

# Formación del arte catalán. El románico



Universitat Oberta  
de Catalunya

[www.uoc.edu](http://www.uoc.edu)



## Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>7</b>
<b>1. Mosaico del Mausoleo de Centelles.....</b>	<b>9</b>
<b>2. Cancel visigótico de Barcelona.....</b>	<b>11</b>
<b>3. Planta general de las iglesias de Tarrasa.....</b>	<b>13</b>
<b>4. San Miguel de Tarrasa.....</b>	<b>15</b>
<b>5. Interior de la iglesia de San Miguel de Cuixà.....</b>	<b>17</b>
<b>6. Capitel tipo califal de Cornellà.....</b>	<b>19</b>
<b>7. "Orante" de Pedret.....</b>	<b>21</b>
<b>8. Pinturas de Santa María de Tarrasa.....</b>	<b>23</b>
<b>9. Ara portátil de Sant Pere de Rodes.....</b>	<b>25</b>
<b>10. Monasterio de Sant Pere de Casserres.....</b>	<b>27</b>
<b>11. Planta de San Miguel de Cuixà.....</b>	<b>29</b>
<b>12. Sección isométrica de Santa María de Ripoll.....</b>	<b>31</b>
<b>13. Capitel y firma de Arnau Gatell.....</b>	<b>32</b>
<b>14. Pendón de san Ot.....</b>	<b>33</b>
<b>15. Bordado de la creación.....</b>	<b>35</b>
<b>16. Madre de Dios del Claustro de Solsona.....</b>	<b>37</b>
<b>17. Santa Cecilia de Montserrat.....</b>	<b>38</b>
<b>18. Sant Jaume de Frontanyà.....</b>	<b>39</b>
<b>19. Interior de San Vicente de Cardona.....</b>	<b>41</b>
<b>20. Iglesia de Sant Pere de Rodes.....</b>	<b>43</b>

<b>21. Exterior de la cabecera de San Andrés de Sureda.....</b>	45
<b>22. Dintel de Saint-Génis-des-Fontaines.....</b>	46
<b>23. Lapidación de san Esteban de Sant Joan de Boí.....</b>	48
<b>24. Ábside central de San Quirce de Pedret.....</b>	50
<b>25. Ábside de San Pedro de Burgal.....</b>	52
<b>26. Ilustración del Génesis, Biblia de Sant Pere de Rodés, fol. 6v.....</b>	54
<b>27. Tribuna de Serrabona.....</b>	56
<b>28. Portada de Ripoll.....</b>	57
<b>29. Cabeza de Peralada.....</b>	59
<b>30. Exterior de la cabecera de Santa María de Seo de Urgel.....</b>	61
<b>31. Exterior de la iglesia de Sant Joan de les Abadesses.....</b>	63
<b>32. Interior de la iglesia de Sant Pere de Besalú.....</b>	65
<b>33. Portada de Santa María de Covet.....</b>	67
<b>34. Conjunto pictórico de Sant Pere de Sorpe.....</b>	69
<b>35. Pinturas murales de San Clemente de Taüll.....</b>	71
<b>36. Pinturas del ábside de Sant Sadurní d'Osormort.....</b>	74
<b>37. Frontal del altar de Espinelves.....</b>	76
<b>38. Descenso de Erill la Vall.....</b>	78
<b>39. Virgen del Tesoro de la catedral de Gerona.....</b>	79
<b>40. Majestad Batlló.....</b>	80
<b>41. Silla de san Ramón.....</b>	81
<b>42. Incensario.....</b>	82
<b>43. Interior de la Seu Vella de Lérida.....</b>	83

<b>44. Claustro de la catedral de Gerona.....</b>	<b>85</b>
<b>45. Friso del infierno del claustro de la catedral de Gerona.....</b>	<b>87</b>
<b>46. Virgen de Sant Cugat.....</b>	<b>88</b>
<b>47. Frontal de San Pablo y Santa Tecla.....</b>	<b>89</b>
<b>48. Portada dels Fillols de la Seu Vella de Lérida.....</b>	<b>90</b>
<b>49. Frontal de Gia.....</b>	<b>91</b>
<b>50. Frontal de Avià.....</b>	<b>93</b>
<b>51. Zodíaco. Ilustración del manuscrito <i>De civitate Dei</i>.....</b>	<b>95</b>
<b>52. Los precedentes del arte románico.....</b>	<b>97</b>
<b>53. El románico en Cataluña. Aspectos generales.....</b>	<b>104</b>
<b>54. El arte de finales del siglo X y del siglo XI.....</b>	<b>115</b>
<b>55. El siglo XII.....</b>	<b>122</b>
<b>56. Los alrededores de 1200 y el siglo XIII.....</b>	<b>131</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>137</b>



## Introducción

Los comienzos del arte que podemos llamar, con propiedad, catalán coinciden con los del periodo histórico de la Edad Media, cuando, hacia el 800, los territorios del noreste se organizan en pequeñas unidades políticas dependientes inicialmente del imperio carolingio. Es lo que conocemos con el nombre de Marca Hispánica. Los dos siglos que siguen se caracterizan por un proceso de repoblación de las tierras limitadas por los ríos Llobregat, Cardener y Segre, y por el establecimiento de las estructuras de poder en estos territorios. No será hasta a partir de mediados del siglo X cuando se darán unas condiciones sociopolíticas y económicas favorables para empresas artísticas de una cierta envergadura. Es el arte que llamamos prerrománico y que se caracteriza por la pervivencia de las tradiciones del pasado de la Antigüedad tardía y por la incorporación de formas provenientes de la cultura carolingia, favorecida por los estrechos contactos con los territorios ultrapirenaicos.

Los inicios del arte románico, con realizaciones arquitectónicas muy emparentadas con las construcciones lombardas, convivirán con el mantenimiento de soluciones del siglo X. Las escasas muestras de escultura del XI pertenecen al ámbito de la actividad artística donde más claramente se constata la continuidad de la tradición prerrománica, y es también la plástica escultórica catalana la que tardará más en experimentar la renovación del románico, de lo que será un hecho hasta bien entrado el siglo XII. Es muy diferente el panorama en el terreno de la arquitectura románica, mucho más precoz, y el de la decoración pictórica mural. Y podemos decir lo mismo con respecto a la ilustración de manuscritos, actividad ésta realizada desde los grandes centros de producción cultural que eran los monasterios y las catedrales.

El arte catalán del periodo románico, igual que el de otras latitudes, se caracteriza por una gran fluidez de ideas, formas e incluso de artistas, y por una producción que, lejos de ser el resultado de una creación exclusivamente autóctona, es consecuencia de constantes intercambios y, sobre todo, de la llegada desde la primera mitad del siglo XI de modelos y de artesanos provenientes de otros territorios, especialmente italianos y languedocianos.

El uso del corónimo **Cataluña** y del gentilicio **catalán**, así como la aparición de textos escritos en **lengua catalana**, se generaliza entre los siglos XI y XII, al mismo tiempo que el arte románico alcanza un gran desarrollo.

Por eso el **románico** es un arte directamente relacionado con los **orígenes nacionales de Cataluña** e incluso es tomado como punto de partida de la historia del arte catalán, dado que todas las manifestaciones artísticas que lo

precedieron en tierras catalanas, desde la prehistoria a la Alta Edad Media, nacieron en un contexto cultural y político en el que la idea de Cataluña era inexistente.

El contexto del arte románico catalán es el de los **condados catalanes** del norte del país, liderados por el de Barcelona. En el sur, permanecía el dominio islámico.

La sociedad se organizaba según los principios del **feudalismo**, y la **iglesia** tenía en ella una influencia decisiva, tanto en el orden político como en el cultural. De hecho, las principales manifestaciones artísticas de la época son de carácter religioso.

Cataluña ofrece una **gran riqueza** de testimonios de arte románico, desde importantes conjuntos monumentales hasta pequeñas iglesias rurales, y posee **colecciones únicas** en el mundo de pintura e imaginería románicas.

## 1. Mosaico del Mausoleo de Centelles



Superficie total que ocupaba el mosaico: 178,5 m<sup>2</sup>

Mármol y cristal

Tardorromano

En palabras de Schlunk, su principal investigador, "El monumento de Centelles esconde la única cúpula con decoración musiva cristiana del mundo antiguo que se conserva desde el siglo IV, y constituye, para toda la historia del arte cristiano, un monumento determinante" (Hauschild-Arbeiter, pág. 26). Nos encontramos, pues, ante una obra primordial del mundo tardorromano.

El edificio es el resultado de la remodelación, a principios del siglo IV, de una villa de época republicana, cerca de Tàrraco. La sala circular, que hoy muestra los restos de una magnífica decoración de mosaicos, fue pensada como una de las estancias principales de la lujosa residencia, pero a mediados del siglo IV, y sin que todavía tengamos datos claros sobre el motivo, se paralizan las obras de construcción de la villa, que quedará inacabada, y en el centro de la sala principal se construye una cripta con finalidad funeraria. Las paredes, hasta la altura de las ventanas, se decoraron con pinturas, de las que hoy sólo son visibles una cabeza femenina, restos de construcciones y unos antílopes. La cúpula se decoró con mosaicos.

Aunque estos mosaicos fueron descubiertos en 1877 por el propietario del edificio, hasta el año 1960 –cuando este edificio ya era propiedad del Instituto Arqueológico Alemán de Madrid– no se iniciarán las intervenciones arqueológicas y la restauración del mosaico y las pinturas, bajo la iniciativa de H. Schlunk.

La decoración de mosaico se estructura en tres registros anulares superpuestos, coronados en el cénit por un disco. La decoración, sin embargo, no tiene sentido circular sino que está organizada en torno a un eje situado en el lado norte. El registro inferior muestra, en un friso seguido y separando las diferentes escenas –ocho en total– mediante elementos del paisaje o vegetales, la caza del jabalí, por el lado este, y la caza del ciervo por el oeste, ambas muy frecuentes en los sarcófagos de ese momento. Presidiendo y ordenando los dos ciclos, en el norte encontramos al *dominus* (propietario) con los compañeros de cacería y los siervos. Actualmente tan sólo son visibles las cabezas y partes aisladas de los cuerpos, pero no hay ninguna duda de que el artista ha querido individualizar el rostro de este *dominus*, justo en el centro del grupo. El propietario también aparecerá individualizado mientras cabalga entre los ciervos y a la caza del jabalí.

El registro central muestra escenas del Antiguo y el Nuevo Testamento; dieciocho en total, separadas por columnas jónicas. La escena principal vuelve a estar en el eje norte: se trata de la representación del Buen Pastor sobre un fondo de oro. Siguiendo por el lado este, encontraremos el Arca de Noé, los Tres jóvenes hebreos ante de Nabucodonosor, la Resurrección de Lázaro y los Tres jóvenes hebreos en el horno de Babilonia. Por el lado oeste, Jonás expulsado del barco y devorado por el Gran Pez, Jonás bajo el ricino y Daniel en la fosa de los leones. Las diez escenas restantes, o bien han desaparecido completamente, o bien lo que queda de ellas no nos permite reconocer el tema.

El registro superior muestra dos grupos de cuatro escenas cada uno, separados mediante una cenefa decorativa. En los recuadros más pequeños hay personificaciones del año: unos jóvenes desnudos con los atributos del verano (espigas), el otoño (uva), el invierno (desaparecido) y la primavera (unas flores). Los recuadros mayores muestran escenas del protocolo imperial. Arbeiter, que las ha identificado, destaca la del eje norte: la distinción del emperador con una diadema. El medallón central actualmente sólo tiene dos cabezas, pero debió de haber un grupo con un personaje principal en el centro.

## 2. Cancel visigótico de Barcelona



Altura, 87 cm; diámetro de la columna, 24,1 cm

Mármol cortado en bisel

Arte visigótico

De todos los elementos escultóricos aparecidos en las excavaciones del aula basilical y el baptisterio, bajo la calle de los Condes, la plaza de Sant Iu y la catedral de Barcelona, lo que más ha llamado la atención a los investigadores ha sido siempre este cancel que hoy puede verse expuesto en la reciente ordenación museográfica del subsuelo del Museo de Historia de la Ciudad.

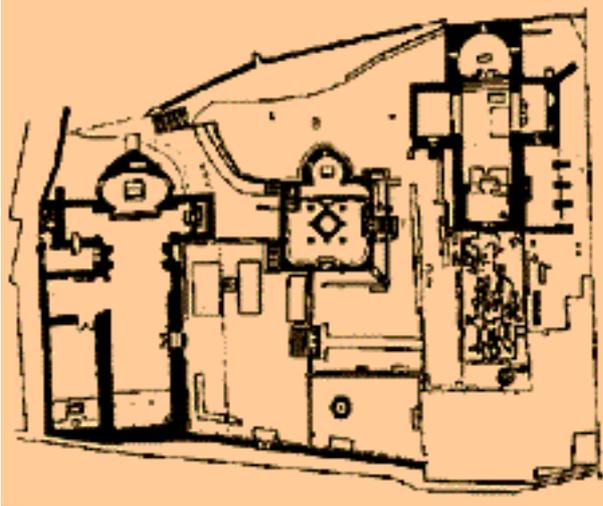
Se trata de una placa de cancel de la que sólo conservamos tres fragmentos y la columna en la que iba encajada. Dado que uno de los fragmentos es bastante grande y conserva la anchura original, ha sido posible restituir las dimensiones y la forma de la placa.

La pieza es de mármol, cortada en bisel con profundidad, y provoca un efecto de claroscuro notable. Las partes superior e inferior muestran una moldura triple que desaparece en los lados verticales, lisos, para permitir los encajes. Sigue una banda que recorre sólo tres lados; del cuarto, insertado en la columna, prescinde. La decoración es de círculos secantes con cuadrados curvilíneos de punta inscritos; el centro de los cuadrados se completa con un florón de cuatro pétalos lanceolados que salen de un botón central. Entre círculo y círculo el espacio se llena con un par de pétalos iguales que los anteriores pero dispues-

tos al revés, con las puntas que convergen en la intersección de los círculos y la parte redondeada afuera. A continuación encontramos una orla, que en este caso recorre los cuatro lados, con el motivo típico de trenza de dos cuerdas.

La placa muestra un gran cuadrado de punta, justo en el centro, rodeado por medios cuadrados decorados con un florón el central y con medios florones del mismo tipo el resto. Este florón vuelve a ser de cuatro pétalos y con botón de círculos concéntricos. Entre los pétalos salen espigas de folíolos ordenados de forma piramidal. Con respecto a la columna, parcialmente conservada, muestra una sencilla incisión en forma de canales helicoidales, y una amplia canaladura que permite encajar la placa.

### 3. Planta general de las iglesias de Tarrasa



Arte de Roma / Prerrománico / Románico

El conjunto de iglesias de San Pedro de Tarrasa continúa siendo hoy día un problema pendiente de solución. Hay pocas cosas en las que estén de acuerdo los investigadores, aparte de reconocer el origen episcopal del conjunto de Égara, fruto de un hecho inusual como es la partición del obispado de Barcelona por parte de su titular Nundinario, en el año 450, en favor de Ireneo. También hay acuerdo en reconocer que la invasión musulmana y la posterior reconquista carolingia liquidaron esa escisión, y todo el territorio volvió bajo la autoridad de la sede de Barcelona.

En la actualidad, el conjunto está formado por tres iglesias, todas con los ábsides orientados. La más meridional, Santa María, es una iglesia en planta de cruz latina, de una sola nave cubierta con cañón apuntado y una tribuna a los pies. El crucero está formado por dos cuerpos rectangulares, de dimensiones diferentes, cubiertos con cañón transversal. El meridional, menor, tiene además un absidiolo dentro del grueso del muro sur, con las pinturas del martirio de san Tomás Becket. El centro lo ocupa un cimborrio. La parte más interesante, el ábside, es de planta cuadrada en el exterior y de arco ultrapasado en el interior; por lo tanto, tiene muros de un grueso considerable, y está cubierto con una bóveda cupulada.

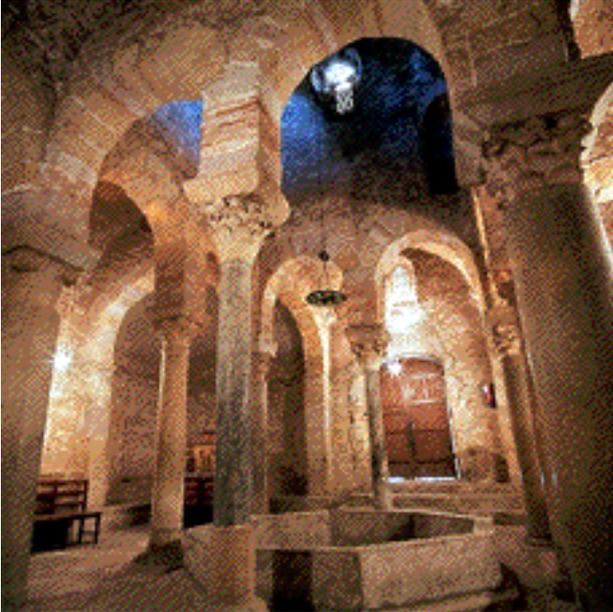
Entre esta iglesia y la de San Pedro, en el norte, encontramos la de San Miguel. Exteriormente se trata de una iglesia de planta cuadrada con un ábside heptagonal. Interiormente, los ángulos se han convertido en plantas semicirculares y el ábside es ultrapasado. En el centro hay un grupo de ocho columnas que

sostienen, por medio de arcos de medio punto peraltados, otro cimborrio. Las cubiertas posteriores son de cuarto de esfera en los ángulos y el ábside, y los laterales, de arista.

Finalmente, en el lado septentrional encontramos la actual parroquia que da nombre al conjunto, San Pedro. Una nave única de cañón apuntado coronada, también, por una cabecera curiosa. Dos brazos de transepto cubiertos en cañón transversal dan paso a una pechina tricóncava que por fuera tiene el aspecto de planta cuadrada o trapezoidal a la que se han añadido tres absidiolos. El centro, tanto del ábside como del transepto, está cubierto con bóveda baída. La creación de un reconditorio de obra en el absidiolo este (quizás a principios del siglo XI) anuló este espacio, y el muro resultante sirvió de apoyo de lo que se conoce con el nombre de "retablo" de piedra de San Pedro, un conjunto pictórico de datación discutida.

No hay duda de que las partes más antiguas de este conjunto son las cabeceras de Santa María y San Pedro y la planta y parte del alzado de San Miguel, que hay que situar en el siglo IX. Ya dentro del mundo románico, se añadieron nuevas naves a Santa María y San Pedro, la primera hacia finales del siglo XI y la segunda a finales del XII o principios del XIII. Debemos tener presente, sin embargo, que las reformas en estos conjuntos han sido constantes, sobre todo con respecto a cubiertas e, incluso, a los alzados de algunos muros, como los de San Miguel. La resolución de los problemas cronológicos podría facilitar la tarea de estudiar las importantes pinturas del ábside de Santa María y del ábside de San Miguel.

## 4. San Miguel de Tarrasa



### Prerrománico

Se trata del edificio que más ha llamado la atención dentro del conjunto de iglesias de San Pedro de Tarrasa. La ubicación entre Santa María y San Pedro, la planta central y el hecho de que el alzado parece el más fiel al proyecto inicial le dan este carácter especial.

El edificio tiene forma cúbica exteriormente, con un ábside poligonal (de siete lados) situado a levante, y sólo las cubiertas nos permiten intuir que interiormente la distribución es más compleja. Actualmente se accede a él por una puerta situada en el lado sur, aunque parece que en origen el acceso debió de estar, o bien por el lado oeste, o bien por el lado norte. Una vez dentro, el espacio se ordena en torno a un núcleo central cuadrado, cerrado por ocho columnas unidas por arcos de medio punto peraltados, y rodeado por un "deambulatorio", también cuadrado.

Con respecto a las cubiertas, el ámbito central muestra una cúpula, mientras que en el deambulatorio se alternan la bóveda de horno, en los tramos de ángulo, con la bóveda de arista en los tramos laterales. De todos modos, hay que decir que este sistema (que exteriormente se refleja en tres niveles diferentes de tejado) no es el originario, y de hecho no debe de ser anterior al siglo XVII, cuando, por la documentación, sabemos que se realizan las bóvedas de arista. Estudios recientes muestran cómo el alzado superior de los muros es fruto de muchas restauraciones.

De la pechina absidal destaca la conservación pictórica, a menudo relacionada con las pinturas de Santa María de Tarrasa, y que datan probablemente del siglo X. La iconografía todavía es discutida, pero podríamos decir que muestra algún tipo de teofanía, quizás una Ascensión.

Bajo este ábside, encontramos además una cripta tricóncava, la cual sabemos que estaba dedicada a san Celedonio, mártir de Calahorra (Prudencio, *Peristephanon*, himno 1).

## 5. Interior de la iglesia de San Miguel de Cuixà



### Arquitectura

#### Prerrománico

La iglesia de Cuixà es la única que se ha conservado de este monasterio benedictino de época prerrománica, estrechamente vinculado a los condes de Conflent y Cerdaña. Pero desde que la comunidad de monjes de San Andrés de Eixalada se trasladó a este lugar, se sucedieron toda una serie de iglesias, de las cuales la más destacada debió de ser probablemente la consagrada en el año 953. La actual sabemos que fue consagrada en el 974, porque conocemos el acta de aquella celebración. La inició el abad Ponç, pero posiblemente el grueso de la construcción se llevó a cabo bajo el abadiato de Garí, aunque la edificación se amplió y modificó en momentos posteriores.

Pocas décadas después, y bajo el impulso del abad Oliba, se amplió su cabecera, se levantaron dos torres campanario sobre cada uno de los brazos del transepto y probablemente se cubrieron con bóveda las naves laterales, y se construyó otro santuario con dos niveles a los pies del edificio. Y también debemos tener en cuenta la nueva cubierta gótica, de arcos de diafragma, el envigado en la nave y la bóveda en el ábside central, y la conversión de las naves laterales en capillas en época moderna.

La iglesia del 974, tal como se puede ver en la imagen de la planta de San Miguel de Cuixà, es de tipo basilical, con tres naves, más larga la central, con dos brazos muy sobresalientes que forman un transepto que no está seguido y una cabecera con cinco ábsides. Hay dos ábsides, cubiertos con bóveda de cañón que se encierra en los extremos continuando la forma de herradura del arco de ingreso, y que se abren en cada uno de los brazos del transepto. El ábside principal es de planta cuadrangular, ligeramente irregular, y está separado de los ábsides laterales por un largo pasadizo. El acta de consagración dice que la

iglesia tenía siete altares, y podría muy bien ser que los dos altares restantes estuvieran en el fondo de estos pasadizos, a manera de criptas superiores, aunque también se ha sugerido que podrían estar en los extremos de los brazos del transepto.

El edificio se construyó con un aparato de piedra pequeña e irregular, con grandes sillares en los ángulos y en los pilares de separación de las naves, los cuales soportan arcos que en su momento habían sido de herradura, al igual que los que comunican el transepto con la nave central y las naves laterales y los de ingreso a los ábsides laterales.

## 6. Capitel tipo califal de Cornellà



42 x 42 cm

¿Calcáreo?

Califal

Durante el transcurso de unas obras en la Casa Consistorial de Cornellà de Llobregat, en 1928, aparecieron, mamposteadas por muros posteriores, dos columnas con las correspondientes bases, los capiteles y las impostas. Este hallazgo, junto con otros en el mismo lugar, hizo pensar que el actual edificio del consistorio se superponía a una iglesia antigua, hecho nada inverosímil si tenemos presente que la iglesia de ahora está justo al lado. Las excavaciones posteriores confirmaron que, de hecho, las columnas con sus capiteles eran el único vestigio conservado, y en su lugar, de la antigua iglesia visigótica de Cornellà de Llobregat, la cual, reformada a finales del siglo X, incorporó esta decoración en el arco triunfal. La situación de aquel arco triunfal está ocupada, curiosamente, por la actual puerta de acceso al edificio municipal, y flanqueándola encontramos estas columnas completas.

Los dos capiteles tienen el mismo tamaño y están hechos del mismo material. Derivan claramente del antiguo orden corintio, pero con una estilización y una geometrización propias de momentos posteriores. El *kalathos* del capitel está dividido en tres partes. La inferior y la media están ocupadas, respectivamente, por un renglón de ocho hojas separadas por pequeños espacios, y de

manera tal que las del renglón superior quedan colocadas por encima de la separación de las del renglón inferior. Las hojas, perfectamente pegadas al *kalathos*, sólo se separan de éste en la punta, doblada hacia afuera.

Las hojas del renglón superior tienen los espacios de separación ocupados por caulículos en forma de cuerda que llegan hasta el nivel en el que la hoja se curva afuera. Desde aquí saldrán dos tallos con medias palmetas que formarán el centro superior de la cara y los ángulos de la pieza, en sustitución de las hélices y las volutas de un capitel corintio romano. El ábaco está formado por tres dados sobre los que apoya directamente la imposta. El astrágalo no corresponde a la pieza, como en los capiteles medievales, sino en la columna, como en los capiteles romanos.

## 7. "Orante" de Pedret



1,35 x 1,22 m

Fresco

Prerrománico

Cuando en 1937 se arrancaron las pinturas románicas de San Quirce de Pedret, conservadas en el Museo Nacional de Arte de Cataluña y en el Museo Diocesano y Comarcal de Solsona (MDCS), la sorpresa fue que debajo apareció una decoración anterior. El hecho no era nuevo, ya había pasado en San Clemente de Taüll y volvió a pasar años más tarde al arrancar nuevos fragmentos en Sant Joan de Boí. La novedad residía en qué aquí la decoración era figurada. De los tres fragmentos que aparecieron, hoy se conservan dos en el MDCS con los números de inventario 1 y 2. El tercero *in situ* fue desapareciendo hasta que se perdió. Debemos tener presente eso porque cualquier posible interpretación tiene que partir de los tres fragmentos y no de los dos únicos conservados.

El fragmento que nos ocupa, seguramente el más conocido, muestra a un personaje frontal con los brazos extendidos, encerrado dentro de un círculo o clipeo decorado con zigzags. Encima del personaje y apoyando en la corona, vemos un pájaro de perfil con las alas extendidas. Este fragmento estaba situado en el lado derecho de la ventana central de la cabecera .

El fragmento del otro lado de la ventana (MDCS, núm. 2) muestra el mismo círculo pero superpuesto a una cruz de brazos ensanchados. En el interior del círculo encontramos a un caballero a caballo ocupando la mayor parte del espacio; bajo el caballo, un animal que podría ser un perro; en el ángulo superior izquierdo, otra ave (¿pavo real?) picoteando una uva que sale del brazo izquierdo de una pequeña cruz que hay encima del caballero, y con un pájaro más pequeño sobre la espalda; y, tras la cola del caballo, un pequeño personaje con una ¿lanza? en el hombro. Fuera del círculo, a la izquierda, vemos a un personaje con túnica sin ceñir y que sostiene un pequeño libro con las manos a la altura del pecho; a la derecha, restos de un personaje desnudo que, con una rodilla en el suelo y sosteniendo un ¿bastón?, está ante un fuego.

El fragmento perdido, encontrado en el muro norte de la nave principal, mostraba a Cristo crucificado.

La gama cromática, reducida a negro, rojo y azul, y también el dibujo mismo, nos hablan de un artífice con muy pocos recursos y formación. Sólo el clipeo, realizado con compás, se aparta del aspecto torpe de la representación.

La identificación de la figura con un orante, por la posición de los brazos, el hecho de que se encuentre dentro de un clipeo ¿sostenido? por un ave que suele identificarse con un pavo real, y la voluntad de los investigadores de ver en estos restos pictóricos un programa iconográfico, han desembocado en distintas interpretaciones poco fundamentadas. En relación con el otro fragmento, se ha interpretado que el orante, como plegaria, y el pavo real, como símbolo de la inmortalidad, se unirían para dar una connotación escatológica a la representación. Considerando la imagen individualmente, se ha interpretado que debió de aludir a una representación cósmica a partir de la idea del hombre como microcosmos. Lo cierto, sin embargo, es que todavía no hay acuerdo en la lectura de estas pinturas.

## 8. Pinturas de Santa María de Tarrasa



Fresco

Prerrománico

Uno de los alicientes del conjunto de las iglesias de San Pedro de Tarrasa es el hecho de que las tres conservan decoración pictórica en las cabeceras. Quizás la decoración más confusa, tanto con respecto a fechas como a tema, es la del "retablo" de piedra de San Pedro; de hecho, estilísticamente también es la decoración más popular. En cambio, las pinturas que decoran el ábside de San Miguel y, sobre todo, las del ábside principal de Santa María, muestran unas formas antiquizantes y unos programas que, a la fuerza, tienen que haber salido de modelos o concepciones eruditas, aunque su aplicación en Tarrasa haya sido torpe y/o tenga errores. En general, se considera que ambas están emparentadas, quizás más por el aspecto actual que por análisis estilísticos rigurosos, y que, por lo tanto, se erigieron en fechas próximas, que se sitúan de manera vaga en el siglo X, aunque eso también plantea interrogantes.

La decoración de Santa María se descubrió bajo la decoración gótica, en 1937, aunque ya anteriormente se veían fragmentos en las partes donde el rebozado gótico había saltado. Posiblemente, cuando ese año 1937 se arrancó la decoración superpuesta también se arrancó parte de la capa pictórica prerrománica, y seguramente parte de los pigmentos que podía haber.

La decoración se había concebido para una cúpula al estilo del Mausoleo de Centelles, con el cual siempre se ha comparado. El hecho de que en Santa María no se trate de una cúpula sino de un ábside supuso una cierta distorsión a la hora de disponer los diferentes registros, que quedan cortados y se adecuan a la forma del arco triunfal.

En el cénit encontramos un octágono con dos cuadrados inscritos colocados al bias. La decoración interna se ha perdido, pero muy probablemente no se trataba de figuración sino de un tema ornamental. A partir de aquí se desarrollaban una serie de fajas concéntricas que llegaban, como todavía se puede ver por algunos restos de pintura, hasta el suelo. De hecho, sin embargo, sólo algunos grupos de las dos fajas inmediatas al cénit conservan bastantes elementos para distinguir grupos de figuras. Excepto eso, no se puede decir mucho más. Es posible que haya una ordenación axial del tipo de Centcelles, pero también puede ser que esta interpretación esté condicionada por el hecho de que los grupos más claros se encuentran en el eje central del ábside. Podría ser que se tratara de escenas de la vida de Cristo, ya que alguno de los personajes aparece con un nimbo crucífero, pero también podrían ser escenas del Génesis, porque en las biblias de Tours Dios aparece con nimbo crucífero, como queda reflejado en el Génesis de la Biblia de Rodes. Uno de los grupos se ha pretendido identificar con el encarcelamiento de Cristo, pero justamente éste parece que está ambientado dentro de un interior.

## 9. Ara portátil de Sant Pere de Rodes



22 x 14 x 2,5 cm. Centro de pizarra rodeado por un alma de madera recubierta con lámina de plata parcialmente dorada

Prerrománico

En 1917 el padre Gudiol publicaba un pequeño artículo en el que explicaba el hallazgo de esta pieza, que en aquel momento se conservaba en la parroquia de Selva de Mar. Junto con el ara de altar portátil había restos de reliquias y de sus inscripciones en pergamino, una crismera de plata y cuatro lipsanotecas de madera, el llamado velo de Sant Pere de Rodes y un *enkolpium*. Todos estos objetos, hoy conservados en el MD'A, estaban dentro de una arqueta revestida de oro, también conservada en el museo, cuando aparecieron accidentalmente en un reconditorio del altar de la iglesia del monasterio de Sant Pere de Rodes.

La pieza consiste en una losa de pizarra que contenía las reliquias de la consagración. Esta piedra está enmarcada y sujeta por un bastidor de madera, decorado, en este caso, con un revestimiento de lámina de plata repujada y dorada.

Tiene las dos caras decoradas. El reverso muestra una cenefa exterior formada por un tallo vegetal con palmetas, como la que hemos visto en el pendón de san Ot, encuadrada por dos líneas de perlas, motivo que también encontramos en el perfil del ara. En el centro vemos un círculo, también perlado, con un personaje a dentro que sostiene un libro. La inscripción lo identifica como I(O)H(AN)N(E)S E(VAN)G(E)L(IS)T(A). Desde este medallón surgen, en el sentido de los lados largos, tres tallos vegetales o árboles, por arriba y por debajo,

y en los lados largos, a ambos lados del medallón, una inscripción nos informa de los donantes de esta pieza: IOSVE TE ELIMBVRGA FIERI IVSSERVNT. El anverso muestra, en el centro, la pizarra con las reliquias. Este centro es flanqueado por cuatro personajes dispuestos perpendicularmente con una cruz detrás de la cabeza, como si formaran parte de un nimbo, todos ellos flanqueados por la A y la W, hecho que permite pensar que se trata de Cristo. Los dos de los extremos largos están flanqueados, además, por dos ángeles. Una inscripción que recorre los cuatro lados en espiral hacia el centro reza: "La virtud del (Dios) tonante escucha al orante piadoso. Los méritos de los santos pueden ayudar a a quien ruega" (HIC VIRTUS TONANTIS EXAVDIT PIE ORANTEM, MERITA SANCTORVM POSSVNT ADIVVARI ORANTEM).

Tanto la factura como la iconografía de esta pieza resultan ciertamente ambiguas, por la baja calidad. El tratar de datar las piezas con un mínimo de fiabilidad es un problema, porque peor calidad no quiere decir mayor antigüedad, aunque a menudo se piensa así cuando hablamos de arte románico o prerrománico.

## 10. Monasterio de Sant Pere de Casserres



### Arquitectura

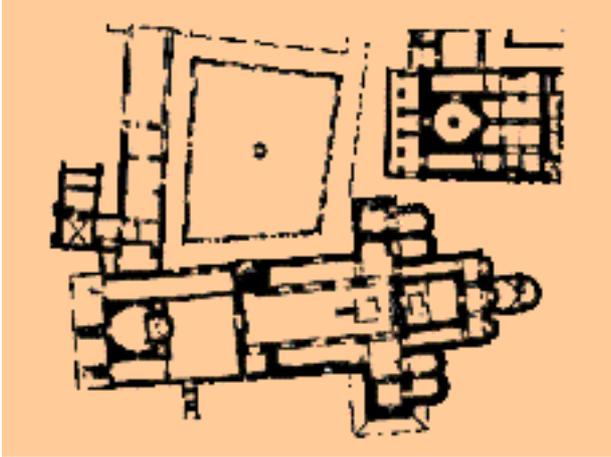
#### Románico

Este monasterio se construyó en los dominios de los vizcondes de Osona. Se fundó a principios del siglo XI, cuando los vizcondes deciden convertir una antigua capilla dedicada a san Pedro en monasterio benedictino. La consagración de la iglesia se debió de producir hacia mediados de dicho siglo. Está construido en una zona topográficamente accidentada, muy cerca, sobre todo el ábside, del risco que da al río Ter.

El monasterio se organiza, como era habitual, en torno al patio claustral, casi cuadrado, y configura un recinto muy cerrado en sí mismo. En el norte se dispone la iglesia, que comunica por una puerta abierta la nave lateral. Es un edificio de planta casi cuadrada, de tres naves con dos tramos cada uno, cubiertas con bóveda de cañón y reforzadas por un arco toral en el punto de los dos pilares de planta de cruz. No tiene transepto y, por lo tanto, no presenta el cimborrio característico a la altura de lo que habría sido el crucero. La cabecera es tripartita, con ábsides semicirculares, cubiertos con bóveda de cuarto de círculo, que se abren directamente a las naves y que mantienen la anchura. Ante el ábside central hay un largo presbiterio cubierto con bóveda de cañón, que es continuación, a la misma altura, de la de la nave central. El interior no está decorado: faltan todos los elementos de articulación mural característicos de la arquitectura de este periodo, que sólo se concentran en el exterior de los ábsides, con arquerías ciegas y bandas lombardas, que se amplían al ábside central con ventanas ciegas y un friso en dientes de sierra. En la nave lateral norte se abría una única puerta que llevaba al cementerio.

En el lado oeste del claustro, junto a la iglesia, se levanta la torre cuadrada del campanario, con cuatro puertas: una da a la iglesia, otra al claustro, una tercera al ámbito rectangular que completa el resto del ala oeste del claustro, y, finalmente, una última puerta se abre en el lado occidental, y conforma el acceso monumental al monasterio desde el exterior. Las otras dos galerías, la de mediodía y la de levante, están formadas también a base de espacios rectangulares que se abren en el claustro, y resulta difícil identificar sus funciones concretas. El claustro es la parte más desfigurada de todas, porque debió ser reconstruido en el siglo XV. Pero podemos suponer que los porches estaban constituidos por una única hilera de columnas con grandes capiteles, cinco de los cuales se conservan en el Museo Episcopal de Vic.

## 11. Planta de San Miguel de Cuixà



### Arquitectura

#### Prerrománico y románico

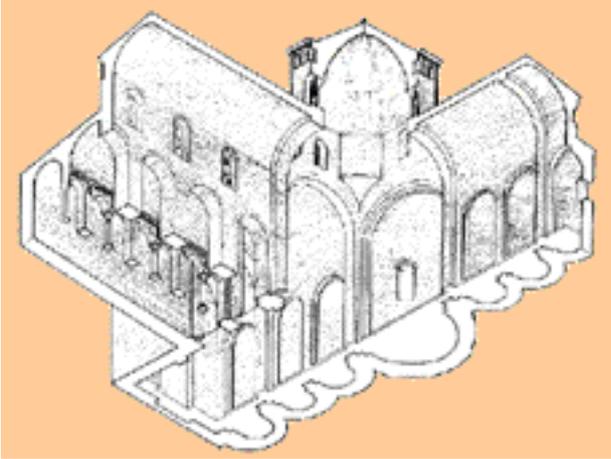
La planta de San Miguel de Cuixà nos muestra todas las edificaciones de la iglesia en las épocas fundamentales de su construcción y también algunas de las modificaciones en época moderna. En relación con las partes correspondientes a la iglesia del siglo X, consagrada en 974, me remito a la breve descripción y al comentario del interior de la iglesia de San Miguel de Cuixà, donde aparecen en negro. Aquí interesa ver las modificaciones y ampliaciones introducidas por el abad-obispo Oliba, que lo fue del monasterio de Cuixà entre 1008 y 1046, y que se centran en la cabecera y el transepto, tal como nos relata un texto de 1040 conocido con el nombre de "sermón del monje Garsies", en el cual se explican las etapas de construcción de la iglesia y las ampliaciones de Oliba.

Los pasadizos estrechos que separan por cada lado el ábside principal de los laterales se abrieron y se unieron por detrás el ábside central, formando una especie de deambulatorio, al que se añadieron en la parte oriental tres pequeños absidiolos de planta semicircular cubiertos con bóveda de cuarto de círculo. La central se derribó en época moderna para construir una capilla mayor. En los extremos de los brazos del transepto se levantaron dos torres campanario, siguiendo los prototipos lombardos que se iban extendiendo por Cataluña en esta primera mitad del siglo XI. La del lado norte se hundió en el siglo XIX, y también hizo desaparecer el ábside lateral del extremo.

A los pies de la iglesia se construyó un complejo de dos iglesias superpuestas de planta central. La inferior, o cripta del Pesebre, es la única parte que se conserva. Es de planta circular, cubierta con una bóveda anular sostenida en

el centro por un gran pilar redondo. Tiene también un absidiolo semicircular abierto en el grueso del muro en su parte oriental. Encima estaba la iglesia de la Trinidad, hoy sólo conocida por las investigaciones arqueológicas, que también era de planta circular, con un absidiolo en el este y nichos abiertos en los muros a su alrededor. En la parte más occidental se han encontrado puntos de arranque de escaleras de caracol, también en el grueso de los muros, que indican que quizás había dos torres que componían la fachada oeste de todo el conjunto.

## 12. Sección isométrica de Santa María de Ripoll



### Arquitectura

#### Románico

La iglesia del monasterio de Ripoll que tenemos hoy es fruto de una restauración radical que llevó a cabo a finales del siglo pasado el arquitecto Elies Rogent, a partir de las ruinas que se habían conservado hasta entonces. El esquema isométrico nos permite apreciar la estructura actual del edificio que, a grandes rasgos, debe de ser el que llegó hasta la restauración, aunque el conocimiento del templo original, el de sus fases de construcción e incluso el de las estructuras precedentes sólo será posible con una excavación exhaustiva de todo el recinto. Se trata de una iglesia de planta basilical, de grandes dimensiones, con cinco naves, un gran transepto y una cabecera con siete ábsides. La nave central se separa de las laterales a base de pilares y las dos laterales están separadas con pilares alternados con columnas. La nave central se ilumina con ventanas que se abren por encima de la altura de los laterales. Las naves van cubiertas con bóveda de cañón, al igual que el transepto, mientras que el crucero se cubre con una cúpula, coronada por un cimborrio, que se duda que existiera en el edificio original, y que Rogent debió de copiar del de Sant Jaume de Frontanyà. Y la cabecera está formada por siete ábsides de planta semicircular, cubiertos con bóveda de cuarto de esfera, tres en cada brazo del transepto, y el central, que es más ancho.

Por la parte occidental, la iglesia acababa en una fachada flanqueada por dos torres, a la cual se superpuso la portada construida en el siglo XII. Parte de esta fachada quizás se adentraba en la nave central, formando un conjunto parecido al que se conserva en Cardona y del que tenemos restos en Cuixà.

### 13. Capitel y firma de Arnau Gatell



Escultura de piedra e inscripción

Románico

El capitel y la inscripción se encuentran en el pilar nordeste del claustro de Sant Cugat del Vallès. El capitel representa a un escultor, a quien le falta la cabeza y parte de un brazo, que está sentado en un taburete de tres patas esculpiendo un capitel. Un segundo personaje, caracterizado con capucha –por lo tanto, se debe de tratar de un monje–, se acerca al escultor con una copa en las manos. Muy probablemente le lleva bebida, tan necesaria en una profesión como esa. La inscripción reza: HEC EST ARNALLI SCVLPTORIS FORMA CATELLI QVI CLAVSTRVM TALE CONSTRVXIT PERPETVALE ('Éste es Arnau Gatell, escultor de formas que construyó el claustro a perpetuidad'). Se trata, en primer lugar, de la firma que el artista dejó en su obra, pero al mismo tiempo nos indica que el escultor representado en el capitel es Arnau Gatell. La representación del escultor tiene carácter de retrato, aunque la idea de retrato en aquellos momentos no era la nuestra, y no debemos pensar que se buscaba una fidelidad fisonómica.

El claustro de Sant Cugat es una obra iniciada posiblemente hacia 1190, cuando hay una donación en un testamento, y que en 1217 debía de estar casi acabada. Arnau Gatell, además de firmar como autor del claustro, sabemos que estaba trabajando en el monasterio en 1204 y 1205, porque figura como testimonio en varios documentos. Es un escultor que seguramente había trabajado antes en el claustro de la catedral de Gerona, donde también hay un capitel similar en un pilar en el que, además, se representan otras tareas de construcción.

## 14. Pendón de san Ot



105 x 69 cm

Base de lino bordada con sedas polícromas mediante la técnica del "punto de figura"

Románico

Esta pieza fue encontrada en un reconditorio del altar de la catedral de Seo de Urgel dedicado a san Ot, obispo entre el 1095 y 1122. De ahí le viene el nombre, sin que conozcamos el motivo por el cual se asoció, como reliquia, al mencionado santo-obispo. Justamente esta asociación es la que ha permitido datarlo entre finales del siglo XI y principios del XII. Tampoco queda claro si era un estandarte religioso o un estandarte militar: son aceptables las dos posibilidades. Como pieza altomedieval es bastante excepcional. En la Península sólo hay una similar: el pendón de san Isidoro de León, y hay un par de ejemplares europeos.

La estructura es la que conocemos por las decoraciones pictóricas. Una parte superior rectangular, por donde se suspendía del asta, y tres gallardetes que cuelgan de allí.

El espacio rectangular nos muestra una mandorla rodeada por el tetramorfo, con decoración perlada. Cristo en Majestad, hoy día muy deteriorado, sostiene con la mano izquierda el libro, mientras que con la derecha aguanta el *mundus* entre dos dedos. Éste sería un tema de raíz carolingia que llegará hacia el siglo X al mundo hispánico de los beatos. En este momento también se puede

interpretar en un sentido eucarístico, como podría ser en el caso del frontal de Ix (MNAC) o de nuestra pieza. El tetramorfo, en una distribución diferente de la normal, muestra arriba a la izquierda el águila de san Juan, a la cual se ha dado, con esta posición, una preeminencia propia del mundo carolingio, y abajo el león de san Marcos. La derecha está ocupada, arriba por el hombre alado de san Mateo, y abajo por el buey de san Lucas. Hay que destacar el hecho de que entre san Juan y san Marcos encontramos una inscripción, la única del estandarte: ELISAVA ME F[E]CIT, es decir, 'me hizo Elisava'. En cada gallardete vemos a un personaje femenino, ricamente ataviado, que mira hacia la divinidad alzando la mano derecha, mientras que con la izquierda sostiene un libro. Posiblemente se trata de retratos de las donantes, incluida Elisava.

Aunque la conservación de la pieza no es muy buena, todavía se puede ver parte del perlado que enmarcaba las figuras del gallardete. Pero como cenefa de enmarcado destaca el tallo vegetal con palmetas que recorre los bordes del recuadro superior. Éste es un tema de raíz clásica que, más o menos modificado, encontramos sobre todo en la decoración de frontales de altar, por ejemplo los laterales de san Romà de Villa (MNAC) o el frontal del Coll (MEV), o también en el ara portátil de Sant Pere de Rodes.

## 15. Bordado de la creación



4,55 x 3,45 m

Bordado de lana sobre tafetán de lino

Románico

La parte conservada hace evidente la mutilación de la pieza. La decoración se organiza en torno a un disco central con la imagen de Cristo entronizado rodeado por una corona circular dividida en sectores simétricos, cinco en la mitad superior y tres en la inferior. Las escenas y las inscripciones ya nos muestran el primer programa iconográfico del bordado, la Creación. Arriba y centrado encontramos el espíritu de Dios volando sobre las aguas (Gn. I, 2), lo flanquean el ángel de las tinieblas y el ángel de la luz. Simétricamente colocadas a cada lado, está la creación del firmamento y la separación de las aguas (Gn. I, 6-7). La mitad inferior muestra la creación de los animales del cielo y del mar (Gn. I, 20-21) abajo, en el centro; a la derecha, Adán ante los animales terrestres viendo que no hay ninguno semejante a él (Gn. II, 20); este hecho favorece, a la izquierda, la creación de Eva, que aparece saliendo de uno de los costados de Adán mientras él duerme (Gn. II, 21), como en el claustro de la catedral de Gerona. El disco está rodeado por los cuatro vientos.

Las tres franjas del enmarcado, dos laterales y una horizontal, muestran temas relativos al tiempo, el segundo programa iconográfico. Arriba, presidiendo la escena, vemos la figura del Año con la rueda del tiempo en la mano. Lo flanquean representaciones relativas a las cuatro estaciones, empezando por el Verano.

En el ángulo de la faja vertical izquierda tenemos un medallón con la figuración de GEON (Geón), uno de los ríos del Paraíso (Gn. II, 11 y sigs.), hecho que permite suponer que los otros tres (Fisón, Éufrates y Tigris) ocupaban los otros ángulos del bordado. Por debajo, encontramos representaciones de los meses, desde junio hasta marzo, un medallón con el Sol, a la manera clásica, y, por debajo, medio recuadro donde se distingue el mes de febrero. La estructura de la otra faja, muy mutilada, es la misma pero con los meses de julio en octubre y la Luna.

El lado inferior muestra escenas relativas a la historia de la Invención de la Santa Cruz: santa Helena hablando con Judas y los judíos de Jerusalén, Judas rogando, Judas que desentierra y encuentra las tres cruces, y él mismo comprobando el poder curador de la verdadera Cruz de Cristo. En el medio, hecho que permite suponer que el bordado era mucho mayor, hay restos de una gran cruz cargada posiblemente por Constantino el Grande.

Según la propuesta de restitución del profesor Palol, lo que conservamos es la tercera parte del total de la pieza; faltaría, pues, todo el registro central con la narración completa de la Invención de la Cruz y, por debajo, un disco similar al de la Creación pero con temática apocalíptica. Las fajas se prolongarían con un zodiaco y los cuatro elementos.

## 16. Madre de Dios del Claustro de Solsona



105 x 33 x 22 cm

Escultura de piedra

Románico

La Virgen conocida como Madre de Dios del Claustro es una de una calidad excepcional dentro de la escultura románica en Cataluña, y se halla en muy buen estado de conservación. La imagen se representa sentada en un trono ricamente decorado. Lleva corona y pelo larguísimo, peinado con trenzas que le cuelgan por los lados, por encima de un manto también muy rico, trabajado con pliegues estrechos y motivos en los bordes y en el cuello, que imitan la pedrería. Los pliegues del manto, también delgados y abundantes, le cubren el cuerpo y son objeto de un trabajo virtuoso en la caída de las piernas. Bajo los pies, y posiblemente como símbolo de triunfo sobre el mal, hay representados dos animales, un cuadrúpedo y un ave. Con la mano derecha sostiene un cetro y con la izquierda al Niño Jesús, sentado de lado en su regazo: es el elemento que más decididamente rompe la frontalidad del conjunto.

## 17. Santa Cecilia de Montserrat



### Arquitectura

#### Románico

Los orígenes del monasterio de Santa Cecilia son confusos. Posiblemente son continuación de una vida eremítica anterior a la conquista islámica. Sabemos que el monasterio como tal está perfectamente constituido como mínimo a mediados del siglo X, cuando se tiene noticia de su vinculación con el obispado de Vic y de la protección que ejercieron sobre él los condes de Barcelona. Se sabe que se consagró una iglesia en aquellos momentos, pero no corresponde al edificio actual, que hay que situar en el siglo XI.

Santa Cecilia es una iglesia de planta basilical, con tres naves de un solo tramo, las laterales más cortas. No tiene transepto y está coronada por tres ábsides, de la misma anchura que las naves correspondientes; el central es más ancho y alto, aunque de altura inferior a la nave. Los ábsides están cubiertos con bóveda de cuarto de esfera y las naves con bóveda de cañón y se comunican mediante una única arcada situada a continuación de la cabecera. La nave central es más baja que las laterales y que el ábside principal. El edificio se ilumina con una ventana en cada uno de los ábsides laterales, tres en el ábside central y tres más en el muro de poniente. La decoración arquitectónica se concentra en la cabecera, fundamentalmente en el exterior, con arquerías ciegas y bandas lombardas, mientras que en el interior del ábside principal hay dos nichos en los muros laterales.

## 18. Sant Jaume de Frontanyà



### Arquitectura

#### Románico

Desconocemos las fechas de edificación exactas de Sant Jaume de Frontanyà, pero entre 1060 y finales del siglo XI hay documentado numerosas donaciones para construirlo, entre las cuales destaca la de Arnau Mir de Tost, de 1066, que, además, nos permite saber que ya había una comunidad de clérigos, que no estuvo plenamente constituida como canónica agustina hasta el siglo XII.

De lo que debió ser todo un conjunto de edificios canónicos, hoy sólo nos ha llegado la iglesia. Es de nave única con transepto en el que se abren tres ábsides. La nave está cubierta con bóveda de cañón, reforzada por un arco toral a mitad de la bóveda. También los brazos del transepto se cubren con bóvedas de cañón perpendiculares al eje de la nave principal. Y en el crucero se levanta una cúpula, acabada en el exterior por un cimborrio ochavado. Los ábsides, de planta semicircular, se cubren con bóveda de cuarto de esfera. El central contiene cinco nichos abiertos en el grueso del muro, uno de los elementos característicos de la arquitectura del siglo XI. La iglesia se ilumina a base de ventanas, una en cada uno de los ábsides, en el extremo de los brazos del transepto, en la base de la cúpula, y dos en la fachada de mediodía. Se comunicaba con el exterior por varias puertas. Una en el extremo norte del transepto, hoy cegada, que debió de dar al cementerio; otra en la fachada occidental y dos más al lado de mediodía, que debieron comunicar con las dependencias canónicas.

La imagen de la fachada de poniente es una de las más características de Sant Jaume de Frontanyà. En este edificio, además de las arquerías ciegas y las bandas lombardas del exterior de los ábsides, encontramos la formulación plástica de una fachada mediante los mismos elementos, con una composición que resuelve perfectamente el enmarcado de las aberturas.

## 19. Interior de San Vicente de Cardona



Arquitectura

Románico

Se tienen noticias de la iglesia de Sant Vicente del castillo de Cardona desde el último cuarto del siglo X. El conde Borrell había donado el territorio a los vizcondes de Osona y éstos empezaron a proteger la iglesia con numerosas donaciones de bienes. Ya a finales de siglo hay constancia de la existencia de una comunidad de clérigos regida por la regla aquisgranesa.

En 1019, el vizconde Bremon, aconsejado por el abad Oliba, confirmó los bienes e incrementó las donaciones, y antes de morir, en el 1029, ya se había iniciado la construcción de una nueva iglesia, la actual, que sería consagrada en el 1040 en presencia del obispo Eribal de Urgel, hermano del vizconde y titular del obispado del cual dependía la canónica de Cardona. A finales del siglo XI se introdujo la regla agustiniana en San Vicente, la cual implicaba un retorno estricto a la vida comunitaria. A finales del XVI el papa secularizó las canónicas regulares, y la de Cardona se convirtió en colegiata. Pero lo que más afectó al conjunto del castillo y la iglesia de Cardona desde el punto de vista arquitectónico fue sin duda la conversión del recinto en cuartel y la pérdida de las funciones religiosas. Entonces, la comunidad se trasladó a la iglesia de Sant Miquel, en la población vecina.

Del conjunto de la canónica, prácticamente sólo nos ha llegado la iglesia, además de restos de un claustro, que es muy posterior. La iglesia es de planta basilical, con tres naves, la central cubierta con bóveda de cañón, reforzada por

arcos torales, y las laterales con bóvedas de arista, tres en cada tramo. Están separadas por pilares cruciformes, completados con dos resaltes en los ángulos, que corresponden a los de los arcos de separación de las naves y a los de las pilastras adosadas que reciben los arcos torales transversales. Las naves laterales tienen ventanas en cada uno de los tramos, y también la central, abiertas en el muro que sobresale en altura por encima de las naves laterales.

El tramo de los pies del edificio es más corto y contiene un coro elevado, al cual se accedía por dos escaleras de caracol abiertas en el grueso de los muros extremos, que en este punto se ensanchan ligeramente, y que debió de servir de tribuna a los habitantes del castillo. Es posible que estas escaleras continuaran más arriba, y posiblemente había dos torres gemelas que flanqueaban la fachada de poniente del edificio, al igual que las que debió de haber en Ripoll o en la construcción promovida por Oliba en Cuixà. Actualmente, sin embargo, los acabados superiores están rehechos.

La iglesia tiene un transepto muy poco sobresaliente, con los brazos cubiertos con bóvedas de cañón transversales en las naves, y en el punto del crucero se levanta una cúpula sobre cuatro trompas, que permiten pasar del cuadrado de planta al octágono, y a partir de éste se configura la forma semiesférica, con ventanas abiertas a los riñones de la cúpula. En el exterior, sobre el crucero se levanta un cimborrio octogonal.

La cabecera tiene tres ábsides. Los laterales son de planta semicircular, cubiertos con bóveda de cuarto de esfera, y cada uno tiene una ventana. El ábside central es más ancho, con una ventana en el centro, y también es cubierto con bóveda de cuarto de esfera; está precedido por un amplio tramo recto preabsidal cubierto con bóveda de cañón y con una ventana a cada uno de los lados. El interior de este tramo y del ábside se articulan a base de nichos abiertos en el grueso del muro, separados por pequeñas columnas adosadas con capiteles trapezoidales lisos. El nivel de todo el conjunto del ábside central es bastante más alto que el de la nave, porque debajo está la cripta, a la cual originariamente se accedía por las escaleras laterales que preceden a los pilares de ingreso, mientras que las escaleras centrales son fruto de una restauración moderna. Es una cripta que repite el perímetro del ábside, dividida en tres naves de cuatro tramos, separadas por columnas de fuste liso y capiteles trapezoidales lisos, y cubierta con bóvedas de arista.

El exterior del edificio es extraordinariamente cuidado. Al igual que en el interior, no hay esculturas. Pero la decoración de los muros se concreta con los elementos característicos del arte lombardo, de naturaleza estrictamente arquitectónica. Todo el perímetro del edificio, por debajo del alero del tejado, está recorrido por series de arquerías ciegas, y en cada dos la arquería continúa en vertical con una banda lombarda. En el exterior del ábside principal estas arquerías enmarcan una ventana ciega, por encima de la cual hay un friso seguido, de dientes de sierra.

## 20. Iglesia de Sant Pere de Rodes



### Arquitectura

#### Prerrománico

Se tiene conocimiento de la existencia de una celda monástica de Sant Pere desde el siglo IX, pero la arqueología ha permitido descubrir vestigios anteriores a la ocupación sarracena. No obstante, la fundación de un monasterio como tal, independiente de otros que se habían disputado la titularidad de las primeras comunidades monásticas, data del segundo cuarto del siglo X y está estrechamente vinculada a la casa condal de Ampurias-Peralada, que le hizo importantes donaciones. Sin embargo, en el caso de Sant Pere, hay que añadir también el impulso que dio el magnate Tasio y su hijo Hildesindo, que sería el primer abad del monasterio (*ca.* 947-*ca.* 991). A partir de este momento es cuando se datan las construcciones del monasterio que han llegado hasta nosotros, aunque en un estado de abandono importante. En los siglos X y principios del XI se llevó a cabo el gran programa constructivo del monasterio, que abarcaba la iglesia, el claustro y sus dependencias. En los siglos XII y XIII se hicieron reformas importantes, ya con un lenguaje plenamente románico, que consistieron en una reforma del acceso principal al monasterio, en la construcción de un nuevo claustro, en la realización de una nueva portada para la iglesia y en la reforma del ábside principal.

La iglesia que ha pervivido es la parte mejor conservada de todo el conjunto, a pesar del espolio de la escultura románica de la portada y de la girola, y las modificaciones de época barroca. El edificio actual conserva todavía su

estructura original. Es de planta basilical, con tres naves separadas por pilares que se levantan sobre podios altos, a los que se adosan columnas que reciben los arcos de separación de las naves y los torales de refuerzo de la bóveda de cañón de la nave central. Pero en este caso, a las columnas se les superponen otras para constituir un orden doble. En estos soportes se concentra una de las muestras más interesantes de la escultura de tradición prerrománica. Son capiteles realizados a base de talla en bisel, de tipo corintio y de entrelazos, con los correspondientes cimacios también esculpidos. La distribución está perfectamente planificada. Los entrelazos los encontramos en los capiteles de separación de las naves laterales y en los del orden superior de la nave central, mientras que los de tipo corintio se reservan para la orden inferior.

Las naves llegan a la cabecera, y en el último tramo, más ancho, se acoplan dos brazos transversales más bajos, también cubiertos con bóveda de cañón, que configuran un transepto sobresaliente. La cabecera está formada por tres ábsides. Los laterales, de planta semicircular y cubiertos con bóveda de cuarto de círculo, se abren en los brazos del transepto, mientras que el central coge toda la anchura de las naves. El ábside principal tiene una cripta inferior de bóveda anular, a la que se accede por escaleras laterales, un presbiterio central y un espacio circundante, continuación de las naves laterales que daban a la capilla axial, y una girola superior que recorre este espacio circundante. Se accede por la escalera de la torre de Sant Miquel, que se levanta sobre el brazo norte del transepto y que tenía su pareja en el brazo sur.

## 21. Exterior de la cabecera de San Andrés de Sureda



Arquitectura

Prerrománico

La iglesia parroquial de San Andrés de Sureda era la del antiguo monasterio del mismo nombre. De éste sólo queda el templo. El edificio actual es el resultado de una construcción de la segunda mitad del siglo X y principios del XI, que fue modificada en el XII. La planta y partes importantes del alzado pertenecen, sin embargo, al primer proyecto. Es de cruz latina, con una nave central y dos estrechos pasadizos laterales. En la nave central se abren dos naves transversales más bajas a la manera de un transepto discontinuo. La cabecera está formada por tres ábsides. El principal, mayor, es de planta semicircular con un tramo recto preabsidal, y los laterales son semicirculares y ligeramente cerrados en los extremos. Las cubiertas actuales, con bóveda, son probablemente el fruto de la remodelación posterior. Cabe destacar especialmente los soportes de la nave central, que consisten en pilares cuadrados con columnas adosadas sobre podios altos, coronadas por capiteles con escultura.

El aparato general del edificio, tal como se puede apreciar en la imagen, es de piedras pequeñas e irregulares dispuestas más o menos en hilados y de vez en cuando en espina de pez. Es un aparato característico de la arquitectura prerrománica, muy diferente de lo que se utilizará en la arquitectura con componentes lombardos.

## 22. Dintel de Saint-Génis-des-Fontaines



Mármol. Relieve de talla en bisel

Prerrománico

El dintel de Saint-Génis-des-Fontaines destaca por los relieves figurados desarrollados horizontalmente y por una inscripción que recorre la parte superior a dos líneas y una orla decorativa con motivos vegetales que lo rodea. La inscripción nos informa de la fecha de realización de la pieza, expresada todavía con la referencia al año de reinado del monarca franco, a Roberto el Piadoso, hijo de Hugo Capeto, cosa que nos lleva hasta el año 1019 ó 1020. También nos dice que se ejecutó bajo el abadiato de Guillem y para la iglesia de Saint-Génis-des-Fontaines. La función de la pieza ha sido un tema controvertido. Actualmente hace de dintel de la puerta de la iglesia, pero fue recolocada en el marco de la obra románica que renovó gran parte del edificio, como testimonian las ménsulas románicas que la flanquean. Parece que su función original era también la de dintel, exactamente igual que la de San Andrés de Sureda, también reubicada en la fachada románica, aunque algún autor ha defendido que se trataba de una pieza de altar, un retablo o un frontal.

El centro del dintel es ocupado por la figura de Cristo en Majestad, entronizado en el círculo de la esfera terrestre y apoyando los pies en un taburete. Lleva nimbo crucífero, sostiene un libro con la mano izquierda, con la derecha hace el gesto de bendición y está flanqueado por las letras apocalípticas alfa y omega. La mandorla la sostienen ángeles con las alas desplegadas. Los laterales del dintel están ocupados respectivamente por tres figuras de apóstoles bajo arca-

das, totalmente frontales, excepto los dos del extremo izquierdo, que giran los pies hacia el centro. La escena representada es la de una Majestad-Ascensión, sin significación escatológica.

La técnica utilizada es la característica de la escultura de este periodo: la talla en bisel. El resultado es un tratamiento basado en la línea, la de los perfiles de las figuras recortadas del fondo y la de los rasgos que las caracterizan, tanto las líneas de los rostros, las manos y los pies como las de la indumentaria.

## 23. Lapidación de san Esteban de Sant Joan de Boí



1,84 x 3,53 m

Técnica mixta sobre rebozado de cal

Románico

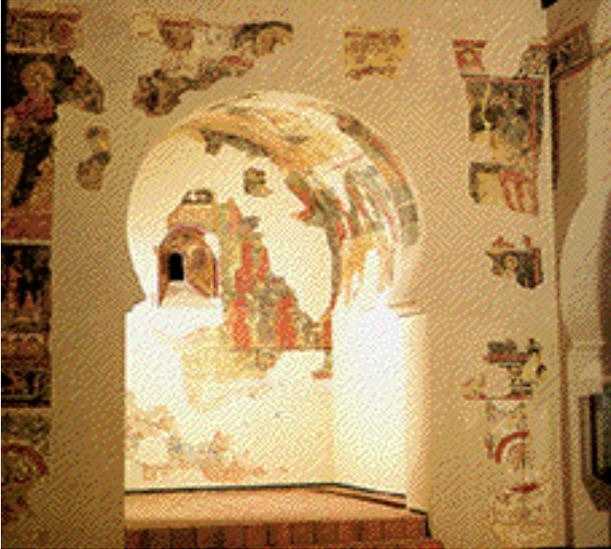
La iglesia de donde procede esta escena presenta la típica planta de tres naves coronadas con tres ábsides y separadas por arcos sobre columnas o pilares. El conjunto de pinturas ha ido apareciendo en distintas fases. El descubrimiento tuvo lugar en 1907, durante una expedición del Institut d'Estudis Catalans en los valles de Boí y Arán, pero el arranque para impedir el espoli no empezó, como en el caso de San Clemente de Taüll, hasta 1919, con Joaquim Folch i Torres. Es importante este primer arranque porque, al perderse parcialmente las notas de la campaña, hoy día hay dificultades para conocer la colocación exacta de los diferentes fragmentos dentro del conjunto. Durante una tercera campaña del Museo de Arte de Cataluña, en la década de los años setenta, todavía aparecieron nuevos e importantes fragmentos.

El fragmento de la Lapidación de San Esteban en Jerusalén (Ac. 6-8) es uno de los que conocemos desde el primer momento. Al lado de éste también destaca el espléndido y problemático bestiario que llena los intradoses de los arcos de separación de las naves, la escena de juglaría –no menos difícil de interpretar– situada en el muro septentrional de la nave del Evangelio, parejas de santos flanqueando la escena de los juglares, entre los cuales se puede identificar el apóstol Felipe, un par de animales apocalípticos en el ángulo suroccidental de la iglesia y fragmentos de un posible Juicio Final (el seno de Abraham con las almas de los salvados y patas de demonios pisando a los condenados) en el muro occidental de la nave principal.

La Lapidación debía de estar colocada en la nave de la Epístola, por encima de los arcos de separación entre la central y el adyacente al ábside de aquella nave. El santo aparece a la derecha, de rodillas, rogando a Dios; tiene la cabeza partida y le brota sangre de la frente. En el ángulo superior, la mano

de Dios se dirige hacia el santo en señal de aceptación de su sacrificio. Detrás de S[ANCTV]S STEFANVS aparecen los tres sayones con piedras en las manos, ejecutando el castigo. En la misma disposición que esta escena, pero en la nave del Evangelio, quedan restos de una escena de San Martín, posiblemente la Caridad del santo. La ubicación de ambas ha hecho pensar que posiblemente daban contenido a la dedicación de los ábsides laterales.

## 24. Ábside central de San Quirce de Pedret



Pintura al fresco

Románico

Uno de los conjuntos de pintura mural más famosos es el procedente de la iglesia de San Quirce de Pedret (Berguedà). Las diferentes fases del descubrimiento explican que, en la actualidad, el conjunto esté dividido entre los museos de Solsona (MDU) –el ábside principal y el arco triunfal de acceso– y el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC) –los dos absidiolos laterales.

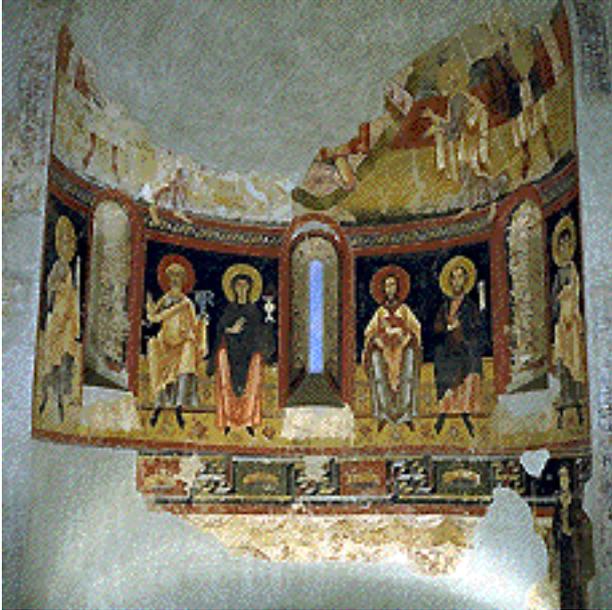
Hay dos aspectos que han llamado la atención de este conjunto. Por una parte, el estilo, que se ha relacionado con el norte de Italia y que según la mayoría de los estudios determinó prácticamente la pintura posterior y contemporánea, bajo la conducción de un gran maestro, y sólo uno, autor de numerosos conjuntos. Por otra, su peculiar iconografía, que casi rompía el monopolio de la representación de Cristo en Majestad con el tetramorfo en los ábsides.

Los últimos estudios de Yarza consolidan la filiación italiana de la obra. En concreto, el autor propone la existencia *dos* de artistas procedentes de la zona de Milán, afines a los pintores de Civate y Pruggiasco (finales del siglo XI) y, en cierta manera, descendientes de lo que con anterioridad pintó Galliano. Pero en vez de la figura de un único maestro, opta por la autoría de dos pintores que trabajan conjuntamente, cosa que, por otra parte, era lo más frecuente. Los estudios de pigmentos han confirmado esta filiación.

Con respecto a la iconografía, la que encontramos en Pedret es absolutamente extraña a la que nos ha llegado de los otros conjuntos catalanes. La temática es exclusivamente apocalíptica. En el muro de fondo del ábside central vemos, encima de la ventana, un trono vacío con parte de un libro con siete sellos (Ap. V, 1). A la derecha encontramos superpuestos doce ancianos de los veinticuatro que acompañan a la visión del Apocalipsis. Debemos suponer que en el lado izquierdo, hoy perdido, debió de estar el resto. El muro de la izquierda nos muestra las consecuencias de la apertura de los cuatro primeros sellos, con los cuatro jinetes del Apocalipsis (Ap. VI, 2-8). El muro de la derecha muestra la apertura del quinto sello, donde se ven las almas de los muertos en el altar de Dios (Ap. VI, 9-11). El artista ha pintado a cinco personajes vestidos de blanco tras los cuales un altar, bajo baldaquino, cubierto con un tálamo, muestra el cáliz y la patena. A la izquierda, un ángel turiferario eleva las plegarias de los santos en el altar de Dios (Ap. VIII, 3). El conjunto está presidido en la bóveda del ábside por la *Maiestas Domini* rodeada por el tetramorfo, como corresponde a una visión apocalíptica. En el absidiolo derecho (MNAC) continúa la temática escatológica, pero en este caso con la parábola de san Mateo (Mt. XXV, 1-13), también bastante excepcional en pintura mural, sobre las vírgenes prudentes y las vírgenes fatuas acompañadas de una representación de la Iglesia y la Virgen con el Niño en la bóveda. El arco triunfal mostraba escenas de la historia de los santos titulares de la iglesia, san Quirce y santa Julita, y de carácter eucarístico, como el sacrificio de Abraham.

En general, este tema apocalíptico del ábside central también se ha relacionado con Italia, en la misma línea que la cripta de la catedral de Anagni (1250); línea que también parece que se refleja en la Biblia de Sant Pere de Rodas.

## 25. Ábside de San Pedro de Burgal



### Prerrománico

Del antiguo monasterio no queda sino la cabecera y los pilares de la iglesia. El hecho de que el ábside central fuera convertido en una capilla, a mediados del siglo XIX, favoreció la conservación de parte de sus pinturas. De todas maneras, las pérdidas son considerables y se mantienen en un estado no muy bueno, seguramente porque gran parte de la decoración conservada siempre había estado visible.

Del cuarto de esfera del ábside queda muy poca cosa: parte de la mandorla, un personaje nimbado y entero y restos de tres figuras. Dado que el pie que aparece en el fragmento de mandorla está desnudo, podemos suponer que se trata de Cristo en Majestad. La proximidad estilística, y actualmente física, con Santa María de Àneu permite comparar éste y otros aspectos. En Santa María preside a la Virgen que, como de costumbre, va calzada.

El personaje nimbado, a la derecha de la mandorla, hace pareja con otro, del cual sólo vemos las piernas, al lado opuesto. Se han identificado como Ezequiel e Isaías, quizás por simpatía con las posibles representaciones de estos dos profetas a Santa María de Àneu, donde están en la zona del tambor. En los extremos, detrás de los profetas, encontramos a los arcángeles Gabriel (muy deteriorado en la parte de la mano izquierda) y Miguel sosteniendo un rollo donde vemos escrito POSTOLACIVS. Eso permite suponer que, como en San Miguel de Engolasters, San Pedro y Pablo de Esterri de Cardós, Santa María

de Àneu, Santa Eulalia de Estaon o Era Mare de Diu de Cap d'Aran, Gabriel llevaba un rollo con la palabra PETITIVS. Estas representaciones derivadas del mundo judicial romano son de clara filiación noritaliana.

La parte del tambor, entre las ventanas, nos muestra a seis personajes sentados, de los que sólo podemos identificar sin dificultad los cuatro centrales. De izquierda a derecha encontramos a san Pedro con las llaves, a santa María con un cáliz similar al de la representación de San Clemente de Taüll, san Juan Bautista con un clípeo en las manos donde aparece representado el *Agnus Dei*, y san Pablo, calvo. Cabe destacar el detalle de los alféizares de las ventanas, adornados con una imitación de bordados o puntas que cuelgan de ellas.

La parte inferior la ocupa una cenefa de greca, similar a la de San Quirce de Pedret, pero que aquí alterna con coronas que se han relacionado con la del tesoro de Monza, en la Lombardía. Más abajo encontramos representación de cortinajes. Justo en esta zona vemos a otro personaje pintado por encima de los cortinajes y la cenefa, como si quisiera manifestarse, con su volumen, diferente de las representaciones superiores. Es una mujer, sin nimbo, que viste una túnica de mangas amplias y lleva un cirio en la mano. Todo parece indicar que se intenta representar a algún personaje vivo o contemporáneo. Los restos de la inscripción permiten leer CIA CONMITESA, que Ainaud interpreta como "Condesa Lucía", de Pallars (muerta en el 1090). Parece, por lo tanto, que estamos ante el retrato de este personaje que, por la posición y la actitud, posiblemente es la donante de las pinturas. La importancia de este dato radica en el hecho que, de manera indirecta, y por lo tanto diferente, de San Clemente de Taüll, nos permite datarlas bastante aproximadamente, *ca.* 1090. Como se han atribuido a un círculo artístico relacionado con el taller que decoró San Quirce de Pedret, esta hipótesis identificativa permite situar de manera relativa nuestro conjunto y los que están relacionados con él (por ejemplo, Santa María de Àneu o San Pedro de Àger).

## 26. Ilustración del Génesis, Biblia de Sant Pere de Rodes, fol. 6v



325 x 480 mm

Pintura sobre pergamino

Románico

El manuscrito era en origen un único volumen, que hoy día se encuentra dividido en cuatro. Se considera que es obra –todo o la mayor parte– del escritorio de Santa María de Ripoll, el mismo que realizó la Biblia de Ripoll, hoy en el Vaticano. Un privilegio de Sant Pere de Rodes del siglo XII, escrito aprovechando un folio blanco, muestra, sin embargo, que rápidamente pasó a aquel monasterio. El códice llegó a las colecciones francesas por medio del mariscal Noailles, que lo hurtó de Sant Pere de Rodes en 1693.

Su decoración tan extensa, la complejidad de las escenas y el número de artífices que sin duda intervinieron en él hacen imposible un análisis global; por lo tanto, nos centraremos en uno de los folios más destacados del conjunto, el fol. 6v del volumen I, con las escenas de la Creación y el Pecado.

Esta decoración ocupa, a diferencia de lo que pasa con el resto de las escenas del manuscrito, la plana entera. Arriba, la bóveda celeste, una gran rueda, separa las figuraciones de la Luna encima de la Noche (NOX) y el Sol encima del Día (DIES). A la izquierda de esta gran rueda aparece la figuración del abismo (ABISSVS). No podemos evitar la comparación con el fol. 5v de la Biblia de Ripoll, donde también aparecen el gran disco, el abismo y el día y la noche.

Otra obra más recogerá esta peculiar representación del abismo: nos referimos al fol. 5 del manuscrito Zodiaco. Ilustración del manuscrito *De Civitate Dei*, de Tortosa.

Después de esta cosmogonía tan alejada de la que se puede ver en el Bordado de la Creación, encontramos tres registros superpuestos que nos muestran el ciclo de Adán y Eva. La primera imagen presenta la creación manual de Adán por Dios (VBI DOMINVS PLASMAT ADAM, dice la inscripción). A continuación hay una curiosa creación de Eva, en la que Dios sostiene en la mano la costilla de Adán, dormido y completamente vestido, mientras que a Eva, de pie y semidesnuda, sólo le falta esa costilla para estar completa. A continuación encontramos una escena en la que se sintetiza la Tentación, el Pecado de Eva y el de Adán. Ambos personajes flanquean un árbol donde vemos la serpiente enroscada, la cual sostiene en la boca la fruta prohibida mientras Eva ya la tiene en la mano, y debemos suponer que la ha mordido porque con la otra mano se está cubriendo el sexo con una hoja. En el otro lado, Adán ya tiene la fruta en la mano pero todavía no la ha mordido.

A continuación había tres escenas más de las cuales sólo queda la central, mientras que las de los lados han sido recortadas. Por otros casos paralelos, por ejemplo la Biblia de Ripoll, podemos suponer que la primera escena desaparecida mostraba la Reprensión, seguida, como vemos, de la Expulsión y, finalmente, la puerta del Paraíso custodiada por un querubín. Curiosamente, estas escenas aparecen duplicadas bajo los ríos del Paraíso, en el fol. 7v.

El último registro está ocupado, sucesivamente, por las ofrendas de Caín y Abel, la muerte de Abel, el castigo de Dios a Caín, y el episodio apócrifo en el que se relata la muerte de Caín a manos de un descendiente de Abel, Lamec. Escena excepcional y que en Cataluña sólo encontramos, posiblemente, en el arco triunfal de Sant Pere de Sorpe.

## 27. Tribuna de Serrabona



Escultura en mármol

Románico

Tribuna situada en el interior de la iglesia de esta canónica augustina, fundada a finales del siglo XI. En 1151 se celebró una consagración, que debió de corresponder a las obras de ampliación del templo: una nueva cabecera triabsidal, un transepto, una nave lateral en el lado norte y la galería del claustro. Y, paralelamente o inmediatamente después se debió de construir esta tribuna en la nave central, que sustituiría al coro elevado que seguramente había a los pies del edificio.

La tribuna configura una estructura arquitectónica por sí misma en el interior de la nave central, de la que ocupa toda su anchura. Consta de dos tramos de tres naves, cubiertos con bóvedas de arista, con ojivas que no tienen ninguna otra función que tapar las juntas, y columnas. La escultura se apropia celosamente de todo el espacio disponible: capiteles, bases, cimacios, frisos..., y se despliega con una exuberante riqueza en la fachada occidental de la tribuna, la cual veían los fieles. Aquí no se deja ningún vacío, todas las piezas que conforman esta fachada tienen su cara exterior decorada y forman un sistema en el que triunfa la ornamentación. Una serie de relieves figurados en las enjutas de los arcos recuerdan la imagen de la Teofanía con el Tetramorfo. Pero aquí no se representa la *Maiestas* sino el Cordero con la cruz, porque la superficie disponible no dejaba libre un gran espacio central.

## 28. Portada de Ripoll



Escultura de piedra

Románico

La portada y el claustro son los dos conjuntos de escultura conservados del monasterio románico de Santa María de Ripoll, ambos realizados en la segunda mitad del siglo XII. Lo primero que se realizó fue una nueva decoración para la puerta de acceso a la iglesia, que se superpuso a la que ya había del siglo XI, pero en este caso se trataba de un programa extraordinariamente ambicioso, tanto por el hecho de que la superficie que se cubría con escultura pasaba el perfil de la puerta y se extendía por los lados, mediante un gran cuerpo adosado a la fachada, como por la gran cantidad de imágenes que contenía y que configuran un programa iconográfico complejo e ideado especialmente para este lugar.

El estado de conservación de la obra escultórica de la portada es un problema grave, ya que amenaza seriamente la perdurabilidad de las esculturas. Este hecho, seguramente relacionado actualmente con los efectos de la contaminación, se origina en el incendio que sufrió la abadía en 1835.

Las imágenes de la portada se despliegan ordenadas en grandes registros horizontales. El superior es ocupado por la *Maiestas* con parte del Tetramorfo y los ancianos del Apocalipsis. Los otros dos símbolos de los evangelistas se encuentran en un segundo registro con figuras de santos y apóstoles a lado y lado. Los dos registros que siguen contienen escenas del Antiguo Testamento. A la

derecha hay episodios del Éxodo y a la izquierda historias de David y Salomó, del Libro de los Reyes. Por este lado, el protagonismo de David continúa en el quinto registro, con la imagen del rey entre los músicos. En cambio, a la derecha se despliegan una serie de personajes bajo arcadas, los dos primeros identificados con Dios dando la Ley a Moisés, y los otros como posibles "retratos" de personajes de la época. El zócalo es ocupado por grandes animales. La zona de la puerta también está completamente ocupada por la decoración. En el intradós, la *Maiestas*, en un clípeo, es flanqueada por ángeles turiferarios y se sitúa en la clave, mientras que en el resto del arco encontramos escenas de la historia de Caín y Abel, y en los montantes un calendario con la representación de los trabajos agrícolas propios de cada mes. Una de las arquivoltas también contiene escenas veterotestamentarias, de Daniel y Jonás, y varias escenas de la vida de San Pedro y San Pablo ocupan la arquivolta que justamente descansa en las columnas que, a lado y lado de la puerta, contienen las efigies. Las imágenes incluso ocupan los lados del cuerpo de fachada, con ciclos como el de Lázaro y Epulón, en el lado derecho.

## 29. Cabeza de Peralada



20 x 17 cm

Altorrelieve en mármol

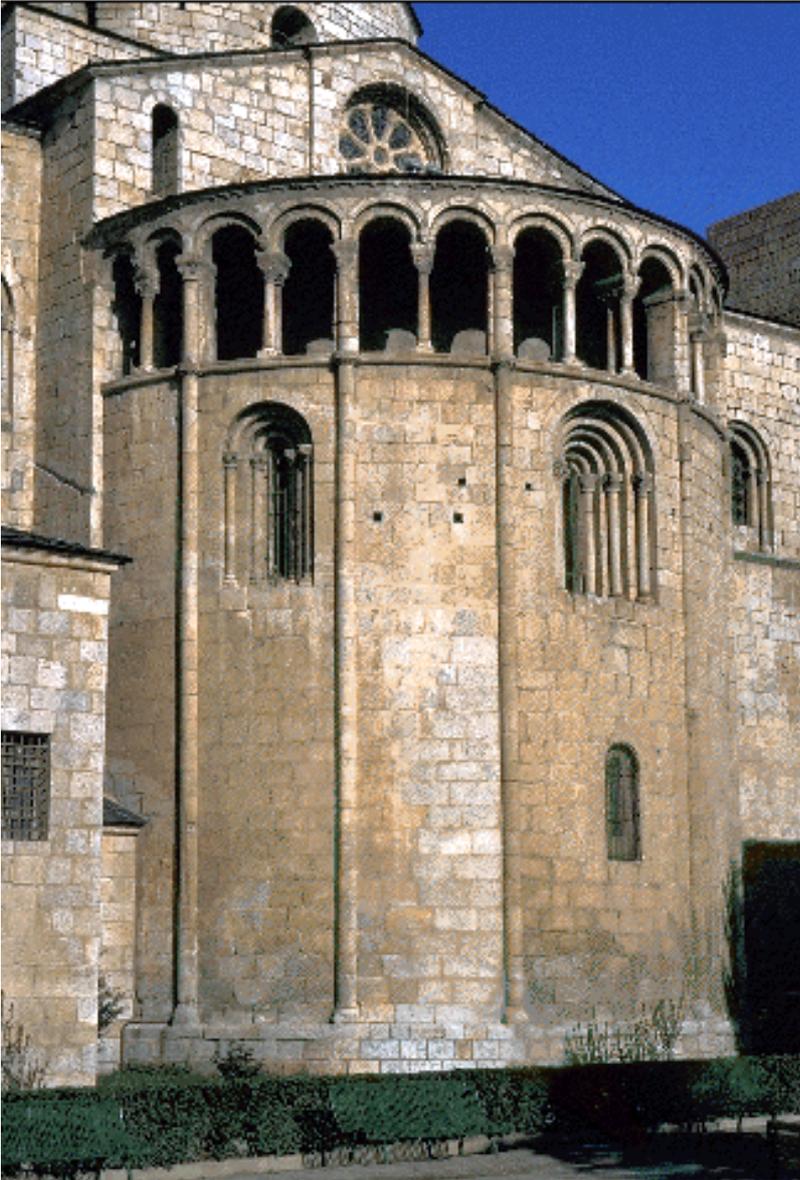
Románico

Cabeza en altorrelieve proveniente de la portada de la iglesia de Sant Pere de Rodes, obra del llamado Maestro de Cabestany. Bajo este apelativo se reúne toda una serie de obras de escultura románica, desde Navarra hasta la Toscana, que presentan un estilo muy personal y particular, entre las cuales está el tímpano de la iglesia de Cabestany, que da nombre a este grupo de obras, y también la portada de Sant Pere de Rodes.

Del conjunto ampurdanés, que debió de ser una portada bastante impresionante, sólo nos queda el agujero de la puerta y dos pequeños relieves en el zócalo, además de una serie de fragmentos dispersos por diferentes museos y colecciones, como la cabeza que nos ocupa. Llegó a Peralada a finales del siglo XIX, y por su tamaño debió corresponder a una figura casi de tamaño natural, por lo cual puede pensarse que ocuparía un lugar preeminente en la portada. Es, sin duda, junto con el relieve de Cristo y los apóstoles del Museo Marès,

una de las piezas más impresionantes del conjunto. El tratamiento del pelo y ciertos rasgos de la fisonomía ponen de manifiesto la calidad del trabajo escultórico y la acusada personalidad artística de su autor.

### 30. Exterior de la cabecera de Santa María de Seo de Urgel



Arquitectura

Románico

La iglesia de Santa María de Urgel forma parte de los tres templos que formaban antiguamente el conjunto catedralicio. Las diferentes iglesias fueron completamente renovadas entre los siglos XI y XII. Del siglo XI queda únicamente la de San Pedro, ahora conocida como de San Miguel. La edificación de Santa María la promovió el obispo Ot a principios del siglo XII, obligado por los problemas de conservación que presentaba el anterior edificio. Las obras, que debieron de empezar como mucho en 1116, se alargarían casi toda la centuria,

y debieron de avanzar a un ritmo que no era el deseado. En 1175 se contrató un maestro, Ramón Lambardo, para que se hiciera cargo de la administración de la obra y del proyecto de acabar el edificio, es decir, de construir las bóvedas y las torres que faltaban. Él se comprometió a hacerlo en un tiempo determinado a cambio de compensaciones económicas que también quedan especificadas en el contrato. El tratamiento que se da a este artista es sin duda excepcional para la época; pero la cuestión más controvertida es la de su origen, ya que el nombre permite suponer que podría provenir de la Lombardía, aunque Lambardo ya era un nombre conocido en el oficio de la construcción.

La iglesia de Santa María es un edificio de planta basilical, con tres naves, con un amplio transepto sobresaliente y cabecera de cinco ábsides, el central muy desarrollado y los cuatro laterales sólo abiertos en el grueso del muro. Por eso el exterior de la cabecera queda configurado por las paredes rectas del transepto y el amplio ábside central, tal como se ve en la imagen. La nave principal y el transepto se cubren con bóveda de cañón, las naves laterales con crucería, y sobre el crucero se levanta una cúpula. La arquitectura no presenta soluciones muy diferentes de lo que se puede ver en otros edificios catalanes de esta época, excepto el triforio que recorre el interior del transepto, o de la galería del exterior del ábside principal. Pero lo más interesante de este edificio es la gran riqueza decorativa: el papel tan destacado que tiene la escultura, tanto en el interior como en el exterior.

### 31. Exterior de la iglesia de Sant Joan de les Abadesses



#### Arquitectura

#### Románico

El monasterio de San Juan lo fundó en el siglo IX el conde Wifredo el Velloso para su hija Emma, que sería abadesa. Un caso paralelo al de Ripoll, que fundó el mismo conde para otro hijo suyo. Los primeros pasos y la expansión del monasterio están totalmente vinculados a la casa condal y, hasta la fundación del monasterio barcelonés de San Pedro de las Puellas, el de San Juan fue el único con una comunidad de monjas. Eso cambió radicalmente a principios del siglo XI, cuando el conde de Besalú acusó a las monjas de conducta moral escandalosa, lo cual propició que el papa expidiera una bula que suprimía la comunidad y que en su lugar se instaurara una comunidad de clérigos bajo la regla aquisgranesa.

Las edificaciones actuales datan del siglo XII, cuando San Juan fue restituida a los canónigos después de una etapa de abandono en la que la abadía se había donado a la de San Víctor de Marsella. Se renovaron todas las edificaciones y se inició la construcción de una nueva iglesia hacia 1130, cuyas obras se alargarían como mínimo hasta finales de siglo.

El templo es de una sola nave, cubierta con bóveda de cañón, cuyas dimensiones y simplicidad contrastan con la magnífica cabecera que se abre en un gran transepto. La cabecera está constituida por tres ábsides: los laterales, de planta semicircular y cubiertos con bóveda de cuarto de círculo, se abren en los brazos del transepto; el principal estaba formado por el espacio del altar

principal, rodeado por una girola con tres capillas radiales, las laterales también de planta semicircular y la central con un tramo recto que la precedía. La complejidad arquitectónica de esta cabecera se complementa con una magnífica decoración exterior e interior, que culmina en los capiteles que enmarcan por dentro y por fuera todas las ventanas y los arcos ciegos de medio punto que articulan los muros.

## 32. Interior de la iglesia de Sant Pere de Besalú



### Arquitectura

#### Románico

El monasterio de Sant Pere fue fundado en el 977 por el conde de Besalú y obispo de Gerona Miró Bonfill. Se tiene noticia de la consagración de una primera iglesia en el 1003, en tiempo del conde Bernat Tallaferro. Pero con su sucesor se inició una etapa de conflictos con el poder condal, que se llegaría a apoderar de los bienes y derechos del monasterio; este conflicto se resolvió con la excomunión del conde y la restitución de lo que se había tomado. Pero fue en el siglo XII cuando Sant Pere conoció su máxima expansión. En 1111, al morir el conde sin descendencia, se extinguió la dinastía y el condado pasó a la casa de Barcelona; a partir de este momento se hacen importantes donaciones al monasterio y hemos de situar entonces la renovación de las construcciones. El cenobio se mantuvo hasta 1835, aunque en el siglo XVIII ya había desaparecido el claustro.

Del conjunto románico sólo nos queda la iglesia. Es de planta de tres naves: la central, más ancha y cubierta con bóveda de cañón, y las laterales con bóveda de cuarto de círculo. Las naves se comunican mediante tres arcos de medio punto que reposan sobre pilares de planta cuadrada. En el tramo de los pies hay un arco toral de refuerzo de la bóveda central y en los otros pilares se observa el arranque. A continuación tenemos el transepto, cubierto también con bóveda de cañón, en cuyos brazos se abren dos absidiolos de planta semicircular inscritos en el grueso del muro y que, por lo tanto, no tienen manifestación en el exterior, con lo cual resulta un transepto recto. El ábside principal tiene la anchura de las tres naves. Es de planta semicircular en el exterior, y en

el interior desarrolla un deambulatorio abierto al espacio del presbiterio mediante arcadas sostenidas por parejas de columnas sobre un plinto alto. Tres nichos rodean la girola, a modo de absidiolos, los cuales, como los del transepto, están abiertos en el grueso del muro. La ornamentación interior se centra únicamente en los capiteles de la girola, y en el exterior hay que destacar los elementos esculpidos de la fachada occidental.

### 33. Portada de Santa María de Covet



Escultura de piedra

Románico

Portada situada a los pies de la iglesia de Santa María de Covet, a la manera de un cuerpo sobresaliente adosado a la fachada, coronado por una cornisa sostenida con canecillos. La realización se debió de producir en una segunda etapa de construcción del edificio, dado que los capiteles de la galería interior y los canecillos del exterior del ábside son muy diferentes. En cambio, la distribución de los motivos en la portada y su estilo han permitido establecer contactos estrechos con la escultura de la catedral de Seo de Urgel. En esta línea, se puede decir que la portada de Covet podría ser obra de un taller urgelés.

La portada consta de un sistema de tres arquivoltas que contienen figuración y de un tímpano con la *Maiestas* dentro de la mandorla, sostenida por un serafín y un querubín, y a los extremos dos de los símbolos del Tetramorfo. Los otros dos símbolos, seguramente por falta de habilidad en la composición, se trasladaron a la primera arquivolta interna, la cual se completa con tres figuras de ángeles que luchan contra dragones. La arquivolta central consta también de cinco relieves dispuestos siguiendo los arcos, de los cuales se conservan cuatro: la figura central de un ángel con una cruz, dos grupos figurados con personajes posiblemente del Antiguo Testamento y que tradicionalmente eran considerados como prefiguraciones de Cristo, y la representación de la Virgen con el Niño acompañada seguramente del profeta Isaías. La arquivolta exterior, en cambio, se compone de dovelas con figuración dispuesta en sentido radial. La

preside, en la clave, el Pecado de Adán y Eva, y el resto de las escenas tienen el denominador común de representar personajes también sujetos al pecado, desde la figuración de pecados concretos, como la discordia, o de actividades mal vistas por la iglesia, como la de la música instrumental, hasta alusiones a figuras del zodiaco.

### 34. Conjunto pictórico de Sant Pere de Sorpe



Pintura en el fresco

Románicas

La iglesia de Sant Pere de Sorpe ha sufrido muchas reformas en diferentes épocas. La más importante, sin duda, es la que, entre los siglos XVII y XVIII, cambió la ubicación del altar. La nueva situación, en el lado occidental, implicó la destrucción del ábside central, a levante, para hacer un nuevo acceso. También se aprovechó para cambiar la distribución interna: pasó de una distribución basilical de tres naves a una de nave central con capillas laterales.

Todos estas remodelaciones afectaron a las pinturas que, originariamente, decoraban la iglesia. Se da la paradoja de que, conservando en la mayoría de los casos sólo la pintura de la pechina absidal, Sorpe es de los pocos ejemplos de que lo que se ha conservado pertenece fundamentalmente a la nave central y no tenemos ningún vestigio de la decoración del ábside. Otro caso sería Sant Joan de Boí.

La mayor parte de esta decoración se puede visitar en el ámbito IX del MNAC, pero también hay un fragmento en el MDU y restos escasos en el campanario mismo de la iglesia. Cabe decir que tanto Barcelona como Seo de Urgel conservan restos de lo que se llama capa profunda (los restos que quedan después de arrancar los frescos), y que *in situ*, gracias también a los restos de capa profunda, se puede seguir la disposición original de las pinturas.

La decoración corresponde, fundamentalmente, a los dos arcos de acceso al antiguo ábside, en el muro del lado del Evangelio –lado norte–, en la mitad del muro del lado de la Epístola –lado sur–, en los intradoses de los arcos de separación entre la nave principal y los laterales más próximos al antiguo ábside, y a una estancia de la primera planta del campanario. El primer arco, más estrecho, muestra una sucesión de santos ocupando toda la altura. Hoy sólo tenemos identificados Gervasio, Protasio y Ambrosio, todos ellos de origen milanés. El segundo, más ancho, conserva decoración identificable sólo al lado del Evangelio. De arriba abajo: un arquero (¿Lamec?), María como trono del Niño-Rey, y la barca de la iglesia con Pedro, Andrés y Juan.

El muro septentrional nos muestra, en la parte superior, a María y Gabriel en la escena de la Anunciación y la Natividad de Cristo. Seguramente entre ambas escenas, y considerando el espacio en blanco que queda, debió de estar la escena de la Visitación. En la parte inferior, aprovechando la amplitud del pilar, vemos la Crucifixión con la Virgen y Estefanon y Longino, los dos sayones romanos relacionados popularmente con la pasión en la cruz. Curiosamente falta san Juan, pareja constante de la Virgen en esta escena. El muro meridional, hoy muy maltrecho, conserva restos de lo que debieron de ser escenas del Génesis; todavía son visibles dos ríos del paraíso y parte de la figura de Eva. En los intradoses destacan representaciones del zodiaco: Cáncer y Géminis, al lado de santos locales: Justo y Félix.

Del campanario nos ha llegado una escena, la conservada en Seo de Urgel, que hace referencia al tema, presente en otros conjuntos –por ejemplo San Clemente de Taüll–, del Banquete del Rico y el pobre Lázaro.

### 35. Pinturas murales de San Clemente de Taüll



Pintura en el fresco

Románico

Desde la primera publicación del Institut d'Estudis Catalans, en 1910, dentro del tercer fascículo de *Las pinturas murales de Cataluña* y, sobre todo, desde que fue arrancada la decoración pictórica de San Clemente de Taüll, en 1920, este conjunto se ha considerado el mejor ejemplo y más espectacular de pintura románica de Cataluña. Tanto estilística como técnicamente no hay lugar a dudas.

La mayor parte de las pinturas se conservan y exponen en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, y la reconstrucción de los distintos fragmentos forma la sala V del proyecto museográfico de 1995. Debemos añadir que, fruto de las prospecciones de Ainaud a finales de los sesenta, aparecieron nuevos fragmentos que se conservan *in situ*.

En total conocemos la decoración del ábside principal –la concha y el tambor–, de las claves de los dos arcos triunfales que preceden este ábside principal, el lado izquierdo del intradós del arco triunfal más externo y la enjuta correspondiente, el intradós del pilar que separa el ábside central del septentrional, la decoración del tambor del ábside norte y la enjuta superior derecha de este ábside. El MNAC también conserva un recuadro descontextualizado y la inscripción pintada sobre la primera columna del lado del Evangelio, conmemorando la consagración de 1123.

La pechina absidal nos muestra la figura de Cristo en Majestad (o *Maiestas Domini*), y no de un pantocrátor, como se ha llamado más de una vez (mientras que la Majestad nos muestra la epifanía de Cristo en la última venida, el pantocrátor es la representación de Dios todopoderoso). Cristo lleva un nimbo crucífero flanqueado por las letras A y W, y bendice con la derecha mientras con la izquierda sostiene un libro con las palabras: EGO SVM LVX MVNDI. Para reforzar el sentido mayestático encontramos, rodeando a Cristo, a cuatro ángeles que nos presentan los símbolos de los evangelistas: el león de san Marcos debajo a la izquierda, el buey de san Lucas debajo a la derecha, arriba el águila de san Juan, y el mismo ángel que basta para representar a san Mateo en el otro lado. En los lados extremos de esta pechina absidal encontramos a dos personajes angélicos con seis alas repletas de ojos: uno está identificado como serafín, el otro puede serlo también, o un querubín (Isaías 6, 1 y sigs.; Ezequiel 10, 1 y sigs.).

A continuación encontramos una franja de color negro que sirve de separación entre el tambor y la concha absidal. Lleva inscritos los nombres de los personajes santos que encontramos en la zona media del muro. Partiendo de la ventana central hacia la izquierda encontramos a María, a san Bartolomé y a santo Tomás; hacia la derecha encontramos a san Juan evangelista, a san Jaime y a quizás san Felipe. Todas las figuras están colocadas bajo arquerías sostenidas por columnas con capiteles vegetales, y destaca la concepción fantástica de estas arquitecturas ficticias, especialmente de los capiteles.

La parte más baja de este tambor, que normalmente representa imitaciones de cortinajes, está recubierta por una franja de grecas en tres dimensiones, un tema decorativo muy frecuente.

La clave del arco triunfal más interior nos muestra la mano de Dios. Dado que no conocemos qué decoración la acompañaba, no podemos saber el significado de este elemento que, eso sí, suele personificar la intervención divina. El hecho de que esté orientada hacia un lado indica –según Ainaud– que ahí estaba representado Abel, y al otro lado Caín, presentando las ofrendas, y la orientación de la mano era el signo de la aceptación de Abel. Pero lo cierto es que no tenemos ningún indicio de esta presencia, excepto el hecho de que el primero aparece en una disposición similar a la de Santa María de Taüll, pero sin la mano divina.

Del resto de la decoración del ábside podemos identificar la clave de bóveda del siguiente arco con la representación del *agnus dei*, el cordero de Dios, que es Cristo en el Apocalipsis, representado con siete ojos (Ap. 5, 5-7). Un poco más abajo, por el lado izquierdo, encontramos una de las pocas representaciones de la parábola del Rico y el pobre Lázaro, que también aparece en Sant Pere de Sorpe. En este caso vemos a Lázaro cubierto de llagas que un perro le lame, al lado de la puerta del Rico (Lucas 16, 19 y sigs.). Los restos conservados *in situ* nos muestran cómo, por debajo de esta escena, continúan las arquerías con figuras de apóstoles que vemos en la parte media del ábside. Carabassa

identifica al personaje como san Pedro, a partir de los restos de una inscripción y de la ausencia del apóstol entre los mencionados anteriormente. Separando este ábside central del ábside norte, tenemos un pilar que todavía conserva la representación de otra figura de santo, que en este caso se ha identificado con Clemente, titular de la parroquia.

El ábside norte, obra de un taller diferente del que realizó la decoración que acabamos de mencionar, muestra seis figuras de ángeles en el tambor. Tanto la técnica como los colores o el dibujo manifiestan la gran diferencia entre ambos talleres. Estas pinturas se relacionan generalmente con las del muro occidental de Santa María de Taüll.

También es de una calidad diferente el fragmento que se conserva en la iglesia de Taüll, arrancado de su emplazamiento original. A pesar de que Carabassa identifica la escena como el Bautismo de Cristo, no hay ningún tipo de duda de que en realidad se trate del Baño del Niño, escena relacionada con la Natividad. El hecho de que una mujer sujete al Niño por el brazo izquierdo es un detalle definitivo para aceptar esta identificación.

### 36. Pinturas del ábside de Sant Sadurní d'Osormort



Diámetro, 3,68 m; altura, 3,65 m

Románico

Descubiertas en 1915 y copiadas por Vallhonrat un año después, las pinturas se vieron afectadas por el incendio del altar durante la Guerra Civil. Gracias a la copia Vallhonrat, se conocen algunos detalles hoy perdidos. Arrancadas y restauradas, en 1941 pasan al MEV. En la actualidad están en el Palacio Episcopal hasta que no se haya terminado el nuevo proyecto museográfico para la rica colección episcopal de Vic.

Lo que nos ha llegado es, exclusivamente, la decoración del tambor absidal. Sin embargo Sureda sostiene que los restos permiten suponer la existencia, en origen, de una *Maiestas Mariæ*, en el cuarto de esfera absidal. Lo que podemos ver en la actualidad son dos registros superpuestos, separados por una cenefa que se repite como separador del cuarto de esfera en la parte superior. En ambos casos esta triple faja sirve de soporte para las inscripciones explicativas, como también pasa, por ejemplo, en Sant Pere de Sorpe o en Sant Joan de Bellcaire.

El registro superior muestra, a la manera del friso continuo de los sarcófagos romanos, a doce personajes reunidos de dos en dos en actitud de conversación. Una estrecha franja marrón, en la parte inferior, sirve para representar el suelo con algunas plantas, mientras que la parte superior es ocupada por un fondo azul. Cuando aparecieron las pinturas, uno de los personajes mostraba parte de una inscripción que lo identificaba como san Jaime, y por eso se supone que se trata de un apostolado. El hecho curioso es que este colegio apostólico no aparezca enmarcado bajo arcos y columnas, como pasa, por ejemplo, en San Clemente de Taüll, sino en esta disposición tan animada que da la sensación de que los personajes están comentando algo a propósito de las palmas que

unos cuantos sostienen con los dedos. Hay que recordar que en San Juan de Boí ya encontrábamos los apóstoles por parejas en el muro sur y, como aquí, el único separador eran las ventanas.

Mucho más interesante es el registro inferior, el cual, también en friso seguido, nos muestra escenas de la Creación y la Caída. En el lado izquierdo encontramos el momento en el que Dios, con nimbo crucífero, como suele ser frecuente ya en época carolingia, inspira la vida a su creación de barro. Como nos dice la inscripción: [FORM]AVIT DOMINVS HOMINEM DE LIMO TERRE TE INSPIRAVIT IN FACIES EIVS [SPIRACVLVM VITÆ] (Gn. I, 7). El autor ha representado este aliento de vida sobre el rostro de Adán mediante tres rayos que salen de la boca de Dios. A continuación Dios introduce a Adán, por una puerta, en el Paraíso (Gn. II, 8 y 15) y una vez allí le muestra los árboles, especialmente el del Bien y del Mal (Gn. II, 16-17). Después vemos, sintetizado en una escena, el momento en el que la serpiente da la fruta a Eva, ésta come un trozo y se la ofrece a Adán. Este proceso de síntesis se puede seguir muy bien en llamadas "biblias de Tours" (siglo IX), en concreto la de Vivian (845-46) muestra la escena (fol. 10v) como Osormort. La biblia de Rodes en el fol. 6v muestra la escena de manera similar, pero no idéntica. El relato debió de acabar con la Reprensión de Dios, pero sólo conservamos su imagen en el ángulo superior.

### 37. Frontal del altar de Espinelves



1,47 x 0,88 m

Temple sobre madera y estuco

Románico

El frontal, también llamado *de la Virgen y los Profetas*, ingresó en el Museo antes del año 1893, y por lo tanto es una de las primeras piezas de sus colecciones. En general, la pintura sobre tabla se conoció mucho antes que la mural, dado que en algunos casos todavía se usaba, cosa que no pasaba con la mural. Esta pieza, por ejemplo, se presentó en la exposición universal de 1888.

La decoración se organiza en torno a un motivo central, una mandorla y cuatro compartimentos, uno a cada ángulo, un esquema muy frecuente. La mandorla, hecha de estuco imitando obra de platería con incrustaciones, contiene a Virgen entronizada con el Niño en el regazo. Mientras que María, identificada con una inscripción, está en posición absolutamente frontal, el Niño tiene el rostro mirando de tres cuartos; con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene el libro.

Igual que en otros casos, como el frontal de Cardet o el frontal de Avià, uno de los recuadros, aquí el superior izquierdo, se ha aprovechado para colocar a los tres reyes de la Epifanía. De esta manera el motivo central cumple una doble función, presentar a la Madre y al Hijo, entronizados, como centro del culto de los fieles y como parte de la narración de la vida de Cristo. El ángulo opuesto, el superior derecho, nos muestra la otra escena "histórica": la entrada en Jerusalén.

Los dos recuadros inferiores, hecho que justifica el segundo nombre, están ocupados por seis profetas, concretamente Isaías, Jeremías, David, Ezequiel, Daniel y Zacarías. Todos ellos relacionados entre sí por haber anunciado la venida del mesías.

Al hablar de este retablo se suele destacar una característica de la indumentaria, cuando menos curiosa. Las figuras de Gaspar y Melchor visten una túnica corta que, al aparecer arremangada, permite ver que las medias van sujetas con una liga.

### 38. Descenso de Erill la Vall



135 x 33 x 57 cm (Dimas); 144 x 40 (María y san Juan); 83 x 65 x 48 (José de Arimatea); 147 x 125 x 36 (Cristo)

Románico

El grupo de tallas del Descenso de Erill, "descubierto" en 1907, se conserva repartido entre el Museo Nacional de Arte de Cataluña, en Barcelona, y el Museo Episcopal de Vic. Está formado por siete figuras, inicialmente policromadas, que en origen debieron quedar dispuestas de la siguiente manera: en el centro, Cristo, con el brazo derecho descolgado y el cuerpo apoyado en José de Arimatea, a la izquierda; en el otro lado aparece Nicodem, que hace el gesto de desclavar el otro brazo de Cristo; María, en el gesto de acoger la mano derecha de Cristo, y Juan, en gesto de aflicción, se sitúan respectivamente a la izquierda y a la derecha del primer grupo; en los extremos aparecen Dimas y Gestas, el buen ladrón-el mal ladrón, en sus respectivas cruces. Las mechas que se han conservado en los pies de algunas figuras dejan claro que la composición debió de situarse encima de una viga, muy posiblemente cerca del altar de la iglesia, tal como ha sido presentada la reproducción realizada para la iglesia de origen.

### 39. Virgen del Tesoro de la catedral de Gerona



48 x 14 x 14,5 cm

Románico

Esta imagen de la Virgen, datada normalmente en la segunda mitad del siglo XII, proviene de la catedral de Gerona y se conserva actualmente en el Museo del Tesoro de esta catedral. Está cortada en madera de boj y debió de ir recubierta con lámina de metal. Aparte del posible laminado, faltan los antebrazos de María y una buena parte derecha de la figura del Niño. La composición de la imagen es bastante cerrada, y se caracteriza por la frontalidad y la tendencia a la simetría. Así, el Niño está sentado en medio del regazo de María y sostiene el libro con la mano izquierda, mientras que con la derecha debió hacer el gesto de bendecir; los pliegues de las vestiduras, como los que tienen forma de V en las piernas de María, mantienen este esquema rígido, si bien con formas suaves y cuidadas.

## 40. Majestad Batlló



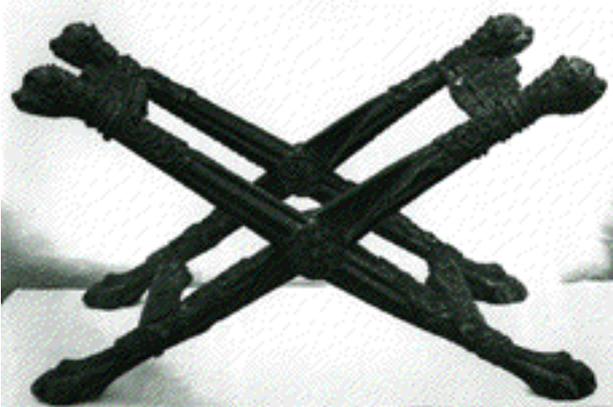
94 x 96 x 16 cm (Cristo); 156 x 120 x 4 cm (cruz)

Románico

La Majestad Batlló es una pieza cortada en madera que representa a Cristo en la cruz y que puede datarse de mediados del siglo XII. El origen de la pieza es difícil de precisar, aunque parece que Enric Batlló la había adquirido a un anticuario de Olot. Eso ha hecho pensar que pertenece a los alrededores de esta localidad, en la comarca de la Garrotxa. Ingresó en 1914 en el ahora llamado Museo Nacional de Arte de Cataluña, después de que ese industrial y coleccionista hubiera donado la pieza a la Diputación de Barcelona.

Cristo pertenece al tipo triunfante y, por lo tanto, aparece adosado a la cruz sin signos claros de sufrimiento. Es decir, tiene los ojos abiertos, la cabeza ligeramente girada hacia su derecha, los brazos en horizontal y vestido con una túnica de mangas largas (*tunica manicata*), ricamente ornamentada. Los motivos de la túnica, unos círculos con elementos florales en su interior, recuerdan a los tejidos de origen oriental. Otro elemento importante de esta pieza es la policromía (no siempre conservada en condiciones aceptables), que aparece en la figura y en la cruz, donde se lee la inscripción IHS NAZARENVS REX IV-DEORVM. La parte posterior de la cruz conserva todavía restos de una representación del Cordero (*Agnus Dei*) y de una inscripción indescifrable. La talla de la figura de Cristo se caracteriza porque se ha reducido a ángulos, planos y volúmenes, como se observa en la cara y en los pliegues de la túnica.

## 41. Silla de san Ramón



56 x 68 x 41 cm

Talla en madera de boj

Románico

Conocida con el nombre de "Silla de san Ramón", es una silla de patas plegable en forma de tijera, sin respaldo ni brazos, y con un asiento de cuero o tela. Era un tipo de silla bastante común en los siglos del románico, reservada a altos dignatarios, laicos o eclesiásticos. Y este tipo de mueble se representó numerosas veces en las artes plásticas. Podía ser de madera o metal, y muy decorada, como en este caso, que la tradición relaciona con el obispo san Ramón (1104-1126).

La imagen es en realidad de una fotografía antigua, anterior al 6 de diciembre de 1979. Aquella noche, R. A. van der Berghe, conocido por Erik el Belga, la robó, junto con muchas otras piezas. Y la silla ya no se volvió a recuperar entera, porque fue fragmentada en pequeñas piezas que debieron de ser vendidas por separado. Sólo se han encontrado doce pequeños fragmentos, diez de los cuales se montaron en una estructura de metacrilato para una exposición celebrada en Huesca, en 1993.

Originariamente tenía cuatro elementos unidos por la zona central, por donde se terminaba, y cuatro travesaños. En los travesaños superiores se sostenía la tela o el cuero que hacía de asiento. Todas las piezas estaban trabajadas con una rica decoración. Particularmente interesantes –y forman parte de los fragmentos recuperados– son las cuatro cabezas de felino con las que acababan los cuatro montantes de la silla, y que correspondían a la forma de garra que adoptaban las patas.

## 42. Incensario



13 x 13,5 cm (diámetro)

Románico

Esta pieza, de origen desconocido y datada del siglo XII, formó parte de la Colección Plandiura e ingresó en 1932 en el entonces llamado Museo de Arte de Cataluña, con el resto de las obras de la colección.

Pertenece al tipo de incensario de forma esférica, formado por la copa, donde se depositaba el incienso, y el casquete, calado para permitir la salida del humo. Faltan los elementos de apoyo, que permitían balancear el incensario sin que se abriera. Está trabajado en cobre fundido y decorado a base de motivos incisos y de aplicaciones en esmalte *champlevé* (rebajado o vaciado). En general, los motivos son los mismos en las dos piezas, y destaca el tema de los círculos con parejas simétricas de pájaros inscritas, motivo de gran difusión en el románico; además, los temas geométricos de los rombos y el zigzag son habituales en esmaltes meridionales.

### 43. Interior de la Seu Vella de Lérida



#### Arquitectura

##### Primer gótico

Edificio que se construyó en el siglo XIII como catedral, pocas décadas después de que Ramón Berenguer IV recuperara la ciudad del dominio sarraceno (1148). La iglesia se construyó en la colina que en aquel momento formaba parte de la trama urbana, hasta que el recinto catedralicio perdió sus funciones originales y se convirtió en cuartel militar; entonces la colina se cerró en un recinto amurallado, que segregaba toda esta área del resto de la ciudad. El edificio se dividió en dos plantas y se adaptó a las nuevas funciones castrenses. De esta etapa datan muchas de las destrucciones.

La Seu Vella es un templo de planta basilical, de tres naves, la central más alta que las laterales, y la diferencia de altura se aprovecha para abrir ventanas. La fachada de los pies del edificio está organizada en tres puertas, y la central presenta una destacable decoración. De manera excepcional, el claustro se sitúa a los pies, de manera que esta fachada comunica con el claustro. Y eso quizás se explica a partir de los edificios preexistentes, que pudieron condicionar una disposición tan poco habitual.

A levante, las naves van seguidas de un transepto amplio en el que se abren cinco ábsides. El ábside central es más ancho y tiene un presbiterio muy profundo. Los dos ábsides a lado y lado del principal también son de planta semicircular y con un tramo preabsidal, mientras que los de los extremos eran sólo absidiolos semicirculares, que ya no existen, como consecuencia de la apertura de capillas privadas en el perímetro del edificio en época gótica.

Todo el edificio está cubierto con bóveda de crucería, sobre pilares cruciformes con columnas adosadas, excepto los ábsides, cubiertos con bóveda de cuarto de esfera, y el crucero, en el que se levanta una alta cúpula con cimborrio ochavado en el exterior. Se abren dos puertas, respectivamente, a cada extremo del transepto, y dos más en las naves laterales.

## 44. Claustro de la catedral de Gerona



Arquitectura y escultura

Románico

El claustro de la catedral de Gerona es de planta irregular y se construyó entre edificaciones ya preexistentes. Al lado de mediodía está el templo, levantado a principios del siglo XI, en tiempos del obispo Pere Roger, con una primera consagración en el 1038; en el lado norte estaba condicionado por la muralla. No tenemos ninguna noticia documental que nos permita situar cronológicamente esta obra. Más bien es a partir de la escultura como obtenemos más informaciones: si lo analizamos podemos situar este conjunto en el último cuarto del siglo XII.

Las galerías dan a un patio central mediante arcadas sobre dobles columnas que se alternan con pilares a los ángulos y a lo largo de los lados. Están cubiertas con bóveda de cuarto de círculo, excepto la galería septentrional, cubierta con bóveda de cañón. La explicación de esta diferencia es que tres de las galerías no tenían ninguna construcción superior: las dependencias de los lados de levante y poniente, y la iglesia a mediodía eran contiguas al claustro, mientras que en el lado norte la muralla obligó a situar las construcciones sobre la galería. Eso explica que aquí no fuera posible una bóveda de cuarto de círculo, que actuaba al mismo tiempo de contrafuerte respecto de las construcciones adyacentes en los otros casos, sino que se utilizó una bóveda de cañón.

La escultura, de gran calidad y riqueza, llena los capiteles y los frisos que rodean los pilares, pero también los soportes de los guardapolvos que recorren las arcadas, tanto por la parte interior como por la exterior, de manera parecida al claustro de Ripoll. Los escultores que iniciaron el claustro probablemente habían trabajado antes en el de Sant Pere de Rodes, hoy perdido, y en algunos capiteles dispersos, y después probablemente trabajaron en el claustro del

monasterio de Sant Cugat del Vallès. Este último lo debieron de empezar en torno a 1190, razón por la cual el de Gerona tendría que haber estado bastante avanzado en esa fecha.

## 45. Friso del infierno del claustro de la catedral de Gerona



Relieve de piedra

Románico

La escultura del claustro de la catedral de Gerona presenta una distribución muy pensada, a partir de un programa iconográfico complejo y bien planificado. Como es habitual en una parte de los claustros, las escenas con historias del Antiguo y el Nuevo Testamento se sitúan en la galería más próxima a la iglesia. Así pasa también en Sant Cugat del Vallès y en Santa María de L'Estany. En Gerona, la escultura de la galería meridional desarrolla de manera muy amplia una historia completa de la salvación, que culmina en los relieves del pilar central de la galería, entre los cuales encontramos éste del infierno.

El tema comienza en el lado oeste del pilar, continúa por el lado del interior de la galería y acaba en el lado este, siguiendo el mismo sentido oeste-este en el que evoluciona el programa en esta galería meridional. La primera escena de este pilar es la Bajada de Cristo al Limbo, un tema de origen bizantino, no muy frecuente en Occidente, y que en Oriente es el más utilizado para representar la Resurrección y el Juicio Final. Y es el sentido que tiene también en el claustro de Gerona. La idea de Juicio la confirman las escenas que se desarrollan en los otros dos lados del pilar, relativas ya al Infierno. En el interior de la galería se representan algunos de los pecados más importantes: la discordia, con dos personajes peleándose, y la lujuria, con mujeres desnudas y serpientes que les muerden los pechos. Y en el lado siguiente está el infierno propiamente dicho, con los demonios y las calderas.

## 46. Virgen de Sant Cugat



92 x 41 x 28,5 cm

Románico

Durante el proceso de restauración de esta imagen se recuperó la policromía original. Pero cabe destacar que, en este mismo proceso, en 1989 se descubrió el reconditorio abierto detrás de la cabeza y la nuca, que contenía paquetes de reliquias y pergaminos, los cuales permitían datar la imagen relicario en 1218, año en que lo encargó al abad Ramon de Banyeres.

Está cortada en madera y conserva, pues, la policromía; también está enyesada y tapizada en algunos puntos. Entre las carencias, hay que mencionar la de la figura del Niño y la de los antebrazos de María, aparte de otros desperfectos y pérdidas. La composición es rígida, frontal, y tiende hacia la simetría; la imagen aparece sentada en un trono de cuatro montantes, decorado en la parte posterior con unas bandas verticales, amarillas y rojas, a las que se da a veces un sentido heráldico. Viste túnica y manto, lleva velo y una corona con crestería, que seguramente llevaba aplicaciones de metal.

## 47. Frontal de San Pablo y Santa Tecla



### Románico

El frontal de la catedral de Tarragona está dedicado a san Pablo y a su discípula, santa Tecla. Es muy posible que por los años 1220 o 1226 ya estuviera realizado, en época del arzobispo Aspargo de la Barca, si nos atenemos a documentos que hacen referencia al uso del altar de Santa Tecla en aquellos años.

Trabajado en mármol, se sitúa en medio del presbiterio, delante del retablo gótico. La figuración se distribuye entre el registro central y los cuatro que hay a cada lado, en dos niveles. El primero presenta el grupo principal, con san Pablo, sentado, y santa Tecla; los restantes ofrecen escenas relativas a la vida de la santa, con especial incidencia en los martirios a los que fue sometida. Desde el punto de vista estilístico, los relieves se caracterizan por las composiciones apretadas, con los fondos totalmente ocupados por motivos de tipo vegetal; los gestos y las actitudes de los personajes manifiestan una cierta fluidez y adquieren, así, un cierto nivel de verosimilitud; pero en general, las figuras de tamaños reducidos son de proporciones pesadas.

## 48. Portada dels Fillols de la Seu Vella de Lérida



Escultura en piedra

Primer gótico

La Portada dels Fillols se abre en la nave lateral sur de la Seu Vella e hizo de puerta principal de la catedral –no en vano también la llamaban en la Edad Media "Portal de la Seu"–, cosa fácilmente explicable si tenemos en cuenta que el claustro está situado a los pies del edificio y que la fachada de los Apóstoles no se debió de acabar hasta bien entrado el siglo XV. El nombre de Fillols ('Ahijados') le venía porque, además, era el lugar por donde entraban los niños que se iban a bautizar, ya que la fuente bautismal estaba en una capilla justo al lado de este acceso, y no debemos olvidar, además, que desde 1191 una bula papal establece que sólo en la catedral se podía administrar el sacramento del bautismo. En el siglo XIV se le añadió un pórtico.

La Portada, que es uno de los ejemplos mejor conservados y conseguidos de la llamada "escuela de Lérida", es un cuerpo sobresaliente adosado al muro de la nave lateral. El coronamiento de este cuerpo es una cornisa riquísimamente trabajada por todos los lados y las ménsulas que la sostienen. La puerta se abre desplegando un sistema de arquivoltas, cada una decorada con motivos geométricos diferentes, que alternan con tres registros de temas vegetales a base de palmetas. Las arquivoltas se apoyan sobre una franja continua, también decorada, en este caso con motivos vegetales y figurados, y formada por frisos y capiteles.

## 49. Frontal de Gia



Temple sobre madera de almez, abeto de los Pirineos y nogal; estuco sobreestañado y corladura: 1,46 x 1 m

Románico

En este frontal encontramos el mismo sistema de ordenación que en el frontal de Avià; es decir, un recuadro central alargado flanqueado por dos recuadros superpuestos a cada lado. La diferencia fundamental es que aquí no se ha utilizado el estuco para hacer las separaciones, sino que éste sirve de fondo uniforme sobre el cual se grabarán las figuraciones y elementos decorativos, así como el fondo que imita orfebrería o esmalte. Eso se ve perfectamente en el cuadro inferior izquierdo, que, a pesar de haber perdido la capa pictórica, conserva todavía las siluetas y el dibujo. Por el solo hecho de servirse de esta técnica, se ha comparado con los frontales de Cardet (MNAC), Boí (MNAC) y Rigatell (MNAC).

Cuanto más nos adentramos en el periodo, más frecuente es ver el motivo central ocupado por santos varios, y no exclusivamente por Cristo en Majestad o la Virgen con el Niño. Aquí, respondiendo a la dedicación de la iglesia donde se conservaba, encontramos a san Martín. El santo aparece bajo un arco trilobulado sostenido por columnas delgadas con bases y capiteles, y, como en el caso de Avià, podemos suponer una especie de baldaquín parecido al de Toses (MNAC). Viste alba blanca, dalmática y casulla; sostiene el báculo con la mano izquierda y con la derecha hace la bendición.

Como podemos suponer, las cuatro escenas que lo rodean nos muestran episodios de la vida del santo. La más famosa, conocida con el nombre de "Caridad de san Martín", ocupa el ángulo superior izquierdo. Vemos al santo, que ha perdido toda la pintura, partiéndose la capa con un personaje medio desnudo y nimbado. Sabemos que rápidamente se identificó la figura de este pobre con la de Cristo; de hecho en el frontal va acompañado del nombre IESVS. El

sombrero del pobre, y también el del santo, se han relacionado con la indumentaria de los peregrinos de Santiago de Galicia, y quizás hay que recordar que la tumba del san Martín en Tours era uno de los puntos de partida más importantes hacia Compostela.

En el lado opuesto vemos el milagro de la Misa de san Martín o segunda caridad del santo. Martín, oficiando delante del altar, levanta la hostia. Vemos cómo la mano de Dios aparece con el mismo sentido y la misma forma como la encontrábamos en la Lapidación de san Esteban de San Juan de Boí y cómo, detrás del obispo, las mangas de las túnicas de los acólitos han crecido de forma desmesurada. Según la leyenda, es al santo al que le tienen que crecer las mangas, ya que, después de haber dado su túnica a un pobre, la vestimenta que lleva no le cubre el cuerpo.

Los dos episodios restantes son discutidos. En el izquierdo vemos al santo delante de una cama con dos personajes, y detrás de la Virgen con el Niño. Se ha propuesto interpretar la escena como la resurrección del catecúmeno asociada a la del ahorcado, o bien como el milagro de las dos doncellas. La de la derecha muestra el momento de la muerte de Martín, en el que éste sostiene un diálogo con los demonios que se lo quieren llevar. Aquí faltaría la presencia del ángel que finalmente se llevó el alma, y que normalmente aparece.

## 50. Frontal de Avià



1,05 x 1,76 m

Temple sobre madera de álamo y preparación de pergamino para tapar las juntas

Románico

Encontramos en este frontal la misma distribución del espacio que hemos visto en el frontal de Espinelves. Pero en este caso, el espacio central no está definido por una mandorla, sino por un recuadro. En el interior, bajo un arco trilobulado sostenido por columnas delgadas con capiteles, como si se tratara de un baldaquino, vemos a la Virgen con el Niño. Mientras que la Virgen es absolutamente frontal, el Niño aparece casi de perfil, como si dirigiera su bendición al recuadro superior. Se ha comparado esta actitud de mayor naturalidad con la que se observa en la Virgen del Claustro de Solsona.

El recuadro superior derecho presenta las dos escenas que inician el ciclo de la Infancia, la Anunciación y la Visitación, también situadas bajo arquerías. En el recuadro opuesto encontramos la escena de la Natividad. Destaca en esta representación, de aspecto muy bizantino, la atención de la Virgen hacia el Niño: parece que lo esté arrojando, como ya vemos a mediados del siglo XII, por ejemplo, en la Capilla Palatina de Palermo. Incluso José parece menos desvinculado de la escena de lo que está normalmente.

La narración continúa con los tres reyes, Melchor, Gaspar y Baltasar, que ofrecen sus presentes al Niño. Como el frontal de Espinelves, el pintor ha aprovechado la existencia de la imagen central del retablo para colocar en un recuadro a los reyes de Oriente, en este caso en el ángulo inferior izquierdo; de esta manera la Epifanía es la combinación de los dos compartimentos. Finalmente, en el extremo inferior derecho se ha dispuesto la Presentación en el Templo. En el centro, Simeón sostiene con las manos veladas al Niño, el cual, con una

actitud muy realista, parece querer volver a manos de su madre, a quien se le acerca, también con las manos veladas. Las manos veladas son un signo de respeto ante el emperador o ante la divinidad; en este caso los personajes están en el templo y cerca del altar, pero además el Niño también es sagrado, y más si tenemos en cuenta que esta escena se interpreta como una prefiguración de la muerte de Cristo, del sacrificio del cordero, y en último término del cuerpo de Cristo encima del altar.

En general, todas estas escenas se cultivan mucho en el oriente bizantino, al amparo de la literatura apócrifa, como el protoevangelio de san Jaime o el evangelio del Pseudomateo, y de las fiestas a la Virgen, y es de esa zona de donde, directamente o indirectamente, llegan estas formulaciones.

## 51. Zodíaco. Ilustración del manuscrito *De civitate Dei*



370 x 270 mm. Tinta sobre pergamino

Románico

Tal como se conocía a principios del siglo, este códice de *La ciudad de Dios* de san Agustín contenía, como única decoración, veintiuna capitulares encabezando los capítulos del libro. Pero en 1916 aparecieron los dos primeros cuadernillos, perdidos, del libro. El hallazgo fue importante dado que entre los folios había tres decorados a plena entera. El recto del fol. 1 contiene un zodíaco, y el verso una escena identificada como "La defensa de la ciudad de Dios". El fol. 2r muestra la Jerusalén Celeste y el 2v una Glorificación de la Virgen de carácter apocalíptico. El recto del fol. 5 muestra, finalmente, la Creación, escena que se puede relacionar con el Génesis de la Biblia de Rodes y con la de Ripoll, por la figura del *abissus*.

Las capitulares, de tallos gruesos, que alternan rojos y azules, y un amarillo que imita el oro que no tienen, son relativamente convencionales y frecuentes en otros manuscritos del archivo tortosino o en los cistercienses de la Biblioteca Provincial de Tarragona. Mucho más interesante es la decoración de los folios enteros, y en concreto el zodíaco del fol. 1r.

La representación se organiza en tres registros superpuestos. El artista ha optado por crear unos medallones en la parte superior del registro, a partir de un trazo en zigzag que lo va llenando todo. Estos medallones se equilibran en la parte baja por la forma lanceolada que adopta el tallo y que se llena con un

desarrollo de palmetas. En los registros segundo y tercero el espacio lanceolado ha ganado amplitud, ya que el artista ha preferido entrelazar los tallos ascendente y descendente. Cada registro tiene cuatro medallones, con la figura del signo que representan en el interior.

Puede sorprender que en esta obra de san Agustín encontremos un zodiaco, ya que, precisamente en *La ciudad de Dios*, el autor critica la astrología y los que la siguen (lib. V, II-VII). Pero tenemos que pensar que ya en el siglo IV el zodiaco se había cristianizado, como demuestra una homilía de Zenón de Verona utilizada por Moralejo para justificar la presencia de un zodiaco en la puerta del Cordero de San Isidoro de León y explicarlo.

## 52. Los precedentes del arte románico

Los precedentes del arte románico catalán son difíciles de fijar con precisión; por una parte, por la escasa cantidad de obras conservadas anteriores a la invasión sarracena y, por otra, por el carácter residual de la producción artística en los siglos anteriores al románico, perfectamente explicable por las circunstancias politicoeconómicas de formación de los condados y de vertebración de las estructuras de poder, que se abrieron tardíamente al exterior. Las condiciones de estabilidad politicoeconómica, propicias para empresas artísticas de una cierta entidad, no se dan hasta la segunda mitad del siglo X. Y es aquí donde podemos situar los precedentes más inmediatos del románico, que no se puede explicar, sin embargo, sin la llegada de influencias foráneas, italianas y francesas. Tampoco puede olvidarse que en los territorios de lo que sería la Cataluña Vieja, como región romanizada, se había desarrollado una rica arquitectura romana, y también una arquitectura cristiana que adaptó y transformó esta tradición y que tendría un cierto papel en el arte prerrománico.

El **románico** es el primero de los grandes estilos artísticos medievales y también lo que marca el punto de partida de la historia del arte catalán, vista su directa relación con el proceso de **formación de Cataluña** como nación.

Todas las manifestaciones artísticas anteriores a la existencia de Cataluña como entidad política y cultural no pueden ser consideradas arte catalán propiamente dicho, aunque son sus precedentes.

Las **primeras manifestaciones** de arte que se dan en Cataluña pertenecen a la **prehistoria** (pinturas rupestres, arquitectura megalítica). También tienen una incidencia destacada los **colonizadores griegos** (Ampurias) o los **pueblos ibéricos**.

Sin embargo, es con el dominio de **Roma** y la consiguiente **romanización** como se consolidan las bases sobre las cuales se construirá posteriormente la realidad catalana: las ciudades, las vías de comunicación, el latín, las leyes... y finalmente el **cristianismo**, convertido en religión oficial del Imperio en el siglo IV.

La **invasión islámica** comporta una profunda ruptura entre el mundo tardoantiguo y el de la Alta Edad Media. La **reconquista** significa el inicio de la construcción de un nuevo país en la órbita del **Imperio Carolingio**.

El arte cristiano de época romana y el de la etapa visigótica deben considerarse en Cataluña como una continuación de los planteamientos y las formas, que llega hasta la invasión musulmana de la Península, por lo tanto entre el siglo IV y comienzos del VIII. El principal problema que se plantea en el estudio del

arte de este periodo es el hecho de que el conocimiento que tenemos de los edificios es fundamentalmente arqueológico, lo cual reduce este conocimiento a las plantas. Y los elementos de la decoración y el mobiliario nos han llegado descontextualizados y muy fragmentarios. A eso se añaden las dificultades intrínsecas de la arqueología urbana. Con todo, la información aportada es bastante importante. Así, la supuesta decadencia de las ciudades en este periodo ha quedado muy matizada, ya que se constata que se siguen emprendiendo obras públicas, se desarrollan barrios suburbanos, se consolidan necrópolis y se construyen otras nuevas. Por ello es más adecuado afirmar que las ciudades se transforman y se adaptan a su nueva función de centros episcopales y lugar donde residen las jerarquías.

El estudio del mundo rural se centra en las *villae* o conjuntos de edificaciones de habitación y dependencias de la posesión agrícola. La construcción de *villae* suntuosas es un fenómeno generalizado en el Bajo Imperio. Eran mansiones con capillas privadas que, en algunos casos, se continuaron usando como lugar de culto y entierro después de perder el carácter de habitación. Y es en estas estructuras de habitación, urbanas o rurales, donde se han encontrado ricos pavimentos de mosaicos policromos.

La arqueología ha dado a conocer muchos edificios cristianos. Pero la variedad de tipologías de planta hace difícil establecer generalizaciones, a pesar de detectar diferentes aportaciones del mundo norteafricano. Una de las cuestiones más difíciles de resolver es la relativa al funcionamiento litúrgico de cada una de las partes de la iglesia. Se constata, asimismo, que se mantiene el tipo de estructuras y de usos de los edificios paleocristianos en los siglos posteriores.

Sabemos muy pocas cosas más de la decoración de las iglesias cristianas, porque no tenemos ningún ejemplo conservado. Es posible que en los primeros momentos predominara la pintura mural, y que en época visigótica la escultura decorativa tuviera un papel más destacado.

Otro capítulo que debe tenerse en cuenta es el mundo funerario y la producción de sarcófagos, en un primer momento importados de talleres romanos, pero a partir de final finales del siglo IV o del principios del V se podría suponer la existencia de algún taller local, concretamente en Tàrraco, relacionado estrechamente con los talleres norteafricanos.

### **El arte paleocristiano**

De los siglos IV y V conocemos algunos de los grupos episcopales de las ciudades. En Barcelona se han encontrado partes de la basílica del siglo V y del baptisterio. La primera se usó hasta que fue sustituida en el siglo XI por la nueva iglesia consagrada en 1058. También tenemos datos arqueológicos importantes de la basílica y la piscina bautismal de Égara, la actual Tarrasa, que fue

segregada de la diócesis de Barcelona y convertida en obispado a mediados del siglo V. Este edificio, en el lugar de la actual Santa María de Tarrasa, conserva, además, mosaicos de pavimento y funerarios de un gran interés.

Era frecuente que el lugar de martirio de un santo o el de su entierro en una necrópolis se conmemorara con la construcción de una iglesia, que se convirtiera en lugar de culto y de sepultura, en el interior del edificio y en todo el entorno. Aquí debemos situar basílicas como las de Sant Cugat, cuyo culto se mantuvo en momentos posteriores, difíciles de determinar con exactitud, con el establecimiento de una comunidad monástica; o la posterior, ya en el siglo VI, de San Fructuoso de Tarragona, que más adelante sería el lugar donde se levantó una iglesia románica. En algunos casos estas construcciones aprovecharon estructuras romanas anteriores, como la basílica de Ampurias, que aprovechó la de unas viejas termas.

Todavía es más espectacular en estos momentos, por el estado de conservación y por la decoración, el Mausoleo de Centelles (Constantí). La decoración de la cúpula y parte de los muros convierten este mosaico del Mausoleo de Centelles en un conjunto excepcional que prácticamente es el único caso conservado en Cataluña.

### El mundo visigótico

En los siglos de dominio visigótico, los edificios religiosos continúan en uso, y en muchos casos experimentan modificaciones que amplían su capacidad; se cambiaban los ábsides, etc. Es significativo, en este sentido, el caso de la basílica de Sant Cugat. También habrá que considerar los elementos esculpidos de mobiliario litúrgico que posiblemente se añaden en estos momentos a los edificios, especialmente los canceles (cancel visigótico de Barcelona).

Destaca de esta época la villa Fortunatus de Fraga, en la ribera izquierda del Cinca, donde se construyó una basílica con un baptisterio a los pies, en una remodelación general de las construcciones del conjunto. Tampoco podemos dejar de mencionar la basílica y el poblado del Bovalar (Seròs, Segrià). Las diferentes campañas de excavación han proporcionado mucha información y materiales excepcionales, como objetos litúrgicos en metal o las columnas y capiteles que sobreelevaban la piscina bautismal.

Durante la llamada **Antigüedad tardía**, que incluye la fase final del Imperio Romano de Occidente y el periodo de **dominio visigótico** hasta la invasión islámica, se produce la sustitución de los modelos estéticos de la Antigüedad clásica por otros modelos estéticos que están en la base del arte medieval.

La incidencia del **cristianismo** en la creación artística es cada vez más importante.

El **Mausoleo de Centelles**, del siglo IV y posiblemente vinculado a la familia imperial, es un monumento excepcional donde está reflejada la adopción del cristianismo como religión oficial.

El origen norteafricano de muchos de los primeros mártires cristianos en tierras catalanas (san Feliciano –Feliu–, san Cucufato –Cugat–...) explica las influencias norteafricanas patentes en las **primeras manifestaciones de arte cristiano** en Cataluña (basílicas, mosaicos, sarcófagos...).

La organización de los obispados da lugar a la construcción de **conjuntos catedralicios**, la mayoría de ellos borrados a raíz de la construcción de nuevas catedrales románicas o góticas. Sin embargo, el **conjunto de Tarrasa** refleja la estructura típica de estos complejos episcopales.

El término *prerrománico* parece el más conveniente para referirse a una serie de testimonios de arquitectura, escultura, pintura y objetos datados entre el momento de recuperación de los territorios de manos de los sarracenos y los siglos del románico. Otras denominaciones utilizadas por los historiadores son menos neutras e importadas de realidades políticas y culturales diferentes de las que caracterizan los territorios de la llamada Cataluña Vieja.

La repoblación de las llanuras y el litoral se emprende ya en el siglo IX, bajo la presión de la superpoblación de los territorios de los Pirineos y los Prepirineos. Y la primera mitad del siglo X es el momento de la articulación del territorio con estructuras de poder dependientes de las diferentes casas condales. Ésta es también la época en la que se reorganizan las diócesis catalanas y se reanuda la cristianización del país, que se pone de manifiesto en la construcción de nuevas iglesias y en la recuperación de los lugares de culto anteriores, así como en la renovación de los conjuntos episcopales y en la fundación de los principales monasterios, que en origen estaban estrechamente vinculados a casas condales.

La arquitectura que conocemos de esta época es fundamentalmente la de la segunda mitad del siglo X, momento en el que se concentra la actividad constructiva más importante: se trata de nueva edificación o de la renovación de iglesias que habían quedado pequeñas o que habían sido realizadas con materiales poco duraderos. Ahora se trabajará con piedra y cal, y con un aparato pequeño formando hileras irregulares. Se mantienen las plantas basilicales con transepto, y en iglesias de reducidas dimensiones encontramos la nave única o tres naves con cabecera única o tripartita. La escultura aparece muy esporádicamente. Tan sólo algunos ejemplares de capiteles corintios de talla en bisel testimonian una continuidad de este tipo desde época visigótica, sin descartar la incidencia que pudo tener en este terreno el arte califal. Los edificios se decoraban con pintura mural, probablemente más a menudo de lo que los escasos restos conservados nos dan a entender. Este desequilibrio entre las obras que se han conservado y las que se realizaron todavía es más exagerado en el terreno de los objetos suntuarios, de tipo litúrgico y de ornamentación

del altar. En estos casos, la documentación es mucho más explícita con respecto a la dotación de las iglesias con los objetos litúrgicos necesarios y con frontales de altar de materiales preciosos, donación de miembros destacados de la iglesia y de las casas condales. Uno de los escasísimos ejemplos conservados es el ara portátil de Sant Pere de Rodes. En este capítulo también cabe mencionar la importación de objetos de lujo, del mundo islámico, del área de Bizancio o de otros países europeos.

### **Las formas de arquitectura**

La arquitectura de época prerrománica la podemos valorar tan sólo a partir de un puñado de pequeñas iglesias rurales y de un edificio de grandes dimensiones, además del caso aparte de las iglesias de Tarrasa, en relación con las cuales hay todavía muchas dificultades a la hora de fijar una datación ajustada. La planta general de las iglesias de Tarrasa presenta, por una parte, un tipo de arquitectura que entronca con las tradiciones antiguas; pero por la otra, la dedicación de San Miguel de Tarrasa no se puede situar antes de época carolingia.

La arquitectura anterior a la segunda mitad del siglo X era probablemente hecha a base de materiales de poca calidad, de tapia y madera, si juzgamos por el documento relativo a la desaparecida iglesia consagrada a mediados del siglo X en Cuixà, que nos informa de que ya se trataba de un edificio de piedra y cal que sustituía a otro con aquellas características. Muchas de las grandes construcciones de la segunda mitad del siglo X, igual que otros de la primera mitad del siglo XI, se fueron sustituyendo en los siglos posteriores para renovar estructuras en mal estado o para agrandarlas, porque tenían que acoger a más fieles. Únicamente se ha conservado la iglesia de San Miguel de Cuixà, consagrada en el 974, en cuyas ampliaciones del siglo XI no modificaron sustancialmente la obra del X. Y este caso es una prueba evidente de la capacidad de emprender una arquitectura de grandes dimensiones, con un enorme transepto y una cabecera desarrollada, cinco ábsides y siete altares, algo inexplicable sin tener en cuenta las influencias de las grandes construcciones de tradición carolingia en Francia ni de edificios como la segunda iglesia de Cluny, pero manteniendo rasgos propios de la tradición hispánica, como el arco de herradura o los ábsides trapezoidales.

Al lado de Cuixà, hay que mencionar la iglesia de Sant Pere de Rodes, el otro ejemplo de la arquitectura del siglo X, acabada ya en los primeros años del siglo XI, que trataremos en el tercer capítulo. El resto de las construcciones de este momento son pequeñas iglesias de nave única o de tres naves, con cabeceras sencillas de uno o tres ábsides.

### **La escultura y la pintura**

La plástica de época prerrománica, al igual que la arquitectura, es difícil de valorar globalmente por la falta de obras conservadas. Algunas muestras de escultura decorativa, fundamentalmente capiteles corintios de talla en bisel,

nos informan del mantenimiento de una tradición de la Antigüedad tardía, reformulada en el sentido de un esquematismo mayor, sin que se pueda afirmar que esta tendencia sea propia del prerrománico o que más bien arranque de los momentos anteriores a la invasión sarracena. Las dataciones de estos ejemplares tampoco son fiables porque continúan hasta los alrededores del siglo XI, lo cual dificulta a menudo precisar una datación dentro del siglo X. Destaca, entre otros, el capitel de tipo califal de Cornellà.

Algo parecido pasa con la pintura. Tan sólo el conjunto de las iglesias de Tarrasa nos ofrece, y con muchas dificultades por su estado de conservación degradado, un grupo de murales significativos en cuanto a calidad y complejidad de las imágenes. Las pinturas de Santa María de Tarrasa, así como las de San Miguel, se datan, no sin dudas, en el siglo X, mientras que las de San Pedro, radicalmente diferentes de las anteriores y de carácter más popular, se pueden considerar perfectamente de principios del XI. El "orante" de Pedret, junto con el otro fragmento del Museo de Solsona, pertenecen a esta misma línea plástica de menos calidad, cuya importancia se basa sobre todo en la escasez de obra conservada. Difícilmente permiten, además, que nos hagamos una idea de cómo debió funcionar la decoración de una iglesia prerrománica, dado que son dos fragmentos aislados, encontrados bajo las pinturas del final del siglo XI.

A partir del año 711 se produce la **ocupación islámica** de la Península Ibérica y el desmantelamiento de las estructuras de poder visigóticas.

La reacción contra la invasión, que comporta una profunda ruptura en todos sentidos, da lugar al proceso de **reconquista**.

La del territorio catalán es conducida por la **monarquía franca**, que en el 785 recupera Gerona, en el 789 el Urgel y en el 801 Barcelona.

En el marco de este proceso son creados los **condados catalanes**, dependientes del **imperio carolingio**.

Sin embargo, a finales del siglo IX empezaron a adquirir una cierta autonomía al pasar a ser gobernados por dinastías autóctonas. Lo simboliza la figura de **Wifredo el Velloso**, cabeza de la Casa de Barcelona.

La razia de Almansor del año 985 significa un nuevo hito en el distanciamiento entre los condados catalanes y la monarquía franca.

En aquel momento, a finales del **siglo X**, los condes catalanes, pero también los obispos y los abades de los monasterios, se empiezan a relacionar directamente con los grandes centros de poder europeos. Entonces se habla de la **apertura de Cataluña al mundo**.

Apertura política, pero también apertura cultural. El monasterio de **Ripoll se convierte en uno de los centros culturales más activos** de su tiempo y se promueven **obras de gran envergadura** (Cuixà, Ripoll, Sant Pere de Rodes) que contrastan con la sencillez de muchos otros testimonios de **arte prerrománico**.

### 53. El románico en Cataluña. Aspectos generales

El arte de los siglos del románico se nos presenta en Cataluña con especificidades que se entretajan con las grandes corrientes internacionales. El arte catalán de este momento no lo podemos entender sin tener en cuenta la estructuración específica del poder secular o el papel destacado de algunos personajes de la Iglesia. Y de ninguna manera puede considerarse como una creación genuina, surgida de los artistas locales al servicio de los proyectos ideados en los grandes centros de creación. La llegada de artistas foráneos se produjo de manera continuada desde la primera mitad del siglo XI en todos los ámbitos de la producción artística, y de manera consiguiente se produjo la dependencia de repertorios y modelos iconográficos de más allá de los Pirineos.

La gran difusión que alcanza el **arte románico** por toda Europa, con todas las variantes, responde al creciente **dinamismo de la sociedad**; dinamismo que se relaciona con una considerable **mejora de la economía** agrícola (nuevas herramientas, nuevas técnicas, nuevas formas de explotación), con el **crecimiento de los núcleos urbanos**, estancados durante muchos siglos, y también con una circulación más fluida de mercancías, personas e ideas.

Son testimonio de ellos los **monasterios** (que basaban su prosperidad en la agricultura y la ganadería), las **catedrales** que se construyen durante el periodo románico o las **rutas de peregrinación**, de las que la más conocida es el camino de Santiago de Galicia.

El **feudalismo** es otro de los factores que definen el trasfondo histórico del arte románico. Su incidencia se traduce en la coexistencia de una multiplicidad de focos de irradiación artística (equivalente a la fragmentación de los centros de poder propia del feudalismo), en una arquitectura en la que las partes que sustentan (los soportes, los muros) se subordinan a las partes sustentadas (bóvedas, cúpulas) y en un lenguaje visual que transmite valores como orden, jerarquía y autoridad.

La producción artística de la época del románico –y Cataluña no es en absoluto ninguna excepción–, tiene un carácter principalmente religioso. Ello no debe entenderse sólo en el sentido restringido de un arte hecho por y para la iglesia, sino en un sentido más amplio: estamos ante un arte que no se puede comprender sino en relación con la liturgia, la devoción, etc. La Iglesia es sin duda uno de los principales promotores de arte. Pero no debemos olvidar las iniciativas de los poderes seculares en este terreno, aunque en la mayoría de los casos tienen que ver con la obra de iglesias y todo lo que contenían.

En el románico catalán, a lo largo de todo este periodo se comprueba la intervención secular en la promoción y la financiación del arte. Por una parte, las dinastías condales, especialmente en los siglos X y XI, se vinculan a centros monásticos y se convierten en los principales protectores e impulsores. Este hecho seguramente es fundamental para ayudar a explicar la gran campaña de renovación de construcciones de los monasterios catalanes y el cambio de escala que experimenta la arquitectura románica. Al mismo tiempo, la obra realizada se convierte en un importante instrumento de propaganda del poder secular.

Por otra parte, hay que tener en cuenta los vínculos de parentesco que a menudo mantienen obispos y abades con las familias condales, lo cual explica también la financiación secular de las obras de la iglesia. Quizás el caso más claro es el del obispo Pere Roger de Girona, que era hermano del conde Ermesenda, esposa de Ramón Berenguer I, la cual se sabe que contribuyó de manera importante y en diferentes ocasiones a las obras de la nueva catedral y los edificios canónicos, que renovó completamente este obispo.

El otro gran promotor es la propia Iglesia. La reforma eclesiástica y monástica que se irá extendiendo a lo largo del siglo XI abogaba por una independencia de los centros religiosos respecto del poder secular, que favorecía a la Iglesia con respecto al incremento de patrimonio, y en parte también por las donaciones que le llegaban.

### **Monasterios y catedrales**

Los monasterios y catedrales son los grandes centros de producción artística. En el terreno de la arquitectura tuvieron un papel destacado en la consolidación de la red de parroquias, y muy especialmente en los territorios más próximos a la frontera. Pero quizás la cuestión más destacable es que entre finales del siglo X y el siglo XI se definió la estructuración arquitectónica de la mayoría de los monasterios y catedrales. Gerona, la Seo de Urgel, Vic, Elna, Ripoll, Sant Cugat del Vallès, Cuixà, Sant Pere de Rodes, etc. son centros monásticos y catedralicios que en estos momentos conocieron una renovación arquitectónica radical, y no sólo con respecto al edificio de la iglesia, sino también a las dependencias que conforman todo el conjunto. No siempre se ha conservado la arquitectura de esta etapa inicial, pero en muchos de estos casos se ha mantenido la distribución de los diferentes edificios, centrados por el claustro. Y es esta distribución la que quedó fijada en los primeros momentos del románico. A lo largo de los siglos sucesivos se sustituyeron muchas de estas estructuras (la iglesia, el claustro, algunas dependencias, etc.), pero en general se conservó con pocas variaciones la ubicación original. El monasterio de Sant Pere de Caserres es quizás el mejor ejemplo de conjunto monástico que ha conservado gran parte de sus estructuras del siglo XI. El claustro de la catedral de Gerona o

el del monasterio de Sant Cugat del Vallès, en cambio, se encuentran entre los ejemplos más claros de este proceso de sustitución de estructuras, a partir de una planificación arquitectónica que arranca de la primera mitad del siglo XI.

### La obra del abad y obispo Oliba

Oliba nació en el 972 en el seno de la familia condal de la Cerdaña. Era el tercer hijo del conde Oliba Cabreta y Ermengarda y bisnieto de Wifredo el Velloso. Su adolescencia transcurrió en un ambiente de estudio, cultura y espiritualidad, entre Ripoll y Cuixà. Cuando murió su padre en el 990, se convirtió en el titular del condado de Berga y de Ripoll, pero en 1002 renunció definitivamente para hacerse monje de Ripoll. Y en 1008 ya fue nombrado abad de Ripoll y de Cuixà, y nueve años más tarde obispo de Vic. Era un personaje muy carismático, que intervino en política, y un hombre de cultura. Emprendió una puesta al día de los textos litúrgicos e impulsó la adquisición y la composición de libros, para reforzar el importante papel de centro cultural de prestigio internacional que ya tenía Ripoll desde el siglo X. Él mismo fue escritor. Defendió con energía la consolidación de los derechos de los monasterios, frente a los usurpadores laicos, y en sus viajes a Roma consiguió la inmunidad y la confirmación de sus bienes. También promovió la institución de Paz y Tregua, un instrumento de pacificación y de protección de los más indefensos. Murió en San Miguel de Cuixà en el año 1046.

Además, Oliba fue un importante promotor de empresas arquitectónicas. Eso no era nuevo en su familia. Su tío Miró Bonfill, conde de Besalú y después obispo de Gerona, que lo influyó mucho en su infancia, ya había tenido que ver con algunos edificios, como Saint-Génis-des-Fontaines, Sant Pere de Besalú, Cuixà, Ripoll, etc. Oliba fundó nuevos monasterios (San Miguel de Fluvià, Montserrat), participó en consagraciones de iglesias del obispado de Vic y en otras como la de Sant Martí del Canigó, en 1009, un monasterio fundado por su hermano el conde Wifredo de Cerdaña. Se ocupó inicialmente de la nueva construcción de Santa María de Manresa, iglesia que había quedado muy deteriorada por los sarracenos, y de la que prácticamente no sabemos nada porque sería sustituida por la actual construcción gótica. Y poco después se ocupó de las nuevas construcciones de la catedral de Vic y de los monasterios de Ripoll (sección isométrica de Santa María de Ripoll) y de Cuixà (planta de San Miguel de Cuixà), tres empresas consagradas en los años treinta del siglo XI. También colaboró en las obras promovidas por los vizcondes de Osona: Cardona (interior de San Vicente de Cardona) y Sant Pere de Casserres.

La parte más importante de la producción artística románica es de **carácter religioso**: catedrales, monasterios, iglesias, capillas, imágenes, ornamentos y mobiliario litúrgico, etc.

De hecho, es mediante la iglesia como se proyecta la imagen del poder porque, al fin y al cabo, **el poder civil y el poder religioso son estrechamente interdependientes.**

Durante los siglos X y XI, en Cataluña, muchos altos cargos eclesiásticos (abades y obispos) pertenecían a las dinastías condales.

Entre todos sobresale la gran figura de **Oliba**, conde de Berga y de Ripoll, abad de los monasterios de Ripoll y de Cuixà y obispo de Vic. Oliba destaca como **promotor de la cultura**, de las artes o de grandes empresas arquitectónicas, y también por haber potenciado el papel moderador de la iglesia ante los crecientes abusos del poder feudal.

Esta **voluntad de reforma** de las formas de vida religiosa, separándolas del poder civil, se concreta en la llamada **reforma gregoriana**, y se mantiene durante los siglos XI y XII generando cambios sustanciales en las **órdenes religiosas** y en la organización de las comunidades monásticas. Son cambios que también repercuten en la arquitectura románica.

Los siglos del románico son los que vieron nacer en Cataluña la primera producción artística de época medieval con una cierta entidad, excepto algunos conjuntos determinados. Las condiciones políticas y económicas son ahora mucho más favorables para grandes empresas artísticas, emprendidas en el marco de una cultura "competitiva". El siglo XI es el momento de la gran feudalización del país, que permitirá disponer de unos excedentes económicos, a los cuales se añadirán los tributos cobrados a las taifas sarracenas, que permitirán financiar construcciones y programas decorativos de una escala y de una calidad generales que no se habían dado en los siglos inmediatamente precedentes. En este sentido, podríamos decir que el románico es el arte del feudalismo, estrechamente vinculado a las estructuras de poder, religioso y secular.

En esta época, y en toda la Edad Media, la producción artística no es una actividad autónoma, ni tampoco se percibe así. Por eso no recibe una atención particularizada en la literatura. El arte gira fundamentalmente en torno a la religión. En este sentido, las imágenes no persiguen una aproximación a la realidad visible, sino la representación de otra realidad no perceptible con los sentidos, de acuerdo con los principios del neoplatonismo que inspiran la estética medieval. Pero tampoco hay que olvidar el importante papel que tiene la ornamentación en el arte románico, ni la fascinación que, según numerosos testimonios, sabemos que sentía el hombre de aquel tiempo por los materiales preciosos, el brillo, los colores vivos o la habilidad técnica en la ejecución de las obras. Algunos textos son bastantes explícitos en la descripción de cómo debió de ser una iglesia románica, escenario de un espectáculo maravilloso. La reconstrucción de este ambiente requiere, sin duda, un enorme esfuerzo de imaginación para el espectador de finales del siglo XX, porque los edificios

nos han llegado mayoritariamente despojados de todo aquello. En muchos casos se ha perdido la piel, de colores vivos y llamativos, que recubría muros y esculturas, y todos los objetos muebles que configuraban la escenografía.

### **El trabajo del artista**

Conocemos muy poco al artista románico y, en general, al de toda la Alta Edad Media, en cualquiera de sus facetas. Y lo ignoramos casi todo de las condiciones en las que desarrollaba su actividad. La documentación de esta época en Cataluña es muy rica, pero faltan prácticamente del todo las referencias a encargos, financiación, remuneraciones, etc. de las empresas artísticas, lo cual hace pensar que, habitualmente, los tratos entre el comitente y el artista eran orales. Todo lo que sabemos de los artistas se deduce del análisis de las obras: la procedencia, la formación, las obras en las que intervinieron y, por lo tanto, el perfil profesional.

Tan sólo en contadas ocasiones nos ha llegado algún nombre. Debieron de ser excepcionales, en este sentido, los casos del arquitecto Ramón Lambardo, que contrataron en 1175 para que acabara la catedral de Urgel, mediante un documento donde se explicitan muy bien las condiciones del encargo y las compensaciones; o el capitel y la firma de Arnau Gatell del claustro de Sant Cugat del Vallès, que también se conoce porque firmó como testimonio algunos documentos de los primeros años del siglo XIII en el monasterio vallesano. Son una muestra de los cambios que en toda Europa se empiezan a perfilar en el siglo XII con respecto a la consideración del trabajo del artista y a su protagonismo en la obra de arte.

En otras ocasiones, hay obras que llevan firmas, como el ELISAVA ME FECIT del pendón de San Ot, ante las cuales debemos ser prudentes, porque no necesariamente el nombre es el del artista, sino que podría tratarse perfectamente del comitente.

### **Los talleres y los centros de producción**

La formación y el trabajo del artista románico se desarrollan en el marco de los talleres. El análisis estilístico de las obras, especialmente las de una cierta envergadura, permite constatar que son el producto de diferentes artífices, algunos más hábiles y otros menos dotados, o simplemente que tienen una manera de hacer diferente. En un momento determinado, algunos historiadores, con el afán de ordenar cronológicamente y estilísticamente la pintura o la escultura de época románica, esbozaron personalidades, mayoritariamente anónimas, detrás de las cuales había un catálogo de obras. El resultado fue positivo porque permitió agrupar obras que compartían una misma cultura artística, pero por otra parte surgieron una especie de "superartistas" que supuestamente habrían tenido una carrera profesional excepcional. Son los casos del "Maestro de Pedret", del "Maestro de Cabestany" o del propio Arnau Gatell. Este enfoque, a menudo todavía vigente, tenía poco en cuenta el trabajo de

los talleres o los relieves que se debieron de producir bajo su dirección. Es más lógico pensar que las similitudes entre diferentes obras, además de poder atribuirse a un mismo artista, también podían ser el fruto del trabajo de autores diferentes que procedían de una misma cultura artística, o de la continuidad en la actividad de un taller. En estos últimos casos, los modelos utilizados en la elaboración de las obras podían ser los mismos o muy similares, lo cual explicaría también las similitudes que permiten agruparlas.

Debemos tener en cuenta, además, que las pautas de los programas arquitectónicos e iconográficos no eran decisión del artista, sino de quien encargaba la obra. Así, los modelos de los que disponía el taller debían adaptarse a menudo al encargo, o incluso podemos plantear la posibilidad de que se pusieran nuevos modelos a su alcance.

Los artistas del periodo románico son **creadores anónimos**. Eso quiere decir que no sabemos cómo se llaman, que no son recordados por la **escasa documentación escrita** de la época salvo casos excepcionales. Tampoco es usual que las obras sean firmadas o autenticadas, aunque la práctica de recordar a los autores de ciertas obras mediante **inscripciones** es relativamente frecuente.

Gracias a inscripciones del tipo "**Iohannes pintor me fecit**" conocemos el mencionado Juan, autor del frontal de Gia, Arnau Gatell o Cadell, autor del claustro de Sant Cugat del Vallès, o Nicolás Berguedà, autor de un manuscrito de la catedral de Tortosa.

Pero incluso en estos casos en el que el nombre del artista es recordado, se trata sólo de eso, de nombres a partir de los cuales no es posible construir una biografía o una trayectoria artística.

Consiguientemente, la historiografía tiende a agrupar las obras que muestran grandes afinidades estilísticas en torno a denominaciones del tipo "**taller de...**" o "**maestro de...**" (por ejemplo, Maestro de Cabestany), que, sin embargo, no presuponen individualidades.

El arte románico catalán es producto de una síntesis entre la tradición artística anterior, de los siglos inmediatamente precedentes y del legado de la Antigüedad tardía, y de la importación de nuevas propuestas constructivas y plásticas, al servicio de programas arquitectónicos, decorativos y de producción de objetos muebles (imaginería, objetos litúrgicos, tejidos, libros, etc.). Las obras conservadas no siempre permiten valorar con precisión este hecho, ya que las ausencias son numerosas y notables, incluidos algunos de los conjuntos más ricos del arte románico catalán. Un ejemplo muy claro lo tenemos en las catedrales, que mayoritariamente fueron objeto de sustituciones y reformas en siglos posteriores, y tan sólo las de Elna y de Seo de Urgel han conservado una parte significativa de sus estructuras. De Vic y Gerona han pervivido sólo algunos elementos (cripta y campanario y campanario, claustro y dependencias, respectivamente), y tan sólo desde el punto de vista arqueológico tenemos un

cierto conocimiento de la catedral de Barcelona. Otro terreno en el que las pérdidas son muy destacadas de manera generalizada es el de la decoración: elementos muebles y objetos que formaban parte de la iglesia. Y este capítulo lo conocemos fundamentalmente por conjuntos de ámbito rural (sobre todo de los Prepirineos y de los Pirineos), aunque a menudo las obras nos han llegado descontextualizadas y se hace difícil conocer su función exacta o, a veces, incluso la procedencia. También debe tenerse en cuenta aquí los resultados de restauraciones históricas que, con el objetivo de devolver los edificios a un supuesto estado original, con los muros de piedra vista, estropearon no sólo obras y decoraciones añadidas en siglos posteriores, sino también restos de época románica. Por lo cual las obras conservadas no siempre permiten situarnos en las coordenadas más favorables para entenderlas en toda su complejidad, ni para conocer los procesos de gestación de los grandes programas artísticos y los elementos y los agentes que intervinieron en ellos.

### **El sustrato antiguo y la tradición local**

El arte románico catalán no mantiene la misma relación con el antiguo que se constata en otros ámbitos de Europa meridional, como Provenza o Italia, donde el paisaje monumental estaba dominado por el legado romano. No obstante, el arte de la Antigüedad tardía estaba, poco o mucho, presente en Cataluña en los siglos del románico, y tuvo en éste una cierta incidencia. De la misma manera que en época prerrománica, en la época que nos ocupa, aunque sea de manera esporádica, también se recuperan piezas antiguas y se vuelven a utilizar en obras de nueva construcción. Es el caso del relieve de la nave románica de Santa María de Tarrasa o los capiteles de la portada de la iglesia de Sant Pau del Camp de Barcelona. Pero quizás el ejemplo más espectacular por lo que se refiere al caso son los sarcófagos del siglo IV, paganos y cristianos, integrados ordenadamente en los muros del presbiterio de Sant Feliu de Gerona. Y además, en esta última construcción se ha planteado la posibilidad de que estas obras ejercieran una cierta influencia en la escultura románica.

El mundo antiguo también tiene un papel en el arte románico por medio de las cosas que se conocen o llegan de fuera. La obra arquitectónica que el abad Oliba promueve en la iglesia del monasterio de Ripoll, con siete ábsides que se abren en un amplio transepto y cinco naves, no se puede desvincular probablemente del conocimiento que el abad tuvo de las basílicas paleocristianas a raíz de sus viajes a Roma. Pero indirectamente, el legado antiguo también está presente en obras y modelos que llegaron a Cataluña en los siglos del románico. Así, los repertorios utilizados en algunos relatos de la historia de la salvación entroncan con tradiciones iconográficas que provienen de prototipos de la Antigüedad tardía. Y obras como el Bordado de la Creación de la catedral de Gerona aportan ciclos de imágenes incomprensibles si no se analizan bajo esta perspectiva.

La tradición local de los siglos precedentes en el románico tiene también una incidencia en el arte de los siglos XI y XII. En arquitectura, las formas lombardas se adaptan a maneras de construir ya perfectamente establecidas en los condados de la Cataluña Vieja, como es la construcción con piedra o la utilización de la bóveda de forma general en todo el edificio. Tampoco tenemos que olvidar la llegada de libros y objetos procedentes de otras culturas artísticas. En este caso debemos recordar la presencia de dos ejemplares del Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana o la de numerosos objetos procedentes del mundo islámico, peninsular o de otros puntos del Mediterráneo oriental.

### La vinculación con las corrientes internacionales

La llegada de artistas y modelos del exterior es un hecho que se puede constatar en Cataluña a lo largo de los siglos del románico. Los primeros pasos de la arquitectura románica catalana están estrechamente vinculados a la llegada de maestros lombardos, que participaron, entre otros, en las obras promovidas por el abad Oliba. Y algunas de las formas arquitectónicas de estos momentos se perpetuaron en los edificios posteriores. Las decoraciones pictóricas de las iglesias románicas, las más antiguas de las cuales según las obras conservadas se sitúan ya a finales del siglo XI, tampoco se pueden explicar sin tener en cuenta la llegada al país de artistas foráneos, italianos, franceses y, más tardíamente, ingleses. Así, las pinturas de San Quirce de Pedret, Àger, Santa María de Àneu, Sant Sadurní d'Osormort o la pintura sobre tabla del frontal de Avià deben considerarse desde esta perspectiva. Y el renacimiento de la escultura monumental, más tardío en Cataluña que en otros centros hispanolanguedocianos o del norte de Italia, también está muy relacionado con el conocimiento de repertorios y formas y con la llegada de escultores. Desde las primeras realizaciones rosellonesas de Cuixà y Serrabona, o las del Maestro de Cabestany, autor de la Cabeza de Peralada, hasta los claustros historiados de la catedral de Gerona y del monasterio de Sant Cugat, o la Virgen del claustro de Solsona, la relación con los centros tolosanos es innegable.

De la misma manera que las **lenguas románicas** derivan del latín, la lengua de los romanos, también el **arte románico** se sustenta en las tradiciones artísticas del mundo romano.

Algunos de los principales definidores del estilo, como las bóvedas de cañón o de arista o las galerías columnadas de los claustros, derivan directamente de la arquitectura romana.

Asimismo, hay muchas obras románicas que acreditan un **conocimiento directo del arte de la Antigüedad**.

De todos modos, el románico es un **arte de síntesis** que también incorpora elementos de muchas otras **culturas nórdicas y orientales** (el mundo bizantino, el islam), y a partir de todos ellos genera sus propios modelos.

El conocimiento de culturas artísticas lejanas en el tiempo o en el espacio es, en todo caso, una prueba más de la **circulación fluida de artistas** durante el periodo románico.

Los **artistas itinerantes** favorecen la vinculación con las corrientes internacionales: mientras que las obras de carácter mueble podían ser realizadas en un lugar y ser trasladadas posteriormente al lugar de destino, las obras vinculadas a la arquitectura (pinturas murales, portales...) debían ser realizadas *in situ* y eso suponía, naturalmente, el desplazamiento de grupos de artistas de acuerdo con la demanda.

El análisis de tipos formales de la plástica románica es posible aunque las obras presenten un estado de conservación fragmentario. En cambio, los estudios iconográficos difícilmente pueden ser concluyentes si las obras tienen lagunas importantes. Éste es uno de los grandes problemas con los que se enfrenta el análisis de las imágenes en este periodo. La destrucción de la decoración de los templos y de los objetos muebles, la reutilización de los materiales preciosos, los cambios de función de los edificios, los acontecimientos bélicos, los exilios, etc. son los principales enemigos a la hora de estudiar las imágenes, su significación y su función. Y, sobre todo, cuando queremos analizar los programas iconográficos.

Llamamos programas iconográficos a los ciclos de imágenes y escenas escogidos, dispuestos y relacionados de una determinada manera al servicio de un conjunto de ideas que se querían transmitir. Estas ideas son de tipo religioso, pero no necesariamente se quedan en este ámbito, sobre todo en los casos en que los programas son más complejos y elaborados. Así, la opción por unas determinadas escenas bíblicas o por un determinado tipo de representación, incluso con algún elemento introducido que a menudo no está, podían enfatizar aspectos relativos a ámbitos diferentes del religioso, muy vivos dentro del contexto concreto en el que se gestaba la obra en cuestión.

Estos ciclos de imágenes no se elaboran en cada obra *ex novo*, sino que a menudo se inspiran en modelos precedentes. A veces son los de los talleres de los artistas, recogidos en los llamados "libros de modelos", que debieron de circular con mucha facilidad y se podían utilizar tanto para ciclos monumentales como, a una escala más reducida, para objetos. En el arte medieval, la permeabilidad entre las diferentes técnicas artísticas es una constante.

### **El sentido de las imágenes**

Uno de los problemas más interesantes que plantea el estudio del arte románico es sin duda la función o funciones de las imágenes en esta época. Que las imágenes en el románico tenían fundamentalmente una función didáctica no deja de ser un tópico. Debemos fijarnos en el contexto y en los lugares a los que el espectador laico tenía acceso. Las historias relatadas en los muros de la iglesia podían estar pensadas para un espectador poco ilustrado. En el

caso catalán, eso es difícil de comprobar, dados los escasísimos casos en los que se ha mantenido la decoración pintada de las naves y el hecho de que todos los ejemplos de pintura mural que conservamos pertenecen a pequeñas iglesias de ámbitos rurales y desconocemos completamente cómo debió de ser la decoración pictórica, si es que había, de los grandes edificios monásticos y catedralicios. Por otra parte, también debe tenerse en cuenta que, en iglesias monásticas y canónicas, los laicos no debieron de tener acceso a todo el espacio, sino que parte de la nave podía estar reservada a los monjes o canónigos. O incluso podía haber otra iglesia que hacía las funciones de parroquia.

La escultura arquitectónica es el otro campo al que se podría aplicar el principio de las imágenes como medio de adoctrinamiento para los iletrados, cuando menos las portadas de las iglesias y, especialmente, de las catedrales. Pero eso no es fácil en un panorama en el que conservamos poquísimas grandes portadas esculpidas. En el ámbito catedralicio, los restos conservados aportan bastantes indicios para pensar que la catedral de Vic, del obispo Oliba, recibió en el siglo XII una gran fachada esculpida, pero no son suficientes para plantear hipótesis de reconstrucción. La escultura de los claustros, en cambio, no era pensada para los fieles laicos, sino que era para las comunidades religiosas. También se debe tenerse en cuenta toda la escultura que no iba dirigida a ningún espectador, porque no era visible, generalmente a causa de la altura del emplazamiento.

Podría plantearse, pues, que en las artes monumentales (escultura y pintura) la función de las imágenes debe relacionarse directamente con la función del espacio arquitectónico en la que éstas se encontraban y con el tipo de espectador que era usuario de ellas.

### **Programas**

Los programas en la pintura monumental los conocemos sobre todo a partir de las decoraciones de ábsides. No obstante, sabemos que en numerosas ocasiones las imágenes y escenas llenaban también el resto de los muros de la iglesia. Pero hay muy pocos casos en los que se hayan conservado fragmentos significativos para analizarlos desde el punto de vista iconográfico (Santa María de Taüll, San Juan de Boí, Sant Pere de Sorpe, y en estos dos últimos casos no se ha conservado el ábside). De hecho, en Cataluña no ha pervivido ningún conjunto con una decoración completa, o casi completa, de todas las partes del templo. Y los ejemplos que tenemos son siempre de iglesias pequeñas de ámbitos rurales. De San Quirce de Pedret conservamos bastante bien dos de los tres ábsides y sabemos cuál podría haber sido la temática representada en el tercero. También sabemos que había pinturas en el resto del templo; sin embargo, los restos no bastan para garantizar el estudio iconográfico. De Santa María de Taüll conocemos las pinturas de dos ábsides, del muro de una de las naves, de algún pilar y del muro occidental. Es sin duda uno de los conjuntos más completos, aunque faltan muchas partes. Estos programas de imágenes,

en grandes centros de producción artística, se debieron de completar con los objetos muebles y también con la escultura monumental, especialmente en la fachada.

En escultura, los programas se desarrollaron fundamentalmente en portadas y claustros. Se conservan pocos casos de escultura figurativa e historiada en el interior de los templos. Las portadas catalanas son, en general, sencillas: presentan un tímpano con la Majestad de Dios o la Virgen y algunos capiteles que sostienen las arquivoltas. Hay algunas que recibieron un tratamiento especial, como la de Ripoll, la de Sant Pere de Rodes o la de la catedral de Vic. Las dos últimas son muy difíciles de reconstruir, por culpa de la destrucción y la dispersión de sus fragmentos. Junto a estas portadas, debemos mencionar algunos importantes programas de claustros, ya a partir de finales del siglo XII.

Una de las imágenes más insistentemente repetidas en todas las manifestaciones de arte románico es la del **Cristo en Majestad** o *Maiestas Domini*, que representa a Dios entronizado según el **Apocalipsis**, bendiciendo y rodeado por una aureola o mandorla en torno a la que aparecen los cuatro **símbolos de los evangelistas**, el llamado *tetramorfo*.

La encontraremos presidiendo los ábsides de las iglesias, los frontales de altar, los portales esculpidos, etc.

También la encontraremos adaptada a la representación de la Virgen o incluso de algunos santos.

Es una imagen solemne, imponente, que en cierta manera resume el tono del lenguaje plástico y visual del románico: predominio de los **contenidos simbólicos** y de lo sobrenatural por encima de lo natural, repetición insistente de unos **arquetipos** concretos, **ausencia de emotividad** y de los sentimientos humanos...

Más allá de los ábsides y de las portadas, sabemos que los muros de las iglesias románicas podían ser íntegramente decorados con pinturas que representaban personajes y temas bíblicos como el **Juicio Final**, el nacimiento y la muerte de Jesucristo o bien episodios del Antiguo Testamento confrontados con otros episodios del Nuevo Testamento.

## 54. El arte de finales del siglo X y del siglo XI

Si el siglo X es el momento de la consolidación de las casas condales y de la independencia respecto de la corte franca, el siglo XI vive el proceso de feudalización de los territorios de la Cataluña Vieja. Se frenó la expansión territorial, especialmente desde Ramón Berenguer I, en cuya época se produjo un cambio en las relaciones con Al-Ándalus, con un pacto de no agresión a cambio del cobro de tributos a las taifas, lo cual comportó importantes entradas de oro. También es el momento del crecimiento de los dominios del clero y de la nobleza. Son cuestiones que deben abordarse para entender el cambio general de escala que sufre la arquitectura, y la intensa actividad constructiva que tiene lugar en Cataluña, con la sustitución de muchas estructuras anteriores, pequeñas y en mal estado. Éste será sobre todo el caso de las catedrales de Barcelona, Gerona, Elna, Vic y Seo de Urgel, de las cuales sólo queda la de Elna y partes de la Vic y la de la Seo. También es el momento en el que se introduce el espíritu de la reforma religiosa, que afectará a las maneras de organizar las catedrales y los monasterios: se alejarán del poder secular y se recuperarán las formas de vida comunitaria para los canónigos. Eso aportó recursos económicos e hizo especialmente necesario un marco arquitectónico adecuado a este renovado ordenamiento de la vida canónica.

A la soberanía de los condados catalanes, bien consolidada a finales del siglo X, la seguirá durante el siglo XI el proceso de construcción y vertebración del país, del cual es testimonio una densa red de **iglesias, monasterios y castillos** que se esparcen por todo el territorio controlado por los condes, un territorio que hacia el 1100 llegaba hasta el río Francolí y que ya incluía Balaguer, pero no Lérida.

El **siglo XI** es el de la gran **apertura de la arquitectura románica**, con la difusión generalizada del sistema de cubrimiento con **bóveda de cañón** y la definición de un primer tipo de iglesia románica, tipo que adapta los **modelos basilicales** de la Antigüedad tardía al uso de la bóveda y que en la formulación más elemental (a partir de la cual son posibles múltiples variantes) consiste en una gran nave cubierta con bóveda de cañón y flanqueada por dos naves laterales, más bajas.

Las naves son atravesadas por un crucero o transepto que genera una **planta de cruz latina** y las separa de la cabecera, rematada con ábsides semicirculares.

La arquitectura del siglo XI se caracteriza fundamentalmente porque adopta formas y estructuras que configuran el llamado "primer románico", un estilo de finales del siglo X y del siglo XI originado en la Lombardía y difundido por diferentes regiones de Europa por constructores itinerantes, y que fue definido por Josep Puig i Cadafalch a principios del siglo XX. En Cataluña se lo debe-

mos a la llegada de constructores lombardos, llamados probablemente por el abad Oliba, quien gozaba de numerosos contactos en Italia gracias a los distintos viajes que había hecho allí, para trabajar en sus empresas arquitectónicas. De hecho, las construcciones de la primera mitad del siglo XI que se sitúan en esta línea se circunscriben a edificios vinculados de forma jurisdiccional al abad-obispo. Los proyectos en los que él mismo intervino eran los relativos a las iglesias de los dos monasterios y de cuya catedral era titular. También se vio influido el vizconde Bremon de Osona, quien promovió la construcción de San Vicente de Cardona. Y hay que pensar que estos edificios fueron los de más entidad y los más representativos de la arquitectura románica de estos primeros momentos. Así se puede ver en el interior de San Vicente de Cardona o en las ampliaciones que se aprecian en la planta de San Miguel de Cuixà. Desgraciadamente, no conservamos ni la catedral románica de Vic, de la que sólo conocemos el campanario y la cripta, ni el edificio original de Santa María de Ripoll. Este último caso, que fue el monasterio del abad cuando era monje, debió de ser, a juzgar por las dimensiones y características de la planta que se han mantenido en la reconstrucción de Elies Rogent (sección isométrica de Santa María de Ripoll), el edificio más espectacular de todos. Entre los conservados de esta primera mitad de siglo, San Vicente de Cardona se convierte en la obra maestra del primer románico y una de las construcciones más importantes del siglo XI dentro de la historia general de la arquitectura.

No será hasta la segunda mitad de la centuria cuando las formas arquitectónicas de origen lombardo se difundirán en otros territorios de la Cataluña Vieja, seguramente ya por obra de constructores locales. Pero serán edificios de dimensiones más reducidas (como Santa Cecilia de Montserrat) y no habrá ninguno que alcance la perfección de Cardona, aunque se detectan en ellos algunas variaciones, como la composición de conjuntos decorativos de fachadas con los mismos elementos de articulación mural utilizados en el exterior de los ábsides, como vemos en Sant Jaume de Frontanyà, o la mejora en la talla de la piedra que se detecta en San Ponce de Corbera.

En los mismos años en los que el abad-obispo Oliba iniciaba sus empresas constructivas, estaban construyéndose otros edificios, al margen de sus jurisdicciones, con características arquitectónicas bastante diferentes, y que tienen más que ver con la tradición prerrománica. El ejemplo más claro es de la iglesia de Sant Pere de Rodes. Con todo, Oliba debió de conocerla, porque la solución de bóveda anular de la cripta de Rodes es la que se adopta, a una escala superior, en la estructura circular de la cripta de la Virgen del Pesebre de San Miguel de Cuixà.

### **Sant Pere de Rodes y la tradición carolingia**

La iglesia de Sant Pere de Rodes y la de San Miguel de Cuixà, las dos únicas construcciones de una cierta entidad que se han conservado del siglo X y principios del XI, son una muestra suficiente para afirmar que la arquitectura catalana de esos momentos no puede explicarse únicamente por la pervivencia de

una tradición local anterior entroncada con el pasado de la Antigüedad tardía. Las relaciones a diferentes niveles que mantenían los condes y prelados catalanes con el mundo franco y con Roma debieron de ser un marco favorable para el conocimiento de nuevas formas arquitectónicas. Y aquí hay que situar la introducción del llamado románico lombardo en la primera mitad del siglo XI; y con anterioridad, las formas de la arquitectura de filiación carolingia, que se mantuvieron hasta bien entrado el siglo XI en muchas zonas de Europa, y que se difundieron por el mundo mediterráneo hacia el siglo X. En Cuixà (interior de la iglesia de San Miguel de Cuixà, planta de San Miguel de Cuixà), encontramos el gran transepto que permite una cabecera con cinco ábsides y siete altares, del 974, ampliada después a ocho ábsides por Oliba, y son sacados que tenemos que vincular a esta tradición carolingia. En la iglesia de Sant Pere de Rodes encontramos igualmente una estructura compleja de cabecera: en el transepto se abren los dos ábsides laterales; la torre de san Miquel, en el brazo norte del transepto, tiene espacio para otros altares; y finalmente tenemos la cripta, de estructura semicircular, con bóveda anular. Pero en Sant Pere de Rodes, además, el tipo de soportes interiores, con columnas sobre plintos muy altos, capiteles y un doble orden en la parte de la nave principal nos lleva hacia una disposición de raíz antigua que debió de tener un cierto desarrollo en la arquitectura carolingia. Así se conserva todavía en la cripta de san Lorenzo de Grenoble. En Rodes hay que destacar igualmente la calidad de la escultura, tanto con respecto a los capiteles corintios como a los de entrelazos. En este último caso, la dependencia de modelos carolingios es muy clara. Un reflejo de estas corrientes en Cataluña lo encontramos también en la iglesia de San Andrés de Sureda (exterior de la cabecera de San Andrés de Sureda).

### **Las formas de la arquitectura románica lombarda**

La arquitectura románica catalana que llamamos lombarda tiene unos rasgos muy característicos que la hacen fácilmente reconocible, aunque de ninguna manera hay que considerar que es un calco de la arquitectura del norte de Italia, si bien la importación de estructuras y sistemas de construcción es indudable. Así, se construye con un aparato de piedras pequeñas, formando hileras regulares, seguramente una versión en piedra de la arquitectura de ladrillo. Uno de los sellos más claros de esta arquitectura son los sistemas de articulación mural, tanto del interior como del exterior del edificio. Son sistemas rápidos y baratos, que evidencian que estos grupos de constructores no cortaban elementos decorativos de piedra; en definitiva, escultura. Los muros exteriores se articulan con ventanas ciegas en el ábside principal o en el cimborrio, arquerías ciegas en los ábsides y a veces muros laterales, que se complementan con bandas verticales o lesenas. Por debajo del alero del tejado, a menudo hay frisos seguidos con dientes de sierra, formados por piezas dispuestas en ángulo. El interior del ábside principal solía contener varios nichos abiertos en el grueso del muro. Todo ello evitaba los muros completamente lisos y posibilitaba unas superficies en las que la incidencia de la luz crea unas zonas iluminadas y otras con sombras.

También son significativas las estructuras arquitectónicas importadas que aparecen en la arquitectura catalana del siglo XI y que tienen un origen claro en la arquitectura del norte de Italia. Por ejemplo, el campanario de planta cuadrada, dividido en el exterior con varias plantas mediante arquerías ciegas y lesenas, con ventanas bíforas en los niveles superiores. Este tipo tuvo mucho éxito y lo encontramos incluso en el siglo XII en la arquitectura románica catalana, donde resulta un elemento característico del paisaje monumental. Otra estructura importada fue la cripta de naves, cubierta en los edificios catalanes con bóvedas de arista, que podemos encontrar en San Vicente de Cardona y en Sant Esteve d'Olius, y es, junto con el campanario, lo único que queda de la catedral románica de Vic del obispo Oliba.

La gran apertura de la arquitectura románica en Cataluña durante el **siglo XI** da lugar al **llamado primer románico**, en el que se integran dos líneas de influencias bien perfiladas: una de tradición carolingia y otra proveniente de la Lombardía.

La **tradición carolingia** es patente en dos grandes edificios de acusada originalidad: Sant Pere de Rodes y San Miguel de Cuixà.

La **influencia lombarda** alcanza una extensión mucho mayor y se vincula a las iniciativas del **abad-obispo Oliba**. Se llama así porque se considera introducida por constructores provenientes del norte de Italia, donde se pueden encontrar edificios románicos muy parecidos a los catalanes.

En Cataluña, *Lombardo* o *Lambardo* se acabaron convirtiendo en sinónimo de constructor.

Son características de esta arquitectura lombarda los aparatos de **adoquines** pequeños y sobre todo la articulación de los muros a base de **bandas verticales (lesenas)** y frisos de **arquerías ciegas (arcos lombardos)**, mientras que falta decoración escultórica.

El edificio más representativo de esta corriente es la iglesia de San Vicente de Cardona.

La escultura del siglo XI en Cataluña tiene un carácter fundamentalmente decorativo y, de forma diferente de la arquitectura, que experimenta una profunda renovación con la introducción de nuevas formas, no se detectan en aquella transformaciones similares. En la escultura más bien hay que hablar de un peso muy grande de la tradición prerrománica; y eso no es un hecho exclusivo de Cataluña, sino que puede generalizarse a todo el mundo occidental. Y sólo el último cuarto del siglo XI será el escenario del gran renacimiento de la escultura monumental, fenómeno que en Cataluña todavía se retrasará exactamente medio siglo.

Este retraso de la renovación escultórica respecto de otros campos de la actividad artística se hace patente en la colegiata de San Pedro de Àger. Esta iglesia, de la segunda mitad del siglo XI, hoy en ruinas, se inscribe dentro de la entonces ya generalizada y asimilada arquitectura de influencia lombarda. Sin embargo, a diferencia de la mayor parte de edificios de estos momentos en los que la presencia de la decoración escultórica es escasa o nula, en éste tanto en la cripta como en la cabecera superior había numerosos capiteles y cimacios todavía conservados en diferentes museos. Contienen motivos ornamentales tallados en bisel, de clara tradición prerrománica, similares a otras muestras escultóricas catalanas de principios o de mediados del siglo. Cuando se acabó la construcción de este templo, como era habitual, se decoró con pintura mural, seguramente ya en los primeros años del siglo XII. Y los restos que se han conservado se encuentran entre los ejemplos de la renovación que experimenta la pintura en Cataluña a partir de las últimas décadas de ese siglo, gracias posiblemente a la llegada de artistas foráneos.

Los primeros conjuntos significativos de pinturas murales del siglo XI se han datado de las últimas décadas, y a menudo muy cerca del año 1100. Los restos permiten rehacer los elementos esenciales de los programas iconográficos, sobre todo los del ábside, centrado por una teofanía y por la composición organizada de manera jerárquica. Los ejemplos más relevantes parece que son de talleres vinculados a centros foráneos, como el norte de Italia; así, se perciben vínculos que arrancan de momentos anteriores, como los que afectaron profundamente a las formas arquitectónicas. En otros casos, aunque seguramente ya son del primer cuarto del siglo XII, hay indicios de que se relacionan con conjuntos de Poitou, en el centro de Francia. Sea como sea, se apunta ya hacia los conjuntos más característicos del siglo XII, especialmente en los Pirineos. Cabe que mencionar, finalmente, los conjuntos de ejecución más tosca, relacionados con manifestaciones alejadas de las corrientes más relevantes.

También en estos momentos tienen lugar las producciones más destacadas de la ilustración de manuscritos, en los que destaca la actividad del escritorio de Ripoll, con el cual se han relacionado dos biblias.

### **La pervivencia de la tradición prerrománica en la escultura. Primeros ensayos de escultura en fachadas**

La plástica escultórica del siglo XI todavía está dominada por la técnica de la talla en bisel. Y las superficies del edificio que son objeto de un tratamiento decorativo continúan siendo fundamentalmente los capiteles y las cornisas. Eso en los casos en los que el relieve escultórico se incorporó al edificio. Porque ya hemos visto cómo la arquitectura de influencia lombarda aparece completamente despojada de cualquier decoración de tipo escultórico. Sólo en el caso ya mencionado de San Pedro de Àger, ya en la segunda mitad del siglo

XI, podemos hablar claramente de una síntesis entre la tradición lombarda y la escultura decorativa de talla en bisel. Este edificio, hoy en ruinas, tenía capiteles ornamentales tanto en la cripta como en la cabecera superior.

Los conjuntos escultóricos más destacados del siglo XI son, sin embargo, de comienzos y de la primera mitad de siglo: Sant Pere de Rodes y los relieves figurativos de algunas iglesias rosellonesas. La iglesia del monasterio ampurdanés es el edificio anterior al siglo XII que presenta, entre los conservados, una decoración escultórica más amplia: en los capiteles del interior, con composiciones de tipo corintio y de entrelazos, pero también en la fachada, como demuestran todavía los relieves que quedan en torno a la ventana. Ya debió de estar acabada en el 1022.

En la Cataluña Norte encontramos, por otra parte, tres iglesias de la primera mitad del siglo XI con relieves, recolocados en las construcciones remodeladas del siglo XII, que debieron de pertenecer a las puertas y ventanas de los respectivos edificios del siglo anterior. Son el dintel de Saint-Génis-des-Fontaines, los relieves de San Andrés de Sureda y el de Santa María de Arles. La datación en el 1019-1020 de la más antigua de estas obras, cerca del 1022, de Sant Pere de Rodes, junto con las similitudes de los motivos decorativos de la orla con los de los cimacios del interior y el guardapolvo de la ventana exterior de la iglesia ampurdanesa, nos sitúan muy posiblemente en una misma cultura artística.

### **La decoración pictórica**

Una serie de conjuntos datados entre las últimas décadas del siglo XI y comienzos del XII reflejan la influencia del norte de Italia, en concreto del entorno de Milán, en Lombardía. Se trata de los que se han agrupado a partir de lo que podemos llamar círculo de Pedret. El conjunto del ábside central de San Quirze de Pedret (Berguedà), junto con la decoración de los absidiolos, han servido de base para definir los rasgos de la serie. También se han relacionado con este círculo las pinturas del ábside de Santa María de Àneu (Pallars Sobirà), centrado por una Epifanía, y las del ábside de San Pedro de Burgal, entre otros, si bien algunos aspectos las diferencian de las de Pedret. Más avanzados, ya dentro del siglo XII, están los fragmentos de San Pedro de Àger (Noguera), vinculados a las pinturas de Saint-Lizier, también relacionadas con el círculo de Pedret.

Por su parte, la Lapidación de San Esteban de San Juan de Boí es uno de los fragmentos más representativos de las pinturas de esta iglesia, a veces datadas hacia finales del siglo XI. Con todo, parece más verosímil pensar ya en el siglo XII, con algunos elementos relacionados con obras del centro de Francia.

Otros conjuntos, más problemáticos, han sido a veces datados en el siglo XI, como el del Santo Sepulcro de Olèrdola o el de San Miguel de Marmellar (ambos en el Alto Penedés). La ejecución tosca de estas obras nos sitúa entre las consecuencias lejanas de tendencias de raíz antiquizante, a partir del mundo carolingio, y las manifestaciones de carácter popular, de clasificación dudosa.

### La ilustración de códices

La miniatura del siglo XI parece entroncar, quizás indirectamente, con tradiciones anteriores, a partir de determinados escritorios entre los cuales, evidentemente, sobresalió el de Ripoll, pero tampoco podemos olvidar el de Vic, entre otros. Del primer escritorio, que cuenta ya con una tradición que arranca al menos del siglo X, y que disfrutó de gran actividad en tiempos del abad Oliba, hay que destacar la producción de dos biblias. En primer lugar, la Biblia de Ripoll, o de Farfa, conservada en la Biblioteca Apostólica Vaticana; el carácter de las ilustraciones enlaza con la tradición carolingia. La ilustración del Génesis de la Biblia de Sant Pere de Rodes permite recordar la relación existente entre ambos códices, ya que el primer autor de la de Ripoll también debió de iluminar una parte importante de la de Rodes.

Hasta bien entrado el siglo XI, la plástica monumental pictórica y escultórica no llega al protagonismo destacado que alcanzará durante el siglo XII.

Por eso la pintura y la escultura del siglo XI todavía no representan la plenitud del arte románico, sino que son precursoras de éste.

Por este **carácter precursor** sobresalen especialmente los **primeros ensayos de escultura monumental** que se dan en las fachadas de algunas iglesias de la Cataluña Norte. Se trata de relieves bastante sencillos, pero que en cambio introducen el tema del **Cristo en Majestad**, que más adelante será el habitual en las grandes portadas románicas.

El siglo XI también es un periodo de intensa actividad en el **escritorio del monasterio de Ripoll**, convertido en un gran centro de cultura y, por lo tanto, dotado de una biblioteca extraordinariamente rica, parece que de las más ricas de su tiempo: en el 1008 poseía 121 manuscritos y, a la muerte de Oliba, en el 1046, había aumentado la cifra hasta los 246, cantidad verdaderamente importante para la época teniendo en cuenta que **los libros eran copiados y producidos a mano** por los monjes. Producción de este monasterio son dos **biblias** monumentales decoradas con miniaturas.

A los finales del siglo XI pertenecen ya algunos conjuntos importantes de **pintura mural**, sobre todo los de **San Quirce de Pedret** y otros afines.

## 55. El siglo XII

El románico catalán del siglo XII, a diferencia del del XI, se caracteriza por un cierto conservadurismo de la arquitectura comparada con un gran desarrollo de las artes plásticas monumentales, primero la pintura mural y después la escultura. La época se caracteriza por una expansión económica y política que comporta vínculos estrechos de Ramón Berenguer III con Provenza y la definitiva recuperación de los territorios de Tortosa y Lérida por parte de Ramón Berenguer IV. Estos hechos favorecieron nuevas llegadas de artistas ultrapirenaicos atraídos probablemente por una demanda artística que, en el terreno de la escultura y la pintura, no tenía una tradición de talleres locales consolidados.

En el **siglo XII** los condados catalanes inician un largo **ciclo expansivo** tanto mediante conquistas militares como por alianzas matrimoniales. Así, **se completa la reconquista** del territorio catalán con la incorporación de Tortosa y Lérida, las últimas grandes ciudades bajo dominio islámico.

Paralelamente, el matrimonio entre el conde de Barcelona Ramón Berenguer III y Dulce de Provenza extiende sus dominios hacia **Occitania**, de la misma manera que la boda de Ramón Berenguer IV con Petronila de Aragón comporta la incorporación de este reino vecino a los dominios de la Casa de Barcelona y pone las bases de la llamada **Corona de Aragón**.

Inmediatamente después de la conquista de nuevos territorios empieza la **repoblación**, en la que tienen un papel muy importante la Orden del Císter y las llamadas **órdenes militares**, templarios y hospitaleros.

Ello comporta su implantación en esos territorios y el comienzo de la construcción de sus **casas y monasterios**, exponentes de una estética netamente diferenciada del románico maduro.

Sin embargo, este estilo continúa siendo adoptado en numerosos edificios (principalmente en la Cataluña Vieja) a la vez que se producen algunas de las obras pictóricas y escultóricas más representativas de **la plenitud del románico**: las pinturas de Taüll, la portada de Ripoll o los claustros de Cuixà, Gerona y Sant Cugat.

El siglo XII continúa la tarea de renovación de edificios iniciada en el siglo XI. No hay muchas construcciones correspondientes a nuevas fundaciones, al lado de la actividad constructiva que comportó la sustitución de iglesias y claustros levantados en el siglo X y la primera mitad del XI o la ampliación de edificaciones en conjuntos monásticos y catedralicios. En muchos casos, la disposición de las diferentes partes de estos conjuntos ya había quedado fijada a finales del siglo X o a principios del XI, y aunque todas o una parte de las

construcciones que nos han llegado hoy son posteriores (del siglo XII o de más adelante), están ocupando el mismo lugar que estructuras anteriores, con una misma función. Eso es muy claro en el caso de los claustros. La mayoría de los que se han conservado son del siglo XII, con una rica decoración escultórica. Pero cada vez tenemos más información para suponer que sustituían a estructuras claustrales anteriores, normalmente sin escultura, pero que tenían una misma función: galerías porticadas que servían para ordenar y comunicar edificaciones varias dentro de un conjunto que reunía las condiciones necesarias para la vida comunitaria.

La arquitectura religiosa del XII ha asimilado todo lo que habían aportado los constructores lombardos y vive un proceso de transformaciones que, en algunos casos, ya se había iniciado a finales del siglo XI. Estos cambios no alteraron prácticamente las formas arquitectónicas ya conocidas. Las estructuras casi no variaron, aunque desaparecen algunas, como la cripta o la bóveda de arista en las naves laterales. Pero en la arquitectura del siglo XII detectamos cambios de tipo morfológico en la epidermis del edificio. El aparato de piedras pequeñas es sustituido por sillares mayores y perfectamente cortados. La columna reaparece en el edificio, tanto en los soportes como enmarcando las aberturas y en la articulación de los muros. Así, las lesenas lombardas serán reemplazadas por las columnas con los correspondientes capiteles esculpidos.

Y, finalmente, el otro rasgo significativo de la arquitectura es que la escultura vuelve a aparecer de manera significativa. En efecto, el siglo XII es lo que ve renacer la escultura monumental, que recupera, así, un papel destacado en la decoración arquitectónica, como no lo había tenido desde época romana.

### **Las construcciones del siglo XII**

La arquitectura del siglo XII no aporta, en general, grandes innovaciones estructurales. Lo cierto es que las iglesias de las principales catedrales (Barcelona, Gerona, Vic, Elna) y monasterios (Ripoll, Cuixà, Sant Pere de Rodas) ya estaban terminadas. Por otra parte, algunos de los cenobios más importantes verán gravemente afectada su independencia durante unas cuantas décadas, cuando los colocaron bajo la tutela de otros monasterios ultrapirenaicos. Con todo, hay determinadas circunstancias que favorecieron proyectos de una cierta envergadura, con resultados bastante destacables. Un rasgo que no había aparecido en la arquitectura románica, excepto en la reforma de Oliba, perfectamente visible en la planta de San Miguel de Cuixà, es el deambulatorio con capillas, una disposición de la cabecera que era ya bastante conocida en la arquitectura románica francesa del último cuarto del siglo XI. Ahora lo encontraremos en dos iglesias: en la de Sant Joan de les Abadesses y en el interior de la iglesia de San Pedro de Besalú. Y en el exterior de la iglesia de Sant Joan de les Abadesses alcanza unos resultados volumétricos de una gran riqueza plástica.

La catedral que se construye en el siglo XII es la de Santa María de Seo de Urgel, que se vuelve a levantar porque la anterior estaba en ruinas. Junto con la cabecera de Sant Joan de les Abadesses, es uno de los ejemplos más destacados de la incorporación de la escultura figurativa y ornamental a una arquitectura de grandes dimensiones y de complejidad considerable.

### La escultura arquitectónica

La escultura románica catalana empieza en el Rosellón, y más concretamente en el monasterio de San Miguel de Cuixà. El claustro de este cenobio señala el punto de arranque del renacimiento de la escultura monumental en Cataluña, hecho que se produjo hacia 1130, con medio siglo de retraso respecto de los centros pioneros (los del camino de Santiago, por ejemplo). Es la primera obra de los llamados talleres roselloneses, que, a lo largo del siglo XII, también realizaron la tribuna de Cuixà y la tribuna de Serrabona, y una serie de decoraciones de portadas y ventanas de edificios de la Cataluña Norte, además de una parte del claustro de la catedral de Elna. Son talleres que trabajaban con mármol y cuya fuente principal de inspiración eran modelos, entonces ya caducados, de la primera plástica tolosana, la de San Cernín.

La escultura rosellonesa tuvo una amplia incidencia en las comarcas gerundenses, y la mayor parte de las realizaciones de la segunda mitad del siglo estuvieron marcadas por los repertorios ornamentales y figurativos de origen rosellonés, tal vez fruto de la llegada de escultores de aquella zona. Es en este marco donde hay que situar la escultura ampurdanesa, la de la Garrotxa (San Pedro de Besalú y San Vicente, en la misma población), y del Ripollés (Camprodón). En la ciudad de Gerona, el claustro del monasterio de San Pedro de Galligants también sigue estos modelos. Pero la escultura del interior de la iglesia es bastante anterior, seguramente contemporánea de las primeras realizaciones rosellonesas, aunque los datos de los que disponemos tan sólo permiten considerarla posterior a 1131. Aquí trabajó el Maestro de Cabestany, que dejó un grupo reducido de capiteles. Este escultor después realizaría el actualmente desmembrada portada de Sant Pere de Rodes, a la cual pertenece la magnífica cabeza de Peralada.

Otros focos destacados de la escultura románica catalana son los de Ripoll y Vic. La portada de Ripoll es una de las obras más destacables del románico, excepcional en Cataluña, junto con la de Rodes, porque hay pocas grandes portadas esculpidas, y cuyos temas ornamentales pertenecen a los repertorios de origen rosellonés. Poco después, y en esta misma línea, se empezó el claustro, del cual sólo se realizó la galería más próxima a la iglesia y cuyo baldaquino debió de cubrir el altar principal. La catedral de Vic, de la época de Oliba, también se embelleció en el siglo XII, como mínimo con una nueva fachada esculpida.

Finalmente, en el tercer cuarto del siglo XII en la catedral de Santa María de Solsona se construía un claustro con escultura, donde participaron artistas provenientes del círculo del tolosano Gilabertus, una de cuyas piezas culminantes es la Virgen del claustro de Solsona. Y este conjunto señalará el comienzo de la introducción de temas narrativos en la iconografía de los claustros.

Así como la arquitectura del siglo XI se caracterizaba por los aparatos de adosquines irregulares y una relativa simplicidad estructural, la del **siglo XII** se caracteriza por la construcción a base de **bloques de piedra** de tamaño medio, bien cortados y escuadrados, y también por su plasticidad.

En la arquitectura del siglo XII se observa una presencia mucho más activa de la **decoración**, principalmente escultórica, y un considerable **enriquecimiento de las formas**.

Uno de los hechos más importantes que se dan este siglo es precisamente el **renacimiento de la escultura monumental**: se crean entonces las **grandes portadas** románicas, entre las cuales destaca la del monasterio de Ripoll.

Al mismo tiempo se generaliza el uso del **capitel figurado**, invención propia del arte románico que adquiere un gran protagonismo en el interior de las iglesias, pero sobre todo en los claustros.

El siglo XII es el de los **grandes claustros** románicos catalanes (Cuixà, Ripoll, Gerona, Sant Cugat), donde el máximo protagonismo recae en los relieves y la decoración escultórica de los capiteles, a menudo enigmática.

Algunos de los talleres y de los programas iconográficos de las últimas décadas del siglo XI enlazaban con las obras más claramente del siglo XII. Incluso los hay que se podían datar perfectamente del principio de dicha centuria. Los restos conservados permiten reconstruir las líneas generales de la iconografía de los conjuntos. La presencia de una teofanía en el punto más destacado, en el presbiterio, en el cuarto de esfera del ábside, continúa siendo el elemento básico a partir del cual se articula el resto de las imágenes. Aparte de elementos como las figuras de María, de los apóstoles y de los santos, los muros de esta zona pueden presentar escenas dedicadas a episodios del Antiguo o del Nuevo Testamento. Hay muestras de la decoración de los muros de las naves, o de otras capillas, y también la del muro occidental, dedicado al Juicio Final, como Santa María de Taüll. Otras muestras permiten recordar la existencia de decoración en los muros externos del edificio, aunque protegido bajo un porche, como San Juan de Boí, en una etapa claramente posterior a la de la campaña correspondiente al interior de la iglesia.

Las obras más destacadas evidencian el reflejo de las corrientes de origen ultrapirenaico. Algunos centros parecen mostrar todavía influencias de Italia, mientras que otra parte refleja la vinculación en producciones del ámbito francés. Pero en otros casos, se producen analogías con conjuntos del resto de la

Península Ibérica, concretamente de Castilla. Todavía es difícil afirmar hasta qué punto hay conexiones entre obras de técnicas diferentes. Los historiadores han intentado buscarlas en algunos casos, como en el de las pinturas de Santa María de Tarrasa (Vallés Oriental), en ocasiones relacionadas con el frontal de Espinelves (Osona).

### **Las iglesias de Taüll**

El Valle de Boí conserva un conjunto excepcional de pinturas murales del siglo XII. Ya hemos mencionado el caso de San Juan de Boí, y ahora conviene que nos centremos en los conjuntos de Taüll, que delimitan un capítulo común por distintas cuestiones. La concentración de una fuerte actividad constructiva y decorativa se ha intentado explicar por la situación privilegiada del señor de Erill, que participaba en la lucha contra los musulmanes en la zona del Ebro. Tanto la iglesia de Santa María como la de San Clemente de Taüll fueron consagradas en 1123, en días consecutivos, y por el obispo de Roda de Isábena, Ramón, personaje vinculado a Alfonso I el Batallador de Aragón. En general, se acepta que hay una cierta dependencia respecto de Italia. La obra maestra de estas iglesias es, sin duda, el conjunto de las pinturas murales de San Clemente de Taüll, donde destacan las del ábside central. En la iglesia de Santa María, que conserva una parte importante de las pinturas del interior, hay diferencias cualitativas claras entre la cabecera y el resto. En cuanto a la cabecera, deben destacarse las analogías con conjuntos de Castilla, en concreto Maderuelo y San Baudelio de Berlanga. En el segundo caso, nos encontramos ante soluciones muy toscas.

La actividad de talleres se produce sobre todo en los Pirineos; en muchos casos son sensiblemente posteriores a los conjuntos más destacados del Pallars y del Valle de Boí, lo que hace que se hable de generaciones de pintores que ya eran del país, formadas a partir de los anteriores. Con todo, disfruta de personalidad propia el conjunto pictórico de San Pedro de Sorpe, emparentado con el de Santa Eulalia de Estaon, también en el Pallars Sobirà.

### **En el entorno de las corrientes francesas**

Pero otra parte importante de la producción, presente sobre todo en el este y el noreste, parece responder a estímulos del centro y el norte de Francia. Así, el conjunto de San Martín de Fenollar, o las pinturas de la capilla de San Miguel de Santa María de Arles (Vallespir). En Osona hay que destacar también las pinturas del ábside de Sant Sadurní d'Osormort, con el cual se han relacionado también conjuntos ampurdaneses. Los ciclos más narrativos caracterizan, en parte, las obras de este círculo, de formas menos estáticas que en otros casos. Se han inscrito también en esta línea un grupo de obras centradas por las pinturas del atrio de San Vicente de Cardona (Bages), que incluye programas decorativos como el de Santa María de Barberà (Vallés Occidental).

Por otra parte, las pinturas del absidiolo del crucero de Santa María de Tarrasa (Vallés Occidental) se pueden datar ya hacia las últimas décadas del siglo XII. En el muro semicilíndrico presentan escenas relativas a Santo Tomás Becket, muerto en 1170. Además, tienen el interés de haberse relacionado con una obra de pintura sobre tabla, el frontal de Espinelves.

Hasta mediados del siglo XI los testimonios de **pintura mural** que conocemos son relativamente escasos y también bastante pobres desde el punto de vista artístico.

La gran **renovación de la pintura mural** empieza, en Cataluña, hacia finales del siglo XI, con la llegada de los pintores de Pedret, posiblemente provenientes de Italia.

Esta renovación continúa a un ritmo intenso durante todo el **siglo XII** y tiene el máximo exponente en las pinturas del ábside de la iglesia de **San Clemente de Taüll**, una de las piezas primordiales de la pintura románica por la imponente monumentalidad de sus formas.

A las corrientes de **influencia italiana** se unen otras de **influencia francesa** que completan el rico panorama de la pintura mural románica en Cataluña.

Estéticamente, se trata de una pintura en la que se da el **máximo protagonismo a la figura**, mientras que los elementos accesorios (el fondo, el paisaje...) son resueltos de una manera simplificada o esquemática.

**El cromatismo es intenso y plano**, sin muchas matizaciones. Los trazos suelen perfilarse con **líneas gruesas**. El canon de las figuras puede llegar a ser muy variable.

A menudo las escenas están acompañadas de **inscripciones** que las hacen explícitas.

Se continúan usando distintas técnicas en el mobiliario de altar y en otros objetos de uso litúrgico. Aunque en el románico los esfuerzos en el aparato decorativo de la iglesia no se concentran sólo en la zona del presbiterio, el altar y sus ornamentos continúan siendo importantes.

Gracias a los documentos, es bien sabido que algunas obras estaban realizadas con materiales preciosos. Hay referencias, en inventarios, en descripciones posteriores, etc., de la riqueza del mobiliario de altar de seos como las de Vic o de Gerona, o de monasterios como el de Ripoll. Las obras talladas en madera reflejarían hasta cierto punto los esquemas compositivos y los programas de imágenes de los ejemplares más lujosos. Eso no tiene que implicar necesariamente una dependencia exclusiva. Son también importantes las obras hechas en otros metales, como el cobre, el bronce o el estaño, que se decoraban con recursos bastantes eficaces, como las aplicaciones de gemas, a veces reaprove-

chados de objetos de la Antigüedad, y de esmalte *champlevé*. Aunque era más que probable que hubiera talleres de ámbito local, debe mencionarse la gran cantidad de objetos que llegaron provenientes de las manufacturas de Limoges, especialmente a partir de las últimas décadas del siglo XII.

Si nos atenemos al gran número de ejemplares conservados, hay que destacar el papel de la pintura sobre madera. Es uno de los aspectos por medio del cual el arte de los siglos XII y XIII en Cataluña se distingue del mundo europeo en general. La ubicación de los talleres donde se producían estas obras es problemática. Pero esta producción abarca tanto los frontales y los laterales de altar como las tablas de baldaquino, las cruces y otros tipos de obras.

Las tallas de madera también iban recubiertas de policromía. Los tipos más repetidos son el crucifijo, los descensos de la cruz y las imágenes de la Virgen. Algunos de estos objetos, hechos pues de material ligero, podían ser transportados en algunos actos, en procesiones, pero generalmente se situaban cerca del altar, a menudo encima. En este caso, se ha vuelto a especular con la existencia de talleres: Seo de Urgel, Ripoll, el "grupo de Erill", etc.

### **Pintura sobre tabla**

Es difícil resumir en pocas líneas la amplia producción de pintura sobre madera. Se han agrupado algunas series de obras en torno a algunos centros más significativos, no sin paralelismos con la pintura mural que, por otra parte, no siempre se han aceptado unánimemente. Mencionaremos, por ejemplo, los grupos de Urgel, con el frontal llamado "de los Apóstoles", conservado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, o el hipotético taller de Ripoll, autor, entre sus obras más significativas, del baldaquino de Ribes, ahora en el Museo Episcopal de Vic. Estos conjuntos se situarían hacia la primera mitad del siglo XII.

Más avanzados pueden ser otros conjuntos, a menudo difíciles de adscribir a un centro o a otro. Y eso pasa con el conjunto de Sagàs (Berguedà). Otra pieza significativa, ahora vinculada a la zona de Vic, es el frontal de altar de Espinelves, relacionado con el absidiolo de Santa María de Tarrasa dedicado a santo Tomás de Canterbury. Hay también otras obras, que pertenecen a centros gerundenses.

### **La talla de madera**

Las diferentes maneras de hacer que se observan en las imágenes talladas en madera han comportado que se ordenaran a partir de la denominación de unos talleres hipotéticos, según criterios de distribución geográfica. Entre las obras que en primer lugar pueden reflejar la dificultad de delimitar el trabajo de estos talleres está la Virgen del Tesoro de la catedral de Gerona, que, además, ha sido relacionada con los talleres del claustro, es decir, con un obrador de escultura de piedra. Esta idea, sin embargo, no ha satisfecho a todos

los historiadores que se han dedicado al tema. En la zona de Ripoll y de Olot hay una serie de piezas que presentan rasgos relativamente comunes, como la Majestad de Beget o la Majestad Batlló. Representan a Cristo en Majestad, símbolo del triunfo de Jesucristo sobre la muerte. Hacia poniente, el tipo de Cristo sufriente es más habitual, como demuestra el Cristo de 1147, de origen urgelés, motivo por el cual es una de las obras que ha servido para delimitar la existencia de un taller en Seo de Urgel, en la medida en la que éste fue uno de los centros más importantes del siglo XII.

La presencia de un núcleo de obras conservadas en el Valle de Boí dedicadas al Descenso de la cruz, donde destaca el Descenso de Erill la Vall, ha permitido fijar la actividad de un taller precisamente llamado "de Erill". Lógicamente, se incluyen piezas de otras tipologías. La datación de esta serie de obras puede ser muy avanzada, de manera que algunos ejemplares pueden pertenecer ya al siglo XIII.

Las imágenes de la Virgen forman un grupo muy numeroso, dada la importancia del culto mariano. Entre las tendencias más relevantes destaca la que engloba una serie de obras del obispado de Urgel, pertenecientes sobre todo a la Cerdaña, con imágenes como las de Ger o Ix, datadas en la segunda mitad del siglo XII.

Aparte de las imágenes relacionadas con el culto y la liturgia, no podemos olvidar otras aplicaciones del trabajo de madera, como por ejemplo los muebles. En este sentido, lo que se ha podido recuperar de la silla de San Ramón, de Roda de Ribagorza, demuestra que era una de las obras más refinadas del románico en Cataluña, en contraste con el banco de San Clemente de Taüll, ahora en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, de ejecución más tosca y de difícil clasificación.

### **Artes del metal y del esmalte**

La mayor parte de las piezas importantes conservadas en el ámbito catalán realizadas en metal y esmalte *champlevé* se han considerado manufacturas de origen foráneo. Sería el caso, por ejemplo, de las cubiertas del misal de San Rufo, conservado en el Archivo Capitular de Tortosa, atribuidas a un taller provenzal. Y podemos decir una cosa similar de una cruz conservada en el Museo Diocesano de Seo de Urgel, perteneciente al taller de Silos, y del gran número de producciones originarias de Limoges.

A pesar de todo, se acepta la existencia de algunas obras surgidas de talleres de alcance local, es decir, de difusión más limitada, como un incensario conservado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

El **altar** es el lugar más importante de una iglesia, allí donde el sacerdote celebra la misa y donde se concentran las miradas de los fieles. Por eso es normal que sea dignificado y embellecido.

En las iglesias románicas esta decoración consistía, por regla general, en una pieza que se colocaba delante del altar, llamada **frontal o antependio**.

Asimismo, los lados del altar también podían ser decorados con las llamadas **tablas laterales**.

Todo el conjunto podía ser cubierto por un edículo, llamado **baldaquino**.

En torno al altar también estaban las imágenes del **Cristo clavado en la cruz** o de la **Virgen** sentada con el Niño Jesús en su regazo. En algunos casos había grupos escultóricos que representaban el **descenso** de la cruz.

En las principales iglesias y monasterios todos estos elementos ornamentales podían ser realizados con **metales preciosos** y esmaltes, mientras que en las pequeñas iglesias eran más sencillos, de madera tallada y pintada.

De éstos, en Cataluña se ha conservado una cantidad muy considerable, de manera que a la riqueza de testimonios de pintura mural románica se añade la de los exponentes de **pintura sobre tabla** y de **escultura policromada**.

## 56. Los alrededores de 1200 y el siglo XIII

Desde las últimas décadas del siglo XII se estaba produciendo en Europa una renovación de las artes caracterizada, en conjunto, por un clasicismo que era resultado, en parte, del contacto con los cambios producidos en el mundo bizantino en época de la dinastía Comneno. Estos cambios se experimentan con especial intensidad en zonas muy concretas, como en el área del Rin y el Mosa, especialmente en las artes del objeto.

En este sentido, será difícil determinar el grado en el que el arte de 1200, o el estilo 1200, como se le llama en algunos focos decisivos, es un movimiento aparte del románico, que de hecho se situaría como una vía abierta hacia el gótico.

Desde diferentes caminos, y de acuerdo con la constante relación del arte catalán con focos foráneos, esta renovación penetra en centros y talleres de Cataluña. Hay que advertir, sin embargo, que estos cambios no afectaron a todas las producciones. Al mismo tiempo, se mantienen fórmulas propias del siglo XII, y todo da lugar a un panorama diverso que caracterizará buena parte del arte del siglo XIII.

Durante el **siglo XIII** Cataluña continúa el **ciclo expansivo** iniciado en el siglo anterior, si bien con un importante **cambio de orientación** forzado por las consecuencias de la batalla de Muret: se abandonan los esfuerzos de construcción de un estado a lado y lado de los Pirineos y empieza la **construcción de un nuevo estado** que orienta decididamente su política hacia el Mediterráneo.

Así, los hechos más importantes del largo reinado de **Jaime I**, que abarca una gran parte del siglo XIII, son las **conquistas de Mallorca y de Valencia**.

Desde el punto de vista artístico, el siglo XIII catalán se caracteriza por la **transición hacia el gótico**, transición que se hace gradualmente, sin rupturas bruscas con las fórmulas románicas.

Así se constata en la arquitectura, con la obra de las catedrales de Tarragona y Lérida, que fueron concebidas según la manera románica, pero que progresivamente fueron incorporando elementos más propios del arte gótico, principalmente el **arco apuntado** y la **bóveda de crucería**.

En los grandes **monasterios cistercienses** la bóveda de crucería ya es insistentemente usada.

Paralelamente, las artes plásticas del siglo XIII reflejan la progresiva incorporación de innovaciones sobre la base de las formas del románico tardío.

Con respecto a la arquitectura, el elemento característico son las construcciones de las dos grandes seos de Lérida y de Tarragona, con un cierto paralelismo con los monasterios cistercienses, una vez consolidados sus emplazamientos.

El levantamiento de estos grandes edificios tenía lugar, además, a partir del establecimiento sólido de los repobladores cristianos y con el apoyo decidido de la casa condal de Barcelona y de otros miembros de la nobleza y de la Iglesia. Las soluciones que presentarán nos sitúan entre los elementos relacionados con el siglo XII y la introducción de fórmulas más identificadas con la arquitectura gótica. La finalización de estas construcciones, o cuando menos de determinados edificios de los conjuntos, se incluye ya claramente dentro de los siglos del gótico.

La construcción de la catedral de Tarragona parece que empezó lentamente a partir de las últimas décadas del siglo XII, si nos atenemos al contenido del testamento del arzobispo Hugo de Cervelló, muerto en 1171. El edificio resultante es una iglesia de amplia cabecera escalonada, con transepto ligeramente saliente, irregular por la presencia del claustro, y de tres naves. Aparentemente, la cabecera se relaciona con construcciones del siglo XII, si bien en el uso de los sistemas de bóveda de crucería y de pilares con semicolumnas adosadas hay una clara adecuación a las formas vigentes en conjuntos catalanes e hispánicos próximos a 1200. El proceso constructivo del edificio es difícil de determinar; posiblemente se ejecutó en varias fases y con algún cambio de proyecto.

A su vez, el interior de la Seu Vella de Lérida muestra hasta qué punto hay elementos comunes con la catedral de Tarragona. En este caso, parece que la idea de la construcción parte igualmente del siglo XII, si bien la primera piedra se pone en 1203.

Aparte de estos casos más significativos, y sin olvidar los contactos con las obras cistercienses, hay otras empresas que podemos mencionar, como las transformaciones que afectan al monasterio de Sant Cugat del Vallès, o bien el conjunto de Santa María del Pla de Cabra (Alt Camp).

La progresiva superación de las formas románicas del siglo XII y la introducción de novedades góticas son doblemente patentes en la arquitectura de las **catedrales** catalanas de los siglos XII-XIII, las de Tarragona y Lérida, y también en la arquitectura de los **monasterios cistercienses** (Poblet, Santes Creus, Vallbona).

En estos edificios se generaliza el uso del **arco apuntado** y de la **bóveda de crucería** a la vez que, por influencia cisterciense, se impone una estética que tiende a minimizar el despliegue de escultura figurada y a hacer resaltar, en cambio, el protagonismo de los elementos estructurales: muros, columnas, pilares, arcos, nervios ...

Asimismo, y como consecuencia del aprovechamiento de las posibilidades de la bóveda de crucería, se constata un interés mayor por mejorar la **iluminación interior** de los edificios.

Por todos estos **elementos innovadores** que contiene, la arquitectura catedralicia o cisterciense del siglo XIII no puede ser considerada una simple supervivencia retardataria del románico maduro. Muy al contrario, desarrolla algunas características que permanecen en la arquitectura gótica catalana.

En el último cuarto del siglo XII se produce una transformación muy importante en el terreno de la escultura, que tiene como principales resultados los claustros de la catedral de Gerona y el de Sant Cugat del Vallès. Después de la primera llegada de un artista tolosano del círculo de Gilabertus a Solsona, este flujo continúa unos años más tarde con escultores que trabajan inicialmente en las comarcas de Gerona, probablemente en el claustro románico de Sant Pere de Rodes, y que después emprenden la obra del claustro de la catedral de Gerona, desde donde saldrá el taller que, con Arnau Gatell, inició el claustro de Sant Cugat del Vallès (ved capitel y firma de Arnau Gatell). Estos conjuntos presentan una novedad muy destacable, dado que a la escultura ornamental y figurativa añaden amplios programas iconográficos con la historia de la salvación, en la galería más próxima a la iglesia, y otros temas relacionados directamente con la construcción del claustro o con la vida cotidiana de los monjes.

Algunos de estos talleres prolongarán su actividad durante las primeras décadas del siglo XIII. Otros talleres, activos en centros importantes, manifiestan nuevas transformaciones, relacionadas también con la renovación de las proximidades del año 1200. Así, conviene destacar la actividad de un escultor, conocido por Ramon de Bianya, caracterizado por un cierto decorativismo en el trabajo de los pliegues de las vestiduras, a base de numerosos fajos. Esta tendencia no es ajena a algunas producciones occitanas, pero también se puede vincular a obras italianas.

Además, el inicio de la construcción de las grandes seos de Tarragona y Lérida impulsa la apertura de talleres de escultura en estas catedrales. En Tarragona, destaca el claustro, directamente relacionado con el frontal de San Pablo y Santa Tecla de la catedral. En Lérida, con algunos elementos que se relacionan con la seo tarraconense, se detecta la actividad de varios talleres, como uno de carácter italianizante. Pero el más característico es la tipología de portadas, con ejemplos dentro de la misma seo, donde destaca la portada dels Fillols

('Ahijados') de la Seu Vella de Lérida, y que también presenta ejemplos destacados en Agramunt y en Solsona. En algunos de estos casos el tratamiento de la figuración responde a los recursos estilísticos del gótico.

En cuanto a la talla de madera, el comienzo del siglo XIII está marcado por el mantenimiento de las mismas tipologías. Una muestra significativa, también porque se puede datar, es la Virgen de Sant Cugat del Vallès. Lentamente, se va rompiendo la rigidez compositiva y algunos grupos van adquiriendo un mayor sentido dramático, más de acuerdo con el gótico.

Durante el siglo XIII continúa la realización de **grandes claustros**, algunos según la tradición románica (Sant Cugat del Vallès) y otros más innovadores (Tarragona, Poblet). En términos generales, la evolución es hacia una progresiva reducción del protagonismo de los capiteles figurados.

Paralelamente se crea un tipo de **portada**, bien representado por una serie de ejemplos leridanos, que también reduce la presencia de elementos figurativos en beneficio del protagonismo del ornamento y de las arquivoltas.

La **imaginería** de este siglo continúa cultivando los mismos modelos del anterior (Cristo crucificado, Virgen con el Niño, descenso de la cruz...), pero a medida que avanza las imágenes ganan autonomía y **entidad corpórea**, además de **expresividad**, de manera que rompe con la rigidez y la majestuosidad de los modelos típicamente románicos y se acerca progresivamente a la sensibilidad más humanizada del gótico.

Especialmente en la pintura, el panorama de las primeras décadas del siglo XIII en Cataluña es bastante complejo. Algunos de los centros activos durante el siglo precedente mantienen su actividad o, cuando menos, su influencia. Y, hasta cierto punto, y a diferencia de la arquitectura y de la escultura, no parece que inicialmente las grandes seos tengan un protagonismo especial, al menos si tenemos que juzgar por los testimonios conservados. En cambio, continúan siendo muy frecuentes los elementos procedentes de centros modestos. Así, nos encontramos todavía con la realización de algunos conjuntos de pintura mural, incluso en fechas avanzadas, mientras que prosigue con fuerza la producción de la pintura sobre tabla.

Desde un punto de vista estilístico, el primer componente significativo es el conjunto de recursos estilísticos derivados de la renovación de 1200 y de lo que se han llamado "corrientes bizantinizantes". Este hecho también se manifestará en la ilustración de manuscritos. El panorama, en este sentido, es bastante diverso. Las formas adquieren más fluidez y las figuras tienen más presencia. Se abandona la idea de la pintura plana y los cuerpos van tomando volumen, de acuerdo con el trasfondo antiquizante propio del arte de 1200.

En otros casos se mantienen fórmulas propias o similares a las del siglo XII, con ciertas adaptaciones que afectan a la iconografía o la tipología de los objetos. Algunas obras se caracterizan, así, por un cierto linealismo y por la rigidez de las figuras.

Temáticamente, debe advertirse la aparición de algunos temas como los derivados del mundo bizantino, pero especialmente el aumento de los ciclos o de las obras, como los frontales de altar, dedicados a los santos. Este hecho se percibe a menudo en una serie de obras que, datables ya en la segunda mitad del siglo XIII, se podrían enmarcar perfectamente dentro del gótico.

### **La vinculación con el arte de 1200**

Una parte importante de los ejemplos que nos relacionan con la renovación de 1200 se sitúan entre el Berguedà, la Cerdaña y el Rosellón. Hay obras en las que se manifiesta una dependencia de producciones inglesas, como el frontal de altar de Avià, que sería una de las más tempranas a la hora de mostrar los cambios de la época. También es importante la figura del Maestro Alexandre del Rosellón, quién, según testimonios del siglo XIX, firmaba en el desaparecido frontal de Saint-Génis-des-Fontaines, y que presenta analogías con obras de la Cerdaña.

La ilustración de manuscritos también refleja estos cambios. Aquí encontramos algunas muestras de códices de carácter civil, como el *Liber Feudorum Maior*, conservado en el Archivo de la Corona de Aragón, en Barcelona. Se han encontrado paralelismos con otra obra, pintada en madera, la llamada "viga de la Pasión", de procedencia desconocida. Uno de los temas de esta viga es un ejemplo de la relación con motivos del ámbito bizantino, el lamento ante el Cristo muerto.

Se ha datado también hacia 1200 un códice conservado en Tortosa, que vemos a la ilustración del manuscrito *De Civitate Dei*, algunos detalles del cual hacen pensar en el trasfondo italobizantino, que afecta también a otras producciones.

### **La diversidad de soluciones en el siglo XIII**

Al margen de las soluciones más directamente emparentadas con el estilo 1200 y los fenómenos que se relacionan con él, hay obras que siguen otras tendencias, a menudo difíciles de ordenar. Un cierto linealismo, acompañado de la aplicación lisa del color y de formas rígidas, un punto estereotipadas, caracteriza a una serie de obras datadas también entre 1220 y buena parte del siglo XIII. Sería el caso del baldaquino de Tost (Alto Urgel, conservado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, en Barcelona).

A su vez, en algunos conjuntos se perciben las consecuencias del arte de 1200. Así se ha detectado en las pinturas de Sant Pau de Casserres (Berguedà) y en el frontal llamado "de los Arcángeles", de procedencia desconocida, ahora en el MNAC.

Un grupo de obras situadas por la Ribagorza se muestran ya muy próximas al gótico. Temáticamente, se introducen motivos como la Virgen de la Leche o como los ciclos hagiográficos. Así lo vemos en el frontal de Tresserra, ahora en el Museo Diocesano de Lérida, o en el frontal de Sant Martí de Gia.

Imma Lorés y Jordi Camps Sòria

La **pintura mural** del siglo XIII continúa repitiendo con pocas variaciones los esquemas del siglo precedente hasta que en un momento avanzado ya empieza a introducir nuevos temas y nuevas formas que pueden ser consideradas góticas.

En la **pintura sobre tabla**, el proceso evolutivo es más gradual. Los paramentos de altar (frontales, laterales, baldaquinos...) continúan constituyendo su principal campo de expansión, que en torno al año 1200 ya acusa la recepción de corrientes renovadoras.

Asimismo, se observa cómo **la composición de los frontales se diversifica** (ante la uniformidad compositiva del siglo XII) y bastante a menudo ya no son presididos por la imagen de Cristo en Majestad, sino por la de algún santo.

Un grupo muy característico de frontales del siglo XIII es el que está constituido por una serie de piezas en las que la pintura se combina con una **decoración de estuco** en relieve trabajada de manera que simula platería.

Josep Bracons Clapés

## Bibliografía

- Adell i Gisbert, J. A.** (1986). *L'arquitectura romànica*. Barcelona: Els Llibres de la Frontera.
- Ainaud de Lasarte, J.** (1973). *Art romànic. Guia*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona / Museo de Arte de Cataluña.
- Ainaud de Lasarte, J.** (1989). *La pintura catalana. I. La fascinació del romànic*. Ginebra / Barcelona: Skira / Carroggio.
- Ainaud de Lasarte, J.** (1990). *Les esglésies de Sant Pere de Terrassa*. Tarrasa: Ayuntamiento de Tarrasa.
- Alcolea, S.; Sureda, J.** (1976). *El románico catalán. Pintura*. Barcelona: Juventud.
- Barral, X.** (1981). *L'Art pre-romànic a Catalunya. Segles IX-X*. Barcelona: Edicions 62.
- Bastardes, R.** (1978). *Les talles romàniques del Sant Crist a Catalunya*. Barcelona: Artestudi.
- Bastardes, R.** (1980). *Els davallaments romànics a Catalunya*. Barcelona: Artestudi.
- Blasco, A. M.** (1984). *La pintura romànica sobre fusta*. Barcelona: Els Llibres de la Frontera.
- Bohigas, P.** (1960). *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña. Período románico*. Barcelona.
- Carbonell, E.** (1974-75). *L'art romànic a Catalunya. Segle XII (2 vol.)*. Barcelona: Edicions 62.
- Carbonell, E.** (1984). *La pintura mural romànica*. Barcelona: Els Llibres de la Frontera.
- Cook, W. W. S.** (1956). *La pintura mural romànica en Cataluña*. Madrid.
- Cook, W. W.S.** (1960). *La pintura romànica sobre tabla en Cataluña*. Madrid.
- Dalmases, N. de; Pitarch, A. J.** (1985). *L'època del Císter. S. XIII*. Barcelona: Edicions 62.
- Dalmases, N. de; Pitarch, A. José** (1986). *Els inicis i l'art romànic. Segles IX-XII*. Barcelona: Edicions 62.
- Durliat, M.** (1988). *Rosellón*. Madrid: Encuentro.
- Guàrdia, M.; Camps, J.; Lorés, I.** (1993). *La recuperació de la pintura mural romànica catalana. La col·lecció de reproduccions del MNAC*. Madrid: Electa.
- Junyent, E.** (1975). *Catalunya Romànica. L'arquitectura del segle XI*. Barcelona: Publicaciones de la Abadía de Montserrat.
- Junyent, E.** (1976). *Catalunya Romànica. L'arquitectura del segle XII*. Barcelona: Publicaciones de la Abadía de Montserrat.
- Junyent, E.** (1983). *L'arquitectura religiosa a Catalunya abans del Romànic*. Barcelona: Curial / Publicaciones de la Abadía de Montserrat.
- Klein, P. K.** (1993). "The Romanesque in Catalonia". *The Art of Medieval Spain. A.d. 500-1200* (págs. 184-197). Nueva York: The Metropolitan Museum of Art.
- Palol, P. de** (1986). *El Tapís de la Creació de la catedral de Girona*. Barcelona: Edicions Proa / Enciclopèdia Catalana / Institut d'Estudis Gironins.
- Puig i Cadafalch, J.** (1949-1954). *L'escultura romànica a Catalunya (3 vol.)*. Barcelona: Alpha.
- Puig i Cadafalch, J.; Falguera, A. de; Goday, J.** (1983). *L'arquitectura romànica a Catalunya (3 vol., ed. original 1909-1918)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Sureda, J.** (1981). *La pintura romànica a Catalunya*. Madrid: Alianza Editorial.
- Trens, M.** (1967). *Majestats catalanes*. Barcelona: Alpha.
- VV.AA.** (1984). *Art català. Estat de la qüestió*. Barcelona: V Congreso del CEHA.

**VV.AA.** (1984-1998). *Catalunya Romànica* (28 vol.). Barcelona: Enciclopèdia Catalana.

**Whitehill, W. M.** (1973). *L'art romànic a Catalunya. Segle XI*. Barcelona: Edicions 62.

# El arte gótico



Universitat Oberta  
de Catalunya

[www.uoc.edu](http://www.uoc.edu)



## Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>7</b>
<b>1. Pinturas murales de la conquista de Mallorca.....</b>	<b>11</b>
<b>2. Convento de Santa Catalina de Barcelona.....</b>	<b>12</b>
<b>3. Seu Vella de Lérida.....</b>	<b>14</b>
<b>4. San Félix de Játiva.....</b>	<b>16</b>
<b>5. Monasterio de Vallbona.....</b>	<b>17</b>
<b>6. Plano del monasterio de Poblet.....</b>	<b>19</b>
<b>7. Monasterio de Poblet: aspecto del claustro y de la iglesia..</b>	<b>21</b>
<b>8. Monasterio de Santes Creus: dormitorio de los monjes.....</b>	<b>23</b>
<b>9. Santa María de Agramunt.....</b>	<b>25</b>
<b>10. Descenso de la cruz (conocido como el Santísimo Misterio).....</b>	<b>26</b>
<b>11. Monasterio de Santes Creus.....</b>	<b>28</b>
<b>12. Catedral de Tarragona.....</b>	<b>30</b>
<b>13. Castillo de Miravet.....</b>	<b>32</b>
<b>14. Tabla de San Miguel.....</b>	<b>33</b>
<b>15. Tumbas reales de Poblet.....</b>	<b>34</b>
<b>16. Montblanc.....</b>	<b>36</b>
<b>17. Catedral de Barcelona.....</b>	<b>38</b>
<b>18. Catedral de Gerona.....</b>	<b>40</b>
<b>19. Catedral de Mallorca.....</b>	<b>42</b>

<b>20. Catedral de Valencia.....</b>	<b>44</b>
<b>21. Catedral de Tortosa.....</b>	<b>46</b>
<b>22. Seo de Manresa.....</b>	<b>48</b>
<b>23. Santa María del Mar.....</b>	<b>50</b>
<b>24. Monasterio de Pedralbes.....</b>	<b>52</b>
<b>25. Santa María del Pi.....</b>	<b>53</b>
<b>26. Atarazanas de Barcelona.....</b>	<b>55</b>
<b>27. Pinturas murales de la capilla de San Miguel.....</b>	<b>57</b>
<b>28. Sepulcro de Santa Eulalia.....</b>	<b>58</b>
<b>29. Palacio Real Mayor.....</b>	<b>59</b>
<b>30. Retablo mayor de la catedral de Gerona.....</b>	<b>61</b>
<b>31. Retablo de la Almudaina.....</b>	<b>63</b>
<b>32. Retablo del Espíritu Santo.....</b>	<b>65</b>
<b>33. Retablo de Santa Úrsula.....</b>	<b>67</b>
<b>34. Palacio de la Generalitat.....</b>	<b>69</b>
<b>35. Santa Maria de Castelló d'Empúries.....</b>	<b>71</b>
<b>36. Sepulcro del obispo Ramon d'Escales.....</b>	<b>73</b>
<b>37. Retablo de Santes Creus.....</b>	<b>74</b>
<b>38. Retablo de Púbol.....</b>	<b>76</b>
<b>39. Frontal de San Jorge.....</b>	<b>78</b>
<b>40. Coro de la catedral de Barcelona.....</b>	<b>79</b>
<b>41. Palau de Berenguer Aguilar.....</b>	<b>81</b>
<b>42. Casa de la Ciudad de Barcelona.....</b>	<b>83</b>
<b>43. Lonja de Mallorca.....</b>	<b>85</b>

---

<b>44. Retablo mayor de la catedral de Tarragona.....</b>	<b>87</b>
<b>45. Retablo mayor de la catedral de Vic.....</b>	<b>89</b>
<b>46. Castillo Nuevo.....</b>	<b>91</b>
<b>47. Retablo de San Agustín.....</b>	<b>93</b>
<b>48. Virgen de los Consejeros.....</b>	<b>95</b>
<b>49. Sepulcro del obispo Bernat de Pau.....</b>	<b>97</b>
<b>50. Piedad Desplà.....</b>	<b>99</b>
<b>51. El siglo XIII.....</b>	<b>101</b>
<b>52. El siglo XIV.....</b>	<b>112</b>
<b>53. El siglo XV.....</b>	<b>127</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>145</b>



## Introducción

El arte gótico se desarrolla en Cataluña entre los siglos XIII y XV (1200-1500). Durante el siglo XIII se introducen los elementos definidores del estilo.

El siglo XIV es el de la gran expansión de la arquitectura gótica catalana, que se convierte en un lenguaje compartido entre los países de la Corona de Aragón y la máxima expresión de su pujanza en el marco de la Europa medieval. Al mismo tiempo, las iniciativas artísticas de los reyes tienen una gran incidencia en las artes plásticas.

En el siglo XV, el máximo protagonismo en la promoción de las artes recae en los estamentos eclesiásticos y burgueses. Al final del periodo se produce una consolidación del gusto goticista, que tiene continuidad más allá de 1500.

Los contenidos de este módulo están configurados para proporcionar una visión ordenada de la evolución de las formas góticas en el arte catalán, y se destacan las características de los distintos momentos en los que se subdivide el proceso evolutivo y los factores que lo condicionan.

Se tiene en cuenta la interrelación del hecho artístico con el contexto histórico, social y cultural, así como su naturaleza sensible y su capacidad simbólica. Se hace referencia a los autores y a las obras más significativas, pero no se pretende establecer relaciones exhaustivas entre éstas.

Se aporta información sobre las condiciones materiales de producción y consumo de las obras de arte. Se valora la relación del gótico catalán con las corrientes europeas, su proyección más allá de Cataluña en el marco de la Corona de Aragón, y su significación como representación de un momento histórico de plenitud.

El gótico es el lenguaje artístico que predomina en Europa entre mediados del siglo XII y el siglo XV. Cataluña participa de él, y lo hace con mucha intensidad, porque el momento del gótico también es el momento de máxima plenitud histórica del país. Cataluña se encuentra en el centro de un estado, la Corona de Aragón, que también integra los reinos de Aragón, de Mallorca y de Valencia, los territorios ultrapirenaicos del Rosellón y Montpellier, las islas de Cerdeña y de Sicilia, el reino de Nápoles y los ducados griegos de Atenas y Neopatria.

La repoblación de Mallorca y de Valencia con gente catalana extendió la cultura y la lengua catalanas a aquellos territorios, de manera que cuando hablamos de gótico catalán no nos podemos limitar estrictamente a lo que se produce en Cataluña, sino que también debemos tener en cuenta la correlación con el resto de los dominios de la Corona de Aragón.

En el ámbito de la arquitectura, Cataluña, Valencia y Mallorca configuran una unidad equivalente al dominio lingüístico. Tanto es así que Aragón, de habla no catalana, no participa plenamente de esta unidad a pesar de los vínculos políticos que existen. Está claro que los vínculos culturales son más fuertes.

La historiografía catalana suele englobar la arquitectura gótica de Cataluña-Valencia-Mallorca bajo la denominación de arquitectura gótica catalana, denominación que hay que administrar con cierta prudencia a causa de las reticencias que actualmente suscita todo lo que presupone la primacía de Cataluña. Naturalmente, hablo de prudencia en el uso de las palabras, pero en ningún caso de ignorar una realidad histórica incontrovertible.

En el ámbito de las artes plásticas también hay muchos aspectos comunes sobre la misma base cultural, aunque a partir del siglo XV y especialmente para la pintura, los talleres catalanes, valencianos, mallorquines y aragoneses empiezan a funcionar con autonomía, y configuran distintas escuelas. Pero dentro del periodo gótico, la circulación de artistas entre todos los dominios de la Corona de Aragón es fluida y constante.

El **gótico** es el estilo que predomina en Europa durante los **siglos XIII, XIV y XV**, es decir, la fase final de la Edad Media.

En la historia de Cataluña, los siglos del gótico coinciden con el momento en que dicho país está en el centro de un estado, la **Corona de Aragón**, convertido en una de las principales potencias del Mediterráneo oriental.

La **expansión de la cultura catalana** en otros territorios de la Corona de Aragón (sobre todo los reinos de Mallorca y Valencia) comporta la **extensión del gótico catalán** más allá de Cataluña.

El arte gótico catalán participa plenamente de las **corrientes internacionales** de su época y hace aportaciones de alto nivel, principalmente una **arquitectura de acusada originalidad**.

En el trasfondo histórico del arte gótico está la consolidación de **la autoridad real**, la creciente institucionalización de los estados, el protagonismo de la **sociedad urbana** (burguesía, gremios, mercaderes...) o la influencia determinante de los **sectores eclesiásticos**.

La **catedral gótica** es una de las creaciones mayores de la cultura occidental y el paradigma del estilo.

La valoración creciente del componente sensible de las obras de arte es otra gran conquista del gótico y se traduce en un **refinamiento estético** cada vez mayor que podemos ver reflejado en los **retablos**, **las miniaturas**, **las esculturas**, **los objetos preciosos...**



## 1. Pinturas murales de la conquista de Mallorca



Pintura al fresco y al temple sobre rebozado de cal, arrancada y fijada sobre tela: 175 x 532 cm

Gótico lineal

Antes de pertenecer a Berenguer Aguilar, en el siglo XV, la actual sede del Museo Picasso, el palacio de Berenguer Aguilar había sido propiedad de la familia Caldes, que hacia 1285-1290 decoró una de las salas del palacio con pinturas murales que representaban episodios de la conquista de Mallorca. Estas pinturas se descubrieron en 1961.

El ciclo narrativo empezaba con la representación de las cortes que se reunieron en Barcelona para acordar la conquista. Continuaba con una escena que evocaba la expedición naval catalana y con la batalla de Portopí, que se produjo después del desembarco de las tropas de Jaime I. Este panel representa el campamento de Jaime I y el asalto definitivo a la Ciudad de Mallorca, tomada el día 31 de diciembre de 1229.

Muchos de los personajes se identifican por las señales heráldicas. En la tienda real, sentados en torno a Jaime I, está el obispo de Barcelona Berenguer de Palol y el conde del Rosellón, así como miembros de las familias Centelles y Cruïlles. Más allá, bajo otra tienda, conversan el conde de Ampurias y el caballero aragonés Pero Maza. Del perfil de la Ciudad de Mallorca, detrás de las murallas, sobresale la Almudaina.

Es muy destacable la capacidad del artista para articular el dibujo ágil de las figuras con una base compositiva de formas geométricas: observad, por ejemplo, cómo esquematiza las arquitecturas o el campamento. También lo es su voluntad de hacer históricamente verosímiles todos los detalles, ciñéndose a la literalidad de las crónicas de Jaime I o de Bernat Desclot.

## 2. Convento de Santa Catalina de Barcelona



Dibujo sobre papel

Romántico

La orden mendicante de los frailes predicadores o dominicos se estableció en Cataluña en 1219. Una de sus primeras fundaciones fue el convento de Santa Catalina de Barcelona, cuya iglesia se debió de empezar hacia 1243. Unos diez años después, en torno a 1262, el templo ya alcanzaba el arranque de la cubierta, que se fue cerrando a buen ritmo de manera tal que en 1275 ya sólo quedaban inconclusos el último tramo y el rosetón de la fachada, acabados a continuación. Es posible que esta primera cubierta no fuera todavía de bóveda de crucería, como se había creído tradicionalmente, sino de arcos diafragma.

Además de la iglesia, también eran partes destacadas del conjunto medieval el campanario, los claustros, la sala capitular y la fachada con decoración escultórica. Algunas partes del convento se deterioraron durante el trienio liberal y sobre todo por el incendio revolucionario de 1835, prelude del derribo total de Santa Catalina, ocurrido en 1837. Posteriormente el solar fue ocupado por el actual Mercado de Santa Catalina, obra del arquitecto Josep Buixareu, de 1844-1848. Del estado del convento poco antes del derribo quedan algunos testimonios gráficos como este dibujo de Lluís Rigalt i Farriols.

La desaparición de Santa Caterina resulta particularmente lamentable porque se le reconoce una significación primordial en la historia de la arquitectura gótica. La iglesia era la primera que, en Cataluña, respondía a una tipología ple-

namente gótica. Además, revestía características originales que tuvieron una influencia determinante en la configuración del lenguaje propio de la arquitectura gótica catalana.

Los referentes más inmediatos de la arquitectura de Santa Catalina de Barcelona han de buscarse en Tolosa de Languedoc, la ciudad donde fue fundada la Orden de los Dominicos, pero las repercusiones se localizan preferentemente en Cataluña. Hay características de la iglesia de Santa Catalina que tuvieron una incidencia más profunda en la arquitectura gótica catalana: el protagonismo de la nave única, de siete tramos, la inserción de las capillas bajas entre los contrafuertes de la nave, la cabecera de planta heptagonal y la forma del rosetón de la fachada.

### 3. Seu Vella de Lérida



Tardorrománico-gótico

Lérida fue reconquistada en 1149. Inmediatamente, la mezquita islámica se convirtió en catedral cristiana. La construcción de una catedral de nueva planta empezó en torno a 1203 en un lugar elevado que constituía la acrópolis de la ciudad y que también incluía un barrio de familias nobles, la Suda, arrasado a causa de la construcción de fortificaciones en los siglos XVII y XVIII.

La ordenación del conjunto catedralicio parece influida por la tipología de la mezquita, sobre todo por la disposición del claustro como atrio y por la posición del campanario, equivalente a la del minarete. La planta de la iglesia, consagrada en 1278, es de origen románico. Tiene tres naves con crucero saliente y cabecera de cinco ábsides escalonados. En el alzado se introdujeron soluciones más evolucionadas, patentes en las bóvedas de crucería o en el cimborrio. La decoración escultórica se concentra en los capiteles y en los portales, que es donde se define el tipo denominado escuela de Lérida.

Maestros de obras de esta primera etapa fueron Pere Sacoma y Pere de Penafre, entre otros. La construcción del claustro, acabado en 1405, y del campanario, rematado en 1414, corresponde básicamente al siglo XIV y a los primeros años del XV, con la intervención de maestros de obras como Jaume Cascalls, Guillem Solivella o Carles Galters. A la segunda mitad del XIV corresponden igualmente dos grandes empresas escultóricas: la puerta de los apóstoles y el retablo mayor, obra de Bartomeu Robio, de los años 1359-1362. Ambas sufrieron reformas y modificaciones a mediados del siglo XV.

A partir de entonces la actividad arquitectónica decayó sensiblemente. Después de la ocupación de Lérida por Felip V en 1707, la catedral se convirtió en cuartel, a la vez que se promovía la construcción de una nueva seo de estilo neoclásico.

## 4. San Félix de Játiva



Interior de la iglesia

Gótico

Jaime I conquistó Játiva en 1244. Inmediatamente se empezaron a construir allí las primeras iglesias cristianas. Según la tradición, las hubo que fueron dedicadas a los patronos de los lugares de origen de los conquistadores catalanes: los barceloneses hicieron la iglesia de la Virgen de la Mercè, los tarraconenses la de Santa Tecla y los gerundenses la de San Félix.

Esta iglesia de San Félix se construyó cerca del castillo, en el mismo lugar donde había habido una basílica de época visigótica y que también coincidía con el centro de la ciudad romana de Saetabis. La construcción se puede datar hacia 1265.

Se trata de una arquitectura extraordinariamente simple: una sala rectangular cubierta con un techo de madera a dos vertientes soportado por arcos diafragma. Ni ábside, ni grandes ventanales ni tampoco decoración escultórica: es un ejemplo de una forma muy primaria de iglesia en la que el único elemento definidor del estilo gótico es la forma apuntada de los arcos.

Sin embargo, a partir de estas primeras manifestaciones tan elementales, el uso de los arcos diafragma se fue perfeccionando funcionalmente y estéticamente hasta convertirse en una de las aportaciones más originales de la arquitectura gótica catalana.

## 5. Monasterio de Vallbona



Cimborrio del crucero de la iglesia visto desde el interior

Gótic-Císter

El monasterio de Santa María de Vallbona alberga a una comunidad femenina de la Orden del Císter desde 1175 aproximadamente, pero su origen como centro de vida religiosa es más remoto, dado que desde 1153 ya se tienen noticias de la existencia de un grupo de eremitas en aquel lugar.

Junto con Poblet y Santes Creus, Vallbona es uno de los grandes monasterios cistercienses de Cataluña y, como aquéllos, contribuyó al desarrollo de la Cataluña Nueva impulsando la mejora de las tierras de labranza, creando granjas y molinos y por último favoreciendo el asentamiento y la estabilidad de la población después de la conquista. Vallbona también disfrutó del patrocinio de la realeza: la reina Violante de Hungría es enterrada allí y muchas de las monjas y especialmente las abadesas pertenecían a familias nobles.

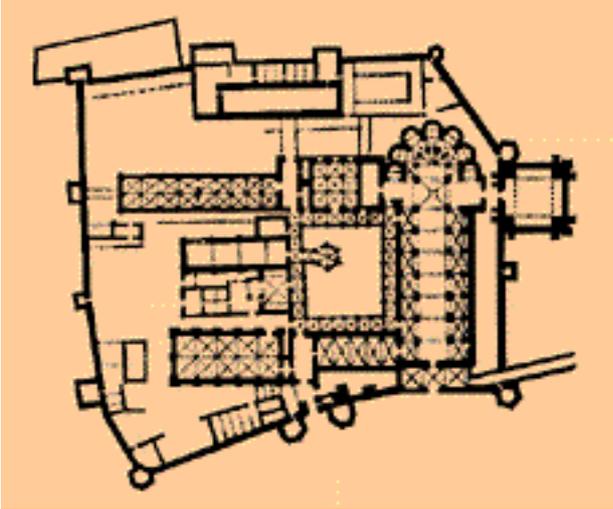
El núcleo esencial del conjunto monástico lo constituyen la iglesia, el claustro, la sala capitular y las demás dependencias necesarias para el desarrollo de la vida cotidiana de la comunidad, como el dormitorio, el refectorio, o la cocina.

La iglesia es de planta de cruz latina con una sola nave y la típica cabecera rectangular cisterciense. La característica más singular del perfil de la iglesia la dan sus dos cimborrios, uno sobre el crucero y otro sobre el penúltimo tramo de la nave.

El primero es de planta octogonal, que se alcanza mediante trompas a partir de la planta cuadrada del crucero. Los nervios arrancan de los ángulos y convergen en la clave de bóveda. Por su función –mejorar la iluminación del interior– y también por su forma, es comparable a los cimborrios de Tarragona y Sant Cugat del Vallès.

El segundo cimborrio sirve de campanario y se añadió posteriormente sobre las bóvedas de la iglesia, en tiempos de la abadesa Elisenda de Copons, entre los años 1340-1348. Es gemelo del cimborrio de Poblet, que empezó el abad Ponce de Copons, posiblemente hermano de la abadesa de Vallbona.

## 6. Plano del monasterio de Poblet



### Gótic-Císter

La organización del conjunto monástico de Santa María de Poblet sigue con fidelidad el modelo normativo de los monasterios cistercienses: el claustro es el núcleo ordenador y la iglesia se encuentra adosada a uno de los lados, concretamente el del mediodía, aunque lo más corriente en las casas del Císter es que la iglesia se encuentre al norte del claustro. Sin embargo, esta singularidad de Poblet está plenamente justificada por el desnivel del terreno.

En la parte de levante del claustro, y alineadas según el eje del crucero de la iglesia, se encuentran la sala capitular, el locutorio o parlador y las salas de los monjes, actualmente biblioteca. Encima de ésta se alza el dormitorio, que conecta directamente con la iglesia para facilitar el acceso de los monjes. En el lado opuesto de la iglesia están la cocina y el refectorio, ante el cual se alza el característico templete del lavabo. En el ala de poniente están la bodega y las dependencias de los conversos.

La configuración básica del conjunto se alcanzó en el siglo XIII y ya no fue alterada de manera sustancial por las obras que se realizaron posteriormente. Sin embargo, la construcción de una muralla por iniciativa de Pedro el Ceremonioso a partir de 1368 contribuyó a delimitar el recinto monástico propiamente dicho, separándolo de otras dependencias externas.

Además de la muralla, la iniciativa real y la de abades emprendedores como Ponce de Copons aportaron, durante el siglo XIV, otras obras de envergadura como el cimborrio, la reforma del lado sur de la iglesia o las tumbas reales de Poblet. La construcción del palacio del rey Martín bajo la dirección del arquitecto Arnau Bargués en el período 1397-1406 completó la edificación del

lado de poniente del claustro y prácticamente puso fin al ciclo de las grandes construcciones medievales pobletanas. Posteriormente, el mecenazgo de Alfonso el Magnánimo aportó una obra menor: la capilla de Sant Jordi, entre 1452 y 1460. A los siglos del renacimiento y del barroco –XVI, XVII y XVIII– pertenecen el retablo mayor de Poblet y la portada de la iglesia, y también la sacristía nueva.

## 7. Monasterio de Poblet: aspecto del claustro y de la iglesia



Aspecto del claustro y de la iglesia

### Gótic-Císter

El monasterio de Santa María de Poblet se fundó entre los años 1150 y 1151 por iniciativa del conde Ramón Berenguer IV, mediante la cesión de tierras a los monjes de la abadía cisterciense de Fontfreda, situada cerca de Narbona. La construcción del recinto monástico empezó seguidamente.

La iglesia se completó entre 1190 y 1200. Tiene planta de cruz latina y consta de tres naves. La central está cubierta con bóveda de cañón apuntado reforzada por arcos torales. Tiene similitudes con la del monasterio de Fontfreda, del que Poblet es filial, pero la iluminación del interior mejora con la abertura de ventanas por encima de las arcadas.

La parte arquitectónicamente más destacable de la iglesia es la cabecera, que representa una aportación original de Poblet dado que no sigue ninguno de los modelos de las grandes abadías cistercienses. Consta de un deambulatorio con cinco capillas radiales y en ella se emplea la bóveda de crucería.

Del perfil exterior de la iglesia sobresale el cimborrio-campanario, obra añadida en el siglo XIV en tiempos del abad Ponce de Copons. La delicadeza de las tracerías góticas contrasta vivamente con la austeridad genuinamente cister-

ciense de los paramentos de la iglesia. La obra del claustro y sus dependencias se prolongó durante todo el siglo XIII. Tal como señaló Puig i Cadafalch, la tipología del claustro también se inspira en Fontfreda, la casa madre de Poblet.

## 8. Monasterio de Santes Creus: dormitorio de los monjes



Dormitorio de los monjes

48 m de longitud

Gótic-Císter

En los monasterios cistercienses se hace un uso intensivo de la bóveda de crucería, la bóveda gótica por excelencia. Con ella se alcanzan soluciones de una gran belleza, evidentes en espacios como las salas capitulares de Poblet o Santes Creus. Paradójicamente, el uso que se hace de ella en las iglesias monásticas es bastante más conservador.

La regularidad y la orden que caracteriza la disposición general de los monasterios cistercienses también se debe al aprovechamiento de las posibilidades de la bóveda de crucería, en la medida en que permite el predominio de los trazados rectilíneos y de las cuadraturas. Además de la bóveda de crucería, los monasterios cistercienses catalanes adoptan y desarrollan otro sistema de cubierta: los techos de madera que se apoyan en arcos diafragma.

Se trata de un sistema simple, ligero y versátil, posiblemente aprendido de la arquitectura islámica. Inicialmente lo usaron los templarios y los cistercienses en sus casas de la Cataluña Nueva, pero muy pronto obtuvo una gran repercusión en toda la arquitectura gótica catalana y también en la de la Francia meridional. El dormitorio de los monjes de Santes Creus es uno de los prime-

ros exponentes de su plasmación a escala monumental si se acepta que lo que vemos actualmente es la obra de la cual se puso la primera piedra en 1191, según la documentación.

Constituye una gran nave de 48 m de longitud que se encuentra en el ala de levante del claustro y que ocupa todo el piso por encima de la sacristía, la sala capitular, el locutorio o parlador y la bodega. Conecta directamente con la iglesia y con el claustro y consta de once arcos difragma de perfil apuntado que soportan la cubierta de madera a dos vertientes. Su estructura se reproduce en el dormitorio de los monjes de Poblet, construido en la segunda mitad del siglo XIII, si bien este último es de proporciones más esbeltas.

## 9. Santa María de Agramunt



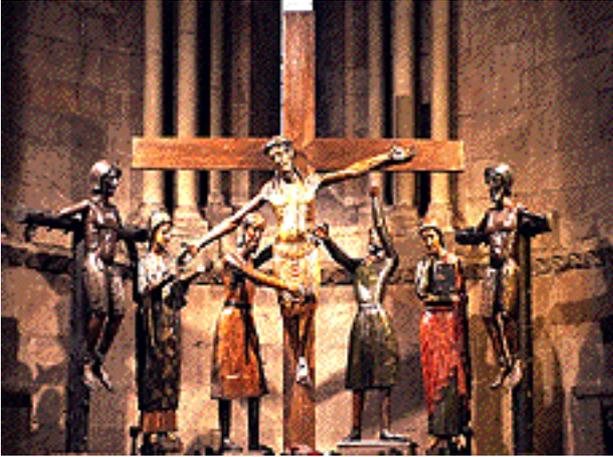
### Tardorrománico-gótico

La iglesia de Santa María de Agramunt fue construida entre finales del siglo XII y comienzos del XIII. De la fachada destaca el campanario, coronado en el siglo XIV, y sobre todo la portada, considerada uno de los principales exponentes de las portadas de la escuela de Lérida.

Su datación es problemática: el estilo de los capiteles, con influencias tolosanas, permite considerarla coetánea o incluso un poco anterior a las portadas más antiguas de la Seu Vella de Lérida. De esta manera la fecha más adecuada sería principios del siglo XIII. Sin embargo, una inscripción recuerda que la imagen de la Virgen con el Niño que preside el portal fue donada por los tejedores de Agramunt en 1283, fecha que concuerda bien con su estilo, más acusadamente goticista. Así pues, en esta portada hay elementos de dos momentos diferentes, si bien no se han encontrado respuestas satisfactorias para explicar la ilación entre uno y otro.

A diferencia de las portadas románicas típicas, el conjunto se caracteriza por la ausencia de tímpano y por el predominio del componente ornamental, que tiende a disolver las arquivoltas y a restar protagonismo al elemento figurativo. El repertorio decorativo incluye una gran profusión de entrelazos vegetales, animales fantásticos y motivos de carácter geométrico como arcos cruzados, zigzags o puntas de diamante.

## 10. Descenso de la cruz (conocido como el Santísimo Misterio)



Madera de nogal y de abeto tallada y policromada, con restauraciones. Figura de Jesús: 175 cm de altura

Gótico

Los grupos escultóricos del descenso representan el momento en el que Jesús, ya muerto, es desclavado de la cruz. En Cataluña, este tema se desarrolló en la imaginería románica y tuvo continuidad durante el siglo XIII, como se hace evidente con esta obra.

Aunque la iconografía no acusa variaciones sustanciales en relación con los precedentes románicos, el cambio estilístico es mucho más marcado. Los descensos románicos obedecen a una estética caracterizada por el aplanamiento de los volúmenes y el tratamiento ornamental de las superficies, mientras que las figuras del Santísimo Misterio tienen más entidad corpórea y un volumen más acusado. Estilísticamente tienen paralelismos muy directos con otros descensos italianos contemporáneos, especialmente el de Tívoli, y también con un Cristo del Museo Episcopal de Vic.

Componen el grupo las siete figuras habituales: Jesús muerto, con un brazo desclavado y el cuerpo inclinado; Nicodemo, que alza los brazos; José de Arimatea, que se abraza a Jesús; la madre de éste, María; Juan, el discípulo amado, con un gesto dolorido muy característico, y los dos ladrones, uno de los cuales es una reproducción moderna del original, perdido a raíz de la guerra de 1936-1939.

Esta obra se hizo por encargo de un tal Dolcet bajo la supervisión del canónigo Ripoll Tarascó. Desconocemos el nombre del artista que la ejecutó. Originalmente se encontraba sobre el altar de la capilla central del ábside, fijada en una viga travesera. Con la colocación de una hostia consagrada dentro de la cabeza de Jesús, se quiso hacer explícito el simbolismo eucarístico de la representación del descenso.

## 11. Monasterio de Santes Creus



### Gótico-Císter

El monasterio cisterciense de Santa María de Santes Creus fue fundado por iniciativa de la familia Montcada, una de las principales familias nobles de Cataluña, mediante la cesión de tierras a los monjes de la abadía de la Gran Selva, situada cerca de Tolosa de Languedoc.

Inicialmente, en 1150, los monjes se establecieron en Valldaura del Vallès, cerca de Montcada, pero en 1158 emplazaron el monasterio en el lugar de Santes Creus, cerca del río Gaià, en un lugar no muy alejado de Poblet, la otra gran fundación cisterciense. De esta manera se reforzaba considerablemente la presencia de la Orden de san Bernardo en la Cataluña Nueva en beneficio de su acción repobladora, que no tardaría a intensificarse todavía más con la incorporación al Císter de Vallbona hacia 1175.

La construcción del recinto monástico se retrasó unos cuantos años a causa de problemas jurisdiccionales. Las obras de la iglesia se iniciaron en 1174 y se acabaron unos cincuenta años más tarde, en 1225, aunque posteriormente se hicieron reformas y añadidos, por ejemplo una parte importante de la fachada, que corresponde a intervenciones realizadas hacia 1280. La iglesia es un edificio de tres naves cubiertas con bóveda de crucería y dotado de un robusto sistema de soportes. La cabecera tiene la típica forma rectangular cisterciense y consta de cinco capillas absidales.

En el crucero están los sepulcros reales de Pedro el Grande y Jaime II. Cuando murió en 1285, Pedro el Grande fue enterrado en un sepulcro sencillo, pero su hijo Jaime II, justo después de subir al trono en 1291, impulsó la construcción de un monumento funerario dotado de simbología política. Su elemento más característico, una bañera de pórvido rojo usada como urna, responde a

una antigua tradición funeraria romana y simboliza la vinculación de Pedro el Grande con la dinastía imperial de los Hohenstaufen, por su matrimonio con Constanza de Sicilia.

En la realización de la tumba de Pedro el Grande intervino el Maestro Bartomeu entre los años 1291 y 1295. Posteriormente, y a raíz de la muerte de la reina Blanca de Anjou en 1310, Jaume II puso en marcha la construcción del segundo sepulcro para la reina y para él mismo. Este monumento funerario hace pareja con el anterior e intervino en su realización el arquitecto real Bertran Riquer.

## 12. Catedral de Tarragona



Fachada principal

### Gótico

La estructura arquitectónica de la seo tarraconense obedece a un plan de origen románico. Tiene tres naves con crucero saliente y cabecera con ábsides escalonados. Las cubiertas son de bóveda de crucería, alzadas a un nivel más alto del previsto inicialmente.

Unos veinte años después del restablecimiento de la seo de Tarragona, alrededor de 1170 se empiezan a documentar donaciones en beneficio de la construcción de una nueva catedral. Como era habitual, las obras se iniciaron por la cabecera, inaugurada al culto en tiempos del obispo Aspargo de la Barca, que lo fue entre 1215 y 1234. En el periodo 1246-1266 la construcción de las naves avanzó considerablemente, de manera que en 1277, un siglo después del comienzo de las obras, se encargaba al Maestro Bartomeu la realización del portal mayor y de la O –el rosetón– de la fachada. Con este elemento, la nueva catedral ya estaba prácticamente completa, pero la consagración del templo se retrasó hasta 1331.

Así como los cuerpos laterales de la fachada principal siguen la tipología románica, el cuerpo central se diferencia de ésta adoptando formas plenamente góticas que remiten a referentes varios. El coronamiento en forma de frontón –si bien decapitado– y la ausencia de torres laterales son detalles que encontramos en las catedrales italianas. La disposición de la portada es comparable con modelos franceses como Amiens, Bourges y sobre todo Reims, donde tam-

bién se sustituye el tímpano por un vitral. Hay todavía elementos que denotan una cierta sensibilidad por la cultura del mundo antiguo, como la colocación perfectamente intencionada de un sepulcro paleocristiano en la fachada o la manera de hacer las estatuas de los apóstoles, trabajando separadamente la cabeza y el cuerpo.

Algunas contradicciones de las fuentes documentales han servido para cuestionar la intervención del Maestro Bartomeu en esta fachada, en contra de lo que acreditan las noticias de la época. Sin embargo, está claro que debe considerarse obra suya el diseño del portal, y también la magnífica Virgen del par-teluz y las cabezas de las figuras de apóstoles más próximas a la puerta. Los relieves del tímpano con la representación del Juicio Final y el resto de las figuras de apóstoles y profetas pertenecen a la intervención de Jaume Cascalls y su discípulo Jordi de Déu, hacia 1375.

### 13. Castillo de Miravet



#### Gótico

El castillo de Miravet es especialmente conocido porque constituyó el último reducto de los templarios en Cataluña en 1308. Situado en un punto estratégico desde donde se domina el paso del Ebro, fue cedido a la Orden del Temple en 1153 a raíz de la conquista del lugar. Los templarios lo convirtieron en el centro de de una demarcación –la comanda de Miravet– cuya repoblación les había sido confiada.

La fortaleza templaria sustituyó a una islámica preexistente y de hecho acusa influencias de la arquitectura islámica, como las torres cuadrangulares. Como exponente de la arquitectura militar medieval, presenta innovaciones significativas, particularmente la ordenación del castillo propiamente dicho en torno a un patio central. Las dependencias incluyen espacios destinados a servicios, abastecimientos y usos militares. La cámara del comendador, la capilla y el supuesto refectorio reciben un tratamiento monumental más acentuado.

La arquitectura de los templarios no tiene unas características estilísticas propias y diferenciadas pero, como es patente en Miravet, tiene un tono sobrio y austero adecuado al carácter militar de la orden y a la influencia que ejerció el ideario estético de san Bernardo.

## 14. Tabla de San Miguel



Pintura al temple sobre madera de abeto

93 x 234 cm

Gótico lineal

Por sus dimensiones apaisadas y su estructura compositiva debió de tratarse de una tabla concebida para ser dispuesta detrás del altar y no de un frontal.

Representa escenas relacionadas con san Miguel, titular de la iglesia de Soriguero, que se leen, normalmente, de izquierda a derecha y de arriba abajo. En primer lugar se encuentran dos episodios de la leyenda del monte Gargano, una de las más populares del arcángel. Una tercera escena resulta inidentificable. Seguidamente aparece san Miguel pesando almas frente a la puerta del paraíso. Las de los escogidos son entronizadas –arriba, derecha– y participan del convite celestial, a menudo confundido con la Santa Cena –abajo, izquierda. Las dos últimas escenas representan cómo las almas de los condenados van a parar a las calderas de un truculento infierno y como finalmente el arcángel vence a la bestia infernal.

La secuenciación narrativa del conjunto y el carácter anecdótico de muchos detalles –especialmente de los relacionados con el diablo– denotan un clima figurativo alejado del hieratismo de la pintura románica y, en cambio, más próximo a la mentalidad del gótico.

Esta pieza adopta una estructura compositiva irregular pero no arbitraria, como a veces se ha afirmado. Está ordenada a partir de la subdivisión por mitades y por tercios del conjunto, de manera que las partes se relacionan proporcionalmente. La alternancia de fondos azules y rojos les da una gran vivacidad.

Ingresó en el Museo en 1932 con la adquisición de la colección Plandiura. En 1992, una restauración ha eliminado los añadidos con los que en otros tiempos se habían tratado de completar las partes perdidas.

## 15. Tumbas reales de Poblet



Alabastro de Beuda (la Garrotxa)

### Gótico

Los primeros condes de la Casa de Barcelona, desde Wifredo el Velloso (muerto en 897), serían enterrados preferentemente en el monasterio de Ripoll y también en las catedrales de Barcelona y de Gerona. A partir del momento en que los condes de Barcelona adquirieron el título de reyes por la unión con Aragón, momento que coincidió con el avance de la reconquista hacia la Cataluña Nueva y que comportó el desplazamiento del centro de gravedad del país, se empezó a dar un cambio de orientación muy claro en la elección de los sitios de entierro.

Así, mientras Ramón Berenguer IV (muerto en 1162) todavía es enterrado en Ripoll, su hijo Alfonso el Casto, el primer conde-rey (muerto en 1196) ya quiso ser sepultado en Poblet, el monasterio fundado por su padre que él también había favorecido y que se acabaría convirtiendo en el panteón de sus sucesores.

Sin embargo, era necesario que el sitio de entierro de los conde-reyes adquiriera mucha más importancia política para que las tumbas se convirtieran en monumentos de gran envergadura y significación artística. Mientras tanto, Pedro el Católico (muerto en 1213) y Jaime I (muerto en 1276) habían sido enterrados en tumbas de una extrema simplicidad, el primero en Sigena y el segundo en Poblet.

Los entierros de Pedro el Grande (muerto en 1285) y Jaime II (muerto en 1327) en el monasterio de Santes Creus constituyen los primeros exponentes de monumentalización y de politización de las tumbas reales, pero es con Pedro el Ceremonioso cuando se concreta definitivamente la creación de un panteón

dinástico, con toda su carga simbólica. Este rey quiso centralizar en Poblet la memoria de la Casa de Barcelona mediante una serie de iniciativas, de las que la más destacada es la construcción de las tumbas reales. Una obra que empezó a planear hacia 1340 y que fue perfeccionando y ampliando durante todo su reinado. En su ejecución intervinieron numerosos artistas del entorno real y la continuaron los hijos del Ceremonioso y los reyes de la dinastía de los Trastámara: Juan I (muerto en 1396), Martín el Humano (muerto en 1410), Fernando I (muerto en 1416), Alfonso el Magnánimo (muerto en 1458) y Juan II (muerto en 1479). En cambio, Fernando el Católico ya no fue enterrado en Poblet sino en Granada, cosa que indica el comienzo de una nueva etapa histórica, la de la unión de los reinos peninsulares.

Las tumbas reales de Poblet serían prácticamente destruidas a causa del abandono del monasterio en el siglo XIX, de manera que su forma actual es el resultado de una reconstrucción obra de Frederic Marès i Deulovol entre los años 1946 y 1952.

## 16. Montblanc



Vista de la villa con la iglesia de Santa María en primer término, la colina de Santa Bárbara a la izquierda y la calle mayor a la derecha

### Gótico

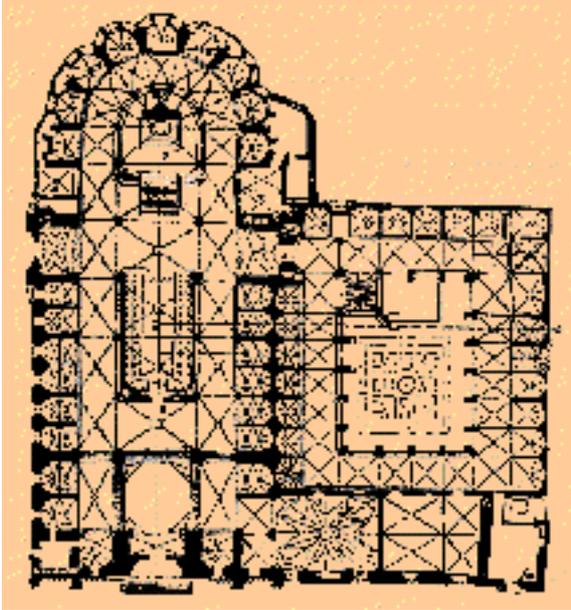
La villa de Montblanc, situada cerca del río Francolí, tiene su origen en una carta de poblamiento otorgada por Alfonso el Casto en 1163, donde ordenaba el traslado de la población de Villa-salva, fundada pocos años antes. Este hecho se inscribe en el proceso de repoblación de la Cataluña Nueva y más concretamente en la voluntad del conde-rey de crear núcleos de población bajo su directa dependencia.

La villa se desarrolló en torno a la colina de Santa Bárbara, donde se edificó el castillo que debía garantizar la defensa. Mantuvo un buen ritmo de crecimiento hasta el siglo XIV, durante el cual se renovó completamente el paisaje monumental del conjunto y se construyeron las murallas que lo rodean. En 1378 era la séptima población de Cataluña después de Barcelona, Lérida, Tortosa, Gerona, Tarragona y Puigcerdà. Posteriormente se estancó y ya no volvió a crecer hasta el momento de la industrialización, entre los siglos XIX y XX.

La estructura urbana de Montblanc obedece a la típica trama irregular medieval, en la cual destacan dos ejes principales: la calle del Solà o Solans, que recorre la falda de la colina, y la calle mayor, antiguo camino romano que atraviesa la villa de un extremo a otro. Cerca del primero se alza la iglesia gótica de Santa María y en un punto equidistante de ambos la plaza Mayor, que en origen fue el mercado. Junto a la calle mayor está la segunda iglesia de la población, dedicada a san Miguel, donde se celebraron cortes varias veces. De época gótica también destacaban dentro del conjunto la judería y algunos casas de nobles.

Extramuros se encontraban el arrabal y varios conventos, como los de franciscanos y mercedarios. Asimismo se construyeron hospitales, como el de Santa Magdalena. Con todos estos elementos, bastante bien conservados, la villa de Montblanc se configura como un magnífico ejemplo de urbanismo de la Baja Edad Media.

## 17. Catedral de Barcelona



Nave central de 26 m de altura y 13 m de anchura

Gótico

La primera catedral de Barcelona se construyó a principios del siglo V. Pasados los tiempos de dominio islámico, fue sustituida por un edificio románico, consagrado en el 1058. La construcción de la actual catedral gótica empezó en 1298. No se conoce el autor del proyecto. Desde 1317 dirigió las obras Jaume Fabre, que completó la cabecera, avanzó la construcción de las capillas laterales y edificó la cripta con el sepulcro de santa Eulalia, acabada en 1339.

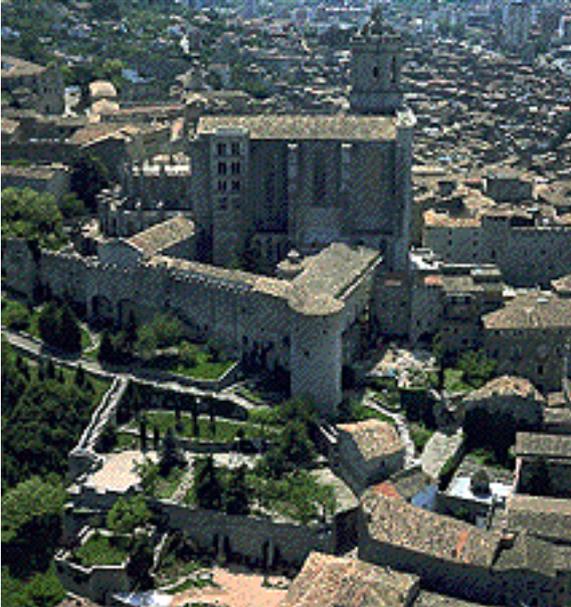
Al maestro de obras Bernat Roca, activo hasta 1388, le corresponde la resolución definitiva del crucero, alzando los campanarios que se encuentran encima de las puertas de san Iu y del claustro, y cerrando las bóvedas de la nave mayor hasta la línea del trascoro. De esta manera fue posible emprender la obra del coro de la catedral de Barcelona a partir de 1390.

Desde 1405 se trabajaba en la construcción de la sala capitular, actualmente capilla del Cristo de Lepanto, que fue proyectada por Arnau Bargués, cubierta con una magnífica bóveda estrellada. El impulso que permitió alcanzar la finalización de las naves a principios del siglo XV fue debido al mecenazgo del obispo Francesc Climent Sapera.

En 1448 se completó la construcción del claustro, que se había iniciado una centuria antes, a mediados del siglo XIV. La fachada principal había sido proyectada en 1408 por el Maestro Carles Galters, pero no se llegó a realizar hasta los años 1887-1897 gracias al mecenazgo de Manuel Girona. El edificio se completó con la construcción del cimborrio, coronado en 1913.

La planta de la catedral de Barcelona consta de tres naves coronadas por una cabecera con deambulatorio y capillas bajas, que también se distribuyen sin solución de continuidad por todo el perímetro interior del templo y por tres de los lados del claustro. La distribución del espacio interior se caracteriza por la tendencia a igualar la altura de las tres naves y por la tribuna que se encuentra encima de las capillas laterales, tribuna que es la causa de la iluminación indirecta del interior. La inusual disposición del cimborrio a los pies del edificio obedece a la voluntad de compensarla.

## 18. Catedral de Gerona



Vista del conjunto catedralicio

Nave de 34 m de altura y 22,8 m de anchura

Gótico

La actual catedral gótica de Gerona fue precedida de un edificio románico consagrado en 1038, del cual subsisten elementos tan significativos como el campanario o el claustro de la catedral de Gerona. No se conoce ningún vestigio de las catedrales anteriores. El conjunto catedralicio está situado en un lugar elevado desde donde su mole domina el perfil de la ciudad y se convierte en uno de sus signos distintivos. El emplazamiento coincide, como en Tarragona, con el antiguo foro romano, mientras que algunas partes están literalmente encajadas en la muralla. Una vez más se confirma la significación de la catedral como acrópolis urbana y como recinto sagrado de la ciudad, donde la continuidad del culto se puede remontar hasta los tiempos precristianos.

La construcción de la catedral gótica se inició en 1312 bajo la dirección del Maestro Enric, el cual empezó la obra por la cabecera, como era habitual, planteando un edificio de tres naves con deambulatorio y capillas radiales. Este planteamiento deriva directamente de la catedral de Narbona, que el obispo y el capítulo gerundenses tomaron como modelo, quizás queriendo aludir a su antigua dependencia de Narbona. Como si lo quisiera confirmar, el sucesor del Maestro Enric fue el maestro de obras de la seo narbonesa, Jaume de Faveran.

El nuevo altar mayor se consagró en 1347, hecho que indica que la cabecera ya estaba prácticamente acabada. A continuación se abrió un largo periodo de paradas y vacilaciones que incluye las consultas a los principales arquitectos del ámbito catalán de los años 1386 y 1416. Finalmente se decidió abandonar al modelo inicial de tres naves y se impuso la opción de una sola nave. La opción era muy atrevida, porque se trataba de construir una nave colosal, posiblemente la más ancha de todo el mundo medieval, con sus 22,8 metros de anchura. Sin embargo se llevó adelante pensando que esta singularidad se podía convertir en un elemento distintivo de Gerona.

La construcción de la nave única avanzó durante todo el siglo XV, aunque el cierre definitivo se resolvió en época barroca con la realización de la fachada y de la gran escalinata. El perfil exterior de la catedral muestra claramente la diferencia de volumen entre la cabecera del siglo XIV y la gran nave del XV, diferencia que al fin y al cabo expresa la evolución de los gustos en el contexto del arte gótico.

## 19. Catedral de Mallorca



Nave central de 43 m de altura y 19,4 m de anchura

Gótico

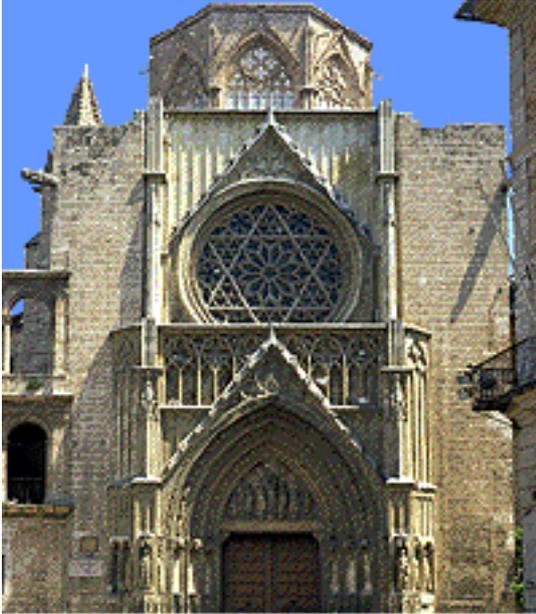
Jaime I conquistó Mallorca el año 1229. Inmediatamente la mezquita islámica se adaptó al culto cristiano, pero la construcción de una catedral de nueva planta no empezó hasta principios del XIV, durante el reinado de Jaime II de Mallorca.

El patrocinio real tuvo una incidencia determinante en la configuración de las partes de la catedral construidas en primer lugar: la capilla de la Trinidad, concebida como panteón de los reyes de Mallorca, y la capilla real o capilla mayor, que en 1327 ya estaba muy avanzada. Mientras que estas partes responden a la misma estética arquitectónica que algunas otras obras impulsadas por los reyes de Mallorca, como el palacio de Perpiñán, la configuración de las naves, que fueron planteadas después de la "reconquista" de Mallorca por Pedro el Ceremonioso, tiene mucho que ver con modelos catalanes como Santa María del Mar.

La construcción de las naves corresponde básicamente a la segunda mitad del siglo XIV y engloba la obra del portal del Mirador, en el cual se trabajaba desde 1389. Este portal responde a un proyecto muy ambicioso en el que intervinieron escultores como Pere Morei, Pere de Santjoan, Antoni Canet o Guillermo Sagrera. Los últimos tramos de las naves corresponden a los siglos XV y XVI. La primera piedra del portal mayor se puso en 1592, pero la conclusión ya es obra del siglo XIX. Entre 1903 y 1914 Antoni Gaudí i Cornet intervino en la restauración del interior.

El perfil exterior de la catedral muestra claramente el escalonamiento de volúmenes y las proporciones crecientes de la capilla de la Trinidad, la capilla real y las naves. También es muy destacable el protagonismo de los contrafuertes, que compensan la horizontalidad del edificio con un ritmo vertical muy insistente y enriquecen plásticamente el exterior con un juego de claroscuros motivado sin duda por la voluntad de hacer destacar la presencia de la catedral sobre la bahía.

## 20. Catedral de Valencia



Puerta de los apóstoles y campanario, conocido como "el Miguelete"

Gótico

Jaime I conquistó Valencia en 1238 y a continuación la mezquita mayor islámica se adaptó al culto cristiano. La construcción de una catedral de nueva planta empezó en 1262. El planteamiento inicial deriva directamente de las catedrales de Tarragona y Lérida. Con ésta última también lo hermana la puerta de la Almoina o del Palau, que pertenece al tipo de la escuela de Lérida.

La estructura arquitectónica del siglo XIII ha sufrido numerosas reformas y enmascaramientos, que ya se empezaron a producir durante los siglos del gótico: en la primera mitad del siglo XIV se emprendió una profunda reforma del crucero que dio lugar a la construcción del cimborrio y de la puerta de los apóstoles, anterior a 1354. La puerta de los apóstoles es una de las puertas laterales de la catedral y sigue muy claramente el modelo de la fachada del crucero de Notre-Dame de París. Las tracerías tienen un protagonismo destacado, tal como ocurre en las manifestaciones del llamado gótico radiante.

En la segunda mitad del siglo XIV se yuxtapusieron a los pies de la iglesia dos construcciones singulares: la sala capitular, actualmente capilla del Santo Cáliz, y el campanario, el popular Miguelete. En origen ambas construcciones eran exentas, y no se anexaron a la catedral hasta que en la segunda mitad del siglo XV le añadieron un cuarto tramo de nave.

Las obras del Miguelete se iniciaron en 1381 bajo la dirección de Andreu Julià, que también trabajaba en la catedral de Tortosa, y concluyeron en 1429. Su tipología y su forma ochavada se vuelven a encontrar en otros campanarios del País Valenciano y las comparten los principales campanarios góticos catalanes, como los de las catedrales de Lérida y Barcelona o los de las iglesias del Pi, Pedralbes, Cervera o Balaguer.

## 21. Catedral de Tortosa



Cabecera y naves vistas desde el exterior

Gótico

Tortosa fue conquistada en 1148 y tres años después le fue restaurado el obispado. Tampoco se retrasó demasiado la construcción de una catedral, que se inició en 1158 y se consagró en 1178. Era un edificio de estructura románica que a principios del siglo XIV ya se había quedado desfasado.

Los preparativos para construir la nueva seo gótica se documentan a partir de las primeras décadas del trescientos. Con el nombramiento de Bernat de Alguaire como maestro de obras en 1346 se anunciaba ya el inmediato comienzo de la obra. La primera piedra se puso al año siguiente, en 1347. A partir de entonces las fuentes de información son poco precisas, pero en cualquier caso está claro que la construcción era lenta. Hacia 1400 se habían completado las capillas radiales de la cabecera, pero la bóveda del presbiterio no se cerró hasta 1439 y el altar mayor fue consagrado dos años después, en 1441.

Completada la cabecera, había que construir las naves, cuyos cinco tramos se fueron ejecutando entre los siglos XV y XVIII. Excepto el sector de la fachada, que es barroco, las naves se hicieron respetando la configuración gótica original, de manera que la evolución estilística sólo se percibe en los detalles. En eso la catedral de Tortosa constituye un magnífico ejemplo del arraigo de las formas góticas en Cataluña y de la vigencia que tienen más allá de los tiempos medievales.

La planta de la catedral consta de tres naves coronadas por una cabecera con deambulatorio y capillas radiales. Estas capillas están comunicadas entre sí siguiendo el modelo de la seo de Manresa. Vista desde el exterior, se observa

el escalonamiento proporcionado de los volúmenes de las capillas bajas, las naves laterales y la nave central, y también el protagonismo de los ventanales y del sistema de contrafuertes, que sólo incluyen arbotante en la cabecera.

## 22. Seo de Manresa



Nave central de 30 m de altura y 18 m de anchura

Gótico

La llamada seo de Manresa, dedicada a la Virgen María, se encuentra en un lugar elevado de la ciudad, dominando el Monte Cardener y cerca de la muralla. No se trata de una catedral, porque en ella no tiene sede o cátedra ningún obispo, pero tiene una apariencia casi catedralicia que explica que popularmente se la llame "la Seu".

Eclesiásticamente pertenece al obispado de Vic, y de alguna manera su carácter casi catedralicio debe entenderse como expresión de la pujanza de la ciudad y de sus habitantes en el siglo XIV. La obra de la Seo se hizo principalmente con las aportaciones económicas de los ciudadanos y de las corporaciones manresanas. Alrededor de 1300 ya se quería reformar la antigua iglesia románica de Santa María, pero finalmente se decidió construir una iglesia de nueva planta y de dimensiones considerables, y se optó por la novedad que representaba el estilo gótico que se empezaba a desplegar en Cataluña.

En 1322 se contrató a Berenguer de Montagut para dirigir las obras de la Seo, aunque según algunas fuentes no se iniciaron hasta 1328. Montagut se convirtió, prácticamente, en el arquitecto de la ciudad de Manresa, dado que al mismo tiempo también dirigía las obras del desaparecido convento del Carmen y del Puente Nuevo. En 1329 se trasladó a Barcelona como arquitecto de Santa María del Mar.

La cabecera de la Seo ya se había completado en 1353, y el altar mayor se consagró en 1371, pero los últimos tramos de la nave se acabaron a finales del siglo XV. La fachada principal es una obra neogótica del arquitecto Alexandre

Soler i March. Según el proyecto de Montagut, la seo de Manresa es una iglesia de una sola nave, muy espaciosa, con capillas bajas entre los contrafuertes. Sin embargo, una solución ingeniosa y original que consiste en comunicar las capillas laterales hace que el interior parezca de tres naves y aumente la sensación de amplitud. Esta misma solución ya se había introducido en el convento de Santa Catalina de Barcelona, que sirvió de modelo a la iglesia manresana.

En el exterior se observa claramente la diferencia de altura entre la nave y las capillas laterales, como también el predominio de las líneas horizontales y la destacada presencia de los ventanales. El protagonismo del arbotante, tan raro en la arquitectura gótica catalana, fue sobredimensionado con añadidos del siglo XIX, de manera que su presencia distorsiona la apreciación de la obra del siglo XIV.

## 23. Santa María del Mar



Nave central de 13 m de anchura

Gótico

Desde el siglo XI, Santa María del Mar era la iglesia parroquial del barrio marítimo llamado Vilanova del Mar, situado cerca del puerto y fuera del antiguo recinto amurallado de Barcelona. La pujanza del comercio marítimo durante los siglos XIII y XIV estimuló el crecimiento de este núcleo, en gran parte habitado por armadores, mercaderes y ganapanes. Testimonios palpables de este crecimiento son la progresiva transformación de la calle de Montcada en una calle residencial o la construcción de una nueva iglesia parroquial de dimensiones casi catedralicias, que ha llegado a ser conocida como la catedral de la Ribera.

La construcción de la Santa María del Mar gótica debe relacionarse con el impulso económico de las corporaciones del barrio, pero también con su reconocimiento como iglesia archidiaconal, a raíz de la creación del archidiaconato del mar por parte del obispo de Barcelona en 1324. Las obras se iniciaron en 1329 bajo la dirección de los arquitectos Ramon Despuig y Berenguer de Montagut, éste último proveniente de la seo de Manresa. A ellos se atribuye la paternidad del proyecto arquitectónico que hace de Santa María del Mar uno de los más bellos ejemplos de toda la arquitectura gótica catalana. Sin embargo, en 1336 la dirección de las obras ya estaba a cargo de Pere Oliver.

Si este Pere Oliver fuera el mismo Pere Olivera que pocos años antes hacía de maestro de obras en el Palacio Real Mayor, habría que reservarle una cuota de protagonismo importante en la definición de la Santa María del Mar gótica, tanto por el hecho de haber sustituido pronto al tándem Despuig-Montagut como por el hecho de ser arquitecto real.

La construcción de la iglesia progresó con una rapidez relativa, de manera que el último tramo de bóveda se cerró en 1383, cincuenta y cuatro años después de la colocación de la primera piedra. Posteriormente tuvo que reconstruir el gran rosetón de la fachada principal, maltrecha a raíz del terremoto de 1428. También es tardía la finalización de las dos torres que la flanquean, pero todo ello no altera la extraordinaria unidad estilística del edificio ni su pureza de líneas, apreciables en toda su desnudez por los efectos del trágico incendio de julio de 1936, que destruyó toda la ornamentación interior, incluyendo retablos y otros objetos artísticos de gran valor.

En planta, Santa María del Mar consta de tres naves coronadas por una cabecera con deambulatorio. Las capillas bajas, hasta un total de 35, se distribuyen sin solución de continuidad por todo el perímetro interior del templo encajadas entre los contrafuertes, tal como es característico en la arquitectura gótica catalana.

La distribución del espacio interior se caracteriza por la tendencia a igualar la altura de las tres naves y por la esbeltez de los pilares ochavados, coronados por una imposta a partir de la cual arrancan los nervios de las bóvedas. El gran espaciamiento de los pilares de la nave hace que los tramos centrales sean cuadrados y los laterales rectangulares, al revés de lo habitual. Esta espaciosidad de la nave contrasta con el trazado mucho más agudo de la corona de pilares que rodea el presbiterio. Es igualmente destacable el poco protagonismo de la decoración escultórica en todo el edificio, así como la ausencia de crucero, que redunda en beneficio de la unidad del espacio interior.

## 24. Monasterio de Pedralbes



Aspecto del claustro y de la iglesia

Gótico

El monasterio de Santa María de Pedralbes fue fundado el año 1326 por iniciativa de la reina Elisenda de Montcada, esposa de Jaime II. Es un monasterio femenino, de la orden franciscana de las clarisas. Un año después de la fundación, en 1327, ya se había consagrado la iglesia. Aquel mismo año, la reina Elisenda quedó viuda y se retiró en él. Vivió hasta que murió, en 1364, y allí la enterraron en un sepulcro que da al mismo tiempo a la iglesia y al claustro.

La iglesia, cuyo autor es desconocido, es un edificio de nave única con cabecera heptagonal. Está dividida en dos mitades claramente diferenciadas: una, hacia la cabecera, con capillas bajas entre los contrafuertes, y otra, hacia los pies, ocupada por el coro que salva el desnivel del terreno. La puerta lateral está situada justamente en el tramo medio. La flanquea un campanario de planta octogonal.

El gran claustro se construyó en varias etapas entre los siglos XIV y XV. A su alrededor se ordenan las dependencias monásticas, como el dormitorio y la cámara mayor del Palacio de la reina Elisenda, ocupadas por la colección Thyssen desde 1993, el refectorio, la sala capitular realizada por Guillem Abiell entre los años 1418 y 1420 o las pinturas murales de la capilla de San Miguel, obra de Ferrer Bassa, del año 1346.

## 25. Santa María del Pi



Fachada de la iglesia

### Gótico

La iglesia de Santa María del Pi es la parroquia de un barrio situado a poniente del núcleo antiguo de Barcelona, entre la primera muralla de la ciudad y la rambla. Su existencia está documentada desde el siglo X. La construcción del actual edificio gótico se inscribe dentro del intenso proceso de renovación del paisaje monumental barcelonés que se da a partir de 1300. Al mismo tiempo que el Pi, también estaban en obras la catedral, el palacio real, el monasterio de Pedralbes, Santa María del Mar o la iglesia de los santos Justo y Pastor, entre otros monumentos de primera importancia.

No se conoce la fecha exacta del comienzo de la iglesia gótica del Pi, pero se suele situar hacia 1319, cuando se registran las primeras noticias que hacen referencia a trabajos de construcción. La obra estaba prácticamente acabada a finales del siglo XIV.

Esta iglesia es uno de los ejemplos más representativos del tipo de nave única con capillas bajas entre los contrafuertes, tan característico del gótico catalán. Tiene siete tramos de nave con capillas laterales y cabecera heptagonal, cuyos dos primeros lados también incluyen capillas laterales. El espacio interior es de gran amplitud y también destaca por su desnudez.

Adyacente al cuerpo de la iglesia se alza un característico campanario de planta octogonal, iniciado en 1379 y finalizado hacia mediados de siglo XV. La fachada, de una composición geométrica muy rigurosa, es coronada por un

gran rosetón. Su forma es característica del gótico radiante: es igual que la del desaparecido convento de Santa Catalina de Barcelona y también que las del monasterio de Sant Cugat del Vallès y de la catedral de Tarragona.

## 26. Atarazanas de Barcelona



Aspecto del interior

### Gótico

Las atarazanas son espacios destinados a la construcción de barcos y, por lo tanto, su ubicación natural es cerca del mar; y su envergadura denota cuál debió ser su capacidad de producción. En este sentido, las grandes dimensiones de las atarazanas de Barcelona permiten intuir el potencial de la marina catalana medieval. Los primeros astilleros de Barcelona se encontraban al pie de la muralla, cerca del Regomir, pero al iniciarse la expansión catalana por el Mediterráneo se convirtieron en claramente insuficientes. Pedro el Grande, el rey que incorporó Sicilia, dio impulso a las atarazanas situadas cerca de la Rambla.

Estas atarazanas, principalmente activas al servicio de la marina real, se ampliaron en el siglo XIV, en tiempos de Pedro el Ceremonioso, bajo la dirección del maestro de obras Arnau Ferrer. En 1381 ya constaban de ocho naves. El momento de máxima actividad de las atarazanas reales corresponden al reinado de Alfonso el Magnánimo. La decadencia de la industria naval empezó a partir del siglo XVI y desde el siglo XVIII se destinaron a usos militares. En 1941 se instaló allí el Museo Marítimo.

Actualmente constan de una serie de naves longitudinales, diez en total, algunas de ellas de más de cien metros de longitud. Cada nave está delimitada por una serie de pilares que soportan los arcos diafragma sobre los cuales descansa el techo. Junto al recinto de las atarazanas por el lado del Paralelo se conservan los únicos restos existentes de la muralla medieval de Barcelona.

Desde el punto de vista arquitectónico, hay que subrayar la significación de las atarazanas como testimonio del perfeccionamiento de la construcción con arcos diafragma y de su versatilidad, dado que a pesar de las sucesivas ampliaciones y reformas siempre se usó el mismo sistema constructivo.

## 27. Pinturas murales de la capilla de San Miguel



Pintura mural al óleo con acabados al temple

Gótico de influencia italiana

La capilla de San Miguel del claustro del monasterio de Pedralbes era la celda de la abadesa Francesca de Saportella, que en 1343 encargó su decoración al pintor real Ferrer Bassa. El artista se retrasó y las pinturas no serían realizadas hasta 1346, posiblemente con la intervención de colaboradores como Arnau Bassa, hijo de Ferrer, que más adelante realizó otras obras en el monasterio.

Tal como era estipulado en los contratos de 1343 y 1346, el conjunto contiene la representación de los gozos de la Virgen: Anunciación, Nacimiento de Jesús, Epifanía, la Virgen con el Niño rodeada de ángeles, las tres Marías ante el sepulcro, Ascensión, Pentecostés y Coronación. También contiene escenas de la Pasión de Jesús: encarcelamiento, juicio y escarnio, camino del calvario, calvario, descenso de la cruz, piedad, sepultura de Jesús. La decoración de la capilla se completa con imágenes de santos y otras figuras.

Esta obra es el máximo exponente del italianismo en la pintura catalana del siglo XIV. Este italianismo se caracteriza por la voluntad de construir efectos espaciales insertando las figuras en contextos paisajísticos o arquitectónicos, y también por la preponderancia del color sobre la línea a la hora de modelar las figuras, que ganan en humanidad. Dentro del riquísimo panorama de la pintura italiana del momento, está la ciudad de Siena, donde se encuentran los referentes más directos del arte de Ferrer Bassa, por ejemplo en las obras de los hermanos Pietro y Ambrogio Lorenzetti.

## 28. Sepulcro de Santa Eulalia



Mármol

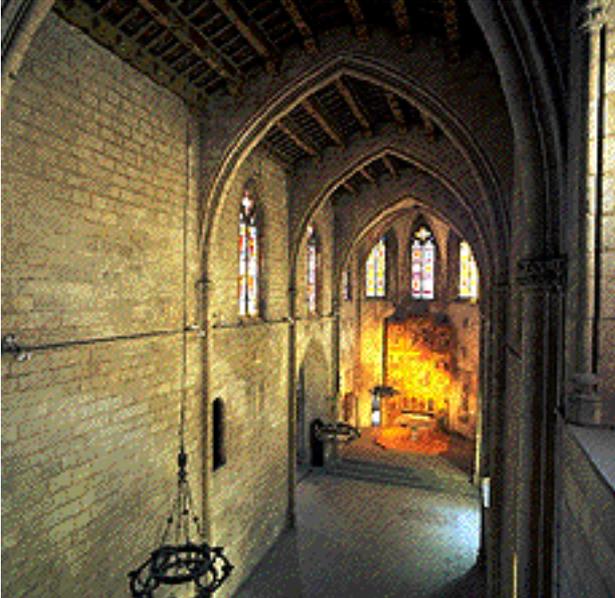
Gótico de influencia italiana

Eulalia es una mártir de los primeros tiempos del cristianismo en Barcelona, entre finales del siglo III y comienzos del IV. Desde el siglo IX sus reliquias son objeto de un culto preferente en la catedral. Es muy probable que en la que fue consagrada el año 1058, de estilo románico, ya se veneraran en una cripta bajo el altar mayor. La realización de la cripta y del sepulcro actuales se inscriben en el proceso de construcción de la catedral gótica, iniciada en 1298.

En 1327 el escultor pisano Lupo di Francesco se encontraba en Barcelona trabajando en el sepulcro. En 1339 las reliquias de santa Eulalia fueron depositadas allí con una ceremonia muy solemne. La caja del sepulcro se apoya en cuatro pares de columnas que reposan sobre bases escultóricas. Los relieves de la caja representan, por delante, escenas del martirio de santa Eulalia, y por detrás, episodios del hallazgo de sus reliquias. La tapa del sepulcro representa la solemne ceremonia de 1339. El monumento es coronado por cuatro estatuas de ángeles que portan candelabros y la imagen de la Virgen con el Niño.

El estilo de los relieves de la caja concuerda con el origen pisano de Lupo di Francesco y su condición de discípulo de Giovanni Pisano. Asimismo, la estructura del monumento se relaciona con obras muy representativas de la escultura pisana, como los púlpitos de Pisa, Siena y Pistoia o las tumbas de santo Domingo y de san Pedro Mártir.

## 29. Palacio Real Mayor



Interior de la capilla de Santa Ágata

### Gótico

El Palacio Real Mayor de Barcelona está formado por un conjunto de edificaciones de épocas distintas entre las cuales sobresalen muy especialmente dos de época gótica: la capilla de Santa Ágata y la gran sala del palacio, modernamente llamada Salón del Tinell. Este salón lo construyó el arquitecto Guillem Carbonell en tiempos de Pedro el Ceremonioso. Se inició en 1359 y su carácter oficial era reforzado por la existencia de 19 estatuas que representaban a los condes y conde-reyes de la casa de Barcelona, desde Wifredo el Velloso hasta el propio Pedro el Ceremonioso.

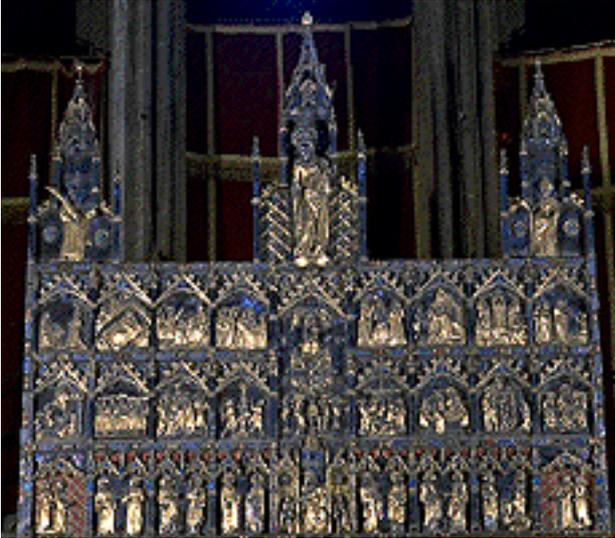
La construcción de la capilla de Santa Ágata, que es anterior al Tinell, fue la primera de las grandes intervenciones destinadas a dignificar el antiguo castillo condal documentado desde el siglo X, y a transformarlo en un palacio propiamente dicho, apto para una vida cortesana que a principios del siglo XIV ya iba dejando atrás la sobriedad de las costumbres militares y que, en cambio, tomaba por modelo el refinamiento de otras cortes europeas.

La iniciativa de la construcción corresponde a Jaime II y la realización, al arquitecto real Bertran Riquer. Las obras se iniciaron en 1302 y unos ocho años después, hacia 1310-1311, la capilla ya era apta para el culto.

Estructuralmente se trata de una obra de relativa simplicidad: una sola nave, muy esbelta, con techo de madera a dos vertientes soportado por tres arcos diafragma. Vista desde la Vía Layetana y concretamente desde la plaza de Ramon Berenguer el Gran, se observa cómo cabalga sobre la muralla romana y cómo las capillas laterales se encuentran prácticamente suspendidas sobre el vacío. Estas dos capillas se añadieron posteriormente, una en tiempos de Pedro el Ceremonioso y la otra durante el reinado de Martín el Humano.

En 1344, el rey Cerimonioso también encargó a "su" pintor Ferrer Bassa la realización del retablo de la capilla, sustituido un siglo después por un nuevo retablo, obra de Jaime Huguet realizada en 1464-1465. Es el llamado retablo del Condestable, que actualmente preside la capilla y que está centrado por la escena de la Epifanía, o sea la adoración de los reyes magos. De esta manera, la realeza resulta la principal protagonista, tal como ocurre en un ámbito palatino.

### 30. Retablo mayor de la catedral de Gerona



Plata repujada y cincelada sobre alma de madera, con gemas y esmaltes: 250 x 272 cm

Gótico

Las catedrales de Barcelona y Mallorca, como también la seo de Manresa, tuvieron retablos mayores góticos de tracería calada. Los retablos mayores de las catedrales de Tortosa, Lérida, Vic, Tarragona y Perpiñán son piezas escultóricas destacables. Sólo el altar mayor de la catedral de Gerona conserva, excepcionalmente, un conjunto de retablo y baldaquino hecho de platería que perpetúa con formas góticas una tipología de menajes de altar más propia de la época románica.

El retablo es una obra de plata repujada que también incluye gemas y esmaltes. Adopta un formato apaisado característico de la retablística de comienzos del siglo XIV relacionable con modelos italianos. Lo coronan tres pináculos que incluyen las figuras de la Virgen, en el centro, san Félix, a la izquierda, y san Narciso, a la derecha.

Los dos registros que componen el cuerpo del retablo propiamente dicho representan escenas de la vida de Jesús, desde la concepción hasta la Resurrección. El registro inferior, que hace la función de bancal, se desarrolla como un friso que contiene imágenes de santas y santos y en los extremos las figuras arrodilladas de los obispos Gilaberto y Berenguer de Cruïlles como donantes.

Este retablo no es una obra unitaria, sino el resultado de la transformación de un primer retablo dedicado a la vida de Jesús en otro presidido por imágenes de La Madre de Dios. El de la vida de Jesús es obra del maestro Bartomeu, de 1320-1325. El bancal y los pináculos con los cuales se operó la transformación los hicieron hacia 1357-1358 Pere Berneç y Ramon Andreu a raíz de la consagración del nuevo altar mayor de la catedral gótica, ocurrida en 1347.

La opinión tradicional de los cronistas antiguos de la seo gerundense atribuía a Berneç los pináculos y a Andreu el bancal. Sin embargo, la inscripción "Pere Berneç me hizo", que se lee en el bancal, parece desmentirlo, y sobre esta base la historiografía contemporánea ha tendido a minimizar la contribución de Andreu y a dar preeminencia a la figura de Berneç, muy conocido como orfebre del rey Pedro el Ceremonioso.

Sin embargo, la cuestión todavía no se ha resuelto satisfactoriamente, entre otras cosas porque no es tan seguro que la inscripción con el nombre de Berneç hubiera estado siempre en el bancal. No todas las descripciones antiguas coinciden en este punto y, por lo tanto, hace falta una revisión atenta de los datos antes de alcanzar nuevas conclusiones.

### 31. Retablo de la Almudaina



Compartimento que representa la crucifixión de Jesús

Pintura al temple y dorado sobre madera: 141 x 114 cm

Gótico de influencia italiana

Dentro del proceso de embellecimiento de los palacios reales y particularmente de sus capillas, Pedro el Ceremonioso encomendó a "su" pintor Ferrer Bassa la realización de varios retablos. El destinado a la capilla de Santa Ana del Palacio de la Almudaina en Ciudad de Mallorca se le debió encargar poco después de la "reconquista" de la isla, en 1343, pero el pintor murió hacia 1348 dejándolo inacabado. A continuación, el encargo lo asumió Ramon Destorrents, continuador del taller de los Bassa, el cual finalmente lo completó y envió las pinturas a Mallorca en 1358.

El retablo, como la capilla palatina, se dedicaba a santa Ana, pero no se ha conservado íntegramente. Se conocen dos compartimentos, uno que se conserva en Lisboa y éste, que representa la crucifixión de Jesús y que lógicamente debió de ser el que ocupaba la cima del conjunto. La comparación entre ambas pinturas revela que son hechas por manos diferentes y todo parece indicar que la de Lisboa es obra de Destorrents. Por consiguiente, ésta podría ser obra de Ferrer Bassa o de su hijo Arnau Bassa, que intervenía habitualmente en los encargos de su padre.

Centra la composición, en la parte alta, la imagen de Jesús clavado en la cruz. A sus pies está el grupo de las tres Marías y al otro lado san Juan y soldados. Detrás de él se ven las murallas de Jerusalén, dispuestas con la intención de producir sensación de profundidad. El espacio que corresponde al cielo es dorado, como es habitual en la pintura gótica. En los pequeños compartimentos laterales, llamados entrecalles, hay representados profetas y el escudo real, cuatro barras sobre fondo de oro.

Por la fórmula iconográfica adoptada, por la manera de estilizar las figuras, por el cromatismo de la tabla e incluso por el tímido ensayo de construcción espacial con las murallas, esta obra es un testimonio palpable de italianismo y de la penetración de la corriente de influencia italiana en la pintura gótica catalana.

## 32. Retablo del Espíritu Santo



Pintura al temple y dorado sobre madera

Gótico de influencia italiana

La importancia y el protagonismo que la arquitectura gótica catalana concede a las capillas laterales en la configuración de las iglesias obedece, entre otras razones, a la demanda creciente de los gremios y de las corporaciones ciudadanas que aspiraban a tener capilla propia. Embelleciendo y enriqueciendo la capilla con retablos y obras de arte se evidenciaba la pujanza del gremio, la de sus representantes y la del sector económico correspondiente, a la vez que se reforzaba el carácter de la iglesia gótica como espacio de representación ciudadana, además de su función esencial de lugar de culto.

La seo de Manresa se construyó en una parte muy importante con las aportaciones económicas de los ciudadanos y de las corporaciones. Una de éstas fue el gremio de curtidores de pieles, también llamados blanqueros y zurradores, al que le fue concedida capilla desde el comienzo de las obras, aunque no pudo disponer plenamente de ella hasta más tarde.

Este gremio representaba uno de los sectores económicos más activos en la Manresa de los siglos del gótico y tenía por patrón al Espíritu Santo, al que está dedicada su capilla y el retablo que la preside, que todavía se conserva *in situ*. Encargado al pintor Pere Serra en 1393, ya estaba acabado y montado al año siguiente. El conjunto está centrado por el compartimento que representa el pentecostés o venida del Espíritu Santo y enmarcado por un guardapolvo. Las escenas principales hacen referencia a otras manifestaciones del Espíritu

Santo y destacan por la intensidad cromática, potenciada por la riqueza de los dorados. Aunque la obra de Pere Serra es usualmente adscrita a la corriente de influencia italiana, muchos aspectos de este retablo denotan la proximidad del gótico internacional.

El bancal original fue modificado con la interpolación de una tabla que representa el lamento del Cristo Muerto y que procede de la descomposición de un retablo que Lluís Borrassà pintó en 1410-1412 para otra cofradía con capilla en la seo de Manresa.

### 33. Retablo de Santa Úrsula



Piedra

Gótico

La iglesia de San Lorenzo de Lérida alberga un importante conjunto de retablos de piedra que constituye uno de los mejores exponentes de la llamada "escuela de Lérida", escuela o grupo configurado a partir de la gran expansión que la retablística escultórica alcanzó en Lérida y en su entorno en la segunda mitad del siglo XIV, por influencia de las obras de la Seu Vella.

El conjunto de San Lorenzo también permite constatar cómo la producción de retablos de piedra podía llegar a competir con la de retablos pintados. Son cuatro retablos dedicados, respectivamente, al santo titular de la iglesia, san Pedro, santa Lucía y santa Úrsula y las Once Mil vírgenes. Éste último se encuentra en una de las naves que durante el siglo XIV fueron añadidas al cuerpo original de la iglesia con el fin de satisfacer la creciente demanda de capillas. La de Santa Úrsula y las Once Mil vírgenes lo había fundado a un mercader llamado Simó Caldera, persona muy vinculada a la Pachería y que tuvo varios cargos de representación ciudadana.

La estructura del retablo adopta la tipología habitual. Lo preside la imagen de la santa coronada por un pináculo. A lado y lado hay un total de ocho compartimentos con escenas que desarrollan visualmente la leyenda de santa Úrsula y las Once Mil vírgenes según la *Leyenda áurea*. El registro inferior,

que hace la función de bancal, se desarrolla en forma de friso y contiene las imágenes de algunas santas vírgenes así como unos medallones con el escudo del fundador, Simó Caldera.

No se conservan evidencias documentales sobre el autor o autores de este retablo, pero el análisis estilístico revela la participación de Jaume Cascalls, maestro de obras de la Seu Vella en los años sesenta del siglo XIV, junto con algún colaborador.

### 34. Palacio de la Generalitat



Fachada de la capilla de Sant Jordi

#### Gótico

La Generalitat o Diputació del General nació como delegación –diputación– de las Cortes, es decir, del parlamento donde estaba representada la generalidad del país. Al principio tenía carácter transitorio y a partir de 1359, durante el reinado de Pedro el Ceremonioso, se convirtió en un organismo estable. Su función inicial era la de recaudar impuestos pero evolucionó hacia institución de gobierno, función que se consolidó cuando a raíz del Compromiso de Caspe se regularon las instituciones del país.

Este paso se visualizó con la ampliación y el embellecimiento de la sede de la Generalitat. La fachada de la primera sede, que todavía se conserva, daba a la calle de San Honorato y era una construcción austera. La nueva fachada principal se construyó en la calle del Bisbe, alineada con la de la Casa de la Ciudad de Barcelona, y fue enriquecida con esculturas de Pere Joan , de las cuales destaca el medallón de San Jorge, del año 1418.

Seguidamente se completó la construcción del patio, que sirvió para articular lo que hasta entonces era un conjunto heterogéneo de dependencias, y le dio carácter de palacio. El patio de la Generalitat, con la escalera y la galería alta, es uno de los mejores ejemplares de la arquitectura civil catalana.

La construcción de la capilla se aprobó en 1432 y se llevó a cabo en dos años bajo la dirección de Marc Safont, el arquitecto de la Generalitat. Su estructura es muy simple y además ha sido modificada. La parte más significativa es la fachada, decorada con tracerías que reproducen los dibujos característicos del

gótico flamígero. Su composición, con una puerta central y dos grandes ventanas laterales, deriva de las fachadas de las salas capitulares y está pensada para facilitar el seguimiento del culto desde el exterior.

El crecimiento del Palacio de la Generalitat continuó hasta el siglo XVI, momento al que pertenece la fachada nueva de Pere Blai.

### 35. Santa Maria de Castelló d'Empúries



Portada principal de la iglesia

Gótico internacional

Uno de los procesos históricos que componen el trasfondo del arte gótico es el de la progresiva imposición de la autoridad real por encima de la nobleza feudal, con la lógica resistencia de esta última. Resistencia que se dirime con las armas o por medio del pacto, incluso matrimonial, y que a veces también tiene repercusiones artísticas.

En Cataluña hay dos buenos ejemplos de ello, que corresponden al reinado de Jaime II. Uno se relaciona con los condes de Urgel, que cuando presintieron la extinción de su dinastía quisieron perpetuar la memoria con la construcción de un panteón funerario en Bellpuig de les Avellanes. El otro se relaciona con el entronque de los condes de Ampurias y la familia real, que repercutió en la monumentalización de la villa condal de Castelló d'Empúries.

Antes del 1315-1316 se había iniciado la construcción de una nueva iglesia gótica que se quiso convertir en sede episcopal. Por eso se le acabó dando una envergadura casi catedralicia. Sin embargo, las gestiones para obtener el obispado se alargaron sin fructificar y, por lo tanto, se alargaron también las obras de la iglesia de Santa María.

La realización de la fachada corresponde a principios del siglo XV. La portada propiamente dicha se atribuye al escultor Pere de Santjoan, un artista itinerante oriundo de la Picardía que antes de establecerse en Cataluña había trabajado

en Mallorca y en Gerona. Esta portada tiene la típica estructura gótica de arcos en degradación, con seis figuras de apóstoles a cada lado. A los pies están los escudos de las familias que contribuyeron a la realización de la obra. El tímpano es ocupado por un grupo escultórico que representa la adoración de los reyes magos o Epifanía. Las arquivoltas que lo enmarcan están ornamentadas con elementos vegetales.

### 36. Sepulcro del obispo Ramon d'Escales



Alabastro de Beuda (Garrotxa)

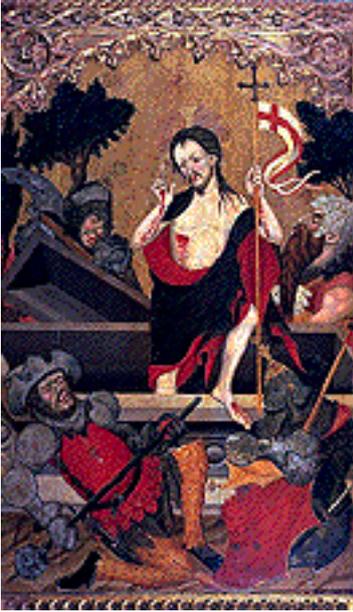
Gótico internacional

Ramon d'Escales fue obispo de Barcelona entre 1386 y 1398, durante los años conflictivos del Cisma de Occidente y del saqueo de la judería de la ciudad. En la catedral impulsó la construcción de los campanarios y del coro. Al morir dispuso de forma testamentaria que le hicieran un sepulcro en la capilla de los Santos Inocentes que actualmente está dedicada a las almas del purgatorio.

El cumplimiento de su voluntad se retrasó un tiempo y se llevó a cabo después del nombramiento del obispo Francesc de Blanes. Como antes de llegar a Barcelona había sido obispo de Gerona y canónigo de Mallorca, es muy normal que F. de Blanes encomendara la obra a un artista relacionado con ambas sedes, y también con la barcelonesa: el escultor y arquitecto Antoni Canet.

El sepulcro de Ramon d'Escales fue realizado por él entre los años 1409 y 1411. En la cubierta se ve la imagen yacente del obispo con la mitra y el báculo, atributos propios de la dignidad episcopal. Es perceptible en él la influencia de la estatua yacente de san Olegario, recién terminada por Pere Sanglada en 1406. En la parte frontal del sepulcro se alude al séquito funerario con la representación de ocho figuras vestidas de luto que manifiestan ostensiblemente su pena: son los enlutados o *pleurants*, tan característicos de la escultura funeraria del gótico.

### 37. Retablo de Santes Creus



Pintura al temple y dorado sobre madera: 186 x 115 cm

Gótico internacional

La norma cisterciense de sobriedad en la arquitectura y de rechazo de la ornamentación figurativa que durante los primeros tiempos de la orden se mantiene como una exigencia firme, empieza a relajarse pronto y llega un momento en el que parece prácticamente olvidada. En los monasterios catalanes del Císter, la sustitución de la estética de obediencia cisterciense por la fantasía del pleno goticismo se percibe nítidamente en los cimborrios o en los vitrales policromos de las iglesias, en las tracerías de los claustros o en las tumbas reales. La construcción de grandes retablos rompe igualmente con la sensibilidad que inspiró las iglesias cistercienses. El de Santes Creus constituía un conjunto monumental de tablas pintadas y esculturas que desplegaba toda su riqueza de dorados y de colores detrás del altar mayor.

Este retablo se sustituyó por un nuevo retablo mayor de estilo barroco, obra de Josep Tremulles de 1647, que es el que todavía preside la iglesia de Santes Creus. Desplazado, el retablo gótico se acabó desmembrando y actualmente sus piezas se encuentran repartidas entre el Museo Diocesano de Tarragona y el MNAC. Ésta fue adquirida en 1945.

El retablo de Santes Creus estaba dedicado a La Madre de Dios y contenía la representación de los gozos marianos, entre los cuales se incluye la Resurrección de Jesús. Tal como es propio de esta escena, Jesús aparece saliendo triun-

fante del sepulcro, con el estandarte en la mano, mientras los soldados que lo vigilan permanecen dormidos. Merece la pena fijarse en la fidelidad con la que se representa la armadura de los soldados.

El retablo de Santes Creus fue encargado a Pere Serra en 1402, pero este artista apenas trabajó en él. Posteriormente el encargo lo asumió Grau Gener, que debió de hacer la mayor parte de la obra. A la muerte de Gener, entre 1409-1410, Lluís Borrassà se encargó de acabarlo y lo instaló, en 1411. Desde el punto de vista del estilo, se trata de una de las manifestaciones tempranas del gótico internacional en la pintura catalana, con elementos que lo relacionan con la pintura valenciana coetánea.

### 38. Retablo de Púbol



Pintura al temple y dorado sobre madera

490 x 370 cm

Gótico internacional

En nuestros días, el castillo de Púbol es muy conocido por el hecho de pertenecer al universo daliniano: Salvador Dalí i Domènech lo compró en 1970, lo decoró y se lo regaló a Gala, que está enterrada allí.

Sin embargo, la significación artística del castillo de Púbol viene de más lejos y es la causa principal el retablo de la iglesia anexa, que por motivos varios constituye una pieza particularmente relevante de la pintura gótica catalana. Es obra de Bernat Martorell y su realización es una consecuencia de las mejoras que los propietarios del castillo, los Corbera-Campllong, llevaron a cabo a principios del siglo XV.

Bernat de Corbera encargó esta obra al pintor Bernat Martorell en 1437. El artista la realizó en su taller de Barcelona y parece que estaba acabada en 1442. Desde entonces hasta 1936 presidió la iglesia, pero a causa de la Guerra Civil lo llevaron a Gerona.

El retablo está dedicado a san Pedro, que tal como estipulaba el contrato es representado en la tabla central sentado en la cátedra papal, con la llave, su atributo característico, y rodeado de cardenales. En sus pies hay representadas, a menor escala, las figuras arrodilladas de los donantes, Bernat de Corbera,

Margarida de Campllong y su hijo. El resto de las escenas representan seis episodios de la vida de san Pedro y el Calvario que, como es habitual en los retablos catalanes, ocupa la cima del conjunto. Las tablas pequeñas, llamadas entrecalles, y el bancal, representan imágenes de santos y santas. En el reverso del bancal encontraron unos dibujos preparatorios realizados al carbón, que representan cabezas de personas con una gran vivacidad.

Esta pintura refleja algunas de las características sobresalientes de la corriente llamada gótico internacional, como el interés por los detalles y las anécdotas, la indumentaria lujosa con la que se reviste los personajes y el carácter fuertemente colorista del conjunto. El protagonismo de las composiciones recae de manera casi absoluta en las figuras, que tienden a ocupar el máximo espacio posible.

### 39. Frontal de San Jorge



Tela de lino bordada con sedas, oro y plata

107 x 317 cm

Gótico internacional

En la época gótica, los tapices y los bordados con representaciones figurativas eran objetos preciadísimos, tanto en el ámbito palatino o cortesano como en el de las iglesias. Las catedrales catalanas y también algunas iglesias importantes como las canónicas de Manresa y Sant Joan de les Abadesses han proporcionado ejemplos magníficos de bordados góticos que se utilizaron como frontales de altar en ocasiones solemnes.

La importancia de este arte hizo que tanto el Consejo Municipal de Barcelona como la Generalitat tuvieran su bordador oficial. El de la Generalitat era Antoni Sadurní, en cuyo taller se realizó la decoración de los ornamentos litúrgicos de la capilla de Sant Jordi del Palau de la Generalitat y este frontal que, junto con otras piezas, formaba parte de un tesoro muy bien dotado por los diputados.

La escena central representa la imagen de san Jorge luchando con el dragón por liberar a la princesa, según los cánones iconográficos convencionales. Destaca la importancia que se ha concedido a la representación del paisaje, con los huesos de las víctimas del dragón en primer término y la ciudad al fondo, desde donde sus habitantes contemplan la lucha visiblemente compungidos.

El diseño de esta composición es obra de un pintor desconocido, que algunos autores han propuesto identificar con Bernat Martorell. En cualquier caso, la obra encaja bien con los parámetros del gótico internacional, tanto por el estilo de la figuración como por su carácter suntuario: una comisión nombrada *ad hoc* la valoró por la importante cantidad de 1.522 florines y 3 sueldos.

## 40. Coro de la catedral de Barcelona



Sillería alta: 1394-1399, sillería baja: 1456-1462, pináculos: 1497. Madera de roble

Gótico internacional

El coro de una catedral es el espacio donde los canónigos se reúnen para rogar y para cantar el oficio divino. A menudo se encuentra en torno al presbiterio, pero en las catedrales catalanas, igual que en las hispánicas, se suele encontrar justo en medio de la nave mayor, interfiriendo la visualidad. La causa de esta disposición adoptada desde los tiempos del gótico está relacionada con el desarrollo de los retablos.

La construcción de un coro catedralicio constituía una empresa de mucha envergadura y solía comportar un considerable despliegue de labores artísticas delicadas y de trabajos afiligranados, tan propios del gusto tardomedieval. El de la seo barcelonesa se inició en 1390 con la realización de la obra de piedra, es decir, de los muros que lo tenían que rodear; intervino el escultor Jordi de Déu. A continuación se inició la obra de madera, bajo la dirección de Pere Sanglada. Con él colaboraron y se formaron escultores como Antoni Canet o Pere Oller. Obra de Sanglada es la sillería alta, realizada entre los años 1394 y 1399. También lo es el púlpito, que se concluyó en 1403. La cátedra episcopal pertenece a un autor coetáneo. Posteriormente se encomendó la realización de la sillería baja a Macià Bonafè, que lo ejecutó entre los años 1456 y 1462, mientras que los doseles en forma de pináculo son obra de Michael Lochner y Johann Friedrich de Kassel. Fueron terminados en 1497.

A raíz de la reunión de la Orden del Toisón celebrada en la catedral de Barcelona en 1519, Juan de Borgoña pintó los escudos de los respaldos. Al mismo tiempo el escultor Bartolomé Ordóñez trabajaba en las mamparas de madera y los relieves de mármol del trascoro, completados por Pedro Villar en 1563-1564.

## 41. Palau de Berenguer Aguilar



Patio, escalera y galería

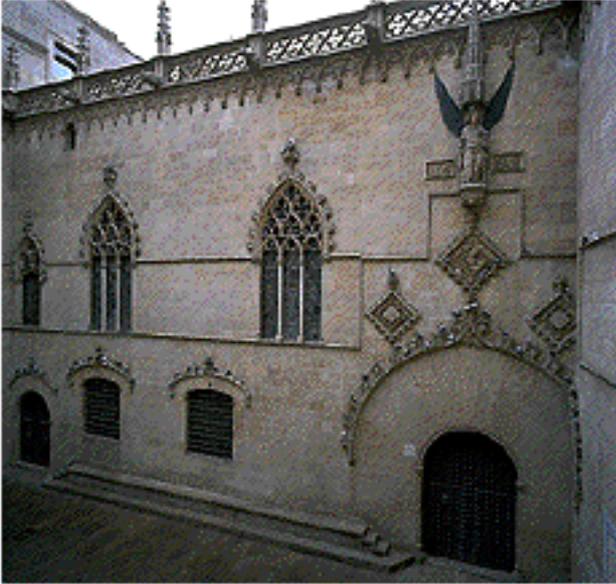
Gótico

Originalmente, el trazado de la calle de Montcada conducía desde una de las vías que salían de Barcelona en dirección norte, allí donde se encuentra la capilla románica del Marcús, hasta la antigua Vilanova del Mar, barrio marítimo aglutinado en torno a la iglesia de Santa María del Mar. La urbanización inicial de la calle corresponde a los siglos XII y XIII. La prosperidad del comercio marítimo de la Baja Edad Media lo transformó progresivamente en una calle residencial. Desde el siglo XIV se empezaron a construir grandes casas pertenecientes a familias nobles o a mercaderes y burgueses enriquecidos. Desde entonces se convirtió en una de las calles más prestigiosas de la ciudad, estatus que mantuvo hasta el siglo XVIII.

La estructura del palacio de Berenguer Aguilar es la típica de las principales casas de la calle de Montcada: ingreso bajo arcada, patio a cielo abierto y escalera de acceso a la planta noble, con un primer rellano por donde se accede al estudio privado del propietario. En este caso la planta noble se enriquece con galerías de arcadas. Los elementos más representativos del patio son del siglo XV o de principios del XVI.

El mercader Berenguer Aguilar adquirió este palacio en 1463. Anteriormente había pertenecido a varias familias, como los Caldes, que a finales del siglo XIII decoraron una de las salas con las pinturas murales de la conquista de Mallorca.

## 42. Casa de la Ciudad de Barcelona



Antigua fachada principal

### Gótico

Uno de los procesos históricos que enmarca el desarrollo del arte gótico es la creciente vitalidad de las ciudades y de la vida urbana. Dentro de este proceso, y especialmente a partir del siglo XIII, se empieza a configurar la organización de los gobiernos municipales y por consiguiente también empieza la construcción de las sedes de estos gobiernos.

En Barcelona, el gobierno autónomo de la ciudad empezó a coger forma en tiempos de Jaime I, y se estructuró en varios organismos, de los que el más conocido es el Consejo de Ciento, donde eran representados los estamentos ciudadanos. Inicialmente, y durante casi un siglo, los consejeros se reunían en el convento de Santa Catalina o bien en el de los franciscanos, pero en 1369 acordaron la construcción de una sede estable para el gobierno municipal. En primer lugar se edificó la sala del Consejo de Ciento o Salón de Ciento, acabada en 1373 y proyectada por el arquitecto Pere Llobet. Su estructura es similar a la del Salón del Tinell del Palacio Real Mayor, si bien más reducida.

Más tarde se emprendió la construcción de la fachada, encargada al arquitecto Arnau Bargués en 1399. Del conjunto, de composición asimétrica, destacan los ventanales con tracerías y la puerta de medio punto coronada con escudos realizados por el escultor Jordi de Déu y con una imagen del arcángel Rafael

atribuida a Pere Sanglada. Ésta fue la fachada principal de la Casa de la Ciudad hasta que a partir de 1830 se empezó a construir la nueva fachada de la plaza de San Jaime.

La capilla de la Casa de la Ciudad se abrió al culto en 1401 pero no se acabó hasta 1410. Seguidamente fue enriquecida con ornamentos y mobiliario, y la decoración culminó con el encargo a Luis Dalmau del retablo de la Virgen de los Consejeros.

### 43. Lonja de Mallorca



#### Gótico

"Ítem, que lo dit Guillem deje e sie tingut de continuar e acabar la dita obra de la dita Lotge en la forma i manera que és comensada e segons las mostras per aquell dit Guillem als dits honorables obrers dadas e lliuradas [...]" ('Asimismo, que dicho Guillermo consienta y proceda a continuar y acabar la mencionada obra de la Lonja en la forma y manera en que fue comenzada y según las muestras dadas y entregadas por el mencionado Guillermo a los referidos honorables obreros [...]'). Con estos términos se formalizó en 1426 el contrato para la construcción de la nueva lonja de Mallorca entre el arquitecto Guillermo Sagrera y los representantes del Colegio de la Mercadería.

De hecho, Sagrera ya intervenía en esta obra desde el momento en el que había vuelto a la isla, hacia 1420, después de su etapa como maestro de obras de la catedral de Perpiñán. Por parte de los mercaderes, la voluntad de renovar la antigua Lonja ya se había manifestado explícitamente en 1409. En cierta forma estaba la intención de manifestar su hegemonía en la vida ciudadana mediante una obra de mucha más envergadura que una pequeña capilla o un retablo.

La implantación de la Lonja en el paisaje monumental de la Ciudad de Mallorca alcanza una dimensión equiparable en la sede episcopal, en los castillos reales o en los conventos de las órdenes religiosas y actúa como elemento identificador de los mercaderes en cuanto corporación y grupo social.

La intervención del mallorquín Guillermo Sagrera, el más importante de los arquitectos activos en el ámbito de la Corona de Aragón durante los siglos del gótico, permitió configurar una obra de una gran representatividad. Del exterior sobresalen las ventanas con tracerías flamígeras, el coronamiento con almenas, las portadas y la decoración escultórica. El interior es una gran sala rectangular cubierta con bóvedas de crucería soportadas por seis pilares helicoidales que dan plasticidad a un espacio concebido y tratado como un continuo.

Esta continuidad del espacio es una de las constantes de la arquitectura gótica catalana que Sagrera desarrolla con mucha sabiduría, generando soluciones que al fin y al cabo representan una interpretación crítica de los formulismos góticos. Así, prescinde de las ménsulas y de las impostas con el fin de fundir directamente los nervios con los muros y los pilares, reforzando visualmente la idea de unidad.

Éstas y otras soluciones originales fueron nuevamente aplicadas por Sagrera en la obra del Castillo Nuevo de Nápoles, hacia donde partió en 1447 dejando la finalización de la Lonja a manos de sus colaboradores.

## 44. Retablo mayor de la catedral de Tarragona



Piedra, madera y alabastro de Segueró, Beuda (Garrotxa)

Gótico internacional

Hacia 1375 el escultor Jordi de Déu intervenía junto con su maestro Jaume Cascalls en la realización de las esculturas de la fachada principal de la catedral de Tarragona. Medio siglo más tarde era su hijo, Pere Joan, quien recibía el encargo de otra obra escultórica importante en la misma catedral: el retablo mayor.

Le fue encargado en 1426 y durante tres años se hicieron los preparativos, porque la primera piedra la puso en 1429 el obispo Dalmau de Mur. La construcción del retablo avanzó lentamente y a partir del 1434 Pere Joan se distanció de ésta, ya que se fue a Zaragoza llamado por el mismo obispo Dalmau de Mur, que había pasado a regir esa diócesis. La obra se debió de acabar alrededor de 1447, cuando se hacía la policromía de algunas partes.

El conjunto está centrado por una imagen de la Virgen y tiene a lado y lado las figuras de san Pablo y santa Tecla, a la que también están dedicadas las escenas del banco. Los compartimentos del retablo hacen referencia a los gozos de la Virgen y a escenas de la vida de Jesús. Las diferencias cualitativas entre las partes del retablo evidencian un proceso de realización discontinuo. Sin duda, el lugar donde la capacidad de invención de Pere Joan alcanza niveles más altos es el banco. El artista llega mucho más allá que los otros escultores catalanes del gótico internacional, mediante un trabajo fuertemente expresionista que imprime un ritmo dinámico a las composiciones, juega con los detalles y va-

lora más los rostros y los cuerpos desnudos que los envoltorios de ropas, tan habituales en el arte del gótico internacional. El origen de este lenguaje personal de Pere Joan podría encontrarse en Valencia, dado que concuerda bien, por el estilo y la cronología, con la presencia en aquella ciudad del escultor florentino Giuliano Poggibonsi.

## 45. Retablo mayor de la catedral de Vic



Alabastro de Segueró y piedra de Sant Bartomeu del Grau

Gótico internacional

La catedral románica de Vic, consagrada en el 1038, fue reformada y ampliada en varias ocasiones antes de su derribo en el siglo XVIII. A la época gótica pertenece el claustro del siglo XIV, que todavía subsiste. A principios del siglo XV también se llevó a cabo la reforma de la cabecera, en cuyo contexto se inscribe la realización de un retablo mayor nuevo, debido al mecenazgo del canónigo Bernat Despuig, que lo encargó al escultor Pere Oller en 1420. Ya estaba acabado seis años después, en 1426.

La configuración actual del retablo se aproxima bastante al original aunque ha pasado por varias vicisitudes y le faltan algunos elementos, como las puertas laterales. El conjunto está presidido por las imágenes de san Pedro y la Virgen sentada con el Niño Jesús. Esta última recuerda la antigua imagen de la Virgen del Coro, que se había venerado en el presbiterio de la catedral.

El retablo consta de doce escenas que representan los gozos de la Virgen y momentos de la vida de san Pedro y san Pablo. Entre escena y escena hay pequeñas figuras que representan santos y santas. El bancal, que se desarrolla a la manera de un friso, está centrado por la imagen de Cristo muerto y completado con imágenes de los evangelistas y de apóstoles. El conjunto está rodeado por un guardapolvo, que, como es propio de los ornamentos marginales góticos, combina con fantasía elementos vegetales, figuras y escudos.

El retablo de Vic es la obra maestra del escultor Pere Oller y uno de los principales retablos de piedra catalanes del siglo XV. El conjunto se encuentra densamente poblado de detalles y de figuras trabajadas con minuciosidad. Son de canon corto y de facciones poco expresivas, cosa que el autor compensa acentuando la diversidad de gestos y de posturas. Todas estas características de la obra de Pere Oller encajan plenamente con la corriente llamada gótico internacional.

## 46. Castillo Nuevo



### Gótico

Alfonso el Magnánimo conquistó definitivamente el reino de Nápoles en 1443. Se estableció en él y desde allí se ocupó de los asuntos de la Corona de Aragón al mismo tiempo que se rodeaba de gente de letras y de artistas que hacían de su corte napolitana un importante foco de irradiación de cultura humanística.

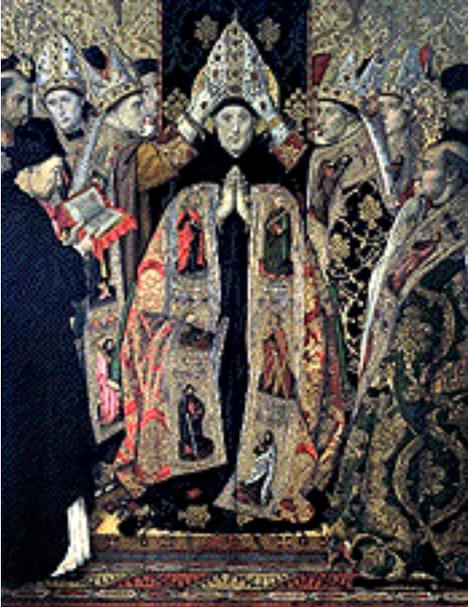
Justo después de la conquista, ya emprendió la reforma total del antiguo castillo de los Anjou para transformarlo en el llamado Castillo Nuevo. Sin embargo, el proyecto no adquirió una fisonomía definida hasta que Guillermo Sagrera asumió la dirección general, hacia 1447-1448. Y la ejerció hasta su muerte, en 1454.

Los planteamientos de Sagrera responden a la idea de castillo-palacio propia del fin de la Edad Media más que a la de un edificio militar en sentido estricto. De todos modos, las estructuras defensivas las concibió teniendo en cuenta las nuevas armas de artillería que entonces se empezaban a introducir. De las salas del Castillo Nuevo destaca muy especialmente la Gran Sala, llamada también de los Barones, construida entre los años 1452-1457 según proyecto de Guillermo Sagrera. Es un espacio cuadrado de 26 x 26 m cubierto con una magnífica bóveda estrellada que deriva de las bóvedas de las salas capitulares de las catedrales catalanas. Las paredes de la Gran Sala fueron decoradas con tapices, entre los cuales había algunos diseñados por Rogier van der Weyden, mientras que el suelo estaba pavimentado con baldosa de Manises. Entre los años 1450-1458, el escultor Pere Joan tuvo un papel destacado en la realización de los complementos escultóricos del Castillo Nuevo.

Del perfil exterior destacan dos cosas: las torres circulares con la base ataludada según el modelo del castillo de Bellver y el arco triunfal de entrada, que actualiza el modelo de los arcos de triunfo romanos. Alfonso el Magnánimo es representado haciendo su entrada en Nápoles después de la conquista. El arco fue realizado entre los años 1452-1466 con la intervención de varios artistas italianos que le imprimieron un marcado acento clásico.

La obra del Castillo Nuevo representa un ensayo de fusión entre la cultura arquitectónica del gótico catalán y la cultura figurativa del cuatrocientos italiano. Un ensayo logrado que evidencia las posibilidades de desarrollo en sentido moderno de la arquitectura gótica catalana y como ésta no se contradice con la cultura protorrenacentista, porque en el fondo también está impregnada de clasicismo. Sin embargo, este ensayo no tuvo incidencia real en la historia del arte catalán por su alejamiento del país, donde el arte fluía por otros caminos.

## 47. Retablo de San Agustín



Pintura al temple y al óleo y dorado sobre madera de álamo blanco

251 x 192 cm

Gótico de influencia flamenca

El altar mayor de la iglesia del convento de San Agustín de Barcelona fue consagrado en 1398. En 1401 se estableció en la iglesia la cofradía de los curtidores o zurradores de pieles, que en 1452 asumió la realización del retablo mayor y encargó la construcción de la estructura de madera a Macià Bonafè y la pintura del conjunto a Luis Dalmau. Sin embargo, este primer proyecto se encalló porque en 1463 se volvía a contratar con Jaime Huguet la pintura del retablo, y se establecía un plazo de cuatro años para ejecutarlo. La guerra civil que aquellos años afectó a Cataluña debió de volver a retrasarla, porque el retablo no se acabó hasta 1486.

Constaba seguramente de un cuerpo central con las imágenes escultóricas de san Agustín y la Virgen y de cuatro calles, dos por lado, con un total de ocho tablas mayores que representaban episodios de la vida del santo titular. El banco, de grandes dimensiones, contenía cuatro tablas más con escenas de la Pasión de Jesús. Con este retablo se alcanzaba un punto culminante en la progresión hacia el gigantismo de la retabística catalana: la anchura de la base bordeaba los doce metros, mientras que la altura del conjunto se ha calculado que medía trece o catorce.

El convento de San Agustín se vio muy afectado por el asedio y la ocupación de Barcelona de 1714 y finalmente fue derribado. La comunidad se trasladó a un nuevo convento, llamado precisamente de San Agustín Nuevo. Entonces el retablo se desmembró. Las piezas que subsisten se encuentran repartidas entre el Museo Nacional de Arte de Cataluña y el Museo Frederic Marès de Barcelona. Éstas fueron adquiridas en 1923.

El análisis estilístico revela la intervención de los colaboradores de Huguet en casi todos los compartimentos del retablo. En lo que nos ocupa se debió de limitar al envoltorio de ropas y de dorados porque la calidad de las caras hace que la pintura le haya sido atribuida sin reservas, a la vez que se ha propuesto datarla dentro de la franja cronológica más próxima a la firma del contrato.

La escena representa la consagración episcopal de san Agustín por parte de dos obispos que le imponen la mitra. Conviene destacar dos principales valores plásticos: la rígida simetría con la que se ordena el conjunto para transmitir la máxima sensación de solemnidad, y el efecto suntuario que produce la sobreabundancia de ropas y de tejidos preciosos, que casi se convierten en los verdaderos protagonistas de la escena en detrimento de las figuras, reducidas a unos rostros que sin embargo transmiten sensación de viveza, gracias al hábil juego de las miradas.

Ciertamente, las miradas son un elemento activo de la composición, que tiene un carácter acusadamente plano, bidimensional, lineal. No hay profundidad, como tampoco hay sensualidad ni emotividad de ningún tipo. Sólo solemnidad y riqueza y, al fin y al cabo, la imagen fascinante de un medievalismo que se resistía a desaparecer. El efecto de esta pintura es próximo al de un panto-crátor o al de un icono y responde a una sensibilidad decididamente conservadora. Conservadurismo que no debe ser atribuido exclusivamente al artista, sino también, y con preferencia, a sus clientes, que exigían con insistencia dorados y taraceas, siempre de "buena finura y precio". Por todo eso, esta consagración episcopal de san Agustín también es una representación simbólica de ciertas actitudes propias de la sociedad burguesa barcelonesa a finales de la Edad Media: nostalgia de un poder fuerte, afán de ostentación, gremialismo en vez de individualismo y temor ante los cambios que ya estaban configurando el mundo moderno.

## 48. Virgen de los Consejeros



Pintura al óleo y al temple sobre madera de roble

311 x 311 cm incluyendo el marco

Gótico de influencia flamenca

La Virgen de los Consejeros, llamada también la Virgen de los Consejeros, era el retablo de la capilla de la Casa de la Ciudad de Barcelona. Esta capilla se acabó de construir en 1410 y el gobierno municipal se encargó de embellecerla con ornamentos y mobiliario. En 1443 se acordó encomendar el retablo al mejor pintor que se pudiera encontrar, que fue el valenciano Luis Dalmau.

La composición está centrada por la Virgen sentada en un trono, con el Niño Jesús en el regazo. A lado y lado del trono hay dos grupos de consejeros arrodillados y ataviados con la vistosa indumentaria propia de su cargo. Les acompañan santa Eulalia, patrona de la ciudad, y san Andrés, patrón de los consejeros. Tal como exigía los contrato, los consejeros son retratados al natural.

Detrás de ellos hay sendos grupos de ángeles que cantan. Toda la escena se sitúa en un interior imaginario y a través de las ventanas se ve un paisaje igualmente imaginario, en vez del fondo dorado que inicialmente se preveía. El suelo está enladrillado con el escudo de la ciudad y al pie del trono hay inscrito el nombre del autor y la fecha.

Esta obra es un testimonio fiel de lo que Dalmau vio y aprendió durante su viaje a Flandes y sobre todo de su conocimiento directo de la obra de Jan van Eyck. Muchos detalles parecen extractos del políptico de Gante, la obra más importante del artista flamenco. El acusado flamenquismo de la Virgen de los Consejeros, pero también el uso de la pintura al óleo, hacen de esta pieza una manifestación temprana y hasta cierto punto aislada en el contexto catalán de la difusión de las corrientes flamencas que predominaron en el arte del siglo XV.

La obra era extraordinariamente apreciada por los consejeros, que la trataban con muchísimo cuidado. Incluso se ha documentado la adquisición de colas de marta para limpiarla. Sin embargo, la capilla de la Casa de la Ciudad desapareció en el siglo XIX y la Virgen de los Consejeros fue depositada en el Museo en 1902. De la obra original, tal como la proyectó Dalmau, se ha perdido el bancal.

## 49. Sepulcro del obispo Bernat de Pau



Figura que representa a santa Catalina

Alabastro

Gótico de influencia flamenca

La catedral de Gerona alberga una espléndida serie de sepulcros episcopales de época gótica que incluye piezas tan destacables como las tumbas de los obispos Vilamarí, Montrodon o Anglesola, además del sepulcro de Bernat de Pau, al cual pertenece esta figura.

Bernat de Pau fue obispo de Gerona entre los años 1436 y 1457. Como la mayoría de los obispos gerundenses, pertenecía a la pequeña nobleza y quiso tener una capilla en la catedral, que fuera una manifestación de prestigio personal y familiar. Así, pagó la construcción de la capilla de San Pablo, que actualmente está dedicada a san Honorato y que se encuentra a los pies de la gran nave. La dotó con ornamentos y obras de arte y la personalizó con el escudo de su familia, que representa un pavo.

El elemento más importante de la capilla es el sepulcro del mismo Bernat de Pau, que destaca por la extraordinaria riqueza escultórica. Nos encontramos, pues, ante un ejemplo típico de capilla-panteón familiar. Desde comienzos del siglo XV estas capillas funerarias adquirieron una gran importancia, que iba en detrimento del protagonismo de las capillas gremiales y corporativas tan características del siglo anterior.

El sepulcro se encuentra en una de las paredes laterales de la capilla, debajo de un arcosolio, y como es natural incluye la imagen yacente del difunto con atributos propios de la dignidad episcopal, como la mitra y el báculo. De la gran abundancia de imágenes y de figuras que llenan este monumento funerario resulta especialmente destacable la ausencia de los tradicionales enlutados o *pleurants* y que sean sustituidos por figuras que llevan libros y que meditan. Con ellas se manifiesta una clara inclinación por la cultura humanística.

Esta figura de santa Catalina, que también aparece leyendo, formaba parte de un grupo que representaba la llegada del difunto al cielo en presencia de la Virgen, santas y santos. Como todas las piezas del conjunto, se trabajó con un acusado sentido de la realidad y del detalle, que se inscribe dentro de la corriente de influencia flamenca que predomina durante la fase final del gótico.

No hay evidencias documentales sobre los autores de este monumento funerario, aunque una observación atenta revela la intervención de más de un artista y el crecimiento del proyecto original, que inicialmente seguía el mismo modelo que el sepulcro del canónigo Dalmau de Raset en la seo gerundense, pero que posteriormente se amplió hasta configurar lo que se ha considerado el más monumental de los sepulcros góticos catalanes.

## 50. Piedad Desplà



Pintura al óleo sobre madera: 175 x 189 cm con marco

Gótico de influencia flamenca

El tema de la Piedad es muy frecuente en el arte del gótico avanzado, tanto en obras de escultura como de pintura. Consiste en la representación de Jesús muerto sobre el regazo de su Madre y debe entenderse como una imagen vinculada a la meditación piadosa sobre la Pasión de Jesús, práctica muy arraigada en la espiritualidad medieval tardía. De alguna manera, la Piedad constituye la contraimagen de la Virgen con el Niño en los brazos o en el regazo.

En esta obra, la Piedad es acompañada por san Jerónimo y el mismo donante, el arcediano Lluís Desplà. La escena se sitúa simbólicamente al pie del Calvario y constituye un ejemplo clarísimo de las transposiciones de tiempo y de lugar tan propias del gótico.

Las figuras son trabajadas con el realismo minucioso y detallista que también es propio del gótico final. El mismo realismo se aprecia en el paisaje, lleno de reminiscencias nórdicas patentes, por ejemplo, en el molino, y es poblado de anécdotas y de detalles, muchos de los cuales tienen valor simbólico. También lo tienen las luces crepusculares del cielo, asociadas a la idea de la muerte. La potenciación de los efectos lumínicos que tan bien se perciben en este paisaje es una consecuencia del aprovechamiento de las prestaciones de la pintura al óleo.

Procede de la capilla de la casa de los arcedianos de la seo barcelonesa, que se reformó a iniciativa del mismo Desplà. Aunque representa un tema diferente, tiene un precedente directo en la Virgen de los Consejeros, la obra de Luis Dalmau que presidía la capilla de la Casa de la Ciudad.

## 51. El siglo XIII

El siglo XIII es el de las grandes catedrales góticas, a partir de las cuales se definen los patrones del estilo. Pero en Cataluña hay una clara resistencia al modelo catedralicio francés. Aquí la introducción y el desarrollo de los sistemas góticos es favorecida por las canónicas y las órdenes religiosas, cistercienses y mendicantes, mientras que las iniciativas de los reyes y de su entorno cortesano no alcanzan un protagonismo destacado hasta finales de siglo.

Durante el **siglo XIII** se construyen las grandes **catedrales** que constituyen el paradigma del **estilo gótico** (París, Chartres, Reims...) tanto por la arquitectura como por la escultura de las **portadas** o por el desarrollo que alcanzan los **vitrales**.

Este tipo de catedral gótica definido en el norte de Francia y bien acogido en Castilla (Burgos, León, Toledo...), por ejemplo, no encuentra aceptación en Cataluña, donde se acusa mucho más la influencia de la arquitectura de las órdenes religiosas, primero el **Císter** y más adelante los mendicantes, **franciscanos** y **dominicos**.

Por contraste con este protagonismo de las órdenes religiosas como promotores de realizaciones artísticas, la iniciativa de los conde-reyes permanece en un plano secundario y no se empieza a desvelar hasta después de la muerte de **Jaume I**.

En conjunto, el arte catalán del siglo XIII se caracteriza por una **transición gradual hacia el gótico** mediante la progresiva superación de las fórmulas del románico tardío y la recepción de novedades. De esta manera, en la segunda mitad del siglo ya aparecen las primeras iglesias plenamente góticas (las de las órdenes mendicantes), se empieza a plantear la primera de las grandes catedrales góticas catalanas (la de Barcelona), el Maestro Bartomeu introduce el estilo en la escultura y se desarrolla el **gótico lineal** en pintura.

La derrota de Pedro el Católico en Muret, en 1213, provocó un cambio de orientación radical de la política catalanoaragonesa. Cerradas las posibilidades de proyección más allá de los Pirineos, hacia Occitania, se intensificó la expansión hacia el sur y hacia el Mediterráneo. Expansión territorial y política, con las conquistas de Mallorca (1229) y de Valencia (1235) por Jaime I, pero también expansión económica y cultural.

De esta manera, el largo reinado de Jaime I (1213-1276) definía un nuevo proyecto de país claramente orientado hacia el Mediterráneo y daba a Cataluña una posición de liderazgo en el contexto de una estructura política, la Corona de Aragón, donde cada uno de los países que la formaban tenía su propia organización.

Eso explica que, cuando murió Jaime I, sus dominios se repartieran entre los dos hijos y se creara el efímero Reino de Mallorca, que incluía las islas Baleares, el Rosellón y Montpellier, hasta que Pedro el Ceremonioso lo reincorporó a los dominios troncales (1349).

Estos dominios correspondieron a Pedro el Grande (1276-1285), que continuó la expansión con la incorporación de Sicilia (1282) y se topó con la oposición del papa y los Anjou. El conflicto, que dio lugar a una cruzada, se resolvió definitivamente con el Tratado de Anagni (1295), que entre otras cosas establecía la boda de Jaime II con Blanca de Anjou. La boda se celebró en Vilabertran en 1295 y tuvo una repercusión directa en la superación de las resistencias catalanas con respecto a la cultura francesa del gótico.

Durante el siglo XIII se introducen los órdenes mendicantes y se funda en Barcelona la Orden de la Merced (1218). Con los mendicantes se vinculan figuras primordiales, como Ramon Llull, Arnau de Vilanova o Ramon de Penyafort.

Durante el **siglo XIII** Cataluña continúa el **ciclo expansivo** iniciado en el siglo anterior, si bien con un importante cambio de orientación forzado por las consecuencias de la batalla de Muret: se abandonan los esfuerzos de construcción de un estado a lado y lado de los Pirineos y empieza la **construcción de un nuevo estado** que orienta decididamente su política hacia el Mediterráneo.

Así, los hechos más importantes del largo reinado de **Jaime I**, que abarca una gran parte del siglo XIII, son las **conquistas de Mallorca y de Valencia**.

La **expansión mediterránea** continúa con la incorporación de Sicilia durante el reinado de Pedro el Grande.

La influencia de las **órdenes religiosas** en el arte y la cultura de este siglo es muy intensa.

En cambio, se constata una decidida **resistencia ante el modelo catedralicio francés** y las opciones artísticas de la corte de París.

Es con los hijos de Jaime I, Pedro el Grande y Jaime de Mallorca, cuando los reyes y su entorno cortesano empiezan a alcanzar protagonismo como promotores de realizaciones artísticas, movidos por la voluntad de reforzar la imagen y el prestigio de la monarquía.

En la arquitectura catalana de los siglos XII-XIII la introducción de las novedades que representan avances hacia el gótico se concentra inicialmente en las tierras de la Cataluña Nueva a causa de la implantación de los monasterios cistercienses, de los órdenes militares o de la construcción de las catedrales de Tarragona y Lérida.

En las tierras de la Cataluña Vieja las formulaciones románicas se mantenían profundamente arraigadas, pero a raíz del desarrollo del hecho urbano, que comportó la monumentalización de las ciudades del país, también se empezaron a introducir las novedades góticas. Los órdenes mendicantes fueron abanderadas de este proceso, que culminó con la gran expansión de la arquitectura gótica catalana en el siglo XIV.

Es un hecho indiscutible que la arquitectura catalana del siglo XIII se resiste a la penetración del gótico de las catedrales tal como se había definido en los dominios del rey de Francia a partir de las propuestas del abad Suger de Saint-Denis.

La explicación de este hecho está en el peso que en Cataluña adquiere el Císter, la Orden de san Bernardo, que como es sabido mantenía posiciones enfrentadas con las de Suger. Mientras que en la Isla de Francia se impusieron las tesis de Suger, en Cataluña triunfaron las de san Bernardo.

Algunas de las características que definen la arquitectura catalana del siglo XIII son el uso creciente de la bóveda de crucería y de los arcos diafragma, mientras que las bóvedas de cañón tienden a caer en desuso; la construcción con sillares bien cortados y escuadrados; la regularidad en las proporciones; el predominio de una concepción abstracta de la arquitectura, minimizando la presencia de elementos figurativos o la preferencia por la amplitud en detrimento de la verticalidad.

[[[[[Sobre estas características se basa el desarrollo ulterior de la arquitectura gótica catalana, de manera que las experiencias constructivas del siglo XIII tienen una incidencia decisiva en su configuración.

### **Monasterios cistercienses**

La Orden del Císter se introduce en Cataluña con el apoyo de la realeza y de la nobleza. Tiene la misión de favorecer el desarrollo de los territorios conquistados a mediados del siglo XII. El monasterio de Santes Creus, el monasterio de Poblet y el monasterio de Vallbona se convierten en conjuntos monumentales de gran envergadura, donde la provisionalidad de los asentamientos iniciales deja paso a construcciones sólidas y con voluntad de perdurar. Por ello el uso de la madera se reduce al mínimo y en cambio se da el máximo protagonismo a la construcción con piedra. La mayoría de las dependencias están cubiertas con bóveda, principalmente la de crucería. De esta manera los monasterios cistercienses se convierten en un gran laboratorio para experimentar

con la bóveda gótica, que suele ser usada con prudencia en las iglesias monásticas y con mucha más desenvoltura en otras dependencias, donde se alcanzan resultados de una gran belleza plástica. Otra aportación fundamental de los monasterios cistercienses es el uso de los arcos diafragma, que aparecen, por ejemplo, en el dormitorio del monasterio de Santes Creus. A partir de aquí los arcos diafragma se convierten en uno de los recursos más característicos de la arquitectura gótica catalana.

### **Organización y dependencias**

En un monasterio cisterciense, la disposición de las partes adopta una forma característica que se repite con regularidad y que constituye el ejemplo más típico de organización de un conjunto monástico medieval. El núcleo ordenador es el claustro, y a uno de sus lados, generalmente el más elevado, está la iglesia. En el lado de levante del claustro encontramos los ámbitos reservados a las actividades intelectuales y espirituales: sala capitular, sala de los monjes, escritorio, biblioteca. En el lado opuesto a la iglesia están los ámbitos donde se satisfacen las necesidades materiales de los monjes: lavabo, cocina y refectorio. Esta disposición es fielmente seguida en el plano del monasterio de Poblet.

### **Formas arquitectónicas**

La arquitectura del Císter se caracteriza por la austeridad –¡no pobreza!– basada en el rechazo de la decoración figurada, en el predominio de los paramentos lisos y en la limitación de las alturas de los edificios. Las iglesias cistercienses son construcciones bien acabadas, de líneas claras y proporciones simples, donde se pone el máximo énfasis en la claridad estructural y en la visualización de la idea de orden. Todas estas características son asumidas posteriormente por la arquitectura gótica catalana. Otros rasgos del lenguaje arquitectónico cisterciense son el protagonismo de las ménsulas, visibles en la iglesia del monasterio de Santes Creus, y las cabeceras rectangulares que encontramos en Vallbona y Santes Creus pero que sin embargo no encontramos en Poblet.

### **Monjes y nobles**

La vinculación de la nobleza y de la realeza en los monasterios cistercienses se plasma artísticamente en las sepulturas. Aparte de las tumbas reales de Poblet y del monasterio de Santes Creus, construidas en el interior de las iglesias y cerca del altar mayor por razones jerárquicas, los atrios de las mismas iglesias o los claustros monásticos también se convirtieron en verdaderos panteones funerarios. El de Santes Creus es un magnífico ejemplo. Fue lugar de entierro de nobles muertos durante la conquista de Mallorca, y los Montcada, la familia que fundó el monasterio, tienen allí una presencia destacada. El sepulcro de Guillermo II de Montcada es uno de los primeros testimonios del arte funerario gótico en Cataluña.

## Arquitectura de repoblación

Al lado de los grandes edificios, el doscientos también aporta testimonios de una arquitectura mucho más elemental y modesta que suele denominarse arquitectura de repoblación. Se trata de pequeñas iglesias que debieron de ser construidas al mismo tiempo que se repoblaba el medio rural y que respondían a la voluntad de favorecer una rápida cristianización. Las debieron considerar más o menos provisionales, y dejaban para una fase posterior la construcción de edificios más sólidos. Pero en algunos casos esta provisionalidad se alargó indefinidamente.

La estructura de las iglesias de repoblación consta de una sala rectangular cubierta con arcos diafragma, como se ve en San Félix de Játiva y en otros ejemplos de la Cataluña Nueva, Mallorca y el País Valenciano. A pesar de su extrema simplicidad, estas pequeñas iglesias se consideran experiencias arquitectónicas importantes: como campo de experimentación con el arco diafragma y como remota prefiguración de las naves únicas de la arquitectura gótica catalana.

## Las nuevas catedrales

El mapa de las catedrales catalanas a principios del siglo XIII era el siguiente: las seos de Vic y Gerona habían sido consagradas en el 1038; la de Barcelona en el 1058; la de Elna en el 1069. En Seo de Urgel se estaban construyendo las bóvedas en 1175, al mismo tiempo que se iniciaba la de Tarragona. La de Lérida se inició hacia 1203, mientras que en Tortosa se había construido una catedral entre 1158 y 1178. Esta primera seo tortosina fue derribada para dejar paso a la obra gótica del siglo XIV, de la misma manera que en Valencia la obra del siglo XIII se remodeló profundamente en el XIV. La catedral de Tarragona y la Seu Vella de Lérida permanecen como grandes testimonios de la arquitectura catedralicia de los siglos XII-XIII. Son edificios que parten de una concepción románica, pero con una gradual aceptación de novedades góticas que en Tarragona culminan en la fachada y en Lérida en el claustro y en el campanario. Ambas se cubrieron con bóveda de crucería, aunque en Tarragona no había sido prevista desde el principio. Las dos obedecen a un modelo que refleja el carácter canónico y alcanzan un desarrollo monumental considerable, y, en definitiva, reflejan un interés decidido por la luz y la claridad y se esfuerzan por mejorar la iluminación del interior, dando mucho protagonismo a los óculos, los rosetones, las ventanas y los cimborrios. Con eso también se acercan a la sensibilidad gótica.

## Innovaciones en la seo de Tarragona

La catedral de Tarragona se concibió según un modelo románico en el que se fueron introduciendo innovaciones y matices góticos. Los cambios sobre el plan original se empezaron a producir muy pronto. Se ha supuesto que la planta original habría sido modificada por influencia de la Seu Vella de Lérida, pero el escalonamiento de los ábsides, que sería resultado de esta hipotética

modificación, puede responder perfectamente a la voluntad de adaptarse al espacio disponible, un espacio muy condicionado por las construcciones romanas preexistentes. El cambio más importante fue la introducción de la bóveda de crucería y la elevación de las naves. Posteriormente, la fachada principal –o al menos el cuerpo central– se resolvió según un modelo gótico que se introducía por primera vez en Cataluña. También se añadieron capillas góticas al cuerpo del edificio.

### **Irradiación de la Seu de Lérida**

La importancia de las obras de la Seu Vella de Lérida, su envergadura y su continuidad sostenida a buen ritmo hasta el siglo XV la convirtieron en un foco de irradiación artística de primer orden. Tiene una influencia patente, por ejemplo, en la catedral de Valencia, tanto en la estructura arquitectónica original como en la puerta de la Almoína o del Palacio, que pertenece a la denominada escuela de Lérida. Esta "escuela" la encabezan las portadas de la Seu Vella, entre ellas la puerta de los Fillols y la portada de Santa María de Agramunt. En el siglo XIV se vuelve a hablar de otra "escuela" de Lérida, que agrupa los numerosos retablos de piedra distribuidos por el área leridana y encabezados por el retablo mayor de la Seu Vella.

### **Órdenes mendicantes**

La introducción de los mendicantes en Cataluña durante el siglo XIII y su establecimiento en el medio urbano tiene importantes repercusiones artísticas porque contribuyeron a la monumentalización de las ciudades, al desarrollo de nuevas formas de piedad, que dan lugar a cambios importantes en la estética y en la iconografía, y a la introducción de un tipo de iglesia plenamente gótico.

Hay que subrayar la importancia de este último aspecto, porque mientras que los monasterios cistercienses y las catedrales de Lérida y Tarragona sólo habían introducido novedades góticas parciales, con los templos de los mendicantes encontramos por primera vez en Cataluña un tipo de iglesia íntegramente gótico. Es un tipo que tiene una gran influencia en la configuración ulterior de la arquitectura gótica catalana y que consiste en iglesias de una sola nave, con cabecera poligonal y capillas laterales entre los contrafuertes. La perfección de este tipo se alcanza cuando la nave única se cubre con bóveda de crucería, ya que inicialmente era cubierta con techo de madera y arcos diafragma, de acuerdo con el espíritu de pobreza de las órdenes mendicantes.

De todos los elementos que configuran el tipo de iglesia mendicante, lo más importante es, indudablemente, la capilla lateral, que ya no se encuentra concentrada en la cabecera según el modelo catedralicio francés, sino distribuida en torno a la nave. De esta manera se configura un nuevo concepto de espacio

interior, donde la idea de nave longitudinal se ve desplazada por la dialéctica entre la nave como sala o espacio comunitario y la capilla como espacio privado.

### Dominicos

La orden mendicante de los frailes predicadores o dominicos se estableció en Cataluña en 1219, sólo tres años después de ser fundada en Tolosa de Languedoc. Los primeros conventos catalanes de los monjes de santo Domingo se encontraban en Lérida, Barcelona, Perpiñán y Gerona. De todos, el desaparecido convento de Santa Catalina de Barcelona es el que tiene más importancia para la historia de la arquitectura gótica, dado que se ha considerado la primera iglesia plenamente gótica que se construyó en Cataluña. Por su originalidad, Santa Catalina ejerció una fortísima influencia y se convirtió en el prototipo de las iglesias góticas catalanas, sobre todo las de nave única, donde encontramos insistentemente repetida su forma: cabecera heptagonal, nave de siete tramos y con capillas bajas entre los contrafuertes.

### Franciscanos

Los franciscanos, fundados por Francisco de Asís en 1208, se introdujeron en Cataluña a partir de 1217 y se establecieron inicialmente en Lérida, Vic, Barcelona, Gerona o Morella, y seguidamente en muchas otras ciudades. La mayoría de estos conventos medievales no se ha conservado. El de Barcelona fue derribado a raíz de los hechos de 1835. La iglesia, consagrada en 1297, cuando ya se daba por acabada, tenía la cabecera heptagonal y una nave de siete tramos cubierta con bóveda de crucería y con capillas bajas entre los contrafuertes, igual que la del convento de Santa Catalina de Barcelona. El único de los grandes conventos franciscanos que se ha conservado es el de Palma de Mallorca. La iglesia fue consagrada en 1317 e inicialmente tenía el techo de madera, pero antes de 1384 se cubrió con bóveda de crucería. El claustro anexo sobresale por sus grandes dimensiones.

La arquitectura catalana del siglo XIII se acerca gradualmente al gótico y lo hace mediante la progresiva superación de la tradición románica y la introducción de novedades como el **arco apuntado** o la **bóveda de crucería**.

Las **catedrales de Tarragona y Lérida** partieron de una concepción románica, pero fueron cubiertas con bóveda de crucería.

Los **monasterios cistercienses** (Poblet, Santes Creus, Vallbona) constituyeron un gran laboratorio para la experimentación con la bóveda de crucería, que en ellos fue usada mayoritariamente. También se emplearon allí los **arcos diafragma**.

La arquitectura catalana del siglo XIII renunció a la adopción del modelo catedralicio francés, de manera que las primeras iglesias construidas según una tipología plenamente gótica no fueron las catedrales, sino las de los **conventos de las órdenes mendicantes**.

La primera de las grandes catedrales góticas catalanas es la de Barcelona, iniciada a finales de siglo, en 1298.

Aunque no representa una ruptura repentina con la tradición románica, la arquitectura del siglo XIII es una simple continuación inercial de aquélla; al contrario: desarrolla algunas experiencias que llevan a la maduración de la arquitectura gótica catalana. La doble influencia de las órdenes cisterciense y mendicante tiene un peso determinante en dicha arquitectura.

Se suele decir que el arte del siglo XIII oscila entre la continuidad de la tradición románica y la aceptación de las innovaciones góticas. A veces ha sido caracterizado como arte de transición o ha recibido la denominación de protogótico. Cuestiones de nombres aparte, es absolutamente cierto que no se produce una ruptura brusca con el románico, sino que las novedades góticas se van introduciendo suavemente.

Así, las portadas de la llamada escuela de Lérida mantienen una configuración románica pero introducen algunas novedades que suponen un cierto acercamiento al gótico.

La primera portada que responde a una tipología plenamente gótica, inspirada por las grandes catedrales, es la de la catedral de Tarragona, obra del Maestro Bartomeu.

En el ámbito pictórico, el acercamiento al gótico da lugar al llamado estilo gótico lineal.

Entre las características que reflejan este acercamiento al gótico está la extensión del carácter narrativo de las imágenes; la humanización de las expresiones, especialmente visible en las imágenes de Jesús o de la Virgen; la relativización de la iconografía apocalíptica y de los lugares que habitualmente le eran reservados o la tendencia a recuperar el canon clásico de las figuras.

En conjunto, el arte catalán del siglo XIII tiene un carácter bastante disperso, a lo cual contribuye la inexistencia de una política artística real, que no empieza a darse hasta la creación del reino de Mallorca o a raíz de las bodas de Pedro el Grande con Constanza de Sicilia y de Jaime II con Blanca de Anjou.

De todos modos, se intuye que la realidad artística del siglo XIII era mucho más rica de lo que los testimonios actuales muestran y que ha sido parcialmente borrada a causa de las destrucciones o por el desarrollo artístico posterior.

## **Pintura**

Aparte de todo lo que representa continuidad o evolución de las corrientes románicas, el acercamiento al gótico en la pintura del siglo XIII empieza a ser palpable a medida que se perfila la corriente denominada gótico lineal. Recibe esta denominación porque mantiene el protagonismo del dibujo y de la línea que ya había caracterizado a la pintura románica: los perfiles de las personas y de las cosas se marcan con un trazo grueso, mientras que los colores son planos o con pocos matices. Con el gótico lineal, la iconografía se enriquece considerablemente y las imágenes se empiezan a organizar en ciclos narrativos, cosa que requiere el desarrollo de nuevas estructuras compositivas. Uno de los mejores ejemplos de ello es la tabla de San Miguel de Soriguerola, donde se ensaya la superación del esquema compositivo de los frontales románicos. De hecho, parece que se trata de un retablo como los que empiezan a aparecer en estos momentos. En la pintura mural se constata la introducción de nuevos temas, aportados por los órdenes mendicantes o de carácter profano, como las pinturas murales de la conquista de Mallorca del Palacio de Berenguer Aguilar, en Barcelona. El arte de la miniatura aporta algunas obras destacadas que responden a un gusto plenamente goticista y, por lo tanto, más avanzado que el de la pintura. Pero se trata de elementos sueltos, que no llegan a señalar una línea de continuidad.

## **Escultura**

En la escultura del siglo XIII encontramos elementos que representan una simple continuidad de las fórmulas románicas, pero también encontramos algunas novedades significativas, que señalan direcciones que concuerdan con la escultura gótica contemporánea. Así pues, la progresión hacia la escultura exenta se percibe claramente en la imaginería, que gana autonomía y entidad corpórea en relación con los antecedentes románicos. El Descenso de la cruz de Sant Joan de les Abadesses es un buen ejemplo de ello.

Por su parte, la escultura arquitectónica acusa una tendencia a la integración comparable a la que se constata en las catedrales góticas. Su manifestación más clara es la pérdida de especificidad de los capiteles. Basta con comparar los claustros de Gerona o San Cugat con los de Tarragona y Poblet para comprobarlo. O bien con observar las portadas de la llamada escuela de Lérida, como la de Santa María de Agramunt o la puerta de los Fillols, donde las arquivoltas se disuelven en el ornamento y donde también desaparece el tímpano. La plena adopción del modelo gótico de portada derivado de las catedrales francesas se produce con la obra del Maestro Bartomeu en la catedral de Tarragona.

### **El maestro Bartomeu**

El maestro Bartomeu es el principal introductor de la cultura artística del gótico maduro en Cataluña, a raíz de su intervención en la fachada principal de la catedral de Tarragona, que sin embargo no le es unánimemente reconocida.

Era de origen gerundense y su obra acredita un extenso conocimiento del gótico europeo. En Tarragona se dan afinidades con el gótico francés e italiano, como también una valoración positiva de la cultura del mundo antiguo. El sepulcro de Pedro el Grande en el monasterio de Santes Creus sigue al modelo de las tumbas de los reyes de Sicilia que se encuentran en Palermo y en Monreale, con la intención de hacer evidente que contiene los restos del conquistador de la isla.

### **El mundo militar y las artes**

La mayor parte de la creación artística del siglo XIII está relacionada con el factor religioso, mientras que el factor militar, que tanta incidencia tiene en la historia del doscientos, no genera discursos artísticos específicos, quizás por la sobriedad y la austeridad que le son propias. La misma sobriedad que impregna el ambiente de la corte de Jaime I, que hace vida itinerante y ni siquiera se complace en monumentalizar las sepulturas reales. En esta austeridad dominante está la influencia de la espiritualidad cisterciense, que comparte muchos valores con el mundo de la caballería y que inspira directamente las llamadas órdenes militares, sobre todo los templarios.

Templarios y hospitaleros concentraron una parte muy importante de sus dominios catalanes entre Tortosa y Lérida, siguiendo el curso del Ebro y del Segre, porque estos territorios los habían recibido en exclusiva. Lo que hace más visible su huella son los castillos, entre los cuales tiene una significación especial el castillo de Miravet, perteneciente a los templarios.

Como tema figurativo, las grandes gestas militares del siglo XIII y especialmente la conquista de Mallorca no aparecieron sino como consecuencia de la literatura histórica, pero entonces alcanzaron una difusión considerable junto con otras evocaciones caballerescas. Son buenos ejemplos de ello las pinturas murales que se conservan en el Palacio Real Mayor de Barcelona y las pinturas murales de la conquista de Mallorca del Palacio de Berenguer Aguilar, que siguen fielmente los relatos de las crónicas de Jaime I o de Bernat Desclot.

Las **artes plásticas** del siglo XIII representan un **progresivo acercamiento al gótico** partiendo de las fórmulas del románico tardío.

Así, la **pintura sobre tabla** continúa desarrollándose en los paramentos de altar si bien se registran cambios significativos en la estructura y composición, a la vez que empiezan a aparecer los **primeros retablos**.

La novedad más significativa en el campo de la pintura mural es la aparición de **nuevos temas y de nuevas fórmulas iconográficas**, unas de carácter religioso aportadas por las órdenes mendicantes y otras de carácter profano, entre las cuales destacan las que representan conquistas y **gestas militares**.

El estilo de estas pinturas ha sido llamado **gótico lineal**.

La evolución de la escultura hacia el gótico se percibe claramente en la **imagería**, que no rompe con los tipos iconográficos del románico (Cristo, Virgen, descenso), pero los interpreta de una manera mucho más humanizada, según la sensibilidad gótica.

La decoración de las fachadas de las iglesias también refleja la misma evolución gradual hacia el gótico. Las **portadas** de la llamada escuela de Lérida todavía son de arcos de medio punto, pero con elementos innovadores.

La primera de las grandes portadas góticas catalanas es la de la **catedral de Tarragona**, obra del maestro Bartomeu, un escultor que con su posterior intervención en la tumba del rey Pedro el Grande en Santes Creus alcanzó un gran protagonismo como introductor del gótico maduro.

## 52. El siglo XIV

El siglo XIV es el del gran despliegue de la arquitectura gótica catalana, que comporta una completa renovación del paisaje monumental. Tanto en las catedrales como en las iglesias o en los edificios civiles se afirma la originalidad de un lenguaje arquitectónico austero y racionalista. Al mismo tiempo, la corte actúa como motor de la creación y se muestra muy receptiva a las nuevas corrientes artísticas italianas, de manera que el italianismo alcanza una gran incidencia en la expresión plástica y encuentra en los retablos el marco idóneo para desarrollarse.

Si las líneas maestras del arte del siglo XIII fueron marcadas por la construcción de las grandes catedrales góticas y las realizaciones de carácter monumental, durante el **siglo XIV** es mucho más acusado el **protagonismo de las artes plásticas y figurativas**, y también de los objetos de carácter mueble.

Desde Italia, y particularmente desde la Toscana, se generan aportaciones importantísimas a la pintura y la escultura protagonizadas por artistas como los pintores **Giotto** –florentino– o **Duccio** –sienés– y el escultor **Giovanni Pisano** –pisano.

La influencia de las artes del *Trecento* italiano se extiende por toda Europa y genera una **corriente italianizante** que tiene una incidencia muy notable en Cataluña, de manera que constituye una de las líneas dominantes en la plástica catalana del siglo XIV.

Este siglo también es el del gran **despliegue de la arquitectura gótica catalana**, con la construcción de una cantidad muy importante de edificios civiles y religiosos que comportan una profunda transformación de las ciudades y del paisaje monumental del país.

Por contraste con los modelos canónicos del estilo, la arquitectura gótica catalana define un **lenguaje original** y alcanza una amplísima difusión, de manera que constituye uno de los capítulos más sobresalientes de la historia del arte catalán.

El reinado de Jaime II (1291-1327) coincide con un momento de máxima prosperidad económica con el que culmina el ciclo expansivo por el Mediterráneo. La expansión territorial se completa con la conquista de Cerdeña, al mismo tiempo que se empiezan a dar iniciativas en materia artística que configuran una verdadera política y que responden a la voluntad de fortalecer la autoridad real.

Los tiempos de Jaime II y de su breve sucesor, Alfonso el Benigno (1327-1336), representan el momento del espectacular despliegue de la arquitectura gótica catalana, que en poco tiempo produce una radical transformación de la fisonomía del país y que en la medida en la que responde a un lenguaje bien definido actúa como un poderoso factor de identificación colectiva.

El desarrollo del arte gótico catalán continúa con mucha brillantez durante el reinado de Pedro el Ceremonioso (1336-1387), un rey tan amante de la pompa cortesana como de las maniobras políticas tortuosas y sensible a la fama y el prestigio que procuran las obras de arte. Pero esta brillantez artística no puede ocultar los síntomas cada vez más claros de una crisis que señala el comienzo del declive. El asalto a las juderías, en 1391, durante el reinado de Juan I (1387-1396) y la extinción de la Casa de Barcelona con Martín el Humano (1396-1410) dan una idea de las dimensiones social e institucional de la crisis y de su agudización.

Con el **siglo XIV**, el ciclo expansivo iniciado más de tres siglos atrás llega al límite y en el trasfondo histórico empiezan a detectarse los primeros síntomas de crisis.

A pesar de ello, estos síntomas todavía no son perceptibles en la creación artística, que se mantiene a un ritmo muy intenso y que tampoco refleja cansancio, debilidad o decadencia; muy al contrario, durante todo el siglo XIV el **florecimiento del gótico catalán** es intenso. Los intercambios con los principales focos de irradiación artística fluyen con naturalidad y la monarquía asume un destacado protagonismo como impulsor de realizaciones artísticas.

Al mismo tiempo, la **construcción de una gran cantidad de edificios** por todo el país hace resaltar la importancia y la originalidad de la **arquitectura gótica catalana** y constituye a un testimonio de la vitalidad de las ciudades y de las sociedades urbanas.

La renovación de casas y palacios, las obras públicas o las nuevas murallas contribuyen a la **monumentalización de las ciudades** junto con la obra de las **catedrales** o de iglesias importantes, que no pertenecen exclusivamente a las iniciativas de los sectores eclesiásticos, sino que responden a un verdadero **impulso colectivo**.

El siglo XIV es el del gran despliegue de la arquitectura gótica catalana, despliegue que coincide con la fase culminante del ciclo expansivo y también con el desencadenamiento de la crisis de la final de la Edad Media. En pocos años, y sobre todo durante el reinado de Jaime II, se inician una gran cantidad de obras que comportan una transformación radical del paisaje monumental del país. En 1298 se comienza la catedral de Barcelona. En 1302 la capilla de Santa Ágata del Palacio Real Mayor. Por estos mismos años se trabaja en la catedral de Mallorca y en Santa María de Castelló d'Empúries. En 1312 se inicia

la catedral de Gerona. Hacia 1319 Santa María del Pi. El 1322 Berenguer de Montagut contrata la iglesia del Carmen y la seo de Manresa. En 1326 se funda el monasterio de Pedralbes. En 1329 se inicia Santa María del Mar, etcétera.

Desde finales del siglo XIII Cataluña es un país en obras, muchas de las cuales se prolongan indefinidamente, o casi. Las que se han conservado, tanto las de carácter civil como las religiosas, pueden ser interpretadas como documentos donde se refleja materialmente la realidad histórica de los siglos del gótico. Pero más allá de este valor como documento histórico, la arquitectura gótica catalana es una experiencia estética que se desarrolla a partir de las bases creadas por la arquitectura del siglo XIII y que es impulsada por la decidida voluntad de articular un estilo, una forma de expresión original. Como el resultado es logrado, dada la pluralidad de propuestas que engloba, la arquitectura gótica catalana se convierte en uno de los capítulos más sobresalientes de toda la historia del arte catalán y una aportación destacada al gótico europeo.

El marco de este gran despliegue arquitectónico son las ciudades y los elementos que las configuran: la catedral y su entorno, los conventos, las parroquias y sus barrios, las casas, los palacios, las plazas porticadas, las lonjas, los hospitales, las obras públicas, las murallas...

### **Las ciudades**

Pese a que las prescripciones teóricas medievales establecían un modelo ideal de ciudad de configuración regular, la realidad se puede definir a partir de algunas características completamente apartadas de este modelo teórico, como por ejemplo la interacción con la estructura preexistente, que determina la posición de edificios como la catedral y algunos aspectos de la morfología urbana, la superación de los límites de la ciudad antigua o de la Alta Edad Media con el crecimiento de barrios extramuros, los arrabales, donde se instalan los conventos y los hospitales, la trama irregular donde el cruce de las calles origina pequeñas plazas que contrastan con la gran plaza mayor, destinada a mercado y a menudo porticada, los espacios libres alrededor de las iglesias, a menudo destinados a fosas o cementerios, las murallas que delimitan el conjunto urbano, la diferenciación de los barrios: el de la catedral, el de la nobleza, la judería, el mercado, los arrabales, etc., y la especialización de las calles, cuyos nombres recuerdan a veces las actividades que se realizaban en ellas.

Uno de los ejemplos más vivos del urbanismo de época gótica en Cataluña lo constituye la villa de Montblanc, fundada en 1163 pero monumentalizada durante el siglo XIV.

### **Vocabulario de la arquitectura gótica catalana**

El gran despliegue constructivo del siglo XIV hace bien visible la existencia de un lenguaje propio de la arquitectura gótica catalana, una manera original de modular el repertorio de las formas góticas que se desarrolla a partir de las

propuestas del siglo XIII y que se caracteriza por la sobriedad y el racionalismo y también por la persistencia de un importante sustrato clasicista. Este lenguaje se articula a partir de un vocabulario formal que contrasta con el de las grandes catedrales francesas. Entre las características distintivas que presenta, tenemos la preferencia por las líneas horizontales, que se refleja en los tejados planos o en la tendencia a igualar la altura de las naves en las iglesias que tienen tres, el tratamiento unitario del espacio, sin rupturas ni jerarquías acusadas, confirmado por el predominio de las naves únicas, el predominio de las estructuras murales que ya se anunciaba en la arquitectura del siglo XIII y la tendencia a compactar los volúmenes, manifiesta en los grandes contrafuertes prismáticos, macizos, entre los cuales se integran las capillas laterales de las iglesias y la sobriedad decorativa, igualmente derivada de las experiencias arquitectónicas del siglo XIII, que refuerza una percepción abstracta y racionalista de la arquitectura.

### Arquitectura religiosa

Una de las características de la arquitectura religiosa del gótico catalán es la preferencia por las naves amplias y espaciosas, preferentemente únicas. Otra es la multiplicación de las capillas laterales. Las cabeceras de las catedrales de Barcelona y Gerona tienen nueve capillas, en vez de las cinco o siete habituales en las catedrales francesas. Pero además también distribuyen capillas en torno a las naves, de manera que la catedral de Barcelona tiene un total de 28, sin contar las del claustro. Santa María del Mar llega a tener 35 capillas. Esta implantación de capillas en torno a las naves se hace por influencia de la arquitectura mendicante o quizás para competir, dado que en el fondo se trataba de captar la importante demanda de gremios y corporaciones. También debe valorarse la repercusión que la multiplicación de capillas tiene para la expansión de las artes plásticas: retablos, sepulcros, ornamentos...

Por otra parte, la disposición de las capillas en torno a las naves recuerda mucho la de las *tabernae* o pequeños locales que flanqueaban el recinto del foro de las ciudades romanas, centro del comercio y de la vida política y religiosa urbana. Estas mismas funciones forenses también son asumidas por las iglesias góticas, si recordamos que además de su condición de templos religiosos podían acoger las reuniones de organismos políticos (Cortes, consejos municipales) y de corporaciones burguesas que tenían sus capillas.

Todavía es posible proponer una interpretación de esta ordenación del espacio tan característica de las iglesias góticas catalanas como una proyección simbólica de una determinada concepción del orden social donde el cristianismo –la Iglesia– constituiría el marco unificador. De este marco, las iglesias góticas catalanas reflejan una percepción más igualitarista que jerárquica, con un sentido de grupo bastante compacto pero al mismo tiempo con una clara diferenciación de la cosa pública (la nave) de la privada (la capilla). Asimismo

hay un predominio claro de valores típicamente burgueses como la sobriedad y el racionalismo, dos de las características que definen mejor la arquitectura gótica catalana.

### **Catedrales**

La catedral es el gran símbolo de la ciudad medieval y la creación más representativa de la arquitectura gótica. Durante el siglo XIV se renuevan completamente los antiguos edificios románicos de la catedral de Barcelona y de la catedral de Gerona. También se inicia la construcción de la catedral de Mallorca y de la catedral de Tortosa. La catedral de Vic se completa con la construcción del claustro, como la Seu Vella de Lérida, que también se dota de un gran campanario. Igual que la catedral de Valencia, que renueva parcialmente las estructuras del siglo XIII. En Elna se inició la construcción de una nueva cabecera gótica, pero la reforma no se llegó a culminar.

Las primeras catedrales góticas catalanas, las de Barcelona y Gerona, adoptan un tipo de cabecera directamente inspirado por la de Narbona, pero en cambio tienen de naves influidas por la arquitectura mendicante, donde las capillas se distribuyen sin solución de continuidad por todo el perímetro interior. La gran nave de Gerona supone una renuncia a desarrollar el modelo catedralicio de tres naves en beneficio del tipo de nave única, tan característico de la arquitectura gótica catalana.

### **Cuasicatedrales**

La seo de Manresa, Santa María del Mar y Santa Maria de Castelló d'Empúries son iglesias que por razones varias alcanzan una envergadura casi catedralicia. Situadas en un nivel intermedio entre la catedral y la iglesia parroquial, dan lugar a experiencias arquitectónicas de síntesis entre los tipos arquitectónicos respectivos, y resultan las manifestaciones más bellas y más originales de toda la arquitectura gótica catalana. En la seo de Manresa, por ejemplo, es muy evidente la voluntad de encontrar una fórmula de compromiso entre la nave única y la triple. También es muy evidente en estas tres iglesias que renuncian a usar el pilar fasciculado típicamente catedralicio y lo sustituyen por otras formas inspiradas en la arquitectura mendicante: los pilares cilíndricos de Castelló d'Empúries se relacionan con los Jacobinos (dominicos) de Tolosa de Languedoc, mientras que los pilares ochavados de Manresa y Santa María del Mar se corresponden con los de Santa Croce, la iglesia franciscana de Florencia.

### **Iglesias parroquiales**

La tipología que define las iglesias parroquiales del gótico catalán es la de nave única con cabecera poligonal y capillas bajas entre los contrafuertes. Normalmente, la cubierta es de bóveda de crucería, pero también hacen su aparición los arcos diafragma. Ejemplo destacado de esta tipología es la iglesia de Santa María del Pi, en Barcelona. Pero su difusión es muy amplia: otros ejemplos

de características similares son Santos Justo y Pastor, también en Barcelona, Santa María de Balaguer, Santa María de Montblanc, San Genís de Torroella de Montgrí, Santiago y la Real, en Perpiñán, etcétera. Esta tipología deriva directamente de la arquitectura de las órdenes mendicantes y se convierte en una de las manifestaciones más representativas de la arquitectura gótica catalana. Representatividad que se potencia a partir del momento en que la asume la arquitectura catedralicia, con la nave única de Gerona.

### **Monasterios y conventos**

El carácter eminentemente urbano del gótico hace que los conventos y las formas de vida conventual tengan mucha más incidencia que los monasterios y las formas de vida monástica, más propias de un entorno rural. Sin embargo, el monasterio de Pedralbes, fundación real, constituye un conjunto arquitectónico de una importancia excepcional. En relación con la arquitectura conventual, durante el siglo XIV se continúan construyendo edificios de las órdenes mendicantes según los mismos modelos desarrollados en el siglo anterior. Destacan igualmente los conventos de la orden carmelita. Su primera fundación catalana era el convento de Perpiñán (1265), cuya iglesia se construyó en el siglo XIV, cubierta con techo de madera apoyado en arcos diafragma. Este sistema fue habitual en los conventos carmelitas y se vuelve a encontrar, por ejemplo, en el de Peralada.

### **Arquitectura civil**

Así como la arquitectura religiosa se limita a la experimentación con unos códigos y unas tipologías bastante restringidos, lo cual permite codificarla con más facilidad, la arquitectura civil desarrolla formas y tipologías con mucha más libertad: lonjas, astilleros, casas, palacios, hospitales, sedes de consejos municipales y de instituciones, baños, fuentes, porches, puentes, castillos, murallas... Su extraordinaria riqueza en el contexto del gótico catalán se convierte en la representación palpable de una sociedad dinámica y plural, activa y emprendedora, que no limitaba las posibilidades de expansión del hecho artístico a las manifestaciones de lo sagrado, de la religión y del poder, sino que también lo proyectaba al espacio cívico, a las ciudades, como expresión de un determinado sentido de urbanidad. Como en toda la arquitectura gótica, en la de carácter civil también se hace uso de la bóveda de crucería. Sin embargo, las cubiertas con arcos diafragma tienen una presencia muy importante y son desarrolladas hasta alcanzar resultados tan magníficos como los que se dan, por ejemplo, en el Salón del Tinell del Palacio Real Mayor de Barcelona.

### **Palacios reales**

La Corona de Aragón no tenía una capital propiamente dicha y los reyes residían alternativamente en las principales ciudades de sus dominios. En todas había palacios reales, la mayoría configurados a partir de la evolución de estructuras preexistentes, con el carácter orgánico que es típico de la arquitectura

medieval. Así, el Palacio Real Mayor de Barcelona creció sobre el antiguo casti-  
llo condal. Son partes destacadas la capilla de Santa Ágata y el Salón del Tinell.  
Los palacios reales de la Aljafería a Zaragoza, de la Almudaina en Mallorca y  
de la Zuda en Lérida se superponen a construcciones islámicas. En cambio, el  
Palacio de los Reyes de Mallorca, en Perpiñán, es una construcción de nueva  
planta y por eso adopta una estructura regular. Entre las construcciones ane-  
xas a los monasterios cistercienses también había palacios reales. El de Santes  
Creus es de tiempos de Jaime II y el de Poblet de la época de Martín el Humano.

### **Casas**

Se conservan pocos testimonios fiables de las casas urbanas corrientes, llama-  
das albergues, pero se pueden reconstruir imaginariamente a partir de la do-  
cumentación y de testimonios literarios. Suelen tener el taller o tienda en la  
planta baja y la vivienda en las superiores. En cambio, se conservan muchas  
más casas notables, que empiezan a aparecer en el siglo XIII como consecuen-  
cia del desarrollo de las ciudades y del mundo urbano. De este momento es,  
por ejemplo, la Pahería de Lérida. En el siglo XIV se define con más precisión  
un tipo de casa urbana que tiene como elemento más característico el patio  
con escalera y galería de arcadas. Este tipo se mantiene largamente y en el siglo  
XV está representado por Palau de Berenguer Aguilar. Elementos característi-  
cos de las fachadas de las casas góticas son los grandes portales adovelados de  
medio punto y los ajimeces.

### **Murallas y puertas**

En el siglo XIV y sobre todo durante el reinado de Pedro el Ceremonioso se  
renovaron las murallas de muchas villas y ciudades. De la mayoría de estos  
recintos fortificados sólo quedan fragmentos cortos. Entre los que se han con-  
servado mejor está el de Montblanc, y también los de Hostalric, Tossa de Mar  
y Alcudia. De la fortificación del monasterio de Poblet, ordenada por Pedro el  
Ceremonioso, destaca la gran puerta monumental, presidida por el escudo del  
rey. Del mismo tipo es la puerta de Serrans, en Valencia. La de Morella se acerca  
a ésta. En cambio, el castillo de Perpiñán, que también era una de las puertas  
de la ciudad y data de 1368, sobresale por el hecho de haberse construido con  
ladrillo y por sus formas onduladas.

### **Astilleros y obras públicas**

Las atarazanas de Barcelona son un testimonio excepcional de la arquitectura  
civil medieval. Destinadas a la construcción de barcos, fueron realizadas con  
la participación de varias instituciones. Su gran envergadura refleja el poder  
de la marina catalana medieval.

La conducción de agua corriente a las ciudades representaba un avance importantísimo que solía comportar la construcción de fuentes públicas, a menudo monumentalizadas. En Barcelona, la primera fuente manó en 1356. La de la plaza de San Justo, que todavía se conserva, se inauguró en 1367. Una de las fuentes góticas más notables es la de Blanes.

Asimismo, la mejora de los caminos y de las vías de comunicación implicaba la construcción o la reconstrucción de puentes, que eran hechos cada vez más de obra y no de madera. Característica distintiva de los puentes medievales es el perfil apuntado, llamado "lomo de asno", que se ve en Martorell o Camprodon. El de Besalú también fue reconstruido en el siglo XIV.

La gran cantidad de obras que se llevan a cabo durante el siglo XIV perfila la extraordinaria riqueza de la **arquitectura gótica catalana** y sus características; unas características, como la **sobriedad** y la **racionalidad**, que responden a **valores típicamente burgueses**.

Donde estas características se perciben con más nitidez es en la arquitectura religiosa, ya que se ciñe a unos tipos y a unos modelos mucho más concretos que la arquitectura civil.

Así, si se comparan las catedrales y las iglesias góticas catalanas con los modelos canónicos del estilo –las catedrales francesas del siglo XIII–, se ponen de manifiesto algunos de los principales rasgos definidores de la arquitectura gótica catalana, como la preferencia por las **líneas horizontales** (tejados planos), el tratamiento unitario del espacio (**naves únicas**), la multiplicación de **capillas** que se integran entre los contrafuertes o la **austeridad decorativa**.

Durante el siglo XIV se construyen las **catedrales de Barcelona, Gerona, Mallorca o Tortosa**.

Sobresalen igualmente tres iglesias de envergadura casi catedralicia (**Santa María del Mar, de Manresa, Castelló d'Empúries**) mientras que la **arquitectura civil** ofrece un extenso abanico de tipologías.

De las distintas corrientes estéticas que se entrecruzan en las artes plásticas del siglo XIV, como el mantenimiento del gótico lineal, las influencias francesas o el italianismo, este último es el de más relevancia, hasta que se convierte en absolutamente hegemónico en la pintura. Pero antes de que se manifestara en el campo pictórico y particularmente en la retablistica, este italianismo inspirado por el nuevo arte que se generó en ciudades como Florencia, Siena o Pisa en torno a 1300 ya había hecho camino en Cataluña, principalmente en las artes de pequeño formato, como la orfebrería o la miniatura, y también en la escultura. Lo confirma la llegada de artistas italianos como el orfebre Tutxó de Siena o el escultor pisón Lupo di Francesco, autor del sepulcro de Santa Eulalia.

En escultura, la influencia italiana generó un gusto muy acusado por el mármol blanco, del cual se explotaron sustitutos como el alabastro de Beuda.

Características del italianismo pictórico en Cataluña son la desaparición de los trazos gruesos y de los colores planos que habían caracterizado el gótico lineal, en beneficio de un trabajo más lleno de matices y más sutil; el esfuerzo por conseguir que los personajes transmitan emotividad, sobre todo mediante los gestos o las expresiones; la ubicación de las imágenes en espacios delimitados por elementos arquitectónicos que sirven para generar una cierta sensación de perspectiva; el carácter colorista de la pintura y la presencia de fondos dorados en los retablos.

En la fijación del italianismo como gusto dominante tiene un papel determinante el impulso que dio la iniciativa real. La misma iniciativa real también tuvo una importancia decisiva en la configuración del núcleo que originó la escuela pictórica catalana, es decir, la línea de continuidad que enlaza maestros y discípulos desde mediados de siglo XIV hasta bien entrado el siglo XV. A partir de aquí se vertebra el proceso evolutivo de la pintura gótica catalana.

La línea troncal de esta escuela pictórica empieza con Ferrer Bassa y su hijo Arnau Bassa, los pintores preferidos del rey Pedro el Ceremonioso, y continúa con Ramon Destorrents, Pere Serra, Lluís Borrassà, Bernat Martorell y Jaime Huguet.

En escultura no hay una línea troncal tan bien perfilada, pero destaca la que enlaza Jaume Cascalls con su discípulo Jordi de Déu, y éste con su hijo Pere Joan.

Hay que decir, en último término, que desde comienzo del siglo XIV se empiezan a identificar los artistas por sus nombres propios y se arrincona el sistema de atribuciones a maestros imaginarios. Eso es posible porque los nombres de los artistas empiezan a aparecer en la documentación de la época, signo inequívoco de una profesionalización creciente en el marco de la sociedad urbana medieval.

## **Pintura**

A pesar de la existencia de una cierta continuidad del gótico lineal, la pintura catalana del siglo XIV está fuertemente dominada por una corriente de influencia italiana, es decir, directamente sensibilizada por las novedades que se habían generado en la pintura florentina y sienesa en torno a 1300. El introductor de esta corriente es Ferrer Bassa, junto con su hijo Arnau Bassa, que habitualmente trabajaron al servicio de la corte. Las características que definen el estilo de los Bassa deriva de pintores como Duccio, Simone Martini o los hermanos Lorenzetti y se encuentran reflejadas en su obra más conocida, las pinturas murales de la capilla de San Miguel del monasterio de Pedralbes. En los últimos años también se ha puesto de relieve la extraordinaria importancia

de los Bassa como miniaturistas. Desaparecidos repentinamente en 1348, seguramente a causa de la peste, dejaron pendientes algunos encargos, como el retablo de la Almudaina, que acabó Ramon Destorrents. Este pintor también se adscribe a la corriente de influencia italiana y es el maestro de Pere Serra, con el cual el italianismo se prolonga hasta los alrededores de 1400, momento al cual pertenece el retablo del Espíritu Santo de Manresa.

### Escultura

Así como el italianismo es absolutamente hegemónico en la pintura del trescientos, en la escultura se combina con otras corrientes estéticas, principalmente los de influencia francesa. Durante las primeras décadas del siglo XIV llegan a Cataluña escultores franceses e italianos. Entre estos últimos destaca el pisón Lupo di Francesco, autor del sepulcro de Santa Eulalia. Entre los franceses encontramos a Aloi de Montbrai, Pere de Guines y Jean de Tournai. Estos escultores franceses tienen una presencia significativa en el núcleo que se aglutinó a partir de las iniciativas del rey Pedro el Ceremonioso, donde también se hacen presentes escultores del país como Jaume Cascalls o Pere Moragues. La obra más importante del taller real son las tumbas reales de Poblet. A partir de este taller real se empieza a articular una línea de continuidad que configura una escuela catalana de escultura. Una de sus producciones más características son los retablos de piedra, que tienen una incidencia muy significativa en el área de Lérida. Es un buen ejemplo de ello el retablo de Santa Úrsula de la iglesia de San Lorenzo.

### Vitral

Aunque la arquitectura gótica catalana no concede a los grandes ventanales y a los vitrales el mismo protagonismo que tienen en las catedrales francesas, el arte del vitral alcanza aquí un desarrollo considerable y aporta obras notables que se han conservado a pesar de su fragilidad. Destacan los conjuntos de las catedrales de Gerona, Tarragona y Barcelona, de los monasterios de Santes Creus y Pedralbes y de la iglesia de Santa María del Mar. Pero el vitral gótico no estaba exclusivamente reservado a las iglesias, sino que también tenía su sitio en edificios civiles como el Palacio de la Generalitat o la Casa de la Ciudad de Barcelona.

Una pieza de gran interés, por su excepcionalidad, es la tabla de vitralero que se conserva en el Museo de Arte de Gerona y que sirvió de patrón para hacer un vitral de la catedral. Cuando se trataba de vitrales figurativos los patrones podían ser aportados por pintores: es conocida la colaboración con vitraleros de pintores como Lluís Borrassà, Bernat Martorell o Bartolomé Bermejo.

En las artes plásticas del siglo XIV predomina el **italianismo**, que sin embargo se entrecruza con otras líneas de influencia, por ejemplo del gótico francés.

Las influencias del gótico italiano se introducen primeramente en las artes del objeto y en la escultura para manifestarse posteriormente en la pintura, donde alcanzan la máxima intensidad.

Entre las características de la **pintura italianizante** sobresalen una ejecución más atenta a los detalles que la del gótico lineal, la presencia de **fondos dorados** o los esfuerzos por dotar las figuras de **expresividad** y por situarlas en espacios dotados de una cierta verosimilitud.

Tenemos documentada la presencia en Cataluña de **artistas de origen italiano**, como el escultor Lupo di Francesco, autor del sepulcro de Santa Eulalia.

El introductor del italianismo en la pintura es **Ferrer Bassa**, cuyo arte denota afinidades con la obra de pintores italianos, preferentemente sieneses, como Duccio, Simone Martini o los Lorenzetti.

Ferrer Bassa y su hijo Arnau forman parte del grupo de artistas directamente favorecidos por los encargos del rey Pedro el Ceremonioso.

Entre los beneficiarios de **encargos reales** también hay un numeroso grupo de escultores vinculados a la obra del panteón real de Poblet.

El arte románico se desarrolló en un contexto dominado por el feudalismo. En cambio, el gótico corresponde a una fase histórica de recuperación del poder de los reyes y de fortalecimiento progresivo de su autoridad, que conduce a la formación de los estados modernos. Éste es un proceso en el cual interactúan factores muy diversos, entre los cuales está el arte. Contribuyendo a la manifestación simbólica del poder y a configurar la imagen, el arte se convierte en un instrumento adicional de la acción política.

En la Corona de Aragón, el interés de los reyes por promover realizaciones artísticas empieza a ser palpable después de la muerte de Jaime I, cuya actuación había estado muy marcada por la sobriedad propia del espíritu militar, sin alcanzar una proyección artística equivalente a la importancia de su reinado. En cambio, cuando su hijo Jaime se convirtió en rey de Mallorca, emprendió una serie de iniciativas que respondían a una política artística perfectamente intencionada y que tendían a hacer bien visible la existencia de aquel reino que se acababa de crear. Forman parte de aquélla la construcción del Palacio de los Reyes de Mallorca, en Perpiñán, y de la Almudaina, en Ciudad de Mallorca, como también el comienzo de la nueva catedral de Mallorca.

Paralelamente, la construcción del sepulcro de Pedro el Grande en el monasterio de Santes Creus por iniciativa de Jaime II también obedecía a una intención política muy clara y constituía el prelude de una política artística muy

fecunda. Más adelante, Pedro el Ceremonioso también tomó numerosas iniciativas, entre las cuales destacan el embellecimiento de los palacios reales o la construcción de las tumbas reales de Poblet.

Estas políticas artísticas reales dan al gótico catalán el carácter de un verdadero arte nacional, en la medida en que lo enmarcan en el contexto de una realidad política y que constituyen modelos que son seguidos hasta convertirse en un poderosísimo factor de unidad y de continuidad.

## **Jaime II**

Los años que Jaime II reinó en Sicilia antes de hacerlo en Cataluña y su matrimonio con Blanca de Anjou tienen una influencia decisiva en la orientación de su política y también en la nueva relación que se instaura entre la realeza y las artes. La celebración de la boda real en Vilabertran ya aportó la importante cruz procesional de platería que todavía se conserva, pero más allá de este hecho concreto claro está que la reina Blanca contribuyó decisivamente a refinar la vida cortesana y que Jaime II hizo muchos esfuerzos por "modernizar" el funcionamiento de la administración y prestigiar la institución real. Es en esta línea donde se inscribe la renovación de los palacios reales y la construcción de la capilla de Santa Ágata del Palacio Real Mayor de Barcelona. Los sepulcros reales de Santes Creus constituyen otra manifestación de la política artística de Jaume II, a quien también corresponde la iniciativa de incorporar plenamente a la soberanía real los condados de Ampurias y de Urgel, cosa que tuvo repercusiones artísticas.

De hecho, el reinado de Jaime II representa un momento de apertura a las influencias del gótico europeo y asiste a una verdadera fiebre constructiva que da lugar al despliegue de la arquitectura gótica catalana.

## **Pedro el Ceremonioso**

El reinado de Pedro el Ceremonioso es presidido por la voluntad de consolidar la soberanía real y de prestigiar y afirmar la institución monárquica, así como su propia dinastía: la Casa de Barcelona. En relación con estos propósitos, el rey despliega una gran cantidad de iniciativas artísticas, como la mejora de los palacios reales, la construcción de las tumbas reales de Poblet, la renovación de los atributos simbólicos de la realeza o el impulso de numerosas obras públicas y la fortificación de ciudades.

La culminación de la política de exaltación dinástica de Pedro el Ceremonioso es representada por la solemne declaración, en 1377, del monasterio de Poblet como panteón real, decisión inseparable de la fortificación del recinto monástico y de la donación a la biblioteca del monasterio de los libros de las crónicas reales. Todo convertía a Poblet en un lugar de culto a la memoria histórica.

En relación con la política artística de Pedro el Ceremonioso, no se puede pasar por alto su famoso elogio a la Acrópolis de Atenas, que consideraba "la pus rica joia que al món sia e tal que entre tots los reis de cristians envides la podrien fer semblant" ('la joya más rica que hay en el mundo, de modo que entre todos los reyes cristianos apenas podrían hacer algo similar'). Si bien es cierto que nunca la conoció, también lo es que se muestra sensible ante el hecho artístico y que entendía perfectamente lo que los monumentos pueden llegar a significar.

### **Embellecimiento de los palacios reales**

Pedro el Ceremonioso hizo obras de mejora en la mayoría de los palacios reales, siempre movido por la voluntad de prestigiar la imagen de la monarquía. De todas estas obras, la más destacada es la gran sala del Palacio Real Mayor de Barcelona, llamado Salón del Tinell, con que lo dotó de un espacio apto para las grandes solemnidades. Su carácter oficial se reforzaba con la presencia de una galería de retratos de los conde-reyes de la Casa de Barcelona. También encargó al pintor Ferrer Bassa la realización de los retablos de las capillas de los palacios de Zaragoza, Barcelona, Lérida, Mallorca y Perpiñán. De todos estos retablos sólo se han conservado dos compartimentos del retablo de la Almudaina, iniciado por los Bassa y acabado por Ramon Destorrents.

### **Las tumbas reales**

De las distintas realizaciones escultóricas impulsadas por el rey Cerimonioso la más importante de todas es indudablemente la obra de las tumbas reales de Poblet. Se empezó a planear hacia 1340 pero no se trabajó regularmente en ellas hasta 1349. A partir de entonces el rey intervino constantemente, sugiriendo numerosos cambios y extensiones del proyecto original a los escultores que trabajaban en ellas. Entre éstos estaba Aloi de Montbrai, Jaume Cascalls y Jordi de Déu. Finalmente, las tumbas reales de Poblet se construyeron sobre unos arcos de perfil bajo situados entre los pilares del crucero de la iglesia del monasterio, y se dieron por acabadas hacia 1377, coincidiendo con la solemne declaración de Poblet como panteón real. Posteriormente se añadieron las tumbas de los sucesores del Ceremonioso, con la intervención de escultores como Pere Oller y Gil de Morlanes.

### **Orfebrería**

El trabajo de los orfebres al servicio de Pedro el Ceremonioso comprende producciones muy diversas, tanto de carácter civil como religioso. Entre las civiles son especialmente destacables los sellos, las joyas o las piezas de mesa de las grandes ocasiones, como también los atributos simbólicos de la realeza, por ejemplo la espada que debía usarse a las ceremonias de coronación de los reyes. Entre las producciones de carácter religioso se incluyen relicarios como el de los corporales de Daroca, obra de Pere Moragues, y retablos como el que el rey donó al santuario de Santa María de Salas, Huesca, obra parcialmente

conservada de Bartomeu Tutxó. En cambio, el retablo mayor de la Catedral de Gerona no se debe al mecenazgo real, pero en él intervino uno de los principales orfebres del rey, el valenciano Pere Berneç.

Durante los siglos del gótico se consolida el **papel de los reyes y de su entorno cortesano como promotores de realizaciones artísticas**; realizaciones que la mayoría de las veces obedecen a unas **directrices políticas** perfectamente definidas e intencionadas con la finalidad de magnificar la figura del rey y su autoridad.

Los **palacios reales**, que eran el escenario donde se manifestaba su poder, los mismos **atributos de la monarquía** o los **sepulcros**, destinados a guardar la memoria para la eternidad, son algunos de los puntos de interés preferente de estas políticas artísticas reales en tiempo del gótico, que todavía se amplían con el afán de poseer y coleccionar **objetos preciosos**.

En Cataluña estas políticas ganan intensidad después de la muerte de Jaime I, que a pesar de la importancia histórica de su reinado no promovió realizaciones artísticas de envergadura.

En el siglo XIV destacan las empresas de **Jaime II** y de **Pedro el Ceremonioso**. Los dos reyes favorecieron muy positivamente las artes y la cultura y con sus iniciativas consagraron unos referentes que actuaron como un factor de **unidad artística** entre los distintos reinos y territorios que gobernaban.

Los gustos artísticos desarrollados en la corte de Pedro el Ceremonioso y particularmente los que concernían a la pintura y la escultura se difundieron durante la segunda mitad del siglo XIV gracias a la actividad que desplegaron los mismos artistas reales o algunos seguidores suyos, organizando talleres con gran capacidad de producción con el fin de satisfacer una demanda creciente. El soporte que vehiculaba esta difusión de la plástica gótica era el retablo, que se consagró como uno de los formatos más característicos del arte gótico catalán. Los retablos desarrollan una narrativa visual según un sistema que consiste en la secuenciación de imágenes, principalmente de tema religioso y sobre todo de vidas de santos, de Jesús o de la Virgen. La estructura de un retablo consta de varios compartimentos con escenas, presididas por la imagen del titular. El friso inferior se llama bancal y el encuadre, guardapolvo, porque su función es precisamente ésta. Tampoco es extraño que sea coronado con pináculos. Los retablos son mayoritariamente pictóricos o escultóricos pero también hay de platería, como el excepcional retablo mayor de la Catedral de Gerona.

### **El taller de los Serra**

Como pasa con la mayoría de las actividades artesanales, los talleres de los artistas medievales suelen tener el carácter de negocio familiar, de manera que es normal encontrarse con familias enteras dedicadas a una misma actividad. Los

Serra son uno de los mejores ejemplos: su taller familiar, establecido en la calle Ancha de Barcelona, llegó a tener una gran capacidad de producción de retablos, hasta alcanzar un papel hegemónico en la pintura de la segunda mitad del siglo XIV. Con sus obras, los hermanos Francesc, Jaume, Joan y Pere Serra hicieron una gran difusión del estilo italianizante gestado por los pintores del rey y contribuyeron a introducirlo en Aragón y en Valencia. El más activo de todos ellos es Pere Serra, el autor del retablo del Espíritu Santo de Manresa.

### Los retablos de piedra

Los retablos de piedra, es decir, esculpidos en piedra, constituyen una de las manifestaciones más características de la escultura gótica catalana. Su incidencia fue mucho más intensa en Cataluña que en otras regiones y se llegaron a convertir en una especialidad de ciertos escultores y de sus talleres. El momento en el que los retablos de piedra se desplegaron con más intensidad, compitiendo incluso con los pictóricos, fue la segunda mitad del siglo XIV. Entre los autores que contribuyeron a difundirlos hay dos escultores del entorno real, Jaume Cascalls y su discípulo Jordi de Déu. A su manera de trabajar pertenece el retablo de Santa Úrsula. Otra línea es la que encabeza Bartomeu Robio, autor del retablo mayor de la Seu Vella de Lérida, entre en 1359 y en 1362. Su influencia es patente en numerosos retablos del área leridana.

Un **retablo** es la tabla o el conjunto de tablas (pintadas, esculpidas, etc.) que decoran la parte de **detrás del altar** de una iglesia.

Los retablos empiezan a aparecer coincidiendo con la introducción del estilo gótico y a partir de entonces alcanzan un desarrollo creciente. De hecho, constituyen uno de los formatos más habituales de la pintura y de la escultura góticas.

Su estructura suele ser presidida por una **imagen** del santo al cual es dedicado, ser rodeada de otras escenas que hacen referencia a su **vida**, a sus **milagros** o a su **martirio**. En la parte inferior se encuentra el **bancal**, mientras que el coronamiento puede estar constituido por **pináculos**.

Los retablos pintados son realizados con la técnica de la **pintura al temple**, mientras que los fondos de las escenas se suelen llenar de **dorados**.

Una de las peculiaridades del gótico catalán es la importante presencia de **retablos esculpidos** en piedra o alabastro.

## 53. El siglo XV

El siglo XV es el del triunfo de la arquitectura civil, al tiempo que las artes plásticas evolucionan pasando del gusto refinado y preciosista del gótico internacional al detallismo y el naturalismo que caracterizan el gótico flamenco. Pero el alejamiento de la corte hace recaer toda la iniciativa de las realizaciones artísticas y arquitectónicas en los sectores eclesiásticos y burgueses que, tocados por la crisis, acaban dando un giro conservador y reafirmando el goticismo mediante un gusto extremo por los dorados y por los detalles suntuosos.

En el contexto artístico del **siglo XV** conviven las últimas manifestaciones del gótico con las primeras del renacimiento. El mundo medieval se disuelve para dejar paso al mundo moderno.

La fase final del arte gótico es dominada por la **arquitectura flamígera**, el llamado estilo **gótico internacional** y sobre todo las nuevas corrientes generadas en los Países Bajos y particularmente en **Flandes**, que son paralelos al arte y a la cultura humanísticos del *Quattrocento* italiano.

Los pintores flamencos, encabezados por los hermanos **Van Eyck**, hacen uso de la **pintura al óleo** y exploran todas las posibilidades creando obras llenas de luminosidad y de detalles minuciosos.

Los pintores del primer renacimiento italiano, en cambio, se interesan por el mundo clásico, la **mitología** o las leyes de la **perspectiva**.

La influencia de estos pintores en el arte catalán es prácticamente inexistente, a diferencia de la de los pintores flamencos, claramente perceptible.

La sociedad catalana del siglo XV, tocada por la crisis, se muestra cada vez más reticente ante las novedades y se inclina abiertamente por la reafirmación de las **tendencias goticistas**.

A la muerte de Martín el Humano, en 1410, se extinguió la Casa de Barcelona, la dinastía que se había iniciado con Wifredo el Velloso. El Compromiso de Caspe entronizó a una nueva dinastía de origen castellano, la de los Trastámara, en la persona de Fernando I. Su reinado fue breve y dejó paso al de Alfonso el Magnánimo (1416-1458), que centró su política en un nuevo intento de expansión mediterránea, la conquista de Nápoles, culminada en 1443. Desde entonces estableció la corte en Nápoles y la convirtió en un importante foco de irradiación artística y humanística que sin embargo tuvo muy poca repercusión en Cataluña y en el arte catalán.

El hecho más destacado del reinado de Juan II (1458-1479) es la guerra civil de 1462-1472, que lo enfrentó con la Generalitat y sectores de la oligarquía. La contienda dejó a un país muy debilitado en el que afloran actitudes conservadoras que el arte refleja con una consolidación de las tendencias goticistas.

La crisis de Cataluña contrasta con la pujanza y el dinamismo de la sociedad valenciana, situada en una posición de liderazgo en la Corona de Aragón. Liderazgo que es patente en las artes plásticas y también en las letras, con aportaciones primordiales como el *Tirante el Blanco* o la poesía de Ausiàs March.

El reinado de Fernando II el Católico (1479-1516) se caracteriza por una política de restablecimiento representada por la recuperación del espíritu pactista y por la sentencia arbitral de Guadalupe (1486), con la que se ponía fin al conflicto de los remensas. Pero el matrimonio con Isabel de Castilla (1469) conducía a la unión dinástica de los dos reinos y comportaba la definición de un nuevo marco de condiciones para el desarrollo de la creación artística.

Durante el **siglo XV** la sociedad catalana vive una profunda **crisis** que también repercute en las artes. Pero, a pesar de su intensidad, la incidencia de la crisis no se traduce en una merma apreciable del nivel cualitativo o de la intensidad de las producciones artísticas, que en conjunto mantienen la misma importancia y la misma calidad del siglo precedente.

Es cierto que las **dificultades de financiación** comprometen la continuidad de algunas obras importantes, pero las repercusiones de la crisis son principalmente de orden estructural.

Por ejemplo, afectan profundamente a las condiciones de **mecenazgo** y a la promoción de las artes, de manera que la iniciativa real pasa a tener mucha menos incidencia en Cataluña que la de los estamentos eclesiásticos o los gremios y las **corporaciones burguesas**.

También comportan cambios sustanciales en los gustos mayoritarios, porque la incidencia de la crisis acentúa el **conservadurismo** en detrimento del riesgo y de la innovación. De esta manera nos encontramos con que el arte catalán del siglo XV se complace en la recreación de la suntuosidad y de los dorados mientras que permanece prácticamente insensible a los avances del Renacimiento.

En las últimas décadas del siglo XIV, la hegemonía del estilo italianizante se rompe por el desarrollo de una nueva corriente estética, el gótico internacional, que perdura hasta mediados de siglo XV. Se llama internacional porque responde a un gusto que, con variantes, se manifiesta simultáneamente en torno a grandes núcleos cortesanos como París, Borgoña, Praga, Lombardía, y también Cataluña y la Corona de Aragón.

Se trata de un estilo donde es muy perceptible el espíritu cortesano medieval, refinado, sutil y amante del artificio y del lujo, por lo cual puede ser definido a partir de características como la preferencia por un cromatismo intenso, la tendencia a estilizar las figuras, a envolverlas con ropas suntuosas y a potenciar la expresión gestual; el gusto por los detalles y por los complementos anecdóticos que diversifican los relatos visuales y, en definitiva, por un acercamiento fragmentario a la realidad: mientras que los detalles pueden transmitir una gran sensación de viveza, la construcción de los conjuntos todavía no se plantea racionalmente. La lógica de las coordenadas espacio/tiempo está ausente, de manera que los episodios bíblicos o las narraciones hagiográficas se ambientan como si fueran contemporáneos.

En Cataluña, el desarrollo del gótico internacional responde a estas características generales y al mismo tiempo se enmarca en circunstancias como el predominio de la retabística, tanto pictórica como escultórica y la tendencia a aumentar el tamaño de los retablos, la diversificación de los centros productores, especialmente de los pictóricos, gracias a una demanda sostenida por todo el país, la fluidez de los contactos con Valencia, Mallorca o Aragón, que empiezan a desarrollar escuelas pictóricas desvinculadas de la catalana, los contactos con otros núcleos europeos y, como si se quisiera contradecir el carácter primordialmente cortesano del gótico internacional, el debilitamiento del mecenazgo real y el predominio de los encargos de los sectores eclesiásticos y burgueses.

### **Pintura**

La introducción del gótico internacional en la pintura catalana no representa una ruptura brusca con la tradición italianizante porque se produce a partir de la recogida de noticias puntuales de muy diversa procedencia. Uno de los introductores del estilo es el miniaturista Rafael Destorrents, autor del Misal de Santa Eulalia (1403). Pero sus primeros grandes cultivadores en el ámbito de la retabística son Joan Mates, Grau Gener y Lluís Borrassà. Los dos últimos confluyeron en el retablo de Santes Creus.

El taller barcelonés de Borrassà llegó a tener una gran capacidad de producción. Después de su desaparición, la primacía de los talleres barceloneses recayó en el refinado Bernat Martorell, autor del retablo de Púbol. Pero este momento se caracteriza por la actividad de numerosos talleres distribuidos por toda Cataluña. Ramon de Mur trabajó en Tarragona y en Tárrega. Joan Antigó y la familia Borrassà estuvieron activos en Gerona, mientras que en Lérida destaca la presencia de los dos Jaume Ferrer.

### **Escultura**

La introducción del estilo internacional en la escultura gótica catalana se produce a partir de la obra del coro de la catedral de Barcelona, donde, bajo la dirección de Pere Sanglada trabajó un equipo integrado por escultores como

Antoni Canet o Pere Oller, entre otros. En las misericordias de las sillas se despliega un extenso repertorio de escenas aparentemente anecdóticas, juegos y fábulas, que responden muy bien a la sensibilidad del momento.

En el sepulcro del obispo Ramon d'Escales, el propio Canet concedió el máximo protagonismo a otro de los temas característicos del gótico internacional, el de los enlutados o *pleurants*. Con el retablo mayor de la catedral de Vic, obra de Pere Oller, y el retablo mayor de la Catedral de Tarragona, de Pere Joan, culmina la evolución de los retablos de piedra gótico y se manifiestan dos formulaciones bien diferentes del gótico internacional: el detallismo minucioso y el arabesco de Oller, y el interés por la construcción espacial y la expresión individual de Pere Joan, este último de clara filiación italianizante y probablemente influido por la obra de Giuliano Poggibonsi en Valencia. También corresponde a este momento la obra de grandes portadas, como las de los apóstoles de las seos de Lérida y de Gerona, actualmente desmembradas, o la de Santa Maria de Castelló d'Empúries, verosímelmente atribuida a Pere de Santjoan.

### Artes suntuarias

Como representación del refinamiento que impregna el ambiente cortesano en tiempos del gótico internacional no disponemos de obras de gran lujo, raramente conservadas. Disponemos sin embargo de algunas piezas excepcionales de orfebrería que provienen del entorno de la corte y que forman conjunto con la custodia de la catedral de Barcelona: la llamada silla del rey Martín, en realidad un trono plegable, la enigmática diadema con la inscripción "Syra" o algunos colgantes. Como reflejo de los rituales amorosos sobresale una magnífica serie de arquetas amoratorias, de metal repujado o de madera con estucos dorados que representan escenas galantes acompañadas por inscripciones, del tipo "Amor, Mercè, por favor". La estética y el gusto suntuario del gótico internacional también se reflejan en el frontal de san Jorge bordado por Antoni Sadurní.

**En torno a 1400** se introduce en las artes plásticas del gótico catalán una nueva corriente, el **gótico internacional**, que deja atrás el italianismo del siglo XIV y deviene hegemónico durante toda la primera mitad del siglo XV.

Se llama gótico internacional porque se manifiesta simultáneamente en varios puntos de Europa y responde al **intercambio de influencias** entre todos ellos, generalmente favorecido por las relaciones entre los respectivos núcleos cortesanos.

Algunas de las características que lo definen son el **cromatismo intenso** de las pinturas, la persistencia de los **dorados** como fondo de los retablos, la tendencia a envolver las figuras con **vestidos suntuosos** o a enriquecer las imágenes con **detalles y complementos**, una cierta nostalgia por los ideales caballerescos y una clara inclinación al preciosismo y el artificio.

Durante el tiempo del gótico internacional, la producción de retablos y pinturas mantiene un ritmo muy intenso en distintos puntos de Cataluña. Son representantes destacados de esta producción los pintores **Lluís Borrassà** y **Bernat Martorell**, que representan la línea troncal de la escuela pictórica catalana. La producción de retablos de piedra también se enriquece con las obras de los escultores **Pere Joan** y **Pere Oller**.

En el ámbito religioso, la arquitectura del siglo XV no aporta nuevos edificios de gran envergadura pero en cambio replantea proyectos del siglo anterior con la intención de reforzar su singularidad. El caso más evidente es el de la catedral de Gerona, que después de un largo periodo de vacilaciones y de las consultas de 1386 y 1416 se sacó adelante con una sola nave de proporciones colosales. La opción por la nave única, que opone su enorme mole a la cabecera del siglo XIV, aprovecha la experiencia del recrecimiento de la catedral de Mallorca y constituye una opción arriesgada buscando la singularidad.

La nave única de Gerona tuvo resonancia muy pronto. A partir de 1433 se cambió el planteamiento original de la catedral de Perpiñán y también se adoptó la nave única. Todo hace pensar que el cambio se debe a la intervención de Guillermo Sagrera, que en la reunión de Gerona de 1416 ya había defendido la opción unitaria.

La progresión de las catedrales también provocó la construcción de una serie de salas capitulares que funcionan como ámbitos completamente autónomos. Las primeras son las de las catedrales de Vic y Valencia y las sigue la de Barcelona. En estos edificios todo el protagonismo recae en las bóvedas estrelladas, que dominan completamente el espacio interior.

Guillermo Sagrera no hizo uso de la bóveda estrellada en las salas capitulares de Perpiñán y Mallorca, pero en cambio sacó el máximo provecho en la Gran Sala del Castillo Nuevo napolitano. Otra obra maestra suya es la Lonja de Mallorca. Indudablemente, Sagrera es el gran protagonista de la arquitectura del siglo XV.

Junto con Sagrera, hay que mencionar otros arquitectos importantes, como Arnau Bargués, autor de la fachada de la Casa de la Ciudad de Barcelona; Marc Safont, autor del Palacio de la Generalitat; Guillem Abiell, que intervino en el Hospital de la Santa Creu de Barcelona o el gerundense Pere Comte, que

alcanzó una gran proyección en Valencia. Con todos ellos la arquitectura civil se aparta de las soluciones puramente funcionales y avanza hacia la experimentación formal, asumiendo funciones simbólicas y representativas.

### Palacios y casas

El último de los palacios reales góticos es el del rey Martín en Poblet, construido por Arnau Bargués entre los años 1397 y 1406. No se acabó nunca, pero destaca por la sobria composición de la fachada del claustro, que anticipa el protagonismo que Bargués da a la fachada de la Casa de la Ciudad de Barcelona. Un protagonismo hasta entonces inusual en la arquitectura civil. La sede de la Generalitat adquirió carácter palatino a partir de la intervención de Marc Safont, continuada por su hijo Joan. Como es propio de la arquitectura civil medieval, el Palacio de la Generalitat no es un palacio de concepción unitaria y de estructura regular, sino un organismo arquitectónico desarrollado a partir de la yuxtaposición de dependencias, entre las cuales reciben un trato preferente la capilla de Sant Jordi y el patio, con escalera lateral y galería de arcadas.

La estructura de este patio responde a un arquetipo que es insistentemente recreado por la arquitectura gótica catalana. Uno de los edificios que la reproduce con más fidelidad es el Palacio de Berenguer Aguilar, en la calle de Montcada de Barcelona.

### Lonjas

Las lonjas son la representación arquitectónica de la prosperidad del comercio medieval y del protagonismo de los mercaderes en los espacios cívicos. Por eso se les dio un desarrollo monumental que alcanzó la máxima intensidad entre finales del siglo XIV y comienzos del XV y que es representado por las lonjas de Barcelona, Perpiñán, Mallorca y Valencia. Todas se configuran como grandes salas destinadas a acoger tratos comerciales y mercantiles, función que predomina por encima de la de simple almacén de mercancías. La tipología arquitectónica de estas lonjas tiene sus antecedentes más remotos en los espacios porticados abiertos, y por esta causa el máximo protagonismo en la configuración del espacio interior recae en las arcadas. En la Lonja de Mallorca, Guillermo Sagrera introdujo el gusto flamígero, patente en la forma helicoidal de los pilares, y experimentó con la concepción unitaria del espacio tan propia de la arquitectura gótica catalana.

### Hospitales y limosnas

La sociedad urbana medieval tendía a segregar numerosos colectivos de marginados y a ubicarlos en espacios reservados. A los pobres y enfermos correspondía el hospital, a los judíos la judería, a las mujeres públicas el burdel... Los servicios asistenciales los asumían principalmente los sectores eclesiásticos con el fin de ejercitar la caridad cristiana, y de todos ellos serían los hospitales y las limosnas los que alcanzaron una proyección arquitectónica más destaca-

ble. El principal exponente de la arquitectura hospitalaria es el Hospital de la Santa Creu de Barcelona, creado en 1401. De su recinto destacan las naves, actualmente ocupadas por la Biblioteca de Cataluña y el claustro, obra de Guillem Abiell. Otros ejemplos de hospitales góticos son el de Santa Magdalena de Montblanc, el de Santa María de Lleida, el de Santa Tecla de Tarragona o los de Tárrega y Vic.

La Limosna o "Pia Almoina" era una institución de beneficencia que daba de comer a los pobres. Vinculada a las catedrales, estaba cerca de edificios de considerable envergadura, como los de Barcelona, Gerona o Mallorca. La Limosna de Lérida ha conservado unas interesantes pinturas murales.

Durante la segunda mitad del siglo XIV la producción de retablos se intensifica considerablemente gracias al aumento de la demanda y a la organización de talleres capaces de agilizar la producción, como el de los hermanos Serra o los que forman la llamada escuela de Lérida.

La arquitectura gótica catalana del siglo XV se continúa desarrollando sobre las mismas bases de austeridad y racionalismo consolidadas en el siglo anterior.

De todos modos se introducen ciertas dosis de experimentación formal y de fantasía decorativa patentes en las tracerías y **ornamentos flamígeros**, en la construcción de grandes **bóvedas estrelladas** o en la potenciación del protagonismo de las fachadas.

Destaca asimismo la extraordinaria importancia que adquiere la **arquitectura civil**.

El **Palacio de la Generalitat** es uno de los principales exponentes y uno de los mejores ejemplos del tipo de palacio urbano catalán, con patio, escalera y galería soportal. También es una representación del protagonismo que la institución de la Generalitat alcanza en el marco histórico del siglo XV.

En el ámbito religioso, la obra más importante es la construcción de la monumental **nave única de la catedral de Gerona**, según una solución adoptada después de consultar a los principales arquitectos activos en Cataluña.

Uno de ellos era el mallorquín **Guillermo Sagrera**, arquitecto y escultor, uno de los más importantes de su tiempo. Trabajó en casi todos los dominios de la Corona de Aragón y al servicio del rey Alfonso el Magnánimo en la construcción del **Castillo Nuevo** de Nápoles.

El momento del gótico internacional señala un punto de inflexión importante en la historia del arte catalán. De hecho, se empieza a perfilar la inserción imperfecta del arte catalán en la cultura artística del mundo moderno. Las causas son profundas y no se circunscriben únicamente al mundo del arte, sino que se relacionan con el contexto histórico y social general: de la misma manera

que después del reinado de Pedro el Ceremonioso la monarquía se encuentra carente de los recursos necesarios para aglutinar un estado moderno, también en el terreno del arte se comprueba cómo el liderazgo de la iniciativa real empieza a decaer. Empiezan a predominar el mecenazgo burgués y eclesiástico, este segundo con protagonistas tan destacados como Dalmau de Mur, Francesc Climent "Sapera" o Bernat Despujol. La importancia de las obras de arte que aporta el mecenazgo eclesiástico es absolutamente indiscutible, y los hay que se pueden situar entre los grandes testimonios del gótico internacional. De todos modos, el predominio del mecenazgo eclesiástico y de los componentes religiosos en el arte catalán del siglo XV dificultan el desarrollo de aquellos elementos que acaban teniendo un peso determinante en la configuración de la cultura artística del mundo moderno, como son la introducción de nuevos temas inspirados por la cultura humanística, el desarrollo de géneros como el retrato, o la consolidación de formatos alternativos al retablo, como el cuadro.

En Cataluña, el mantenimiento de los formatos y de los conceptos artísticos tradicionales, así como de los encargos de contenido religioso, provoca una descompensación cada vez más acusada con el carácter principalmente cortesano y cada vez más laico de la cultura artística que se introduce con el gótico internacional y que abre el paso a una creciente valoración del artificio y del componente sensible de las obras de arte, como también en la autonomía del hecho artístico que se acaba imponiendo con el Renacimiento.

### **Bernat Despujol**

Bernat Despujol pertenecía a una familia de la pequeña nobleza originaria de Sant Hipòlit de Voltregà. Fue canónigo de la Catedral de Vic desde 1385 hasta que murió, en 1434, y su mecenazgo aportó obras de arte de mucha significación, como ornamentos litúrgicos, la custodia de plata para la fiesta del Corpus, que se perdió a raíz de la Guerra Civil, o el retablo mayor de la catedral de Vic, que encargó al escultor Pere Oller. Este mismo escultor también realizó el sepulcro de Bernat Despujol, al que se cedió una de las capillas de la catedral. Allí, como las otras obras que patrocinó, no faltaba el escudo de los Despujol: un monte –de hecho, una colina– coronado por una flor de lis.

### **Francesc Climent "Sapera"**

Francesc Climent, llamado "Sapera", fue dos veces obispo de Barcelona en un contexto marcado por la incidencia del Cisma de Occidente y la extinción de la Casa de Barcelona. También fue obispo de Tortosa y de Zaragoza y tuvo el título de Patriarca de Jerusalén. Llegó por primera vez a la sede de Barcelona en 1410 como hombre de confianza de Benedicto XIII, Papa Luna. Volvió a serlo entre 1418 y 1430. Durante estos dos periodos dio el impulso definitivo a la finalización de las naves de la catedral de Barcelona, avanzando desde el trascoro hasta la fachada, y también favoreció decisivamente la obra del claustro. Asimismo hizo donación de una cruz procesional esmaltada y el frontal del altar mayor, esculpido por Llorenç Reixac en 1426. También ejerció el mece-

nazgo mientras estuvo en las sedes de Tortosa y Zaragoza, y promovió obras en la catedral de Valencia. El escudo que lo identifica incluye la representación de una pera a causa del sobrenombre "Sapera".

### Dalmau de Mur

Dalmau de Muro fue obispo de Gerona de 1415 a 1418, y como tal presidió la consulta sobre la nave única que se celebró en 1416. Posteriormente pasó a la seo de Tarragona, que ocupó entre 1419 y 1431. La obra más importante que promovió es el retablo mayor de la catedral de Tarragona, donde no falta el escudo con sus armas parlantes: un muro. Su vinculación con la política real está relacionada con el nombramiento de arzobispo de Zaragoza, en 1431. Desde allí llamó al escultor Pere Joan y le confió la realización del retablo mayor de la seo de esa ciudad. En Zaragoza intensificó su mecenazgo, favoreciendo la proyección aragonesa de otros artistas catalanes como el escultor Francí Gomar, autor de la sillería del coro de la seo y del retablo de la capilla del palacio episcopal. Asimismo, encargó obras a pintores como Blasco de Grañén, Pascual Hortonedo o Tomàs Giner. Cuando murió, en 1356, donó sendas biblias ilustradas a las catedrales de Gerona y Tarragona.

La **celebración del culto y de la liturgia** cristiana ha sido desde siempre un potentísimo motor de la creación artística, con repercusiones que van mucho más allá de la arquitectura o de las artes plásticas y que inciden con una intensidad igual en las artes aplicadas, la creación musical o incluso el mundo teatral.

Así, la manera de decir la misa en la época gótica está directamente relacionada con el desarrollo que alcanzan los **retablos**.

Análogamente, la introducción de la fiesta del **Corpus Christi** en el siglo XIV da lugar a un riquísimo ritual procesional y a la realización de la monumental **custodia**.

Durante los siglos del gótico también se generaliza la costumbre de situar los **coros catedralicios** en el centro de las naves, lo cual se traduce en una de las manifestaciones más características de la escultura gótica: las **sillerías de coro**.

Muchas obras como éstas (retablos, custodia, coros...) se pudieron realizar gracias al **mecenazgo de obispos y de canónigos**, que en otros casos también donaron libros y ornamentos litúrgicos o bien cruces, cálices, relicarios y otras piezas de platería.

Durante el siglo XV, y a causa del retraimiento de la iniciativa real y nobiliaria, este mecenazgo eclesiástico alcanza un protagonismo destacadísimo.

Después del reinado de Pedro el Ceremonioso, lleno de iniciativas artísticas brillantes, las dificultades económicas debilitaron considerablemente el mecenazgo real, que volvió a tener un momento de gran esplendor con Alfonso el Magnánimo, uno de los principales promotores del arte de su tiempo.

Sin embargo, el esplendor artístico de este reinado tuvo por escenario principal la corte napolitana, de manera que se desarrolló lejos de Cataluña, donde la iniciativa de las realizaciones artísticas recaía en los sectores eclesiásticos y burgueses. La incidencia de la política artística del Magnánimo en Cataluña es tangencial y sólo se concreta en obras menores, como la tumba de Fernando I y la capilla de Sant Jordi, en Poblet. En cambio, la incidencia del factor real en Valencia es mucho más importante y se suma a la pujanza y el dinamismo de la sociedad valenciana, que desde el momento del gótico internacional ya había empezado a desarrollar una escuela pictórica desvinculada de la catalana y a tomar una ventaja cada vez más perceptible en el camino hacia el Renacimiento.

Entre los pintores valencianos favorecidos por Alfonso el Magnánimo está Lluís Luis Dalmau y Jaume Baçó, llamado Jacomart. El primero fue enviado a Flandes en 1431, después del paso de Jan van Eyck por Valencia. Allí aprendió la técnica de la pintura al óleo y los conocimientos que plasmó en la Virgen de los Consejeros. A su vez, Jacomart permaneció unos años en la corte de Nápoles, que Alfonso el Magnánimo había convertido en centro de su política artística, a la manera de los príncipes del Renacimiento.

### Nápoles

Después de la conquista de Nápoles, culminada el año 1443, Alfonso el Magnánimo se estableció allí y emprendió la construcción del Castillo Nuevo, llevada a cabo bajo la dirección del arquitecto mallorquín Guillermo Sagrera. Esta obra representa un intento de fusión entre la tradición goticista y el clasicismo renacentista, fusión que se resuelve con resultados satisfactorios porque la tradición arquitectónica del gótico catalán conserva un sustrato clasicista que la hace posible.

El Castillo Nuevo se convirtió en un centro de irradiación artística y cultural de primera importancia. Entre los artistas que fueron a trabajar allí estaba el escultor Pere Joan, el pintor Jacomart o el orfebre Berenguer Palau, además del grupo de escultores italianos que realizó el arco triunfal de la entrada.

En torno al rey también había humanistas y gente de letras, como Antonio Becadelli, apodado el Panormita, o los poetas Jordi de Sant Jordi, Ausiàs March y el marqués de Santillana.

### Flandes e Italia

Los gustos de Alfonso el Magnánimo se repartían entre el naturalismo flamenco y el clasicismo renacentista, y fueron educados a partir de conocimientos de primera mano. Así, se cree que debió conocer a Jan van Eyck en 1427, cuando el pintor llegó a Valencia formando parte de una embajada del duque de Borgoña. Posteriormente consta que el Magnánimo poseía dos obras de Van Eyck: un San Jorge matando el dragón y un tríptico de la Anunciación, que actualmente se dan por perdidos. Asimismo, entre los tapices que decoraban la Gran Sala del Castillo Nuevo había algunos diseñados por Rogier van der Weyden.

Los contactos reales con los artistas italianos incluyen a Pisanello, autor de un medallón con el perfil del Magnánimo, el pintor Colantonio, o los escultores que realizaron el arco de triunfo del Castillo Nuevo a la manera romana: con mármol blanco y representando la entrada triunfal del rey en la ciudad conquistada. Entre los artistas que intervinieron están Francesco Laurana, Pietro di Martino, Isaia da Pisa, Paolo Romano, Andrea dell'Aquila, Antonio di Chelino o Domenico Gaggini.

El rey **Alfonso el Magnánimo** es uno de los más destacados promotores de las artes y de la cultura de su tiempo. Como un príncipe del Renacimiento, reunió a su alrededor un selecto núcleo de artistas, músicos y gente de letras y mostró una decidida inclinación por la **cultura humanística**.

Sus gustos artísticos tenían muy en cuenta las dos principales corrientes en el arte del siglo XV: el **protorenacimiento italiano**, humanista y clasicista, y el **naturalismo flamenco**, detallista y minucioso.

El primero es muy bien ejemplarizado en la obra del **arco de triunfo** que hizo construir en la entrada del **Castillo Nuevo** para conmemorar la conquista de Nápoles, inspirándose en los arcos de triunfo romanos.

Poseyó obra de los principales pintores flamencos e incluso se cree que trató con Jan van Eyck.

Pero, a pesar de su importancia, las iniciativas artísticas de Alfonso el Magnánimo tuvieron mucho poca repercusión en Cataluña, dado su alejamiento desde que se estableció en Nápoles.

No obstante, algunos artistas catalanes intervinieron en la obra del Castillo Nuevo napolitano, concebido por el mallorquín **Guillermo Sagrera** según la tradición de la arquitectura gótica catalana.

La evolución de las artes plásticas en la segunda mitad del siglo XV está condicionada por la incidencia de la nueva sensibilidad generada en los Países Bajos y particularmente en Flandes, encabezada por el arte de los Van Eyck o de Van der Weyden: gusto por el paisaje, por las luces claras, por la transparencia, por los detalles y por una apariencia de verdad que a veces se confunde con

"realismo". Pero ¿alguien osaría considerar "realista" una representación de los consejeros del Ayuntamiento de Barcelona con la Virgen como la que ofrece Luis Dalmau en la Virgen de los Consejeros?

Dalmau y Bartolomé Bermejo responden a un conocimiento directo de la pintura flamenca y aprovechan las posibilidades de la pintura al óleo. Pero otros matizan las influencias directas del arte flamenco con elementos que denotan un profundo arraigo del goticismo. Jaime Huguet es el exponente más claro como intérprete de la sensibilidad de los sectores burgueses, gremios y cofradías, que le encargaban sus retablos exigiéndole suntuosidad y profusión de dorados.

De alguna manera, esta reafirmación de las tendencias goticistas que es bien patente, por ejemplo, en el retablo de San Agustín, revela una actitud conservadora de la burguesía que se puede relacionar con los efectos del conflicto entre la Busca y la Biga y la guerra civil de 1462-1472. Conservadurismo que significa temor ante los cambios que estaban acercando el mundo moderno, alejamiento de una percepción positivista de la realidad, atenuación del espíritu de riesgo y de innovación, o incluso incapacidad para generar signos de una cultura específicamente burguesa mediante la exaltación de las artes liberales o el retrato individual, por ejemplo.

La guerra civil también comportó la práctica extinción de las grandes empresas arquitectónicas o escultóricas y del mecenazgo real y nobiliario, que había sido uno de los principales motores del arte gótico en Cataluña. En este contexto de retraimientos y de temores, la burguesía se mantiene fiel a los artistas locales, mientras que los eclesiásticos que contratan a artistas itinerantes son los que aportan más elementos innovadores. Son buenos ejemplos de ello el sepulcro del obispo Bernat de Pau o la Piedad Desplà, dos obras llenas de insinuaciones humanísticas.

## **Pintura**

Se suele repetir que la pintura catalana de la segunda mitad del siglo XV está dominada por la influencia flamenca, pero esta afirmación ha de ser matizada. Ciertamente, las influencias de Flandes existen y son bien palpables: Luis Dalmau aporta un conocimiento directo de los Van Eyck y la técnica de la pintura al óleo. El flamenquismo de Bartolomé Bermejo también es muy claro. Pero el más importante de los artistas locales, Jaime Huguet, matiza los rasgos flamencos reteniendo un fuerte componente del gótico internacional. De su obra no se excluye el italianismo y permite comparaciones con pintores como Sassetta o Gentile da Fabriano. Asimismo, tiene puntos de contacto con la cultura artística aviñonesa –Quarton–, provenzal y piamontesa. Los contactos de la pintura catalana con este entorno son confirmados por la presencia en Barcelona de Antonio Llonye, un artista que también trabaja en Tolosa y en el Piamonte. Otra gran figura del gótico final, el anónimo Maestro de Canapost o Maestro de Seo de Urgel, acusa modismos que se pueden relacionar con

Fouquet y con el eje Valencia-Nápoles, sobre todo con los Osona o Francesco Pagano. Por lo tanto, las influencias flamencas interactúan con elementos de origen italiano, francés y con la propia tradición local.

### **Jaime Huguet**

Jaime Huguet es uno de los artistas medievales catalanes que ha gozado de mejor fortuna crítica. Se le suele considerar el más importante de los pintores góticos catalanes, y ciertamente con él culmina la evolución de la escuela pictórica catalana, que después de su muerte inicia una decadencia bastante acusada. El arte de Huguet recibe influencias de Bernat Martorell y Luís Dalmau, entre otros, e influye en el taller de los Vergós, en Pedro García de Benavarre y en la pintura del gótico final en Cerdeña. Una primera fase de la pintura de Huguet muestra una preocupación preferente por la integración de figuras y paisaje a la manera flamenca, pero a medida que su actividad se fue concentrando en la realización de retablos por encargo de gremios y cofradías, se fue inclinando hacia un gusto más conservador que prefería los fondos de oro en vez del paisaje. Así se ve, por ejemplo, en el retablo de San Agustín patrocinado por los curtidores o zurradores de pieles.

### **Escultura**

A raíz de la guerra civil de 1462-1472 cesan prácticamente todas las grandes empresas escultóricas y los talleres que se habían dedicado a ello se dispersan. Una de las obras de más envergadura de ese momento es el retablo mayor de Santa Maria de Castell d'Empúries, el último de los grandes retablos de piedra góticos. A los años 1456-1459 corresponde todo el bancal, la única parte que se completó, realizada bajo la dirección del escultor de Béziers, Ponç Gaspar, con la posible colaboración de Andreu Orts, Miquel Llop y Joan Claperós. En los años 1483-1485 se intentó continuarlo, pero finalmente permaneció incompleto. También hay interrupciones en la realización del sepulcro del obispo Bernat de Pau, con el cual culmina la escultura funeraria del gótico catalán. Aparte de estos grandes testimonios de escultura de piedra, la escultura de madera también adquiere mucha importancia. Destacan las aportaciones de artistas nórdicos como Michael Lochner, que dejó obras en la catedral de Barcelona. En la escultura de este momento se acentúan las formas angulosas, patentes en los zigzags de los pliegues de la indumentaria. También destaca la profusión de ornamentos afiligranados.

### **La industria del lujo**

El impacto de la crisis no excluye del arte de esta fase final del gótico la ostentación de riquezas y de dorados, ni tampoco el gusto por los objetos de lujo. Poco antes del estallido de la guerra civil de 1462-1472 se hacían esfuerzos por favorecer la implantación y el desarrollo de manufacturas de productos lujosos. Con esta intención, hacia el 1450-1460 los consejeros de Barcelona promovieron el establecimiento en la ciudad de tapiceros de Arras, de hilado-

res de oro de Valencia o de tejedores de brocados genoveses. La fascinación que ejercían los dorados y los productos lujosos también se manifiesta con la introducción de la cerámica dorada o de reflejos metálicos, la gran especialidad de los obradores de Manises, que habían hecho una de las producciones más refinadas y máspreciadas de toda la cerámica medieval. De 1461 se documenta la asociación entre el ceramista Pere Eiximeno, de Mislata, y un colega barcelonés para producir piezas doradas.

### La fascinación por los dorados

Hay un poema de Jordi de Sant Jordi donde se compara la fascinación que el oro de los retablos ejerce en los niños con la que el poeta siente por la amada. Ciertamente, la mística del oro es uno de los componentes esenciales de la sensibilidad medieval: la alquimia la desarrolló conceptualmente mientras que las artes plásticas le dieron una dimensión sensible. Con el gótico, los objetos auríferos ya no tienen aquella aura mágica que se les atribuía en la Alta Edad Media, pero mantienen un atractivo excepcional y un extraordinario poder de seducción. Son testimonios de ello la cerámica de reflejos metálicos, las joyas y los objetos preciosos o los fondos dorados de los retablos. Cuando en la fase final del gótico la sociedad catalana reclama insistentemente dorados de oro fino, está expresando un gusto conservador y un concepto suntuario del arte claramente opuesto a la concepción intelectual del hecho artístico que llega con el Renacimiento. Este gusto medieval que se resiste a desaparecer inspira, por ejemplo, el retablo de San Agustín de Jaime Huguet.

La recepción de las **influencias de la pintura flamenca** es uno de los hechos más destacables de la situación artística en la segunda mitad del siglo XV.

Entre sus efectos hay que destacar la extensión del uso de la **pintura al óleo**, el gusto por los detalles o el interés por las **luces**, el **retrato** y el **paisaje**.

El introductor es el pintor valenciano **Luis Dalmau**, que conoció de primera mano la obra de los hermanos Van Eyck tal como es bien patente en su obra maestra, la **Virgen de los Consejeros**.

El otro exponente destacado del flamenquismo pictórico es **Bartolomé Bermejo**, autor de la llamada **Piedad Desplà** para el arcediano Lluís Desplà, uno de los principales mecenas de su tiempo.

Pero, al mismo tiempo que se da la influencia flamenca, se constata la **persistencia del gótico internacional**, tal como es patente en la obra de **Jaume Huguet**, considerado el más importante de los pintores góticos catalanes.

Huguet trabajó por encargo de gremios y de cofradías que permanecían ancladas en los gustos tradicionales y reclamaban insistentemente **retablos con profusión de dorados**.

Hay un aparente contrasentido entre este gusto por las cosas suntuosas y la crisis que se vivía en Cataluña al final de la Edad Media. Pero sólo es aparente porque más que un signo de riqueza es, en el fondo, una **expresión de conservadurismo** y de temor ante los cambios que llevaban al mundo moderno.

El fuerte arraigo del goticismo en Cataluña determina su continuación mucho más allá de los tiempos medievales. De hecho, el renacimiento catalán rindió un fuerte componente goticista que no es definitivamente superado hasta que no se introduce la estética barroca. Con el barroco empieza una sustitución intensiva de retablos góticos por nuevas construcciones, tal como pasa con el retablo de Santes Creus, por ejemplo.

En arquitectura, el sistema gótico se mantiene vivo y creador hasta los siglos XVII-XVIII, tal como se evidencia con la finalización de las catedrales de Tortosa, Gerona y Solsona, o con la ampliación de las atarazanas de Barcelona, que se hace sin romper con las formas góticas originales.

Incluso el neoclasicismo no se plantea aquí como una oposición radical al gótico. Una construcción tan representativa de aquel momento como la lonja de Barcelona conserva en el interior la gran sala de la Lonja medieval. Casos parecidos se dan en la catedral de Vic o en los palacios episcopales de Solsona y Barcelona.

Las pérdidas más significativas de exponentes de la arquitectura religiosa medieval catalana no fueron inspiradas por la cultura de la ilustración –la actitud de Antoni de Capmany es bastante reveladora–, sino por el liberalismo del siglo XIX, opuesto a todo lo que se relacionaba con el antiguo régimen, incluidos las órdenes religiosas y sus bienes.

La reacción ante la magnitud de los derribos y de la dispersión del patrimonio favorecida por exclaustraciones y desamortizaciones estimuló la voluntad de recuperarlo y la formación de colecciones y de museos. Como corolario también empezó la recuperación historiográfica, directamente vinculada a la cultura del Renacimiento.

### **El gótico y el patrimonio**

Actualmente, y a pesar de las pérdidas y destrucciones que se han registrado, la presencia del gótico en la configuración del paisaje monumental de Cataluña y especialmente en la fisonomía de los núcleos antiguos de ciudades y villas continúa siendo muy importante y en algunos casos ni siquiera superada por las aportaciones de la civilización industrial.

Asimismo, el arte gótico ocupa espacios preferentes en los museos de arte catalanes. La sección de arte gótico del Museo Nacional de Arte de Cataluña, reabierta en 1997, completa una excepcional colección de arte medieval, inseparable de los frontales de altar y de las pinturas murales románicas. La vi-

sita al Museo de Arte de Gerona, al Museo-monasterio de Pedralbes, al Museo Frederic Marès o a los distintos museos diocesanos, episcopales o catedralicios también es absolutamente aconsejable.

Asimismo, hay que subrayar la gran riqueza de la documentación medieval que se conserva en los archivos catalanes, desde el gran Archivo de la Corona de Aragón hasta los pequeños archivos locales.

### **Balance final**

El gótico representa, para Cataluña, el momento de máxima plenitud histórica y la plena integración con la cultura artística europea. Eso todavía no había sucedido del todo con el románico porque su implantación es parcial, limitada a la Cataluña Vieja. En cambio, el arte gótico se extiende con una considerable uniformidad por todo el territorio catalán y se proyecta afuera, acompañando la expansión política, comercial y cultural de Cataluña.

Durante los siglos del gótico se conecta directamente con los principales focos de irradiación artística, tanto con los culturalmente próximos como con los más lejanos. Hay circulación fluida de artistas e intercambios de alto nivel que permiten hablar de apertura e internacionalidad. Pero no podríamos hablar con convicción de un arte gótico catalán si eso no fuera acompañado de la capacidad de asimilar las importaciones y de elaborar unas propuestas originales que alcanzan la máxima expresión con la arquitectura, ciertamente uno de los principales signos de identidad del arte catalán.

Josep Bracons Clapés

El fuerte **arraigo del goticismo** en los gustos y las mentalidades de la sociedad catalana determinan su larga **continuidad** mucho más allá de la frontera de 1500.

De hecho, la introducción de las formas renacentistas no significa la anulación de la tradición goticista, sino que muchas veces se superpone a ella.

La **sustitución de muchas obras y retablos góticos** por otros de nuevo se empieza a producir durante la época barroca.

Sin embargo, durante los siglos del barroco se llevan a cabo las catedrales de Tortosa y Gerona.

Las guerras napoleónicas, las leyes de desamortización y exclaustación de las órdenes religiosas y las revueltas del siglo XIX tuvieron **repercusiones muy negativas para el patrimonio artístico medieval**, pero inmediatamente se empezaron a generar iniciativas de salvamento y protección, muchas de las cuales dieron lugar a la **formación de museos y colecciones**.

De la misma manera que los edificios góticos tienen una **presencia muy significativa en los núcleos antiguos de las ciudades** y villas de Cataluña, las obras de arte medieval y particularmente las de arte gótico constituyen uno de los puntos más fuertes del **patrimonio museístico catalán**.

### Josep Bracons Clapés

Los siglos XVI, XVII y XVIII corresponden a la llamada **Edad Moderna** y enmarcan el desarrollo del arte del **renacimiento**, el **barroco**, el **rococó** y el **neoclasicismo**, sobre un trasfondo histórico marcado por circunstancias como el **descubrimiento del nuevo mundo** y el desplazamiento del centro de gravedad geopolítica del Mediterráneo al Atlántico, los sistemas políticos de carácter absolutista, la Reforma y la **Contrarreforma** de la Iglesia, la extensión de la **imprensa** o la cultura de la **Ilustración**.

En Cataluña también son siglos de alejamiento de los centros de decisión, de la revolución de 1640 y la **Guerra de los Segadores**, de la cesión a Francia de la Cataluña Norte por el **Tratado de los Pirineos**, de la **Guerra de Sucesión** y la Nueva Planta borbónica y del **inicio de la actividad industrial**.

El arte catalán de este periodo no alcanza la misma posición puntera que había tenido durante el periodo medieval, a lo cual contribuyó la **ausencia de núcleos cortesanos** o aristocráticos. Las iniciativas artísticas se concentran, principalmente, en los sectores eclesiásticos y también en la **burguesía**, que a partir del siglo XVIII asume un protagonismo creciente como promotora de las artes.



## Bibliografía

**Ainaud de Lasarte, Joan** (1990). *La pintura catalana. De l'esplendor del Gòtic al Barroc*. Ginebra / Barcelona: Skira / Carroggio.

**Barral i Altet, Xavier** (1994). *Les catedrals de Catalunya*. Barcelona: Edicions 62.

**Bastardes, Albert** (1983). *Les creus al vent*. Barcelona: Millà.

**Belenguer i Cebrià, Ernest; Cuadrada i Majó, Coral** (dir.) (1996). *La forja dels Països Catalans. Segles XIII-XV*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana ("Història. Política, societat i cultura dels Països Catalans", 3).

**Botet i Sisó, Joaquim** (1908-1911). *Les monedes catalanes* (3 vol.). Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

**Bracons i Clapés, Josep** (1983). *Catàleg de l'escultura gòtica del Museu Episcopal de Vic*. Vic: Patronat d'Estudis Osonencs.

**VV.AA.** (1997). *Cathalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura / MNAC / Fundación "la Caixa".

**Cirici, Alexandre** (1968). *Arquitectura gòtica catalana*. Barcelona: Lumen.

**Cirici, Alexandre** (1977). *L'art gòtic català. L'arquitectura als segles XIII i XIV*. Barcelona: Edicions 62.

**Cirici, Alexandre** (1979). *L'art gòtic català. L'arquitectura als segles XV i XVI*. Barcelona: Edicions 62.

**Dalmases, Núria de; José i Pitarch, Antoni** (1984). "L'art gòtic. Segles XIV-XV". *Història de l'art català* (vol. III). Barcelona: Edicions 62.

**Dalmases, Núria de; José i Pitarch, Antoni** (1985). "L'època del Císter. Segle XIII". *Història de l'art català* (vol. II). Barcelona: Edicions 62.

**Dalmases, Núria de.** *Orfebreria catalana medieval: Barcelona 1300-1500* (2 vol., aproximació a l'estudi). Barcelona: Institut d'Estudis Catalans ("Monografies de la secció històrico-arqueològica").

**Duran i Sanpere, Agustí** (1932-1934). *Els retaules de pedra* (2 vol.). Barcelona: Alpha ("Monumenta Cataloniæ").

**Durliat, Marcel** (1989). *L'art en el regne de Mallorca* ("Els treballs i els dies"). Ciutat de Mallorca: Moll.

**VV.AA.** (1967-1979). *Els castells catalans* (6 vol.). Barcelona: Rafael Dalmau.

**Español Bertran, Francesca** (1995). *El escultor Bartomeu de Robió y Lleida. Eco de la plástica toscana en Catalunya*. Lérida: Universidad de Lérida.

**Gudiol, Josep; Alcolea Blanch, Santiago** (1986). *Pintura gòtica catalana*. Barcelona: Ed. Polígrafa.

**VV.AA.** (1935). *L'architecture gothique civile en Catalogne*. Mataró: Minerva.

**Lavedan, Pierre** (1935). *L'architecture gothique religieuse en Catalogne, Valence et Baléares*. París: Henri Laurens.

**Pladevall, Antoni** (1978). *Els monestirs catalans*. Barcelona: Destino.

**Riquer, Martí de** (1968). *L'arnès del cavaller. Armes i armadures catalanes medievals*. Barcelona: Ariel.

**Riquer, Martí de** (1983). *Heràldica catalana des de l'any 1150 al 1550* (2 vol.). Barcelona: Quaderns Crema.

**Roda, Isabel; Barral, Xavier; Terés, M. Rosa** (1997). *Escultura antiga i medieval*. Barcelona: L'Isard ("Art de Catalunya", 6).

**Rubió i Balaguer, Jordi** (1985). *Vida española en la época gótica*. Barcelona: Publicaciones de la Abadía de Montserrat ("Biblioteca Abat Oliba", 42).

**Rubió i Lluch, Antoni** (1908-1921). *Documents per l'història de la cultura catalana mig-aval* (2 vol.). Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

**Sagarra, Ferran de** (1915-1932). *Sigillografia catalana. Inventari, descripció i estudi dels segells de Catalunya* (3 vol.) Barcelona.

**Sureda i Pons, Joan** (1989). *La pintura gòtica catalana del segle XIV*. Sant Cugat del Vallès: Els Llibres de la Frontera ("Coneguem Catalunya", 26).

**Sureda Pons, Joan** (coord.) (1987). *Cataluña/1. Tarragona y Lérida*. Madrid: Encuentro ("La España gótica").

# Renacimiento, barroco y neoclasicismo



Universitat Oberta  
de Catalunya

[www.uoc.edu](http://www.uoc.edu)



## Índice

<b>Introducción</b> .....	7
<b>1. Colegio de San Jaime y San Matías (hoy San Luis)</b> .....	9
<b>2. Iglesia del convento dels Àngels y del Peu de la Creu</b> .....	11
<b>3. Capilla del Santísimo</b> .....	13
<b>4. Prioral de San Pedro</b> .....	15
<b>5. Iglesia de San Andrés</b> .....	16
<b>6. Casa de los Mora, más conocida como Casa del Gremio de Caldereros</b> .....	18
<b>7. Torre Pallaresa</b> .....	20
<b>8. Palacio de la Generalitat</b> .....	21
<b>9. Claustro del Colegio de San Jaime y San Matías (hoy San Luis)</b> .....	23
<b>10. Puertas del Sagrario</b> .....	24
<b>11. Retablo mayor de Santa María</b> .....	26
<b>12. Trascoro de santa Eulalia ante el pretor</b> .....	28
<b>13. Santo Entierro</b> .....	30
<b>14. Sepulcro de Ramon III Folc de Cardona-Anglesola</b> .....	32
<b>15. Resurrección de Cristo</b> .....	34
<b>16. Retablo de Santa Elena</b> .....	36
<b>17. Degollación de san Cucufate</b> .....	38
<b>18. Comida de Emaús</b> .....	40
<b>19. Puente de la Casa Agullana</b> .....	42

<b>20. Cruz.....</b>	<b>43</b>
<b>21. Claustro del convento de la Mercè (hoy Capitanía).....</b>	<b>44</b>
<b>22. Fachada principal de la iglesia de San Félix.....</b>	<b>46</b>
<b>23. Templo parroquial de Tárrega, interior.....</b>	<b>47</b>
<b>24. Iglesia de Belén.....</b>	<b>49</b>
<b>25. Patio de la Casa de Convalecencia de Sant Pau.....</b>	<b>51</b>
<b>26. Sección y planta baja del Palacio del Virrey.....</b>	<b>53</b>
<b>27. Retablo del Rosario.....</b>	<b>55</b>
<b>28. Retablo de la Inmaculada.....</b>	<b>57</b>
<b>29. Sepulcro de Diego Girón de Rebolledo.....</b>	<b>59</b>
<b>30. San Félix en la prisión confortado por los ángeles.....</b>	<b>60</b>
<b>31. Jesús.....</b>	<b>61</b>
<b>32. Iglesia de la Ciudadela.....</b>	<b>62</b>
<b>33. Ciudadela.....</b>	<b>63</b>
<b>34. Iglesia de San Agustín Nuevo.....</b>	<b>65</b>
<b>35. Iglesia de San Severo, interior.....</b>	<b>67</b>
<b>36. Fachada exterior de la Universidad.....</b>	<b>69</b>
<b>37. Escalera del Palacio Dalmases.....</b>	<b>71</b>
<b>38. Retablo mayor de Igualada.....</b>	<b>73</b>
<b>39. El verano.....</b>	<b>75</b>
<b>40. San Marcos escribiendo los evangelios.....</b>	<b>77</b>
<b>41. La caza del cocodrilo.....</b>	<b>79</b>
<b>42. Plano de la Rambla.....</b>	<b>81</b>

---

<b>43. Palacio de la Virreina, fachada.....</b>	<b>82</b>
<b>44. Fachada de la iglesia parroquial.....</b>	<b>83</b>
<b>45. Palacio de la Lonja.....</b>	<b>84</b>
<b>46. Palacio Moja, fachada.....</b>	<b>86</b>
<b>47. Capilla de la Virgen dels Colls.....</b>	<b>88</b>
<b>48. Lucrecia.....</b>	<b>90</b>
<b>49. Santa Ana y la Virgen.....</b>	<b>92</b>
<b>50. El Comercio y la Industria.....</b>	<b>94</b>
<b>51. Jesús apaciguando la tormenta.....</b>	<b>96</b>
<b>52. Alegoría de Carlos III.....</b>	<b>98</b>
<b>53. Túmulo erigido a las exequias del conde de Lacy.....</b>	<b>99</b>
<b>54. El siglo XVI: del goticismo al renacimiento.....</b>	<b>101</b>
<b>55. El siglo XVII: clasicismo frente a barroco.....</b>	<b>111</b>
<b>56. Del barroco tardío al academicismo.....</b>	<b>122</b>
<b>57. Del academicismo al neoclasicismo.....</b>	<b>134</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>143</b>



## Introducción

Aunque los siglos XVI y XVII y buena parte del XVIII se han considerado siglos de decadencia para Cataluña, en realidad, y más a partir de 1749, fueron momentos de recuperación y pujanza, tanto en el plano económico como en el artístico.

A lo largo de nuestro recorrido historicoartístico, que va desde el renacimiento al neoclasicismo, comprobaremos que la arquitectura, en comparación con el esplendor del gótico, es más bien pobre, sin sobresalir en el conjunto de la Península, igual que la pintura, con un renacimiento de autores foráneos, y un barroco y un neoclasicismo más voluntariosos que asumidos.

Por encima de todo, sobresale la escultura. Ésta, desde el encargo a artistas foráneos –Damià Forment, Bartolomé Ordóñez– se iniciará a comienzos del siglo XVII una evolución, sobre todo en la retabística, que la llevará a ser sin duda la escuela peninsular más rica en propuestas artísticas y prefigurará el estallido que la escultura catalana alcanzará en los momentos neoclásicos –Damià Campeny y Antoni Solà–, romántico y realista.

Para Cataluña en concreto, el arte catalán moderno es el que da fisonomía a nuestro paisaje cotidiano. No olvidemos que el número de obras –arquitectura, escultura y pintura– es superior al de cualquier otra época, salvo el siglo XX. Cataluña no es románica, ni gótica, ni modernista. Es, con creces, barroca.

Los siglos XVI, XVII y XVIII corresponden a la llamada **Edad Moderna** y enmarcan el desarrollo del arte del **renacimiento**, el **barroco**, el **rococó** y el **neoclasicismo**, sobre un trasfondo histórico marcado por circunstancias como el **descubrimiento del nuevo mundo** y el desplazamiento del centro de gravedad geopolítica del Mediterráneo al Atlántico, los sistemas políticos de carácter absolutista, la Reforma y la **Contrarreforma** de la Iglesia, la extensión de la **imprensa** o la cultura de la **Ilustración**.

En Cataluña también son siglos de alejamiento de los centros de decisión, de la revolución de 1640 y la **Guerra de los Segadores**, de la cesión a Francia de la Cataluña Norte por el **Tratado de los Pirineos**, de la **Guerra de Sucesión** y la Nueva Planta borbónica y del **inicio de la actividad industrial**.

El arte catalán de este periodo no alcanza la misma posición puntera que había tenido durante el periodo medieval, a lo cual contribuyó la **ausencia de núcleos cortesanos** o aristocráticos. Las iniciativas artísticas se concentran,

principalmente, en los sectores eclesiásticos y también en la **burguesía**, que a partir del siglo XVIII asume un protagonismo creciente como promotora de las artes.

## 1. Colegio de San Jaime y San Matías (hoy San Luis)



Portal de acceso al claustro

### Renacimiento

Los Reales Colegios de Tortosa son un fiel testimonio de la relevancia cultural de la ciudad en la Edad Moderna y, al mismo tiempo, un peculiar ejemplo de la lenta e híbrida introducción del Renacimiento en Cataluña.

El bello conjunto lo integran el Colegio de San Jaime y San Matías y la ampliación del anexo convento dominicano de San Jorge y Santo Domingo, los dos institucionalizados por Carlos V y el príncipe Felipe (1544) con el fin de instruir a los "cristianos nuevos" y, en especial, los jóvenes moriscos "convertidos" con el fin de facilitar la asimilación lingüística y guiarlos en la concepción de una única ley y una única religión.

Tanto la datación como la atribución de traza del conjunto de los edificios han estado ampliamente discutidas. A pesar de la falta de soporte documental, tradicionalmente se ha responsabilizado de la obra el tortosino Joan Anglès (1528-después de 1593), autor cuestionado por Joaquim Garriga, que considera la posible intervención de varios maestros basándose en las evidentes diferencias estilísticas entre los distintos sectores de este conjunto. Con respecto al periodo constructivo, al margen de otras referencias documentales puntuales, son de interés las fechas que figuran grabadas en los cimientos y planta baja (1549), claustro (1564) y portal de acceso al recinto (1570) del Colegio

de San Jaime y San Matías, así como las del portal del colegio-convento de San Jorge y Santo Domingo (1578) y el del acceso lateral de la nueva iglesia de Sant Domènec (1585).

El edificio más relevante es el Colegio de San Jaime y San Matías, conformado en un bloque más o menos rectangular, de planta regularizada en torno a un patio cuadrado con tres niveles de arcadas. La fachada, sin ningún criterio compositivo en la distribución de las aberturas, presenta el uso del repertorio formal renacentista en un exuberante portal centrado muy elaborado y enriquecido con numerosas esculturas y relieves. De estructura piramidal o telescópica, se forma a partir de una base en forma de arco de triunfo que enlaza con dos cuerpos sobrepuestos –con el escudo imperial y los santos titulares, respectivamente–, y acaba con un gablete coronado por un ángel.

## 2. Iglesia del convento dels Àngels y del Peu de la Creu



Interior

Barcelona

Renacimiento

El convento dels Àngels de Barcelona es una buena muestra de la persistencia de las estructuras góticas tradicionales y de la lenta difusión de las formas renacentistas en el panorama arquitectónico catalán del quinientos.

La capilla del Peu de la Creu –erigida durante el siglo XV y transferida por el Consejo de la Ciudad a la comunidad de monjas dominicas (1561)– formó el núcleo del nuevo convento, cuya fundación proviene de una anterior cesión de la capilla de los Ángeles –situada cerca del portal de San Miguel– a una comunidad de beatas terciarias de santo Domingo procedente de Caldes de Montbui (1475).

La colocación de la primera piedra tuvo lugar el 4 de abril de 1562, y en 1566 ya debieron de estar terminadas las obras de la iglesia, porque el 23 de febrero se trasladó el Santísimo, y la consagración del templo se hizo el día 1 de mayo de ese mismo año.

El elemento más innovador del conjunto conventual radica en la integración y transformación "a la romana" de la antigua capilla del Peu de la Creu, en la cual se adaptó un pórtico corintio (1568) de seis arcadas –los intradoses decorados con relieves grutescos– de medio punto sobre columnas estriadas, doblado en

la cabecera para alojar un grupo escultórico del Santo Entierro. Asimismo, el nuevo estilo renacentista se ve reflejado en la fachada de la iglesia con una puerta rectangular enmarcada por dos columnas estriadas de orden jónico y frontón triangular.

El interior del templo se ajusta a la tradición gótica y a las soluciones habituales del ámbito catalán. Consta de nave única de cinco tramos; cabecera poligonal de cinco cerraduras y bóveda radial; coro elevado a los pies, ocupando dos tramos; capillas laterales –abiertas a la nave por arcos rebajados– y tribunas –abiertas por arcos apuntados–, con paso perforado en los contrafuertes; cubierta de crucería, de arcos formeros apuntados y dobleros de medio punto.

Después de dos exclaustaciones (1814 y 1835), el conjunto conventual se utilizó sucesivamente como Casa de Corrección Infantil (1836), parroquia de San Antonio Abad (1868) y, desde 1906, se convirtió en almacén de hierros. En 1974 lo adquirió el Ayuntamiento de Barcelona y en 1984 se emprendió un proceso de restauración con el fin de instalar en él la Biblioteca de los Museos de Arte de Barcelona.

### 3. Capilla del Santísimo



#### Renacimiento

A iniciativa del arzobispo de Tarragona Antoni Agustí Albanell (1517-1587) –reconocido jurista, erudito humanista y mecenas–, en 1580 se obtuvo del capítulo de la catedral el permiso de construcción de la capilla del Santísimo. La obra, destinada al uso devocional –al cuidado de la cofradía de Minerva– y funerario –tendría que recibir los despojos de su promotor–, consistía en la adaptación de una estructura preexistente y fuera de uso: el antiguo refectorio canónico del siglo XIII, cuya mitad el cardenal Gaspar Cervantes de Gaeta (1512-1575) ya había transformado en una capilla (1572) que, posteriormente, se comunicó con el claustro (1576).

A partir de la traza del padre Jaume Amigó (1518-*ca.* 1590), parece que las obras empezaron hacia 1582 bajo la dirección de Bernat Cassany (muerto en 1583), a quien sustituyó Pere Blai (1553-1621), cuando aquél murió. La obra se dio por acabada en 1592, salvo el sepulcro de Antoni Agustí que, según traza de Pere Blai, se realizó entre 1592 y 1594.

Aprovechando la estructura existente –un espacio rectangular de muros ciegos cubierto por una bóveda ligeramente apuntada–, se abre la entrada principal de cara al crucero catedralicio, con frontón triangular y columnas corintias de granito procedentes de algún monumento romano; se excavaron en el grueso de los muros laterales seis pequeñas capillas de medio punto; se reservó el tramo del fondo como cabecera, donde destaca el retablo principal empotrado en el muro y articulado por un orden de pilastras dóricas; y se perforó el centro de la bóveda para engastar una cúpula hemisférica sobre tambor, la primera del Renacimiento que se construyó en Cataluña –paralela en el tiempo en la de San Andrés de la Selva del Camp, y poco posterior a la del Escorial (1582), de Juan de Herrera.

El interior, rico en mármol, jaspe y en decoraciones pictóricas y plásticas, se articuló con un entablamiento dórico adosado al vivo de la pared en la imposta de la bóveda y prolongado también en el cierre de la cabecera para hacer de imposta a un gran arco de medio punto, que no es más que la proyección de un arco triunfal, como las iglesias de la Selva del Camp y de Ulldemolins. En el centro de la cabecera, enmarcado por dos columnas corintias y un frontón triangular, está el sagrario.

## 4. Prioral de San Pedro



Interior

Renacimiento

Hasta las postrimerías del quinientos, la mayor parte de la arquitectura catalana continuó con las soluciones de carácter gótico. La aparición ocasional de renacentismos aislados y muy circunscritos no modificó el tradicional esquema de los edificios de culto: amplio ambiente de nave única cerrado con ábside poligonal de cinco o siete cerraduras y cubierto con tramos de crucería, entre cuyos contrafuertes se suelen alojar las capillas.

Ésta es, justamente, la tipología de una de las más ambiciosas iglesias construidas de nueva planta en el primer tercio de la centuria, la prioral de San Pedro de Reus. Se empieza a construir en 1512 siguiendo las trazas de Benet Otger de Lyon, y después de algunas modificaciones para hacerla más grande, hasta 1543 el templo no fue apto para el culto. La nave la finalizó en 1559 Domènec Sarone, el mismo maestro que llevaría a cabo el campanario, las ventanas y el primer coro (1562-1564). Aunque la consagración solemne se celebró el 23 de julio de 1569, las obras continuaron hasta comienzos del seiscientos. El coro definitivo y la fachada se construyeron entre 1601 y 1603.

## 5. Iglesia de San Andrés



Renacimiento. Clasicismo

La eclosión de una arquitectura plenamente renacentista en Cataluña proviene, esencialmente, de los círculos reunidos en Tarragona en torno al arzobispo Antoni Agustí; de un eclesiástico aficionado a la arquitectura, Jaume Amigó; y de uno de los más importantes y coherentes arquitectos catalanes del seiscientos, Pere Blai, hijo de un homónimo maestro de casas barcelonés del cual sólo conocemos obras trazadas todavía en el más puro estilo gótico. La tipología arquitectónica emprendida en este ámbito tarraconense que se conoce tradicionalmente –desde que Ràfols (1934) así lo divulgó– como "l'Escola del Camp" representa, ya en el umbral del barroco, la incorporación plena de las edificaciones catalanas a las corrientes europeas.

La Selva del Camp, a iniciativa del consejo de la villa, afrontó la construcción de una nueva iglesia parroquial dedicada a san Andrés. Los documentos atribuyen indistintamente la traza a Jaume Amigó y a Pere Blai. El 10 de noviembre de 1582 se colocó la primera piedra "de la nova esglesia que la vila de la Selva ha determinat fer en lo mateix lloch de la iglesia vella" ('de la nueva iglesia que la villa de la Selva ha determinado hacer en el mismo lugar de la iglesia vieja'). Blai se comprometió a realizar en siete años un tercio de la obra, es decir, la cabecera y dos tramos con las correspondientes capillas. Acabada la primera fase en los plazos previstos (1589), las obras continuaron con interrupciones más o menos largas hasta mediados del siglo XVII, bajo la dirección de los maestros Castillo de Montalban (1616), Joan Vaguer (1618), Josep Arbell (1637) y Pere Mateu (1640), quien terminó de cubrir la bóveda y cerró

la fachada interior. En 1782 se construyó un coro provisional, que ha quedado como definitivo. El exterior permaneció inacabado en el tejado, la cúpula, el campanario y la fachada principal.

La tradicional nave única con capillas entre los contrafuertes recibió una versión innovadora: cabecera cuadrada –flanqueada por dos sacristías, que mantienen la forma rectangular del conjunto–, coronada con una cúpula ligeramente elíptica –junto con la de la capilla del Santísimo de la seo tarraconense son las primeras sobre tambor de la Cataluña renacentista– separada de la nave por un arco triunfal, y con alzado lateral con tribunas sobre las capillas. Destaca el carácter ya rotundamente clásico del alzado y las cubiertas, así como la comunicación de todos los espacios secundarios entre sí –tribunas, coro, capillas, sacristía, presbiterio– que permite la libre circulación por la nave. Los materiales, rebozado y piedra, resaltan visualmente la distinción muro/estructura.

Las articulaciones murales presentan una superposición de dos órdenes de pilastras –dórico el inferior y toscano el superior. El primer orden tiene un entablamiento completo que ciñe todo el cuerpo de la iglesia de una manera continua, el cual hace de imposta del arco triunfal del presbiterio, de alféizar en las tribunas y de basamento en el segundo orden de pilastras. La bóveda de la nave es de cañón de medio punto con lunetas sobre ventanas cuadradas, dividida en seis tramos por arcos fajones; capillas y tribunas se cubren con bóveda de cañón de medio punto; y las dos sacristías, una con bóveda de cañón y la otra a cuatro vientos.

## 6. Casa de los Mora, más conocida como Casa del Gremio de Caldereros



### Renacimiento

Al abrirse la Vía Layetana (1907) se mutiló una parte de la calle de la Bòria, que hoy ha quedado reducido al tramo antiguo, muy corto. Entre los edificios afectados destaca una singular casa renacentista que estaba situada a un lado y hacía de puente sobre la calle de las Hilanderas, cerca de la plaza del Ángel. El inmueble fue derribado y la estructura principal de la fachada, reconstruida con notables variantes en la plaza de Lesseps. Desde los años cincuenta se encuentra en un nuevo y definitivo emplazamiento en la plaza de San Felipe Neri.

Un dibujo de Tomàs Padró (1840-1877) –conservado en el Instituto Municipal de Historia de Barcelona y reproducido por James S. Amelang– nos permite una aproximación a la fachada original de la convencionalmente llamada Casa del Gremio de Caldereros. Estos menestrales se concentraban en la calle de la Bòria, que se convirtió en la más ruidoso de la ciudad a causa del disturbio causado por su trabajo.

El eje central presentaba tres cuerpos de aberturas sobrepuestas –puerta y dos ventanas– más una pequeña ventana sin molduras en la buhardilla. A nivel del primer cuerpo encontramos la puerta de entrada al edificio, enmarcada por un orden de columnas corintias de fuste estriado sobre pedestal, que sostienen el entablamiento acabado con acroterios formados por cestos de flores, situados sobre un basamento igual al de la base de las columnas del ventanal del cuerpo

noble, al que sirve de alféizar; en el muro del lado se abre un paso formando un puente de arco de medio punto y techo de envigado plano, construido sobre la calle de las Hilanderas, que conducía hacia la plaza del Oli. Sobre la puerta se superponen dos ventanas de diferentes proporciones y con el mismo orden clásico; la superior sustituye el encuadre de columnas por pilastras. Entre la planta noble y la segunda hay engastado un gran arco de medio punto sobre ménsulas. El paramento lateral sobre el puente se abre a la calle por medio de balcones con finas molduras rectangulares de carácter renacentista, coronadas por un escudo con un medallón a lado y lado, más una ventana sencilla en la tercera planta.

## 7. Torre Pallaresa



### Renacimiento

Desde la revuelta de los remensas, a finales del siglo XV, la vida rural mejoró considerablemente, cosa que comportó el inicio de un largo periodo de prosperidad. De esta época son muchas viejas masías y casas señoriales catalanas que han llegado hasta nosotros más o menos modificadas, como es el caso de la Torre Pallaresa, adscrita actualmente al municipio de Santa Coloma de Gramenet.

Esta torre era originariamente una residencia señorial del antiguo término de Badalona conocido originalmente como Valle de Carcerenya, donde en 1342 se inició el linaje de los Carcerenya, que más adelante se convirtieron en ciudadanos de Barcelona. A principios del XV la masía pasó a manos del caballero Jaume Pallarés y fue ocupado por esta estirpe hasta que en 1520 lo adquirió para la mitra barcelonesa Joan Cardona, entonces obispo auxiliar y homónimo del Joan Cardona que sería obispo titular y verdadero transformador del edificio, que se convirtió en una gran mansión renacentista, con una torre de diferente altura a cada lado de la fachada y un patio interior con galería de solana de arco rebajado, igual que el acabado de las torres; en 1543 Carlos V le concedió el título de castillo. Posteriormente fue adquirida por la familia Caçador (1561), y más adelante por el fabricante Albert Coll (1867). Modernamente ha sido restaurada.

## 8. Palacio de la Generalitat



Renacimiento. Clasicismo

La sede de la principal institución del gobierno de Cataluña ocupa un conjunto de edificaciones que desde el siglo XV han ido conformando el actual palacio, uno de los más interesantes de Cataluña. En 1596 los diputados de lo General emprendieron una nueva ampliación adosando al antiguo edificio otro totalmente nuevo, de dos plantas. Pere Blai (1653-1620), entonces personalidad de reconocido prestigio dentro de la profesión –"celebre Architector"–, fue el responsable del proyecto y la dirección de las obras. En el cuerpo central de la planta noble se construyó una capilla nueva –el actual Salón Sant Jordi–, de tres naves, tramos de bóveda de arista romana y cúpula elíptica sobre pechinas; las dos alas de los flancos se destinaron a servicios. En la planta baja el mismo espacio lo ocupó el vestíbulo, ahora comunicado directamente con la capilla-salón gracias a una escalera noble de mármol del siglo XIX.

El exterior no refleja ni deja intuir el núcleo determinante de la obra, la capilla. Blai concibió un frontis de tipología civil, es decir, una fachada pantalla más propia de un palacio que de una iglesia. Horizontalmente se articula de forma simétrica con respecto a la robusta portada dórica que constituye la base de un cuerpo central flanqueado por dos angulares marcados por una pareja de pilastras corintias gigantes que sostienen todo el entablamiento. Estos mismos elementos conforman las fachadas laterales del edificio hasta encajar con el núcleo gótico del palacio. En un principio se habían previsto dos torres de ángulo cubiertas, como la cúpula, por tejas policromas. El alzado se resuelve con cuatro niveles: basamento de almohadillado liso con sencillas ventanas cuadradas; el correspondiente a la planta noble marca el arranque de los cuatro pilares corintios de los ángulos y distribuye ocho grandes ventanales con alternancia de frontones triangulares y curvos, en cuyo centro una hornacina sitúa el eje del frontis coincidente con la cúpula; la planta secundaria se resuelve nuevamente con ventanas cuadradas, ficticias las cuatro centrales, ya que corresponden a las bóvedas de la capilla; finalmente, entre el entablamiento y

la balaustrada seguidos destaca el friso sin decorar y con pequeñas aberturas. El tímido contraste cromático de los materiales sirve para definir los elementos estructurales sobre los cierres de pared.

## 9. Claustro del Colegio de San Jaime y San Matías (hoy San Luis)



### Renacimiento

Se trata de un patio de tipo italiano, el primer claustro renacentista del Principado, construido alrededor de 1564, según aparece inscrito en su paramento, aunque eso no implica necesariamente el final de las obras.

Sea quien sea el autor de la traza –valga decir que Joan Anglès sólo tenía 16 años cuando en 1544 se fundaron los Reales Colegios–, se puede reconocer una clara concepción clásica. De planta cuadrada, en alzado presenta dos niveles casi idénticos de galerías con cinco arcadas de medio punto con cubierta de envigado. Un tercer cuerpo de arcos muy rebajados, parecido a una galería de solana tradicional, Joaquim Garriga lo considera un añadido goticizante posterior. Las columnas de la planta baja son de orden toscano, las centrales de orden jónico y las de los arquillos superiores –diez por lado– también toscanas. Destaca la solución de ángulo con columnas aparejadas y metidas sobre una pilastra retranqueada, similar a la adoptada por Antoni Carbonell en el Palacio del Lugarteniente de Barcelona (1549-1557). En el alféizar de la galería central, donde los balaustres se han convertido en friso, encontramos las efigies de los reyes de la Corona de Aragón, desde Berenguer IV a Felipe IV, este último añadido en 1645. También las enjutas llevan relieves con bustos en clipeos de judíos y moriscos –en la galería baja–, y de los profetas, los apóstoles, los cuatro vientos dominantes y los cuatro evangelistas –en el cuerpo central. Santiago Sebastián ha interpretado el rico programa iconográfico del conjunto como una clara alegoría del templo de la sabiduría cristiana.

## 10. Puertas del Sagrario



Cobre dorado: 122 x 69 cm

Capilla del Santísimo

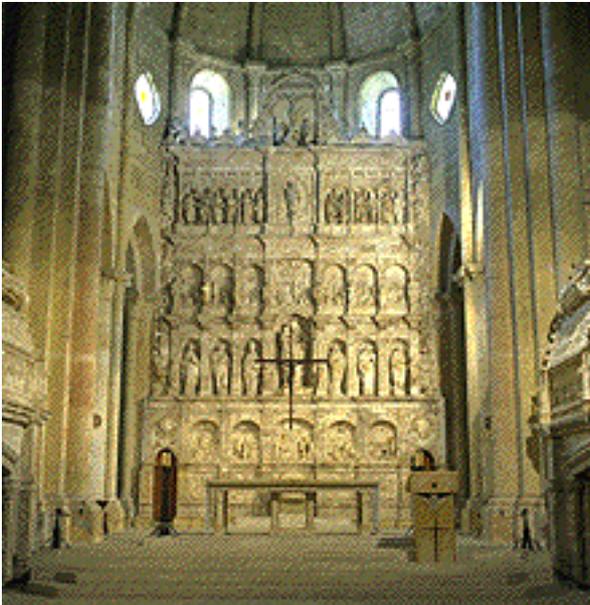
Renacimiento

Las puertas del sagrario del retablo mayor de la capilla del Santísimo Sacramento de la seo tarraconense, enmarcadas entre dos finas columnas corintias y coronadas por un frontón triangular, capitalizan la función principal del recinto. Son puertas de doble batiente con seis bajorrelieves del ciclo de la Pasión cincelados en cobre dorado e inspirados en grabados italianos, como ya era habitual en la época y en Cataluña. Los cuarterones, que tienen cada uno 28 cm de alto por 22 de ancho, ofrecen un considerable efecto de conjunto, aunque la ejecución sea poco esmerada y arcaizante. La lectura se inicia en el cuarterón inferior del batiente izquierdo con la Oración en Getsemaní y continúa en el cuarterón inferior del batiente derecho con la Flagelación. Los cuarterones centrales, de izquierda a derecha, muestran a Jesús ante Pilatos y la Coronación de Espinas. Finalmente, en los relieves superiores encontramos el Camino de Gólgota y la Crucifixión.

Gracias a una esmerada revisión del "libro de obra" de la capilla, publicada por Mariano Carbonell, se ha podido corregir el error de atribución de los mencionados relieves a Felip Voltes –aunque probablemente debió de colaborar en el trabajo–, y restituir la autoría de Gaspar de Lira, un orfebre originario de Medina del Campo. La noticia en cuestión dice textualmente: "més a 3 de abril 1590 pagaren a mre. Lira argenter per sis planxes de figures daurades que ha

fet per a les portes del sagrari de la capella, 150 lliures" ('además a 3 de abril de 1590 pagaron a maese Lira, orfebre, por seis planchas de figuras doradas que ha hecho para las puertas del sagrario de la capilla, 150 libras').

## 11. Retablo mayor de Santa María



21 x 8,40 m

Alabastro

Renacimiento

El monasterio cisterciense de Santa María de Poblet, fundado en 1150, y conocido como uno de los conjuntos monásticos más importantes del occidente medieval contiene, al mismo tiempo, interesantes ejemplos de la producción renacentista y barroca catalanas. Éste es el caso del espectacular retablo de Santa María que preside la iglesia abacial, obrado por Damià Forment y su taller.

La penetración de las formas renacentistas italianas en la plástica escultórica del quinientos catalán se tiene que considerar a partir de un doble canalización: la de los obradores o artistas forasteros y la de la importación de obras italianas, napolitanas particularmente. En el caso que nos ocupa, el obrador Damià Forment lo podemos considerar como otra ocasión frustrada –recordemos la anterior aportación de Bartolomé Ordóñez– para dar un impulso esencial a la renovación artística del Principado. Igual que su predecesor burgalés, Forment no creó escuela.

En la elaboración de los retablos de altar, a pesar de una estructura "a la romana" que ordena la superficie en una trama ortogonal de calles verticales y horizontales enmarcadas respectivamente por el repertorio constructivo y ornamental clásico, hasta finales de siglo la suntuosidad decorativa revelará el talento goticizante. Esta hibridación, que se limita a traducir los retablos góticos

a una nueva ornamentación, es patente en el retablo de Poblet, considerado como uno de los conjuntos escultóricos más interesantes del Renacimiento en Cataluña, no solos por sus espectaculares dimensiones, sino por las innegables cualidades artísticas y por su significación histórica. Ningún otro monumento conservado representa un esfuerzo parecido y tan temprano de divulgación de las formas renacentistas en la escultura del país.

Su superficie se divide en cuatro cuerpos y ático, distribuidos verticalmente con calles no coincidentes. Escenas de misterios del Rosario llenan el primer y tercer cuerpo, mientras que el segundo está ocupado por santos y el cuarto por las imágenes exentas de los doce apóstoles. La calle central la preside la imagen de santa María, junto con las escenas de la Resurrección, la Ascensión y la Crucifixión. Destaca el sentido hiperdecorativista del conjunto, es decir, la mencionada exuberancia gótica traducida al repertorio clásico. Una suntuosidad, por otra parte, de acuerdo con la importancia del monasterio y querida por la comunidad "per esser lo monestir de Poblet casa tan principal en Cathalunya y tan anomenada ha hon estan sepultats tants Reys de Arago y altres notables persones, volia que lo retaule fos molt sumptuos y bell y sens defectes i per ço donaué tant gran preu" ('por ser el monasterio de Poblet casa tan principal en Cataluña y tan renombrada en donde están sepultados tantos reyes de Aragón y otras notables personas, quería que el retablo fuera muy suntuoso y bello y sin defectos, y por eso le ponía un precio tan grande').

Se trata de una obra bien documentada –se conoce el contrato y el pleito que se abrió contra el escultor unos cuantos años después de haberlo acabado– y, a pesar de todo, se conserva en el lugar originario. A raíz de la exclaustación de 1835 sufrió graves mutilaciones, pero su reconstrucción se inició en 1940, después de la restauración monástica.

## 12. Trascoro de santa Eulalia ante el pretor



Mármol: 137 x 127 cm (plafón solo)

Renacimiento

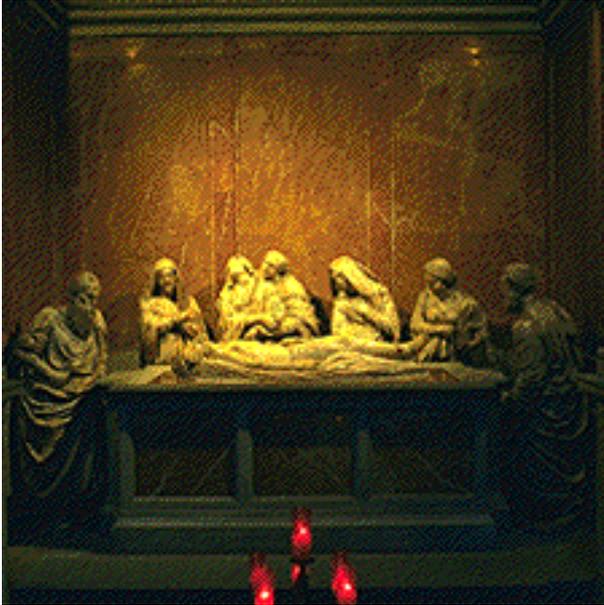
La intervención del burgalés Bartolomé Ordóñez en el coro y trascoro de la catedral de Barcelona representa, en el contexto de la escultura catalana del siglo XVI, el techo más alto de calidad y de novedad. Su actividad documentada es muy breve –entre 1515 y 1520– y durante esta etapa lo encontramos en Barcelona, Nápoles y Carrara, donde murió. Su estilo presupone una formación en Florencia y en Roma. Los contactos con Donatello y el primer Miguel Ángel se ponen en relieve en sus obras, y también se le han reconocido conexiones con Andrea Sansovino y Domenico Fancelli.

Los primeros documentos que registran a Bartolomé Ordóñez en Barcelona son los contratos para las mamparas de madera del coro y para el trascoro de mármol de la catedral (7 de mayo de 1517). El anuncio de la celebración del XIX capítulo de la Orden del Toisón de Oro convocado por Carlos V y que debía tener lugar en el coro de la catedral de Barcelona del 5 al 8 de marzo de 1519 debió de acelerar los trabajos y, al mismo tiempo, la colaboración de su socio, el flamenco Joan Petit Monet –por lógica, la convocatoria obligaba mínimamente a tener acabadas y montadas las mamparas del coro a principios de 1519. La altísima calidad del trabajo proporcionó a Ordóñez importantes encargos cortesanos.

Su intervención directa en el trascoro fue menor. En primer lugar, sólo había presentado una traza "por la mitad" y, cuando la muerte lo sorprendió en Carrara, es muy posible que todavía no hubiera terminado todo el proyecto. En un principio debían figurar escenas de la vida de santa Eulalia y de la historia de la Vera Cruz, más cuatro imágenes exentas. El programa definitivo tal co-

mo nos ha llegado explica, de izquierda a derecha, la historia de la patrona de Barcelona a partir de cuatro relieves: santa Eulalia ante el pretor y santa Eulalia en el martirio del fuego, obradas por Ordóñez y sus colaboradores italianos; santa Eulalia en el ecúleo, de Pedro Villar (1563–64); y flagelación de santa Eulalia, de Claudi Perret (1618–19). Esta última atribución al borgoñón Perret se debe a la tarea de análisis de Joan Bosch, recogida en su tesis doctoral inédita. Asimismo, cuatro zócalos, tanto de relieves como de columnas y hornacinas de las imágenes exentas de santa Eulalia y san Severo, y cuatro columnas con su entablamiento dórico deben atribuirse a Ordóñez y a sus colaboradores, mientras que las de san Olegario y san Raimundo de Peñafort fueron obradas en el siglo XVII, igual que el relieve con una alegoría del tiempo, situado a bajo la escena de santa Eulalia en el ecúleo. Se ignora, todavía, quién fue el autor de la traza que guió el montaje definitivo del conjunto, que no se terminó definitivamente hasta el periodo 1619-1621.

### 13. Santo Entierro



170 x 375 x 170 cm

Alabastro

Renacimiento

El primer emplazamiento de este grupo del Santo Entierro fue una pequeña iglesia del Santo Espíritu desaparecida antes de 1593, fecha en la que se instaló en una cripta de la tarraicense iglesia del Santo Espíritu y San Pedro (1574–1616), donde por desgracia fue destrozado a mazazos el 30 de julio de 1936. Actualmente lo podemos contemplar restaurado en el fondo de una capilla lateral del mismo templo. Es evidente, sin embargo, que la ambientación y disposición del conjunto ya no puede responder al original. No obstante, cabe decir que ésta es una de las escasas obras conservadas del más moderno y destacado de los escultores activos en Cataluña a mediados del siglo XVI.

De origen vasco y probablemente formado en Italia, Martín Díez de Liatzasolo llena los cincuenta años centrales del quinientos. En Barcelona controló muchos encargos, tanto de alabastro como de madera, y consiguió superar la competencia de Damià Forment. Se conocen muchos contratos que indican que trabajaba "a la romana", pero no se ha conservado prácticamente nada suyo.

Obra datada y firmada en un borde del sudario de Cristo –"Opus Martini Diez de Liatzasolo, 1544"–, del conjunto primitivo han quedado las ocho figuras descritas en el contrato, en cada una de las cuales podemos apreciar el senti-

miento de dolor contenido exteriorizado de manera diferente. Destaca el estudio anatómico la figura de Cristo yacente, uno de los pocos ejemplos de desnudo conservados de esta época. En el drapeado y los gestos de las figuras, demuestra un buen conocimiento del oficio, aunque insiste demasiado en los pliegues, lo cual resta naturalidad al grupo.

## 14. Sepulcro de Ramon III Folc de Cardona-Anglesola



10,90 x 5,50 m. Mármol

Renacimiento

Bellpuig d'Urgell fue desde 1139 el centro de un dominio señorial vinculado al linaje de los Cardona, uno de los más importantes y antiguos de la nobleza de los Países Catalanes. De la baronía de Bellpuig se conserva un sector del cuerpo bajo del castillo que en el siglo XVI se convirtió en suntuoso palacio y el convento de San Bartolomé, fundado en 1507 por Ramon Folc III de Cardona-Anglesola (1467-1522), uno de los personajes más influyentes de la época –se decía que Fernando II pensaba hacerlo rey de Nápoles e incluso que era hijo natural de él. Fue virrey de Sicilia (1507-1509), de Nápoles (1509-1522) y capitán general de la Santa Liga (1511-1513). Muerto en Nápoles, sus despojos serían trasladados a Bellpuig (1531) donde su viuda, Isabel de Requesens, había hecho construir un suntuoso mausoleo en mármol de Carrara. Cincelado en Nápoles por Giovanni Merliano da Nolla –firmado orgullosamente "Ioannes Nolanus faciebat"–, fue el primer gran encargo de este joven artífice influido por Andrea Sansovino y Bartolomé Ordóñez, a raíz del cual se convirtió en el escultor de moda de la nobleza napolitana.

Las piezas del sepulcro se transportaron desde Nápoles y se montaron en una capilla de la iglesia conventual, donde se mantuvo hasta que, después de sufrir las consecuencias de la Guerra del Francés (1809) y de la exclaustación (1835), se trasladó a la parroquia de la villa (1841).

Joan Ramon Triadó considera que el programa iconográfico podría haber sido ideado por el mismo comitente, dado el espíritu culto y refinado del personaje. Por otra parte, Joaquim Garriga apunta la posible intervención del humanista Jacopo Sannazaro, o de alguien de su círculo, basándose en las relaciones conocidas del escultor con este grupo.

La estructura del monumento –el más importante del Renacimiento en Cataluña– conforma un arco triunfal romano con una sola abertura y dos cuerpos laterales, en la cual se funden elementos referenciales de carácter civil y religioso. En el discurso pagano se exaltan los episodios heroicos de la vida del duque –gestas militares terrestres y marítimas al servicio de la corona española–, que junto con los medallones de la Gloria y la Paz, las figuras relacionadas con las virtudes del difunto y las decoraciones de trofeos completan el programa funerario, que enlaza con el mensaje religioso de la Redención, simbolizado en las representaciones de un Lamento sobre Cristo muerto y de una Virgen con el Niño. El escudo de Ramon Folc III de Cardona-Anglesola preside el sepulcro desde la clave del arco que acoge el sarcófago, con la efigie yacente del duque con armadura y la cabeza recostada sobre el yelmo.

## 15. Resurrección de Cristo



96,5 x 45 cm

Temple y óleo sobre tabla

Renacimiento

Pere Mates, originario de Sant Feliu de Guíxols y documentado entre 1490-1495, lo encontramos activo en Gerona desde 1512 hasta su muerte en 1558. Es el más prolífico de los pintores gerundenses y uno de los pocos que se puede estudiar a partir de la obra conservada, y no sólo a partir de los documentos. Su formación, enraizada en la técnica y tradición autóctona, recibió una fuerte influencia de los grandes pintores foráneos –Perris de Fontaines (muerto en 1518), Aine Bru (muerto en 1509), Antoni Norri (doc. 1517-1521) y Pedro Fernández (doc. 1519-1521) y Juan de Borgoña (muerto en 1526)– que trabajaron en Gerona en el primer cuarto del siglo XVI.

Desplegó una actividad extraordinaria por todo el obispado gerundense –especialmente en Besalú y, generalmente, en la Garrotxa–, donde su taller monopolizó prácticamente la producción pictórica. Del análisis de su obra, Alarcia extrae un primer momento brillante, que irá decayendo lentamente y asimándose a una interpretación de grabados de Schongauer y, especialmente, Durero. Incluso se ha considerado a Pere Mates como un discípulo de Durero, ya que no lo copia directamente, sino que asimila sus estampas y elabora personalmente sus ideas compositivas. Éste es el caso de la pintura que muestra-

mos, inspirada en el modelo xilográfico de Alberto Durero publicado en una edición de la Pasión de Cristo (*Passio Domini Nostri Jesu per Fratrem Chelidonium collecta cum figuris Alberti Dureri- Nostri Pictoris*. Nuremberg, 1511).

## 16. Retablo de Santa Elena



250 x 215 cm

Temple y óleo sobre tabla

Renacimiento

La destacada relevancia de Gerona respecto de la producción pictórica catalana del quinientos es en parte producto de la presencia de un pequeño retablo dedicado a santa Elena que, encargado por el preboste de la catedral Narcís Simon, fue instalado detrás del altar mayor y hoy se conserva en el museo capitular.

La obra es interesante no sólo por su iconografía y calidad artística, sino también por la historia de atribuciones que se generó a su alrededor, algunas bastante dudosas, como la de un sector de estudiosos italianos que la incorporaban en el catálogo del Pseudobramantino –nombre provisional de un pintor anónimo "hispanocremonés" de supuesto origen hispánico y formación artística lombarda.

Datado en 1521, gracias a la documentación exhumada sabemos que fue contratado en 1519 por dos pintores, Antoni Norri (doc. 1517-1521) y Pedro Fernández (doc. 1519-1521), este último originario de Murcia. Es muy difícil separar la identidad de estos artistas, hoy por hoy documentados sólo en Gerona por otras obras no conservadas.

La estructura del retablo abandona los componentes góticos y se resuelve con abundante ornamentación dorada de elementos "a la romana". Asimismo, en los paneles pictóricos desaparecen completamente las influencias de la pintura medieval y, tanto en los fondos y en la composición como en la luz y en el tratamiento de las figuras, se evidencian planteamientos muy próximos a la pintura florentina.

La iconografía principal del retablo dedicado a santa Elena se basa en el Ciclo de la Cruz del *Flos Sanctorum*, sustituyendo, sin embargo, al Heracli del texto por la figura de Constantino.

## 17. Degollación de san Cucufate



164,5 x 133,5 cm

Óleo sobre tabla

Renacimiento

En el primer cuarto del siglo XVI la pintura catalana recibió una doble influencia: Países Bajos e Italia. A este primer grupo pertenece el mejor pintor activo en Cataluña de esa centuria. Aunque pasó fugazmente por nuestro país, la limitada obra que conocemos demuestra una calidad artística muy superior a la mayor parte de sus coetáneos.

De la producción catalana de Aine Bru se han conservado dos tablas, del retablo mayor de la antigua abadía benedictina de Sant Cugat del Vallès, actualmente en el Museo Nacional de Arte de Cataluña: un santo guerrero y la que ahora comentaremos, la *Degollación de san Cucufate*, una peculiar interpretación del episodio final de su martirio según una versión catalana del medieval *Flos Sanctorum* o *Leyenda áurea* de Iacobus de Voragine, donde el santo es degollado en vez de decapitado, como correspondería al texto latino, y por lo tanto en lugar de espada se usa el cuchillo o navaja.

El espacio donde se representa la escena tiene claras connotaciones realistas, como el hecho de situar en el paisaje una vista de la fachada de la iglesia monástica a la cual iba destinada la obra y que, al mismo tiempo, coincide topográficamente con el lugar donde, según la narración, se había ejecutado el martirio. El sacrificio se presenta con un verismo absoluto, añadiendo un

ingrediente de brutalidad. Este estilo duro, despiadado, puede explicarse, en parte, por la procedencia del artista. Los pintores alemanes y de los Países Bajos pintan habitualmente martirios e historias crueles con todo detalle.

De la caracterización individual de los personajes queremos destacar la representación de los jueces –probable retrato de los comitentes–, y el rostro del fondo, el más naturalista de todos, que bien podría corresponder al del propio pintor. Según Ainaud, entre 1527 y en 1528 ya serían tema de inspiración para dos pintores activos en Gerona, Francesc Espinosa y Pere Mates, en una de las escenas del retablo de Sant Iscle y Santa Victoria de Millas. Asimismo, el perro acostado del primer término –símbolo de la fidelidad del santo a Dios– ha atraído la atención de artistas de todos los tiempos, entre ellos Salvador Dalí.

Aine Bru era del Brabante, de la villa de Limeny (¿Lummen?), y debió morir en Albi, hacia 1510. Su obra demuestra un conocimiento directo de la pintura veneciana, que parece indicar –como en el caso de Durero, con quien se encuentran evidentes analogías– una estancia en el norte de Italia antes de pasar por Barcelona.

## 18. Comida de Emaús



Óleo sobre tela

Retablo de la capilla del Santísimo

Renacimiento

Antoni Agustí, arzobispo de Tarragona (1576-1586) y promotor de la capilla del Santísimo de la seo (1580/82-1592/94), encargó la decoración pictórica (1586) a Isaac Hermes Vermei, un artífice originario de Utrecht, establecido en Italia –Roma, Génova, Milán– y que había llegado a Barcelona (1574) con el séquito del embajador Luis de Requesens.

De esta intervención pictórica, que lo ocupó prácticamente hasta la muerte (1596), destaca el retablo principal. El resto corresponde a decoraciones complementarias, excepto las pinturas de la cúpula, que por razones estilísticas y documentales se excluyen de su producción.

La comida de Emaús es uno de los paneles pictóricos del mencionado retablo. El conjunto se compone de siete escenas del Antiguo Testamento, entendidas como prefiguraciones eucarísticas –Recogida del Maná, Traslado del Arca de la Alianza, Pascua Hebrea, Muerte de los primogénitos de Egipto (conmemoración de la institución de la Pascua), Reunión de Abraham con Melquisedec (éste le ofrece pan y vino al primero) y Aarón perfumando el altar con el incensario–, y dos del Nuevo Testamento, en referencia a la institución –Santa Cena– y confirmación –Comida de Emaús– de la Eucaristía.

Los bustos de Cristo y la Virgen, y las imágenes del Cordero Místico y el Espíritu Santo, todo ello coronado por un gran medallón que representa a la Gloria de Dios Padre, completan el programa de iconografía eucarística ideado, probablemente, por el propio Agustín.

## 19. Puente de la Casa Agullana



### Barroco

El núcleo primitivo del edificio, una torre romana rehecha en época medieval, se encontraba en un estado prácticamente ruinoso cuando a mediados del siglo XV lo adquirió la familia Agullana. Hacia 1601 se inició el proceso de reforma y ampliación del edificio.

De planta bastante irregular a causa del pronunciado desnivel del terreno, destaca la solución dada a la fachada principal, enlazando las dos partes de la casa mediante un gran puente cubierto de arco rebajado (1631) sobre una escalinata –presentada como bifurcación de la Subida de Santo Domingo– que conduce de forma abierta al patio de acceso a la vivienda. Sobre el arco se obran dos balcones separados por el escudo de los Agullana.

## 20. Cruz



Mármol

Barroco

A lo largo del setecientos la ciudad de Barcelona se enriquecerá con la construcción de varios monumentos. Es en este ámbito de la arquitectura civil donde debemos clasificar la cruz central del patio del antiguo Hospital de la Santa Creu. Su autor, Bernat Vilar, fue uno de los fundadores del gremio de escultores.

El cuerpo principal se resuelve con una columna salomónica, la cual presenta los dos pasos centrales con estrías que siguen la hélice limitados por dos coronas. Toda ella es de trazado perfecto y esmerada ejecución. Situada sobre un pedestal de contorno mixtilíneo de cuatro caras, está coronada por la cruz terminal.

## 21. Claustro del convento de la Mercè (hoy Capitanía)



Barroco. Clasicismo

Es, sin duda, uno de las joyas conventuales del periodo y un magnífico ejemplo de la arquitectura clasicista. Deriva de un antiguo convento del siglo XIII que había quedado destartado por las sucesivas reformas y que al principio del seiscientos no reunía las condiciones adecuadas para la casa madre de la Orden de la Merced, una de las más representativas en la colonización de las Indias. Las obras, iniciadas en 1605, se ejecutaron en varias fases y se prolongaron casi cincuenta años. A raíz de la desamortización, desde 1846 se destinó a usos militares y desde 1926 es la sede de Capitanía General de Cataluña. De la estructura primitiva sólo quedan las paredes maestras y el claustro. Entre 1926 y 1929 el arquitecto Adolfo Florensa realizó la fachada del paseo de Colón y transformó las dependencias conventuales.

Con respecto al edificio original, desconocemos al autor de la traza y sólo nos constan los nombres de los maestros barceloneses que intervinieron en la construcción. El claustro se realizó entre 1637 y 1651, mientras dirigía las obras maestro Jaume Granger Salanova. De planta casi cuadrada, columnado y con pilastras angulares, su alzado presenta tres plantas, las dos inferiores con galerías y la superior con balcones. Las cuatro alas están constituidas por cuatro arcos de medio punto sobre columnas monolíticas de orden toscano, que en el primer piso se doblan descargando en columnas jónicas de menor proporción montadas sobre una balaustrada; en la planta superior se recupera

el ritmo con cuatro aberturas de balconada. Los balaustres del terrado son un añadido moderno. Destaca la riqueza de los materiales, con paramentos de piedra de Montjuïc y elementos de apoyo de tres tipos de mármol.

En medio del patio había un manantial octogonal de mármol negro –elemento extraño en relación con los claustros conventuales, que solían tener una cisterna con su brocal– y al pie de la escalera principal estaba el famoso Pozo de Sant Llop, conocido por las propiedades curativas de sus aguas. Nada de eso se conserva. El centro del claustro lo ocupa actualmente una fuente con obelisco.

## 22. Fachada principal de la iglesia de San Félix



### Clasicismo vignolesco

La ex colegiata de San Félix de Gerona data en su mayor parte de los siglos XIII y XIV. Al principio del seiscientos se empezó a construir la fachada, según traza (1601) de Llätzer Cisterna, un picapedrero de origen francés, establecido en el gerundense barrio del Pedret, que se consideraba él mismo como un seguidor de Vignola.

Las obras se llevaron a cabo en varias etapas. Los estudios documentales informan que, por enero de 1605, los maestros de casas Felip Regí –oriundo de Francia y establecido en Sant Martí Vell– y Joan Jausí, habitante de Palafrugell, contrataban el primer cuerpo; y que el propio Regí firmaba a primeros de junio de 1610 la fábrica del segundo. La parte superior debe de ser ligeramente posterior, ya que no figura en los contratos exhumados.

Obra bien resuelta en la distribución del espacio, que integra perfectamente el gran rosetón preexistente y combina varios elementos clásicos en un perfecto acoplamiento de ritmos cóncavos y convexos. El cuerpo inferior enmarca la puerta de acceso con dos columnas aparejadas con hornacina central a lado y lado, y todo va coronado por un frontón semicircular partido. El segundo cuerpo repite esquema en menor escala, sitúa una hornacina en el eje de la puerta y corona individualmente cada par de columnas. Las ventanas y la cornisa del cuerpo superior son más propias de la arquitectura civil.

### 23. Templo parroquial de Tárrega, interior



#### Barroco

Fray Josep de la Concepció, nombre religioso del arquitecto Josep Ferrer, es el autor que mejor representa la tendencia clasicista. Posiblemente su formación fue autodidacta –ya que, como dice a su biógrafo, el también carmelita "Padre Fray Juan de San Joseph", "era muy estudioso, así de libros de su facultad, como de libros espirituales"–, y seguramente basada en los tratados de Serlio y Vignola, lo cual explicaría su carácter clásico.

El conjunto de su obra manifiesta buenos conocimientos constructivos, de composición y técnica. Los acabados eran también muy esmerados. Apodado "el Tracista", fue reconocido no tan sólo por los religiosos de su orden, sino también por los civiles, tanto en su ámbito como fuera de Cataluña. Valga decir que dentro del panorama catalán, lleno de ejemplos de soluciones parciales aplicadas a obras preexistentes, destacó todavía con más fuerza la autoría de trazas que planteaban construcciones de nueva planta.

El proyecto del templo de Tárrega, hecho en 1672, se conserva en el archivo municipal de la villa. En planta, recuerda a la iglesia de la Selva del Camp, de Pere Blai, al margen de la cúpula que en lugar de estar sobre el presbiterio la encontramos sobre el falso crucero. El esquema es bien vignolesco: nave central, capillas laterales comunicadas, tribunas superiores también comunicadas, falso crucero, bóveda de medio punto con lunetas... No se especula con el espacio, como se hace en las obras más paradigmáticas del barroco, sino que se busca un espacio apto para el culto, con finalidades principalmente prácticas.

La cúpula, que en el proyecto original se apoyaba directamente sobre pechinas, se alza sobre un tambor con ventanales. Tal como apunta Triadó, la tradición popular se evidencia en la utilización de un coro alto sobre el primer tramo de la iglesia, un rasgo que se repetirá a menudo.

Los anexos –capillas de la Virgen de los Dolores y del Rosario– serían también proyectados por fray Josep de la Concepció, pero se construyeron después de su muerte (1704 y 1724). La fachada refleja perfectamente el interior: tres cuerpos, bien definido el central.

## 24. Iglesia de Belén



1681-1732

Interior antes de la destrucción de 1936

Barroco. Clasicismo

El modelo de iglesia típico de la contrarreforma se concibe en función de la religiosidad propia del momento. Así, se dispone un espacio interior amplio, si puede ser de una sola nave, donde los fieles puedan escuchar largos y emotivos sermones; las capillas laterales –entre las cuales se puede circular sin interferir en las celebraciones al altar mayor– proporcionan un ambiente de recogimiento adecuado a la confesión y la oración; sobre las capillas, un sistema de tribunas protegidas por celosías permiten con toda discreción participar sin ser visto. Esta tipología fue muy difundida, sobre todo a partir de la propuesta romana del Gesù (1568), de Vignola.

No obstante, la planta de la iglesia de Belén –de una sola nave, sin cúpula ni crucero, capillas laterales entre los contrafuertes comunicadas y ábside semi-circular– parece más bien inspirada en los espacios góticos autóctonos, donde predominan las líneas horizontales con las capillas laterales escondidas entre los contrafuertes. Asimismo, las pequeñas cúpulas elípticas ciegas con cupulino, que iluminan todas las capillas laterales, se inspiran en la innovación de fray Josep de la Concepció (1626-1690) para la barcelonesa iglesia de los Josepets de Gracia.

Bajo el ábside –de planta semicircular inscrita dentro del conjunto rectangular del edificio y dos sacristías– hay una cripta con prolongaciones laterales que sirvió para entierros de los jesuitas y de sus benefactores, y que en 1924 se transformó en capilla. Al pie de la nave, a la izquierda, hay una capilla de planta octogonal, del Santo Cristo, con sacristías propias.

El interior estaba adornado por pinturas y retablos barrocos del siglo XVIII y posteriores. Las capillas laterales tenían arrimaderos de marquetería de mármol y había estucos italianos pulidos al fuego; las celosías entalladas y doradas, magníficas rejas de forja... Casi todo desapareció con los destrozos de 1936. Sólo nos queda el testimonio de las fotografías antiguas y algunas obras que, provenientes del templo y del convento, se encuentran actualmente en el Museo Diocesano y en colecciones privadas.

## 25. Patio de la Casa de Convalecencia de Sant Pau



Barroco. Clasicismo

La primera Casa de Convalecencia de Barcelona data de 1596. Destinada a la recuperación de los enfermos, consistía en una simple nave gótica añadida al Hospital de la Santa Creu, que aún hoy subsiste. Sus limitadas dimensiones motivaron la construcción de un nuevo edificio, cuya primera piedra fue puesta por el obispo de Barcelona el 2 de marzo de 1629, como explica la inscripción conmemorativa colocada en el marco de la puerta de entrada.

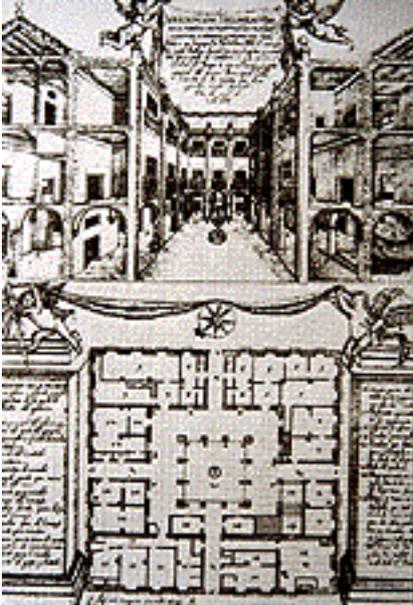
Lo desconocemos todo respecto de la traza original y el inicio de las obras, excepto que serían pagadas con el legado testamentario de Lucrecia de Gualbes (muerta en 1622). Interrumpidas en varias ocasiones por motivos bélicos, epidemias... y carencia de recursos, en 1655 las obras se reanudaron gracias a la dotación testamentaria de cien mil ducados que dispuso Pau Ferran, un rico mercader barcelonés, hijo de Tárrega y muerto en 1649, con quien debemos relacionar la continua exaltación iconográfica de san Pablo. En este legado testamentario se añadieron las de Victoria Astor (1653) –viuda de Jeroni Azor, miembro del Real Consejo– y de su cuñada Helena Soler (1656). Las armas de todos los comitentes mencionados, junto con las de la ciudad de Barcelona, conforman el escudo de la Casa de Convalecencia de Sant Pau.

Para el estudio del edificio ha resultado de suma utilidad la localización en el Archivo del Hospital de Sant Pau de Barcelona del manuscrito "Llibre que conte tot lo principi del Hospital General de Sancta Creu i de la Convalencencia [...] en lo any 1674", ampliamente comentado por Antònia Maria Perelló.

El edificio se situó en el cuadrado formado por la nave gótica del hospital, la calle Egipcíacas, la calle del Carmen y el patio "el Corralet", que era depósito de cadáveres, donde más adelante se construyó el "Colegio de Cirugía". Del nuevo trazo del edificio se hicieron cargo los maestros de casas Pere Pau Ferrer (*ca.* 1605-d. 1674), destacado difusor de la arquitectura clasicista en Cataluña, Jaume Mauri (*ca.* 1616-1673) y Pere Vidal (*ca.* 1634-d. 1681), y los maestros carpinteros Francesc Puig –responsable de la maqueta de madera–, Joan Mans i Francesc Aldabó.

Al claustro se accede desde el portal de la fachada principal a través de un amplio vestíbulo decorado por diez plafones cerámicos sobre episodios de la vida de san Pablo que, como el resto de los arrimaderos y decoraciones cerámicas del edificio, provienen del famoso taller de los Passoles. El patio, de planta cuadrada y con dos plantas de galerías, se construyó bajo la dirección de Pere Vidal (a partir de 1663) y Josep Juli (de 1676 a 1681). La planta superior está coronada por una cornisa con zócalos unidos por una barandilla de hierro que antes sostenía veinte jarrones (Andreu Bosch las colocó sobre el pedestal en 1776). Las escaleras del edificio están situadas en los extremos de una diagonal que cruza el patio de noroeste a sureste. En medio del patio hay un pozo –coronado por la figura de san Pablo, obra de Lluís Bonifaç, el bisabuelo–, donde se recogía el agua de la lluvia que bajaba por las fuertes pendientes. Persisten todavía elementos de tradición gótica, como las gárgolas o la bóveda de crucería del vestíbulo. La torre del reloj es posterior a 1940.

## 26. Sección y planta baja del Palacio del Virrey



Dibujo a pluma

Barroco

El primer núcleo del edificio, también llamado Porches del Forment, fue construido para almacenar el grano y el trigo acumulados en el puerto de la ciudad (1387-1389); más adelante se añadió el piso alto, dedicado a "hala dels draps" ('ala de los trapos') (1441); a lo largo del seiscientos pasó por varias reformas de carácter menor (1514), se construyó una nueva fachada de cara al Pla de Palau y la Hala dels Draps se transformó en sala de armas o arsenal de la ciudad (1553); después de una tercera fase de reformas (1597-1698), ya en el setecientos, Francesc Sociés (doc. 1615-1653) construyó un patio o claustro de dos plantas (1617).

Finalizada la Guerra de los Segadores, el edificio fue ocupado por los sucesivos virreyes. El marqués de Castel-Rodrigo, entre 1663 y 1664, emprendió una serie de reformas, según traza y dirección de fray Josep de la Concepció (1626-1690), que se acabaron en 1668 con otro virrey, el duque de Osuna. Con todo, continuaron las quejas de los que lo iban habitando, que coincidían en el hecho de que era demasiado pequeño. A lo largo del siglo XVIII sufrió algunas transformaciones más, que lo acercaron al neoclasicismo. Finalmente, con motivo del viaje a Barcelona de la reina Isabel II, en el año 1846 los capitanes generales se mudaron al convento de la Mercè y en 1869 lo ocuparon los Juzgados de Paz y de Primera Instancia hasta que fue destruido totalmente durante el incendio de 1875.

Se ha conservado el proyecto del arquitecto carmelita en el depósito topográfico del antiguo Ministerio de la Guerra, que presenta una sección transversal del edificio –que permite ver el claustro y los interiores de los cuerpos que lo limitaban– y la planta baja del palacio, con la leyenda explicativa de cada uno de los espacios. Estos dibujos, junto con una serie de grabados, nos permiten analizar el edificio.

## 27. Retablo del Rosario



Madera polícroma

Barroco

La iconografía de la escultura catalana del seiscientos es básicamente religiosa y la Virgen se convierte en centro de la mayor parte de los retablos. Pero por encima de todas las advocaciones está la de la Virgen del Rosario, iniciada en el último tercio del siglo XIX. Vinculadas a la comunidad dominicana desde la época medieval, las cofradías del Rosario se dinamizaron a raíz de la victoria de Lepanto (1571) y la creación de la fiesta del Rosario por parte de Gregorio XIII.

El retablo de la catedral de Barcelona fue contratado con Agustí Pujol, el Joven, a principios de 1618, y para julio de 1620 ya se daba la obra por acabada. Parece que en el transcurso de los años no ha sufrido muchas variaciones –dado su magnífico estado de conservación en la capilla de San Vicente y el detallismo explicitado en los documentos conocidos–, excepto la sustitución –a finales del siglo XVII o a principios del XVIII– del grupo central de la Virgen con el Niño y el devoto arrodillado, por la figura que hoy preside el conjunto.

De equilibrada y esmerada proporción de orden compuesto, dispuesto en tres calles, los laterales sobresalen en todo el grueso del fuste de las columnas. El programa iconográfico está basado en cinco de los quince misterios del rosario. El primer cuerpo lo integran dos relieves dedicados a la Anunciación y la Adoración de los Pastores, situados de lado a lado de la figura titular y coronados por unas cartelas presididas por figuras de medio cuerpo de san Pedro y san Pablo. En el segundo piso, tres paneles con representaciones de la Flagelación,

la Asunción y la Resurrección culminan con entablamiento y frontones, cuya ruptura deja espacio para el escudo del donante –Miquel Vidal (muerto en 1620), beneficiado de la catedral de Barcelona–, que hace de pedestal para las imágenes de san Miguel –patrón del beneficiado– y san Jerónimo –patrón del capítulo–, situadas ya en el tercer piso y flanqueando el relieve de la coronación de la Madre de la Virgen, coronado por un frontón de dobles volutas que centran la figura del titular de la capilla, san Vicente. El bancal es de madera, con escudos del rosario en las puertas y un friso con ménsulas y querubines.

## 28. Retablo de la Inmaculada



Barroco

Las dimensiones y la estructura son parecidas a las de los retablos del Rosario realizados en Barcelona –San Vicente de Sarrià (1617-1620), catedral de Barcelona (1618-1620)– y Arenys de Mar (1625). Se conserva fragmentariamente a causa de los destrozos sufridos en 1936, de los que se salvaron únicamente el grupo central, el relieve de la adoración de los pastores, algunas columnas y partes de entablamientos. Aunque hasta entonces el conjunto se había conservado con muy pocas modificaciones, el posterior proceso de restauración alteró gravemente el programa iconográfico, uno de los primeros vinculados al controvertido misterio de la Concepción de María.

A partir de los restos y las fotografías antiguas se puede devolver la lectura original al retablo. La hornacina principal, adornada con emblemas de las letanías, presenta a la Virgen como culminación del árbol de Jesé –interpretación visual de la genealogía de Jesús basada en la profecía de Isaías (11, 1-9): "Saldrá un retoño del tronco de Jesé, brotará un fruto de sus raíces. El espíritu de Yahvé reposará sobre él [...]". La imagen, una de las más bellas de la estatuaria barroca catalana, se nos muestra serena, majestuosa y coronada con las doce estrellas referentes a las doce tribus de Israel, atributo común dentro de la iconografía concepcionista. Los tres relieves historiados de la predela –Visitación, Adoración de los Pastores y Encuentro entre san Joaquín y santa Ana– cerraban el discurso de la concepción virginal de María. El resto del retablo evocaba el devocionario tradicional de la parroquia y la capilla: san Martín y santa Madrona de lado a lado de un gran relieve del Pentecostés –evocación de la

antigua dedicación de la capilla; los santos Martín, Miguel, Esteban y Antonio en la base de las cuatro columnas; y en las hornacinas del primer cuerpo, dos imágenes exentas perdidas, cuya iconografía ignoramos.

El desconocimiento de la coherencia iconográfica por parte de los restauradores –patente en la sustitución de las maltrechas figuras de la base de las columnas por las de cuatro santos dominicos procedentes de otro retablo, probablemente del Rosario–, provocó la incongruencia de mezclar un discurso basado en la virginal concepción de María con representaciones de sus opositores más encarnizados.

## 29. Sepulcro de Diego Girón de Rebolledo



Piedra negra de Tarragona y alabastro de Sarra

Barroco

Domènec Rovira –el Joven–, Francesc Grau y fray Josep de la Concepció coincidieron, en el año 1670, en la obra del retablo mayor de Esparreguera (destruido en 1936). De ahí nació una relación fructífera, ya que a partir de este momento los encontraremos relacionados en varios proyectos, como el de la Casa Consistorial de Vic (1671); la urna sepulcral de San Olegario para la capilla del Santísimo de la seo de Barcelona (1678); y el retablo de la Imaculada (1678), más los sepulcros de Diego Girón de Rebolledo (1679) y el de sus hermanos, Francisca y Godofredo, (1678) para la capilla de la Concepción de la seo tarraconense. Estos últimos fueron, sin duda, un encargo excepcional dada la amplia formación cultural del comitente y la considerable disposición de medios.

Los dos sepulcros presentan una estructura idéntica, excepto en el efecto de la inversión de las volutas, pero las imágenes componen dos ciclos iconográficos diferenciados y, al mismo tiempo, complementarios, como si dialogaran entre ellos. Mientras que el sepulcro de los hermanos tiene una iconografía que manifiesta la vanidad de la gloria mundana ante la muerte inevitable –con claras referencias a la vida militar de Godofredo–, el del canónigo remite a la idea de la Redención, conseguida con el cultivo de las artes liberales y las virtudes, para trascender la vanidad de la vida.

Nos encontramos ante una de las obras más logradas de este periodo, gracias a la minuciosa, precisa, exquisita y elegante tarea en colaboración de estos dos escultores.

### 30. San Félix en la prisión confortado por los ángeles

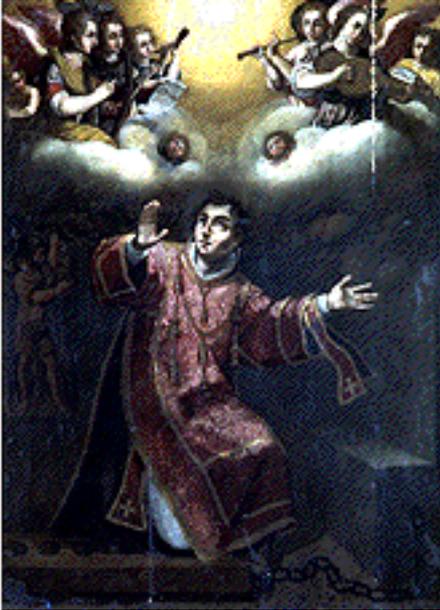


Óleo sobre tabla

Barroco

De los seis registros pictóricos que formaban parte del retablo mayor de Sant Feliu de Codines –contratado en 1636 entre Pere Cuquet (antes de 1600-1663) y los jurados de la parroquia– se han conservado cuatro tablas referentes a la detención, flagelación, martirio y confortación de san Félix. De este último, San Félix confortado por los ángeles, Joan Bosch aportó la fuente gráfica utilizada por el pintor para la representación de la figura del santo –un grabado de Cornelis Cort sobre el tema del Martirio de san Esteban de Marcello Venusti de Mantova, datado de 1576– y, con respecto al resto de la composición, Joan Ramon Triadó destacó "un cierto retardatarismo, evidente en la utilización de los ángeles músicos derivados de modelos italianos de entre siglos". De hecho, a medida que avanzan los estudios sobre el arte catalán de la época moderna, se va constatando la arraigada dependencia de nuestros artífices de modelos gráficos foráneos, sobre todo con respecto a pintura y escultura. Una dependencia, sin embargo, más vinculada a aspectos formales o a soluciones compositivas que a la asimilación conceptual del lenguaje barroco.

### 31. Jesús



124 x 91,5 cm

Óleo sobre tela

Barroco

Hacia el último tercio del siglo XVII, la figura más relevante de la escuela pictórica de Escaladei fue la del cartujano fray Joaquim Juncosa (1631-1708), miembro de una estirpe de pintores de Cornudella, cuya producción requiere un estudio exhaustivo. Sus obras conocidas nos lo muestran como un pintor insertado de la nueva ideología del barroco y seguidor de la escuela romana clasicista poscarracciana. Su estilo, correcto de dibujo y color, supera la media artística de los pintores catalanes de la época y lo sitúa entre los mejores del momento. Ceán nos da noticia de obras que actualmente desconocemos, algunas de las cuales formaron parte de las colecciones de "casas particulares de Tarragona y otros pueblos de Cataluña".

Tradicionalmente, se le ha atribuido el cuadro de Jesús con la Sagrada Forma que se conserva en la Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi, sobre el cual Triadó apunta la posible correspondencia con los que fray Joaquim Juncosa pintó para la cartuja de Montealegre y que, en palabras de Ceán "están en el sagrario, y sus asuntos son de la sagrada escritura y alusivos al santísimo Sacramento".

## 32. Iglesia de la Ciudadela



Barroco. Academicismo

A pesar de la pervivencia de formas tardías, las nuevas construcciones religiosas del setecientos se moverán entre el clasicismo y el academicismo francés iniciado por los ingenieros militares. El punto de partida de este tipo de arquitectura está en la iglesia de la Ciudadela, iniciada en el año 1718 según proyecto de Alexandre Retz.

De estructura sencilla y de escasa decoración escultórica, consta de una sola nave con capillas entre los contrafuertes, un reducido crucero, cúpula sobre tambor y un pequeño campanario cilíndrico adosado al ábside semicircular. Su esquema de fachada con testero semicircular fue el modelo que acabó caracterizando el barroco autóctono. Se ha querido ver su antecedente, por parte de algunos historiadores, en la iglesia de la Visitación de París, de François Mansart (1598-1666). Triadó apunta hacia la escuela del Camp, especialmente en la iglesia de Alcover.

### 33. Ciudadela



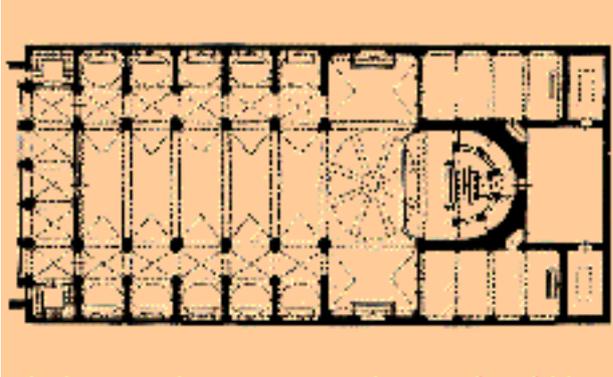
Barroco. Academicismo

Al final de la Guerra de Sucesión (1714), las fuerzas de ocupación desconfiaban de la población sometida y se establecieron en reductos sólidos –Montjuïc, Atarazanas– con el fin de controlar cualquier posible revuelta. En este contexto represivo, los jefes de la nueva fuerza militar plantearon la necesidad de construir una gigantesca ciudadela que garantizara la sumisión de la ciudad de Barcelona.

Se empezó a construir después del real decreto de Felip V (1715), y el autor global del proyecto fue el experto ingeniero militar flamenco Próspero de Verboom (1665-1744), discípulo de Antoine Le Preste de Vauban (1659-1731). Por sus dimensiones se tuvo que destruir parte del barrio de la Ribera, ya medio derribado a consecuencia de la guerra. Un primer plano de obras pretendía la demolición de más de un millar de casas particulares y de la iglesia de Santa María del Mar. Pero las autoridades militares rectificaron a raíz de las fuertes protestas populares y el proyecto se desplazó más allá de la plaza del Borne. Finalmente, se tuvieron que derribar ochocientos edificios –que tuvieron que hacer los mismos propietarios y sin indemnización–, tres conventos –San Agustín, Santa Clara y Clérigos Menores–, tres capillas –Santa María, Montserrat y Espíritu Santo–, dos hospitales, una parroquia y, además, hubo que desviar la Acequia Condal. Con el fin de acelerar las obras, se fijó un tributo extraordinario en todo el Principado. Del significado y urgencia de este proyecto borbónico se hacen eco las palabras del conde de Alberoni (1715): "Una vez que sea acabada la Cittadella, el rey será dueño de la Cattaluña, y bien lo saben los catalanes".

Las obras se terminaron entre en 1716 y en 1718. La magnificencia de la construcción la hizo famosa por toda Europa y muchos gobiernos extranjeros pidieron los planos. No obstante, siempre significó humillación y represión y no es extraño que los barceloneses hicieran fuerza para derribarla, cosa que consiguieron definitivamente en 1888 con motivo de la Exposición Universal.

### 34. Iglesia de San Agustín Nuevo



#### Barroco

La iglesia formaba parte del nuevo conjunto conventual de los agustinos calzados, que se habían visto obligados a trasladarse a un nuevo emplazamiento a causa del derribo del antiguo cenobio en el barrio de la Ribera, con el fin de construir la Ciudadela. La primera piedra se puso en 1728. Dirigió las obras Pere Bertran, que, a causa de la lentitud de la construcción, modificó (1748) el proyecto anterior de Alexandre de Retz y adaptó la fachada proyectada por Pere Costa (1735).

Casi terminada después de 1751, la iglesia se abría a una gran plaza –la actual plaza de San Agustín– cerrada por el lado de poniente por el mismo edificio conventual –concretamente la biblioteca, el actual Hotel de San Agustín–, por el de levante por una casa de vecinos y por delante por una reja de hierro de tres puertas que se destruyó en el año 1855, y que da a la plaza la fisonomía actual. La fachada, que sólo se decoró hasta la mitad, presenta cinco arcos de entrada en el pórtico, separados por columnas de orden compuesto sobre pedestales, y en el panel central el escudo de armas de Felipe V.

El interior, siguiendo esquemas contrarreformistas, consta de tres naves de cinco tramos y crucero con cúpula elíptica sobre pechinas en el centro. De lado a lado se disponen cinco capillas iluminadas por pequeñas cúpulas elípticas sobre pechinas en el centro –siguiendo la innovación de fray Josep de la Concepció (1626-1690) para la iglesia del convento carmelita de la Virgen de Gracia, popularmente llamada "de los Josepets"–, separadas por pilastras adosadas sobre pedestales con capitel corintio; a lo largo de toda la nave central corre un entablamiento de grandes dimensiones. Por encima de las naves laterales, un pasadizo comunica las tribunas entre sí y con el coro. En época de los frailes estas tribunas permanecían cerradas por unas celosías de madera como las de Belén, pero ahora están abiertas. A cada lado del crucero hay dos altares y en la parte superior, dos capillas de lado a lado de la sacristía. La cu-

bierta es de bóveda de cañón con lunetas y ventanas; las naves laterales son de arista romana. El coro, situado sobre el pórtico, se prolonga por una capilla lateral y guardó, hasta la desamortización, libros de canto del siglo XVII. Había también un órgano situado sobre la capilla de Santa Mónica. Después de las vicisitudes sufridas durante la invasión napoleónica (1808-1814), en 1835, el convento y la iglesia fueron incendiados, los frailes se exclaustaron en 1837 y la iglesia se convirtió en parroquia.

### 35. Iglesia de San Severo, interior



#### Clasicismo barroco

La construyó la comunidad de beneficiados de la catedral de Barcelona. De pequeñas dimensiones (23 x 12 m), es actualmente uno de los ejemplos mejor conservados de nuestro barroco.

La fundación del colegio o comunidad de presbíteros de San Severo data de 1479. Para celebrar sus oficios dispusieron sucesivamente: de una capilla en la misma catedral; de la hoy desaparecida iglesia de San Sebastián, en la calle del Consulado (1610), que les fue cedida por el Consejo de Ciento; de una pequeña y provisional iglesia construida por la comunidad en la Bajada de santa Eulalia (1691), en el solar donde, según cuenta la tradición y como dice una lápida en la fachada del antiguo edificio, se hospedó el santo patrón barcelonés; y, finalmente, la iglesia definitiva, edificada en el mismo emplazamiento de la anterior, que fue derribada. El 9 de agosto de 1699 se colocó solemnemente la primera piedra de la actual iglesia de San Severo, trazada por Jaume Arnaudies (1698), que fue bendecida el 1 de enero del año 1702, aunque en cuestiones de detalle y ornamentación del interior continuó trabajándose hasta 1704.

La planta, de esquemas contrarreformistas, presenta una sola nave de cuatro tramos –ligeramente ampliados los laterales de los dos centrales para incluir dos capillas–, con ábside poligonal de tres lados y nártex sotacoro. Las capillas se abren a la nave mediante arcos de medio punto sobre pilastras, por encima de las cuales, siguiendo el perímetro de la nave, se sitúan las tribunas superiores comunicadas con el coro. En el presbiterio, dos puertas permiten el acceso, por la derecha, a la sacristía y, por la izquierda, a la capilla de Santísimo. La

cubierta es de bóveda de cañón con lunetas. Jeroni Escarabatxeres diseñó los elementos ornamentales de todo el conjunto: la balaustrada con jarrones del coro, las celosías de las tribunas –las primeras de Barcelona–, los esgrafiados de la bóveda y los muros, a la vez que las claves de bóveda y cartelas de estuco distribuidas entre el presbiterio y la sacristía que Joan Fiter construyó y Francesc Mas doró. Las vidrieras de los seis ventanales y del rosetón las pintó Francesc Saladrigues. El retablo principal, construido dos años después de finalizar las tareas arquitectónicas, destaca sobre un fondo mural de ilusionismo pictórico que enlaza con la arquitectura de la nave, cubierto por una media cúpula historiada con el tema de la glorificación del santo obispo barcelonés. El órgano, construido por Josep Boscà en el año 1721, es lo único de la época barroca que se mantiene en funcionamiento en la ciudad.

### 36. Fachada exterior de la Universidad



#### Barroco

Es la obra primordial de las construcciones civiles catalanas del siglo XVIII, realizada en un largo periodo (1718-1780), en el cual intervinieron sucesivamente diferentes ingenieros militares.

Los antiguos Estudios Generales de Lérida y las otras instituciones universitarias se habían suprimido por su actitud contraria a la causa del Borbón y la nueva Universidad de Cervera fue promovida por Felipe V –como premio a la fidelidad de la ciudad a las tropas borbónicas– con el propósito de influir en las raíces culturales del país y amoldarlas dentro del esquema impulsado por el espíritu oficial centralista, que pretendía ignorar las singularidades históricas.

Urbanizada de forma cerrada como un cuartel o un colegio, con torres en los ángulos, dispone su monumental planta rectangular alrededor de tres grandes patios, lo cual facilita que se aproveche mejor la luz en los tres espaciosos módulos universitarios. La planta principal estaba destinada a solemnidades, estudio y residencia de docentes y de estudiantes, que se extendía a los pisos superiores. En la planta baja estaban las actividades docentes y sus anexos.

El acceso principal al conjunto universitario –que a través de un patio da paso al cuerpo central del edificio presidido por la fachada interior– se ejecutó con piedra en combinación con decoración de bronce. Muestra un portalón central, adintelado y de cariz monumental, flanqueado por dos pares de columnas de fuste decorado y capitel de volutas sobre basamento abombado,

que sostienen una cornisa seguida. Encima aparece la placa conmemorativa, sobre la cual hay una imagen de la Inmaculada, patrona de la institución. La fachada acaba con una corona real encaramada sobre el hastial mixtilíneo.

La larga duración de las obras, así como las distintas aportaciones de los sucesivos artífices, han dado al conjunto un aspecto peculiar, que resume la evolución estilística de nuestra arquitectura a lo largo del setecientos. La fachada exterior (1726-1740), con adiciones de clara influencia rococó, contrasta con el espíritu clásico de la fachada interior (1751).

### 37. Escalera del Palacio Dalmases



#### Barroco

La barcelonesa calle Montcada es una de las vías más anchas y rectas de la ciudad antigua. Trazada en el siglo XIV, fue habitada por poderosas familias aristocráticas que fueron construyendo sus palacios, generalmente dentro de la estructura del gótico civil catalán, con patio interior y galería de arcadas en la planta principal. Entre los que serían transformados en época posterior, destaca el palacio Dalmases (1690-1710), especialmente por la magnífica escalera noble del patio interior, formada por dos grandes arcos rampantes sobre columnas salomónicas y barandilla ornada con relieves de carácter mitológico y profano. El comitente de la obra fue Pau Ignasi de Dalmases Ros (1670-1718), promotor de la Academia de los Desconfiados (1699), y hombre de vasta cultura y declarada filiación austriacista.

Dentro de la panorámica escultórica de la época del Barroco, de cariz totalmente religioso, las escenas mitológicas representadas –el Rapto de Europa y el Carro de Neptuno– se convierten en ejemplos únicos hasta la llegada a Barcelona de Carlos III, en 1759. Con respecto al autor de la obra, Joan Ramon Triadó –que había defendido las atribuciones a Francesc Grau, Bernat Vilar o Andreu Sala, como hábiles escultores en piedra y coetáneos a la probable fecha de realización, que situaba en torno a 1670–, al reconocer la comitencia mencionada fija la fecha de ejecución hacia los primeros años del setecientos –momento en el que los mencionados artífices ya están muertos– y argumen-

ta la atribución a José Benito de Churriguera (1665-1725), un miembro de la conocida estirpe Xoriguera que al trasladarse a Madrid castellanizó su nombre al de Churriguera.

La documentada intervención de Churriguera en el proyecto de otro palacio barcelonés –el de la familia Sentmenat (d. 1689), que dio a conocer Antònia Maria Perelló– y el hecho de que fue desterrado de la capital española por Felipe V a causa de su afición austriacista hace suponer una estancia en Barcelona, lo cual avala la hipótesis de la mencionada atribución.

### 38. Retablo mayor de Igualada



Talla polícroma

Barroco tardío

Josep Sunyer (muerto en 1746) es el miembro más destacado de una importante familia de escultores que, sin ser manresana de origen –en realidad procedían de Barcelona– desarrollan gran parte de su actividad a partir de la capital del Bages. Después de la muerte de su padre –Josep Sunyer (muerto a. 1682)–, y durante la última década del siglo y las dos primeras del setecientos, desarrolló su actividad en tierras del Conflent, el Rosellón y la Cerdaña, donde alcanzó gran fama. Finalizada la Guerra de Sucesión, volvió a Manresa.

Su obra maestra fue el monumental y riquísimo retablo mayor de la iglesia de Santa María de Igualada. Realizado conjuntamente con Jacint Moretó Soler (1677-1734), fue contratado en 1718, acabado hacia 1747 y dorado por Benet Tiana entre 1787 y 1793. Lamentablemente maltrecho durante la guerra civil de 1936, dirigió su restauración Cèsar Martinell. La mayor parte de las estatuas –la parte más superior y los ángeles músicos que se avanzan al conjunto de la composición quedaron completamente destruidos–, los paneles del bajo relieve, las columnas de piedra y la base de mármol son los originales, pero la estructura de madera ha sido rehecha.

La realización de este retablo partía en realidad de un proyecto más antiguo (1704), de concepción plenamente barroca, hecho por los mismos escultores a base de columnas salomónicas, que quedó en suspenso a causa de la Guerra de Sucesión y que al reanudarse (1718) se modificó siguiendo líneas y estructuras académicas.

La escultura trabajada por Sunyer es de gran calidad y se conserva toda entera. La imagen más alabada es, sin duda, el titular del retablo: Inmaculada. Bella, majestuosa, etérea, con un movimiento suave y estilizado en zigzag, muestra cómo el eje central del retablo empieza a ser hegemónico y que todos los contingentes restantes rodean simbólicamente y alegóricamente la imagen central.

### 39. El verano



111 x 186 cm

Óleo sobre tela

Barroco. Realismo

Antoni Viladomat (1678-1755) es, sin duda, la figura más importante de la primera mitad del setecientos, tanto por su producción artística como por su labor pedagógica. Como muy bien dice Triadó, su aparición dentro de la panorámica de la pintura catalana no es, según algunos autores han afirmado, "un milagro de autogénesis", sino que se la tiene que considerar, por una parte, como el punto final de un sistema evolutivo que tiene en los Juncosa –Joaquim (1631-1708) y Joseph– su punto de arranque y en Ferdinando Galli (1657-1743) la consolidación de las formas italianizantes; y, de la otra, como punto de partida de una escuela catalana que, por medio de los Tremulles –Francesc (1717-1773) y Manuel (1715-1791)–, arrancará con fuerza hasta llegar a las escuelas modernas.

Aunque el conjunto de su producción es mayoritariamente religioso, debemos destacar sus pinturas de naturaleza muerta y sus paisajes, sabia simbiosis de naturalismo y simbolismo. Unos y otros son temas poco comunes dentro de la plástica catalana de la época. Todavía se tiene que hacer un estudio profundo de la obra y, sobre todo, del sistema de trabajo de estos autores. Cada vez nos resulta más evidente la utilización de modelos gráficos, pero también la incorporación de elementos y cualidades propias inspiradas en la observación de la realidad, presentes en la sabia captación de la luz, de ambientes, de la psicología de los personajes... Una buena fuente de análisis son sus dibujos, un número considerable de los cuales se conserva en el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

El conjunto formado por las Cuatro Estaciones confirma lo que decimos. Como ya apuntó Rafael Benet, al referirse a esta serie, "Viladomat pudo tener presente para las alegorías del invierno y el otoño, grabados flamencos, y hasta grabados con paisajes de Claude Lorrain y de Poussin [...] hay en parte de la construcción de la masía, de las guirnaldas de frutos a secar, así como en la luz y montañas del fondo algo catalán bien evidente". Por otra parte, Triadó también ve en la pintura dedicada al invierno detalles que se inspiran en las composiciones propias de un Brouwer o un Teniers "un poco alejadas del espíritu catalán antes mencionado", como también un cierto preciosismo francés próximo a los pintores de Luis XIV en la alegoría de la primavera y un aire veneciano en la representación del verano.

## 40. San Marcos escribiendo los evangelios



Óleo sobre tela

Barroco

Coincidimos plenamente con Triadó en considerar errónea la valoración de Antoni Viladomat (1678-1755) como único y máximo representante catalán del siglo XVIII, ya que una visión más amplia, a la vez que unas composiciones iguales o, incluso mejores, las podemos encontrar en la obra de uno de sus discípulos: Francesc Tremulles Roig (1717-1773). Su tarea fue importantísima, a pesar del carácter efímero de algunas de sus realizaciones, y seguramente la falta tradicional de estima del dibujo y del grabado han sido las causas de una valoración mediatizada en comparación con Viladomat. Consideramos, pues, a Francesc Tremulles como una de las grandes figuras que hay que recuperar en nuestra historiografía artística. Así lo constatan los encargos que pintó para las capillas de san Esteban y san Marcos de la catedral de Barcelona (1763).

Formado primero en el taller de su padre –Bru (muerto en 1730)– y después en el de Viladomat, amplió estudios en Madrid (1746-1748) y París (*ca.* 1748-1749). En el año 1754 ingresó como maestro en el Colegio de Pintores de Barcelona y solicitó el grado de académico por San Fernando, y años después recibió el nombramiento de Director Honorario de la institución madrileña (1751). Aunque fracasó el intento de establecer una academia de bellas artes en la ciudad condal (1758), las actividades pedagógicas impulsadas junto con su hermano Manuel (1715-1791) se pueden considerar como uno de los fundamentos de la futura Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona.

San Marcos escribiendo los evangelios es una de las dos composiciones pictóricas de grandes dimensiones que decoran los muros laterales de la capilla dedicada a san Marcos. Compositivamente enlaza con la producción de su maestro –especialmente con *La degollación de los Inocentes* (Barcelona, Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi)–, mientras que los valores pictóricos conectan con las pinturas de Luca Giordano (1634-1705), cuya obra tuvo ocasión de estudiar durante su estancia en Madrid, y de la que se proclamó seguidor encarnizado.

## 41. La caza del cocodrilo



Aguafuerte y buril: 63 x 43 cm

Barroco

La calcografía catalana alcanzó su punto culminante a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII y fue la figura clave, sin duda Pere Pasqual Moles i Coronas (1741-1797). Aunque la evolución de su obra gráfica quedó prácticamente truncada a causa de las responsabilidades adquiridas al frente de la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona, fue el máximo exponente del progreso de la calcografía en Cataluña.

Básicamente podemos distinguir tres etapas cronológicas en su producción artística: la primera, de 1754 a 1765, que recoge sus inicios en el mundo del grabado, hasta el momento en que consigue la financiación de la Junta de Comercio de Barcelona para ir a París a completar su formación; la segunda, y sin duda la más rica y productiva, que cubre la estancia en la capital francesa desde 1766 hasta 1774; y finalmente, el periodo en el que ejerció como primer director de la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona, desde su retorno a la ciudad, en 1775, hasta 1797, cuando decidió acabar trágicamente con su vida dentro de las mismas dependencias académicas.

*La prière a l'amour* y *La caza del cocodrilo* –ambos de 1774– serían los últimos grabados que Moles realizó en París como pensionado de la Junta de Comercio, institución a la cual dedicó *La caza del cocodrilo*, que reproduce una pintura de François Boucher conservada hoy en el museo de Amiens, junto con el resto

de la colección de caza exótica que, entre los años 1736 y 1738, se encargó a varios pintores para decorar la Petite Galerie des Petits Appartements de Luis XV en Versalles.

## 42. Plano de la Rambla



Barroco. Clasicismo académico

Actualmente, uno de los elementos más característicos de Barcelona continúa siendo la Rambla. Aunque sus orígenes se remontan al año 1362, cuando Pedro III el Ceremonioso concedió el uso público de los terrenos que bordeaban las murallas –un simple espacio natural creado por la rambla del Codolell, continuación de la rambla del Malla, ahora Rambla de Cataluña–, su constitución como eje vital de la ciudad se debe al proyecto de reforma (1772) redactado por el conde de Ricla (capitán general, 1767-1772), José Felipe Castaños (intendente general, 1763-1776) y el ingeniero militar Pedro Martín Cermeño (1792), así como al posterior impulso que le dio el conde del Asalto (capitán general, 1778-1789).

Parece que la Rambla estaba ya dotada de antaño de una buena arboleda; que el empedrado de los tramos que unían las calles de la Ciutat Vella con los del Raval se había ido haciendo desde el comienzo del setecientos; y que, entre otras pequeñas mejoras, en 1758 se había inaugurado el alumbrado público.

El seguimiento del proyecto de Cermeño –que potenciaba el trazado rectilíneo marcado por las hileras de árboles–, permitió el derribo progresivo de las antiguas murallas y de las edificaciones que no estaban alineadas, lo cual favoreció la construcción –de acuerdo con las nuevas normativas– de numerosas casas y palacios a lo largo del paseo. Por otra parte, la saturación del núcleo urbano de Barcelona favorecía que las nuevas instituciones religiosas que llegaban a la ciudad se instalaran en la Rambla. También se abrieron todo tipo de comercios, cafés y hoteles, y el mismo servicio de alquiler de sillas ya data de 1781. Asimismo, en esta época alcanzaron gran popularidad los desfiles de Carnaval y las procesiones de Semana Santa y del Corpus que se hacían en la Rambla. Todo fue poco a poco llenando de vida este espacio urbano, hasta acabar convirtiéndolo en el punto neurálgico de la ciudad.

### 43. Palacio de la Virreina, fachada



Barroco. Academicismo

De clara filiación francesa, la simetría de la fachada queda determinada por el cuerpo central, que acumula más ornamentación que los otros. Está dividida en cinco secciones mediante pilastras con capiteles jónicos, de las cuales sobresalen la central y las dos laterales. En alzado dispone de planta baja –con entresuelos parciales– presentada como base de las poderosas pilastras que engloban la planta noble y la segunda. Recorre la parte superior un entablamiento con óculos en el friso –decorado con grandes cartelas de fina talla– que sirven para iluminar las buhardillas. El coronamiento superior lo forma una balaustrada con jarrones de diferente formato, según la función del elemento que coronan. Destaca la labor de forja, de influencia rococó, de las barandillas de los balcones, con el anagrama AMAT en el centro de todas.

## 44. Fachada de la iglesia parroquial



### Academicismo

Un tema sugerente y pendiente de estudio es el análisis exhaustivo de las obras realizadas en Cataluña en el último tercio del setecientos, según proyectos importados de la Real Academia de San Fernando –sobre todo del arquitecto madrileño Ventura Rodríguez (1712-1785)– y llevados a cabo por maestros locales. Muchas de estas obras manifiestan con diferentes modulaciones las corrientes académicas, junto con recuerdos aún escurialenses y adaptaciones personales de tendencias arquitectónicas italianas y/o francesas.

El espíritu ilustrado de buena parte de los obispos catalanes fue determinante en la consolidación de las tendencias académicas y neoclásicas en las realizaciones religiosas. Por lo que respecta a las construcciones de iglesias de nueva planta, parece que no fueron abundantes.

El ejemplo de la parroquial de Vilallonga es un caso atípico dentro de la tipología religiosa, más propensa a inspirarse en el clasicismo italiano de un Giacomo della Porta, que en el espíritu académico. La perfecta modulación de las partes con la estructura de orden corintio ha hecho que algunos historiadores lo hayan catalogado como obra renacentista.

## 45. Palacio de la Lonja



### Academicismo

La lonja de Barcelona se construyó entre los años 1380 y 1392, se amplió entre los siglos XVI y XVII, y la ocuparon las tropas de Felipe V (1714), que la convirtieron en cuartel. Después de múltiples gestiones, en el año 1771 la Junta de Comercio recuperó el edificio y proyectó rehacerlo, conservando tanto como fuera posible las paredes antiguas y, sobre todo, la gran sala de contrataciones.

En un primer momento, la obra se encargó a arquitectos extranjeros –Bartomeu Tami y Pere Branlij–, pero en 1774 acabó responsabilizándose de ella Joan Soler i Faneca (1731-1794). El proceso constructivo fue lento y no se terminó hasta el año 1802, ya muerto Soler i Faneca –sustituido por su hijo Tomàs Soler Ferrer.

Edificio generalmente calificado de neoclásico, Triadó se decanta por una adscripción puramente académica, próxima a las formas de Ventura Rodríguez (1712-1785) y vinculada al clasicismo francés del seiscientos.

La sala de contrataciones no se modificó, y se situaron las partes anexas en tres lados, cosa que permitió preservar la estructura primitiva y, al mismo tiempo, crear una serie de ejes de simetría que ordenan los espacios internos y su relación con el exterior. La parte nueva del edificio se organizó en torno a un patio central concebido a la manera de los patios franceses, con las esquinas redondeadas, que permitía recuperar el orden y la modulación del atrio toscano de la fachada de acceso.

Exteriormente, el edificio presenta tres fachadas principales –la de Mar, la del Consulado y la del Pla de Palau– concebidas con un lenguaje unitario. Las dos laterales, más largas se fragmentan en cinco partes, que quedan subordinadas

a una composición única de toda la parte frontal. El acceso se plantea por la fachada más corta, y se valora su posición con respecto al Pla de Palau mediante un atrio con columnas jónicas sin estriar.

## 46. Palacio Moja, fachada



### Academicismo

Situado en el cruce de la calle Portaferrissa con la Rambla, su edificación la promovió (1774) Maria Lluïsa de Copons i Descatllar, marquesa de Cartellà y de Moja, sobre lo que serían la torre y las murallas de la Portaferrissa. Es obra del arquitecto Josep Mas i Dordal (1724/25-ca. 1808), responsable también en Barcelona de la nueva iglesia de la Mercè (1765-1775), de la ampliación del Palacio Episcopal (1782-1785) y del proyecto de la iglesia de San Vicente de Sarrià (1780).

Iniciadas las obras en 1774, al cabo de doce años se inauguró una parte con motivo de la boda de la heredera de los Moja y se dio a conocer la obra pictórica de Francesc Pla (1743-1805) en el gran salón y en las fachadas. En 1789 ya estaba completamente terminado.

Josepa Sarriera i de Copons murió sin descendencia (1865) y sus albaceas alquilaron el palacio. Pocos años después, Antonio López López, primer marqués de Comillas, lo adquirió y emprendió obras importantes de reforma y decoración antes de pasar a vivir en él (1875). Finalmente, en razón de vínculos matrimoniales, acabó incorporándose al patrimonio del segundo conde de Güell y de sus herederos hasta que, después de un desgraciado incendio (1971), quedó abandonado durante once años. Adquirido por la Generalitat de Cataluña (1982), fue restaurado bajo la dirección del arquitecto barcelonés Francesc Mitjans (1989) para habilitarlo como sede de la Dirección General del Patrimonio Cultural.

De planta trapezoidal y tres pisos de altura, disponía de tres fachadas: la que daba a la Rambla, la de la calle Portaferrissa y la del jardín, que se extendía por el lado de la Rambla. Este jardín ha desaparecido (1934) y en su lugar hay actualmente unos almacenes, pero en el interior conserva una galería con columnata construida en 1856 por Antoni Rovira Trias (1816-1889). La fachada

que da a la Rambla también fue modificada (1934) para abrir unos soportales en la planta baja, donde actualmente hay establecimientos comerciales, y así se perdió parte del sentido aristocrático y señorial del conjunto. Afortunadamente, la fachada de Portaferriosa está bien conservada.

## 47. Capilla de la Virgen dels Colls



Talla policroma

Barroco tardío

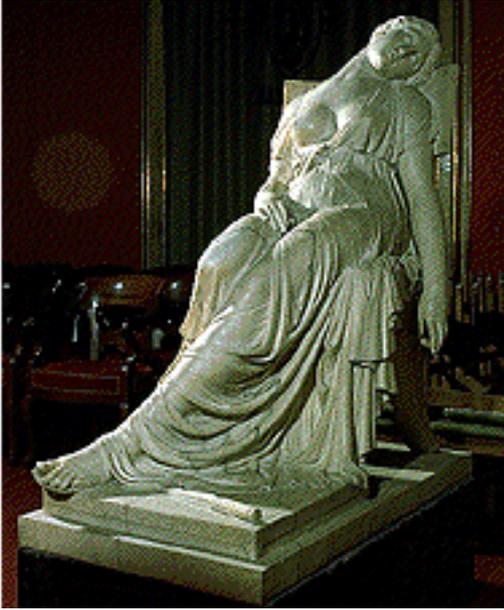
El esplendor del retablo-camarín de la capilla de la Virgen dels Colls ejemplariza la coexistencia de la línea culta y académica propia de la segunda mitad del setecientos catalán con la producción de obras plenamente barrocas, continuadoras de la tradición de los talleres escultóricos tradicionales.

Atribuida por Cèsar Martinell al último representante de los Moretó de Vic, Carles Moretó i Brugueroles, estudios posteriores han demostrado que es obra de Josep Pujol (activo entre 1764 y 1789), un escultor perteneciente a la segunda o tercera generación de una raigambre originaria de Gurb y trasladada a Folgueroles.

Todo el conjunto es una exaltación mariana investida de abundantes alegorías y símbolos que constituye uno de los programas iconográficos más interesantes del país, basado primordialmente en la descripción de las letanías lauretanas, la Salve y el Magníficat, temáticas completamente nuevas e innovadoras en el tratamiento programático de este género dentro del ámbito peninsular. Situado en una nave lateral, la de la epístola, de la parroquia románica de Sant Llorenç de Morunys, el concepto de *horror vacui* queda plenamente definido en esta obra excepcional por su tipología y por la integración total de arquitectura, pintura, escultura. El carácter particularmente escénico y teatral de la composición envuelve por completo al espectador.

La decoración escultórica, inspirada en buena parte en los grabados de los hermanos Joseph Sebastian y Johan Baptist Klauber desborda el marco del retablo y llena paredes y bóveda desde la entrada hasta el fondo, en lo que constituye como una especie de camarín anterior al retablo, aunque el verdadero camarín está formado por el espacio que hay detrás del altar y al cual se accede por dos portezuelas laterales.

## 48. Lucrecia



Altura 130 cm, base 123 x 62 cm

Mármol esculpido por Campeny en 1834

Neoclasicismo

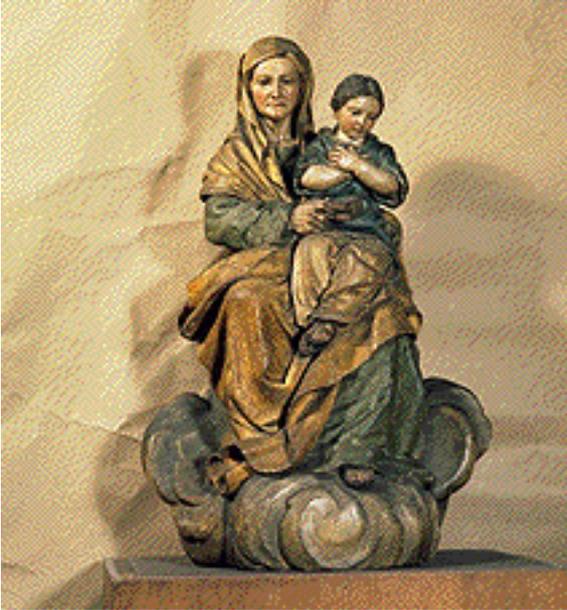
Damià Campeny (1771-1885) no sólo es el escultor más importante de la Cataluña del momento, sino uno de los artistas primordiales de la estatuaria peninsular y europea. Su etapa culminante fue esencialmente romana (1797-1815), y a ella corresponden sus dos obras maestras, enviadas desde Roma mientras estaba como pensionado por la Junta de Comercio: *Lucrecia* (1803, Vilanova i La Geltrú) y *Cleopatra* (ca. 1804), una réplica en bronce de éstas se conserva en el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Cuando la *Lucrecia* de Damià Campeny llegó a Barcelona (1804), se acusó al escultor de haber plagiado una obra romana clásica del Museo Capitolino. El mismo artista se defendió por carta aportando los testimonios del prestigioso escultor Antonio Canova (1757-1822) y del embajador español, que habían presenciado el modelado de la obra, a la vez que anunciaba el envío de una nueva escultura de características similares, inspirada en la muerte de Cleopatra. De retorno a Barcelona (1816), ocupó la plaza de profesor y director de escultura en la escuela Llotja, y en el año 1833 la misma Junta le pidió que pasara la *Lucrecia* a mármol.

De hecho, con este asunto se inició una polémica, que aún perdura, en torno al neoclasicismo: ¿hasta qué punto la estatuaria clásica era un modelo de inspiración, o se había convertido en un material para ser copiado? A diferencia del academicismo –que se basa en la Antigüedad como modelo que hay que seguir–, ¿es el neoclasicismo la reproducción arqueológica del mundo clásico?

Por otra parte, parece ser que la misma obra, Lucrecia, había inspirado a Antonio Canova, de quien se ha repetido a menudo que era el gran maestro contemporáneo en quien se basaban para sus obras los escultores del momento. Carlos Cid la compara con el retrato de Agrippina (Museo Capitolino, Roma), aunque la actitud y la expresión las considera más próximas a una de las damas del primer plano del relieve del conjunto funerario de la Condesita de Haro, encargado a Canova (1806-1808), que debía erigirse en una iglesia de Madrid, y que hoy se conserva en la Gipsoteca de Possagno. ¿Puso eso de manifiesto la omnipresencia de los modelos clásicos en la imaginación de los artistas? ¿Tiene algo que ver la difusión en grabado de los hallazgos arqueológicos? Falta un estudio en profundidad del autor y del momento. El tema es realmente complejo, pero también sugestivo.

## 49. Santa Ana y la Virgen



Talla polícroma

Barroco. Naturalismo

Artista de formación tradicional y miembro del gremio de escultores barceloneses (1770), Ramon Amadeu Grau (1745-1821) intentará alcanzar la graduación académica. La primera vez fue desestimada su petición (1772) y a la segunda tentativa (1778) consiguió sólo el nombramiento de supernumerario.

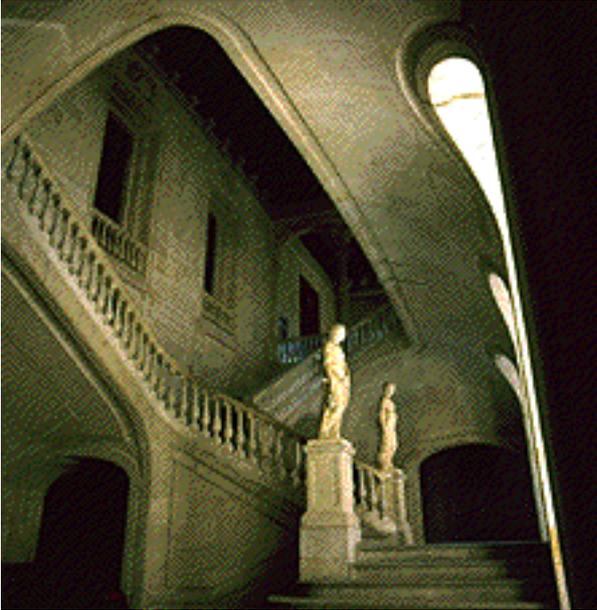
Su arte entronca plenamente con el realismo característico del área mediterránea, más influenciada por la escuela napolitana que por el estilo de Bernini. Joan Ramon Triadó lo define como autor de un realismo amable y estético, y lo contrapone al espíritu caravaggesco, mucho más comprometido y duro, ya que en la obra de Amadeu "la realidad, pensamos que muy alegre, se convierte en un mundo un poco idílico, donde el pobre asume su condición y la sublima". Éste será el espíritu que conformará mayoritariamente la plástica de los realistas catalanes de la segunda mitad del siglo XIX.

A pesar de haber trabajado para casi todas las iglesias importantes de Barcelona, muchas de sus obras se han perdido definitivamente. Éste es el caso del grupo escultórico de santa Ana y la Virgen niña, flanqueados por san Joaquín y un ángel, que presidían el altar mayor de la barcelonesa iglesia de Santa Ana y que fue destruido en la revuelta iconoclasta de 1936.

El barón de Maldà, en su conocido manuscrito *Cajón de Sastre* (Barcelona, Instituto Municipal de Historia), hace referencia a esta obra (1776) y dice que "el buen Amadeu estaba esculpiendo el grupo de Santa Ana y la Virgen, San Joaquín y un ángel de la iglesia de Santa Ana de Barcelona, de un realismo en la Santa Vieja casi ofensivo". Este comentario es demostrativo de cuáles eran las exigencias del gusto popular, más próximo a la sublimación de la realidad en busca de una expresividad estéticamente bella.

Una réplica del grupo se conserva en la Catedral de Tudela y un boceto o estudio preparatorio de santa Ana y la Virgen, en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. La modelo para la figura de la Virgen niña es la misma que encontramos arrodillada en primer plano en el grupo de la Virgen de los Desamparados de la barcelonesa parroquia del Pi, donde tradicionalmente se han querido reconocer los rasgos de su hija Manuela, y que probablemente fue realizado en la misma época.

## 50. El Comercio y la Industria



Altura: 200 cm

Mármol

Neoclasicismo

Desde la creación de la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona, los escultores, sin dejar la estatuaria religiosa, se empezaron a interesar por la temática mitológica y alegórica. Éste es el caso de Salvador Gurri Coromines (1749-1819). De formación autodidacta, en 1777 ya tenía obrador propio en Barcelona, era profesor de escultura en la escuela Llotja (hasta 1815) y conseguía el nombramiento de académico por San Fernando. Entre 1803 y 1805 compartió con el pintor Tomás Solanas (muerto en 1809) la dirección de la escuela.

Las obras del edificio de la Lonja dieron trabajo a muchos escultores. La iconografía de los elementos decorativos se llevó a cabo, en gran parte, según los proyectos de Pere Pasqual Moles (1741-1797). Asimismo, tuvo un papel importante Carles Sala (1728-1788), aunque no pudo llevar a cabo sus "modellos" porque el proceso avanzaba muy lentamente y la muerte lo sorprendió antes de la formalización del encargo. Destacan del conjunto, las esculturas que decoran el patio de honor, acabado el año 1802, y las dos alegorías que encabezan la espectacular escalera principal.

Tradicionalmente, estas estatuas se han identificado, en función de sus atributos, con la industria y el comercio. Así, se puede apreciar, en relación con la primera, que sostiene a la derecha el cetro de la justicia o del poder y tiene a

los pies una colmena, ya que la abeja es el símbolo de la laboriosidad. La otra figura aguanta con una mano el cuerno de la abundancia, vinculado a la idea del comercio que proporciona constantemente abundancia, y por debajo de la toga deja al descubierto la cabeza de un león. En cambio, Laura García ha propuesto la identificación de esta última escultura con la agricultura, basándose en una fuente documental –*La Relación de lo obrado en la Real Casa Lonja de Barcelona...*, escrita por Pere Pau Muntanya (Barcelona. Instituto Municipal de Historia)– y alegando que los atributos de la agricultura y el comercio son casi los mismos y que su interpretación está relacionada con la función que tienen que cumplir las figuras representadas. Cabe decir que esta interpretación resulta un poco forzada y que también se podría pensar en un error iconográfico del propio Muntanya.

## 51. Jesús apaciguando la tormenta



Pintura al temple

Barroco

El gran nombre de la pintura catalana del último tercio del setecientos es Francesc Pla Duran (1743-1805), conocido con el sobrenombre de "el Vigatà" en referencia a su lugar de origen. Artista de gran fuerza expresiva, el estilo libre y original de su pintura destacó con fuerza dentro del aburrido panorama de la plástica académica del momento.

Formado en el taller de los Tremulles –está documentado su aprendizaje con Manuel (1715-1791)–, fracasó en las oposiciones para entrar a formar parte del equipo docente de la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona (1775), formado por artistas más vinculados al mundo académico, mientras que él estaba inscrito en el Colegio de Pintores (1771). Su carácter irascible y temperamental le comportó numerosas demandas legales de clientes a los cuales indignaba porque no cumplía los pactos de los encargos esperando que una inspiración rebelde le permitiera acabar los trabajos a su gusto. De su producción mural se conservan varios conjuntos decorativos que efectuó en Barcelona, algunos todavía *in situ* –como es el caso del salón grande del Palacio Moja (1790-1791) y el salón del trono del Palacio Episcopal (1784-1785)–, y otros en el Museo de Artes Decorativas de Barcelona o adaptados a construcciones modernas.

*Jesús apaciguando la tormenta* forma parte de los restos de uno de estos conjuntos rescatados de la demolición de los muros que decoraba y adaptado a los del Palacio Real de Pedralbes. El vigor, la fantasía y turbulencia con que está representada la escena evangélica parece preceder, como dice Rafael Benet, "al romanticismo de Delacroix, cuando menos avanzándolo veinticinco años".

## 52. Alegoría de Carlos III



### Barroco

Dentro del espíritu académico, potenciado por la Real Academia de San Fernando y por la Escuela Gratuita de Dibujo, la pintura catalana, sin dejar la temática religiosa, se interesará por la alegoría y la historia.

Pere Pau Muntanya (1749-1803), sucesor de Moles (1741-1797) en la dirección de la escuela Llotja y máximo representante de la corriente académica de la pintura catalana, destacó sobre todo por sus grandes programas decorativos, entre los cuales sobresale el del palacio Bofarull de Reus (1788). La magnífica decoración ilusionista del salón grande nos consta no sólo como una de las realizaciones más logradas de Muntanya, sino también como uno de los mejores ejemplos de la época en toda la Península.

Mediante un discurso dedicado a la exaltación de Carlos III, el artista desarrolló un conjunto de representaciones alegóricas pintadas al temple, con atrevidas soluciones perspectivas y sabia simbiosis de arquitectura/pintura a la manera de *trompe l'oeil* (trampantojo). Dos años después repitió la experiencia en una variante a escala menor para uno de los salones de la Aduana de Barcelona (1790) –actual sede del Gobierno Civil– que conserva varias dependencias decoradas por Pere Pau Muntanya, en las cuales intervinieron algunos de los discípulos formados en la nueva escuela.

### 53. Túmulo erigido a las exequias del conde de Lacy



Aguafuerte y buril: 30,5 x 18,5 cm

Neoclasicismo

La comprensión y el estudio del hecho artístico ha incorporado recientemente el análisis de las manifestaciones efímeras como elemento plástico y conmemorativo que explica la relación entre la sociedad y el poder, a la vez que es una buena muestra del gusto estético de una determinada época. Así, la evolución del nuevo estilo neoclásico queda patente en la construcción de este túmulo erigido en la celebración de las suntuosas exequias del comandante en jefe del Real Cuerpo de Artillería, celebradas en la iglesia del convento de San Agustín de Barcelona.

Fue proyectado por Pere Pau Muntanya (1749-1803) y trasladado al grabado por Pere Pasqual Moles (1741-1797), las dos figuras más representativas de la escuela promovida por la Junta de Comercio de Cataluña, institución plenamente imbuida del espíritu de la ilustración.

Planteado dentro de un esquema piramidal, los elementos definidores de la identificación terrenal del personaje –escudo de armas y trofeos de artillería, en alusión a su tarea militar– centran la base del monumento. De manera ascendente y ocupando el eje central –como si insinuara la ineludible trayectoria del ser humano– se ha dispuesto un sarcófago –depósito de los restos humanos– custodiado por las virtudes cardinales, del cual arranca un monumental

obelisco coronado por un ánfora-incensario –hay dos más ocupando los flancos, situadas al nivel del sarcófago– que proyecta el humo hacia el cielo, indicando al espectador que el difunto ya había alcanzado la vida eterna.

## 54. El siglo XVI: del goticismo al renacimiento

La unión dinástica de las coronas de Aragón y Castilla a raíz del matrimonio de los llamados Reyes Católicos, a finales del siglo XV, hizo que el Principado se viera privado de corte, verdadero motor impulsor de novedades estilísticas y de obras de envergadura. Durante esta centuria, la pervivencia del gótico será muy fuerte, especialmente en la arquitectura, que conservará estructuras góticas con un repertorio decorativo de cariz renacentista. Así, pues, hay que concluir que la *renovatio* de la Antigüedad en el arte italiano nos llegará a Cataluña con más de un siglo y medio de retraso. Obviamente, el esplendor gótico llevó a una inercia estética muy difícil de superar.

Con el matrimonio de Fernando II e Isabel de Castilla, los **Reyes Católicos**, se produjo la **unión dinástica** de las dos grandes monarquías peninsulares (Portugal aparte).

La conquista de Granada y el descubrimiento de América, los dos hechos más relevantes de su reinado, reforzaron la vocación hispánica e imperial, esta última potenciada por la incorporación de los dominios de los Habsburgo con **Carlos V**.

La monarquía se alejaba de Cataluña, y con ella la Corte. La **ausencia de un ambiente cortesano** y la precariedad de las élites culturalmente activas son hechos que condicionan muy fuertemente todo el arte catalán de la época moderna, durante la cual predominan las iniciativas de los sectores eclesiásticos, de los gremios y del campesinado enriquecido.

Con este panorama, el arte catalán del siglo XVI se caracteriza por la **falta de obras de gran envergadura** y de artistas con suficiente proyección para convertirse en referentes del nuevo estilo renacentista. Sin embargo, la producción de obras de arte y la actividad de los artistas continúa siendo intensa. **No hay "decadencia"**, por lo tanto. Lo que hay en todo caso es una sociedad catalana con poco espíritu de riesgo y de innovación y un fuerte **arraigo de la tradición goticista**.

Como bien señala Joaquim Garriga, el siglo XVI se puede dividir en tres estadios sucesivos, prácticamente de la misma duración. La primera etapa, la de recuperación (1500-1530), donde domina la tradición gótica salpicada de esporádicos recuerdos de las nuevas formas italianas de carácter decorativo. El segundo estadio lo define con el nombre de la etapa de la estabilización (1530-1566), donde de manera lenta se difunden las formas renacentistas. Fi-

nalmente, lo que se define por clasicismo pertenece al tercer estadio, al que llama "despertar final al nuevo arte", con claras connotaciones derivadas del más estricto renacimiento, "a la romana".

Esta evolución hacia el nuevo estilo se inicia bajo la guía de arquitectos locales vertidos a un lenguaje gótico plenamente consolidado, como la bóveda de crucería y los arcos apuntados, además de un amplio repertorio ornamental gótico. Pronto se produjo una cierta hibridación, manifiesta en las molduras de puertas y ventanas. La culminación del renacimiento llegó por medio de un círculo culto de aristócratas y eclesiásticos, en especial miembros del capítulo de la catedral de Tarragona, que promovieron la obra de Jaume Amigó y Pere Blai. Estos artistas conocían los tratados de Vitruvi, Alberti, Serlio, Palladio y, por encima de todos, de Vignola, lo cual hizo que la arquitectura iniciara un proceso sólido hacia el clasicismo, que de manera interrumpida llegará hasta principios del siglo XIX.

### **La arquitectura de tradición gótica**

Tanto la arquitectura religiosa como la civil son deudoras en los dos primeros tercios de siglo de las propuestas y los modelos góticos. En la primera, la organización espacial es una consecuencia del espacio gótico, y también lo es el sistema de sustentación y cubierta. La amplitud espacial de la nave central flanqueada por capillas laterales tiene un ejemplo paradigmático en la prioral de San Pedro de Reus, de Benet Otger, y culminará en las tardías iglesias de Santa Eulalia de Esparraguera (1587-1612), de San Juan de Valls (1570-1583) y de San Martín de Teià (1574-1581). De este primer periodo hay que destacar la iglesia del barcelonés convento dels Àngels.

La lenta adopción del nuevo estilo es también evidente en la arquitectura civil, que prolongará estructuras medievales incluso en obras del periodo barroco. Son paradigmáticos los interiores de palacios o casas de la aristocracia, que siguen el esquema tradicional del gótico, con el espacio estructurado en torno al patio. A pesar de un cierto nuevo espíritu renacentista, las fachadas de los palacios dan una gran importancia a la portada principal y a los elementos ornamentales, y se nota una cierta falta de orden en las aperturas de ventanas y puertas, según ejes verticales u horizontales. Son un buen ejemplo el palacio Cervelló y la desaparecida Casa Gralla, ambos de Barcelona y de principios del siglo XVI, o mansiones de las afueras, como la Torre Pallaresa.

### **La arquitectura propiamente renacentista**

La arquitectura "a la romana", en su clasicismo purista, se iniciará en la denominada "escuela del Camp" de Tarragona, concretamente con la iglesia de la Asunción de Alcover (1578-1630), obra de Pere Blai, y en la de San Andrés de la Selva del Camp, del mismo Blai i de Jaume Amigó.

Al margen de las grandes construcciones, en el siglo XVII y XVIII se continuará la tipología de las capillas, que de manera sistemática se añadirán a edificios de vieja planta, principalmente las catedrales. La catedral de Tarragona se convierte en modélica en el tránsito de siglo. Se inicia con la capilla del Santísimo, trazada por Jaume Amigó, rector de Tivissa, y construida por Bernat Cassany y Pere Blai, bajo el obispado de Antoni Agustí. El sucesor de éste, Joan Terés, continuó impulsando el nuevo estilo, como se manifiesta en su propio sepulcro, situado entre las capillas de San Fructuoso y San Juan (1592-1612), obrado por Blai, autor de la traza del monumento funerario (1608-1610). La urna sepulcral se encuentra bajo un templete, sostenido por ocho columnas corintias, que sigue el modelo de Bramante para San Pietro in Montorio de Roma, conocido a través del grabado del texto de *Serlio Regoli Generali di Architettura...*, aunque Garriga no descarta la referencia directa al patio de los Evangelistas del Escorial, proyectado por Herrera, dado que Blai viajó a Madrid a mediados de 1597.

Hay cuatro ejemplos de arquitectura civil donde la adopción del lenguaje renacentista se hace más evidente: el Palacio del Lugarteniente en Barcelona (1549-1557), obra de Antoni Carbonell; la Lonja del Trentenario (1559) en la Casa de la Ciudad de Barcelona; el Colegio de San Jaime y San Matías de Tortosa; y, por encima de todos, la fachada del Palacio de la Generalitat.

Ejemplos sueltos de arquitectura con influencias de un renacimiento asumido son el Ayuntamiento de Arnés (Terra Alta, 1584) y Can Cosme de Alcover (Alt Camp), obra de Pere Blai. A éstos, ya dentro de un espíritu más ornamental, hay que añadir la Casa de los Mora, más conocida por Casa del Gremio de Caldereros.

En la arquitectura catalana del siglo XVI, la construcción con arcos apuntados y bóvedas de crucería, y también el tipo de iglesia definido durante los siglos del gótico, continúan teniendo una presencia muy significativa.

Las primeras manifestaciones del gusto renacentista tienen carácter decorativo (y no estructural). Se concentran en las **portadas**, las **ventanas** o las **galerías de arcadas** y se caracterizan por la adopción de un repertorio decorativo de carácter antiquizante (los llamados **grotescos**) o la composición llamada "**a la romana**", es decir, a la manera clásica.

Uno de los primeros edificios donde el vocabulario renacentista se despliega con generosidad es el **Colegio de San Jaime y San Matías** de Tortosa, creado para la reeducación de los moriscos.

Pero la consecución de la plenitud del clasicismo renacentista se produce hacia el fin del siglo XVI, con la obra de la llamada **escuela del Camp de Tarragona**.

Impulsada por un núcleo de eclesiásticos ilustrados, su figura más destacada es el arquitecto **Pere Blai**, buen conocedor de los **tratados de arquitectura** renacentista (Alberti, Serlio, Vignola...) y autor de la fachada nueva del **Palacio de la Generalitat**, la obra más importante de la arquitectura renacentista catalana.

La teoría que orienta la plástica escultórica, en particular la retabística o conmemorativa, es casi totalmente italiana. En un primer momento podemos hablar de teoría deducida de modelos al alcance de nuestros escultores, como los monumentos funerarios importados de Italia –más concretamente de Nápoles–, o un amplio repertorio ornamental de ascendencia clásica, compuesto de guirnaldas de follajes y frutos, *putti*, acantos y estilizaciones fitomorfas, volutas, estrías, *candelieri*, medallones y grotescos, que encontramos en la mayoría de las obras de un primer momento.

Ahora bien, a pesar de una estructura "a la romana", manifiesta en los retablos de altar, que ordena la superficie en una trama ortogonal de calles verticales y horizontales, enmarcadas respectivamente por columnas, pilastras o balaustrades, y por entablamientos, además de arcos de medio punto, hornacinas con cubierta apechinada o de cañón y coronamiento con frontón triangular, curvado o roto, encontramos una cierta hibridación con el espíritu gótico. Eso es evidente en el *horror vacui* presente en el retablo mayor de Santa María de Poblet, de un goticismo pasado por el cedazo de una morfología clásica, o en el sepulcro de Ramon III Folc de Cardona-Anglesola, en Bellpuig d'Urgell.

En el primer tercio del siglo se mezclan otras influencias, como la borgoñona con acentos de Jacopo della Quercia –lauda sepulcral de los vizcondes de Cabrera, Ferran de Jovara y Tímbor de Cabrera (hacia 1520), en la iglesia de San Salvador de Breda– y la más residual flamenca, con tracerías flamígeras en la estructura arquitectónica de los desaparecidos retablos de Argentona (1524) y Santa Inés de Malanyanes (1527), obra de Joan Romeu.

Sin dejar estas fechas tempranas, es evidente la influencia de Donatello en la obra catedralicia de Ordóñez, quien añade la fuerza miguelangelesca. Del primero utiliza el *stiacciato*, un relieve bajísimo, muy rico en valores.

A mediados de siglo todavía encontramos un cierto clasicismo en los medallones del Trentenario y, sobre todo, en la imagen de Santa Eulalia en el dosel del ángulo de la fachada gótica del Ayuntamiento de Barcelona, de drapeado fino y severo, y canon 1/9. El segundo tercio de siglo introduce la figura capital de Martín Díez de Liatzaso, artista efectista y de acusada personalidad, que se inspira en Miguel Ángel.

El último cuarto de siglo tendrá en la obra teórica de Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura* (1562), una fuente inagotable de inspiración, especialmente a través de las imágenes, indispensables "manuales de la caligrafía clásica", frase feliz de Joan Bosch, en una clara relación de causa y efecto entre este tratado y el retablo mayor de Palamós (1590).

Ya al final del siglo, Agustí Pujol I formulará una nueva estética –canon corto, hieratismo e inexpressividad contenida– que influirá en su hijo y en la primera generación de escultores del seiscientos.

### **Tumbas para la fama; sepulturas para la eternidad**

Los sepulcros experimentaron una fuerte evolución, desde un comienzo de raíz humanista hasta un final de siglo de un humanismo reformado. Es obvio que este cambio influirá en los programas funerarios, que se irán despojando de alegorías de carácter militar o culto, para introducir un lenguaje de signo cristiano, por lo común relacionado con las virtudes cardinales –prudencia, justicia, fortaleza y templanza– y teologales –fe, esperanza y caridad.

El primer grupo de sepulcros –Joan de Aragón, Bernat de Vilamarí, Ramon III Folc de Cardona-Anglesola y el de Jeroni Descoll– tienen en común el hecho de pertenecer a personajes que, a causa de sus cargos políticos, vivieron en Nápoles, razón que justifica el encargo de sus tumbas a autores o artífices de la capital partenopea. Y precisamente la organización en forma de arco triunfal viene a significar la victoria "sobre la muerte", y no de la muerte. Es un tipo de dormición que prefigura la resurrección.

A mediados de siglo, la tipología del sepulcro mezcla en su lenguaje un tipo de obra a la manera tradicional, aunque con elementos cristianos –mausoleo del duque Fernando de Cardona-Enríquez y su mujer Francisca Manrique de Lara (ca. 1543)–, con otras más depuradas en su concepto decorativo –sepulcro de los marqueses de Aitona (1559)–, encargado a Juan de Liceire, discípulo de Forment, y a Juan de Arrezueta, para instalarlo en la capilla de la Epifanía de la catedral de Lérida, hoy en el Museo Diocesano de Lérida.

Ya en periodo contrarreformista, tenemos que mencionar los sepulcros de la catedral de Tarragona, de Gaspar Cervantes de Gaete (1575), de Antoni Agustí (1590 traza, y 1594 realización) y del obispo Terés (1608-1610).

### **El retablo: secuencias y mensajes**

La plástica retablística del siglo XVI basó su lenguaje en la praxis pictórica por encima de la escultórica. Si bien esta afirmación es cierta en los dos primeros tercios del siglo –excepción hecha del gran retablo de Poblet, ya estudiado en

sus aspectos contractuales–, en el último tercio se inició un cambio importante en el sentido de aceptar la escultura de relieve como vehículo transmisor de las imágenes y los contenidos religiosos.

El primer gran ejemplo es el retablo mayor de Santa María de Poblet, el cual, en su magnificencia y en la cantidad de escenas situadas dentro de la retícula, se nos presenta más como un gran efecto que como un libro didáctico. De estructura renacentista "a la romana", su superficie se divide en cuatro cuerpos y ático, al mismo tiempo distribuidos verticalmente con calles no coincidentes. Escenas de los misterios del rosario llenan el primero y el tercer cuerpo, mientras que el segundo lo ocupan santos y el cuarto las imágenes exentas de los doce apóstoles. La calle central la preside la imagen de santa María, junto con las escenas de la resurrección, la ascensión y la crucifixión.

Los inicios del cambio hacia la plástica escultórica los encontramos en la obra de Jeroni Xanxo. Su retablo de la Piedad (1548-1550), de la capilla de la Piedad de Seo de Urgell, hoy Museo Diocesano de Urgel, prefigura el sentido narrativo y didáctico de las obras contrarreformistas, en especial los pequeños retablos de capilla que seleccionan algunas escenas de los misterios del rosario. Pero la colocación de los relieves no permite una lectura coherente, dado que mezcla gozo, dolor y gloria de manera poco lógica.

Ya en el periodo postridentino encontramos distintas advocaciones –santo Nombre de Jesús, san Miguel, san Jaime, san Pedro–, aunque la más habitual es la de la Virgen María como Virgen del Rosario. Uno de los ejemplos más exitosos de retablos de estas características es el de san Pedro para la prioral de Reus, recientemente estudiado por Bosch y Garriga. La estructura arquitectónica fue obra de Pere Girart (1576-1579); las imágenes de Cristo en la Cruz, de los apóstoles y de los evangelistas, de Agustí Pujol I (1587-1589); las imágenes de san Pedro y Cristo Salvador fueron obra de Gaspar Huguet (1582) y las pinturas de Isaac Hermes (1592-1593). Desgraciadamente destruido durante la última guerra civil (1936-1939), se conservan algunas piezas, lo cual ha permitido el mencionado estudio que, gracias a la documentación, se ha podido centrar en una etapa posterior y ha permitido atribuir los magníficos san Marcos y san Lucas, los dos evangelistas salvados de la iconoclastia inculta, a Agustí Pujol I y no, como se había creído hasta ahora, a Pere Ostris, autor de un retablo anterior.

### **Los relieves parlantes**

Las imágenes religiosas y los relieves historiados no serían exclusiva de los retablos, sino que integran conjuntos programáticos como los del coro, trascoro y sagrario. Una visión cronológica nos muestra cómo los primeros ejemplos datan del primero y último tercio del siglo.

Inicia este análisis de relieves parlantes el coro y trascoro de la catedral de Barcelona, proyectados y en parte obra de Bartolomé Ordóñez. El programa de las mamparas del coro se estructura a partir de historias del Antiguo y el Nuevo Testamento. Las primeras –Embriaguez de Noé, Sacrificio de Isaac, las historias de José (cuatro) y las de Sansón (dos)– son prefiguraciones proféticas de Cristo Juez, sufriente, victorioso y liberador. Las escenas del Nuevo Testamento completan la idea del ciclo de la Salvación, que culmina con la pasión y muerte de Cristo, la resurrección, la bajada a los infiernos y la ascensión al cielo. Todas las mamparas son de roble y se estructuran en paneles rectangulares y otros en forma de volutas y rodillos calados y tallados en cada cara.

La intervención directa de Ordóñez fue menor en el trascoro, donde recibió la ayuda de colaboradores italianos y del flamenco Petit Monet. En el proyecto inicial tenían que figurar escenas de la vida de santa Eulalia y de la historia de la Vera Cruz, más cuatro imágenes exentas. El programa definitivo, tal como nos ha llegado, explica, de izquierda a derecha, la historia de la patrona de Barcelona a partir de cuatro relieves: santa Eulalia ante el pretor y santa Eulalia en el martirio del fuego, hechas por Ordóñez y sus colaboradores; santa Eulalia en el ecúleo, realizada por Pedro Villar (1563-1564); y flagelación de santa Eulalia, de Claudi Perret (1618-1619). El conjunto no fue terminado definitivamente hasta el periodo 1619-1621.

En el último tercio de siglo el humanismo cristianizado nos proporcionará tres ejemplares de primer orden. Los dos primeros –coro de la iglesia de Santa María de Montserrat y sillería del coro de la catedral de Tortosa– son de Cristóbal de Salamanca; el tercero –puertas del sagrario de la capilla del Santísimo de la catedral de Tarragona– es obra de Gaspar de Lira.

### **La escultura en relación con la arquitectura**

A lo largo del siglo XVI muchos escultores realizarán sus obras para que formen parte de un conjunto arquitectónico, ya sea de manera aislada o como un todo coherente y unitario. En el primero de los casos hay que recordar los ejemplos de las virtudes que ornaban el Trentenario barcelonés o las imágenes que, aisladas –Santa Eulalia, en el Ayuntamiento de Barcelona–, decoraban de manera representativa algunos edificios civiles o religiosos. Y dentro del nuevo estilo "a la romana" encontramos la decoración con gigantes salvajes y *putti* en el portal del estudio del palacio de Luis de Centelles (primer cuarto de siglo).

Esta relación puntual se completa con pequeños trabajos ornamentales, entre los cuales hay que mencionar la decoración de la Casa Gralla, atribuida con cierta verosimilitud a Damià Forment, como recoge Ponz en su *Viaje de España*.

Pero donde la escultura adquiere más protagonismo es en las denominadas "fachadas retablo" o, en ocasiones, "portales retablo". Cronológicamente debemos empezar por el ejemplo del portal del Colegio de San Jaime y San Matías.

En último término, dentro del mismo conjunto de los Reales Colegios de Tortosa, hay que hablar de la deteriorada portada del Colegio de San Jorge y Santo Domingo (ca. 1585). De autor desconocido, se estructura en un cuerpo bajo en forma de arco de medio punto flanqueado por pares de columnas jónicas, entre las cuales encontramos dos hornacinas sobrepuestas con esculturas mutiladas, presumiblemente los cuatro evangelistas. En el cuerpo superior se obran cinco hornacinas con imágenes difícilmente identificables, coronadas por un frontón roto con el escudo de Ferran de Lloaces, antiguo obispo de Tortosa. La fachada retablo, que tendrá mucha aceptación en el siglo XVII, tiene un ejemplo temprano en la portada de la iglesia de Santa María de Montblanc (ca. 1590-1595), atribuida recientemente por Bosch, con argumentos bastante verosímiles, a Agustí Pujol I.

### Otras tipologías, otras imágenes

Quedaría incompleta nuestra visión de la estatuaria cincocentista si no introdujéramos una serie de tipologías e imágenes, que por su valor individual no explican ningún programa de conjunto, aunque las hay que incorporan un mensaje religioso claramente definido. Nos referimos al púlpito de la prioral de Reus (1588) de Agustín Pujol I, con las imágenes de los evangelistas en hornacinas apechinadas, o a la pila bautismal de la catedral de Gerona (segundo tercio del siglo XVI) de Joan Roig, con las imágenes de los apóstoles. Las figuras exentas son raras dentro de la plástica escultórica catalana. Las hay que, sacadas de su contexto retablístico, parecen tener sentido por sí mismas. Es el caso de *San Sebastián* de Martín Díez de Liatzasolo y Joan de Tours (1531/35-ca. 1543), procedente del retablo mayor de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Barcelona, o la *Virgen de la Misericordia* (1556), del mismo Díez de Liatzasolo, para el retablo –hoy perdido– contratado con Luis de Requesens para la iglesia de Palau. También destaca, fuera de su contexto escultórico, la *Dormición de la Virgen* (1548), de Jeroni Xanxo, del Museo Diocesano de Seo de Urgel.

Pero por encima de todas estas obras sobresale con luz propia el Santo Entierro del polifacético y tantas veces mencionado Martín Díez de Liatzasolo en la iglesia del Santo Espíritu de Tarrasa, lleno de dramatismo contenido y con la ajustada representación del desnudo de Cristo, de anatomía convincente y serenidad clásica.

Cierra este subapartado de escultura de grupo el Santo Sepulcro (1580), de Andreu Ramírez, en la galilea de la iglesia abacial del monasterio de Santa María de Poblet, que en su estructura arquitectónica recuerda las tumbas italianas del primer cuarto de siglo.

La introducción del renacimiento en la escultura se asocia con una cierta recuperación de la producción después del decaimiento de la segunda mitad del siglo XV.

Los protagonistas de esta introducción son escultores de primera importancia, como **Bartolomé Ordóñez** o **Damià Forment**.

Parece que Ordóñez ya había estado en Nápoles antes de intervenir en las obras que se hicieron en el **coro de la catedral de Barcelona** a raíz de la reunión de la orden del **Toisón de Oro** que tuvo lugar en el año 1519, presidida por el emperador Carlos V.

**Nápoles** es el principal punto de contacto con la Italia renacentista, gracias a la presencia de catalanes en la administración del reino. De allí también son importadas algunas obras como el **sepulcro de Ramon Folc de Cardona-Anglesola**, virrey de Nápoles, que está en Bellpuig d'Urgell.

El valenciano **Damià Forment** creó el último de los grandes retablos de piedra catalanes, el del monasterio de Poblet, en el cual impone un marcado clasicismo.

En las décadas centrales del siglo destaca la figura de **Martín Díez de Liatzaso**, que en sus grupos del Santo Entierro hace patente la influencia de Miguel Ángel.

Hacia finales de siglo sobresale **Agustí Pujol I**, con el que se empieza a preparar la renovación estética del seiscientos.

Igual que en la plástica escultórica, la pintura catalana del quinientos estuvo sobre todo a manos de artífices extranjeros, a la vez que recibió en el primer cuarto de siglo la doble influencia de los Países Bajos e Italia. La relación con Flandes es patente en Joan Gascó (?-¿1529), que incorporará más adelante italianismos y, por encima de todo, en Aine Bru (?-a. 1510). En el grupo de los italianizantes hay que mencionar la obra de Juan de Borgoña (?-1526) y del aún desconocido Pedro Fernández (residente en Gerona entre 1519-1521), a quien se ha identificado con el Pseudobramantino.

En el segundo cuarto, Durero influirá en la plástica pictórica, especialmente en la obra de Pere Mates. Finalmente, en el segundo tercio tendremos que referir los modelos al grabador Marcantonio Raimondi, traductor de Durero y Rafael, mientras que el último tercio hará suyas las propuestas del arte postridentino o del manierismo reformado. Aunque fue en este siglo cuando el Colegio de Pintores de Barcelona redactó sus estatutos, la praxis pictórica se irá diluyendo, poco a poco, en un arte mediocre.

Como dice Garriga, los pintores catalanes utilizaron lo que él llama *geometria fabrorum*, frente a la perspectiva científica de los pintores italianos. Así, los fondos arquitectónicos se disocian de la escena representada.

### **La lenta decadencia de la pintura**

El siglo XVI se inicia con una obra maestra de Aine Bru: La degollación de san Cucufate, cuya lección no fue aprovechada por los artistas locales. Lo siguieron Juan de Borgoña, Antoni Norri y Pedro Fernández, primeras figuras de interés local. El retablo de Santa Elena, de estos últimos –a pesar de las discusiones eruditas que lo atribuyen al Pseudobramantino– es más interesante por las influencias italianas que por su calidad artística. Sólo Pere Mates representa con dignidad la pintura autóctona y se convierte sin ningún tipo de duda en el escultor-pintor catalán del siglo XVI, como podemos ver en la Resurrección de Cristo.

Ya en el segundo tercio de siglo destaca Pere Nunyes, a quien se añade un amplio grupo de pintores, la mayoría foráneos. Nos referimos a Henrique Fernandes, Nicolau de Credença, Pere Serafí "lo Grech", Pietro Paolo de Montalbergo, Jaume Forner, A. Peitavi, Pere Rocha, los Mates y los Gascó.

El romanismo contrarreformista estará muy poco representado al final de siglo, si lo comparamos con el estallido arquitectónico y el correcto desarrollo escultórico. Pintura mediocre, parece querer basar el cambio de gusto en los retablos de relieves escultóricos. El suicidio llega de la mano de Nicasio Hortoreda, Pere Girart y los italianos César Corona y Juan Bautista Toscano. Empieza un largo paréntesis, del cual sólo se salva Isaac Hermes Vermei y sus pinturas de la capilla del Santísimo de la catedral de Tarragona, en particular La comida de Emaús.

Uno de los hechos que llaman más la atención del panorama pictórico del siglo XVI catalán es su marcado **internacionalismo**, por la abundante presencia de artistas venidos de los puntos más variados de Europa: Joan Gascó (navarro), Aine Bru (de los Países Bajos), Juan de Borgoña (borgoñón), Pedro Fernández (murciano), Pere Nunyes y Henrique Fernandes (portugueses), Pere Serafí "el Griego", Isaac Hermes Vermei (de Utrecht), etc. A su lado, los talleres locales son representados por los Mates, activos en Gerona.

Todos juntos componen un **panorama sin figuras de primera magnitud** en el cual hay influencias del renacimiento italiano pero también –y bastante marcadas– del norte europeo (Durerro).

Otro aspecto destacable en la pintura catalana del siglo XVI es la **persistencia del retablo** como principal formato pictórico, con todo lo que ello comporta: predominio de los temas religiosos y de los contenidos pedagógicos y moralizantes.

Más características definidoras son la aceptación generalizada de la **pintura al óleo**, la introducción del **paisaje** que sustituye el dorado gótico, la construcción **en perspectiva** o el uso de **grabados** como modelo y fuente de inspiración.

## 55. El siglo XVII: clasicismo frente a barroco

El arte catalán del siglo XVII empieza con un hecho incuestionable que se define con la palabra "autonomía". Después del corto paréntesis del renacimiento, estilo poco arraigado en Cataluña, en su vertiente de artista y público, el seiscientos nos trae un arte incipiente que incidirá en el gusto del pueblo y, lo que es más importante, en los artistas. Éstos ya no tendrán nombres extranjeros, sino muy catalanes, como Pujol, Rovira, Grau, Tremulles, Arnau, Cuquet, Juncosa, Costa, Moretó...

La tan mencionada crisis económica fue desigual en Cataluña, lo cual se manifiesta en las diversas zonas de producción artística. Junto a la pujanza de las áreas agrícolas –Camp de Tarragona–, industriales –Reus, Alcover, Valls–, litorales –Maresme–, además de Barcelona, Tarragona, Gerona, el Rosellón, las tierras del interior –Segrià, Urgel, Segarra, Garrigues– pierden población. La razón es doble: la peste de los años 1599-1600 y la expulsión de los moriscos (1609).

Con respecto a la política, hay que recordar el intento de separación de la monarquía hispánica en el año 1640 y la Paz de los Pirineos (1659), que desembocaron en la pérdida para España de la hoy llamada Cataluña Norte, que en el terreno artístico guarda una estrecha relación, tanto antes como después, con los artistas del Principado.

Así como el arte del renacimiento es un arte de élites, de minorías cultas e ilustradas, el **arte barroco** que se manifiesta en Cataluña tiene una decidida vocación de masas y se dirige a la mayoría de la gente con la finalidad de difundir el espíritu y los valores de la **Contrarreforma**.

La manifestación más característica de este arte es el **retablo de madera tallada**, policromada y dorada. Su producción llega a ser tan intensa que comporta la organización de numerosos **talleres especializados** y la práctica desaparición de los retablos de piedra o pintados.

**La pintura es la gran ausente** en el arte catalán del siglo XVII, paradójicamente el siglo de Velázquez, Rubens o Rembrandt.

Uno de los hechos históricos más significativos del siglo XVII, la entrega a Francia de la Cataluña Norte por el **Tratado de los Pirineos**, no anula los vínculos humanos y culturales de los catalanes de un lado a otro de la nueva frontera, de manera que los artistas continúan traspasándola con toda naturalidad. Es un ejemplo significativo el retablo de Prada del Conflent, obra de Josep Sunyer, escultor de origen manresano que a finales del siglo XVII se estableció en el Rosellón.

La ciudad, como marco donde se desarrolla la arquitectura y la escultura monumental, irá cobrando protagonismo hasta llegar a su estallido a partir de mediados del siglo XVIII. Barcelona tuvo fama de ser una de las ciudades mejor urbanizadas de la Península, y su fisonomía cambia con el añadido de balcones a partir de 1650.

Los servicios tuvieron una importancia especial. La llevanza de aguas de las fuentes de extramuros, la construcción de alcantarillas, la remodelación y reparación de las murallas, las puertas de la ciudad, el puerto, los astilleros son obras de la época, y no sólo en Barcelona, sino en el resto de Cataluña, como la Ciutadella de Roses.

Al margen de estas construcciones de orden práctico, la ciudad se llenó de monumentos. Barcelona fue nuevamente puntera. La Santa Eulalia en la plaza del Padró (1687) y la Cruz del Antiguo Hospital de la Santa Creu son ejemplos modélicos de este afán conmemorativo y de embellecimiento.

Todos estos cambios darán una nueva fisonomía a la ciudad, que conforma poco a poco un paisaje propio de la ciudad moderna, con la adecuación de la arquitectura al conjunto visual urbano. Gerona es ejemplar dentro de este espíritu. Desde la subida a la iglesia de San Martín Sacosta (1606-1610) con el puente de la Casa Agullana, hasta la escalinata que potencia la visualización de la catedral, iniciada en el año 1690, los ejemplos integradores se multiplicaron por toda Cataluña.

El **urbanismo barroco** se define por las intervenciones de carácter **escenográfico** que, sin replantearse globalmente un modelo de ciudad determinado, tienden a convertir el espacio urbano en un escenario donde se manifiesta el poder y la autoridad de los distintos estamentos.

Con este propósito la **decoración de las fachadas**, las portadas, las plazas, las fuentes monumentales, las **escalinatas**, etc. juegan un papel destacado que también podemos ver reflejado en las ciudades catalanas.

Durante el siglo XVII se alzaron los primeros **monumentos públicos** barceloneses, obeliscos coronados por imágenes de tema religioso: un ángel, la Inmaculada Concepción o Santa Eulalia, este último aún subsistente en la plaza del Padró.

Gerona es una ciudad donde los desniveles son importantes, y por eso las escaleras cobran mucha importancia. Una de las perspectivas barrocas más imponentes de Cataluña es precisamente la que componen **las escaleras y la fachada de la catedral gerundense**.

La dependencia de Italia y la tradición clasicista del quinientos de la arquitectura religiosa es muy importante. En Gerona la influencia vignolesca fue notable, mientras que en el resto de Cataluña la propuesta de la escuela del

Camp influyó en el mejor arquitecto del siglo XVII: el carmelita fray Josep de la Concepció. Al mismo tiempo, la influencia de la planta jesuítica en iglesias de grandes dimensiones será una constante, tanto en las de la orden –Belén– como en las construidas por arquitectos de otras comunidades, como la parroquial de Tárrega.

Si bien las grandes catedrales ya se habían construido en periodos anteriores, la geografía catalana fue adquiriendo un nuevo aspecto con la construcción de iglesias y conventos de nueva planta o con intervenciones concretas en fachadas o capillas añadidas. Abre este capítulo el convento de la Mercè de Barcelona con su claustro (1605-1651), además de los de los servitas (1625), carmelitas (1626) y dominicos (1608-1626), entre otros. Fuera de Barcelona debemos mencionar los de los carmelitas de Gerona (1591) y Tárrega (1602); los de los mercedarios de Gerona y Tortosa (1628) y, sobre todo, el de los dominicos de Vic (1664-1703) con su singular claustro. Y con respecto a las iglesias, cronológicamente el recorrido se inicia en Gerona con las fachadas de la iglesia de San Martín Sacosta y San Félix.

Aunque parezca paradójico, la fiebre constructiva aumentará después de la Guerra de los Segadores, es decir, a partir de 1660. De una larga lista de edificios religiosos que pueblan la geografía catalana, hay que destacar los que levantaron la familia Moretó en Osona, así como las iglesias de Moià (hacia 1670) y Caldes de Montbui (hacia 1689) y los santuarios del Milagro (hacia 1659) en Riner; la fachada de la iglesia de Santa María de Poblet (hacia 1669) y por encima de todo, las obras de fray Josep de la Concepció, llamado "el Tracista".

Este carmelita es quien mejor representa la tradición clasicista. Al servicio de la orden proyecta la iglesia de San José de Madrid, hoy muy modificada. En Cataluña proyectó la parroquial de Tárrega; la iglesia de Gracia, popularmente conocida por "los Josepets"; el campanario de Vilanova (1670) y la capilla de la Concepción (hacia 1674) de la seo de Tarragona.

Entre los rasgos que definen la arquitectura religiosa del siglo XVII en Cataluña hay que destacar, en primer lugar, la adopción de la llamada **planta jesuítica**, que da lugar a iglesias de naves espaciosas flanqueadas por capillas bajas. Se trata de un tipo que se adapta a las **directrices contrarreformistas** y que en cierta manera actualiza una de las grandes invenciones de la arquitectura gótica catalana: la iglesia de nave única con capillas entre los contrafuertes.

El ejemplo más representativo de este tipo es la iglesia de **Belén**, en la Rambla barcelonesa.

También son construidos o reformados numerosos **santuarios** y **conventos** para adecuarlos a la nueva espiritualidad. Se despliega un extenso repertorio de formas clasicistas y barrocas que significan el desplazamiento del estilo gótico, hasta entonces hegemónico.

Sin embargo, las catedrales góticas de Gerona y Tortosa avanzan hacia el fin definitivo y son proyectadas las respectivas **fachadas**.

Las fachadas son el lugar donde se percibe mejor la evolución estilística: en la primera mitad del siglo predominan las de composición clasicista, con **columnas y frontones**, mientras que hacia finales del siglo van apareciendo las formas más abarrocadas y principalmente la **columna salomónica**.

Aunque la arquitectura civil de carácter privado siguió la tradición gótica y renacentista, como podemos ver en Barcelona en las calles de la Portaferriosa y de Montcada, poco a poco fue integrando elementos nuevos, como los balcones.

Pero, sin ningún tipo de duda, las innovaciones se hacen patentes en la arquitectura pública e institucional. La continuación de las obras de la Generalitat –recordemos que su fachada, de un clasicismo renacentista, data del 1595-1619– y de la Casa de la Ciudad de Barcelona, en particular el Salón de Ciento, con el proyecto de Agustí Pujol II, inician un interesante recorrido. Otros ayuntamientos construirán su sede a lo largo del siglo, como los de Manresa o Agramunt. Y también hay que destacar la remodelación del Palacio del Virrey en Barcelona (1668), dependiente del poder real, que fue proyectada por fray Josep de la Concepció.

Los servicios hospitalarios se centran primordialmente en el Hospital de la Santa Creu de Barcelona, que siguiendo el estilo gótico reconstruyó la nave de poniente desaparecida a raíz de un incendio, igual que se había hecho con las naves de levante de los astilleros barceloneses (1612-1618). Ahora bien, por encima de todo destaca la Casa de Convalecencia de Barcelona (1629-1678), con su magnífico patio, que sigue el esquema del patio del convento de la Mercè. En el resto de Cataluña podemos mencionar los hospitales de Gerona (1666-1678) y de Reus (1677-1681), este último trazado por fray Josep de la Concepció.

De la misma manera que en los edificios religiosos podemos ver reflejada la espiritualidad contra-reformista, las construcciones de carácter civil reflejan algunos aspectos de **la realidad histórica del seiscientos**.

Así, la fuerza de los **consejos** municipales se puede ver en las catedrales de nueva construcción o reformadas: Cervera, Reus, Manresa, Agramunt, Vic.

La figura del **virrey** se hace presente con la adecuación de su palacio, actualmente desaparecido, en Barcelona.

La existencia de sectores sociales desfavorecidos da lugar a la reforma o la creación de numerosas **instituciones caritativas y de beneficencia** y a la construcción de sus sedes.

Una de estas instituciones es la **Casa de Convalecencia** de Barcelona, cuyo edificio es la obra civil más importante del siglo XVII. Actualmente hospeda al Institut d'Estudis Catalans.

La hizo posible el legado testamentario de **Pau Ferran**, un comerciante enriquecido que durante un tiempo también vivió de la caridad pública y de la sopa de los conventos.

"En el reino de Cataluña, cuando yo pasé por él, no vi cosas que pudiera emplear la vista de nuestra profesión [...] En este ilustre reino más se hanpreciado del arte de la escultura que de la pintura". Esta opinión de Jusepe Martínez en sus *Discursos*, dedicados a Joan Josep de Austria, fechados el tercer cuarto del siglo XVII, viene a demostrar el cambio de gusto del público y los patrones catalanes con respecto al retablo esculpido, por encima del pintado. Eso produjo el estallido de la escultura en detrimento de la pintura.

De las tres grandes artes, la escultura es la que presenta una mayor originalidad. Un análisis evolutivo nos demuestra que al principio, con la estirpe de los Pujol, hay que hablar de un naturalismo reformado que dará paso a través de los imagineros del segundo tercio a un barroco formal y de concepto, evidente en las obras de Andreu Sala, ya en las postrimerías del siglo. Asimismo, la evolución de la trama arquitectónica del retablo conservará al principio un sistema de retícula con techos y calles claramente delimitados, y a continuación dará importancia al cuerpo central, que invade y unifica los cuerpos pero rompe la armonía primigenia.

La iconografía de la escultura catalana del seiscientos es básicamente religiosa, con pequeñas incursiones hacia la alegoría de las virtudes cristianas y, en pocas ocasiones, hacia las artes liberales o la gloria militar presentes en las sepulturas.

Las influencias y los modelos provendrán de los grabados de artistas foráneos. Los modelos de Johannes Sadeler I se introducen muy pronto en nuestra plástica escultórica, en obras de Honorat Rigau, Claudi Perret y Jordi Leonart, y hasta bien avanzado el siglo sirvieron como fuente de inspiración, algunos de manera mimética –la aritmética y la música– y otros desde una perspectiva iconográfica, para la representación de las artes liberales del sepulcro de Diego Girón de Rebolledo. Mientras que Claudi Perret, además de fijarse en el mencionado Sadeler, tuvo en cuenta las interpretaciones que Hans Lieftrinck, Peter Baltens, Edward van Hoewinkel, Hans van Luyck y Jan-Baptist Vrints, hicieron de obras de Joan van der Straet y de Crespín van der Broeck.

Los escultores buscarán modelos de un mayor clasicismo, como los Federico Zuccaro según estampas de Cornelis Cort, que se convirtieron en un corpus gráfico, igual que los magníficos grabados de Agostino Carracci sobre obras suyas y de Orazio Sammachini.

Ahora bien, muchos artífices, en especial Pujol II, se inspiraron en soluciones de otros artistas, evitando el mimetismo compositivo y temático. La Inmaculada de Santa María de Verdú recuerda, en su iconografía del árbol de Jesé, la audacia compositiva de la *Alegoría de la Concepción* de Giorgio Vasari en la iglesia de los Santos Apóstoles de Florencia, grabada por Philippe Thommasin.

Otras influencias las podemos relacionar con la visión directa de las obras, como el *San Francisco Javier Yacente* (1687) de Andreu Sala, en la capilla de San Paciano de la seo de Barcelona, con influencias de la Beata Ludovica Albertoni de Bernini, o la Santa Gertrudis del retablo de San Antonio y Santa Clara (hacia 1689), hoy en la iglesia de san Vicente de Sarriá, del mismo autor, influida por la Santa María Magdalena de Alessandro Algardi. Aunque no se ha documentado ningún viaje de Sala a Italia, convendría suponerlo para explicar estas relaciones.

### Los grandes programas escultóricos

El estudio de los programas nos explica las diferentes tipologías escultóricas de este siglo XVII, prácticamente las mismas de la centuria anterior –retablos, sepulcros, fachadas, en las cuales hay que añadir los sagrarios–, y nos hace lamentar que casi no haya ni coros ni trascoros.

El retablo se convertirá en el programa religioso por excelencia, y en este ámbito destaca con luz propia la advocación de la Virgen del Rosario, ya sea en retablos mayores o de capilla. También, en referencia a la vida de Cristo, aparecen escenas de los Apócrifos del Nuevo Testamento, como la conocida "Huida de Egipto", en el retablo de Sant Sadurní de la Roca (1618), de Antoni Comas.

Este sistema reticular también está presente en los sagrarios. Así, los temas principales –Santa Cena, Cristo triunfante y Cristo con la Sagrada Forma y el Cáliz, en la portada– se complementan, en el grandioso y octogonal Sagrario Mayor de la parroquia de San Pedro de Reus (1630-32), de Rafael Rocafort, con Aarón y Melquisedec –sumo sacerdote y sacerdote rey, de claras connotaciones eucarísticas–, con los Santos Padres de la Iglesia y con bustos de apóstoles en *tondi* en los paneles exteriores.

Los sepulcros para la fama de principios del siglo XVI serán sustituidos, aunque en el último tercio del siglo XVII cambien su sentido, por sepulcros de carácter más moralizador, sin dejar de convertirse en una imagen de honor y gloria que la muerte se lleva, como en el sepulcro de Diego Girón de Rebolledo, a quien encargó uno parecido al que había concebido para sus hermanos Godofredo Girón de Rebolledo y Francisca Vilanova Girón de Rebolledo, con una iconografía diferenciada. El de Godofredo y Francisca es una verdadera *vanitas*, donde la muerte que corona la tumba domina toda la gloria militar, verdaderas vanidades de la fama y la gloria.

Es curioso constatar cómo las empresas funerarias se resuelven por medio de Joan Grau y Francesc Grau. Estos escultores, hábiles en el modelado de la piedra y el alabastro, trabajaron para los Cardona en el monasterio de Poblet y en la iglesia de San Vicente de Cardona. De todos los sepulcros realizados, destacaremos por su valor programático los de ámbito real: el del Magnánimo y el del Niño Enrique. Los dos vienen a representar una imprecación a la fama espiritual de los difuntos a través de las virtudes: fe, caridad, fortaleza y prudencia, en la tumba de Enrique de Aragón; esperanza, justicia, templanza y buen obrar, en la del Magnánimo.

Magnífico encargo, que sabe combinar en un todo unitario dos estilos, es la tumba de San Olegario (1678) en la catedral de Barcelona, obrada por Francesc Grau y Domènec Rovira II. A las formas barrocas de la base y el cuello, se adecua la imagen gótica de san Oleguer, esculpida por Pere Sanglada. El programa suma, a las siete virtudes, los cinco emblemas del santo obispo de Barcelona.

La relación arquitectura-escultura se hace presente en las fachadas-retablo, como las del templo de Moià (*ca.* 1670); el relieve del Nacimiento, el Niño Jesús y la imagen de san Francisco Javier de la iglesia de Belén de Barcelona (*ca.* 1690), de Francesc Santacruz, y las dos esculturas de san Ignacio y san Francisco de Borja, que atribuimos a Andreu Sala, en la misma iglesia.

### **La retablística: de la transición a las nuevas tendencias**

El recorrido cronológico se inicia con Claudi Perret (muerto en 1621), autor del retablo mayor de la catedral de Perpiñán (iniciado en 1620) y Agustí Pujol II, cuya obra se puede estudiar a partir del retablo del Rosario de la catedral de Barcelona; el del Rosario de San Vicente de Sarriá (1617) y el retablo de la Purísima de la parroquia de Verdú. Sus figuras de canon corto se inspiran aún en los autores del último cuarto del siglo XVI. La consolidación de la línea de Pujol la encontramos en la obra de los hermanos Tremulles, Josep (*ca.* 1590 - *ca.* 1663) y Llätzer (*ca.* 1600 - *ca.* 1657). Este último, activo en la Cataluña Norte, hizo de nexo entre el Principado y el Rosellón, como se puede ver en el retablo del Rosario (1643) de los dominicos de Perpiñán. Su hermano Josep trazó el retablo del monasterio de Santes Creus, donde se rompe la cuadrícula tradicional con la invasión de un segundo cuerpo por la hornacina central.

De importancia primordial son los talleres escultóricos de la comarca del Bages, que empiezan con Joan Grau. En Castilla trabajó Antoni Joan Riera, autor del relieve de la Anunciación (1617) del convento de la Encarnación de Madrid.

### **Del retablo clasicista al retablo barroco**

Dentro de la tradición clasicista, pero derivado en ocasiones hacia el barroco salomónico del trazo arquitectónico, encontramos las obras de Josep Generes (activo a partir de 1641) y sobre todo de Francesc Grau, que es autor, junto con su padre, del retablo de la Santa Cueva de Manresa (1683), y con Domènec

Rovira, el Joven, del de la Inmaculada (1678) de la capilla de la Concepción de la catedral de Tarragona. En el Rosellón la manera de hacer de Llätzer Tremulles fue seguida por Lluís Generes.

El nuevo estilo barroco conectó con el gusto del pueblo, como se pone de manifiesto en la catedral de Barcelona, que llena sus capillas de retablos exuberantes, donde poco a poco se rompe la compartimentación de paneles narrativos por la unidad barroca. La lista de escultores que se insertan en el nuevo estilo se abre con Pau Sunyer, autor del retablo mayor del santuario de la Gleba (1688-1693), en el cual, aunque utiliza la columna salomónica, sigue los esquemas tradicionales. Coetáneo de estos artistas es Andreu Sala, el más berniniano de todos los escultores catalanes, como podemos constatar en el retablo de San Antonio y Santa Clara (*ca.* 1689) de la iglesia de san Vicente de Sarrià, con hornacinas de perspectiva forzada flanqueadas por columnas salomónicas.

Los retablos de la catedral de Barcelona nos introducen en los últimos representantes de la escultura del siglo XVII. Nos referimos a Francesc Santacruz (1685-1721), autor del retablo de San Severo (1681-83); Bernat Vilar (?-1693/94), del retablo de San Marcos (1692); Joan Roig, padre (1629-1704), autor del panel central del retablo de san Pedro Nolasco (1688) y, con su hijo, del de San Paciano (1688). Fuera del ámbito barcelonés, destacan los Riera, Antoni y Marià, autores del retablo del Rosario (1691-1694) del arciprestal de Santa María de Mataró.

El gran tema de la escultura barroca catalana es el **retablo** de madera cortada, policromada y dorada. A pesar de las **numerosas pérdidas** y destrucciones que se han sufrido por culpa de guerras, incendios y exclaustaciones, todavía se conservan importantes testimonios.

Una mayoría de estos retablos está dedicada a advocaciones típicamente contrarreformistas, como la **Inmaculada Concepción** o sobre todo la **Virgen del Rosario**. También tienen una presencia relativa los santos jesuitas.

La **estructura** evoluciona desde las construcciones cuadrículadas de los retablos de comienzo de siglo hasta la potenciación del **cuerpo central**, que se impone hacia el final y que da lugar a composiciones mucho más dinámicas. La **columna salomónica** es otro signo inequívoco de barroquismo.

La producción de retablos y esculturas fue asumida en gran parte por una serie de **talleres familiares** muy activos, como los de los Pujol, Grau, Tramulles o Sunyer.

Junto con los retablos, persiste la presencia de los **sepulcros** monumentales. Los de los Girón de Rebolledo en la capilla de la Concepción de la seo de Tarragona componen uno de los mejores conjuntos del barroco catalán.

El cambio de gusto hacia el retablo esculpido es el hecho determinante de la decadencia pictórica. Como lo demuestra el caso del solsonés Francesc Ribalta, que después de una corta estancia en Barcelona, en 1581 se marchó a Madrid y finalmente se instaló en Valencia, protegido por el patriarca Juan de Ribera.

La mayoría de las obras de este periodo o se han perdido o no se han localizado, pero las noticias escritas hablan de la pujanza de las cartujas catalanas, en especial la de Escaladei, donde destacó la habilidad de fray Lluís Pasqual Gaudí, elogiado por Pacheco, Jusepe Martínez, Palomino y Ceán Bermúdez.

En la primera mitad de siglo hay que destacar a Pere Cuquet, autor de las pinturas de la parroquia de Sant Feliu de Codines, entre las cuales está el San Félix en la prisión confortado por los ángeles, y las del retablo de la iglesia del Carmen de Manresa, hoy en el Museo Comarcal de Manresa. Cierra este periodo, aún de tendencias manieristas, Lluís Gaudin y su retablo mayor de Teià. La relación de otros autores importantes nos la da Francesc Fontanella en su obra *Lo Desengany* (ca. 1650), que refiriéndose a Vulcano cuando pretende pintar la beldad de Venus, le hace decir: "[...] de sa bellesa gentil / un nou retrato vull fer. / Vinga lo tento i paleta, / vinga colors i pinzells, / vinguen Ros, Arnau, Ripoll, / Casanoves y Cuquet; / y per millor retratarla / Oh! Que en aquest punt tingués / de Guirro lo colorit / la destresa d'Altissen [...]" ('de su belleza gentil / un nuevo retrato quiero hacer. / Vengan el tino y la paleta, / vengan colores y pinceles, / vengan Ros, Arnau, Ripoll, / Casanoves y Cuquet; / y para retratarla mejor / Oh! Que en este momento tuviera / el colorido de Guirro / y la habilidad de Altissen').

Se percibe un ligero avivamiento con los cartujos de Escaladei, fray Ramon Berenguer y fray Joaquim Juncosa. Este último viajó a Roma, ciudad que lo introdujo dentro del arte del clasicismo boloñés y del más avanzado barroco. Su Jesús es demostrativo de la lección aprendida en la capital italiana. Su primo Josep Juncosa avanza decidido hacia el barroco exuberante a la manera de Luca Giordano, como ya se ve en las pinturas de la capilla de la Concepción de la catedral de Tarragona; mientras que Miquel Serra, que fue a Roma con fray Juncosa y después se instaló en Marsella, optó por el clasicismo de los Carracci.

A pesar de su penuria, los pintores conseguirán crear el Colegio de Pintores de Barcelona gracias a un Real Privilegio, de marzo de 1688, que les permitía desvincularse del gremio y pasar de artesanos a artistas.

El panorama de la **pintura** catalana del siglo XVII es de una absoluta **desolación**, que se agrava cuando se piensa que este siglo es uno de los grandes siglos de la historia de la pintura.

Pero en Cataluña la **producción escultórica era absolutamente hegemónica**.

De hecho, el más importante de los pintores catalanes del periodo, el solsonés **Francesc Ribalta**, trabajó siempre fuera de Cataluña y acabó estableciéndose en Valencia.

Igualmente, el perpiñanés **Jacint Rigau** se trasladó a la corte de París, donde trabajó al servicio de Luis XIV y se afrancesó el nombre, de manera que se convirtió en **Hyacinthe Rigaud**.

Los pintores que permanecían activos en Cataluña produjeron obras muy discretas, a pesar de los voluntariosos elogios que algunos de ellos recibieron.

En los primeros años del siglo XVII el grabado tuvo una fuerte incidencia en la letra impresa, tanto los xilográficos como los calcográficos. La razón hay que buscarla en la existencia de un gran número de editores que promovieron la producción de libros. Los nombres de Lacavalleria, Sebastià de Cormelles, Jaume Romeu, Sebastià y Jaume Matevad, Esteve Liberós... llenan el panorama de impresores barceloneses. Además, la existencia de buenos grabadores, la mayoría orfebres, da un aire autóctono a la producción catalana. Autores de renombre dentro de la calcografía son el orfebre tarraconense Joan Baptista Vilar y Ramon Olivet; mientras que la xilografía, más popular, casi quedó anónima. La dinámica grabadora de la segunda mitad del siglo continúa en manos de orfebres, entre las cuales destacan en las técnicas de buril y aguafuerte, Bonaventura Fornaguera, Francesc Gazán, Maties Jener y, sobre todo, Francesc Via. La xilografía popular tiene en los Abadengo de Moià a los máximos representantes. Pere Abadal, documentado entre 1657 y 1688, fue el iniciador de una estirpe que llegará hasta el siglo XIX.

El **grabado** es un elemento fundamental para la difusión de imágenes y para la formación de cultura visual durante la época moderna.

Directamente relacionado con el desarrollo de la **impresión**, una de sus principales aplicaciones durante el siglo XVII es la **ilustración de libros**.

Otro territorio artístico muy afín al grabado es la **orfebrería**, por el hecho de que las técnicas de grabado calcográfico están directamente relacionadas con las que se utilizaban para trabajar superficialmente los metales. Muchos grabadores catalanes de la época son, al mismo tiempo, orfebres.

Gracias a la **circulación de grabados**, los artistas tenían conocimiento de las obras de los grandes maestros, a la vez que podían utilizarlas como modelo. Los escultores de retablos, por ejemplo, sacaron un gran provecho de ellas.

Además de estos usos, el otro gran campo de expansión del grabado barroco es la temática religiosa. Los **gozos** o las **estampas de santos** y de la Virgen alcanzaron una gran difusión popular. La mayoría estaban realizadas con **técnicas xilográficas**, utilizadas igualmente para la impresión de relatos de acontecimientos contemporáneos, como la Guerra de los Segadores.

## 56. Del barroco tardío al academicismo

El arte catalán del siglo XVIII empieza históricamente con la muerte de Carlos II y lo podemos cerrar con el inicio de la Guerra del Francés, en 1808. Hay cuatro periodos que deben tenerse en cuenta: la corte del Archiduque Carlos, con los años iniciales de Felipe V; el reinado de Felipe V y Fernando VI, con el interregno de Luis I; el reinado de Carlos III; y, finalmente, el de Carlos IV. Ahora bien, para estudiarlo mejor cerraremos el presente capítulo en el año 1775, fecha de la fundación de la Escuela Gratuita de Dibujo, que fomenta un arte académico que derivará hacia el neoclasicismo.

Hay que incidir en el hecho de que Cataluña se abrirá a influencias extranjeras con la presencia de artistas áulicos italianos y germánicos, que llegarán con el séquito del archiduque Carlos. Con la implantación de la dinastía borbónica llegará la influencia francesa y una cierta uniformidad, que culminará con la creación de la Academia de San Fernando en el año 1752.

En este apartado se estudia la producción artística de una gran parte del siglo XVIII, que empieza con la **Guerra de Sucesión**.

El punto final se ha situado en el año 1775, fecha de la **fundación de la escuela Llotja** (oficialmente "Escuela Gratuita de Diseño"), que significó la superación de la concepción puramente gremial y artesanal de la actividad artística.

Los acontecimientos históricos del primer tramo del siglo XVIII tienen una repercusión muy directa sobre la actividad artística, que en general se revitaliza.

Así, el hecho de que Barcelona se hubiera convertido en corte durante la breve estancia del archiduque Carlos, comportó, entre otras cosas, la introducción de la afición a la ópera y **un estímulo considerable para el decaído arte de la pintura**.

Después de la guerra se produjo una serie de intervenciones de la monarquía borbónica con la pretensión de construir **un país de nueva planta**, de la cual son testimonios elocuentes los numerosos **asentamientos militares** (como la Ciudadela de Barcelona) o la **Universidad de Cervera**.

En el arte de este periodo persisten las manifestaciones artísticas de cariz popular que predominaron durante el siglo anterior, pero cada vez más en tensión evidente con una **concepción más cultista del hecho artístico**, directamente relacionada con la acción de las **academias**.

El descalabro material del Principado, principalmente de Barcelona, comportó que en un primer momento la tarea que había que llevar a cabo no tuviera en cuenta grandes soluciones urbanísticas, sino la consolidación y reconstrucción de las edificaciones y los monumentos que quedaban en pie o parcialmente maltrechos.

Muy pronto se dictan varias ordenanzas, bajo penas punitivas –generalmente de 25 libras barcelonesas– con el objetivo de apuntalar o derribar los edificios que amenazan ruina. Una visión atenta de datos y número de mandamientos nos indica la eficacia de las autoridades que quieren devolver Barcelona a la normalidad, obligando a todos los estamentos ciudadanos a hacer una tarea conjunta.

Pero el urbanismo pasó directamente a cargo de los estamentos militares. La tarea de los ingenieros militares no abarcó solamente las realizaciones diseñadas por ellos, sino que también incluyó una supervisión de todas las obras públicas; al mismo tiempo, emitían informes y dictámenes detallados cuando las obras de una cierta significación planteaban graves problemas técnicos o suscitaban dudas con respecto a la corrección formal. No nos debe extrañar, pues, que tuvieran tanta importancia los ingenieros militares en el cambio de fisonomía ciudadana y territorial de Cataluña, y el primer gran proyecto del que se encargaron fue la Ciudadela de Barcelona, empezada a construir por real decreto de Felipe V en el año 1715.

A partir de la realización de la Ciutadella se produjo un cierto paréntesis en la actividad urbanística, que se reanudó en 1751, cuando Juan Martín Cermeño (1773) diseñó un proyecto general para fortificar Barcelona, la Ciudadela, Montjuïc y para mejorar el puerto. Este ingeniero militar intentó reforzar la muralla que circunda la ciudad con el añadido de baluartes, a la vez que proyectó la remodelación del castillo de Montjuïc, lugar de gran valor estratégico.

Pero la obra primordial de este arquitecto fue el plan de la Barceloneta (1753), verdadera joya del urbanismo moderno. Inspirado en un proyecto de Próspero de Verboom, y también en la urbanización inglesa de Georgetown, en Menorca, y dirigido por Francisco Paredes, entre los años 1753-1755 se cuidó, podríamos decir que por primera vez, no sólo de la estructura de la obra sino de la situación geográfica. La Barceloneta, por su ubicación –triángulo formado entre la playa y el puerto– es un espacio con un microclima adverso. Por esta razón la disposición de las hileras edificadas, perpendicular a los vientos de levante, respondía a una voluntad de hacer habitable y saludable el espacio urbanístico. El proyecto consistía en un cuadrado perfecto formado por quince calles, cruzadas por nueve calles de ocho varas de ancho. Eso hacía que las estrechas manzanas rectangulares permitieran que todas las habitaciones tuvieran ventanas al exterior, lo cual eliminaba humedad, muy propias de los barrios marineros, y hacía que la insolación fuera prácticamente aprovechable al máximo. Las casas de un solo piso tenían diez varas de ancho por ocho de altura y mantenían un carácter uniforme en las puertas, los balcones y las ven-

tanás. Cirici Pellicer explica este esquema de casas bajas con el fin de asegurar la presencia del sol en las calles, aunque había una razón más pragmática: la Ciudadela, para ser efectiva en su dominio del puerto, no podía tener delante ninguna muralla arquitectónica que impidiera defender la ciudad. El esquema del momento, desdichadamente, cambió a partir del año 1837, y el barrio de la Barceloneta se convirtió en uno de los de más densidad demográfica y, al mismo tiempo, más insalubres.

Fuera de la capital, cobra gran impulso la política de red vial y de regadío emprendida por los Borbones, en particular por Carlos III. La razón de este hecho hay que buscarla en un intento de aproximación de la Corte a las provincias, que las hacía más vulnerables al poder real, a la vez que más sometidas, aunque realmente las mejoras de todo tipo en el aspecto de caminos y puentes fue notable. Los ejemplos son múltiples, pero referidos a Cataluña hay que señalar la carretera a Aragón, con notables puentes y viaductos, ideada por Próspero de Verboom, revisada en 1761 por Pedro Martín Cermeño (d. 1792) y dirigida por Joan Escofet; de la de Barcelona a Madrid, dirigida por Soler Faneca, autor también del puente de Tremp sobre el río Noguera, y de la carretera y el puente sobre el río Llobregat, según diseño de Carles Saliquet y obrada a partir de 1764 por la compañía de Manuel Torrentes. Y también destaca el puente de Molins de Rei (1765-1769), que las riadas de 1971 se llevaron para siempre.

Quedaría incompleto este apartado si no nos refiriéramos a la realización de planes urbanísticos de carácter general –las poblaciones nuevas de protección real, como Sant Carles de la Ràpita, o de iniciativa particular, como Almacelles (1774-79), obra de Josep Mas i Dordal, que constaba de cuarenta viviendas, además de una iglesia y de una residencia señorial– y a las construcciones de cariz militar hechas fuera de Barcelona. El ejemplo más notable de éstas es el castillo de San Fernando (1752) en Figueras, obra de Juan Martín Cermeño.

Las **actuaciones urbanísticas** del siglo XVIII se pueden resumir en tres puntos significativos.

El primero, un testimonio elocuente de las consecuencias de la Guerra de Sucesión y de la militarización del país es la **construcción de la Ciudadela de Barcelona**, que comportó el derribo de un barrio entero, el de la Ribera, uno de los que había opuesto más resistencia durante el asedio de Barcelona de 1714. El mismo castigo sufrió el barrio de la Zuda, en torno a la Seu Vella de Lérida, que fue convertida en cuartel.

El segundo aspecto hace referencia a la **densificación de las ciudades**, y particularmente de Barcelona, como consecuencia del crecimiento económico y del aumento de población. A causa de eso, se impulsó la construcción de **un nuevo barrio, la Barceloneta**, hecho íntegramente de nueva planta con casas de un solo piso y trazado rectilíneo.

El tercer punto significativo lo constituyen las **obras de infraestructura**, que, sobre todo durante el reinado de Carlos III, se planearon con la finalidad de favorecer la actividad económica. Uno de estos proyectos era la construcción de un canal navegable en el tramo final del Ebro, con la construcción de un gran puerto en el delta. En relación con este proyecto se fundó la población de **Sant Carles de la Ràpita**.

Abre el recorrido por la arquitectura religiosa del arte barroco una obra a caballo entre dos siglos: la iglesia de Belén, que fue seguida por la de San Severo, trazada por Jaume Arnaudies, de esquemas similares, con una gran profusión decorativa patente en celosías, en esgrafiados y en el uso de arquitectura pintada en el ábside, detrás del retablo.

El perfil de la mayoría de las iglesias de ciudades y pueblos de Cataluña, es decir, del barroco autóctono, lo define la fachada con una gran portada, la hornacina con imagen del santo titular o de la Virgen y un testero semicircular o mixtilíneo, con un gran rosetón.

Dentro de este espíritu autóctono, el modelo es la iglesia de la Ciudadela de Barcelona, seguida de la iglesia de Santa Marta (1737-47) y de la de San Felipe Neri (1721-52), en Barcelona, y de la de la Santa Cueva (1759-63) de Manresa. Un sentido más decorativo, con el añadido de esgrafiados, está presente en la fachada de la iglesia de Sant Celoni (1762) y en la puerta de entrada al monasterio de Santes Creus (hacia mediados de siglo XVIII).

La tradición popular, de una religiosidad muy arraigada, tuvo una doble vertiente constructiva: los santuarios y las capillas. Entre los primeros destacan tres: el de la Misericordia (1748) de Reus; el de la Virgen de la Gleba (1759); y el del Remedio, de Alcover (1761). Los dos primeros introducen la variedad del camarín, pequeña capilla tras el altar, donde se venera a la Virgen.

Las grandes realizaciones de este siglo se iniciaron en el seiscientos con la fachada de la catedral de Gerona (1680-1740, acabada en 1959). A ésta siguieron la iglesia de San Agustín Nuevo de Barcelona y, por encima de todas, la catedral nueva de Lérida (1764-1781), de Pedro Martín Cermeño y Josep Prat. Ambas pueden ser calificadas de académicas.

Curiosamente, el único ejemplo de fachada clasicista barroca es el de la iglesia de San Miguel del Puerto, en la Barceloneta, proyectada por Pedro Martín Cermeño en 1753, siguiendo modelos de Giacomo della Porta y Maderno. Estructurada en tres cuerpos, los dos laterales más bajos, y coronada por un frontón triangular, se inspira claramente en la iglesia del Gesù en Roma. Más moderada es la iglesia de la Mercè (1765-75) de Barcelona, de Josep Mas i Dordal.

Las **consecuencias de la Guerra de Sucesión** también están patentes en la arquitectura religiosa.

Así, la ocupación militar de la Seu Vella de Lérida motivó la construcción de la **catedral nueva**, proyectada por el ingeniero militar Pedro Martín Cermeño y realizada bajo la dirección del arquitecto activo en Madrid, Francisco Sabatini.

El mismo Cermeño es el autor de la iglesia del nuevo barrio de la Barceloneta, San Miguel del Puerto.

En ambas obras se hace uso del **vocabulario clasicista** por influencia de la mentalidad académica.

En la misma **línea academicista** se sitúa la gran iglesia del convento de San Agustín Nuevo de Barcelona, trasladado de su emplazamiento original a causa de las destrucciones que sufrió durante el asedio de Barcelona.

Contrastando con estos ejemplos urbanos, las iglesias de pueblo o los **santuarios**, más próximos a la devoción popular, se realizaron según la **estética barroca tradicional**, con profusión de dorados y de ornamentación.

Son exponentes destacados de este **arraigo del barroquismo** los **camarines**, donde se impone el tratamiento decorativo. Mencionamos, por ejemplo, los de los santuarios de la Misericordia, en Reus, de la Gleba, en Les Masies de Voltregá, o de la Virgen dels Colls, en Sant Llorenç de Morunys.

La arquitectura civil catalana de los tres primeros cuartos del siglo XVIII careció de grandes proyectos, en parte por la represión borbónica y por la reconstrucción de los estragos que la Guerra de Sucesión hizo en Cataluña y, más particularmente, en Barcelona. Tendremos que esperar hasta 1775 para ver un verdadero estallido arquitectónico en palacios y edificios institucionales.

En este periodo se llevaron a cabo dos grandes proyectos: la Universidad de Cervera (1718-1751) y el Colegio de Cirugía de Barcelona (1726-1764). El primero fue promovido por Felipe V para premiar la fidelidad de Cervera durante la Guerra de Sucesión y, al mismo tiempo, castigar la desafección de Barcelona. El proyecto tuvo una doble finalidad: propagandista del poder borbónico, y centralista con el dominio intelectual de los jóvenes catalanes. Ahora bien, nunca un castigo ha dado un resultado artístico tan bueno. El conjunto, en su larga cronología, nos muestra la evolución estilística. Mientras que la fachada exterior es de influencia barroca, la interior (1751) es de una sobriedad académica que avanza soluciones posteriores.

El Colegio de Cirugía (1762-64) es el ejemplo más depurado del academicismo de Ventura Rodríguez. De su conjunto destaca el anfiteatro y la fachada. El primero, de planta circular, consta de unas gradas de piedra y una hilera de asientos de nogal con fina labor de talla, de Llorenç Rosselló. La fachada, con un interesante frontón roto, que destaca la parte correspondiente al anfiteatro, es de líneas severas, que a veces se han tomado por neoclásicas.

Una de las consecuencias de la Guerra de Sucesión es la **militarización** del país, que comporta la construcción de numerosos asentamientos militares. Son testimonios de ello la desaparecida **Ciudadela de Barcelona**, los castillos de Montjuïc y Figueras (San Fernando) o las fortificaciones que aún se conservan en Lérida, Cardona, Gerona, etc. Son obra de **ingenieros militares** y, en conjunto, exponentes importantes de la arquitectura militar moderna.

La **Universidad de Cervera** fue creada en detrimento del resto de universidades catalanas como recompensa por la adhesión de la ciudad a Felipe V durante la guerra. El grandioso conjunto es obra de ingenieros militares y constituye la obra civil más relevante del siglo XVIII en Cataluña.

En relación con los estamentos militares y la **cultura de la ilustración**, fue creada otra **institución científica**, el Colegio de Cirugía de Barcelona, cuyo impulsor fue el cirujano Pere Virgili. Su sede completó el **complejo hospitalario** formado por el Hospital de la Santa Creu y la Casa de Convalecencia. Fue autor el arquitecto madrileño Ventura Rodríguez, el máximo representante del **academicismo arquitectónico** en España, que, de acuerdo con la mentalidad centralista de la institución académica, intervino en muchísimas obras por todo el Estado.

En los tres primeros cuartos del siglo XVIII la escultura catalana evoluciona desde un barroquismo formal y conceptual bien asumido hasta las incipientes maneras moderadas del academicismo. La lucha entre tradición y novedad se fue decantando poco a poco hacia la segunda, aunque la inercia plástica y el gusto del pueblo seguía prefiriendo la primera.

A todo ello no fue ajeno el hecho de que el escultor fuera alcanzando el grado de artista por encima del de artesano agremiado. Las luchas entre carpinteros y escultores serían constantes, con una cierta ventaja de los primeros, aunque hubo escultores privilegiados que alcanzaron el grado de académico.

Sin embargo, la culminación del lenguaje barroco se produjo durante este periodo en obras retablisticas de primer orden, como son los grandes retablos de Igualada, Arenys y Cadaqués, a los que habría que añadir el de Palafrugell, por desgracia destruido en 1936. Iconográficamente, se impulsó el tema de la Inmaculada, que a veces se confunde con el de la Asunción, y que tuvo una nueva tipología dedicada a ella: la litera de la Virgen, en referencia a su dormición y posterior asunción.

La escultura catalana desemboca en una autogestión creativa que pasa de unas imágenes a otras, depurando o exagerando el lenguaje plástico. Una de las influencias más evidentes es la de Gian Lorenzo Bernini, presente en las obras de Pere Costa y Carles Sala. El estilo del primero sigue el espíritu de Andreu Sala. Un sensualismo latente se hace patente en sus imágenes, que recuerdan los tratamientos suaves del gran maestro italiano y los de sus discípulos, con vestiduras elevadas por un viento místico y ropas que explicitan los cuerpos

que experimentan una exaltación mística la cual se puede leer de un modo plenamente corporal. Es el erotismo ya apuntado en las postrimerías del siglo XVII, aquí suavizado e impregnado de una cierta feminidad seductora o una masculinidad ambigua de bastante atracción visual. De una generación posterior es Carles Sala, uno de los artistas más sutiles y más berninianos de la geografía catalana y peninsular.

### La culminación del lenguaje barroco

Las manifestaciones escultóricas del momento alcanzaron una importancia primordial dentro de la dinámica evolutiva que hace de la escuela catalana una de las más importantes del siglo XVIII peninsular. Tipológicamente, el retablo rebasa su carácter narrativo para convertirse en un monumento a los santos y a la Virgen dentro de una estructura de gran unidad compositiva, a la vez que la integración escultura-arquitectura será un hecho.

Otros ejemplos para estudiar serán las imágenes colocadas en el conjunto de las fachadas o en las hornacinas de los edificios públicos, así como las que, al margen de cualquier concepción programática, son importantes por su carácter devoto –santos, cristos, literas de la Virgen y, por encima de todo, los coros y sagrarios.

Josep Sunyer trabajó un sagrario-tabernáculo para la cofradía de la Minerva de la catedral de Manresa. Pero la gran aportación de esta etapa del siglo XVIII fue la escultura insertada dentro de la arquitectura. Desde Jacint Moretó, autor de un santo Tomás de Aquino para la fachada del convento de los dominicos de Vic, encontramos una multitud de ejemplos de gran calidad plástica.

Entre los escultores académicos hay que mencionar a Pere Costa, activo en las fachadas de la catedral de Gerona (1730-1733); de San Agustín Nuevo (1728-1735) y San Felipe Neri (1721-1752), en Barcelona; y en el mausoleo de Felipe V en Cervera (1746), e incluso en el gran proyecto del altar-presbiterio de la catedral gerundense (1752) y en la magnífica Caridad (*ca.* 1750) de la fachada de la capilla del Hospital de la Santa Creu de Barcelona. Asimismo, Carles Grau decoró con esculturas la iglesia de San Miguel del Puerto (1753); el Colegio de Cirugía (1762-1764); y los palacios barceloneses de la Virreina (*ca.* 1775) y Larrad (*ca.* 1775).

Dos obras paradigmáticas cierran esta pequeña relación tipológica. Nos referimos al alféizar de la escalera del Palacio Dalmaes de Barcelona (*ca.* 1700) y el coro, desgraciadamente no conservado, de la catedral nueva de Lérida (1774-1779) de Lluís Bonifaç Massó. El primero es un raro excurso, ya que introduce la temática mitológica con los relieves del Rapto de Europa y del Carro de Neptuno. El segundo es la obra culminante del XVIII catalán. Su programa

disponía de ciento cincuenta y tres composiciones escultóricas, con más de cien imágenes en alto relieve y ciento cuarenta y cuatro serafines, además de la talla.

La adscripción de algunos escultores a la Academia hizo que trabajaran obras exentas o relieves aislados. Lluís Bonifaç Massó, que obtuvo el grado académico por la de San Fernando el 5 de junio de 1763, realizó con este objetivo un relieve en alabastro de San Sebastián, composición de una exquisita talla, próxima a las formas académicas usuales. Estas formas serían reinterpretadas por Bonifaç en un estilo personal, sabia simbiosis del barroquismo y el academicismo. Su hermano Francesc también fue nombrado académico de mérito, con la obra *San Carlos Borromeo administrando el viático en el Hospital de Milán*.

### **El retablo barroco**

El siglo XVIII empieza con un grupo de escultores imagineros, y al mismo tiempo retableros, que siguen la tradición de finales del seiscientos. Poco a poco desaparecen las formas salomónicas, aunque las columnas continuarán con la sintaxis de movilidad y el espíritu barroco.

El catálogo de autores se abre con las figuras de Pau Costa y Josep Sunyer. Pau Costa es el último representante de la manera de hacer compartimentada y didáctica que entronca con los esquemas utilizados durante todo el siglo XVII, inspirados a la vez en la estructuración narrativa del gótico y del renacimiento. Entre sus obras hay que destacar el retablo de Arenys de Mar, empezado el año 1706 y acabado en 1711, donde abandona la columna salomónica y utiliza la cilíndrica; el de Palafrugell (1711-1723); y el de Cadaqués (1723-1727).

Josep Sunyer es el miembro más destacado de una raigambre de escultores procedente de Barcelona y establecida en Manresa. Durante la última década del siglo XVII y las dos primeras del XVIII desarrolló su tarea en tierras del Conflent, el Rosellón y la Cerdaña, donde alcanzó gran fama. De su estancia en la Cataluña Norte hay que destacar el retablo mayor de san Pedro, de Prada de Conflent (1696-1699). Pero su obra primordial es el retablo mayor de Igualada, realizado junto con Jacint Moretó Soler, con quien contrató el retablo de Santa Clara de Vic (1721).

### **El conflicto entre tradición y normativa académica**

El segundo momento está representado por una serie de artistas que quieren adquirir el grado de académicos, dejando de lado el carácter gremialista y artesano que informa toda la práctica escultórica hasta entonces. Todos ellos, sin embargo, habrán entendido el nuevo camino estilístico y se adentrarán con gran fuerza en él, al margen de algunos ejemplos rezagados que se explican por los estamentos que encargaban la obra.

Entre los escultores de este periodo hay que mencionar a Pere Costa Cases, autor del retablo mayor de la iglesia del Real Monasterio de San Bartolomé, de las religiosas agustinas de Peralada (1726), y del monasterio de San Ramón de Portell (1741). Pero el artista que por calidad y cantidad representa el arte escultórico en estos años es Lluís Bonifaç Massó. Trabajó para los monasterios de Poblet, Escaladei y Vallbona de les Monges; para los santuarios de la Misericordia de Reus; el Remedio de Alcover, Paret Delgada y otros, y para las catedrales de Barcelona, Lérida y Gerona. Proyectó retablos que él no realizó, como los de Aitona, Sarral y Vallmoll. Según Martinell, el conjunto de su obra consta de cincuenta retablos con imágenes y relieves, treinta y dos imágenes exentas, doce proyectos no ejecutados por él, cinco pasos de procesiones, ocho modelos de imágenes para ejecutar en plata, dos literas de la Virgen, siete urnas, siete imágenes de las denominadas "de vestir" y su obra culminante, el ya comentado coro de la catedral nueva de Lérida (1774-1779).

Un repaso del panorama peninsular y hasta europeo, neoclásicos al margen, no nos proporciona ningún artista que al mismo tiempo tenga la categoría y la capacidad de trabajo de Lluís Bonifaç, exceptuando a Salzillo, sin duda el mejor escultor del XVIII. De este autor lo separa una concepción mística de la obra que Bonifaç convierte en producto bien resuelto, plenamente insertado en la ideología académica.

Como último representante de los Moretó de Vic aparece Carles Moretó Brugaroles. Su principal obra fue el retablo del Milagro de Riner. Encargado en el año 1747, fue acabado en 1758. Obra demostrativa de la pericia del artista, combina el retablo y el camarín en sabia simbiosis plástica. Cierra esta panorámica escultórica el amplio taller de la familia de los Real de Vic. El iniciador fue Josep Real (1686-1754), que trabajó con los hermanos Moretó en el camarín de Sant Joan de les Abadesses y fue el autor de las cariátides que representaban a las cuatro estaciones (1715-1716). Sus hijos, Vicenç (1732-1772) y Antoni (1728-1797) Real Vernis, continuarán la manera de hacer paterna, aunque tuvieron talleres separados.

Finalmente, hay que mencionar, en el Rosellón, a Patrici Negre, activo en Vinçà, donde realizó en el año 1770 el retablo de Santa Catalina, ya dentro de las líneas claras de decoración menuda rococó, paralelas a las utilizadas en el Principado.

En la escultura del siglo XVIII se confrontan la **pervivencia de la estética barroca**, profundamente arraigada en la sensibilidad popular, con las primeras manifestaciones del **academicismo**, que en términos generales se caracteriza por el uso del **vocabulario clasicista** y para prescindir totalmente o en parte de los dorados, de las policromías vistosas y de la ornamentación exuberante.

Los escultores academicistas trabajan preferentemente el **mármol** o la piedra, mientras que los de tradición barroca son mayoritariamente carpinteros y tallistas, es decir, artífices de la madera tallada.

El **retablo** continúa siendo el formato escultórico mayoritario. Pertenecen a este siglo algunos de los retablos barrocos catalanes más conocidos: los de Arenys de Mar, Cadaqués, Igualada o el Miracle.

Con respecto a los escultores, persiste la importancia de las **organizaciones familiares**: los Costa, Morató, Bonifaç, Sunyer, Real, etc.

Sin embargo, el espíritu gremial empieza a ser superado por el sistema académico, que reconoce a los artistas la capacidad de actuar al margen de las complejas reglamentaciones de los gremios.

Entre los escultores catalanes que durante este periodo alcanzaron el estatus de académico está Carles Salas y **Lluís Bonifaç**. Este último es el autor de una gran cantidad de obras repartidas por toda Cataluña, entre las que sobresale el **coro de la catedral nueva de Lérida**, lamentablemente destruido.

Después de un siglo oscuro, la pintura fue despertando de la atonía general, hecho al que no es ajena la presencia en Barcelona de la corte del archiduque, con un grupo de artistas áulicos como los Bibbiena, Andrea Vaccaro y Narcís Aygele. El caso de Pere Crusells, pintor al servicio del archiduque, es paradigmático.

Pero el gran nombre de la pintura catalana fue Antoni Viladomat Manald. Ceán Bermúdez, en su *Diccionario...* (1800) escribe: "[D. Antonio] pintor y el mejor de España de su tiempo, según decía Mengs cuando vio sus obras". Autor de un clasicismo italianizante asumido, su obra no es producto de una autogénesis creadora, sino resultado de una evolución que comienza en los Juncosa y tiene en los pintores áulicos su transformación. El conjunto desigual de su producción se tiene que valorar, tanto por los contenidos artísticos como por la diversidad temática. Es el único pintor catalán del siglo XVIII que cultivó las naturalezas muertas y el paisaje alegórico –las cuatro estaciones: el Verano, el Otoño, el Invierno y la Primavera–, además de ciclos y programas religiosos como el de la Vida de san Francisco (ca. 1724), hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, o el programa de la capilla de los Dolores del arciprestal de Santa María de Mataró (1722).

Su tarea docente influyó en los hermanos Francesc Tremulles y Manuel Tremulles. El primero se insertó dentro de las corrientes académicas internacionales y se inició tímidamente en el rococó. Pictóricamente más monotemático, sólo hizo pinturas religiosas, y se le considera el mejor pintor del XVIII, hecho que es patente en las composiciones de la capilla de san Marcos de la catedral de

Barcelona: San Marcos escribiendo los Evangelios y *Martirio de san Marcos*. Su hermano Manuel fue un gran retratista y dibujante, aunque muchos de los dibujos que se le han atribuido, hoy se relacionan con Antoni Casanovas.

Fuera del ámbito barcelonés tenemos que mencionar a Dionís Vidal, discípulo de Palomino y autor de la decoración pictórica de la capilla de la Cinta (1714) de la catedral de Tortosa.

Durante el siglo XVIII la producción pictórica vuelve a alcanzar niveles de normalidad, después de un siglo decadente.

La **estancia del archiduque Carlos** en Barcelona, a pesar de su brevedad, tuvo un positivo efecto estimulante. De su séquito formaban parte artistas alemanes e italianos, como **Ferdinando Galli da Bibiena**, a cuyo alrededor se movieron algunos pintores catalanes como Pere Crusells o **Antoni Viladomat**, este último el más importante de los pintores catalanes del siglo XVIII.

La obra de Viladomat incluye, como es inevitable, mucha producción de carácter religioso (entre la cual sobresale el extraordinario conjunto de la **capilla de los Dolores**, en Santa María de Mataró), pero también se introduce –y eso es particularmente destacable– en la **temática profana**: escenas de género, naturaleza muerta, paisaje alegórico, etc.

Fueron continuadores de Viladomat los hermanos **Francesc y Manuel Tremulles**, que aparte de su actividad pictórica alcanzaron mucha importancia por el hecho de haberse dedicado a la **enseñanza** de su arte y de las posibilidades de aplicación de la pintura en la industria textil. Con eso se anticipaban al propósito fundacional de la **escuela Llotja**, creada en el año 1775.

La evolución y consolidación del grabado fue uno de los hitos que el arte catalán asumió a lo largo del siglo XVIII. Desde los grabadores-orfebres a caballo entre los dos siglos, la recuperación vino por obra de Miquel Sorelló, más activo en Roma que en Barcelona. Pero fue el valenciano Pere Pasqual Moles, quien inició el resurgimiento. Ante la falta de grabadores, a la que no es ajena la represión borbónica, cuando con motivo de la llegada a Barcelona de Carlos III, en 1759, los gremios le quisieron regalar una colección de grabados que traducían la máscara real, se tuvo que llamar a un grabador foráneo, J. A. de Fhert. Éste fue quien tradujo los dibujos de Francesc Tremulles, excepto tres, las letras capitales y los marmosetes que grabó Moles, el cual obtuvo de la Junta de Comercio una beca para ir a París a perfeccionarse, con la finalidad de que al volver pudiera enseñar la técnica a todo aquel que la mencionada institución le propusiera. Su estancia parisina fue la más fructífera, tanto por la cantidad como por la calidad de sus grabados, como se puede ver en *La caza del cocodrilo*. Otros grabadores cualificados serían Francesc Boix e Ignasi Valls.

Durante el siglo XVIII los **grabados** continúan teniendo las mismas aplicaciones consolidadas en el siglo precedente: **ilustración de libros**, estampería religiosa, relatos de acontecimientos contemporáneos, etc.

De todos modos, se constata un aumento del nivel cualitativo medio de las producciones y una decidida voluntad de mejora y de **perfeccionamiento técnico**.

Una novedad significativa es la incorporación de la **temática profana**, cuyo principal exponente es la llamada **máscara real**, colección de grabados que representa las fiestas con que la ciudad de Barcelona celebró la llegada del rey Carlos III, llena de referencias mitológicas.

Uno de los artistas que intervino en la realización de la máscara fue **Pasqual Pere Moles**, que había estudiado técnicas de grabado en París con la intención de introducirlas en Cataluña y que se convirtió en director de la **escuela Llotja** cuando se creó.

La **xilografía** popular del siglo XVIII es de una riqueza extraordinaria. Aparte de la estampería religiosa y de los **gozos**, también ofrece manifestaciones de carácter profano, como los **aleluyas** y los **romances**.

## 57. Del academicismo al neoclasicismo

En Cataluña la referencia barroca se pierde con la creación de la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona en el año 1775. Así, parte del reinado de Carlos III, de Carlos IV y de Fernando VII propiciarán una evolución estilística que empieza con un academicismo de regusto clásico que, poco a poco, se irá transformando, ya en el siglo XIX, hacia el neoclasicismo. Al mismo tiempo, hay que señalar que el neoclasicismo será asumido por los escultores becados en Roma –Damià Campeny y Antoni Solà–, por el pintor francés Joseph Flaugier y, en parte, por los arquitectos Antoni Cellers y Antonio Ginesi. En Cataluña el espíritu ilustrado será, pues, más clasicista que verdaderamente neoclásico.

La creación de la **escuela Llotja** el año 1775 es un hecho de una gran importancia para la historia del arte catalán en la medida en que ocurre el primer **centro de enseñanza artístico** del país.

La fundación de la escuela Llotja (con la denominación oficial de "Escuela Gratuita de Diseño") responde a una iniciativa de la **Junta de Comercio** de Barcelona, para contribuir a la mejora de la pujante industria textil catalana.

De hecho, esta iniciativa se tiene que inscribir dentro de la importante acción cultural de la Junta de Comercio, que impulsó la creación de otras escuelas con la misma finalidad (náutica, taquigrafía, física, química, cálculo...) y también los estudios históricos (Antoni de Capmany).

Al cabo de poco de haberse fundado, la escuela Llotja ya amplió la oferta docente al conjunto de **las bellas artes**, de manera que fue un factor decisivo para la implantación del **ideal académico** y de la **estética clasicista**, a la vez que un núcleo esencial de la vida artística catalana.

En el último cuarto del siglo, Cataluña irá configurando un plan urbanístico coherente. Vic, con la desaparición del portal de Manlleu en el año 1772 y el de Santa Eulalia en 1775, urbanizó el paseo de la muralla. Paralelamente, Barcelona, a pesar de conservar por razones militares las murallas, irá haciendo una serie de planes parciales de mejora de la ciudad. El primer gran proyecto fue la Rambla. Más adelante, en 1787, se inició la urbanización del Raval con diferentes parcelaciones y un año después se abrió la calle Nueva, única vía de trazado rectilíneo entre calles y callejuelas de trazado irregular.

Ya al final del siglo, se proyectaron y realizaron dos paseos: el conocido por "Prado Catalán" y el de la Explanada (1797-1802). A causa de la Guerra del Francés, los nuevos grandes proyectos tendrán que esperar hasta el periodo romántico.

En torno a 1800, los procesos de **reforma urbana** sufrieron los efectos de las guerras napoleónicas, de manera que no se registraron grandes novedades.

El aspecto más destacable de este momento es la **urbanización de paseos** en varias ciudades catalanas, en parte por **mimetismo de Madrid**, donde durante el reinado de Carlos III fue abierto el parque *del* Retiro y ordenado el paseo del *Prado*, con las famosas fuentes de Apolo, Neptuno y Cíbeles.

En Barcelona se constata la mejora de la **Rambla**, que dejó de ser un espacio suburbano para convertirse en paseo.

Asimismo, se fueron urbanizando diferentes espacios en torno a la Ciudadela, que dieron lugar al paseo de la Explanada, al **paseo de San Juan** y al **Jardín del General**.

No faltaban, claro está, las **fuentes de tema mitológico**.

La urbanización de los paseos de Isabel II y de Gracia corresponde ya al siglo XIX.

Hay pocos ejemplos religiosos a partir de 1775. El catálogo empieza con dos obras en la provincia de Tarragona: la iglesia de Vilallonga y el antiguo convento de los jesuitas, actualmente templo de San Agustín, en la capital. Y a continuación encontramos, ya en el siglo XIX, la desaparecida parroquia de Sants (1828) de Francesc Renart, de estilo pseudoneoclásico, y la más purista capilla del cementerio viejo de Barcelona (1818), de Antonio Genesi, y la iglesia de los Padres Misioneros de Sabadell (1831-1832), de Antoni Cellers.

La arquitectura civil sobresale sobre todo en los palacios. Barcelona vuelve a ser modélica en la praxis arquitectónica, con los palacios o grandes casas de la aristocracia o de la alta burguesía. El ejemplo más logrado fue el Palacio de la Virreina en la Rambla. Esta vía se convirtió en sede de los grandes palacios, desde el Palacio Moja, de Josep Mas i Dordal, en la Portaferriça, hasta el palacio Marc de Reus (finales del siglo XVII), de Joan Soler Faneca, cerca del puerto. Hay que añadir los palacios Sessa (1772-1778), de Josep Ribas Margarit, y Alfarràs (1774), ambos en la calle Ancha. Fuera de Barcelona destaca la Casa Bofarull, en Reus.

Finalmente, la Iglesia, ayuntamientos, Gobierno central y Junta de Comercio hicieron obras de gran valor. Destacan los palacios episcopales de Solsona (1776-92) y Barcelona (1784); la Casa Consistorial de Cervera (1786); la Aduana Nueva de Barcelona (1790-1821, del conde de Roncali, y, por encima de todo, el Palacio de la Lonja de Barcelona.

De la **arquitectura religiosa** de finales del siglo XVIII sobresalen algunas iglesias donde se hace uso del lenguaje clásico, y particularmente la **catedral de Vic**, obra de Josep Morató, que comportó el derribo de la antigua catedral ro-

mánica. La actual catedral vigitana es la más nueva de las catedrales catalanas (si exceptuamos la Sagrada Familia) y uno de los principales exponentes de la **arquitectura clasicista** en Cataluña.

Sin embargo, es la arquitectura civil la que en este momento ofrece aspectos más destacables, uno de los cuales es la importancia que adquiere la construcción de palacios. Tenemos **palacios episcopales** (Barcelona, Solsona), pero tenemos sobre todo palacios de familias ennoblecidas. Destaca el **conjunto de palacios de la Rambla barcelonesa**, de los que el más conocido es el de la **Virreina**, construido para Manuel de Amat i Junyent, virrey del Perú.

También corresponde a este momento la construcción de la Aduana Nueva de Barcelona (actual Gobierno Civil) y del nuevo edificio de la **Lonja**, muy cerca de allí. Este último era la sede de la **Junta de Comercio de Barcelona**, de la Escuela de Arte y de la Academia de Bellas Artes y, consiguientemente, se convirtió en un **símbolo representativo del impulso económico y cultural de la sociedad catalana** a finales del siglo XVIII.

La inercia del barroco tardío, impregnadas de un espíritu berninesco muy asumido por nuestros imagineros, continuaron con fuerza en el último cuarto del siglo XVIII. Sin embargo, el lenguaje escultórico se fue depurando hacia un academicismo clasicista que dará paso a un neoclasicismo bien asumido en la obra de Damià Campeny, hecho al que no es ajena su estancia como pensionado en la Roma dominada por la nueva ideología plástica del gran escultor Canova.

La fundación y ulterior desarrollo de la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona, promovida por la Junta de Comercio, abundará en unos estudios en que el mundo clásico se convertirá en paradigma del nuevo arte. Alegoría y mito se combinarán en una serie de obras hechas por alumnos de dicha escuela, ya fuera para optar al premios o pensiones, o para demostrar los conocimientos adquiridos en sus estudios romanos.

Así pues, estos años de tráfico de siglo harán suyos los postulados de la ilustración y demostrarán que los cambios estilísticos tienen mucho que ver con la sociedad que los fomenta o rechaza. Cataluña se insertará lentamente en el nuevo siglo, en el cual la religión dejará de ser protagonista para ocurrir un excursus dentro de la panorámica del arte del siglo XIX. Sólo se mantendrá un cierto aire popular y naturalista en la obra de Ramon Amadeu.

Un aspecto interesante que hay que reseñar es lo que, en palabras de Alcolea, se convierte "en verdadera acta de defunción de la escultura barroca catalana": la circular del 25 de noviembre de 1777 que Carlos III envió a todos los obispos de su reino donde prohibía la realización de retablos de madera por el peligro de incendio que comportaban. Lo que podía parecer sólo una razón de orden práctico, se convierte casi en una obligación de cambio estilístico, ya que "si tenemos en cuenta que las estructuras y los repertorios ornamentales propios

del espíritu barroco sólo se podían realizar con un presupuesto que estuviera al alcance de la recortada economía de nuestros ambientes, si la madera era el material utilizado, podemos concluir afirmando que lo que realmente se prohibía, aunque fuera de una manera indirecta, eran los esquemas estructurales y decorativos característicos del barroco".

Sin embargo, las obras se continuaron elaborando en madera, como demuestra la capilla de la Virgen dels Colls . Hizo falta una nueva orden real fechada en Madrid el 3 de enero de 1799, que recordaba esta prohibición y que textualmente decía a los obispos que "de ningún modo permita hacer retablo alguno en los templos de su diócesis, incluso los de los regulares, sinó de piedra y estuco, y que quando por algun motivo se intente hacerlos de madera, se haga presente a S. M. Para obtener la licencia precedidos los informes del motivo". Esta noticia, de un interés primordial, olvida pero un aspecto sin duda importantísimo, como es la conceptualización de la obra. Obviamente, los rasgos barrocos se moderaron con el nuevo material, pero el espíritu continuó. Así, el sensualismo de un Andreu Sala y de un Carles Sala se reencontró en las obras de autores de estos momentos que, si bien no son o se llaman clasicistas, conectan con su obra, como ya hemos apuntado, con las formas berninescas de acusado barroquismo.

### **La escultura religiosa entre el barroco y el clasicismo**

Juan Adán es el que explica mejor la influencia todavía fuerte de la estatuaria berninesca en nuestros artistas, que en Roma se fijaron en Bernini –la fuerza de la imaginería española les debió influir– por encima de las nuevas corrientes neoclásicas. A modo de ejemplo, pensemos que durante los años de pensionado en Roma, en torno a 1774, en los que Adán es nombrado académico de mérito de San Fernando, Antonio Canova (1757-1822), el mejor escultor neoclásico, ya había roto con la corriente berniniana para realizar obras de un formalismo y conceptualismo plenamente insertados dentro del nuevo estilo. El estilo más conocido de Adán enlaza con la imaginería, hecha patente en el grupo de la Piedad de la catedral de Lérida, donde las formas típicamente españolas se injertan de una expresividad berniniana.

Continúa manifestando esta influencia Salvador Gurri Coromines, aunque sorprende la falta de noticias de una estancia suya en Italia, ya que la obra del artista plantea de manera evidente esta posibilidad: sus composiciones son las que más se acercan al sentido sensual de Bernini. El origen de este erotismo místico está presente ya en la imagen de la Asunción del retablo mayor de Santa María del Mar, proyectado por Deodat Casanovas, iniciado el año 1771, y llega al clímax en el grupo escultórico del éxtasis de santa Teresa con el ángel para el convento de las carmelitas descalzas de Barcelona (1794). Es obra de un discípulo suyo, Pau Serra (1749-1796) –formado en Valencia con Ignasi Verga-

ra, y más adelante en Madrid con Francisco Gutiérrez-, el grupo escultórico de Santa María de Cervelló de la iglesia de la Mercè de Barcelona, que se puede considerar paradigmático dentro de la corriente sensual ya mencionada.

El estudio de la estatuaria religiosa de este periodo quedaría incompleto si no analizáramos la obra de Jaume Padró, autor activo en esta última etapa. Su actividad de arquitecto ayuda a comprender sus conjuntos escultóricos y escenográficos, último estallido del barroco antes de incorporarse a la normativa neoclásica. Aparte de su obra primordial –la capilla y el retablo de la Universidad de Cervera– hay que hacer mención de su primera actuación en el retablo de las Santas Espinas de Santpedor (1773-74).

### **Naturalismo, academicismo, clasicismo, neoclasicismo**

Es verdad que la formación plasticoliteraria de los alumnos de la escuela Llotja, fomentada por los temas de los premios y por los modelos clásicos, cada vez más numerosos en la escuela, comporta una fuerte presencia clásica por encima de la tradicional imaginería.

Ahora bien, el pueblo estaba al margen de los cambios ideológicos de una minoría, culta y preocupada por la educación, pero en sí misma elitista. Eso explica el éxito de un artista tardío, atento al neoclasicismo pero adelantado en relación con el naturalismo ochocentista. Nos referimos a Ramon Amadeu i Grau. Artista de formación tradicional, su obra se inserta plenamente en una tradición realista, propia del área mediterránea, que ya se manifiesta dentro de nuestra estatuaria del primer periodo del siglo XVIII, más influida por la escuela napolitana que para el estilo de Bernini. La Santa Ana y la Virgen Niña es buena muestra de su arte. Ya en el siglo XIX, exiliado en Olot a raíz de la Guerra del Francés, cultivó el pesebrismo de raíz naturalista.

Otro artista cambiante fue Salvador Gurri, que combina un estilo vaporoso y barroco con el protoneoclasicismo, patente en una de las piezas –desgraciadamente desaparecida– más bellas y de más espíritu neoclásico de la estatuaria catalana. Nos referimos al aguamano (1789-1801) de la sacristía de la catedral nueva de Lérida, obrado con mármoles, jaspes y metales y que fue preferido al proyectado por el italiano Francesco Estoppani.

Pero el verdadero neoclasicismo lo encontramos en la diáspora, y un cierto academicismo clasicista en los programas de la escuela Llotja. Damià Campeny, en su estancia romana se impregnó de la nueva manera de hacer neoclásica de Canova. Desde la capital italiana envía una serie de bajorrelieves con temas mitológicos y del Antiguo Testamento (1800-03), la copia de Hércules Farnesio (1802) y los yesos de Lucrecia y Cleopatra (1805). Entre sus mejores obras, por desgracia en el extranjero, tenemos el Centro de Mesa (1802-1806),

para el embajador español ante la Santa Sede, Antonio Vargas Laguna, hoy en el museo de Parma. Ya en el siglo XIX, Antoni Solà cultivará el neoclasicismo, pero en Roma, donde llegó a ser presidente de la Academia de San Luca.

### Los programas civiles

La estatuaria catalana de finales del siglo XVIII experimentó un cambio temático. Como ya hemos comentado, la alegoría y la mitología alcanzarán protagonismo. Eso se evidencia en la fuente de Aretusa –ninfa convertida por Artemisa en fuente– y la de Hércules (*ca.* 1801), ambas obra de Salvador Gurri para el antiguo paseo de la Explanada, a las que, y como monumentos públicos, hay que añadir la fuente de Neptuno de Joan Enrich, originalmente en el desaparecido paseo conocido por "Prado Catalán", cerca de la Aduana Nueva. Pero los grandes programas se alcanzaron con la Junta de Comercio y el edificio de la Lonja. En la decoración iconográfica –supervisada por la Real Academia de San Fernando y en gran parte proyectada por Pere Pasqual Moles– tuvo un papel importante Carles Sala.

Desde la proyectada decoración de seis piezas que representaban la agricultura, el comercio marítimo, la industria, la ciencia y dos escudos de armas (1780) –encargadas a Salvador Gurri–, y de las seis estatuas para adornar la terraza exterior –encomendadas a Francesc Bover en 1799–, el mejor proyecto, realizado en parte, fue sin duda el preparado con motivo de la visita real a Barcelona del año 1802.

Las esculturas de los cuatro continentes –basadas en las pautas de la iconología de Cesare Ripa– destinadas al patio de entrada del edificio, fueron también encargadas a Francesc Bover –Europa y Asia– y Manuel Olivo –África y América. El conjunto quedó presidido por la fuente de Neptuno, de Nicolau Travé, obra demostrativa de la tradicional falta de cultura mitológica de nuestros artistas, ya que el personaje exhibe más el aire de una figura del santoral que la de un dios mítico. La dos Nereidas de Antoni Solana, situadas al pie del conjunto, no consiguen dignificar a un personaje fallido en la realización y el concepto. Cierran el programa las esculturas que flanquean la escalera de honor, obra de Salvador Gurri, que representan el Comercio y la Industria –o la agricultura, según la interpretación de algunos artífices.

En la escultura catalana de finales del siglo XVIII y de comienzos del XIX todavía encontramos buenos exponentes de la **continuidad de la tradición barroca**, centrada en los retablos, la imaginería y los temas populares, cuyo máximo cultivador es el escultor **Ramon Amadeu**, muy conocido por sus graciosas figuras de **pesebre**.

Sin embargo, el **gusto clasicista** se iba imponiendo y se manifestaba en el uso del **mármol** blanco (en lugar de la madera cortada) y en la introducción de la alegoría clasicista o de la **temática mitológica**.

Las academias de bellas artes y la **escuela Llotja** tuvieron un papel decisivo en su introducción.

Gracias a las pensiones o becas que la escuela concedía a sus alumnos, escultores como **Damià Campeny** o Antoni Solà pudieron estudiar en Roma y entraron en contacto con el **neoclasicismo** europeo. Campeny se relacionó con Canova, el más importante de los escultores neoclásicos, y llegó a ser el primero de los artistas catalanes modernos plenamente adscritos a las corrientes internacionales.

**El edificio de la Lonja guarda la colección más importante de escultura neoclásica catalana:** en el patio, en la escalera de honor y en las dependencias de la Cámara de Comercio y de la Academia de Bellas Artes, donde se conserva una importante serie de obras de Damià Campeny.

Ya dentro del espíritu académico, promovido al mismo tiempo por la Academia de San Fernando y por la Escuela Gratuita de Dibujo, la pintura catalana, sin abandonar la temática religiosa, se abrió a la alegoría y a la historia. Obras aisladas, como la de Pau Muntanya, *Alegoría de la Paz de Basilea* (1799, Madrid, Academia de San Fernando) o la de Bonaventura Planella, *Alegoría de la Junta de Comercio* (1803, Barcelona, Escuela de Artes y Oficios) definen un arte académico de fortuna desigual.

Los grandes programas tienen en Pere Pau Muntanya su mejor artífice. La decoración de la Aduana Nueva de Barcelona, así como la *Alegoría de Carlos III de la Casa Bofarull de Reus* son ejemplos muy logrados. Excurso de arte académico fue Francesc Pla, llamado "el Vigatà". Su estilo prefigura el arte romántico, patente en su obra *Jesús apaciguando la tormenta*. Y son conjuntos magníficos los programas alusivos a la familia de los Cartellà, en el gran salón del Palacio Moja, y el del salón del trono del Palacio Episcopal de Barcelona. Otra obra interesante, de autor anónimo, es el programa del salón de la Casa Erasmo de Gónima, en la barcelonesa calle del Carmen, con paneles alusivos a la historia de David y a las bellas artes, y el techo que representa el carro de la Aurora.

El siglo XIX se abre con una serie de pintores formados en la Escuela Gratuita de Dibujo, bajo la influencia del francés Joseph Flaugier, discípulo de David. Salvador Mayol, Francesc Lacoma i Sans y Vicent Rodés cultivan el retrato, y con ellos una pléyade de artistas cultivan la pintura de flores; los más destacados son Salvador Molet y Francesc Lacoma i Fontanet.

Hay varios aspectos que caracterizan la pintura catalana de finales del siglo XVIII y principios del XIX.

En primer lugar, la introducción de los **temas históricos y alegóricos**, llenos de referencias mitológicas y clasicistas.

También se empiezan a dar las primeras manifestaciones de **pintura costumbrista**, que representa escenas de carácter popular, cultivada por el pintor francés **Joseph Flaugier** o por **Salvador Mayol**.

Sin embargo, el aspecto más destacable es la recuperación de la **pintura mural** para la decoración de los **salones** y de los techos de los **palacios** que se construyen durante esta época, en los cuales predomina la **temática profana**.

Los pintores que sobresalieron más en este campo, hasta convertirse en verdaderos especialistas, serían Pere Pau Muntanya y, sobre todo, **Francesc Pla**, llamado "el Vigatà", que fue el autor de las pinturas de numerosos palacios barceloneses.

Otra técnica decorativa que alcanzó un gran desarrollo fue el **esgrafiado**, utilizado habitualmente para el revestimiento de fachadas y exteriores.

El Antiguo Régimen tuvo en la fiesta y en lo efímero un magnífico vehículo transmisor de su ideología. El grabado de traducción fue el documento que nos ha hecho llegar una serie de imágenes que ilustran todos los acontecimientos. De esta época es el grabado que traduce el túmulo erigido a las exequias del conde de Lacy, y también la máscara real en honor a Carlos IV cuando visitó Barcelona en 1802, de Bonaventura Planella. Fueron grabadores importantes Blai Ametller, Esteve Boix y Francesc Fontanals.

Un hecho importante fue la introducción de una nueva técnica de estampación: la litografía. Cataluña tiene el honor de ser la pionera, con una litografía del Escudo de la Junta de Comercio (1815), obra de Josep March.

Joan Ramon Triadó

Un tema característico de los **grabados** catalanes de finales del siglo XVIII son las **fiestas y celebraciones**, tanto las de carácter popular (traducidas en xilografía) como las de carácter oficial: las máscaras reales y también los **túmulos** o cadalsos que se erigían en las iglesias con motivo de la muerte de los reyes o de personajes importantes. Muchos de estos túmulos eran **construcciones efímeras de estilo neoclásico**, cargadas de simbología.

Pero la novedad más importante es la introducción de una nueva técnica de estampación, la **litografía**, que tuvo una profunda repercusión en el arte del siglo XIX. Su introductor es Josep March con el impulso de la **Junta de Comercio**. Significativamente, la primera litografía hecha en Cataluña, que data del año 1815, representa el escudo de esta institución económica que tanta importancia tuvo para el fomento de las artes y de la cultura.

Josep Bracons Clapés



## Bibliografia

**Alarcia, M. A.; Ainaud de Lasarte, J.** (1983). *El Renaixement a Catalunya* (catálogo). Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona.

**Arranz, M.** (1991). *Mestres d'obres i fusters. La construcció a Barcelona en el segle XVII*. Barcelona: Colegio de Aparejadores y de Arquitectos Técnicos de Barcelona.

**Balasch, M. Esther** (coord.) (1995). *Antoni Agustí, bisbe de Lleida i arquebisbe de Tarragona (1517-1586)* (Aportacions entorn del marc sociocultural de Catalunya en la seva època). Llérida: Amics de la Seu Vella.

**Bosch, J.** (1990). *Els tallers d'escultura al Bages del segle XVII*. Manresa: Caixa de Manresa.

**Bosch, J.; Garriga, J.** (1997). *El retaule de la Prioral de Sant Pere de Reus*. Reus: Edicions del Centre de Lectura / Colegio de Arquitectos de Cataluña.

**Carbonell, M.** (1986). *L'Escola del Camp de Tarragona en l'arquitectura del segle XVI a Catalunya*. Tarragona: Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Barenquer IV.

**Farré, C.** (ed.) (1987). *L'arquitectura en la Història de Catalunya*. Barcelona: Caixa de Catalunya.

**Fontbona, F.** (1983). "Del neoclasicisme a la Restauració. 1808-1888". En: *Història de l'Art Català*. Barcelona: Edicions 62.

**Garriga, J.** (1986). "L'època del Renaixement. Segle XVI". En: *Història de l'Art Català* (vol. IV). Barcelona: Edicions 62.

**Martí Bonet, J. M.; Juncà Ramon, J. M.; Bonet Armengol, L.** (1980). *El convent i parròquia de Sant Agustí de Barcelona*. Barcelona: Archivo Diocesano y Biblioteca Pública Episcopal de Barcelona.

**Martí Bonet, J. M.** (coord.) (1987). *Sant Vicenç de Sarrià. 1.000 anys d'Història* (Catàleg Monumental de l'Arquebisbat de Barcelona, vol. VI/1). Barcelona: Archivo Diocesano.

**Martinell, C.** (1959). *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*. Barcelona: Seix Barral ("Monumenta Cataloniæ").

**Mata, S.** (1992). *Isaac Hermes Vermey. El pintor de l'escola del Camp de Tarragona*. Tarragona.

**Mata, S.** (1992). "El pintor holandés Isaac Hermes Vermey, un manierista en la Tarragona del siglo XVI. Notas sobre otras actuaciones suyas en las comarcas tarraconenses". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* (núm. 47).

**Perelló, A. M.** (1996). *L'arquitectura civil del segle XVII a Barcelona*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

**Subirana, R. M.** (1990). *Pasqual Pere Moles i coronas. València 1741-Barcelona 1797*. Barcelona: Biblioteca de Cataluña.

**Triadó, J. R.** (1984). "L'època del Barroc. Segles XVII-XVIII". En: *Història de l'Art Català* (vol. V). Barcelona: Edicions 62.

**Triadó, J. R.** (1994). *Arte en Cataluña*. Madrid: Càtedra.

**Triadó, J. R.** (1997). "Escultura Moderna". En: *Art de Catalunya*. Barcelona: Edicions l'Isard.



# El siglo XIX



Universitat Oberta  
de Catalunya

[www.uoc.edu](http://www.uoc.edu)



## Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>7</b>
<b>1. Plaza Real.....</b>	<b>9</b>
<b>2. Estatua de Jaime I.....</b>	<b>10</b>
<b>3. Universidad de Barcelona.....</b>	<b>11</b>
<b>4. Ruinas.....</b>	<b>12</b>
<b>5. El Gorg Negre.....</b>	<b>13</b>
<b>6. Edificio de la Lonja y porches de Xifré.....</b>	<b>14</b>
<b>7. La creación del escudo de Barcelona.....</b>	<b>15</b>
<b>8. La reina Violante subiendo descalza a Montserrat.....</b>	<b>16</b>
<b>9. Isabel de Portugal.....</b>	<b>17</b>
<b>10. Gran Teatro del Liceo.....</b>	<b>18</b>
<b>11. Ensanche de Barcelona.....</b>	<b>19</b>
<b>12. Borne Viejo.....</b>	<b>20</b>
<b>13. Paisaje de los alrededores de Olot.....</b>	<b>21</b>
<b>14. Retrato del pintor Joaquín Vayreda.....</b>	<b>22</b>
<b>15. El general Prim en la batalla de Tetuán.....</b>	<b>23</b>
<b>16. El coleccionista de estampas.....</b>	<b>24</b>
<b>17. Salida del baile.....</b>	<b>26</b>
<b>18. Tarjetón publicitario de las Industrias Artísticas de F. Vidal.....</b>	<b>27</b>
<b>19. Flor de un día.....</b>	<b>28</b>

<b>20. S. M. el Rey en el ejército del norte.....</b>	29
<b>21. <i>Vobiscum</i>.....</b>	30
<b>22. La dama del paraguas.....</b>	31
<b>23. Arco de Triunfo.....</b>	32
<b>24. Castillo de los Tres Dragones.....</b>	33
<b>25. La Pedrera.....</b>	34
<b>26. Casa de les Punxes.....</b>	35
<b>27. La nodriza y el rey niño.....</b>	36
<b>28. Claraboya del Palau de la Música Catalana.....</b>	37
<b>29. Nieblas bajas.....</b>	38
<b>30. Cartel de Mosaicos Escofet, Tejera y Cía.....</b>	39
<b>31. Exlibris de Vicenç M. Triadó.....</b>	40
<b>32. ¿En qué punto del cielo te encontraré?.....</b>	41
<b>33. Interior del piso principal de la Casa Lleó Morera.....</b>	42
<b>34. Gran jarrón.....</b>	43
<b>35. Colgante con hada.....</b>	44
<b>36. Ramon Casas y Pere Romeu en un tándem.....</b>	45
<b>37. Baile en el Moulin de la Galette.....</b>	46
<b>38. El patio de Montmartre.....</b>	47
<b>39. El rocío.....</b>	48
<b>40. Jarrón del amor.....</b>	49
<b>41. Lohengrin.....</b>	50
<b>42. Campos Elíseos.....</b>	51
<b>43. La piedra del estanque.....</b>	52

---

<b>44. Dos gitanas.....</b>	<b>53</b>
<b>45. Toreros.....</b>	<b>54</b>
<b>46. Leyendo el periódico.....</b>	<b>55</b>
<b>47. Busto del marinero de Tarragona.....</b>	<b>56</b>
<b>48. Caricatura del Banquete.....</b>	<b>57</b>
<b>49. Fotografía del interior del Cau Ferrat.....</b>	<b>58</b>
<b>50. Fotografía antigua de la primera instalación de las salas de la Biblioteca-Museo Víctor Balaguer.....</b>	<b>59</b>
<b>51. El romanticismo.....</b>	<b>60</b>
<b>52. Del realismo al anecdotismo.....</b>	<b>69</b>
<b>53. El modernismo, un arte global.....</b>	<b>80</b>
<b>54. La historia del arte.....</b>	<b>105</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>109</b>



## Introducción

El arte catalán ochocentista, heredero del movimiento que miraba hacia el mundo clásico, el neoclasicismo, caracterizado por el rigor academicista, emprende un nuevo camino con la forja del movimiento romántico. En Cataluña, el romanticismo coincide con la renaixença, movimiento literario que contribuye a la búsqueda de las raíces culturales, de los orígenes históricos. El artista romántico recurre al mundo medieval, a la leyenda, pero también al paisaje próximo, aunque "sublimado", movido por la misma conciencia de patrimonio cultural propio. La etapa posterior, el realismo, significa una nueva aportación al mundo del arte, ya que si el romanticismo había difundido la idea del artista libre y autónomo, el realismo añadía toda una nueva temática a su alcance. Por primera vez el artista podía pintar la realidad, la más vulgar y anecdótica realidad. El público burgués, también por primera vez, sintonizaba de pleno con el nuevo tema y llenaba sus viviendas con esta pintura. El paisajismo y las escenas cotidianas están presentes desde entonces tanto en la pintura como en la escultura, o en la ilustración y las artes gráficas en general, que se convierten, por cierto, en un medio importante de difusión de la nueva concepción artística. Finalmente, en las postrimerías de siglo, un nuevo movimiento que apuesta abiertamente por la modernidad, después de la celebración de la Exposición Universal en Barcelona, en 1888, nos introduce plenamente en las corrientes artísticas internacionales, y Barcelona ocupa por primera vez en el siglo XIX un lugar destacado en el mundo del arte, gracias, sobre todo, a la dimensión de su arquitectura, con nombres tan relevantes como el de Antoni Gaudí.

La evolución de las artes en el **siglo XIX** incluye la fase final del **neoclasicismo**, el **romanticismo**, los distintos **historicismos** y el **modernismo**, además del **realismo**, el **impresionismo** y el **posimpresionismo** pictóricos.

Entre las circunstancias históricas que enmarcan este periodo, destacan el reflujo de la **expansión napoleónica**, la confrontación política entre **absolutismo** y **liberalismo** derivada de la Revolución Francesa, la configuración de los **estados nacionales**, el imparable proceso de **industrialización** con todas las **tensiones sociales** que genera, la posición hegemónica de la **clase burguesa** y la creciente organización de la **clase trabajadora**.

Durante el siglo XIX la burguesía desplaza a la vieja aristocracia o incluso los sectores eclesiásticos como promotores de realizaciones artísticas, lo cual comporta profundas transformaciones del gusto y del papel de los artistas en la sociedad. Paralelamente, las **ciudades industrializadas** registran una gran expansión, mientras que la creciente mecanización plantea el conflicto entre **arte e industria**.

El arte catalán ochocentista refleja puntualmente todos estos procesos, como también la voluntad de definir una identidad catalana favorecida por la **renaixença** o la creciente apertura a los horizontes artísticos europeos que invertirá en el **modernismo**, el movimiento con el cual el arte catalán se vuelve a situar en una posición destacada internacionalmente.

## 1. Plaza Real



### Romanticismo

La desamortización de los bienes eclesiásticos de 1835 permitió a la ciudad de Barcelona poder disponer de algunos espacios libres para urbanizar según las nuevas ideas de ciudad. Esta plaza ocupa el solar del antiguo convento de los capuchinos, derribado en 1823. De este año data un primer proyecto de plaza, pero no fue hasta 1848 cuando se llevó a cabo la urbanización. Resultó ganador del concurso el arquitecto Francesc Daniel Molina, con un proyecto donde aplicaba los patrones de la composición académica de los edificios residenciales –bajo porticado, dos pisos unidos por pilastras y ático corrido– como apoyo básico para la reforma urbana. Es interesante la utilización de los pasajes como espacio de conexión entre la nueva plaza y la trama urbana ya existente. La plaza tiene una única entrada a cielo abierto, que da a la Rambla.

## 2. Estatua de Jaime I



Mármol

Medievalismo romántico. Historicismo

La escultura está situada en una hornacina de la fachada de la Casa de la Ciudad de Barcelona, reformada por Josep Mas i Vila entre 1836-1850. La estatua del rey y la del consejero Joan Fiveller flanquean la puerta de entrada del edificio, sede del Salón de Ciento. Jaime I, conde de Barcelona y rey de Aragón, Valencia y Mallorca, fue quien en el año 1265 limitó a un centenar el número de prohombres que constituían el consejo. Se le representa con barba y corona condal, y con un traje que le cubre prácticamente todo el cuerpo, pero que nos deja adivinar su firme postura: adelanta el pie izquierdo y apoya el brazo del mismo lado en la cintura, mientras sostiene y muestra, con la mano derecha, el pergamino de su linaje.

### 3. Universidad de Barcelona



Neorrománico. Historicismo

El edificio se construyó entre 1863 y 1889, en la Gran Vía de las Cortes Catalanas. Con 136 metros de fachada y 83 metros de lado, ocupó dos manzanas enteras de casas del ensanche. Construido en estilo neorrománico, con elementos decorativos mudéjares y bizantinos, su distribución gira en torno a dos patios, con dos plantas de arcadas. Destacan la escalera de honor y el paraninfo, iniciado en 1870. La fachada y el vestíbulo se inspiran en las formas arquitectónicas del monasterio de Poblet.

## 4. Ruinas



102 x 155

Óleo sobre tela

Romanticismo

Paisaje con ruinas en primer término y el cielo que domina prácticamente toda la composición. En medio de las ruinas, la representación de un pequeño grupo de personas quiere transmitir la sensación de pequeñez del hombre ante el pasado y la inmensidad del espacio. La obra, dentro del más característico espíritu romántico, da un paso más allá y consigue integrar los distintos elementos: las ruinas, el paisaje y el hombre, mediante su extraordinario tratamiento de los efectos atmosféricos y lumínicos.

## 5. El Gorg Negre



Litografía

Romanticismo

Paisaje nocturno iluminado por la luz poderosa de la luna llena, que se refleja en el agua y recorta las formas de las montañas. El cielo medio nublado y las cruces que coronan las colinas acentúan todavía más el dramatismo de la escena. El lugar a menudo se confunde con el Pozo del Conde o de la Percha del Astor, donde se sitúa la leyenda que explica que allí fue arrojado el cuerpo de Ramón Berenguer II "Cabeza de estopa". La estampa se realizó para ilustrar la obra de Pau Piferrer *Recuerdos y Bellezas de España*, publicada en once volúmenes, el primero de los cuales salió a la luz en 1839. Había dos volúmenes dedicados a Cataluña; el segundo lo acabó Francesc Pi i Margall con motivo de la muerte de Piferrer. Francesc Xavier Parcerisa trabajó en la obra hasta 1872 y fue el editor y casi único ilustrador de los once volúmenes, profusamente ilustrados con treinta o cuarenta litografías por volumen, a toda plana, intercaladas en el texto y enmarcadas por un filete rectangular.

## 6. Edificio de la Lonja y porches de Xifré



Grabado al acero

Romanticismo

La estampa, dominada por el edificio neoclásico de la Lonja, muestra el nuevo paseo de Isabel II una vez urbanizado poco después de la construcción de los porches de Xifré. La obra, grabada al acero por Antoni Roca, es de una gran habilidad técnica y presenta además la novedad de basarse en el primer daguerrotipo que se hizo en el Estado español, en 1839, obra de Ramon Alabern. La estampa ilustra la obra de Francesc Pi i Margall: *España. Obra pintoresca*, impresa por Juan Rotger en Barcelona en 1842. Esta colección, que quedó inacabada, se inició con un volumen dedicado a Barcelona, en el cual también intervinieron, con grabados al acero, Lluís Rigalt, Àngel Fatjó, y con xilografías, Ramón Sáez, sobre dibujos de Ramon Puiggarí.

## 7. La creación del escudo de Barcelona



123 x 168 cm

Óleo sobre tela

Nazanerismo

En esta obra, que se convirtió casi en un manifiesto plástico por las referencias a la historia de Cataluña, el autor representa la leyenda de la formación del escudo de Cataluña. Parece que el tema le fue sugerido por los hermanos Milà i Fontanals. El lenguaje pictórico es característico del estilo purista importado de Roma por los nazarenos catalanes. El trazo es directo y conciso, los volúmenes claros y el color limitado y austero. A la derecha de la composición está representado Wifredo el Velloso, encamado y atendido por sus ayudantes y colaboradores. Uno de éstos sostiene el escudo mientras Carlos el Calvo deja la huella de sus dedos. A la izquierda de la composición está representado parte del séquito de Carlos el Calvo.

## 8. La reina Violante subiendo descalza a Montserrat



Pluma y acuarela sobre papel

Romanticismo

En el más austero estilo purista, el autor representa a la reina Violante con la cabeza inclinada y una antorcha encendida en la mano derecha, peregrinando hacia Montserrat. La reina va coronada pero descalza, acompañada por sus damas que le sostienen la capa y seguida de muy cerca por los soldados de su escolta, que llevan la cabeza descubierta pero la mano en el puño de la espada. El paisaje montserratino es visto de manera fantásica, y las colinas crean un pasillo estrecho que obliga a los devotos a avanzar uno detrás de otro. Las características del estilo pictórico adoptado por los nazarenos catalanes en Roma –realismo de colores planos y formas simples– es patente en esta obra que, además de recular en el tiempo en la búsqueda de la inspiración formal, lo hace también en el tema escogido.

## 9. Isabel de Portugal



288 x 226 cm

Óleo sobre tela

Romanticismo

Cuadro de historia que representa a la reina Isabel de Aragón enferma, velada por sus hijos –la futura Isabel la Católica y el niño Alfonso. La reina, en el centro de la composición, pálida y con la mirada perdida, está sentada en el trono. Su hijo apoya la cabeza sobre su hombro derecho y le coge la mano; su hija Isabel la abraza mientras la mira suplicante y le pone las manos sobre el corazón. La composición se completa con otros personajes al servicio de la reina que contemplan la escena. La obra resuelve con mucha habilidad, dentro de la corriente romántica, los rostros, las figuras y la textura de las telas y objetos decorativos. Una fuente de luz en primer plano nos acerca a los protagonistas principales mientras que la oscuridad y el desenfoque nos seleccionan los objetos secundarios.

## 10. Gran Teatro del Liceo



### Isabelino. Historicismo

El teatro ocupa un solar procedente de la exclaustación del convento de los trinitarios descalzos. Los cuatro proyectos iniciales son obra del arquitecto Miquel Garriga i Roca, nombrado director de la obra en 1845, y que renunció en enero de 1846, al negarse a firmar el plano de la fachada, diseñado por el francés Vigié. Josep Oriol Mestres aceptó firmarlo y asumió la dirección de la obra. En 1862 el teatro ya sufrió un incendio y Josep Oriol Mestres se encargó de la restauración. La fachada parte de un esquema muy parecido a la fachada isabelina del Teatro Principal, construido sólo un centenar de metros Rambla abajo por Francesc Daniel Molina, entre 1848 y 1866. Presenta dos cuerpos laterales de decoración sobria, y un cuerpo central con tres grandes ventanales de medio punto con balcones y enmarcados por dos plantas de columnitas geminadas, un ático con quince ventanillas y un coronamiento semicircular que contiene un gran reloj.

## 11. Ensanche de Barcelona



A mediados del siglo XIX, en el mismo momento que otras ciudades europeas, Barcelona se planteó un plan de reordenación y ampliación. En 1854 se concedió el permiso para demoler las murallas, y el Ayuntamiento convocó un concurso de proyectos para 1859. El primer premio fue para el proyecto presentado por el arquitecto Antoni Rovira i Trias, pero desde el Gobierno de Madrid se ignoró el concurso de Barcelona y se impuso el proyecto del ingeniero de caminos Ildefonso Cerdà. El ensanche de Cerdà rehuía el pintoresquismo, era un trazado urbanístico dispuesto en cuadrícula, que combinaba en cada manzana de casas los espacios dedicados a viviendas con zonas verdes. Las manzanas de casas, de 114 x 114 metros, estaban recortadas por chaflanes, separadas por calles de 20 metros y conectadas por medio de grandes avenidas.

## 12. Borne Viejo



47 x 84 cm

Óleo sobre tela

Realismo

El artista presenta una visión del mercado barcelonés del Borne muy rica en color y luz. La escena está enmarcada por los edificios que rodean la plaza. En primer término hay algunos personajes vendiendo, sentados en cajas, carros y animales. Centran la composición las paradas de fruta, cubiertas con unos grandes toldos que protegen la mercancía de la luz del sol. En medio de las paradas una multitud que se mueve, conversa y mercadea. El artista nos presenta un escenario del paisaje urbano y humano barcelonés muy representativo de su pintura realista.

### 13. Paisaje de los alrededores de Olot



81 x 140 cm

Óleo sobre tela

Realismo

Representación de un paisaje de la Garrotxa, con un río en segundo plano que atraviesa la composición, medio escondido por algunos árboles. En primer plano, entre la vegetación serpentea un camino, donde vemos representada a una mujer cargada con un cesto. El paisaje es el protagonista de esta tela, que cumple todas las características de la pintura llamada de la escuela de Olot, de la cual Joaquín Vayreda fue fundador y principal impulsor. Los sentimientos y el estado de ánimo del artista se expresan a través del lirismo del paisaje, protagonista principal de la obra.

## 14. Retrato del pintor Joaquín Vayreda



42,5 x 32,5 cm

Óleo sobre tela

Realismo

Antoni Caba muestra en esta tela que fue uno de los grandes retratistas del momento. Joaquín Vayreda aparece vestido con camisa blanca, chaqueta y pajarita azul. Va con un sombrero que le proyecta una sombra sobre el ojo derecho. Su ademán serio y altivo nos muestra la personalidad del retratado. El buen dominio de la técnica de Antoni Caba le permite representar con todo detalle la calidad de los tejidos, y al mismo tiempo retratar con mucha delicadeza la barba, el bigote y los rasgos físicos del personaje.

## 15. El general Prim en la batalla de Tetuán



360 x 298 cm

Óleo sobre tela

Realismo

En el centro de la composición, se representa el general Prim encima del caballo y con la espada levantada en señal de victoria, mientras a su alrededor la lucha continúa. Encontramos a los marroquíes, vestidos con chilabas, a los oficiales del ejército español, que llevan el uniforme oficial, y a los catalanes, con barretina y alpargatas. La escena se pierde en el fondo de la composición por el humo que provocan los cañones y el polvo. Francesc Sans i Cabot es un buen representante del arte *pompier*, y en la manera de tratar un tema histórico evoca un lejano romanticismo de raíz francesa.

## 16. El coleccionista de estampas



52 x 66,5 cm

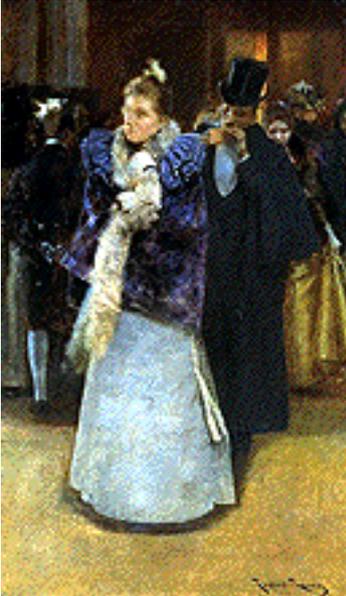
Óleo sobre tela

Realismo

Mariano Fortuny centró su obra principalmente en dos temas: lo que se ha denominado pintura de *casacón* –donde representa escenas anecdóticas con personajes vestidos a la moda del siglo XVIII– y la pintura orientalista. Con los apuntes que tomó en sus estancias en Marruecos –adonde le envió la Diputación de Barcelona como cronista de la guerra hispano-marroquí– pintó *La batalla de Tetuán*, una de sus obras maestras, de grandes dimensiones. El coleccionista de estampas pertenece al grupo de pinturas de casacas –junto con obras como *Il contino* o *La vicaría*– y es una obra de pequeñas dimensiones y de mucho detallismo, donde el artista pone de manifiesto su gran virtuosismo técnico. Es interesante destacar la perfecta representación del metal, la seda y la madera, y el papel que juega la luz acentuando los colores y creando una atmósfera y un espacio perfectamente creíbles. El coleccionista está sentado con los pies cruzados y el cuerpo inclinado hacia la estampa que ha sacado del álbum y que sostiene con la mano izquierda. Detrás de él uno de los criados le mira de reojo, mientras que otro espera a un lado cargado con otro álbum de estampas. Hay dos versiones más de esta obra, una en Boston y otra en Moscú. Mariano Fortuny fue el pintor catalán más importante de todo el siglo XIX. A los treinta y seis años era reconocido por la crítica internacional por su extraordinaria técnica, tanto en la pintura al óleo como en la acuarela y el grabado. Ahora bien, su misma habilidad le vinculó a sus marchantes y le obligó a contentar a una clientela que pedía escenas orientalistas y casacas.

No consiguió cumplir su deseo de pintar lo que le apetecía y de experimentar nuevos temas hasta el verano de 1874 en las playas de Portici, cerca de Nápoles, el mismo año en que murió, en Roma, de una hemorragia estomacal.

## 17. Salida del baile



113 x 65 cm

Óleo sobre tela

Realismo

En esta tela, una de las numerosas salidas del baile que pintó después de 1883, el artista recoge un instante, el momento en que una pareja se detiene en la puerta del baile mientras espera el carruaje que les ha de llevar de vuelta a casa. Romà Ribera capta magistralmente la atmósfera generada por la luz artificial y sus reflejos en los rostros, las sedas y las pieles. Mientras la señora espera con la mirada perdida y un gesto de frío, el señor la protege y enciende un cigarro, unos pasos más atrás. Este artista, a pesar de ser un realista convencido, acabó pintando sobre todo retratos de la burguesía de Barcelona con vestidos de gala. El realismo crudo que él quería pintar no era vendible y a los marchantes de arte no les interesaba.

## 18. Tarjetón publicitario de las Industrias Artísticas de F. Vidal



Heliograbado sobre papel y cartulina: 19 x 13,3 cm

Eclecticismo. Realismo/naturalismo

La publicidad del mueblista y decorador Francesc Vidal se presenta de manera escenográfica. Una Venus púdica dentro de una hornacina sobre una chimenea centra la composición. Enmarcada por un singular arco neoárabe, a la derecha de la escultura hay un friso con decoración egipcia y a la izquierda una cortina donde aparecen bordados todos los productos que ofrece la casa, de los cuales podemos ver una muestra en primer término: mesillas, sillas, caballetes, cuadros, tapices, tinajas, etc. Arriba del todo, dentro de un entablamiento, leemos F. Vidal, y en la parte de abajo encontramos la dirección grabada en un panel de mármol. En 1884, Josep Vilaseca también diseñó el nuevo edificio de las Industrias de Arte F. Vidal, en la calle Bailén cerca de Diputación, edificio que posteriormente reformó Enric Sagnier.

## 19. Flor de un día



Estampa litográfica

Romanticismo

Escena que ilustra una novela romántica. Vemos representado un paisaje en profundidad, con un personaje masculino en primer término, sentado en el suelo, de espaldas al espectador y con la mano izquierda levantada para llamar la atención del otro personaje que aparece en la escena, una delicada figura femenina con las manos cruzadas sobre el pecho y una larga cabellera. El personaje femenino tiene todo el aspecto de una aparición, parece levitar o elevarse, y su representación recuerda las más populares estampas de la Inmaculada Concepción.

## 20. S. M. el Rey en el ejército del norte



Xilografía

Realismo

La estampa recoge el momento en el que el rey Alfonso XII, al frente de sus tropas, dirige la maniobra militar que les permite avanzar de Peralta a Tafalla. Pellicer sitúa en el paisaje, donde ha representado todos los elementos geográficos, al Estado Mayor General, a los diferentes escuadrones, a los batidores, etc. Con un dibujo limpio y objetivo, el autor recoge a modo de instantánea una escena de la guerra carlina. Con su arte describe una crónica contemporánea y explica los acontecimientos con objetividad y visión fotográficas. Los dibujos de Pellicer aparecieron publicados en *La Ilustración Española y Americana* de Madrid, entre los años 1872 y 1876.

## 21. *Vobiscum*



Dibujo a la pluma (reproducción fotomecánica)

Tipolitografía Espasa, págs. 56-57

Modernismo

Estas dos páginas de la obra de Apeles Mestres, *Vobiscum*, son una buena muestra de la composición y de la temática esteticista que inspiraba la decoración de libros en el decenio de los ochenta. En las orlas verticales encontramos una decoración seguida, con la estilización de elementos verticales como nexo de unión entre las diferentes representaciones; las tres edades es el tema escogido para la página 56 y unos niños jugando con una mariposa para la página 57. Las cuatro viñetas horizontales incluyen cuatro representaciones diferentes, inspiradas la mayoría en motivos del arte medieval y una en el arte japonés: la lucha entre dos monstruos-serpiente por una manzana, un personaje femenino alado con cuerpo de reptil y dos trompetas, unos lirios salvajes y unos niños jugando sentados sobre una rama con un insecto.

## 22. La dama del paraguas



### Realismo

La estatua corona la fuente-manantial construida en el parque de la Ciudadel·la por el maestro de obras Josep Fontserè. Ha sido uno de los símbolos de la ciudad pero en el momento en que fue levantada recibió muchas críticas, por la indumentaria, contemporánea de la época, y por el paraguas que chorrea, considerado un elemento demasiado prosaico para ser representado en una escultura pública. El escultor, Joan Roig i Solé, que utilizó como modelo a su sobrina Josefa Alimbau i Roig, quiso congelar una instantánea de la vida cotidiana. La figura nos traslada a una calle de Barcelona durante un día de lluvia, cuando una señora se detiene un instante para escuchar lo que le quiere decir su acompañante. Ésta es la impresión que nos da la mano derecha avanzada de la escultura, el ademán reflexivo y la cabeza ligeramente inclinada a la derecha.

## 23. Arco de Triunfo



Ladrillo y cerámica vidriada

Modernismo

Levantado a la entrada del Salón de San Juan, fue el emblema de la Exposición Universal de 1888. Diseñado por Josep Vilaseca, lo construyó Joaquim Rivera. La obra, de obra vista y con elementos cerámicos de inspiración mudéjar, modelados por Francesc Pastor y ejecutados por Magí Fita, recoge al mismo tiempo la tipología y las proporciones de arcos de triunfo romanos. Cuatro pilastras acanaladas hacen de montantes y, antes de acabar en unas pequeñas cupulitas de cerámica vidriada, contienen unas figuras femeninas aladas, las famas, obra de Manuel Fluxà y Pere Carbonell. En torno a la parte superior hay representadas varias escenas en forma de friso escultórico: de Antoni Vilanova, es la Apoteosis de la Agricultura, la Industria y el Comercio; de Josep Llimona, Las Recompensas, de Josep Reynés, la Adhesión de las naciones al concurso universal, y de Torcuato Tasso la Apoteosis de las Ciencias y las Artes. Las reproducciones de piedra artificial son obra de los hermanos Josep y Alexandre Guiloni.

## 24. Castillo de los Tres Dragones



Hierro, ladrillo visto y cerámica vidriada

Modernismo

El edificio, construido para alojar el café-restaurant de la Exposición Universal de 1888, se conoce popularmente con el nombre de "Castillo de los Tres Dragones". Levantado sobre una estructura de hierro, acabado en ladrillo visto y decorado con elementos de cerámica vidriada, la obra se estructura en torno a una gran nave cerrada por cuatro grandes torres. Las ventanas verticales aligeran el peso de las grandes superficies de ladrillo, a la vez que le dan un ritmo y que remiten a los motivos arquitectónicos del pasado medieval. A la manera de friso corrido, una hilera de escudos cerámicos blancos corona el edificio. Entre los colaboradores de Domènech i Montaner que trabajaron hay que destacar a los escultores Josep Llimona y Antoni Vilanova. Una vez clausurada la Exposición Universal, Lluís Domènech i Montaner y Antoni Gallissà instalaron sus talleres en este edificio y desde allí dirigieron un gran equipo de artesanos que se encargaron de traducir a las artes respectivas sus diseños modernistas.

## 25. La Pedrera



Piedra y hierro

Modernismo

El edificio se levanta sobre dos parcelas y contiene dos casas, encargadas a Antoni Gaudí por Pere Milà i Camps. El arquitecto, ya desde el primer momento proyectó los dos solares como un edificio unitario con entradas independientes. La obra consta de sótano, planta baja, entresuelo, principal, cuatro plantas y buhardillas, y cada una de las dos casas tiene dos viviendas por rellano. En la fachada sitúa las zonas de día, en el patio de la manzana, los dormitorios, y alrededor de dos grandes patios los pasillos de circulación interior. Cambia la orientación de las aberturas, a las cuales da forma apaisada para ganar más luz. La estructura del edificio está formada de pilares y jácenas que permiten una gran flexibilidad de cierres y espacios. La fachada expresa esta libertad y la individualidad de los espacios interiores, cada uno con su geometría propia. El movimiento y la flexibilidad del edificio se transmiten incluso en la cornisa que la corona. El magistral trabajo de hierro forjado de las barandas es el único elemento decorativo ajeno a la construcción. En este edificio, Antoni Gaudí se sirve de la expresividad de la escultura, pero lo hace de manera que quede totalmente integrada en la obra. También rompe con el concepto de fachada tradicional y crea un edificio unitario. Algunos autores han querido ver rasgos de marcadas connotaciones surrealistas en los humeros y chimeneas que dan al tejado. En este edificio, el autor alcanza el deseado estilo nuevo, que tanto preocupaba los teóricos y arquitectos desde mediados de siglo XIX. Antoni Gaudí fue el arquitecto más adelantado de su época. No dejó nunca de investigar maneras innovadoras de construir para crear nuevos espacios y nuevas formas. Se sirvió de las novedades técnicas y aprendió de la experiencia del pasado, pero nunca entendió la tradición como una fuerza que limitaba su libertad.

## 26. Casa de les Punxes



Piedra y hierro

Modernismo

La Casa Terrades, conocida popularmente por Casa de les Punxes, consta de planta baja y cuatro pisos, además de un ático que se resuelve de manera diferente según si la fachada acaba en forma puntiaguda o en una torre circular. Con una planta baja de piedra, para asegurar –también visualmente–, la solidez del edificio, el resto se resuelve con ladrillo visto en los muros, piedra en los esquinales y en los marcos decorados de ventanas y tribunas, y cerámica vidriada en los paneles decorativos, en los "pinchos" de las torres y en los tejados. La sensación de ligereza del edificio se consigue con el movimiento de las fachadas, efecto que es resultado de la combinación de muros planos en diferentes niveles y superficies curvadas en las esquinas. La diferencia en el tratamiento de la fachada se transmite al coronamiento, donde los muros acaban en forma triangular y las superficies curvas en una torre. Con numerosas referencias medievales –en la utilización del ladrillo, en los motivos de la decoración escultórica y en las formas de ventanas y arcos–, el autor consigue integrar en la trama urbana del Ensanche un edificio singular.

## 27. La nodriza y el rey niño



Relieve escultórico de piedra

### Modernismo

Es la representación de una canción catalana o un romance antiguo. La Virgen intercede en favor de la nodriza del niño del que cuidaba, el hijo del rey. La niñera promete a la Virgen dos coronas si ésta le devuelve el niño. El relieve, que coge parte de los montantes y el umbral de la puerta, representa el momento en el que los reyes y la corte han salido de cacería y no queda en el palacio nadie más que la nodriza y el niño rey. La nodriza aparece amamantando al niño, a un lado, y al otro hay una rueca con un hilo colgando y un gato que juega, un detalle zoomorfo muy característico de la escultura modernista. Los personajes se representan idealizados y llevan vestidos y tocados de la época medieval. La canción está representada en once composiciones escultóricas, de medio a bajorrelieve, que ocupan los montantes y los umbrales de las puertas de la Casa Lleó Morera, y se esculpieron en los talleres de Alfons Juyol.

## 28. Claraboya del Palau de la Música Catalana



Vidrio emplomado de colores

Modernismo

El Palau de la Música Catalana es uno de los mejores ejemplos de integración de las artes de la época modernista. Bajo la dirección del arquitecto Lluís Domènech i Montaner trabajaron los mejores artífices de cada especialidad. La claraboya central, obra de Rigalt, Granell y Cía, formada por vidrios y cibas de colores amarillos y ocre, se resolvió como una gran flor con los pétalos abiertos. En dos de los extremos de la claraboya, dos frisos con el rostro de una figura femenina introducen colores fríos en la composición. Una estructura de hierro, totalmente integrada en el conjunto de la obra, soporta esta gran pieza, y una serie de piezas de plomo sujetan entre sí los vidrios de colores. La cerámica vidriada, las esculturas de piedra y mármol y el mosaico acaban de completar esta gran obra colectiva.

## 29. Nieblas bajas



Dibujo a la pluma (reproducción fotomecánica)

Tipografía Oliva

Modernismo

Se trata de una de las páginas de la novela simbolista, con texto de Josep M. Roviralta, ilustraciones y encuadernación de Lluís Bonnín y música de Enrique Granados. Las iniciales, separadas por corazones de color rojo, hacen referencia a los tres artistas que colaboran en la obra. El dibujo es obra de Lluís Bonnín y representa una pareja abrazada. La figura femenina, en primer término, esconde casi completamente el cuerpo de su amado.

### 30. Cartel de Mosaicos Escofet, Tejera y Cía.



180 x 103,5 cm

Cromolitografía

Modernismo

A la manera de un panel cerámico, este cartel publicitario Alejandro de Riquer reproduce dos figuras femeninas enmarcadas dentro de una orla. Una de las figuras está sentada, a punto de empezar a pintar un panel que le sostiene la segunda figura, de pie detrás de ella. La decoración es muy detallada y ocupa todos los espacios disponibles: fondo, base donde se sienta la figura femenina, vestidos, orla, etc. Aunque predominan las formas vegetales estilizadas entrelazadas, también encontramos formas zoomórficas, dos temas característicos del modernismo. Las figuras femeninas responden al ideal de belleza orientalizante, tan de moda en aquel momento, de rasgos delicados y con flores grandes en el pelo. En el fondo vemos inscritos los nombres de las tres ciudades para las cuales trabajaba la casa: Barcelona, Madrid y Sevilla.

### 31. Exlibris de Vicenç M. Triadó



11,1 x 4,2 cm

Fotograbado

Modernismo

Una figura angélica es el centro de la composición de este exlibris del sacerdote Vicenç M. Triadó, obra del pintor, dibujante y grabador Josep Triadó. La figura está con los brazos alzados y sosteniendo a un bebé. Lo rodean las alas, flores y la inscripción "Gloria in excelsis Deo et in terra pax". En la parte superior del dibujo encontramos otra inscripción inscrita en una cartela: "Ex-libris Vicens M. Triadó Prevere". Josep Triadó, junto con J. Renart y Alejandro de Riquer, es uno de los responsables del resurgimiento del exlibrismo en Cataluña durante el modernismo.

## 32. ¿En qué punto del cielo te encontraré?



Fotografía: 62 x 59 cm

Modernismo

Fotografía simbolista alusiva al tema de la muerte, donde aparecen una mujer joven muerta con unos crisantemos sobre el pecho, y un hombre viejo agachado a su lado. El hombre le coge la mano y gira la cabeza hacia arriba, con la boca abierta y mirando al cielo. La luz incide en el pelo enredado y en media cara de la chica, en el pecho, desnudo y blanco, y en las flores, donde se concentra el enfoque. Pero la luz también llega a iluminar media cara del hombre y su barba blanca; el resto se pierde en la oscuridad. La composición de la escena es muy original, la chica está estirada en una ligera diagonal respecto del espectador, hecho que no permite que nos acerquemos a su cabeza y a su pecho. Entre las piernas de la chica y el espectador hay, en cambio, bastante espacio para que se pueda agachar el otro personaje.

### 33. Interior del piso principal de la Casa Lleó Morera



Madera de roble con marquetería y vidrio emplomado

Modernismo

El interior de la Casa Lleó Morera es un muy buen ejemplo de la integración de las artes y de la colaboración entre los arquitectos y los diferentes artesanos, en la época del modernismo. El trabajo de decoración fue dirigido por Lluís Domènech i Montaner y el responsable de trasladar al mobiliario sus proyectos fue el moblista Gaspar Homar, con la colaboración en los diseños de Josep Pey. La mayoría de los muebles de la casa son de roble, pero destacan sobre todo por el trabajo de marquetería, en el que utilizan maderas de distintos árboles para dar a los paneles los colores deseados, que van desde los rosados a los marronáceos, los ocres o los verdosos.

### 34. Gran jarrón



49 x 24,5 cm

Porcelana de alto fuego, decoración polícroma y oro

Modernismo

Gran jarrón de porcelana de forma alargada y cuello estrecho, decorado con motivos vegetales estilizados y frutas. La decoración está dividida en franjas que nacen en la parte inferior del jarrón, se estrechan en la parte central y se vuelven a ensanchar todavía más en la parte superior. La blancura de la porcelana contrasta con los motivos polícromos de la representación vegetal, y los colores están separados por un hilo de oro. La decoración encaja totalmente con el repertorio modernista.

### 35. Colgante con hada



6 x 4 cm

Oro, esmalte traslúcido y perla

Modernismo

En esta joya, Lluís Masriera representa a un hada que huele una flor. La rodea un conjunto de elementos vegetales y tiene como colgante una perla. Responde perfectamente al gusto modernista en cuanto al tema escogido, el mundo de las hadas, las ninfas y las flores, que son los elementos preferidos de la vertiente simbolista del movimiento, y también en cuanto a los materiales, ya que la utilización del esmalte traslúcido es también característica de aquel momento.

### 36. Ramon Casas y Pere Romeu en un tándem



191 x 215 cm

Óleo sobre tela

Modernismo

El cuadro fue pintado para decorar un panel de la cervecería Els Quatre Gats. Pedaleando sobre una bicicleta de dos plazas aparecen representados Ramon Casas, en el asiento delantero con la espalda inclinada y fumando en pipa, y Pere Romeu detrás, más recto y girado mirando al espectador. En medio de la tela está perfilada la ciudad y en el ángulo superior izquierdo hay pintadas algunas hojas de árbol. Los dos personajes del tándem van con la misma indumentaria, idénticos zapatos, calcetines hasta la rodilla, faja, puños y cuello negros, y camisa y pantalón blancos. Los dos llevan barba y la cabeza cubierta con un sombrero.

### 37. Baile en el Moulin de la Galette



100 x 81,5 cm

Óleo sobre tela

Modernismo

Interior de un local con algunas figuras sentadas en primer término y otras bailando. En segundo término, a la derecha, está representada la orquesta encima de una tribuna. Es interesante destacar la perspectiva elevada desde donde se ha tomado la escena, hecho que permite al pintor poder representar el espacio y la atmósfera del local. Una fuente de luz potente en último término provoca una gran sombra en el ángulo inferior derecho, donde las figuras se confunden unas con otras. Tanto los objetos como las personas están representados con una pincelada muy rápida y poco definida. En esta obra se hace claramente patente la influencia de los pintores Edgar Degas y James Abbot Whistler.

### 38. El patio de Montmartre



95 x 87 cm

Óleo sobre tela

Modernismo

En esta tela Santiago Rusiñol representa uno de los patios interiores del barrio de Montmartre de París. Dominado por las tonalidades grisáceas propias de los cielos franceses, el autor encuadra la composición desde una perspectiva elevada; probablemente pintó este cuadro desde el primer piso de la casa situada enfrente. La altura le permite dar bastante importancia al empedrado del patio. El espacio está cerrado por tres de los cuatro lados y muestra las típicas construcciones de este barrio parisino, hechas de obra y madera, y con claraboyas y ventanas de cristal. Forma parte del paisaje urbano una figura femenina, vestida de negro, que baja una escalera pero que difícilmente se diferencia de los otros elementos que conforman la escena: una jaula, las tuberías del agua, una maceta, una puerta, etc.

### 39. El rocío



72 x 130 cm

Óleo sobre tela

Modernismo

Cuadro simbolista, donde el autor representa el amanecer, momento mágico en el que las hijas de la noche –representadas como figuras femeninas con largas cabelleras de color panocha y vestidas con tules– están a punto de desaparecer. La naturaleza –representada por unos cipreses, flores y un lago– acaba de ser refrescada por el rocío que traen las propias ninfas. En el fondo de la composición el color anaranjado del sol se deja entrever por medio de las nubes. Los colores dominantes son los azules y verdes, y el acento lo pone el color anaranjado de la luz del sol y el pelo de las hijas de la noche. La pincelada es muy rápida y denodada, y la forma de la enmarcación, y el propio marco grabado, es también obra de Adrià Gual.

## 40. Jarrón del amor



107 x 50 x 30 cm

Modernismo

Jarrón decorado con la representación de dos personajes, una figura femenina y una masculina. El jarrón está prácticamente oculto por la decoración. Además de los dos personajes mencionados, hay esculpidas frutas, flores y una tela que vuela. Las características de los personajes son las propias de la escultura catalana modernista, con una fuerte influencia de la obra simbolista de Augusto Rodin. La figura más detallada es la femenina, que aparece en primer término y de pie, con una faldilla larga que vuela, y la cara apoyada sobre la mano derecha; con la mano izquierda coge la mano del personaje masculino, su amado.

## 41. Lohengrin



110 x 450

Óleo sobre tela

Modernismo

En la tela hay representada una escena de la ópera *Lohengrin*, de Wagner, el momento en que el cisne que había traído a Lohengrin se lo vuelve a llevar, después de que Elsa hubiera roto la promesa de no preguntarle por su estirpe. Elsa de Brabante aparece representada mirando al cielo y con la mano en el pecho, mientras que el caballero del Grial, vestido con la armadura, con el escudo y empuñando la espada, mira hacia el cisne que lo tiene que retornar al lugar de donde proviene. Un prado de la ribera del Escalda, cerca de Amberes, es el lugar donde transcurre la acción de la ópera y la escena representada en esta tela de extraordinarias dimensiones.

## 42. Campos Elíseos



81 x 120 cm

Óleo sobre tabla

Posmodernismo

La escena presenta a dos personajes femeninos en primer término. Uno de ellos bajo los efectos de luz fosforescente, tan característicos del autor, que provocan un fuerte contraste con la oscuridad del paisaje boscoso del fondo de la composición. El otro personaje lleva una capa y un sombrero oscuros, y mira directamente al espectador. Parece como si el pintor las hubiera fijado en un momento en el que las mujeres estaban bailando, o cuando menos moviéndose de manera rápida. La luz que desprende la primera y la mirada de la segunda nos producen una sensación enigmática y extraña.

### 43. La piedra del estanque



102 x 128 cm

Óleo sobre tela

Posmodernismo

Esta pintura ejemplariza la parte más importante de la obra de Joaquín Mir realizada en Mallorca entre 1901 y 1904. Sin tema ni voluntad de no captar sino la belleza estética que producen las manchas de color sobre la tela, el autor coge un rincón de la costa mallorquina y juega con los colores, hasta crear la impresión del agua quieta y de las rocas que se reflejan en ella.

## 44. Dos gitanas



136 x 136 cm

Óleo sobre tela

Posmodernismo

Las dos gitanas se sientan en sillas de anea, una frente a la otra. La figura de la izquierda está tres cuartos de cara al espectador, pero con la mirada baja, y cubierta con un mantón rojo. La otra gitana está de espaldas al espectador, con la cabeza gacha y también cubierta con un mantón de color negro. En segundo término podemos ver una mesa con un vaso. Las grandes manchas de color con las que se representan los mantones de las gitanas se yuxtaponen y contrastan con el color verde con que el pintor ha querido representar la pared del fondo. La pincelada es corta, reiterativa y segura, muy característica de Nonell.

## 45. Toreros



16,5 x 30 cm

Pastel sobre papel

Posmodernismo

Picasso representa a los toreros en medio de la plaza, en un punto muerto, pero tenso, cuando el toro los encara, antes de decidir a cuál de ellos embestir. En la escena, Pablo Picasso utiliza básicamente dos colores: el amarillo de las vallas y una tonalidad gris-verdosa para el suelo. En la composición destacan las manchas anaranjadas que representan las capas de los toreros. A propósito, el autor utiliza unos colores nada habituales como medio expresivo. Los toreros están pintados con muy pocos rasgos y algunos parcialmente silueteados en negro. El toro es una mancha de color negro de dimensiones reducidas, pero que equilibra la composición.

## 46. Leyendo el periódico



69 x 49,5 cm

Óleo sobre tela

Posmodernismo

Interior con dos figuras, una derecha y otra sentada a su lado leyendo el periódico. La iluminación de la escena proviene del lado izquierdo del cuadro, hacia donde se decantan los personajes para poder leer; la parte superior de la tela, en cambio, queda a oscuras. El periódico, los puños, el pañuelo de cuello y la camisa son las partes pintadas en blanco que sobresalen de una composición donde dominan los tonos ocres. La factura es rápida y valiente, y con pocos trazos define a los personajes.

## 47. Busto del marinero de Tarragona



22 cm de altura

Arcilla

Posmodernismo

Busto de un hombre, realizado en arcilla y de una gran simplicidad. Con la gorra puesta, la boca abierta y los ojos mirando hacia arriba, un cuello ancho y unos hombros caídos, Emili Fontbona representa la esencia del marinero. La obra, de un tono intencionadamente arcaizante, supone un gran paso adelante en la representación escultórica, que rehúye tanto la estética simbolista como el realismo convencional en boga.

## 48. Caricatura del Banquete



Publicado en *¡Cu-Cut!*

Modernismo

Joan Junceda representa en esta caricatura política a dos personajes sentados a la mesa a punto de empezar una gran comida. Comentan el hecho de que no les han puesto porrón: "—No sé per què no han posat porró./ —Perquè en matèria de política els catalanistes no bevem a galet" ('—No sé por qué no han puesto porrón. / —Porque en materia de política los catalanistas nos lo tragamos todo. La expresión "beure a galet" ('beber a chorro'), en catalán, tiene el sentido figurado de ser excesivamente confiados o crédulos. Aparte de la agudeza del chiste, también debemos destacar el dibujo de Joan Junceda, sólido y muy expresivo. La caricatura salió publicada en *¡Cu-cut!*, una de las revistas catalanistas de derechas más leída a principios del siglo XX.

## 49. Fotografía del interior del Cau Ferrat



Interior de una de las salas del Cau Ferrat de Sitges, donde Santiago Rusiñol reunió su colección de hierros antiguos, a la cual añadió después cerámica, pintura y objetos de todo tipo.

## 50. Fotografía antigua de la primera instalación de las salas de la Biblioteca-Museo Víctor Balaguer



Vista de una de las salas del museo Víctor Balaguer, donde se aprecian las colecciones de cerámica y de objetos varios, reunidas por su fundador. Como todo museo de autor o de coleccionista, la presentación de las piezas se rige más por un criterio decorativo y estético que por una clasificación rigurosamente científica. La concentración de piezas es también otra de las características de los museos de coleccionista. La Biblioteca-Museo Balaguer es uno de los primeros edificios construidos expresamente para albergar una colección museística.

## 51. El romanticismo

El inicio del siglo XIX coincide con las postrimerías del neoclasicismo, estilo dominado por el rigor academicista y el gusto por el mundo antiguo, y empieza a forjarse todo un mundo nuevo, producto de la combinación de distintos hechos, tanto de orden sociopolítico como cultural –pensemos en las revoluciones sociales y la Revolución Industrial–, que afectaron a toda Europa y, por lo tanto, también a Cataluña. El interés por el origen de los pueblos y su cultura, que en Cataluña se manifestó al mismo tiempo como un importante movimiento literario, la denominada *renaixença*, comportó una especial atención hacia el mundo medieval, manifiesta en todos los campos. Paralelamente, surgió la noción del artista "libre", del artista "genio", desvinculado de la academia y alejado de los encargos oficiales. La confluencia de estos dos hechos contribuyó a la definición del arte romántico.

El **romanticismo** es la corriente cultural que predomina en Europa durante la **primera mitad del siglo XIX**.

Sus orígenes se remontan a las poéticas pintoresquistas y visionarias de finales del siglo XVIII, pero su difusión es paralela al reflujo de la expansión napoleónica.

En oposición al culto a la racionalidad, a las normas académicas y al arte clásico, que definían la estética neoclásica, el arte romántico exalta la **percepción subjetiva**, la **fantasía**, el predominio de los **sentimientos** por encima de la razón y reivindica la **libertad del artista** ante la mentalidad académica.

Los artistas románticos exploran apasionadamente **la naturaleza como fuente de inspiración** y consagran el paisajismo como un nuevo género pictórico. También redescubren la **Edad Media**, en la que encuentran la antítesis del mundo clásico y, por lo tanto, de los ideales neoclásicos. Asimismo, mitifican la sabiduría popular frente a los cultismos historicistas.

En Cataluña, el romanticismo está directamente relacionado con la eclosión de la **Renaixença**, y tiene un componente medievalizante muy acusado, junto a la recuperación de los **orígenes medievales del país**.

El clima sociopolítico de la primera mitad del siglo XIX estaba dominado por las guerras carlistas. Una de las consecuencias del ambiente enrarecido y tenso de aquellos años fue la dura represión a la que se sometió a las órdenes religiosas, que desembocó en 1835 en la quema de muchos conventos, su supresión definitiva y la confiscación y consiguiente desamortización de sus bienes. Si este hecho representó la desaparición de importantes conjuntos sobre todo medievales –convento de Santa Catalina, convento de San Francisco–,

también hizo necesario que se planteara una nueva urbanización y un nuevo uso civil para los edificios religiosos que quedaron en pie. Nacen nuevas plazas, como la Plaza Real de Barcelona, situada en el solar del antiguo convento de los Capuchinos, obra de Francesc Daniel Molina, la plaza de San Agustín (1855-1857) en Gerona, donde había estado el convento de los agustinos, y se levantan nuevos edificios públicos –teatros, mercados, etc. La obra civil más representativa de este momento son los denominados "porches de Xifré", conjunto construido en 1837 frente a lonja de Barcelona, obra de los arquitectos Josep Buxareu y Francesc Vila, gran edificio de viviendas encargado por un rico indiano de Arenys de Mar, que se convirtió en símbolo del nuevo poder burgués.

Las grandes operaciones urbanísticas que Napoleón impulsó en París con la finalidad de prestigiar y de renovar la imagen de la capital de su imperio tuvieron una repercusión considerable en muchas otras ciudades europeas y también en las catalanas.

Uno de los aspectos más característicos de este **urbanismo**, las alineaciones soportales ideadas por los arquitectos Percier y Fontaine para la Rue de Rivoli parisina, fueron adoptados en el ordenamiento de nuevos espacios urbanos en la Barcelona de la primera mitad del siglo XIX (porches de Xifré, Plaza Real).

Muchos de estos nuevos espacios urbanos fueron ganados con la supresión de viejos cementerios y sobre todo derribando numerosos conventos afectados por las leyes contrarias a los intereses de las órdenes religiosas.

Eso comportó la **pérdida irreparable de edificios de gran valor histórico**, pero también una apreciable **mejora de la calidad de vida** en una ciudad prácticamente saturada y que todavía estaba rodeada por las antiguas murallas.

Naturalmente, estas actuaciones urbanísticas respondían a un inequívoco **impulso progresista**, igualmente patente en la estética adoptada –de inspiración clasicista– o en los **trazados rectilíneos**.

La incidencia del urbanismo parisino en Cataluña –y particularmente en Barcelona– también debe valorarse como una de las primeras manifestaciones del **prestigio de París** como principal punto de referencia del arte y los artistas catalanes del siglo XIX, en detrimento de Madrid y de Roma.

La Renaixença significó la recuperación de la lengua y literatura catalanas fuertemente sometidas a causa de las circunstancias históricas consecuencia sobre todo del Decreto de Nueva Planta impuesto por el rey Felipe V en 1716. Mientras tenía lugar este avivamiento de alcance cultural, nacía la conciencia de patrimonio, en gran parte a consecuencia de la quema y derribo de conventos en 1835. Así, en 1844 se decretó la fundación de la Comisión de Monumentos

Históricos y Artísticos de la Provincia de Barcelona, con la finalidad no sólo de velar por los monumentos historicoartísticos, sino también de concienciar a la población de su valor.

Con anterioridad, sin embargo, en 1839, el dibujante y litógrafo Francesc Xavier Parcerisa se había propuesto la magna obra de los *Recuerdos y bellezas de España*, con el objetivo de recoger en una serie de volúmenes las imágenes del pasado, sobre todo la arquitectura medieval, acompañadas de textos de los teóricos más relevantes del momento. Es el caso de Pau Piferrer, que se ocupó de los dos volúmenes de Cataluña –uno de los cuales fue acabado por Francisco Pi i Margall– y del de Mallorca. Paralelamente empiezan a surgir los primeros coleccionistas de restos escultóricos y arquitectónicos, entre los cuales debe mencionarse a Francesc Santacana y su Museu de l'Enrajolada, en Martorell, donde reunió un gran número de piezas.

Desde otra perspectiva, cuando en 1841 el escultor Josep Bover hace la estatua de Jaime I y la de Joan Fivaller de la fachada de la Casa de la Ciudad, retrata a dos de los personajes más emblemáticos del patrimonio histórico catalán. La conciencia patrimonial y del pasado era, pues, totalmente vigente.

### **La Edad Media: neomedievalismo y reconstrucción histórica**

El gusto por el mundo medieval era patente por todas partes, pero donde se hizo más evidente es en el campo editorial –como testimonio documental de lo que había sido– y en el arquitectónico por la praxis misma. La figura del arquitecto constructor de edificios inspirados en los estilos medievales –tanto románico como gótico– coincide con la figura del arquitecto restaurador de los monumentos medievales, afectados sobre todo por los efectos devastadores de las guerras y en concreto por las consecuencias de la desamortización de 1835 y la consiguiente quema de edificios religiosos, así como por la progresiva consideración del arte medieval, absolutamente descuidado por los postulados neoclasicistas imperantes hasta entonces.

Entre los primeros edificios neogóticos sobresale la remodelación del Palacio Real, 1846, destruido en un incendio en 1875, y una fuente en la Plaza del Rey (1853), obra de Francesc Daniel Molina, hoy también desaparecida. También es obra suya el santuario de la Misericordia de Canet de Mar (1856-1857), el edificio neogótico más antiguo que todavía se conserva en pie. Pero el arquitecto más relevante de la época es Elies Rogent, el primer director de la definitivamente autónoma Escuela de Arquitectura de Barcelona –hasta entonces el título de arquitecto se obtenía en Madrid–, gran estudioso de los monumentos catalanes de la Edad Media. Entre su obra de nueva planta destacan el Seminario Conciliar de Barcelona (1878) y el edificio de la Universidad de Barcelona, de estilo neorrománico. Como restaurador, su obra de más envergadura fue la

intervención, en 1886, en el monasterio de Ripoll, sobre el que publicó una monografía un año después. Fue responsable también de la restauración del monasterio de Sant Cugat del Vallès.

### **El paisajismo rural y urbano: de Lluís Rigalt a Onofre Alsamora**

La conciencia de patrimonio cultural tan propia del romanticismo no solos aludía a la arquitectura y el arte mueble, sino también al país, al paisaje mismos. Los artistas lo comprendieron enseguida y muy pronto el paisaje natural se convirtió en uno de los temas básicos del arte romántico.

Lluís Rigalt es una de las figuras más polifacéticas de la Cataluña romántica: pintor, grabador, teórico, miembro de la comisión de salvamento de monumentos; respondía perfectamente al perfil del artista romántico. Como pintor y grabador es fundamentalmente un paisajista que recoge en sus obras todo tipo de rincones y monumentos de Cataluña, como obra autónoma –realizó numerosísimos dibujos al lápiz y a la pluma– o como ilustraciones al servicio del libro. Sus óleos y dibujos suelen representar paisajes pintorescos, buen exponente del espíritu romántico más selecto, como es el caso de la tela intitulada Ruinas, presidida por los restos notables de un conjunto fantástico. Como ilustrador, una de las colaboraciones más notables de este autor fue la contribución a la obra de Francisco Pi i Margall, *España. Obra pintoresca. Cataluña*, publicada en 1842, donde hizo algunos dibujos grabados al metal por Antoni Roca o al aguafuerte por él mismo.

Paisajistas también de talante romántico eran Joaquim de Cabanyes (1799-1876), Ferran Ferrant (1810-1856) y Enric Ferar (1825-1887). En cuanto a la perspectiva urbana, encontramos también algunos nombres de dibujantes y grabadores, gracias a cuyas realizaciones conocemos hoy el perfil de Barcelona y otras villas catalanas. Es el caso de Onofre Alsamora, conocido sobre todo por las litografías costumbristas coloridas de lugares significativos de la ciudad condal –el Liceo, el claustro de la catedral, el interior de la escuela Llotja...

### **La imagen gráfica al servicio del libro**

El valor del paisaje y la arquitectura queda sobre todo plasmado en el mundo del libro. El romanticismo es la etapa de gran esplendor del libro de viajes, de monumentos, testimonio de la historia de los pueblos, que se edita en toda Europa. Al interés de orden sociocultural por estos temas se añade el gran avance del mundo de la reproducción gráfica. En la primera mitad del siglo XIX se asiste al desarrollo de dos nuevas técnicas gráficas: el grabado sobre madera o xilografía a testa, que permite unas imágenes de una gran minuciosidad, sin ninguna relación con el tradicional grabado popular xilográfico cultivado desde el siglo XIV, y la litografía, es decir la estampación sobre piedra, que representó un gran cambio en el mundo de lo impreso. Este procedimiento fue totalmente revolucionario, ya que permitía que dibujante y grabador

confluyeran en una misma persona y, por lo tanto, que los resultados fueran absolutamente fidedignos, dado que no hacían falta los grabadores como traductores intermediarios.

El litógrafo dibujaba con un lápiz grueso sobre una piedra calcárea previamente pulida y preparada, que después se humedecía y se entintaba, de manera que sólo se estampaba sobre el papel la parte del grafismo en negro, por la disociación que se produce entre el agua y las materias grasas.

El hecho de que un mismo artífice podía dibujar sobre la piedra como si estuviese sobre un papel permitía obtener, además, una imagen con mucha más rapidez y, por lo tanto, con mayor economía. El libro, la prensa y el impreso en general se vuelve entonces profusamente ilustrado y se puede empezar a hablar por primera vez de la democratización de la imagen impresa.

Paralelamente, el grabado sobre metal, más costoso técnica y económicamente, fue perdiendo terreno, y sólo se llegaba a encontrar en algún frontispicio de libro con el retrato del autor, mientras que el resto de las ilustraciones eran litográficas y xilográficas.

### **La litografía, sinónimo de imagen romántica**

La rica gama de matices, luces y sombras que permitía la litografía al lápiz grueso, la convirtió en la técnica gráfica más de acuerdo con el espíritu y la iconografía románticos. La obra litográfica de más gran alcance, y a la vez considerada a menudo como uno de los pilares de la *Renaixença*, son los once volúmenes de los *Recuerdos y bellezas de España*, editados, dirigidos e ilustrados por Francesc Xavier Parcerisa, con más de seiscientas estampas tiradas en talleres litográficos de Barcelona y Madrid, que recogen los más varios rincones de toda España, especialmente de los monumentos medievales o incluso de lugares donde la historia situaba algunos hechos relacionados con personajes de ese pasado, como es el caso de la estampa "El Gorg Negre", lugar adonde parece que el conde Ramón Berenguer II de Barcelona, conocido por "Cabeza de Estopa" debido a su espesa cabellera rubia, fue arrojado por unos desconocidos que lo asesinaron cuando paseaba por el Montnegre, hecho que suscitó toda clase de leyendas. El conjunto de las imágenes constituye, por lo tanto, un buen testimonio de la exaltación del pasado y del interés por el patrimonio medieval, sobre todo en los tres primeros volúmenes, dedicados a Cataluña, Mallorca y nuevamente a Cataluña, ya que a medida que pasaron los años, y por lo tanto el romanticismo perdió fuerza, las imágenes se volvieron progresivamente más realistas.

### **El declive del grabado calcográfico**

Frente a la nueva y pujante litografía, el grabado sobre metal –calcografía– quedó cada vez más olvidado. Una de las últimas empresas editoriales románticas que se sirvió de esa técnica fue la obra de Francisco Pi i Margall, *España*.

*Obra pintoresca* (1842), que venía a ser la versión calcográfica de los *Recuerdos*, donde participaron dibujantes y grabadores como Lluís Rigalt, Àngel Fatjó o Antoni Roca, pero de la que sólo se publicó el primer volumen dedicado a Cataluña, porque resultaba muy cara y era imposible superar la competencia litográfica de los *Recuerdos*. Otro libro de mucha repercusión en aquellos años, de los últimos ilustrados calcográficamente, es la *Barcelona antigua y moderna* (1854), de Avel·lí Pi i Arimon, de formato folio, con dibujos de Josep Puiggarí grabados en el metal por Antoni Roca y Àngel Fatjó.

### La irrupción de la fotografía: el daguerrotipo

La primera fotografía hecha en España fue un daguerrotipo del edificio de la lonja de Barcelona y los porches de Xifré, hecho por Ramon Alabern en 1839, que parece que sirvió de modelo a Antoni Roca para grabar la plancha homónima que ilustra *España. Obra pintoresca*. Este hecho fue una gran novedad, que no sólo se aprovechó en esta obra sino también en los *Recuerdos y bellezas de España* y progresivamente en muchas producciones editoriales. Los primeros daguerrotipos autónomos, temáticamente hablando, se dedicaron sobre todo al paisaje y al retrato.

El **romanticismo** incide con mucha más fuerza en los campos de expresión artística en los que es posible la **efusión directa de los sentimientos**, principalmente la pintura, la literatura o la música.

En arquitectura su incidencia se refleja en los **estilos neomedievales** (neorrománico, neogótico) en la medida en la que responden a la nueva percepción de la Edad Media favorecida por el romanticismo.

La **apreciación del arte medieval** –hasta entonces menosvalorado–, junto con el impulso de la Renaixença, da lugar a la **restauración o reconstrucción de numerosos monumentos**, como el monasterio de Ripoll. Estas intervenciones se hacen siguiendo los criterios del arquitecto restaurador francés E. Viollet-le-Duc.

Además de la Edad Media, **la naturaleza** es la otra gran fuente de inspiración de los artistas románticos. La pintura de **paisaje** se convierte en un vehículo idóneo para la expresión de estados de ánimo o de sentimientos, de manera que por encima de los criterios puramente descriptivos predominan **los enfoques pintorescos, las ruinas o las luces crepusculares**.

La efusión directa de los sentimientos que movía a los artistas románticos también dio lugar a la exploración de una nueva técnica gráfica, la **litografía**, que la facilitaba y que mejoraba considerablemente las prestaciones de las técnicas gráficas tradicionales. Por eso la litografía tuvo una gran incidencia en la industria editorial.

La pintura romántica catalana corresponde en buena parte a la obra de los denominados "nazarenos". Los pintores nazarenos catalanes eran un grupo de artistas que se habían marchado a Italia y se habían establecido en Roma entre 1834 y 1841, donde coincidieron con una comunidad de artistas alemanes establecida en un convento abandonado, los primeros nazarenos, a cuyo frente estaba Friedrich Overbeck. También coincidieron con sus homólogos italianos, entre los que sobresalieron Minardi y Pietro Tenerani. Los nazarenos, también denominados "puristas", valoraban especialmente el carácter primitivista de la pintura italiana anterior al ya mítico Rafael, ya que, transportados por su ideal místico, pretendían alcanzar la más pura espiritualidad mediante la realización de su obra. Pau Milà i Fontanals, poco prolífico como pintor, fue el teórico del grupo, del cual también formaron parte Claudi Lorenzale y Pelegrí Clavé, entre los más destacados. Todos ellos eran conocedores notables de la literatura y la historia del país, como buenos contemporáneos de la Renaixença.

### La pintura de historia: mitos y leyendas

El purismo de los nazarenos a pesar de ser en gran parte de tipo religioso, casi místico, entroncó también íntimamente con la historia o, mejor dicho, con la búsqueda de unos orígenes y de unas fuentes. Así, uno de los dos principales temas de su pintura era el relato histórico, tanto real como mítico o legendario, producto sobre todo de la revaloración de la Edad Media, también con un buen exponente en el campo de la novela en la obra de Próspero de Bofarull (1777-1859), *Los condes de Barcelona vindicados* (1836), que tuvo una gran resonancia en el mundo cultural de la época.

Claudi Lorenzale, pintor que había ido a Roma y que después, desde 1858, tenía que ser director de la escuela Llotja, fue el autor del tema más emblemático de la pintura de historia de aquellos años: La creación del escudo de Barcelona, representación plástica de la leyenda de la creación del escudo de las cuatro barras con la sangre de Wifredo el Velloso, pintura reconocida tanto por los italianos como por los alemanes, a pesar del talante estático de sus figuras.

### Nazarenismo y Academia

La mayoría de los nazarenos habían sido discípulos de la escuela Llotja, es decir, de la Academia de Bellas Artes. Ahora bien, justamente el espíritu que regía su obra era precisamente la antítesis del academicismo, ya que simbolizaba la sublimación del sentimiento, fuera histórico – "patrio", podríamos decir– o religioso.

El teórico cabecilla del movimiento era Pau Milán i Fontanals, gran pedagogo, sobre todo después de volver de Italia, cuando accedió a una cátedra en la Llotja, y también mediante su obra escrita. Artista, en cambio, poco prolífico, se conocen escasas obras de su mano, como por ejemplo el dibujo La reina Violante subiendo descalza la montaña de Montserrat.

Sin embargo, al lado de los artistas nazarenos vinculados todavía a la Academia, empezaron a surgir algunas voces que ponían en cuestión el monopolio artístico de la entidad, entonces directora del mundo artístico. El caso más notable es el de Josep Galofre i Coma, quien, a pesar de haberse formado académicamente y haber estado un tiempo en Roma, fue un romántico de pies a cabeza y se convirtió en un crítico acérrimo de este sistema tradicional de enseñanza artística, sobre todo a partir de su libro titulado *El artista en Italia y demás países de Europa. El estado actual de las bellas artes* (1851), donde realizaba un feroz ataque a los métodos de enseñanza de las bellas artes aplicados a las academias europeas y donde planteaba la necesaria disociación entre la academia y la escuela, que hasta entonces habían sido una misma cosa. Según Galofre, en pleno romanticismo la academia resultaba obsoleta si no se replanteaba a fondo su papel.

### Los nazarenos fuera de Cataluña

Algunos de los nazarenos catalanes establecidos en Roma consiguieron llevar en 1845 su arte a México, donde dirigieron las academias de pintura y escultura. Se trata en primer lugar del pintor Pelegrí Clavé, gran retratista al servicio de la alta sociedad mexicana, pero que al mismo tiempo también se dedicó a la pintura de historia, donde sobresale con la tela Isabel de Portugal, de grandes dimensiones. El segundo es el escultor Manuel Vilar, todavía bastante neoclásico, que se convirtió en romántico al llegar a México. Allí, conjuntamente con Clavé, reorganizaron a fondo la academia mexicana y ejercieron una influencia notable en el arte de aquel país. Pero mientras que Clavé regresó a Barcelona en 1868, Vilar se quedó allí definitivamente y realizó numerosos temas entroncados con el nacionalismo mejicano dentro del más puro espíritu romántico: *Moctezuma*, *Tlahuicole*, *La Malinche*, etc. Además, se ocupó de la reforma del edificio de la academia mexicana.

Serían llamados **nazarenos** un grupo de artistas alemanes establecidos en Roma a principios del siglo XIX. Vivían en comunidad en un monasterio en ruinas –todo muy romántico– y les movía la voluntad de renovar el arte partiendo de la exaltación del **sentimiento religioso** (oponiéndolo al carácter principalmente civil del arte neoclásico) y de la revaloración de la **estética del cuatrocientos** frente a los modelos del pleno clasicismo.

Ejercieron una influencia considerable en Alemania, en Italia (especialmente en los llamados "puristas"), en Inglaterra (donde su modelo fue seguido posteriormente por los prerrafaelitas) y también en Cataluña.

Algunos de los artistas catalanes que fueron a **Roma** hacia 1830 (Pau Milà i Fontanals, Claudi Lorenzale, Pelegrí Clavé) entraron en contacto con los nazarenos y adoptaron algunos de sus planteamientos, principalmente una **estética intencionadamente arcaizante** y la exaltación del sentimiento patriótico mediante la recreación de **episodios legendarios de la historia de Cataluña**.

Una de las tipologías arquitectónicas más representativas del siglo XIX es el teatro. En Cataluña, el teatro a la italiana tiene su momento culminante hacia mediados de siglo, cuando se crean algunos de los centros más notables, aprovechando en buena parte las consecuencias de la desamortización y la proliferación de nuevos solares en el lugar de los antiguos conventos, convertidos ahora en espacios de uso público. Se encuentran en Figueras, Gerona, Lérida, Banyoles y Olot, pero sin duda los más destacados son los barceloneses.

En Barcelona se produce entonces la pugna entre "liceístas" y "cruzados", es decir, entre los partidarios del nuevo Teatro del Liceo, más progresistas, y los del antiguo Teatro de la Santa Cruz, más conservadores.

Concebido casi individualmente por Joaquim Gispert, la falta de apoyo económico hizo que él y el resto de la junta de la sociedad tuvieran que vender la mitad de las plazas del teatro futuro, de donde deriva el hecho de que la propiedad pasara a manos de accionistas particulares, rasgo muy peculiar y problemático aún hoy del Gran Teatro del Liceo. La construcción, confiada primero a Francesc Soler, fue realizada definitivamente por Miquel Garriga i Roca y Josep Oriol Mestres, el cual quedó como único autor cuando Garriga dimitió a raíz de un problema surgido a causa de la construcción de la fachada. La función inaugural tuvo lugar el 4 de abril de 1847. Desde el punto de vista teatral, el Liceo es sin duda la contribución catalana de más alto nivel internacional.

El ocio de las sociedades urbanas del siglo XIX se canalizaba en muy buena parte hacia el **mundo teatral**, en las distintas formas y manifestaciones, cultas y populares. Este hecho repercutió considerablemente en la producción literaria o musical, en la popularidad de los actores –un incipiente *star-system*– y, naturalmente, también en la **arquitectura teatral** o en el desarrollo de la **escenografía**.

La **iniciativa privada** levantó teatros en muchas ciudades catalanas, de los cuales el más representativo es el **Gran Teatro del Liceo**, en la Rambla barcelonesa.

Promovido por la sociedad Liceo Filarmónico-Dramático Barcelonés, fue realizado con una magnificencia comparable a la de los principales teatros de ópera europeos, pero con el rasgo distintivo de su **carácter principalmente burgués** (en contraste con el carácter real de la mayoría de los teatros de ópera).

Desde que se inauguró, el Liceo ha sido uno de los núcleos esenciales de la **vida cultural y social** barcelonesa. Es prueba de su enraizamiento el hecho de haber renacido después de los destructores incendios de 1861 y 1994.

## 52. Del realismo al anecdotismo

Después del romanticismo, a mediados de siglo XIX el mundo del arte se orienta hacia unas nuevas directrices y empieza una nueva etapa en la que el mundo oficial por primera vez corre paralelo a la obra de arte autónoma. El origen está en la Exposición Internacional de París de 1855, donde Gustave Courbet presenta por primera vez una obra completamente realista, que es recibida con un dechazo general que lo obliga a exponerla paralelamente al salón oficial. El paso del romanticismo al realismo comportó el triunfo de una nueva temática, mucho más próxima y más en sintonía con la realidad del espectador. En Cataluña, el introductor de esta nueva corriente fue Ramon Martí Alsina. Progresivamente, entre 1855 y 1888, la pintura se decantó cada vez más hacia los temas realistas e incluso anecdóticos, temas que eran propios del gusto burgués y que servían como elementos decorativos de las viviendas de la nueva clase social ochocentista. Eran obras realizadas al margen del encargo oficial, prioritario hasta entonces, y fruto en cambio de la burguesía, que los codiciaba para contemplarlos colgados en las paredes de los pisos del nuevo Ensanche.

Las graves **crisis sociales** que estallaron por toda Europa hacia mediados del siglo XIX dieron lugar a un **nuevo tipo de artista** que se apartaba intencionalmente del idealismo y del individualismo románticos y asumía **posiciones más solidarias y comprometidas** con los sectores desfavorecidos de la sociedad: trabajadores, campesinos, gente de pueblo, mujeres...

Estas actitudes iban aparejadas al interés de los artistas por explorar los **aspectos más prosaicos de la realidad cotidiana** y a una decidida voluntad de devenir **testigos fieles de su tiempo** y de su época (por oposición al historicismo que impregnaba el arte neoclásico y romántico).

A causa de esta supuesta **falta de idealismo** que les era atribuida, fueron calificados de "realistas", concepto que en arte puede llegar a resultar extremadamente equívoco y que a menudo derivó hacia el simple **anecdotismo**, es decir, la recreación de escenas de la vida cotidiana desde una perspectiva amable y conformada en los gustos de las clases dominantes.

Pero en otros casos el realismo estimuló la búsqueda de nuevas formas de percepción de la realidad, de las que la más importante es el **impresionismo**.

La Barcelona medieval rodeada por las murallas se mantiene en pie hasta el año 1854, cuando definitivamente se derriban después de varios intentos frustrados anteriores y de estudios tan relevantes como la memoria titulada *Abajo las murallas*, elaborada por el científico higienista Pere-Felip Monlau (1808-1871) en 1843, para mostrar las mejoras que el derribo comportaba para la ciudad.

Una vez llevada a cabo la demolición, había que reorganizar la estructura urbanística de la ciudad. Era el mismo momento en que París y Viena se planteaban también nuevos planes urbanísticos para poder configurar la ciudad moderna, necesitada de nuevas vías y servicios. El Ayuntamiento de Barcelona convocó un concurso con esa finalidad y lo ganó el arquitecto Antoni Rovira i Trias (1816-1889), el cual ya en 1846 había concebido un plan de ensanche, que ahora detallaba con toda exactitud. Pero paralelamente, Ildefonso Cerdà, ingeniero de caminos, solicitó a la reina Isabel la posibilidad de trazar un plan del ensanche de Barcelona. Cerdà acabó imponiendo el suyo, aprobado por un Real Decreto, hecho que provocó grandes polémicas en su momento, ya que el municipio lo consideró una imposición gubernamental. Lo cierto es que el ensanche barcelonés fue obra de Cerdà, que lo concibió como una gran cuadrícula donde en cada manzana de casas se combinaban los edificios de viviendas con un volumen notable de espacios verdes y una serie de edificios públicos –mercados, hospitales, teatros... Desgraciadamente, la fuerza de la especulación hizo que con el tiempo los hipotéticos espacios verdes se convirtieran en bloques de pisos y que el Ensanche hoy sea lo que es. La primera casa que se construyó, la Casa Gibert, fue obra de Josep Oriol Mestres. Estaba situada donde hoy está la Plaza Cataluña, que precisamente Cerdà no previó en su plan.

A mediados del siglo XIX Barcelona era una ciudad prácticamente saturada y al límite de sus posibilidades, de manera que la necesidad de derribar las murallas que la rodeaban y que limitaban seriamente su capacidad de desarrollo era sentida de forma general.

Con el **derribo de las murallas**, Barcelona podía ensancharse, crecer, modernizarse. Empezaba el **Ensanche**, que se hizo según el **plan urbanístico** ideado por el ingeniero **Ildefonso Cerdà**, un plan con un inequívoco acento **progresista** que se ha convertido en una de las grandes señales de identidad de la Barcelona contemporánea y que está considerado entre los principales exponentes del urbanismo europeo del siglo XIX.

De hecho, Cerdà imaginó una **ciudad nueva**, desvinculada de la antigua, y situaba su centro en la plaza de las Glorias Catalanas.

El aspecto más característico del **plan Cerdà** es el **trazado rectilíneo** de las calles, que componen una gran **cuadrícula** con manzanas de 113 x 113 metros.

Otros aspectos destacables son:

- la toma en consideración del paralelo y el meridiano terrestres para el trazado de dos de las vías que comunican Barcelona con su entorno (Paralelo y Meridiana),
- la integración del **ferrocarril** en la red vial,

- la preocupación por la **higiene** y la salud públicas,
- la reserva de espacios verdes, la distribución equitativa de los **servicios** y un marcado **espíritu igualitario**.

Hacia el año 1850, la sociedad burguesa romántica vio nacer una nueva corriente pictórica de raíces francesas, el realismo. Gustave Courbet, en la Exposición Internacional de 1855, había osado dar tratamiento pictórico a los temas más vulgares, escandalizando al público más conservador, pero dando paso a una nueva dimensión artística, y desde entonces se habló de dos artes, el oficial y el independiente. Varios artistas románticos catalanes lo presenciaron personalmente en París.

El arte académico e incluso el romanticismo frío de los nazarenos, al fin y al cabo también bastante academicista sobre todo en Cataluña, quedó superado definitivamente. Si hasta entonces los pintores vivían fundamentalmente de hacer retratos de encargo, al margen de sus producciones más oficiales o académicas –históricas o religiosas–, a partir de ahora cultivan temas nuevos y la obra adquiere un carácter diferente.

### **El paisajismo: Ramon Martí Alsina y sus seguidores**

En Cataluña, el primer seguidor de las nuevas directrices del realismo fue Ramon Martí i Alsina. Formado en la escuela Llotja, encabeza la nueva escuela que pone en cuestión el romanticismo estático de los nazarenos. Cultivador de distintos géneros –pintura de historia, retrato...–, fue el abanderado en la temática paisajista. De talante positivista, incluso cuando cultiva el género histórico lo hace con una gran vitalidad romántica, muy alejada del purismo nazareno. Sus paisajes, rurales o urbanos, siempre rezuman la vida del lugar representado, su dinamismo interno, más allá de ser una mera plasmación de la realidad aséptica. Un título como *Borne Viejo* nos lo muestra como un verdadero cronista de la vida de un mercado barcelonés. En otra obra suya, típicamente realista, *La siesta*, pinta el descanso plácido del industrial y coleccionista barcelonés Nicolau Bujons, imposible de concebir no muchos años atrás, y le otorga la nueva categoría que los artistas, ya lejos del romanticismo, concedían a la vida cotidiana.

Serían también paisajistas sus discípulos Josep Armet (1843-1911), Francesc Torrecassana (1845-1918), Jaume Pahissa (1846-1928) y Joaquín Vayreda, el iniciador de la denominada escuela de Olot.

### **Joaquín Vayreda y la escuela de Olot**

Joaquín Vayreda (1843-1894), hijo de Olot, pero formado también en Barcelona y París, fue el principal discípulo paisajista de Martí Alsina. Fue el creador de la denominada "escuela de Olot", con una dedicación plena al paisajismo. En Olot ya existía una escuela pública de dibujo, si bien modesta, pero estuvo

al lado de su maestro cuando se dio cuenta realmente del valor del paisaje de su comarca, que plasmó en gran número de telas, siempre presididas, eso sí, por un lirismo especial muy característico de su manera de hacer. Paisaje de los alrededores de Olot es un buen ejemplo de ello. En 1868, cuando se estableció definitivamente en Olot –hasta entonces repartía sus estancias entre la villa garrotxina y Barcelona–, decidió fundar su escuela, cuya dirección ofreció a Josep Berga i Boix. Fue el responsable de la actividad pedagógica del Centro Artístico Cultural de Olot (1869), y más adelante director de la Escuela Pública de Dibujo, desde 1877 hasta 1914. En el Centro Artístico se organizaron exposiciones anuales que contribuyeron a la difusión de esta escuela pictórica. Melcior Domenge y Marià Vayreda, hermano de Joaquín, también formaron parte en esta primera etapa. Aunque con una personalidad totalmente propia, la obra de los artistas de Olot puede considerarse el equivalente catalán de la famosa escuela de Barbizon francesa, con nombres tan relevantes como Jean Baptiste Camille Corot, Charles François Daubigny o Théodore Rousseau.

### El retrato

Junto al paisajismo, el realismo fomentó también la temática anecdótica, las denominadas "escenas de género" y, evidentemente, el retrato. Simó Gómez fue un pintor de gran oficio, buen retratista, dominador de la figura y gran amante del anecdotismo. Formado como dibujante litógrafo con Eusebio Planas y discípulo de Josep Serra Porson (1828-1910), un pintor bastante convencional, su obra realista es equiparable en calidad en la de Martí Alsina.

Se hizo popular tanto por los retratos como por las escenas de género, como *Los jugadores de dados*, 1874 (Museo de Arte Moderno, MNAC), siempre de una gran sobriedad cromática, dado que Gómez fue un gran admirador de los pintores barrocos españoles y holandeses, sobre todo de los tenebristas, que descubrió en una estancia que tuvo en Madrid (1865) para visitar el Museo del Prado y que lo influyeron notablemente. Como retratista, pintó algunas telas muy logradas como *Retrato de Francesc Vidal i Jevellí*. Francesc Torras i Armengol fue un verdadero especialista en retratos, como también Antoni Caba, competidor de Gómez por una cátedra en la escuela Llotja, que ganó Caba. El Retrato del pintor Joaquín Vayreda es un buen exponente de su nivel de captación psicológica del personaje. Su obra, no obstante, corresponde en gran parte al periodo posterior de la Restauración.

### Pintura de historia

Dentro de la etapa realista siguió vigente la pintura de historia que habían cultivado los románticos, aunque su talante era entonces ya totalmente diferente. Los grandes formatos de los temas históricos eran pinturas de carácter oficial, sin ninguna ideología especial de trasfondo ni con pretensión alguna de reivindicación nacionalista. Los pintores realistas eran grandes virtuosos que acudían con sus temas complejos a las exposiciones para demostrar su enorme oficio. Los dos grandes nombres de esta corriente serían Benet Mer-

cadé y Francesc Sans i Cabot. El primero se especializó en las escenas histórico-religiosas de carácter realista, como *La iglesia de Cervera*, 1864 (Museo de Arte Moderno, MNAC), una de sus obras más populares. Por otra parte, Sans i Cabot llegó a ser director del Museo del Prado y fue muy reconocido en su tiempo, como el mejor representante del denominado "arte *pompier*" en Cataluña, con unas composiciones bien sólidas y trabadas y un nivel decorativo muy alto. El general Prim en la batalla de Tetuán es un tema histórico, pintado por encargo de la Diputación de Barcelona, que evoca un lejano romanticismo de raíz francesa.

### **Mariano Fortuny, un pintor de renombre internacional**

Mariano Fortuny es el pintor de la segunda mitad del siglo XIX más destacado y de los pocos que tiene gran fama internacional. De origen modesto y huérfano desde muy joven, se formó en la escuela Llotja y en el taller de Claudi Lorenzale. Pensionado en Roma por la Diputación de Barcelona en 1858, un año después la misma institución lo envió a Marruecos en plena guerra de África para que hiciera de cronista gráfico de los hechos. *La batalla de Tetuán*, 1863 (Museo de Arte Moderno, MNAC), que no llegó a acabar del todo, es el principal testimonio pictórico de ello.

Considerado en cierta manera precursor del impresionismo, su estancia en Marruecos, donde volvió en 1862, hizo que se interesara de manera especial por la luz y el color. Igualmente lo influyeron sus visitas al Museo del Prado, sobre todo el descubrimiento que hizo del Greco –cuándo éste todavía no era un artista reconocido–, así como la obra de Velázquez y Goya. Pintor de un gran virtuosismo técnico, con sus temas anecdóticos, como *El coleccionista de estampas*, orientalizantes o de la vida cotidiana, a pesar de morir muy joven conoció el triunfo en vida, en buena parte gracias al marchante parisino Adolph Goupil, que adquirió un importante volumen de su producción y contribuyó, por lo tanto, a difundirla, tanto en Europa como en los Estados Unidos.

### **Crónica de la burguesía**

A partir de la Restauración borbónica de 1875, que coincide con un periodo de gran prosperidad económica conocido como "la fiebre de oro", y hasta los inicios del modernismo, pictóricamente hablando se pueden distinguir dos temáticas bien distintas: el paisajismo, todavía en las manos de algunos discípulos de Martí Alsina como Modest Urgell y los pintores luministas de Sitges –Joan Roig i Soler y Arcadi Mas i Fondevila–, y la crónica social. En esta segunda vía, la pintura de género, en general muy virtuosista, sobresalieron tres pintores. Francesc Masriera, de familia de artistas, se especializó en el retrato de la burguesía industrial, sobre todo de las damas barcelonesas, tema éste que compartía con sus colegas, Romà Ribera y Francesc Miralles. Ribera, que vivió doce años en París, es el pintor de las salidas del Liceo, donde retrata a las damas enjoyadas y sus galanes de sombrero de copa, como *Salida del bai-*

le, aunque al mismo tiempo recoge también escenas de carácter más popular. Miralles, el más preciosista de los tres y el más "parisino", es también un buen cronista de la burguesía. Dentro de la pintura anecdótica hay que recordar además a Jaume Pons Martí (1855-1931), el pintor de *El café Vila* de Gerona, 1877, (Museo de Arte de Gerona); Miquel Carbonell i Selva (1854-1896), autor de *El regreso del soldado*, 1892, (Museo de Arte Moderno, MNAC, depositado en el Museo Municipal de Molins de Rei) y Joan Ferrer Miró (1850-1931), conocido sobre todo por la obra con la que ganó la medalla de oro de la Exposición Universal de Barcelona de 1888, *Exposición pública de un cuadro* (Museo de Arte Moderno, MNAC).

Durante la **segunda mitad del siglo XIX** la pintura catalana registró una **expansión** muy considerable, paralela al despertar del **consumo cultural** por parte de la burguesía.

Los temas más propios del gusto burgués eran el **retrato**, las **escenas de género** o anecdóticas y, por encima de todo, los **paisajes** y las marinas. Mientras tanto, las grandes composiciones que representaban episodios históricos se destinaban a las instituciones y organismos oficiales.

El abanderado del **realismo** en la pintura catalana fue **Ramon Martí Alsina**, que incidió con mucha fuerza en la temática paisajística.

Fue discípulo suyo **Joaquín Vayreda**, figura central de la llamada **escuela de Olot**, centrada en la recreación del paisaje natural y humano de la Garrotxa con planteamientos equivalentes a los del escuela de Barbizon francesa.

Sin embargo, el pintor catalán que durante el siglo XIX alcanzó más **proyección internacional** fue el reusense **Mariano Fortuny**.

Es autor de composiciones de género o retrospectivas resueltas con una extraordinaria habilidad y un **gran dominio del dibujo** que fueron muy apreciadas por los coleccionistas europeos y americanos de su tiempo.

Durante los últimos años de su vida, Fortuny concedió una importancia preferente a los **efectos atmosféricos y lumínicos**, de manera que se acerca a los planteamientos impresionistas.

La segunda mitad del siglo XIX se caracterizó por el debate arte-industria. A raíz de la Revolución Industrial y los consiguientes adelantos técnicos manifiesto en los más variados campos de la producción –desde la industria textil hasta la reproducción gráfica–, y gracias a la organización de las grandes exposiciones universales que se convirtieron en el escaparate de todas estas novedades y en el símbolo de la fe en el progreso –rasgo altamente representativo de la sociedad ochocentista europea–, el mundo del objeto artístico experimentó un gran cambio. Las denominadas entonces "artes industriales" o "industrias artísticas" –términos utilizados como sinónimos–, consiguieron formar parte

de las exposiciones de arte junto a la pintura y la escultura, es decir, alcanzaron una cierta equiparación y empezaron a superar en parte su consideración de artes menores establecida por la Academia en el siglo XVII.

En Cataluña, este hecho progresivo alcanzó su primer reconocimiento público por obra de Francesc Vidal i Jevellí, el creador de las Industrias Artísticas F. Vidal, que llegaron a disponer de un gran edificio construido expresamente por el arquitecto Josep Vilaseca en 1883, el cual se ocupó también del diseño de la Tarjetón publicitario de las Industrias Artísticas de F. Vidal. Su objetivo era el de dirigir una manufactura donde se pudiera producir todo lo que hacía falta para vestir una vivienda: mobiliario, vitrales, bronce decorativos..., con el mismo espíritu de globalidad con el que se había fundado en 1861 en Londres la Morris, Marshall & Faulkner, bajo la dirección de William Morris, pero en lugar de caer en las contradicciones de la utopía socialista de Morris, el suyo llegó a ser un negocio pujante. En el edificio de Vilaseca, en la calle Bailén esquina Diputación, que ocupaba un cuarto de manzana, montó varias secciones dirigidas por grandes especialistas, como por ejemplo Antoni Rigalt en la de vidrio Joan González en la de proyectos, y Gaspar Homar y posteriormente Santiago Marco en la de mobiliario, todos ellos nombres reconocidos de las artes industriales del modernismo. Había también una fundición, un laboratorio fotográfico y una sala de exposiciones de arte, la segunda que existía en Barcelona después de la Sala Parés. Por lo tanto, las Industrias Artísticas de F. Vidal son el mejor exponente de integración de las artes, en la etapa ecléctica e historicista anterior al esplendor del modernismo, del que se convierten en precursoras.

El **conflicto entre el arte y la industria** constituye uno de los principales temas de debate intelectual en la segunda mitad del siglo XIX.

El origen de este conflicto radica en la **imparable mecanización de los procesos productivos**, consecuencia directa de la industrialización, que iba **en detrimento de la producción manual** y de los procedimientos artesanales tradicionales.

Además, comportaba a menudo una **merma de la calidad** estética y material de los productos destinados a la decoración o el menaje del hogar, como muebles, objetos de hierro y bronce, vajillas, piezas de platería, etc. Su calidad material se resentía por la adopción cada vez más frecuente de materiales que imitaban a los buenos sin serlo (maderas teñidas, baños de plata, aleaciones metálicas...) mientras que la calidad estética decrecía a causa de la imitación de los estilos históricos pasados, cuanto más pomposos mejor.

Ante este **panorama decadente** se plantearon por toda Europa iniciativas de regeneración de las industrias artísticas, generalmente basadas en el tratamiento esmerado de los materiales y la apuesta por la **innovación estética**, contando a menudo con la participación de diseñadores.

En Cataluña, el abanderado de estas iniciativas fue Francesc Vidal i Jevellí, que con las **Industrias Artísticas de F. Vidal** creó una pujante empresa que abarcaba todos los aspectos de la decoración doméstica y que se anticipaba a muchas otras iniciativas que se dieron con el modernismo con la misma finalidad.

A lo largo del siglo XIX el mundo de la reproducción gráfica experimentó una serie de cambios que favorecieron la gran difusión de la imagen impresa. Desde finales del siglo XVIII, a los tradicionales grabados sobre madera y sobre metal, se añadieron en primer lugar la xilografía trabajada ahora a testa, que permitía obtener unas imágenes de una gran precisión, totalmente alejadas del carácter más tosco del denominado grabado popular, y en segundo lugar la litografía y la aplicación consiguiente del color, la cromolitografía, generalizada en Cataluña hacia 1880, que fue una gran revolución, ya que comportó un gran número de imágenes en todos los ámbitos, tanto en la ilustración del libro y la prensa como en la incipiente publicidad comercial, campo donde acabaría dominando a finales de siglo, con el gran cartel de estilo art nouveau. Por otra parte, la xilografía a testa dio paso a una nueva dimensión gráfica, ya fueran estampadas las matrices directamente o bien mediante el nuevo procedimiento intermedio de la galvanotipia, visible sobre todo en las grandes revistas ilustradas, con reportajes de actualidad llamados precisamente "ilustraciones"—*La Il·lustració Catalana*— (primera época 1880-1894); *La Ilustración Artística* (1882-1915); *La Ilustración Ibérica* (1883-1898). Finalmente, la fotomecánica, es decir, la adaptación de la fotografía a los sistemas de impresión gráfica, acabaría permitiendo la reproducción fiel de todo tipo de originales sin necesidad de grabadores intermediarios. Las primeras experiencias logradas en Barcelona serían las de la Sociedad Heliográfica Española, fundada en 1875 por Heribert Mariezcurrena, Josep Thomas, Josep Serra Pausas y Miquel Joarizti.

En cuanto a la imprenta, el adelanto fue también notable. En Barcelona, la primera prensa tipográfica metálica que superaba el modelo de madera vigente desde el siglo XV se instaló en la imprenta Verdaguer, fundada en 1828. Durante el segundo tercio del siglo se fue generalizando en muchos otros talleres, ya que implicaba una mejora extraordinaria: pasar de unos cuantos centenares de hojas diarias a uno o dos millares por hora. Desde entonces, se fueron incorporando otras mejoras técnicas. En 1867, Marinoni creaba la primera rotativa, que tiraba casi diez mil ejemplares por hora. En Barcelona, sin embargo, no llegarían hasta principios del siglo XX, como las primeras linotipias.

### **Eusebio Planas, el primer dibujante moderno**

Eusebio Planas i Franquesa es el prototipo de ilustrador ochocentista. Se forma en los mejores talleres litográficos de París, donde su destreza le permite trabajar para el propio Adolphe Goupil, creador de la empresa que llevaba su nombre, dedicada a la reproducción de obras de arte mediante esmeradísimas estampas que circulaban por todo el mundo. De vuelta en Barcelona, en 1854 se convierte en el primer dibujante litógrafo de calidad, sobre todo al servicio

de la ilustración del libro. Planas es el dibujante más prolífico de la segunda mitad del siglo hasta el modernismo, ya que cultiva sobre todo la ilustración de novelas de folletín, de carácter romántico y sentimental –Flor de un día es uno de los muchos títulos que ilustró–, muy en boga en aquellos años, mediante las cuales hace popular un tipo femenino elegante, de cintura estrecha y busto abundante, un tanto afrancesado, que nos evoca a sus maestros, Paul Gavarni (1804-1866) y Achille Déveria (1800-1857). Planas dignifica el papel de la imagen dentro del libro, tanto cuando hace él mismo las litografías como cuando sus dibujos son traducidos por xilógrafos hábiles, como por ejemplo Celestí Sadurní (1830-1896), Pere Mullor (1837-1901), Francesc Xavier Brangulí (1840-1910) o Enric Gómez Polo (1841-1911), hermano del pintor Simó Gómez. Además, es autor de gran número de litografías de impresos sociales o comerciales –programas de baile, de concierto, marcas de fábrica...

### **La ilustración al servicio de la prensa**

La propia litografía sirvió también como procedimiento para ilustrar la prensa, sobre todo las revistas, bastante abundantes durante el segundo tercio del siglo XIX, y también más adelante. La prensa satírica incorporó la litografía desde un principio. Colaboró en ésta también Eusebio Planas, pero el dibujante que más se dedicó a ella fue Tomàs Padró. Él es el mejor exponente del humor gráfico de los años sesenta y setenta, gracias a sus colaboraciones en las revistas *El Tiburón*, *Un trozo de papel*, *Lo Noy de la madre* y sobre todo en *La Flaca*, donde Padró hizo grandes ilustraciones cromolitográficas a doble plana, las cuales le valieron una gran popularidad, pronto truncada a raíz de su muerte tan prematura. En esta misma órbita debemos mencionar también a Josep Parera (1830-1902), predecesor suyo en *El Tiburón*, y Manuel Moliné (1833-1901), colaborador sobre todo de las dos grandes revistas satíricas ochocentistas de más renombre, *La Campana de Gràcia* y *L'Esquella de la Torratxa*.

Otro gran nombre al servicio de la prensa, aunque desde otra perspectiva, fue Josep Lluís Pellicer, cronista gráfico del periodismo ochocentista. La obra más lograda y que hizo más popular a Pellicer es su colaboración en *La Ilustración Española y Americana* durante la última guerra carlista (1872-76), con temas como S. M. el Rey en el ejército del Norte. Muy fieles a la realidad, sus dibujos todavía tenían que ser traducidos por xilógrafos rigurosos.

### **Apeles Mestres y las nuevas técnicas fotomecánicas**

Si la litografía significó un avance revolucionario en la reproducción gráfica, la adaptación de la fotografía y el consiguiente desarrollo de los procedimientos fotomecánicos cambiaron las artes gráficas tradicionales en el último cuarto de siglo. La posibilidad de reproducir cualquier dibujo sin ningún intermediario, con gran rapidez, máxima fidelidad y economía notable, permitió la aparición del dibujante absolutamente libre y autónomo. En Cataluña, quien mejor simboliza este paso es Apeles Mestres, dibujante y poeta. Precursor del modernismo, su obra es más la de un decorador que la de un ilustrador de

libro, ya que sus dibujos tan característicos del mundo de los duendes, las hadas y los insectos son más de carácter decorativo y ornamental que narrativo, y casi siempre realizados a la pluma. Mestres, de hecho, suele decorar su propia obra poética, tipología bibliográfica de corte intimista y de alcance mucho más reducido que la novela de grandes masas ilustrada por Eusebio Planas. La obra más representativa es *Vobiscum*, de 1892, uno de los mejores libros decorados de estos años, donde aparece su mundo fantástico que enlaza ya con el modernismo, etapa en la que creará otro gran libro, *Liliana* (1907), en plena consonancia con el gusto modernista, a pesar de su poderosa personalidad.

Mientras tanto, el mundo editorial barcelonés vive un gran florecimiento y Mestres se convierte en uno de los principales dibujantes de las colecciones de bolsillo entonces en boga, conocidas con el nombre de "bibliotecas ilustradas": Arte y Letras, donde colabora en 1881 y 1882, y sobre todo la Biblioteca Verdaguier, de la que es el máximo colaborador. Su obra se inscribe dentro de la corriente esteticista de raíces británicas propia de los años ochenta, preámbulo del modernismo y vigente en toda Europa, que se caracterizó sobre todo por el gusto por la naturaleza y el mundo japonizante.

La incidencia de los **procedimientos mecánicos** y de las técnicas industriales que afectó a tantos ámbitos de la creación artística del siglo XIX también tuvo una repercusión sensible en el mundo del dibujo y de la imagen impresa.

La aparición de nuevas **técnicas de impresión** y de reproducción de las imágenes (xilografía en testa, litografía, galvanoplastia, fotomecánica...) dio lugar a un **consumo mucho más masivo de las imágenes** mediante libros, **publicaciones ilustradas**, **carteles**, **impresos publicitarios**, etc.

Hacía falta, naturalmente, la colaboración de numerosos **dibujantes** especializados que, dotados de una habilidad extraordinaria, trabajaron asiduamente al servicio de la pujante **industria editorial** catalana, de **revistas** humorísticas como *La Campana de Gràcia* o *L'Esquella de la Torratxa* o de publicaciones como *La Il·lustració Catalana* o *La Ilustración Española y Americana*.

En el umbral del modernismo destaca en este campo de la ilustración la figura polifacética de **Apeles Mestres**.

Desde el romanticismo, la escultura monumental está presente en todas partes. Eso significa que ya no es únicamente patrimonio del arte religioso o que está al servicio del poder político, sino que aparece en medio de la calle, al alcance de los peatones. En Cataluña, entre el mundo romántico y el realismo monumental de la Restauración sobresale la obra de los hermanos Agapit Vallmitjana y Venanci Vallmitjana, autores de las obras más significativas de los años sesenta y setenta, tanto de orden religioso, como el *Cristo yacente* (Casón del Buen Retiro, Madrid), de Agapit (ca. 1866) o el conjunto El Comercio y la Industria, del antiguo Banco de Barcelona –hoy farmacia militar– (1858-1859), así como la obra de Andreu Aleu, conocido sobre todo por el San Jorge de

mármol de la fachada del Palacio de la Generalitat (1856-1871). Pero la gran escultura monumental se generaliza unos cuantos años más tarde, cuando la ciudad rica y burguesa quiere embellecerse.

Los Vallmitjana siguen al frente de esta línea en la etapa de la Restauración. Venanci parece el autor del grácil grupo del Nacimiento de Venus de la cascada del parque de la Ciudadela. Bajo su dirección trabajan también Joan Roig i Solé y Rossend Nobas. Roig es el autor de la obra más representativa del realismo escultórico barcelonés, *La dama del paraguas*, que, si ahora nos puede parecer convencional, en su momento significó una verdadera revolución por el hecho de representar una figura femenina vestida a la moda de aquellos años, en lugar de las tradicionales figuras simbólicas de aire clásico que solían adornar los monumentos hasta entonces. Nobas es igualmente el autor de un monumento también muy emblemático, la estatua de Rafael Casanova, de 1888, que probablemente por su significado evoca a ciertos héroes románticos. Otro monumento altamente representativo de estos años es el de Colón en la barcelonesa Puerta de la Paz. El autor de la estatua de bronce (1883-1888) es Rafael Atché, y la imagen descansa sobre una gran columna de hierro colado fundida en los talleres de Francesc Vidal. El resto de las figuras del conjunto son obra de varios autores, entre ellos Agapit Vallmitjana Abarca (1850-1915), hijo de Venanci, que esculpió los leones.

El crecimiento urbano de las ciudades industrializadas comporta también la **monumentalización de los espacios públicos** y, consiguientemente, una gran abundancia de esculturas que se despliegan en las fachadas de los edificios, los monumentos conmemorativos, las fuentes ornamentales y también en los cementerios.

Durante el siglo XIX se erigen una gran cantidad de **monumentos** en espacios públicos, que recuerdan a personajes notables o que conmemoran hechos históricos importantes. Son monumentos que reproducen con más o menos originalidad las tipologías clásicas: **la estatua ecuestre, la figura sobre pedestal, la columna historiada, el arco de triunfo, el obelisco...**

Preparando la Exposición Universal de 1888, Barcelona dio un gran impulso al embellecimiento y la monumentalización de la ciudad. Entre las grandes obras escultóricas llevadas a cabo en este momento sobresalen el **monumento a Colón**, la cascada monumental del parque de la Ciudadela o la decoración del Salón de San Juan (actual paseo de Lluís Companys) con el arco de triunfo y una serie de estatuas de catalanes ilustres.

### 53. El modernismo, un arte global

La palabra *modernismo* define un movimiento artístico amplio y heterogéneo de alcance internacional, que coincide con el final del siglo XIX y el principio del XX y que simboliza el deseo de modernidad y de democratización del arte, hecho que explica que se difundiera tanto por todas partes. La imagen más estereotipada del modernismo es la del art nouveau, es decir, la de un estilo profusamente floral, sinuoso y simbolista, patente sobre todo en las artes decorativas y las artes gráficas, las grandes protagonistas del movimiento. Sin embargo, tras estos rasgos hay muchas cosas más. Barcelona fue uno de los focos europeos más representativos del modernismo, dada la pujanza de la sociedad burguesa enriquecida de nuevo que lo sostuvo y que hizo posible que sus artífices concibieran y realizaran todos y cada uno de sus producciones con la voluntad de conseguir un arte global que abarcara todos los ámbitos plásticos.

El **modernismo** es el movimiento artístico que abarca **el final del siglo XIX y el comienzo del siglo XX**.

Su incidencia es más acusada en los campos de **la arquitectura y las artes decorativas**. La pintura y la escultura no son ajenas a su influjo, pero siguen dinámicas evolutivas independientes.

El modernismo es el arte que representa el **triunfo de la burguesía** y que hace visible su presencia en las ciudades mediante edificios singulares que se diferencian claramente de las construcciones de tipo historicista, tanto por el estilo y las formas como por el tratamiento de los elementos decorativos.

La ciudad de Barcelona y muchas otras poblaciones catalanas conservan **testimonios de primera fila** del arte modernista, que en Cataluña alcanza una importancia perfectamente equiparable a la de los otros grandes núcleos del modernismo europeo: Bruselas, París, Glasgow, Viena o Múnich.

Para el arte y la cultura catalanas el periodo modernista representa **uno de los momentos más fecundos y brillantes de toda la historia** (junto con el periodo medieval), que se prolonga con las aportaciones catalanas a los movimientos de vanguardia del siglo XX.

La figura más conocida internacionalmente del modernismo catalán es el **arquitecto Antoni Gaudí**, pero en su entorno hay muchos otros creadores de primera importancia en todos los ámbitos de las artes. Del modernismo catalán también sale proyectado hacia París y la vanguardia el genio de **Picasso**.

Las exposiciones universales tuvieron un papel primordial, tanto con respecto a la difusión de los adelantos técnicos e industriales como con respecto a los movimientos y corrientes estéticas de la segunda mitad del siglo XIX. En Barcelona la exposición de 1888, vista desde la perspectiva actual, debe considerarse como la entrada de la ciudad en el mundo moderno europeo, gracias al interés de su alcalde, Francesc Rius i Taulet, que con el apoyo de la burguesía hizo posible el proyecto. El arquitecto Elies Rogent fue nombrado director general de las obras. La exposición fue, además, el preámbulo del modernismo, sobre todo en el campo de la arquitectura.

La entrada al recinto de la exposición se hacía por el Arco de Triunfo, obra del arquitecto Josep Vilaseca, donde un nuevo material, el ladrillo, de antigua tradición en Cataluña, se convertía en el protagonista principal, cómo lo era también el del restaurante de la exposición, conocido popularmente por "Castillo de los Tres Dragones", obra temprana de Lluís Domènech i Montaner –hoy Museo de Zoología–, que ya lo había utilizado en 1879 en el edificio de la editorial Montaner y Simon –hoy Fundación Tàpies–, con la voluntad de sinceridad constructiva tan característica de aquellos años, que el ladrillo visto permitía.

Las grandes **exposiciones universales** nacieron con la finalidad de ser escaparates del nivel de **desarrollo industrial y cultural** de los países. La primera fue la de Londres de 1851 y durante el siglo XIX se celebraron en muchas otras ciudades, como París, Múnich, Viena, Filadelfia, Chicago...

De hecho, es una tradición que, renovada, todavía continúa vigente. Los últimos exponentes de la serie de grandes exposiciones han sido las expos de Sevilla (1992) y Lisboa (1998).

Barcelona ha acogido dos de estas grandes exposiciones, la Universal de 1888 y la Internacional de 1929.

La exposición del 88 es el primero de los grandes acontecimientos internacionales que han tenido lugar en Barcelona. Se celebró en el recinto del **parque de la Ciudadela**, que fue urbanizado y monumentalizado con este motivo.

El recinto de la exposición incluía los **palacios de la Industria, las Artes y las Ciencias** (desaparecidos) y varios pabellones, una sala de máquinas y el restaurante, que todavía subsiste.

**La apertura al mundo** que representó la Exposición Universal de 1888 dio impulso a la plena sintonía del arte catalán con las corrientes europeas y preparó la gran **eclosión del modernismo**.

El modernismo tiene su exponente más global en la arquitectura. El arte de la construcción y sus artífices son los protagonistas principales, en gran parte por la capacidad que tienen de reunir en torno a sí a un gran número de

artistas e industriales, junto con los cuales contribuyen a la creación de una serie de obras de alto valor artístico. El arquitecto modernista es una especie de director de orquesta, coordinador de vitraleros, ebanistas, cerrajeros, ceramistas, mosaiquistas, etc., con los que conforma las grandes obras arquitectónicas –teatros, hospitales, iglesias...–, pero sobre todo gran número de edificios de viviendas. La construcción del Ensanche, por iniciativa de la burguesía industrial barcelonesa, favorece el desarrollo arquitectónico, en el que participan todos los grandes nombres: Antoni Gaudí, Lluís Domènech i Montaner, Josep Puig i Cadafalch, Enric Sagnier, Manuel Sayrach, Jeroni Granell y un largo etcétera. Las segundas residencias, en poblaciones generalmente próximas a Barcelona, –Granollers, Canet de Mar, Sitges...– se convierten también en casas donde el hierro forjado, los arrimaderos cerámicos, los vitrales, el pavimento hidráulico y los esgrafiados contribuyen a una decoración exuberante, generalmente de tono floral y simbolista. Pero de manera global, la arquitectura del modernismo en Cataluña representa una aportación relevante al arte occidental de su época.

### **Lluís Domènech i Montaner**

En Cataluña, el prototipo del arquitecto coordinador de las artes es Lluís Domènech i Montaner, una característica que se manifiesta en sus numerosos proyectos, donde interviene tanto en la labor estrictamente estructural y constructiva, con buen conocimiento de los materiales nuevos y de los tradicionales –hierro, ladrillo...–, como en la decoración de los exteriores y de los interiores. De ahí que sus obras sean un buen exponente del concepto de globalidad tan típicamente modernista. Desde la editorial Montaner i Simon o el Castillo de los Tres Dragones, los dos de ladrillo y hierro, la Casa Lleó Morera (1903-1905), el Hospital de Sant Pau (1905), el Palau de la Música Catalana, iniciado en 1905, máximo símbolo de la integración de las artes aplicadas en la arquitectura, hasta la Casa Navàs (1901) o el Instituto Pere Mata, iniciado en 1897 –estas dos últimas obras en Reus–, se trata de obras testimonio de la revitalización de los viejos oficios promovida desde el taller que Domènech i Antoni Gallissà organizaron en el edificio del restaurante de 1888, una vez finalizada la exposición. Allí, en palabras del mismo Gallissà, "tratábamos de restaurar artes y procedimientos; fundiciones de bronce y hierros forjados, tierras cocidas y doradas a la Valencia; repujado de metales, alicatados de mayólica, talla de madera y escultura decorativa que se hacían por entonces rudimentarios o muy mal".

Domènech i Montaner, considerado el primer arquitecto moderno de Cataluña, fue también un teórico de su campo, preocupado como estaba por el valor simbólico de la obra constructiva. Escribió *En busca de una arquitectura nacional* (1878), artículo hoy histórico, donde de hecho defendía, en una fecha bastante anterior al modernismo, el valor del eclecticismo como suma de los distintos estilos más representativos de España.

## Antoni Gaudí

Mientras que Domènech i Montaner trabaja siempre con un numeroso equipo de colaboradores, Gaudí es el prototipo del arquitecto solitario y personal de forma extrema y, al mismo tiempo, del genio, salvo que ha contribuido a su reconocimiento internacional. Partiendo de la tradición, Gaudí desarrolla un estilo altamente original y totalmente alejado del de sus contemporáneos. El suyo es un modernismo particularísimo, que lo ha hecho famoso por todo el mundo.

Trabaja desde 1883 en su proyecto máximo, la Sagrada Familia, cuando sucede al arquitecto neogótico Francesc de P. Villar, pero una vez superado el proyecto inicial neogótico, su obra propia es absolutamente diferente de todo lo que se había hecho hasta entonces y se convierte en una creación genial. Obras suyas son, también, *El Capricho* de Comillas, para la familia Güell, gran valedora de su producción, el Palacio Episcopal de Astorga (1887-1899), el Colegio y Convento de las Teresianas de Barcelona (1888-1890), obra de ladrillo de una gran austeridad y elegancia arquitectónica, la iglesia de la Colonia Güell, la Casa Bellesguard y el Parque Güell, los tres proyectos de 1900-1902, y la Casa Milà, conocida con el nombre de la Pedrera, auténtico *tour de force* constructivo, ya que todo el edificio se aguanta sobre una serie de columnas y un esqueleto metálico, sin paredes de carga, a modo de escultura orgánica gigantesca, coronada por unas fantásticas chimeneas de carácter prácticamente surrealista. Junto con la Sagrada Familia, son las dos obras más particulares de Gaudí y al mismo tiempo las más conocidas internacionalmente del modernismo catalán.

Como arquitecto restaurador, intervino en la catedral de Mallorca (1904-1914), sobre todo en los vitrales, donde tuvo la colaboración de Iu Pascual (1883-1949), Jaume Llongueras (1883-1955) y Joaquín Torres-García, y Joan Rubió i Bellver, colaborador suyo también en la Colonia Güell, que fue el arquitecto que siguió más de cerca su actividad.

## Josep Puig i Cadafalch

El tercer arquitecto del modernismo catalán es Josep Puig i Cadafalch, que trabaja siempre dentro de la línea neogotista, aunque con influencias centroeuropeas. Persona muy vinculada al mundo intelectual y político –en una etapa posterior llegaría a ser presidente de la Mancomunidad–, trabajó siempre, como Domènech i Montaner, con un nutrido grupo de artesanos que daban a sus edificios una riqueza decorativa de altísima calidad. La Casa Martí (1895-96), en cuyos bajos se instaló la cervecería Els Quatre Gats, que gobernada por Pere Romeu ocurrió el núcleo de las tertulias modernistas, es uno de los primeros ejemplos de ello. La Casa Garí, situada en el vecindario de El Cross (1898-99) de Argentona, la Casa Amatller (1900), la Casa Macaya (1901) y la Casa Terrades, conocida por la Casa de les Punxes, notable conjunto de perfil fantástico de castillo de hadas, son algunas de sus obras de la etapa modernista, donde

prevalece el tono goticizante y la abundancia decorativa a base de esgrafiados, baldosas cerámicas, artesonados, vitrales, pavimentos y mosaicos que enlazan con la tradición autóctona artesanal.

### **La integración de la escultura en la arquitectura**

Durante el modernismo, la labor del escultor alcanza un nivel artístico tan alto en la obra autóctona exenta como en la aplicada a la arquitectura, que se alza en gran vuelo. La integración de la escultura en la arquitectura es precisamente uno de los rasgos más característicos del modernismo. El arte global modernista lo es en parte porque la escultura aplicada se funde íntimamente con la estructura del edificio, tanto en las fachadas como en los interiores.

Eusebi Arnau y Miquel Blay son los dos escultores de más renombre que contribuyen a ello, sobre todo el primero. Arnau trabaja con los grandes arquitectos –Domènec i Montaner, Puig i Cadafalch– y realiza algunos de los conjuntos escultóricos más notables del modernismo catalán. La obra más emblemática por su adaptación a la arquitectura es el programa escultórico de las sobrepuestas del piso principal de la Casa Lleó Morera, donde en once relieves narra una historia de una canción popular, La nodriza y el rey niño, con un carácter simbolista muy propio de su manera de hacer. Arnau trabaja también en la fachada de la Casa Amatller, de Puig i Cadafalch, donde sobresale la figura del Sant Jordi, un tema autóctono muy revalorizado por el modernismo.

Miquel Blay es, por encima de todo, un escultor de obra autóctona, que se estrena con *Los primeros fríos*, 1891-1892, (Museo de Arte Moderno, MNAC), una obra temprana, de tono todavía realista en cierta forma, con la que obtuvo un gran éxito. Sin embargo, su obra magna aplicada a la arquitectura es el grupo *Canción popular* (1908), situado en el ángulo de la fachada del Palau de la Música Catalana, símbolo máximo de la vida musical coral del modernismo.

### **Las artes aplicadas a la arquitectura**

La arquitectura del modernismo no se puede desvincular del resurgimiento y recuperación de un gran número de oficios menestrales, así como también es producto de la introducción de nuevos materiales, consecuencia de los adelantos técnicos e industriales de finales del siglo XIX. Ambos hechos condicionan en gran manera la estructura y los acabados de la obra arquitectónica. Además, a la vez que el arquitecto es un gran director de orquesta, el artista del modernismo suele ser también muy polifacético y realiza obras para campos muy variados: pintura, vitral, cartel, mobiliario, joyas, etc. Eso hace que todas las artes aplicadas a la arquitectura disfruten de un altísimo nivel artístico, porque son la suma de una concepción, de un diseño y de una realización a cargo de las figuras más sobresalientes de cada ámbito. Alejandro de Riquer es quizás el artista más representativo en este sentido, ya que cultivó unos cuantos, desde la pintura y el cartel hasta el exlibris, el vitral y el mobiliario.

Entre las artes aplicadas a la construcción, el vitral emplomado es el más decorativo por sus propias características de luz y color. Lluís Domènech i Montaner, una vez más, es el abanderado en su recuperación y cuenta con la colaboración de Antoni Rigalt ya en el Castillo de los Tres Dragones, quien a su vez se había formado en el taller de Francesc Vidal i Jevellí. Rigalt, siguiendo el diseño de Domènech, es el autor de algunos de los mejores vitrales modernistas europeos: el marco incomparable del Palau de la Música Catalana y sobre todo la claraboya central de la sala de audiciones, que otorga al espacio un clima de una magia especial, y donde se manifiesta en todo el esplendor la gran técnica de Rigalt –que entonces estaba en sociedad con Granell– y la gran compenetración entre el arquitecto y el vitralero.

Las otras grandes artes aplicadas son la cerámica, en su manifestación más amplia. Los edificios de piedra, además de la escultura "integrada", también de piedra, recurrían mucho a las piezas cerámicas, a manera de arrimaderos, como elementos constructivos de coronamiento –pináculos, chimeneas, respiraderos–, o de cobertura externa de la estructura misma del edificio. El coronamiento de la Casa Amatller de Puig i Cadafalch o el de la Casa Batlló de Gaudí, colindantes ambas, muestran dos aplicaciones muy diferentes de estos materiales. La fábrica Pujol i Bausis, y la casa Tarrés i Macià serían los principales focos productivos. En cuanto a los pavimentos, la novedad fue el mosaico hidráulico, el más usado a finales de siglo, producido por las firmas Escofet –con diseños de Domènech, Puig, Riquer, Sagnier, etc.–, Orsola y Solà, y por Butsems. La decoración musiva, también muy abundante e introducida en Cataluña por Mario Maragliano, colaborador de Gaudí, tuvo el principal artífice el Lluís Bru. Esgrafiados, artesonados de yeso y madera, elementos de hierro forjado o hierro colado, serían otros complementos de la arquitectura modernista, recuperados en gran parte de la tradición medieval.

La **arquitectura modernista** nace de la **síntesis de distintos lenguajes** y tecnologías desarrollados durante el siglo XIX: el historicismo, la arquitectura del hierro y el naturalismo.

Del historicismo adopta formas y tipologías; de la arquitectura del hierro, los grandes espacios diáfanos y los cierres de vidrio; y del naturalismo, un extenso repertorio decorativo.

De hecho, la **sobreabundancia decorativa** es una de las características distintivas de la arquitectura modernista catalana.

Bajo la dirección de arquitectos como Domènech i Montaner, Gaudí o Puig i Cadafalch trabajan una **gran cantidad de industriales y artesanos** que realizan **revestimientos cerámicos, pavimentos, mosaicos, esgrafiados, trabajos de carpintería y ebanistería, escultura decorativa, vitrales, rejas...**

De esta manera la figura del arquitecto modernista, que también es el autor de los diseños que ejecutan a los artesanos, alcanza un gran protagonismo; protagonismo que va mucho más allá del ámbito estrictamente artístico para proyectarse en la **esfera cívica**: arquitectos como Domènech i Montaner o Puig i Cadafalch sobresalen igualmente por sus actuaciones como **políticos o historiadores**.

A pesar de su talante solitario, la figura de **Antoni Gaudí** también alcanzó popularidad y proyección cívica, a la vez que desarrollaba una obra que constituye el máximo símbolo del modernismo catalán.

Uno de los rasgos más característicos del modernismo, y sobre todo de la vertiente art nouveau, el estilo decorativo de raíces simbolistas y especialmente reconocible en el mundo de las artes decorativas y las artes gráficas, en progresivo ascenso desde el último cuarto del siglo XIX, es que se difundió por todas partes. El *coup de fuet*, es decir, la línea sinuosa, el mundo floral, la insistente presencia femenina, la exuberancia cromática y una decoración preciosista, estaban presentes en todo tipo de objetos y de impresos. Lo que en un principio había surgido como un deseo de modernidad, detrás de un discurso intelectual, en poco tiempo se convirtió en una moda al alcance de todo el mundo, dado que desde el mobiliario más refinado hasta la joyería de arte, pero también en cualquier programa de mano de un concierto o un baile popular, el art nouveau era el denominador común. El mundo de las artes gráficas tuvo un peso decisivo en esta divulgación, y el cartel, a cargo de los artistas principales, se convirtió en la estrella. Pero en el campo del objeto asistimos también a la misma vulgarización que explica la aparición de bibelots que divulgan la fantasía art nouveau en forma de tiestos, jardineras o jarrones de yeso policromo, presentes en muchos hogares. En Cataluña, sobre todo a raíz de la Exposición Universal de París de 1900, máximo exponente internacional del esplendor art nouveau, tuvieron su mejor artífice en Lambert Escaler y su colección de hadas simbolistas a manera de contenedores o de paneles decorativos, al alcance de un amplio abanico de población. Dionís Renart también contribuyó en ello con algunos diseños.

### Las artes gráficas

La enorme difusión del modernismo fue en gran parte producto de las artes gráficas. Barcelona era el centro gráfico líder en toda España. Desde mediados de siglo XIX, y sobre todo en los últimos decenios de la centuria, una serie de adelantos técnicos habían permitido una multiplicación notable del producto impreso –litografía, cromolitografía, xilografía a testa, galvanotipia y finalmente los nuevos procedimientos fotomecánicos de reproducción. Este hecho es clave, por lo tanto, en la difusión de la imagen gráfica del modernismo. Hay que añadir, además, que a los productos gráficos o editoriales habituales (libros, revistas e impresos varios), la nueva sociedad burguesa industrial, tan notable en Cataluña, aportó el ámbito de la publicidad impresa. Una serie de nuevos productos, cada día más abundantes, reclamaba una propaganda para

ser difundidos, hecho que provocó el nacimiento de la publicidad moderna. Por este motivo, el impreso comercial se convirtió muy pronto en el protagonista principal del mundo impreso del finales de siglo, tanto en forma de gran cartel como de minúscula etiqueta, anuncio de revista o tarjeta comercial. La cromolitografía, o litografía en color, era la técnica básica al servicio de estos impresos, muy adecuado porque posibilitaba un gran raudal cromático, necesario en un reclamo publicitario.

El campo editorial, con empresas de primera línea como Montaner i Simon o Espasa, también lo adaptaría en sus láminas de color, pero incorporaría muy pronto los procedimientos fotomecánicos, es decir, el fotograbado. Sin embargo, junto a los libros ilustrados comerciales, debemos hablar también de una cierta bibliofilia –o de un precoz libro-objeto– de tono simbolista, muy selecta, de tiradas muy reducidas y a manos de muy pocos autores. El libro que mejor representa esta vertiente y al mismo tiempo es el máximo exponente gráfico del modernismo en conjunto es *Nieblas bajas*, con texto de Josep M. Roviralta, ilustraciones de Lluís Bonnín, música de Enrique Granados y editado por Joan Oliva. La impresión tipográfica, la ilustración, el religado y el complemento incluso de la partitura adjunta al texto son testimonio de ello.

La encuadernación industrial avanzaría también y seguiría la estética art nouveau, con el taller Roca i Alemany, fundado por Josep Roca i Alemany, al frente, y en el campo de la tipografía, es decir, de los caracteres mismos, de las letras, surgirían algunos tipos decorativos art nouveau, obra de Riquer o Triadó, pero sobre todo el Gótico Incunable Canibell, diseñado en 1904 por Eudald Canibell, el gran artífice de las artes gráficas del momento, que sirvió en toda la vertiente neogótica impulsada por la bibliofilia, movimiento cultural entonces muy notable, y que sirvió también en el campo del impreso social de lujo –participaciones de boda, diplomas...

### **El impreso comercial: del cartel a la etiqueta**

El gran protagonista de la publicidad de finales de siglo es el cartel. Casi todos los artistas lo cultivan poco o mucho, sobre todo entre 1896 y 1907. Si técnicamente todos son cromolitográficos, es decir estampados sobre piedra –tantas como colores–, desde el punto de vista estético se pueden diferenciar dos corrientes, una más pictórica, de la que Ramon Casas es el principal representante –*Anís del Mono*, *Quatre Gats*–, y uno más art nouveau, en la línea del checo Alphonse Mucha, que en Cataluña tiene su mejor exponente en Alejandro de Riquer –*Salón Pedal*, *Escofet*, *Tejera & Cia*. También eran cartelistas Adrià Gual, Santiago Rusiñol, Antoni Utrillo, Francisco de Cidón, Gaspar Camps, etc. Muchas empresas convocaron concursos por toda Europa, entre los cuales algunos de los más apreciados fueron el de los cavas Codorniu y el de los Cigarrillos París, organizado por el industrial olotense Malagrida, establecido en Buenos Aires.

Además del cartel, hubo una gran producción de etiquetas, anuncios, calendarios, placas de latón también cromolitografiadas, papel comercial, etc.

### **El impreso social: del exlibris a la felicitación de Navidad**

No sólo el impreso comercial tuvo una gran difusión. Dentro del mundo de las relaciones sociales también nacieron o se potenciaron ciertos impresos. Uno de los más representativos del momento es el exlibris, es decir, la viñeta que indica quién es el propietario de un libro, elemento que vivió un gran esplendor a finales de siglo, gracias en parte a la revitalización de la técnica del grabado al aguafuerte, pero también a la generalización del fotograbado. Alejandro de Riquer, Josep Triadó, Ramon Casals i Vernis y Joaquim Renart son los grandes nombres del exlibrismo modernista catalán, mundo presidido por el coleccionismo surgido en torno a la *Revista Ibèrica d'Ex-libris*, editada en Barcelona de 1903 a 1906, un volumen cada año. El exlibris de Pau Salvat, obra de Josep Triadó, dibujo a la pluma reproducido mediante el nuevo fotograbado, es una buena muestra de ello.

Como impresos sociales de alcance más popular, hay que recordar también las postales, los programas de teatro, concierto o baile, las estampas de comunión, los recordatorios de defunción, natalicios, o participaciones de boda, de carácter muy art nouveau, o bien muy lujosas cuando utilizaban el Gótico Incunable Canibell. En cuanto a las felicitaciones de Navidad, terreno en el que Barcelona fue abanderada europea desde 1834, seguían también el mismo gusto decorativista finisecular.

### **La fotografía simbolista**

Dentro del mismo gusto simbolista tan propio de las artes decorativas y de las artes gráficas y presente también en cierta pintura, la joven fotografía también se decantó hacia esta vía. Joan Vilatobà es el fotógrafo más representativo de esta tendencia, con unos temas bastante anecdóticos, pero equivalentes o paralelos a las demás artes. Un trabajo como *¿En qué punto del cielo te encontraré?*, totalmente decadente, muestra, además, el afán propio de los primeros fotógrafos de equiparar la fotografía a la pintura, antes de tomar total conciencia de su valor autónomo. Pere Casas Abarca fue otro fotógrafo con obras de tono simbolista y carácter pictórico.

De hecho, la fotografía fue ganando terreno y cada vez eran más numerosos los fotógrafos profesionales, con nombres tan relevantes como Napoleón –para quien Alejandro de Riquer diseñó un cartel publicitario; Audouard –que tenía su estudio en la Casa Lleó Morera, diseñado por el propio Lluís Domènech i Montaner y Adrià Gual–; Francesc Serra, famoso sobre todo por sus retratos de artistas contemporáneos, y Adolf Mas, el principal fotógrafo de arte hispánico y creador del Archivo Mas.

## Las artes decorativas o del objeto

Las artes del objeto habían sido sometidas desde mediados de siglo XIX a procedimientos de realización innovadores y al uso de materiales nuevos, a consecuencia de los adelantos técnicos e industriales. Este hecho comportó una reflexión rigurosa sobre el valor artístico de estos objetos y sobre la relación entre el arte y la industria, ya que en un primer estadio las nuevas técnicas no hacían sino imitar los procedimientos tradicionales de fabricación y, una vez creadas las piezas, se añadía una determinada ornamentación para embellecerlas. Este proceso y el debate arte-industria fueron largos y no son hasta el modernismo cuando tiene lugar la simbiosis belleza y utilidad, ya que por primera vez se concibe el objeto con unas formas decorativas por sí mismas. La exuberancia decorativa del art nouveau, que hoy nos puede parecer superflua, originariamente se concibe como parte fundamental de la pieza a la que pertenece. Por eso podemos hablar de las artes decorativas del modernismo como del primer ejemplo logrado de dignificación de estas artes, ya desde su concepción, sin quedar condenadas a la categoría de artes menores.

Este hecho, una vez generalizado, se convirtió además en una de las principales causas de la difusión del estilo, que llegó a degenerar en una moda casi vulgar, a causa del mimetismo.

Dentro de estas artes se pueden distinguir dos grandes grupos de acuerdo con su función: las dedicadas al ámbito más personal, como la joyería o la indumentaria, y las destinadas al hábitat, es decir, a vestir los interiores, domésticos, civiles o religiosos: mobiliario, tapicería, vidrio, cerámica, etc. Como en las artes aplicadas a la arquitectura, en muchos casos también un arquitecto fue el coordinador de estas artes al servicio del confort, porque a la vez que coordinaba y/o diseñaba los vitrales o los pavimentos, se ocupaba de los muebles y de la tapicería. Son buen ejemplo de ello el conjunto del interior del piso principal de la casa Lleó Morera, de Lluís Domènech i Montaner, donde coordinó personalmente el diseño y fabricación de los muebles, de las luces y las alfombras, obra de Gaspar Homar y Josep Pey, los mosaicos de Pey y las cerámicas de Joan Carreras y Antoni Serra. Un caso donde un mismo artista es el autor tanto del mobiliario como del pavimento, la decoración pictórica de las puertas y los vidrios grabados al ácido de los balcones, es el salón del Círculo del Liceo, conjunto a cargo de Alejandro de Riquer, que se realizó en los años 1901-1902.

## Las artes decorativas del interior arquitectónico

El mobiliario es el elemento principal de la decoración de los interiores arquitectónicos. Los principales creadores de muebles serían Gaspar Homar, formado en el taller de Francesc Vidal i Jevellí, y Joan Busquets. Uno de los rasgos más característicos es el uso de la marquetería –en muchos casos diseño de

Josep Pey–, que los enriquece cromáticamente y permite diseños simbolistas. Mientras que el primero mantuvo un estrecho contacto con Lluís Domènech i Montaner, el segundo lo hizo con Antoni Gaudí y Enric Sagnier.

En el campo de la cerámica sobresale Antoni Serra i Fiter, gran dominador de la técnica de la porcelana, que creó piezas decorativas de este material, como el denominado "gran jarrón", de 1907. En su taller colaboraron algunos artistas de renombre, como Josep Pey, Pablo Gargallo o Ismael Smith.

Tapices, alfombras, bordados o puntas participaron del mismo tono decorativista de los muebles o la cerámica, y a menudo eran obra de los mismos artistas polifacéticos.

### Las artes del ornamento personal

Las joyas son las protagonistas principales de este grupo. Por primera vez se puede hablar de joya de arte, es decir, de la joya como elemento artístico autónomo, valorada por su diseño, más allá de su mero valor económico y de representación social. Lluís Masriera es el abanderado en este ámbito. Se forma en Ginebra, donde aprende con Lossier la técnica del esmalte traslúcido, tan característico después de su obra y conocido ahora con el nombre de "esmalte de Barcelona", y en 1900 se va a París. Allí, en el marco de la Exposición Universal, máximo exponente del art nouveau, descubre la obra de René Lalique (1860-1945). De regreso a Barcelona funde toda su obra y emprende el camino del art nouveau. El 31 de diciembre de 1901 expone las nuevas piezas en su tienda de al barcelonesa calle Ferran –entonces la calle de los joyeros– y alcanza un éxito extraordinario. Se trata de brazaletes, colgantes –Colgante con hada–, anillos, diademas, broches, presididos por hadas simbolistas, flores o libélulas, los elementos iconográficos más decorativos del modernismo. En el campo de la orfebrería, a menudo también tuvo la colaboración de otros artistas: Alejandro de Riquer, Eusebi Arnau o Josep Llimona. Pero su gran colaborador en la técnica del cincelado –básica en sus piezas– era Narcís Perafita.

El **modernismo** se llama de maneras diferentes según los lugares: en francés, **art nouveau**; en inglés, **modern style**; en Italia, **liberty**; en Alemania, **Jugendstil**, etc.

La diversidad de denominaciones también es un reflejo de **las variantes del modernismo**, que abarcan desde las **formas floridas y curvilíneas** del art nouveau hasta las **formas abstractas y rectilíneas** que caracterizan, por ejemplo, el modernismo vienés.

Ingredientes típicos del modernismo art nouveau son las **líneas continuas y sinuosas** (llamadas a su vez *coup de fuet*), las **figuras femeninas que se transforman** en libélulas o mariposas o que lo envuelven todo con su pelo, las tipografías fantasiosas, etc.

Manifestaciones de este gusto abundan en el campo de las artes del libro ( encuadernaciones, ilustraciones, tipografías...), las artes gráficas (carteles, exlibris, programas, postales...) o las **artes decorativas**.

En Cataluña son cultivadores destacados de este estilo el joyero **Lluís Masriera**, el ceramista **Antoni Serra** o los moblistas **Joan Busquets i Gaspar Homar**, este último autor de excelentes piezas de marquetería.

El final de siglo trajo una nueva manera de concebir la plástica pictórica. Este hecho estaba, además, íntimamente vinculado con el nuevo centro rector del arte: París había sustituido a Roma, y los pintores de todas partes aspiraban a conocer la capital francesa y a instalarse allí por un cierto tiempo.

En Cataluña, en la etapa del modernismo no podemos hablar plenamente de pintura modernista, ya que hay muchas influencias y escuelas que conviven y se hace muy difícil de aplicar un denominador común a una serie de artistas que trabajan durante unos mismos años. En realidad, cuando los historiadores del arte hablan de pintura modernista se refieren a dos artistas: Ramon Casas y Santiago Rusiñol, que fueron unos innovadores verdaderos con respecto a lo que se hacía entonces en Cataluña, en su primera etapa pictórica. Los dos, bajo la influencia parisina, mientras vivían con Miquel Utrillo en el mítico Moulin de la Galette, se convirtieron en el prototipo del artista joven y bohemio, sobre todo entre 1890 y 1892, y se vieron influidos sobre todo por Edgar Degas y por James Abbot McNeill Whistler; pero mientras tanto, en París ya bullían corrientes nuevas representadas por Paul Gauguin, Henri Toulouse-Lautrec o Vincent Van Gogh, que debían contribuir a hacer dar otro gran paso a la pintura, del siglo XIX-XX.

Junto a Casas, Rusiñol y del propio Utrillo, el simbolismo se adentró también en el mundo artístico catalán, aunque más que hablar de algunos pintores netamente simbolistas debe hablarse de etapas simbolistas de algunos de ellos. El mismo Círculo Artístico de Sant Lluç, fundado en 1893, de estricta militancia católica y conservadora de forma extrema, dio paso a algunas obras de tono notablemente simbolista, aunque de contenido religioso –simbolista ya en sí mismo. La decoración del presbiterio de Montserrat que hizo en 1896 Alejandro de Riquer –destacado miembro del Círculo–, es un buen ejemplo.

Además, trabajó en él una serie de artistas, todavía vinculados a la etapa anterior, que introdujeron nuevos recursos o adoptaron también en parte las nuevas líneas del fin de siglo: Eliseu Meifrèn, Lluís Graner, Joaquim Vancells o la pintora Lluïsa Vidal, hija del mueblista Francesc Vidal i Jevellí son algunos de los más relevantes.

### **Ramon Casas**

Ramon Casas es el pintor más destacado del modernismo. Su obra responde a las orientaciones innovadoras que conoce en París, adonde va por primera vez en 1881, pero donde sobre todo trabaja y vive nuevamente desde 1890. Es entonces cuando coincide con Santiago Rusiñol y Miquel Utrillo y se forja su estilo, junto con el de sus colegas, y donde todos juntos realizan parte de su mejor producción.

Aunque siempre fue un pintor realista, había recibido la influencia de Degas y Whistler como quien patente en obras suyas tan famosas como *Plein air* (ca. 1890) (Museo de Arte Moderno, MNAC) –un tema al aire libre– o en sus interiores parisinos, *Baile en el Moulin de la Galette* es uno de los mejores óleos que hizo en París, en el cual sabe crear una atmósfera especial que envuelve a todas las figuras. De regreso en Barcelona, Casas se convierte, junto con Rusiñol, en el gran patriarca del modernismo, en gran parte gracias a su estrecho vínculo con Pere Romeu y su cervecería *Els Quatre Gats* –núcleo clave de las tertulias modernistas–, de la que fue cofundador junto con Rusiñol y Utrillo. Casas hizo dos paneles al óleo sobre tela para decorar el local. El primero, que realizó en 1897, representaba a Ramon Casas y Pere Romeu en un tándem, es decir, él mismo y el dueño de la cervecería. El segundo, que data de 1901 y sustituyó al anterior, representa a los mismos personajes en automóvil. Entrado en el siglo XX y ya muy famoso, Ramon Casas se convierte en un pintor de moda al servicio de la burguesía. En 1902 realiza el encargo de la decoración del fumadero del Círculo del Liceo, con unos paneles alegóricos a la música, de carácter decorativo, donde reinterpreta algunos de sus temas anteriores.

Como cartelista es autor de todos los carteles de *Els Quatre Gats*, los del Anís del Mono, de los Cigarrillos París o del cava Codorniu, normalmente presididos por una figura femenina a la moda de finales de siglo y con un carácter pictórico muy personal y nunca art nouveau. También fue un gran dibujante, sobre todo retratista al carbón, que nos ha dejado una completa galería iconográfica de sus contemporáneos: artistas, intelectuales y políticos. Las revistas *Quatre Gats* y *Pèl & Ploma*, que él fundó, recogen un gran número de retratos.

### **Santiago Rusiñol**

Santiago Rusiñol es el otro gran nombre de la pintura modernista. Muy amigo de Ramon Casas, con quien compartió tanto la aventura parisina como las tertulias barcelonesas, Santiago Rusiñol fue, además, autor literario. En 1889 llega a París, donde vive una larga temporada y pinta una serie de cuadros de los rincones más anodinos de Montmartre, como el Patio de Montmartre, con una atmósfera influida, como la obra de Ramon Casas, por James Abbot McNeill Whistler, a quien Rusiñol admiraba sobremanera. Pero en 1891 pasa temporadas en Sitges, lugar que desde entonces comparte con París. Rusiñol consigue entonces que Sitges sea un sitio clave del modernismo catalán, sobre todo desde que en 1892 compró una casa frente al mar, que debía acabar siendo su *Cau Ferrat*, hoy museo. El mismo año en el que finalizaron las obras de

la casa, en 1894, llegaban a Sitges los dos cuadros del Greco que Rusiñol había descubierto y comprado en París. Eso pasaba dentro del marco de la Tercera Fiesta Modernista, la más notable de las fiestas modernistas de Sitges.

Su estancia allí le hace cambiar también los temas, y cada vez pinta más temas locales, sobre todo muchos patios y algunos interiores, paisajes y algún retrato. Pero Rusiñol es un viajero incansable y visita Mallorca (1893), Italia (1894), Andalucía (1895), Montserrat (1896). Probablemente la estancia en Italia, donde conoció a los pintores del *trecento*, de los cuales hizo algunas copias, sumada a la oleada simbolista que invadía la pintura europea, lo llevó a realizar en 1895 sus tres alegorías, *La Música*, *La Poesía* y *La Pintura*, que decoran el Cau Ferrat. Dos años más tarde, bajo la influencia del Greco y de su estancia en Montserrat, pinta una serie de telas de un corte místico-simbolista, presididas a menudo por monjes. En último término, cuando ya es un artista reconocido, Rusiñol se inclina por el tema de los jardines, que le permitirán alcanzar un gran éxito, aunque ya dentro de una línea más convencional.

Como narrador publicó, por ejemplo, *Anant pel món* (1896) y *Oracions* (1897). Como dramaturgo, influido por el simbolismo, escribió *L'alegria que passa* (1891) y *El jardí abandonat* (1900). Los grandes éxitos teatrales los obtuvo, sin embargo, con *El pati blau* (1903) y la versión que hizo en 1917 de la novela costumbrista *L'auca del senyor Esteve* (1907).

### Los pintores simbolistas

El simbolismo pictórico había surgido en Francia y se había introducido en Cataluña por obra del crítico de arte Alfred Opišo y sus escritos en la revista *Il·lustració Ibérica*. La obra de Gustave Moreau, Arnold Böcklin, James Abbott McNeill Whistler o Edward Burne-Jones había ido llegando progresivamente a Cataluña. Era una tendencia muy vinculada al decorativismo del *art nouveau*, que mientras que en el terreno de las artes decorativas y las artes gráficas contó con nombres específicos, en la pintura los artistas la cultivaron más ocasionalmente. No obstante, encontramos algunos nombres clave.

Alejandro de Riquer, muy influido en su caso por los prerrafaelitas ingleses, que conoció en sus dos viajes a Londres, cultivó un simbolismo místico en una primera etapa, con obras como la *Anunciación* (1893), y un simbolismo floral y *art nouveau* después, como pintor y como dibujante y cartelista. Santiago Rusiñol fue simbolista en sus paneles del Cau Ferrat. Adrià Gual, también escritor simbolista, hizo una de las obras más bellas de esta corriente: *El rocío*, que con su simbiosis de pintura y poesía grabada en el marco dorado, donde unos versos narraban la acción del cuadro, evocaba algunas obras de los prerrafaelitas en la que esta conjunción era bastante corriente. Pero los dos pintores más prototípicamente simbolistas fueron Josep M. Tamburini y Joan Brull. Ellos fueron los divulgadores de las figuras femeninas delicuescentes, de las ninfas y las hadas de sueño. *Armonías del bosque*, 1896, (Museo de Arte Moderno, MNAC) o *El cuento azul* (ca. 1898), del primero, y sobre todo *Sueño*

(ca. 1898) (Museo de Arte Moderno, MNAC), del segundo, son algunas de las obras más representativas de esta tendencia e incluso de las más conocidas del modernismo catalán.

Coincidiendo con la eclosión del modernismo, **la pintura catalana vive una profunda transformación**, principalmente debida a las novedades que **Santiago Rusiñol y Ramon Casas** introdujeron a raíz de sus **viajes a París**, donde el impresionismo empezaba a ser superado por las corrientes posimpresionistas o simbolistas.

Durante este tiempo, Rusiñol y Casas recrearon **atmósferas grises** y vagas que traducían un cierto **estado de ánimo** genuinamente modernista: laxitud, melancolía, abandono, *spleen*...

Al mismo tiempo vivían una **bohemia** dorada que inspiró la creación de la cervecería **Els Quatre Gats**, núcleo esencial del modernismo catalán.

Otro de los *hauts lieux* del modernismo es el **Cau Ferrat**, la casa-taller que Santiago Rusiñol se hizo en Sitges.

La evolución ulterior de la pintura de Casas y Rusiñol registra un progresivo abandono de los acentos bohemios y transgresores para acercarse a unos **gustos más decididamente burgueses**. Son patentes en las composiciones que Ramon Casas realizó para el **Círculo del Liceo** o en los típicos **jardines** de Rusiñol.

Paralelamente a la línea abierta por Casas y Rusiñol, otros pintores catalanes coetáneos siguen más fielmente el **impresionismo** (luminosidad, colores claros) o bien se acercan al **simbolismo**.

El simbolismo escultórico es más tardío que el pictórico y no triunfa hasta ya bien entrado el siglo XX. El modelo escultórico de referencia es la obra simbolista de Auguste Rodin (1840-1917), el gran escultor de finales del siglo. De hecho, no fue hasta 1907 cuando esta vertiente triunfó plenamente, momento en que en la V Exposición Internacional de Arte de Barcelona se expusieron las dos obras hoy consideradas más emblemáticas del simbolismo catalán, *Desconsuelo*, 1903, de Josep Llimona, y *Eva*, 1904, (ambas en el Museo de Arte Moderno, MNAC), de Enric Clarasó, inspiradas en la *Danaide* de Rodin. Pero como pasaba en la pintura, el simbolismo escultórico fue sólo parte de la producción de los grandes escultores, que antes y después cultivaron otras tendencias.

Es el caso de Josep Llimona, pero también de Pablo Gargallo, que bastante joven hizo algunas obras de carácter simbolista y casi art nouveau, como el *Jarrón del Amor*, y su espejo (ca. 1903; Museo de Arte Moderno, MNAC), más bibelot que propiamente escultura, o del joven Josep Clarà y su *Éxtasis*, 1903, primera gran escultura del autor. Otro escultor de primera línea, Miquel Blay,

después de *Los primeros fríos*, 1891-1892, (Museo de Arte Moderno, MNAC), cultivó también los temas simbolistas con obras como *El ideal*, 1897, o *Persiguiendo la ilusión*, ca. 1903, esta segunda presente también en la exposición de 1907.

La **escultura** catalana del periodo modernista se muestra muy atenta a las novedades que se dan a **París** y acusa muy especialmente **la influencia** de Rodin, el grande renovador del lenguaje escultórico de final de siglo.

La **figura femenina** se convierte en la protagonista de una gran cantidad de esculturas que tratan de representar, básicamente, **sentimientos y estados de ánimo**. Son **figuras desnudas** que se repliegan sobre ellas mismas, que adoptan actitudes pensativas, lánguidas o contemplativas y que generalmente son acabadas con **formas suavemente esfumadas**, a tono con la vaguedad que impregna todo el espíritu modernista.

La obra de **Josep Llimona**, al más importante de los escultores modernistas catalanes, ofrece ejemplos lo bastante significativos.

El abanico musical de la etapa modernista era muy amplio y diverso. Tanto la denominada música culta como la música popular conocieron unos años de gran vitalidad a partir de la Exposición Universal de 1888, e incidieron notablemente en la vida sociocultural del país.

Desde la inauguración del Liceo en 1847, año tras año se habían sucedido las temporadas de ópera italiana, mientras el Teatro Principal hacía también las suyas, aunque el Liceo prefería a Verdi y Donizetti y el Principal, a Rossini. Después del incendio y la restauración del Liceo, en 1861-1862, continuó la etapa italiana, pero finalmente en los años ochenta se inicia un movimiento *wagneriano*. La ópera programada para la función de gala con motivo de la Exposición fue *Lohengrin*, de Wagner, que ya había sido presentada por primera vez en el Teatro Principal en 1882.

Un grupo de intelectuales catalanes conectó con la vertiente épica de la obra de Wagner y la valoraron como la gran manifestación nacional germana en un momento en que el nacionalismo, surgido con la *Renaixença*, estaba presente por todas partes. Eso desembocó en la creación, en 1901, de la Asociación *Wagneriana*, con Joaquim Pena al frente, y una serie de actividades: conciertos, conferencias... Al mismo tiempo se fundó una serie de sociedades *sinfónicas* como la Sociedad Barcelonesa de Conciertos (1890), la Sociedad Catalana de Conciertos (1891) o la Sociedad Musical de Barcelona (1899), con unas programaciones que tenían a Wagner siempre bien presente.

Por otra parte, la música popular, dominada por la gran pujanza del *orfeonismo*, alcanzó un papel primordial en aquellos años. Josep Anselm Clavé fue el pionero, y él mismo se adelantó a la oleada *wagnerista* programando, en 1862, en uno de los conciertos de la Sociedad *Euterpe*, de la cual era director, la Mar-

cha del *Tannhauser*. Tras Clavé y sobre todo desde los primeros años noventa, nacen gran número de sociedades corales, encabezadas por el Orfeón Catalán, de 1891. La educación de la clase obrera mediante la música y la reivindicación de unas raíces propias con las canciones populares son los dos rasgos que definen mejor el objetivo de las mencionadas agrupaciones.

### **La música culta: el wagnerismo. *La fada*, de Enric Morera**

El primer introductor real del wagnerismo en Barcelona fue José de Letamendi (1828-1897), un reconocido médico que transmitió su afición a un discípulo suyo, Joaquim Marsillach. Éste asistió a los Festivales de Bayreuth en 1876, y en 1878 publicó un volumen dedicado a Wagner que prologó Letamendi, pero una muerte muy prematura le impidió perseverar en la difusión wagneriana. Sin embargo, la obra de Wagner iba arraigando cada vez más en Barcelona, sobre todo en el cambio de siglo, cuando llegaron *La valquiria* y *Tristán e Isolda* en 1899, o *El ocaso de los dioses*, en 1901.

Joaquim Pena, crítico musical de la revista *Joventut* desde 1900, era el gran propagador del wagnerismo y el impulsor de la campaña contra los responsables del Liceo, por la escasa calidad de todo el conjunto orquestal, vocal y escenográfico para representar las óperas de Wagner. Pena fue al mismo tiempo el alma de la Asociación Wagneriana, que no sólo era líder musicalmente sino también gráficamente, ya que los programas de sus conciertos y todo tipo de impresos art nouveau los editaba la imprenta Oliva de Vilanova, que, bajo las riendas de Joan Oliva, alcanzó la máxima calidad gráfica del modernismo.

Bajo la influencia wagneriana, el compositor Enric Morera compuso la ópera *La fada*, con texto de Jaume Massó i Torrents, en un solo acto, que se estrenó en 1897 dentro del marco de la Cuarta Fiesta Modernista de Sitges, de cuyo cartel fue autor Miquel Utrillo. A pesar de su calidad media, *La fada* se considera la gran producción musical del modernismo, y en aquel tiempo se reconoció como una obra ambiciosa y de gran modernidad por todo lo que significaba culturalmente.

Bajo la misma influencia Pau Roig pintó uno de los tres grandes óleos decorativos de un establecimiento barcelonés de instrumentos musicales –Cassadó & Moreu– con un tema wagneriano, el Panel de Lohengrin.

### **La música popular: el orfeonismo y la reinterpretación de Isaac Albéniz y Enrique Granados**

A partir de la creación, en 1891, del Orfeón Catalán, bajo la dirección de Lluís Millet, se fundaron otras sociedades corales de menor envergadura o de vida más corta, pero que en aquellos momentos tuvieron un papel muy relevante. Entre las más íntimamente relacionadas con el núcleo intelectual y artístico modernista, recordemos la Sociedad Coral Cataluña Nueva, creada y dirigida por Enric Morera, siguiendo los pasos de Clavé. Santiago Rusiñol le hizo un

retrato como director una vez que cantaron en su Cau Ferrat de Sitges. Otra era la Institución Catalana de Música, en activo de 1896 a 1900, también estrechamente vinculada a los modernistas. De carácter más popular y local eran el Orfeón Barcelonés (1899), el Orfeón de Sants (1901) y el Orfeón de Gracia (1904). El repertorio autóctono era fundamental, aunque las canciones populares alternaban con piezas de los grandes compositores internacionales.

Otra forma de entroncar con la música popular era la que protagonizaron dos compositores catalanes de renombre internacional: Enrique Granados e Isaac Albéniz. El primero fundó, además, en 1900, la Sociedad de Conciertos Clásicos. Pianistas y compositores ambos, tanto uno como otro se interesaron por la música popular y tradicional, no sólo catalana sino de toda la península, especialmente de Andalucía, y ambos fueron autores de piezas tan célebres internacionalmente como las *Goyescas* de Enrique Granados, para piano, estrenadas en 1911, o la suite *Iberia* de Isaac Albéniz (1906-1909), también para piano.

Más que una corriente artística, el modernismo catalán es un **movimiento cultural y cívico** de gran alcance que incide en casi todas las dinámicas sociales de la época.

Esta dimensión cívica del modernismo es bien patente en **el mundo musical**, sobre todo por la gran expansión del **canto coral** que estimulan los **Coros de Clavé** y los numerosísimos **orfeones** que se crean durante estos años.

El **Orfeón Catalán** es el máximo exponente de este movimiento, de la misma manera que su sede, el **Palau de la Música Catalana**, es uno de los máximos ejemplos de la arquitectura modernista.

En el mundo de la **ópera**, los gustos modernistas se inclinan decididamente por **Richard Wagner** y generan una amplísima **corriente wagneriana** que en Cataluña tiene una enorme incidencia.

El modernismo pictórico había tenido dos grandes protagonistas: Ramon Casas y Santiago Rusiñol. Ellos habían ejercido su magisterio y su influencia desde Els Quatre Gats, que se había convertido en el centro del arte y la intelectualidad modernista. Allí precisamente, en este ambiente, se forjó una serie de artistas más jóvenes que debían conformar uno de los periodos artísticos de más esplendor en Cataluña. Eran los denominados por Francesc Fontbona, su principal estudioso, "posmodernistas", entre los cuales hay que contar también al joven Picasso. En realidad, se trataba de un grupo de artistas que, más o menos vinculados a Els Quatre Gats, apartados ya de la Academia, se reunieron en distintos grupos que constituyeron la nueva etapa, sobre todo en sus años de juventud, hasta que muchos se fueron a París, donde acabaron de descubrir los nuevos caminos del arte moderno.

Entre los grupos más destacados estaba: La Colla del Safrà ('El Grupo del Azafrán') –Joaquim Mir, Isidre Nonell, Ramon Pichot, Ricard Canals, Adrià Gual y Juli Vallmitjana–, todos ellos unidos por la predilección por los paisajes suburbanos y el tono amarillento de sus obras; El Rovell de l'Ou ('La Yema del Huevo'), nombre procedente de la taberna donde se reunían Mariano Pidelaserra, Pere Ysern, Emili Fontbona y Xavier Nogués, formados todos ellos bajo las directrices realistas de Pere Borrell del Caso, pero que se alejaron de ellas tras las estancias en París; y Els Negres ('Los Negros') –Manuel Ainaud, Joaquim Biosca, Martí Gimeno y Enric Casanovas–, llamados así por los tonos oscuros y sombríos de sus obras, a menudo realizadas al carbón.

También dentro de esta etapa surgieron algunos de los nombres más conocidos internacionalmente. El caso de Hermenegildo Anglada Camarasa es el más significativo.

### **Hermen Anglada Camarasa**

Dentro de la generación posmodernista, el artista que alcanzó más fama internacional fue Hermenegildo Anglada Camarasa. Discípulo de Modesto Urgell en la escuela Llotja, en 1894 se marchó a París, donde en los últimos años noventa se hizo conocer por sus escenas del París nocturno, llenas de un extraño y particular misterio que conseguía gracias a su especial tratamiento cromático a base de grandes manchas de tonos suaves y a su predilección por la luz artificial. Participó en muchas exposiciones colectivas parisinas y en 1900 expuso estos temas por primera vez en Barcelona en la Sala Parés, con gran éxito que se extendió al mismo tiempo por Europa. Fue entonces también cuando tuvo algún contacto con Els Quatre Gats, aunque breve. Champs Elysées es una obra bien representativa de este periodo, que llevará aproximadamente hasta 1904, año en que va a Valencia, donde descubre una nueva temática. Entonces Anglada pinta sobre todo temas de carácter popular, en los cuales predomina siempre un cromatismo vital, un cierto monumentalismo y un acusado decorativismo: valencianas y gitanas son ahora las protagonistas de sus ricas composiciones, donde la indumentaria es el centro de interés, ya que su color tan rico le permite una vez más jugar con grandes manchas que lo acercan a una cierta abstracción.

Muy personal, Anglada Camarasa triunfó muy pronto en París, por toda Europa y en América del Sur. En la etapa siguiente al posmodernismo, instalado en Pollensa desde 1914, se convirtió en un artista al servicio de los grandes clientes y practicó una pintura esencialmente decorativa, pero siempre de gran interés cromático.

### **Joaquim Mir**

Formado en la escuela Llotja, donde coincidió con Isidro Nonell, quien ya había sido compañero suyo de escuela, Joaquim Mir es uno de los principales miembros de la llamada "Colla del Safrà" ('Grupo del Azafrán'), que otorgan

valor por primera vez a los temas suburbanos, sobre todo del barrio de Sant Martí de Provençals. Iniciado en el paisajismo realista, participa como otros miembros del grupo en la Exposición de Bellas Artes de Barcelona en 1896, y en 1897 en la primera exposición colectiva que tuvo lugar en Els Quatre Gats. La obra más lograda de esta primera etapa es *La catedral de los pobres*, 1898 (col. C. Thyssen), una escena de mendigos al lado de la Sagrada Familia en obras, todavía situada dentro del gusto por los temas marginales propio de él y de sus compañeros de grupo.

Pero el hecho decisivo para su carrera pictórica fue el viaje a Mallorca en 1899, donde vivió hasta 1904. Allí conoció el pintor belga William Degouve de Nuncques, de obra muy fantástica que quizás lo influyó, aunque seguramente el influjo debió de ser recíproco. Allí pintó sus mejores obras seducido por los paisajes de las cuevas y el mar, y llegó a una personalísima abstracción al convertirlos en una verdadera sinfonía de colores. La piedra del estanque es una buena muestra de sus fantasmagóricos rompecabezas cromáticos. En 1904, a raíz de un accidente, Joaquim Mir sufrió una larga enfermedad mental que obligó a ingresarlo en el Instituto Pere Matas de Reus. Una vez recuperado, en 1906 se instaló en el Camp de Tarragona, donde inició una nueva etapa que se aparta ya del periodo propiamente posmodernista.

Su valor fundamental radica en el hecho de que, lejos de París, donde no estuvo nunca, y deseoso de hacer carrera oficial en Madrid, cosa que no consiguió, Joaquim Mir fue un creador autóctono y de primera categoría internacional, aunque desconocido en su tiempo fuera de Cataluña, con excepción de Madrid, donde alcanzó un gran éxito en la Exposición Nacional de 1901.

### **Isidro Nonell**

Formado en la escuela Llotja y miembro del Grupo del Azafrán, expuso, como sus compañeros, en la Exposición de Bellas Artes en 1896, año en que por cierto se disgregó el grupo. Interesado siempre en los temas marginales, el verano de 1896 hizo una estancia en Caldes de Boí junto con Ricard Canals, en casa de su amigo común, Juli Vallmitjana, e, impresionado por los habitantes de la comarca afectados por la enfermedad del cretinismo, las recogió en un buen número de dibujos, sus "fritos" particulares. En 1897 se va a París, también con Ricard Canals. En primer lugar le interesan sobre todo Puvis de Chavannes, James Abbott McNeill Whistler, John Singer Sargent y Eugène Carrière, pero enseguida le entusiasman los impresionistas. En 1898, año de la guerra de Cuba, sin abandonar definitivamente París, Nonell plasma esta realidad en el gran número de dibujos de los soldados repatriados, los cuales, inválidos, pedían caridad por las calles de Barcelona. Son éstos temas, una vez más, marginales y dotados de una gran fuerza. Ese mismo año expuso individualmente en Els Quatre Gats. Pero el Nonell más representativo de la etapa posmodernista es el pintor de las gitanas, temática que cultiva casi en exclusiva entre 1900 y 1907. Es el mejor manifiesto de su idea del arte por el arte, más allá del mero contenido. Todo es digno de ser pintado, cualquier tema, incluso los más sórdidos

y secundarios. Sus gitanas oscuras, casi negras, de pincelada larga y nerviosa, constituyen la obra más representativa de su etapa posmodernista. El óleo *Dos gitanas* es un buen testimonio de ello. A partir de 1907 introduce dos temas nuevos: figuras femeninas de piel blanca y naturalezas muertas, que se verán interrumpida por su prematura muerte en 1911.

Isidro Nonell fue el artista puntero de su generación y modelo para algunos pintores más jóvenes, entre los cuales sobresale Pablo Picasso.

### El joven Pablo Picasso

Pablo Picasso, de origen malagueño, llegó a Barcelona en 1895, a raíz del traslado de su padre, catedrático de Bellas Artes, a la escuela Llotja, procedente de La Coruña. Formado en esta escuela, muy pronto se desmarcó de la enseñanza académica y de sus primeras obras de este tono: *Primera comunión* (1896) y *Ciencia y caridad*, 1897, (Museo Picasso, Barcelona). En 1899 ya se vislumbraba el gran artista que iba a ser a pesar de su juventud. En 1900 hizo su primera exposición individual en Els Quatre Gats, donde presentó una serie de retratos de artistas amigos, con la cual, con gran arrogancia juvenil, pretendía equipararse al patriarca del modernismo: Ramon Casas. Ese mismo año volvió a exponer cuatro temas taurinos, pero tampoco consiguió ninguna resonancia especial. Esta temática es también la del pastel *Toreros*, lleno de color, donde Picasso se adelanta al fauvismo. Muy inmerso en el ambiente de Els Quatre Gats, dibujó el menú impreso del establecimiento.

Influido en parte por Isidro Nonell, cuando Picasso va a París por primera vez, en 1900, con su amigo Carles Casagemas, se instala en el estudio de Montmartre donde había vivido el pintor catalán. El suicidio de Casagemas, en febrero de 1901, lo golpeó notablemente y pintó muchas telas con el tema de su muerte. En 1901 volvió a París por segunda vez e inició su amistad con Max Jacob. Nuevamente volvió en 1902 y finalmente en 1904 se instaló ya definitivamente allí, en el denominado Bateau-Lavoir. Durante estos años cultivó la temática de la vida nocturna parisina, en la línea de Toulouse-Lautrec, pero también desarrolló su etapa azul, fruto de la muerte de Casagemas, cuyo máximo exponente es el cuadro *La vida*, 1903, (Museo de Cleveland, Ohio). Es también en estos años cuando Picasso hizo su primera escultura, con su amigo el escultor Emili Fontbona, en 1902, en Barcelona, conocida por *Mujer sentada*, (Museo Picasso, Barcelona). En definitiva, los años de formación y juventud de Picasso coinciden con la etapa modernista y posmodernista, hecho que vincula toda su genial carrera al núcleo artístico barcelonés donde forjó su trayectoria y donde hizo algunas de las amistades más importantes de su vida.

### Algunos pintores marginales

Junto a los grandes posmodernistas y a Picasso, aparecen algunos pintores difíciles de enmarcar en las tendencias o grupos generales, que hicieron una obra de gran solidez. Hay que mencionar en primer lugar a Francesc Gimeno, un

pintor de paredes que pintaba cuando no se debía ganarse la vida. Con una obra de pincelada firme y un estilo realista, estaba lejos tanto de los modernistas como de los simbolistas o de los posimpresionistas y tan sólo fue apreciado en vida por algunos de ellos. Cultivó los paisajes y la figura, y también el autorretrato. Leyendo el diario es uno de los óleos más representativos de su temática cotidiana.

El otro gran nombre apartado de las tendencias generales es el de Darío de Regoyos, cuya marginalidad, sin embargo, es de un orden muy diferente a la de Gimeno. Regoyos, asturiano de nacimiento, de familia acomodada, vivió en París (1880-1881) y en Bruselas desde 1881, donde frecuentó los principales grupos artísticos de la época: L'Essor ('El Vuelo') (1882) y Les Vingt ('Los XX') (1884). Amigo de muchos artistas belgas, con ellos hizo un viaje por España, de la que quedaron como testimonio el conjunto de artículos "La España Negra", de Émile Verhaeren, ilustrados por él mismo con xilografías y publicados en la revista belga *L'Art Moderne*, y que después fueron publicados en Barcelona en la revista *Luz* (1898) y en 1899 en forma de libro. En 1898 expuso en Els Quatre Gats, y obtuvo un gran éxito. Tres años después se estableció definitivamente en Barcelona, donde había entablado gran amistad con Ramon Casas y Santiago Rusiñol. Su obra, dedicada fundamentalmente al paisajismo, influida por el impresionismo y por el divisionismo, tenía un carácter ingenuo y muy personal. Muy admirado sobre todo por Isidro Nonell, se le puede considerar en cierta manera al gran precursor de la generación posmodernista.

### **La escultura: Manolo Hugué, Enric Casanovas, Emili Fontbona**

Entre la generación posmodernista formada en Els Quatre Gats surgieron también algunos escultores. El más importante fue Manolo Hugué, amigo de Joaquim Mir, Ricard Canals y Ramon Pichot. Asiduo de la tertulia de Els Quatre Gats, allí inició su amistad con Pablo Picasso. Su primer viaje a París lo hizo en 1901; pasó muchas dificultades económicas sin poder tener nunca un taller propio. Pero fue en estos años cuando se consolidó su amistad con Picasso. En realidad, en este periodo su obra escultórica es muy escasa y poco relevante, ya que de hecho su producción no empieza realmente hasta que en 1910 se instala en Ceret.

Emili Fontbona es otro escultor de esta generación, de carrera desgraciadamente corta, porque era muy prometedora. Miembro del grupo El Rovell de l'Ou, también frecuentó Els Quatre Gats y vivió en 1901 en París con Picasso, de quien fue buen amigo y a quién ayudó a hacer la primera escultura en el taller barcelonés del escultor. Artista de tono arcaizante, su obra, escasa, se alejó no sólo del realismo anecdótico, sino también del simbolismo imperante, hecho que le comportó una notable incompreensión de sus coetáneos. El Busto del marinero de Tarragona, en arcilla, es una de las pocas obras que nos muestran su talante particular. En 1906, una enfermedad mental obligó a ingresarlo en un sanatorio, donde murió en 1938.

Enric Casanovas fue el escultor del grupo llamado "Los Negros", y estaba interesado en los temas marginales introducidos por Isidro Nonell. Conocedor de Auguste Rodin, en la primera etapa de su obra, que corresponde al posmodernismo, siguió las pautas del gran escultor francés, con realizaciones totalmente alejadas de las tradicionales y piezas de una gran fuerza y libertad.

### La caricatura

En el campo del dibujo y la ilustración, en los años del cambio de siglo hubo un género que alcanzó un notable protagonismo: la caricatura. Las revistas satíricas arrancan en el primer tercio del siglo XIX, con nombres tan relevantes como el de Tomàs Padró.

Y casi ya en el siglo XX, los tres representantes de más renombre son Gaietà Cornet, Joan Junceda y Lluís Bagaria. El primero, miembro del grupo El Rovell de l'Ou, empieza colaborando en la revista L'Esquella de la Torratxa, pero es conocido sobre todo por su intensa participación en el ¡Cu-Cut!, revista de la que fue cofundador y director artístico desde 1902, así como en la revista infantil En Patufet desde 1904. Es conocido como creador de un muñeco con barretina, una especie de símbolo del catalanismo político.

Joan Junceda, hábil caricaturista político en estos años, tenía que ser el gran ilustrador de libro infantil de la etapa novecentista posterior. Asiduo colaborador del ¡Cu-cut! hasta su desaparición en 1912, con un dibujo de una gran energía, apreciable en la viñeta titulada El Banquete, colaboró también en otras revistas como *La Tralla*, *Or i Grana*, *La Campana Catalana*, y sobre todo en *Patufet* y en *Papitu*, revista satírica creada por su amigo, el crítico y artista Feliu Elias en 1908; era ésta una publicación muy criticada, porque combinaba siempre la política con el erotismo.

Lluís Bagaria es el tercer caricaturista, de un estilo muy personal, caracterizado por las figuras largas y esbeltas, que en 1908 se marchó a América y que de regreso en 1912 hizo fortuna profesional en Madrid, donde se convirtió en el primer caricaturista político anterior a la Guerra Civil.

Ramon Casas y Santiago Rusiñol son los patriarcas de la pintura modernista catalana.

Después de ellos hay una **segunda generación**, más joven, llamada **posmodernista**, a la que se integran artistas que siguen caminos mucho más personales y originales: **Anglada Camarasa**, **Joaquim Mir**, **Isidro Nonell**, el joven **Picasso** o el escultor **Manolo Hugué**.

Son características de esta corriente posmodernista (¡que no hay que confundir con la posmodernidad del siglo XX!) una presencia más notable de los **temas suburbiales y marginales** (los pobres de Mir, las gitanas de Nonell, los viejos de Picasso...) y una renuncia más vigorosa al naturalismo en beneficio de **planteamientos de carácter expresionista**.

A pesar de la gran originalidad de su pintura y la popularidad que alcanzaron en Cataluña, Mir y Nonell –muerto joven– no obtuvieron proyección internacional, a diferencia de Anglada Camarasa o del escultor Manolo Hugué.

Sin embargo, el artista que dio el salto más importante es, incuestionablemente, **Pablo Picasso**. A su etapa barcelonesa corresponde la llamada **época azul**.

Un nuevo arte afloró en estos años: el cine. La primera producción presentada al público francés por los hermanos Lumière tuvo lugar en 1895. El éxito alcanzado, por otra parte inesperado, hizo que muy pronto se aprovechara la vertiente lúdica del nuevo arte y que éste llegara al gran público. En Cataluña, las primeras experiencias en este terreno serían obra de Fructuós Gelabert en 1897, con un aparato construido por él mismo. Otros dos abanderados fueron Segundo de Chomón y Baltasar Abadal (1886-¿?). Todos ellos hicieron numerosas pruebas de las que hoy no quedan mucho resultados porque la mayor parte del material fue destruido. No es hasta la primera década de 1900, etapa que coincide con los años del modernismo, cuando empieza una cierta expansión industrial del cine, que se extiende hasta el fin de la Primera Guerra Mundial. Cada vez las películas son más largas y es más complejo su argumento.

Esta novedad comportó, además, la creación de espacios de proyección, los denominados cinematógrafos. Entre los primeros de Barcelona destaca el Diorama de la plaza Bonsuccès, decorado por Salvador Alarma, seguido de muchos otros similares, con una ornamentación típicamente art nouveau.

El **cine** fue inventado por los hermanos Lumière en 1895, pero su llegada fue precedida de una gran cantidad de experiencias precinematográficas basadas en juegos de luces, proyecciones, sombras...

Así, los **dioramas animados** eran espectáculos muy concurridos a la vez que uno de los núcleos esenciales del modernismo catalán, Els Quatre Gats, acogía representaciones de sombras chinas.

El pionero del cine en Cataluña fue **Fructuós Gelabert**, que otros abanderados siguieron, entre los cuales encontramos figuras destacadas del modernismo como **Adrià Gual**.

Paralelamente, también aparecieron las primeras **salas de proyección**, a menudo decoradas con gran profusión de ornamentos modernistas.

A propósito de la vinculación entre modernismo y cine, sirve de ejemplo la Sala Mercè, establecida en la Rambla barcelonesa. La impulsó el pintor Lluís Graner, la decoró Antoni Gaudí y, además de películas, ofrecía unas *visiones musicales* que respondían a aquella aspiración tan modernista de **síntesis de todas las artes**.

## 54. La historia del arte

El interés por el patrimonio surgido en la etapa romántica comportó también el desarrollo de una todavía muy joven disciplina histórica, la historia del arte. En la etapa neoclásica, el interés se había centrado sobre todo en el mundo clásico. Con el romanticismo se produce una atracción notable por el mundo medieval, hecho que toma cuerpo en distintas obras editoriales que se convierten en abanderadas en la difusión de la conciencia del patrimonio artístico y arquitectónico del país, y también en el coleccionismo que dará pie a los primeros museos.

Durante el periodo modernista, el **debate intelectual** en torno al hecho artístico alcanza una notable intensidad, paralela a una creciente incidencia de las artes en la sociedad.

El **gusto modernista** se hace notar en la calle mediante las fachadas, las tiendas, los cafés, las farolas, los carteles... Al mismo tiempo aumenta considerablemente la **frecuencia y la intensidad de las exposiciones** artísticas con la aparición de **nuevas galerías** o de iniciativas institucionales como la del Ayuntamiento de Barcelona, que desde 1888 dio apoyo a la celebración de grandes exposiciones internacionales.

Todo eso estimula el **debate artístico**, que vive la confrontación dialéctica entre los defensores de los gustos tradicionales y los partidarios **de lo modernista**, es decir, nuevo, libre de prejuicios estéticos y en sintonía con los tiempos.

Simultáneamente se consolida el marco conceptual del **arte catalán**, y la historiografía empieza a hacer aportaciones destacadas.

Dos temas fundamentales preocuparon a los primeros teóricos e historiadores del arte: el debate arte-industria y la consiguiente clasificación de las artes, y el estudio del patrimonio medieval. Entre los primeros estudiosos hay que mencionar a Josep de Manjarrés (1816-1880), catedrático en la escuela Llotja y autor de la *Teoría e Historia de las Bellas Artes* (1859), una primera historia general del arte, mejorada en otro estudio suyo titulado *Las Bellas Artes* (1875). En esta línea debemos mencionar también un personaje clave, Salvador Sanpere i Miquel (1840-1915), político e historiador que, pensionado por la Diputación de Barcelona, hizo un viaje por varios países europeos para conocer cómo habían resuelto la aplicación del arte a la industria. En su memoria fruto de esta beca, publicada en 1881, propuso la creación de un museo de reproducciones artísticas que sirviera para formar a los artífices dedicados a las artes aplicadas. Propuso también la creación de una cátedra de historia de las artes del trabajo.

Otro historiador, que al mismo tiempo era dibujante y archivero municipal de Barcelona, fue Josep Puiggarí, que dejó inédita su obra magna sobre la historia de la indumentaria, tema del cual publicó, sin embargo, *Monografía histórica e iconográfica del traje* (1886).

Un tercer historiador y también crítico de arte fue Joaquim Fontanals del Castillo (1842-1895), autor de dos monografías, una sobre el pintor Antoni Viladomat (1877), considerada el primer trabajo monográfico serio sobre un artista catalán, y otra sobre el dibujante Tomàs Padró. Otros críticos, ya de la etapa modernista, serían Francesc Miquel i Badia (1840-1899), coleccionista de tejidos, vidrios y cerámicas y autor además de algunos estudios sobre artes decorativas; Raimon Casellas (1855-1910), el gran amigo de los artistas modernistas; Alfred Opisso (1847-1924) y Sebastià Junyent (1865-1908), también pintor, gran asiduo de Els Quatre Gats.

La empresa editorial más destacada de los años todavía modernistas, en cuanto a la historia del arte, fue la obra en tres volúmenes del arquitecto Josep Puig i Cadafalch, *L'arquitectura romànica a Catalunya* (1909), durante muchos decenios referencia esencial sobre el tema.

El estudio de la historia del arte catalán, que se perfila durante todo el siglo XIX, alcanza una intensidad renovada coincidiendo con el periodo modernista.

En 1902 se publicó la primera síntesis sobre **historia del arte catalán**, las *Nocions d'arqueologia sagrada catalana* del padre Josep Gudiol, director del Museo Episcopal de Vic.

Estas palabras del prólogo de las *Nocions* ... son lo bastante reveladoras de su propósito: "Hasta ahora entre nosotros sólo habían aparecido tratados de arqueología en los que se pretendía hacer pasar por unas mismas medidas y mostrar bajo iguales características los variados componentes del Estado Español... Siendo indispensable para los catalanes el estudio del pasado de su patria, éste debe hacerse de la manera que más poderosamente demuestre la personalidad de la tierra, evitando todo aquello que pueda borrar los perfiles de la hermosa figura de Cataluña...".

En aquel momento, la investigación historiográfica del arte catalán se concentraba de manera preferente en el **periodo medieval** y particularmente en la **pintura gótica** y la **arquitectura románica**. Gracias a los estudios que el arquitecto modernista **Josep Puig i Cadafalch** hizo sobre este tema, es reconocido internacionalmente como uno de los grandes historiadores del arte románico.

El romanticismo, y todo lo que comportó tanto social como culturalmente, llevó también a un gran fervor coleccionista que continuaría ya durante todo el siglo XIX y comienzos del XX. En este momento se constituyen las primeras

colecciones, que se convierten en museos particulares accesibles, cuando menos, a un público determinado. Es el caso de la colección de Josep Carreras de Argerich, en el Palacio de la Virreina, o de la de Sebastià Anton Pascual, quien hizo construir un edificio expresamente para crear un museo de nueva planta, en la calle Xuclà de Barcelona. Se trata, pues, de acciones protagonizadas por la burguesía ciudadana con voluntad de fomentar la cultura, totalmente diferentes de las colecciones reales o aristocráticas que Barcelona no poseía. Sin embargo, el ejemplo más notable de este periodo, hoy en pleno funcionamiento, es la Biblioteca-Museo Balaguer que el escritor y político Víctor Balaguer (1824-1901) hizo levantar entre 1882 y 1884, en Vilanova i la Geltrú, para su heterogénea colección –pintura, escultura, cerámica, monedas, vidrio...–, y que años después pasó a ser regida por la Administración pública. Ya durante el modernismo, hay que mencionar el Museo del Cau Ferrat, fundado en 1894 por Santiago Rusiñol en Sitges y formado por su colección de hierros antiguos, a la cual incorporó también pinturas, dibujos y otros objetos.

Como resultado del derribo de las murallas y de la quema de conventos hubo también algunas colecciones de interés más arqueológico, como la del constructor ochocentista Joan Brossa, en el Putxet de Barcelona, o el Museo de la Enladrillada de Francesc Santacana a Martorell, que reunieron numerosos elementos arquitectónicos y escultóricos de los edificios afectados.

En cuanto al primer museo de arte público, debemos remontarnos a los orígenes de la escuela Llotja, en el último cuarto del siglo XVIII, pero sobre todo a la etapa napoleónica, cuando siendo director Joseph Flaugier tuvo lugar la confiscación de varias obras procedentes de conventos barceloneses, que después de esta etapa ya no se devolvieron a su lugar de origen y se quedaron en el museo. Posteriormente, en 1835, a consecuencia de la desamortización, el museo de Llotja incrementó una vez más su patrimonio con las obras de los conventos desamortizados.

No fue hasta 1891 cuando se inauguraron el Museo de Bellas Artes, el Museo de Reproducciones Artísticas y el Museo Arqueológico. Es decir, el primer museo de arte público de Barcelona fue el de la Academia de Bellas Artes, nombre que tomó la escuela Llotja en 1849, al instituirse las academias provinciales de Bellas Artes.

Pilar Vélez

El estudio crítico e historiográfico del **arte catalán** y su valoración patrimonial requerían una **infraestructura museística** que empezó a adquirir solidez durante el periodo modernista.

El panorama museístico catalán del siglo XIX era, en general, bastante modesto, por ausencia de la iniciativa estatal y por falta de grandes colecciones.

Destacaban tan sólo algunas iniciativas aisladas de **coleccionistas privados** y de las **academias**.

El impulso de los museos catalanes coincide con la nueva actitud ante el hecho artístico que empieza con la Exposición del 88 y el modernismo.

Aparecen entonces iniciativas institucionales como las del Ayuntamiento de Barcelona y de algunos obispados, que impulsan los respectivos **museos diocesanos**. Fue precursor de éstos el obispo de Vic Josep Morgades, que después de culminar la restauración del monasterio de Ripoll creó el **Museo Episcopal de Vic, inaugurado en 1891**.

**Josep Bracons Clapés**

## Bibliografía

- Aviñoa, X.** (1985). *La música i el Modernisme*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes.
- Bohigas, O.** (1973). *Reseña y catálogo de arquitectura modernista* (2 vol.). Barcelona: Lumen.
- Cirici Pellicer, A.** (1945, abril). "Los nazarenos catalanes y sus dibujos en el Museo de Arte Moderno". *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* (vol. III-2, págs. 59-93).
- Cirici, A.** (1951). *EL arte modernista catalán*. Barcelona: Aymá.
- Dalmases, N.; Giralt-Miracle, D.** (1985). *Argenters i joiers a Catalunya*. Barcelona: Destino.
- Fontbona, F.** (1975). *La crisi del Modernisme artístic*. Barcelona: Curial.
- Fontbona, F.** (1979). *El paisatgisme a Catalunya*. Barcelona: Edicions Destino.
- Fontbona, F.** (1983). "Del Neoclassicisme a la Restauració 1808-1888". En: *Història de l'Art Català* (vol. VI). Barcelona: Edicions 62.
- Fontbona, F.; Miralles, F.** (1985). "Del Modernisme al Noucentisme. 1888-1917". En: *Història de l'Art Català* (vol. VII). Barcelona: Edicions 62.
- Fontbona, F.** (1988). *Casas*. Barcelona: Nou Art Thor.
- Freixa, M.** (1986). *El modernismo en España*. Madrid: Cátedra.
- Freixa, M.** (1991). *El modernisme a Catalunya*. Barcelona: Barcanova.
- Janés, A.** (1983). *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*. Barcelona: Fundació Vives i Casajoana.
- Jardí, E.** (1972). *Història d'Els Quatre Gats*. Barcelona: Aedos.
- Laplana i Puy, J. de C.** (1995). *Santiago Rusiñol. El pintor, l'home*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Maestre, V.** (1979). "El primer romanticisme artístic a Barcelona: el retorn a «el medieval»". *Daedalus* (núm. 1, págs. 42-56).
- Moreno, S.** (1966). *El pintor Pelegrín Clavé*. Mèxic: Instituto de Investigaciones Estéticas / Universidad Nacional Autónoma de México.
- Moreno, S.** (1969). *El escultor Manuel Vilar*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas / Universidad Nacional Autónoma de México.
- Palau i Fabre, J.** (1980). *Picasso vivent (1881-1907). Infantesa i joventut d'un demiürg*. Barcelona: Polígrafa.
- Pitarch, A. J.; Dalmases, N. de** (1982). *Arte e industria en España 1774-1907* (págs. 295-302). Barcelona: Blume.
- Pitarch, J. A.; Dalmases, N. de** (1982). *Arte e Industria en España*. Barcelona: Blume.
- Puig i Rovira, F. X.** (1978). *Els Serra i la ceràmica d'art a Catalunya*. Barcelona: Editorial Selecta.
- Ràfols, J. F.** (1954). *El Arte Romántico en España*. Barcelona: Juventud.
- Trenc-Ballester, E.** (1975, octubre-diciembre). "El renacimiento del ex-libris en Catalunya, en la época modernista". *Estudios Pro-Arte* (núm. 4).
- Trenc, E.** (1977). *Les arts gràfiques a l'època modernista a Barcelona*. Barcelona: Gremi d'Indústries Gràfiques.
- Trenc, E.** (1984). "L'art català de la Restauració. El decenni 1880-1890". *Recerques* (núm. 15, pág. 171). Barcelona: Curial.
- VV.AA.** (1958). *L'art Català*. Barcelona: Aymà.
- VV.AA.** (1974, noviembre). *Primer centenario de la muerte de Fortuny*. Barcelona: Museo de Arte Moderno / Comisaria General de Exposiciones / Dirección General de Bellas Artes.

- VV.AA.** (1981-1982). *Picasso i Barcelona* (Salón del Tinell). Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona.
- VV.AA.** (1983). *Simbolisme a Catalunya*. Sabadell: Serveis de Cultura, Ayuntamiento de Sabadell.
- VV.AA.** (1984). *El vitrall modernista* (catálogo núm. 1789). Barcelona: Fundació Joan Miró.
- VV.AA.** (1987). *Catàleg de pintura segles XIX i XX. Fons del Museu d'Art Modern* (2 vol.). Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona.
- VV.AA.** (enero-marzo, 1987). *Homenatge a Barcelona. La ciutat i les seves arts 1888-1936*. Barcelona: Palau de la Virreina, Ayuntamiento de Barcelona.
- VV.AA.** (1988). *Exposició Universal de Barcelona. Llibre del Centenari. 1888-1988*. Barcelona: Comissió Ciutadana per a la Commemoració del Centenari de l'Exposició Universal de Barcelona de l'any 1888 / L'Avenç.
- VV.AA.** (1988). *El Grabado en España (siglos XIX-XX)*. Madrid: Espasa Calpe ("Summa Artis. Historia General del Arte").
- VV.AA.** (1988). *Elies Rogent i la Universitat de Barcelona*. Barcelona: Generalitat de Catalunya / Universidad de Barcelona.
- VV.AA.** (1990). *El Modernisme* (catálogo). Barcelona: Museo de Arte Moderno. Olimpiada Cultural / Lunweg.
- VV.AA.** (1996). *Els Masriera* (catálogo, págs. 82-93). Barcelona: Museo Nacional de Arte de Catalunya.
- VV.AA.** (1996). *Picasso i els 4 Gats*. Barcelona: Museo Picasso / Lunweg.
- VV.AA.** (1997). *El Llibre d'Or de l'Art Català*. Barcelona: El Periódico.
- VV.AA.** (1999). *El romanticisme a Catalunya, 1820-1874*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- VV.AA.** (1989). *El llibre com a obra d'art a la Catalunya vuitcentista (1850-1910)*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.
- VV.AA.** (1990). "De les relacions entre l'art i la indústria 1870-1910". *El Modernisme* (catálogo, pág. 236). Barcelona: Museo de Arte Moderno, Olimpiada Cultural / Lunweg.
- Vélez, P.** (1996). "La ilustración del libro en España en los siglos XIX i XX". En: VV.AA. *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Vila Grau, J; Rodón, F.** (1982). *Els vitrallers de la Barcelona modernista*. Barcelona: Polígrafa.

# El siglo XX



Universitat Oberta  
de Catalunya

[www.uoc.edu](http://www.uoc.edu)



## Índice

<b>Introducción</b> .....	9
<b>1. Cartel de la Asociación Protectora de la Enseñanza Catalana</b> .....	13
<b>2. Pastoral</b> .....	15
<b>3. Plaza Francesc Macià</b> .....	17
<b>4. Cataluña Industrial</b> .....	18
<b>5. La Llobera</b> .....	20
<b>6. Juventud</b> .....	21
<b>7. La diosa</b> .....	23
<b>8. María Rosa</b> .....	25
<b>9. La lluvia</b> .....	26
<b>10. Chicas catalanas</b> .....	27
<b>11. El zepelín</b> .....	29
<b>12. Conjunto mural procedente de la bodega de las Galerías Layetanas de Barcelona</b> .....	31
<b>13. La despensa</b> .....	33
<b>14. Las vacaciones</b> .....	35
<b>15. Aleluyas de la Fiesta Mayor</b> .....	36
<b>16. La fábrica de Horta</b> .....	38
<b>17. Tierra labrada</b> .....	39
<b>18. Cendretes</b> .....	40
<b>19. Cubierta del número 1 de la revista 391</b> .....	42

<b>20. Barcelona.....</b>	44
<b>21. Cabeza crepuscular.....</b>	45
<b>22. Gran Bailarina.....</b>	47
<b>23. Mujer delante del espejo.....</b>	48
<b>24. Noche de luna.....</b>	50
<b>25. Sast.....</b>	51
<b>26. Dispensario Central Antituberculoso.....</b>	53
<b>27. El pescalunas.....</b>	55
<b>28. La planchadora.....</b>	57
<b>29. Angustia del siglo XX.....</b>	58
<b>30. Martillo y carta.....</b>	59
<b>31. La crucificación.....</b>	60
<b>32. Femmes encerclés par le vol d'un oiseau.....</b>	61
<b>33. Leda Atòmica.....</b>	63
<b>34. Casas de la Barceloneta.....</b>	65
<b>35. Negro con línea roja.....</b>	66
<b>36. Main blanche, main noir.....</b>	68
<b>37. Collage del papel quemado.....</b>	69
<b>38. Cosmogonías. Serie blanca B.....</b>	70
<b>39. Maculatura de Sao Paulo.....</b>	71
<b>40. Sin título.....</b>	72
<b>41. Pintura.....</b>	73
<b>42. Homenaje a Salvat-Papasseit.....</b>	74

<b>43. Maternidad</b> .....	76
<b>44. Columna</b> .....	77
<b>45. Colmenar</b> .....	79
<b>46. Sin título</b> .....	80
<b>47. Sin título</b> .....	82
<b>48. Dos personajes</b> .....	84
<b>49. Medas</b> .....	86
<b>50. 10 de julio de 1982</b> .....	87
<b>51. La llave del bastidor</b> .....	89
<b>52. Homenaje a Georges Orwell</b> .....	90
<b>53. Publicidad</b> .....	92
<b>54. Sin título</b> .....	93
<b>55. Escultura disecada</b> .....	94
<b>56. Pieza-forma</b> .....	96
<b>57. Acción-reacción</b> .....	98
<b>58. Serie "Spain is different"</b> .....	99
<b>59. Supermercado</b> .....	100
<b>60. Inflable de Ibiza</b> .....	102
<b>61. Sin título</b> .....	104
<b>62. Cuerpo negro</b> .....	105
<b>63. <i>Le bal des pendus</i></b> .....	106
<b>64. Polígono 34</b> .....	108
<b>65. Nasha Declona Yasmu Tucare</b> .....	110
<b>66. Serie "Tronco, espacio, tierra, herramienta"</b> .....	111

<b>67. Impluvium.....</b>	112
<b>68. <i>Bedroom</i>.....</b>	113
<b>69. Torens van Babel.....</b>	114
<b>70. Gran doméstico.....</b>	115
<b>71. Me gusta Tatlin y 3.....</b>	117
<b>72. Con llanto de cocodrilo.....</b>	119
<b>73. Marco al encendido.....</b>	121
<b>74. La casa de caracoles.....</b>	122
<b>75. Escultura implicada.....</b>	123
<b>76. Holy Food.....</b>	125
<b>77. Amnesia/Memoria.....</b>	127
<b>78. <i>Between the Frames: The Forum</i>.....</b>	128
<b>79. Ampliación del Palau de la Música Catalana.....</b>	130
<b>80. Ampliación del Museo Picasso.....</b>	131
<b>81. Conjunto escultórico de la avenida Río de Janeiro.....</b>	132
<b>82. <i>Laurus oxyrinchus</i>.....</b>	134
<b>83. El arte catalán hasta la Guerra Civil.....</b>	135
<b>84. Vanguardias en Cataluña.....</b>	152
<b>85. El arte durante la Guerra.....</b>	168
<b>86. El arte de la posguerra.....</b>	174
<b>87. La reanudación del arte de vanguardia.....</b>	180
<b>88. Del informalismo al arte conceptual.....</b>	186
<b>89. De los años setenta a la actualidad.....</b>	204

---

**Bibliografía.....** 221



## Introducción

Los hechos y la dinámica histórica del siglo XX en Cataluña han obligado a dividir este periodo en dos fases bien diferenciadas: la primera parte del siglo, hasta la Guerra Civil, y una segunda parte que va desde los años cuarenta hasta la actualidad. La primera, escrita por Jaume Vidal i Oliveras, desglosa claramente las dos actitudes artísticas que convivieron en la Cataluña de las tres primeras décadas de siglo: el novecentismo y la vanguardia.

El novecentismo, desde su catalanismo político y el proyecto de la Cataluña-ciudad, impregnó el arte de su ideario clasicista y mediterraneanista, recuperó las tradiciones populares, puso un gran énfasis en el oficio artístico y, en consecuencia, en las artes aplicadas y decorativas. Belleza, orden, clasicismo y tradición formaron parte del programa estético del novecentismo que, desde Barcelona, se extendió por todas las ciudades medianas de Cataluña.

El novecentismo cohabitó con la vanguardia de raíz internacional, que no alcanzó oficialidad, pero que dejó su huella en la trayectoria de las Galerías Dalmau, en la presencia de artistas extranjeros en Barcelona, en las relaciones entre la plástica y la literatura, en las formulaciones derivadas del cubismo y el futurismo, como el vibracionismo, representado por Joaquín Torres-García y Rafael Barradas, en el impacto del surrealismo tanto en pintura como en escultura, en la modernidad en arquitectura, bajo la guía del racionalismo del GATCPAC; todo ello son hechos que contribuyen a dibujar un panorama de modernidad, al cual se añade la transformación de la fotografía y el nacimiento del fotoperiodismo y la publicidad. Novecentismo y vanguardia conviven hasta la contienda bélica, y el arte de la Guerra Civil lo pondrá de manifiesto.

La segunda parte, dedicada al arte de la segunda mitad del siglo XX, es de Pilar Parcerisas. Se trata de una etapa caracterizada por un proceso progresivo de normalización, después de atravesar unos años de autarquía y ostracismo cultural que pueden ser calificados de auténtica posguerra y que marcan, sobre todo, la década de los años cuarenta.

Cronológicamente, se puede dibujar un primer largo periodo que iría desde el fin de la Guerra Civil en 1939 hasta el año 1957 y que comprende a grandes rasgos la estética del franquismo, el arte de la reanudación vanguardista y el triunfo del informalismo.

Una segunda etapa se extendería históricamente desde esta última fecha hasta el año 1975, y comprendería la expansión del informalismo en Cataluña y en España, el debate figuración-abstracción y sus efectos en la renovación van-

guardista de la escultura catalana, la presencia de las nuevas figuraciones, los realismos, una débil influencia del pop, y el estallido de las poéticas pobres, efímeras y conceptuales de finales de los años sesenta y los primeros setenta.

Un último periodo, señalado por el final del franquismo y el advenimiento de la democracia, se podría establecer a partir de 1975. Después del gran momento histórico del arte de actitud y conceptual, renace la pintura, un retorno marcado por corrientes de abstracción norteamericana. Y, finalmente, durante los años ochenta, una mirada posmoderna invierte la pintura y la escultura al rehacer estilos del pasado y al participar de movimientos precedidos del prefijo *neo-*; al mismo tiempo, la escultura conquista el espacio y se desarrolla la instalación. El arte conceptual se expande en fórmulas multimedia a partir del uso cada vez más evidente de las nuevas tecnologías basadas en la imagen y el sonido como medio de expresión. Hay una gran renovación en la arquitectura y un relevo generacional destacado, al mismo tiempo que el diseño y la fotografía reciben un gran impulso.

Durante los años noventa, la convivencia de mediados de expresión plástica es total y el arte toma una dimensión más pública, con una presencia más manifiesta en la calle, en los medios de comunicación, museos y centros de arte.

El hilo conductor de la historia del arte del siglo XX lo han proporcionado los **movimientos de vanguardia**, los *-ismos*, caracterizados por una persistente voluntad de innovación y también por un espíritu internacionalista.

Sin embargo, el extraordinario impulso de las vanguardias no anuló la existencia de otros movimientos que se proponían modernizar las tradiciones artísticas. Éste es el caso de muchas **corrientes figurativas** y también del **novecentismo**, que durante la primera mitad del siglo coexiste, en Cataluña, con la vanguardia, que hace aportaciones de primer orden a las vanguardias internacionales.

La **Guerra Civil** y la instauración del **franquismo** comportaron una ruptura brusca que marca la separación entre la primera parte del siglo y la segunda.

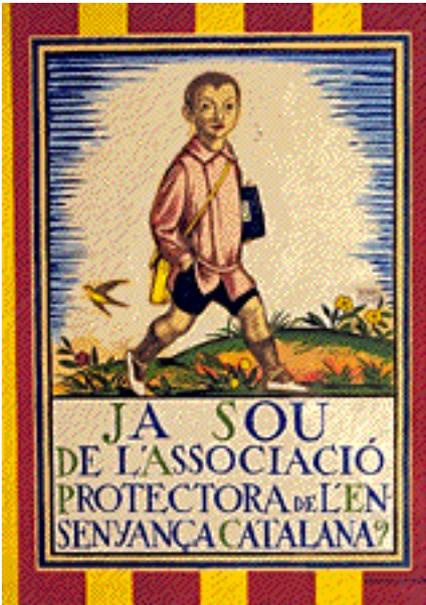
La **penuria económica** de los años cuarenta y cincuenta es superada por el desarrollo que se vive en los sesenta, con la eclosión de la **sociedad de consumo** y sus fetiches: el coche, la televisión, el supermercado o los electrodomésticos. Durante este periodo se registran esfuerzos positivos por recuperar el espíritu abierto e innovador de las vanguardias de antes de la guerra, esfuerzos patentes en la arquitectura, el diseño o las artes plásticas, con el triunfo del **informalismo**. Hay una relación directa entre el antifranquismo y todo lo que representaba modernidad y apertura al exterior.

Los años setenta son los del fin del franquismo, y en general contemplan una fuerte contestación al sistema y las estructuras consolidadas. Las manifestaciones de **arte conceptual** son un testimonio explícito de ello.

El liberalismo y la internacionalización de la economía de los ochenta se ven reflejados por la recuperación del arte objetual y de la figuración, mientras que las tendencias de los noventa ensayan nuevas formas de relación entre los artistas y el público.



## 1. Cartel de la Asociación Protectora de la Enseñanza Catalana



100 x 75 cm

Novacentismo

La imagen gráfica de Josep Obiols –y, por extensión, de todo el novecentismo– significa una renovación frente al modernismo: simplicidad, claridad, orden y abandono de elementos retóricos y heráldicos. Se trata, en definitiva, de una imagen más simple que remite a modelos y repertorios de la vida cotidiana y que sintoniza, en parte, con la búsqueda de una imagen más sintética de determinados sectores a Europa. A pesar de esta voluntad de simplificación, el cartel de Obiols tiene un registro pictórico que contrasta con la depuración formal de los carteles de la Guerra Civil.

Con el novecentismo aparece un fenómeno nuevo: la imagen de identidad institucional, es decir, la representación gráfica por parte de las nuevas instituciones culturales y políticas que se articulan con la aparición de mínimas plataformas de autogobierno y la voluntad de construir y modernizar el país.

En estos momentos, Obiols ya ha alcanzado un lenguaje personal que permanecerá invariable hasta la Guerra Civil. Su mundo formal proviene de los referentes pictóricos novecentistas: Joaquim Sunyer, o Josep Aragay, por ejemplo; pero, además, se da una dimensión muy importante, la popular, que proviene de la cerámica tradicional o del grabado al boj. La tipografía habitual es de tipo humanista. También el repertorio iconográfico está definido. Son muy habituales los menores en pantalón corto y las niñas con trenzas. Pilar

Vélez observa una voluntad simbólica, como en este cartel en el cual el niño se convierte en una metáfora del futuro en unos momentos en que existía la voluntad de construir un país.

## 2. Pastoral



Óleo sobre tela

106 x 152 cm

Novacentismo-idealismo

Esta pintura fue presentada en una exposición de carácter antológico en la galería del Faianç Català de Barcelona en 1911, junto con otras obras de la primera época posimpresionista y otras de producción reciente de Joaquim Sunyer, como *Mediterráneo*, que llamaron la atención de la crítica e, incluso, produjeron escándalo entre el público. Esta exposición significó su presentación pública, y la consecución del liderazgo de la pintura catalana, vacante con la reciente muerte de Nonell.

La obra se sitúa en la tradición bucólica y en el espíritu de la *joie de vivre* y plantea una relación de paralelismo entre la figura femenina y el paisaje. La mujer aparece como centro generativo, diosa o madre naturaleza que intercambia significados y virtudes con la tierra. Hay, pues, una evocación a la esencialidad: tierra/madre/mujer; y si, además, añadimos el estilo, arcaico, a la búsqueda de una pureza, es fácil hacer una lectura de la *Pastoral* en clave nacionalista.

Con esta obra se modifica el concepto de paisaje impresionista, vigente hasta entonces en Cataluña. Sunyer significa el salto de la captación impresionista, desintelectualizada y localista en la pintura de la idea.

Sunyer había abandonado el concepto de pintura impresionista para acercarse a una pintura simplificada, sin atmósfera y plana, una pintura estructurada y ordenada en ritmos, buscando un sentido arquitectónico con un punto de arcaísmo o ingenuismo. Progresivamente, cultiva una nueva temática: el paisaje rural, ordenado y medido, que se convierte en expresión de una naturaleza

ideal y jubilosa. Cabe decir que esta pintura sintonizó con el nuevo ideario novecentista y la *Pastoral* fue saludada por la crítica como la expresión más representativa del novecentismo.

Desde Maragall, pasando por Cirici, la *Pastoral*, se ha interpretado como la visión de un país, la auténtica expresión de una especie de espiritualidad catalana.

### 3. Plaza Francesc Macià



#### Urbanismo-jardines-novecentismo

A pesar del eclecticismo y la influencia del jardín italiano y francés –sobre todo el jardín geometrizzato– de sus primeros trabajos, Nicolau M. Rubió i Tudurí empezó a incorporar, a partir de 1925, el paisajismo, o el jardín desnudo de geometría. El ejemplo más significativo de este cambio de posición es el conjunto de la plaza Francesc Macià y la Diagonal. El proyecto trataba, por una parte, de la planificación vial viaria y el ajardinamiento del segundo tramo de la Diagonal, de la plaza Francesc Macià hasta el Palacio Real, descentrado y mucho más ancho con respecto al otro tramo de la Diagonal (Francesc Macià/Joan Carles); y, por la otra, de la misma plaza Francesc Macià. En síntesis, el proyecto, respecto de la Diagonal, consistió en concentrar la mayor parte de zona verde en el lateral en el que los edificios no privan del sol y en compartimentar el corredor longitudinal en plazas de tratamiento y ajardinamiento diverso para romper la monotonía. Aunque la Diagonal continúa, el Palacio Real queda incluido en el proyecto y se convierte en una especie de cierre. Con respecto a la plaza Francesc Macià, Rubió i Tudurí ideó un parterre circular y, en el interior, un estanque irregular y grupos de vegetación. Tiene como finalidad ocultar con masas verdes la dislocación de alineamientos y el descentrado en el cruce. El conjunto se complementa con las intervenciones en los jardines del Palacio Real (1925-1927) y en los jardines del Turó (1934) que se pueden considerar prolongaciones del conjunto de la plaza Francesc Macià/Diagonal, pero en estos jardines el tratamiento es mixto entre el paisajismo y una idea de geometría.

## 4. Cataluña Industrial



Proyecto de decoración mural para el Palacio de la Generalitat de Cataluña

Boceto acuarelado

Novacentismo

Torres-García inicia la decoración mural del Palacio de la Diputación Provincial de Barcelona –actual Palacio de la Generalitat– con el apoyo del presidente de la corporación, Enric Prat de la Riba. A grandes rasgos, Torres-García realiza una obra inspirada vagamente en Puvis de Chavannes que alude a la cultura clásica y que sintoniza con el novecentismo. Es de un elevado primitivismo e ingenuidad y tiende a la simplificación y al sentido estructural en el que predominan la línea y los colores sin modelado. Los murales originan polémica, no sólo por la modernidad del tratamiento, sino por la mezcla de elementos clásicos y contemporáneos, la incorporación de desnudos, etc. Al subir a la presidencia Puig i Cadafalch –opuesto a la estética de Torres-García– se rechaza el proyecto.

Imma Julián, en su análisis del boceto de la *Cataluña Industrial*, señala que se divide en tres partes. La inferior, que representa el elemento humano: en el lateral izquierdo, los obreros y a la derecha los empresarios. La parte central, que es donde aparece el escenario de la ciudad industrial y donde se observa ya una voluntad compositiva estructural. La parte superior, coronando la composición, que es donde se concentra la zona simbólica: la figura izquierda,

una hiladora, representa la industria catalana; la figura central, con una rueda dentada, es una alegoría de la industria, y la figura derecha, superpuesta a un coche y a un avión, representa a Mercurio.

## 5. La Llobera



36,5 x 13 x 13 cm. Bronce

Novacentismo

Representa una campesina de Céret y es una de las primeras piezas de la segunda década de siglo, cuando Manolo Hugué se instala en Céret en 1910 y firma un contrato con el marchante Kahnweiler en 1912. Está considerada una obra pionera de su madurez escultórica y sintetiza los rasgos más esenciales de su trabajo.

Manolo articula una síntesis de tres corrientes que sintonizan con el contexto cultural del periodo. Por una parte, el primitivismo, que posiblemente deriva de la tradición popular pero también de un conocimiento directo del arte medieval, el arte arcaico y el oriental, que conoció en los museos de París. Por la otra, incorpora el concepto clásico de escultura que se manifiesta en la claridad de volúmenes y de estructura. Y, finalmente, es receptivo a las preocupaciones del cubismo. Manolo nunca renuncia a la figura, pero hay un gusto por la reducción de la forma a la geometría, que proviene del cubismo. El resultado es una escultura estática, hierática, de un volumen compacto, simple y sin detalles, reducida a una estructura y a un volumen esenciales. Los brazos están pegados al cuerpo sin motivar ninguno vacío, y la frontalidad del cuerpo y la reducción de la figura a una superposición decreciente de tres volúmenes básicos nos sitúa ante una obra compacta y contundente.

## 6. Juventud



58 x 45 x 20 cm

Mármol

Novecentismo

En *Juventut* se ha eliminado el detalle anecdótico y la anatomía. Sin prácticamente precisión, la figura se ha convertido en simetría, líneas paralelas y geometría casi pura; sobre todo el rostro, y los pechos, círculos impecables. Tallada con el método de la talla directa, que ya le atribuye un carácter primitivo, es un bloque macizo y compacto. Este primitivismo hace pensar en los *kouroi* griegos: ojos sesgados, sonrisa esbozada, frontalidad perfecta. En fin, es una de las esculturas en las que se manifiesta mejor el espíritu de una escultura arcaica y esencial de Enric Casanovas, que fue aplaudido como una de las figuras del Novecentismo.

Sin embargo, al mismo tiempo, también se relaciona con la aportación de Aristides Maillol a la escultura contemporánea: la búsqueda de una forma esencial, cuyos referentes son la escultura arcaica griega y Paul Cézanne.

La escultura se convierte entonces en una arquitectura de formas geométricas simples y casi puras que se reconocen en las figuras esculpidas como en los paisajes de Cézanne. El escultor somete a la figura a una disciplina geométrica o, dicho en otras palabras, la escultura es un compromiso entre la percepción y una idea de forma. Una cita de la viuda del escultor nos ayudará a entender la obra de Enric Casanovas. Dice así: "Sus cabezas y sus desnudos no son

retratos... están realizados sin ningún modelo; son simplemente él. A veces me llamaba para resolver algún problema, un brazo, una posición para unos momentos, pero la mujer que miraba no existía, nunca existirá: era su mujer, la idea de mujer que él llevaba dentro".

## 7. La diosa



39 x 22 x 25 cm

Mármol

Novacentismo

De esta obra, Josep Clarà hizo varias versiones: la primera consta de 1909 y la última de 1928, la cual fue un encargo del Ayuntamiento de Barcelona destinado a ornamentar la Plaza Cataluña. Es, sin duda, la pieza más emblemática y más difundida del escultor.

Clarà se ha identificado con el novecentismo, con un modelo clásico, austero y depurado. Por otra parte, la influencia de Aristides Maillol, con quien tuvo contactos, es, en algunas esculturas, evidente. No obstante, se ha dicho que el escultor nunca se liberó del todo de su formación académica, y también hay que señalar periodos en su itinerario creativo. En relación con *La diosa*, incorpora una influencia de Miguel Ángel y tal vez helenística, resultado de viajes a Londres, donde descubre las esculturas del Partenón, y a Italia, donde queda conmovido por la potencia de Miguel Ángel. Las diferentes versiones muestran una evolución. Con el paso del tiempo, Clarà depura la escultura, la simplifica, le resta anecdotismo para dar una imagen más reposada y serena.

El volumen, aunque concentrado y cerrado en sí mismo, ya que parece un tipo de masa rectangular compacta, no es en absoluto estático. La pose facilita direcciones e intersecciones de líneas diversas que proporcionan connotaciones dinámicas. Para medir la dimensión dinámica de las esculturas, los manuales

hacen imaginar al espectador una línea invisible que atraviesa verticalmente la figura. En el caso de *La diosa*, como observa Gaya Nuño, este eje no es imaginado, sino presente y parece articular y construir todo el conjunto.

## 8. María Rosa



43 x 34,5 x 24

Piedra policromada

Novacentismo-evolucionismo

A principios de los años treinta, Joan Rebull realiza algunas obras maestras como ésta, resultado de una síntesis de varios referentes no sólo del arte arcaico o del Oriente Medio. Rebull pertenece a la llamada por Francesc Fontbona Generación de 1917, que se plantea como una superación del novecentismo. De hecho, Rebull no sólo es una respuesta al novecentismo, sino también a Rodin, al modernismo, al impresionismo. Representa una búsqueda de la pureza en la escultura, un esfuerzo de depuración y la esencialización de la forma.

Por una parte, hay elementos anecdóticos como la policromía que a veces utiliza, o realistas, como la individualización del retrato, evidente en el caso de *María Rosa*. Otros aspectos se orientan hacia lo intemporal, como la tendencia al hieratismo, al arcaísmo, a la forma maciza, a la simplicidad y a la depuración en formas simples. Rebull pinta a menudo los ojos de sus esculturas, una estrategia aprendida de los egipcios para infundir la sensación de vida en la escultura. Pero en el caso de esta escultura, toda ella está pintada. La policromía aporta una dimensión anecdótica y realista que produce un efecto de extrañeza sobre el bloque de piedra compacto y simple, fórmula que la define como una síntesis de contrarios: el color y la piedra, el realismo y el arcaísmo, lo anecdótico y lo esencial.

## 9. La lluvia



(Inicialmente *La blanquera* y *Día de lluvia*)

80,5 x 95

Óleo sobre tela

Novacentismo-evolucionismo

Expuesta públicamente en 1920, esta pintura significó la abertura pública del artista. Fue comentada elogiosamente por Eugenio d'Ors, reproducida en las revistas de la época y comprada por el Museo de Bellas Artes de Barcelona.

Entre 1916 y 1920 el artista empieza a abandonar el lastre de la Academia Galí, donde se había formado, y articula su primer estilo personal, hito que desarrolla especialmente en Mura, un pintoresco pueblecito de la comarca del Bages, y esta obra lo manifiesta. Incorpora una influencia cézanniana y fauvista que encontramos en la composición, la pincelada, la libertad del color y el carácter estructurado del paisaje a excepción del fondo, disuelto. La composición es próxima a Cézanne: el punto de vista elevado, que implica la preponderancia del primer término y el horizonte, también elevado. Igualmente el carácter ordenado y estructurado del paisaje. En este sentido de medida y orden, hay un detalle muy revelador: la representación de la lluvia, la cual está descrita gota por gota, rayando el conjunto de la imagen, como si se pudieran cuantificar las gotas del chubasco. Estrategia simétricamente opuesta a la disolución impresionista del fondo. En esta pintura, Benet está en sintonía en algunos aspectos, sobre todo con respecto a la estructuración, el arcaísmo y la simplificación de la composición, con un Joaquim Sunyer o con un joven Joan Miró.

## 10. Chicas catalanas



130 x 81 cm

Óleo sobre tela

Novacentismo

Chicas Catalanas se expuso posiblemente en la inauguración de la galería Simon de Henri Kahnweiler en 1922 y posteriormente fue expuesta en la Exposición de Primavera de Barcelona de 1922. Josep de Togores disfrutó de una situación excepcional: Kahnweiler, uno de los marchantes más audaces y promotor del cubismo, le ofreció un contrato en exclusiva hasta que el crac de la crisis de 1929 rompió definitivamente sus relaciones.

A principios de 1920, Togores practica una pintura estructurada, es decir, reducible vagamente a una geometría, una pintura en la que las formas y los perfiles están bien cortados, una pintura modelada en que las formas dan la sensación de volumen. Una pintura que remitía a Paul Cézanne, Aristides Maillol y la reflexión estructuralista del cubismo, y que sintonizaba con el novecentismo. Pero cabe decir que hay en Togores una sensualidad y un tratamiento de sfumado que personalizan su pintura.

Uno de los temas más recurrentes en Togores es la figura. Ahora bien, en *Chicas catalanas* no se trata de captar una realidad psicológica o de realizar un retrato. La personalidad, los rasgos fisonómicos, son un elemento secundario. El canon contundente e intencionadamente desproporcionado lo demuestran. La figura es un pretexto para un ejercicio formal. Togores se plantea la pintu-

ra como un equilibrio entre volúmenes –volúmenes que representan las dos figuras–, completándolos con los ritmos o la superficie nacarada de los fondos blancos o rosados.

## 11. El zepelín



110 x 143 cm

Óleo sobre tela

Novacentismo-evolucionismo

Aunque a Jaume Mercadé se le conoce especialmente por sus paisajes del Camp de Tarragona, *El zepelín* es un paisaje urbano. Esta obra, premiada en el concurso "Barcelona vista por sus artistas" de 1930, es una de sus obras más conocidas.

Para Francesc Fontbona, la obra se sitúa en una posición intermedia entre el novecentismo y la Generación de 1917. Efectivamente, el tema más o menos marginal de Barcelona vista desde los tejados, lejos de la alegoría optimista del mediterraneanismo, y el color con una paleta diferente de la habitual en los maestros del novecentismo, hacen pensar en la Generación de 1917.

El tema de los tejados ha sido recurrente en pintura; recordemos, por ejemplo, *Los terrados de Barcelona, casa*. 1903 (Museo Picasso de Barcelona), de Picasso. El tejado es el espacio residual, un espacio de la evasión, un espacio otro. Pero aquí se introducen elementos de tipo anecdótico: las figuras y los animales del primer término y, sobre todo, el zepelín y los aviones, signos de modernidad en este cielo exuberante de nubes y el arco iris. A nuestro entender, hay, sin embargo, una dificultad en integrarlos en el conjunto.

En Mercader hay una tendencia a la simplificación geometrizable. Los tejados, ejemplo de este urbanismo irregular, le facilitan trabajar y reelaborar una estructura, unos ritmos, de realizar una pintura, en definitiva, de carácter cézannista. Con el paso del tiempo, Mercader eliminará la atmósfera; ahora bien, en este periodo y en este cuadro, el artista juega todavía con la luz, con los

contrastes y degradaciones de luz, con los difuminados en la lejanía. También utiliza unos ocres y unos plateados que serán muy representativos de este momento.

## 12. Conjunto mural procedente de la bodega de las Galerías Layetanas de Barcelona



Paneles de medidas varias

Temple sobre estuco de yeso

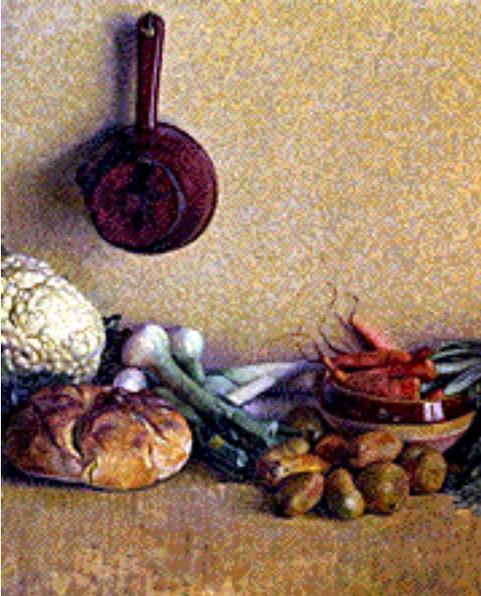
Novacentismo

Santiago Segura encargó la decoración del sótano de las Galerías Layetanas, transformadas para convertirse en cenáculo de artistas. Santiago Segura fue el creador de una verdadera industria artística. Además de las Galerías Layetanas, abrió otros establecimientos dedicados al comercio de arte: La Basílica, La Pinacoteca, y promovió importantes revistas como *Vell i nou*, *Revista Nova*, o *Picarol*. En las mismas Galerías Layetanas situó la librería regentada por Salvat-Papasseit. Y lo convirtió en un punto de referencia importantísimo para la asociación Las artes y los Artistas. Cabe decir que, con la muerte de Santiago Segura en 1918, esta iniciativa se ahogó y las pinturas fueron olvidadas. Arrancadas en 1945, fueron adquiridas, casi en su totalidad, por el Ayuntamiento de Barcelona en 1947.

Xavier Nogúes, conocido especialmente como dibujante en revistas como *Picarol* y *Revista Nova*, transportó este mundo satírico y costumbrista al ámbito de la pintura mural y decoración. Con una paleta a base de azules y una factura descuidada, primitiva y arcaica, Nogúes recrea temas alusivos al tema del vino. A grandes rasgos, los protagonistas son sus personajes grotescos enmarcados en una estructura arquitectónica ficticia a manera de estructura. Hay, sin embargo, entre otros motivos, un elemento preponderante: la copa de vino. Los murales se completan con una especie de sentencias, en catalán medieval

y castellano antiguo. Nogués muestra un universo sarcástico e irónico, pero también ha sabido captar una dimensión humana; los "muñecos" de la bodega no están exentos de ternura.

### 13. La despensa



Firmado y datado Apa/1926 en el reverso de la tela

46 x 35,5 cm

Óleo sobre tela

Novacentismo

Es una pintura precisa, táctil, entre fría y sensual, próxima a la que décadas más tarde se vendría a llamar hiperrealismo.

Fontbona resalta que el punto de partida de Feliu Elias es Nonell con su particular pincelada de líneas verticales y horizontales. Pero el Nonell sobrio, del último periodo y que ha abandonado el tema miseriabilista. Posteriormente, se intensifica la factura realista y la descripción detallista, y desaparece la pincelada nonelliana. Esta pintura es un buen ejemplo de ello. Un aspecto importante de este último periodo es la influencia de Vermeer de Delft, con cuya obra Feliu Elias entró en contacto directo en un viaje a Holanda en 1922. Esta influencia no se manifiesta tan sólo por el amor a la descripción minuciosa, sino también por la concepción de la luz, a menudo lateral, como en el caso del maestro holandés. Otro aspecto importante en Feliu Elias es la construcción. En esta naturaleza muerta, el primer término describe una trayectoria de estímulos visuales que conducen la mirada al fondo, zona de más densidad visual: un contraste blanco/oscura y formas circulares que retienen la mirada. Por otra parte, las líneas en diagonal de la composición, aparte de introducir

cierta tensión, penetran el espacio y, a la manera de un punto de vista en picado, son una estrategia habitual para facilitar la sensación de profundidad en un espacio limitado.

## 14. Las vacaciones



260 x 420 cm

Óleo sobre tela

Novacentismo

Aunque Francesc Fontbona y Alexandre Cirici calificaron *Las vacaciones* de pintura metafísica –con la cual se introduce un nuevo registro de valoración–, las lecturas habituales señalan que los resultados de la obra no están a la altura de la ambición previa. Francesc Miralles, que sintetiza las lecturas de la época, señala: "Rafael Benet decía que para hacer una obra de esta envergadura se necesitaba una base sólida de dibujo, un conocimiento exacto y muy vivo de la anatomía y, sobre todo, tener un gran dominio de la proporción, así como una educación profunda de la visión. Y que todo eso le fallaba y que, en consecuencia, enseñaba las vergüenzas". Parece que, como resultado de las críticas adversas, Josep Aragay abandonó Barcelona y se autoexilió a Breda, donde creó un obrador de cerámica. Lo que sí aplaudió la crítica fue el planteamiento de fondo. Y es que Aragay, aparte de la fascinación de los maestros del Renacimiento, formula una síntesis o continuidad entre modernidad y tradición, reflexión que tenía que ser apreciada por los novecentistas. El templo griego y el campanario románico, los caballos y la motocicleta, el velero y la vela latina son los componentes de esta fusión sobre el fondo de un paisaje mediterráneo que tanto podría ser Grecia, Italia como Cataluña. La síntesis se resuelve en el adolescente que aparece en la parte central como una nueva Venus.

## 15. Aleluyas de la Fiesta Mayor



42,5 x 33,5 cm

Boj

Novacentismo

Los Aleluyas de la Fiesta Mayor constan de 48 viñetas de 38 x 27 cm con párrafos escritos por el propio artista. Es la obra más representativa de la primera etapa de Enric Cristòfol Ricart. Intencionadamente ingenua, arcaica y simple, se inspira en la imaginería popular de gozos, aleluyas o romances, de la misma manera que recupera una técnica –la del grafito– entonces ya desfasada y en desuso por los nuevos medios de reproducción mecánica. La obra aparece en un contexto –el novecentismo– decidido a revitalizar las tradiciones autóctonas como manifestaciones cultas y de arte y, además, como manifestación de esencialidad catalana. Cabe decir, sin embargo, que no se trataba de una simple copia, sino de una reinterpretación; en este sentido, J. F. Ràfols, aludiendo a este primer periodo de Ricart, señala: "los aleluyas de nuestros abuelos, forzosamente tienen que influir en el espíritu sensible, forzosamente serán un oriente del bojista actual. Pero a la hora de obrar no es el sentido arqueológico lo que debe imponerse: es el temperamento personal, es la influencia de la época, es la comarca donde se ha vivido [...] lo que puede determinar la caída justa de cada obra. Y eso ha hecho Ricart en sus bojes. [...] De actualidad y tradición es hecha su obra bojística". Reinterpretación que podría vincular

el primitivismo de los bojes con el arte de búsqueda. Aunque este aspecto lo apunta Ràfols comentando los bojes de Ricart, la evolución posterior del grabador borrará esta hipótesis de lectura.

## 16. La fábrica de Horta



53 x 60 cm

Óleo sobre tela

Cubismo analítico

Pablo Picasso, después de *Las señoritas de Aviñón*, continuará la búsqueda, pero no es hasta que llega a Horta de San Juan –o a Barcelona, justo antes de llegar– cuando alcanza una síntesis, el cubismo, que los primeros teóricos llamaron analítico. Una de las obras más emblemáticas de la conclusión de este proceso es *La fábrica de Horta de Ebro*. Paralelamente, y por las mismas fechas, Georges Braque llegaba a las mismas conclusiones.

En *La fábrica de Horta de Ebro*, Picasso pretende conciliar el orden volumétrico de los objetos arquitectónicos –tridimensionales– y la orden bidimensional de la pintura. Picasso busca un modelo de representación al margen de los criterios illusionísticos del Renacimiento. Entonces, los edificios aparecen geometrizados por la superficie del cuadro y rotos en facetas y gradaciones de color. Las masas tienden a la transparencia y a la dispersión; es decir, se intercambian y se disuelven unos con otros. El espacio también se rompe por numerosos planos que avanzan y retroceden y deshacen, de esta manera, la noción de profundidad. El tratamiento del fondo con una serie de fragmentos o planos hasta el límite superior de la tela rompe la sensación de profundidad: es un cielo que parece sólido, casi tangible. En fin, no hay una noción unitaria ni de objeto, ni de espacio, ni de iluminación.

## 17. Tierra labrada



66 x 92,7 cm

Óleo sobre tela

Surrealismo

Se ha dicho, con razón, que *Tierra labrada* es una interpretación visionaria y cósmica de *La masía*, 1921-1922 (National Gallery of Art, Washington). En *Tierra labrada* Joan Miró trabaja el mismo tema que en *La masía*, pero con una actitud diferente; la memoria y la imaginación son la clave. Miró ofrece una visión fantástica, con un árbol del que salen ojos y orejas y con animales extraños y desproporcionados, con la masía al fondo. El artista rehúye la reproducción de las apariencias para poder captar otra dimensión, una cara oculta y subterránea. Miró dirá que estos paisajes son más en esencia Montroig que si hubieran sido copiados del paisaje natural. Quizás esta ampliación del sentido realista es posible gracias a sus contactos con los surrealistas en París.

Miró es un visionario. Descubre fuerzas ocultas y da una lectura cósmica al mundo de la naturaleza y del campesino. Toma lo primitivo y lo transforma en un lenguaje poético. En definitiva, partiendo de las cosas amadas y conocidas, Miró inventa un universo de signos y metáforas que con el paso del tiempo va depurando y esquematizando, pero el salto ya estaba dado con *Tierra labrada*, que abre una nueva etapa. Por ello, en alguna ocasión, la pintura de Miró se ha definido como un itinerario de la tierra a la esencia.

## 18. Cendretes



(Llamado también *Los esfuerzos estériles* y *Nacimiento de Venus*)

Óleo sobre tabla

63 x 47 cm

Surrealismo

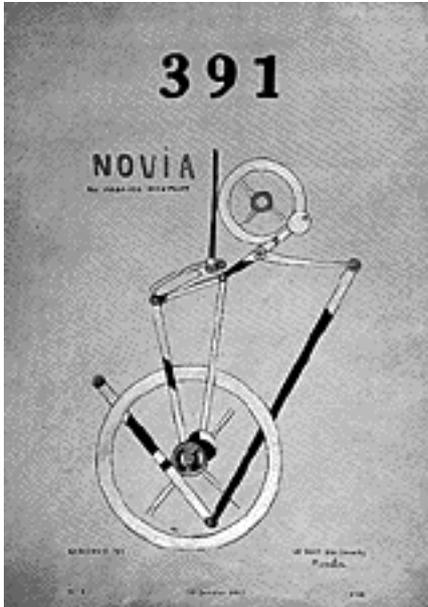
La pintura de Salvador Dalí tiene una dimensión literaria y un fuerte carácter autobiográfico, aspectos que rompen con el sentido general de las experiencias innovadoras de la época que tienden a disolver la anécdota. No obstante, su obra es opaca, se convierte en un jeroglífico, como demuestra el especial interés que suscita y la infinidad y diversidad de lecturas que motiva. Sus obras encierran un secreto, que permanece indescifrable. El propio Dalí, con la dramatización, los textos y las confesiones, hizo revelaciones importantes, pero también potenció una aureola de misterio y confusión en su entorno.

Es muy difícil aproximarse a una obra como *Cendretes*. Una primera aproximación en relación con el tema es que el cuadro hace referencia a un conjunto de ideas vinculadas con el deseo sexual, la ansiedad, las fobias, las obsesiones, los miedos y los problemas de identidad sexual. En relación con el marco estilístico, este cuadro –que se sitúa justo antes de la etapa surrealista– manifiesta una dualidad o conflicto: una influencia del surrealismo y del automatismo,

hacia los que el artista se siente sin duda atraído. Por otra parte, también hay influjo del purismo de Le Corbusier y de la pintura metafísica de Giorgio De Chirico, es decir, de una estética de la precisión y la objetividad.

De hecho, esta dualidad se manifiesta en una oposición de dos categorías elaboradas por el propio artista: El putrefacto (lirismo, subjetividad, romanticismo) y San Sebastián (objetividad, precisión, maquinismo, etc.). Dalí, en los textos de la época, apunta que la representación objetiva –señalando las posibilidades del cine y la fotografía– es más adecuada para la transcripción de la subconsciencia. Con el paso del tiempo, reelaborando esta idea con el método paranoicocrítico, será su gran aportación al surrealismo. De momento, nos interesa señalar, siguiendo a Dawn Ades, que *Cendretes* incorpora unas estrategias próximas al cine: primer plano, fundidos, superposiciones, entre otras.

## 19. Cubierta del número 1 de la revista 391



25 de enero de 1917

Vanguardias históricas - dadá

Hacia 1915 –poco antes de su periodo dadaísta– Francis Picabia inicia una nueva temática: las obras maquinoformes. Esta cubierta se sitúa en este contexto y la realizó en Barcelona en 1917 cuando, exiliado a consecuencia de la Primera Guerra Mundial, formaba parte de una pequeña colonia de artistas de vanguardia que huían de la guerra.

La revista *391* fue una iniciativa personal de Picabia y cubría el vacío de *Camera Work* y de, sobre todo, *291*, creada por el fotógrafo Alfred Stieglitz en Nueva York y que había desaparecido hacía nueve meses. *391* nació en Barcelona bajo la protección del galerista Josep Dalmau, se imprimía en los talleres Oliva de Vilanova i la Geltrú, y su tirada era inferior a quinientos ejemplares. En Barcelona, se publicaron los primeros cuatro números, el último de los cuales el 25 de marzo de 1917. La revista se continuó editando con espíritu vanguardista en Nueva York (números 5, 6, 7) en Zúrich (número 8) y en París (números 9 al 19), y duró hasta 1924. Está considerada una de las revistas de vanguardia de espíritu dadaísta más importantes.

La cubierta de este primer número publica "Novia au premier occupant", un dibujo de tipo maquinoforme.

Las obras maquinoformes de Picabia representan aparatos con inscripciones ejecutados de una manera más o menos espontánea y descuidada. Esta temática es paralela y se relaciona con Duchamp, quien por las mismas fechas empieza a trabajar el *Gran Vidrio*. Los mecanismos de Picabia y Duchamp se han interpretado en clave simbólica como un paralelismo entre máquina y conducta sexual: la máquina, como el sexo, responde a comportamientos predefinidos, repetitivos y automáticos. Por otra parte, el *Gran Vidrio* de Duchamp y los mecanismos de Picabia se han leído como una relación metafórica entre sexos.

Siguiendo a M. Lluïsa Borràs, en algunas obras de Picabia un sistema de dos ruedas ("Novia", portada del número de la revista *391*) se convierte en una metáfora del acto sexual, de manera que una representa el elemento masculino y la otra el femenino.

## 20. Barcelona



49 x 45 cm

Óleo sobre tela

Vanguardias históricas - vibracionismo

Paradigma del vibracionismo propugnado por Rafael Barradas, destaca en este cuadro la particular representación del ruido de la ciudad, próxima al concepto de dinamismo del futurismo. La imagen pierde su unidad y se fragmenta en una especie de polifonía de impresiones simultáneas. En definitiva, el espacio pictórico se transforma en un espacio elástico donde se imbrican, como en un rompecabezas, diferentes impresiones y ambientes de una manera simultánea.

Es en Barcelona, donde Barradas se instala entre 1915 y 1918, el lugar en que define la primera de sus experiencias de investigación: el vibracionismo que compartirá con Torres-García y que influirá sin duda en el poeta Salvat-Papaseit.

## 21. Cabeza crepuscular



Yeso

31 x 26 cm

Surrealismo

*Cabeza crepuscular* parte básicamente de dos referentes: Miró y Arp. Marinello interpreta de forma tridimensional –o, mejor, en una dimensión de bajo relieve– y en monocromía las formas orgánicas de Miró. El resultado es una inversión total de los planteamientos mironianos: volumen y ausencia de color, eso es, un sutil juego de degradación de blancos y grises. El otro referente es Arp, que trabajó en bajo relieve e incorporó la noción de azar en escultura. Pero el relieve de Marinello es muy diferente al de Arp: el volumen nace en un *continuum* del fondo –no se trata de un sobreañadido–, aspecto que favorece el degradado de sombra. En el caso de Marinello, el desarrollo de la forma se secciona de una manera limpia, y provoca un contraste entre la sección y las formas romas y suaves.

A pesar de las dificultades conceptuales para acercarse a la escultura, el surrealismo aporta elementos y amplía el concepto de escultura, como en este caso, a nuevos planteamientos formales. Cabe decir que, a pesar de la apariencia espontánea, la obra está muy elaborada con una composición impecable. Difícilmente podemos calificarla de realización automática. Posiblemente, como

en el caso de Miró, Marinello trabaja con el azar y, posteriormente, en un segundo tiempo –como demuestra el encuadre que consolida la composición–, la obra es reelaborada en un proceso más racional.

## 22. Gran Bailarina



123 x 70 x 50 cm

Chapa de hierro

Vanguardias históricas

Esta obra ejemplariza la estrategia de Pablo Gargallo para transformar una simple chapa de hierro en un volumen a partir de la intersección de planos perpendiculares, especialmente en formas triangulares que quieren representar las faldas de la bailarina, que, al orientarse perpendicularmente sobre la chapa vertical, se transforman en un objeto tridimensional. Igualmente son importantes el doblamiento y el repujado de la chapa que facilita concavidades y convexidad. Y el repujado y las superposiciones de chapas, perforaciones que facilitan la noción de textura y volumen. Otro aspecto importante es el elemento lineal que dibuja en el aire el esquema de la masa y nos la hace imaginar: el rostro y el hilo del límite de la falda son, en este sentido, muy significativos.

## 23. Mujer delante del espejo



203,8 x 60 x 46 cm

Hierro forjado

Vanguardias históricas

La aportación de Julio González a la escultura contemporánea es el trabajo en hierro y las técnicas que aplica, tradicionales y modernas, especialmente la soldadura autógena. Hasta entonces la escultura simplemente había utilizado la piedra, la madera y el bronce con las técnicas de adición y sustracción. El trabajo con el hierro posibilita un nuevo concepto de escultura: "el dibujo en el aire" o una escultura fundamentada en la línea y en sus ritmos, una escultura aérea, del vacío, de la que *Mujer delante del espejo* es uno de los ejemplos más conseguidos. El hierro y la soldadura implican un nuevo concepto de trabajar la materia basado en la dimensión constructiva. Fijémonos en cómo se articula el conjunto espejo-brazo-cabeza. Son unos fragmentos machihembrados, prácticamente como un collage. Y más: la textura, el hierro, la forja, la soldadura aportan una expresividad y una brutalidad muy particular en la piel de la escultura que González sabe aprovechar.

González no es un escultor abstracto, pero somete a la figura a un proceso de simplificación, aspecto que, como se ha dicho, le permite ir más lejos que Gargallo, más limitado por la anécdota. En *Mujer delante del espejo* alcanza, después de un largo itinerario, un objeto completamente tridimensional con diversidad de puntos de vista, a diferencia de Gargallo, que tiende a la frontalidad.

La escultura tiene dos partes. En la parte inferior nacen dos líneas con ritmos y dinámicas independientes que ganan o pierden volumen según avanzan. Crean un ritmo contrastado con la parte superior, que es una articulación de planos y líneas más densa y que tiene una longitud menor.

Destinada al pabellón español en la Exposición Universal de París de 1937, finalmente fue sustituida por *Montserrat*, ca. 1936-1937 (Ámsterdam, Stedelijk) del mismo autor.

## 24. Noche de luna



71 x 40 cm

Madera y madera pintada

Vanguardias históricas

Como escultor, la obra de Leandre Cristòfol tiene dos vertientes paralelas: una, figurativa y tradicional; la otra, no figurativa y de un espíritu de búsqueda, se inicia los años treinta y se ha calificado de surrealista, cuando menos hasta la Guerra Civil. Esta escultura es un ejemplo de este segundo modelo.

*Noche de luna* es una especie de " *ready-made* ayudado". Efectivamente, realizado casi sin manipulación, consiste en seleccionar y descontextualizar unos objetos banales que se han transformado en obra de arte. Cristòfol ha escogido un huso de hilar, un huevo de zurcir, una peana –¿hecha con un deshuesador de aceitunas y una tapa?– y los ha transformado en una unidad. Después, Emmanuel Guigon puede hablar de la superficie ligeramente abombada como un escenario o espacio del imaginario donde se enfrentan fuerzas antagónicas como, por ejemplo, la línea recta y la curva. Y muchas otras lecturas que se podrían añadirsele, dado que *Noche de luna* es como una metáfora abierta, como un estímulo poético ambiguo que espolea la subjetividad.

## 25. Sast



16 x 22 cm

Bromuro

Vanguardias históricas. Fotografía publicitaria

Pere Català i Pic pasa para ser uno de los introductores y divulgadores de la fotografía publicitaria en Cataluña en los años treinta. Al incorporarse la fotografía en los anuncios, hasta entonces reservados al arte gráfico, se alcanza un nuevo concepto de fotografía. En primer lugar, se aporta un nuevo tipo de tema: habitualmente se trata de un tipo de objeto industrial y de consumo, cosa que facilita una aproximación sin prejuicios artísticos; además, debe tenerse en cuenta que el anuncio es un encargo y que está al servicio de la industria. En segundo lugar, la fotografía aporta una nueva manera de ver el objeto. Efectivamente, la fotografía ha superado el concepto de simple reproducción fiel de la realidad. Gracias a los adelantos técnicos y a la instrumentalización de las búsquedas de la vanguardia, la fotografía publicitaria atribuye un aura mágica o una perspectiva inédita al objeto. Más que de realismo se trata de una representación virtual en la que aparecen nuevas connotaciones.

La fotografía para las básculas Sast es un buen ejemplo de ello. Nos presenta el objeto desde tres perspectivas: en primer lugar, el logotipo; en segundo lugar, una visión global, y, finalmente, un primer plano en detalle. Català Pic utiliza algunas de las estrategias que serán habituales a partir de ahora: visión en picado, composiciones en diagonal, el primer plano o la insistencia con respecto

a la repetición del objeto. Pero hay un aspecto especialmente importante: el fotomontaje que articula en una unidad las tres visiones y posibilita un nuevo concepto de espacio virtual.

## 26. Dispensario Central Antituberculoso



Vanguardias históricas, arquitectura, racionalismo

Encargado por la Generalitat de Catalunya, está situado estratégicamente en una zona deprimida del casco antiguo de Barcelona, razón por la cual se ha calificado de proyecto urbanístico y arquitectónico: esponjamiento puntual de la zona y acción sanitaria de urgencia. El programa del proyecto planteaba la construcción de un centro que coordinara la lucha contra la tuberculosis extendida por todo el país. El centro tenía que satisfacer las funciones de reconocimiento, diagnóstico, vacunación, investigación epidemiológica, distribución de enfermos, etc., e incluía dispensarios, una sección de estudios antituberculosos y el local social de la lucha antituberculosa de Catalunya. Además de las funciones propias de los centros asistenciales más modernos de la época, (rayos X, solarium), el centro también contaba con bibliotecas, un auditorio, y otros servicios.

El edificio consta de tres partes diferenciadas con unas funciones específicas: la caseta del conserje, aislada del conjunto, y dos bloques paralelos. Estos bloques, que están pegados, siguen más o menos el perímetro del solar irregular y forman un patio. En la memoria del proyecto se apuntaba la finalidad principal: aprovechar el sol al máximo y diferenciar específicamente los distintos elementos según su función.

El edificio desarrolla el lenguaje racionalista. Estructura metálica y fachada no portante (la fachada no desarrolla una función de sostén, reservada a la estructura metálica), fachadas planas (se eliminan los alerones y las impostas),

cubierta plana, estructura porticada en bloque más alargado (el volumen del edificio parece suspendido por unos pilares en planta baja), geometría simple y contundente. Éstas serían las principales características del edificio.

## 27. El pescalunas



60 x 81 cm

Óleo sobre tela

Magicismo

Procedente del Fondo de Arte de la Generalitat de Catalunya.

Antigua colección Salvador Riera.

Modest Cuixart pinta esta tela un año después de la creación, junto con su primo Antoni Tàpies y Joan Ponç, Joan Josep Tharrats, el filósofo Arnau Puig y el poeta Joan Brossa, de la revista *Dau al Set*. Esta publicación constituyó el principal instrumento de expresión del grupo artístico del mismo nombre que se movía en unas poéticas herederas del surrealismo.

Esta obra nos introduce en un universo misterioso y esotérico. Los tonos oscuros, verdosos, azulados y ocreos evocan un ambiente nocturno, en el cual el pescalunas al que alude el título se prepara para realizar su misión, ante la mirada atenta de un enigmático personaje que no parece humano.

El crítico Juan Eduardo Cirlot definió dentro del magicismo esta etapa de la pintura de Cuixart, poblada de seres extraños, a menudo monstruosos y de símbolos esotéricos, en unos ambientes de nocturnidades silenciosas que se nos aparecen como verdaderas visiones.

El artista elabora y reelabora meticulosamente su dibujo. Los trazos destacan sobre un fondo esmeradamente trabajado en numerosos matices, degradados y veladuras que, en lugar de generar situaciones concretas, perfilan imágenes oníricas e intangibles pertenecientes a realidades paralelas.

## 28. La planchadora



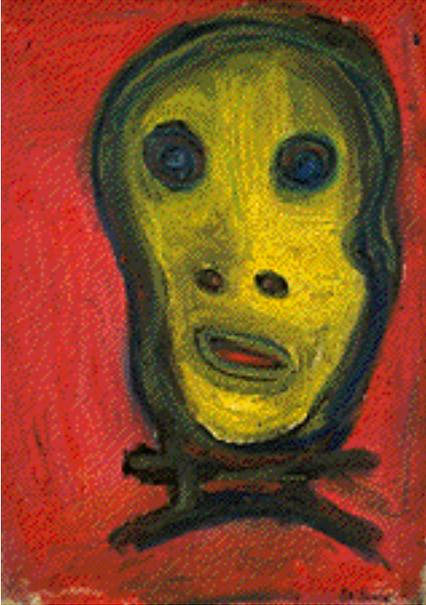
70 x 100 cm

Óleo sobre tela

Fauvismo

La obra de Ramon Rogent alcanza especial interés a partir de su viaje a Portugal, en 1945, donde establece relación con Raoul Dufy y descubre la posibilidad de un cromatismo más libre que le permitirá llegar, tres años más tarde, a lo que podemos considerar el periodo más rotundo de su corta carrera. Esta obra, una de las más representativas de esta etapa vital del artista, sintetiza su expresión más original al conectar los postulados novecentistas con la evolución estética internacional. De aquel clasicismo inicial de corte novecentista pasa a un fauvismo colorístico de estructuración cubistizante, en el que las líneas perfilan unas formas y unos espacios que los colores acaban de definir en planos y superficies bien delimitados. En este trabajo, dominado por las curvas y los ritmos redondeados, de resonancias mediterráneas, introduce la libertad y la audacia de las vanguardias de preguerra.

## 29. Angustia del siglo XX



Óleo sobre papel

43 x 33 cm

Figuración expresionista

Procedente del Fondo de Arte de la Generalitat de Catalunya.

Antigua colección Salvador Riera.

Auténtico premonitor de las corrientes neoexpresivas surgidas en los años ochenta, Josep M. de Sucre se adentró en la psicología interior a través de rostros, máscaras, retratos, expresiones, facciones... de una profundidad inquietante, como el ejemplo que nos ocupa. Su mirada penetrante y humana profundiza la realidad interior y la subjetividad insondable. Imágenes directas del subconsciente, figuras de un mundo interior..., todas las interpretaciones son posibles delante de estas grotescas y fantasmagóricas cabezas antropomorfas. Mediante un lenguaje lacónico que centra toda su fuerza en la caligrafía serpenteante de la línea y en la intensidad del color, De Sucre expresa las reflexiones y las angustias más subjetivas del ser humano. En esta imagen espectral, de cara deformada, boca torcida y ojos exorbitantes, la superficie que actúa como fondo se concibe de una manera neutra e indefinida sobre la cual el rostro, fuertemente perfilado, se recorta sobre un espacio intangible y dentro de una atmósfera ingrátida.

### 30. Martillo y carta



Objetos: martillo con mango de madera y naipe

Poema-objeto. Surrealismo

El poeta asoció en esta obra dos objetos diferentes, guiado por la lucidez del inconsciente. Por una parte, un viejo martillo procedente de las herramientas paternas. El padre –grabador de metal, que había llegado a ser jefe de tramoyistas del Ateneo de Sant Gervasi– para no perderlo había señalado en el mango de madera la inicial "B", con la cual Joan Brossa también se identificaba. Por otra parte, una carta partida, reconstruida por medio del collage, procedía de un juego de naipes titulado "Naipes en transformación", incluida en una caja de juegos que le habían regalado por Reyes cuando era niño y que llevaba por título "El pequeño prestidigitador". Estas cartas eran, por un lado, figuras, y por otro cartas normales. El juego consistía en cerrar y abrir las cartas y salían cartas iguales. Para no estropear el juego, Joan Brossa partió otros juegos y pegó los dos trozos en una sola carta.

Éste fue uno de los primeros poemas-objetos que realizó Joan Brossa, y fue expuesto en la Sala Caralt de Barcelona en 1951 en la que sería la primera y última exposición colectiva del grupo Dau al Set, junto a otros poemas-objeto hoy incompletos o desaparecidos.

### 31. La crucifixión



65 x 90 cm

Óleo sobre tela

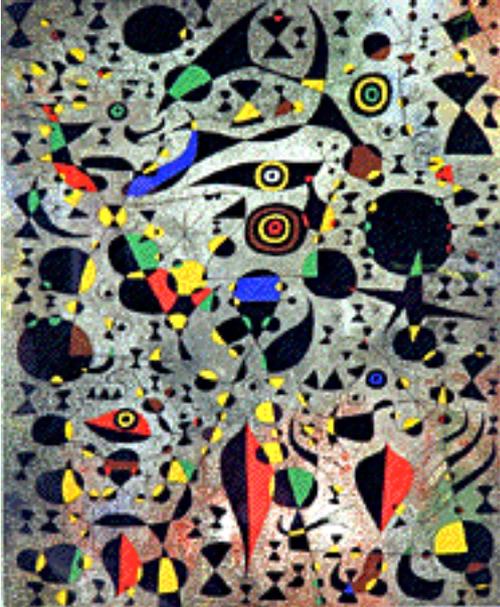
Magicismo

Procedente del Fondo de Arte de la Generalitat de Catalunya.

Antigua colección Salvador Riera.

Joan Ponç ha sido uno de los artistas contemporáneos más obsesionados por el tema de la muerte y que más ha reflexionado sobre la insignificancia de la vida, tal como nos manifiesta en su epitafio claramente significativo escrito por él mismo: "Tan sólo dentro de la muerte somos eternos". Su arte, impregnado de tradición por sus resonancias medievales de bestiarios y libros de alquimia y novísimo por las incursiones en el mundo del inconsciente, supo encontrar el punto de equilibrio en el que pasado y presente retoman el camino con un nuevo lenguaje. En esta pintura, dedicada al tema de la crucifixión, la frontalidad, el arcaísmo y el hieratismo de los personajes se disponen sobre un paisaje artificial creado por el inconsciente. Deformados por un expresionismo dramático e irónico, emergen unos monstruos surgidos del delirio y de la alucinación, los cuales, metamorfoseados sin escrúpulos, se imponen en un mundo angustioso y espectral.

### ***32. Femmes encerclés par le vol d'un oiseau***



46 x 38 cm

Pintura al aguarrás sobre papel

Surrealismo

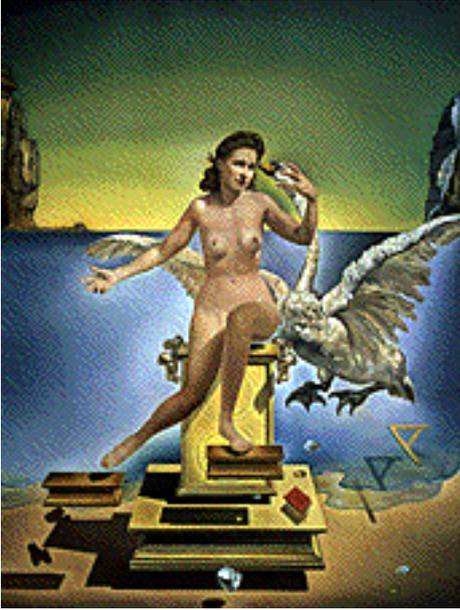
Joan Miró realiza esta obra a comienzos de la década de los cuarenta, momento en el que coincide con la entrada de las tropas alemanas en París. Este hecho le obliga a volver a España, donde vive entre Palma de Mallorca, Montroig y Barcelona. En esta etapa, su trabajo se convierte en más prolífico que nunca y su universo artístico más rico, denso y mágico.

Esta obra pertenece a la serie de las "Constelaciones" y es representativa de las llamadas "pinturas lentas", elaboradas con un gran detallismo. El fondo se encuentra trabajado con mucho cuidado y preparado previamente antes de situar las figuras. Las formas y las líneas son de una gran precisión y los colores primarios de los signos, con un claro predominio del rojo, aportan una fuerte sensación de vida y luminosidad. Sobre un fondo de diferentes tonalidades de color tostado –que va desde el ocre con manchas marrón-rojizas, hasta un pálido amarillo verdoso–, el artista sitúa a los diferentes personajes: las mujeres y el pájaro a los que hace referencia el título, los luceros, los astros, los insectos y los animales... Las líneas y las formas de estos personajes parecen flotar en primer plano encima de un fondo de diferentes matices y tonalidades.

La composición de esta obra responde a un claro sentido de musicalidad que articula formas y colores en la formación de un todo muy dinámico generador de ritmos compositivos equilibrados y armoniosos.

En la trayectoria del artista, este proceso de trabajo elaborado y pausado dará paso a una manera de hacer más espontánea, de manera que el gesto irá dominando su manera de trabajar a partir de la década siguiente.

### 33. Leda Atòmica



61,1 x 45,3 cm

Óleo sobre tela

Surrealismo

Las referencias a Gala se convierten en una constante en las obras de Salvador Dalí. Desde la mítica *El gran masturbador* (1929), pintada el año del encuentro Dalí-Gala, la presencia de Gala para mitificarla o "inventarla" nos permite hablar de una "época Gala" que se dilata en el tiempo y que artísticamente se traduce en un gusto por los temas místicos o religiosos, científicos o científicas y, finalmente, por una relectura de la pintura de historia.

En esta obra, Gala se erige como modelo y protagonista absoluta de una tela que toma como fuente de inspiración la mitología, con la historia de Leda, la esposa de Tíndaro, amada por Zeus y convertida en cisne.

Dalí realiza esta pintura después del bombardeo de Hiroshima y en su proceso de trabajo parte de la desintegración del átomo, fuente de inspiración para su "Manifiesto Místico", y *Arte de la Explosión Atómica*, que irá desarrollando desde aquel momento y que se caracterizará por la desintegración de las formas y la recuperación de los cuernos de rinoceronte, una referencia constante en trabajos anteriores del artista.

Basándose en el estudio de la *Divina Proporzione* de Fra Luca Paccioli y con la ayuda del matemático rumano Matila Ghika, Dalí establece un riguroso estudio matemático para organizar esta composición en la que todos los elementos –Leda, el cisne, la peana y el mar– aparecen flotante en el espacio.

### 34. Casas de la Barceloneta



Arquitectura, racionalismo

Este bloque de viviendas, que fue encargado por el Instituto Social de la Marina, es un ejemplo paradigmático de arquitectura moderna en Cataluña. Firmado por los arquitectos Josep Antoni Coderch de Sentmenat y Manuel Valls, integrantes del Grupo R, este proyecto responde a una voluntad de lucha contra el academicismo y el historicismo propugnados por el régimen franquista.

A partir de las condiciones dadas por el cliente (había que incluir en el espacio disponible dos viviendas de tres dormitorios por rellano), los arquitectos desarrollan la idea de una casa expansiva y abierta, a partir de un centro constituido por un pequeño patio de luces. De esta manera, se articulan los diferentes espacios que son irregulares, fragmentados y que se expanden en diferentes direcciones. Los espacios de las viviendas se convierten, pues, en un conjunto de planos dinámicos, independientes del suelo y del techo –hecho que se refuerza con su coloración diferente–, que recuerdan a un ejercicio de papiroflexia.

Las persianas Llambí y las terrazas de los dormitorios permiten la filtración de la luz que acaba de matizar y definir este dinamismo espacial. De esta manera, los arquitectos han partido de los condicionamientos materiales del proyecto para diseñar un proyecto renovador que no duda en utilizar algunos elementos tradicionales, como es el caso de las persianas o de la cerámica vidriada de la fachada, que reciben ahora un tratamiento nuevo y de puesta al día.

### 35. Negro con línea roja



191,5 x 171 cm

Procedimiento mixto sobre tela

Informalismo

Una tela de grandes dimensiones presenta en el extremo inferior izquierdo la imagen de una silla que se recorta sobre un fondo negro, dividido en dos partes por una línea roja que lo recorre horizontalmente. Éstos son los elementos que configuran esta obra que Antoni Tàpies realizó en 1963 y que se convierte en representativa de su interés por la materia, traducida en una búsqueda constante en torno a las texturas y las cualidades intrínsecas de los materiales.

La intensidad expresiva de este trabajo está acompañada de un rigor y una espiritualidad que, tal como ha comentado Andreas Franzke, lleva al observador a comprobar "que las percepciones visual y táctil se condicionan mutuamente, que cada cuadro es un muro real, que el tema queda escondido en su presencia material, que la esencia de su expresión se manifiesta en la fuerza de sugestión de las formas y de los elementos del cuadro". En este sentido, el artista solicita del observador una contemplación activa, capaz de establecer relaciones y de sumergirse en la meditación.

Detrás de la utilización de imágenes de objetos cotidianos y humildes –en este caso, una silla– hay que ver una voluntad más de evocación o de sublimación que de representación. Tàpies no plasma la realidad tal como es percibida, sino que recoge todo lo que nuestros sentidos no captan, y que se encuentra en

un terreno más próximo a las sensaciones, las emociones y las vivencias. El artista sitúa su trabajo en un contexto de sentimientos filosóficos, éticos e, incluso, religiosos, dado que, para él, el arte está íntimamente relacionado con lo sagrado. Se trata, en definitiva, de una reflexión que va de lo concreto a lo abstracto y que nos habla del hombre y su relación con el universo.

### 36. *Main blanche, main noir*



105 x 75 cm

Pintura sobre táblex

Informalismo con referencias figurativas

Cuando en 1964 y en 1965 decide evocar la imagen turbadora del caballero de la mano en el pecho, en homenaje a Doménikos Theotokopoulos, el Greco, Antoni Clavé sin dejar de aludir directamente a este personaje con claras connotaciones significantes, ya ofrece un planteamiento abstracto de esta figura. En esta obra, muy representativa de sus *Hommage au Greco*, insiste en una mano estilizada y etérea. Una mano vehemente y blanca que se recorta de un fondo negro que se aísla del contexto y se convierte en símbolo eterno convirtiéndose en uno de los emblemas de la iconografía propia de Clavé. El personaje, sin dejar de tener una evocación precisa, ofrece al mismo tiempo una interrogación profunda sobre la herencia de la pintura española –sobre todo de la barroca– y un planteamiento plenamente abstracto. Esta pintura, como el resto de la misma *suite*, está configurada por una composición fragmentaria que sólo tiene sentido en su conjunto.

### 37. Collage del papel quemado



162 x 114 cm

Pintura y collage

Informalismo

Al llegar la década de los sesenta, Daniel Argimon incorpora elementos de la realidad e inicia su característica predilección por la manipulación de la materia y por el *collage*, el gusto por la textura y por lo táctil que ha marcado, sin duda, su línea de trabajo. En estos años, integra en su pintura a la manera de collage papeles arrugados y sucios, de periódicos deshechos, deformados y manchados de negro, quemados por sus extremos, dorados en su superficie o casi aniquilados por la fuerza arrasadora del fuego.

Esta obra es un claro ejemplo de la utilización del fuego como agente destructor para provocar todo lo que más le interesa: el ennegrecimiento, la herida, la corrosión, la aniquilación... del papel bajo un principio de devastación provocada, si bien con las variantes que proporciona el azar de la quema. Arrugas, deformaciones, oscurecimientos..., que son detenidos en un momento concreto de su intervención, justo cuando llega a la situación buscada. De esta manera, experimenta las posibilidades inéditas de la mutación de los materiales –en este caso el papel– sirviéndose del fuego como instrumento destructor-creador que relaciona todos los componentes de la obra.

Al recuperar el papel de una total destrucción, el artista desemantiza todo lo que estaba perfectamente pautado, y otorga a este elemento otra función e inicia otra significación.

### 38. Cosmogonías. Serie blanca B



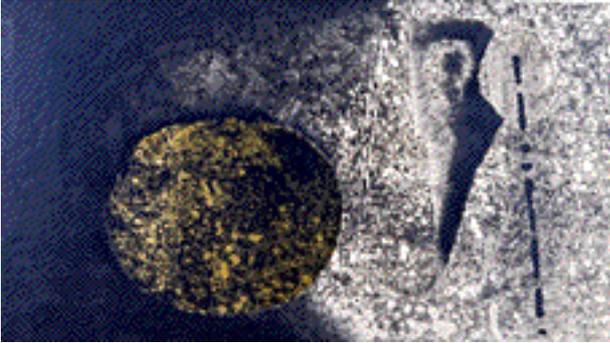
130 x 162 cm

Técnica mixta sobre tela

Informalismo

Al finales de los cincuenta, y después de valorar la materia y la textura, Romà Vallès inicia un conjunto de obras que J. E. Cirlot llamó "Cosmogonías" –que van de 1959 a 1963–, en la que empieza a acentuar el acento del gesto, que a partir de ese momento se irá consolidando. Correlativamente a la progresión de los rasgos, disminuye el protagonismo de la materia que deja paso a unos trazos –breves o largos– con carácter ondulante que van marcando el dinamismo de unos ritmos gracias al arrastre del pincel sobre la superficie. La serie blanca, a la que pertenece la obra que estudiamos, es tan breve como intensa y se desarrolla entre 1960 y 1961. Las composiciones son ahora muy abiertas y en estos grandes espacios blancos se deslizan algunos rasgos blanquecinos o grisáceos, muy matizados, que recorren longitudinalmente la tela en un movimiento caligráfico de izquierda a derecha. Son ligeramente ondulados y etéreos y aparecen en la superficie más como sugerencia de un mundo cósmico que como realidad en sí. Dado el gran brillo del blanco, el cuadro se convierte en una imagen de luz que irradia una tensión dinámica entre las anchas pinceladas inferiores y el vacío y la desnudez superior.

### 39. Maculatura de Sao Paulo



52 x 98 cm

Maculatura

Informalismo

Su formación técnica especializada en las artes gráficas junto a la prensa tipográfica Boston con la que imprimía la revista *Dau al Set*, condujo a Joan Josep Tharrats a la combinación de sistemas tradicionales de impresión con collages, montajes a mano y procesos de tirada semimanuales que lo llevarían hasta el descubrimiento de la maculatura, en 1954. Fue, pues, el profundo conocimiento de las técnicas y de los procedimientos de taller, junto con el afán de buscar nuevas vías expresivas dentro del informalismo, lo que proporcionará la cristalización de esta técnica que une la tradición y la vanguardia. A partir de las pruebas rechazadas y los repintados que se producen en la imprenta, usa, transforma y recrea diferentes soportes de papel, y estampa, reestampa y reserva en un juego de transparencias y de opacidad, como resultado de las acumulaciones y las superposiciones de las tintas litográficas de la impresión. A finales de los años cincuenta, integra en esta mezcla de monotipo, estampaciones y frotamientos diferentes elementos del collage, y ofrece unas presencias heterogéneas de fuerte carácter textural y de dimensiones cósmicas, tal como observamos en la obra que nos ocupa.

## 40. Sin título



200 x 164 cm

Técnica mixta sobre madera

Informalismo

Esta pieza de gran formato fechado en 1976 es representativa del trabajo de Josep Guinovart durante la década de los setenta: la utilización del collage con la inserción de elementos y materiales diversos, como trozos de tela, cáscaras de huevo, paja, y la arena y la tierra como agentes fusionadores de los diferentes elementos.

Con una aproximación casi artesanal, Guinovart enfatiza las características intrínsecas de los materiales, las diferentes texturas, sus cualidades cromáticas o sus aspectos más orgánicos.

Cómo sucede en otras piezas del mismo año, como *Agramunt*, *Collage del trigo* o *La era*, la tierra se convierte en el elemento plásticamente homogeneizador, sin olvidar sus connotaciones cívicas y políticas o, en un sentido más trascendente, la idea de muerte.

En este sentido, en este trabajo se observa, en relación con otras obras del mismo periodo, una mayor profundidad y una cierta introspección, como si el artista tomara conciencia de su propio lenguaje que, en este caso, busca un equilibrio entre la reflexión y la contención, por un lado, y el impulso vigoroso y expresivo, por el otro.

## 41. Pintura



116 x 89 cm

Óleo sobre tela

Informalismo

Después de una estancia en París en 1957, Joan Hernández Pijuan toma contacto con el panorama artístico internacional y la vivencia directa del informalismo. Aunque, como él mismo ha afirmado en alguna ocasión, "al informalismo llego después de un recorrido lento, más por procesos de eliminación que por planteamientos mentales o teóricos".

La sobriedad y el gusto la monocromía y la ocupación del espacio son los rasgos más destacados de esta pintura que anuncia la transformación de las formas en gamas casi monocromas y planas, en las que se enfatiza el gesto que las ha originado. En esta pintura se evidencia la concepción del cuadro como espacio visual no imitativo y del negro como color. Su preocupación no se centra tanto en la figura, sino en la configuración del espacio, que se convierte en un elemento vivo, y no sólo en el fondo sobre el que se dibuja o se sitúan las figuras. De esta manera, la relación espacio-figura-vacío se convierte en la verdadera articuladora de las composiciones.

Esta pintura, de efectos informalistas, marca todavía la tensión mediante el gesto y resuelve el cuadro desde la reducción del color. Una mirada retrospectiva a ésta y otras obras del mismo periodo permite una relectura paisajística, que confirma su concepción del cuadro como espacio, del paisaje –que siempre es interiorizado– como referencia emocional y de la pintura como materia transmisora de emociones.

## 42. Homenaje a Salvat-Papasseit



161 x 130 cm

Acrílico sobre tela

Abstracción lírica

A finales de la década de los cincuenta y principios de los sesenta, Albert Ràfols i Casamada abandona la figuración poscubista para orientarse hacia una interpretación propia del informalismo que progresivamente irá enriqueciendo con la incorporación del objeto mediante el procedimiento del collage, que caracterizará sus trabajos de la década de los sesenta.

El poeta y artista Ràfols i Casamada rinde, con esta obra, un homenaje a Salvat Papasseit, un poeta con el que comparte el gusto por la estética vanguardista y popular.

Esta obra evidencia el afán de síntesis que caracteriza el discurso de este artista, así como su interés prioritario por el color, que busca la luminosidad, la pureza y la individualidad de los tonos. La búsqueda de una armonía entre las tensiones de la composición, la economía de medios, el equilibrio entre intuición y oficio, y el deseo final de llegar a la emoción están bien presentes en este homenaje al poeta. La introducción del elemento cotidiano no se encuentra aquí todavía en forma de collage, pero se adivina con la incorporación de motivos arabescos que remiten a elementos ornamentales directamente extraídos del entorno cotidiano del artista.

Una meditada reflexión es el origen de esta composición que nos puede parecer fruto del azar por su lirismo. Una construcción geométrica clara y equilibrada la ordena y se ve aligerada por una serie de pinceladas espontáneas que parecen negar su origen estructurado y calculado.

## 43. Maternidad



Bronce

45 cm de altura

Escultura abstracta

Fue la maestría de Ángel Ferrant –muy presente siempre en la obra de Eudald Serra– lo que provocó unas preocupaciones plásticas de ruptura frente a las tendencias predominantes en Cataluña, inmersas en aquellos momentos dentro de un clima novecentista y mediterraneanista.

Si inicialmente experimenta con texturas y después, en Japón, con la forma escultórica plena y orgánica, al volver a Barcelona, en 1948, propone una síntesis muy aguda y empieza a preocuparse por el contrapunto entre vacíos y llenos y entre estructuración y organicidad. En esta pieza, la sinuosidad rítmica de las líneas compositivas desarrolla unos movimientos ascendentes con los brazos que se alzan y elevan con gran plenitud, aunque unos valores estructurales ordenan todas las tensiones. Un diálogo de contrarios que equilibra el impulso arrebatado, por un lado, y el esfuerzo de dominio y contención por el otro, manifiesta esta constante dicotomía en su obra.

## 44. Columna



290 x 43 x 17 cm

Basalto

Escultura abstracta

Esta escultura de Xavier Corberó fechada a finales de la década de los ochenta, corresponde a un momento de reconocimiento público del artista y coincide con su declaración de trabajar "no tanto para colecciones y museos, sino para arquitectos y hacer esculturas para espacios urbanos, es decir, escultura para la colectividad".

Con un lenguaje escultórico inspirado tanto en Pablo Gargallo como en Constantin Brancusi, Hans Arp o Isamu Noguchi, Corberó elabora un universo personal que durante la década de los ochenta se caracteriza por la serie de grandes columnas de mármol y los encargos públicos. En este mismo momento empieza a utilizar el basalto, que combina con bases de bronce y pátina verde, como es el caso de la escultura *El embajador*, 1986, o del monumental juego de piezas de ajedrez titulado *Apertura Catalana*. En esta columna de casi tres metros de altura realizada con basalto, el artista toma un tema brancusiano por excelencia, la columna, para dar un tratamiento absolutamente personal. Así, mientras que para el artista rumano la columna se convierte en una forma simbólica con raíces cosmológicas, para Corberó se vincula más con el hombre

y su devenir. Con sus distorsiones y acabados más o menos pulidos el artista representa la incertidumbre y la fragilidad de la existencia humana, su inestabilidad e imperfección.

## 45. Colmenar



50 x 79 x 7 cm

Madera, piedra y metal

Escultura abstracta

Después de una etapa expresionista, Josep M. Subirachs llega, durante la década de los cincuenta, a la abstracción. Esta evolución progresiva que va de unas formas flexibles o elásticas a unas formas más rígidas alcanza su madurez en el transcurso de la década de los sesenta.

En esta obra, realizada con piedra de Colmenar, el artista incorpora unos "objetos encontrados" que suponen la superación del figurativismo de su etapa anterior, mediante la introducción de elementos directamente extracídos de la realidad. Alejado de cualquier intencionalidad anecdótica, el interés del artista se centra en los valores plásticos, estructurales y compositivos de la escultura, más que en las relaciones que establece con los referentes reales. En este caso concreto, la yuxtaposición de los diferentes materiales, y las tensiones que se derivan de ello, resultan los aspectos más relevantes de esta pieza que el artista reanudará como fuente de inspiración para otros trabajos posteriores.

Como otras obras de este escultor, esta pieza, de una gran sobriedad y rigor, se estructura en un juego de contraposiciones y complementariedades, en el diálogo constante de contrarios –tanto en el ámbito temático como en el compositivo– siempre armonizados por el dominio técnico del artista y por su actitud madura y reflexiva.

## 46. Sin título



73 x 24 x 14 cm

Metal, hierro y pie de madera

Escultura orgánica

Ángel Ferrant realiza esta obra en 1958, un momento de plena madurez artística que se traduce en el paso definitivo de unas esculturas que todavía mantenían las referencias a las formas de la naturaleza en la consecución de la abstracción pura. En esta pieza el artista utiliza materiales no nobles, como el metal, el hierro y la madera para crear unas formas sutiles y ligeras, siempre sorprendentes, que enfatizan la expresividad potencial de los materiales.

Esta voluntad fue manifestada por el propio Ferrant, que concebía la escultura "como un instrumento mágico, una incitante caja de sorpresas, capaz de engendrar maravillas inusitadas".

La dignificación de los materiales más humildes e insignificantes es también representativa de su concepción de la escultura. Según sus palabras, "todos los objetos pueden contribuir a la función animadora del espacio". A partir de esta premisa, heredera de dadá y del surrealismo, cualquier objeto, por banal y anodino que sea, puede ser una materia de primer orden para la creación artística.

Hay en esta voluntad de otorgar una nueva vida a estos elementos un deseo de armonizar, a partir de una manipulación mínima que genera unas formas humanizadas, y enfatizar sus valores originarios, a partir de una manipulación mínima que genera unas formas humanizadas, equilibradas y serenas. Con una sutil ironía y un gran respeto por los materiales, Ferrant parte de la sencillez para crear unos objetos que oscilan entre lo conocido y lo imaginado, entre la realidad visible y la interpretación de esta realidad.

## 47. Sin título



42 x 40 x 32 cm

Hilo de acero e hilo lacado

Escultura experimental

Desde su exposición en el Salón de Octubre, de 1956, el trabajo de Moisés Villèlia experimenta una profunda transformación que lo conduce a iniciar una línea de trabajo caracterizada por la búsqueda y la investigación constantes, tanto con respecto a las formas como a los materiales utilizados en sus esculturas.

La naturaleza y el entorno más próximo al artista se convierten en sus motivos de inspiración. Villèlia realiza esta pieza en Cabrils, donde el artista encuentra el ambiente propicio para trabajar con la concentración interior que necesita. Esta escultura, perteneciente a la serie "Tela de Araña" evoca, con sus formas ondulantes y filamentosas, la fragilidad, la atracción y, al mismo tiempo, la amenaza que esconden las telarañas. Aunque muy a menudo el artista trabaja con materiales orgánicos, como calabazas o cactus y, sobre todo, con caña de bambú, Villèlia ha utilizado, en esta ocasión, hilo de acero e hilo lacado para crear unas formas abstractas que evocan, más que representar, las de la naturaleza.

Equilibrio, ligereza y estabilidad son otros calificativos que podríamos utilizar para definir esta sutil pieza que pone en evidencia cómo el artista es capaz de dominar la precariedad del material para crear, a partir de los materiales más sencillos, un conjunto de formas sugerentes.

## 48. Dos personajes



109 x 63 x 28 cm

Bronce

Escultura experimental

La condición totémica de estos dos personajes es característica de los trabajos de Francesc Torres Monsó. Aunque su trayectoria es larga y diversa (podemos encontrar en ella las formas monumentales de finales de los cincuenta, las vinculaciones al pop durante los años setenta o las piezas más minimal de los ochenta), en su evolución no hay cambios ni rupturas, sino que se puede recorrer una serie de constantes o de replanteamientos de una misma línea que se dividen y vuelven a confluir, que se expanden y vuelven a cerrarse sobre ella misma.

En esta escultura, Torres Monsó capta la figura humana de una manera hierática, en un movimiento congelado. El artista recurre a un esquematismo que no duda en alejarse de la realidad para captar lo que considera esencial, que, en este caso, es la idea de opresión y de angustia vital.

La deformación a la cual somete la figura responde a un maltrato de la materia que aparece rasgada, torturada, amputada y herida. Este aspecto tensional aparece también en otras piezas de la misma época como *Segador* (1961), *Paseante* (1964) o *El cosmonauta feliz* (1966).

Las fisuras y la rugosidad de la materia, que aparece cortada, erosionada y áspera, transmiten esta idea de muerto y de desazón que tienen las esculturas de Torres Monsó de la década de los sesenta y que se contraponen con el espíritu mucho más extrovertido y sarcástico de los célebres lápices gigantes de 1978 o de la pieza *Chupa-chups*, de 1973.

## 49. Medas



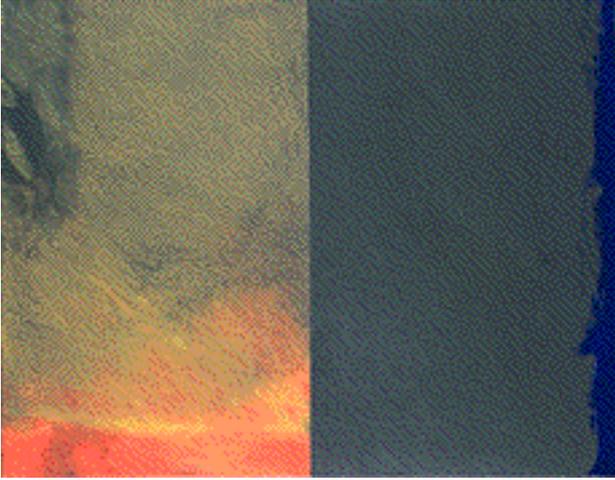
70 x 43 x 245 cm

Mármol griego

Escultura abstracta

Si inicialmente la obra escultórica de Marcel Martí se mueve dentro de una línea figurativa, por 1958 evoluciona hacia una abstracción que sigue referenciada en la realidad, pero que se traduce en unas formas organicistas, basadas en el estudio de las morfologías propias del mundo antropomórfico, biológico y geológico, siempre en la búsqueda paralela de una monumentalidad sólida y de una estructura dinámica. Formada por diez elementos, engargolados entre sí por un diálogo interno y por una conciliación formal, esta obra constituye una construcción arquitectónica con una tensión formal otorgada mediante los ritmos, masas, concavidades, convexidad, llenos y vacíos. Preocupado esencialmente por la cadencia compositiva de la forma, la visión volumétrica del artista en esta pieza parte de la lectura de los cubistas y de los futuristas, sobre todo con respecto a su organización basada en la estructuración de los diferentes elementos compositivos. Así, los volúmenes inmersos dentro del espacio se descomponen en estructuras que muestran aspectos parciales de una realidad global. Cada uno de los elementos contribuye a otorgar una modulación dinámica y siempre tensional dentro de un análisis constructivo del conjunto.

## 50. 10 de julio de 1982



73 x 92 cm

Acrílico sobre tela

Abstracción lírica

Después de sus experiencias gestuales como integrante del grupo Gallot, durante la década de los sesenta, y de un abandono involuntario de la práctica pictórica, Alfons Borrell regresa a la pintura a finales de los setenta con una obra a la que se ha mantenido fiel hasta la actualidad. Siempre al margen de corrientes o tendencias, el trabajo de Borrell se mantiene dentro de un lenguaje abstracto puro que plasma su universo absolutamente personal.

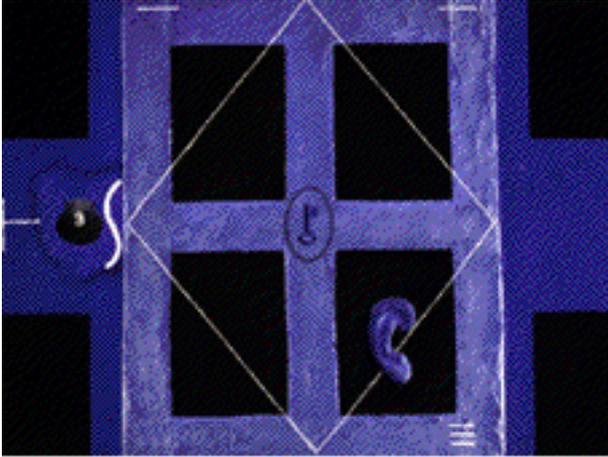
La obra que analizamos, fechada en 1982, se corresponde a un momento muy especial en la trayectoria artística y personal del artista y marca el inicio de una década en la cual vuelve a exponer con una cierta regularidad tanto en Cataluña como en el extranjero.

En esta pintura conviven varios aspectos recurrentes en su obra. Por una parte, la dialéctica entre unos espacios configurados por unas pinceladas dinámicas y bien visibles y unos espacios monocromos. Por otra, el contraste entre la austeridad cromática del rectángulo monocromo y las sutiles superposiciones de formas y colores de la parte izquierda del cuadro, que hacen pensar, tal como escribía Joaquim Sala-Sanahuja, "en mil juegos secretos, a pesar de la sobriedad en la elección de los elementos. Tiene «visiblemente» un interior, un interior casi subterráneo, una constitución geológica. Cada color esconde otro anterior".

Las tonalidades ocres y grises que, tal como las definió Juan-Eduardo Cirlot, nos transportan a una "austeridad franciscana" conviven aquí con el azul tan característico de Borrell y con un rojo que se identifica con la vida.

Para Borrell, el problema de la pintura es el problema de la vida. Detrás de sus formas abstractas se adivina un paisajismo latente, unos escenarios poéticos en los que no se representan escenas, sino que se rememoran sentimientos y emociones.

## 51. La llave del bastidor



72 x 102 cm

Pintura sobre papel

Pintura de pensamiento visual

La obra de Joan Pere Viladecans recurre en general al principio de simetría, sea parcial o total, así como al rigor geométrico, para ordenar todas las partes de la composición en una estructura edificada y cerrada. Esta obra es un claro ejemplo de esta particular manera de dominar las leyes de la composición y del proceso de simplificación que al principio de los años ochenta se radicaliza.

Con un mínimo de elementos obtiene una intensidad máxima, sin que por eso se vea reducido su valor poético. El diálogo entre espacios, signos y composición está particularmente meditado y construido. La topografía del cuadro está compartimentada por unos espacios estrictamente simétricos que ordenan unos centros de interés, a la manera de reflexiones intelectuales, integradas en el conjunto. En este caso concreto, esta reflexión se ha concentrado sobre todo en la utilización de unas imágenes altamente ideogramáticas, ricas en simbolismos como son la concha y la oreja, pertenecientes al mundo de la naturaleza, y la llave y el número tres, procedentes del mundo del artificio. En este momento, estos elementos ya no son incorporados como realidad tangible, sino que queda su huella por medio de moldeados. La monocromía del color azul unifica la estructura del cuadro y se convierte en uno de los elementos esenciales de este pensamiento visual.

## 52. Homenaje a Georges Orwell



Algodón, lana y fibra sintética: 260 x 200 x 80 cm

### Tapiz-escultura

Este tapiz pone de manifiesto la manera particular de entender el arte textil de Josep Grau i Garriga y la Escuela Catalana de Tapicería de Sant Cugat del Vallès, la cual aplica los métodos del informalismo pictórico al trabajo del tapiz. El punto es más grueso, se incorporan materias pobres, se dejan los viejos métodos de representación mediante el cartonismo y se valora la sensualidad de la materia y también su contenido social.

Después de introducir relieves y texturas en el tapiz hacia 1964 y 1965, el artista elabora los primeros tapices con agujeros en torno a 1967 y 1968, y crea formas llenas de abolladuras que recuerdan sacos y fardos. Inaugura así el tapiz-escultura, con volumen, que le permitirá hacer en adelante piezas tridimensionales, incluso reversibles.

A partir de este momento, crea una serie de personajes que impregna de un expresionismo trágico y atormentado, que se convierten en símbolo del sufrimiento individual o colectivo. Son cuerpos desgarrados, partidos por la mitad –próximos al buey desollado de Rembrandt, cómo ha señalado Arnau Puig–, mostrando unas heridas que exactamente se pueden interpretar como violaciones del espíritu. El primero de estos personajes será *Profeta* (1971).

Con *Homenaje a Georges Orwell*, o con *Mártir* (1972) cristaliza con toda madurez la vía escultural del tapiz de Grau Garriga, que dará pie a la creación de grupos de personajes, una veintena de los cuales constituirá años después uno de sus environments más patéticos: el *Retablo de los ahorcados*, instalado en 1976 en la abadía de Montmajour (Francia).

## 53. Publicidad



### Fotografía-realismo

Hijo, hermano y padre de fotógrafos, Francesc Català-Roca se convierte en una figura puente entre las vanguardias fotográficas anteriores a la guerra civil y las tendencias documentales de los años cuarenta y cincuenta. Català-Roca ha trabajado todas las vertientes de la disciplina fotográfica –desde el retrato, hasta el paisaje, pasando por el reportaje urbano, la publicidad, la arquitectura o la decoración– aunque, en el fondo, no hace distinciones entre géneros. Para él, la fotografía es su vida y todos sus trabajos "son reportajes sobre la vida misma", tal como escribió Daniel Giralt Miracle al referirse al artista.

Esta obra podría ser considerada como un buen trabajo de fotoperiodismo que nos muestra algunos de los aspectos de la España cambiante de la década de los cincuenta, un país que intenta renovarse y salir de su ostracismo y del cual Català-Roca mostraba con la misma mirada testimonial y, al mismo tiempo, llena de sensibilidad, el realismo de una carrera de toros, la procesión de Semana Santa, los Sanfermines o una escena de calle. Estas imágenes se convierten no sólo en un conjunto de documentos de gran valor para historiadores y sociólogos, sino también en buenos ejemplos de la mirada objetiva, penetrante, sensible y, sobre todo, humana del fotógrafo.

## 54. Sin título



Bromuro, copia de la época

29,8 x 39,8 cm

Fotografía-abstracción

La década de los cincuenta supone para la historia de la fotografía en España una apertura hacia las corrientes internacionales y un deseo de una renovación profunda, alejada del inmovilismo de la fotografía tradicional dominante hasta entonces. Dentro de estas estéticas renovadoras y experimentales, las fotografías de Leopold Pomés se dan a conocer públicamente a la exposición que presentó en las Galerías Layetanas, en 1955.

Las fotografías que realiza a finales de la década de los cincuenta se caracterizan por su poética personal, que las convierte en fácilmente identificables. Pomés escoge motivos aparentemente banales o intrascendentes y, con un gran virtuosismo técnico y una gran sensibilidad artística, los somete a un tratamiento compositivo y lumínico que los transforma, y descubre unas categorías estéticas insospechadas. Así, las irregularidades de un fragmento de muro se convierten en una fascinante composición organizada a partir de un rico juego de luces y sombras; una rama de árbol pasa a configurar un complejo arabesco que se podría relacionar con la agilidad y el dinamismo de los "dibujos automáticos" de los surrealistas o unos agujeros y unas chinchetas en una superficie metálica se convierten en una sugerente contraposición de texturas, volúmenes y formas diferentes.

## 55. Escultura disecada



Papel y gomaespuma

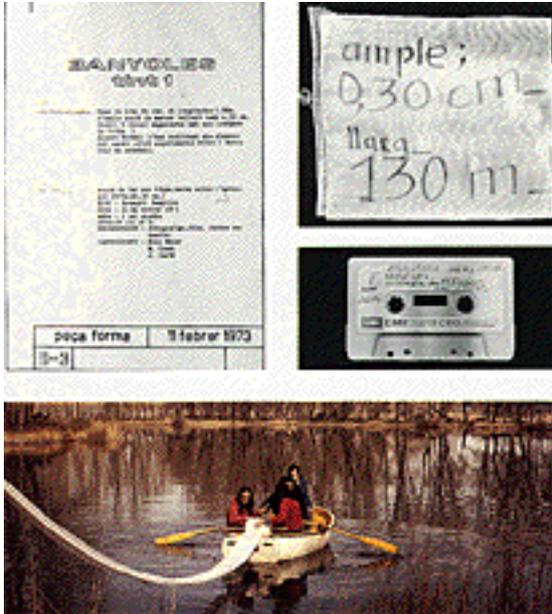
Arte pobre

Precursor del arte pobre en Cataluña y pionero del arte conceptual, Antoni Llena empieza, hacia mediados de los sesenta, a utilizar materiales humildes para la realización de sus esculturas. Junto con las esculturas realizadas con sudor corporal, las pisadas sobre gomaespuma, la escultura hecha con sombras o la burbuja de aire disecada, esta obra se caracteriza por su inmaterialidad, por su fragilidad y por su componente intangible.

En esta pieza, una bolsa de plástico transparente pegada con un celo en la pared, contiene un elemento que, por el color y la textura, parece un trozo de carne seca, que está hecha, en realidad, con gomaespuma. Una sencilla etiqueta adhesiva y mecanografiada en la que figura el nombre del artista y el título de la obra sirve para identificar la pieza con unos parámetros más semejantes a los de las pruebas policiales que a los carteles que se utilizan para designar las obras de arte. Con esta utilización de unos materiales pobres y faltos de valor material, Llena reivindica "la no posesión, el efimeridad, la no retención y el gesto", como escribe él mismo en el "Manifiesto sobre el arte pobre", que publica en 1968 en la revista *La Mosca*. Se trata, en definitiva, de ampliar y de sacudir las premisas establecidas de la práctica artística, de luchar contra los valores establecidos y de la búsqueda de una identificación total entre arte y vida. El arte pobre, entendido como acercamiento a la "pureza de la

vida" y como forma de "evidenciar y ridiculizar cualquier forma de poder o de fuerza", son otros valores que el artista destaca de unas prácticas artísticas que, por emplear sus mismas palabras, configuran "un arte de duración humana".

## 56. Pieza-forma



Acción presentada en Tint-1, Banyoles, el día 11 de febrero de 1973

Fotografías y objetos

Arte conceptual

Francesc Abad presentó esta acción el año 1973 dentro del marco de Tint-1, un certamen que acogió una serie de acciones, charlas y proyectos que, englobados bajo la denominación de "nuevos comportamientos artísticos", se convertían en una buena muestra de las nuevas "ideas y actitudes" esgrimidas por los artistas.

Desde que se incorporó al movimiento conceptual, el trabajo de Abad se ha mantenido fiel a este lenguaje y consecuente con esta actitud. Durante la década de los setenta, el artista hace acciones en el paisaje y la naturaleza, al tiempo que toma la realidad social como tema.

La acción propuesta por Abad consistía en "hacer una línea recta sobre el estanque (126 x 0,30 cm)" tal como lo describía el mismo artista en el folleto publicado con motivo de esta iniciativa. De esta manera, el mismo Abad, junto con Nomo Moner, M. Costa y J. Carbó recorría el lago de Banyoles en una barca llevando una gran tira de ropa blanca que unía los dos extremos del lago y dibujaba así la "línea recta" que el artista se había propuesto.

El acto de trazar una improbable línea recta, de medir, de contar o de numerar –como hizo con las pecas de su brazo– se convierte en una manera de aplicar formas de control y de identificarse con lo más próximo y, al mismo tiempo, más fugaz y inaprensible.

Las fotografías que dan testimonio de esta acción, así como los objetos utilizados en la realización de la misma, se convierten no sólo en el referente material de una propuesta tan efímera como intangible, sino en una parte constitutiva de la obra. Su realización al aire libre y en plena naturaleza, en un contexto, por lo tanto, aislado de los circuitos comerciales del arte, enfatiza el aspecto huidizo de esta acción que busca, con esta estrategia, la libertad total para la expresión del artista.

## 57. Acción-reacción



Dos fotografías de la acción que tuvo lugar en Granollers

### Accionismo

Después de iniciar su trayectoria artística con la creación de objetos muy próximos al *arte povera*, Jordi Benito realiza, a principios de los setenta, sus primeras acciones que, englobables bajo la denominación de *body art*, irán adquiriendo con el tiempo una progresiva complejidad tanto con respecto a sus contenidos como a sus formas de presentación que derivan en *performances* e instalaciones.

La eficacia de estas primeras acciones, como la que ahora nos ocupa y que tuvo lugar en el espacio Baró de Granollers, radica precisamente en su desnudez y sencillez formal. Una acción simple, como puede ser estamparse contra una pared de ladrillos o lanzarse al agua, está seguida de la reacción que esta acción implica, es decir, el rebote y la caída del cuerpo del artista en el primer caso y la inmersión y salpicadura de agua, en el segundo.

Benito continuará utilizando esta estructuración de las acciones a partir de dualidad en sus trabajos posteriores, que articulará a partir del binomio vida-muerte o principio-fin. Con la utilización de su propio cuerpo como objeto y vehículo de la comunicación artística, el artista realiza una verdadera investigación sobre el yo que aparece como un ser frágil y desvalido.

La intención del artista es la de apropiarse de la vida mediante una acción y apelar a la identificación emotiva del espectador. Como suele suceder con las manifestaciones conceptuales, las fotografías que las registran se convierten en vestigio y testimonio de su existencia y, al mismo tiempo, parte constitutiva de la propia obra, enfatizando los aspectos más procesuales y más inmateriales de la misma y, en consecuencia, la libertad del artista.

## 58. Serie "Spain is different"



Telas fotográficas y anilina

Arte conceptual

El discurso de Joan Rabascall se basa en la crítica social y la ideología política, a partir de la utilización de los recursos y las estrategias de los medios de comunicación de masas. Su trabajo se centra, pues, en poner en cuestión, por medio de la asociación de imágenes e ideas, la ideología subyacente en los mensajes emitidos por estos medios.

En la serie "Spain is different", Rabascall se sirve de imágenes de nuestro entorno social y cultural para hacer evidentes sus contradicciones. La ironía y el distanciamiento presiden su utilización de los iconos de los medios de comunicación de masas. El artista es, tal como lo define el crítico francés Pierre Restany, "un gran especialista en desviación de la imagen, el analista crítico del documento fotográfico". Esta serie de obras está formada por la combinación sistemática de dos elementos: una tela de grandes dimensiones que presenta imágenes extraídas de los medios de comunicación, acompañada de una tela de pequeñas dimensiones y de color amarillo que reproduce textos también procedentes de los *mass media* y que actúan como pies de foto de la imagen ampliada.

Con un talante de documentalista que lo hace recoger minuciosamente toda la documentación necesaria para su trabajo de investigación, este "trabajador de la imagen", como lo ha definido Jordi Coca, realiza una irónica y subversiva "manipulación de la manipulación" mediante la yuxtaposición de textos e imágenes. El resultado es una denuncia crítica de una situación social y política marcada por una dictadura franquista que equipara fútbol y cultura, convierte la televisión en portavoz de sus reaccionarios discursos políticos (*La voz de su amo*) o estimula una especulación inmobiliaria y una explotación turística descontroladas.

## 59. Supermercant



270 x 29 cm

Instalación

Arte conceptual

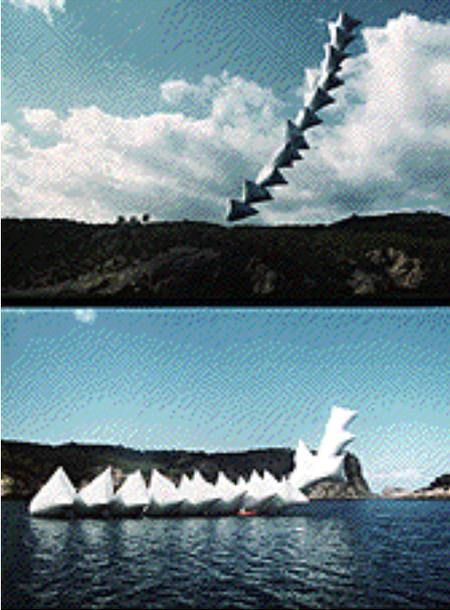
Desde los inicios de su trayectoria, a mediados de los setenta, en el contexto del arte conceptual, Eugènia Balcells ha utilizado distintos medios –que incluyen las instalaciones, las videoinstalaciones, las *performances*, los filmes, los vídeos y los libros– con el fin de analizar las cuestiones sociológicas, culturales y antropológicas implícitas en la sociedad contemporánea.

*Supermercant* incide en los aspectos de acumulación y consumo presentes en la sociedad contemporánea. La pieza consiste en una larga tira o bolsa de plástico transparente que contiene objetos variados y que, por su presentación, se apropia de las estrategias de exhibición de los objetos de consumo. En este sentido, los objetos son ordenados alfabéticamente de manera que llegan a configurar una especie de pequeña enciclopedia o catálogo del consumismo. Los objetos embolsados constituyen un conjunto heterogéneo que incluye alimentos (arroz o pipas de girasol), elementos residuales (ceniza), accesorios (botones, guantes...), material impreso (cartas de juego, postales, etiquetas, recortes de revistas...), etc.

En el ámbito compositivo, la instalación presenta interesantes aspectos de variación cromática y de serialización de los objetos, así como ligeras manipulaciones. Los juegos de palabras o de conceptos también están presentes.

Esta instalación, presentada por primera vez en la Sala Vinçon de Barcelona, establece también un juego de ambigüedades ya presente en el mismo título –que establece un juego de palabras entre "supermercado" y "supermercART"–, a la vez que transforma el espacio de una galería de arte en una especie de supermercado.

## 60. Inflable de Ibiza



9 fotografías

70 x 80 cm cada una

Escultura, *land art*

Josep Ponsatí realizó éste inflable en el contexto del VII Congreso del ICSID (Consejo Internacional de Sociedades de Diseño Industrial), organizado por ADI-FAD (Agrupación de Diseñadores Industriales del Fomento de las Artes Decorativas) y celebrado en Ibiza en 1971. De alguna manera, lo que tenía que ser un congreso convencional se transformó en un acontecimiento cultural y social de alcance internacional en el cual confluyeron las tendencias y los movimientos más innovadores de aquellos años, desde el pop art y la psicodelia hasta el arte conceptual, pasando por la cultura *hippy* o la vigencia del espíritu del 68.

Después de realizar esculturas con neón, Josep Ponsatí crea su primer inflable en Granollers, el mismo año 1971. En Ibiza, la propuesta del artista consistió en una gran escultura inflable que se deslizaba sobre el agua. Se trata de un trabajo de resonancias minimalistas, configurado a partir de formas modulares que implican al entorno para el cual han sido creadas. En este caso, el color blanco utilizado por el artista se asimila al cromatismo arquitectónico y a la luminosidad de la isla.

El propio artista describió, en el transcurso de una entrevista mantenida con Albert Macià, su proceso de creación, en el que "nunca existió la idea de hacer un inflable, si bien tenía muy claro el concepto de la obra y la manera de llevarla a cabo, pero completamente al margen de referencias formales. Las piezas las concibió como unas obras que no fueran autosuficientes, sino que su puesta en escena necesitara un elevado número de gente para hacerla posible. También las concibió como un proceso que debía ser registrado por medio de fotografías y filmes; estas fotografías y filmes tenían que dar continuidad a la obra, una vez que esta obra hubiera cumplido su ciclo vital".

## 61. Sin título



146 x 114 cm

Acrílico sobre tela

Pintura-pintura

Procedente del Fondo de Arte de la Generalitat de Catalunya.

Antigua colección Salvador Riera.

Xavier Grau aparece en la escena artística a mediados de años setenta, y retoma, de una manera muy personal, las lecciones de la abstracción americana e introduce las nuevas vías de la pintura-pintura. La dicción de Grau alterna pinceladas gestuales y manchas con unas formas más nítidas que van de las geométricas a las semifigurativas. Esta obra, de atmósfera nebulosa y de una patente ambigüedad entre figuración y abstracción, nos transporta a una escena onírica por esta mezcla entre máquinas y huellas de zapato que desencajan la visión. Una lucha de fuerzas dispares pugnan por crear un remolino que parece querer volatizarlo todo. Sin embargo, detrás de este aparente caos de formas y de colores hay una armonía interna, un equilibrio guiado por una composición pictórica. Su gama cromática ha ido cambiando con el tiempo y los rojos y blancos tan característicos de la mayoría de las telas de la década anterior han dado paso al blanco y al negro, por sí solo o acompañados de un color preponderante.

## 62. Cuerpo negro



45 x 232 cm

Pulpa de papel y cera

Nuevas Figuraciones

Frederic Amat realiza esta obra de grandes dimensiones en Nueva York, donde vive desde finales de los setenta hasta mediados de los noventa. La estancia en Nueva York supone para el artista el descubrimiento de una ciudad fascinante, con palabras suyas: "una isla de contrariedades tan encantadoras como abrumadoras," como él mismo ha dicho en alguna ocasión. Esta etapa vital del artista se traduce en el ámbito plástico en unos trabajos que progresivamente se despojan de todo lo más anecdótico para entrar en un periodo mucho más trágico y trascendente.

El cuerpo y los objetos de uso, siempre presentes en sus trabajos, se convierten ahora en elementos simbólicos y misteriosos que hacen referencia a una concepción perdida de la cultura.

Este trabajo, de marcada horizontalidad, presenta la imagen de un cuerpo, que nos aparece ligeramente desdibujado a causa de la utilización de diferentes capas de cera sobre un soporte de pulpa de papel. De esta manera, uno de los rasgos más característicos del trabajo de Amat –el interés por velar y desvelar, por enseñar y encubrir al mismo tiempo–, se ve ahora enfatizado con la utilización de la cera como materia plástica que Amat utiliza en estas obras por primera vez y que le permite desdibujar la figuración sin ocultarla completamente y crear un sugestivo juego de presencias físicas que se convierten en imágenes dotadas de una fuerte carga simbólica.

### 63. *Le bal des pendus*



235 x 375 cm

Técnica mixta sobre tela

Nuevas figuraciones

Catapultado a la fama y al reconocimiento internacional a raíz de su participación en la Documenta de Kassel de 1982, el trabajo de Miquel Barceló sabido construir un discurso cada vez más personal a partir de un diálogo constante entre el pasado histórico y el presente, entre el reflejo del entorno y la introspección más absoluta.

Las estancias en Malí y la vivencia del desierto a comienzos de los noventa originan una nueva etapa en sus trabajos, que dejan de lado la violencia y el arrebató para volverse mucho más plácidos. La luz cegadora y nebulosa, los insectos y el calor que se adivina en unas atmósferas perezosas se reflejan en unos trabajos sobre papel y posteriormente en unos cuadros que, con muy pocos elementos, son capaces de evocar una cultura primigenia.

El retorno a lo esencial y la evidencia de la inutilidad de todo lo superfluo se hacen patentes en unos trabajos realizados en duras condiciones materiales que suponen para el artista un reencuentro con él mismo y un retorno con lo más primario y también más sincero.

Esta obra, realizada en 1992, capta toda la atmósfera espesa y nebulosa del desierto. Narrador siempre en primera persona, Barceló evoca, con muy pocos elementos, todo el ambiente de los mercados africanos, sin dejar de lado sus referentes habituales. Incansable utilizador de referencias provenientes de la

historia del arte, Barceló crea imágenes de fuerte carga metafórica que evocan, a partir de sus vivencias en el desierto, la brevedad y la vulnerabilidad de la existencia.

## 64. Polígono 34



195 x 179 cm

Técnica mixta sobre tela

Nuevas figuraciones

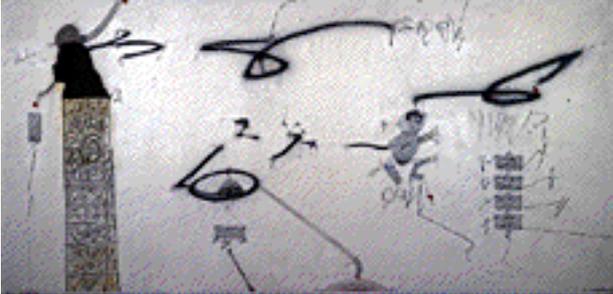
Después de abandonar las poéticas conceptuales, Ferran García Sevilla inicia, a finales de los setenta, su trayectoria pictórica caracterizada por la práctica de un automatismo instintivo e irracional.

Esta pieza, fechada en 1988, es bien representativa de los trabajos de este artista, cuya eficacia reside precisamente en la simplificación, tanto con respecto al dibujo y la composición como a la literalidad del mensaje, que deja entrever una actitud cínica, provocadora y estratégica.

La tela es una buena muestra de su tendencia a hacer referencias a otros artistas y a la apropiación de imágenes de diversa procedencia. En este caso, García Sevilla pone en evidencia su talante irónico al mezclar ciertas imágenes de marcado regusto *kitsch* con el constructivismo y la geometría. En cualquier caso, tal como ha escrito muy acertadamente Conxita Oliver, "es el reflejo fiel de unas pulsiones mentales, de una escritura automática y marcadamente emocional que encuentra su afirmación en la recuperación de una memoria iconográfica de la cultura primitiva".

Como en la mayoría de las obras que realizó entre mediados de los ochenta y comienzos de los noventa, esta obra recoge la mitología personal de este artista y pone de manifiesto su voluntad de transgresión del orden establecido, así como la utilización o recontextualización de unas imágenes visualmente impactantes.

## 65. Nasha Declona Yasmu Tucare



190 x 400 cm

Técnica mixta sobre tela

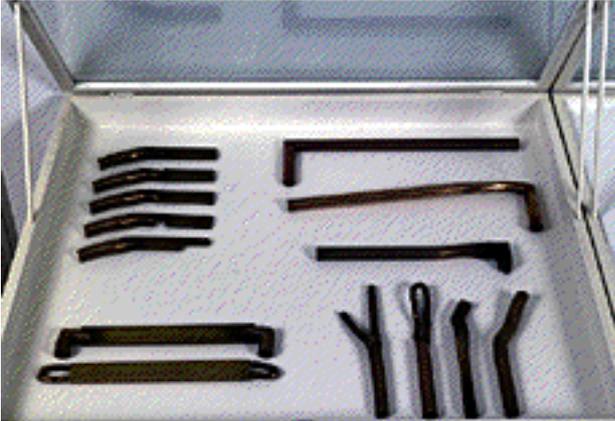
Nuevas figuraciones

Albert Porta, Zush, crea Evrugo en 1968. Con Evrugo, Zush crea su propio estado –no sólo mental–, que desarrolla un sistema organizativo con gobierno, himno, moneda, lengua y bandera propios.

Desde finales de los sesenta, la obra de Zush gira en torno a este concepto. Dibujos, pinturas, collages y libros desarrollan este universo personal y enigmático perfectamente estructurado que configura una verdadera utopía de liberación sexual y espiritual. Personajes de múltiples personalidades que nos acercan al ciclo vital del nacimiento, el dolor, el placer y la muerte; leyendas escritas con un lenguaje de signos crípticos y descifrables sólo para iniciados y escenas que nos invitan a entrar en el mundo del subconsciente pueblan y estructuran el universo de Evrugo. Esta obra se corresponde con los Tucare, la moneda oficial de este estado. El diseño del Tucare recoge algunas de las convenciones aceptadas en los sistemas monetarios, como es el perfil de su gobernante que, en el caso de Evrugo muestra su cerebro organizador. También aparece la imagen del ojo, un ojo omnipresente, divino. Los trazos son nerviosos y distorsionados. Los personajes a menudo muestran todavía sus cordones umbilicales.

Nuevamente la escritura enigmática e ilegible otorga a esta moneda sus coordenadas conmemorativas y económicas.

## 66. Serie "Tronco, espacio, tierra, herramienta"



21 piezas, 80 x 200 x 95 cm

Procedimientos escultóricos, bronce y latón

Escultura orgánica

Esta obra, fechada a mediados de los setenta, se engloba en el periodo más objetual de Sergi Aguilar, que, a comienzos de la década de los ochenta, dota sus trabajos de una creciente noción de territorialidad y de espacio ocupado.

El escultor utiliza aquí procedimientos escultóricos con bronce y latón para presentar un verdadero muestrario de herramientas de utilidad desconocida que no reproducen instrumentos y formas reales de utilidad concreta, sino que representan ideas. El propio Aguilar afirmaba en el transcurso de una entrevista que "el objetivo de un artista es reconstruir una imagen vigorosa a partir de una experiencia que ha vivido. No son en absoluto imágenes ni formas visibles lo que le inspiran, sino experiencias más interiores".

En esta pieza, Aguilar se inspira en las tradicionales herramientas de trabajo catalanas para evocar su vivencia de la tierra, con sus peculiaridades geográficas, topográficas, antropológicas y culturales y, al mismo tiempo, dignificar el trabajo manual. Con la presentación de este muestrario de herramientas, el artista recupera un mundo de imágenes y símbolos desvalorados por formas nuevas que representan una organización cultural diferente, tanto desde un punto de vista simbólico como práctico.

## 67. Impluvium



131 x 620 x 325 cm

Hierro negro y galvanizado

Escultura objetual

Presentada por primera vez en la Galería Maeght de Barcelona, esta instalación de Susana Solano evoca los espacios descubiertos y los depósitos para el agua de lluvia que había en el centro de los patios de las casas romanas.

Como ya es habitual en sus obras, Solano realiza un trabajo lleno de creativas contraposiciones. En primer lugar, la utilización del hierro y el plomo, que implican valores industriales y mecánicos, están aquí trabajados de forma casi artesanal, hecho que los enriquece con una serie de connotaciones personales y vitales. La incorporación del agua implica el énfasis en el concepto de fluidez, el cual, con sus valores de movilidad y flexibilidad, convierte la estructura metálica en algo vivo y relacionado con la existencia humana. Esa fluidez que se convierte en una referencia energética, permanente e imparable puede aludir tanto a la naturaleza como la idea de purificación. Por otra parte, el deslizar constante del agua se convierte en metáfora de una mirada introspectiva que se concentra en el fluir interior de las vivencias y las emociones.

La lectura de este trabajo, de marcada horizontalidad, viene marcada por el diálogo que establece con el espacio que lo acoge, un espacio en el que el espectador se ve inmediatamente implicado.

## 68. *Bedroom*



198 x 217 x 87 cm

Resina de poliéster, hierro y luz

Escultura objetual

Jaume Plensa ha construido una especie de cabina, de habitáculo casi transparente, a base de tochanas de poliéster, con la intención de convertir, una vez más, la escultura en el lugar donde el pensamiento se convierte en forma.

Es un espacio estrecho, rectangular, dominado por la verticalidad de un espacio abierto, recortado por un marco de acero, una puerta sin puerta, que contrasta con la horizontalidad de una cama, de una especie de colchón tapizado que indica que se trata de un sitio para tumbarse. Es un espacio vacío, destinado a acoger la materialidad del pensamiento. No es, por lo tanto, un espacio para entrar, salir o para transitar, sino para contener una sustancia espiritual, lo absoluto; una cámara simbólica, de uso individual, que invita a la meditación.

Es un contenedor de la inmaterialidad, el cual reposa sobre el suelo en su totalidad, sin pies o complementos de soporte. *Bedroom* es hermana de otra escultura titulada *Living Room*. Ambas se manifiestan como contenedores de espiritualidad vinculados a dos posiciones del cuerpo humano: el sentarse y el tumbarse.

## 69. Torens van Babel



Mezcla de objetos, muebles y fragmentos, todo pintado con tierra gris, y tochanas crudas de la misma tierra

Instalación-escultura

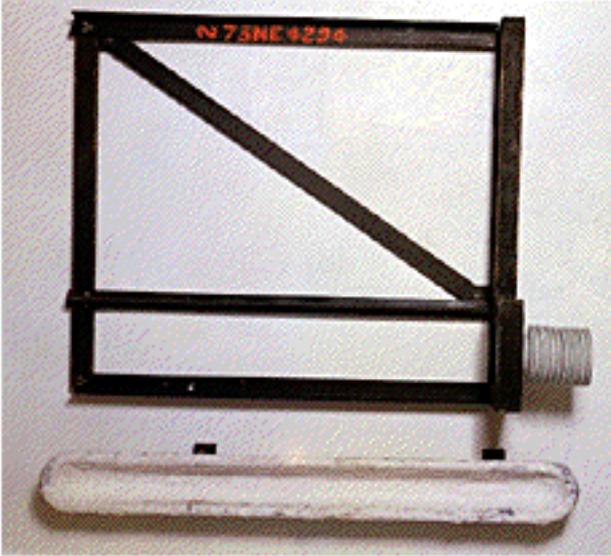
En el antiguo espacio industrial de Amberes llamado Montevideo, Noguera dispuso sobre un suelo gris de adoquines restos de objetos encontrados, recogidos por las calles que bordean la zona portuaria de este espacio.

Se trataba de objetos domésticos o fragmentos de piezas industriales que habían envejecido o que habían sido tirados a la basura al perder su uso y que el artista recuperó de su triste y errabundo destino para hacernos memoria de su vida pasada y del calor humano que habían recibido.

Los objetos se agrupan en una especie de torres horizontales y se han cubierto con tierra de fango cruda de color gris, de manera que pierden su significado de objeto específico para ganar en significación genérica: destacan únicamente su volumen y se fusionan cromáticamente con el suelo. Como excepción, hay un elemento vertical no recubierto que podría sugerir la presencia humana.

Unas pilas de tochanas de fango crudo del mismo color es el único elemento nuevo, símbolo de la construcción no consumada, que le da la presencia de la arquitectura por hacer, la idea de casa que se desea construir, el contraste constante entre lo nuevo y lo viejo, el diálogo entre construcción y destrucción.

## 70. Gran doméstico



195 x 190 x 48 cm

Hierro, plomo, escayola, objetos de porcelana y parafina

Escultura objetual

Desde su primera exposición individual en Barcelona, celebrada en 1986, la obra de Jordi Colomer ha ido dibujando un discurso cada vez más sólido articulado a partir del culto al objeto. Como él mismo ha afirmado en alguna ocasión, "la acción del bricolador me parece de las pocas posibles. Construir nuevas cosas con fragmentos del mundo es también propio del collage".

En esta obra, el artista reúne un conjunto de elementos harto heterogéneos, que incluyen una estructura rectangular de hierro que podría haber sido la base de algún elemento de mobiliario, un tubo de plomo procedente de algún electrodoméstico y, finalmente, una pila de platos de porcelana que inmediatamente nos remite a otras obras o artistas clave en el arte del siglo XX como pueden ser Antoni Tàpies, Joseph Beuys o Marcel Broodthaers.

Colomer desnuda el objeto de su funcionalidad y significación, lo descontextualiza y lo sitúa al lado de otros objetos, con los cuales establece un nuevo diálogo y un sugerente juego dialéctico entre realidad y apariencia. De esta manera, el artista reivindica la grandeza y la profundidad de lo que *a priori* puede parecer más humilde o banal. La intervención del espacio, a partir de la disposición de estos fragmentos encontrados, especialmente en relación con su entorno arquitectónico, nos permite situar ésta y otras obras que el artista realiza a finales de los ochenta, en el terreno de la instalación, un ámbito en

el que Colomer ha continuado profundizando con acierto en trabajos posteriores específicamente pensados para el espacio que los acoge, cómo es el caso de la instalación *Alta comedia*, presentada en el Tinglado 2 de Tarragona.

## 71. Me gusta Tatlin y 3



148 x 104 x 70 cm

Fragmento de escalera y fragmentos de maderas

Escultura objetual

Un fragmento de una escalera engargolada a un conjunto de maderas de diferente procedencia configuran este homenaje que Pep Duran i Esteva dedica al artista constructivista Vladimir Tatlin.

Duran trabaja con materiales encontrados y de deshecho, atendiendo a sus cualidades visuales o formales. Su interés no radica tanto en la recuperación de los valores perdidos de estos elementos, sino en la voluntad de otorgarles una nueva vida y de construir con ellos nuevas metáforas objetuales. El artista trabaja, pues, a partir del principio de collage como proceso de trabajo generador de nuevas asociaciones, relaciones, analogías y contraposiciones de materiales que sugieren nuevas historias.

Las escaleras y las maderas, así como los taburetes, los cinturones o las botellas son elementos habituales en estas metáforas objetuales de Pep Duran que llevan implícitas citas, referencias, alusiones y homenajes más o menos explícitos a artistas como Tatlin, Picasso o Picabia.

En este caso, el homenaje responde a la fascinación de Duran por la obra y el pensamiento de Tatlin, especialmente por la contribución del artista ruso a la escultura construida a partir del principio de collage trasladado al ámbito de las tres dimensiones. Este principio está en la base de los procesos de trabajo del artista catalán, que se nos aparece como un creador de imágenes nuevas a partir de objetos que, desprovistos de cualquier connotación anterior, permiten construir nuevos sistemas de narración y ficción.

## 72. Con llanto de cocodrilo



270 x 90 x 25 cm

Objetos

Escultura objetual

Esta obra es un ejemplo perfecto de cómo Carlos Pazos construye sus trabajos, a partir de la incorporación de objetos reales, con una finalidad metafórica y poética transmitiendo fragmentos de su propia experiencia vivencial. Pazos articula éste y otros trabajos a partir de diferentes fragmentos de objetos banales encontrados al azar de entre la multitud de desperdicios generados por nuestra sociedad de consumo y los acompaña con frases brillantes en las que se convierten las pinceladas narrativas de una obra que huye de cualquier intento de objetivación, análisis o crítica, para resultar marcadamente personal y subjetiva. La ironía se convierte en un recurso esencial a la hora de hablar de temas relacionados con el campo de los sentimientos y las emociones, y es este rasgo precisamente lo que le aleja del pop y de los arquetipos populares.

Los objetos de Carlos Pazos nos introducen en un santuario de lo *kitsch* y la nostalgia, en el cual se borran definitivamente las fronteras entre la alta y la baja cultura. La actividad artística es entendida como un proceso inacabable de aglomeración de los desperdicios que se van generando en la vida diaria, y la actividad del artista consiste en ser escultor de él mismo. Tal como escribió

el crítico Àngel González, "sólo el creador auténtico es capaz de convertir lo horroroso en bello, lo vulgar en selecto y lo *kitsch* en expresión cultural auténtica".

### 73. Marco al encendido



200 x 600 cm

Dos fotografías y una moldura

Arte conceptual

Dos fotografías, que muestran un paisaje en el que un marco dorado se consume, y al lado del mismo objeto, el trozo de moldura consumida, configuran esta pieza de Perejaume que explora algunos de sus temas habituales.

A lo largo de su trayectoria, Perejaume ha utilizado distintos medios, como la pintura, la fotografía, los objetos, la escultura, la poesía, el ensayo, las instalaciones, las acciones, el vídeo o las escenografías, para crear nuevas imágenes que cuestionan los límites que separan la vida del arte, al tiempo que nos invitan a renovar nuestra mirada.

Vicenç Altaió hacía una afortunada lectura de la trayectoria del artista como una "erosión circular": de la naturaleza a la pintura, de la pintura a la reproducción, de la reproducción a la postal, de la postal al collage, del *collage* al espejo, del espejo al marco y del marco a la naturaleza. El artista explora y manipula los elementos que constituyen la práctica de la pintura para convertirla en el tema de la obra. En esta pieza, el artista identifica el paisaje y los convencionalismos de su representación. Así, el marco dorado convierte la fotografía en pintura. Al mismo tiempo, el marco separa la realidad –el paisaje– de su representación. El encendido del marco –al que hace alusión el título– nos recuerda que la pintura sólo puede captar la apariencia del paisaje. Con una sutil poética, el marco se convierte en el elemento articulador que separa –y al mismo tiempo vincula– el mundo y su representación.

## 74. La casa de caracoles



46 x 60 x 64 cm

Lana y madera

Escultura objetual

Se trata de un pequeño habitáculo o cabaña recubierto de lana procedente de deshacer un colchón usado, inspirado en la arquitectura anónima de otras civilizaciones.

Como en otras obras en las que el artista ha utilizado materiales próximos al contacto con el individuo, como la piel de animal o restos de ropa usada, Joan Rom utiliza aquí la lana para prolongar este contacto con el cuerpo humano.

Es una especie de casa de alma pensada para las necesidades físicas o psíquicas de cada individuo. Un arquetipo de habitáculo, una imagen mental construida próxima también al concepto de urna o tumba, a la cual se ha quitado trascendencia con un título que invita al juego y a la ironía. Éste es un rasgo característico de los trabajos de Joan Rom, que hacen convivir la trascendencia con la banalidad de lo cotidiano.

## 75. Escultura implicada



12 aprestos de lana cruda sobre 12 repisas de hierro y 12 agrupaciones de 12 flechas y/o retratos de hierro

Instalación-escultura

La escultura implicada toma su nombre y significado del verbo latino *plicare*, que significa 'plegar' o 'doblar' y se refería generalmente a los rollos de pergamino. Salvador Juanpere dispone en una sala doce repisas distribuidas por la pared sobre las que reposan doce sábanas de lino blanco-crudo juntas, de unos cincuenta metros, medida máxima que las fábricas textiles pueden producir como unidad de pieza, y tal como salen de los telares, sin manipulación. En el suelo, doce pilones de flechas de hierro, sueltas, se agrupan aleatoriamente y ayudan a fijar el espacio delante al valor etéreo y la levitación de los tejidos.

Ésta es una pieza guiada por una sensibilidad mística e inspirada directamente en las sábanas de Ashayet, que se exhiben en el Metropolitan Museum de Nueva York.

En la escultura implicada ha dejado de funcionar el reloj del tiempo y la coordenada del espacio ha desaparecido. Aparece la idea de un orden total, de un orden implicado o junto, que hay que desplegar y descifrar. Según el orden implicado –lo dice el físico David Bohm, a quien está dedicada esta pieza– se podría decir que todo está doblado dentro de todo. Por eso, el orden implícito contrasta con el orden explícito en el que se mueve la física, donde cada cosa se despliega y toma sentido en su ámbito particular de espacio y tiempo.

Tanto las sábanas de Ashayet como la escultura implicada de Salvador Juanpere invitan al *non-tempo* de la eternidad, a los secretos de lo desconocido, al juego del descubrimiento, a desplegar la mirada en el más allá, a movernos en lo absoluto.

## 76. Holy Food



Dimensiones variables

Materiales variados

Instalación

Arte ritual

Procedente del Fondo de Arte de la Generalitat de Cataluña.

Antigua colección Salvador Riera.

Esta instalación está basada en el fenómeno del sincretismo tan peculiar de América Latina, y muy especialmente de Cuba, que recoge los cultos de origen africano –transmitidos por los esclavos– y los funde con la tradición católica. Las ambigüedades y duplicidades derivadas de esta superposición son algunos de los rasgos que más interesan a Antoni Miralda. Asimismo, uno de los aspectos que más se enfatizan en este trabajo es el papel que tienen la comida y las ofrendas en relación con cada divinidad.

La instalación presenta siete altares, cada uno de ellos dedicado a una de las siete divinidades y orixás. Cada altar muestra tres imágenes: la imagen del orixá y las respectivas transformaciones en las deidades cubana y brasileña.

Al pie de los altares se muestra un conjunto fascinante de gran diversidad cromática y formal constituido por los diferentes tipos de comida propios de cada orixá y por numerosos objetos autóctonos.

Esta instalación, que ha sido presentada en diferentes países, ha ido introduciendo cambios y variaciones en cada uno de los contextos en los que se ha mostrado. Este proyecto es representativo de un discurso artístico que disuelve definitivamente las fronteras entre arte y vida y que busca en el intercambio cultural y la yuxtaposición del ritual antiguo y las costumbres contemporáneas, una mirada abierta, tolerante y reflexiva.

## 77. Amnesia/Memoria



Siete letras de hierro de 75 x 50 cm. Seis luces de proyección y trece ampliaciones de 233 x 195 cm

### Instalación

Ésta es una instalación dedicada a homenajear a trece maquis de la resistencia libertaria de Cataluña durante el franquismo. Es una obra de contenido social y político –habitual en los trabajos de Francesc Torres– que apela a la conciencia histórica y que clama en contra de la amnesia colectiva que se cierne sobre las utopías del último grito del anarquismo en la Cataluña reciente.

El artista nos planta delante los rostros de estos libertarios, defensores encarnizados de sus ideales frente a la Historia, los cuales serían capturados, muertos y ejecutados por el franquismo y olvidados por la democracia. Torres les devuelve al pedestal: Josep Lluís Facerías, José López Penedo, Celedonio García Casino, Enrique Martínez Marín, Wenceslao Jiménez Orive, Jorge Oset Palacios, Ramón González Sanmartín, Raúl Carballeira Lacunza, Francisco Denis Díez, Ramon Vila Capdevila y los hermanos Francesc, Manel y Josep Sabaté Llopart.

Si los retratos de estos guerrilleros homenajeados mantienen el carácter de fotografía de archivo policiaco, en el suelo, unas grandes letras de hierro colado con la palabra *amnesia* recuerdan que el olvido histórico es una realidad material, mientras que la proyección en luz, también sobre el suelo, de las letras *memoria* –las cuales se intercalan con la palabra *amnesia*– proponen recuperar esta parcela del pasado reciente de Cataluña desde un lenguaje poético.

## 78. *Between the Frames: The Forum*



Instalación realizada en el capcMusée d'Art Contemporain de Burdeos, marzo-mayo 1994

Instalación multimedia

Con el título de "Between the Frames" se desarrollan dos proyectos: un vídeo (1983-1991) y una instalación, que añade el subtítulo de "el foro". Es un trabajo de reflexión y de exploración crítica de la situación del arte durante los años ochenta, marcados por el retorno a la pintura y por un debate entre coleccionistas, marchantes, críticos y mercado.

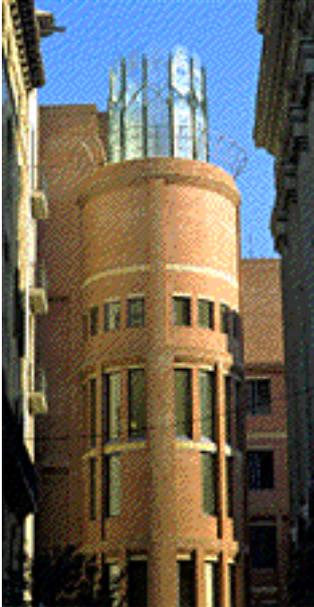
Con "Between the Frames: The Forum", Muntadas cierra la trilogía de instalaciones dedicadas al mundo del arte, que inició con *haute Culture* (1983) y *Exposición* (1985). La instalación comprende una serie de comentarios visuales sobre la gente y las instituciones situadas entre el arte, el artista y el público, reunidos mediante entrevistas realizadas entre 1983 y 1991.

Con respecto al vídeo, la imagen de las entrevistas convive con otras imágenes en movimiento de la realidad cotidiana del lugar donde se ha tomado la opinión; es decir, calles de ciudad, la bolsa, carreteras, barrios, fábricas, etc., en una especie de *open visuals* que crean un diálogo representacional estético-antiestético.

La instalación, así como el vídeo, están divididos en ocho capítulos: 1) los marchantes, 2) los coleccionistas, 3) las galerías, 4) los museos, 5) los guías, 6) los críticos, 7) los *media* y 8) el epílogo, dedicado a entrevistas con los artistas. Las diferentes partes se organizan en una especie de pabellón circular, como los trozos de un pastel, y cada uno tiene asignado un color, si bien la disposición puede variar según el sitio donde se instale.

El primer ensayo de la instalación se hizo en el Wexner Center for the Arts, en Columbus (Ohio) y, finalmente, en el capcMusée d'Art Contemporain de Burdeos. La instalación ocupó todo el edificio y cada uno de los capítulos se emplazó en un espacio relacionado con su contenido; es decir, el apartado dedicado a los coleccionistas en el atrio de la administración; los museos, en la galería oeste; los *media*, en la librería; los críticos en la biblioteca, etc., y el epílogo, en la nave central, de manera que los distintos capítulos creaban un itinerario a lo largo del museo, haciendo que la arquitectura real casi desapareciera y se creara una arquitectura de luz separando la obra en sí del museo.

## 79. Ampliación del Palau de la Música Catalana



### Arquitectura - posmodernismo

La ampliación del Palau de la Música Catalana, uno de los edificios más representativos del modernismo catalán, está planteada por Òscar Tusquets como un diálogo entre tradición y modernidad, un diálogo que enfatiza el espíritu más tradicional y artesanal del edificio con el talante cosmopolita del contexto urbano barcelonés.

La ampliación parte de la creación de un patio interior liberado del espacio de la iglesia adyacente. Este patio comunica con el nuevo edificio donde se alojan las oficinas, los espacios de ensayo y otras dependencias del Palau. Esta nueva construcción, de dimensiones modestas, tiene como elemento más significativo una torre cilíndrica a la que se incorporan detalles de artes aplicadas. Tusquets utiliza ladrillo rojo y ornamentos de piedra estéticamente próximos al lenguaje del modernismo catalán. El mobiliario interior, escaparates y lavabos responden a un diseño contemporáneo que no interfiere la percepción de la arquitectura original.

El arquitecto ha optado, pues, por la no imitación del lenguaje modernista y subraya en todo momento la clara diferenciación entre "el antiguo" y "el nuevo". Con este criterio se da relieve a la arquitectura originaria que establece una relación armónica con la nueva intervención.

## 80. Ampliación del Museo Picasso



### Arquitectura - minimalismo

La ampliación del Museo Picasso, que ocupaba el Palacio Aguilar –un edificio gótico situado en la calle Montcada y que a comienzos de los ochenta precisaban la rehabilitación del Palau Meca– supuso un planteamiento urbanístico estimulante consistente en la unión de diferentes palacios de la calle Montcada mediante vía interna de carácter semipúblico que, a partir de la articulación de unos edificios independientes, ofrecía nuevas visiones de aquel tramo de espacio urbano.

En su introducción a la monografía dedicada a Garcés/Sòria, Oriol Oriol Bohigas interpreta globalmente el trabajo de estos arquitectos dentro de la línea reduccionista del arte moderno, en el sentido de que "el gesto de los arquitectos" suele ser "mínimo" y se resuelve dentro de una plástica pobre y de gran precisión geométrica.

En este sentido, la intervención en el Palacio Meca es mínima, dado que el edificio se deja casi intacto, incluso se podría decir que se potencia su desgaste. Se añaden elementos puntuales que sirven para resolver las necesidades de los nuevos usos. En esta revaloración de la arquitectura existente, que la sutil intervención no hace más que acentuar, la discreción ha sido el criterio predominante, siempre teniendo en cuenta la función del edificio, sede del museo dedicado a mostrar la obra de Pablo Picasso, al servicio de la cual se estructura todo el planteamiento del equipo Garcés/Sòria.

## 81. Conjunto escultórico de la avenida Río de Janeiro



306 metros de largo

11 volúmenes de hormigón

Arte público

Este conjunto escultórico, repartido en once volúmenes de hormigón a lo largo de la medianera que divide la circulación de la avenida Río de Janeiro de Barcelona, es la mayor obra pública de Barcelona, ya que ocupa una longitud de 306 metros.

Los volúmenes se van desplegando sobre una base alargada, compuesta de tochanas rojas y de un parterre de césped verde, que en algunos puntos se convierte en paso de peatones. Este tipo de terraplén, elevado a la manera de un muro curvado o de una peana para uso de peatones y que actúa de separación vial, se hizo en colaboración con los arquitectos Carles Teixidó y Paloma Bardagí, con el fin de salvar el desnivel de dos metros entre una y otra acera.

Agustí Roqué diseñó once volúmenes en un sentido direccional, de manera que hay un grupo compacto, que se encuentra al inicio del parterre y al lado de la avenida Río de Janeiro con el Paseo Valldaura, el cual se despliega simbólicamente en el espacio multiplicando sus medidas por la mediana hasta estallar en dos láminas de 14 y 15 m en el punto final del parterre, ya en el cruce entre la avenida Río de Janeiro y la avenida Meridiana.

Los volúmenes de hormigón tienen un color gris marengo con un pigmento especial procedente de Alemania y unos cantos rodados de color rosa que se integraron en ellos y que sobresalen por la superficie, cosa que da un tono y una textura especiales. La combinación del negro de los volúmenes con el rojo de las tochanas y el verde del césped hace que el grupo escultórico sea rico en materiales y colores urbanos.

Los volúmenes alcanzan con el parterre una unidad compacta, integrada en el espacio urbano, y son una de las esculturas más urbanas y participativas de Barcelona.

## 82. *Laurus oxyrinchus*



100 x 60 cm

*Frottogramma*. Viraje al oro, al hierro y al selenio

Fotografía construida

Después de llevar a cabo algunas series fotográficas dedicadas a la zoología y la botánica, como "Herbarium" (1984), "Animal trouvé" (1985), "Ciencia y ficción" (1987) y "Fauna" (1988) –ésta última con la colaboración de Pere Formiguera–, Joan Fontcuberta inicia la serie " *frottogrammes*", a la que pertenece esta imagen, que se aleja de la representación de la realidad para seguir las pautas de la fotografía construida.

Esta imagen se ha extraído de un animal disecado del Museo de Historia Natural de Marsella y, como otras imágenes de animales y de plantas o cactus gigantes que el fotógrafo ha utilizado en esta serie, *Laurus oxyrinchus* expresa el espíritu de lo monstruoso y fantástico. Al mismo tiempo enlaza con la tradición fotográfica vinculada al naturalismo y al espíritu científico del siglo XIX que ya utilizaron Karl Blossfeldt (1865-1932) o Albert Renger-Patzsch (1897-1966).

## 83. El arte catalán hasta la Guerra Civil

Después del modernismo y de la estética art nouveau, se impondrá muy pronto un retorno al clasicismo, bajo las riendas del novecentismo, otra manera de entender la modernidad. Las tres primeras décadas del siglo estarán marcadas por la cohabitación –no siempre fácil– del novecentismo y la vanguardia.

El arte catalán de las primeras décadas del siglo XX está dominado casi hegemónicamente por el **novecentismo**, corriente artística y cultural que surge como reacción frente al modernismo y en relación directa con el ascenso del **catalanismo político** al gobierno de las instituciones: primero los ayuntamientos y después las diputaciones, que en 1914 forman la **Mancomunidad de Cataluña**, primer ensayo de autogobierno desde 1714, bajo la presidencia de Enric Prat de la Riba.

Aunque la **dictadura** del general Primo de Rivera (1923-1931) abrió un paréntesis, no comportó el fin del novecentismo. Sin embargo, evidenció algunas contradicciones que se pusieron de manifiesto a raíz de la **Exposición Internacional de Barcelona de 1929**.

Durante los años de la **República** y de la **autonomía** (desde 1931) fueron reanudados los esfuerzos de construcción institucional del país, respetando la herencia novecentista pero bajo unos parámetros culturales y políticos muy diferentes.

Por la voluntad de organizar una Cataluña moderna, el novecentismo adoptó una actitud contraria a la vaguedad, la melancolía y el sentimentalismo modernistas. En cambio, exaltó valores como **orden, racionalidad, pedagogía, civismo, cultura, trabajo...**

Muy a menudo estos valores también entraron en contradicción con el espíritu provocador, rupturista o incluso anárquico de los **movimientos de vanguardia**, que no siempre coexistieron pacíficamente con el novecentismo.

El término *noucentisme* ('novecentismo') fue acuñado por Eugenio d'Ors, piedra angular del movimiento, que lo difundió en la sección "El Glosari", del periódico *La Veu de Catalunya*.

El novecentismo se asocia oportunamente a un conjunto de connotaciones vinculadas a la noción del nueve/lo nuevo. Como primera aproximación, la cronología del novecentismo se podría situar entre 1906 –fecha en que se inicia "El Glosari"– y 1923, cuando se impone la dictadura de Primo de Rivera, aunque todavía perdurarán algunas iniciativas y el talante novecentista.

A grandes rasgos, se han apuntado tres puntos de definición del movimiento: el primero, que lo define como el pacto entre intelectuales y poder; el segundo, que lo propone como una actitud, y el tercero, que lo considera a partir de rasgos estilísticos de tipo clasicista. Son interpretaciones más complementarias que excluyentes. Quizás uno de los méritos de la exposición "El novecentismo, un proyecto de modernidad" (1994), una de las últimas lecturas que se ha hecho, es la de haber intentado la síntesis.

Sin embargo, Josep Murgades, en la *Historia de la Literatura Catalana* (vol. IX, Ariel, 1985), define el novecentismo como "el fenómeno ideológico que [...] tipifica las aspiraciones hegemónicas de los núcleos más activos de la burguesía catalana, postula los intereses en un plano ideal y, mediante la creación de un complejo sistema de signos lingüísticos e iconográficos, formula modelos y proyectos que, además de explicar analógicamente la realidad, contribuyen a establecer pautas de comportamiento social tendentes a posibilitar la viabilidad de una acción reformista".

Nos parece que la lectura de Murgades da a entender el fenómeno del novecentismo de una manera más globalizadora. Efectivamente, hay que situar el novecentismo en un contexto político, económico y social. Y es que Cataluña, con un desarrollo económico resultado de una revolución industrial en marcha, y en proceso de consolidación de la burguesía, se enfrenta con un Estado político rural y unas estructuras obsoletas que dificultan su desarrollo. En este contexto, pues, se articula un discurso nacionalista –cohesionador– conservador, y una ideología que tenía como finalidad modernizar el país y superar las limitaciones políticas desfavorables a los intereses de la burguesía. Así, se puede entender que, aparte de otras acciones, al amparo de las primeras y débiles plataformas de autogobierno y de la influencia de la Liga Regionalista, con su órgano de expresión *La Veu de Catalunya*, que defendía los intereses de la burguesía, se desarrolle una tarea de normalización de la lengua –aspecto fundamental– y se construya una infraestructura educativa y una práctica cultural: el novecentismo.

Pero siguiendo a Murgades, la ambición política de esta burguesía queda abortada, razón por la que el marco de acción del novecentismo se manifiesta especialmente y es canalizado hacia el ámbito cultural. El novecentismo había depositado mucha confianza en la cultura como instrumento para alcanzar la modernización. La cultura era entendida, además, como un medio para promover y difundir el programa de esta burguesía; así, se articuló el mencionado pacto entre política, poder y cultura y, en consecuencia, se facilitó la profesionalización del intelectual con todas las connotaciones de servidumbre que eso implica.

### **Novementismo y modernismo**

El novecentismo desarrolla una lectura del modernismo en clave de rechazo y de oposición; gesto de negación que se ha interpretado como una respuesta a todo lo que el siglo XIX significaba. El novecentismo es un movimiento que se afirma en el presente y se presenta como un proyecto de modernidad en un momento clave: el cambio de siglo.

Esta lectura en negativo del modernismo se podría definir también como una necesidad de distanciamiento y de articular una identidad diferenciada frente a la tradición inmediata. Se trata, en definitiva, de legitimar un proyecto de novedad frente al pasado. En este sentido, el novecentismo articula un discurso de oposiciones simétricas que por un lado contribuyen a definirlo y por otro descalifican el modernismo. El modernismo se alinea del lado del naturalismo o el sentimentalismo, mientras que el novecentismo está cerca del idealismo, la inteligencia, la estructura, etc.

A pesar de las diferencias, hoy en día se tiende a hacer una lectura de modernismo y novecentismo como una continuidad. Eduard Valentí ya lo señaló hace tiempo: "El Novecentismo orsiano es no sólo un modernismo en el sentido genérico en que hemos definido este término, sino la culminación del modernismo finisecular, sólo que con un carácter peculiar que le viene dado por el prurito de autoafirmación de la generación nueva frente a las anteriores y, sobre todo, por una nueva orientación en el orden politicosocial y del pensamiento, consecuencia del nacimiento y consolidación del catalanismo político". Efectivamente, tanto el modernismo como el novecentismo se presentan, en lo esencial, como proyectos idénticos: pretenden la modernización y reforma del país.

### **El novecentismo y otras corrientes internacionales**

El carácter específico del novecentismo y su marco social, político y económico hacía difícil insertarlo en un contexto diferente del catalán. Y todavía más: el novecentismo presentaba una problemática tan particular como la relativa, por ejemplo, al tema de la lengua, al de una nación sin Estado, que parecía situarlo al margen de la dinámica cultural europea. Así, huelga decir que todos los esfuerzos por asociarlo a procesos similares a España se han descalificado. Y por otra parte, deben matizarse los primeros intentos de buscar interrelaciones que lo vinculaban al *novecento* italiano –cronológicamente posterior.

Ahora bien, en la medida en que los estudios han avanzado y se va ampliando el concepto de historia de la cultura y se estudia el arte profundamente marcado sólo por las vanguardias, el novecentismo, a pesar de sus particularidades, sintoniza con unas corrientes más globalizadoras. Murgades sitúa el novecentismo en un marco de respuesta que nace en el cambio de siglo, contra las tendencias dominantes en el siglo XIX. En efecto, en el ámbito de la estética

se opta por el clasicismo frente al romanticismo, el naturalismo, el realismo; en el ámbito de la política y el pensamiento, se articula el nacionalismo y el imperialismo frente al liberalismo, etc.

En este marco más globalizador se sitúa el novecentismo. Y en este contexto se ha subrayado el vínculo entre Jean Moréas, fundador de la *École Romane* (1891) y Charles Maurras, fundador de la *Action Française* (1899) –su réplica política– los cuales articulan un discurso sobre el clasicismo, el nacionalismo y el conservadurismo próximo al novecentismo. Cabe decir que después de la Primera Gran Guerra, en los países vencedores –Francia e Italia– se potenció este discurso (el llamado retorno al orden) de manera que se hacen más evidentes algunos rasgos que coinciden con el novecentismo.

En un ámbito más concreto, París se convertirá en el faro para todo lo referente a pintura y escultura. Se ha estudiado concretamente la influencia de determinadas experiencias; en este sentido, se ha señalado la ejemplaridad de Puvis de Chavannes y su pintura mural sobre Torres-García y sus discípulos, como también la influencia de Cézanne y el estructuralismo en la pintura en general. Se ha advertido el impacto del también novecentista Aristides Maillol y de una escultura antirrodiniana, que recupera el primitivismo clásico y la geometría. En cuanto a la arquitectura, el préstamo y la influencia exteriores son más complejos, pero se adoptan modelos del Renacimiento en sintonía con experiencias paralelas por toda Europa. También se ha hablado de una mirada hacia la arquitectura de la secesión vienesa, que se considera un referente de modernidad y orden; igualmente se ha advertido un interés ocasional por el racionalismo.

¿Y la vanguardia? Aunque la prensa refleja un conocimiento sobre ella, el novecentismo, preocupado por la recuperación y la identidad del país –entre otros problemas está el de la normalización de la lengua– no podía permitir un discurso disgregador como el de la vanguardia. Y si existe un interés, ocasional y sin consecuencias, por el cubismo es porque hay una lectura que vincula cubismo a clasicismo y estructuralismo, aspectos muy importantes para el novecentismo.

El término **noucentisme** ('novecentismo') fue acuñado por **Eugenio d'Ors**, el principal teórico del movimiento. Expresa la voluntad de asimilar **lo nuevo**, y también la de insertarse plenamente en la **cultura** del novecientos, el siglo XX, el mundo contemporáneo.

La voluntad de modernización del país impulsada por el **catalanismo** se proyectó mediante el novecentismo, que va mucho más allá de lo que sería un movimiento artístico y literario para dar lugar a grandes proyectos de acción cultural, como la normalización del catalán moderno (**Pompeu Fabra**), el fomento del espíritu científico (**Institut d'Estudis Catalans**), la creación de museos de arte y bibliotecas, la pedagogía, etc.

El novecentismo se plantea como una superación del modernismo y se esfuerza por diferenciarse de él. Pero en el fondo está la continuidad de un impulso fundamental: la **voluntad de modernización y de regeneración**.

Probablemente, la principal diferencia entre modernismo y novecentismo radica en el **carácter nacionalizador** de éste último, carácter nacionalizador que no significa aislamiento de las corrientes internacionales. A pesar de su singularidad, el novecentismo catalán –muy ceñido a la realidad catalana– responde a **planteamientos relacionables con corrientes internacionales**, tanto en el plano ideológico como en el estético. Así, el arte novecentista ofrece puntos de contacto con el simbolismo, Cézanne, el cubismo, la secesión vienesa o los llamados realismos de los años veinte y treinta.

Tomando como punto de partida Josep Murgades, que sintetiza el programa teórico novecentista, señalamos muy esquemáticamente tres aspectos fundamentales: intervencionismo, imperialismo y arbitristo, y ello dejando de lado que el novecentismo se presenta asimismo como un proyecto de modernidad que sintoniza con el presente.

El intervencionismo es una especie de tercera vía entre la revolución ("violencia ilegal") y la evolución ("determinista fatalista"); una vía "de acción reformadora en profundidad, identificada con el marco legal"; concepto en un principio "experimentado como un afán genérico de reactivación en todos los ámbitos de la realidad social, y experimentado después como una necesidad imperiosa de ejercer una función dirigente". Cabe decir, siguiendo a Murgades, que el intervencionismo se vincula, en una doble proyección, al imperialismo en relación con la acción política y al arbitristo en relación con la cultura y la ética en general.

El concepto de imperialismo tenía en el contexto de la época unas connotaciones positivas, incluso un carácter culturalista, de identidad nacional ("fuerza de civilización"): una especie de patriotismo, un aglutinador para muchos intelectuales. En realidad, es una consecuencia más del nacionalismo que tiene como objetivo defender los intereses de la burguesía y la industria catalanas.

El arbitristo se asocia a una capacidad de creación deliberada y consciente, mandada por la razón. Una voluntad transformadora que se identificará en el terreno estético con el clasicismo y el estructuralismo en oposición a romanticismo y realismo y, por extensión, al impresionismo.

### **Programa estético**

Podríamos señalar unos "valores afines" derivados del programa teórico y que se relacionan entre sí –en palabras de Murgades– que afectan a la práctica artística. En un principio, más que un programa artístico concreto o un "estilo" determinado, el novecentismo se define por una actitud. El *Almanach dels noucentistes* (1911), una especie de manifiesto del movimiento, dirigido por Euge-

nio d'Ors, reúne un conjunto de colaboraciones de literatos, artistas –con la participación de algún político– bajo el signo del eclecticismo, cuando menos formalmente. Al principio, el novecentismo, desde un punto de vista formal, es indefinible. Por esta razón acudiremos a una serie de "valores" que iluminan su práctica artística: ciudad, orden, naturaleza y clasicismo.

### **La Cataluña-ciudad**

La ciudad se convierte en un tema central para el novecentismo. La ciudad es en primer lugar la metáfora y la identidad de la nación. Enlaza, además, con otros aspectos cardinales del novecentismo: el Mediterráneo como cuna de la civilización y la ciudad como "urbanidad".

Efectivamente, la construcción y la modernización del país consiste especialmente en construir la capital, una capital moderna, equiparable a cualquiera de Europa, urbanísticamente dotada de infraestructuras y con las condiciones higiénicas y de organización, y a la vez con los elementos de representatividad necesarios.

Un aspecto importante en la construcción de la ciudad es la "belleza pública". Es decir, se pide la colaboración de todos los estamentos artísticos. Así, aparte del urbanismo, en un programa cohesionador de construcción de la ciudad las intervenciones se sitúan especialmente en el ámbito público: la pintura mural, la estatuaría pública, los jardines y los oficios aplicados a la arquitectura.

Pero, además, la ciudad es un centro de cultura. Por esta razón se dota a la ciudad de una red de instituciones culturales y educativas que realizan una función de formación, de protección del patrimonio, y que desarrollan una práctica cultural.

Con el paso del tiempo, ya sea por irradiación, ya sea por la intervención de agentes formados en la capital, la noción de ciudad se amplía; se articulan campañas urbanísticas y de dinamización cultural en ciudades como Sabadell, Tarrasa o Gerona y, en definitiva, se trata de que Cataluña se convierta en ciudad o, en otras palabras, la Cataluña-ciudad.

### **Orden, clasicismo y tradición**

El novecentismo se ha calificado como una síntesis entre modernidad y tradición. Esta síntesis se articula a partir de tres elementos: orden, clasicismo y tradición.

En relación con el primer elemento, el orden, el novecentismo se sitúa en la tradición clásica del arte –cuyo hilo se puede recorrer a lo largo de la historia– y que, como en el caso de Piero de la Francesca, Poussin o Cézanne, dice que la naturaleza por sí sola no es bella; al contrario, hay que introducir una dimensión humana, es decir, un sentido del orden, una estructura (arbitrismo). Cé-

zanne es el punto de referencia para el novecentismo. Cézanne significa, ante todo, estructura y orden; entonces, el paisaje se convertirá en una visión ideal y la pintura una búsqueda de los valores esenciales ocultos, una estructura u orden bajo la apariencia de las cosas. Un ejemplo de esta manera de entender el arte es la Pastoral, de Joaquim Sunyer.

Ahora bien, paralelamente hay otra opción: el modelo clásico, una visión idealizada y simplificada, digamos una visión contemporánea del arte clásico –entendemos aquí por arte clásico el arte de la antigua Grecia y la Roma–, dado que se trata no de copiar, sino de captar simplemente su espíritu. Se apela a la tradición mediterránea, investida de una dimensión simbólica: civilización, nacionalismo, pretendiendo que legitime el proyecto de modernización social. Interesa señalar que el modelo clásico y el sentido del orden que apuntábamos en el anterior párrafo no son opciones distanciadas, sino que tienen el mismo significado: estructurar, ordenar, esencializar la forma, ya que ambas opciones provienen de una tradición clásica del arte. Un ejemplo de este modelo clásico puede ser la pintura mural de Torres-García.

Otra referencia es la tradición popular. El novecentismo, al tener un carácter nacionalista, busca valores básicos y la esencia nacional en la tradición popular y rural. ¿Qué aporta la tradición popular? Autenticidad, cohesión y, en definitiva, una dimensión nacional y un carácter estable. Por otra parte, el reencontro con la tradición significa, por un lado, la recuperación de técnicas y oficios artísticos y, por el otro, recursos y motivos iconográficos del pasado. La tradición popular se manifiesta en la arquitectura y en la aplicación de los oficios en la arquitectura, y tenemos ejemplos de ello en la mayoría de los centros escolares de Josep Goday.

En conjunto, los artistas novecentistas se esfuerzan por encontrar un punto de equilibrio entre la mirada historicista, la tradición y la voluntad de innovar, de ser modernos. De todos modos, el arte novecentista no se ciñe a un solo patrón estilístico, sino que **engloba distintas opciones estéticas**, que abarcan desde el **clasicismo** hasta el barroquismo, pasando por la recuperación de la estética del *quattrocento* italiano o la regeneración de la **tradición popular**.

Más que un estilo determinado, el discurso novecentista consagra una serie de *leitmotivs* temáticos, entre los cuales sobresale la **referencia constante a la ciudad** y a los valores que representa: urbanidad, civismo, urbanidad... Así como el arte modernista expresaba nostalgia por el mundo rural o representaba aspectos negativos de la ciudad (los suburbios), el novecentismo exalta las polis griegas o las ciudades-estado italianas como modelos ideales de vida en sociedad y consagra la idea de **Cataluña-ciudad**.

Otra referencia constante en el discurso novecentista es el **Mediterráneo**: como paisaje (las vistas al mar, los veleros, los pinos...), como expresión de una determinada forma de vida (el desnudo, el clasicismo, las ciudades-estado, las mujeres robustas...) y también como escenario histórico (la Grecia clásica, la Italia renacentista, la cultura latina...).

La **tradición popular** catalana es igualmente exaltada como expresión de lo más genuino, más auténtico y como representación de sabiduría ancestral.

En el novecentismo hay un rechazo sistemático de la arquitectura modernista y de todo lo que directa o indirectamente va asociado a la herencia del siglo XIX, como por ejemplo el Plan Cerdà. La "idea" de ciudad del novecentismo se manifiesta con el Plan de Léon Jaussely (1903), consecuencia de un concurso internacional, que sólo se aplicó muy fragmentariamente.

¿Qué aportaba de nuevo? Torres Capell nos hace descubrir las innovaciones de este plan: no sólo se preocupa de una intercomunicación vial –entre otros, los enlaces entre Barcelona y los municipios agregados–, de las exigencias de la modernización, de la renovación del núcleo antiguo, de los equipamientos, sino que también aporta una nueva cultura urbanística: zonifica la ciudad en áreas de actividad; es decir, aporta una idea y una imagen de ciudad global. Y todavía más, no se trata de una simple aplicación de una retícula geométrica; la cultura urbanística se enriquece y, por lo tanto, tiene en cuenta la orografía y las particularidades del territorio, las calles existentes, etc.; en definitiva, se introduce la irregularidad, estrategias de composición varias, es decir, la diferencia.

Hay aún otro aspecto: la monumentalización de la ciudad. El plan es un intento de transformar Barcelona en capital, al estilo de los grandes centros europeos: grandes avenidas, paseos de ronda, plazas y edificios de servicios monumentales. En resumen, se trataba de articular una imagen cuya referencia era el barroco. En este mismo sentido hay que ver –como ya se ha distinguido– las intervenciones urbanísticas que cortaban la Barcelona antigua: la Vía Layetana, (intervención de Puig, Domènech i Montaner y Romeu) y el barrio barroco de la Virreina (Puig Gairalt y Bonet Garí), así como las urbanizaciones de la Plaza Cataluña a principios de los años veinte, el conjunto de la Exposición Internacional de 1929, el nuevo edificio de correos (Josep Goday y J. Torres Grau, 1914) o la nueva estación de ferrocarril (Ramon Duran i Reynals y Pedro Muguruza Andreu, *ca.* 1928).

Hay quien ha negado la existencia de una arquitectura novecentista. Ahora bien, en la medida en que la noción del novecentismo se ha planteado más como una actitud que como un estilo formal, se han señalado unos modelos que definirían la arquitectura novecentista. Como primera aproximación, hay una vertiente de esta arquitectura que busca unos referentes autóctonos; unos referentes que se sitúan en la arquitectura popular barroca y en la recuperación de los oficios artísticos, entre otros, especialmente, los esgrafiados y

las baldosas, que señalan igualmente hacia el barroco. Ejemplos de este tipo de arquitectura los tenemos en los arquitectos Lluís Bonet Garí, A. Carbón, J. Martorell, y en la mayoría de los edificios escolares de Josep Goday, como la escuela Pere Vila.

Otra vertiente es la que se inspira en la arquitectura clásica y/o del Renacimiento; son ejemplos ortodoxos de ello el monasterio de Montserrat, de Nicolau M. Rubió i Tudurí, o el Palacio de Pedralbes, en Barcelona. Ejemplos menos significativos serían algunas obras de E. Bona, Josep Mestres Fossas y Adolf Florensa. Otro modelo sería el que incorpora ciertos elementos del racionalismo; se trata de una voluntad de receptividad hacia la modernidad y de sintonizar con la cultura europea, aunque a veces esta tipología se relaciona con el art decó. Hay que señalar, en este sentido, la Casa Pidelaserra, de Ramon Puig Gairalt, la casa-fábrica Tecla Sala de Francesc Folguera, el conjunto de la calle Lleida de R. Reventós, o la fábrica Myrurgia de Antoni Puig Gairalt. También se ha hablado de una arquitectura que importa sus rasgos y el espíritu de la secesión vienesa. Entre otros, los arquitectos más brillantes de esta tendencia fueron Rafael Masó y Josep M. Pericas. De Rafael Masó hay que destacar el edificio Athenea, en Gerona, hoy derruido.

### **El arte de los jardines**

No es de extrañar que el jardín se convierta en un elemento importante en la composición ideal de la ciudad. Como la arquitectura, las artes aplicadas y la escultura pública, el jardín se integra como un elemento más que contribuye a la "urbanidad". El jardín tiene unas connotaciones autóctonas: el jardín de las masías; también tiene unos referentes mediterráneos, entre otros que podríamos mencionar, el de las villas italianas. El jardín se vincula, pues, al espíritu del novecentismo de una forma natural. Pero existen otras razones. El jardín es la expresión de una naturaleza civilizada, ordenada por la mano del hombre; se trata, en definitiva, de una naturaleza humanizada, domesticada. Es también la expresión de una naturaleza mediterránea –tan diferente de la nórdica o de lo estrictamente continental: el paisaje de las orillas del mar se convierte, como la tradición popular, en un signo de identidad.

Nicolau M. Rubió i Tudurí es la figura más significativa del arte del jardín, aunque no se puede olvidar la tarea desarrollada por los arquitectos A. Rigol, J. M. Pericas, Antoni y Ramon Puig Gairalt o J. Mirambell –autor del texto *Jardín meridional* (1934), entre otros. De Rubió i Tudurí hay que recordar el ajardinamiento y urbanización de la Plaza de Francesc Macià.

### **La Exposición de 1929**

Aunque la iniciativa arrancaba de mucho tiempo antes, la Exposición Internacional se inauguró en 1929 bajo la dictadura de Primo de Rivera, aspecto que posiblemente condicionó la monumentalidad y el historicismo de los edificios oficiales. Se ha dicho –al margen de los resultados paisajísticos y urbanísticos–

que la Exposición de 1929, a diferencia de otros acontecimientos similares, no aportaba ninguna innovación, excepto algunos de los pabellones privados y de los de las nacionalidades; entre éstos hay que señalar especialmente el pabellón alemán, proyectado por Mies van der Rohe, una construcción emblemática del movimiento moderno.

La montaña de Montjuïc, donde se instala la exposición, había sido arreglada por el arquitecto Josep Amargós y por posteriores intervenciones de Josep Puig i Cadafalch y M. Vega i March. Un aspecto importante fue el ajardinamiento, dirigido por Forestier y ejecutado por Nicolau M. Rubió i Tudurí.

El conjunto de la exposición estaba formado básicamente por una quincena de palacios, aparte de los pabellones comerciales, un conjunto de reproducciones arquitectónicas, el Pueblo Español, la urbanización de la Plaza España y otras instalaciones. Desde la Plaza España se puede contemplar una panorámica de la perspectiva monumental del conjunto.

Hay edificaciones que sintonizan con una arquitectura clásica de modelo renacentista, propia del novecentismo: el Palacio de las Artes Gráficas, de P. Martínez y Ramon Duran i Reynals, el Pabellón de la Ciudad, de Josep Goday o el Palacio de la Agricultura, de Manuel Mayol y Josep M. Ribas. Otros incorporan el neobarroco –al margen del barroco popular–, como la fuente de Josep M. Jujol, o una cultura ecléctica, como el Palau Nacional, de Pere Domènech, con la colaboración de P. E. Cendoya y E. Catà. Cabe decir que, ya sean referencias clásicas, barrocas o eclécticas, se trata de un mismo concepto de arquitectura: la que remite a los estilos del pasado como estrategia de representación y monumentalización.

El estilo aporta simplemente connotaciones diferentes. Y todavía más, con pocas excepciones –los pabellones proyectados por Josep Puig i Cadafalch– se ha advertido un decalaje entre criterios estéticos y uso: ni la composición de los espacios determinada por esquemas clásicos o barrocos, ni los materiales que revisten las estructuras corresponden a las exigencias del espacio expositivo.

Si **la ciudad** representa uno de los grandes ideales novecentistas, es lógico que los programas de actuación urbanística o de mejora de los espacios urbanos trataran de recoger esta **concepción ideal** y de llevarla a la práctica.

Barcelona, la urbe metropolitana, ofrece algunos ejemplos paradigmáticos. Así, la urbanización de la montaña de **Montjuïc** a raíz de la **Exposición Internacional de 1929** se hizo con voluntad de construir una **acrópolis cívica** donde confluyeran los espacios para el ocio (jardines, estadios), el arte y la cultura.

Paralelamente, la **Plaza Cataluña** representa otra característica del urbanismo novecentista: la monumentalización de la ciudad.

Al margen de Barcelona, la red de "**segundas ciudades**" catalanas ofrece testimonios muy notables de cómo el **embellecimiento y la monumentalización de los espacios urbanos** quería incidir en el reforzamiento de la identidad y del espíritu cívico.

**Desde el punto de vista estilístico, la arquitectura novecentista incluye varias opciones**, entre las cuales están la recuperación de Brunelleschi, el monumentalismo *Beaux-Arts*, la influencia de la secesión vienesa, el reencuentro de la tradición popular catalana (edificios acabados con líneas curvas y decorados con baldosas y esgrafiados) y también una cierta estilización prerracionalista.

Es difícil hablar de escultura y pintura novecentista, especialmente al principio, ya que más que de un estilo unitario se trataba de una voluntad de modernidad. Poco a poco se va aclarando y definiendo, pero tampoco podemos hablar de un estilo formal común. Más bien es una cuestión de actitudes. Cabe decir que, como primera aproximación, podemos señalar una problemática y unos modelos tras los cuales observamos el espíritu del novecentismo, de la misma manera que en cierto momento Murgades viene a decir que la Escuela de Bibliotecarias, la normalización de la lengua o el Institut d'Estudis Catalans forman una especie de constelación del espíritu novecentista, aunque somos conscientes de que se tendría que matizar más.

### **La pintura y el muralismo**

Hay una característica original: la recuperación de la pintura mural. ¿Por qué? Este interés, impulsado por Torres-García, se vincula a la preocupación novecentista de construir la ciudad. La pintura mural puede tener una dimensión pública, una dimensión decorativa que, superando las limitaciones de la pintura de caballete, se acerca a la colectividad, razón por la que –se ha dicho– se convierte en una exaltación de los valores programáticos del novecentismo. Y además, la pintura mural enlaza con la tradición mediterránea.

De hecho, hay un gran interés por la pintura mural, como se demuestra a partir de los artistas implicados, tanto en el ámbito privado como en el público: aparte de Torres-García están también Francesc d'Assís Galí, Josep Obiols, Francesc Canyellas, entre otros. Y ello al margen de la fundación de escuelas –como la Escuela de Decoración de Torres-García, fundada en 1913– y otros detalles como su viaje de formación en Italia y las campañas de promoción de la pintura mural en la prensa.

En relación con la pintura se pueden señalar, a grandes rasgos, dos modelos: uno que se define como una pintura estructurada, cuyo referente es Cézanne, y el otro que es una reinterpretación del clasicismo pasado por el cedazo de la modernidad. A pesar de las apariencias, los dos modelos se aproximan en lo que tienen de estructura y de búsqueda de lo esencial en la forma.

Joaquim Sunyer –que se dio a conocer en 1911– es quizás el artista más significativo, junto con Josep de Togores, de esta pintura de raíz cézanniana. De Sunyer hay que destacar la pintura *la Pastoral*, como cuadro al servicio de los rasgos esenciales del idealismo novecentista. De Togores, *Chicas catalanas* es una pintura estructurada y equilibrada. En esta vertiente hay que señalar igualmente artistas como Jaume Mercader, Rafel Benet, Francesc Vayreda, Marià Espinal, Domènec Carles, y hasta los primeros trabajos de Joan Miró o Enric Cristòfol Ricart. Se trata de una pintura que se plantea superar el impresionismo, aquella pintura blanda que, una vez disuelta la forma, es pura sensación, sin elaboración. En este sentido, esta pintura de raíz cézanniana "arbitra" la sensación óptica impresionista.

Dentro del conjunto de la pintura de caballete, hay que señalar la pintura estructurada y serena de Jaume Mercadé, como *El zepelín*, el realismo de Feliu Elias, en obras como *La despensa*, o de Josep Aragay en *Las vacaciones*, y la superación del impresionismo en las pinturas de Rafael Benet, especialmente en *La lluvia*.

Torres-García representa, mejor que nadie, la otra vertiente: el ideal clásico. Una evocación simplificada y con un poderoso sentido de la estructura –como la pintura de raíz cézanniana– del arte clásico. El ideal clásico también quiere decir "arbitrar" la naturaleza, "civilizarla". Es un trabajo igualmente de depuración y de esencialización, que encontramos sobre todo en sus pinturas murales, como el panel de *La Cataluña Industrial*. Pero la pintura mural alcanza, con Xavier Nogués, un punto de ironía y realismo que contrasta con el novecentismo idealista de Torres-García, especialmente en el conjunto mural procedente de las Galerías Layetanas.

En realidad, estos dos modelos no definen del todo la producción de pintura. Hay, por ejemplo, una vertiente más o menos impresionista –los Colom, los Labarta– o artistas cuya pintura resulta inclasificable, como Feliu Elias, aunque la crítica los asimila a un discurso novecentista.

Aparte de la obra pictórica, hay que señalar dos fenómenos que contribuyeron a la difusión y promoción del novecentismo. El primero, la asociación *Las Artes y los Artistas*, en activo desde 1910 hasta 1936. Creada con el objetivo principal de realizar exposiciones, no es propiamente –como dice Francesc Miralles– una institución novecentista, pero aglutinó los intereses de los artistas y tuvo una especial trascendencia en el periodo, además de incorporar generaciones jóvenes. El segundo fenómeno afecta a la formación, tan importante para el novecentismo: la *Academia de Francesc de A. Galí*, de carácter privado, una institución en la época, que desde una actitud pedagógica innovadora iluminó la trayectoria de muchos artistas como Rafael Benet, Josep Aragay, Francesc Vayreda e incluso Joan Miró.

### **La escultura y la estatuaria pública**

La escultura ocupa teóricamente un lugar importante en el ideal de ciudad novecentista. Hemos visto ya la preocupación del novecentismo por la "belleza pública". Así, la escultura tendría que ser un elemento importante con vistas a "civilizar" la ciudad y asumir un papel de comunicación de los valores programáticos. Aun así, las realizaciones en cuanto a estatuaria pública son muy limitadas, a pesar de las campañas en la prensa y el interés generalizado. La causa es difícil de explicar, pero posiblemente se debe a la infraestructura académica y ochocentista que controla los concursos, los tribunales y los accesos a la concesión del encargo.

Desde siempre se ha señalado el escultor de la Cataluña Norte Arístides Maillol como el punto de partida de la escultura novecentista. Su obra *Mediterránea* (1905) es en este sentido emblemática: estructuralismo y tradición clásica –y tal vez, más que clásica, primitiva–, aspectos que definirán emblemáticamente la escultura novecentista. De hecho, se trata de un desdoblamiento en el terreno de la escultura de algunos rasgos señalados en pintura.

Enric Casanovas y Josep Clarà, que dieron a conocer su obra en 1911, así como los pintores Torres-García y Joaquim Sunyer, serán celebrados por la crítica como los más genuinos representantes de la escultura novecentista. Se trata de una escultura que toma como referentes la escultura clásica primitiva y que busca una forma esencial y una depuración de la figura. Aunque su obra evoluciona con el tiempo, está en determinados ejemplos, como podemos observar en *Juventud*, de Casanovas, o en *La diosa*, de Clarà, una escultura que ha aprendido la lección de Cézanne y la aplica a la escultura. Por otra parte, es una respuesta a la escultura modernista y, por extensión, a Auguste Rodin, una escultura sin sentido de la arquitectura, además de sentimental y romántica. Aparte de los escultores señalados, cabe mencionar a Manolo Hugué, Esteve Monegal, Fidel Aguilar y Joan Rebull. Creadores que es difícil situar en un mismo marco, pero que responden a un sentido estructural y primitivo de la forma, especialmente Manolo Hugué con obras como *La Llobera* o Joan Rebull con *María Rosa*.

### **El grabado y la ilustración**

Fontbona ha señalado que la imagen del novecentismo, indefinida al principio, acaba teniendo una formulación concreta aunque bastante difusa. El agente de esta concretización no fue la pintura, la escultura o la arquitectura, sino especialmente las artes gráficas que, como el modernismo, contribuyeron a identificar y definir la identidad visual del novecentismo.

Las artes gráficas tienen un carácter democrático en el sentido de que se acercan a un amplio sector de público, a diferencia de las artes llamadas nobles. Y otro aspecto: prácticamente todos los artistas que hoy calificamos de novecentistas se implicaron y sobresalieron en la ilustración y el grabado; entre ellos hay que destacar a Feliu Elias (Apa), Xavier Nogués, Enric-Cristòfol Ricart, Josep Obiols, Pere Torné i Esquiús o Francesc Labarta, entre otros. Enric Cristòfol

Ricart destacará sobre todo en el grabado al boj, como en los Aleluyas de la Fiesta Mayor, y Pere Torné Esquiús dejó como testimonio de su trabajo como grabador los *Dulces parajes de Cataluña*.

Siguiendo a Francesc Fontbona, las revistas articulan y consolidan una imagen de identidad: El Papitu, en concreto la etapa 1908-1912, que es la más importante; hay que señalar también *El Picarol* (1912) y, quizás más ocasionalmente, *La Revista nova* (1915-1936), con un emblema de Josep Obiols, *El Vell i Nou* (1915-1919), el *D'ací i d'Allà* (1918-1936), etc. También es importante la ilustración de libros, ejemplos de la cual son las recopilaciones irónicas de Xavier Nogués, *La Catalunya pintoresca* (1919), y *50 ninots* (1922). Igualmente son importantes los impresos corrientes y los carteles, habitualmente asociados a una empresa de carácter cultural novecentista y posiblemente identificados con un circuito y un público determinados.

Ahora bien, ¿cuál es la imagen gráfica novecentista? Para Francesc Fontbona hay tres elementos definidores: sobriedad, referencias clásicas y referencias a las tradiciones populares. En este sentido, el Cartel de la Asociación Protectora de la Enseñanza Catalana, de Josep Obiols, se ha convertido en paradigmático. La búsqueda de una tradición autóctona es un aspecto importante que se sitúa en un ámbito digamos que estilístico e iconográfico, pero también técnico. En efecto, se recupera la xilografía, procedimiento inmemorial y popular, entonces en desuso, que será una técnica asociada al novecentismo.

Las artes plásticas del novecentismo ofrecen la misma **diversidad estilística** que se constata en la arquitectura. Consiguientemente, la definición de lo que es novecentista no puede ser dada exclusivamente en función de la estética, de las formas, sino que también debe considerarse la existencia de unas determinadas actitudes o el cultivo de ciertos temas.

Una característica destacable es la voluntad de recuperación y de **regeneración de la pintura mural**, como vehículo idóneo para dirigir mensajes instructivos y también para satisfacer el afán de monumentalidad propio del novecentismo.

Entre los cultivadores de la pintura mural sobresale, en primer lugar, **Joaquín Torres-García**, autor de la decoración del Salón de Sant Jordi del Palacio de la Generalitat (entonces Mancomunidad), uno de los ejemplos más representativos de los postulados novecentistas.

En la pintura de caballete, el introductor del novecentismo es **Joaquim Sunyer**, que con obras como *Pastoral* recrea imágenes de una vida idílica cerca del mar.

El tema preferente de la escultura novecentista es el **desnudo femenino**, resuelto con formas compactas y redondeadas que representan simbólicamente ideales como el Mediterráneo o la juventud. Al frente se sitúa el escultor nortacatalán **Aristides Maillol**, seguido por Josep Clarà, Enric Casanovas o Manolo Hugué.

Un resumen de las artes plásticas novecentistas sería incompleto sin la referencia al grabado y la ilustración, que alcanzan una gran expansión gracias a la existencia de numerosas **publicaciones ilustradas**, la mayoría de ellas de esmeradísimo diseño.

En el novecentismo se produce una revitalización de las artes decorativas, aunque su recuperación y su práctica ya se habían iniciado en el modernismo. Hay varias razones que lo explican. En primer lugar, las artes decorativas se vinculan, en su vertiente de artes aplicadas a la arquitectura, a la idea de "belleza pública". En este sentido, las artes decorativas tienen una dimensión pública que contribuye a definir y transmitir la "urbanidad" que debe impregnar la ciudad ideal.

Hay otro aspecto fundamental en las artes decorativas, y es que van unidas a una búsqueda de las raíces autóctonas y nacionales. Se convierten, pues, en signo de identidad nacional y de autenticidad. Y además, la recuperación de los oficios artísticos es un sinónimo de calidad, una recuperación de la calidad que se relaciona con la gran preocupación por la formación de cuadros medios y la noción de obra bien hecha. Así, se asiste a una gran vitalidad de los oficios artísticos en general, como los que tienen una aplicación en arquitectura: la cerámica, la xilografía, el vidrio, el mobiliario popular, la orfebrería, etc. Y cabe decir que, al mismo tiempo que se recuperan las técnicas, también se reencuentran los temas y los motivos.

En relación con la recuperación de los oficios artísticos y en sintonía con la preocupación por crear una infraestructura formativa del novecentismo, hay que señalar el hito de la Universidad Industrial, con la fundación de la Escuela Elemental del Trabajo (1913) y la Escuela Superior de los Bellos Oficios (1914), con las cuales la formación de los oficios alcanza una gran calidad. De hecho, como se ha distinguido, se trataba de combinar modernidad, tradición e identidad nacional. Aparte de estos centros, hay que añadir la Escuela de Decoración de Torres-García (1913).

Con el novecentismo se mantienen los esfuerzos de **regeneración de las artes decorativas** iniciados con el modernismo, pero con un matiz que marca la diferencia. Mientras que la preocupación modernista por las artes decorativas aspiraba a un cierto compromiso entre el arte y la industria, los novecentistas ponen mucho más énfasis en la **exaltación de los procedimientos artesanales**, la manualidad y la **potenciación de los oficios**.

Con esta finalidad fue creada la **Escuela Superior de los Bellos Oficios**, uno de los paradigmas de la acción docente de la **Mancomunidad**. Se trataba de potenciar la formación de las clases medias y menestrales pensando en un país donde la producción artesanal, el mundo de los oficios, tenía que representar una fuerza económica real.

Por otra parte, recuperar la práctica tradicional de los oficios de arte significaba reencontrar algunas de las expresiones más genuinas de la **sabiduría popular** catalana, oponiendo su carácter autóctono, nacional, a los modelos estéticos foráneos. Eso es particularmente perceptible en la **cerámica**, el grabado xilográfico, el vidrio esmaltado y sobre todo el **mobiliario**.

En este campo, la recuperación de los estilos populares y del repertorio decorativo tradicional de las masías catalanas entroncaba directamente con la voluntad de modernización, dado que comportaba la renuncia a la ornamentación superflua, la búsqueda de la simplicidad y de la economía y, en definitiva, un concepto decorativo que se adaptaba en clave catalana a las **formas de vida moderna**.

El art decó se asocia en un principio a un modelo de artes decorativas artesanal, suntuario, muy refinado, a pesar de la simplificación formal que se da como respuesta a la producción estándar. Sin embargo, el art decó acabará teniendo una gran difusión –incluso puede llegar a banalizarse. Interesa destacar que impregnará el espíritu y que se convertirá en la identidad de los "felices años veinte", y se identificará con la clase social enriquecida por la Gran Guerra. El *boom* del art decó se produce en la Gran Exposición Internacional de París de 1925, aunque se había formado mucho antes.

Hablar de art decó en Cataluña es problemático, dado que no existen ni el grueso social ni las condiciones económicas que lo hacen posible. Por esta razón, sus manifestaciones son esporádicas, eclécticas y contenidas. Se trata de una importación sin posibilidad de arraigo.

Pero aunque es limitada, la influencia del art decó se manifiesta especialmente en la moda, las artes gráficas y la decoración de establecimientos. En relación con las artes gráficas pensamos, por ejemplo, en *D'Ací i d'Allà*, una publicación de larga vida que va incorporando las modas y, a partir de la segunda mitad de los años veinte, el art decó; o también en las ilustraciones de Emili Ferrer. Con respecto a la decoración, podemos señalar, entre otros ejemplos: el Salón de Conversaciones de la sede del FAD (Fomento de Artes Decorativas) en la cúpula Coliseum, la decoración de la fábrica Myrurgia de Valeri Corberó, la decoración de Villa Robiralta, etc.

El mundo de la arquitectura tiene otro registro, dado que cuesta separarlo del racionalismo incipiente y se confunde con él. Con reservas, se suelen citar como ejemplos de arquitectura art decó el Grupo Escolar Collaso i Gil, de Josep

Godoy, y la editorial Seix Barral, de Josep Mestres Fossas. Quizás una de las construcciones art decó más puras son los antiguos almacenes Jorba (Manresa), proyectados por Arnald Calve a mediados de años treinta.

En 1929, en la Exposición Internacional de Barcelona, se organiza, bajo la iniciativa del FAD, el pabellón de Artistas Reunidos. El edificio, proyectado por Josep Mestres Fossas y bajo la dirección de Santiago Marco, fue, tanto por el contenido como por el continente, la muestra más coherente de art decó en Cataluña.

Había, a pesar de la diversidad, una voluntad de estilo. Entre muchos otros, podríamos mencionar como ejemplos plenamente identificados con el art decó, los relieves de Josep Granyer, las fuentes exteriores de Rafael Solanic y Antoni Serra o las puertas del propio Santiago Marco. Aparte del pabellón de Artistas Reunidos, un aspecto importante que se relaciona con el interés por la iluminación del art decó son las fuentes y el conjunto de columnas y soportes con luz interior en la misma Exposición de 1929, uno de los aspectos más espectaculares de la muestra, responsabilidad de Carles Buïgas, ingeniero luminotécnico.

El **art decó** es un estilo que incide en las **artes decorativas** y la arquitectura a partir de los años veinte. Su eclosión se produce a raíz de la exposición de artes decorativas celebrada en París el año 1925. No se trata de un movimiento de vanguardia como la Bauhaus o el racionalismo, con voluntad socializadora, sino de una **interpretación libre de la modernidad** dirigida a un **público esnob** y cosmopolita, bien representado por la mujer vestida *à la garçon*. En la definición de la estética decó confluyen la **asimilación de la geometría cubista**, la estilización del vocabulario clasicista, la fascinación por el exotismo oriental introducida por los ballets rusos o la exaltación de **paradigmas de la modernidad**, como los trenes expresos, los dirigibles, los grandes paquebotes o las ondas radiofónicas y los focos de luz eléctrica.

En Cataluña se dan algunas manifestaciones de calidad que sin embargo no comportan una oposición radical al novecentismo: la revista *D'ací i d'allà*, los perfumes de Myrurgia o el edificio de los almacenes Jorba en Manresa, por ejemplo.

Sin embargo, el principal escenario del art decó catalán fue la **Exposición Internacional de 1929**, en Barcelona, en la que destacó el pabellón de los Artistas Reunidos y sobre todo la colosal **escenografía luminotécnica** (avenida de columnas luminosas, fuente mágica y foco del Palau Nacional), concebida por Mariano Rubió y Bellver y el ingeniero Carles Buïgas.

## 84. Vanguardias en Cataluña

La valoración de las vanguardias en Cataluña ha oscilado entre un discurso autocomplaciente de supervaloración, tomando como referencia a los artistas Picasso, Joan Miró y Salvador Dalí, y lo contrario, una lectura que negaba cualquier tipo de aportación y que calificaba las experiencias de vanguardia en el territorio y el contexto catalán como de simple imitación y copia. Como cada vez tenemos más información, estamos en condiciones de hacer otro tipo de valoración.

Si bien es cierto que, aparte de individualidades, no existe un movimiento original similar a cualquier movimiento de la vanguardia internacional, creemos que se puede hablar de una lectura original y de una contextualización específica de la vanguardia en clave catalana. Y es precisamente esta configuración específica lo que define a la vanguardia en Cataluña.

A grandes rasgos, esta especificidad está condicionada por diferentes motivos. Por un lado, el estallido del modernismo que, con el trasfondo de la Revolución Industrial y la afirmación nacionalista, aportó implícitamente un sustrato y una serie de valores que tendrán continuidad en la vanguardia: novedad, libertad, cosmopolitismo. Cabe decir que los protagonistas de la vanguardia se formaron en parte dentro del modernismo: Pablo Picasso, Pablo Gargallo, Julio González, Joaquín Torres-García, el marchante Josep Dalmau. De hecho, la aparición de estas figuras y posteriormente de Joan Miró y Salvador Dalí no se explica sin este sedimento. La mayoría de estos artistas formados en Barcelona se integran en el mercado y los círculos de París y realizan aportaciones importantes.

Por otro lado, las relaciones de Cataluña con la vanguardia internacional se convierten en las propias de una relación periferia/centro. Ahora bien, hay que observar también un movimiento de retorno. Barcelona forma parte puntualmente de la estrategia de difusión de la vanguardia internacional, al acoger exposiciones de corrientes foráneas: Exposición de arte cubista (1912), Exposición de arte moderno nacional y extranjero (1920), Picabia (1922). A eso hay que añadir la presencia de la colonia de artistas extranjeros durante la Primera Guerra Mundial: Serge Charchoune, Albert Gleizes, Francis Picabia, Olga Sacharoff, Otto Lloyd, etc.

Y además, debe tenerse en cuenta que la vanguardia internacional se traslada a una problemática autóctona: lectura del cubismo frente a estructuralismo y tradición; Joaquín Torres-García como lectura original de la vanguardia internacional; la interpretación vernácula del surrealismo, etc.

También hay unas condiciones que dificultan el desarrollo de la vanguardia. El país atraviesa un proceso de redefinición nacional y de sistematización de la lengua. Los dirigentes políticos y culturales impulsaron iniciativas muy importantes de modernidad con la convicción de modernizar el país; ahora bien, no podían aceptar propuestas disgregadoras. Así se explica el carácter ecléctico y moderado de muchas manifestaciones y la gran diferencia entre las realizaciones plásticas y literarias, estas últimas limitadas por la fragilidad y la falta de una tradición.

Y aún más, la vanguardia plástica debe desarrollarse en el exterior. No existe ni base social ni económica para el desarrollo de una práctica vanguardista.

Contrapuntando la hegemonía del novecentismo y su voluntad de alcanzar una síntesis tranquila entre la tradición artística catalana y la modernidad, durante las primeras décadas del siglo XX también se dan en Cataluña (o desde Cataluña) una serie de **manifestaciones de las artes de vanguardia**, con toda su carga polémica, rupturista y visionaria, totalmente opuestas al juicio novecentista. Algunas de estas manifestaciones alcanzan una importancia excepcional.

La incidencia del fenómeno vanguardista es posible porque **París continuaba siendo** la capital artística de Cataluña, tal como lo había consagrado la generación modernista. Se mantenían las relaciones abiertas y fluidas con el exterior, que dieron frutos como los distintos episodios que configuran la presencia de las vanguardias en Cataluña.

**Picasso** es una pieza clave de estas relaciones. Sus estancias en Gósol, **Horta de San Juan**, Cadaqués o Ceret durante el proceso de gestación y la fase inicial del **cuabismo** significan la incorporación de Cataluña a la geografía de este movimiento.

Otra pieza clave es **un marchante, Josep Dalmau**, que mediante su galería organizó una **serie de exposiciones primordiales** de arte de vanguardia, como la dedicada al cubismo (1912).

Es igualmente importante la presencia de **artistas extranjeros** en Barcelona, mayoritariamente exiliados a causa de la Primera Guerra Mundial.

Una síntesis personal de cubismo y futurismo da lugar al **vibracionismo** de **Joaquín Torres-García y Rafael Barradas**.

Después del cubismo, el movimiento de vanguardia que tiene más repercusión en Cataluña es el **surrealismo**, al que se adscriben **Joan Miró y Salvador Dalí**.

Se puede decir que en general existe un vínculo entre simbolismo y vanguardia. En Cataluña esta vinculación parece interrumpida, o en todo caso se da una situación mucho más compleja, por la presencia de una corriente dominante: el novecentismo, que, en cierta manera, limita el desarrollo de la vanguardia.

El novecentismo, a pesar de la voluntad de actualizar culturalmente el país, de construir plataformas informativas y de articular una expresión de modernidad, necesariamente tenía que topar, desde un punto de vista teórico y como estrategia, con propuestas radicales y anarquizantes como las del futurismo, el dadaísmo o el surrealismo. Todo lo que se situara al margen del clasicismo y la tradición, tenía que resultar extraño al novecentismo. El cubismo fue el único movimiento que interesó a los círculos novecentistas. Únicamente una cierta lectura del cubismo, en la medida en que se entendía como una reelaboración de la tradición clásica y se imbricaba con el estructuralismo, se interrelacionaba con la problemática novecentista.

Aparece un fenómeno muy particular a la hora de analizar las relaciones entre novecentismo y vanguardia: la coexistencia en determinados artistas de una práctica vinculada al clasicismo y al mismo tiempo con el arte de vanguardia. Y eso se tendría que revisar caso por caso. Joaquín Torres-García, sin embargo, propone una reflexión muy interesante señalando que son la misma cosa, que entre uno y otro hay una dimensión idealista y que, en último término, significa una visión al margen de la reproducción fotográfica de las cosas.

### **Plástica y literatura**

En la vanguardia existe una relación entre la literatura, la imagen y la tipografía como voluntad de ampliar el registro expresivo de la poesía tradicional. Con la intención de superar sus limitaciones, se desarrolla una reflexión y una búsqueda sobre la forma poética. Simplificando –porque se tendría que hablar de las estrategias de puntuación, de la ruptura de las reglas de escritura, etc.–, se atribuye una dimensión visual y tal vez sonora a la página y a la letra. Marinetti fue uno de los pioneros y acuñó una nueva forma poética, "las palabras en libertad", en la que, por decirlo de manera simplificada, las palabras parecen flotar por la página. Apollinaire, inspirándose en Marinetti, cultivó otro modelo el caligrama, que parece reproducir objetos de la vida cotidiana. También los dadaístas cultivaron otro modelo, pero prácticamente no tuvo incidencia en Cataluña.

Josep M. Junoy, profundo conocedor de la cultura francesa, fue influido sin duda por Apollinaire, promotor del cubismo. Efectivamente, Junoy, desde posiciones novecentistas, llegó a ser uno de los promotores del cubismo y cultivar el caligrama desde una fecha bastante temprana, en 1916. Cabe decir que su concepto de modernidad no tenía sentido si no se entroncaba con la tradición. Y el cubismo, o una cierta lectura de esta corriente, lo entendía como una reelaboración de la tradición clásica. Posiblemente el abandono de las

posiciones vanguardistas –el último libro que incluye trabajos de experimentación es *Poemes & Cal·ligrames*, de 1920– ocurre por el impacto de un arte "destraditionalizado". Junoy publicó la primera recopilación de caligramas en la revista *Trossos* (1916, en realidad 1917) que él mismo dirigía entonces y que posteriormente dirigiría J. V. Foix. Uno de los más conocidos de Junoy es "Oda a Guynemer" (1917, primera versión) homenaje a un joven aviador muerto en combate, en el que describe la caída del avión y la ascensión del espíritu del aviador.

Joan Salvat-Papasseit, desde posiciones culturalmente regeneracionistas y modernistas, pasó a posiciones próximas a la vanguardia, consecuencia de sus contactos con Rafael Barradas y Joaquín Torres-García, que lo introdujeron en el futurismo. Salvat incorpora un discurso, mezcla de elementos modernistas, libertarios y de vanguardia –calificados a veces de poco originales e incisivos–, a la vez que una nueva forma poética influida por las palabras en libertad. "Columna vertebral: sageta de foc" (1917), una especie de manifiesto, es la primera muestra de ello, si bien el ejemplo más elaborado y sistemático, en cuanto a la forma, es un poema tardío, "La Marcha Nupcial", inspirado en estrategias dadaístas, futuristas y caligramáticas. En torno a 1920-1921 parece que abandona el discurso de vanguardia y se encamina hacia una poética muy personal, conservando a veces la forma de las palabras en libertad y licencias tipográficas para expresar sentimientos desvinculados de la poética futurista.

De manera ocasional, J. V. Foix, Joaquim Folguera y Solé de Sojo cultivaron estas formas poéticas. Carles Sindreu prolongó la práctica de los caligramas/palabras en libertad, prácticamente hasta 1930.

### **Las Galerías Dalmau**

Las galerías son agentes inseparables de la eclosión del arte contemporáneo. En este sentido, la vanguardia en Barcelona está relacionada con un fenómeno muy especial: las Galerías Dalmau, compromiso fracasado entre una promoción, a veces romántica, del arte moderno y el mercado del arte. Cabe decir que la promoción de Josep Dalmau se realizaba desde la periferia y sin una base económica ni una plataforma social que le diera apoyo.

¿Cómo se puede explicar el fenómeno de las Galerías Dalmau? Josep Dalmau se formó en la Barcelona modernista. Él mismo, que al principio era pintor, había expuesto en *Els Quatre Gats*: eso quiere decir cosmopolitismo, afán por la novedad, idealismo, sensibilización por la precariedad del mercado artístico, etc. En definitiva, Dalmau trasladó en bloque este espíritu al terreno de la difusión cultural. Y aún más, Dalmau fue un canal para la marginalidad artística: el arte joven, el arte de vanguardia, el arte que connotaba una novedad. Por lo tanto, el arte que era rechazado por los circuitos más o menos

institucionalizados acababa siendo difundido por las Galerías Dalmau. Cabe decir que las Galerías Dalmau eran también un comercio de anticuario, cosa que posibilitó la promoción del arte moderno.

Las Galerías Dalmau tienen básicamente dos etapas: la primera, desde 1911 hasta 1923, con sede en la calle Portaferrissa, 18, el periodo más romántico de las galerías. El segundo periodo, de 1923 a 1930, cuando van a la quiebra, es una etapa en la que se quieren transformar e institucionalizar para ser unas verdaderas galerías de arte, conservando sus ideales.

Muy brevemente, la aportación de las Galerías Dalmau se puede concretar en la promoción de tendencias prevanguardistas locales, como cualquier otra manifestación que significara novedad en el microclima barcelonés: Darío de Regoyos, Joaquín Torres-García, Francesc Gimeno, Enric Cristòfol Ricart, J. F. Ràfols o García Lorca; y en la introducción, promoción e importación de la vanguardia internacional. En las Galerías Dalmau se realizó una de las primeras exposiciones mundiales del cubismo (1912) y también de las primeras de arte abstracto, con Serge Charchoune (1916 y 1917). Expusieron individualmente Van Dongen, Albert Gleizes, Francis Picabia o Frank Burty. Además, Josep Dalmau fue el único marchante que dio apoyo a la colonia de artistas extranjeros de vanguardia exiliados en Barcelona durante la Primera Guerra Mundial, y a lo que podemos considerar proyecto fracasado de exportación del arte catalán al exterior, por razón de supervivencia, es decir, por la falta de un mercado autóctono.

### **Picasso y la vanguardia**

Picasso representa una determinada "idea" de arte contemporáneo: el cambio constante. Su itinerario se ha calificado como una especie de proceso dinámico, siempre cambiante, siempre redefiniéndose en constante movimiento. Los estudiosos contemporáneos o inmediatamente contemporáneos se preocuparon de potenciar esta imagen de Picasso, renovador constante, y de clasificar muy minuciosamente su trayectoria como una secuencia casi sin fin de experiencias diferentes: después de la época azul, viene la rosa, los ocres de Gósol, e inmediatamente después el cubismo analítico que ya apunta a La fábrica de Horta. Y a eso hay que añadir la habilidad y las incursiones en el arte figurativo, que coexistía en plena etapa de búsqueda. Esta idea de artista que crea sin límite corresponde a la noción de novedad, criterio con el cual se ha intentado definir –fragmentariamente– el arte contemporáneo: la novedad, concepto muy frágil y en sí indefinible, ya que la novedad es –como se ha querido no ver en el propio Picasso– un proceso nunca interrumpido y sin fin, nunca estático. Picasso encarna, más que cualquier otro artista, el arte contemporáneo.

Cabe decir que Picasso es muy difícil de estudiar, dado que es imposible hacer de él un análisis distanciado. Pero hoy, a diferencia de hace unos años, está la tendencia a intentar realizar una lectura más globalizadora de la aportación de Picasso. Por ejemplo, en vez de abordar su obra de búsqueda en oposición

a sus incursiones neoclásicas y figurativas, tenemos la convicción de que se trata de dos vertientes complementarias y que afectan a la problemática de la deformación o la estructuración de la figura. Vemos su trayectoria como una retroalimentación de su presupuesto de partida, enriquecido desde diferentes posiciones: Picasso buscaba una forma ideal, un equivalente del mundo de las apariencias que, sin ser una representación fiel, fuera un modelo imaginario y equivalente.

### **Artistas extranjeros en Cataluña**

En términos generales, la relación de Cataluña con el extranjero quedó monopolizada por París, en términos de centro-periferia. Sin embargo, la periferia, Barcelona, ejerce una atracción. Tenemos la convicción de que la periferia entraba dentro del engranaje de proyección y de difusión de la vanguardia internacional, razón por la cual algunos acontecimientos de relieve tienen lugar –descontextualizados y aislados– en Barcelona. Y todavía más: en la periferia, deslumbrada por la metrópoli, era posible ocasionalmente y de manera aislada realizar acciones radicales, difíciles de llevar a cabo en París.

Cuando menos, hay una serie de datos muy significativos: en Barcelona se presentó una de las primeras exposiciones mundiales de arte cubista en 1912, igual que dos de las primeras de arte abstracto en 1916 y en 1917, protagonizadas por Serge Charchoune. En Barcelona nacen y se publican los primeros cuatro números de la revista 391; Francis Picabia celebra una de sus exposiciones más emblemáticas de su repertorio de máquinas en Barcelona –y no en París– en 1922. Theo van Doesburg participa en el mencionado proyecto internacional, frustrado, de intercambio de exposiciones.

A grandes rasgos, hay dos vertientes fundamentales que explican la presencia de artistas extranjeros en Barcelona: por una parte, la política de importación de exposiciones de arte extranjero del marchante Josep Dalmau. Síntomas de esta voluntad son, entre otros, la Exposición de arte extranjero (1920) y la Exposición de arte moderno nacional y extranjero (1929). Su proyecto de galería es un intercambio para proyectar el arte catalán en el exterior. En este sentido, organizó la primera exposición de Joan Miró en París (1921).

Por otra parte, estalla la Primera Guerra Mundial, que recoge la actividad artística en los países neutrales. Directa o indirectamente, es motivo de exposiciones individuales, como por ejemplo las de Van Dongen (1915) o Frank Burty (1917). Y, al mismo tiempo, provoca la presencia de una pequeña colonia de artistas extranjeros que, con sus actividades y relaciones, pasaron por Barcelona: Robert Delaunay y Sònia Delaunay; Albert Gleizes y su esposa, Juliette Roche; Marie Laurencin y su marido, Otto von Watgen; Jean Metzinger; Otho Lloyd y su esposa, Olga Sacharoff; Max Goth (seudónimo de Maximilien Gauthier); Nicole Groult; Serge Charchoune; Hélène Grunhoff; Francis Picabia y su esposa, Gabrielle Buffet; Ricciotto Canudo y Artur Cravan, seudónimo de Fabian Avenarius Lloyd, hermano de Otho Lloyd. Cabe decir que Dalmau fue

el único marchante que les dio apoyo. Una observación importante: la colonia quedó aislada del contexto artístico catalán y tampoco tuvo interés en vincularse a éste. Y un dato significativo: la revista 391 fue redactada totalmente en francés, sin ninguna colaboración autóctona, pensada exclusivamente para ser exportada a los círculos de la vanguardia internacional.

Aparte de eso, también habría que mencionar la participación de artistas de vanguardia en alguna de las exposiciones organizadas por el Ayuntamiento de Barcelona: la Exposición de Arte de 1918, que cuenta con la presencia de Robert Delaunay. Y la presencia más bien anecdótica de algunos artistas en zonas de veraneo.

### **El vibracionismo: Joaquín Torres-García y Rafael Barradas**

Aunque requeriría una matización, se puede señalar como primera aproximación que Rafael Barradas, artista uruguayo becado en Europa, dio a conocer elementos de la poética futurista y de la vanguardia en general a Joaquín Torres-García y a Joan Salvat-Papasseit. Torres-García, que hasta entonces había sido uno de los artistas más significativos del novecentismo, inició un itinerario de arte de búsqueda que coexistirá con posiciones clasicistas. A buen seguro que existen más razones para explicar este cambio estético: el rechazo de Josep Puig i Cadafalch a su proyecto de decoración mural del Palacio de la Diputación, el distanciamiento de los sectores novecentistas, etc.

Sea como sea, a partir de 1917 inicia una campaña programática de promoción del arte de vanguardia, por una parte con la publicación de una serie de textos que resumen todos los tópicos de la vanguardia, pasados por un cedazo personal, y por otra con una práctica artística en sintonía con Barradas que, entre otras denominaciones, se ha conocido como vibracionismo y que encontramos representada en su pintura *Barcelona*. Formalmente, se trata de una articulación muy personal de elementos muy diversos: cubismo, futurismo y el simultaneísmo de Delaunay. Cabe decir que es uno de los episodios más importantes del desarrollo de la vanguardia en el marco catalán, ya que es el primer movimiento generado en Cataluña. Y eso en contraste con la colonia de artistas extranjeros exiliados en Barcelona durante la Primera Guerra Mundial, que, en términos generales, no se vinculó nunca al contexto artístico del país. No se trata simplemente de una importación. Es el cruce de elementos, orígenes e influencias varios, elaborado y motivado por la dinámica del país.

Posteriormente, cuando Torres-García recuerde la experiencia, años después, a pesar de señalar los puntos de acuerdo, subrayará sus diferencias. Efectivamente, un examen comparativo entre ambos artistas revela una voluntad de construcción más elevada en Torres-García, como podemos observar en *Composición vibracionista*. En todo caso, la trayectoria posterior de cada uno de ellos confirma estas diferencias. La obra de Barradas tiene una dimensión idealista y antinaturalista que quizás arranca del futurismo. Barradas, posiblemente sin una idea de estructura que ilumine su búsqueda y sin el apoyo de un mer-

cado artístico, evolucionará durante los años veinte hacia una especie de expresionismo aguado. En cambio Torres-García, que seguía una trayectoria de búsqueda, coexistió con un arte clasicista pero siempre con un gran sentido de la estructura.

En 1918, el final de la Gran Guerra significó la toma de conciencia de la falta de un mercado de arte de vanguardia. Barradas se marchará a Madrid, y en 1920, Torres-García, después de intentar crear una industria de juguetes, también tendrá que partir. La aventura que se inició en 1917 cierra su ciclo.

### El surrealismo en Cataluña

El surrealismo tiene una gran difusión por todas partes y plantea una problemática de recepción, dado que, conocido fragmentariamente y, además, no codificado totalmente, opera como un generador de un potencial autóctono, y favorece lecturas vernáculas. Por esta razón no nos interesan tanto las ortodoxias como las heterodoxias. La recepción del surrealismo se manifiesta en todo el país y existen varios centros de difusión, hecho que, por sí mismo, es muy significativo. Aparte de Joan Miró y Salvador Dalí, que ejercerán una influencia importante, el primero con las formas orgánicas y el segundo con una pintura figurativa, hay que señalar diferentes focos. En el área de Barcelona: Ángel Ferrant y sus discípulos, Ramón Marinello, Eudald Serra y Jaume Sans, y otras personalidades como Artur Carbonell. En Lérida, en torno a la revista *Art* aparece un grupo formado por A. G. Lamolla, Leandre Cristòfol y Josep Viola. En el Ampurdán trabajan Joan Massanet, Àngel Planells –muy influidos por Dalí–, Esteve Francès, por Remedios Varo, Josep Planas Casas, Joan Batlle Planas i Ángeles Santos. Esta última desarrolló toda su trayectoria fuera de Cataluña. Además, también se tendrían que añadir a éstos otros artistas que se mueven más esporádicamente en la órbita del surrealismo. Como muestra de este surrealismo orgánico hecho en Cataluña tenemos la obra de Ramon Marinello Cabeza crepuscular.

Un aspecto importante en la difusión del surrealismo serían las revistas. La más importante, *L'Amic de les Arts* (1926-1928), que a pesar de ser una revista ecléctica aglutinó, entre otros, a J. V. Foix, M. A. Cassanyes, Sebastià Gasch, Lluís Montanyà y Salvador Dalí. Además de la publicación de textos de surrealistas franceses y de creación, como las colaboraciones de J. V. Foix, *L'Amic de les Arts* provocó polémicas, organizó debates como "Los 7 ante el Centauro", en sintonía con el surrealismo, y difundió, además, el arte de artistas autóctonos y extranjeros. Quizás el aspecto más importante es que *L'Amic de les Arts* y el "Manifiesto Amarillo", que editó la misma revista, junto con otros folletines dedicados al cine y al anuncio publicitario, vehicula la poética del Antiarte articulada por Dalí y asumidas por Gasch, y seguida más o menos de cerca por Montanyà.

El Antiarte, una aportación original, formula la idea eje de que el arte se considera un obstáculo para la evolución de la sociedad moderna, maquinista y contraria a toda ornamentación. Como réplica, se propone el cine o el anuncio publicitario, liberados de cualquier referencia romántica y sentimental. Cabe decir que el Antiarte resulta una síntesis del dadaísmo, el futurismo, el *esprit nouveau* y el surrealismo, y nos interesa especialmente porque es una lectura original. El último número, el 31, es un número excepcional –cuya ideación se debe prácticamente a Dalí: es una declaración de principios surrealista donde mantiene el discurso Antiarte, aunque posteriormente será suprimido del pensamiento del artista.

Además, también son importantes para la difusión del surrealismo la revista *Hèlix* (1929-1930), encabezada por J. R. Masoliver, y el *Butlletí de l'Agrupament Escolar de l'Acadèmia i Laboratori de Ciències Mèdiques de Catalunya* (1930), dedicado de forma monográfica a la vanguardia y al surrealismo.

### **ADLAN y la exposición logicofobista**

En 1932 se funda la asociación ADLAN (Amigos del Arte Nuevo), impulsada especialmente por Joan Prats, Joaquim Gomis y Josep Lluís Sert –este último representaba el vínculo con el GATCPAC. Sus componentes, con menor o mayor grado de implicación, serían, entre otros, Sebastià Gasch, Carles Sindreu, M. A. Cassanyes, Robert Gerhard i Lluís Montanyà. La asociación tenía como objetivo la promoción del arte de vanguardia y cualquier manifestación cultural que significara novedad, ajena a los circuitos institucionales. En palabras de Sebastià Gasch: "Libros que no encuentran editor, exposiciones que no encuentran sala, todo aquello que sólo cuenta con la adhesión de una minoría selecta, será acogido con complacencia por el ADLAN, que ha iniciado sus actividades bajo los mejores auspicios".

Efectivamente, ADLAN desarrolló una gran actividad en diferentes frentes. Una vertiente importante fue la importación de muestras de arte extranjero. Por ejemplo, dio apoyo a manifestaciones como el "Circo de Calder" y organizó exposiciones de Hans Arp, Man Ray y Picasso. Otro aspecto fue la promoción del arte autóctono: promovió la exposición de escultura de Eudald Serra, Ramon Marinello, Jaume Sans, y la de Ángel Ferrant. En este mismo ámbito dio a conocer, en una muestra que duró pocas horas, una exposición de Miró destinada a París. ADLAN continuó las actividades del marchante Dalmau y el espíritu del *L'Amic de les Arts*, una vez que éstos habían desaparecido. Un episodio importante auspiciado por ADLAN es el "Número Extraordinario de Navidad dedicado al arte del siglo XX" de la revista *D'Ací i d'Allà*, una especie de compendio visual y literario del arte de vanguardia.

Aparte de eso, ADLAN organizó unas actividades que amplían la noción de arte y al mismo tiempo muestran su apertura de espíritu. Ved una muestra: concurso de objetos de feria; exposición de objetos de mal gusto; exposición

de dibujos infantiles; exposición de dibujos de locos a la Sociedad Catalana de Psiquiatría, etc. A todo eso habría que añadir excursiones, conciertos y actividades culturales varias.

Por otra parte, ADLAN trató de conectar su gestión y su dinamismo con otros círculos culturales innovadores del resto de España. Así, mantuvieron contactos con el grupo de la *Gaceta de Arte de Tenerife*, que a su vez conectó con los círculos dinámicos de ciudades como Valencia, Bilbao o Madrid, que intentaron que surgieran ADLAN locales.

Uno de los episodios más importantes organizados por ADLAN fue la exposición logicobista –término acuñado por M. A. Cassanyes–, que ha sido calificada como la exposición surrealista más importante de antes de la Guerra Civil. Si bien la intención de integrar figuras de relieve no se logró, la exposición consiguió aglutinar diferentes sectores del surrealismo de Cataluña, como por ejemplo el Círculo de Lérida, llamado posteriormente Círculo del Ampurdán; de grupos que, aunque no se movían estrictamente en la militancia surrealista, eran próximos a ésta: Ángel Ferrant, Ramon Marinello, Eudald Serra, Jaume Sans; y sectores del resto del Estado, con diferentes grados de militancia surrealista: Maruja Mallo, Juan Ismael, Nadia Sokalova y A. Gaboa-Rothwoss.

### **Miró, Dalí y el surrealismo internacional**

Se ha puesto en duda la existencia de la práctica de escritura automática –el instrumento revelador del subconsciente– que vaya más allá del ejemplo aislado. Efectivamente, hay una polémica sobre sus posibilidades y límites en el campo de la literatura, pero esta problemática se agrava en el campo de la pintura. Parecía totalmente imposible una pintura sin control y preparación. Cabe decir que la generación posterior –los expresionistas abstractos y los informalistas– llevarán hasta las últimas consecuencias el automatismo, pero los surrealistas, demasiado anclados en el pasado, no estaban mentalmente en condiciones de aceptarlo.

Si se quería conseguir una imagen surrealista, había pocas posibilidades: evocaciones oníricas –necesariamente elaboradas– o automatismo; y las dos posibilidades se vivían contradictoriamente en el seno del surrealismo. En este contexto, aparecen las aportaciones de Miró y Dalí, que amplían las posibilidades de la pintura surrealista con propuestas originales.

Joan Miró, espoleado él mismo por la reflexión surrealista, aportó un lenguaje primitivo y elemental que venía a ser como una puesta en imaginación y una transformación esencial del entorno, como se puede observar en el *Tierra labrada*, pintura derivada de los hallazgos de *La masía* (1921-1923). Por su ejecución –que parecía muy espontánea, pero que estaba sometida a un proceso

final de racionalización–, por su simplicidad y progresiva depuración y porque era una interpretación de la realidad, sintonizó con el surrealismo. Miró significaba la posibilidad de una pintura o imagen surrealista.

La aportación de Salvador Dalí al surrealismo también fue muy importante. Muy esquemáticamente, en los textos del joven Dalí anteriores a 1930 –antes de incorporarse al surrealismo– se señala la capacidad de la mirada sobre la realidad para descubrir lo maravilloso. Una de las diferencias de Dalí frente a los surrealistas es que piensa que la observación –y la fotografía– es más eficaz que los procedimientos del automatismo surrealista. En este sentido, *Cendretes* se ha interpretado como una obra que expresa el conflicto entre el surrealismo y otra estética de la objetividad emparentada con De Chirico o el *esprit nouveau*.

Posteriormente, Salvador Dalí, en una línea de continuidad, aportará al surrealismo el método paranoicocrítico, que permite recuperar una imagen figurativa –la representación de la realidad exterior– por la expresión de contenidos psíquicos; se trata de comunicar lo concreto irracional mediante una pintura realista. La paranoia es una enfermedad mental que consiste en la construcción imaginaria y delirante de la realidad. Dalí busca el uso provocado por la paranoia, una paranoia –eso sí– motivada por una idea obsesiva que se convierte en un método de interpretación de la realidad, que cuestiona los principios de realidad y vehicula el deseo. Una de las formas más recurrentes de imagen paranoica es la imagen doble.

El **surrealismo** es un movimiento de vanguardia que se caracteriza por la voluntad de situar el acto creativo del artista fuera del control de la razón consciente y potenciar, en cambio, la **expresión de las fuerzas del inconsciente**, como los sueños. En el fondo se trataba de recalcar la existencia de otras realidades más allá de las supuestamente objetivas y de potenciar la asociación intuitiva de imágenes e ideas.

**Después del cubismo, el surrealismo es el movimiento de vanguardia que ejerció más influencia en Cataluña.**

Más allá de las dos grandes figuras adscritas al surrealismo internacional, **Joan Miró y Salvador Dalí**, destaca la acción promotora de una asociación, el grupo ADLAN (Amigos del Arte Nuevo), y la presencia de varios focos surrealistas en Barcelona, Lérida o el Ampurdán, además de las aportaciones de críticos y escritores, entre los cuales sobresale **J. V. Foix**.

**Joan Miró** ensayó una interpretación onírica de la realidad y desarrolló un lenguaje visual que, gracias a un proceso de **continua depuración y simplificación**, llegó a alcanzar la apariencia de un código abstracto de signos. Uno de sus temas preferidos es la identificación entre la persona, **lo concreto**, y el cosmos, **lo universal**.

**Salvador Dalí** aportó al surrealismo su **método paranoicocrítico** y provocadoras lecturas de las propias angustias y frustraciones (la homosexualidad, el odio al padre, la impotencia...); pero también extrajo una cierta retórica que explotó a medida que se distanciaba de la ortodoxia surrealista y que dio lugar a sus conocidos juegos de **imágenes de significado múltiple** (por ejemplo, la pintura donde se ve a Gala y a Abraham Lincoln al mismo tiempo).

A menudo el ámbito de la arquitectura y de la escultura se plantean conjuntamente, dado que el urbanismo y la escultura pública se manifiestan en paralelo. Cabe decir, sin embargo, que las experiencias más innovadoras en el ámbito arquitectónico, que giran en torno al racionalismo, y las investigaciones en el campo de la escultura, básicamente Pablo Gargallo, Julio González y Leandre Cristòfol, se desarrollan autónomamente.

### La arquitectura racionalista

Siguiendo la opinión de Oriol Bohigas, la arquitectura racionalista en Cataluña presenta unos rasgos específicos. En primer lugar, hay una gran producción en un tiempo muy limitado (1929-1937). En segundo lugar, los protagonistas del racionalismo pertenecen a la segunda generación de arquitectos racionalistas, pero realizan su obra –a pesar de su juventud– paralelamente a los grandes maestros del racionalismo cuando éste ya estaba codificado. En tercer lugar, se trata de una generación crítica que conoce las revisiones del racionalismo. Y por último, debemos ir con cuidado con el apoyo de la Generalitat de Cataluña, que adoptó el racionalismo como arquitectura oficial. Estilísticamente, Oriol Bohigas señala dos rasgos: distanciamiento de una posición formalista y tratamiento expresionista.

### AC y el GATCPAC

El GATCPAC (Grupo de Arquitectos Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea) es la sección Este, que junto con la Norte (San Sebastián y Bilbao) y la Centro (Madrid) forman el GATEPAC, de ámbito estatal. Cabe decir que el GATCPAC es el centro más activo y perdurará hasta el estallido de la Guerra Civil. Inicialmente, a pesar de la diferencia de militancia, acoge a Josep Lluís Sert, Josep Torres i Clavé, Germà Rodríguez Arias, Pere Armengou, Ricard de Churruga, Sixt Yllescas, Francesc Fàbregas, Jaume Mestres i Fossas, J. B. Subirana, Manuel Subiño y Ramon Duran i Reynals. Su ideario, propio del racionalismo, se concreta en la incorporación de nuevos materiales, tecnología industrial y funcionalismo, pero se interesan especialmente por la dimensión social de la arquitectura: la planificación urbanística, como el Plan Macià en colaboración con Le Courbusier, equipamientos sociales (Dispensario antituberculoso, 1934-1936) y viviendas obreras (Casa Bloque, 1934-1936).

El órgano de expresión del GATEPAC era la revista *AC (Documentos de Actividad Contemporánea)*, aunque la coordinación se hacía desde Barcelona, desde el Grupo Este o GATCPAC. En total, salieron veinticinco ejemplares, de apa-

rición trimestral, entre comienzos de 1931 y junio de 1937. *AC*, aunque también incluye artículos de modernidad artística, es el instrumento de difusión del racionalismo. Se informaba, con textos e ilustraciones, de la actividad del propio GATCPAC, así como de sus preocupaciones sociales y de la actividad arquitectónica que se producía por todo el mundo. El tratamiento social que hacen de muchos temas conecta su desarrollo con la creciente ideologización de la cultura que en Cataluña se produce con la proclamación de la República y, más tarde, con el estallido de la Guerra Civil.

### **La escultura moderna: Pablo Gargallo, Julio González y Leandre Cristòfol**

Pablo Gargallo y Julio González plantean itinerarios bastante similares: formación modernista, contactos con Picasso, conocimiento de las vanguardias y desarrollo de parte de su trayectoria en Francia. Su aportación a la escultura está en sintonía con un proceso de desmaterialización y con el cuestionamiento de un elemento básico en la escultura tradicional: la superación de la noción de masa. Es decir, el vacío y el aire constituyen la escultura y forman parte integrante de ella. Hasta entonces, la noción de masa compacta constituía la propia definición de volumen y de la escultura tradicional: el mármol es inseparable de la masa. Al contrario, Gargallo y González incorporan la noción de vacío como un elemento constitutivo del objeto escultórico. Esta desmaterialización está en relación con muchos factores: sus contactos con Picasso y su conocimiento de la vanguardia, entre otros. Efectivamente, su investigación está en sintonía con las búsquedas del cubismo y del futurismo, las cuales tienden también a desmaterializar el objeto. Pero eso se alcanza especialmente gracias a la utilización de nuevos materiales, hasta entonces inéditos en la escultura: la plancha metálica en Gargallo, y el hierro y la soldadura en González, que facilitan nuevas posibilidades.

La plancha no tiene entidad como volumen; la plancha es superficie sin masa o, mejor dicho, es una lámina, una lámina susceptible de configurar formas tridimensionales en las que la forma es sugerida, por una parte, por elementos esquemáticos y lineales y, por otra, por el propio vacío, como sucede en *La gran bailarina*. Ésta es, entre otras, la gran aportación de Gargallo.

En el caso de González, el hierro, la forja y la soldadura posibilitan también un nuevo concepto de escultura; es una escultura con un sentido casi abstracto de la forma, el cual consiste en el acoplamiento de planos y líneas; es decir, de ello deriva una "construcción" que no es nada ajena al cubismo, que facilita romper la noción de volumen y llegar a aquella idea tan cara a González de "dibujo en el aire". Por otra parte, la superposición de planos destruye la noción de masa tradicional en la escultura. *Mujer ante el espejo* es una de las obras más representativas de esta etapa de búsqueda.

Gargallo no se libró nunca del anecdotismo y practicó en el fondo una escultura figurativa; González, en cambio, se aproxima a la abstracción –aunque no llega nunca a la abstracción pura–, cosa que quizás facilita una mayor libertad

formal. Por otra parte, González aportará un sentido expresivo del material más radical, con la incorporación de materiales de desecho y un tratamiento inacabado. En cambio Leandre Cristòfol, más vinculado a los círculos leridanos, al surrealismo y a sus manifestaciones colectivas, practicó un tipo de escultura más experimental y poética, con objetos encontrados, como la pieza Noche de luna.

Durante el periodo de entreguerras el impulso vanguardista se manifiesta, en **arquitectura**, con el llamado **movimiento moderno**, una de cuyas expresiones es el **racionalismo**. Lo definen, entre otras características, una voluntad de **simplificación formal** influida por la pintura abstracta, la aceptación optimista de los procedimientos industriales (por oposición a la concepción casi artesanal de la arquitectura modernista) o el uso de materiales como el **hormigón**, el **hierro** y el **vidrio**. Asimismo, muestra una preocupación preferente por los **aspectos sociales de la arquitectura**: la ordenación del espacio, la ciudad, la vivienda...

El movimiento moderno es la base de la arquitectura contemporánea. Dos de sus focos principales son la Bauhaus, en Alemania, y **Le Corbusier**, en Francia. Este último ejerció una gran influencia en Cataluña, sobre todo mediante el **GATCPAC** (sigla de Grup de Arquitectos y Tècnics Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea), que durante los años de la Generalitat republicana dirigió prácticamente la política urbanística y pudo desarrollar su ideario socializador con la construcción de distintos equipamientos. El liderazgo del GATCPAC recae en el arquitecto **Josep Lluís Sert**.

Paralelamente, **Pablo Gargallo** y **Julio González** desarrollan experiencias primordiales para la **escultura** contemporánea. Ambos sustituyen la escultura maciza de piedra, madera o bronce por el **trabajo con planchas metálicas**. Gargallo la recorta y la dobla para representar figuras. González la trabaja con procedimientos industriales, huyendo del preciosismo, para obtener representaciones esquemáticas.

A pesar de la riqueza de actividades en el ámbito de la fotografía, difícilmente se la puede enmarcar estrictamente en la vanguardia. La fotografía representa, eso sí, –y dejando de lado el pictorialismo– un ámbito de modernidad que se manifiesta en la incorporación de nuevas técnicas y actitudes. Un aspecto que no se puede olvidar es la reflexión teórica en torno a la fotografía: Pere Català Pic o Sebastià Gasch prestaron atención a la fotografía desde una actitud defensora de la modernidad. Ahora bien, una de las lecturas más interesantes proviene de Salvador Dalí, el cual celebra la objetividad de la fotografía y apunta su capacidad de descubrir lo maravilloso en los objetos ordinarios.

## El pictorialismo

Quizás el nombre más reivindicado dentro del pictorialismo en Cataluña es el de Joaquim Pla Janini, en activo hasta los años sesenta. El paradigma de su pictorialismo lo encontramos en *Las parcas*. A la hora de plantear el pictorialismo en Cataluña vemos que no se observan especiales diferencias con el internacional. Pero sí que se da un aspecto muy significativo: su larga pervivencia en Cataluña, mientras que en Estados Unidos y en Europa suele concluir con el fin de la Primera Guerra Mundial. Todo un síntoma –y eso no es una valoración con respecto al pictorialismo– de la impermeabilidad a la novedad.

### Vanguardia y publicidad

Un fenómeno muy importante es la aparición, en los años treinta, de la fotografía en el ámbito de la publicidad, que hasta entonces estaba monopolizada por el arte gráfico. Los pioneros en Cataluña son Pere Català Pic, Josep Sala y Josep Masana, los cuales incorporan y reelaboran las experiencias que llegan de Alemania y Francia. Hay que mencionar también a Josep Renau, el cual se inició en el fotomontaje en 1929 bajo la influencia de John Heartfield.

Con la publicidad se alcanza un nuevo concepto de fotografía liberada de las exigencias artísticas y de la obligación de la reproducción fiel de los objetos. Efectivamente, a grandes rasgos la fotografía publicitaria significó romper con el monopolio del pictorialismo, tendencia predominante entonces. La publicidad incorpora nuevas técnicas, como el fotomontaje, y se materializan las búsquedas de la vanguardia. El resultado es un nuevo lenguaje objetual entre la presencia del objeto y una dimensión virtual del objeto. Es decir, la fotografía facilita la objetividad, pero al mismo tiempo se potencian unas estrategias expresivas que aumentan la dimensión simbólica del objeto, y le dan un registro comunicativo y/o una aureola, como sucede en las fotos publicitarias de Pere Català Pic; Sast sería un buen ejemplo de ello.

Cabe decir que en los años treinta hay una noción optimista de la publicidad como información, y no como coacción. Pere Català Pic señala: "El mundo está lleno de cosas que tienen personalidad y expresión, y lo que hay que hacer es mirar y, más que mirar, comprender con sutilidad e intensidad". La mirada del publicista está comprometida con esta exploración. La publicidad absorberá la experimentación pura, de manera que la fotografía publicitaria acabará por ser entendida como reivindicación de una cierta vanguardia cultural. En este camino, aunque no se sitúan en el marco de la fotografía publicitaria, hay que señalar también a Emili Godes, especializado en macrofotografía, y Joaquim Gomis, los cuales representan una alternativa a la fotografía estándar.

### El periodismo gráfico

A escala mundial, en los años treinta se consolida un nuevo concepto de publicación: la revista ilustrada. En sintonía con este modelo, en Cataluña aparecen unos ejemplos que deben reseñarse.

Uno de los episodios más importantes del periodismo gráfico es la revista *D'Ací i d'Allà* (1918-1936), dirigida en la última etapa por Carles Soldevila, la cual en 1932 dio un salto incorporando a Josep Sala como director artístico y, más tarde, a un diseñador y fotógrafo, prácticamente desconocido, llamado Frisco. A partir de 1932 la fotografía es la protagonista de *D'Ací i d'Allà*; hay poco texto y la tipografía y la compaginación tienen una importancia especial. Se trata de un concepto especialmente visual de revista, que rompe con la tradicional página escrita y de lectura.

También *AC (Documentos de Actividad Contemporánea)* es una revista que debe mencionarse, por el diseño tipográfico. Editada por el GATCPAC entre 1931 y 1937, incorpora un diseño impecable y funcional –una paginación neoplasti-cista– en el cual la imagen es utilizada de forma creativa. Significativamente, *AC* incorpora un tipo de letra llamada "futura", que es también símbolo de simplicidad y funcionalidad.

*Art*, dirigida por Enric Crous Vidal en Lérida entre 1933 y 1934, es otra revista muy audaz en el aspecto gráfico. Se utilizan estrategias muy distintas, pero en todo caso el diseño de la página como imagen y la fotografía son utilizados de manera innovadora en el microclima catalán. Crous Vidal viene a ser uno de los pioneros del diseño de tipo, aunque desarrollará esta vertiente especialmente después de la Guerra Civil.

La voluntad de explorar **nuevos medios** y nuevas posibilidades de expresión lleva a los artistas (particularmente a los de vanguardia, menos reticentes ante la tecnología) a interesarse por la **fotografía**. Recíprocamente, los fotógrafos también asumen aspectos del arte contemporáneo.

Una forma de asimilación de fotografía y pintura es el llamado **pictorialismo**, consistente en la elaboración de composiciones fotográficas a la manera de las pictóricas, generalmente con procedimientos y técnicas casi artesanales.

Al mismo tiempo, la fotografía se incorpora a las **técnicas publicitarias** (hasta entonces limitadas a las que tenían como base el dibujo), lo cual da lugar al desarrollo de recursos como el **fotomontaje** y a una cierta **experimentación formal** afín a la estética vanguardista.

Es igualmente destacable la aparición de revistas en las que el **diseño gráfico** sintoniza con la sensibilidad más avanzada y concede una atención preferente a la fotografía (en detrimento del dibujo, que predominaba en las publicaciones novecentistas). Destacan *D'ací i d'allà*, la leridana *Art* y *AC (Documentos de Actividad Contemporánea)*, esta última portavoz del GATCPAC.

## 85. El arte durante la Guerra

Sebastià Gasch, uno de los críticos comprometidos con el arte de vanguardia, en su libro *La pintura catalana contemporània* (1937) –editado por el Comisariado de Propaganda de la Generalitat de Cataluña– hace patente la nueva actitud frente al arte de vanguardia en el contexto de la Guerra Civil. Es una aproximación global al arte catalán, pero lejos de los presupuestos anteriores de defensa y compromiso con la vanguardia. Ahora, Gasch abandona su tono cultural de combate y se añade a una lucha más compleja, en la cual la polémica entre vanguardia y no vanguardia se convierte en absolutamente superflua. Y es que en el contexto de la Guerra Civil hay una ideologización y una instrumentalización del arte como herramienta propagandística que implica el abandono de posiciones vanguardistas, lo cual ya se observa en la República como una tendencia hacia posiciones más tradicionales.

Los años trágicos de la **Guerra Civil** (1936-1939) no representaron una interrupción de las actividades artísticas, que sin embargo se tuvieron que reubicar en función del conflicto, de manera que se hicieron mucho más evidentes la **radicalización ideológica** y la **voluntad propagandística**.

En general, las formas de carácter realista responden mejor a estas exigencias, de manera que se impusieron en el **cartelismo**, la manifestación más conocida del arte en tiempo de guerra.

Una de las consecuencias más lamentables del estallido del conflicto fue la destrucción o el despilfarro de numerosas obras de arte, principalmente religioso, a causa del **saqueo o el incendio de iglesias** como Santa María del Mar o la catedral de Vic, entre muchas otras.

Cuando la Generalitat consiguió imponer su voluntad de protección y salvamento, organizó una **exposición de arte catalán en París**, donde fueron presentadas algunas de las obras más emblemáticas del patrimonio artístico catalán.

Esta exposición coincidía con la **Exposición Internacional de 1937**, donde estaba el **pabellón español**, concebido como un instrumento propagandístico al servicio de la causa republicana y donde la participación catalana era muy importante.

La actividad artística durante la Guerra Civil es considerable, pero se transforma a consecuencia del nuevo contexto. Un aspecto muy importante es la canalización, especialmente hacia la propaganda y las actividades politicoeducativas. No tan sólo el cartelismo, que es uno de los episodios más conocidos, sino las exposiciones de un carácter marcadamente ideológico o las activida-

des en el frente, como representaciones teatrales, sesiones cinematográficas o diarios murales se convierten en importantes. La actividad expositiva está marcada por los concursos de carteles, las muestras de propaganda institucional, que también integran objetos artísticos tradicionales, las exposiciones de beneficencia para adquirir fondos para la guerra y las organizadas por entidades sindicales. En términos generales, estas exhibiciones tienen un discurso totalmente ideologizado. Tratan temas de guerra y de exaltación de ideales como la justicia o la libertad.

Aparecen fenómenos propios del contexto de la Guerra Civil, como la desaparición de la demanda privada y la constitución del Estado como cliente y promotor. En este sentido, un organismo clave era el Comisariado de Propaganda de la Generalitat, que se ocupa no tan sólo de la información gráfica y de las publicaciones, sino también de todo lo que se relaciona con la conservación del patrimonio, la promoción de actividades y la creación cultural. Además, hay que añadir las actividades desarrolladas por otros organismos estatales y de la Generalitat, y otras vinculadas a asociaciones políticas y sindicales. Ejemplo emblemático de este intervencionismo de la Administración es el pabellón español en la Exposición Universal de París de 1937. Otro aspecto es la organización de asociaciones sindicales de artistas, que monopolizan la demanda y canalizan la difusión. La más significativa, quizás, fue el Sindicato de Dibujantes Profesionales.

Hay tres ámbitos que incorporan una dimensión de modernidad, y que con el contexto de la guerra adoptan una fisonomía particular: el cartelismo, la arquitectura y el fotoperiodismo.

### **El cartelismo**

A raíz del estallido de la Guerra Civil, se forma un comité revolucionario, completamente identificado con la defensa de la República, que se aglutinó en torno al Sindicato de Dibujantes Profesionales de Cataluña. En Barcelona existía una tradición de cartelismo comercial y de industria gráfica; ahora bien, el cartelismo tiene un gran desarrollo con la guerra. Cabe decir que, cuando todavía no existía la televisión y la infraestructura cinematográfica era bastante rudimentaria –pese a la existencia de la radio–, el cartelismo asume una función muy importante, espoleada por la diversidad de consignas y el complejo entramado de la República; eso a diferencia del sector franquista, donde no existía la industria gráfica y donde no había tanta necesidad de propaganda, por la naturaleza y la filosofía del régimen.

Es difícil hacer una aproximación al cartelismo; a la diversidad de opciones y de temáticas se añade, a veces, el problema de unos cartelistas improvisados y espontáneos. Sin embargo, interesa señalar que, en los casos más valorados por la historiografía, el cartelismo incorpora la lección y el sedimento de la

vanguardia: simplificación, esquematismo, tintas planas, contrastes de colores, etc. Y todavía más: se trata de alcanzar un nuevo lenguaje diferente y específico del de la pintura, un lenguaje cartelístico.

Entre los cartelistas más importantes hay que mencionar a Carles Fontserè, uno de los autores más emblemáticos, que tuvo una fuerte repercusión entre sus contemporáneos con carteles tan famosos como *Libertad*. Igualmente, Helios Gómez, calificado por el propio Fontserè como uno de los cartelistas más innovadores por su esquematismo y simplificación, inspirados en el futurismo y el cubismo. También debemos mencionar a Jacint Bofarull, Joaquim Martí-Bas, Rafael Tona y Germà Viader, que se escindieron del Sindicato de Dibujantes y que crearon una célula de dibujantes del PSUC. También Lorenzo Goñi o, en otro registro, Antoni Clavé, el cual, iniciado en el cartel de cine, también cultivó el cartelismo de guerra e institucional. Finalmente, hay que señalar al valenciano Josep Renau, personalidad compleja, director general de Bellas Artes durante la Guerra, que incorporó las técnicas del fotomontaje inspiradas directamente en John Heartfield, y además ideólogo del cartelismo de antipropaganda. Aparte de polemizar con artistas sobre el porqué del arte y su dimensión social, se opuso al arte de vanguardia y publicó un importante folletín, *Función social del cartel publicitario* (1937).

### Arquitectura

El 31 de julio de 1936 se crea el Sindicato de Arquitectos de Cataluña (SAC), al frente del cual se sitúa Josep Torres i Clavé, miembro del GATCPAC. Torres i Clavé pretende, a través del SAC, y ante la situación política creada a raíz del alzamiento fascista, superar los planteamientos teóricos del GATCPAC y conseguir una intervención real del arquitecto en la transformación de la sociedad. Por eso el arquitecto, además de ejercer la secretaría general del SAC, es nombrado delegado de la Generalitat en la Escuela de Arquitectura, donde incide vivamente en el cambio enérgico de los planes de enseñanza, en colaboración con el CENU (Consejo de la Escuela Nueva Unificada), creado también a finales de julio de 1936. Al lado de eso, su compromiso con la nueva realidad política y cultural se ejemplarizará por medio de la vinculación al Agrupamiento Colectivo de la Construcción de Barcelona, la colectivización más importante de Cataluña en número de trabajadores, y a la Comisión Mixta de la Administración y Control de la Propiedad Urbana, organismo que velaba por el buen uso del suelo urbano. Fruto de esta arquitectura racionalista y al mismo tiempo social es el Dispensario Central Antituberculoso.

### Pabellón español en la Exposición Universal de París de 1937

En 1937, en el contexto de la Guerra Civil, con la colaboración del Gobierno de Euskadi y especialmente de la Generalitat de Cataluña, el Gobierno de la República Española participa en la Exposición Universal de París con un pabellón diseñado por Josep Lluís Sert y Luis Lacasa. El pabellón es una especie de manifiesto de arquitectura racionalista con componentes regionalistas.

El edificio tenía dos plantas sobre un sistema de pilotes. La estructura era metálica y la construcción utilizaba todos los elementos propios de la arquitectura racionalista: vidrio, estandarización, fibrocemento, sinceridad en los materiales. La planta se ordenaba en torno a un patio, cubierto con una lona retráctil, que servía para reuniones y espectáculos.

El pabellón no estaba pensado para acoger obras de arte. Se trataba de una exposición de propaganda de productos industriales, agrícolas, folclóricos, además de explicar el drama de la guerra y el combate ideológico con un lenguaje expositivo innovador (fachadas anuncio, circulación en un solo y único sentido, etc.). Sin embargo, acabó por incorporar obras artísticas muy importantes: el *Gernika*, de Pablo Picasso; *El campesino catalán*, de Joan Miró; *Montserrat*, de Julio González o *La fuente de mercurio*, de Alexander Calder; aparte de una larga lista de artistas que representaba un panorámica muy amplia de la actividad cultural en la República.

Como objeto arquitectónico, el pabellón ha sido calificado de una de las mejores muestras de arquitectura española del periodo 1936-1939 y de estar entre los mejores pabellones de la Exposición de 1937. Desde un punto de vista ideológico, el pabellón tenía lógicamente un carácter panfletario. Como señala Fernando Matín Martín, "[...] el pabellón no era otra cosa que un grito potente a los regímenes políticamente afines, un llamamiento al mundo para que acudiera en ayuda de la República. [...] Utilizando una imagen metafórica, diríamos que el pabellón español parece una gigantesca caja de resonancias con «paredes anuncio» que informan, mediante la imagen y la palabra, sobre la vida cotidiana del pueblo español".

### **El fotoperiodismo**

La progresiva popularización de máquinas ligeras, como la Leica, la consolidación y la aparición de revistas ilustradas, los hechos de la Guerra Civil y su repercusión estimularon el fotoperiodismo.

Ahora bien, el fotoperiodismo es un fenómeno plural y en este periodo conviven distintas opciones. Existe un abanico de posibilidades muy amplio entre dos polos: uno, que se sitúa en el documental de autor, intencionado, en el que el fotógrafo nos da su visión, opción que tendrá una gran repercusión a partir de la Segunda Guerra Mundial; y el otro, que se considera la pura y simple presentación de los acontecimientos, actitud con la cual se inició el documental.

La Guerra Civil tiene grandes fotógrafos internacionales que aportan una nueva manera de plantear el documental. Robert Capa, fotógrafo de la revista *Life*, que posteriormente adquiriría un gran reconocimiento, simboliza la primera opción y es quien da una imagen conceptualmente elaborada del conflicto. Robert Capa presenta los hechos y las acciones de forma imparcial; el material informativo es mostrado desde un ángulo objetivo para que sea juzgado por el lector. Pero hay más cosas: aporta un sentimiento, ora dramático, ora tierno de las cosas. El fotógrafo establece una nueva relación entre el acontecimiento y su sensibilidad, y no necesariamente deben representarse los aspectos más crudos de la guerra para mostrar el dramatismo infinito y brutal.

En cambio, en términos generales, el fotoperiodismo del país se situaba en unos parámetros más primarios: la representación de los hechos. Hay excepciones: Agustí Centelles, entre otros, busca alguna cosa más. Cuando trabajaba como reportero en la preguerra, Centelles ya era consciente de la diferencia entre sus colegas, que hacen fotos sin vida, impregnadas de una cierta frialdad, y él; y así lo explica. Su voluntad no es tan sólo presentar los hechos, sino aproximarse a ellos; buscar una imagen viva y fresca. El contexto de la guerra favorece este modelo de fotografía que encontramos en fotos tan emblemáticas como *Bombardeo en Lérida*.

Centelles busca una imagen que parezca un documento en estado puro, una imagen que connote inmediatez y autenticidad. Éste es el estilo Centelles, aunque se haya dicho que no tiene estilo: su intención es la de hacer una fotografía espontánea o que parezca espontánea; incluso cuando se ve obligado a simular una puesta en escena, intentará más o menos reproducir este carácter vivo y espontáneo.

El **pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937** fue concebido como un **instrumento propagandístico** al servicio de la causa republicana. Las obras de arte allí reunidas, muchas convertidas en verdaderos emblemas, transmitían la idea de una España que defendía el progreso y la libertad ante las fuerzas de la reacción y el fascismo.

El edificio era obra de **Josep Lluís Sert** y Luis Lacasa y respondía a planteamientos racionalistas. Contenía obras como el *Gernika* de Picasso, *El campesino catalán* de Miró, la *Montserrat* de Julio González y otras aportaciones de Calder, Renau, Alberto, Llorens Artigas, Torres i Clavé, etc. La **contribución catalana** al pabellón español era muy notable.

En la misma Exposición Internacional de 1937, el pabellón del Vaticano acogía una obra de otro artista catalán, el pintor **Josep Maria Sert** (tío del arquitecto del pabellón español), favorable al bando franquista.

Otra manifestación propagandística de los años de la guerra fue el **cartelismo político**. Una gran cantidad de artistas agrupados en torno al Sindicato de Dibujantes Profesionales produjeron innumerables carteles repletos de **con-**

**signas** y de imágenes de milicianos, soldados, campesinos, banderas, puños alzados... La estética de estos carteles oscila entre el **realismo socialista** y el **esquematismo** de raíz vanguardista.

## 86. El arte de la posguerra

El arte de la inmediata posguerra se caracteriza por una ruptura con la penetración de la utopía vanguardista de los años veinte y treinta, por la continuidad del realismo novecentista, por el nacimiento del llamado "arte del estraperlo", por un cambio ideológico en el tratamiento del monumento y la estatuaria pública y por un resurgimiento de la pintura mural, estrechamente vinculada al impulso que recibe el arte sacro, a causa de la tarea de reconstrucción de iglesias y espacios de culto. A finales de los años cuarenta se dejará sentir la reanudación de la vanguardia, bajo el impulso de una nueva generación que, finalmente, se adherirá a la abstracción y al informalismo, ya en los años cincuenta.

El **final de la Guerra Civil**, en 1939, significó el comienzo traumático de una nueva etapa, con la derrota del gobierno de la República, el exilio de la Generalitat y el fusilamiento de su presidente, Lluís Companys. La instauración del **régimen franquista** representaba el desmantelamiento o la interrupción de los esfuerzos de construcción nacional desarrollados durante las primeras décadas del siglo, mientras que la realidad cotidiana de posguerra estaba duramente marcada por la **penuria económica**, la **represión**, el racionamiento, el **aislamiento** del exterior (acentuado por la Segunda Guerra Mundial), etc.

El arte, como reflejo de las realidades sociales, acusa la **ruptura** de muchas maneras. Por ejemplo, con el desmantelamiento de todos los **monumentos** que homenajearan a hechos o personajes significativos para el catalanismo (Rafael de Casanova, Pau Claris, Francesc Layret, el doctor Robert...) y con su sustitución por monumentos a la "victoria", al general Franco o a los muertos del bando que ganó la guerra (los *Caídos por Dios y por España*).

La ruptura también se hace patente con el exilio, **exilio** exterior de algunos artistas (Clavé, Fenosa, J. Ll. Sert...) y exilio interior de una mayoría que permanecía en el país pero no podía continuar las trayectorias iniciadas antes de la guerra.

El nuevo marco cultural, el cambio del sistema de valores y la penuria económica de los años de inmediata **posguerra** hicieron absolutamente inviables las experiencias de carácter vanguardista o innovadoras. Era una cuestión de pura **subsistencia**, porque la demanda artística de aquellos años se reducía a unos sectores muy determinados, y todo lo que se apartara de sus gustos tenía garantizadas las dificultades de supervivencia.

La Guerra Civil acabó con los débiles intentos de vanguardia que en Cataluña se habían insinuado durante los años veinte y treinta, justo en el momento en el que se hacía imprescindible su consolidación. El estilo realista del nove-

centismo tardío marcó la continuidad estética entre el antes y el después de la Guerra, mientras que los nombres vanguardistas fueron relegados al silencio y las tentativas de innovación encontraron refugio en la intimidad de algunas individualidades y en las iniciativas clandestinas de algunos jóvenes que, avanzada la década, aportan nueva energía al panorama artístico.

Así, artísticamente, los años cuarenta arrancan con el final de la Guerra Civil y concluyen hacia 1951, coincidiendo con la última exposición colectiva del grupo Dau al Set, hecho que señala la entrada en los cincuenta, década de apertura a la abstracción y el informalismo, que permitirá la consolidación de las trayectorias individuales de algunos de los artistas más significativos del arte contemporáneo.

Los primeros años de la década de los cuarenta se caracterizan por el impulso del arte sacro, la revisión de la escultura pública y el predominio del realismo novecentista tardío, así como por la creación de organismos que intentan dar una imagen oficial del panorama artístico. Es relevante, en este sentido, el papel de Eugenio d'Ors como figura pública ordenadora de las artes, con la fundación de la Academia Breve de Crítica de Arte, en 1942, y la organización del Primer Salón de los Once, al año siguiente, por parte de catalanes adscritos a una posición de vanguardia.

Los síntomas de cambio se empiezan a apreciar entre los años 1944 y 1947, etapa que podemos considerar como el prelude de Dau al Set. Se vuelve a producir el encuentro entre las artes y las letras, mediante la aparición de publicaciones como *Poesia*, *Ariel* y *Algol*. Esta simbiosis de la plástica y la literatura será fundamental para recuperar el espíritu de vanguardia. También la creación del Círculo Maillol en el seno del Institut Français de Barcelona jugará un papel relevante en la tarea de protección y apoyo a los jóvenes creadores. Es también el periodo en el que la actividad artística se reorganiza colectivamente, mediante la creación de grupos sueltos, de vida efímera, pero que son el síntoma de la voluntad colectiva de defender un arte más libre y al margen de las consignas del régimen.

Finalmente, un tercer periodo, comprendido entre 1948 y 1951, significó la eclosión de un conjunto de nuevas energías creativas –Dau al Set, I Salón de Octubre, Club 49– que se materializarán en grupos o actividades de duración más estable, y que señalan ya la consolidación de este reencuentro con la vanguardia que se da en los años cincuenta.

### **El arte religioso y la renovación del arte sacro**

El nuevo régimen impuesto por Franco y sus asesores –caso de Eugenio d'Ors en el ámbito de las artes– promueve el arte sacro y religioso como consecuencia de la necesidad de reconstruir muchas iglesias destruidas por la guerra. En

el ámbito de la pintura mural, el primer encargo, ya el año 1939, fue la reconstrucción de las pinturas de la catedral de Vic, de Josep M. Sert, que serían inauguradas en noviembre de 1945.

Otros artistas de antecedentes novecentistas practicaron también la pintura mural religiosa, como Antoni Vila Arrufat, que pintó el ábside del altar mayor de la iglesia arciprestal del Santo Espíritu de Tarrasa (1941-1944), el ábside del altar mayor del Santuario de la Salud de Sabadell (1945-1950), la capilla mayor de la iglesia de Sant Sebastià de Montmajor (1951), el altar de la Mercè de la iglesia de la Purísima Concepción de Sabadell, entre otros. También Pere Pruna pintó, durante los años cuarenta, algunos conjuntos al fresco de tema religioso, como la iglesia de la Virgen de los Desamparados, de Sarrià, y Josep Obiols decoró la nueva iglesia del Remedio, de Barcelona.

El refugio de la pintura y la escultura religiosa será sin duda el monasterio de Montserrat, símbolo del resurgimiento espiritual vinculado al nacionalismo. La mayor parte de artistas novecentistas colaborarán en el proyecto de renovación; arquitectos, pintores y escultores, como Francesc Folguera, Enric Monjo, Josep Obiols, Joan Rebull o Manolo Hugué. En este sentido, destacan la nueva fachada del monasterio, los frescos de la sacristía ejecutados por Josep Obiols y el Trono de la Virgen, una gran pieza de orfebrería realizada en 1947, colaboración múltiple de escultores y orfebres que siguieron el proyecto diseñado por el arquitecto Francesc Folguera.

Si los años cuarenta serán una década de auge del arte religioso, su empuje se prolongará todavía bien entrados los cincuenta, y tuvo un papel muy relevante en el XXXV Congreso Eucarístico celebrado en Barcelona en 1952. El arte sacro será muy popular, y en este ámbito destacan a los arquitectos Bonet Garí, César Martinell, Ignasi Puig Boada, Josep Goday; los escultores Enric Monjo, Frederic Marès, Pere Jou, Rafael Solanich y Charles Collet, y los pintores Antoni Vila Arrufat, Pere Pruna, Miquel Farré y Lluís Montané, entre otros.

No tan sólo fueron prolíficos en el arte sacro los artistas de raíz novecentista, sino que algunos escultores u orfebres, procedentes de ramas más vanguardistas de antes de la guerra renuevan el repertorio formal, sobre todo en la orfebrería. Es el caso de la conocida con el nombre de *Corona para un mártir* (1954), de Manuel Capdevila, hecha con guijarros de arroyo, hilos de cobre y trozos de madera, o el Sagrado Corazón de Ángel Ferrant, presentado en XI Salón de los Once en 1954, dedicado de forma monográfica al arte religioso.

### **La continuidad novecentista y las iniciativas del régimen**

Después de la guerra, algunos artistas emprenden el camino del exilio; es el caso de Apel·les Fenosa, Joan Junyer, Antoni Clavé y muchos otros. Aparte de los encargos de pintura mural, el mercado del arte se reinicia con la llamada "pintura del estraperlo", de tendencia realista y connotaciones folclóricas, que mantendrá su presencia hasta el final de la década.

La continuidad estética entre el antes y el después de la guerra la marcará el realismo novecentista, tanto en pintura como en escultura. En las salas de Barcelona exponen Jaume Mercadé, Miquel Villà, Joaquim Sunyer, Emili Bosch Roger, Manolo Hugué y Josep Clarà, entre otros. Destacará la pintura de Miquel Villà por sus contundentes composiciones, equilibradas, arquitecturales, por el grosor y la aspereza de sus pinceladas quietas y reposadas y por un cromatismo feliz de raíz *fauve*, como podemos observar en *Paisaje de Ibiza*. En escultura, Josep Clarà pondrá su clasicismo y su habilidad al servicio del nuevo régimen, se convertirá en el escultor oficial del franquismo en Cataluña y será exportado, gracias a Eugenio d'Ors, a certámenes internacionales como la Bienal de Venecia, representando a España.

Con respecto a las relaciones Madrid-Barcelona, la Galería Bimella presentará a la mayor parte de los artistas catalanes en la capital del Estado. Inaugurará la sala con Josep Clarà en 1940, y acogerá el Salón de los Once impulsado por Eugeni d'Ors.

En 1942, Eugenio d'Ors –asesor de las artes a escala estatal– impulsa la Academia Breve de la Crítica de Arte, que reunía a artistas, críticos, diplomáticos, etc. y pretendía establecer un hilo de continuidad con el arte anterior a la guerra. Su finalidad era la de "orientar y difundir en España el arte moderno, por cuantos medios estén a su disposición; favorecer la publicación y edición de los trabajos concernientes al arte moderno [...] y celebrar exposiciones y conferencias [...]". La Academia creó al año siguiente el Salón de los Once, certamen que reunía anualmente a once artistas –cada miembro de la Academia escogía a uno. Los primeros salones fueron de talante muy conservador, pero el VII Salón representó un hito importante en la historia de la posguerra. El acierto de este salón fue el de saber articular la presencia de figuras destacadas de antes de la guerra como Miró, Dalí o Torres-García con los artistas jóvenes que habían surgido de la reanudación de la vanguardia como Antoni Tàpies, Joan Ponç, Modest Cuixart o con arquitectos como Oriol Bohigas, de manera que se reivindicaba simultáneamente la vanguardia de antes de la guerra y a los jóvenes creadores de entonces.

### **Monumentalismo y escultura pública**

Siguiendo el ejemplo máximo oficial de monumentalismo escultórico y arquitectónico del régimen de Franco que se impulsaba desde el Valle de los Caídos, en Cataluña también proliferaron los monumentos a los caídos y a la Falange, y los cambios de esculturas en la vía pública fueron frecuentes.

Se lleva a cabo una revisión ideológica de los monumentos públicos. Por ejemplo, en el caso del monumento a la República, inaugurado por Lluís Companys en 1936 en el cruce del Paseo de Gracia con la Diagonal, bajo proyecto de los arquitectos municipales Vilaseca y Florensa, y un desnudo femenino de Viladomat en lo alto de un obelisco en alegoría a la República. En 1939 es reinaugurado el monumento sin el desnudo, con otra escultura al pie del obelisco con un laurel en la mano, que se convierte en una estatua alegórica de la Victoria, obra de Frederic Marès, y desaparece el medallón con el retrato de Pi i Margall.

También el monumento modernista atribuido al escultor Josep Llimona y dedicado al Dr. Robert se retiró de la vía pública en 1940, y no fue restablecido hasta bien entrada la democracia. Otro monumento escultórico destacado del franquismo es el monumento dedicado a los caídos que se encuentra en la avenida Diagonal de Barcelona, inaugurado en 1951 y obra de los arquitectos Vilaseca y Florensa, y del escultor Josep Clarà.

El monumentalismo en escultura estuvo presente durante todo el franquismo, y todavía en 1963 se inaugura en Montjuïc la estatua ecuestre del General Franco; monumentos como el dedicado a la Legión Cóndor no se retiran hasta 1980. Frederic Marès es otro de los escultores beneficiados por el franquismo; sitúa algunas de sus obras en bancos e instituciones públicas de Barcelona, y destaca en el encargo de las tumbas reales de Poblet, con motivo del traslado de sus despojos.

Uno de los pocos sectores que durante los años de inmediata **posguerra** consumía arte era el de los estraperlistas, nuevos ricos que se decantaban por la pintura de naturalezas muertas, ramos de flores, paisajes, gitanas y escenas folclóricas.

Sin embargo, la parte más importante de la demanda artística provenía de la Iglesia, a causa de la **reconstrucción** y la restauración de todo lo que se había destruido o malbaratado durante la guerra.

Eso dio un gran estímulo al **arte litúrgico** (imaginería, orfebrería...) y particularmente a la **pintura mural**. Destaca, por ejemplo, la nueva decoración pictórica de la catedral de Vic realizada por Josep Maria Sert.

El interés por actualizar el arte religioso tiene una representación paradigmática en la renovación del **monasterio de Montserrat** y dio lugar a varias exposiciones monográficas como las que se organizaron a raíz del Congreso Eucarístico de 1952, el primer acontecimiento de alcance internacional que se celebraba después de la guerra.

La mencionada renovación de Montserrat es igualmente representativa de otro de los rasgos definidores del arte de posguerra, la **continuidad de la retórica novecentista**: el que había sido su teorizador, **Eugenio d'Ors**, ocupaba cargos

destacados en la administración franquista; el clasicismo novecentista se convertía en hegemónico en la arquitectura con vocación monumental; muchos artistas de antes de la guerra mantenían su presencia en las galerías barcelonesas, y revistas de cultura como *Ariel* reproducían el mismo modelo de las publicaciones novecentistas.

## 87. La reanudación del arte de vanguardia

Al margen de la cultura propiamente oficial, distintas iniciativas ayudan a reanudar la normalización del arte. Figuras aisladas como Ramon Rogent y Josep M. de Sucre afinan los vínculos con posiciones más de vanguardia y serán figuras puente con la generación de jóvenes pintores. El surrealismo se recupera con la revista *Dau al Set* y el grupo de creadores que la ilumina, mientras que otras iniciativas como el *Círculo Maillol*, los *Salones de Octubre* o las actividades del *Club 49* abren las puertas a la reanudación de un arte moderno.

El fin de la **Segunda Guerra Mundial**, en 1945, comportó las primeras posibilidades de restablecer los contactos con el exterior después de uno largo y penoso aislamiento internacional. Por eso fue muy positiva la aportación del *Institut Français de Barcelona*, que con las becas del **Círculo Maillol** hizo posible el viaje a **París** de numerosos artistas catalanes de una **nueva generación** que empezaba a manifestarse.

Con la apertura, bien pronto se concretaron las primeras propuestas de **renovación**, que tenían como referentes a los maestros y los movimientos de **la vanguardia** de la primera mitad de siglo.

El descubrimiento del vanguardismo por parte de esta generación de posguerra fue como un proceso iniciático, con visitas casi secretas a **J. V. Foix** y a **Joan Miró**, que permanecía en Barcelona, silenciosa y discretamente, mientras que el reconocimiento internacional de su obra crecía a raíz de las exposiciones en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en París, etc.

**1948** es una fecha clave. Es el año de la aparición de **Dau al Set**, la más radical y la más trascendente de las propuestas de la reanudación. También es el año de la creación del **Salón de Octubre**, que dio cabida a los artistas interesados en descubrir qué había más allá del impresionismo. Al año siguiente fue creado el **Club 49**, que quería recuperar el espíritu del *ADLAN*, y en 1951 el **Grupo R**, que se proponía recuperar el camino abierto por los arquitectos del *GATCPAC* antes de la guerra. La transformación estaba en marcha.

Ramon Rogent es un pintor de gran sensibilidad que conecta con un fauvismo de la *joie de vivre* y con una concepción de la pintura muy próxima a Matisse. Encarnó un arte moderado y sobresalió en el cromatismo de colores puros y composiciones amables, como la pintura *La planchadora*. Su magisterio se dejó sentir en Joan Ponç y en otros pintores jóvenes del momento, como J. Fin, A. Fabra y J. Vilató.

La vía expresionista, en cambio, estará representada por Josep M. de Sucre, más cerca del arte sucio y del arte de los locos, que influirá en los pintores de Dau al Set y también en los informalistas, dada su proximidad con el expresionismo de Jean Dubuffet y a la huella material de Jean Fautrier. Una de las obras más expresionistas de este artista es sin duda *Angustia* del siglo XX.

Se produce la aparición de revistas como *Poesia*, patrocinada por Josep Palau i Fabre el año 1944; *Ariel*, que surge en torno a 1946; y también la puesta en marcha del Círculo Maillol en 1945, en el seno del Institut Français dirigido entonces por Pierre Deffontaines, que promovió exposiciones, actividades, conferencias, pero sobre todo unas becas para jóvenes artistas para que pudieran ir a estudiar a París, que les permitió conectar con corrientes de vanguardia ignoradas en Cataluña.

### Dau al Set y sus precedentes

Dau al Set será la propuesta más radical de la reanudación vanguardista en Cataluña en los años cuarenta. El grupo y la revista que se reunió bajo este nombre entró en contacto con la vanguardia auténtica de antes de la guerra mediante dos figuras fundamentales, una, literaria: J. V. Foix, y la otra de carácter plástico: Joan Miró.

El puente entre estas dos figuras lo construirá Joan Brossa, joven poeta entonces, quien conoce a Joan Miró en casa de J. V. Foix. Una exposición titulada "Tres pintores y un escultor" celebrada en Els Blaus de Sarrià en 1946 con presentación de J. V. Foix y con la participación de los pintores Joan Ponç, Pere Tort, August Puig y Francesc Boadella, constituye un primer intento de agrupación que precede a Dau al Set.

Otro de los antecedentes es la revista *Algol*, nombre dado por los astrólogos árabes al diablo. Sólo se publicó un único número, con la participación de Joan Ponç, Joan Brossa, Jordi Mercadé, Arnau Puig y Francesc Boadella, y se puede considerar la primera revista con vocación plenamente vanguardista de la posguerra, auténtica anticipación de *Dau al Set*.

Hay que señalar aquí el papel cohesionador del poeta Joan Brossa en torno a estas iniciativas. Brossa ya había iniciado sus primeros poemas experimentales en 1943, inspirados en Apollinaire y Mallarmé y que conectaban con la tradición de los acrósticos de Josep M. Junoy y Carles Sindreu, con la poesía en movimiento del futurismo y con Joan Salvat-Papasseit. Del año 1943 data su primer poema-objeto, *Escorça*, extensión de su poesía visual, que alcanzará piezas de un máximo impacto visual, como *Martillo y carta*, de 1951.

En 1948 se funda la publicación Dau al Set, revista literaria y artística de carácter heterodoxo en la cual el poeta Joan Brossa tendrá un papel aglutinador. Se editaron cincuenta y cuatro números, entre septiembre de 1948 y diciembre de 1956, y la primera etapa, hasta 1951, fue la más innovadora. Forma-

ron parte del grupo el poeta Joan Brossa, el filósofo Arnau Puig y los pintores Joan Ponç, Modest Cuixart, Antoni Tàpies y Joan Josep Tharrats. Enric Tormo participó como grabador y, ocasionalmente, Juan Eduardo Cirlot hizo alguna colaboración sin formar parte del grupo. Entre los pintores, Ponç destaca por su espíritu mágico, como se ve en *Crucificación*, y Cuixart por la dimensión esotérica de su obra, como se observa en *Maascro* (1949) o en *El pescalunas*.

Además de ser una revista de inclinaciones plásticas y literarias, *Dau al Set* fue un cenáculo abierto al compromiso con un lenguaje innovador y con todo aquello que estuviera alejado de la "pintura del estraperlo", del realismo novecentista y, en cambio, próximo al automatismo, a la creación *ex novo*, a los postulados dadaístas y surrealistas.

### Los salones de octubre y el Club 49

En octubre de 1948 se inaugura el I Salón de Octubre en las Galerías Layetanas, entonces dirigidas por Juan Antonio Gaya Nuño, con la intención de promover un arte que representara "una aportación posterior al impresionismo". De registro abierto y moderado, se celebraron hasta 1957. El aglutinador del salón era el coleccionista Víctor María d'Imbert, y con él colaboran pintores como Jordi Mercadé y Fornells-Pla, y críticos como Sebastià Gasch, Josep M. de Sucre y el propio Gaya Nuño.

Los salones de octubre dan paso a un arte menos realista y dan entrada a un lenguaje más abstracto, geométrico o simbólico, tendencia que se irá abriendo al debate figuración-abstracción, que acabará por imponer el informalismo.

En 1947 nace la revista *Cobalto*, que publica un número dedicado al surrealismo en el cual se habla de Miró y de Dalí. En torno a esta revista se reúne un grupo de gente que crea el Club 49, impulsado por el mecenas Joan Prats, y se establecen nuevamente vínculos con la vanguardia de antes de la guerra, sobre todo con ADLAN (Amigos del Arte Nuevo), que Prats había ayudado a fundar junto con el arquitecto Josep Lluís Sert.

El Club 49 defenderá la obra de Miró y protegerá la obra de los jóvenes artistas de *Dau al Set*. El grupo promoverá exposiciones, conferencias y conciertos de jazz, y al mismo tiempo la revista se pasará a llamar *Cobalto 49*, y se consolidará su voluntad de mantener la identidad lingüística y cultural catalanas. *Cobalto 49* organiza la primera exposición de Miró después de la guerra en las Galerías Layetanas, con obras procedentes de coleccionistas catalanes, y se publica una monografía sobre Miró escrita por Joan Eduard Cirlot.

Todo este movimiento que se genera en Cataluña a favor de la vanguardia a finales de los años cuarenta encuentra también sus paralelismos en el resto de España: en el Grupo Pórtico creado a Zaragoza en 1947 y vinculado a la

abstracción, o en la Escuela de Altamira, fundada en 1948 y que tomaba el nombre de esta cueva prehistórica para devolver el arte a sus orígenes, tomando como modelo la pintura primitiva de Paul Klee.

### Otras iniciativas

Empiezan a surgir otras agrupaciones, como el Grupo Lais, autor del Primer "Manifiesto Negro" (1949), de un gran pesimismo en torno a la crítica, los artistas, los marchantes, etc. Un año más tarde nace el Grupo Posttectura, que busca "la restauración elemental del objeto en oposición a las tendencias subconscientes derivadas de dadá".

Una vez agotado el Salón de los Once, se crean las Bienales Hispanoamericanas, la primera de las cuales tiene lugar en Madrid en 1951, la segunda se organiza en La Habana en 1953. y la tercera y última, en 1955 en Barcelona. Se trata de un certamen internacional de área hispánica, que promovió un arte favorable a la abstracción.

En cierta forma, las bienales marcan el final del ostracismo de los años cuarenta y la apertura hacia otra dimensión más contemporánea e internacional del arte. La renovación de la pintura va acompañada de una nueva dimensión del grabado, con las ediciones de la Rosa Vera (1949-1951), impulsadas por Jaume Pla y Víctor M. d'Imbert.

### Picasso, Miró y Dalí

Pablo Picasso fue un nombre prohibido en la posguerra, no sólo por su arte sino también por su filiación comunista. Sin embargo, Alexandre Cirici publica el libro *Picasso antes que Picasso* en 1946, y relaciona su obra con los movimientos catalanes del modernismo y el novecentismo; un texto excepcional en el panorama de la época.

De hecho, la relación de Cataluña con Picasso no se restablecerá hasta bien entrados los años cincuenta, con las exposiciones en la Sala Gaspar, las ediciones de Gustavo Gili y, finalmente, la donación Sabartés en 1960, que permitirá abrir el Museo Picasso en el Palacio Aguilar de Barcelona en 1963, a la cual se añadirá la donación de *Las Meninas* por parte del artista en 1968.

Los años cuarenta serán los años en que se empiezan a reconocer internacionalmente de las obras de Joan Miró y Salvador Dalí. Para Joan Miró, el tránsito de los años treinta a los cuarenta será muy creativo. Durante la Segunda Guerra Mundial (1939) inicia en Varengeville-sur-Mer (Normandía) la serie de las "Constelaciones", que acaba en Barcelona en 1942. Se trata de una serie que marca el ecuador de su trayectoria; entre sus ejemplares está *Femmes en-cerclés par le vol d'un oiseau*. Son pinturas de una gran intensidad poética en las cuales alcanza una total conquista del espacio, por donde flotan personajes en

un ámbito estelar, a la vez que abandona algunos rasgos que lo acercaban al surrealismo histórico para desarrollar el lenguaje totalmente mironiano que será dominante hasta el final de su trayectoria.

En 1941 el MOMA (Museum of Modern Art of New York) le organizará la primera exposición retrospectiva y en 1944 publica la serie "Barcelona", de cincuenta litografías, dibujadas en Mont-roig durante la Guerra Civil y estampadas por Enric Tormo.

Además del grabado, se inicia en otros ámbitos, como la cerámica, bajo la guía de Llorens Artigas, y la escultura. Posteriormente, se inclinará por el tapiz. Aparte de la exposición organizada por el Club 49 en las Galerías Layetanas ese mismo año 1949, Joan Miró no tendrá su primera retrospectiva en Barcelona hasta 1968, y su figura no se reconocerá hasta las nuevas generaciones de artistas de los años setenta.

El caso de Salvador Dalí es más singular. En 1941 publica el libro *The Secret Life of Salvador Dalí* en Dial Press, de Nueva York, una aportación literaria de primera magnitud y al mismo tiempo una introspección creativa en su autobiografía. Situado de nuevo en Portlligat, poco a poco se irá inclinando por un realismo místico, que culmina con el texto "Manifiesto Místico", de 1951, y en pinturas como el Cristo de la pintura *Corpus Hypercubicus* (1954, Metropolitan Museum de Nueva York) o la Leda Atómica.

Del conjunto de iniciativas artísticas que desde finales de los cuarenta representaban la voluntad de **retomar el espíritu de las vanguardias** históricas, la que ha alcanzado una proyección y una trascendencia mayor es indudablemente **Dau al Set**.

El nombre corresponde al título de una **revista literaria** y artística elaborada por un grupo integrado por los pintores **Joan Ponç, Modest Cuixart, Antoni Tàpies y Joan Josep Tharrats**; gente de letras como el poeta **Joan Brossa** o el filósofo **Arnau Puig**, y el **impresor Eduard Tormo**. Total: siete miembros, siete caras de un dado imposible (un octavo miembro ocasional fue el crítico Juan Eduardo Cirlot).

El primer número de la revista *Dau al Set* apareció en 1948 y el último de la primera etapa, en 1951. Sin embargo, su continuidad todavía se prolongó hasta 1956. Entonces el grupo ya había perdido la cohesión del comienzo, pero **su incidencia fue decisiva**, por la novedad y la radicalidad de sus propuestas y por la evolución ulterior de los pintores que lo componían, que salvo Ponç se decantaron mayoritariamente por el informalismo.

La orientación estética de Dau al Set es de **inspiración dadaísta y surrealista**. El dado sugiere el juego, el azar, sacralizados por los componentes de estos movimientos como procedimiento creativo. Y un dado al siete es aquello que

sólo puede hacer posible la magia, el sueño, que están bien presentes en la obra de los componentes del grupo, llena de alusiones a los ojos de gato que ven en la oscuridad, a la luna y a la noche, a lo esotérico...

## 88. Del informalismo al arte conceptual

Éste es un periodo que abarca dos décadas, los años cincuenta y sesenta, durante las cuales se suceden diferentes movimientos. En primer lugar, el triunfo de la abstracción, el cual señala la salida de la estrechez de miras de los años cuarenta y la conexión directa con las corrientes internacionales del informalismo pictórico. La escultura también deja de lado el clasicismo novecentista de la primera posguerra para emprender vías más orgánicas y abstractas. Como reacción a la abstracción surgen nuevas figuraciones y realismos y resuena débilmente el pop art. A finales de los sesenta, las corrientes pobres, efímeras y conceptuales hacen acto de presencia tanto en Cataluña como en el resto de Europa. La arquitectura recupera su normalidad y el diseño recibe un impulso destacable.

En este apartado se estudian las manifestaciones artísticas de los años cincuenta y sesenta.

Los **cincuenta** corresponden, básicamente, a un momento de plena integración del arte catalán en las **corrientes internacionales** con la reanudación de la **tradición racionalista** en arquitectura –convertida en un estilo internacional–, la introducción del interés teórico y práctico por el **diseño industrial** y la consagración de la **abstracción informalista**, que en Cataluña alcanza posiciones absolutamente hegemónicas.

Durante los **sesenta** se materializa la **recuperación económica** y se empieza a producir un **cambio cualitativo** muy importante en las formas de vida, con la aparición del **coche** como fenómeno de masas –el mítico Seat 600–, los electrodomésticos, la **televisión**, la publicidad, los plásticos, el **turismo**, la laicización de las costumbres, etc.

La sociedad catalana se dinamiza, se abre y empieza a desbordar las estructuras franquistas. Todo lo que en el campo de la cultura y de las artes representaba innovación, apertura, dinamización, catalanidad, tenía un **acento antifranquista** a pesar de algunos intentos del régimen de capitalizarlo de forma propagandística.

La sociedad televisiva y consumista que empieza a perfilarse en los años sesenta reencuentra el interés por el realismo, por la representación figurativa (el pop art es su principal exponente), de manera que se plantea el **dilema entre figuración y abstracción**. Simultáneamente, se empiezan a generar las **primeras revisiones críticas de la modernidad**.

Después de la arquitectura monumentalista de la primera posguerra, derivada de la continuidad arquitectónica del novecentismo, habrá que esperar al surgimiento de una primera generación de arquitectos a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, que querrán conectar con el espíritu de vanguardia de antes de la guerra, sobre todo con el racionalismo del GATCPAC, marcado en Cataluña por la figura de Josep Lluís Sert.

### **El Grupo R**

En 1951 se funda el Grupo R, colectivo de arquitectos de espíritu interdisciplinario, relacionado con artistas y críticos de la misma generación y que, conscientes de la disociación que hay entre la vanguardia pictórica –más avanzada– y la arquitectura del momento, creen que deben trazar una línea de continuidad con el espíritu del GATCPAC y el deseo de renovación en el campo de la arquitectura. Su espíritu de apertura los pone en relación directa con arquitectos y teóricos italianos como Bruno Zevi, Gio Ponti, Alberto Sartoris o con el finés Alvar Aalto, e inician el diálogo entre funcionalismo, racionalismo, organicismo y tradición vernácula.

Formaban parte de este grupo Oriol Bohigas, Joaquim Gili, J. M. Martorell, Antoni de Moragas, Josep Antoni Coderch, Josep Pratmarsó, J. M. Sostres y Manuel Valls. El grupo, estratégico con respecto a la recuperación de la modernidad era, sin embargo, muy heterogéneo, más una suma de individualidades que un colectivo homogéneo. Más tarde se añadieron otros nombres como Manuel Ribas i Piera, Giráldez, Balcells y Bassó. Se disolvieron en 1958.

El Grupo R organizó cuatro exposiciones, la primera de las cuales fue en las Galerías Layetanas en 1952, y varias conferencias y actividades en pro de la arquitectura contemporánea. El Grupo R impulsó el debate y la normalización de la arquitectura para la recuperación de la modernidad, y si bien no dejó una herencia común, sí que sus miembros constituyeron de forma individual fuertes personalidades de la arquitectura contemporánea en Cataluña.

De este momento, y como tentativas de modernidad y retorno al racionalismo, quedan los testimonios de la Facultad de Derecho de Barcelona, de Guillermo Giráldez, Pedro López Iñigo y Xavier Subías (1957) y el edificio del Colegio de Arquitectos (1958-1962), de Xavier Busquets. Y de los arquitectos del Grupo R destacan, sobre todo, Josep Antoni Coderch i de Sentmenat, Antoni de Moragas i Gallissà y Josep M. Sostres.

Coderch actuó siempre en colaboración con Manuel Valls y fue el primero en abandonar el Grupo R para trabajar en solitario. En su arquitectura concilió el racionalismo moderno, el regionalismo y el estilo mediterraneista, utilizando materiales orgánicos, de tradición autóctona como el ladrillo, la madera o la teja. De la primera época destacan las viviendas unifamiliares, como la Casa

Ugalde (Caldes d'Estrac, 1951), si bien la obra más lograda de estos primeros tiempos es el edificio de viviendas de pescadores conocido con el nombre de Casas de la Barceloneta, por el dinamismo de los espacios interiores.

Influido por Aalto y Zevi, Antoni de Moragas es el verdadero introductor del organicismo en Cataluña, muy manifiesto en la construcción de la fachada del cine Fémica, de Barcelona, y es también el principal introductor de la idea de diseño en los años cincuenta.

Josep M. Sostres, importante por la labor teórica desarrollada, impulsó el "racionalismo acrítico", que pone en crisis la arquitectura como expresión individual y la sitúa a un nivel anónimo, de diseño global. De su trabajo como arquitecto destaca la Casa Agustí (Sitges, 1955) o el edificio de *El Noticiero Universal* (1965).

En la Barcelona de los años cincuenta hay que tener en cuenta a otros arquitectos, como el equipo formado por Federico Correa (1924) y Alfonso Milà (1924), que desarrollan una arquitectura de interiores muy detallista, que se manifiesta en obras como el restaurante Reno (1962), y que, influidos por la nueva arquitectura italiana, conectan en algún momento con el brutalismo de BBPR en edificios como la Atalaya (1966-1970).

## El diseño

A finales de los años cincuenta, el nuevo impulso que toma el arte con el informalismo invita a crear nuevas estructuras que respondan al nuevo espíritu y a la nueva situación: surgen las escuelas de diseño.

Alexandre Cirici funda la Escuela de Arte del FAD (Fomento de las Artes Decorativas) en la Cúpula del Coliseum, con la colaboración de Romà Vallès y Antoni Cumella, los cuales empiezan a impartir las clases en 1960, el mismo año que Cirici en el mismo lugar había fundado, con la donación de obra de artistas, el Museo de Arte Contemporáneo. Se trataba de la primera escuela de diseño del Estado, de espíritu próximo a la Bauhaus, pero que no sobrevivió por falta de recursos económicos. En 1963 se funda la escuela Elisava, en 1965 se crea la sección de diseño de la escuela Massana y, finalmente, de una escisión de Elisava surge en 1967 la escuela Eina.

El FAD tendrá una importancia capital en el desarrollo del diseño en Cataluña y en 1960 se crea en el seno de la entidad la Agrupación de Diseño Industrial del FAD, la cual inicia la concesión de los Premios Delta, que han perdurado hasta hoy. De este primer impulso del diseño destacan algunas propuestas que han sobrevivido al paso del tiempo, como la Lámpara TMC, de Miquel Milà, las vinagreras de Rafael Marquina o los diseño de botellas de colonia de André Ricard.

En diseño gráfico, destacan en los años cincuenta los carteles de Ricard Giralt-Miracle para las exposiciones del Grupo R, y se imponen la racionalidad de Yves Zimmermann, suizo afincado en Barcelona desde 1961, y las iniciativas de Josep Pla Narbona, fundador de la primera asociación de grafistas del FAD.

En la arquitectura catalana de los años de inmediata **posguerra**, y particularmente en la que tenía pretensiones de convertirse en arquitectura monumental, había predominado un **lenguaje clasicista de filiación novecentista** que todavía utilizaba con abundancia el mármol (blanco o gris, preferentemente), los complementos escultóricos, las columnas, los capiteles...

Con este panorama, la aparición del **Grupo R** –fundado en 1951– representó un cambio importante en la medida en la que se proponía recuperar el lenguaje y los planteamientos del **movimiento moderno**, que en Cataluña habían sido introducidos por el GATCPAC antes de la guerra.

Del Grupo R formaron parte, entre otros, Oriol Bohigas, Joaquim Gili, Josep Maria Martorell, Antoni de Moragas, José Antonio Coderch de Sentmenat, Josep Pratmarsó, Josep Maria Sostres y Manuel Valls.

La obra de cada uno de ellos tiene matices diferentes y evolucionó en direcciones opuestas, pero en conjunto recoge elementos de la **tradición racionalista**, del organicismo, de la arquitectura popular, del funcionalismo...

Algunos de los componentes del Grupo R (Bohigas, Moragas, Coderch) y otros arquitectos del mismo momento (Federico Correa, Alfonso Milà) destacan igualmente como pioneros e impulsores de la **cultura del diseño** en Cataluña.

El informalismo es una corriente de carácter internacional que se impone a Cataluña y en España durante la segunda mitad de los años cincuenta. Como movimiento tiene un gran impacto social y está presente en todos los salones, concursos y premios de la época.

Los años cincuenta están marcados por un deseo de salir de la autarquía y el ostracismo de los años cuarenta y por la necesidad del gobierno central de dar una imagen de apertura al exterior, con objeto de encontrar ayuda internacional y salir del aislamiento de una larga posguerra. Es así como los vientos oficiales saludan la abstracción y el informalismo, como los aires nuevos que el país necesita. Su expansión a escala internacional juega a favor de este deseo.

El año 1955 tiene lugar la última Bienal Hispanoamericana, en la que el triunfo de la abstracción ya es un hecho. El grupo y la revista *Dau al Set* se han acabado. Joan Ponç se va al Brasil y es el único del grupo que no se adherirá al informalismo. El último Salón de Octubre tendrá lugar en 1957, y dará paso al Salón de Mayo, impulsado por la Asociación de Artistas Actuales y que durará hasta 1970.

Al mismo tiempo, se produce un retorno al primitivismo autóctono y una búsqueda de la identidad nacional catalana, con una nueva valoración del románico. De aquí el nacimiento del Grupo Taüll, con Jaume Muxart, Antoni Tàpies, Marc Aleu, Joan Josep Tharrats, Jordi Mercadé, Josep Guinovart y Modest Cuixart, del cual es tan sólo testimonio una fotografía de Francesc Català-Roca. Dentro de estas corrientes primitivistas, paralelas al informalismo y con unos rasgos de una cierta ingenuidad, destaca la primera etapa de Josep Guinovart y las pinturas de Joan Brodat.

El informalismo se presenta como una corriente de abstracción, caracterizada en Cataluña por el espíritu matérico de la pintura de Antoni Tàpies; aparte de las cualidades texturales o de manipulación de la materia, se valora el gesto, el espacio, la mancha, la textura, etc., componentes que se unen a una recuperación del automatismo surrealista y la filosofía existencial del momento. El informalismo será la corriente de formación clave de los pintores posteriores en los años cincuenta, abrirá el debate figuración-abstracción y marcará fuertemente la mentalidad plástica del país.

### Tàpies y el *art autre*

El informalismo en Cataluña se vinculó muy rápidamente al modelo francés, a diferencia del informalismo español, representado por Manolo Millares, Rafael Canogar, Lucio Muñoz o Antonio Saura, que conectaba más con una visión expresionista, trágica y mística de la España negra, un dramatismo que la pintura catalana, más mediterránea y al mismo tiempo más espiritual, no tendrá con esa contundencia.

La estrecha vinculación con la corriente francesa se producirá gracias a la influencia de Michel Tapié, el crítico que defendió la subjetividad de los pintores que rehuían la forma para expresar un campo de acción espiritual, por medio de lo que él llamó *Un art autre* ('un arte otro'). Tapié entró en contacto con Antonio Saura y Antoni Tàpies en 1954, cuando ambos expusieron en la galería Stadler de París. Tàpies había participado como joven promesa en el VII Salón de los Once, ya había realizado su primera exposición individual en Barcelona en 1950, había participado representando a España en la 29 edición de la Bienal de Venecia de 1958 y el mismo año recibía el reconocido Premio Carnegie de Pittsburg. En Nueva York ya lo representaba la conocida galerista norteamericana Marta Jackson y tenía unas cuantas monografías de arte.

Antoni Tàpies representa la corriente matérica por excelencia del informalismo y da la pauta en cuanto al uso de materias pobres que incorpora a la pintura, como el cartón o las arpilleras; inicia una reflexión sobre el cuadro como objeto, valorando el bastidor y el reverso de la tela, al mismo tiempo que aparecen grafismos, óvalos, cruces, arcos, letras, palabras... un universo gráfico que ya no abandonará. Tàpies inaugura la poética del muro, en la que la

materia alcanza una dimensión espiritual, cosa que siempre ha diferenciado su pintura de la de los demás informalistas, como puede observarse en Negro con línea roja.

1957 es el año del reconocimiento oficial del informalismo en Cataluña. Patrocinada por el Club 49 y en colaboración con la galería Stadler de París, se organiza en la Sala Gaspar la exposición *Otro arte*, seleccionada por Michel Tapié, donde están representadas todas las corrientes de lo *informel*. Hay obra de Appel, Burri, Mathieu, Riopelle, Saura, Tàpies, Fautrier, Wols, Tobey, De Kooning, Pollock, Tharrats, Vilacasas, Dubuffet, entre muchos otros. Esta misma exposición se celebrará en París.

Ese mismo año, el crítico Joan Eduard Cirlet se hace eco de estas corrientes con el libro *El arte otro*, publicado ese año. Un año después sale a la luz la revista *El Correo de las Artes* (1958-1962), impulsada por René Metras, que hará un seguimiento del informalismo en Cataluña. Metras inaugurará finalmente galería en la calle Consejo de Ciento (1962), donde abrirá una línea de difusión del informalismo y otras corrientes abstractas a escala nacional e internacional, de gran interés durante la década de los sesenta.

### Las corrientes del informalismo y la abstracción

El informalismo se extendió a Cataluña muy rápidamente a partir de 1957, en toda su diversidad. Muchos pintores lo practicaron como una pura moda o tendencia en la que había que participar, mientras que otros lo hicieron con más convencimiento.

Destacan los descendientes directos de Dau al Set, como Modest Cuixart o Joan Josep Tharrats. Cuixart trasvasó el magicismo de la época de Dau al Set a un informalismo misterioso, casi esotérico –como en *Dentrina*– mientras que Joan Josep Tharrats aprovechó sus grandes conocimientos en el mundo de las artes gráficas para introducir en su pintura la maculatura, que aplicó en paisajes siderales, cósmicos o astrales, como la Maculatura de Sao Paulo.

Otros pintores, como August Puig, practicaron una abstracción gestual de resonancias cósmicas y biológicas; Joan Vilacasas lo conceptualizó en sus *Planimetrías*; Enric Planasdurà usaba materias extrapictóricas como el carbón, acentuando el gesto sobre fondos oscuros, aunque destacó también por su vertiente de abstracción geométrica; Romà Vallès concedió al gesto una importancia capital, aplicándolo a la austeridad casi mística de sus Cosmogonías, o Daniel Argimon, que evolucionó hacia un lenguaje existencial experimental por la vía del collage de papel y cartón con purpurinas. Argimon trabajó las consecuencias del fuego aplicadas a la materia, como en el Collage del papel quemado, territorio de experimentación que también reencontramos en Josep Gui-

novart. Otros artistas, como Josep Hurtuna, dieron un paso de la figuración a la abstracción, pero desde un cromatismo vivo y unos espacios planimétricos, más cerca de Magnelli, por ejemplo, que del informalismo de Tàpies.

Artistas como Albert Ràfols i Casamada y Joan Hernández Pijuan superaron su primera etapa informalista para llevar a cabo un lenguaje propio, alejado de las servidumbres de la materia para acercarse más a las lecciones de la abstracción lírica y de la pintura norteamericana.

Josep Guinovart abandonó la figuración expresionista de los comienzos para integrarse en la corriente informal, partiendo del collage como principio de actuación constructiva de la obra. Artista muy receptivo y de una gran porosidad, ha demostrado una gran versatilidad en su trayectoria, de manera que ha participado del informalismo matérico, de la abstracción más lírica, de la figuración, del realismo social, etc. Ha practicado también la pintura de *assemblage* (encaje de distintos elementos materiales), tiende a la construcción, a la tridimensionalidad y a la construcción de ambientes. En su obra encontramos superficies quemadas, puertas, óvalos, ventanas o signos gráficos, entre otros elementos. La obra Sin título es bastante representativa de su versatilidad.

Albert Ràfols i Casamada surgió, como Guinovart, de los Salones de Octubre. Partiendo del *collage* y del objeto cotidiano, enlaza con la obra de Schwitters y con la sensibilidad de Joseph Cornell, y entronca al mismo tiempo con el mediterraneismo de Matisse, con el espacialismo de Rothko y Motherwell, consiguiendo unir la sensibilidad mediterránea del antiguo novecentismo con la modernidad de la abstracción lírica. De su primera etapa informalista destaca Homenaje a Salvat-Papasseit.

Joan Hernández Pijuan, excelente grabador, se incorporó en el informalismo con unas obras de carácter gestualista, dramáticas, más próximas al sentimiento trágico del informalismo español del grupo El Paso que del informalismo matérico predominante en Cataluña. Su pintura evolucionará hacia el desnudo y la austeridad, y durante los años setenta llegará a su mejor momento, con una pintura vibracionista, de superficie, que va de un cromatismo rico que recupera la lección del impresionismo a las nuevas corrientes del *support-surface*. De la primera época merece destacarse la obra Pintura.

El otro pintor relevante del informalismo en Cataluña es Antoni Clavé, también excelente grabador, que se exilió a París en 1941 y que llevará a cabo una gran labor como escenógrafo de ballet y teatro, mundo que abandona en torno a 1954 para dedicarse por entero a la pintura. Mayor que la generación anterior, había conocido de cerca los postulados del dadaísmo y el surrealismo, cosa que le permite tener muy pronto una visión integradora de las materias y el objeto. Se dedica al collage y aplica los principios del informalismo a su

serie de "Reyes" y "Guerreros" de los años cincuenta, síntesis de figuración y abstracción, como se puede observar en la obra *Main blanche, main noir*, inspirada claramente en *El hombre de la mano en el pecho*, del Greco.

Clavé tiene una concepción barroca del espacio y crea, mediante técnicas de *trompe-l'oeil* que introducen pliegues y arrugas en la superficie pintada de sus obras, una ilusión óptica que lo diferencia del resto de los pintores informales. En los años sesenta se inicia en la escultura y, poco a poco, irá abandonando esta pintura inspirada en el tenebrismo barroco para abrirse a una pintura más luminosa y lúdica, influida por la caligrafía japonesa y los grafitos urbanos.

El **informalismo** es un lenguaje pictórico mayoritario en Europa durante los **años cincuenta**. Se caracteriza por una expresión primaria mediante la cual el artista da el máximo protagonismo a la **materia pictórica** (texturas, pinceladas, grumos, *collages*, incorporación de objetos y de materiales extrapictóricos...) reduciendo la representación de cosas y de formas a la mínima expresión. Es paralela al **expresionismo abstracto** norteamericano e incluye varias modalidades (pintura matérica, espacialismo, tachismo...).

El informalismo recoge elementos de las vanguardias de la primera mitad del siglo (expresionismo, dadaísmo, surrealismo, abstracción...) y expresa desconfianza por la razón absoluta, el orden establecido y la condición humana. En el fondo acusa el trauma de los horrores de la Segunda Guerra Mundial (campos de exterminio, bomba atómica). También está directamente relacionado con la **filosofía resistencialista**.

El informalismo logra una gran implantación en Cataluña y en el uso corriente se lo identifica con el **arte abstracto**.

El máximo protagonista del informalismo en Cataluña es **Antoni Tàpies**, que con sus **pinturas de carácter matérico** alcanza una destacadísima y persistente presencia internacional. Pero a su lado hay que situar a algunos otros pintores que también formaron parte de Dau al Set (Modest Cuixart, Joan Joseph Tharrats) y muchos más artistas: Daniel Argimon, Josep Guinovart, Antoni Clavé, Albert Ràfols-Casamada, Joan Hernández Pijuan, etc.

Después del clasicismo novecentista que impera en la escultura oficial de los primeros años cuarenta, la escultura sigue, como la pintura, un proceso hacia la abstracción sin abandonar la vía experimental del objeto, que se mantendrá hasta los años ochenta. También habrá que tener en cuenta las experiencias escultóricas de Joan Miró o Salvador Dalí.

### **Organicismo y abstracción**

En Cataluña se perfilan diferentes líneas de actuación, pero la renovación de la escultura después de la guerra vendrá a partir de una nueva generación, que dispone de unas figuras puente que ayudarán a enlazar con una posición de vanguardia. Estos escultores puente serán Ángel Ferrant, Eudald Serra y Leandre Cristòfol.

Ferrant, plenamente incorporado a las vanguardias de la Cataluña de los años treinta, continuará manteniendo, desde Madrid, un contacto con Cataluña: publica en *Dau al Set* y es una referencia inexcusable en la reanudación de la escultura orgánica y abstracta de posguerra, como podemos observar en la obra *Sin título*, cedida por el artista al Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona de la Cúpula Coliseum, fundado por Alexandre Cirici.

Leandre Cristòfol, que había detenido su actividad creativa, reanuda, durante la segunda mitad de los cincuenta su escultura morfológica de gran calidad objetual. Y Eudald Serra, después de una larga estancia en Japón, se incorpora al país a partir de 1948 y aporta una mirada a la escultura, que une con su organicismo antropología y abstracción, como se manifiesta en *Maternidad*.

La nueva generación está representada por Josep M. Subirachs, el cual, formado en el clasicismo y adscrito a un expresionismo inicial, modula a continuación una escultura plenamente abstracta que practicará en los años cincuenta y sesenta, como la obra *Colmenar*.

Los otros escultores que aparecen con fuerza en estos momentos son Xavier Corberó, Marcel Martí, Salvador Aulèstia y Torres Monsó. Partiendo de una estética informal, Corberó se lanza primero a hacer unas obras expresionistas y después se adscribe a nuevos materiales como el mármol, el bronce o el basalto, y sus esculturas, muy depuradas en la forma y el material, acusan la influencia de Constantin Brancusi, Jean Arp o Isamu Noguchi. La obra *Columna* muestra esta inclinación hacia la abstracción formal y espiritual, tomando como modelo la columna sin fin de Brancusi.

Marcel Martí es más organicista; la materia se pelea por conseguir un diálogo entre lo lleno y lo vacío, muy cerca a veces de la curva gaudiniana, cómo encontramos en alguna de sus piezas más exitosas: *Medas*. Salvador Aulèstia llegó a la pureza de la abstracción con sus planchas de hierro recortadas y superpuestas que todavía se encuentran en la escultura *Sideroploide* (1960-1963) del puerto de Barcelona. Torres Monsó destaca también en la escultura informal, donde da gran importancia al volumen y, sobre todo, a la textura, como es patente en *Dos personajes*, y después se impregna de una poética más pop y objetual.

Dentro de un cierto organicismo hay que situar también la escultura de Joan Gardy Artigas, hijo de Llorens Artigas, y ya en otra línea más figurativa de tono surrealista tenemos a Xavier Medina Campeny (1943), o Joan Mora (1944), en un trabajo más realista,

### La escultura experimental

Sobre las bases del trabajo de Àngel Ferrant y Leandre Cristòfol nace la escultura de Moisès Villèlia, que enlaza con la vía experimental de los materiales pobres y efímeros utilizados anteriormente por Miró, Calder y los surrealistas, aunque no olvida la forma trabajada por Henry Moore o Alberto Giacometti. En 1958 incorpora la caña de bambú como material orgánico básico de su trabajo y la guadua, que descubre en Ecuador y que será la base de los móviles y de la mayor parte de sus esculturas. También trabaja con el hilo lacado, creando telarañas orgánicas en disposición de espiral, como Sin título.

El continuador de esta línea entre experimental, orgánica y objetual será, a finales de los años sesenta y los primeros setenta, el joven artista Jordi Pablo, autor del libro *Cossos, formes i objectes a l'espai* (1975).

La **escultura** es un arte que no sigue unas pautas de estilo tan marcadas como la pintura, de manera que es más difícil delimitar una tendencia dominante.

De todos modos, hay un hecho incontestable: la superación del concepto escultórico novecentista basado en la representación de la figura femenina desnuda, el trabajo del mármol o las formas macizas y compactas.

La nueva escultura que empieza a manifestarse en estos momentos no muestra una vocación monumentalista tan acusada y se decanta por la **experimentación**. Prescinde de la figura y se interesa por el **contraste de llenos y vacíos**. Renuncia a los materiales nobles (el mármol, el bronce...) y prefiere otros como la **chatarra**, las resinas sintéticas, la **caña de bambú**, el **hormigón**, etc.

Entorno a 1960 aparecieron los primeros **monumentos públicos de carácter "abstracto"**. En Barcelona, el primero era obra de **Josep M. Subirachs** (1957), y en pocos años lo siguieron nuevas obras de Manuel Riera, Eudald Serra, Marcel Martí, Àngel Ferrant, Salvador Aulèstia y Andreu Alfaro.

Al triunfo de la abstracción y el informalismo le sucede una mirada realista que tendrá diferentes registros y que afectará a todos los campos de las artes, si bien convivirá todavía con las consecuencias de la oleada informal. Hay una conciencia crítica sobre el hecho social que hará renacer la figuración y, sobre todo, el realismo crítico y social, con el intento de hacer del arte algo popular.

### El realismo en arquitectura

En 1962 Oriol Bohigas publica el artículo "Cap a una arquitectura realista" en la revista *Serra d'Or*, una especie de manifiesto a favor de una arquitectura adaptada a la realidad, actitud que respondía a una crisis internacional del movimiento moderno vinculada a la desaparición del CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna) y en la desvirtuación de las principales premisas de la arquitectura racionalista, que se había convertido en elitista o aristocrática. Se toma conciencia del lado económico del problema de la vivienda y del marco productivo de la arquitectura, y se desprecian las nociones de forma o estilo.

Desde la arquitectura realista se propugnaba una "modesta adaptación a las exactas condiciones del hombre y de la naturaleza, a las exactas premisas sociológicas, técnicas, económicas y políticas". Era un llamamiento a establecer un compromiso entre la arquitectura y la sociedad. Se critica el uso de la tecnología y se promueve, en cambio, una arquitectura derivada de la realidad, de una gran discreción constructiva. Helio Piñón, en su libro *Arquitectura moderna en Barcelona (1951-1976)* (Ediciones UPC/ETSAB, Barcelona, 1996) dice que el realismo "trata de sustituir un estilo dotado de un fundamento estético por una actitud moral fundamentada en un juicio socioeconómico [...] el realismo abogó por la abolición de la metáfora para instaurar una arquitectura cuya imagen expresara directamente las condiciones de su producción".

En este sentido, las *viviendas de la avenida Meridiana* de Barcelona, de MBM (Martorell, Bohigas, Mackay) son un ejemplo de las teorías propugnadas adaptadas a la tradición local. También podemos mencionar, en este sentido, el edificio de viviendas de la calle Muntaner, de Manuel de Solà Morales. De hecho, el debate arquitectónico abierto por el Grupo R desemboca en la arquitectura realista y en lo que se vendrá a llamar Escuela de Barcelona.

MBM continuará siendo, por medio de Oriol Bohigas, el animador del debate local en arquitectura, y como estudio de arquitectos promoverá un retorno a la ciudad histórica, al parque, al patio, a la calle y la plaza, a la recuperación de las estructuras urbanas, y el retorno a la tradición mediterránea del balcón, la terraza, el mirador, la tribuna y, en definitiva, la mirada hacia una arquitectura más humana. De los años sesenta y setenta destacan sus trabajos de arquitectura escolar, como la escuela Garbí (1962-1973) y la escuela Thau (1972-1974).

### **La Escuela de Barcelona y la revisión de la modernidad**

El realismo en arquitectura había abierto las puertas en los primeros años sesenta a un proyecto de arquitectura nacional, adaptado a la realidad; pero un cierto agotamiento del realismo como actitud y su asunción como estilo empuja a buscar otro camino, que llega por influencia de la arquitectura italiana del momento.

El resultado es una arquitectura "bien diseñada", surgida de una actitud analítica que valora la profesionalidad, el discurso del proyecto en sí, la arquitectura como objeto, la especificidad de la arquitectura como lenguaje, la coherencia interna del diseño. Es una arquitectura que con el control de la totalidad quiere llegar a la máxima calidad del detalle. En cierta manera, y siguiendo a Helio Piñón, se pone en primer término "la clara identificación de unidades y subunidades con las que se articula la totalidad, la puesta en evidencia del mecanismo de agregación, la pretendida coherencia lingüística, el expresionismo constructivo, las referencias a la tradición arquitectónica local, la insistencia en los diseños parciales [...]". Como obras de estas características podemos señalar la residencia de ancianos en Lérida (1965-1968), de Ll. Domènech, R. Puig, L. Sabater y J. Sanmartí.

A finales de los sesenta se deja notar la influencia de las teorías de Roberto Venturi, y algunos arquitectos que habían participado de los postulados de la Escuela de Barcelona pasan a denunciar las contradicciones del sistema, y el arquitecto se convierte en un crítico de la propia arquitectura y de la sociedad. En esta actitud encontramos el equipo Lluís Clotet / Òscar Tusquets, y se manifiesta en obras como la Casa Penina (1968-1969). Esta postura avanzará hacia una arquitectura más posmoderna, de revisión y reactualización de lenguajes artísticos del pasado. Tendremos un ejemplo de ello en el Belvedere Georgina (1972-1973), de Clotet-Tusquets.

En este marco de debate, también hay que insertar la aparición del arquitecto Ricardo Bofill, que se desmarca del realismo para entrar en una vía de un amplio registro de estilos, desde de Alvar Aalto o Antoni Gaudí hasta la arquitectura vernácula mediterránea o las ciudades sin arquitecto del África sahariana. En este espacio de cruce se situaría el Walden 7.

Fruto de este debate entre realismo y Escuela de Barcelona surge una nueva generación de arquitectos que actuará sobre todo en los primeros setenta, como el estudio PER (Bonet-Clotet-Tusquets-Cirici), el equipo Garcès-Sòria o el tándem Helio Piñón-Albert Vilaplana. Estos dos últimos equipos abogan por una arquitectura más minimalista, fruto de una nueva lectura de la vanguardia que se da en los setenta y que encontramos, por ejemplo, en las torres de ventilación (Santa Maria de Barberà, 1971) de Garcès-Sòria. Pero hay una corriente general de lectura vanguardista, que encontramos en el restaurante Il Giardinetto, de Correa-Milà (1973-1974); en el edificio del Institut Français (1972-1975), de J. A. Coderch, en la Galería Théo que reconstruye Rafael Moneo durante su periodo de Barcelona o en el edificio de viviendas de la calle Galileo de Barcelona (1974-1976), del equipo Piñón-Vilaplana.

## **Realismo y sociedad**

Las críticas a la abstracción, que se interpretan como una nueva dictadura de la vanguardia y la modernidad, hacen nacer nuevas posturas en torno a la realidad, ya en los años sesenta.

Ciertas exposiciones y la aparición de algún grupo determinado dieron la pauta del debate a favor del realismo. El Círculo Maillol, por medio de Arnau Puig, organizó la muestra "Convergencias entre el pensamiento y la plástica actuales" (1965), donde se pedía un arte de compromiso social, empeñado en la realidad de la lucha de la liberación del hombre. Participaron varios artistas, como Josep Guinovart, Ràfols-Casamada, Francesc Todó, Daniel Argimon o Armand Cardona Torrandell. Precisamente fueron las pinturas maquinistas de Francesc Todó, expuestas en la Sala Gaspar en 1961, las que desencadenaron parte de estas polémicas.

El otro movimiento que tiene lugar en el marco del realismo es la crónica de la realidad, un movimiento que se desarrolla en toda España y que tiene en Valencia un punto de partida muy concreto, con la aparición del Equipo Crónica, formado por Juan Antonio Toledo, Rafael Solbes y Manolo Valdés.

La crónica de la realidad adoptará en Cataluña una mirada crítica e irónica, impregnada de una cierta amargura, y dará como resultado una pintura narrativa, expresada mediante una figuración impregnada de expresionismo. Nos encontramos ante las obras de Francesc Artigau, de Carlos Mensa o de Armand Cardona Torrandell.

La creación del **intrarrealismo** como grupo que propugnaba una entrada a la intrahistoria, un viaje a las profundidades de la vida del hombre, una mirada a la realidad no proclamada de la intimidad de la historia, pero que finalmente confiaba en la subjetividad del artista y sus intenciones, abrió las puertas a una dimensión plural y no delimitada del arte. El año 1967 salen dos números de la revista *Intra R*, donde participaban Norman Narotzky, Armand Cardona Torrandell, Carlos Mensa y Jaume Cubells, entre otros.

Otra corriente vinculada a las nuevas figuraciones viene a representar en este momento la vertiente más pop, aunque tuvo una influencia muy débil en Cataluña. Se trata de una generación de formación académica, que abraza la figuración sin pasar por el informalismo y que desarrolla un tipo de obra con algunas connotaciones del pop inglés o americano, si bien todavía tiene un lugar privilegiado un cierto expresionismo. Este tipo de figuración culmina en las obras de Eduard Arranz y Bravo y Rafael Bartolozzi, autores por otra parte de la pintura mural de resonancia pop de la fábrica Tipel en Parets del Vallès (1971), y también lo encontramos en las pinturas de Robert Llimós o Gerard Sala.

La exposición celebrada en la Sala Gaspar con el nombre de "Nuevas expresiones" (1966) reunirá bajo esta figuración, entre otros, a los nombres de Arranz i Bravo, Gerard Sala, Àngel Jové, Sílvia Gubern, Robert Llimós o Pere Puiggròs.

Otra exposición, "Machines", celebrada en la Galería Lleonart en 1964 y presentada por Joan Brossa, reunirá a artistas y máquinas viejas procedentes de la antigua escuela de ingenieros. Se apuntaban allí pinturas de carácter gestual, figuraciones de raíz pop y la recuperación del objeto. En conjunto, se acercaba a un retorno al espíritu dadá, que abriría las puertas del arte conceptual. Participaron en ella Antoni Mercader, Muntadas y Jordi Galí, entre otros.

También en esta década aparecen dos figuras pictóricas de gran interés, que desarrollarán un mundo propio. El primero, Albert Porta –Zush–, que empezará con objetos de cariz surrealista y con una pintura de carácter psicodélico, irracional, que conecta con el mundo mágico de Joan Ponç y Josep Maria de Sucre y que se da a conocer en la galería René Metras en 1964; y, por otra parte, Joan Pere Viladecans, que acaba haciendo una síntesis de abstracción y figuración, entre pintura y objeto, como se puede observar en la obra *La llave del bastidor*.

A pesar de la oleada de figuración que invade los años sesenta, la abstracción y el informalismo no dejarán de existir, si bien se plantean reacciones dentro de mismo del sentimiento abstracto. En 1960 el Grupo Gallot, de origen sabadellense y en el que participan Alfons Borrell, Manuel Duque, Antoni Angle, Llorenç Balsach, Joan Bermúdez, Josep Llorens, Joaquim Montserrat y Lluís Viola, realizan una acción próxima a la *action painting* ('pintura de acción') justo en medio de la Plaza Cataluña de Barcelona. Su acción efímera quería responder al sentimiento de una acción-destrucción, para reivindicar un sentido vital del arte. Un año más tarde, el Museo de Arte de Sabadell dedicó una exposición al grupo.

Entre todos ellos, hay que destacar la trayectoria individual de Alfons Borrell, introducido en una abstracción espacial, de un cromatismo puro, que entronca con la abstracción americana más sensible a los valores de la superficie del cuadro y al cromatismo más puro. Hay resonancias de Mark Rothko y Barnett Newman, en pinturas como *10.7.82* (1982).

### La Estampa Popular

En el marco de esta conciencia crítica que se desarrolla durante los primeros años sesenta, hay que hacer notar la aparición del movimiento llamado "Estampa Popular", que sigue al modelo de la Gráfica Popular Mexicana. Este movimiento comienza en Madrid en 1960 y se extiende por el País Vasco, Valencia, Galicia, Castilla y Cataluña, donde llega hacia 1962.

La Estampa Popular pretendía, mediante el grabado al boj, llegar a todo el mundo mediante imágenes de realismo crítico y social, haciendo un arte que fuera económicamente asequible. En Cataluña se asoció a la tradición del grabado popular y los tirajes eran muy cortos. Participaron activamente de este movimiento Ester Boix, Josep Guinovart, Carlos Mensa y Francesc Artigau, entre otros. La Galería Belarte, dirigida por Juan Mas, organizó la primera ex-

posición de la Estampa Popular en Cataluña en 1965; una segunda tuvo lugar en L'Hospitalet de Llobregat (1966); en Barcelona, Estampa Popular rindió un homenaje a Miguel Hernández (1967), y en Gerona, también en 1967, tuvo lugar la muestra de la Estampa Popular de Gerona.

### Los realismos pictóricos

El retorno a la figuración durante los años sesenta, la huella del realismo social, una mirada más externa y menos resistencialista y subjetiva, al lado de una nueva generación que aparece impregnada de una formación académica –es el caso de Robert Llimós, Francesc Artigau o Xavier Serra de Rivera– al mismo tiempo que surge la escuela de realismo madrileño con Antonio López, hace que en Cataluña se manifieste también la sensibilidad por el realismo, enlazando a veces con una tradición local, como por ejemplo en la pintura de Feliu Elias. Se trata de un realismo inspirado a menudo en la pintura castellana del Siglo de Oro, que coge a Velázquez o Zurbarán como modelo, pero también en los realismos que impregnan las corrientes metafísicas de los años veinte y treinta: De Chirico, Morandi, Carrà, Sironi o Balthus.

Tanto Francesc Artigau como Xavier Serra de Rivera participan de estos realismos, que tienen dos antecedentes fundamentales, por una parte Xavier Valls, pintor catalán establecido en París que mezcla aspectos del posimpresionismo, de la metafísica y del realismo novecentista. El otro precedente es Lluís Marsans, pintor que después de una etapa abstracta se adscribe a un realismo de una gran sensibilidad. Se trata de una pintura decadente y aristocrática, que afronta la realidad exterior desde una mirada íntima. También puede ser calificada de realista la pintura de Montserrat Gudiol, si bien está marcada por un fuerte componente espiritual y místico.

### El arte cinético

Sin llegar a tener tantos adeptos como en el resto de España, el arte cinético se expresó en Cataluña mediante las muestras llamadas "Mente", impulsadas por Daniel Giralt-Miracle. La primera, "Mente 1. Primera muestra española de nuevas tendencias estéticas", tuvo lugar en el Colegio de Arquitectos y en la Galería René Metras en abril de 1968. Se concedía una gran importancia a la tecnología y a la ciencia, así como a los nuevos materiales derivados de la industria y que permitían ser fácilmente incorporados a una plástica constructiva y cinética. Participaron de esta estética Jordi Pericot y también Andreu Alfaro. Las exposiciones Mente se exportaron a otros lugares de España y del extranjero.

La escultura ya había mostrado mediante las obras de Andreu Alfaro un interés por el movimiento y la cinética, sobre todo a partir de varas de aluminio o de acero ordenados con este espíritu de movimiento, que exigían una lec-

tura móvil por parte del espectador. Desde la década de 1959 a 1969, Alfaro desarrolla este tipo de escultura basado en las varas metálicas como elemento repetitivo y en la importancia del eje generatriz como distribuidor del espacio.

En materia de arte el término **realismo** tiene un significado cambiante según los contextos donde aparece. En este momento, entre los cincuenta y los sesenta, toma sentido **por oposición a lo abstracto** y por analogía con el llamado realismo social.

Se tenía la idea, en términos generales, que el uso reiterativo del estilo racionalista en arquitectura o de la abstracción informalista en pintura les había vaciado de contenido, de manera que los incapacitaba para devenir revulsivos y para incidir en la realidad social. Por eso algunos críticos y teóricos reivindicaban dosis mayores de realismo, defendiendo un **arte reivindicativo y de compromiso con la sociedad**.

Paralelamente, se empezaban a dar las primeras actitudes de **distanciamiento del movimiento moderno** en arquitectura, patentes en las aportaciones de Oriol Bohigas y su equipo MBM, el estudio PER (Tusquets-Clot-Cirici-Bonet) o Ricardo Bofill.

En el ámbito pictórico, el fuerte **enraizamiento de la abstracción informalista** en Cataluña dificultó la extensión de las formulaciones realistas o del pop art. Propuestas de carácter realista las hubo, y algunas lo bastante interesantes, pero no se llegaron a articular en corrientes mayoritarias.

Con la eclosión del informalismo y la reconsideración de la materia que éste comporta, se abren las puertas de la renovación de otros ámbitos de la creación, entre ellos el del tapiz. Se abandona la antigua técnica cartonista, marcada por la tradición francesa de Gobelins, y se apuesta por una consideración autónoma de la trama y de la urdimbre, de manera que es posible aplicar grosores y volúmenes que permiten impregnar el tapiz de una visión más resistencialista y subjetiva, inventando tema y técnica. Se acuña para el tapiz la expresión de "arte textil", que ya define esta autonomía que quiere lograr como lenguaje y que en Cataluña verá la luz a partir de los primeros años sesenta. La renovación del tapiz como lenguaje vendrá en Cataluña con Josep Grau i Garriga, y se puede observar plenamente desarrollada en Homenaje a Georges Orwell.

### **La Escuela Catalana de Tapiz**

Tomàs Aymat (1891-1944) había fundado en 1920 y en plena efervescencia novecentista la Fábrica Catalana de Tapicería en Sant Cugat del Vallès, estrechamente unida al sector pedagógico del momento, de acuerdo con la política de la Mancomunidad de Cataluña.

De 1955 a 1980 la manufactura será regentada por Miquel Samaranch, y en 1963 se creará lo que se llamará la Escuela Catalana de Tapiz a dentro de la propia fábrica. Josep Grau i Garriga entró a trabajar en la manufactura en 1957 y fue el director artístico hasta 1970. Formado en el taller de Jean Lurçat y bajo las directrices del renacimiento del tapiz en Europa, que abandonaba las técnicas cartonistas de representación por un lenguaje de libertad expresiva, favoreció la participación de artistas del momento en el terreno del arte textil, y en la escuela se hicieron tapices de Tharrats, Guinovart, Ràfols-Casamada, Hernández Pijuan, Cuixart, Picasso, y del propio Jean Lurçat.

La aportación más personal será la de Grau i Garriga, a quien se debe la renovación fundamental del tapiz en Cataluña durante los años sesenta, gracias a la aplicación del informalismo a sus técnicas, a que inauguraba el arte textil en Cataluña y que tendrá otros representantes, como Teresa Codina, dentro de una línea más abstracta, volumétrica y arquitectural, y Aurèlia Muñoz, con un lenguaje expresivo más planimétrico o arquitectónico –como sus pájaros– o próximo a los elementos de la cultura popular. Dentro de la nueva generación surgida en los años setenta y ochenta, hay que destacar la figura de Marxa Ximènez.

En todo el proceso de renovación del arte textil en Cataluña no se puede olvidar la aportación de Joan Miró, con sus sacos y *sobreteixims*, de los cuales destaca una obra maestra: *El tapiz de los ocho paraguas* (1973).

La voluntad novecentista de regenerar los oficios de arte tradicionales también tuvo incidencia en el arte de la tapicería y dio lugar a la creación, en 1920, de una **manufactura de tapices y alfombras en Sant Cugat del Vallès**. Su fundador, Tomàs Aymat, se la traspasó a Miquel Samaranch, que en 1963 creó la **Escuela Catalana de Tapiz**.

Dirigido por **Jospe Grau i Garriga**, se convirtió en un importante foco de renovación de un arte muy anclado en los tradicionalismos y contó con la participación de varios artistas, entre los cuales estaba **Jean Lurçat**, el abanderado de la renovación de la tapicería a escala internacional.

**Renovar el arte del tapiz** quería decir transgredir los convencionalismos, abandonando la representación puramente bidimensional, introduciendo relieve, **texturas**, rasgaduras, materiales no textiles, etc. bajo el **influjo de la estética informalista**.

Grau i Garriga es la figura más destacada de este arte, pero a su lado hay que señalar las aportaciones al arte textil de **Joan Miró** y de dos mujeres: Maria Teresa Codina y Aurèlia Muñoz.

Después del fotoperiodismo de la Guerra Civil, la fotografía no emprenderá hasta los años cincuenta un camino realista, de crónica de la realidad cotidiana, que se inicia, sobre todo, con Francesc Català-Roca –hijo del fotógrafo y

publicista Pere Català Pic– el cual busca el efecto fotográfico en la captación del instante decisivo preconizado por Henri Cartier-Bresson. Una visión típica de estos años cincuenta la encontramos en Publicidad.

Imágenes de la Barcelona de los años cincuenta, de los personajes foráneos que visitan la ciudad (Louis Armstrong, Hemingway, etc.), de los propios artistas (Duchamp, Tàpies, Dalí, Miró) constituyen el grueso de una fotografía principalmente urbana, que siguen a otros fotógrafos del momento, como Oriol Maspons, Xavier Miserachs, Colita o Leopold Pomés. Éste último, ya entrados los años sesenta, apostó por la publicidad, donde ha desarrollado una labor altamente creativa, si bien inició una fotografía basada en el reconocimiento de una realidad abstracta más próxima al informalismo pictórico, como Sin título.

Durante el periodo que estudiamos, los fotógrafos catalanes, en consonancia con lo que sucede en el contexto internacional, se interesan por **reflejar la realidad social y humana** que les rodea. En cierto modo adoptan una actitud equivalente a la de los pintores realistas del siglo XIX por la voluntad de construir una **crónica viva de la realidad cotidiana**.

Se trata, en términos generales, de una fotografía **en blanco y negro**, que juega con los contrastes y las sombras y que, según los casos, puede adquirir acentos dramáticos o irónicos. No se trata, en cambio, de una fotografía que apueste por las técnicas sofisticadas. Lo que busca es la **espontaneidad**.

En las obras de **Francesc Català-Roca**, el maestro indiscutible, y la de otros fotógrafos como Oriol Maspons, Xavier Miserachs, Colita o Leopold Pomés se puede ver reflejado el contraste, tan característico de aquellos años, entre las **formas modernas de vida urbana** y las **costumbres rurales** que todavía subsistían: los carros en medio de la ciudad, los hombres con boina y camiseta, las mujeres de negro, los niños jugando en la calle, el botijo encima de la nevera... Pero indudablemente el gran tema de la mayoría de estos fotógrafos es la **emigración**, la otra cara del desarrollo económico de Cataluña.

## 89. De los años setenta a la actualidad

Los años setenta representan en arte una apertura hacia nuevas corrientes internacionales, de acuerdo con las nuevas actitudes artísticas que impregnan el sentimiento general de libertad que emana de Mayo del 68. El resultado será el estallido de las poéticas pobres, efímeras y conceptuales, que constituyen uno de los periodos más imaginativos del arte catalán. Los años ochenta representarán un retorno a la pintura y a las corrientes posmodernas que miran hacia los etilos del pasado, tanto en pintura como en escultura, mientras que los años noventa señalan la consolidación de la instalación y del arte ejecutado con nuevas tecnologías, la renovación de un panorama general de la arquitectura, el acercamiento de la fotografía a la pintura y la consolidación de las infraestructuras artísticas.

Los **setenta** fueron los años del fin del franquismo (1975), de la recuperación de la **democracia** en España, de la restauración de la **Generalitat** (1977)...; todo ello en un contexto de exaltación de la **libertad** y de fuerte contestación al sistema capitalista.

La radicalidad y la utopía se mezclaban y el arte se hizo eco de ello con las opciones de carácter **conceptual**, consideradas la última de las manifestaciones de la modernidad.

Después nos situamos de pleno en lo que se ha venido a llamar **posmodernidad**. Son los años **ochenta**, marcados por el extraordinario despliegue de la **informática** y sus consecuencias: la globalización real de la economía, la crisis de un sistema comunista incapaz de competir con el capitalismo, la especulación...

El arte lo refleja mediante el **renacimiento de la pintura** y el retorno de los formalismos, sustituyendo la búsqueda persistente de lo nuevo por la recuperación de cosas pasadas, aspirando a situarse en los **museos de arte contemporáneo** que florecen por doquier...

La caída del muro de Berlín (1989) simboliza el final de la división del mundo en dos bloques, comunista y capitalista, y del orden establecido después de la Segunda Guerra Mundial. Entramos en los **noventa** y constatamos el avance de la revolución telemática. Las **realidades virtuales** se imponen y la creación artística responde explorando las posibilidades de las nuevas tecnologías y proponiendo nuevas formas de relación con el público.

Siguiendo la sintonía internacional, Cataluña vuelve a vivir en los años setenta un paralelismo estético con las corrientes internacionales, como lo había vivido en la época respectiva el modernismo, el surrealismo o el informalismo, al mismo tiempo que se vehicula un sentimiento general de estallido nacionalista y de búsqueda de la identidad nacional de Cataluña.

Con los antecedentes de la acción del Grupo Gallot (1960) en la Plaza Cataluña y de la pintada efímera que Joan Miró hizo en los vidrios de la planta baja del Colegio de Arquitectos (1969), se inicia la singladura de un arte efímero y de acción que tomará como referencia el paisaje, la naturaleza, el cuerpo, sintonizando con corrientes internacionales como el *land art*, el *body art*, y el *arte povera*, la *anti-form*, *fluxus*, *happening*, entre otros, en un periodo comprendido entre 1964 y 1980, que se conoce como el del arte conceptual en Cataluña.

Se trata de una nueva generación que vuelve a las fuentes de la vanguardia, que redescubre el dadá y a Marcel Duchamp y el surrealismo. Recupera la actitud y la interdisciplinariedad de la vanguardia, y critica la especificidad de los lenguajes pictóricos o escultóricos, mientras buscan un nuevo lenguaje basado en la desmaterialización de la obra de arte, en la idea o el concepto.

Las vías de entrada del arte conceptual en Cataluña fueron el pop art, con el redescubrimiento de Warhol y el nuevo realismo francés como fuentes neodadá, y al mismo tiempo el accionismo *fluxus*, con Wolf Vostell, que tuvo una gran influencia, y también el *arte povera* italiano o el *happening* norteamericano.

Lo conceptual catalán no fue un fenómeno estrictamente barcelonés, sino que se extendió por toda Cataluña y creó otros focos de gran importancia, como Tarrasa, Banyoles, Granollers, Lérida o Sabadell.

### **Cronología del periodo conceptual**

Hay que señalar un periodo de gestación, entre 1964 y 1970, en el que aparecen los síntomas de una valoración del pop art y del arte pobre. Estos antecedentes los encontramos en la exposición "Machines" (Galería Lleonart, 1964), en algunas declaraciones de Àngel Jové en la revista *Mosca* (1968) y en el grupo de artistas que se reúnen en torno a las experiencias del Jardí del Maduixer (1969: Sílvia Gubern, Àngel Jové, Antoni Llena, Jordi Galí y Albert Porta (más tarde Zush). De hecho, será Antoni Llena quien, con sus débiles esculturas hechas con polvos de talco o papeles recortados, con obras de una extrema fragilidad como Escultura disecada, abrirá las puertas de un arte débil en Cataluña, como lo llamará Alexandre Cirici, el crítico que dio más apoyo a estas tendencias.

Un segundo periodo se puede situar entre 1971 y 1975, la época propiamente dicha de arte conceptual, y que se manifiesta desde la Primera Muestra de Arte de Granollers (1971) hasta la muerte del General Franco en 1975. Es en este periodo cuando surge el Grup de Treball ('Grupo de Trabajo'), 1973-1975, el más virulento desde el punto de vista ideológico y que mantendrá un discurso

más político, rebelándose contra el mercado del arte, contra el triunfo del informalismo que suponía el arte de Antoni Tàpies, con quien mantendrán una agria polémica en el periódico *La Vanguardia*, a partir de las réplicas al artículo del pintor titulado "Arte conceptual, aquí".

Un tercer periodo posconceptual se situaría de 1976 a 1980; es decir, entre el momento en el que surge la Galería G –que en cierta forma intenta comercializar las obras conceptuales–, en la que nace la Fundación Miró (1975), que acoge estas prácticas en grandes exposiciones colectivas como "Arte con nuevos medios, 1966-1975", "Objeto. Primera antología catalana del arte y el objeto" (1976) y "Pintura 1" (1976), momento que coincide con la decisión de muchos artistas de emprender en solitario, durante los años ochenta, su trayectoria personal, volviendo a la pintura o siguiendo por la vía de la instalación y el arte conceptual.

### Convivencia de prácticas y estéticas

El arte conceptual catalán privilegió la naturaleza y el paisaje. Aquí se sitúan las experiencias de Josefina Miralles, Pere Noguera, Carles Pujol o Àngels Ribé, y destacan por su envergadura los inflables con helio de Josep Ponsatí, escultor de inspiración minimalista que toma como marco la naturaleza para desarrollar una escultura efímera, como el Inflable de Ibiza, o bien las experiencias de medición del lago de Banyoles que nos ofrece Francesc Abad en Pieza-forma.

Otro ámbito de experimentación fueron en estos momentos las acciones, que valoraban otros sentidos que no fueran el visual. Hay que situar aquí las experiencias táctiles de Muntadas o de Lluís Utrilla, las realizadas en la escuela Eina o en Vinçon, y también la exposición "Sugestiones olfativas", organizada por Jordi Pablo en la Fundación Miró en 1978.

El lenguaje de la acción lo representaron Jordi Benito, influido por el accionismo vienés y por las acciones de Vito Acconci, como se puede observar en Acción-Reacción, mientras que Carles Pazos se inspiró en el transformismo del *glamour*, como se puede ver en *Acción-Reacción*, o en piezas como *Voy a hacer de mí una estrella* (1975). También realizaron acciones Francesc Torres –más dentro de un arte de comportamiento– y Àngels Ribé desde Chicago, donde residían, y también lo ha practicado Jordi Cerdà. Carles Santos, inspirador del movimiento conceptual, trasladó la acción al territorio de la música y los filmes, con gran espectacularidad.

En el ámbito del objeto neodada destacaron sobre todo Jordi Pablo, Carles Pazos, Benet Ferrer, Jaume Xifra, Eugènia Balcells –como se puede observar en la pieza Supermercado, de reminiscencias pop–, Benet Rossell o Antoni Miralda, el único que participó verdaderamente de los efectos del nuevo realismo francés con sus trabajos de los "Soldados soldados" (1969), en que pequeños soldaditos de plástico lo invadían todo: paredes, mobiliario, etc.

El lado más semiótico o lingüístico lo representaba en aquellos momentos Ferran García Sevilla y el lado más sociológico, con una labor más crítica frente a la política y los *mass media*, estaba en las propuestas de Joan Rabascall, como se manifiesta en la serie "Spain is different", Eulàlia o en el Grup de Treball.

Lo conceptual catalán siguió el camino europeo de las nuevas actitudes artísticas planteado en exposiciones tan reconocidas hoy como "Cuando las actitudes se convierten en forma", organizada por Harald Szeemann en la Kunsthalle de Berna en 1969, y que tuvieron su continuidad en la Documenta de Kassel de 1972. Desde Cataluña, este arte que podríamos llamar "arte conceptual del sur" y que fue de una gran heterodoxia mantuvo una postura radical y crítica pero que significó un soplo de aire fresco en un periodo que podríamos decir que va de Tàpies a Barceló.

La denominación **arte conceptual** abarca un variado conjunto de manifestaciones artísticas que tienen en común la voluntad de llevar la actividad creadora del artista más allá de los campos y de los formatos convencionales.

Se rechaza la equiparación de la obra de arte con un simple objeto consumible (un cuadro, una escultura...) y por eso se tiende a **desmaterializarla**, dando mucha más importancia al **concepto**, a la idea, que a su realización material.

A menudo las obras conceptuales tienen el carácter de **acciones efímeras**. Se hace uso de procedimientos y **materiales pobres**, industriales, naturales, plásticos, fotografías... Algunos artistas conceptuales experimentan con el cuerpo, otros intervienen en el paisaje, otros hacen de maestros de ceremonias de actos en los que **el público es llamado a participar**, etc.

En conjunto, el arte conceptual rompe definitivamente todas las fronteras entre géneros artísticos a la vez que responde a una **actitud de contestación** ante todo lo que hay establecido.

En Cataluña coincide con un momento de exaltación de la libertad, durante los **últimos años del franquismo** y los primeros tiempos de la democracia. También coincide con la consolidación de los **modelos culturales anglosajones** y el aumento de las influencias norteamericanas en la sociedad.

La primera mitad de los años ochenta estará marcada por un retorno a la especificidad de los lenguajes artísticos tradicionales, la pintura y la escultura como objeto, si bien convivirán con las propuestas de orden conceptual que se van ampliando hacia el mundo de la instalación y las nuevas tecnologías.

### **El retorno de la pintura**

Desde la segunda mitad de los setenta, se observa un retorno a la pintura, mientras que las posiciones más radicales del arte conceptual en Cataluña –representadas especialmente por el Grup de Treball– tendían a desaparecer después de la muerte del dictador.

La práctica de lo conceptual se asumió como estilo, algunos de sus practicantes siguieron su camino en solitario mientras que otros se pasaban a la pintura. Eso generó un debate entre los continuadores de las prácticas conceptuales y los que renunciaban a ellas y optaban por un arte pictórico desvinculado de cualquier ideología o dogmatismo.

Una nueva corriente pictórica, que intenta releer el expresionismo abstracto norteamericano y que se acerca al mismo tiempo a las corrientes de pintura específica que ya existían en Francia desde los años sesenta, hace nacer un nuevo grupo de pintores que se reúnen en torno a la revista *Trama*, cuyo número cero sale a la luz en abril de 1976. En este número, Antoni Tàpies abona a estos pintores: José Manuel Broto, Gonzalo Tena, Javier Rubio y Xavier Grau. *Trama* defendía la línea de Marcelyn Pleynet y los postulados de *support-surface* y de su revista *Peinture. Cahiers Théoriques*. Se trata esencialmente de una pintura reduccionista y abstracta, de raíz matissiana, que participa de una corriente general que también se da en Madrid y se refleja en exposiciones como "Lo abstracto" (Galería Buades, 1975) o "En la pintura" (Palacio de Cristal, 1977).

Al grupo de la revista *Trama* se añadirá muy pronto Ferran García Sevilla, que procedía de las filas de lo conceptual. Juntos presentaron una exposición en la Galería Maeght titulada "Por una crítica de la pintura" (1976), avalada por Alexandre Cirici. De todos ellos, Xavier Grau, Ferran García Sevilla y José Manuel Broto han mantenido una destacada actividad pictórica durante los años ochenta. En Xavier Grau resuena todavía el gestualismo del expresionismo abstracto y restos de figuración que nos recuerdan a Philip Guston o Cy Twombly, como observamos a Sin título, mientras que Broto reaviva aspectos de la pintura romántica desde la abstracción. Hay que destacar también la espléndida pintura de los setenta de Xavier Franquesa, basada en un gestualismo potente y en el lirismo del color. En esta misma línea hay que situar la pintura de Adolf Genovart.

Otros artistas se impregnan de los aires pictóricos de este momento, sobre todo los que procedían de una práctica pictórica informalista, cuya obra es permeable en las nuevas corrientes, como es el caso de Albert Ràfols i Casamada o Joan Hernández Pijuan.

### Los neoexpresionismos y otras figuraciones

El retorno de la pintura apuntado durante la segunda mitad de los setenta estalla como reafirmación internacional en el certamen de la Documenta de Kassel de 1982, pero, así como durante los setenta la pintura que se reivindi-

caba era la abstracta en toda su pureza y especificidad, ahora se trata de una nueva mirada sobre corrientes ya preexistentes, que aparecen precedidos de prefijos como *neo*, *trans* o *post*.

En Italia, el crítico Bonito Oliva defiende la transvanguardia (Sandro Chia, Mimo Paladino, Nicola de Maria, Nino Longobardi, etc.), mientras que en Alemania asistimos a una relectura de los expresionismos, con la corriente que se ha bautizado con el nombre de neoexpresionismo o "nuevos salvajes", tendencia que se extiende por Austria y por toda Europa (Kiefer, Baselitz, Lupertz, etc.). De Norteamérica también llegan aires figurativos con nuevas lecturas del pop, del realismo, de la figuración y la abstracción, junto con el arte del grafito (Jean-Michel Basquiat, Julian Schnabel, David Salle, Keith Haring).

Todo este panorama internacional –que es muy bien acogido por el mercado y en algunos casos casi provocado– da como resultado el surgimiento de nuevos pintores que enlazan con esta nueva línea salvaje y figurativa, que recurre a otras culturas para inspirarse, o a tradiciones pictóricas anteriores, como el romanticismo o el barroco.

En Cataluña aparecen nuevos pintores, como Miquel Barceló, que participó en la Documenta de Kassel de 1982 y rápidamente encontró una salida en el mercado internacional, mediante una pintura figurativa, matérica, de tradición mediterránea, en la que los géneros tradicionales del paisaje, la figura o la naturaleza muerta pasan por la experiencia del informalismo. *Le bal des pendus* ('el baile de los ahorcados') es el reflejo de su pintura de los años noventa, extraída del paisaje africano de Malí, donde pintura y naturaleza parecen fundirse materialmente.

Ferran García Sevilla ofrece durante los años ochenta una pintura neoexpresionista que acaba conectando directamente con el mundo del grafito, como se puede observar en Polígono 34. Frederic Amat, después de su etapa mejicana, primitiva y colorista, emprende una estancia en Nueva York, donde empezará a trabajar con cera fundida, lo cual le permitirá dar a sus pinturas un aire matérico muy especial. Cuerpo negro pertenece a este momento, después del cual seguirá manteniendo una alta calidad pictórica al lado de recreaciones de temas literarios o mitológicos.

Las otras excepciones en la pintura de los ochenta son Zush y Robert Llimós. Zush procedía de la pintura psicodélica de los sesenta, pero poco a poco fue creando su mundo personal definido en *Evrugo mental State*, el estado mental de Evrugo, que tiene sus códigos, sus alfabetos, su moneda y su gobierno. Un mundo figurativo, visionario, crítico e irónico, con grandes dosis de automatismo surrealista que muestra lo que tiene de monstruoso el ser humano, como Nasch Declona Yasmu Tucare.

Robert Llimós, que procedía de una formación académica y de los realismos y figuraciones de los sesenta, descubre también el expresionismo abstracto norteamericano, pero se mantendrá siempre dentro de una figuración casi clasicista, hierática, perfilada por colores puros.

Durante los años ochenta, el reflujo de las experiencias conceptuales comporta la recuperación de los formatos artísticos convencionales que casi habían sido dados por extinguidos. **La pintura y la escultura vuelven con un gusto renovado por la figuración**, cosa que se relaciona con la reactivación del consumo artístico favorecida por la especulación económica de la década. En el caso de España, hay que añadir el **aumento de la demanda por parte de las instituciones**, de los bancos y de las cajas de ahorros, que renuevan su imagen de acuerdo con los nuevos tiempos democráticos.

Son características de la pintura de los ochenta un posicionamiento ideológico neutro, la factura rápida y un punto grandilocuente –tal como se hacen los negocios en esos años–, además de la **recuperación del expresionismo** tanto en la vertiente abstracta como figurativa. Se habla, pues, de **neoexpresionismo**, estética que da mucha más importancia al trazo, al color, a las texturas y a los materiales que a la forma y al dibujo.

Son representantes destacados de ello, entre otros, los mallorquines **Miquel Barceló** y **Ferran García Sevilla**.

El retorno a la escultura como práctica específica rescata también los materiales propios de dichas prácticas: la piedra, la madera, el bronce y, sobre todo, el hierro. Surge una nueva generación de escultores que revive la figuración –o, mejor dicho, el tema en la escultura–, si bien perviven todavía los practicantes de la tradición formalista de la generación de los años cincuenta que había introducido la abstracción.

Aparte de esta corriente centrada en la recuperación del hierro como material, debe señalarse la vía del objeto encontrado y su manipulación, una vía que enlaza con la tradición de dadá y surrealismo. Otro hecho que se produce es la tendencia al arte ritual, extensión de ciertas prácticas procedentes de los años setenta.

### **La escultura de hierro de los ochenta**

Durante los años ochenta asistimos a recuperaciones históricas que serán decisivas para sacar adelante una escultura de carácter constructivo con implicaciones espaciales a partir del hierro, como la arquitectura de Antoni Gaudí y de Josep M. Jujol, la escultura de Julio González y Pablo Gargallo, a los cuales se dedicarán repetidas exposiciones dentro y fuera de Cataluña.

Por otra parte, la macroexposición que Margit Rowell preparó para el Centro Georges Pompidou con el título "Qu'est-ce-que la sculpture moderne?" (1986) despertará una conciencia de escultura moderna, sin fronteras estilísticas ni de países. Por primera vez, la escultura catalana tendrá una presencia y un estatus internacionales y será reconocida como tal con obras de Pablo Picasso, Julio González, Pablo Gargallo, Leandre Cristòfol y Eudald Serra.

En los años ochenta es fácil establecer un vínculo entre los pioneros del uso del hierro como materia-soporte de la escultura del siglo XX y sus continuadores en las jóvenes generaciones de escultores de los años ochenta, que han señalado un nuevo hito en la llamada "edad del hierro" de la escultura.

Nace un pléyade de escultores de mirada y dimensión urbanas, con una conciencia más clara del minimalismo, algunos de los cuales seguirán la tradición del hierro, como Sergi Aguilar, Susana Solano, Jaume Plensa, Agustí Roqué, Riera i Aragó o Elisa Arimany. La nueva generación de escultores de los ochenta ha sido consciente de las aportaciones de la vanguardia autóctona y se ha dejado llevar por esta tradición, pero con un ojo abierto para las nuevas corrientes, aprovechando, sobre todo, las aportaciones espaciales, geométricas y la conciencia de la escultura como objeto específico aportada por el minimalismo.

Ya a finales de los años setenta, destacan las figuras de Sergi Aguilar y Agustí Roqué. El primero abandona la piedra para pasar a trabajar el acero, el latón, el cobre y el mármol y manifiesta desde el comienzo una clara inclinación por dotar el hierro de una geometría cálida, de espíritu mínimo y emotivo, donde la escala, el sitio y la dimensión de la pieza creen un punto de energías que acaban definiendo el territorio del escultor con implicación del espectador. La serie "Tronco, espacio, tierra, herramienta" inicia el tránsito de una escultura formalista a otra de orden minimalista, que Sergi Aguilar desarrollará durante los años ochenta y noventa.

A principios de los años ochenta surge la figura de Susana Solano, con una escultura intimista pero brutalmente contenida, de espacios interiores, con referencias iniciales a Julio González y Alberto Giacometti, de las cuales muy pronto se liberará para construir esculturas mobiliarias, de grandes dimensiones y cripticismo, como *Impluvium*.

Jaume Plensa es otro de los grandes escultores de estas últimas décadas. Irrumpe a principios de los años ochenta con un primitivismo brutal, que llega al tótem, a la dimensión sagrada y poética de la escultura desde el hierro colado, una vieja técnica que recupera y que permite hacer fundición y modelar la escultura desde el lleno. En los años noventa abandona esta posición figurativa y totémica para pasar a utilizar la resina artificial y el hierro, y crea cámaras, armarios y espacios de intimidad, sueño o memoria, celdas donde resuena la

poesía de Blake o de Balzac u otros, o simplemente el espacio vacío, como *Bedroom*. Por otra parte, Josep M. Riera i Aragó dará a la escultura catalana un tono poético posmoderno con sus barcos, aviones, zepelines y submarinos.

No todos los escultores utilizarán el hierro: algunos lo combinarán con la piedra, como Salvador Juanpere, Ernest Altés o Enric Pladevall, mientras que otros utilizarán materiales industriales en series repetitivas, como el "mecano" de Antoni Abad, o materias blandas, como las morfologías de Ramon Guillén Balmes. También hay quien explotará la materia y su simbología, como Gabriel, que utilizará la materia a manera de indicio poético, como en el caso de Joan Rom.

Lo cierto es que la escultura catalana de los ochenta y su prolongación en los años noventa es rica en individualidades que, de tan fuertes, no siempre resulta fácil agrupar.

### **La tradición objetual**

Otra de las vías que emprende con fuerza la escultura de los años ochenta y noventa es la del objeto, encontrado o manipulado, un camino que proviene de la tradición dadá y surrealista, que pasa por el pop y el arte conceptual y que tiene ahora un conjunto de individualidades que trasladan esta experiencia incluso al espacio y a la instalación. No se puede olvidar que ésta ha sido la manera de trabajar de Joan Miró, Leandre Cristòfol, Ángel Ferrant, Antoni Tàpies, Moisès Villèlia y Jordi Pablo.

Como antecedente de este terreno de trabajo podríamos situar la obra de Antoni Tàpies, *Puerta metálica y violín*, un ensayo de impacto objetual que pone el acento en la dimensión pobre de los materiales de la escultura y en el juego poético surrealista de dos objetos diametralmente opuestos, en el mismo sentido, por ejemplo, que *Martillo y carta*, de Joan Brossa.

Con este mismo espíritu de choque poético objetual, al que hay que añadir una voluntad de reciclar estéticamente unos objetos y unos materiales pobres, habría que situar la obra de Jordi Colomer titulada *Gran doméstico o Me gusta Tatlin y 3*, de Pep Duran i Esteva, artista que ha hecho del reciclaje de objetos su poética.

Pere Noguera procedía de experiencias próximas a las poéticas pobres y conceptuales, si bien desarrolla durante los años ochenta y en el ámbito de la escultura-instalación un trabajo intenso que se define especialmente en la recreación de espacios indefinidos con objetos domésticos y mobiliarios en desuso que tocan la memoria como ruina. El objeto juega un papel genérico y no específico, a partir de la "enfangada", es decir, de la cobertura con fango

crudo del objeto hasta que aparece sólo el volumen. Una de las instalaciones más completas realizadas con este espíritu fue Torens van Babel, realizada en Amberes en 1984.

Otro artista procedente de las filas del arte conceptual es Carlos Pazos, quien utiliza también la banalidad del objeto y lo *kitsch*, cuya combinación, de aire surrealista, dirige una mirada nostálgica al mundo del *star* y del *glamour*, como encontramos en la obra *Con llantos de cocodrilo*.

En los años ochenta surgen Perejaume, pintor y escultor, y Joan Rom, que aportarán a la escultura objetual otra poética; Rom dando un valor simbólico a la materia a partir de su vinculación al cuerpo humano, como *La casa de caracoles*, y Perejaume cuestionando constantemente la realidad y su representación pictórica, como podemos observar en *Marco al encendido*.

Por último, Salvador Juanpere ha alcanzado una fusión de la vía objetual con la escultura de materiales tradicionales, como el mármol o la piedra, partiendo de la voluntad de unir ciencia y arte, en obras como *Escultura implicada*.

### **El arte ritual**

En los años sesenta y con la irrupción de los nuevos comportamientos artísticos nace la acción como lenguaje, a la vez que se amplía la noción de escultura. Fruto de este encuentro aparece lo que podríamos llamar arte ritual.

La generación de artistas que en los años sesenta van a París (Miralda, Rabascall, Jaume Xifra y Benet Rossell) son practicantes de este tipo de arte, a veces como grupo –es el caso de las fiestas conocidas por "Memorial" (Verderonne, 1969), "La fiesta en blanco" (Verderonne, 1970), "La fiesta en cuatro colores" (1971) o la fiesta que Miralda realizó en la Documenta de Kassel de 1977.

Bajo esta mirada de acción ritual hay que situar las propuestas de Antoni Miralda. En el trasfondo de su trabajo hay siempre un arte de participación colectiva, basado en el comportamiento social ante el hecho ritual de la fiesta. El cruce de culturas, de sus símbolos y religiones, está también presente en su trabajo, como en la obra *Holy Food* ('Comida Santa'), de huella multiculturalista. Una de sus propuestas más conocidas es el proyecto *Honey Moon* (1985-1992), que pretendía casar dos culturas y dos continentes a partir del matrimonio de la estatua de Colón de Barcelona y la de la Libertad, en Nueva York.

En el caso de Jaume Xifra, sus objetos escultóricos se refieren a rituales que ya han desaparecido, son restos numinosos de uno hecho ritual que ya ha existido. Dentro de este espíritu, pero con un fuerte componente de acción, hay que situar las acciones rituales de Jordi Benito, auténticas instalaciones-acciones próximas a los rituales del accionismo vienés.

Como la pintura, la escultura de los ochenta también renace con fuerza y consagra a una **nueva generación de autores**, en buena medida impulsada por los encargos institucionales y por el gran **despliegue de esculturas en espacios públicos** que acompaña las intervenciones urbanísticas de estos años.

El **hierro** es uno de los materiales más utilizados, de manera que se enlaza con la tradición vanguardista iniciada por Gargallo y Julio González.

Se imponen la **estética minimalista**, de formas geométricas elementales, y también las construcciones que evocan a la **sociedad posindustrial** por su apariencia de máquinas en desuso o de artefactos abandonados (Jaume Plensa, Susana Solano).

En la misma línea, pero en clave figurativa, J. M. Riera i Aragó hace una evocación nostálgica de viejos submarinos y otros artilugios mecánicos.

A pesar de haber sido superado el influjo del arte conceptual (y, en el fondo, de la tradición dadaísta y surrealista), se manifiesta mediante la manipulación y el *assemblage* de objetos, las **instalaciones** o las acciones. En este ámbito sobresalen las propuestas de Antoni Miralda, interesado por todo lo relacionado con la comida y las celebraciones rituales.

Si los años setenta iniciaron tímidamente la práctica del arte con las nuevas tecnologías, para seguir con la actitud de vanguardia que exige una constante experimentación con nuevos materiales y territorios, en los años ochenta y noventa se desarrollará definitivamente, primero con la instalación multimedia y más adelante con el arte electrónico, de manipulación digital.

En Cataluña, los pioneros del arte con vídeo fueron Muntadas y Francesc Torres. El vídeo fue primero un instrumento para registrar acciones o *performances*, pero bien pronto se convirtió en un lenguaje de creación por sí mismo.

El arte multimedia se puede definir como lo que hace convivir diferentes medios, estáticos y/o objetuales, creados para un espacio específico –es decir, situados en el espacio tridimensional– y al mismo tiempo combinados con la proyección de imágenes y de sonido. Es un tipo de lenguaje que suele ir acompañado de un cierto discurso crítico, ya que proviene de las prácticas conceptuales de los años setenta, y que ha podido perfeccionarse como lenguaje gracias a los avances tecnológicos.

Dentro de este espíritu crítico encontramos la instalación de Francesc Torres titulada *Amnesia/Memoria* y dedicada en homenaje a los maquis catalanes. También Muntadas, que fue un pionero del arte del vídeo durante los años setenta y ochenta, ha practicado la instalación multimedia desde una perspectiva crítica, sobre todo referida a la manipulación de los *mass media*, a la censura, al comportamiento social, aunque también ha trabajado la reflexión sobre el presente y el futuro del arte como la instalación *Between the Frames*:

*The Forum*. Su investigación en el lenguaje virtual y de las nuevas tecnologías la han hecho trabajar por Internet en la obra *The File Room* (1994), un archivo sobre la censura en el ámbito de la cultura que permite inscribir nuevos mensajes de censura desde todo el mundo.

Desde un punto de vista de un arte menos crítico, pero más sensible a fenómenos como la luz o el color, hay que señalar los trabajos de Eugènia Balcells.

Desde la aparición del vídeo, que permite manipular la imagen televisiva, los artistas se han interesado por hacer uso de él, cosa que ha dado lugar al llamado **videoarte**.

Sin embargo, las experiencias iniciales, en los años setenta, directamente relacionadas con la poética del **arte conceptual**, se han ido ampliando y diversificando gracias a la introducción de nuevas tecnologías de tratamiento de imágenes.

Así, nace el **arte multimedia**, que mediante la conjunción de luces, sonidos, imágenes grabadas y otros elementos da lugar a **instalaciones** que llegan a tener carácter espectacular y, a menudo, desarrollar un discurso crítico.

Paralelamente, la digitalización de imágenes con el soporte de programas y medios informáticos permite la creación de **realidades virtuales** y facilita que se difundan con nuevos soportes, como el **CD-ROM** o **Internet**.

Gracias a eso se plantean **nuevas formas de relación entre los artistas y el público** y se cuestionan los conceptos tradicionales de realidad, identidad o autenticidad.

El debate sobre la modernidad y la posmodernidad se dejará sentir sobre todo en el ámbito de la arquitectura y el diseño, que tendrá un gran empuje durante la década de los ochenta y la primera mitad de los noventa. La renovación de la arquitectura pública y privada y el surgimiento de una nueva generación de diseñadores, junto con la promoción de la ciudad a partir de la designación de Barcelona como ciudad candidata a los Juegos Olímpicos del 92, han marcado los últimos años con propuestas innovadoras en estos campos. La fotografía será también un territorio de creación sensible al impacto posmoderno y que abandonará definitivamente su papel documental.

### **La renovación de la arquitectura**

Con el advenimiento de la democracia, se produce una revisión de las infraestructuras públicas y urbanas y surge una arquitectura de encargo público muy importante, de manera que durante los años ochenta y noventa se ha construido más en Cataluña que durante las décadas anteriores.

Esta arquitectura de encargo público tendrá mucho que ver con la política de reconstrucción de las infraestructuras promovida por la Generalitat de Cataluña, pero también por los distintos ayuntamientos del país. Se aplicará a escuelas, a centros de asistencia sanitaria, a equipamientos culturales y deportivos, no sólo en Barcelona sino también en el resto de Cataluña, especialmente en Gerona, Tarrasa, Lérida, Granollers o Sabadell. Este auge de la arquitectura tendrá también su reflejo en el urbanismo de las ciudades, en las comunicaciones, en la construcción de nuevas vías y autopistas por todo el país, y en el arreglo de plazas y calles de la mayor parte de las ciudades de Cataluña.

Otro de los ámbitos que alcanzará una importancia sin precedentes es la restauración del patrimonio arquitectónico y monumental. En este campo de la reconstrucción, debe mencionarse la del Pabellón Mies van der Rohe de 1929, bajo la dirección de Ignasi de Solà-Morales (1986). Y con respecto a las restauraciones-remodelaciones, dos casos ejemplares: la ampliación del Museo Picasso, realizada por Jordi Garcés y Enric Sòria, y la ampliación del Palau de la Música Catalana, de Òscar Tusquets.

La generación de arquitectos anteriores continuará trabajando, y así encontramos obras donde la convivencia de lenguajes y de espacios rompe todos los convencionalismos y rigores de la tradición para hacer convivir la diversidad en la unidad.

Como obras características de este periodo, hay propuestas medio escultóricas y medio urbanas, como la plaza dels Països Catalans diseñada por el equipo Heliodor Piñón y Albert Viaplana, también la nueva estación de Bellaterra del tándem Jaume Bach y Gabriel Mora, o el Velódromo de Horta, en Barcelona, diseñado por el equipo Esteve Bonell y Francesc Rius. Cabe destacar el trabajo del equipo José Antonio Martínez Lapeña y Elies Torres, que ha dejado su huella sobria y minimal en el Centro de Asistencia Primaria de Gandesa (1982-1986), en el hospital de Móra d'Ebre o en el parque de Villa Cecilia, de Barcelona.

Podríamos mencionar a otros arquitectos de interés, como Carlos Ferrater, Pep Llinàs o el propio Ricardo Bofill, que en esta época trabaja mucho en Francia, donde deja su huella de grandilocuencia barroca dentro de un discurso plenamente posmoderno en las villas parisinas de Les Arcades du Lac (1981-1985) o en el proyecto *Antigone* en Montpellier.

Con motivo de los Juegos Olímpicos, Barcelona gana el espacio de franja litoral con la Villa Olímpica, muestra de la diversidad y del nivel de buena calidad de la arquitectura catalana. La ciudad entra en la dinámica de los encargos a arquitectos internacionales y surgen obras monumentales de la arquitectura contemporánea de encargo público, que enlazan con la estética internacional. Es el caso de la torre de comunicaciones de Norman Foster, del Pabellón Sant Jordi del japonés Arata Isozaki, que deja en Cataluña la herencia de un pabellón deportivo en Palafolls, y también la urbanización del parque de la

Muntanyeta en Sant Boi de Llobregat. El Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona se encargó al arquitecto norteamericano Richard Meier, y la remodelación del Palau Nacional, que alberga las colecciones del Museo Nacional de Arte de Cataluña, a la italiana Gae Aulenti, las torres-rascacielos del Poblenou al famoso equipo norteamericano S.O.M. (Skidmore-Owens-Merrill) y el edificio para el Port Vell al chino Ioh Ming Pei, autor de la conocida pirámide del Louvre.

### **Nuevas premisas del diseño**

El gran despliegue de la arquitectura de los años ochenta y la renovación de los hogares, las viviendas, las tiendas y los lugares públicos generaron una puesta al día del diseño industrial y gráfico, de la decoración y el interiorismo, que ha tenido una gran incidencia en el campo comercial y publicitario. Sus consecuencias han sido menos palpables en el diseño de alta tecnología, aunque hay que mencionar en este terreno la renovación del metro de Barcelona y la de los Ferrocarriles Catalanes de la Generalitat de Cataluña. También hay que señalar la renovación total del mobiliario urbano y el alumbrado, y asimismo el diseño de la arquitectura efímera para salones, ferias, certámenes o exposiciones.

Con respecto al bagaje de una gran tradición artesanal, establecida ya en las bases del modernismo y que ha pasado por los pioneros del diseño de los años cincuenta, junto con el efecto de la aportación de las escuelas de diseño de los años sesenta –fundamentalmente Eina, Elisava y escuela Massana– se construyen las bases del diseño de los años ochenta, centrado especialmente en el campo del mueble, de los electrodomésticos, ropas y telas para el hogar, así como en el campo de la perfumería y la papelería.

Aparecen nuevos diseñadores, como es el caso de Javier Mariscal, Josep Llusà, el equipo Bernal/Isern, el Estudio Quod (Mariano Pi, Esteve Agulló, Jordi Montaña, Josep M. Trias), Pepe Cortés, Alberto Liévore y Jorge Pensi, Ramon Benedito, entre otros, si bien siguen trabajando diseñadores de una anterior generación, como Òscar Tusquets, André Ricard o Miquel Milà. En el diseño de interiores y de muebles destaca Alfred Arribas, autor del restaurante Plaza del Commerzbank de Frankfurt.

En el ámbito del diseño gráfico habrá también una total renovación, tanto en el uso privado de las empresas y particulares, como en la rotulación y señalización de espacios y recorridos públicos. Destacan en este ámbito Javier Mariscal, Peret o América Sánchez. Se ha renovado por otra parte el panorama de la ilustración, la compaginación y el diseño de los principales periódicos de Cataluña, como *La Vanguardia* o el *Avui*.

### **El arte público**

Con motivo de los Juegos Olímpicos de Barcelona, la ciudad impulsó un programa de escultura pública para renovar plazas y calles. Se trataba de un programa urbanístico, emprendido por Oriol Bohigas, que permitía que la escultura y el arte tuvieran una presencia pública como nunca la habían tenido en la ciudad de Barcelona. Al mismo tiempo se cosería la trama de la ciudad: haciendo que el tejido urbano fuera más equilibrado y compacto se conseguiría una mejor calidad de vida con la presencia del arte. Se urbanizan nuevos parques y plazas y muchos escultores catalanes y foráneos tienen actualmente una presencia urbana. Podríamos señalar *Mujer y pájaro*, de Joan Miró, en el parque del Escorxador, una escultura de Chillida en el parque de la Creueta del Coll, la escultura de Tàpies en el Paseo Picasso, la obra de Antoni Llena cerca de las torres del Poblenou o la cabeza de mujer de Roy Lichtenstein en el Paseo Marítimo. Podemos mencionar a muchos otros escultores con presencia pública con motivo de este programa, como Sergi Aguilar, Marcel Martí, Antoni Rosselló, Susana Solano, Jaume Plensa, Robert Llimós, Medina-Campeny, Agustí Roqué, el cual, con su conjunto escultórico de la avenida Río de Janeiro ha alcanzado la pieza pública de mayor dimensión urbana en Barcelona.

Ha habido otros programas de escultura pública, como "Configuraciones urbanas", que es una experiencia llevada a cabo en Barcelona ya entrados los años noventa, mientras que el programa "Càtex-Entorn" constituye otro programa de escultura pública en la ciudad de Tarrasa.

### La fotografía

La nueva generación de fotógrafos que aparece en los años setenta a la sombra de revistas como *Nueva Lente*, que reivindican la fotografía como acto artístico, establecerá una distancia con respecto al realismo y el documentalismo de la generación de los cincuenta y sesenta.

Se intenta romper definitivamente con la concursística promoviendo espacios de difusión alternativos, como la Primavera Fotográfica, certamen bienal que se inicia en 1982, promovido por la Generalitat de Cataluña.

Se recupera la fotografía de autor y la práctica fotográfica se entiende como un acto creativo. Se contamina a otros lenguajes, especialmente el de la pintura, y se iniciará lo que podríamos llamar el descrédito de la fotografía como testimonio de la realidad. Encontramos nombres como Humberto Rivas, Eduard Olivella, Manuel Ubeda, Toni Catany, Ferran Freixa, Manuel Esclusa o Pere Formiguera.

La fotografía se recrea en el hibridismo, la emplean los artistas en sus instalaciones plásticas y entra en el territorio más amplio de la imagen en general; se introduce en el terreno de la ficción y de la fotografía construida, como podemos observar en *Laurus oxyrinchus*, de Joan Fontcuberta, el máximo representante de esta nueva posición.

## Las nuevas infraestructuras

La nueva política cultural institucional, tanto autonómica como de los ayuntamientos, se entregó en los años ochenta y noventa a invertir en infraestructuras artísticas que han dado como resultado nuevos museos, fundaciones y centros de arte que, a la vez, son un modelo de arquitectura o de remodelación arquitectónica.

Han surgido espacios nuevos para el arte contemporáneo, como la Fundación Tàpies, que se ha adaptado a una remodelación del antiguo edificio modernista de la editorial Montaner i Simón, diseñado por Lluís Domènech i Montaner, y también se ha creado el Centro de Arte Santa Mónica o la Fundación Privada Rafael Tous, en un antiguo almacén del Borne; la Fundación Espai Poble Nou estuvo activa entre 1992 y 1995, y el Palacio de la Virreina se ha dedicado también a exposiciones de arte contemporáneo desde 1980. El Centro de Cultura Contemporánea (CCCC) –antigua Casa de la Caridad remodelada por Helio Piñón/Albert Viaplana– dedica muchas de sus actividades al arte, y también el Ayuntamiento de Barcelona ha puesto en marcha el programa Hangar en una antigua fábrica del Poble Nou, para facilitar a los artistas jóvenes la posibilidad de tener un taller en la ciudad y compartir unos servicios comunes.

Jaume Vidal Oliveras y Pilar Parcerisas

La **modernidad**, que en arte está básicamente representada por las **vanguardias**, se relacionaba directamente con una percepción optimista del progreso y en la confianza casi absoluta de que cualquier tiempo venidero ha de ser necesariamente mejor. De ahí viene la **búsqueda permanente de lo nuevo**, que caracteriza al arte de vanguardia y sus inclinaciones utópicas o idealistas.

El reconocimiento de las limitaciones del progreso, que comporta un desequilibrio creciente entre los países desarrollados y los subdesarrollados o la destrucción irreversible de muchos recursos naturales, obliga a poner en cuestión esta confianza optimista en el progreso, como también obliga a ello la evidencia de que el perfeccionamiento tecnológico destruye puestos de trabajo o que más información no equivale a más riqueza de conocimientos.

Se plantea, así, una **lectura crítica de la modernidad** y de sus postulados que define una nueva situación: la **posmodernidad**.

En arte, la superación de la modernidad se traduce en las **inclinaciones historicistas** patentes en la obra de arquitectos y artistas plásticos, en la renuncia al racionalismo funcionalista como única opción posible en la arquitectura y el diseño o la transformación del arte de vanguardia en objeto de culto museístico.

La gran cantidad de **obras públicas e infraestructuras** que se llevan a cabo en Cataluña en las proximidades del 92 responde a una gran diversidad de planteamientos y de necesidades, de manera que coexiste lo moderno (y sus derivaciones tardías) con lo posmoderno.

**Josep Bracons Clapés**

## Bibliografía

- Ainaud de Lasarte, J.** (1991). *La pintura catalana del siglo XIX al sorprendente siglo XX*. Barcelona: Skira.
- Bonet, J. M.** (1995). *Diccionario de las vanguardias artísticas en España 1907-1936*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bozal, V.** (1992). *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)*. Madrid: Summa Artis (36).
- Brihuega, J.** (1982). *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España (1910-1931)*. Madrid: Cátedra.
- Carpi, L.** (1986). *Pintura surrealista española (1924-1936)*. Madrid: Istmo.
- Cirici, A.** (1970). *Art català contemporani*. Barcelona: Edicions 62.
- Cirici, A.** (1970). *L'art català*. Barcelona: Edicions 62.
- Cirlot, L.** (1983). *La pintura informal en Cataluña, 1951-1970*. Barcelona: Anthropos.
- Cirlot, L.** (1986). *El grupo "Dau al Set"*. Madrid: Cátedra.
- Cirlot, L.** (ed.) (1990). *Informalisme a Catalunya* (catálogo). Barcelona: Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña.
- Corredor-Matheos, J.** (1996). *Història de l'art català. La segona meitat del segle XX* (vol. IX). Barcelona: Edicions 62.
- Dupin, J.** (1993). *Joan Miró*. Barcelona: Polígrafa.
- Fontbona, F.** (1979). *El paisatgisme a Catalunya*. Barcelona: Destino.
- Fontbona, F.** (1992). *La xilografía a Catalunya entre 1800 i 1923*. Barcelona: Biblioteca de Cataluña.
- Fontbona, F.; Miralles, F.** (1985). "L'època del noucentisme (1906-1917)". En: *Història de l'Art català* (vol. VII). Barcelona: Edicions 62.
- Gasch, S.** (1987). *Escrits d'art d'avantguarda* (edición y estudio de Joan M. Minguet i Batllori). Barcelona: Edicions del Mall.
- Jardí, E.** (1980). *El noucentisme*. Barcelona: Proa.
- Jardí, E.** (1983). *Els moviments d'avantguarda a Barcelona*. Barcelona: Edicions del Cotal.
- Miralles, F.** (1983). "L'època de les avantguardes, 1917-1970". En: *Història de l'art català* (vol. VIII). Barcelona: Edicions 62.
- Molas, J.** (1983). *La literatura catalana d'avantguarda 1918-1938*. Barcelona: Bosch.
- Murgades, J.** (1985). "El noucentisme". *Història de la literatura catalana* (vol. X). Barcelona: Ariel.
- Parcerisas, P.** (ed.) (1992). *Idees i Actituds. Entorn l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980...* (catálogo). Barcelona: Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña.
- Piñón, H.** (1996). *Arquitectura moderna en Barcelona. (1951-1976)*. Barcelona: ETSAB / Ediciones UPC (Universidad Politécnica de Cataluña).
- Rodríguez, C.; Torres, J.** (1994). *El Grup R*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Rodríguez-Aguilera, C.** (1982). *L'art català contemporani*. Barcelona: Edicions del Cotal.
- Rodríguez-Aguilera, C.** (1986). *Arte moderno en Cataluña*. Barcelona: Planeta.
- Torres-García, J.** (1980). *Escrits sobre art* (edición de F. Fontbona). Barcelona: Edicions 62.
- VV.AA.** (1977). *Arte moderno y revistas españolas 1898-1936*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

- VV.AA.** (1984). *Idas y caos. Ministerio de Cultura. Aspectos de las vanguardias fotográficas en España.* Madrid: Ministerio de Cultura.
- VV.AA.** (1987). *Homenatge a Barcelona. La ciutat de les Arts.* Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona.
- VV.AA.** (1988). Edición a cargo de Josep M.<sup>a</sup> García. *Surrealisme a Catalunya, 1924-1936* (catálogo). Barcelona: Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- VV.AA.** (1988). *Joaquín Torres-García, época catalana (1908-1928).* Barcelona: Generalitat de Cataluña.
- VV.AA.** (1988). *Surrealisme a Catalunya, 1924-1936. De l'Amic de les Arts al Logicofobisme.* Barcelona: Polígrafa.
- VV.AA.** (1989). *L'avantguarda de l'escultura catalana.* Barcelona: Generalitat de Cataluña.
- VV.AA.** (1991). *L'avantguarda de l'escultura catalana* (catálogo). Barcelona: Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña.
- VV.AA.** (1992). *Avantguardes a Catalunya, 1906-1939* (catálogo). Barcelona: Fundación Caixa de Catalunya.
- VV.AA.** (1992). *Barradas.* Gobierno de Aragón, Generalitat de Cataluña y Comunidad de Madrid.
- VV.AA.** (1992). *Constants de l'art català actual* (catálogo). Barcelona: Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña.
- VV.AA.** (1993). *Miró, Dalmau, Gasch, l'aventura de l'art modern 1918-1976.* Barcelona: Centro de Art Santa Mónica. Generalitat de Cataluña.
- VV.AA.** (1994-1995). *El noucentisme. Un projecte de modernitat* (catàleg). Barcelona: Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña / Enciclopèdia Catalana.
- VV.AA.** (1995). *Dalí Joven (1918-1930).* Madrid: Museo Nacional Centro Reina Sofía.
- VV.AA.** (1995). *El noucentisme, un projecte de modernitat.* Barcelona: Centro de Cultura Contemporànea de Barcelona.
- VV.AA.** (1996). *Imatges. Fotografia catalana.* Barcelona: Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña.
- Vidal, M.** (1991). *Teoría y crítica en el noucentisme: Joaquim Folch i Torres.* Barcelona: Curial.
- Vidal i Oliveras, J.** (1993). *Josep Dalmau. L'aventura per l'art modern.* Manresa: Angle editorial.