo universitario, como Joan Sureda, (1985-1990), Xavier Barral i Altet (1990-1994) y Eduard Carbonell (1994-2006), responsable de la apertura de la colección de Románico en 1995, así como posteriormente del nuevo MNAC. Con el museo ya inaugurado, ha habido dos directores, ambos procedentes del Museu Picasso de Barcelona, Maite Ocaña (2006-2011) y, en la actualidad, Pepe Serra.

Es de subrayar la serie de exposiciones dedicadas al arte románico desarrolladas por el museo después de su última apertura en el año 2004, como *Obres mestres del romànic. Escultures de la Vall de Boí* (2004), en colaboración con el Musée Natio-



Nueva presentación e iluminación de la colección de orfebrería en el MNAC en 2011 dentro de la sala de la pinturas murales de Santa María de Sigena

nal du Moyen Âge-Cluny, *Domènec i Montaner i la descoberta del Romànic* (2006), *El Romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa, 1120-1180* (2008), *La princesa sàvia. Les pintures de Santa Caterina de la Seu d'Urgell* (2009-2010), en colaboración con el Museu Episcopal de Vic, y finalmente, la organizada en la Fundación Mapfre en Madrid (2011), titulada *El esplendor del Romànic. Obras maestras del Museu Nacional d'Art de Catalunya*.

Texto: MACG

Fotos: JAOM/©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AGNUS DEI 1995; ARTE ROMÁNICO, EL, 1961; BORONAT I TRILL, M. J., 1999; AINAUD DE LASARTE, J., 1973; BARRAL I ALTET, X., 1992; BORRALLERAS I GRAU, J., 1932; CAMPS I SÒRIA, J. y DECTOT, X., 2004; CAMPS I SÒRIA, J. y YLLA-CATALÀ, G., 2011; CARBONELL I ESTELLER, E. y SUREDA I PONS, J., 1997; CARBONELL I ESTELLER, E. *et alii*, 1997; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2009c; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. y CAMPS I SÒRIA, J., 2008b; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. y CAMPS I SÒRIA, J., 2008c; FOLCH I TORRES, J., 1926; GRANELL TRIAS, E. y RAMON GRAELLS, A., 2006; GUARDIA PONS, M., 1993; LEGADO ESPONA, 1958.

PINTURA

FRONTAL DE LOS ARCÁNGELES (MNAC 3913)

Tabla de madera pintada al temple (105,3 x 127 x 4,5 cm) con relieves de estuco y restos de hoja metálica corlada sobre madera. Pasó a formar parte de los fondos de la colección a partir de la compra que la Junta de Museos realizó de la colección de Lluís Plandiura en 1932 y actualmente está expuesta en las salas de la colección permanente. Se

desconoce su procedencia original. Se trata de un frontal de altar dedicado a san Miguel Arcángel dividido en cuatro compartimentos acompañados por sendas inscripciones. Está enmarcado por cuatro tablones, de los cuales los dos verticales desempeñan la función de patas (como también sucede en los frontales de Alós d'Isil o Solanllong). El marco exterior está decorado con bandas de estuco con placas de estaño corladas, que decoran el marco exterior, con roleos vegetales



Frontal de los Arcángelos

y motivos geométricos, y detalles de las escenas narrativas, con una ornamentación más sencilla a base de ovas y círculos. La elección de tonalidades también sirve a la composición en la que se combinan fondos rojizos y verdes con figuración en rojo y amarillo. Destaca el uso del blanco para lograr las transparencias de las figuras mientras que el fondo se ornamenta con flores de cuatro pétalos en relieve de estuco.

En cuanto a las escenas, el recuadro superior derecho representa a san Miguel luchando, ataviado con escudo y lanza terminada en cruz en su condición de soldado de Cristo, contra el dragón. Está colocado encima del animal, del cual emergen dos cabezas que escupen fuego y dos colas también rematadas por cabezas. Flanqueando la figura del santo reza la inscripción MICHAEL P(re)LIABATVR CV(m) DRACONE (Miguel se enfrenta al dragón). En el compartimento superior izquierdo se muestra a los arcángeles Rafael y Gabriel llevándose el alma desnuda de un difunto, que abre los brazos como un orante, sobre un trapo blanco. En el espacio interior de las alas se inscriben los nombres que identifican a los arcángeles RAFAEL / GABRIEL. En el recuadro inferior izquierdo se desarrolla la escena de la *psicostasis* o pesaje de las almas, protagonizada por san Miguel y que forma parte del ciclo iconográfico del Juicio Final. En él, el arcángel actúa como psicopompo, es decir, el conductor de dichas almas y quien se encarga de pesar sus acciones en una balanza con dos platillos, uno con una cabeza blanca que simboliza las buenas obras y otro con una cabeza negra que simboliza las malas. Al lado del

arcángel, un demonio negro con cuernos y pezuñas intenta inclinar el platillo de las malas acciones. San Miguel está identificado por una inscripción vertical situada en la parte interior de las alas MICHAEL. Por último, en la parte inferior derecha se representa una escena de la vida del arcángel identificada con el milagro del Monte Gargano y recogida en la *Leyenda Dorada*. Cuenta la historia que un hombre llamado Gargano y propietario del monte homónimo, situado cerca de Nápoles, perseguía junto con sus siervos a un toro que se había escapado de su rebaño. Lo encontraron en la entrada de una cueva localizada en la cumbre del monte y le dispararon varias flechas en el momento en que súbitamente cambió el viento y se clavaron en el ojo de Gargano. La población consternada preguntó al obispo por el suceso quien ordenó tres días de ayuno y plegarias para que se esclareciera lo sucedido. Fue entonces cuando se apareció el arcángel explicando que había sido él, como protector de la cueva, quien había desviado la flecha, pues había decidido que esa gruta sería su morada. La escena del frontal recoge el momento en que Gargano recibe la flecha desviada por el arcángel, mientras el toro aguarda dentro de un paisaje vegetal. Esta escena también aparece en el retablo de San Miguel de Coppo di Marcovaldo en la iglesia toscana de Vico de l'Abate, fechado en 1255 (CASTIÑEIRAS, M., 2009). Del mismo modo que los otros compartimentos, una inscripción en la parte superior identifica la escena I(n)VE(n)CIO S(anc)TI MI/CHAELIS (el descubrimiento de san Miguel).

A nivel estilístico, el frontal de los Arcángeles se ha relacionado con las corrientes bizantinas propias de la pintura catalana del 1200, e influido por la miniatura inglesa contemporánea, como pone de manifiesto la figura del dragón, estilísticamente muy cercana al bestiario inglés. Asimismo, se han argumentado notables cercanías con la producción del taller del Maestro de Lluçà, activo en el área colindante de las comarcas de Osona y el Berguedà (obispados de Urgell y Vic) hacia 1220, aunque en el caso del de los Arcángeles, se trataría de una versión más dulcificada y algo más tardía. Por este motivo se ha atribuido a la figura del maestro de Sant Pau de Casserres, artífice de las pinturas murales de la homónima iglesia, fechadas en el segundo cuarto del siglo XIII, y con las cuales comparte la figura del demonio de la escena de la *psicostasis* que intenta desequilibrar la balanza y múltiples detalles ornamentales (MCDS 4) (ALCOY, R., 1987, 2005). También se le ha atribuido la crestería del baldaquino de Tost.

Finalmente, en cuanto a su procedencia cabe esclarecer una confusión de tipo documental y es que en relación a la compra de la colección Plandiura, el frontal aparece como procedente de Ollo (Navarra). Con toda seguridad se trataría de una confusión con otros dos frontales, también propiedad de Plandiura, procedentes del municipio de Ollo, como son el de Santa María de Arteta (MNAC 4368) y el de San Miguel de Eguillor, actualmente en la colección Gualino de Turín. Esta procedencia no tendría ningún sentido con la vinculación de la tabla con el círculo del maestro de Lluçà y su ámbito de acción, el Lluçanès (Osona). Además, en el catálogo del museo de Folch i Torres, editado en 1936 poco después de la compra de la colección, se describe sin origen alguno.

Texto: LPP

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1936, p. 53, núm. 9; AA.VV., 1944; AA.VV., 1961, pp. 137-138; AINAUD DE LASARTE, J., 1962c; AINAUD DE LASARTE, J., 1962d, p. 47; AINAUD DE LASARTE, J., 1965, p. 47; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, p. 10; AINAUD DE LASARTE, J., 1989a, pp. 102-104; AINAUD DE LASARTE, J., 1993, I, p. 63, n. 49; ALCOLEA I GIL, S. y SUREDA I PONS, J., 1975, pp. 85-87, núm. 120; ALCOY I PEDRÓS, R., 1987, pp. 117, 171-174; ALCOY I PEDRÓS, R., 1992c; ALCOY I PEDRÓS, R., 1998, VIII, p. 142; ALCOY I PEDRÓS, R., 2005, pp. 38, 42-43; AZCÁRATE RISTORI, J. M., 1974, p. 78; AZCÁRATE RISTORI, J. M., 1990, pp. 273, 275-276; BLASCO I BARDAS, A. M., 1979 (1984), pp. 37, 61-63; BUCCI, M., 1966, p. 6, figs. 22-24; CARBONELL I ESTELLER, E., 1974-1975, II, p. 18; CARBONELL I ESTELLER, E. *et alii*, 1997, pp. 156-157, 188, núm. 142; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2008a; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2008b, pp. 130-133; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2009c; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1997, I, pp. 396-398; COOK, W. W. S. y GUIDIOL RICART, J., 1950, VI, p. 257, fig. 249; COOK, W. W. S. y GUIDIOL RICART, J., 1980, VI, pp. 148-150, 152; DALMASES I BALANÀ, N. DE, y JOSÉ I PITARCH, A., 1985, pp. 200-201; GRABAR, A., 1958, pp. 84-

85; GUIDIOL RICART, J., 1974-1978, I, p. 192; GUIDIOL RICART, J., ALCOLEA I GIL, S. y CIRLOT I LAPORTA, J. E., 1956, p. 54; MORGAN, N., 1998, p. 101; PAGÈS I PARETAS, M., 2004; POST, C. R., 1930, I, pp. 257-259; POST, C. R., 1938, p. 725; SACS, 1926; SUREDA I PONS, J., 1981a, pp. 134, 146, 199-201, 252, 362-363; TRENS I RIBAS, M., 1933; URANGA GALDIANO, J. E. y INÍGUEZ ALMECH, F., 1971-1973, III, pp. 256-257; YARZA LUACES, J., 1979 (2004), p. 247.

FRONTAL DE ALTAR DE SAN LORENZO (MNAC 15795)

El frontal de altar ingresó incompleto en 1906. Las actas de la Junta de Museos de Barcelona del 12 de diciembre de 1906 aluden a la adquisición de "un fragmento de tabla románica del siglo XIII procedente del obispado de la Seu d'Urgell" y a los anticuarios Salvador Arpa y Josep Ribas. Si bien el libro de registro menciona la pieza como procedente del obispado de Vic.

Se trata de un fragmento horizontal de 29 cm de altura x 130 cm de ancho y 3,5 cm de grosor. Es posible que el frontal original fuera recortado y transformado como batiente de alguna puerta o ventana, lo que explicaría la presencia de un clavo en medio de la decoración. El fragmento sufrió una fuerte restauración con anterioridad a la publicación de Gudiol i Cunill (1929).

Está pintado al temple como relieves en yeso y restos de corladura en las franjas que dividen las escenas del frontal, decoradas con círculos, imitando seguramente los frontales de orfebrería. El centro de la tabla está ocupado por la imagen de Cristo, del que solo conservamos su medio cuerpo inferior, aparece sentado sobre un trono almohadillado, con fondo verde oscuro amenizado con estrellas; viste túnica amarilla con rayas anaranjadas y manto grana, sobre su rodilla sostiene el libro de los Evangelios con el alfa y la omega. A ambos lados de Cristo podemos identificar un par de escenas relativas a la vida de san Lorenzo de las que solo conservamos completas las de la parte inferior y los pies de las escenas superiores (tal vez Lorenzo ofreciendo limosna y lavando los pies a los pobres). En el registro izquierdo se representa la popular escena del martirio del santo en la parrilla presidida por el emperador Decio (con una inscripción en la parte superior: DECI(US)), el mandatario aparece sentado sobre un sitial almohadillado, barbado y con el pelo largo, se cubre con un manto verde y luce una corona enjorada. Se ha perdido parte del ángulo inferior izquierdo, donde sobresale la mano diligente del emperador. A su lado, el santo desnudo y carente de aureola yace tumbado sobre la parrilla (LAURENCIUS), mientras cuatro sayones, que visten largas túnicas amarillas y ocre (MILITES), se ensañan marcando el cuerpo del santo con garfios candentes. La parte inferior de la escena podría haber estado ocupada por otra pareja de sayones atizando la lumbre. En la escena derecha aparece Decio junto a un par de operarios (identificados aquí como SERVUS), mientras que del ángulo superior izquierdo surge el arcángel Gabriel incesante (GABRIEL) entre nubes para llevarse el alma



Frontal de altar de San Lorenzo

de Lorenzo. Uno de los asistentes se agacha hacia el cuerpo del mártir, mientras que el otro alza un objeto reticulado circular, tal vez describiendo el momento en el que, según la *Leyenda Dorada*, el prefecto Hipólito y el presbítero Justino recogen el cuerpo del santo entre las brasas para su unción y posterior entierro en el Campo Verano de Roma.

La pieza debe datarse hacia el primer cuarto del siglo XIII. La ausencia de mandorla en la figura de Cristo sugiere modelos tardíos, pues fue siendo sustituida por una estructura rectangular similar a una hornacina para cobijar la imagen del Salvador o de la Virgen (como en Sant Vicenç de Tresserres, en el Museu Diocesà i Comarcal de Lleida). Desde el punto de vista estilístico parece relacionarse con el "estilo 1200". La voluntad de crear volúmenes subrayando los pliegues de los ropajes, sobre todo en el emperador Decio y en la figura central del Salvador o en el tratamiento de los cabellos (flequillos, barbas y pómulos), los juegos de miradas entre los personajes, los fondos monocromos y la concepción cerrada de las escenas, son elementos que relacionan la pieza con lo bizantinizante. Una corriente que arraigó en la zona pirenaica catalana, especialmente en las actuales comarcas de la Cerdanya, Berguedà y Ripollès (antiguas diócesis de la Seu d'Urgell y Vic). En 1929 Gudiol i Cunill se refería a la tabla como procedente del obispado de Solsona, tal vez de alguna población fronterera con el Lluçanès. La historiografía ha vinculado el frontal con la irradiación del estilo del Maestro de Avià, que debió trabajar en los frontales de Avià (MNAC 15784) y Sant Sadurní de Rotgers (MEV), amén de otras piezas conservadas en la Alta Cerdanya (el frontal de la Tor de Carol en el templo de Irvalls o el retablo de Angostrina (Colección Amatller).

Las escasas iglesias advocadas al santo en el área de influencia del maestro de Avià se limitan a cuatro: Sant Llorenç de Campdevànol (Ripollès), Sant Llorenç prop Bagà (Berguedà), Saint-Laurent de Cerdans (Vallespir) y Sant Llorenç Dosmunts (Osona), así que tampoco descartamos la posibilidad de que hubiera presidido un altar secundario en cualquier otro templo.

Texto: LPP

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1936, p. 56; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, pp. 160-161; AINAUD DE LASARTE, J., 1989a, p. 107; AINAUD DE LASARTE, J., 1994, p. 248; ALCOY I PEDRÓS, R., 1987, pp. 103-127; AZCÁRATE RISTORI, J. M., 1974, pp. 78-79; CARBONELL I ESTELLER, 1981, p. 109; COOK, W. W. S., 1925.

VIGA DE LA PASIÓN (MNAC 15833)

La Viga de la Pasión es uno de los escasos ejemplos conservados de madera pintada al temple destinado a presidir la embocadura de un ábside románico. Se trata de un bellissimo ejemplar conservado en estado fragmentario (233,5 cm de longitud x 20 cm de altura y 4 cm de grosor) expuesto en las salas dedicadas al arte del 1200 de la colección permanente. Los tres cortes que han destruido parte de la figuración revelan su reutilización en un artesonado gótico. Ingresó en el museo en 1907 mediante adquisición realizada por la Junta de Museos a Josep Pascó, pintor, decorador y profesor de Bellas Artes, que ofreció un lote de "tres tablas románico-góticas" de procedencia desconocida.

La viga está decorada con siete escenas de la Pasión de Cristo: Prendimiento, Flagelación, Camino del Calvario, Crucifixión, Descendimiento y Llanto sobre Cristo Muerto, dispuestas en un friso narrativo enmarcado por recuadros perfilados entre franjas rojas. La secuencia, que se lee de izquierda a derecha, se inicia con una deteriorada Oración en el Huerto de los Olivos y el Beso de Judas, acompañadas de la inscripción AVE RA/BI, según el Evangelio de Mateo (Mt. 26,49). La secuencia sigue con la Flagelación de Cristo, infligida por una pareja de sayones de tez oscura, emulando musulmanes, en presencia de Pilato entronizado y rodeado de curiosos. Sigue la escena de Jesús, identificado con la inscripción IH(E)S(US), en el Camino del Calvario acompañado por dos soldados que exhiben los instrumentos de la Pasión (lanza, martillo y clavos) en presencia de una turba entre la que reaparecen los tres personajes de tez oscura luciendo turbantes en sus cabezas. El siguiente cuadro exhibe una mutilada Crucifixión (flanquean a Cristo san Juan Bautista y las tres Marías, de la que solo una se conserva entera) y el Arrepentimiento de Ju-



Viga de la Pasión

das, frente a los sacerdotes y ancianos devolviendo las treinta monedas de plata y el epígrafe QUID AD/NOS, extraído del Evangelio de Mateo (Mt. 27,4). La narración prosigue con el Descendimiento de la Cruz en presencia de María, quien besa la mano de su hijo, José de Arimatea, Nicodemo (y los rótulos IO/SEP/AD ARI/MATEA y NICODE/MVS) y san Juan Bautista. Sigue la secuencia con el Llanto sobre Cristo Muerto, José de Arimatea y Nicodemo sostienen el cuerpo del Salvador que yace tendido, mientras la Virgen (MARIA) le besa la mano y el Bautista y María Magdalena lloran desconsoladamente (ha desaparecido la zona baja de la escena). El último recuadro, con abundante pérdida de materia pictórica, culmina con la *Visitatio Sepulchri*, donde el ángel que vela el sepulcro anuncia a las tres Marías la buena nueva de la resurrección: [...] -A/ [SUR]RE/[XIT NON EST HIC]/ECCE LO[CVS]VBI PS[UERUNT EUM] (Marcos 16.1-8). Aunque es probable que el programa iconográfico de la viga hubiese sido más extenso que el actualmente conservado (por ejemplo, con las escenas del *Noli me Tangere* o la Ascensión). Para Ángela Franco, existiría una relación directa entre la selección de escenas y las horas de la Pasión, reforzada con las inscripciones que harían referencia al teatro religioso con finalidad ética.

El estilo de la Viga de la Pasión tiene clara afinidad con el trabajo de un miniaturista activo entre fines del siglo XII e inicios del XIII en la corte catalana-aragonesa que pudo participar en la ilustración del *Liber feudorum maior* (ACA, Cancillería Real, registro 1) y el *Liber feudorum ceritanae* (ACA, Cancillería Real, registro 4), encargados por Alfonso el Casto y su sucesor Pedro el Católico, lo cual permitiría datar la viga del MNAC entre 1192 y 1220. La relación más directa se advierte en la vívida intensidad cromática y su particular gama a base de amarillos, rojos y anaranjados. Cabe añadir también otras afinidades compositivas: las figuras delicadas, las vestimentas con acusados pliegues redondeados y la elección de un Cristo imberbe de sabor antiquizante. Rosa Alcoy relacionó la actividad de este miniaturista con un grupo más amplio de manuscritos castellanos como el *Beato de las Huelgas* (Pierpont Morgan Library de Nueva York, ms. 429), la *Biblia Sacra de Cîteaux* (Bibliothèque Municipale de Dijon, ms. 3) y dos ejemplares del *De Virginitate Beatae Mariae* (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 215476 y 10087), relacionados con la miniatura inglesa bizantinizante surgida tras la *Biblia de Winchester* y las célebres pinturas de la sala capitular del cenobio de Sigena, tal vez realizadas por algún pintor inglés establecido en la corte catalano-aragonesa y que, más tarde, pudo llegar hasta tierras castellanas.

Salvo ejemplos bizantinos e italianos centro-meridionales, las vigas de embocadura son piezas específicas del románico catalán, pues raramente se encuentran en ámbitos latinos. Manuel Castiñeiras considera un posible origen paleocristiano, a modo de estructuras triunfales que resaltaban los sectores sacros más relevantes de los templos. El origen de la tipología entroncaría con los *templei* bizantinos adaptados a las modas y usos latinos. La Viga de la Pasión remitiría pues a los *epistyles* que representaban las doce fiestas litúrgicas, pero en una versión occidental del *dodekaorton* en clave de liturgia pascual. Por último, no cabe duda alguna sobre su procedencia catalana, tanto por la problemática en torno a la tipología, como por la vinculación de su autor con las miniaturas de encargo real.

Texto: LPP

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

- AA.VV., 1936, p. 56; AA.VV., 1961, pp. 90-91; AA.VV., 1988b, p. 52; AA.VV., 1989, p. 57; AA.VV., 2001a, s.p.; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, p. 164; AINAUD DE LASARTE, J., 1989a, pp. 117-118; ALCOLEA I GIL, S. y SUREDA I PONS, J., 1975, p. XXVII; ALCOY I PEDRÓS, R., 1987, pp. 108-110; ALCOY I PEDRÓS, R., 1991; ALCOY I PEDRÓS, R., 1992d; ALCOY I PEDRÓS, R., 1992d; AVRIL, F. *et alii*, 1983, pp. 246-247; BOHIGAS I BALAGUER, P., 1974, pp. 40-42; CAMPS I SORIA, J. y YLLA-CATALÀ, G., 2011, pp. 148-149; CARBONELL I ESTELLER, E. *et alii*, 1997, pp. 140, 187; CASTIÑERIAS GONZÁLEZ, M., 2008d, pp. 122,130; CASTIÑERIAS GONZÁLEZ, M., 2011c; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, pp. 406-408; COMPANYYS I FARRERONS, I. y MONTARDIT BOFARULL, N., 1987, p. 50; COOK, W.W.S. y GUDIOL RICART, J., 1950, pp. 159-160; DALMASES I BALANÀ, N. de y JOSÉ I PITARCH, A., 1985, pp. 205-207; FRANCO MATA, A., 2009; FRANCO MATA, A., 2012; GUDIOL I CUNILL, J., 1929, pp. 389-384; GUDIOL RICART, J., 1985, p. 92; MANOTE I CLIVILLES, M., 1999, s.p.; MARETTE, J., 1961, p. 270; ORRIOLS I ALSINA, A., 2008; SUREDA I PONS, J., 1981a, p. 370.

TABLA LLAMADA "DE ESQUIIUS" (MNAC 65502)

Se trata de una tabla de 96 x 123 x 1,6 cm (MNAC 65502), compuesta por cinco tablones longitudinales muy finos, la cual ha llegado hasta nosotros en estado fragmentario, pues carece del marco habitual en este tipo de piezas. Pintada al temple, sobre una sutil preparación de yeso, su composición se organiza a partir de un espacio central, ocupado por una *Majestas Domini*, a cuyos lados se dispone el colegio apos-

tólico en dos registros. En el centro, dentro de una mandorla, Cristo, sedente sobre un trono sin respaldo y con cojín, bendice con su mano derecha mientras con la izquierda sostiene el rollo de las Escrituras. La figura, que destaca sobre un fondo amarillo, viste túnica roja y manto azul marino tachonado de estrellas y apoya sus pies desnudos sobre un ornamentado arco que, a modo de escabel, representa simbólicamente el *mundus*. La mandorla, en cuya orla corre el epígrafe en verso +HIC DEVS ALFA ET O[MEGA] CLEMENS MISERATOR ADESTO / +AC PIETATE TVA MISERORVM VINCLA RELAXA AMEN (Este es el Dios del alfa y el omega. Ven, oh clemente y misericordioso, con tu piedad, y afloja las cadenas de los miserables. Amén), está flanqueada, en cada uno de sus ángulos, por el Tetramorfos, en el siguiente orden: en la parte superior, el ángel de Mateo y el águila de Juan; en la inferior, el león de Marcos y el toro de Lucas. A ambos lados del espacio central de la mandorla se disponen, de pie y en grupos de tres, los apóstoles en dos registros. La mayoría de ellos portan, de manera alternada, libros abiertos o cartelas esplayadas. A pesar de la ausencia de *tituli* es posible identificar, por su retrato tipológico y atributos, en la parte superior izquierda, las figuras de san Pablo –calvo, con barba alargada y con cartela– y san Pedro –con barba corta y llaves–, mientras que en la parte superior derecha destacan el joven san Juan –justo al lado del águila– o san Andrés con la cruz.

Aunque la historiografía, desde mediados del siglo XX, atribuye la pieza a una capilla de Esquius, cerca de Torelló (COOK, W. y GUDIOL, J., 1950, pp. 203-204; 1980, p. 131), el mismo Joan Ainaud (1973, p. 67; 1989, p. 90) reconocía que dicho topónimo no había sido nunca identificado con certeza, de modo que lo más probable es que se tratase del típico nombre dado por rectores o anticuarios para desorientar a los historiadores del arte. No obstante, es bastante segura su procedencia de las comarcas montañosas del norte de Vic, ya que así se sugería en 1882, cuando la pieza fue publicada, por primera vez, en el *Álbum de detalles artísticos y plásticos decorativos de la Edad Media catalana*, como "oriunda de una población de nuestra alta montaña" (PUIGGARÍ, J., 1882), especificándose años más tarde, que era propiedad del señor Barnola (PUIGGARÍ, J., 1888, p. 109). Sabemos que posteriormente fue vendida a Santiago Espona en 1922, quien la legó al antiguo Museo de Arte de Cataluña en 1958. Por ello, el nombre de frontal de Esquius, con el que se conoce tras la venta de 1922, podría derivar de Montesquiu, nombre del municipio homónimo y castillo situados al norte de la comarca de Osona, pero que antiguamente pertenecía al Ripollès (CASTIÑEIRAS, M., 2008). No obstante, hasta finales del siglo XIII, fecha en la que los señores de Besora se trasladaron al castillo de Montesquiu, este no era sino una pequeña dependencia del castillo de Besora, auténtico núcleo de poder de la zona, cuya jurisdicción comprendía los actuales términos de Montesquiu, Santa Maria de Besora y Sant Quirze de Besora. La importancia del castillo de Besora está bien documentada desde el siglo IX, y allí, según J. Pujadas (1831, lib. XV, cap. IV, p. 405), se retiró

la poderosa condesa de Barcelona, Ermessenda de Carcasona (ca. 975-1058), para hacer testamento en 1057, antes de fallecer. Es probable, por lo tanto, que la pieza proceda de la iglesia castral de Santa Maria, que desde 1017 cumplía también funciones parroquiales (Esplendor 2011, p. 144). En este contexto, no se puede descartar que haya sido elaborada bajo la promoción de los Besora en el segundo cuarto del siglo XII. Cabe señalar, además, que el último propietario de la pieza, Santiago Espona, la había adquirido a Antonio de Barnola, un abogado afincado en Barcelona que poseía diversos terrenos en la zona de Orís, población limítrofe con Sant Quirze de Besora y Montesquiu, y que tenía vínculos familiares en la zona.

Por otra parte, cabe señalar que la pieza, normalmente identificada como frontal, presenta una serie de peculiaridades de factura que conviene subrayar. En primer lugar, no responde exactamente a la tipología coetánea de los frontales de la Seu d'Urgell (102, 5 x 151 x 6 cm) o de Ix (90,5 x 155,4 x 6,5 cm), ya que posee un formato menos rectangular, derivado de una altura y una anchura menores, a lo que evidentemente contribuye la ausencia de marco. En segundo lugar, sus travesaños son más finos de lo normal y presentan, en vez de las habituales dos capas de preparación de yeso (*grosso* y *sottile*) del taller de la Seu d'Urgell, una única y sutil capa de preparación sobre la que se aplicó directamente el color, como en el baldaquino de Ribes. En todo caso, el hecho en todo el borde de la tabla carezca de pintura, dejando a la vista la madera desnuda, indicaría la posible inserción original de la pieza en un entramado o marco.

Desde un punto de vista iconográfico, la tabla es el ejemplo más antiguo de un tipo de representación teofánica que gozó de mucho éxito en el románico catalán, en el que la *Maiestas Domini* con el Tetramorfos ocupa la parte central y se acompaña a ambos lados de dos registros con la figuración de los apóstoles (frontales de Esterrí de Cardós, de Farrera de Pallars, de Sant Romà de Vila, de Sallagosa, etc.). Asimismo destaca el fondo de bandas de colores (verde, amarillo y rojo) sobre el que se disponen estas últimas figuras, ya que están en sintonía con la pintura mural contemporánea, concretamente, con los ábsides centrales de las iglesias de Sant Climent y Santa Maria de Taüll, ambas consagradas en 1123. En todo caso, lo que más sorprende de la obra es la esmerada técnica de ejecución que se desprende de las analíticas llevadas a cabo por Antoni Morer y Joaquim Badia, ya que, como si se tratase de una miniatura, en ella se emplearon pigmentos inorgánicos muy costosos y en grandes cantidades, como el oropimente (amarillo), el cinabrio (rojo) y el lapislázuli (azul), pero tan bien triturados que la capa pictórica produce una superficie muy uniforme. De hecho, la figuración del Tetramorfos, con sus inusuales nimbos amarillos –también presentes en algunos de los apóstoles– recuerda a las ilustraciones del código con las Epístolas de San Pablo (*Ciudad del Vaticano*, Biblioteca Apostólica Vaticana, Ms. 5730), llevado a cabo en la abadía de Ripoll hacia 1130.



Tabla llamada
"de Esquius"

De hecho, la tabla de Esquius se atribuyó, con muy buen criterio, al taller de Ripoll, y se puso en directa relación con el baldaquino de Ribes (1120-1140) (MEV 3884), si bien su estilo parece ser una versión "edulcorada" de la obra conservada en Vic. En Esquius la brillante gama fría de Ribes ha perdido su variedad y resplandor cristalinos al reducirse y perder fuerza el abanico de colores, ahora más cálidos y uniformes (AINAUD, J., 1981). De la misma manera, el diseño vivo y decidido de los paños de Ribes, lleno de *plis soufflés* y zigzags geométricos que lo acercaban a la genialidad del maestro de Sant Climent de Taüll, casi se ha perdido en un delineado más blando y plano, que podría indicar una realización posterior, si bien dentro de los parámetros de las primeras producciones del taller ripollés, entre la década de 1120 y 1140. Otro punto de relación entre ambas obras han sido siempre las inscripciones que las acompañan, con unos rasgos paleográficos similares y con el mismo tono invocador del día del Juicio Final. Sin embargo, mientras que en Ribes el epígrafe se lee de abajo a arriba, en Esquius es a la inversa.

No obstante, muchas de estas semejanzas y matices derivados del mero examen organoléptico y de un estudio formalista de la obra de arte, han podido ser refrendadas en los últimos años mediante análisis químicos emprendidos prime-

ramente en Esquius, por A. Morer y Joaquim Badia, y recientemente en el baldaquino de Ribes, en primera instancia, por el Laboratorio del MNAC, y en segunda, por el equipo del proyecto de investigación, *Artistas, patronos y público. Catalunya y el Mediterráneo (siglos XI-XV)-MAGISTRI CATALONIAE* (MICINN HAR 2011-2015). Ambas tablas están preparadas con una fina capa de yeso *sottile*, sobre el que se dispone directamente la capa pictórica, en ella se utilizan mayoritariamente pigmentos inorgánicos, muy bien triturados y de elevado coste, como el lapislázuli para el azul oscuro, oropimente para el amarillo y cinabrio para el rojo, el cual para conseguir la carnación se mezcla con blanco de plomo en los rostros. En Esquius encontramos además tierras verdes para el verde y el uso de proteína animal como aglutinante, que bien pudiera ser fabricada a partir de restos blandos de animales o pergaminos. No obstante, las diferencias entre ambas tablas estribarían en la mayor riqueza cromática y sofisticación de Ribes, en la que se utilizan, en ciertas zonas, algunos de estos pigmentos en capas superpuestas o mezclados en busca de mayores efectos pictóricos y estéticos. Tal es el caso del lapislázuli, que para conseguir diversos azules bien se aplica sobre arenita, bien se mezcla con carbón, o, de manera excepcional, se usa como color verde (CASTIÑEIRAS 2012). Este dominio comporta además uso extraños a Esquius, como el color lila conseguido



Detalle del rostro de la Majestas Domini con el nimbo en relieve. Foto realizada, a inicios del siglo XX, cuando la pieza estaba todavía en la colección Barnola (Arxiu Mas 1492B)

Detalle actual del rostro con nimbo de la Majestas Domini

con óleo, plomo y cinabrio o el uso de yema de huevo como aglutinante.

Estas diferencias implican una mayor calidad, y quizás prelación, del maestro de Ribes con respecto al de Esquius, si bien nadie duda de su pertenencia a un mismo taller pictórico, el cual, estaría ubicado en las dependencias del monasterio de Ripoll. Este obrador, posiblemente formado por artistas-monjes, o al menos miembros del ordo clerical, y quizás también siervos, explicaría el conocimiento que muestran estos maestros de las técnicas de la miniatura, su acceso a los modelos manejados por el *scriptorium* de la abadía, así como la presencia de hexámetros latinos, habituales en el aprendizaje de las escuelas monásticas, para acompañar a las imágenes (CASTIÑEIRAS 2012). Su anonimato estaría dentro del concepto de humildad benedictina a través de sus obras, cuyos epígrafes (Ribes, Esquius y Planès) anhelan la ascensión del alma al cielo y buscan la loa de la obra de Dios. Se desconoce cuál fue el contexto exacto de su producción y distribución en el territorio de la abadía, si bien todo apunta a una emergencia de la pintura sobre tabla a partir de la década de 1120, tanto en la catedral de la Seu d'Urgell (frontales de la Seu d'Urgell, lx) como en el monasterio de Ripoll (Ribes, Esquius, Puigbò) que buscaba dotar a iglesias menores de mobiliario litúrgico adecuado para la exaltación de la liturgia y el dogma en sintonía con los preceptos de la reforma gregoriana. En muchos casos, estos frontales y baldaquinos en madera pintada eran una versión "barata" del mobiliario litúrgico en plata y esmalte que existían en los grandes centros eclesiásticos como Ripoll, la Seu d'Urgell y Girona, si bien su técnica y estética, en un primer momento, han de entenderse más como una miniatura monumentalizada que como un reflejo de la orfebrería.

Por último, cabe señalar que la tabla de Esquius ha sido muy restaurada, ya que desde sus primeras reproducciones (1882), se manifiesta una reintegración pictórica en las figuras de los apóstoles de los dos extremos inferiores. Además, cómo se aprecia en una fotografía antigua de principios del siglo XX (Arxiu Mas 1492B), el nimbo de Cristo estaba originalmente realizado en relieve de yeso recubierto con

corladura (placas de estaño y barniz), pero desgraciadamente este fue casi eliminado en una abusiva restauración posterior. Este hecho ha permitido en los últimos años confirmar la aparición de esta técnica en Cataluña en fechas anteriores a las que hasta ahora se habían propuesto así como la directa relación de la obra con la abadía de Ripoll, donde se atesoraban precisamente recetas para la elaboración de la *deauratio facilis*, tal y como se puede leerse en la *Miscelánea de cómputo y astronomía* (Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 19), realizada en dicho monasterio en 1134 (CASTIÑEIRAS 2007; 2008a y b).

Texto: MACG

Fotos: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

- AINAUD DE LASARTE, J., 1957, pp. 14-19; AINAUD DE LASARTE, J., 1962d, p. 42; AINAUD DE LASARTE, J., 1962e, núm. 29; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, p. 67; AINAUD DE LASARTE, J., 1987, p. 27; AINAUD DE LASARTE, J., 1989a, pp. 90, 96, 135; AINAUD DE LASARTE, J., 1993, pp. 57, 65; ALCOLEA I GIL, S. y SUREDA I PONS, J., 1975, pp. 30-31, núm. 31; CARBONELL I ESTELLER, E., 1975, I, p. 31; CARBONELL I ESTELLER, E., 1981, pp. 98, 115; CARBONELL I ESTELLER, E. *et alii*, 1997, pp. 56, 61, 180, núm. 49; CARBONELL I ESTELLER, E. y SUREDA I PONS, J., 1997, p. 61; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2007b, pp. 138-139, 148-153; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2008c; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2012; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. y CAMPS I SÒRIA, J., 2008b, pp. 380-381; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. e YLLA-CATALÀ, G., 2006; COOK, W. W. S., 1923; COOK, W. W. S., 1925-26, VIII, pp. 57-63; COOK, W. W. S., 1960, p. 17; COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., 1950, pp. 203-204; COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., 1980, pp. 131-132; DALMASES I BALANÀ, N. DE Y JOSÉ I PITARCH, A., 1986, pp. 163, 185, 290; ESCUDERO, A., 1961, p. 185; FOLCH I TORRES, J., 1956, p. 167; GUDIOL I CUNILL, J., 1929, II, pp. 127-133; GUDIOL RICART, J., ALCOLEA I GIL, S. y CIRLOT I LAPORTA, J. E., 1956, p. 24; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1960-1961, II, p. 211; LEGADO ESPONA, 1958, p. 7; LÓPEZ, D., 1994; MORGAN, N., 1998, p. 101; POST, C. R., 1930, I, pp. 223-225, fig. 51; PUIGGARÍ, J., 1882, p. 23; PUIGGARÍ, J., 1888, p. 109; PUIGARNAU, A., 2003, p. 16; RICHERT, G., 1926, p. 31; SCHRADER, H., 1966, p. 196; SUREDA I PONS, J., 1981a, p. 302; VICENS I SOLER, T., 1993-1994, p. 175.

PIEDRA

CAPITEL HISTORIADO (MNAC 5290)

Capitel de mármol blanco historiado (28 x 25 x 24,5 cm), adquirido junto con el resto de la colección de Lluís Plandiura por la Junta de Museos de Barcelona el 1932 y que actualmente se expone en las salas de la colección permanente.

La cesta, que se ha dividido en cuatro escenas, presenta en la cara principal dos jinetes identificables como una pareja real que preside la imagen. El monarca, a la izquierda, lleva barba y porta una corona perlada igual que la de su esposa, situada a la derecha. Entre ambas figuras, un hombre de pie hace un gesto con su diestra como si señalase al monarca. La segunda imagen transcurre detrás del rey, en la cara izquierda del capitel, y en la misma un hombre de pelo rizado se lleva una mano a la cara en un gesto de dolor y muestra la palma derecha. Tras este y bajo el dado del ábaco, otra figura hace un gesto similar. Al otro lado de la pareja ecuestre, en el lado derecho, se ve conformada una tercera escena: dos personajes de pie siguen a la reina, el primero de los cuales se representa con largos cabellos y una vestidura con el cuello decorado. Por último, en la cara posterior, una figura femenina cruza las piernas y alza las manos, mientras su larga cabellera cae sobre su pecho. En cada cara del capitel las cabezas de los personajes de las escenas están colocadas en las esquinas debajo de los dados, así como un tercer personaje que se sitúa siempre en el centro haciendo igualmente la función de dado.

Por lo que respecta a su temática, existen varias posibilidades de lectura. Por un lado, podría tratarse de la figuración de un séquito o una escena cortesana –por la posible presencia de una bailarina en la cara posterior–, en directa relación con una ceremonia o episodio concreto. Por otro lado, en la comitiva se percibe un duelo inexplicable que pudiera hacer referencia a un contexto funerario. No obstante, tampoco es posible descartar completamente una hipotética representación bíblica, tal como un encuentro entre dos reyes, como podría ser Salomón y la reina de Saba o quizás Helena y Constantino. La evidente disparidad de propuestas denota la dificultad para determinar el tema de este capitel, pues hasta la fecha ninguna de las identificaciones ha resultado satisfactoria.

Habitualmente se ha relacionado esta pieza con un grupo de tres capiteles de mármol del mismo museo, vinculados al conjunto edilicio del antiguo Hospital de Sant Nicolau de Barcelona, integrado en el siglo XIII en el convento de Sant Francesc. Este vínculo ha permitido a la historiografía barajar, además de las opciones citadas, alguna posible alusión de la iconografía nicolasiana, pese que aún no se ha encontrado un nexo concreto. Los distintos estudios de estas piezas denotan una herencia del estilo del maestro Mateo, uno de los protagonistas de la renovación de las artes entre las últimas décadas del siglo XII y las primeras del XIII, motivo por el cual el conjunto de capiteles fueron fechados en las primeras décadas de este último.



Capitel historiado (MNAC 5290)

No obstante, existen divergencias plausibles entre los tres capiteles del Hospital de Sant Nicolau y el que nos ocupa. Primeramente, el estado de conservación de las piezas difiere, puesto que el capitel en cuestión se encuentra peor conservado. Además, nuestra cesta ha sido trabajada por los cuatro costados mientras que el resto solo lo está en tres, hecho que ha llevado a la historiografía a considerar este capitel perteneciente al conjunto de la galería de un claustro, pese a su reducido tamaño. En segundo lugar, desde el punto de vista estilístico, el tratamiento de los paños, los rasgos fisonómicos, así como las cabelleras resultan ligeramente diferentes aunque con una evocación global semejante. A pesar de ello, en el supuesto caso de que el capitel 5290 no formara parte del mismo conjunto que las piezas barcelonesas, es oportuno subrayar que las similitudes con estos ejemplares serían verdaderamente sorprendentes.

Aún así, otros autores proponen un contexto distinto para este capitel que lo aleja de la irradiación del trabajo compostelano y lo sitúa en los círculos de talleres catalanes de raigambre tolosana, como son el caso de la catedral de Girona, el monasterio de Sant Cugat del Vallès, la catedral de Tarragona, o la Seu Vella de Lleida. A esta última localización parece apuntar una misiva conservada en el Arxiu Històric de la Ciutat dirigida a Lluís Plandiura –el coleccionista a quien perteneció nuestro capitel antes de ingresar en el museo–, donde se sugiere, de hecho, un origen leridano para la pieza.

Sin descartar estos posibles vínculos estilísticos, no podemos tampoco prescindir a priori del nexo con los tres capiteles del antiguo Hospital de Sant Nicolau de Barcelona, cuya comparación sigue siendo válida a falta de otros parangones más concluyentes. Por ello, todo apunta a que se trataría de una producción barcelonesa de alrededor del 1200, en relación con un obrador asentado en la ciudad condal heredero de modelos mateanos.

Texto: LMS

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1936, p. 59; AA.VV., 1961, pp. 166-167; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, p. 208; ALCOY I PEDRÓS, R., 1992a; CAMPS I SÒRIA, J., 2001; CARBONELL I ESTELLER, E. *et alii*, 1997, pp. 94-95, 184; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2006; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2009a; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, pp. 247-248, XX, pp. 242-245; DURAN CANYAMERES, F., 1933, pp. 129-134; GINÉ I TORRES, A. M., 1988, p. 224, núm. 9; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1985; SEVCENKO, N. P., 1983; YARZA LUACES, J., 1984b, p. 52.

PILA AGUABENDITERA (MNAC 5298)

Pila aguabenditera, de procedencia desconocida, tallada en piedra calcárea (76 x 30 x 29,5 cm). Se compone de un

Pila aguabenditera (MNAC 5298)



vaso, un fuste y un tosco pedestal. Ingresó en el museo en 1932 procedente de la colección de Lluís Plandiura.

El interior del vaso aparece tallado en forma tetralobulada y su exterior, semicilíndrico, se decora con un sencillo roleo e incisiones en diagonal que sugieren gajos. El fuste presenta un registro de baquetones zigzagueantes dispuesto entre bocelos y el pedestal escocia y grueso toro sobre *podium* cúbico fracturado en una de sus esquinas.

Aunque la decoración de la pieza resulta arcaizante, pues ya aparece en los cimacios del siglo XI procedentes de la antigua catedral de Barcelona (MNAC 14397 y 14398), en la colegiata de Áger (MNAC 49368) o en la pila bautismal de Sant Andreu de Sureda (Vallespir), esta pila podría datarse entre finales del siglo XII e inicios del siglo XIII. Similares espigados baquetones a los del fuste se aprecian en una silla episcopal rosellonesa conservada en el Philadelphia Museum of Art mientras que los motivos vegetales reaparecen en la pila bautismal de Santa Eulària de Unha (Valle de Arán).

Texto: LPP

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1936, p. 51; AA.VV., 1961, p. 97; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, p. 165; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, p. 256; CAMPS I SÒRIA, J., 1992c; DURAN I CANYAMERES, F., 1933.

PILA BENDITERA (MNAC 10000)

Pieza pétrea de un solo bloque procedente del antiguo fondo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona, expuesto en la capilla real de Santa Ágata; desde donde ingresó a los Museos de Arte de Barcelona el 1932 junto con el resto de dicha colección. Ha sido expuesta en las salas del Museo hasta la última remodelación de la colección de arte románico.

Se trata de una estructura cuadrangular, de reducidas dimensiones (59 x 35 x 35 cm), en la que se distinguen tres partes. Un primer registro, formado por una base de caras planas; un segundo, compuesto por cuatro fustes cilíndricos, separados entre ellos y colocados en cada ángulo; y un tercero, consistente en un remate cuadrangular de 20 x 35 x 35 cm. Dicho coronamiento se distingue por estar decorado por bajorrelieves figurados, realizados prácticamente a bisel, en todas sus caras. El frontis principal muestra en el centro una cruz griega patada, inscrita dentro de un círculo, a cuya izquierda aparece un motivo similar a una palmeta y una espiral, mientras que a su derecha, se aprecian dibujos geométricos conformados a partir de líneas que se entrecruzan. La cara lateral derecha presenta un arco compuesto por seis arcuaciones concéntricas, una alusión al agua, con las enjutas decoradas con palmetas. Las caras lateral izquierda y

posterior han sido decoradas con motivos geométricos, una con motivos reticulares o estelares y la otra con dos hileras de cruces aspasadas. Por último, la superficie superior presenta un depósito que se abre en forma tetralobulada y cuyas esquinas aparecen decoradas por palmetas trifoliadas.

Puede que la naturaleza degradable de la piedra arenisca que la compone sea la causante de una erosión considerable en las pequeñas columnas, las cuales parecen haber sido objeto de una restauración precedente.

La función de esta pieza ha sido interpretada a partir de distintos aspectos. En primer lugar, sus reducidas dimensiones han llevado a pensar que originalmente pudo ser un pequeño altar, por su parecido con la estructura sobre columnas del altar en época paleocristiana. No obstante, la cavidad superior parece atestiguar una segunda opción, que la obra debe haber sido utilizada como pila del agua bendita, quizás una vez la pieza ya no sirviera de altar. Se conservan dos piezas similares en cuanto a estructura procedentes de la iglesia de Sant Llorenç prop Bagà (Bages), para las que se ha propuesto la función de pies o soporte del ara de altar, otra posibilidad que no podemos excluir tampoco en nuestro caso.

La singularidad de esta estructura recae también sobre su decoración, la cual, al aludir a la regeneración de la naturaleza mediante la representación del agua y motivos vegetales presididos por el signo de la cruz, parece certificar las funciones de pila benditera. Composiciones similares se encuentran en muchos otros casos, como un sepulcro conservado en Vic

Pila benditera (MNAC 10000)



que ha sido fechado en los siglos XI-XII o incluso en una época anterior (MEV 10623). Por lo que respecta a su decoración a bisel, de factura más bien tosca, la pieza del MNAC podría adscribirse a una corriente de escultura arcaizante que todavía se abastece del imaginario del arte paleocristiano, enraizada en la tradición clásica romana, y que tuvo un gran éxito en las primeras fases de desarrollo de la escultura románica. Los motivos geométricos, la decoración anicónica, y los rasgos formales y técnicos llevan a una datación alrededor de la segunda mitad del siglo X. Como procedencia, se ha querido asignar a esta pieza una pequeña iglesia de Cardona, una localización que concordaría con los paralelos mencionados en el Bages.

Texto: LMS

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1936, pp. 10, 55; AA.VV., 1961, pp. 4-5; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, p. 10, núm. 7; BOLÓS I MASCLANS, J. y PAGÈS I PARETAS, M., 1986b, pp. 252-254; CARBONELL I ESTELLER, E. *et alii*, 1997, p. 182; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, p. 257; DURÁN CANYAMERES, F., 1936.

CIMACIO CON LA MATANZA DE LOS INOCENTES (MNAC 14066)

Bloque pétreo que ingresó en el museo desde los fondos del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona entre 1888 y 1931. Pudo hacer las veces de cimacio (16 x 32 x 25 cm) en una portada o en un pilar claustral. Sus dos caras talladas componen una única escena con una serie de personajes que emergen desde un fondo vegetal. Distinguimos una cabalgadura provista de arnés conducida por una figura masculina —situada en el ángulo del cimacio y vestida con

Cimacio con la Matanza de los Inocentes (MNAC 14066)



túnica talar— agarrando a una mujer tocada que parece proteger la cabeza de una criatura. Tras ella, entre un árbol y una estrella, se sitúa un personaje masculino de perfil, que viste saya y capucha, porta un cetro y parece tañer un cuerno. La cruz griega inscrita en el interior de un círculo situada entre el hombre y el equino y la estrella permiten imaginar que se trate de la Matanza de los Inocentes, identificable además por la violenta postura del soldado que intenta arrancar al niño de las manos de su madre. Algunos elementos parecen copiar repertorios profanos que nos recuerdan escenas con la despedida del caballero.

El esquematismo de la pieza encuentra parangón en algunos capiteles de la galería oriental del claustro de Santa Maria de l'Estany (Bages) datables hacia la segunda mitad del siglo XIII.

Texto: LMS

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1936, p. 9; AA.VV., 1961, p. 5; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, p. 51; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, p. 252; DURÁN CANYAMERES, F., 1926-1927, p. 39.

GRUPO DE CAPITILES (MNAC 14213, 14214, 14215)

Conjunto de tres capiteles de piedra arenisca, de medidas similares (14213: 27 x 21,5 cm; 14214: 26,5 x 21 cm; 14215: 26,5 x 21 cm), dos de los cuales ingresaron en el Museo gracias a un depósito de la Reial Acadèmia de Bones

Capitel (MNAC 14213)



Capitel (MNAC 14214)

Lletres de Barcelona al Museo Provincial de Antigüedades en el año 1879 (MPA 959 y 958 respectivamente). En cambio, las noticias sobre el capitel 14215 son menos precisas, puesto que fue recogido por la Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona en una fecha indeterminada. En el año 1880 pasó al Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona (MPA 957) junto con los otros dos capiteles y en 1932 fue almacenado en el Palacio Nacional. El 8 de abril de 1967 el Museo de Arte de Cataluña lo entregó al Museo Militar en concepto de depósito de la Junta de Museos de Barcelona, y fue instalado en la sala 18 del castillo de Montjuïc (MMCCMB 20-39 PROV). A partir del análisis de la decoración, se supone que todo el lote es de una misma procedencia catalana.

El grupo de capiteles en cuestión presenta una decoración similar basada en dos registros de carnosas hojas de acanto, cuyas nervaduras aparecen muy marcadas. Las del nivel inferior, unidas en su parte baja por un tallo, se centran en los ángulos del capitel, mientras que las del rango superior se ven alternadas en las aristas por rostros humanos (14213, 14214) o piñas (14215). Encontramos otro capitel muy similar en las mismas reservas del museo (MNAC 15979).

Por el carácter troncocónico invertido de su cesta y la exuberante vegetación esculpida, los capiteles se han datado genéricamente en el siglo XIII, como un ejemplo más de la transición del románico y al gótico en Cataluña. Las piezas podrían proceder de algún edificio civil del siglo XIII del casco antiguo de Barcelona, o bien de conjuntos religiosos desaparecidos, como el de Santa Caterina, Sant Nicolau o el convento de la Enseñanza.

Texto: LMS

Fotos: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona



Capitel (MNAC 14215)

Bibliografía

AA.VV., 1936, p. 57, n. 3-5; AA.VV., 1961, p. 103; CASANOVAS I MIRÓ, J., 2009b, p. 111; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, p. 248; ELÍAS DE MOLINS, A., 1888, p. 120.

CAPITEL (MNAC 14228)

Capitel procedente del antiguo fondo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona, donde ingresó en 1879 con el n. 1475, y que actualmente se expone en la colección permanente del museo. La pieza (26 x 23 x 23 cm), de piedra caliza, está figurada en cada una de sus cuatro caras con dos grifos rampantes. Estos, al volverse hacia los ángulos, se afrontan, juntando sus cabezas y mordeándose la alas. En el centro de las caras las figuras están separadas por una cabeza monstruosa –dispuesta bajo los dados centrales del ábaco que se han convertido en torres– que muerde las patas que juntan tras de sí los grifos.

Las representaciones zoomórficas de este tipo son características del repertorio rosellonés y se extendieron ampliamente en la segunda mitad del siglo XII en la escultura catalana. Debemos situar el capitel en misma órbita de influencia de Sant Pere y Sant Vicenç de Besalú, Sant Pere de Camprodon, Sant Pere de Galligants o el claustro del monasterio de Ripoll, si bien habría que situarlo en unas fechas más tardías. De hecho, en los ejemplos más dependientes de las versiones rosellonesas las dos cabezas de las aristas se fusionan en una, mientras que en este caso se ha mantenido la distinción. Asimismo, normalmente los dados del ábaco se ven ocupados por vegetación y, a veces, el central se sustituye por una cabeza. Por el contrario, en nuestro capitel la cabeza se



Capitel con grifos (MNAC 14228)

ha desplazado a la zona superior de las caras, justo por debajo del dado. Por otra parte, otros rasgos de la pieza ayudan a situar esta obra en el entorno de la escultura gerundense del último tercio del siglo XII, como el tipo de grifo representado, la forma de dibujar el plumaje así como el uso del trépano en los ojos. Así pues, a pesar de las distintas propuestas de procedencia realizadas hasta el día de hoy, este capitel sigue sin tener un origen preciso. Todo apunta, sin embargo, que fue realizado en el área de Girona o del Empordà hacia finales del siglo XII.

Texto: LMS

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1961, p. 58; CAMPS I SÒRIA, J., 1997, p. 36, n. cat. 39; CARBONELL I ESTELLER, E. *et alii*, 1998, pp. 88, 183, núm. 85; CASANOVAS I MIRÓ, J., 2009b, pp. 110-111; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, p. 248; ELÍAS DE MOLINS, A., 1888, p. 123, n. 1475; LORÉS I OTZET, I., 1992a.

CAPITEL (MNAC 14238)

Capitel de gres (25 x 18 cm) que ingresó en el museo gracias a un depósito de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona al Museo Provincial de Antigüedades (MPA 952). Presenta una decoración vegetal que nace del astrágalo a base de cuatro grandes hojas, de lóbulo y nervaduras muy marcadas, situadas en los ángulos y que cubren todo el tambor, bajo un ábaco rectilíneo. El cimacio actual es una añadido posterior, seguramente de los siglos XIV-XV, que se



Capitel (MNAC 14238)

engloba dentro de una producción seriada realizada en la zona de Girona y Figueres, a juzgar por su presencia en el claustro de Sant Domènec de Girona. Parecen confirmarlo otros capiteles del museo (MNAC 15985, 15978, 15979) también procedentes del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona y el cimacio que se conserva en el Museo Frederic Marès (MFM 99). Muy probablemente debió de estar dispuesto originalmente en una ventana.

La comparación con las otras piezas llegadas del Museo Provincial de Antigüedades que conserva el propio museo parece apuntar una procedencia barcelonesa para este capitel, procedente de algún edificio civil del siglo XIII del casco antiguo de Barcelona o de conjuntos religiosos desaparecidos, como Santa Caterina, Sant Nicolau o el convento de la Enseñanza. Su factura sencilla y estilizada pero con un gusto por la ornamentación vegetal es indicativo de su adscripción dentro del siglo XIII.

Texto: LMS

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1936, p. 57, n. 1; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, p. 176; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, p. 248; ELÍAS DE MOLINS, A., 1888, p. 118; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1991, p. 326, n. 304.

CAPITEL (MNAC 14242)

Capitel de gres (29 x 22 cm) conservado en los almacenes del museo desde su ingreso, procedente del antiguo fondo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona (1888-



Capitel (MNAC 14242)

1931), donde formó parte del museo de la Acadèmia de Bones Lletres (nº 1476). Su cesta se decora con toscas hojas palmeadas, invertidas en los ángulos y discretamente adornadas con volutas. Un tallo nervado tallado en el centro de cada cara funciona como separador de cada hoja.

A juzgar por el origen de otras piezas procedentes de la Acadèmia de Bones Lletres, podría haber formado parte de algún edificio medieval civil o religioso del siglo XIII derribado durante las reformas que experimentó la ciudad a fines del siglo XIX.

Texto: LPP

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1961, p. 166; ELÍAS DE MOLINS, A., 1888, p. 123; CASANOVAS I MIRÓ, J., 2009b, p. 110.

CAPITEL (MNAC 14244)

Capitel de gres (23,5 x 16 cm) conservado en los almacenes del museo, ingresó entre 1888 y 1931 desde el antiguo fondo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona, donde formaba parte del museo de la Acadèmia de les Bones Lletres (nº 1316). Fue hallado en noviembre de 1845 en la casa del marqués de Barberà –más tarde Pinòs– en la barcelonesa plaza de la Cucurulla. Se trata de un capitel corintio muy maltrecho con dos niveles de hojas de acanto que data del siglo XIII.

Texto: LPP

Bibliografía

AA.VV., 1961, p. 104; CASANOVAS I MIRÓ, J., 2009b, p. 110; ELÍAS DE MOLINS, A., 1888, p. 46.

CAPITEL (MNAC 15978)

Este capitel (18 cm x 18 cm) de piedra calcárea se conserva en los fondos del museo aunque estuvo expuesto durante una época en la sala 25 del antiguo Museo de Arte de Cataluña. La ornamentación resulta geométrica, sin motivos que resalten los ángulos o las caras y basada en entrelazos de cestería realizados con tiras de doble lazada que se entrecruzan entre sí. Es un motivo sencillo pero bien trabajado que tuvo cierto éxito durante la Alta Edad Media y del cual podemos encontrar ejemplos en conjuntos repartidos por toda Cataluña. El cimacio actual, decorado con sencillos grupos de tres hojas en hilera en cada cara, fue añadido posteriormente y pertenecería, pues, a una época posterior. Este cimacio, junto con otros idénticos, fueron añadidos a otros capiteles conservados en los depósitos del museo y podrían englobarse dentro de una producción seriada realizada en el entorno de las ciudades de Girona y Figueres, desde donde se distribuían todo tipo de piezas para edificios de los siglos XIV-XV.

El Museu Frederic Marès conserva un cimacio con la misma decoración (MFM 9) y el MNAC, guarda otros más (MNAC 15985, MNAC 14238). Aunque los registros del museo no concretan ni la fuente ni la fecha de ingreso, en el catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de 1888, hay una ilustración de un capitel idéntico al 15978, aunque con un cimacio distinto, también decorado a base de entrelazos.

Capitel (MNAC 15978)



En dicha publicación aparece citado como propiedad de la Acadèmia de Bones Lletres y de procedencia desconocida. En consecuencia, se puede deducir que este capitel ingresó en el Museo junto con el resto del lapidario del Museo Provincial en el momento de la formación del Museo de Arte de Cataluña y del mismo modo que la mayoría de capiteles, debió de formar parte de algún edificio medieval del centro histórico de Barcelona.

Texto: LPP

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1936, p. 57; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, p. 176; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, p. 249; ELÍAS DE MOLINS, 1888, p. 119, n. 953; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1991, p. 326, n. 304.

CAPITEL (MNAC 15979)

Capitel (25 x 18 cm) de procedencia desconocida conservado en los almacenes. La cesta se decora con hojas de acanto de acentuadas nervaduras y piñas angulares. El cimacio fue añadido en época gótica, al estilo de otras piezas seriadas procedentes de Girona y Figueres, como parecen confirmarlo algunos capiteles procedentes del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona (MNAC 15980, 15981,

Capitel (MNAC 15979)



15982, 15983, 15984, 15985, 15978, 14238) y un cimacio del Museu Frederic Marès (MFM 99).

Podría relacionarse esta pieza con tres capiteles muy similares conservados en los mismos almacenes del museo (MNAC 14213, 14214 y 14215) y la escultura tardía de Sant Pere de les Puel·les, aunque no podamos descartar su pertenencia a algún edificio civil barcelonés del siglo XIII, u otras fábricas religiosas como Santa Caterina, Sant Nicolau o el convento de la Enseñanza.

Texto: LMS

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1936, p. 57; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, p. 176; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, p. 440; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1991, p. 326, n. 304.

GRUPO DE SEIS CAPITILES

(MNAC 15980, 15981, 15982, 15983, 15984 y 15985)

Lote de seis capiteles tallados en piedra arenisca y ornamentados con esquemática decoración vegetal, que parecen proceder de los derribos efectuados entre 1908 y 1913 durante la apertura de la Via Laietana de Barcelona. Según información suministrada por Francesc Carreras i Candi, el 15980 fue encontrado reaprovechado en el interior de un muro en el nº 1 de la calle Avellana y el 15983 en el nº 5 de la misma calle, tal vez procedente del convento hospitalario de Sant Joan de Jerusalem. El capitel 15981 aparece en fotografías antiguas junto a otros dos capiteles casi idénticos (MNAC 15975 y 15976), con los números de registro, 979 y 980, del Museo Provincial de Antigüedades. Fueron inicialmente instalados en un ventanal de las salas del Palacio Nacional, pasando más tarde a sus almacenes.

Sus cestas biseladas datan del siglo XIII y presentan alargadas hojas rematadas en volutas carnosas y estriadas (15980, 24 x 18,5 x 18,7 cm), doble registro de palmetas y hojas nervadas (15981, 25 x 18 cm), palmetas estriadas entrelazadas sobre una franja almenada (15982, 25 x 18 cm); doble nivel de hojas unidas mediante tallos (15983, 25 x 18 cm); doble nivel de hojas nervadas (15984, 25 x 18 cm) y, finalmente, doble nivel de acantos lobulados (15985, 26 x 18 x 18,5 cm).

Este último, custodiado en los almacenes del museo, se ornamenta con sencillas hojas de acanto labradas a dos niveles. De las esquinas de la cesta sobresalen lóbulos que proporcionan cierto fuste. Sobre los capiteles corre un cimacio de los siglos XIV-XV característico de los talleres industrializados gerundenses (como en el claustro de Sant Domènec de Girona); y así parecen confirmarlo otras piezas procedentes del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona (MNAC 15979, 15978 y 14238) y del Museu Frederic Marès (MFM 9).



Capitel (MNAC 15985)

Su estilización apunta hacia una datación avanzada dentro del siglo XIII.

Texto: LMS

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1936, p. 57; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, p. 176; CARRERAS I CANDI, F., 1913, pp. 116, 118; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, pp. 249, 440; CASANOVAS I MIRÓ, J., 2009a; CASANOVAS I MIRÓ, J., 2009b, p. 110; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1991, p. 326, n. 304.

GRUPO DE CAPITILES

(MNAC 15997, 15998, 15999, 17606, 17607, 17608 y 17609)

Lote de capiteles conservado en los almacenes del museo. Proceden del Museo Provincial de Antigüedades pero se desconoce cómo y desde dónde llegaron hasta allí. Los siete comparten una misma decoración vegetal biselada bastante esquemática con doble nivel de palmetas unidas mediante un



Capitel (MNAC 15997)



Capitel (MNAC 17606)



Capitel (MNAC 15998)



Capitel (MNAC 17607)



Capitel (MNAC 17608)



Capitel (MNAC 17609)

tallos. Son piezas del siglo XIII avanzado y tal vez procedan de algún edificio civil del casco viejo de la ciudad de Barcelona (como el conjunto procedente de un edificio derribado en la calle Basea).

Texto: LPP

Fotos: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AINAUD DE LASARTE, J., 1973, p. 246; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, p. 249.

CAPITEL (MNAC 24004)

Capitel (32 x 37 x 39 cm) adquirido en 1906, estuvo expuesto –junto a los nº 24003, 24018 y 24019– en la sala 10 antes de las reformas acometidas en el Museo de Arte de Cataluña, hasta que fue trasladado a los almacenes. Presenta decoración vegetal con dos niveles de hojas de acanto separadas por una corona de ovas. Podría relacionarse con algún claustro ampurdanés (tal vez Sant Pere de Galligants) o con el capitel nº 24019 decorado con una sirena, que data de la segunda mitad del siglo XII.

Texto: LMS

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1936, pp. 42, 60; AA.VV., 1961, pp. 67, 88, 106; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, pp. 67, 88; CARBONELL I ESTELLER, E. *et alii*, 1997, p. 184, núm. 95; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, pp. 245-247, VI, pp. 127-130, IX, pp. 825-826; DELCOR, M., 1986, pp. 58-59, fig. 11, 12, 14-15; FOLCH I TORRES, J., 1926, pp. 63-95; LLONCH I PAUSAS, S. y TARRACÓ I PLANAS, E., 1979.

Capitel (MNAC 24004)



GRUPO DE CAPITEL (MNAC 14248, 24012, 24013 y 24025)

Grupo de cuatro capiteles historiados conservados en los almacenes que, por su similar composición, estilo y dimensiones han sido considerados como parte de un mismo lote procedente del antiguo fondo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona, donde ingresaron en 1879.

Se trata de capiteles adosados, tal vez de una portada, pues cada una de las cestas fue tallada por tres de sus cuatro laterales. El capitel 14248 (30,5 x 25 cm), que muestra un gran deterioro, aparece decorado con flores y rosetas en el abaco y escenas del Génesis: la Creación de Eva, el Pecado Original y la Reprensión de Adán y Eva. El 24012 (31 x 31 x 22,5), de toscas palmetas estriadas con remates acaracolados, muestra la escena del *Noli me tangere*, con la aparición de Jesús resucitado ante María Magdalena, entre frondosa vegetación, y a María Magdalena dirigiéndose al sepulcro de



Capitel (MNAC 14248)

Capitel (MNAC 24012)





Capitel (MNAC 24025)

Cristo (parece portar un bote de ungüentos). El 24025 (30 x 22 x 18 cm) podría referir una Anunciación y la Aparición de Jesús ante sus discípulos a orillas del lago Tiberíades (Jn. 21, 1-15) a juzgar por la presencia de un barco con un remero. El 24013 (31 x 24 cm) presenta una pareja de arpías afrontadas con las cabezas vueltas y tallos en sus pescuezos, amén de otros elementos vegetales asimilables con los presentes en el 14248. Se han propuesto ciertos paralelos con el ábside central de Agüero y el claustro de San Pedro de Soria para el repertorio vegetal y con el claustro oscense de San Juan de la Peña para los temas de la vida pública de Jesús. Las arpías afrontadas con colas de serpiente y tallos aprisionando sus cuellos también fueron ampliamente representadas en la escultura románica castellana a fines del siglo XII.

Texto: LPP

Fotos: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AINAUD DE LASARTE, J., 1973, p. 169; AA.VV., 1961, p. 106; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, p. 250.

CAPITEL (MNAC 24016)

Capitel (25 x 19 cm) tallado en piedra arenisca que se conserva en los fondos del museo. Según informaciones proporcionadas por Francesc Carreras i Candi, procede de un inmueble, situado en el nº 15 de la calle Basea, que fue derribado durante la apertura de la Via Laietana (1908-1913). Se trata de una pieza, decorada con acantos rematados en



Capitel (MNAC 24016)

caulículos y ovas, que se puede datar en pleno siglo XIII (como otras facturas de Sant Pere de les Puel·les o los capiteles del patio del Palacio Episcopal de Barcelona).

Texto: LMS

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1936, p. 60; CARRERAS I CANDI, F., 1913, p. 88.

CAPITEL REUTILIZADO COMO PILA AGUABENDITERA (MNAC 24017)

Capitel tallado en mármol blanco (26 x 28 x 16 cm) y reutilizado como pila aguabenditera. Procede del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona (1879) y se encuentra expuesto en las salas dedicadas a la escultura monumental románica. Suponemos que originariamente fue concebido como un capitel adosado o ménsula, reutilizado posteriormente como pila aguabenditera.

El capitel, al que se ha supuesto una procedencia tarraconense, aparece decorado con ornamentación fitomórfica y roleos perlados entrelazados que acogen figuras –muy erosionadas–, identificadas por J. Camps: un personaje cabalgando un ave, luchando contra un cuadrúpedo, un contorsionista y un cuadrúpedo alzado. Su decoración de *rinceau habité* emparenta esta pieza con los capiteles del lateral izquierdo de la portada de la Anunciata de la Seu Vella de Lleida y un par de capiteles del ala meridional del claustro de la catedral de Tarragona, ambas piezas relacionadas con producciones tolosanas de fines del siglo XII (Tercer Taller de la Daura-



Capitel reutilizado como aguabeneditera (MNAC 24017)



Capitel corintio con figura humana (MNAC 24028)

de). En Tarragona encontramos composiciones similares en el claustro del Hospital Vell de Santa Tecla, la basa de una columna de procedencia desconocida conservada en el Museu Nacional Arqueològic (MNAT 45472) y un mosaico del pavimento del presbiterio de la catedral, amén de otros capiteles en los claustros de Santes Creus y Poblet, el crucero de Sant Ramon del Pla de Santa Maria o una arquivolta en la portada de Santa Maria de Bell-lloc.

Este capitel debería fecharse hacia el primer tercio del siglo XIII, tomando como referencia la data de 1214 propuesta para el claustro de Tarragona y 1215 para la portada de la Anunciata de Lleida.

Texto: LPP

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1936, p. 60; CAMPS I SÒRIA, J., 1992d; CARBONELL I ESTELLER, E. *et alii*, 1997, p. 184; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, p. 253.

CAPITEL CORINTIO CON FIGURA HUMANA (MNAC 24028)

Capitel de mármol rosáceo adquirido a Josep Pascó Mensa en 1906. Presenta decoración vegetal con dos niveles de hojas de acanto rematadas en caulículos. La cesta (33 x 27 x 21 cm) está esculpida en tres de sus caras (quizás formó parte de una tribuna o de un ámbito claustral), la central efigia una cabeza masculina barbada emergiendo entre el follaje y alzando las manos hacia su testa.

Distintos pareceres coinciden en otorgar a esta pieza una procedencia catalana. Por una parte se querido vincular

con los talleres de la catedral urgelitana, en relación con el claustro de Sant Serni de Tavèrnoles (MNAC 206248), Santa Maria de Tremp o la portada principal de Santa Maria de Gerri. No obstante, el hecho de que el capitel sea de mármol rosáceo, nos lleva a vincularlo con los marmolistas roselloneses del último tercio del siglo XII. Ello ha llevado a relacionarlo con un par de piezas descontextualizadas del Museu d'Art de Girona (Md'A 1859, 1838), con otras procedentes de las tribunas de Sant Miquel de Cuixà (Philadelphia Museum of Art, 1945.25.45), Santa Maria de Serrabona y de la portada occidental de Sant Pere de Rodes. En concreto, los rasgos faciales del personaje se asemejan a los de un capitel conservado en el Museu del Castell de Peralada (n. inv. 30), mientras que el tratamiento de la barba y los cabellos rizados evocan otro fragmento de la colección Oleguer Junyent, atribuidos ambos al maestro de Cabestany.

Texto: LMS

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1936, p. 66; AA.VV., 1961, p. 136; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, p. 204; BÈSERAN I RAMON, P., 2000, p. 109; CARBONELL I ESTELLER, E. *et alii*, 1997, p. 183, núm. 87; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, pp. 250-251; LORÉS I OTZET, I., 1993, p. 224, n. 32.

CAPITEL (MNAC 24111)

Capitel de ángulo (35 x 35 x 35 cm) datable hacia el siglo XIII conservado en los almacenes del museo. Se trata de una pieza decorada con palmetas angulares, leones afrontados, un águila y una pareja de aves que picotean un estilizado



Capitel (MNAC 24111)

elemento vegetal, una modalidad ornamental que recuerda el mundo de los tejidos islámicos.

Texto: LPP

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1936, p. 66; AA.VV., 1961, p. 128; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, p. 176; CATALUNYA ROMÁNICA, 1984-1998, I, p. 440.

RELIEVE CON ÁNGEL (MNAC 25813)

Este relieve de piedra fue adquirido entre los años 1934 y 1936 a Maria Esclans y actualmente se conserva en las reservas del museo. La placa (86 x 50 cm), trabajada en alto-relieve, está decorada con una figura angélica nimbada que ocupa prácticamente toda la superficie. El personaje, de pie, viste una túnica *manicata* larga y está en posición frontal, con las piernas ligeramente separadas. El ser angélico despliega sus grandes alas —conformadas por tres surcos que subrayan las hileras de plumas— y mientras que con su mano izquierda sostiene, contra su pecho, una cruz latina, con su diestra hace un gesto, que bien pudiera interpretarse como de bendición o simple salutación. Sobre su cabeza hay una banda pautada en dos registros, donde se distingue una inscripción, con letras griegas, hasta el momento inédita, donde puede leerse HAGIAC YCONE, refiriéndose así a una santa imagen.

Se trata, sin duda alguna, de un arcángel; tanto su atributo crucífero como el gesto de la mano llevan a pensar que podría ser bien san Gabriel como mensajero, bien san Miguel psicopompo. La representación de los arcángeles es frecuente en el arte bizantino —donde se desarrolló su culto—, si bien es-

ta es también muy común en el románico y, concretamente, en la tradición de la pintura mural catalana. Habitualmente estos aparecen en imágenes teofánicas, donde el arcángel tiene la función de introducir al fiel en el mundo celestial a la vez que realza la gloria de Cristo.

Se han realizado dos posibles hipótesis para la iconografía de esta pieza, en función del gesto de la mano derecha. En primer lugar, cabe plantear la posible acción de señalar a otro personaje —aunque el gesto debería ser ligeramente distinto—, lo que haría plausible su identificación como san Gabriel, por ser el mensajero de la Encarnación de Dios en el momento de la Anunciación, tal y como aparece en las pinturas murales de Sant Pere de Sorpe (Pallars Sobirà, MNAC 113144). En segundo lugar, estaría la opción que nos parece más apropiada, en la que habría que leer el gesto de la diestra de san Gabriel como de bendición, lo cual concordaría con la importancia dada a la figura a través de su marcada frontalidad mayestática, y que posiblemente indica que originalmente estuviese acompañada por el resto de los arcángeles. De hecho, en una composición y con gesto similar aparece Gabriel acompañado de san Miguel y san Rafael en la puerta norte de San Quirce de Burgos (ca. 1125-1147), en la que todos ellos son identificados por inscripciones. Cabe recordar que, en este caso, los tres arcángeles están situados a la izquierda de una Anunciación, escena donde el ángel se presenta por segunda vez, pero en este caso en una posición de marcado movimiento.

En lo que se refiere al estilo de este relieve, este se caracteriza por un evidente esquematismo de las formas, visible en su alargada y huesuda cara, de frente estrecha, cuya cabellera no acaba de discernirse, ya que esta se presenta como una especie de casco sin mechones cincelados. Los labios son marcadamente rectilíneos y el mentón bastante largo y cuadrado, si bien las mutilaciones han desfigurado su perfil y distintos ángulos de la placa. Las alas simétricas carecen de detalles, pues las plumas no están dibujadas. No obstante, cabría también destacar la voluntad de representar el volumen de la figura en sus distintos niveles, desde el bajorrelieve de las alas a una tendencia al alto-relieve en el cuerpo y cabeza del personaje. Bajo las caderas, los pliegues de la túnica se han dibujado mediante la superposición de formas en zigzag irregular, tras los cuales se aprecia la silueta de las piernas. Los pies girados hacia los lados denotan la poca pericia del artista pero responden a la voluntad de representar una imagen frontal.

En el tímpano del portal norte de la iglesia de Bossost (Val d'Aran) se encuentra una solución parecida en detalles puntuales, como las composiciones faciales o, más claramente, los pliegues en zigzag de los bajos de la túnica del ángel del tetramorfo. En cierta medida, el primitivismo en la técnica recuerda a manifestaciones de la zona del Val d'Aran, tales como los rostros de las ménsulas del antiguo pórtico de Sant Esteve de Montcorbau, las cabezas que figuran en el portal de Sant Pere d'Escunyau, tanto en los capiteles como en el



Relieve con ángel (MNAC 25813)

tímpano (Cristo), o las que se encuentran en los capiteles de las ventanas del muro norte de la iglesia de Cap d'Aran. En todos estos conjuntos encontramos un tratamiento similar para perfilar los labios, ojos o tratar los volúmenes de la cara. Por otra parte, encontramos igualmente la misma manera

TALLA

CRISTO (MNAC 3926)

En los fondos del museo se conserva esta interesante talla de madera, un Cristo crucificado (de 63 cm de altura, 11 cm de ancho y 10,5 cm de profundidad), que entró a formar parte del museo procedente de la colección de Lluís Plandiura, adquirida por la Junta de Museos en 1932.

La imagen, que pertenece al tipo *Christus patiens* (Cristo sufriente), ha llegado hasta nuestros días muy mutilada, pues carece de brazos, le falta la mitad de la extremidad inferior izquierda y carece de la cruz a la que iba clavado; además, tanto el torso como el pie derecho, muestran diversas perforaciones. Presenta detalles del endrapado, lo que evidencia que se trataba de una talla policromada. El cuerpo ofrece una ligera curvatura hacia la derecha a partir del abdomen, del mismo modo que la cabeza, muy estilizada, presenta una ligera flexión hacia dentro. El rostro, que muestra una expresión solemne, refleja un cierto naturalismo, y el cabello aparece tratado de manera precisa y detallista, formando grupos des-

de representar las piernas en figuras que decoran las pilas bautismales aranesas de Sant Pere d'Escunyau y Sant Martí de Gausac. Todas estas características han sido interpretadas hasta ahora como el fruto de una imitación de formas romanas tardías, omnipresentes en el territorio aranés, y que han hecho difícil precisar la datación de algunos relieves. Por lo que respecta a la función, la lastra en cuestión, por sus dimensiones, permite pensar que pudo haber formado parte de una fachada o del portal de una iglesia.

A pesar de la marcada frontalidad y sus numerosos arcaísmos, la pieza muestra ya un incipiente interés por mostrar las formas del cuerpo a través del juego de los paños. Ello unido al uso del griego en la inscripción, tanto en el vocabulario –HAGIAS YCONE(S)/santas imágenes–, como el uso de la grafía "C" final como "S", nos indicaría la existencia de un modelo bizantino. Por todo ello, parece plausible datar el relieve la en la segunda mitad del siglo XII o principios del XIII, enlazando así su producción con la del citado taller activo en el Val d'Aran.

Texto: LMS

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1936, p. 21; AA.VV., 1961, p. 23; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, pp. 48, 49, 51; BARRAL I ALTET, X., 1973b, p. 328; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, pp. 254-255.

tacados por un rayado que configura espigas a partir de la raya central; y aunque no se han conservado, es muy posible que algunos mechones de pelo cayesen por encima de los hombros. La barba y el bigote se trabajaron de manera que se dividen en mechones. El torso también presenta cierto naturalismo pero sin destacar sobremanera detalles anatómicos como el esternón o el costillar. Luce un *perizonium*, con el ceñidor en el centro, que alcanza hasta las rodillas; denota cierto interés el trabajo de los pliegues del paño, resueltos en zigzag y enfatizando los drapeados, que se han solucionado con bastante habilidad, sobre todo en los pliegues del embozo, que aparece volteado ocultando el nudo del ceñidor. Las piernas, aunque bastante mutiladas, corren paralelas, marcando las tibias.

Estilísticamente, esta talla, como el Cristo 3928, fue incluida por Cook y Gudiol en el corpus de tallas menores atribuidas al taller de Erill, y más específicamente, como obra de un supuesto maestro de Erill, de ahí que su cronología se sitúe en la segunda mitad del siglo XII. Los rasgos estilísticos



Cristo (MNAC 3926)

que determinan las tallas de este taller, parece reflejarse en esta imagen: el trabajo específico del cabello y la barba a base de grupos de mechones, las soluciones empleadas para resolver los drapeados, así como la cierta ductilidad de la figura, muy alejada de la rigidez de las majestades y que aparece potenciada por su curvatura. Aun así, tendemos a pensar en un área de producción más amplia que la de Ribagorza, con un centro de producción que desconocemos, que abastecería de tallas gran parte de las iglesias de la diócesis de La Seu d'Urgell, en el Val d'Aran, la Ribagorza, los Pallars, la Noguera e incluso la Cerdanya. Son múltiples los ejemplos dispersos por la diócesis urgelense que remiten a estas mismas soluciones, aunque unas con mayor acierto que otras. Si bien no alcanza la fuerza del magnífico Cristo de Mijaran, podemos constatar la buena factura de la talla. También hallamos coincidencias con la talla de pequeño formato expuesta en las salas del museo: el Crist d'Escaló (MNAC 64960) e, incluso, con el Cristo de Moror (MNAC 12095), una obra de orfebrería también expuesta en las salas del museo.

Texto: LPP

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1936, p. 43; AA.VV., 1961, p. 64; AA.VV., 1963, p. 193; AA.VV., 2001a, p. 51; AINAUD DE LASARTE, J., 1966, pp. 15-16; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, p. 95; BASTARDES I PARERA, R., 1977, pp. 19, 42; BASTARDES I PARERA, R., 1978, pp. 319-320; BASTARDES I PARERA, R., 1980, p. 64; BASTARDES I PARERA, R., 1987, pp. 39-40; CAMPS I SÒRIA, J., 1992b; CAMPS I SÒRIA, J. y DECTOT, X., 2004, p. 72; CARBONELL I ESTELLER, E. y SUREDA I PONS, J., 1997, pp. 35, 178; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, pp. 270-280; COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., 1950, p. 328; COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., 1980, p. 289; GUDIOL I CUNILL, J., 1928, pp. 2-14; JUNYENT I SUBIRÁ, E., 1960-1961, lám. 90; LIÉVEAUX-BOCCADOR, J. y BRESSET, É., 1972, pp. 90, 128; NOGUERA I MASSA, A., 2005, p. 111.

CRISTO (MNAC 3928)

Esta talla de madera, un Cristo crucificado (71 cm x 13,3 cm x 11 cm), todavía presenta restos de policromía y pertenece a los fondos del museo desde el año 1932, cuando ingresó formando parte de la colección de Lluís Plandiura, adquirida por la Junta de Museos. Pertenece a la tipología de *christus patients*, muy extendida en el Pirineo catalán. Lamentablemente, la imagen ha llegado hasta nosotros muy mutilada, pues han desaparecido las extremidades superiores, parte de los hombros y de la cabeza, así como la cruz a la que iba unido.

Respecto a su composición, el cuerpo de Cristo ofrece una disposición zigzagueante, con su cabeza y las rodillas inclinada y dobladas ligeramente hacia la derecha. El torso, que resulta muy prolongado, realiza una sutil contorsión. Las costillas y pectorales se reflejan anatómicamente, al igual que el esternón, voluntariamente resaltado, y el vientre, ligeramente emergente. El tratamiento del cabello resulta minucioso y detallista, en forma de espiga y repartido equilibradamente sobre los lados de los hombros en forma de gruesos mechones, si bien solo se han conservado los del lado izquierdo. La barba, corta, se ha tratado con incisiones que la dotan un cierto volumen.

La talla conserva restos de policromía, sobre todo en el *perizonium* y en algunas carnaciones. El paño de Cristo muestra una decoración floral muy esquemática, en blanco y rojo, estampada sobre un fondo azul oscuro y unos interesantes restos de relieve en yeso en los motivos ornamentales perlados localizados en los bordes del faldón. El ceñidor, también en relieve de yeso, presenta una trenza ondulada y el nudo aparece desplazado a la izquierda, desde donde cuelga una tira también en pasta de yeso. Mediante líneas oblicuas se han destacado los pliegues anteriores del *perizonium* que se deslizan sobre los muslos. En los lados del faldón, cae el drapeado con pliegues verticales que terminan en zigzag. Las piernas, colocadas en paralelo, aparecen ligeramente inclinadas mediante la torsión de la rótula, marcada de forma sustancial, al igual que las tibias. Los pies, en hiperextensión, denotan su relación con la tipología románica del crucificado en cuatro clavos.



Cristo (MNAC 3928)

A nivel estilístico, la historiografía la ha incluido en el grupo conocido como Taller de Erill, término acuñado por Cook y Gudiol para referirse un taller activo en el Vall de Boí durante la segunda mitad del siglo XII aunque convendría matizar algunos aspectos. Retomando el análisis estilístico de otro Cristo conservado en el Museo (MNAC 3926), nos inclinamos a pensar en la producción de un taller, cuya cronología compartimos, que abastecería a la diócesis de la Seu d'Urgell. El tratamiento del cabello, de talla precisa, la expresión serena del rostro, la ligera inclinación de la cabeza y el detallismo anatómico, sitúan esta talla muy cerca del *Crist de Mijaran* –procedente de Sant Miquèu de Vielha, en el Val d'Arán–, que podría considerarse una versión mejorada de la que nos ocupa. De igual manera, la *Majestad de Salardú*, otro soberbio ejemplo de talla aranesa, comparte estrechas relaciones con este Cristo del MNAC, sobre todo en cuanto a la expresión del rostro. La composición del cuerpo en zigzag es una solución que no encontramos en las tallas aranesas, pero sí en tallas como el Cristo de Llimiana, el Cristo de Mur o el Cristo de Montmagastre, todas desaparecidas durante la Guerra Civil pero conocidas gracias a documentación gráfica anterior, y con el Cristo de Cubells (MNAC 122672). La talla del MNAC fue adquirida por el coleccionista Lluís Plandiura, probablemente durante los años veinte, motivo por el que se salvó de la destrucción.

Aunque se desconoce su emplazamiento original, tradicionalmente se ha vinculado, a raíz de su inclusión en el taller de Erill, a un edificio de la zona de la Ribagorza. No obstante, proponemos su localización en el entorno de las tallas de Llimiana, Mur, Montmagastre e incluso Cubells, cuatro poblaciones situadas en la zona limítrofe entre las comarcas leridanas del Pallars Jussà y la Noguera y muy cerca unas de otras.

Texto: LPP

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1936, p. 43; AA.VV., 1961, p. 65; AA.VV., 1963, p. 193, l. 23; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, p. 92, fig. 95; BASTARDES I PARERA, R., 1977, pp. 19, 43, fig. 2; BASTARDES I PARERA, R., 1978, pp. 315-319; BASTARDES I PARERA, R., 1980, p. 64; BASTARDES I PARERA, 1981; COOK, W.W.S. y GUDIOL RICART, J., 1950, p. 328; COOK, W.W.S. y GUDIOL RICART, J., 1980, pp. 289, 301; GUDIOL I CUNILL, 1927 (1928), p. 3, fig. 5; LIÉVEAUX-BOCCADOR, J. y BRESSET, E., 1972 I, p. 181, fig. 157; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, pp. 277-278.

CRISTO CRUCIFICADO (MNAC 3932)

Talla en madera policromada al temple (53,5 x 42,5 x 5 cm) que formaba parte de la colección Lluís Plandiura, adquirida por la Junta de Museos de Barcelona en 1932. Se ha señalado que, junto con otra talla conservada en el museo

(MNAC 49696), formaba parte de un Calvario, pero la relación estilística entre ambas piezas resulta nula.

Se trata de una figura de Cristo crucificado, semidesnudo, con los ojos cerrados, que ciñe una corona dorada de cuatro picos bilobulados, de la que ha desaparecido el remate frontal. Presenta los brazos extendidos de forma casi horizontal y, en las manos, marcas de los clavos con señales de sangre, habiendo perdido su mano izquierda y la cruz. Lleva como único atuendo un *perizonium* azul —con un borde inferior dorado y su reverso rojo—, que arranca bajo su cintura y deja el vientre al descubierto. Los pies, con un clavo cada uno y heridas sangrantes, apoyan sobre un supedáneo de color rojo.

La imagen responde al tipo iconográfico del Cristo sufriente románico, que se caracteriza por la expresión grave de su rostro, la ligera inclinación de su cabeza hacia la derecha, sus ojos cerrados o el acento puesto en las heridas sangrantes de pies, manos y costado; y por si esto no fuera suficiente, además presenta los cuatro clavos.

La originalidad de esta pieza recae en su torso, de una acentuada geometrización con el fin de subrayar ciertos elementos anatómicos: el pecho frontal, unas esquemáticas costillas laterales y un amplio abdomen marcado con pliegues en espiral alrededor del ombligo, etc. Destacan también ciertos detalles bien trabajados, como los ojos —con los globos oculares bastante salientes—, las cejas muy perfiladas, la organización de la barba a base de rizos o la cabellera pintada, que cae hasta la espalda. Se aprecian, además, las pestañas, posiblemente producto de una intervención posterior, así como el color de las carnaciones; los brazos, sin embargo, no han sido muy trabajados. A la altura de los tobillos, entre pierna y pierna, se aprecia una hendidura a través del cual se encajaba la imagen a la cruz. El dorso del Cristo resulta plano, pues solo se ha tallado a la altura de la cabeza y en la parte en la que las costillas alcanzan la espalda.

Aunque el origen de esta pieza resulta desconocido, Walter Cook apuntaba, a partir de los angulosos y poderosos pliegues del *perizonium*, que se trataría de una reproducción tosca relacionada con la Virgen del Calvario de Castiliscar (Zaragoza). Otras opiniones han señalado, debido a las acentuadas incisiones de las costillas y por su pronunciado carácter anatómico, cierta proximidad con el Cristo de Cap d'Aran (MNAC 3934) o, por sus rasgos, con imágenes del taller de la Ribagorza, sin entrar en más especificaciones. No obstante, nos parece pertinente asociarlo con el Cristo de Cubells (122672) y con el Calvario de Tragó de Noguera (MNAC 15887), ambos procedentes de la comarca de la Noguera. En estos ejemplos también destaca la esquematización y reducción de la zona torácica, que deja un amplio espacio para el abdomen de formas curvas, y una misma manera de representar rostros y cabellos. También apreciamos en el Calvario de Tragó de Noguera —y en otro Cristo del museo (MNAC 15790)— una parecida disposición de los brazos, casi horizontales, y de las piernas. Aunque hay diferencias entre las tres tallas, como el tipo de *perizonium*, parece conveniente



Cristo crucificado (MNAC 3932)

pensar en una procedencia similar, alrededor de la Noguera, para todas ellas. Por lo que respecta a su datación, todo apunta a la primera mitad del siglo XIII, como ya se ha comentado en otras ocasiones.

Texto: LMS

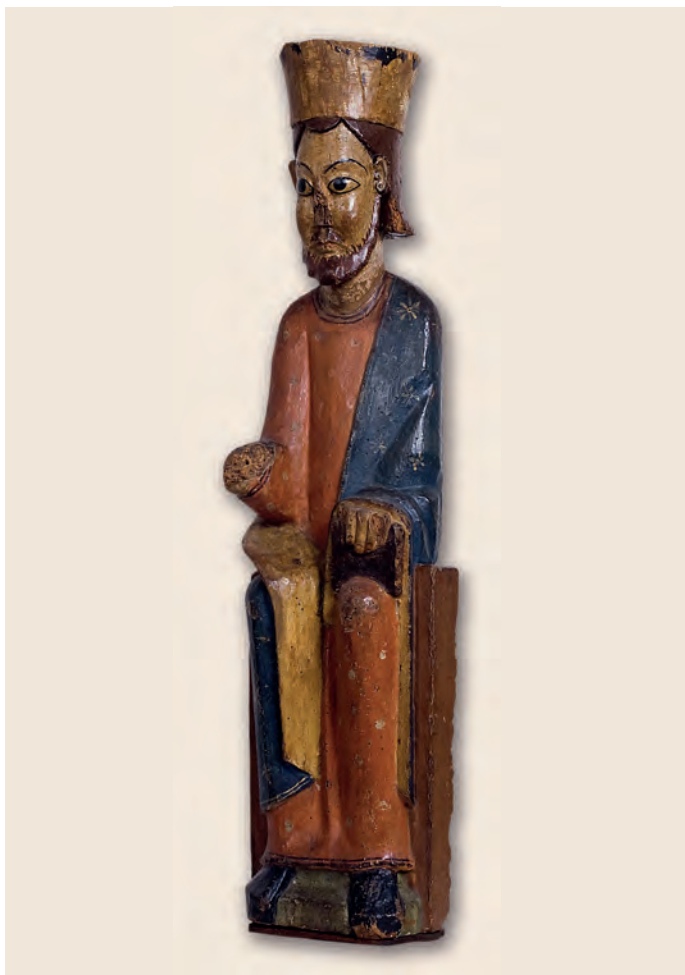
Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1936, p. 44; AA.VV., 1961, p. 201; AA.VV., 1963, p. 193, lám. 22; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, p. 94; BASTARDES I PARERA, R., 1978, pp. 27-28; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, p. 301; COOK, W. S. S. y GUDIOL RICART, J., 1950, p. 44, fig. 373; COOK, W. S. S. y GUDIOL RICART, J., 1980, p. 319; DURAN CAÑAMERAS, F., 1933, pp. 266, 268, 271-272; LIÉVEAUX-BOCCADOR, J. y BRESSET, E., 1972, I, p. 90.

CRISTO SEDENTE (MNAC 4503)

Talla de madera policromada (82 x 22 cm) que se conserva en los fondos del museo. Se desconoce su procedencia, aunque tradicionalmente se ha vinculado al ámbito catalán. Parece ser que formó parte del Museu-col·lecció Vinyals de Igualada y posteriormente de la colección de Lluís Plandiura, adquirida por la Junta de Museos en 1932.



Cristo sedente (MNAC 4503)

La talla, de tosca factura, representa a Cristo sedente, una imagen muy poco frecuente entre la imaginería románica conservada en Cataluña. La figura aparece sentada sobre un sencillo trono liso y sin decoración, cuyo respaldo, de reducidas dimensiones, alcanza hasta la cadera de la figura. La talla presenta importantes pérdidas en el rostro (en nariz, cabello y oreja) y en su mano derecha, lo que impide saber si sostenía algún tipo de atributo, como la esfera o bien hacía el gesto de bendecir. Con su mano izquierda sostiene un libro. Viste una larga túnica roja, a la manera de *collobium* sacerdotal, que le cubre hasta los pies, y sobre la túnica luce un manto azul estelado que cae parcialmente sobre sus hombros. Resulta muy peculiar la manera de resolver los pliegues, muy acentuados con el objetivo de resaltar su caída y el dobladillo de la túnica. En cuanto al rostro cabe destacar su barba, no muy larga, en la que una serie de pinceladas marcan el inicio de los diferentes mechones que la forman. Sus facciones resultan expresivas, si bien su simetría compositiva remite a un cierto arcaísmo. En la cabeza luce una sencilla corona que presenta restos de policromía azul muy oscura; en vistas de su estado actual, todo parece indicar que fue objeto de restauración, pero aun así y por comparación con otras tallas de la época

mejor conservadas, cabe suponer que dicha corona aparecía rematada con florones o almenas.

Algunos autores han vinculado este tipo de imágenes con la producción de relicarios e imágenes procesionales de época otónida o prerrománica, pero el análisis de las medidas y del propio relieve permite afirmar que tanto su escasa profundidad como la ausencia de decoración en su parte posterior hacen suponer que pudo formar parte de algún tipo de estructura, retablo o edículo; es más, la falta de paralelos para esta tipología –de Cristo sedente– también concede credibilidad a esta opción. Es posible que en un principio tuviera un aspecto similar al retablo de Angostrina o al de Sant Martí Sarroca. Asimismo, aunque para esta talla se ha propuesto una amplia cronología –mitad del siglo XII hasta bien entrado siglo XIII–, por su relación con los retablos de Angostrina y Sarroca podría datarse a principios del siglo XIII. Para su procedencia se ha apuntado un genérico origen pirenaico relacionado, más concretamente, con algunas obras procedentes del grupo escultórico del Vall de Boí y con Cardona, aunque tal relación parece un tanto arriesgada.

Texto: LPP

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1936, s.p; AA.VV., 2001a, p. 66; AINAUD DE LASARTE, J., 1973; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, pp. 304-305.

MAJESTAT PLANDIURA (MNAC 15790)

Imagen de Cristo crucificado (128 x 76 x 3 cm) conocida como *Majestat Plandiura*. Fue adquirida, junto con el resto de la colección Lluís Plandiura, por la junta de Museos de Barcelona en 1932 y actualmente se conserva en los fondos del museo.

Se trata de una talla en madera (56 x 28 x 10 cm) que ha perdido la mayor parte de la policromía original además de su brazo derecho. Coronado, su rostro erguido aparece enmarcado por una barba que nace desde las orejas. De sus rasgos faciales destacar la fina comisura de los labios, la sequedad de los pómulos, la acentuada rectitud de su nariz o sus ojos en relieve, que deberían presentarse originalmente abiertos. Bajo la corona, formada por una doble cinta de la que sobresalen cuatro almenas, se distingue la cabellera, fraccionada en dos bloques que caen por la espalda. La figura se presenta ataviada únicamente con el *perizonium*, que muestra una suave caída en cuidados pliegues alrededor de las piernas, que aparecen separadas y con una acentuada musculatura. La frontalidad y la simetría dominan la composición del conjunto, puesto que ni siquiera se produce la típica torsión lateralizada del cuerpo. Dominada por un marcado detalle del relieve, en la zona abdominal se distinguen unas costillas proporcionadas,

el esternón y los músculos pectorales. La talla solamente conserva una de sus extremidades superiores, el brazo izquierdo, incluido el clavo metálico original.

La cruz presenta un disco con remate en forma de cabeza de flor de lis en cada brazo, el inferior más alargado para fijarse a un soporte. Presenta, en toda su superficie, restos de un relieve en estuco que imita las aplicaciones de pedrería propias de las cruces metálicas, bien a través de formas geométricas o mediante representaciones florales en torno a los discos. Se aprecia, además, restos del endrapado en los puntos en los que ha desaparecido el estuco y zonas policromadas, tanto en los bordes —que dibujan franjas negras y blancas—, como en la cara posterior —que debía de constar de un fondo rojo bordeado por una línea dorada—, además de motivos vegetales en los medallones de los extremos y, por último, un fondo azul con la inscripción IHS de color dorado en el eje central.

La presente talla, originalmente de notable calidad por los detalles que debía aportar su ya perdida policromía, ha sido catalogada por R. Bastardes como una Majestat desnuda y relacionada con la Majestat de la Cerdanya (MNAC 113157), la Majestat de Serdinyà (Conflent), el Cristo de Talau (Conflent), la Majestat d'Escunhau (Val d'Aran), el Cristo de Casarilh (Val d'Aran) o el Cristo de Cubells (MNAC 122672). No obstante, tal atribución, que sitúa la pieza a medio camino entre dos iconografías, precisa de un análisis detenido. Por un lado, su desnudez y la inclinación de los brazos remiten a la imagen de Cristo sufriente, tradicionalmente vinculada con una matriz oriental o bizantina. Y, por otro lado, su cabeza, elevada sin torsión, que junto con los ojos abiertos y la corona, se encuentran en la línea triunfante de las Majestades, al parecer propia de la tradición occidental.

La falta de paralelos convincentes hace que vinculemos esta talla con un grupo de crucificados, más monumentales, procedentes de la Italia meridional. Precisamente, algunas de estas obras podrían situarse entre los dos modelos iconográficos mencionados, aunque los últimos estudios sobre casos particulares apuestan no tanto por una contaminación entre distintos modelos sino que apuntan más hacia el tipo del *Christus crucifixus vigilans*. Según Pina Belli D'Elia, esta tipología fue difundida entre el siglo V y XII desde el oriente cristiano sirio-palestino, al menos, en Roma y la Italia lombarda, y un claro ejemplo lo encontramos en el Cristo crucificado de San Leonardo di Siponto (Pinacoteca Provinciale di Bari), que refleja tanto la faceta humana de Cristo crucificado y sufriente, como su divinidad proclamada por su Resurrección; inmortalidad que quedó reflejada en sus ojos abiertos.

Se ha propuesto la proximidad de la talla aquí analizada con otra imagen de Cristo (MNAC 15790) y con el taller de Urgell, tanto por la disposición y trato del bigote y de la barba, como por los pliegues laterales del *perizonium*. Otra obra con la que se ha relacionado, aunque los resultados difieren, y mucho, en cuanto a calidad, es la Majestat de la Cerdanya, especialmente por la estructura triangular de los pies, su bi-



Majestat Plandiura (MNAC 15790)

gote recto, plano con terminación en forma de caracol, muy cercano también al de otro Cristo (MFM 650), aunque carece de su gracia y belleza. Con este último ejemplo se aproxima, también, por los pliegues del *perizonium*.

Esta talla se concibió en una línea muy similar a la desarrollada por el grupo italiano, que incorpora también la corona como símbolo de rey soberano. Por desgracia, su procedencia desconocida, pero supuestamente catalana, dificulta su análisis. No obstante, se ha propuesto una datación alrededor de la primera mitad del siglo XIII.

Texto: LMS

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1936, p. 52, núm. 3; AA.VV., 1961, p. 201; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, p. 139, fig. 129; BASTARDES I PARERA, R., 1977, p. 26; BASTARDES I PARERA, R., 1978, pp. 261-265; BASTARDES I PARERA, R., 1987, pp. 40-41; BELLI D'ELIA, P., 2006; CAMPS I SÒRIA, J., 1992b, p. 157; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, pp. 280-281; FREIXAS I CAMPS, P., 2005, p. 111.

CRISTO DE 1147 (MNAC 15950)

Se conoce por el nombre de "Cristo de 1147" (188 x 118 x 20 cm) a esta talla en madera adquirida el año 1906 a Miquel Deó, notario urgelitano. En la temprana fecha de 1913, dicha pieza ya formó parte de una exposición de cruces en Barcelona.

En el estudio realizado por Joan Ainaud de Lasarte, publicado en 1953, justo un año después de su restauración, se revelaron datos inéditos para el conocimiento de esta excepcional talla. En dicha restauración, en la parte posterior de la figura, situado *inter scapulis*, en un reconditorio, se hallaron dos pergaminos y cuatro paquetes de reliquias, envueltos con una docena de fragmentos de tejidos medievales de origen hispanoárabe, los cuales pasaron a formar parte del Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona, actual Museu del Disseny de Barcelona. El primer pergamino, a pesar de su estado incompleto, reveló la fecha precisa de la consagración del Cristo en el año 1147, expresada, por partida doble, mediante la datación tanto por la Era de la Encarnación (1147)

Cristo de 1147 (MNAC 15950)



como por la Era Hispánica (1185). Además, en este mismo pergamino, se han podido leer los siguientes textos: los Diez Mandamientos del Deuteronomio y el inicio de los cuatro Evangelios. El segundo pergamino, de dimensiones más reducidas, evidencia que en el año 1521 se realizó una verificación de las reliquias a las que acompaña, las cuales pertenecen a san Víctor de Marsella. Asimismo, la historiografía presume que en esta fecha se debió de realizar una remodelación en la que se cambió la sujeción de la tapa mediante clavos de hierro forjado que sustituyeron a las clavijas de madera características del románico. Del mismo modo, también se piensa que entonces se debió de retirar parte de los restos de policromía románica y se añadieron nuevas capas de estuco y dorado para la conservación del crucifijo, que luego fueron retiradas en la restauración de Ainaud de Lasarte.

La talla presenta una figura de Cristo crucificado semidesnudo (105 x 90,5 x 15,5 cm), ataviado tan solo con el perizoma que cae hasta las rodillas. Las piernas descienden paralelamente, haciendo notar que fueron clavadas por separado a la cruz, la cual acaba en su parte inferior en punta para encajarse sobre una viga, altar o elemento similar. Los brazos de la cruz están decorados con un disco y terminados de forma rectangular, a la vez que su intersección sirve a Cristo de nimbo. La expresión de sufrimiento del rostro, inclinado a la derecha, se refleja también a través del peso que soportan los brazos, levemente flexionados y con la musculatura en tensión.

Aunque la ausencia de policromía nos priva de un elemento importante para su valoración estética, es posible apreciar un cierto estudio anatómico gracias al buen estado de conservación en el que se encuentra la talla. Podemos destacar, por ejemplo, que ciertas partes de la figura se caracterizan por una voluntad decorativista mientras que otras son más bien naturalistas. Por una parte, el estilo y la calidad de la pieza se plasman a través del minucioso tratamiento del torso así como de los ojos almendrados del Cristo, dibujados sobre unos pómulos ásperos y secos, que hacen patente el dolor del crucificado. Por otra parte, cabe destacar asimismo la talla más ornamental de los pliegues geometrizarantes del perizoma que caen en zigzag, así como de la cabellera, dividida en dos crenchas y organizada en mechones ordenados, o la barba, con cuatro mechones por cada lado, bastante independientes y acabados en bucle, que suavizan los rasgos marcados y la solemnidad del rostro, cuya dureza que parece responder a un hecho intencionado.

Tanto la muestra de sufrimiento del crucificado, como el uso del perizoma nos llevan a incluir el "Cristo de 1147" dentro de la modalidad del *Christus patiens*, la cual refleja el componente humano de la muerte de Cristo y está emparentada con una larga tradición altomedieval que conserva testimonios en la eboraria y la iluminación de manuscritos del mundo carolingio y ottoniano con este mismo esquema, tales como el conocido Cristo de Gero de la catedral de Colonia, fechado entre 960 y 980. A este respecto, cabría destacar, que tanto la expresión del rostro como la torsión del cuerpo

acentúan, de modo particular, el dramatismo de la imagen en dos casos catalanes de *Christus patiens*: el Cristo de Salardú (Val d'Aran) y el Cristo de Cubells (MNAC 122672).

En su tipología iconográfica, el "Cristo de 1147" es, sin duda, una talla de gran calidad, sin destacables paralelos en el ámbito peninsular. Se ha querido asociar con otras piezas catalanas: el Cristo de València d'Àneu (MFM 645) así como con un segundo Cristo, que formaría parte de un grupo, de procedencia desconocida, perteneciente a un Descendimiento de la Cruz (MFM 650). En lo que respecta al Cristo de València d'Àneu, este es de la segunda mitad del siglo XII y con él comparte tan solo rasgos compositivos, como por ejemplo, la barba organizada en cuatro mechones por cada lado o el interés por la representación anatómica, si bien es complejo precisar esta relación debido a su diversa factura en otros aspectos.

Por su parte, las analogías planteadas entre la pieza en cuestión y el círculo d'Erill la Vall parecen menos evidentes y tan solo apreciables en algún detalle específico del Cristo de Mijaran (Val d'Aran), tales como la forma de destacar los pómulos y los ojos.

Más allá de su tipología se han establecido también vínculos con la Majestad de Organyà, fechada en el tercer cuarto del siglo XII. Ambas presentan un similar tratamiento volumétrico del rostro, además de constatar posibles afinidades de estilo entre piezas de distintos modelos iconográficos. No obstante, aunque todas estas analogías puntuales son sugerentes, no parecen del todo concluyentes para poder afirmar, como se había hecho, un origen de la pieza en el obispado de Urgell o, incluso, en la zona andorrana.

En cambio, otra serie de indicios permiten elaborar otra hipótesis para su procedencia, pues la factura de esta talla presenta puntos de concomitancia con el supuesto taller del de Ripoll. Aunque este no esté todavía bien perfilado, algunas obras conservadas en su emplazamiento original, directamente relacionado con el monasterio, proporcionan datos orientativos para el estilo trabajado en Ripoll. Volviendo a la talla que nos ocupa, su rostro parece haber estado configurado volumétricamente de forma similar al Cristo en majestad de la portada de Ripoll, sobre todo por lo que se refiere a la forma de configurar la barba y las anchas trenzas de la cabellera así como a las duras facciones de los pómulos y los ojos almendrados bajo los marcados arcos de las cejas.

Así, el Cristo de 1147 resulta excepcional en el contexto del románico catalán. Además de lo ya comentado hasta ahora, se trata de la única talla en madera del rico panorama del siglo XII con datación exacta, ya que los otros casos bien fechados se sitúan ya en un momento más avanzado, en la primera mitad del siglo XIII, como la Virgen del monasterio de Sant Cugat del Vallès, consagrada en 1218, o el Descendimiento o Santísimo Misterio de Sant Joan de les Abadesses, consagrado en 1251. De hecho, en otros casos en los que se ha conservado reconditorio, lamentablemente este estaba vacío, tal y como señala Joan Ainaud para otras piezas

conservadas en este mismo museo (MNAC 3928, MNAC 2936, MNAC 12266). En todo caso, gracias a estos tres casos fechados, podemos confirmar que los objetos de culto no solamente eran bendecidos sino que también se consagraban, y que este tipo de ceremonias no solo estaba ligado a los altares o espacios religiosos. Además, el "Cristo de 1147" conservaba las reliquias en su emplazamiento originario, hecho que confirma la pluralidad de funciones para este tipo de objetos, convertidos así en verdaderos relicarios. En conclusión, la singular talla de este Cristo de gran calidad, fechado de forma precisa a mediados del siglo XII, aporta un indiscutible referente histórico-artístico para la tipología iconográfica del Cristo sufriente y su difusión en Cataluña.

Texto: LMS

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1936, p. 27; AA.VV., 1961, p. 174; AINAUD DE LASARTE, J., 1953; AINAUD DE LASARTE, J., 1955, p. 34; AINAUD DE LASARTE, J., 1959, p. 94, fig. 92; AINAUD DE LASARTE, J., 1966a; AINAUD DE LASARTE, J., 1973; AINAUD DE LASARTE, J., 1994b, pp. 274-275, lám. XLVII; ANDORRA ROMÀNICA, 1989, pp. 213-222; BASTARDES I PARERA, R., 1978, pp. 320-326; CAMPS I SÒRIA, J., 1992a; CAMPS I SÒRIA, J., 2004c; CAMPS I SÒRIA, J., 2011a, pp. 79-103; CAMPS I SÒRIA, J. y PAGÈS I PARETAS, M., 2004, pp. 64, 90; CARBONELL I ESTELLER, E., 1975, I, p. 24; CARBONELL I ESTELLER, E. *et alii*, 1997, pp. 108, 115-116, 186; CARBONELL I ESTELLER, E. y SUREDA PONS, J., 1997, pp. 38-40; CASANOVAS I MIRÓ, J., 2001, p. 11; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, pp. 275-276, VI, pp. 525-532; COOK, W. W. S. y GUDIOL I RICART, J., 1980, pp. 287-288; DALMASES BALANÀ, N. de y JOSÉ I PITARCH, A., 1986, pp. 254-256; DURAN-PORTA, J., 2008; DURAN-PORTA, J., 2011, p. 192, cat. núm. 35; DURLIAT, M., 1956, p. 14; DURLIAT, M., 1989; FARRÉ I SANPERA, M. C., 1983, p. 48; FOLCH I TORRES, J., 1926, p. 75; GUDIOL RICART, J., 1955, p. 33, fig. 108; GUDIOL RICART, J., 1974, pp. 200-201; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1955-1958, I, p. 194; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1960-1961, p. 212, lám. 30; MARTÍN I ROS, R. M., 1999; MARTÍN I ROS, R. M., 1999-2000; THOBY, P., 1959, p. 22, núm. 416, lám. CCV; YARZA I LUACES, J., 1984a, pp. 113-114.

CRISTO DE LA CERDAÑA (MNAC 113157)

Esta pequeña talla de madera (69 x 66 x 10 cm), conocida como Cristo de la Cerdanya, se encuentra expuesta en una de las salas de la colección permanente del museo, aunque desconocemos su fecha ingreso. Mientras que en los archivos del museo figura como procedente del Antiguo fondo de Museos en 1972, en el *Libro de Entradas* aparece registrada con una fecha aproximada pero como procedente del municipio de Guils de Cerdanya. No obstante, actualmente se encuentra catalogada como "procedente de una iglesia indeterminada de la Cerdanya, antiguo obispado de Urgell".

Esta talla del crucificado, de la tipología *Christus patiens*, ha llegado hasta nosotros bastante mutilada, pues los brazos y

el pie derecho fueron reemplazados modernamente y la cruz a la que debía de estar clavado ha desaparecido. La figura, que aparece semidesnuda, presenta restos de policromía, bastante oscurecida por el paso del tiempo, y algunos testimonios de la arpillera usada para la preparación de la pintura, tanto en el pecho como en la corona. Cristo luce una corona lisa y baja que, originariamente, pudo estar decorada con almenas o formas flordelisadas. La cabeza, ciertamente prolongada y estrecha, se inclina hacia la derecha. Los ojos se muestran abiertos y resaltados por el relieve del arco de las cejas, y otro tanto sucede con los pómulos. La nariz aparece bien perfilada y la boca, proporcionada y expresiva, completando así unos rasgos, en conjunto, bastante logrados técnicamente. El tratamiento de la barba muestra una talla minuciosa y casi plana, mientras que el bigote, recto, se concluye con una forma acaracolada.

El cuerpo está concebido a partir de una curvatura zigzagueante acentuada en las rodillas y en la cintura. El pecho aparece resaltado ligeramente, mientras que el costillar se divide en dos grupos, logrando un amplio espacio en la zona del esternón y un cierto volumen en el vientre. El *perizonium*, que cae hasta la altura de las rodillas, se trabajó de forma sutil y muestra suaves pliegues rectos y en zigzag sobre los muslos. Las piernas, delgadas y estilizadas, resultan armoniosas en su conjunto y el pie izquierdo todavía conserva uno de los clavos originales.

Estilísticamente, esta talla, se ha vinculado con el taller de Urgell, activo en la segunda mitad del siglo XII en el obispado de Urgell (zona limítrofe con la Cerdeña) y se ha relacionado con otras representaciones de tallas semidesnu-

Cristo de la Cerdeña (MNAC 113157)



das como el Cristo 1147 (MNAC 15950), el Cristo de Escaló (MNAC 64960) y el Cristo de València d'Àneu (Pallars Sobirà), todos de la diócesis de Urgell. También se ha relacionado con una talla del Museu Frederic Marès (MFM 650) procedente del norte de la Península, pero esta, de labra más fina, parece pertenecer a un Descendimiento.

Texto: LPP

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AINAUD DE LASARTE, J., 1973, pp. 143-145; BASTARDES I PARERA, R., 1980, p. 64; BASTARDES I PARERA, R., 1987, pp. 39-40; CAMPS I SÒRIA, J., 1992b; CARBONELL I ESTELLER, E. y SUREDA I PONS, J., 1997, pp. 35, 178; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, p. 276; COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., 1950, p. 280; COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., 1980, p. 289; NOGUERA I MASSA, A., 2005, p. 111.

CRUZ PINTADA (MNAC 17625)

Cruz de madera pintada al temple (119 x 55,5 x 2 cm) con relieves de estuco antiguamente cubiertos de corladura imitando las piezas de orfebrería. Según consta en su registro, formaba parte del Antic fons de Museus, sin especificar procedencia y actualmente se conserva en las reservas del museo.

Aunque el brazo superior de la cruz fue añadido con posterioridad, su estado de conservación es correcto. Se trata de una cruz delgada y esbelta, con medallones lobulados y punteados en los extremos de los brazos. Su anverso está decorado con la imagen del *Christus patiens*, que luce nimbo crucífero y viste *perizonium* azul anudado al centro. Tiene brazos alargados, vientre redondo, cuerpo inclinado hacia la izquierda y mechones de pelo largo que caen sobre sus hombros. Los pliegues del abdomen están remarcados con finas rayas oscuras que acentúan el volumen. El medallón central del reverso conserva escasos restos de policromía en negro y amarillo, insuficientes para identificar un convencional *Agnus Dei*. Los medallones de los brazos portan líneas radiales negras sobre fondo blanco y el brazo inferior un esquema barrado dorado y rojo. La cruz ha sido emparentada estilísticamente con el taller de la Ribagorza, activo hacia mediados del siglo XIII, que agrupa una serie de frontales de altar con similar estructura y técnica a base de estucados y corladuras: Chía (MNAC 3902) y Cardet (MNAC 3903), que conservan la firma de *Iohannes* (su posible artífice) o el de Rigatell (MNAC 35701). La decoración barrada pudiera aludir a una reminiscencia heráldica de la corona catalanoaragonesa (como el cubrecama del frontal de Chía).

Texto: LPP

Fotos: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona



Anverso de cruz (MNAC 17625)

Reverso de cruz (MNAC 17625)



Bibliografía

AA.VV., 1936, p. 50; AA.VV., 1961, p. 91; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, p. 196; ALCOY I PEDRÓS, R., 1992f; CARBONELL I ESTELLER, E. *et alii*, 1997, p. 181, núm. 62; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, pp. 411-412; DALMASES, N. DE Y JOSÉ I PITARCH, A., 1985, p. 203; BERTRAN I ARMADANS, M., 2008a, pp. 189-196; PAGÈS I PARETAS, M., 2011b, p. 204.

CRUZ DE CALVARIO (MNAC 17670)

Cruz tallada en madera, y con restos puntuales de policromía al temple, que fue adquirida –junto con el resto de la colección de Lluís Plandiura– por la Junta de Museos de Barcelona en 1932. La imagen, que estuvo expuesta en el museo hasta la remodelación de 1970, actualmente se conserva entre los fondos de la institución.

Se trata de una cruz potenziada (147 cm x 61 cm) que simula, en todo su contorno, el aspecto bulboso de una forma arboriforme. La parte central de los brazos la recorre una cenefa en relieve, con roleos de tallo perlado y hojas carnosas, que se cruzan en el centro de la cruz en una aureola, con restos del endrapado, y en cada extremo con un disco. La cruz descansa sobre un pie en forma de capitel, de factura suave y delicada, que presenta dos filas de hojas lisas que desarrollan volutas y pequeños lóbulos y alguna que otra pérdida puntual.

Cruz de Calvario (MNAC 17670)



La cruz debía de presentar imágenes aplicadas en origen, a juzgar por el estado de la madera y los restos de sujeciones en los discos, hecho que, junto con su estructura y composición, remite a una tipología de cruces propias de conjuntos de la zona de la Seu d'Urgell, con las imágenes de san Juan, la Virgen María y a los pies, la posible figura de Adán. De este grupo, destacan el Calvario de Tragó de Noguera (Noguera, MNAC 15887) y otro Calvario del propio museo (MNAC 65505), piezas que, a diferencia de la que nos ocupa, han conservado sus imágenes aplicadas. Muchas son las similitudes que comparte esta pieza con el Calvario de Tragó de Noguera, entre otras el soporte en forma de capitel, si bien este último resulta más estilizado y presenta unas ovas de dimensiones reducidas. Igualmente, en los discos del reverso podrían haberse representado los símbolos del Tetramorfos, como ocurre en la Cruz de Bagergue, fechada alrededor de 1200 (Val d'Aran, MNAC 3937). Por lo que respecta a la ornamentación de la cruz, otro ejemplo decorado con roleos es la cruz de la Majestad de Envalls (Institut Amatller d'Art Hispànic), a pesar de que en este caso los motivos figuran en relieve de estuco.

Los ejemplos citados nos llevan a pensar que esta cruz formó parte de un Calvario, seguramente de la Cataluña oriental, y su datación podría acercarse a la segunda mitad del siglo XIII. Destaca su largo pie, pensado para su inserción en un altar y para su utilización en procesiones litúrgicas de tipo pascual.

Texto: LMS

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1936, p. 50; AA.VV., 1961, p. 89; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, pp. 165-166, núm. 65505, fig. p. 163; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, pp. 442-443.

CALVARIO (MNAC 65505)

Talla en madera policromada con calvario (83 x 72 cm) que ingresó en el museo a través del legado de Santiago Espona en 1958, por lo que es conocido como Calvario Espona.

La cruz está presidida por la figura de Cristo coronado, sujeto mediante tres clavos y ceñido con *perizonium*. Tanto su cabeza como su torso y sus brazos están especialmente inclinados. En el travesaño aparece la inscripción IH(e)S(us) NAZ(a)RENIUS REX (iudeo)RUM y en la parte inferior la figura de Adán saliendo del sepulcro. Los extremos de la cruz tienen elementos discoidales y remates florenzados. La figura de Cristo está flanqueada por María orante, vestida con túnica, manto y *maphorion* con bonete. San Juan aparece sedente, reposando los pies sobre un zócalo y mostrando gesto doliente con su mano diestra. Al dorso de la cruz se conserva un *Agnus*



Calvario (MNAC 65505)

Dei con estandarte, policromado en rojo, blanco y amarillo, perfilando los motivos geométricos de los contornos y el medallón central, así como el contorno de la cruz.

Se trata de un calvario del siglo XIII avanzado característico de la Cataluña oriental (obispado de la Seu d'Urgell), que se puede emparejar con el de Tragó de Noguera (MNAC 15887), aunque de peor factura. En el siglo XIII se desarrolló también otra versión más monumental, con las figuras de María y san Juan representadas a una escala más cercana a Cristo (Castiliscar y otros ejemplares incompletos en el MNAC: 49696, 15928, 4390).

La postura sedente de María y san Juan podría hacer referencia a las cruces lemosinas. En otras piezas de metal (la cruz procesional del tesoro de la catedral de Tarragona) ambos personajes aparecen de busto alzado y hasta dispuestos horizontalmente de pie en la cruz de Riells (MDB 100). En orfebrería no aparecerán personajes entronizados hasta el siglo XIV (Sant Joan de les Abadeses (MEV 855).

Texto: LMS

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1958, p. 8 núm. 4; AA.VV., 1961, p. 203; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, pp. 163, 165, núm. 65505; BASTARDES I PARERA, R., 1978, pp. 38-41; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, pp. 303, 443.

NIÑO JESÚS (MNAC 9552)

Talla en madera policromada (28 x 11 cm), procedente del antiguo fondo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona, que ingresó en el museo en 1932 y actualmente se conserva en las reservas de la institución.

Se trata de una figura del Niño Jesús sedente que complementaba una imagen desconocida de la Virgen entronizada con el Niño. La figura ha sido tallada en un bloque de madera independiente de la madre, a juzgar por la perforación en la falda que permitía sujetarlo a esta. Jesús, coronado, hace el gesto de bendición con la mano derecha y sostiene un libro abierto con la izquierda, donde consta la inscripción IHS. Su expresión facial es esquemática y estilizada, tanto así que la figura carece de orejas. Viste una túnica hasta los pies, los cuales se presentan desnudos –solo se ha conservado uno–, además de una toga cruzada a la romana que se define por el doble pliegue rojo que se dibuja en el borde de la pieza. Destaca, sobre un fondo blanco, la decoración de la túnica a base de motivos regulares, básicamente cuadros y círculos dentro de los que vemos cruces potenciadas con cuatro puntos entre sus brazos. Existen, además, trazas de corladura, lo que implicaría que en origen el aspecto del manto era metálico.

El detalle iconográfico de la corona que lleva el Niño Jesús nos hace pensar en que probablemente su imagen seguiría el modelo de la Virgen común en el obispado de Urgell y, en concreto, en la comarca de la Cerdanya. Allí encontramos

ejemplos como la Virgen de Ger (MNAC 65503) –también coronada en origen–, si bien la talla poco trabajada de la pieza en cuestión así como su evidente distancia respecto a la calidad del modelo referencial, llevan a datarla en un momento más tardío.

En las reservas del mismo museo, otra figura de un ángel, de un conjunto procedente de Santa Maria de les Homedes (Noguera, MNAC 3938), presenta vestimentas con motivos cuadrados similares al que nos ocupa. No obstante, son las formas crucíferas esquematizadas las que nos remiten a la cruz de las órdenes militares de Tierra Santa. En concreto, se trata de una versión abreviada de uno de los símbolos de la Orden del Santo Sepulcro de Jerusalén, un indicio que podría guiarnos hacia un centro adscrito a esta orden como origen de la pieza. Todo apunta a una producción dentro del siglo XIII.

Texto: LMS

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1936, p. 43, núm. 3; AA.VV., 1961, p. 200; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, p. 444.

RELIEVE CON LA CRUCIFIXIÓN DE SAN PEDRO (MNAC 35719)

Esta tablilla de madera, tallada con la escena del martirio de san Pedro (29 x 20 cm), se conserva en los fondos del museo. Ingresó como depósito en 1934 procedente de la colección Bosch i Catarineu hasta que en 1950 fue donada definitivamente por Julio Muñoz Ramonet.

La tabla conserva muy pocos vestigios de su policromía original, rojiza, en el lado izquierdo del relieve de la cruz. La escena la preside la crucifixión del santo, boca abajo, que se convierte en el eje de la composición; la figura de Pedro, trabajada con cierta intencionalidad, reproduce los modelos reiterados de la misma época en la figura de Cristo. El cabello aparece esculpido en mechones rectilíneos que convergen en la coronilla, del mismo modo que la barba continua con la decoración a bucles y una terminación acaracolada. En su rostro, el eje que conforma la nariz y el arco de las cejas aparece marcado y aunque la pérdida de policromía y su estado impiden juzgar el gesto, probablemente estos detalles técnicos ayudasen a dotarlo de cierta expresividad.

El relieve del torso resulta bastante plano, con el costillar apenas insinuado. El paño (*perizonium*) del santo sigue los modelos tradicionales de la talla cristológica pirenaica, con el faldón, de pliegues rectilíneos hasta las rodillas y doblado en la zona del ceñidor. Las piernas se muestran rectas, sin flexionar, y los pies se abren en forma de "V". A ambos lados de san Pedro, los dos sayones que perpetran el martirio arquean sus cuerpos para dotar de plasticidad a la composición

Niño Jesús (MNAC 9552)



y sostienen con una mano el martillo y con la otra el pie del santo que están a punto de clavar en la cruz. Se trata de dos figuras idénticas, simétricas y vestidas al uso de la época, con cota de malla y faldón. La parte superior de la escena aparece rematada con ondas a modo de crestería.

Estilísticamente, resulta muy complejo establecer una filiación clara al carecer de referentes, ya que ciclos escultóricos dedicados a san Pedro no son frecuentes en época románica, al menos teniendo en cuenta los casos conocidos, pero si en fechas más avanzadas, en época gótica. No obstante, los rasgos de la figura del santo resultan muy cercanos a otras imágenes de Cristo conservadas en la zona pirenaica, muy especialmente en cuanto al tratamiento del cabello y del faldón, por lo que se ha datado hacia finales del siglo XII o principios del XIII. A nivel de tipología se puede afirmar –entre otros, por el detalle de la crestería superior– que debió de formar parte de una estructura del tipo *retrotabula*, característica del período de transición del frontal románico hacia el retablo gótico, como se puede ver en una estructura de ese tipo conservada en las reservas del propio museo (MNAC 22997), considerada una obra de la primera mitad del siglo XIII, o en el desaparecido retablo de Obarra (Ribagorza).

Tabla con la crucifixión de san Pedro (MNAC 35719)



Aunque desconocemos el emplazamiento original de esta tablilla, tanto los rasgos de la figura del santo, cercanos a la producción del denominado taller de Erill, como su vinculación con el estilo figurativo del retablo conservado en el museo (MNAC 22997), hacen que se señale, como posible procedencia, el Valle de Boí, pues en el pueblo de Boí hubo una iglesia, hoy desaparecida, dedicada a san Pedro en época medieval.

Texto: LPP

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1936, p. 44; AA.VV., 1951, p. 10, n. 61; AA.VV., 1961, p. 63; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, p. 145; CATALUNYA ROMÁNICA, 1984-1998, I, p. 444.

RETABLO CON IMAGEN DE LA VIRGEN CON EL NIÑO (MNAC 22997)

Conjunto compuesto por una predela de madera tallada en bajorrelieve (50 x 168 x 3 cm) y una figura mariana, ambas con restos puntuales de policromía al temple. Procedente de la colección de Oleguer Junyent, en 1934 fue expuesto en el Palacio Nacional y un año después ingresó, por compra, en el museo. Pudo ser contemplada en las salas del románico hasta la remodelación de la colección en los años 1970; actualmente se conserva en las reservas del museo.

El bancal se articula mediante un grupo de siete arcos sobre finas columnas con sus respectivos capiteles. Los fustes de las columnillas desarrollan profusos relieves corlados de estuco que conforman una elegante cenefa perlada en los arcos y graciosos roleos vegetales en las enjutas y frontispicio. Mientras, a cada lado se abre un triple arco que bien pudo haber albergado representaciones esculpidas o pintadas, pues el eje de la composición viene marcado, precisamente, por una imagen de bulto de la Virgen entronizada con el Niño (47 x 19 cm) que aparece ubicada en el arco central, de mayores dimensiones y forma trebolada.

La figura de María, que viste túnica y manto, ha perdido los pies y lleva la cabeza cubierta por un *maphorion* o "santo velo" rematado, curiosamente, por un doble casquete, lo que acaso pudiera significar que la imagen llevaba ceñida una corona. Sobre el lado izquierdo de su regazo aparece sentada la figura del Niño, que sostiene con su mano izquierda el orbe, la esfera, y levanta el brazo derecho, del que no se conserva la mano, en una posible actitud de bendición. El dorso de la Virgen es plano, lo que confirma que su adosamiento a la predela.

Esta, la predela, también conserva testimonios de su policromía, negra en el intradós del arco central y roja en los laterales. También podemos apreciar zonas con endrapado, aunque solamente hasta la altura de los capiteles, por



Retablo con imagen de la Virgen con el niño (MNAC 22997)

lo que es posible que la parte inferior fuera, parcialmente al menos, recreada, y nos haga dudar de la total conexión de esta estructura con la pieza original y la talla. Ciertas opiniones ya expresaron esta posibilidad, según la cual fueron colocadas, conjuntamente y de forma arbitraria, en 1934. En cualquier caso, su tipología remite a la de los retablos románicos, estructuras rectangulares alargadas con la parte central eventualmente destacada, rasgo evidente en este ejemplar. En cierta manera, es probable –como ocurre en otros casos– que constituya una fusión entre las dos grandes familias de retablos reconocidas para este período: por un lado, los retablos de formato apaisado –propio de los frontales de altar, que acoge una iconografía abundante y narrativa, aquí desarrollada también en los laterales– y, por otro, las estructuras desarrolladas a partir de una imagen central de la Virgen con el Niño que destaca por sus dimensiones y el arco trilobulado que la enmarca, que junto con las columnas conforma una especie de baldaquino.

De estas variantes se conserva algún ejemplar aislado, entre otros los que son considerados como los dos primeros retablos conocidos, datados, respectivamente, a finales del siglo XI y mediados del XII: el luxemburgués procedente de Rosport an der Sauer y el francés cercano a la abadía de Saint-Denis de Carrières-sur-Seine, con el que comparte, además, la zona central sobrelevada. Dentro del área peninsular, cabría recordar el retablo-tabernáculo procedente de Angostrina (Centre d'Art Sacré Ile-sur-Têt, Rosselló), presidido por una talla de la Virgen emplazada en el interior de una hornacina con dos tablas laterales, y también la tabla pintada de Cristo con los doce apóstoles procedente de Sant Martí d'Envalles (Col·lecció Amatller d'Art Hispànic), o el caso conflictivo del llamado "frontal" procedente del monasterio de Santa Maria de Obarra (Huesca), actualmente en paradero desconocido.

Puede que las imágenes que han desaparecido de los arcos laterales pertenecieran a una Epifanía, a la izquierda (por el gesto del Niño, que parece señalar a los Reyes Magos), y un san José, junto con una Anunciación, a la derecha. Si

así fuera, encontraríamos sus paralelos iconográficos en las composiciones del frontal pintado de Avià (MNAC 15784) y en los retablos de Angostrina o Sant Martí Sarroca (MNAC 15924, 15925), producciones datadas en torno a los primeros años del siglo XIII.

Desde el punto de vista estilístico, la talla de Virgen también parece superar el umbral de la decimotercera centuria: por su inclinación y por la naturalidad del movimiento del Niño hacia la izquierda y que manifiesta su interacción con las figuras desaparecidas. A su cronología contribuye también el uso sistemático del estuco, el motivo trilobulado del arco central, así como por ciertos elementos de la Virgen, por ejemplo el uso del *maphorion*. De hecho, pudiera acaso recordar a la imagen central del frontal de Avià, si bien en este caso María ha perdido su condición de *Hodegetria*, y no señala al Niño como fuente de salvación. Todo ello permite adscribir esta pieza a la primera mitad del siglo XIII, junto con las restantes piezas citadas.

Respecto a su procedencia, fue J. Folch i Torres quien afirmó que el conjunto se adquirió en Lleida y quien propuso un origen en una iglesia del Alt Pallars (Pallars Sobirà). Aunque no se pueda confirmar por el momento tal hipótesis, hay que tener muy presente que en el Museu Episcopal de Vic se conserva un frontal (MEV 4052) de estructura similar –con arcuaciones en madera para albergar figuras– que procede de Sant Pere del Burgal, un edificio de Pallars Sobirà.

Texto: LMS

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1936, p. 62, n. 6; AA.VV., 1961, pp. 128-129; CAMPS I SÒRIA, J., 2008d, fig. 4; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, p. 442; FOLCH I TORRES, J., 1925a; FOLCH I TORRES, J., 1956, p. 136, lám. 29; POGAM, P.Y., 2009.

SAN JUAN EVANGELISTA (MNAC 15928)

Talla, en madera policromada, que ingresó en el museo el año 1920 procedente de la colección barcelonesa de J. Valenciano.

Se trata de una figura masculina de pie (74 x 17,5 x 12,5 cm), concretamente la imagen de san Juan, que, situado sobre un zócalo, muestra el habitual gesto de dolor o tristeza al colocar su mano derecha sobre la mejilla y apoyar dicho brazo sobre la mano izquierda. Su rostro, aunque expresivo, presenta una resolución simple y discreta, resolviéndose su cabellera en forma de sencillas estrías que crean un casquete. Viste túnica amarilla y un manto rojo que le envuelve completamente.

El dorso plano de la figura indica su pertenencia a un Calvario, por lo que presumiblemente estuviera fijada sobre un extremo del brazo de la cruz y acompañada de las figuras de Cristo y de Virgen (y en ocasiones de Adán, que aparece resucitando en la base). El ejemplo más destacado de esta modalidad es el Calvario de Tragó de Noguera (MNAC 15.887). No obstante, sus dimensiones no reducidas la dife-

San Juan Evangelista (MNAC 15928)



rencian de los Calvarios datados en la segunda mitad del siglo XII, puesto que en el siglo XIII ya se desarrolló una versión más monumental en las que las figuras de María y san Juan son independientes y se muestran a una escala cercana a la de Cristo, como en el Calvario de Castiliscar (Zaragoza), entre otros. Asimismo, se conservan más ejemplares aislados de las figuras que acompañaban la imagen del Cristo crucificado (MNAC 4390).

Su procedencia desconocida nos lleva a indagar sobre sus filiaciones estilísticas, hasta ahora vinculadas con los talleres de la Ribagorza, a pesar de que ni su talla ni su policromía destacan especialmente. Salvando las distancias, y partiendo de una cronología más avanzada para nuestra pieza, tanto el tipo de cabellera como los pliegues del manto se podrían relacionar con algunas tallas procedentes de la Vall de Boí o con el conocido taller d'Erill la Vall, como los san Juanes de los Descendimientos (MNAC 3918) o los Apóstoles de un frontal que se cree procedente de Santa Eulalia d'Erill-la-Vall, del que desconocemos hoy en día su ubicación. Tanto por su gesto de introspección psicológica como por el tratamiento de los pliegues o por su esquema figurativo esta talla fue realizada en una fecha avanzada del siglo XIII.

Texto: LMS

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1936, p. 55; AA.VV., 1961, p. 98; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, pp. 144-145; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, pp. 303-304; FOLCH I TORRES, J., 1926, p. 105, fig. 137.

SANTO OBISPO (¿SAN MARTÍN?) (MNAC 35734)

Talla en madera procedente de la antigua colección Bosch i Catarineu, donada definitivamente al museo el año 1950 por Julio Muñoz Ramonet.

Se trata de una figura masculina (87 x 38 x 25 cm), sedente sobre un escabel o sitial y representada en posición frontal. Ciñe túnica talar, una casulla —con restos de policromía rojiza y ornamentos florales en la zona del torso—, palio y mitra. De su rostro destaca su abundante cabellera, tallada en bloque —que desciende tras las orejas hasta el nivel de la mandíbula—, así como su barba hirsuta. Su rostro muestra una expresión amable, rasgos suaves y nariz angulosa; tan solo las orejas aparecen ligeramente sobredimensionadas. Tanto la forma en masa en la que se trabajó el cabello como el tratamiento de la policromía en la cara apuntan a una producción de cronología avanzada. Incluso es posible que la fisonomía del rostro haya sido retocada con estucado para alterar los rasgos originarios.

Su indumentaria presenta abultados y marcados pliegues en la falda, resultado de la forma de la casulla y de su caída



Santo obispo (MNAC 35734)

alrededor de las rodillas, insistiendo con unos vaciados en forma de "V" que conceden dinamismo a la figura. Dicha vestimenta se extiende hacia los lados, cubriendo casi por completo su cátedra o asiento.

La talla muestra la imagen de un santo obispo, sin posibilidad de concretar más en su identificación, que podría haberse hecho explícita, tal vez mediante algún atributo localizado en sus truncadas manos.

A pesar de no contar con referentes estilísticos, la solución de los pliegues de la falda recuerda, con reservas, a los de la Virgen de Ger (MNAC 65503). Y para sus rasgos faciales, se la relaciona con las figuras del edículo de Sant Martí Sarroca, en la comarca del Alt Penedès (MNAC 15924, 15925). Esta similitud, propuesta por R. Alcoy, ha inclinado a la autora a proponer la identificación del obispo como san Martín y hasta atribuirlo al mismo taller que el del edículo de Sant Martí Sarroca, aunque la adquisición de las distintas piezas no fuera coetánea. Otra talla que podemos enmarcar en este mismo contexto, siempre posterior a 1200, es el Cristo de Sant Bartomeu d'Igualada, en la vecina comarca de la Anoia (MEV 789), con la que comparte similitudes faciales.

La composición general y ciertos detalles de su factura, como la riqueza de los pliegues o el tratamiento facial, hacen de este obispo entronizado una obra de cierta relevancia

dentro del panorama de la imaginería del siglo XIII avanzado. Desconocemos su procedencia y su ubicación en el templo, cuestiones a las que algo pueden aportar sus dimensiones y el dorso plano del conjunto.

Texto: LMS

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1936, p. 54; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, p. 165, fig. p. 168; CAMPS I SÒRIA, J., 2011a; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, p. 305.

VIRGEN CON EL NIÑO (MNAC 3921)

Talla de la Virgen con el Niño, en madera policromada al temple (54,2 x 17 x 17,5 cm), que formó parte de la colección de Lluís Plandiura, adquirida por la Junta de Museos en 1932, y actualmente localizada en las reservas del museo.

Se trata de una imagen de la Virgen de la tipología de *Sedes Sapientiae* en buen estado de conservación. La Virgen aparece sentada en un trono de cuatro patas cilíndricas de-

Virgen con el Niño (MNAC 3921)



coradas con franjas horizontales blancas y rojas y rematadas por pomos esféricos, mientras que la base de la peana se ornamente con semipalmetas sobre fondo azul. De marcada frontalidad, grandes ojos almendrados y canon alargado, gira tímidamente su cabeza hacia la derecha. Viste túnica blanca de cuello redondeado y manto azul estampado con flores de lis blancas y hojas coloradas, el orillo está decorado con punteados blancos y romboidales simulando pedrería. Luce corona de remates lobulados. El Niño, igualmente coronado, se sienta sobre la rodilla izquierda de la Virgen y viste túnica azul y manto rojo, a modo de toga, decorado con estrellas doradas, con un orillo similar al de la Virgen. Con la mano izquierda sostiene el libro sagrado mientras que con la diestra hacía gesto bendicente.

Estilísticamente se ha comparado con la Virgen de Veciana (MEV 800) y la procedente de Santa Fe de Segarra (MEV 1959), ambas conservadas en el Museu Episcopal de Vic, con una cronología de mediados del siglo XIII.

Texto: LPP

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1936, p. 45; AA.VV., 1961, p. 63; AA.VV., 1966; AINAUD DE LASARTE, J., 1955, pp. 38-39, lám. 1; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, pp. 94, 97; AINAUD DE LASARTE, J., 1994b, p. 275; BASTARDES I PARERA, R., 1978, pp. 198, 232; BORRALLERAS I GRAU, J., 1932; CAMPS I SORIA, J., 2008b, p. 140; CARBONELL I ESTELLER, E. *et alii*, 1997, p. 181, n. 62; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, pp. 289-291; COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., 1980, p. 318, fig. 328; DEZARROIS, A., 1937, lám. XX; DURLIAT, M., 1967, fig. 136; DURLIAT, M., 1992, p. 169, lám. 79; GUDIOL I CUNILL, J., 1928; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1955-1958, p. 199, f.n. 178; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1960-1961, I, p. 243, fig. 100; LIÉVEAUX-BOCCADOR, J. y BRESSET, E., 1972, p. 260, fig. 244; ZERVOS, C. *et alii*, 1937, p. 108, lám. LXI.

VIRGEN CON EL NIÑO (MNAC 3923)

Talla de madera con restos de policromía (72,3 x 26,2 x 22 cm), actualmente expuesta en una de las salas del museo. Pasó a formar parte de los fondos de la colección a partir de la compra que la Junta de Museos de Barcelona realizó de la colección de Lluís Plandiura en 1932.

Se trata de una talla de mediana factura que, pese a las pérdidas de policromía y alguna que otra grieta, se encuentra en un correcto estado de conservación. Según la documentación, fue restaurada en 1977, llevándose a cabo la consolidación de los restos de policromía del brazo derecho, así como un tratamiento de desinfección general. La imagen responde a la tipología de *Sedes Sapientiae* o Trono de Sabiduría que tiene su origen en la *kyriotissa* bizantina, que presenta a la Virgen como trono del Jesús, que aparece sentado en su regazo.



Virgen con el Niño (MNAC 3923)

La composición destaca por su acentuada frontalidad y por la desproporción intencionada de la figura del Niño respecto a la de su madre, con el objeto de destacar la importancia de Jesús. María, se sienta sobre un trono –del que solo se conserva un fino sitial– y luce corona por su condición de Reina de los Cielos. La corona se compone de una franja lisa rematada por tres amplios florones en forma de trébol y deja a la vista dos volúmenes lisos que configuran el cabello, trabajado desde el centro y hacia los lados, como en el caso del Niño. Los rostros de ambas figuras aparecen notablemente resueltos en su talla y en menor medida en el resto de la figura: sin fuertes incisiones que resalten unos rasgos sobre otros, muestran formas ovaladas y proporcionadas, con los arcos de las cejas poco marcados y ojos almendrados. El armónico rostro de la Virgen se traduce en una expresión serena o incluso transmisora de cierta dulzura, que en el caso del Niño se aprecia en la tímida sonrisa que esboza.

En lo que a la indumentaria se refiere, María viste una túnica de cuello redondo que baja hasta los pies y que presenta restos de policromía rojiza, y sobre la túnica luce un manto de manga larga abierto ampliamente a modo de casulla y con testimonios de policromía azul. Los ropajes solo dejan a la vista los brazos y caen encima del regazo en forma de rectángulo. El Niño, en cambio, luce una larga túnica hasta los pies con un

manto cruzado, a la manera de las togas romanas y presenta los pies descalzos, como suele ser habitual. En este caso, se han invertido los colores y la túnica es azul y el manto rojo. El tratamiento formal de las vestiduras, correcto en general, muestra interés en marcar los pliegues y drapeados de las ropas a partir de incisiones horizontales, con una caída bastante armoniosa, aunque la talla más fina la encontramos en la figura del Niño, sentada en su regazo. La Virgen, con la mano derecha sostiene la esfera y con la otra sujeta al Niño por el hombro, en gesto protector. Jesús realiza la señal de bendecir con la mano derecha mientras que con la izquierda sostiene el libro, apoyado encima de la rodilla. El conjunto descansa encima de un zócalo unido al sitial, de forma rectangular y con decoración arquitectónica en los laterales a base de una cenefa blanca punteada con contornos oscuros con arcuaciones del mismo color y fondo rojo. La parte posterior del respaldo se decoró con franjas verticales, rojas y amarillas, en alusión a una heráldica catalana-aragonesa.

Estilísticamente, se debería situar en relación con otras tallas procedentes de la zona de la Cerdanya fechadas en el último cuarto del siglo XII. La historiografía ha incluido la imagen que nos ocupa en el grupo de las llamadas "vírgenes con casulla", del que formarían parte las tallas de Saneja, Ger, Targassona, Talló o Ix. Sin embargo, su rigidez compositiva, su acusada frontalidad y la situación del Niño en el centro del regazo, nos remite a la Virgen de Santa Maria d'All (MNAC 15917), expuesta en el propio museo, o a la desaparecida Virgen de Bastanist, ambas localizadas en la comarca de la Cerdaña. Asimismo, el motivo heráldico de la parte posterior del sitial también lo encontramos en diversos ejemplos de talla marianas, tanto en ejemplos catalanes (Virgen de Mataró) como aragoneses (Virgen de Agüero).

Texto: LPP

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1936, p. 61; AA.VV., 1961; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, p. 142; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, pp. 291-292; CARBONELL I ESTELLER, E. y SUREDA I PONS, J., 1997, pp. 108, 110-111, 185; JÁUREGUI ADELL, J., 2005, pp. 219-220; HEILBRONNER, T., 2009.

VIRGEN CON EL NIÑO (MNAC 4388)

Talla mariana realizada en madera, con restos muy puntuales de policromía, que fue adquirida, junto con el resto de la colección Lluís Plandiura, por la Junta de Museos de Barcelona el 1932. Se trata de una figura de la Virgen con el Niño (50,5 x 26 x 20 cm) que se muestra entronizada sobre un asiento con un respaldo semicircular de color azul y flanqueado por dos columnas adosadas rematadas por pomos lisos con restos de pigmentación rojiza. Por lo que respecta a



Virgen con el Niño (MNAC 4388)

la Virgen, la imagen ha perdido el brazo izquierdo y su mano derecha, en la que sostiene una bola o esfera que claramente se ha añadido y no acaba de encajar en la composición. La imagen, que muy probablemente en origen tenían una corona ceñida, luce un *maphorion* azul que le cubre la cabeza y baja hasta la altura del pecho. Viste manto y una túnica, con escote redondo, que en la parte frontal caen en forma de "V"; mientras, la falda de la túnica, que baja hasta los pies, presenta pliegues oblicuos que al sobresalir reposan sobre un zócalo. También puede haber perdido su corona original, que ha sido sustituida por otra metálica.

Sobre la pierna izquierda de la Virgen reposa el niño Jesús que ha sido tallado en dos bloques de madera independientes al de la madre, a la que se ancló mediante un clavo de forja de cabeza plana. El Niño, que ha perdido ambos brazos, también viste túnica hasta los pies (que se dejan ver desnudos), además de una toga cruzada "a la romana" que se define por el doble pliegue que se dibuja en el borde de la pieza. Tallada en un bloque separado del cuerpo, la cabeza destaca por lucir un hermoso cabello en relieve dibujado mediante líneas paralelas onduladas, peinada con crencha y un gracioso bucle en ambas sienas. Las figuras presentan numerosas pérdidas a las que hay que añadir los evidentes deterioros producidos por los ataques de xilófagos.

La talla, de acusada frontalidad, responde a la visión de la Virgen como Trono de Sabiduría, una *Sedes Sapientiae* que se caracteriza por mostrar a María supeditada al Niño, sin que entre ellos se establezca relación emocional o gestual alguna. Ambos fijan su mirada en el espectador, muy especialmente el Niño, cuyos rasgos y vestimentas adultas vienen a subrayar su majestuosidad. En el conjunto se hace patente la rigidez de la composición, marcada por la persistencia de la frontalidad de las figuras y sus pliegues simétricos, a pesar de que la figura del Niño se haya desplazado ligeramente hacia la izquierda. Muy probablemente esta rigidez se deba a un cambio de la disposición de las extremidades de la figura, como deja suponer –por la posición actual del Niño– la falta de espacio para el brazo izquierdo de la Virgen.

Aunque el canon corto del conjunto se ve acentuado, en el caso de María, por el ovalado contorno de su rostro, hay que destacar en ambas figuras el cuidado trato de sus ojos, sus pequeñas bocas y las narices, que aunque rectilíneas resultan bastante proporcionadas, lo que denota un dominio considerable de la técnica escultórica por parte de su autor. Cook y Gudiol observaron en esta talla, por la minuciosa cabellera del Niño entre otros detalles, reminiscencias de la Virgen de la catedral de Girona. Pero su peculiar tratamiento de los ropajes, así como la disposición simétrica de sus delicados pliegues o su tendencia al esquematismo, ha permitido relacionar esta talla con otras imágenes. Así, a partir de la forma del manto, las curvas alrededor de las rodillas y las columnas del sitial, se han señalado afinidades con imágenes marianas procedentes de la zona de la Cerdanya: de Olopte (MNAC 15939), Eina, Planès y Odelló, que continúan con la tipología de la Virgen de Cornellà de Conflent. De hecho, nuestra talla comparte dicho modelo estilístico y formal en la manera de resolver la composición. Dentro de este amplio grupo, cabe destacar la Virgen de Matadars (MNAC 4392), procedente del Bages, que bien podría tratarse de una réplica de la talla que nos ocupa. Otra imagen muy similar es la Virgen de Santa Maria de Castellet (Bages), aunque se encuentra muy desvirtuada por las sucesivas capas de policromía que ha recibido.

En conclusión, sus claras afinidades tipológicas con otras tallas de la Virgen procedentes de la Cerdanya y el Conflent y, especialmente con la Virgen de Matadars, permiten consolidar su datación, en la segunda mitad del siglo XII y conceder una procedencia, si bien desconocida, no muy lejana a la de la Virgen de Matadars.

Texto: LMS

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1936, p. 45; AA.VV., 1961, p. 100; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, p. 142, fig. p. 140; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, pp. 292-293; COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., 1950, p. 292; MATHON, J. B., 2011, p. 54, fig. 3; MUSEU FEDERIC MARÈS, 1991, p. 146.

VIRGEN CON EL NIÑO (MNAC 4397)

Talla en madera de la Virgen con el Niño (66,5 x 23,5 x 14,5 cm) que mantiene restos de policromía al temple. Pasó a formar parte de los fondos del museo a partir de la compra que la Junta de Museos realizó de la colección de Lluís Plandiura en 1932.

Se trata de una *Sedes Sapientiae* de marcada frontalidad, con un destacado orificio practicado a la altura del pecho y clavo de sujeción en la mano izquierda. La Virgen viste túnica de cuello redondeado y manto de marcado orillo ceñido con broche circular. Luce una sencilla corona que perdió gran parte de su ornamentación y cabellos con raya central, resaltando dos largas trenzas que caen sobre los hombros. Tiene rasgos faciales muy sobrios y ojos almendrados a base de profundas incisiones que contrastan con un trabajo más tosco en cuerpo y ropajes, describiendo pliegues verticales bajo las piernas de la Virgen. La figura del Niño, sentada sobre el regazo de la Virgen, está girada hacia la Madre, con las piernas en zigzag. Aunque se ha perdido la cabeza, aún conserva el libro sagrado en su mano izquierda. El reverso contiene tres placas metálicas horizontales y un espacio que pudo ocupar un desaparecido respaldo.

Estilísticamente, sigue la tipología popularizada por la Virgen del claustro de Solsona, de amplia difusión en la co-

Virgen con el Niño (MNAC 4397)



marca, cuyo origen se ha establecido en la escultura de filiación tolosana y, por consecuente, con una cronología dentro de la segunda mitad del siglo XII, o incluso de inicios del XIII.

Texto: LPP

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1936, p. 62, n. 9; AA.VV., 1961, p. 99; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, pp. 141-142, núm. 4397; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, pp. 293-294; CARBONELL I ESTELLER, E. *et alii*, 1997, pp. 106, 181, núm. 63.

VIRGEN (MNAC 4400)

Talla en madera policromada, de temática mariana, que formaba parte de la colección Lluís Plandiura, adquirida por la Junta de Museos de Barcelona en 1932, y que actualmente se conserva en los fondos del museo.

Representa a la Virgen sedente (47 x 18 cm) y presenta el dorso plano; ha perdido la mano derecha, parte de la izquierda y la figura del Niño. La talla, dispuesta sobre una tarima de sección cuadrada, asienta sobre un trono que aparece

Virgen sedente (MNAC 4400)



decorado con dos niveles de arcos de herradura y flanqueado por cuatro columnas que rematan en pomos dorados. María, coronada, muestra su cabeza y la espalda cubiertas con un *maphorion*, con un santo velo blanco, que cae en zigzag. Viste manto rojo y túnica dorada, esta última con un cuello alto tratado con un borde blanco punteado de tonalidad rojiza. Si bien se aprecia la dificultad del escultor por mantener las proporciones y simetría adecuadas, hay que destacar un cuidado especial en los detalles proporcionados por la pintura, tales como el cuello de la túnica o el borde del *maphorion*.

La talla, de marcada frontalidad, representa a la Virgen como Trono de Sabiduría, como *Sedes Sapientiae* y, por tanto, supeditada al la figura del Niño, aunque sin establecerse relación alguna entre ellos. Su procedencia es difícil de precisar dadas las pocas filiaciones directas con otras tallas, que podríamos limitar, por sus dimensiones reducidas y por su canon alargado —a diferencia del gran número de producciones marianas románicas—, a otra imagen de María conservada también en las reservas del museo (MNAC 3921), aunque lamentablemente también se trate de una pieza de origen incierto.

Por la ligera profundidad de su talla podría relacionarse con esas estructuras, tipo edículo, que en ocasiones aparecen sobre la parte posterior de los altares, presididas muchas veces por tallas exentas. Este es el caso del edículo procedente de Angostrina (Rosellón), conjunto formado por un retablo-baldaquino (conservado en el Centre d'Art Sacré Ille-sur-Têt, Rosellón) que albergaba una talla de la Virgen entronizada con el Niño —robada en 1976— que no superaba los 58 cm de altura. Estas dimensiones pueden resultar indicativas de una localización similar para la talla que nos ocupa, que presenta unas medidas incluso más modestas.

Paralelos y rasgos estilísticos aconsejan datar esta pieza en torno al siglo XIII, posiblemente procedente de la Cataluña pirenaica.

Texto: LMS

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1936, p. 45, núm. 3; AA.VV., 1961, p. 186; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, p. 294.

VIRGEN (MNAC 4502)

Talla de madera policromada (57 x 22 cm) que se conserva en los fondos del museo desde 1932, año en el que entró a formar parte de la colección de arte románico gracias a la compra de la colección de Lluís Plandiura por parte de la Junta de Museos.

La imagen de la Virgen, de tosca factura y dotada de una gran frontalidad y hieratismo, presenta un estado de conservación aceptable, pero ha perdido el lateral izquierdo

del sitial y la figura del Niño. Por su iconografía, se trata de una *Sedes Sapientiae* o Trono de Sabiduría, la *kyriostissa* de origen bizantino. La Virgen enmarca su rostro, de amplios pómulos y mentón anguloso, con una toca o casulla dorada que esconde prácticamente todo su cabello. Sus ojos, de forma almendrada, dirigen su mirada hacia abajo, hacia el lugar que originariamente ocupaba la figura del Niño. María luce una corona dorada, a juego con la casulla, ornamentada con florones o almenas flordelisadas perfiladas con líneas negras que dibujan, de forma tosca, una tiara de piedras preciosas, en verde y rojo, a imitación de la pedrería de las coronas reales. La casulla cae sobre sus hombros y se insinúa con trazos que recorren su perfil y que concluyen en formas lanceoladas que sugieren los pliegues de la ropa. Viste una túnica abierta, también dorada, con forro de vero hasta las rodillas, unida en el pecho con una hebilla lisa, imitando los broches de piedras preciosas. Bajo la túnica aparece un vestido rojo con pliegues verticales, tan estriados como rudimentarios, que aumentan de volumen a medida que se acercan al ceñidor, que no es más que una banda ancha de relieve muy acentuado que podría prestar a confusión y recordar la tipología de la Virgen de la Esperanza, más propia del gótico.

Virgen (MNAC 4502)



Todos estos detalles denotan falta de pericia técnica por parte de su artífice y el abuso de la esquematización y simplificación en su ornamentación da como resultado una obra tosca y rígida, pesada. Cronológicamente debería fecharse a mediados del siglo XIII, pues el intento de humanizar la relación materno-filial a través de la mirada de la Virgen resulta un recurso más propio de fórmulas tardías que del hieratismo característico del románico pleno. Su indumentaria —una túnica de manga larga unida con un broche en el centro— y, sobre todo, el forro de vero, indican que fue realizada un momento bastante avanzado del siglo XIII, que es cuando encontramos este tipo de forro en mantos y túnicas de vírgenes y santas.

Texto: LPP

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1936, p. 46; AINAUD DE LASARTE, J., 1955; AA.VV., 1961, p. 199; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, p. 142; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, pp. 294-295.

VIRGEN CON EL NIÑO (MNAC 35740)

Talla policromada de la Virgen con el Niño (85 x 23 x 16 cm) conservada en los fondos del museo. Ingresó como depósito de la antigua colección Bosch i Catarineu en 1934 y fue donada definitivamente por Julio Muñoz Ramonet en 1950.

Se trata de una talla muy estilizada del tipo *Sedes Sapientiae*, con el Niño sentado sobre la rodilla izquierda de la madre. La Virgen viste túnica roja con el cuello en forma de "V", manto abierto y velo que cubre su cabeza hasta los hombros, azul y forrado de rojo. Sostiene una esfera en la mano derecha. Los pliegues son discretos y se limitan a la zona de las piernas. El Niño sostiene el libro sagrado con la mano izquierda, mientras bendice con la diestra, viste túnica con tosco manto cruzado a la romana. Los rasgos faciales son esquemáticos, alargados y poco expresivos. El trono está decorado con líneas horizontales rojas y amarillas en las que algunos autores han querido ver ínfulas heráldicas vinculadas a la Ribagorza. La historiografía ha propuesto su factura en un taller marginal y datable hacia mediados del siglo XIII.

Texto: LPP

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1936, p. 56; AA.VV., 1961, p. 199; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, pp. 144-145, núm. 35740; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, pp. 295-296; CARBONELL I ESTELLER, E. *et alii*, 1997, pp. 108, 185, núm. 109.



Virgen con el Niño (MNAC 35740)



Virgen de un Calvario (MNAC 49696)

VIRGEN DE UN CALVARIO (MNAC 49696)

Se trata de una talla de madera policromada que fue adquirida en 1932, junto con el resto de la colección Lluís Plandiura, por la Junta de Museos de Barcelona. La figura complementaba, en dicha colección, un Calvario pues se mostraba junto con un Cristo (MNAC 3932), pero la relación entre estas ambas piezas resulta inexistente.

Aunque en un primer momento la talla fue identificada con la imagen de san Juan Evangelista, en realidad se trata de la figura de la Virgen (23,3 x 6 x 4 cm) de pie, realizando un gesto de dolor al colocar su mano izquierda sobre la mejilla, mientras este brazo lo recoge con la mano derecha. Muestra unos ojos de gran tamaño y abiertos y va ataviada con un manto azul (repintado), que le cubre desde la cabeza hasta los pies, que asoman bajo una túnica inferior roja.

Se trata de una figura de reducidas dimensiones, de dorso plano y factura discreta, de la que no tenemos noticia que se conserven piezas complementarias. Su rostro, amable a la vez que afligido, responde a la iconografía dramática propia de un conjunto como el Calvario, de la que forman parte, además

de Cristo crucificado, la Virgen y san Juan en los extremos de la cruz –en este caso figuras de tallas aplicadas a la cruz de escala reducida– y, a veces, la figura de Adán resucitando en la base. El ejemplo más destacado es el Calvario de Tragó de Noguera (MNAC 15887). En nuestro caso, no hay duda de que esta figura representa a María al ser el brazo izquierdo el que ciñe sobre la mejilla del personaje; se localizaría, por tanto, a la derecha de Cristo.

Se ha insinuado su posible procedencia catalana y una cronología muy amplia, el siglo XII.

Texto: LMS

Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

AA.VV., 1936, p. 44, núm. 1; AA.VV., 1961, pp. 203-204; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, p. 92, núm. 49676, fig. p. 95; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, p. 301.

ORFEBRERÍA

El Museu Nacional d'Art de Catalunya posee una colección de orfebrería románica de notable calidad, aunque el grueso de las piezas son importadas y muy pocas proceden del ámbito catalán. Predominan las manufacturas de Limoges (más del 75%), aunque pesen dudas sobre la posible atribución de algunas a talleres locales tardíos dedicados al esmalte *champlevé*. La mayor parte ingresaron en el museo desde el coleccionismo privado sin que conozcamos su origen geográfico preciso mientras que otras fueron adquiridas por la Junta de Museos a inicios del siglo XX, fundamentalmente en el obispado de Urgell. En 1930 el museo disponía de una veintena de objetos esmaltados expuestos en dos grandes vitrinas en su sede del Parc de la Ciutadella.

En 1932, la Junta compró otras cuarenta piezas de la colección del industrial Lluís Plandiura, seguramente adquiridas en subastas parisinas. En 1958 recibió otros sesenta objetos del legado de Santiago Espona.

INCENSARIO (MNAC 4581)

Pequeño incensario (12,8 x 14 x 14 cm) de procedencia desconocida que ingresó en el MNAC en 1932 desde la colección Plandiura. Se trata de una pieza en cobre repujado, cincelado, calado y dorado con perfil semiesférico ligeramente achatado y coronamiento bulboso, dispone de cuatro orificios perimetrales –donde insertar vástagos verticales– y una anilla en la cimera para acodar cadenillas como característico

Incensario (MNAC 4581)

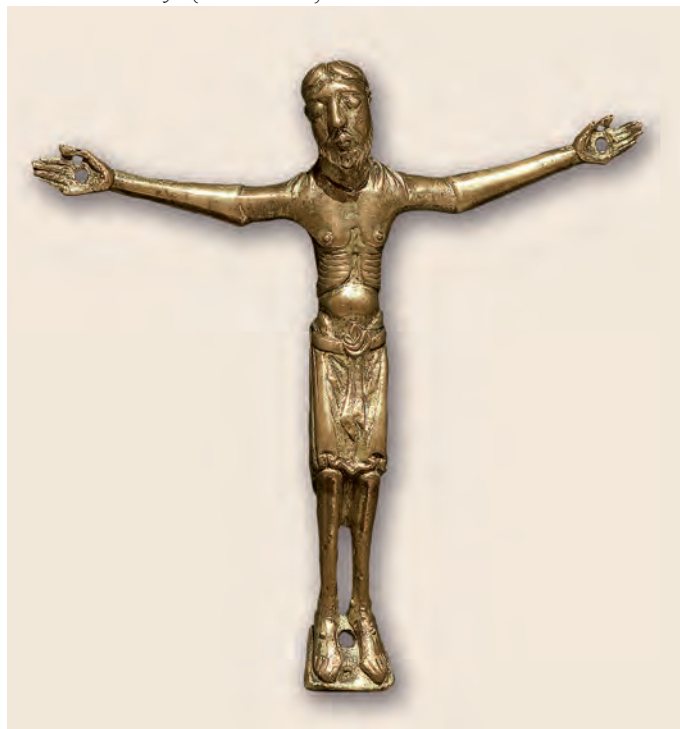


sistema de suspensión. Aparece decorado con cuatro pares de medallones que alojan aves afrontadas y estilizados roleos entre bandas de dientes de sierra. En el esmalte *champlevé* predominan los pigmentos azules, con ciertos toques blancos y colorados. De procedencia indefinida, carecemos de paralelos que permitan una adscripción concreta bien catalana o castellana. El refinamiento y desarrollo ornamental del incensario permiten intuir una cronología temprana, hacia el segundo cuarto del siglo XII.

CRISTO DE LA Cerdanya (MNAC 4553)

Cristo en bronce, cincelado y dorado (22 x 21,5 x 3,7 cm), originalmente claveteado –en ambas manos y el supedáneo inferior– a una pequeña cruz desaparecida. La imagen de Cristo sufriente posee una expresión serena, rostro ovalado, ojos prominentes, bigote fino y barba corta. El tamaño de la cabeza resulta desproporcionada en relación al cuerpo, que en general ofrece una composición poco equilibrada. Los brazos son largos, gruesos y algo toscos, al igual que la anatomía del torso, aunque remarca bien pecho, vientre y costillares. El *perizonium* es corto, con nudo central del que arrancan simétricos pliegues verticales tubulares. De menor calidad que el Cristo de Moror (MNAC), ingresó en el museo en 1932 procedente de la colección Plandiura, y puede datarse hacia la década de 1180, si bien su adscripción a la Cerdanya no está plenamente confirmada.

Cristo de la Cerdanya (MNAC 4553)



COPÓN DE LA CERDANYA (MNAC 12106)

Custodia eucarística en cobre embutido, repujado, cincelado en su centro y dorado. Posee forma de copón o ciborio (13,1 x 15,2 x 14 cm), y se trata de una de las piezas lemosinas más interesantes conservadas en el MNAC donde ingresó en 1918. Ejecutada por un taller de Limoges o su entorno, llegó hasta tierras catalanas hacia las primeras décadas del siglo XIII. Resultaría tentador pensar en un encargo, aunque la sencillez de la pieza no permite ninguna interpretación en este sentido. Se conserva fragmentariamente, habiendo perdido el pie y la cimera. Su formato original debió de parecer similar al de otros ciborios "bajos" datables en torno a 1200 como los de Warwick o Balfour (Victoria & Albert Museum) o el más monumental del maestro Alpais (Louvre). El ciborio del MNAC presenta perfil semiesférico y está formado por dos piezas idénticas unidas mediante una pequeña bisagra remodelada posteriormente. En cada una de las semiesferas aparece una *Dextera Domini* y bustos entre celdas romboidales, recordándonos el *ciboire* Alpais.

El esmalte *champlevé* se ciñe a la figuración, reservando dorado para el fondo al estilo renano. Destaca por su cuidada ejecución, con finas aristas doradas entre los campos esmaltados y una característica definición de los rostros, de carnaciones rosadas y rasgos muy finos, con grandes ojos de iris esmaltado. Los seis personajes de la serie superior han sido descritos como ángeles, pero carecen de alas y es más razonable suponer que se trate de figuras santas. La medio docena de personajes de la serie inferior de la cubierta, más los otros seis representados en la base son apóstoles, y la mayoría portan libros cerrados. Tres epígrafes se despliegan a lo largo de la superficie esférica. Junto a los supuestos ángeles o santos de la cubierta aparece un sintético alfabeto: A BC DE FG HI KL M. Los apóstoles de la base se acompañan por la invocación mariana: AVE MARIA GRASIA PLENA DOMIN[us tecum] (el término

Copón de la Cerdanya (MNAC 12106)



grasia es característico del latín en tierras de lengua occitana y catalana). Un tercer epígrafe en la base resulta indescifrable: D RC IA ML AO NI NL OI BL CD OI GL.

NAVETA DE BESALÚ (MNAC 12093)

En un primer momento la naveta, que ingresó en el museo en 1906, se creyó procedente de la parroquia urgelitana de Sant Martí de Ars, sin embargo otros datos permiten pensar que su origen se encuentre en la región de Besalú, aunque sea una pieza de indudable factura lemosina. Pese a la modestia de sus planteamientos decorativos, la naveta en cobre embutido, cincelado, dorado y esmaltado (4 x 14,8 x 8,6 cm), presenta doble tapadera unida mediante charnela y destaca por la triple combinación del esmalte azul usado para los fondos ornados con florecillas de lis entre roleos, media docena de cabujones de vidrio y dos pequeños medallones con relieves calados decorados con dragones, característicos de la ornamentación marginal en las producciones esmaltadas lemosinas de la segunda mitad del siglo XIII.

Texto: LDG

Fotos: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Naveta de Besalú (MNAC 12093)



Bibliografía

AA.VV., 1961, pp. 142-144, 165; AA.VV., 2001a, pp. 70, 74, 76-77; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, pp. 218-227; AINAUD DE LASARTE, J., 1980, p. 128; ALCOLEA GIL, S., 1975, p. 93; BORONAT I TRILL, M. J., 1999, pp. 605-606; CAMPS I SORIA, J., 2004a; CAMPS I SORIA, J., 2004b, p. 45; CARBONELL I ESTELLER, E. *et alii*, 1997, pp. 80-81, 146-149, 153; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1997, I, pp. 413, 424-425, 429-430, 434, VI, pp. 143-144; DURAN-PORTA, J., 2008b; DURAN-PORTA, J., 2009d; FOLCH I TORRES, J., 1920; FOLCH I TORRES, J., 1926, pp. 84-86, 91; FOLCH I TORRES, J., 1961; GAUTHIER, M. M., 1972, núms. cat. 39, 74; GAUTHIER, M. M., 1987, pp. 70, 224-225; GAUTHIER, M. M., 1998; GUARDIA PONS, M., 1992a; GUARDIA PONS, M., 1992b; GUARDIA PONS, M., 1992c; HILDBURG, W. L., 1955, pp. 143-144; JUARISTI SAGARZAZU, V., 1933, p. 214; MARTÍN ANSÓN, M. L., 1991, núm. 1; MATAS I BLANXART, M. T., 2001a; ORRIOLS I ALSINA, A., 2001a; ORRIOLS I ALSINA, A., 2001c; PAYO HERNANZ, R. J., 1995; PIJOAN I SOTERAS, J., 1907; SILOS Y SU ÉPOCA, 1977, p. 45; TONNOCHY, A. B., 1937, p. 61; VERRIÉ I FAGET, F. P., 1955, I, p. 242; YLLA-CATALÀ, G., 2008.

LIPSANOTECAS

LIPSANOTECAS DE PROCEDENCIA DESCONOCIDA

MNAC (50472, 50474, 50475, 50476, 50477, 50478, 50479, 50480, 50481, 50482)

El Museu Nacional d'Art de Catalunya conserva un grupo considerable de lipsanotecas medievales talladas en madera, ilustrativo de las distintas tipologías desarrolladas con este material y utilizadas entre los siglos XI y XIII. Se trata de pequeñas cajas destinadas a contener reliquias que se solían sellar en la ceremonia de consagración del altar y posteriormente eran colocadas y escondidas en reconditorios situados normalmente en el interior de las aras. Este tipo de objetos han llegado en cantidad hasta el día de hoy y presentan múltiples formas y materiales, si bien la tipología que gozó de más fortuna en el período medieval fue la cajita de madera, que en algunos casos son una versión de los relicarios foráneos.

La decena de piezas barcelonesas MNAC 50472 (5,5 x 7,6 x 4,5 cm), 50474 (5,9 x 8,9 x 7,9 cm), 50481 (7,5 x 8 cm), 50477 (3 x 4,5 cm), 50482 (9,8 x 7,6 cm), 50475 (3,2 x 3,5 x 3,5 cm), 50476 (4 x 4,5 cm), 50478 (9 x 9,5 cm), 50479 (6,5 x 8,5 cm), 50480 (8 x 9,5 cm) ingresó en el museo en dos lotes, el primero por la donación de los Amics dels Museus en 1952: 50481, 50477, 50482, 50475, 50476, 50478, 50479 y 50480, y el segundo con las dos restantes (MNAC 50472, 50474), con la donación de Lluís de Despujol en 1953. Todas ellas entraron en el museo sin que constara su procedencia y actualmente se conservan en las reservas de la institución.

Si bien comparten el material de factura, los distintos ejemplares presentan variantes. La primera –de la que generalmente que se conservan más piezas– es la de cajas prismáticas de sección rectangular con tapa plana. Las lipsanotecas MNAC 50472 y 50474 se han tallado en una sola pieza, no presentan restos de policromía y conservan restos óseos en su interior. La número 50472 tiene una tapa corrediza y

conserva también restos textiles pero la 50474, en cambio, conserva la tapa de encaje y presenta numerosas inscripciones realizadas mediante incisión, tanto en la tapa como en los laterales de la caja, de difícil lectura. En este caso se trata de una versión reducida de las estaurotecas, los valiosos relicarios importados de origen bizantino encargados de custodiar las reliquias de la Vera Cruz. Dentro de su misma tipología, se han conservado otros ejemplares en iglesias catalanas, por un lado de tapa corrediza, como diversas de la catedral de la Seu d'Urgell (MDU 612, 613, 614), una de Santa Maria de Matamala (Ripollès, MEV 2185) y otra de origen incierto (MEV 9738), entre otras. Por su parte, la tipología de tapa no corrediza o de encaje se encuentra, por ejemplo, en una lipsanoteca procedente de la catedral de Santa Maria de la Seu d'Urgell (Alt Urgell, MDU 611).

Las inscripciones que aparecen en algunas piezas suelen hacer referencia a las reliquias que se encontraban en su interior o a los personajes que asistieron a la consagración del altar donde se cobijaban, como consta en la lipsanoteca de alabastro de Sant Pere del Grau (Osona, MEV 3964). Si se diera el caso en la 50474, podría aportar interesantes datos para indagar sobre su posible procedencia.

Siendo los ejemplares de la tipología de caja prismática o bote bastante similares y sufriendo pocas variaciones a lo largo del siglo XI, cabe resaltar que se han encontrado raros ejemplos más allá del XII, por lo que se debe suponer una datación para estas dos lipsanotecas alrededor del siglo XI.

La segunda tipología está formada por cajitas más o menos cilíndricas torneadas. Las 50477, 50482 y 50481 se corresponden con esta descripción y presentan una decoración organizada en franjas horizontales, añadiendo a la 50477 motivos geométricos. Este tipo también fue comúnmente utilizado, a juzgar por su presencia, entre otros, en el Museu Episcopal de Vic como el antiguo ejemplar de Sant Julià de Vilatorrada (MEV 9718) u otro procedente de Andorra (MEV

Lipsanoteca (MNAC 50472)



Lipsanoteca (MNAC 50474)



7028) y en el Museo d'Art de Girona con dos procedentes de Sant Miquel de Cruïlles (Md'AG 1905, 130). La tipología corresponde a unas fechas entre el siglo XI y XII con ligeras variaciones que convivieron contemporáneamente. Una de estas transformaciones se aprecia en la número 50481, que adopta una forma más cercana a un barril, como la lipsanoteca de Vilademany (Md'AG 69) u otra de procedencia desconocida (MEV 2182).

Por último, la tercera variante se ve representada por cinco ejemplares de casquetes esféricos trabajados al torno (50475, 50476, 50478, 50479, 50480) que lucen una decoración más variada, aunque suele organizarse también por franjas horizontales. Entre ellas, cabe destacar la 50476 por incorporar una cenefa con trazos de carácter caligráfico que derivan de motivos de escritura pseudocúfica, como otra lipsanoteca procedente de Santa Anna de Mont-ral (MEV 3459). Estas cajitas parece que pretendían imitar modelos islámicos, en concreto los pequeños contenedores de uso

profano que se reutilizaban en la parte cristiana como lipsanotecas. Entre los múltiples objetos de este tipo, cabe destacar la lipsanoteca de Sant Cugat del Vallès (MDB 109), la de Pelagalls (MDU 609), una de procedencia desconocida (MDU 610) u otra de Santa Eugènia de Berga (MEV 9717). La tipología esférica fue la que perduró más en el tiempo, dado que existen ejemplares fechables hasta el siglo XV, y tuvo múltiples imitaciones. Los casos barceloneses probablemente correspondan a producciones del siglo XII o XIII en comparación con los paralelos mencionados.

Texto: LMS

Fotos: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, p. 444; GUDIOL I CUNILL, J., 1901; SUREDA I JUBANY, M., 2010b.

Museu Frederic Marès

EL MUSEU FREDERIC MARÈS se encuentra ubicado en la plaza de Sant Iu número 5 del Barrio Gótico de la ciudad condal, justo al lado de una de las puertas laterales de la catedral de Barcelona. Alberga las colecciones que fue reuniendo a lo largo de su vida el escultor y coleccionista Frederic Marès (1893-1991), donadas a la ciudad de Barcelona en 1946. Dos años después, en 1948, fue inaugurado el museo en su actual sede del antiguo Palacio Real de los condes de Barcelona.

La colección de Marès puede dividirse en dos grandes ramas: el Gabinete del Coleccionista –sección originalmente bautizada como Museo sentimental–, que pretende recuperar la tradición de los primitivos gabinetes de coleccionistas de antigüedades y curiosidades, donde se acumulan miles de objetos curiosos y entrañables que reflejan la vida y costumbres del pasado, especialmente del siglo XIX; y la colección de escultura hispánica, que abarca desde época antigua hasta el siglo XIX, centrada especialmente en talla policroma religiosa

que conforma la parte más homogénea del museo, a parte de su propia obra escultórica. Acoge obras de las principales escuelas escultóricas de la Península ibérica, como León, Aragón o Castilla, y también ejemplos de plástica europea. Cabe destacar la presencia de los magníficos relieves atribuidos al maestro de Cabestany, procedentes de la portada de Sant Pere de Rodes, del tercer cuarto del siglo XII, dos lastras del tímpano de la puerta occidental del monasterio gallego de San Lorenzo de Carboeiro (Pontevedra) (ca. 1200), o las tallas del escultor gótico Alejo de Vahía.

Texto: LPP

Bibliografía

MARÈS I DEULOVOL, F., 1977; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1958; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1979; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXIII, 305-308; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1991; MUSEU FREDERIC MARÈS, 2011.

PIEDRA

GRUPO DE CAPITELAS (MFM 7, 8, 9, 30)

Este grupo de capiteles del Museu Frederic Marès, juntamente con dos ejemplares del Museu de Terrassa (MdT 1849, 1851) y otros dos pertenecientes a una colección particular, forman –por sus análogas medidas, materiales y

estilos– un único conjunto cuya procedencia se desconoce. Los ejemplos del Museu Frederic Marès (MFM 7: 22 x 23 x 23 cm; MFM 8: 22 x 25 x 25 cm; MFM 9: 22 x 25 x 25 cm; MFM 30: 22 x 24 x 24 cm) se hallan expuestos en las salas de la colección permanente y presentan las cuatro caras trabajadas, indicando que debieron de formar parte de un



Capitel (MFM 7)



Capitel (MFM 8)



Capitel (MFM 9)



Capitel (MFM 30)

claustro o pórtico. La decoración combina motivos vegetales, zoomorfos y litúrgicos, y está distribuida simétricamente entre los ángulos y las caras.

El capitel MFM 7 combina elementos vegetales en los ángulos –posiblemente piñas– con ornamentos litúrgicos en las caras –cruces y báculos–. El ejemplar MFM 8, en cambio, presenta en los ángulos aves rapaces –seguramente águilas–, separadas por un elemento vegetal desarrollado en las caras. El capitel MFM 9 ofrece una decoración muy parecida al anterior, con aves de rapiña enmarcadas en los ángulos, pero separadas en cada cara por un elemento ornamental rematado en dos volutas. La última de las piezas (MFM 30) presenta una decoración exclusivamente zoomorfa, situada en los ángulos del capitel; se trata de un animal fantástico cuadrúpedo con alas, una sola cabeza y dos cuerpos, que podría identificarse con un león alado, motivo muy recurrente en el románico.

A nivel estilístico, estas obras han sido relacionadas con la producción escultórica de la Vall d'Aran y Ribagorza (Sant Cristòfol de Lluçars, Santa María de Alaón). Especialmente relevante ha resultado su vinculación historiográfica con Sant Andreu de Salardú (Vall d'Aran), dado que se ha propuesto que procedan de su desaparecido pórtico. A pesar de que el trabajo escultórico resulta tosco y austero, la elección de los motivos decorativos denota un cierto bagaje propio de inicios del siglo XIII, datación que se ha fijado para el conjunto.

Texto: LPP - Fotos: ©Museu Frederic Marès. A. Ferro

Bibliografía

CAMPS I SORIA, J., 2001; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XIII, p. 375; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1979, p. 22; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1991, pp. 151, 155-157, núm. 85, 90-92.

CAPITEL (MFM 18)

Capitel de piedra calcárea (32 x 22 x 22 cm) documentado en el Museu Frederic Marès por primera vez en el catálogo de 1958 y que actualmente se exhibe en las salas de exposición permanente. La ornamentación, de temática cinegética y de lucha entre hombres y animales, se ve enmarcada por un fondo vegetal de grandes hojas de acanto estriadas. Bajo el ábaco, que debía de presentar sucesivos dados en origen, se pueden distinguir dos escenas protagonizadas por distintos personajes, ocupando cada una dos caras del capitel.

En primer lugar se sitúa un personaje ataviado con una inusual pelliza corta que tensa un arco para disparar una flecha contra un león; animal, a su vez, que intenta devorar la cabeza de un segundo hombre, recostado en actitud de mearse la barba, que apresa entre sus garras. En segundo lugar, un guerrero se protege mediante un escudo oval de otro león —que presenta importantes pérdidas en la cabeza y las patas—, pudiendo haber ido armado con una espada, como ocurre en otras representaciones de este tipo.

En origen este bloque ofrecería una evidente riqueza de gestualidades, tal y como apunta la expresión del personaje que se mesa la barba. El dominio de la técnica por parte del artífice se hace evidente tanto en el fuerte sentido del volumen y acusado relieve de las figuras —que dan la impresión de talla exenta, sobre todo en los cuerpos felinos— como en algunos detalles marcados con trépano, como los ojos o el fondo vegetal. Por otra parte, pese a la voluntad de crear composiciones que mezclen varios personajes y ocupen la totalidad de las caras de la cesta, el artífice muestra dificultades en la distribución de las escenas y cae en la desproporción de los personajes.

Por lo que respecta a la procedencia de la pieza, de origen incierto, la historiografía apunta —acertadamente— influjos del ambiente gerundense. En el terreno iconográfico, por ejemplo, se podría relacionar con un capitel procedente posiblemente de Sant Pere de Rodes (Md'A 32) y con otro encontrado en Peralada. Las coincidencias en la composición y el tratamiento de las figuras de estas tres piezas se extienden también al terreno estilístico, que se enmarca dentro de un grupo de capiteles figurados que se expandieron por gran parte de Cataluña en los últimos decenios del siglo XII, difundido gracias al trabajo de distintos talleres con reminiscencias tolosanas que trabajaron en los conjuntos claustrales de Girona y Sant Cugat, así como en Sant Pere de Galligants.

El conjunto catedralicio gerundense presenta paralelos de luchas entre hombres y animales, así como hojas de acanto de marcada influencia tolosana semejantes a las de la pieza que nos ocupa. En Sant Pere de Galligants se reencuentran elementos similares y se logran unas soluciones ornamentales más elaboradas. Las concordancias estilísticas existentes entre este capitel y los trabajos de Galligants —vaciados frágiles, tratamiento de los nervios de las hojas de acanto y ojos de los personajes— han generado la hipótesis que hace proceder el



Capitel (MFM 18)

ejemplar del Museu Frederic Marès del conjunto gerundense y lo relaciona con el maestro de Cabestany. La ausencia de un capitel con esta recurrente iconografía en dicha iglesia ha servido para reforzar dicha propuesta.

Sin embargo, aunque las similitudes iconográficas, técnicas y estilísticas entre esta obra y la comentada corriente de finales del siglo XII parecen palmarias, el análisis de las divergencias existentes entre los distintos ejemplos comentados induce a pensar que el capitel del Museu Frederic Marès fuera labrado en el seno de otro taller distinto al de Galligants, derivado de los conjuntos mencionados y con suficiente entidad como para justificar la calidad y el detalle de la obra.

Texto: LMS - Foto: ©Museu Frederic Marès. A. Ferro

Bibliografía

BASTARDES I PARERA, R., 1982a; BESERAN I RAMON, P., 1990; CAMPS I SÒRIA, J., 1990; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXIII, pp. 317-318; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1958, p. 35, núm. 20; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1979, p. 28, núm. 992; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1991, pp. 149-150.

CAPITEL (MFM 27)

Capitel de piedra calcárea nummulítica (29 x 22 x 22 cm) que ingresó en el Museu Frederic Marès en fecha desconocida y que actualmente se expone en la cripta del museo. El bloque tiene un ábaco liso —en ciertos puntos mutilado, como el astrágalo— y aparece labrado en sus cuatro caras por un registro de hojas de acanto que cubre la zona inferior de la cesta. En cada cara un tallo, del que surgen dos caulículos hacia los ángulos, separa las hojas de acanto.



Capitel (MFM 27)

Deriva del denominado tipo corintio califal, que tuvo cierto éxito en la Cataluña de finales del siglo X y cuya tipología fue definida a partir de los ejemplos conservados en Santa Maria de Ripoll y Cornellà de Llobregat. No obstante, en la actualidad dicho grupo de capiteles "pseudo-califales" (Castellterçol, MNAC 113731, Sant Mateu de Bages) prefiere entenderse más bien como una derivación propia de capiteles corintios de la *Tarraco* romana, ampliando su marco cronológico hasta los inicios del siglo XI.

De procedencia catalana desconocida, su factura apunta claramente a una esquematización y estilización del modelo producido a finales del siglo X o inicios del XI, pudiendo tratarse de una obra de finales siglo XII o principios del XIII, lejos ya de los ejemplos de Cornellà de Llobregat y Ripoll.

Texto: LMS - Fotos: ©Museu Frederic Marès. A. Ferro

Bibliografía

MUSEU FREDERIC MARÈS, 1979, p. 22, núm. 892; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1991, p. 152, núm. 86.

CAPITEL (MFM 51)

Capitel de piedra (33 x 36 x 33 cm) de procedencia desconocida, conservado en las reservas del Museu Frederic Marès. Aunque padece un deterioro importante que dificulta su análisis, se intuye parte de su figuración. Se trata de parejas de hombres luchando, cada una ocupando una cara. En una de ellas parece que uno de los guerreros monte a caballo y en otra que se enfrente a uno o más animales.



Capitel (MFM 51)

Este tipo de temática profana, relacionada con la cacería o la figura del guerrero, se encuentra con cierta frecuencia en Cataluña en el ocaso del período románico, especialmente durante el siglo XIII.

Texto: LPP - Foto: ©Museu Frederic Marès. A. Ferro

Bibliografía

MARÈS I DEULOVOL, F., 1977, p. 28, núms. 984-986; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1991, p. 153, núm. 87.

PILA BENDITERA (MFM 60)

Pila de agua bendita de piedra arenisca (42 x 39 cm) que perteneció al anticuario J. Valenciano y que el año 1944 formaba ya parte de la colección de Frederic Marès. Actualmente se expone en la cripta del museo.

Tallada en un bloque no regular, su copa, de forma troncocónica, presenta dos franjas decorativas separadas por dos estrías horizontales. En la inferior se aprecia una cenefa de distintas formas romboidales apaisadas y motivos vegetales. La superior muestra la sucesión de dos formas arqueadas superpuestas. Culmina la ornamentación un cordón que dibuja el margen. El bloque presenta una zona dañada en el extremo inferior y se desconoce si en origen estaba sustentado por un fuste y un pedestal, a semejanza de otras pilas de agua bendita.

La decoración de la pieza resulta singular: eminentemente simbólica, su alusión a la regeneración de la naturaleza mediante la representación del agua y de motivos vegetales se



Pila de agua bendita (MFM 60)

muestra en consonancia con su función. Por lo que respecta a su talla a bisel, de factura más bien tosca, la pieza podría adscribirse a una corriente de escultura arcaizante que todavía se abastece del imaginario del arte paleocristiano, enraizada en la tradición clásica romana.

Su datación parece temprana, si bien la tipología de pila de agua bendita no empezó a distinguirse de las pilas bautismales por su distinta forma y dimensiones hasta el siglo XII, no generalizándose su uso hasta finales del siglo XV. Entre la segunda mitad del siglo XII y la primera del siglo XIII se debió de producir otra pila de agua bendita de similares características (MNAC 5298), lo que justifica la datación de la pieza que nos ocupa en unas fechas cercanas. Se le ha asignado una supuesta procedencia catalana y también ha sido relacionada con obras pirenaicas.

Texto: LMS - Foto: ©Museu Frederic Marès. A. Ferro

Bibliografía

BILBAO LÓPEZ, G., 1996; CRUAÑES I OLIVER, E. y VIRELLA I TORRAS, X., 1984; DURAN I SANPERE, A., 1960, p. 23; LLONCH I PAUSAS, S., 2002, p. 113; MARÈS I DEULOVOL, F., 1977, p. 399; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1948, p. 10, núm. 47; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1955a, p. 10, núm. 25; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1958, p. 36, núm. 24; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1979, p. 28, núm. 994.

PILA DE ACEITE (MFM 83)

Esta pila pétreo rectangular de procedencia desconocida (54 x 133 x 71 cm) se halla expuesta en las salas de la co-



Pila de aceite (MFM 83)

lección permanente del museo. Su primitiva función no está clara y, aunque tradicionalmente se haya considerado una pila bautismal de inmersión, no se puede descartar que se tratara de una pila de aceite. La decoración está localizada en tres caras del rectángulo y presenta una temática animalística (león, aves que podrían ser pavos, una liebre).

Tanto por su repertorio profano, inspirado en los bestiaros, como por sus características técnicas y estilísticas, se ha relacionado con otros ejemplos de pilas de aceite de la zona pirenaica del Pallars (obispado de Urgell) y de pilas bautismales de Val d'Aran. Atendiendo a tales paralelos, se debería fechar en la segunda mitad del siglo XII.

Texto: LPP - Foto: ©Museu Frederic Marès. A. Ferro

Bibliografía

DEL COR, M., 1973, p. 108; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXIII, pp. 320-321; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1955b, p. 9; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1958, p. 48; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1979, p. 26; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1991, p. 130, núm. 57.

CAPITEL (MFM 135)

Capitel de piedra calcárea (20 x 16 x 15,5 cm) que se encuentra en las salas de la colección permanente del museo. Está decorado por una sencilla superposición de hojas trabajadas en incisión, situadas en los ángulos del bloque y ornamentadas por una esquematizada palmeta. Parece una derivación muy lejana del tipo corintio, que podría fecharse en un avanzado siglo XIII.

Texto: LPP - Foto: ©Museu Frederic Marès. A. Ferro

Bibliografía

MUSEU FREDERIC MARÈS, 1991, pp. 153-154, núm. 88.



Capitel (MFM 135)

CAPITEL (MFM 150)

Capitel pétreo (40 x 42 x 33 cm) que ingresó en el Museu Frederic Marès en fecha desconocida y que actualmente se conserva en sus fondos. Presenta una decoración que ocupa todo el tambor, a base de entrelazos conformados por cintas estriadas. El bloque, con la parte superior parcialmente erosionada, aparece tallado en dos de sus caras, por lo que originariamente debió de ir adosado a un muro.

El motivo de entrelazos fue ampliamente utilizado en la Alta Edad Media, resultando especialmente característico en conjuntos catalanes vinculados a la catedral de Vic y al monasterio de Ripoll. Las medidas del bloque y el tipo de material han llevado a pensar que podría tener un mismo origen que los capiteles MFM 149 y MFM 151, si bien este último podría relacionarse con la escuela del claustro de

Capitel (MFM 150)



Solsona, cuya producción no ofrece paralelos para el capitel que nos ocupa. Sin descartar la posibilidad de una procedencia común con estos otros dos capiteles, mantenemos su procedencia catalana como desconocida y lo suponemos una producción de la segunda mitad del siglo XII.

Texto: LMS - Foto: ©Museu Frederic Marès. A. Ferro

Bibliografía

MUSEU FREDERIC MARÈS, 1979, p. 21, núm. 858; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1991, p. 149, núm. 82.

CAPITEL (MFM 151)

Capitel de piedra (47 x 27 x 35 cm) conservado en las reservas del museo, de procedencia desconocida y considerable deterioro. Aparece esculpido en tres de sus caras, lo que sugiere que estuvo adosado. En uno de sus ángulos existe una figura humana que no conserva el rostro, cuya rodilla derecha está apoyada en el suelo; tanto su pierna izquierda como la posición de sus brazos indican que la figura está representada en acción. Detrás de ella se entrevé un fondo de elementos vegetales, como hojas dentadas dispuestas simétricamente.

A pesar de que el desgaste del capitel hace imposible identificar la temática del conjunto, la historiografía lo ha vinculado a nivel estilístico con la escultura del claustro de la catedral de Solsona, especialmente por los característicos pliegues de la ropa que permiten distinguir las piernas. En consecuencia, se ha fechado en relación a la última etapa de construcción del conjunto de Solsona, en el último tercio del siglo XII.

Texto: LPP - Foto: ©Museu Frederic Marès. A. Ferro

Capitel (MFM 151)



Bibliografía

MARÈS I DEULOVOL, F., 1977, p. 21, núm. 860; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1991, pp. 150-151, núm. 84.

CAPITEL (MFM 2412)

Capitel de piedra calcárea (32 x 22 x 22 cm) que ingresó en el Museu Frederic Marès en fecha desconocida y que actualmente se expone en la cripta del museo. El bloque, con la mitad inferior lisa sobre el astrágalo, presenta una decoración angulosa y geometrizada en las aristas, a base de grandes hojas de las que cuelgan piñas y de un florón en el espacio libre de la zona central, bajo un cimacio con dados lisos.

Uno de los primeros conjuntos catalanes en los que se utilizó esta extendida temática es el claustro de Sant Pere de Galligants. Otros paralelos más avanzados cronológicamente se encuentran en obras tardías de la Cataluña Nueva como, por ejemplo, dos capiteles de la portada de Siurana, el claustro de Vallbona de les Monges o algunos capiteles del claustro de Sant Pau del Camp. Sin la posibilidad de precisar un origen geográfico, tanto el tambor alargado como la parte inferior vacía podrían apuntar a un origen catalán y a una cronología tardía, ya dentro del siglo XIII, coetánea a estos conjuntos meridionales, quizás más concretamente a los vinculados al Císter.

Texto: LMS - Foto: ©Museu Frederic Marès. A. Ferro

TALLA

CRISTO (MFM 680)

Talla lúnea de Cristo (54 x 19 x 8 cm), con restos de policromía en el rostro, de procedencia desconocida. Se trata de una figura sedente de Cristo en majestad, correctamente conservada a pesar de la pérdida del brazo derecho y parte de la corona; con la mano superviviente sostiene el libro. El dorso plano y los agujeros del torso sugieren que debió de formar parte de un frontal o estructura retabística. De proporcionados y armoniosos rasgos faciales, viste manto y una túnica de profusos pliegues y drapeados en zigzag que caen en forma de "V" entre las rodillas, proporcionando volumen y movimiento al conjunto.

Aunque desde un punto de vista estilístico se ha relacionado con la Virgen de madera del tesoro de la catedral de Girona, la delicadeza del tratamiento de los pliegues de la falda y de la anatomía del cuerpo sugiere cierto paralelismo con la célebre Virgen del Claustro de Solsona. Por ello su cronología ha de establecerse en la segunda mitad del siglo XII, en el ámbito de la escultura de filiación tolosana.

Texto: LPP - Foto: ©Museu Frederic Marès. A. Ferro



Capitel (MFM 2412)

Bibliografía

MUSEU FREDERIC MARÈS, 1991, pp. 154-155, núm. 89.

Talla lúnea de Cristo (MFM 680)



Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXIII, pp. 353-354; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1958, p. 38, núm. 59; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1979, p. 18, núm. 764.

CRISTO (MFM 1427)

Talla de madera con restos de policromía de Cristo crucificado con cuatro clavos (43 x 45 x 9 cm: Cristo; 125 x 67 x 2,5 cm: cruz) que se encuentra expuesta en las salas de la colección permanente del museo.

Aunque se desconoce su procedencia original, esta pieza fue víctima de un error histórico al confundirse su identificación con otra talla del museo en los catálogos de la colección de la década de 1950, conociéndose durante mucho tiempo como Cristo de Montgarri (población de Val d'Aran). No está claro si la cruz perteneció originalmente al conjunto o bien fue añadida durante el periplo de la pieza en el mercado de antigüedades. La policromía conservada parece ser fruto de repintes posteriores. La obra pertenece a la tipología del *Christus patiens*; Cristo se muestra desnudo, solo cubierto por un rígido perizoma que le llega hasta las rodillas, y su tratamiento anatómico se reduce al perfilado de costillas y pectorales. Luce pelo largo con raya al medio y unos sencillos bucles decoran su barba.

Cristo (MFM 1427)



Estilísticamente se asemeja a otros crucificados conservados procedentes del Pirineo catalán, en la línea de la producción de tallas cristológicas aranesas, y su datación se ha establecido a inicios del siglo XIII.

Texto: LPP - Foto: ©Museu Frederic Marès. A. Ferro

Bibliografía

BASTARDES I PARERA, R., 1982b; BASTARDES I PARERA, R., 1987; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XIII, pp. 383-384, XXIII, pp. 328-330; LLONCH I PAUSAS, S., 2002, p. 83; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1979, p. 18, núm. 769; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1991, p. 136, núm. 64.

NIÑO JESÚS (MFM 674)

Talla en madera policromada (28 x 9,5 x 9 cm) que ingresó en el museo en fecha desconocida. Se trata de una figura del Niño Jesús sedente, que complementaba una imagen desconocida de la Virgen entronizada. La figura ha sido tallada en un bloque de madera independiente de la madre. Jesús hace el gesto de bendición con la mano derecha y sostiene un libro abierto con la izquierda. De su esquemática expresión facial destacan los grandes ojos y las orejas. Viste una túnica verde y dorada y una toga cruzada a la romana que se define

Niño Jesús (MFM 674)



por su doble pliegue dorado. Destaca, sobre fondo blanco, su decoración a base de motivos vegetales, si bien es probable que la policromía se deba a una intervención posterior.

El detalle iconográfico de la testa no coronada de Jesús nos hace pensar que probablemente se trate de una obra tardía, dado que generalmente el Niño se mostraba con corona. El mismo museo conserva otra figura del Niño Jesús (MFM 684), si bien ninguna de las dos presenta un alto nivel de calidad. Todo ello parece sugerir su origen catalán, dentro del panorama de inicios del siglo XIII.

Texto: LMS - Foto: ©Museu Frederic Marès. A. Ferro

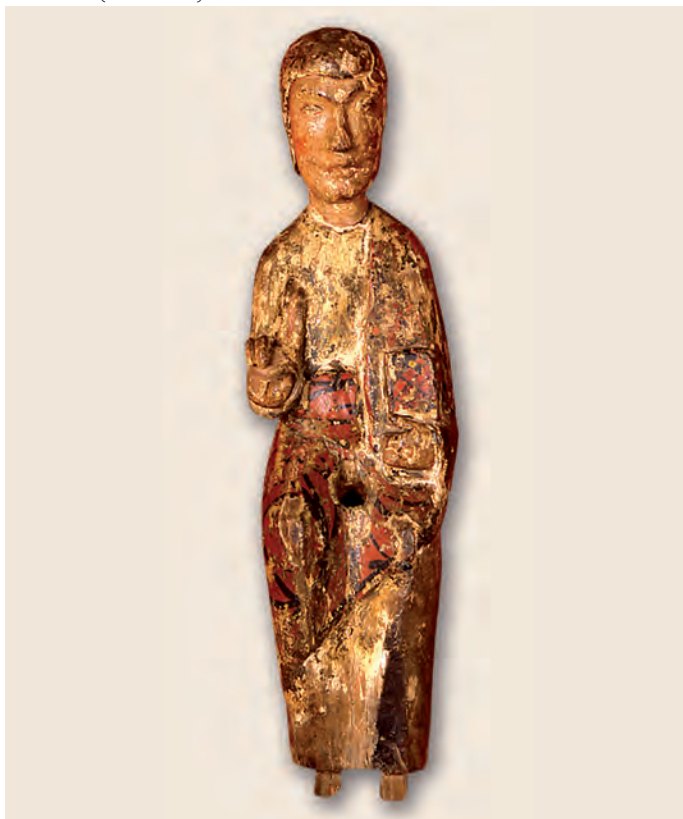
Bibliografía

MUSEU FREDERIC MARÈS, 1979, p. 18, núm. 765; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1991, p. 140, núm. 70.

NIÑO JESÚS (MFM 684)

Talla de madera del Niño Jesús (39 x 11 x 6 cm), con restos de policromía, expuesta en las salas de exposición permanente del Museu Frederic Marès. Debió de formar parte de un conjunto junto con una talla mariana hoy desaparecida, a juzgar por el agujero que presenta y que habría funcionado

Niño Jesús (MFM 684)



como fijación a la talla de la Virgen. El Niño, en posición sedente, sin corona y descalzo, sostiene el libro con una mano y bendice con la otra; viste túnica y manto a la romana. Estilísticamente se asemeja a la producción pirenaica catalana de tallas de la Virgen con el Niño de finales del siglo XII e inicios del XIII, caracterizada por una cierta dulcificación de los rasgos faciales.

Texto: LPP - Foto: ©Museu Frederic Marès. A. Ferro

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXIII, pp. 354-355; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1958, p. 38, núms. 57-62; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1979, p. 18, núm. 766; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1991, p. 140, núm. 69.

VIRGEN CON EL NIÑO (MFM 661)

Talla mariana en madera policromada (48 x 15,5 x 20 cm) que formó parte de la colección de los anticuarios Costa y Carvajal, posteriormente de la de J. Valenciano y posiblemente también de la colección Junyer-Vidal. Aparece documentada por primera vez en el catálogo del Museu Frederic Marès de 1958. La Virgen, sobre un trono decorado con estructuras arquitectónicas y tocada con una corona dorada que deja

Virgen con el niño (MFM 661)



intuir su cabellera, porta un *maphorion* y viste un largo manto profusamente decorado y anudado sobre el cuello, además de una túnica roja de cuello redondo hasta los sobresalientes pies. La imagen, que lleva un delicado collar, sostiene con la mano derecha un objeto perdido y a Jesús con la zurda. El Niño, que ha perdido ambas manos, debía de bendecir con la diestra y sostener el libro parcialmente conservado con la izquierda. Viste una túnica verde hasta los pies, desnudos, y una toga cruzada a la romana; originalmente también iría coronado.

La talla, de marcada frontalidad, corresponde a la tipología de la Virgen como Trono de Sabiduría o *Sedes Sapientiae*, caracterizada por mostrar a María distante y supeditada al Niño, si bien en este caso se establece cierto contacto entre ellos. El conjunto, afectado por numerosas pérdidas entre las que hay que contar distintos puntos dañados por fuego, aún conserva una capa de policromía que podría pertenecer a una intervención posterior.

Considerada generalmente una Virgen catalana, mantiene ciertas analogías con tallas tardías en las que predomina la estilización vertical, como la Virgen de Mosset y otra Virgen de procedencia desconocida (MFM 665). Por descontado, el tallista que realizó esta pieza, arcaica y algo tosca, no tenía el mismo dominio técnico que los de los ejemplares citados. Todo ello hace pensar en una datación tardía, ya dentro del siglo XIII.

Texto: LMS - Foto: ©Museu Frederic Marès. A. Ferro

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXIII, pp. 336-338; LLONCH I PAUSAS, S., 2002, p. 113; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1958, p. 38, núms. 69-74; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1979, p. 21, núms. 834-855, lám.17; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1991, p. 145, núm. 76.

VIRGEN CON EL NIÑO (MFM 663)

Talla de madera policromada de la Virgen con el Niño (50 x 20 x 14,5 cm) expuesta en las salas de la colección permanente del museo, de procedencia desconocida.

De severa frontalidad y rigidez, se trata de una talla de la tipología *Sedes Sapientiae*, de factura un tanto tosca. La figura de la madre, que ha perdido el brazo izquierdo y luce *maphorion*, presenta cierta armonía en los rasgos faciales a pesar de la poca pericia escultórica del artífice. En la parte superior de la cara se intuyen los restos de lo que debió de ser una corona. Viste una casulla roja con una discreta decoración a base de rombos que lleva a pensar en algún tipo de repinte posterior; bajo ella, una túnica azul se extiende hasta los pies. El Niño está sentado en su regazo, lleva corona y una túnica roja con rombos. La Virgen está sentada en un sitial moldurado y resulta plana por la parte trasera, indicando que pudo haber sido adosada a algún tipo de estructura retablistica.



Virgen con el Niño (MFM 663)

Obra de un artífice de menor maestría, la pieza, por tipología y rasgos estilísticos, podría fecharse en el último cuarto del siglo XII.

Texto: LPP - Foto: ©Museu Frederic Marès. A. Ferro

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXIII, p. 340; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1958, p. 39, núm. 76; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1979, p. 21, núms. 834-855; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1991, p. 146, núm. 78.

VIRGEN CON EL NIÑO (MFM 665)

Talla mariana en madera policromada (84 x 50 x 24 cm) que el año 1931 formaba parte de la colección de *Maties Muntadas* y posteriormente, en 1958, ingresó en el Museu Frederic Marès. Se trata de una figura de la Virgen entronizada con el Niño, con un trono flanqueado por columnas que han perdido el remate superior. La Virgen, coronada, lleva un *maphorion* que le cubre cabeza y hombros y viste un largo manto dorado anudado al cuello mediante un broche en forma de rosetón, además de una túnica azul de cuello redondo hasta los pies, los cuales sobresalen calzados reposando sobre un zócalo. La imagen sostiene un objeto perdido con la mano derecha



Virgen con el Niño (MFM 665)

y coge el brazo de Jesús con la izquierda. El Niño, también coronado, toma asiento en el regazo de su madre. Bendice con la diestra y sostiene con la zurda un libro donde se leen palabras como LAUDEM o AMEN. Viste túnica roja hasta los desnudos pies y una toga dorada cruzada a la romana. La cabeza destaca por sus facciones estilizadas y bien cuidadas, de resultado muy similar a las de la Virgen; de hecho, el escultor resolvió ambos rostros con una talla especialmente fina.

El dorso plano y vaciado lleva a pensar que la talla pudo haber sido realizada para presentarse adosada a un soporte. Aunque es posible que la policromía actual sea producto de una intervención posterior, cabe destacar su gran decorativismo, apreciable en las coronas –corladas y llenas de incisiones que simulan piedras preciosas– y en las vestiduras de ambos personajes. La talla, de marcada frontalidad, corresponde a la tipología de *Sedes Sapientiae*, aunque en este caso se establece un cierto contacto entre la Virgen y el Niño. En el conjunto se hace patente la rigidez de la composición, marcada por la persistencia de la frontalidad de las figuras, donde tan solo se rompe la simetría con la gestualidad exagerada de Jesús.

Desde el punto de vista estilístico, la pieza no parece partir directamente del modelo de la Virgen de Ger (MNAC 65503) ni de la Virgen de Cornellá de Conflent, si bien hereda de esta última una monumentalidad y majestuosidad singular. También es cierto que su manto anudado la relaciona con el tipo que sigue la Virgen de Núria y el contacto directo de

la madre sujetando a Jesús entronca, además, con tallas como la Virgen de All (MNAC 15917) y otra Virgen de procedencia desconocida (MNAC 3923), ya del entorno de 1200. Probablemente estemos ante una relectura del modelo básico realizada desde la tradición local, a juzgar por otros ejemplares como la Virgen de Mosset. En conclusión, esta Virgen de aspecto solemne puede relacionarse con la zona pirenaica catalana y fue realizada a caballo entre los siglos XII y XIII.

Texto: LMS - Foto: ©Museu Frederic Marès. A. Ferro

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXIII, pp. 332-333; COLECCIÓN MUNTADAS, 1931, p. 3, núm. 104; COLECCIÓN MUNTADAS, 1957, p. 21, núm. 95; CUNQUEIRO, Á., 1979; LLONCH I PAUSAS, S., 2002, p. 103; MARIACHER, G., 1966, p. 104, núm. 47, lám. p. 105; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1979, p. 18, núm. 762, lám. 15; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1991, pp. 137-138, núm. 66.

VIRGEN CON EL NIÑO (MFM 667)

Talla de madera policromada de la Virgen con el Niño (52 x 19 x 18 cm), de procedencia desconocida.

Virgen con el Niño (MFM 667)



De destacada frontalidad, debe catalogarse dentro de la tipología de *Sedes Sapientiae*. La Virgen, coronada, presenta un canon corto y cierta desproporción entre la cabeza y el cuerpo, y luce un rígido manto —sin ningún tipo de tratamiento en los pliegues— atado en el pecho, que se abre en la zona central para abrigar al Niño y vuelve a ceñirse en la parte inferior. El hijo, también desproporcionado, está sentado en el centro de su regazo, viste toga a la romana y sostiene el libro con una mano mientras bendice con la otra.

Aunque el conjunto presenta rasgos arcaizantes, el contacto de la mano de la Virgen con el Niño hace pensar en una datación tardía, avanzado el siglo XIII.

Texto: LPP - Foto: ©Museu Frederic Marès. A. Ferro

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XIII, pp. 342-343; LLONCH I PAUSAS, S., 2002, p. 81; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1958, p. 38, núm. 70; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1979, p. 147, núm. 79; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1991, p. 136, núm. 64.

VIRGEN CON EL NIÑO (MFM 669)

Talla mariana, en madera policromada (59 x 17 x 18 cm), que perteneció a los anticuarios Costa y Carvajal y que ya aparece documentada en el catálogo de 1958. Se trata de una imagen de la Virgen con el Niño que responde a la tipología de *Sedes Sapientiae*, con ambos personajes entronizados

Virgen con el Niño (MFM 669)



sobre un escabel. La Virgen luce un *maphorion* que le cubre la cabeza y los hombros y un largo manto verde cerrado sobre el pecho, además de una túnica roja de cuello redondo; en origen estaría probablemente coronada.

Jesús reposa sobre su regazo, bendiciendo con la diestra y sosteniendo un libro con la zurda, y viste una túnica roja hasta los pies desnudos y una toga verde cruzada a la romana. Su aparente buen estado de conservación se debe muy probablemente a restituciones posteriores, como mínimo en lo que a la policromía se refiere.

La talla destaca por la esquematización de sus formas y la reducción de las facciones a la mínima expresión, lo que le confiere un aspecto desvirtuado y especialmente vertical y, además, dificulta las posibilidades de comparación con otras tallas. A pesar de ello, el manto cerrado de esta figura hace pensar en el de la Virgen de Núria. Lo comentado justifica su datación en unas fechas no anteriores a la segunda mitad del siglo XII pudiendo suponer, asimismo, su procedencia catalana.

Texto: LMS - Foto: ©Museu Frederic Marès. A. Ferro

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXIII, pp. 335-336; LLONCH I PAUSAS, S., 2002, p. 81; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1958, p. 38, núm. 72; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1979, p. 20, núm. 788; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1991, p. 138, núm. 67.

VIRGEN CON EL NIÑO (MFM 671)

Talla de madera policromada de la Virgen con el Niño (74 x 30 x 22 cm) cuya procedencia original se desconoce. Se trata de un ejemplo de *Sedes Sapientiae*, de factura tosca y desproporcionada. La Virgen, que está sentada en un sitial moldurado, luce corona con florones, túnica dorada y manto azul que le cubre desde la cabeza hasta los pies. Con la mano derecha sostiene un atributo esférico y con la izquierda coge al Niño, que aparece colocado en posición frontal, ligeramente desplazado hacia la derecha del regazo, viste manto dorado y luce corona; con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene el libro. La policromía parece haber sufrido algún tipo de repinte moderno. La historiografía ha fechado la pieza entre finales del siglo XII e inicios del XIII.

Texto: LPP - Foto: ©Museu Frederic Marès. A. Ferro

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XIII, p. 344; LLONCH I PAUSAS, S., 2002, p. 86; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1958, p. 57, núm. 379; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1979, p. 17, núm. 720; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1991, pp. 141-142, núm. 72.



Virgen con el Niño (MFM 671)

VIRGEN CON EL NIÑO (MFM 685)

Talla mariana en madera (64 x 20 x 15 cm), documentada por primera vez en el Museu Frederic Marès en el catálogo de 1958 y que actualmente se conserva en las reservas. Se trata de una figura de la Virgen entronizada con el Niño que debió de estar policromada en origen, a juzgar por los restos de carnaciones en los rostros. La Virgen, coronada, porta un *maphorion* que le cubre la cabeza hasta los hombros y viste un largo manto y una túnica. La imagen materna acoge a Jesús, también coronado, que reposa sobre su regazo y viste una túnica *manicata*. Las facciones de ambos personajes destacan por sus formas angulosas, aunque es probable que ese rasgo responda más bien a una intervención posterior que actuó principalmente en el rostro de la Virgen y en el zócalo.

La marcada frontalidad y rigidez compositiva del conjunto —que acentúa su verticalidad— y la distante relación establecida entre ambos personajes responden a la tipología de *Sedes Sapientiae*, caracterizada por mostrar a María supeditada al Niño. La ligera lateralización de la posición del infante y el aparente arcaísmo de la talla hacen pensar en una factura alejada de los modelos románicos catalanes del siglo XII, como las vírgenes de Cornellà de Conflent o de Ger. Así pues, se debería a una producción más acorde con las vírgenes producidas en Cataluña —sin poder ofrecer un origen geográfico más preciso— en el siglo XIII.

Texto: LMS - Foto: ©Museu Frederic Marès. A. Ferro



Virgen con el Niño (MFM 685)

Bibliografía

AINAUD DE LASARTE, J., 1955, p. 34; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXIII, pp. 332-334; LLONCH I PAUSAS, S., 2002, p. 87; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1958, p. 39, núm. 77, lám. 17; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1979, p. 20, núm. 786, lám. 21; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1991, p. 144, núm. 75.

VIRGEN CON EL NIÑO (MFM 710)

Talla de madera policromada de la Virgen con el Niño (54 x 15 x 12 cm), de la tipología *Sedes Sapientiae*, con María entronizada sosteniendo a Jesús en una posición un tanto forzada. La madre, que sostiene con la diestra la esfera celestial, presenta unos rasgos armoniosos que denotan cierta expresividad; porta corona, una túnica roja de acentuados pliegues y un manto azul abrochado en el pecho, que la cubre desde la cabeza hasta las rodillas, reivindicando el aspecto sacerdotal de María. El Niño, de factura más tosca, viste una sencilla túnica roja hasta los pies, bendice con una mano y sostiene el libro con la otra. La pieza, marcada por la tosquedad, remite a la producción pirenaica de este tipo de tallas y a una cronología de finales del siglo XII o inicios del siglo XIII.

Texto: LPP - Foto: ©Museu Frederic Marès. A. Ferro



Virgen con el Niño (MFM 710)

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XIII, p. 341; LLONCH I PAUSAS, S., 2002, p. 86; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1979, p. 17, núm. 717; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1991, p. 141, núm. 71.

VIRGEN CON EL NIÑO (MFM 807)

Talla de madera policromada de la Virgen con el Niño (71,5 x 24,5 x 17 cm), expuesta en las salas de la colección permanente. Sigue la tipología de *Sedes Sapientiae*, en la que María actúa como trono de Cristo. La Virgen luce una corona alta con florones y reposa sobre un sencillo sitial. Viste un manto abierto que cae desde la cabeza hasta los pies, dejando al descubierto la parte central, donde está colocado el Niño. Las piernas resultan cortas en relación al torso, confiriendo una importante desproporción al conjunto. Jesús, situado en el centro del regazo materno, viste túnica y bendice con una mano mientras sostiene el libro con la otra. Estilísticamente se ha comparado con algunos ejemplos vinculados a talleres de la zona pirenaica leridana. Aunque reproduce los prototipos de vírgenes románicas, se aprecia cierta transformación que permite situarla en un avanzado siglo XIII.

Texto: LPP - Foto: ©Museu Frederic Marès. A. Ferro



Virgen con el Niño (MFM 807)

Bibliografía

MUSEU FREDERIC MARÈS, 1979, p. 35, núm. 1248; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1991, p. 142, núm. 73.

VIRGEN CON EL NIÑO (MFM 809)

Talla mariana en madera policromada y dorada (82 x 31 x 19 cm), documentada en el Museu Frederic Marès por primera vez en el catálogo de 1952. Se trata de una figura de la Virgen entronizada con el Niño. La Virgen lleva un *maphorion* –bajo una corona recortada para encajar otra metálica–, un largo manto azul decorado con estrellas y una túnica roja ornada con motivos vegetales. Con la mano derecha sostiene un objeto esférico y con la izquierda a Jesús, que reposa ligeramente desplazado hacia el lado izquierda de la falda materna, bendiciendo con la diestra y sosteniendo un rollo con la zurda. Los antebrazos derechos de ambas figuras son piezas independientes, posiblemente para facilitar el trabajo de vestir las en momentos precisos. Ambos rostros destacan por unas facciones estilizadas y cuidadas. El conjunto, aunque afectado por numerosas pérdidas de policromía y xilófagos, aún conserva su aspecto primitivo con unos pliegues muy marcados y un decorativismo notable en los ropajes. De marcada frontalidad, responde a la tipología de *Sedes Sapientiae*, aunque se percibe un cierto contacto entre madre e hijo. La formulación asimétrica de los pliegues y la composición general apuntan a una producción tardía, relacionada con tallas marianas realizadas en



Virgen con el Niño (MFM 809)

el siglo XIII, como la destruida Virgen de Sant Martí Sarroca, con la que ciertamente compartiría un aire similar en los rasgos faciales. Por todo ello, esta pieza debería situarse dentro del panorama catalán del siglo XIII, seguramente ya avanzado.

Texto: LMS - Foto: ©Museu Frederic Marès. A. Ferro

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXII, pp. 349-350; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1948, p. 14, núm. 29; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1958, p. 53, núm. 230; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1979, p. 35, núm. 1247.

VIRGEN CON EL NIÑO (MFM 1689)

Talla mariana línea con restos puntuales de policromía (54 x 23 x 13 cm) que ingresó en el Museu Frederic Marès en fecha desconocida y actualmente se conserva en sus reservas. Se trata de una Virgen entronizada con el Niño, de la tipología *Sedes Sapientiae*. La imagen de María, que probablemente en origen estaría coronada, viste un *maphorion* y una túnica plegada con escote redondo que se extiende hasta sus pies, visiblemente asimétricos. Sobre su pierna izquierda reposa el Niño Jesús, coronado y vestido con una túnica *manicata*. La obra presenta numerosas pérdidas y ataques de xilófagos. No obstante, aún se pueden vislumbrar la cuidada talla de los ojos, las pequeñas bocas y las narices rectilíneas proporcionadas.



Virgen con el Niño (MFM 1689)

Desde el punto de vista estilístico recuerda a las Vírgenes procedentes del Bages, como la de Matadars (MNAC 4392) que, a su vez, posiblemente derive de otra Virgen de procedencia desconocida (MNAC 4388). A pesar de esta aparente cercanía tipológica, la talla que nos ocupa presenta características distintas, esencialmente el tratamiento volumétrico y el dorso aplanado, lo que lleva a pensar que debió ir adosada a un soporte. Esta última peculiaridad remite a una posible función dentro de un retablo románico y, concretamente, recuerda a otra pieza enigmática de procedencia desconocida presidida por una talla de la Virgen con el Niño (MNAC 22997).

Su similitud con ejemplos del Bages parece sugerir una procedencia catalana e, incluso, de esa misma comarca. Por otro lado, su posible presentación inicial en relación a una estructura primitiva de tipo retablístico situaría su producción en una fecha no anterior a la segunda mitad del siglo XII, siendo más plausible una datación a inicios del siglo XIII.

Texto: LMS - Foto: ©Museu Frederic Marès. A. Ferro

Bibliografía

MUSEU FREDERIC MARÈS, 1991, p. 137, núm. 65.

ORFEBRERÍA

El Museu Frederic Marès guarda una interesante colección de piezas de orfebrería de los talleres de Limoges, cuya obra conoció gran difusión por toda Europa desde el último tercio del siglo XII. Son piezas procedentes del mercado anticuario, la mayor parte de origen francés y otras adquiridas en Madrid (sin relación alguna con el románico catalán).

Sin evidencias claras, la historiografía ha considerado la posibilidad de que alguna pieza de la colección fuera de origen catalán, en particular un pie de copón decorado con figuras angélicas sobre fondo esmaltado (MFM 622), de cronología tardía (segunda mitad del siglo XIII o incluso ya del siglo XIV). Nada permite confirmar tal posibilidad, aunque es cierto que presenta ciertas similitudes con otros copones conservados en Cataluña, en particular con el conservado en el MNAC (nº inv. 5331). En realidad, el único objeto de procedencia catalana es una cubierta de incensario descubierta en el entorno del monasterio urgelitano de Sant Serni de Tavèrnoles (MFM 706), cuya descripción se dará en la ficha correspondiente.

Texto: JDP - Foto: ©Museu Frederic Marès. A. Ferro

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1997, XXIII, pp. 382-383; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1979, p. 21.

LIPSANOTECAS

LIPSANOTECAS DE PROCEDENCIA DESCONOCIDA
(MFM 741, 739, 737)

El Museu Frederic Marès conserva tres lipsanotecas de alabastro, pequeñas cajas destinadas a contener reliquias que se solían sellar en la ceremonia de consagración del altar y posteriormente eran colocadas y escondidas en reconditorios, situados normalmente en el interior de las aras. Precisamente al no ser concebidos para ser vistos, solían realizarse en materiales más modestos que otro tipo de relicarios.

Los ejemplos MFM 737 (9,5 x 12 x 7 cm), MFM 739 (9 x 10,5 x 8 cm) y MFM 741 (9,5 x 18,3 x 10,3 cm) ingresaron en el museo el año 1979 y presentan características similares. De planta rectangular y sobre cuatro pies, las dos caras inclinadas se unen en la parte superior formando una arista. En la frontal se abre la ventana del compartimento interior –doble ventana en el caso de MFM 741–, tapada seguramente por una pequeña lápida encajada. Alrededor de la apertura se representan motivos incisos de origen paleocristiano (peces, anagrama de Cristo) o inscripciones varias, como la de MFM 739: DE PRESEPIO / DE SEPULCRO.



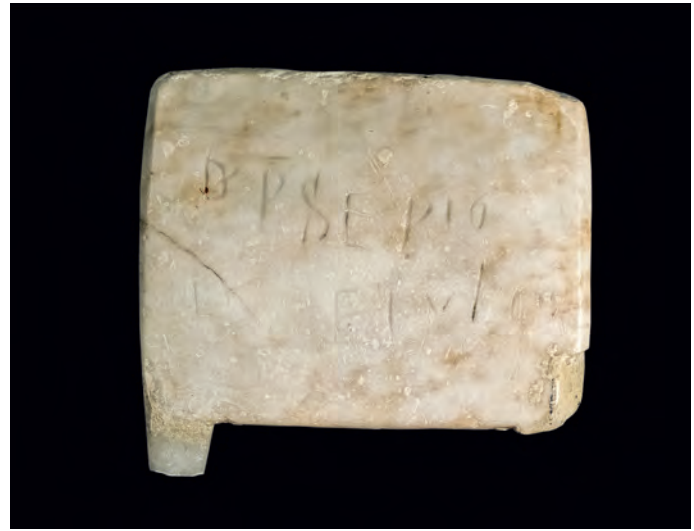
Pie de copón (MFM 622)



Lipsanoteca (MFM 737)



Lipsanoteca (MFM 739). Anverso



Lipsanoteca (MFM 739). Reverso

Los objetos tratados han sido agrupados bajo la tipología propuesta por R. Bastardes: "lipsanotecas de alabastro". En el ámbito catalán tan solo se han conservado ocho lipsanotecas de esta variedad: cuatro en el Museu Frederic Marès (MFM 735, 737, 739 y 741), tres en el Museu Episcopal de Vic (MEV 8960, 9737 y 3964) y otra en la Colección Oleguer Junyent. Se ha propuesto incluso la existencia de un centro productor de estas piezas de alabastro, localizado en las canteras de Beuda. Los tres ejemplares que aquí nos ocupan presentan una evidente unidad estilística, basando sus formas en la copia de relicarios bizantinos (solución arraigada en los territorios de los condados catalanes desde los siglos X y XI), y parecen ejemplares muy primerizos, obra del siglo XI.

Texto: LMS - Fotos: ©Museu Frederic Marès. JAOM

Bibliografía

ALAVEDRA I INVERS, S., 1979, pp. 68-69, figs. 37 y 39; BASTARDES I PARERA, R., 1989b, pp. 9-14, 16, 23; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXIII, pp. 390-393; GUDIOL I CUNILL, J., 1901; MUSEU FREDERIC MARÈS, 1979, p. 20, núms. 792-806; SUREDA I JUBANY, M., 2010.



Lipsanoteca 741

Museu Diocesà de Barcelona

EL MUSEU DIOCESÀ DE BARCELONA se gestó a finales del siglo XIX, en el contexto de la inauguración de los pioneros museos episcopales y diocesanos de Vic (1891), Lleida (1893) y Solsona (1896) y la celebración del *Primer Congreso de Arte Cristiano* de Barcelona (1913), gracias al entusiasmo del nuncio Ragonessi, los obispos Laguarda y Reig y el historiador Manuel Trens. En 1915, el obispo Reig y

Casanovas, enviaba una circular a todas las parroquias de la diócesis instando a sus rectores a enviar todas aquellas obras de arte que pudieran conformar el nuevo museo. El *Museu Arqueològic Diocesà* de Barcelona fue inaugurado en octubre de 1916, situado en la planta baja del *Seminario Conciliar* y dirigido por Manuel Trens. En 1936, el museo fue saqueado y parcialmente incendiado, hecho que provocó la destrucción de

parte de los fondos y el expolio y posterior comercialización de piezas que terminaron en museos estadounidenses (*The Cleveland Museum of Art* y *The Art Institute de Chicago* devolvieron algunas piezas con posterioridad). El Museo Diocesano de Barcelona reabrió sus puertas en 1960, aunque no fue hasta los años ochenta cuando la archidiócesis recuperó el edificio de la Pía Almoína, situado al lado de la catedral, convirtiéndolo en sede del actual museo. El museo ha organizado destacadas muestras temporales como *Millenium*, *Thesaurus*, *Cataluña Medieval* o *Selecta*, con las que se dio a conocer el magnífico patrimonio artístico religioso catalán.

El edificio de la Pía Almoína, construido entre 1435 y 1546, está asentado sobre la antigua muralla, integrando una de las 68 torres de defensa del segundo perímetro urbano alzado en el siglo IV. Durante las obras acometidas durante la década de 1980 aparecieron piezas datables entre época romana y el siglo XVI y que hoy forman parte de las colecciones. Agrupa también otros objetos de origen desconocido procedentes de las parroquias de la diócesis, como un fragmento de imposta procedente de la antigua catedral románica de Barcelona (MDB 257) fechada en la segunda mitad del siglo XI, una pila aguabeneditera lisa fechada entre los siglos XII y XIII (MDB 397), una ventana geminada con capitel y ábaco vegetal fechada en el siglo XIII (*in situ* en una de las salas de la colección permanente) y diversos fragmentos escultóricos pétreos de cronología gótica (MDB 390, 391, 392, 393). En la colección se custodian también las pinturas de la segunda mitad del siglo XII arrancadas del ábside, arco triunfal y paramento meridional de la iglesia de San Salvador (Polinyà del Vallès, Vallès Occidental); el *Lignum Crucis* de plata de Riells del Fai de inicios del siglo XIII, una talla en madera de la Virgen con el Niño del siglo XIII procedente de Santa Maria de Toudell (Viladecavalls, Vallès Occidental); una Majestad rosellonesa del siglo XIII (MDB 297) y otros crucificados de fechas posteriores (MDB 193, 194, 108). Finalmente cabe llamar la atención sobre una tapa de arqueta (MDB 108) en madera y hueso ingresada en 1963, para la que algunos autores han propuesto una fecha en torno al 900 y un origen renano.

Texto: LPP

Bibliografía

BASTARDES I PARERA, R., 1989a; CAMPRUBÍ ALEMANY, F., 1964, pp. 319-334; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXVI, 429-432; FIGUEROLA ROTGER, P. J., 1991; MARTÍ I BONET, J. M., 2010; TRENS I RIBAS, M., 1916.

VIRGEN CON EL NIÑO (MDB 259)

Talla de la Virgen con el Niño (60 x 27 x 189 cm) que ingresó en el museo el 20 de enero de 1941, de procedencia



Virgen con el Niño ©Museu Diocesà de Barcelona. Foto: Guillem Fernández

desconocida. Se encuentra expuesta en la planta baja de la colección permanente. Su restauración, practicada entre 1992 y 1993 a cargo del *Centre de Restauració de Bens Mobles de la Generalitat de Catalunya*, permitió la recuperación de la policromía original. La *Sedes Sapientiae*, que data de la segunda mitad del siglo XII, está sentada en un sencillo trono de madera ornado con columnas helicoidales al que le faltan ambos brazos. Luce corona y velo que le recoge el pelo hasta los hombros. Viste manto abierto, de color rojo, con los bordes dorados y ceñido mediante un broche al pecho, bajo el manto asoma una túnica azul estampada con motivos dorados. El Niño, coronado y vestido con túnica roja y manto dorado, está sentado sobre la rodilla izquierda de la Virgen. Bendice con la mano diestra, mientras sostiene el libro sagrado con la izquierda. Una pieza que plantea ciertas similitudes con alguna otra conservada en el Museo Episcopal de Vic (MEV 9196), en cierto modo predecesora del estilo que se desarrollará a inicios del siglo XIII (Virgen de Sant Cugat del Vallès).

Texto: LPP

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXVI, p. 430, XX, pp. 172-173.

VIRGEN CON EL NIÑO (MDB 272)

Talla policromada de Virgen con el Niño (60 x 22,5 x 21 cm) que ingresó en el museo el año 1916 y se encuentra expuesta. La Virgen, coronada, porta *maphorion* y va ataviada con túnica y manto ceñido con un broche de cabujón. El Niño descansa sobre el regazo, coronado, viste túnica y toga cruzada. De probable factura catalana, conserva policromía e indumentaria a la moda del siglo XIII.

Texto: LMS

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXVI, p. 431.



Virgen con el Niño ©Museu Diocesà de Barcelona. Foto: Guillem Fernández

NIÑO JESÚS (MDB 296)

Talla en madera policromada de un Niño Jesús (32 x 19 x 11,5 cm) que ingresó en 1930 (según indicaciones del cliché G-8229 del *Arxiu Mas*), se custodia en las reservas. Es una pieza sedente que acompañaba a la Virgen entronizada. El Niño porta túnica azul y manto rojo, quizás coronado en origen, bendice con la mano diestra. De modesta calidad, debe datarse entre los siglos XII y XIII.

Texto: LMS



Niño Jesús ©Museu Diocesà de Barcelona. Foto: Guillem Fernández

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXVI, p. 431.

CAPITEL (MDB 1312)

Capitel (45 x 45 x 45 cm) hallado en las cubiertas de la Pía Almoína, perteneciente quizás al anterior edificio de la canónica

Capitel ©Museu Diocesà de Barcelona. Foto: Guillem Fernández



o antigua catedral prerrománica de Barcelona (a menudo se ha datado en el siglo XI). Se encuentra en las salas de exposición. Tallado a bisel y trepanado, está decorado con palmetas. Algunos autores lo relacionaron con los capiteles pseudocalifales de Cornellà de Llobregat y Santa Maria de Ripoll.

Texto: LMS

Bibliografía

AINAUD DE LASARTE, J., GUDIOL RICART, J. y VERRIÉ I FAGET, F. P., 1947, I, p. 44, lám. 139; BELTRÁN DE HEREDIA BECERRO, J. y LORÉS OTZET, I., 2005; CARBONELL I ESTELLER, E., 1975, II, p. 53; CARRERAS I CANDI, F., 1916, p. 229; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXVI, p. 430, XX, pp. 172-173; DALMASES I BALANÀ, N. de, y JOSÉ I PITARCH, A., 1986, p. 155, fig. 3.

BÁCULO (MDB 2200)

Báculo tallado en hueso (2200, 16 x 14 cm) que ingresó en el museo el año 1998. Sobre el nudo se desarrolla una voluta en forma de serpiente en cuyo interior se distingue el

cordero pascual y una paloma sosteniendo una cruz. De hipotética factura catalana, parece datar de una fecha avanzada dentro del siglo XIII.

Texto: LMS

Báculo ©Museu Diocesà de Barcelona. Foto: Guillem Fernández



Museu d'Història de Barcelona

EL ORIGEN DE ESTE MUSEO se inicia a fines del siglo XIX, coincidiendo con el crecimiento del interés por los objetos históricos y la creación de las primeras colecciones de propiedad pública. Las obras iniciadas en 1908 en el centro histórico de la ciudad con la finalidad de abrir la Via Layetana implicaron el derribo y demolición de más de dos mil viviendas, lo cual permitió el descubrimiento de múltiples piezas medievales, en su mayoría capiteles. Agustí Duran y Sanpere, director del Archivo Histórico de la Ciudad, las re-

Capitel 2603 ©Fotógrafo: Pep Parer-MUHBA



unió y organizó como colección pública para ser presentadas en la *Exposición Internacional* de 1929. La casa Clariana-Padellàs, que fue trasladada piedra a piedra hasta la plaza del Rey, permitió el descubrimiento de edificaciones romanas en el subsuelo de la plaza. En 1943 fue inaugurado el nuevo museo con parte de las excavaciones abiertas al público. En los almacenes existen dos piezas de origen incierto. Desconocemos la fecha de ingreso del capitel MHCB 16281 (25 x 20 x 20 cm), tallado en piedra arenisca, se decora con acantos corintios a dos niveles y presenta ábaco con dados en los ángulos. Se ha fechado en la segunda mitad del siglo XII por su parecido con el claustro de Sant Pere de Galligants. El capitel MHCB 2603 (26 x 20 x 20 cm) ingresó en 1945 y se presume un origen barcelonés a juzgar por el uso de piedra procedente de las canteras de Montjuïc. Está decorado con juglares de espaldas y boca arriba, apoyando las manos hacia el collarino, completado con formas vegetales y hojas, presenta dados en su ábaco con paralelos en los claustros de Sant Cugat del Vallès y Sant Pere de Galligants de fines del siglo XII.

Texto: LPP

Bibliografía

AJUNTAMENT DE BARCELONA, 2001, p. 252; CARRERAS I CANDI, F., 1913, p. 88; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XX, p. 245.