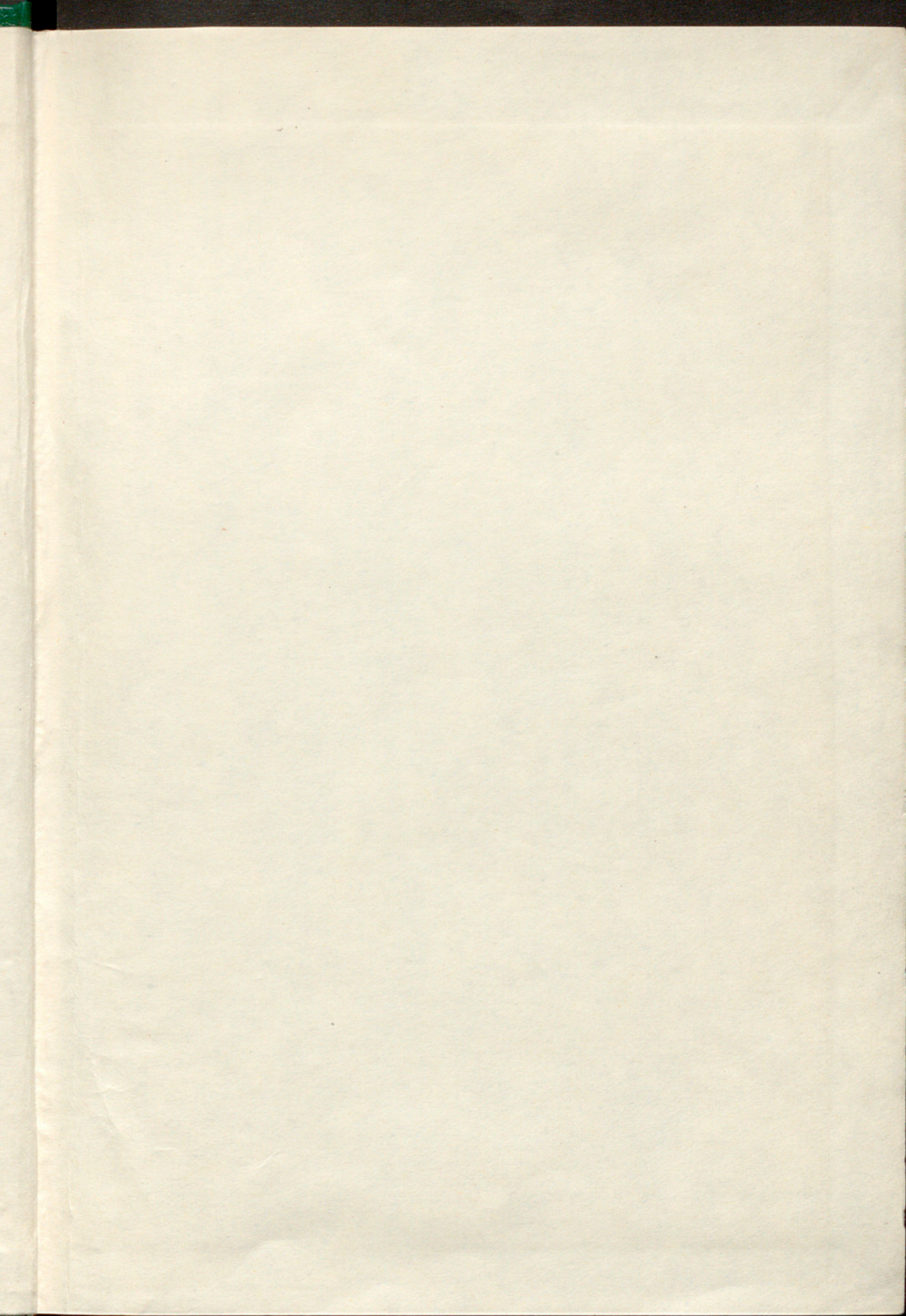


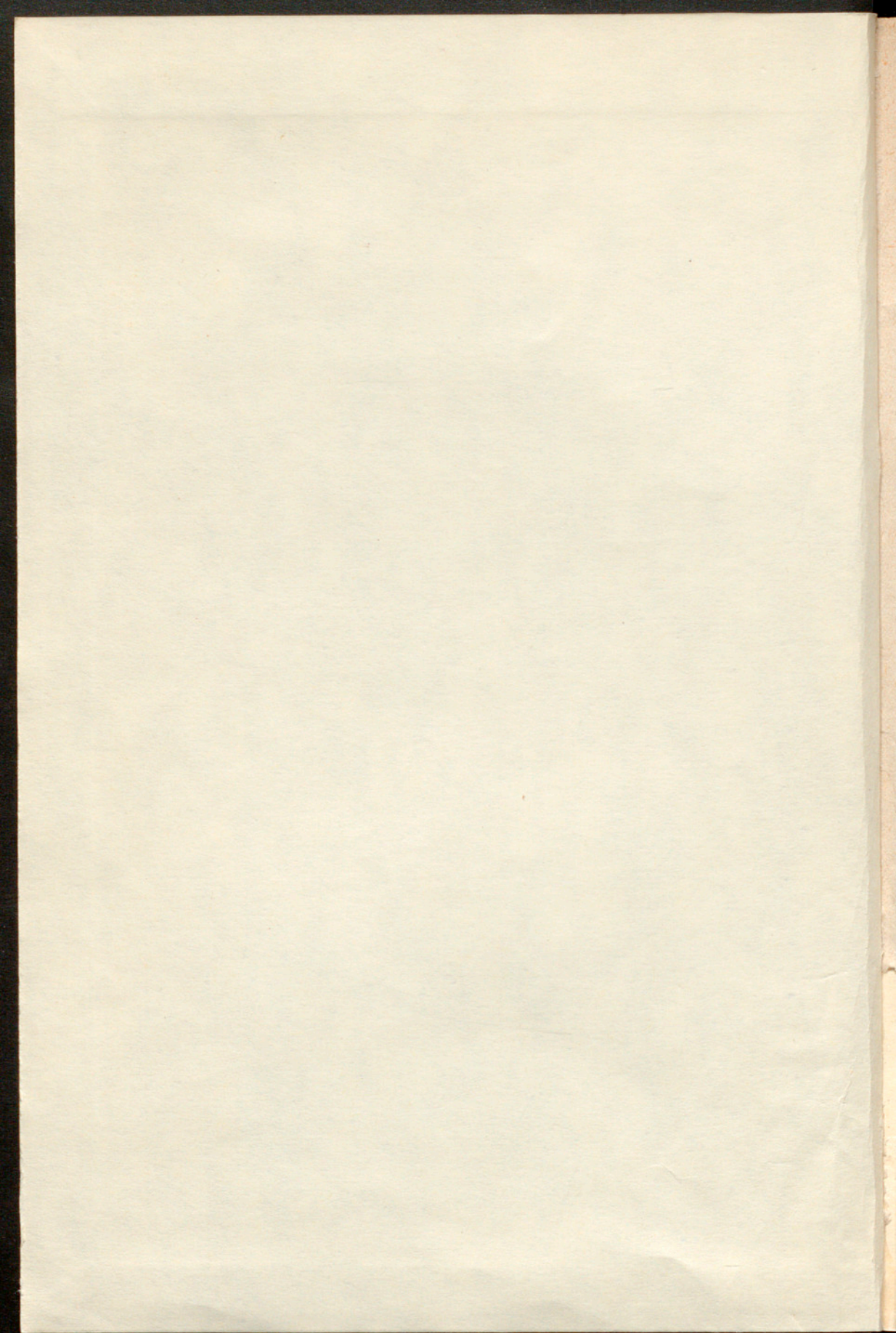
CATALOGO
MONUMENTAL
DE ESPAÑA

BARCELONA

TEXTO

C.S.I.C.





4

CATALOGO MONUMENTAL DE ESPAÑA

LA CIUDAD DE BARCELONA

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO DIEGO VELÁZQUEZ

CATÁLOGO MONUMENTAL DE ESPAÑA

A C I U D A D
E B A R C E L O N A

POR

JUAN AINAUD, JOSÉ GUDIOL Y F.-P. VERRIÉ

TEXTO

MADRID • 1947

Aldus, S. A. de Artes Gráficas, Castelló, 120.—Madrid.

I

BARCELONA ROMANA

ORÍGENES.—Según los geólogos, en el período anterior a la dominación romana, el mar Mediterráneo cubría en gran parte el llano costero donde se asienta la ciudad de Barcelona. Montjuich fué una punta de saliente considerable dominando la desembocadura del Llobregat. El montículo, llamado *Mons Taber* en los documentos medievales, asiento definitivo de la ciudad romana, era una insignificante península entre la mole rocosa de Montjuich y la desembocadura del Besós. Los únicos restos prehistóricos barceloneses son algunos sepulcros no megalíticos, de mobiliario pobre, con cerámica a mano, a los cuales se puede añadir las referencias de un sepulcro megalítico de Montjuich y la insegura explicación etimológica del *Camp de l'Arpa*, campo cercano al *Mons Taber*, con la existencia de un *arca* o dolmen.

La civilización ibérica nos ha dejado restos tardíos: fragmentos de cerámica, los enormes silos en la vertiente Sur de Montjuich y una estela, hoy perdida, con inscripción, que fué hallada en la calle del Call.

En la región de Barcelona han aparecido monedas de cobre con leyenda ibérica y, según parece, acuñadas en los siglos III al I antes de Jesucristo, siguiendo la tipología correspondiente a otras tribus hispánicas. Su inscripción L A Y E S K E N , interpretada LAYESKEN, se cree que se refiere a los layetanos o habitantes de *Laye*. Poca cosa sabemos de ellos. Una

Aldus, S. A. de Artes Gráficas, Castelló, 120.—Madrid.

I

BARCELONA ROMANA

ORÍGENES.—Según los geólogos, en el período anterior a la dominación romana, el mar Mediterráneo cubría en gran parte el llano costero donde se asienta la ciudad de Barcelona. Montjuich fué una punta de saliente considerable dominando la desembocadura del Llobregat. El montículo, llamado *Mons Taber* en los documentos medievales, asiento definitivo de la ciudad romana, era una insignificante península entre la mole rocosa de Montjuich y la desembocadura del Besós. Los únicos restos prehistóricos barceloneses son algunos sepulcros no megalíticos, de mobiliario pobre, con cerámica a mano, a los cuales se puede añadir las referencias de un sepulcro megalítico de Montjuich y la insegura explicación etimológica del *Camp de l'Arpa*, campo cercano al *Mons Taber*, con la existencia de un *arca* o dolmen.

La civilización ibérica nos ha dejado restos tardíos: fragmentos de cerámica, los enormes silos en la vertiente Sur de Montjuich y una estela, hoy perdida, con inscripción, que fué hallada en la calle del Call.

En la región de Barcelona han aparecido monedas de cobre con leyenda ibérica y, según parece, acuñadas en los siglos III al I antes de Jesucristo, siguiendo la tipología correspondiente a otras tribus hispánicas. Su inscripción $\text{I} \text{P} \text{Y} \text{E} \text{M} \text{E} \text{N}$, interpretada LAYESKEN, se cree que se refiere a los layetanos o habitantes de *Laye*. Poca cosa sabemos de ellos. Una

lápida romana de Tarragona cita a un PRAEFECTO ORAE MARITIMAE LALETANAE. Otra, hallada en Barcelona, cita a ANNIAE LAIETANAE. Se supone que los layetanos ocuparon el sector de la costa mediterránea entre el río Tordera y el Llobregat, y que su capital primitiva, *Laye*, fué antecesora de *Barcino*. Este nombre aparece ya en el *De situ orbis*, de Pomponio Mela, en el poema *Orae Maritimae*, de Avieno, y en varios textos del siglo I antes de Jesucristo. Las antiguas referencias documentales, corroboradas por la tradición, suponen que en el período romano existieron en Barcelona dos núcleos urbanos: la *Laye* indígena y la romana *Barcino*; uno en Montjuich y otro en el *Mons Taber*. La situación topográfica de la mayoría de los poblados ibéricos apoya ciertamente la hipótesis de la existencia de un poblado en Montjuich, sitio inmejorable, de fácil defensa y junto al mar, entre dos bahías naturales.

Pero la moderna Barcelona invadió los viejos yacimientos antes de que llegaran los investigadores, y sólo tenemos del antiguo Montjuich algunas reliquias incompletas y sueltas, hallazgos casuales y desarticulados que prueban su temprana romanización y el parentesco íntimo de la misma con la de la ciudad de *Barcino*. Entre ellos destacan: una inscripción, en capitales típicas del siglo I antes de Jesucristo, atribuyendo al Duumvir Quinquenal Caius Coelius la terminación de muros, torres y puertas (fig. 1); cuatro elementos de una exedra con las inscripciones L. LICINIUS A... C. IVLIVS. A... SEDILLVS (figura 2), y algunos elementos arquitectónicos hallados en 1903 a consecuencia del movimiento de tierras para el emplazamiento del nuevo cementerio. Hacia la Cruz Cubierta (Hostafrancs), apareció en 1848 la estatua mutilada de un Vertumno fálico de dos metros de altura (figs. 3 y 4). Todos estos elementos, de arenisca del propio Montjuich, son probablemente restos del núcleo de población romana que ocupó la vertiente meridional del monte, frente al primer puerto romano de Barcelona.

Probablemente deben relacionarse con el poblado las sepulturas halladas al construir el Estadio de la Exposición Internacional de 1929. El mobiliario, prácticamente inédito, consiste principalmente en buen número de vasijas de cerámica lisa,

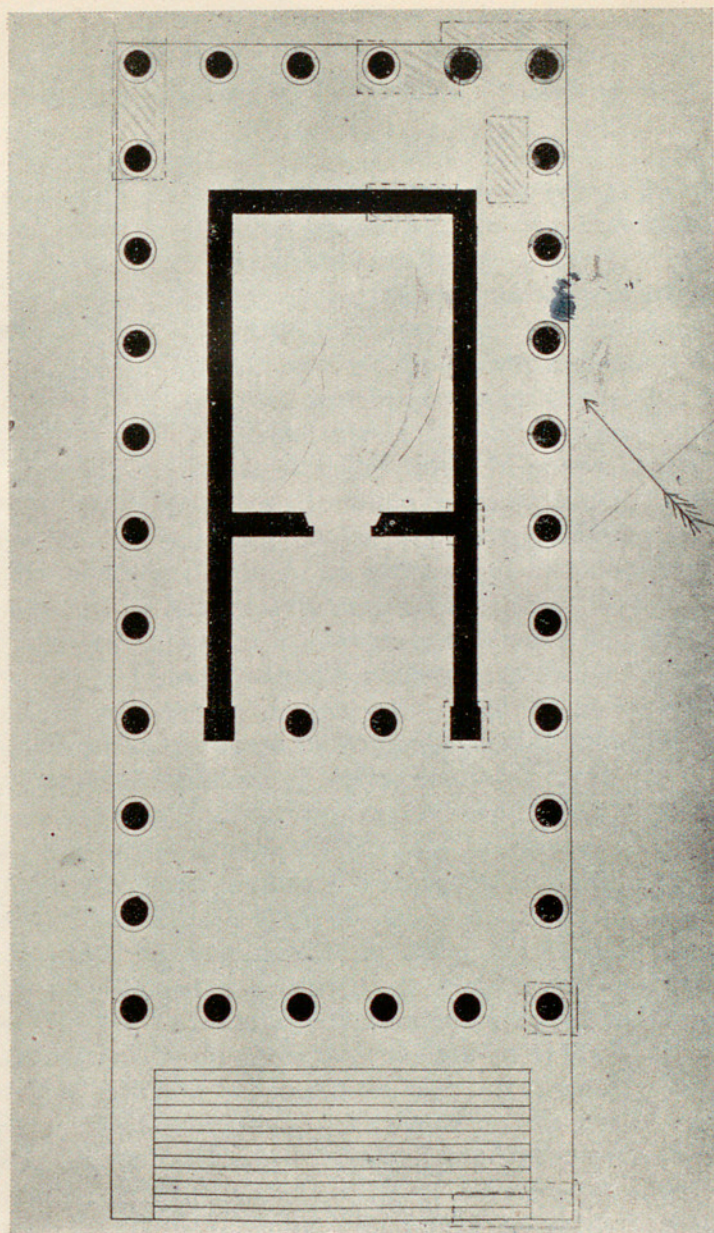
a torno, del tipo indígena de época romana, tan frecuente en el litoral catalán.

Pomponio Mela, a comienzos del siglo I, calificó a Barcino de *oppidum parvum*. Plinio, en su *Historia Natural*, la denomina *Colonia Barcino, cognomine Favencia*, simplificando el de *Colonia Favencia Julia Augusta Pia Barcino* que Barcelona tuvo desde el siglo I antes de Jesucristo. A pesar de un título tan pomposo, al iniciarse el Imperio Romano, *Barcino* fué una colonia relativamente pobre, sin moneda propia. Cada vez que se remueven a cierta profundidad las calles y sótanos de la Barcelona vieja, aparecen restos de construcciones romanas. De los hallazgos casuales se deduce que la *Colonia Barcino* ocupaba la parte alta del *Mons Taber* y sus calles se extendían por las llanuras inmediatas. La muralla que subsiste es, sin duda, posterior a la primera invasión bárbara, pues con ella se redujo considerablemente el perímetro de la ciudad, ajustándola a la forma típica de las colonias militares romanas. En su construcción fueron utilizados restos de edificios destruidos y se interceptaron grandes construcciones, sacrificando incluso los cementerios a la nueva gran obra de defensa. Esta muralla ha devuelto, en sus destrucciones parciales, reliquias importantes de la ciudad romana de los siglos I y II. Indudablemente, la campaña meritisima de revalorización de la vieja Barcelona, emprendida bajo la dirección de D. Agustín Durán y Sanpere, nos proporcionará nuevos elementos de la *Barcino* que fué absorbida por la ciudad medieval y que desapareció bajo las sucesivas transformaciones posteriores.

TEMPLO.—En la actualidad, el único edificio romano que podemos presentar con elementos conservados en su emplazamiento original es el templo. Estaba situado en la parte más elevada del *Mons Taber* y conserva *in situ* parte del *podium* correspondiente al ángulo Nordeste, con tres columnas completas y el correspondiente arquitrabe (figs. 6 y 7). Queda, además, otra columna reconstruída en la plaza del Rey, y en el Museo de Arqueología de Barcelona se guarda parte de un capitel y varios fragmentos de la cornisa (fig. 8). En 1836, Antonio Celles pudo todavía estudiar seis columnas en su emplaza-

miento original, y logró establecer la planta y alzado del edificio después de practicar diversas excavaciones a expensas de la Junta de Comercio de Barcelona. Fué un templo periptero exástilo, con once columnas laterales y dos entre las antas (figura 5). Si su orientación Nordeste-Sudoeste fué determinada según la costumbre romana, por el punto de salida del sol en el día de su fundación, ésta tuvo lugar en pleno verano. Quizá esto corrobore la hipótesis de que el templo de *Barcino* fué dedicado a Augusto. Es de orden corintio, con sus columnas, estriadas, de 10 diámetros de altura, sobre basa en doble toro, sin filetes intermedios. La cornisa tiene cartelas aplanadas decoradas con hojas simples y dobles y cobijas presentando tres temas en roseta, que se alternan. En el capitel, de altura poco superior a un diámetro, la segunda línea de acantos sobresale poco de la primera y sus caulículos y volutas casi quedan absorbidas por un tercer orden de follaje. La ejecución de los elementos escultóricos es geométrica, desnaturalizando extraordinariamente el carácter de los acantos romanos. Celles y Puig y Cadafalch, fundándose en las bellas proporciones, casi arcaicas, de su orden, han llegado a la conclusión de que fué erigido a fines de la República o a comienzos del Imperio.

TEATRO.—Perteneció también a la época imperial parte de una fachada con dos arcos semicirculares separados por una pilastra estriada con capitel corintio, sosteniendo un entablamento con cornisa, decorado simplemente por una cabeza de león en relieve. Esta y el capitel de la pilastra se conservan en el Museo de Arqueología de Barcelona (fig. 9). Sobre la cornisa quedaban restos de un muro alto de sillarejo. Esta parte del edificio, que Puig y Cadafalch supone sea resto del teatro, fué descubierta en 1862 al derribarse las torres de la puerta romana de la plaza del Regomir—cerca de la torre de la derecha, frente a la capilla de San Cristóbal—, con la evidencia de que tal edificio fué cortado cuando la construcción de la muralla. Algunas piezas de friso dórico, con triglifos alternando con máscaras escénicas, florones de hojas de acanto y bucráneos, hallados en 1872 como elementos constructivos, en el trozo de muralla próximo a la Bajada de Viladecols, parecen



Templo romano. Planta. (Según Celles.)

elementos procedentes de un teatro, anterior a la edificación de la muralla (figs. 16 y 17). Junto con los fragmentos de friso, aparecieron un capitel y una estatua masculina, muy deteriorada.

TERMAS.—En 1875, al derribarse el Convento de la Enseñanza (situado entre las calles actuales de Fernando, Paso de la Enseñanza, Pasaje del Crédito y Avinyó), además de varias lápidas y mosaicos, aparecieron una serie de fragmentos arquitectónicos, algunos utilizados como elementos de construcción de la muralla, en el sector correspondiente a la calle de Avinyó. Con ellos ha podido ser reconstruida una puerta flanqueada por pilastras estriadas con capiteles corintios, seis columnas corintias estriadas desde la altura de un metro y varios trozos de un friso decorado con la repetición de un tema de acantos. La existencia de dos piezas angulares de este último le acusa como elemento de un pórtico, que ha sido reconstruido en el Museo de Arqueología de Barcelona (figs. 10, 11 y 12). Es evidente que columnas y friso pertenecieron a un edificio suntuoso que se ha relacionado con las termas de los Natalis.

Según una lápida de mármol, cuyos restos se conservan actualmente en el Museo de Arqueología de Barcelona, y parte de la cual fué utilizada en época medieval como ara de altar, Lucius Minicius Natalis, procónsul en el año 107 de Jesucristo, y su hijo construyeron en terrenos propios unos baños con pórticos y la correspondiente conducción de aguas (fig. 13). La iglesia de San Miguel, derribada en 1868, que ocupaba un sector de la plaza de este nombre y parte del Palacio Municipal, entre sus elementos constructivos conservaba restos de una gran sala con fornáculos rectangulares y circulares embebidos, cubierta con bóveda de cañón (rehecha en 1147). Puig y Cadafalch ha señalado su semejanza con las termas romanas de Arlés del Tech (Rosellón), deduciendo de ello que la susodicha capilla era, en realidad, el *frigidarium* de las termas de Natalis. De allí se arrancó un mosaico de grandes teselas, dispuesto en enorme cenefa rectangular, con temas de peces y monstruos marinos, en negro sobre fondo blanco (figs. 14 y 15). En el subsuelo fueron descubiertos restos de las conducciones de

aguas. En la actualidad dicho mosaico se conserva en el Museo Arqueológico.

Otra referencia a las termas de *Barcino* viene contenida en la lápida de Lucius Caecilius Optatus, hijo del centurión Lucius, legatario de 7.500 denarios para las fiestas de luchas circenses que se celebraban anualmente en el mes de junio, y para que, en tal día, las termas públicas fueran provistas de aceite. Esta inscripción del siglo II, distribuída en las dos caras de un bloque de mármol, actualmente en el Museo Arqueológico, que estuvo por muchos siglos empotrada en la esquina de las calles de Hércules y Arlet, corrobora, pues, la existencia de los baños públicos y nos señala, probablemente, la del anfiteatro. Restos de lo que se creyó el anfiteatro romano desaparecieron durante los siglos XVIII y XIX; estaban situados entre la calle de la Boquería y la plaza Arenaria, luego de la Trinidad, frente a la puerta de la iglesia de San Jaime (calle de Fernando). Se suponen elementos de tal monumento dos grandes piedras labradas, perforada la superior, que están todavía empotradas en el muro del arco llamado *Volta del Remei*, en la calle de la Boquería; su forma y posición coinciden con la de las piedras destinadas a retener los mástiles a los que se ataba el *velarium* en los edificios públicos romanos.

ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS.—Es difícil, con lo poco que actualmente se sabe sobre la evolución estilística de la arquitectura romana hispánica, establecer una clasificación cronológica de los capiteles, basas, cornisas y otros elementos arquitectónicos, hallazgos casuales barceloneses (figs. 18-22). Es dato importante el que en su mayoría aparecieron como simple relleno de la muralla posterior a la segunda mitad del siglo III. Abundan, sobre todo, los capiteles corintios, de tipos variados, con los acantos tratados a veces con naturalismo clásico, si bien toscamente, o esquematizados en estilización cruda y geométrica. El estar tallados todos ellos en arenisca del Montjuich, deja fuera de duda su origen local. Interesa tener en consideración este grupo de elementos sueltos, guardados en el Museo Arqueológico de Barcelona, pues acusan un número importante de edificios suntuosos de la *Barcino* anterior a la

construcción de las murallas, corroborando, al mismo tiempo, su derribo prematuro, violento y extenso.

Cabe anotar el parentesco estilístico de alguna de estas piezas aisladas con elementos de los edificios descritos antes. En efecto, puede considerarse como estilo característico de una buena parte de la decoración romana de Barcelona el que rigió la talla de los capiteles y cornisa del templo de Augusto y los frisos y capiteles del pórtico que se supone de las termas. Su fórmula es la clásica interpretada libremente por el grupo de canteros locales, que simplificando elementos, esquematizando hojas y florones, suprimiendo salientes y convirtiendo el relieve en una talla en cubeta, lograron un estilo inconfundible. Compárese este grupo importante con elementos similares aparecidos en localidades vecinas, descontando lo marmóreo bellísimo de *Tarraco*, y resaltará su unidad estilística que permite adjudicarle la categoría de escuela local que se extiende hasta Tarrasa, donde apareció un elemento hermano, pero no llega a Vich, en cuyo templo romano los capiteles siguen el modelo clásico.

MOSAICOS.—Algunos mosaicos importantes corroboran la existencia de edificios o moradas de una cierta suntuosidad y riqueza. Naturalmente, todos ellos se hallaron *in situ*, pero excavados sin método y arrancados hace muchos años, pasaron al Museo Arqueológico de Barcelona, sin otra referencia que su vaga situación topográfica. El más importante representa una carrera de cuadrigas en el circo, con sus columnas, fuentes, obeliscos, altares, edículos y estatuas de luchadores presididos por Cibeles cabalgando un león; cerca las *metae*, los portadores del trofeo preceden a cuatro cuadrigas en plena carrera, latinizados los nombres griegos de los caballos (figs. 25 y 26). Es obra finísima de mármol y vidrio, de notable realismo y pieza capital en la historia del mosaico. Incompleto en su sector de la izquierda, mide 8 x 3,57 metros, y fué descubierto en el solar de las actuales casas números 9 y 10 de la calle de Sobradíel, a una profundidad de 3 metros, al derribarse en 1860 el antiguo Palacio Real Menor, que ocupaba el ángulo sur del recinto amurallado. Con el mosaico consta que aparecieron restos de unas estatuas de Mercurio y de Diana, ambas perdidas.

Otro mosaico, con la representación de las tres Gracias, obra mixta de vidrio y mármol policromo, sobre fondo de temas geométricos (fig. 24), apareció no lejos de la iglesia de San Miguel, por lo que se le ha querido relacionar con las mencionadas termas de Natalis.

Una buena acuarela de Elías Rogent (publicada por F. Carreras Candi en *Geografía General de Catalunya*, «Ciutat de Barcelona», pág. 92) nos revela la existencia de un mosaico, hoy perdido, con temas geométricos policromos, puesto al descubierto con el derribo de la muralla romana que atravesaba la Bajada de Santa Eulalia. Su interés aumenta ante el hecho de ser, evidentemente, anterior a ésta, pues apareció bajo su fundación.

ESTATUARIA.—Según los datos epigráficos, Barcelona levantó estatuas en honor de varios personajes. Una inscripción hace referencia a una estatua de mármol, a la cual Pedanio Clemente, en memoria de Lucius Pedanius, renovó el viejo pedestal que era de piedra incrustada de bronce. Pero los hallazgos de estatuaria romana han sido escasos, y todos ellos de elementos sueltos y fragmentados, sin conexión alguna con un edificio o sitio determinado. Quizá haya que relacionar con el templo de Augusto un magnífico torso de mujer (fig. 27) que en 1875 apareció en el subsuelo de la casa número 5 de la calle del Paradís, solar vecino al mencionado templo. Es de mármol blanco, labrado con arte extraordinario que obliga a creerla obra importada, probablemente de Italia. Es ciertamente una de las mejores esculturas hispánicas. El derribo de ciertos sectores de la muralla ha proporcionado fragmentos de estatuaria utilizados como relleno de la misma: parte de un relieve con un hombre conduciendo un caballo (fig. 28); la mitad inferior de dos figuras masculinas togadas (figs. 29 y 30); tres fragmentos de un tercer togado de factura muy tosca (fig. 31), y un atlante, más tosco todavía (fig. 32), labrados todos ellos en piedra de Montjuich y conservados en el Museo Arqueológico de Barcelona, así como un soporte de mesa decorado con leones, cabezas de gorgona y temas de flora (fig. 33). El Archivo Histórico de la Ciudad conserva parte de una figurita masculina de mármol, hallada también en la muralla.

Dicho Museo Arqueológico conserva, procedentes del viejo Museo de Santa Águeda, una serie de cabezas y bustos de emperadores romanos, labrados en mármol, que se cree importados de Italia en época relativamente moderna.

EPIGRAFÍA.—Para el estudio de la numerosa epigrafía romana barcelonesa hay que recurrir, como única fuente importante, al Corpus de Hübner. Nuevas inscripciones aparecen con relativa frecuencia, especialmente con la benemérita campaña de revalorización de la ciudad romana llevada a cabo por el Ayuntamiento de Barcelona. De la epigrafía de los siglos II y III se deduce, según Hübner, que los cargos públicos de la *Colonia Barcino* eran los *decuriones*, *duumviri quinquennales*, *aediles* y *flamines*. Las inscripciones nos permiten conocer algo de la organización de las Corporaciones civiles en Colegios de los distintos oficios; de sus prefectos que, a su vez, fueron casi siempre tribunos militares, y nos revelan los nombres de algunos personajes que contribuyeron al desarrollo de la ciudad.

Lucius Licinius Secundus fué liberto de Lucius Licinius Sura, personaje romano, legado del Emperador Trajano, cónsul en los años 92, 102 y 107 de Jesucristo, quien en su propio honor erigió el Arco de Bará. Dos fragmentos de una inscripción monumental en piedra con las palabras [EX TESTAME]NTO y L.LICINIUS, parte de un friso, son restos probables de una suntuosa conmemoración que Licinius Secundus dedicó en Barcelona a su antiguo dueño y protector. La misma ciudad conserva hasta 16 epígrafes en lápidas murales o en pedestales dedicados a Lucius Licinius Secundus. Cuatro de ellos fueron costeados por los fondos públicos de la colonia barcelonesa (figura 35); otro, por los decuriones ausetanos (fig. 34); otro, por el Municipio Flavilomontano de Menorca; otra, por los sexviro augustales de Barcelona; otra, por la Sociedad Assotana; las restantes, por amigos de *Barcino* (fig. 36) o de Tarraco, por un forastero y por un liberto.

NECRÓPOLIS.—Nada se sabe de las necrópolis de *Barcino*. Es evidente que gran parte de sus monumentos funerarios fueron destruidos, aprovechando su piedra como material cons-

tructivo de la muralla. Ello corrobora la tesis de la devastación de la ciudad en la primera invasión bárbara, y el hecho de que aparezcan a veces reunidos en un sector de la muralla diversos elementos de un monumento funerario, indica que la construcción de la misma fué inmediata a la destrucción de la necrópolis. Derribos parciales efectuados en el siglo pasado y excavaciones metódicas actuales han proporcionado, en relativa abundancia, elementos con que intentar reconstrucciones probables. Parece que el tipo de sepulcro monumental más corriente presentaba, con variantes en proporciones y tamaño, la forma de edículo, de cuerpo prismático sobre basamento escalonado: no ha sido posible reconstruir de una manera completa su parte alta, pero los más tenían sobre su cornisa dos haces cilíndricos de ramas de laurel, cuyas hojas llegan en su estilización al aspecto de escamas, terminados en las caras frontal y posterior en forma de voluta decorada con cabezas de medusa, escenas de cacerías, temas ornamentales, etc. En el Museo Arqueológico de Barcelona se ha intentado la reconstrucción de dos monumentos de este tipo (figs. 37 y 38). Esta forma terminal no era constante, pues en algunos ejemplares las cabezas funerarias aparecían incisas en la parte alta de cuatro enormes bloques que emergían de los ángulos del edículo (figuras 39, 40 y 41). Queda sin solución la parte central de la cubierta, que, a juzgar por algunos monumentos similares conservados en Italia, terminaba en forma de pirámide alargada.

El Museo Arqueológico posee un grupo nutrido de cipos funerarios, en alguno de los cuales se trataba de obtener en un solo bloque y a reducida escala el aspecto de los grandes sepulcros. Más numerosas son todavía las simples lápidas funerarias de tipo corriente en todas las colonias del Imperio. La forma funeraria más prodigada en la necrópolis de *Barcino* fué la sepultura de incineración cubierta por la *cupa* o bloque de piedra con inscripción y el *ascia* del sepulturero o el cuchillo del sacrificio, grabados en una de sus caras laterales (figs. 42 y 43).

Barcelona posee sólo dos sarcófagos con representaciones iconográficas. Uno de ellos (figs. 44-47), con el rapto de Proserpina en su plano frontal, y Mercurio recogiendo a Proserpina de los brazos de Plutón y un pastor con su rebaño en sus caras

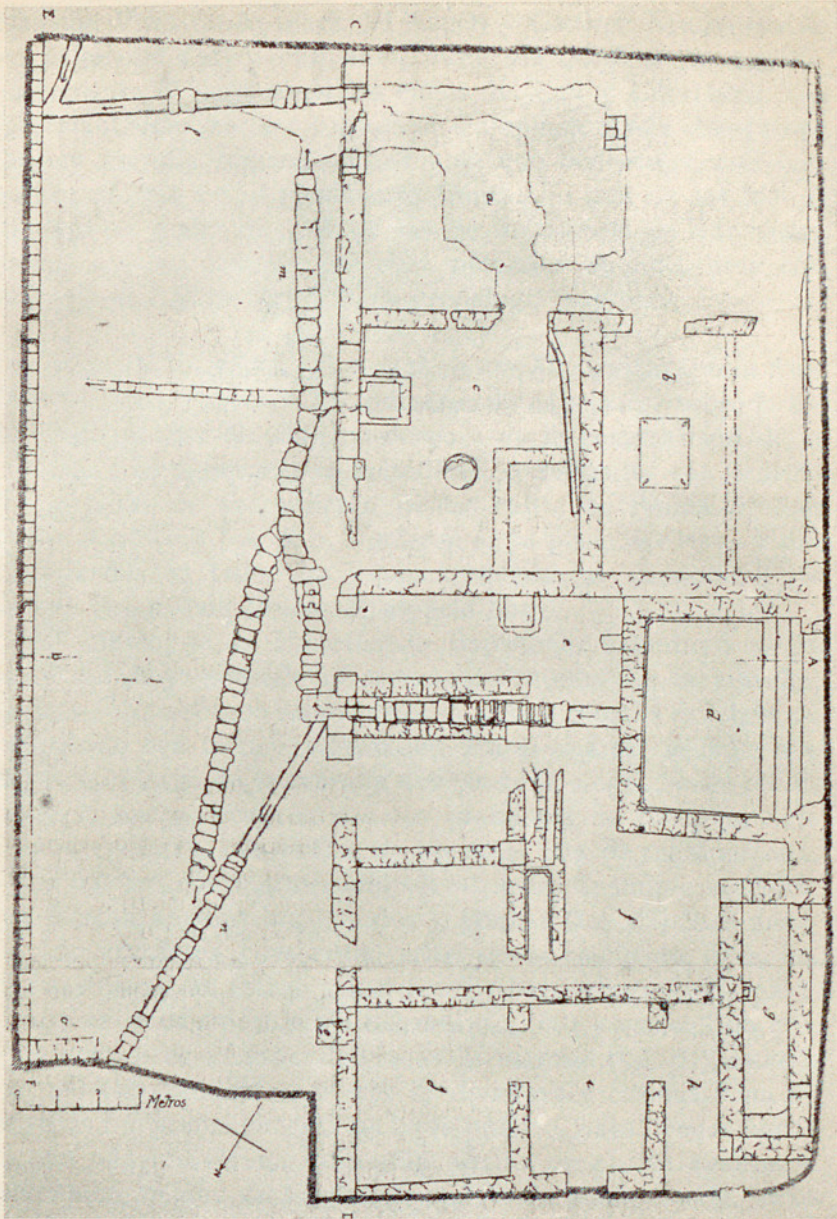
laterales, fué por muchos años la pila de un jardín de la calle Baja de San Pedro. El segundo, que representa una cacería del león, la invocación a Diana y el transporte de la caza, fué, desde el siglo xvi, elemento decorativo de la Casa del Arce-diano (figs. 48-50). Ambos son de mármol, obras probablemente producidas en los talleres de la Galia, pues, a pesar de ser ejemplares destacados de fina ejecución, corresponden en asunto y técnica a los modelos tan abundantes en el Sur de Francia.

PRIMERA INVASIÓN BÁRBARA.—En tiempo del Emperador Valeriano, los bárbaros lograron atravesar el Pirineo y, según Eusebio, Tarragona fué destruída por ellos en el año 263. Todo parece indicar que Barcelona sufrió, al mismo tiempo, los efectos de tal invasión; pero una lápida nos indica que en el año 269 estaba bajo la autoridad de Claudio II. Otra lápida barcelonesa de la segunda mitad del siglo iii menciona al Emperador Flavius Veterius Erennionus, constructor de una calzada que conducía a la población occidental de Montjuich, probablemente un emperador provincial bajo cuyo dominio estuvo la ciudad. El pedestal de un monumento levantado en honor de Aureliano, inmediato sucesor de Claudio, es testimonio de que Barcelona siguió luego dependiendo de Roma.

MURALLA.—Probablemente en este turbulento período fué decidida la fortificación definitiva de *Barcino* sacando partido de las destrucciones bárbaras y reduciendo considerablemente el perímetro de la ciudad. La gran muralla entonces construída continuó durante muchos siglos su misión protectora, dando la fisonomía característica a la ciudad hasta el siglo xiii, y se conserva todavía en extensos tramos con las correspondientes torres, invadida y reformada por construcciones posteriores (figs. 51-58). Fué estudiada, a mediados del siglo pasado, por los arquitectos Mestres y Bernabé, por encargo de la Junta de Comercio de Barcelona, quienes pudieron determinar su planta con cierta exactitud. El recinto rectangular, de unos 1.270 metros de perímetro, con un cuerpo saliente que avanzaba en dirección al mar, está protegido por torres en número realmente extraordinario. Estas son de planta rectan-

gular, circular o poligonal, repartidas en trechos casi regulares, cuya distancia máxima es de 10 metros. El muro básico de la muralla tiene 9 metros de altura por 3,65 de grueso; su paramento exterior es de bloques regulares de gran escuadría, mientras que el interior aparece revestido con sillarejo irregular. El relleno es de hormigón de cal, durísimo, con gran abundancia de árido. El paramento exterior presenta un basamento continuo de molduraje simple y una leve cornisa. No ha sido posible determinar con exactitud la forma de la defensa del camino de ronda. Sobre cada una de las torres emergía, sin variación de planta, otro cuerpo de altura casi igual a la de la parte baja, construido con gruesos muros de sillarejo de pequeño tamaño, perforados por dos zonas de grandes ventanales con arco de medio punto, con dovelaje de piedra o ladrillo. Para el conocimiento de la terminación del cuerpo superior, hoy sólo disponemos como elemento de juicio de la torre aneja a la Academia de Buenas Letras. De su estudio se deduce que en los dos pisos altos tenía un aposento cerrado por sus cuatro caras. Encima corre una cornisa de dos hiladas de grandes piezas de ladrillo; ella y la ausencia de vestigios de almenas permiten suponer que tuvo un tejado piramidal a cuatro vertientes, como los que aparecen en miniaturas carolingias de tradición clásica.

Don Agustín Durán Sanpere, director del *Instituto Municipal de Historia de la Ciudad*, de Barcelona, ha continuado las investigaciones sobre la reconstrucción de la muralla, localizando con exactitud los trechos conservados dentro de la masa urbana y precisando la forma de algunos elementos. En el plano de los arquitectos Mestres y Bernabé puede verse la traza de la muralla, sobre el plano de la ciudad actual, con indicación de las cuatro puertas. Por el lado de tierra, existía una, cuyas torres de planta circular, las de la Plaza Nueva, han llegado a nosotros (fig. 51); de ella arrancaba el *cardo maximus*, que, según parece, seguía la línea de las actuales calles del Obispo y de la Ciudad hasta el extremo de la plaza del Regomir, donde se abría la puerta Marítima. Otra vía, transversal, el *decumanus maximus*, dividía la ciudad en su parte media perpendicularmente al *cardo*, siendo protegidas sus puertas en la muralla por sendos pares de torres, llamados en la Edad Media



Casas en una calle de la ciudad romana, en los sótanos del Museo de Historia de la Ciudad. (Según Durán y Sanpere.)

Castrum Velus (en la plaza del Angel) y *Castrum Novum* (entre las calles del Call y Fernando). Esta vía debió seguir aproximadamente el trazado de las calles del Call y Llibreteria. Un interesantísimo mosaico hallado en Pamplona revela el esquema de una muralla romana similar a la que nos ocupa, con una puerta abierta en el paramento frontal de una de las torres. El caso se repite en una de las de la muralla de Barcelona, donde aparece tapiado por obra posterior un gran arco con dovelaje de ladrillo (fig. 57), de cronología imprecisa.

CALLES Y CASAS.—Los trabajos de D. Agustín Durán Sanpere han proporcionado los primeros datos seguros sobre la estructura interior de *Barcino* después de la construcción de la muralla. Las excavaciones metódicas, comenzadas con ocasión de las obras de saneamiento de las calles de Palma de San Justo, Ataúlfo y Regomir, siguieron en la plaza del Rey, y son continuadas en todos los espacios donde los derribos o reformas dejan temporalmente espacio libre.

El Museo de la Historia de Barcelona, levantado en la plaza del Rey, adosado al paramento interior de la muralla, conserva en su sótano un sector de la ciudad romana del siglo IV, presentado con técnica admirable. En él aparece la calle que seguía a lo largo de la muralla dentro de la ciudad, calle relativamente ancha, cruzada por los conductos de desagüe, bajo losas irregulares. Los muros de las casas son de mampostería, adobe o barro, con enormes bloques de piedra de simple escuadría que forman ángulos importantes y jambas (fig. 59). Los paramentos interiores conservan parte de su enlucido, que, en algunos casos, es estuco policromado. Diversos tipos de pavimento, en *opus spicatum* de mármol (fig. 60) y suelos lisos con tema central en mosaico de placas de mármol (fig. 61), cubren una red relativamente perfecta de desagües y cloacas. Una de las casas fué probablemente un baño público, pues tiene, además de una pila individual, una gran piscina de planta cuadrada, escalonada en uno de sus lados, ambas de mampostería, cuyo revoque interior muestra la traza del nivel del agua (fig. 62).

En las calles de Regomir y Palma de San Justo se excavó otro sector interesante de la ciudad romana, de estructura

similar, comprobándose que sus calles angostas y mal pavimentadas no coinciden con las de la Barcelona moderna. En una de las casas apareció un mosaico de temas geométricos en blanco y negro (fig. 23). Pudo seguirse largo trecho de una magnífica cloaca de mampostería abovedada trazada en dirección al mar. De todas esas excavaciones se deduce la pobreza constructiva de la ciudad amurallada y que los escombros y ruinas acumulados sobre ellas han subido el nivel medio de la ciudad actual en dos o tres metros.

II

PRIMEROS ELEMENTOS CRISTIANOS

A pesar de las noticias históricas relativamente numerosas de lo que fué Barcelona en el borrascoso período comprendido entre el siglo III y la conquista musulmana, poco sabemos de sus monumentos. El arte cristiano anterior al dominio visigodo dejó como únicas huellas importantes varios sarcófagos de mármol, una inscripción funeraria y parte de otra monumental, hallazgos casuales, fuera de su lugar y destino ordinario.

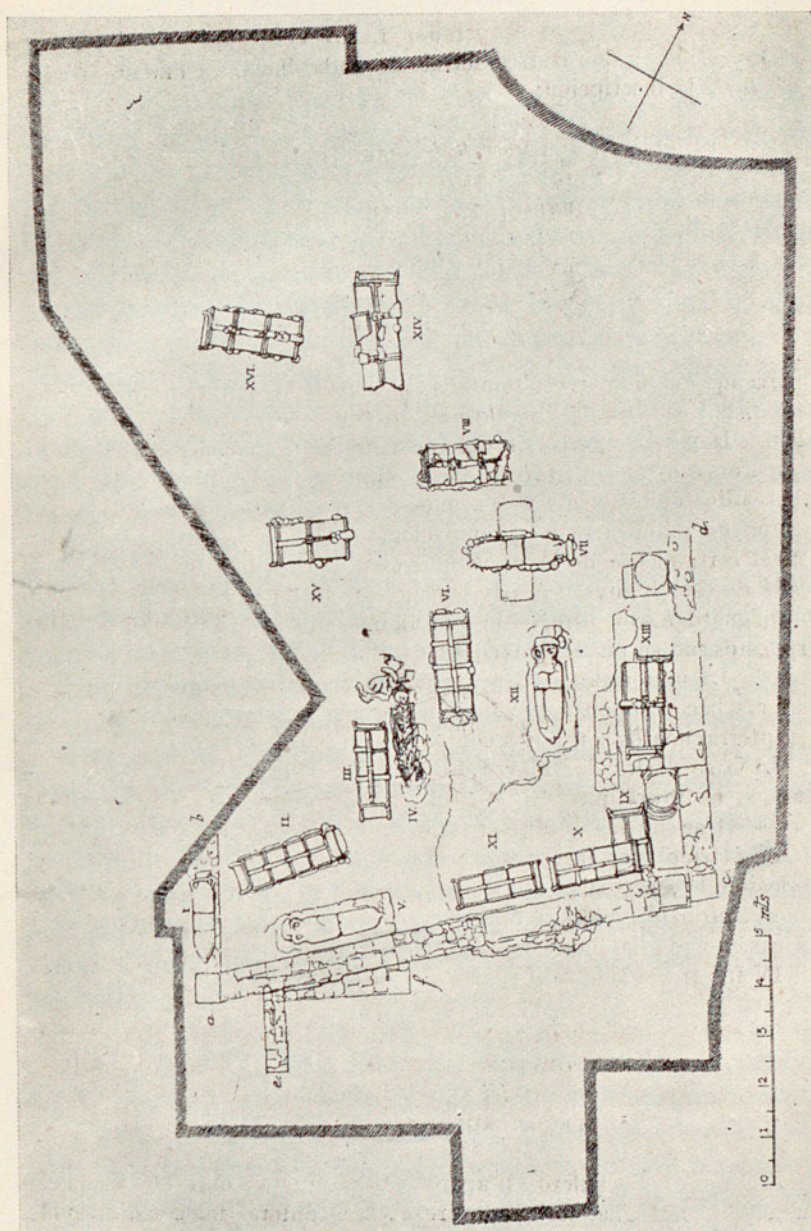
Uno de los sarcófagos tiene esculpidas en su cara anterior la detención de San Pedro, una orante entre dos personajes y la curación de un ciego, separadas entre sí por zonas estrigiladas (figura 64). Se hallaba a fines del siglo XVIII sirviendo de pila de agua en una hostería cercana a la Ciudadela (Museo Arqueológico). Otro, que por su tamaño reducido pudo ser sarcófago de un niño, presenta, de izquierda a derecha, la resurrección de Lázaro, la detención de San Pedro, la curación del ciego de nacimiento, una orante, la Cananea ante Jesús, la predicción de las negaciones de San Pedro y el milagro de las bodas de Caná (fig. 63). Apareció, en 1924, como elemento de fundación en una casa medieval de la calle de Manresa; pertenece a la Colección Amatller. El tercer sarcófago está decorado con ancha banda estrigilada, partida por un espacio liso dispuesto para la inscripción funeraria, y fué hasta 1936 la pila bautismal de la iglesia de Santa María del Mar, de Barcelona (fig. 65). Se guarda en el Museo Arqueológico, así como un fragmento

de otro, con dos personajes (fig. 66), procedente de la Catedral de Barcelona, al cual, en el siglo xiv, le fué grabada una inscripción funeraria en el reverso.

En San Gervasio (en el Turó de Monterols, entre las calles de Raset y Freixa) fué hallada, hacia 1891, una pequeña lápida funeraria, perteneciente a un cristiano llamado Magnus (Colección Puig Deulofeu, Sarriá, Barcelona); en la parte superior, la decora un crismón con el alfa y omega, dentro de un círculo flanqueado por dos palomas (fig. 73); al parecer, en el mismo lugar se hallaron restos humanos y algunos objetos que no fueron recogidos.

Aunque no claramente cristianas, pertenecen también a los últimos tiempos del Imperio Romano algunas sepulturas cubiertas con tejas planas halladas al pie del Montjuich (una de ellas conservada en el Centro Excursionista de Cataluña) y una pequeña necrópolis con enterramientos en ánforas, emplazada en las proximidades del actual Hospital de San Pablo (figura 67).

Son indicio de los primeros templos cristianos de Barcelona las advocaciones de algunas iglesias actuales y de las que han quedado referencias en documentos medievales. La consagración de la Catedral de Barcelona a la Santa Cruz consta desde el siglo vi; pero parece que su origen es más antiguo, quizá del siglo iv. De este mismo siglo o del siguiente serían las advocaciones a Santa María, a los Santos Justo y Pastor, Gervasio y Protasio (en Sarriá o *Sirriano*), San Martín de Tours (San Martín de Provençals), San Miguel, San Juan (Horta), Santa Eulalia de Mérida (Vilapiscina y Provençana). Nada quedó de los edificios primitivos. De la devoción de Barcelona a Santa Eulalia no hay datos seguros con anterioridad al período visigodo. El único resto barcelonés de un edificio cristiano primitivo es un fragmento de inscripción monumental con las palabras [*Haurietis*] AQVAS IN GAVDI [*o de fontibus Salvatoris*] (Isaías, XII, 3), que pudo pertenecer a un baptisterio; fué hallada en el número 27 de la calle de Quevedo (Gracia), sirviendo de umbral de una puerta, y se conserva en el Centro Excursionista de Gracia.



Planta de la necrópolis cristiana de la plaza del Rey. (Según Durán y Sempere.)

PERÍODOS VISIGODO, ÁRABE Y CARLOVINGIO

La efímera capitalidad de Barcelona con Ataulfo (414-415) inició el sangriento período visigodo barcelonés, que tan pocas reliquias nos dejó. Los visigodos se limitaron, por lo general, a utilizar lo que quedaba de ciudad romana. De todas maneras, los dos capiteles de mármol que sostienen el altar mayor de la Catedral parecen acusar la existencia de una catedral visigoda de manifiesta suntuosidad. Quizá tenga relación con ella el cementerio visigodo descubierto sobre las ruinas de la ciudad romana en la plaza del Rey, con enterramientos pobres en ánforas y cajas de tejas (fig. 68); en sus cercanías aparecieron algunas lucernas con el crismón (fig. 71), un vidrio también con un crismón, una botellita casi entera (fig. 69), una fíbula circular de gran tamaño (fig. 72) y un anillo con una cruz de bronce con la inscripción «ELPIDI  VIVAS» (fig. 70).

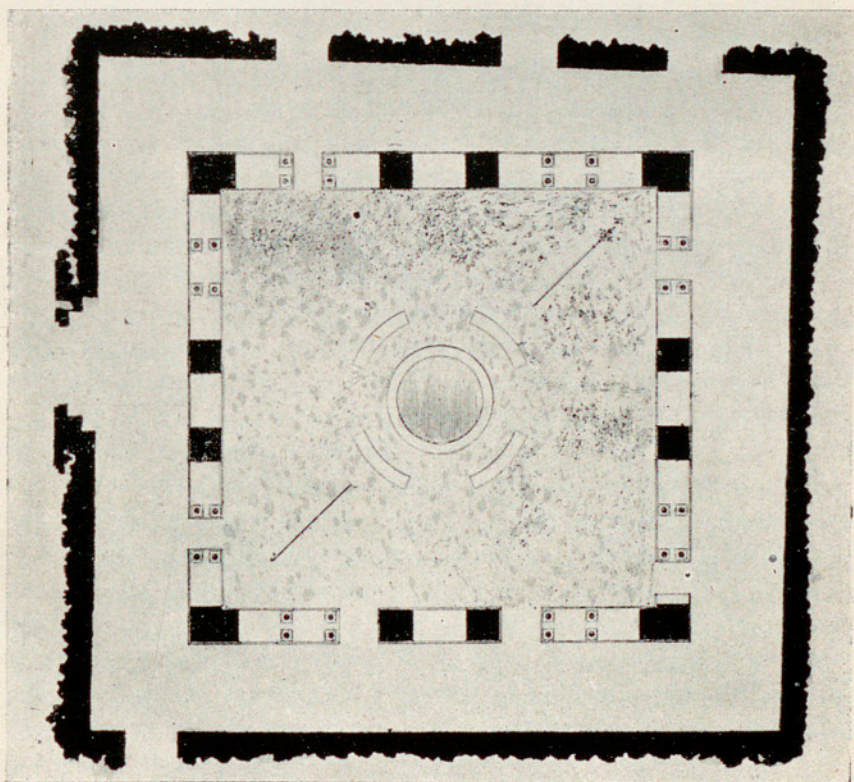
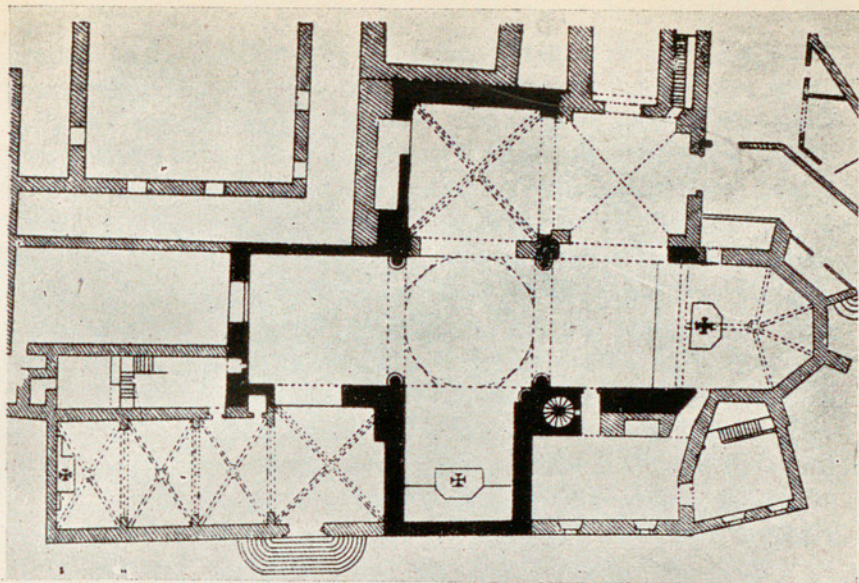
Las pilas de mármol de la iglesia de los Santos Justo y Pastor son, quizá, restos del primitivo templo visigodo. Una de ellas es un capitel cúbico decorado con simples monogramas en griego (fig. 74); la otra, con figuras humanas, cruces y complicada lacería, es un bloque irregular cuya aplicación originaria resulta difícil de precisar (fig. 75). Creemos que el enorme capitel, de tipo netamente bizantino (fig. 76), que de la iglesia de San Miguel (donde se utilizaba como pila) pasó a la de la Merced y de allí al Museo Arqueológico, fué importado. Su tamaño supone un edificio de magnitud y suntuosidad difíciles de imaginar en la Barcelona del siglo VII. Las monedas de oro acuñadas en Barcelona durante los siglos VI y VII son una muestra muy significativa de la rusticidad del arte visigodo en la ciudad.

SAN PEDRO DE LAS PUELLAS. — Ninguna obra se ha conservado del corto período de dominación musulmana (714?-801). Según la tradición, Ludovico Pío, durante el sitio que precedió a la toma de Barcelona en 801, mandó construir una iglesia, en honor de San Saturnino de Tolosa, en un

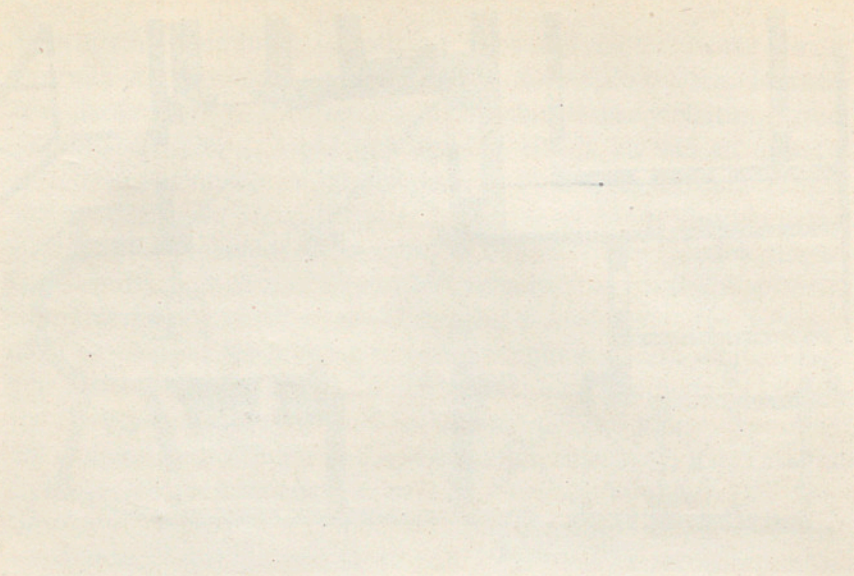
montículo llamado el Cogoll, no lejos del sector Norte de la muralla de Barcelona, al lado de la *Strata Francisca*, la ruta que atravesaba el Pirineo. Nada se sabe de las vicisitudes que sufriera tal iglesia, hasta que aparece citada en 945 en el acta de consagración de la iglesia de San Pedro, construida *contra atrium Saturnini Domini testis*, en la que el conde Sunyer estableció una comunidad de monjas benedictinas. Varios documentos del siglo x mencionan los desperfectos causados en este monasterio por el paso de Almanzor en 986, en cuya reparación emplearon las monjas cuantiosas sumas en años sucesivos, por lo menos hasta 1010. En el siglo xi se cita todavía la iglesia de San Saturnino, juntamente con la de San Pedro; pero las referencias a la primera dedicación cesan en el siglo xii. Debido quizá a las incursiones de los almorávides, la iglesia de San Saturnino desapareció como parroquia o templo independiente, quedando absorbida por la de San Pedro, en la reconstrucción que supone una nueva consagración de ésta en 1147.

La iglesia de San Pedro ha sufrido extraordinariamente por efecto de guerras, revoluciones, ampliaciones y restauraciones. De los viejos croquis y fotografías (fig. 77) parece deducirse que, en efecto, el primer edificio fué una capilla de planta cuadrangular que cabe identificar como la titular del Santo de Tolosa. La iglesia de San Pedro fué, según parece, una ampliación de este pequeño templo votivo, en forma de nave colateral de gran luz, con el brazo oriental de su crucero formando un cuerpo simétrico a la capilla de San Saturnino. El conjunto resultante fué una iglesia de planta de cruz griega.

El atrio de San Saturnino ocupa el ángulo Nordeste, y las fotografías tomadas cuando el incendio de 1909 muestran su recia bóveda de arista (fig. 78) (derribada por el restaurador desaprensivo) sobre pilares macizos con impostas decoradas con lacerías, motivos con hojas lobuladas, figuras geométricas y una cabeza humana, cuya tosquedad contrasta con la elegancia de los temas ornamentales (figs. 79-81). Estos poseen un parentesco innegable con algunos relieves carolingios. Los datos documentales parecen dar prueba de que este atrio existía ya cuando a comienzos del siglo x fué empezada la construcción de la adyacente iglesia de San Pedro. La técnica y, en lo



San Pedro de las Puellas. Plantas general y del claustro.



posible, dada la diferencia del tema, el estilo de tales impostas concuerdan con el de la cruz que presentan dos lápidas funerarias del mismo templo, fechada una de ellas en 891, «... OBIIT ERA DCCCC XXVIII» (figs. 82 y 83). Estas cruces, en relieve de elaborada traza, recuerdan ciertas lápidas prerrománicas del Museo de Narbona con figuras humanas que no desdicen de la mencionada cabeza de las impostas del atrio de San Saturnino. En obras practicadas en 1943 ha sido hallada y colocada luego en un muro del antiguo atrio la inscripción funeraria en mármol de la abadesa Valencia (1180).

Nada se opone a identificar la iglesia de San Pedro de las Puellas con el edificio que consta construido en el siglo x. Sus columnas exentas, flanqueando las aristas del crucero, según parece elementos del plan originario, son de piedra de procedencia diversa, y sus basas (fig. 87), algunas de mármol, también elementos aprovechados (fig. 84). Sus capiteles, de piedra de Montjuich, sin relación estilística con las impostas del atrio de San Saturnino, son de forma corintia muy degenerada, con adición de serpientes y pajarillos (figs. 85 y 86) con similares entre lo más primitivo de San Pedro de Casserras (Barcelona). Los ábacos, que aparecen desplazados a bastante altura sobre las columnas de uno de los arcos, parecen denunciar una primitiva cubierta de madera. En tal caso, las bóvedas de cañón serían obra de reconstrucción posterior, quizá la de los años 993 a 1010, motivada por la devastación de Almanzor en 986.

Las incursiones de los almorávides en el primer cuarto del siglo xii, originaron probablemente la reconstrucción radical de la iglesia de San Pedro, terminada cuando la consagración de 1147. A ella debe adjudicarse la cúpula sobre trompas, con su pequeño campanario *dels ocells*.

Las reformas y adiciones de los siglos siguientes son numerosas. En el siglo xiii fué abierto el enorme ventanal, con simple calado, del extremo del crucero. La fina bóveda de crucería, conservada, que cobijó el coro construido sobre el atrio de San Saturnino, parece obra del siglo xiv; la puerta ojival simple en la plaza de San Pedro (fig. 97) da paso a una ampliación lateral cubierta con bóveda de crucería; al testero occidental le fué añadido un ábside de planta poligonal, levantado en 1498 (se-

gún una inscripción hoy perdida). El siglo xvi contribuyó con un arco de yesería (desaparecido) que comunicaba con la actual capilla del Sacramento y con tres tramos de ojivas unidos al sur de la puerta lateral; la gran torre fué terminada en el siglo xviii.

Incendiada la iglesia en 1909 fué al poco tiempo víctima de una bárbara restauración. Se conservaron las columnas y la cúpula, así como los pilares del atrio de San Saturnino con sus impostas, pero desapareció el campanario *dels ocells* y la iglesia quedó convertida en templo de tres naves, con adición de columnas y capiteles, remedo de los antiguos; el ábside gótico, reformado interiormente, quedó oculto al exterior por la construcción de nuevas dependencias; a la fachada gótica de la plaza de San Pedro se le añadieron pisos y elementos. La renovación ha seguido luchando contra tan importante monumento después del incendio del 1936, año en que se perdió también el sepulcro de la abadesa Elionor de Bellvehí († 1448), labrado en 1452 (fig. 99), que se conservaba trasladado al nuevo convento de San Pedro, en las afueras de Barcelona.

El claustro del monasterio, derribado en 1873 con las demás dependencias conventuales (y utilizado como cárcel desde 1835), estaba situado al Oeste de la iglesia. Era de planta cuadrada y sus galerías bajas, construídas posiblemente cuando las obras de restauración del siglo xi, estaban cubiertas con bóveda de cuarto de cañón, con siete arcos sobre columnas pareadas y recios pilares (fig. 92). Los capiteles, con decoración vegetal muy estilizada y esquemáticas representaciones de figuras humanas y de animales (fig. 94), son de gran rusticidad. El piso alto fué construído en 1322, con seis arcos ojivales por ala, sostenidos por columnillas de piedra de Gerona, dentro del tipo normal de los claustros barceloneses del siglo xiv. Después del derribo, los elementos de ambos pisos han quedado dispersos: parte de un tramo en el Museo de Arte de Cataluña (fig. 93); otro (fig. 95), y parte de la galería gótica (fig. 96), en Tarrasa; algunos capiteles, en la Colección Santacana, de Martorell.

El Museo Diocesano de Barcelona conserva, procedente de San Pedro, donde últimamente sustentaba el ara de un altar, un gran capitel de piedra de Montjuich, al parecer del siglo x,

semejante a los que se conservan *in situ* en la iglesia (fig. 88), y unas tinajas de barro que proceden del relleno de las bóvedas (figuras 90 y 91). El Museo de Arte de Cataluña guarda, además de los elementos del claustro ya citados, dos capiteles angulares de tipo románico arcaico (fig. 89), arrancados de una puerta, y una imagen de San Pedro, de talla policromada, obra vulgar del siglo xv (fig. 98). Quedan todavía en poder de la Comunidad actual el báculo de plata regalado por Elionor de Corbera en 1430, un cáliz con esmaltes del siglo xiv-xv y otro de plata repujada con cabezas de ángel (hacia 1700).

TRANSFORMACIÓN DE LA CIUDAD EN EL PERÍODO CONDAL

Barcelona logró bajo el dominio condal un período próspero. Ya en el siglo x se consideraba como terreno urbano el trozo costero comprendido entre los ríos Besós y Llobregat, variando las divisiones y las circunscripciones según los diversos períodos. La ciudad amurallada seguía sin cambios notables; pero crecieron los pequeños núcleos urbanos formados alrededor de las antiguas iglesias extramuros, a lo largo de los caminos principales o en los parajes agrícolas de regadío y secano.

Tuvo singular importancia la construcción de la acequia condal debida a la iniciativa del conde Mir († 966), por lo que la voz popular la llamó *Rec d'En Mir* o *Rego Mir*. Esta importante obra hidráulica, que a su vez movía numerosos molinos y de la que se conserva gran parte, recogía las aguas del Besós, atravesando luego la parte oriental del llano de Barcelona, y al llegar al pie del Cogoll se desviaba hacia el Sur, salvando con un acueducto el torrente paralelo a la Vía Layetana actual, desaguando en el mar al pie de la puerta de la ciudad, que por ello se llamó del Regomir, nombre que se hizo extensivo al castillo adyacente. Mir mandó también construir una segunda acequia en el llano del Llobregat.

En el período medieval, las cuatro puertas romanas tomaron nombres nuevos. La Puerta Mayor correspondía a la carretera

romana de Montcada, Vallés y Pirineo. La de la actual Plaza Nueva se llamó Puerta Episcopal; la meridional, del Castillo Nuevo, porque ante ella hubo un cuerpo avanzado de fortificación, construido quizá en el siglo x, del que aún existen restos en las casas de la calle de la Boquería; la cuarta, la del Regomir, frente al mar, ya mencionada. Hay noticias imprecisas de otras aberturas de la muralla, por ejemplo, la existente ya en el siglo xi cerca del *Call* o barrio judío, junto al Castillo Nuevo. Poco sabemos de los nombres y del trazado de las calles y plazas del período condal, raras veces coincidentes con las actuales. Sólo es posible afirmar que las dos vías transversales, unión de las cuatro puertas mayores, seguían el trazado del siglo iii, aunque a veces sufrieron obstrucciones.

El núcleo de población existente al Sur de Montjuich desde la época romana fué disminuyendo en importancia hasta desaparecer con el paso de Almanzor. Subsistió su castillo, cuyas ruinas alcanzaron el presente siglo. Durante el siglo xi aparecen claramente citadas en los documentos las *Vilanoves* o núcleos urbanos de San Pedro, Santa María del Mar (con su calle del Mar) y San Cucufate, al nordeste de las murallas, y en el sector opuesto, el barrio de la iglesia del Pino. Alrededor de la muralla, bordeando el camino de ronda exterior, se formó una verdadera calle llamada Vía Corrible, nombre que se transformó en la actual Corribia. El suburbio más importante fué el de Santa María del Mar, llamado también *Vilanova del Mar* o del *Portal Major* porque su vía principal partía de la Puerta Mayor de la ciudad.

PARROQUIAS.—A comienzos del siglo xi eran diez las parroquias existentes en el territorio de Barcelona: San Miguel (citada por primera vez en 951), San Justo y San Pastor (ídem en 965) y San Jaime (ídem en 985), las tres dentro de las murallas de la ciudad, y en su exterior San Andrés de Palomar, San Genís *dels Agudells*, San Gervasio de Cassoles (no separada definitivamente de Sarriá hasta 1245), San Vicente de Sarriá, Santa Eulalia de Provençana, Santa María *dels Sants* y San Julián del Montjuich. Además, sin carácter parroquial, existían las iglesias, capillas y monasterios de Santa María del Pino,

San Pablo del Campo, San Fructuoso del Montjuich, Santa María *del Port*, Santa Cecilia de Sarriá, Santa María de Fontrubia o del Coll, Santa Eulalia de Vilapiscina, San Martín de Provençals, Santa Eulalia del Campo, San Pedro de las Puellas, San Salvador, San Cucufate *del Camí* o *del Rec* y una iglesia o capilla dedicada a la Virgen, que en pleno siglo xi se transformó en parroquia con el nombre de Santa María del Mar.

Junto a la iglesia de San Justo había un cementerio con una capilla dedicada a San Celedonio: en el siglo xviii fué descubierto en el subsuelo del actual templo de los Santos Justo y Pastor un sarcófago de piedra y la lápida sepulcral de Witiza, fechada en 890 (fig. 101), pertenecientes, sin duda, al cementerio antiguo. La lápida conmemorativa de las termas romanas de los Natalis presenta una serie de nombres grabados a punzón (figura 102), al parecer firmas de testigos de una consagración, que demuestran fué utilizada como ara de un templo no identificado.

La Canónica de la Seo barcelonesa fué reedificada en los siglos ix y x, y, después del paso de las huestes de Almanzor, nuevamente restaurada hacia 1009. El Hospital de Guitart, para pobres y peregrinos, existía cerca de la Catedral por lo menos desde principios del siglo xi.

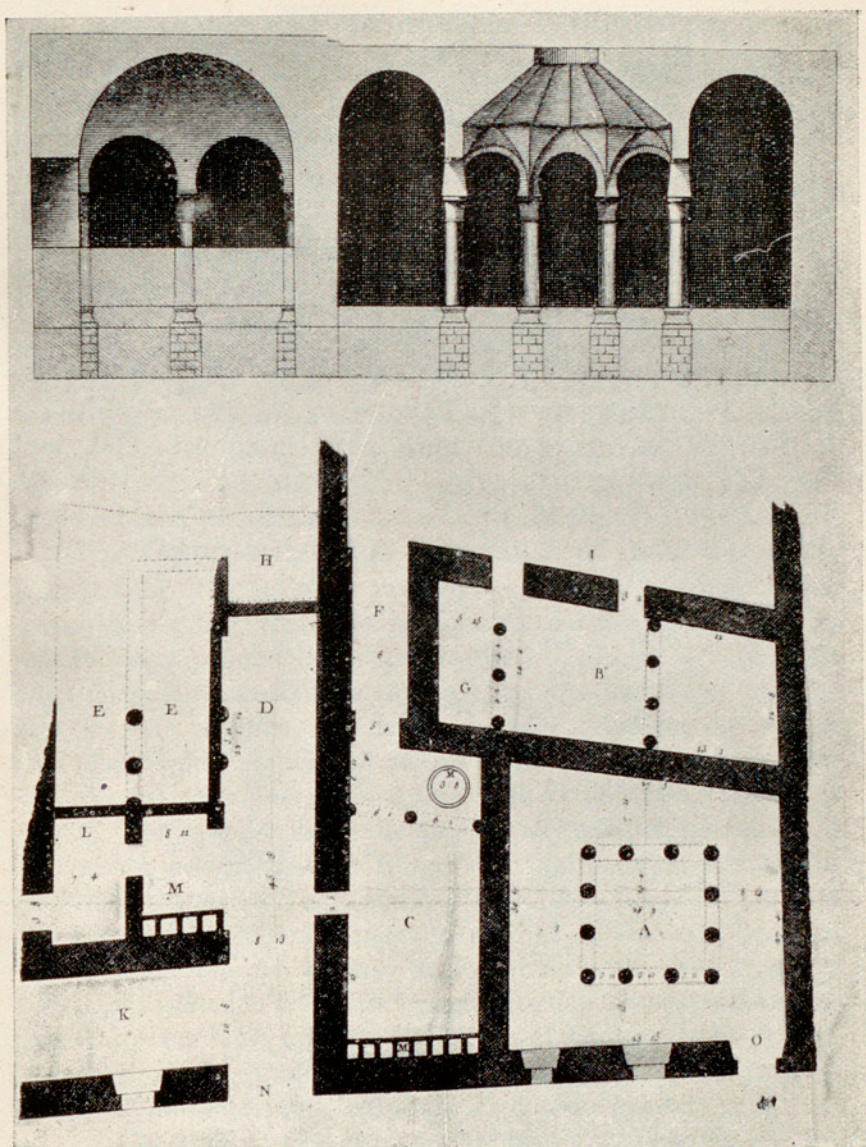
CONSTRUCCIONES JUDAICAS.—Parece que el paso de Almanzor fué funesto para los judíos barceloneses. Muchas familias desaparecieron, pasando sus propiedades al patrimonio del Conde de Barcelona; pero, a pesar de ello, a mediados del siglo xi la colonia judía aparece de nuevo en plena prosperidad, rica en terrenos e inmuebles, especialmente en el barrio de Santa María del Mar y en el Montjuich, en cuya ladera oriental existía ya desde siglos el cementerio judío. De allí han salido algunas inscripciones hebraicas (fig. 104). La más antigua entre las fechadas es del siglo x; pero las hay con seguridad mucho más antiguas: una de ellas (fig. 103) grabada en el reverso de una lápida romana. Importantes excavaciones aun no terminadas en el antiguo cementerio judío de Montjuich, realizadas bajo la dirección de D. A. Durán y Sampere, han contribuído notablemente a permitir un estudio más detenido

de ella. En las tumbas han aparecido algunas inscripciones, pequeñas alhajas, etc.

Benjamín de Tudela escribió en el siglo XII grandes elogios de la Aljama barcelonesa, cuyo origen parece remontarse por lo menos hasta el siglo I o II. En 1160, el alfaquí Abraham se asoció con el Conde Ramón Berenguer IV para la construcción y explotación de unos baños públicos. El edificio, que llegó casi intacto hasta 1834, estaba situado en la esquina de las calles Boquería y Baños Nuevos, nombre que perpetúa su recuerdo. El calificativo de Baños Nuevos era para distinguirlos de otros más antiguos que subsistieron en las inmediaciones de Santa María del Mar hasta el siglo XVI.

Los planos de Laborde y algunos dibujos (figs. 105 y 106) nos revelan la semejanza de los baños de Abraham con sus coetáneos conservados en Gerona. La cúpula del vestíbulo se levantaba sobre columnas de mármol de capitel liso; las salas para baños de vapor, con alcobas separadas por arquerías, y las demás dependencias eran de estructura muy simple. El Museo Histórico de la Ciudad conserva parte de la columnata del vestíbulo.

Los judíos de Barcelona vivían agrupados en un barrio o *Call* de cierta extensión, en el que consta documentalmente la existencia de dos sinagogas destruidas en la persecución de 1391. Una lápida, empotrada en la fachada de una casa del *Call* (C. de Marlet), cuyo texto traducido es: «Fundación santa de Rabí Samuel Hassardí. Su alma descanse en bien», debe referirse a una sinagoga o a un hospital. El personaje aludido es, al parecer, Samuel Sardan, que murió en Barcelona poco antes de 1261. Destruído el *Call*, ni los cementerios judíos escaparon a las depredaciones, y muchas de sus lápidas, algunas de considerable tamaño, fueron empleadas como material de construcción en el palacio del Archivo de la Corona de Aragón y en otros edificios. Bajo el terraplén del Patio de los Naranjos del palacio de la Diputación aparecieron ruinas del muro que separa el *Call* judío del resto de la ciudad, obra basta, reforzada por pilares de planta circular.



Planta y alzada de los Baños Nuevos. (Según Laborde.)

1871

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

ASTOR LENOX TILDEN FOUNDATION

500 N. 5TH ST. N. Y. C.

1871

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

ASTOR LENOX TILDEN FOUNDATION

500 N. 5TH ST. N. Y. C.

1871

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

ASTOR LENOX TILDEN FOUNDATION

500 N. 5TH ST. N. Y. C.

1871

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

ASTOR LENOX TILDEN FOUNDATION

500 N. 5TH ST. N. Y. C.

1871

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

ASTOR LENOX TILDEN FOUNDATION

500 N. 5TH ST. N. Y. C.

1871

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

ASTOR LENOX TILDEN FOUNDATION

500 N. 5TH ST. N. Y. C.

1871

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

ASTOR LENOX TILDEN FOUNDATION

500 N. 5TH ST. N. Y. C.

1871

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

ASTOR LENOX TILDEN FOUNDATION

500 N. 5TH ST. N. Y. C.

1871

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

ASTOR LENOX TILDEN FOUNDATION

500 N. 5TH ST. N. Y. C.

III

PERÍODO ROMÁNICO

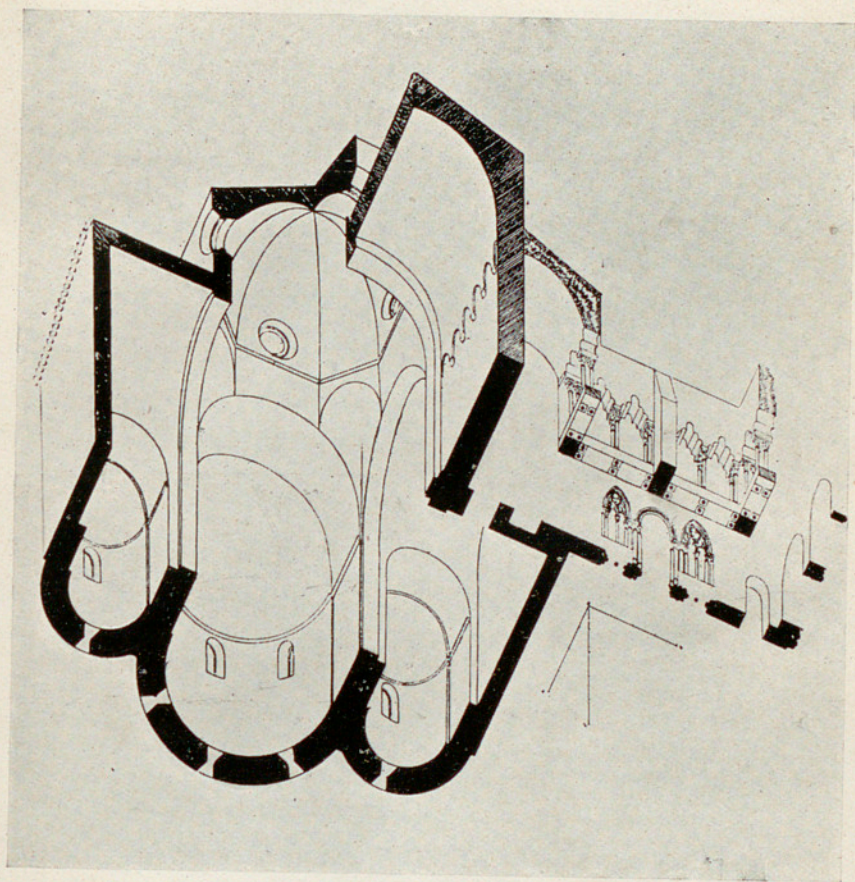
SAN PABLO DEL CAMPO.—La lápida funeraria de Wifredo II: †-SVB AC TRIBVN [A IA] = CET CORPUS CON DAM [VVIFRE] = DI COMITI FILI VVIFREDI, SIMILI MODO CON DAM COMITIS BO = NE MEMORIE; DIMITAT EI DO[MI]N[V]S; [QVI OBIIT VI KAL.] MADII SUB = ERA DCCCCLII, ANNO DNI. DCCCC [XIIII] = [ANNO] XIIII REG. KARVLO REGE POST ODONEM (figura 108), tallada en el reverso de una lápida romana, fué descubierta a fines del siglo xvi al lado de la actual iglesia de San Pablo y prueba la existencia del templo en 912 (ó 911), fecha de la muerte de este príncipe. La tradición, que lo hace todavía más antiguo, queda, al parecer, confirmada por la presencia de dos capiteles de mármol blanco de tipo merovingio reemplazados en la puerta románica de la actual iglesia (figs. 111 y 112). Son varias las noticias documentales relativas a la comunidad benedictina de San Pablo del Campo, correspondientes a los años 977, 985, 1017, 1048 y 1096. Es posible que el monasterio sufriera con Almanzor; pero se adivina una destrucción considerable con el paso de los almorávides, seguramente en su expedición de 1114-1115. La restauración fué casi inmediata, puesto que en 1117, los cónyuges Guibert Guitard y Rollendis, se adjudican la fundación del cenobio. Este fué entregado en 1127 al monasterio de San Cugat, y aunque gozó de la protección de la familia Bell-lloc, probables descendientes de los restauradores de la Comunidad, la dependencia a que estaba sujeto le impidió una mayor prosperidad y expansión.

La iglesia actual (figs. 107 y 113-115) es de planta de cruz griega, cubierta con bóveda de cañón seguido y cimborrio sobre pechinas; muros de aparejo regular, decorados con arcuaciones en ambos paramentos; canecillos labrados y ventanas de dintel monolítico en su tres ábsides de ejes paralelos.

Es opinión general que gran parte de esta obra data del primer cuarto del siglo xii; pero la fachada principal (fig. 109), de buen aparejo de sillería mixta, con esculturas mediocres que acusan un arte muy avanzado, induce a pensar en una reconstrucción no lejana del 1200. El dintel contiene una inscripción conmemorativa de Renardus y Raimunda, personajes no identificados. La imagen de Jesús, en altorrelieve, preside el tímpano entre los Apóstoles Pedro y Pablo y los símbolos de los Evangelistas (fig. 110). La mano de Dios bendiciendo y unas impostas coetáneas, a las que se atribuye erróneamente gran antigüedad, completan, con los capiteles merovingios ya mencionados, la decoración de la portada. En el interior, una lápida del siglo xii (fig. 123) conmemora la institución de una misa cotidiana en el altar de San Nicolás.

El claustro, anejo a la iglesia, obra tardía, quizá del siglo xiii, es de planta rectangular, con arcos lobulados sostenidos por columnas pareadas (figs. 116 y 117). Los capiteles (figs. 118-121) marcan el descenso máximo de la calidad estética y técnica del último románico: sus temas de luchas entre hombres y fieras son tan pesados y burdos como sus monstruos y motivos vegetales. En el claustro se hallan numerosas lápidas y sepulcros (figura 125) de los siglos xiii a xv: los de Bertrán († 1279) y G. de Bell-lloc († 1307), que estaban situados bajo arcosolio, después de la supresión de la Comunidad benedictina, en 1835, fueron trasladados al castillo de la familia Bell-lloc en Cardedeu.

De las dependencias claustrales se conserva la Sala Capitular, transformada en capilla, con interesante fachada del 1300 (figura 122), y la residencia abacial del siglo xiv, habilitada para Casa Rectoral. El interior de la iglesia fué restaurado por completo a fines del siglo xix, y en esta ocasión desaparecieron los antiguos altares barrocos y algunas tablas góticas y la capilla del Santo Cristo añadida a la parte Norte del templo.



San Pablo del Campo. Perspectiva isométrica. (Según Puig y Cadafalch.)

En el Museo Diocesano de Barcelona se conserva una imagen de la Virgen (fig. 124), talla policromada del siglo XIII.

CAPILLA DE SAN LÁZARO.—En el lugar donde convergían los caminos de Montjuich y Llobregat (la actual plaza del Padró), el obispo Guillermo de Torroja (1144-1171) fundó un hospital para leprosos, llamado *dels malalts masells*, con una capilla puesta bajo la advocación de la Virgen de los Enfermos, que todavía subsiste. Desde el siglo XIV se la conoce bajo el patrocinio de San Lázaro. Los muros están ocultos por las casas que invadieron el interior del templo, fuera de culto desde 1913. Es visible su pequeño ábside (fig. 126), de buena sillería, con una ventana flanqueada por columnillas, arcuaciones decoradas muy simplemente y una faja dentada. Todo ello concuerda en parte con San Pablo del Campo.

CAPILLA DE MARCÚS.—Fundada a mediados del siglo XII por disposición testamentaria de un rico burgués de Barcelona, Bernardo Marcús († 1166), en el borde del camino del Vallés (actual calle de Carders), muy cerca de las iglesias de San Cucufate y San Pedro de las Puellas. Por su advocación a Nuestra Señora de la Guía, pasó a ser sede de la Cofradía de los Correos a Caballo. A pesar del cúmulo de adiciones que la deforman, es visible la fachada (fig. 127) y el muro del lado derecho (Oeste) (fig. 128), con simple decoración de arcuaciones similares a las de San Pablo y San Lázaro. El interior de la capilla está completamente transformado por las reformas que le cortaron el ábside, en 1787, seguidas por otras no menos considerables en 1860 y por los incendios de 1909 y 1936. El Museo Histórico de la Ciudad conserva el respaldo de uno de los bancos (fig. 129), quizá del siglo XVII, de la Cofradía de los Correos, con la representación de un mensajero a caballo. La cripta, completamente blanqueada, parece en su estructura actual posterior a los siglos medievales.

SANTA EULALIA DE PROVENÇANA. — Consagrada en 1101, subsiste muy transformada con su portada lisa, flanqueada por columnas, con tímpano, firmado y fechado en 1201

por la inscripción *Anno millesimo ducentesimo primo, actum est hoc mense marcio a quosdam magistro A* (fig. 134).

Un antiguo croquis nos da idea de lo que fué la vieja iglesia de Santa María *de Sants*, pequeño edificio con portada románica derribado hacia 1850; en 1130 era ya templo parroquial.

CAPILLA DE LOS TEMPLARIOS.—Los Templarios poseyeron propiedades en Barcelona por lo menos desde 1134. Sin embargo, el Comendador más próximo era el de Palau, en el Vallés, sin residencia en Barcelona. En 1245, Pedro Gili, Comendador de Palau, fundó la Casa de los Templarios en Barcelona y construyó en ella una capilla dedicada a la Virgen, que quedó más tarde incluída en el conjunto del Palacio Real Menor. Pertenecieron, al parecer, a su puerta lateral dos ménsulas con figuras humanas (figs. 132 y 133), aprovechadas, junto con el dovelaje del arco, en la actual puerta de entrada de la capilla de Palau, en la calle de Ataúlfo. Es obra tosca, pero parece corresponder bien a mediados del siglo XIII.

En una torre de la muralla romana, al sudeste de la capilla de Santa Agata del que fué Palacio Real Mayor, han sido hallados recientemente unos capiteles de piedra del Montjuich (figuras 130 y 131), con figuras humanas y decoración vegetal, rara muestra de la escultura barcelonesa del siglo XII.

PALACIO EPISCOPAL.—Parece muy probable que hasta el siglo XIII los obispos barceloneses tuvieran dos residencias. Una de ellas, situada quizá donde la plazoleta de la puerta de San Ivo de la Catedral, junto al antiguo Palacio de los Condes-Reyes, fué vendida en 1316 a Jaime II para ampliar dependencias del palacio condal.

La segunda residencia fué construída apoyándose en las torres y entrepaños de la muralla romana, al Oeste de la puerta de la actual Plaza Nueva. A causa de ello, la puerta se llamó desde el siglo XII Puerta Bisbal o Episcopal, a pesar de que en sus torres y encima del arco que las unía estaban los antiguos aposentos del Arcediano. A mediados del siglo XIII, este edificio fué habilitado definitivamente para Palacio Episcopal por el Obispo Arnaldo de Gurb. Es probable que las obras comenzaran

poco después de su consagración en 1253. En 1257 se consideró ya terminada una parte importante del edificio, ya que el Prelado obtuvo la cesión de un solar, frente al Palacio, para la construcción de una capilla dedicada a las Vírgenes, y a la Virgen María, advocación de una capilla episcopal anterior. Esta nueva capilla, terminada hacia 1268, es la actual de Santa Lucía, y por hallarse hoy englobada en las construcciones anejas a la Catedral, viene descrita más adelante (pág. 69).

Los restos del Palacio propiamente dicho son muy notables, aun sin dar una idea completa de su estructura primitiva. Se hallan en el patio del actual Palacio (del siglo xviii), en sus alas Sudoeste y Noroeste, descubiertas y restauradas en los años 1909 y 1928 (fig. 135). Al parecer, la estructura originaria fué un cuerpo único entre la fachada Noroeste y la muralla. En la planta baja de este sector quedan escasos vestigios de antiguos soportales. Los restos más importantes de la fábrica están en el piso principal, donde se abre una galería (fig. 136) de proporciones monumentales con arquería sobre pilares y columnas gemelas, alternando, con molduraje decorado, ábacos lisos y capiteles con decoración vegetal y figurada (fig. 137). Existe un arco doble completo, restos de otros arcos y capiteles tapiados, a su derecha, y las columnas y arranque de otro arco, hoy completado como puerta, a la izquierda. Esta fachada no puede ser posterior al período 1253-57, y sus esculturas son similares a las del claustro de San Pablo del Campo. Como adiciones posteriores, deben señalarse un airoso ventanal calado del siglo xv, una puerta baja muy tardía y varias ventanas, principalmente en el segundo piso, abiertas en 1928, aprovechando capiteles del siglo xiv.

El ala Sudoeste, perpendicular a la anterior, conserva en su planta baja arcos transversales de medio punto, que, arrancando del suelo, sostienen el techo de su crujía única, que comunica con el patio mediante otros arcos, uno de los cuales fué transformado en puerta en los siglos xiv-xv. En el piso principal se abren tres grandes arcos de medio punto sobre pilares con columnas dobles adosadas. Los capiteles repiten un simple tema vegetal estilizado, similar a la decoración de los ábacos, algunos con tacos, restaurado y completado con molduraje imitando las arquerías de la fachada Noroeste. En el segundo piso existen

varias ventanas ajimezadas del siglo XIII con columnilla central. Los capiteles y algún otro elemento de ellas son auténticos, aunque no su distribución actual. Pertenece todo ello al siglo XIII avanzado, pero probablemente es anterior a la muerte de Arnaldo de Gurb († 1284).

Son frecuentes las citas documentales de reformas y obras durante los siglos XIV y XV. En 1473 y 1482 consta que se abrieron ventanas sobre la muralla. Como mejora urbana en la vecindad merece citarse la urbanización de la Plaza Nueva, a cuyo fin el Obispo cedió en 1355 parte de su huerto, situado en el foso del antiguo recinto amurallado. En el siglo XV, el Palacio Episcopal fué residencia de prelados y reyes, y en una de sus estancias falleció el monarca Juan II. El cuerpo de edificio resultante de las obras de renovación practicadas en el siglo XVIII va catalogado con los edificios coetáneos, pues constituye en realidad un palacio independiente.

Recientemente, entre las losas del pavimento del patio se halló un fragmento de placa de mármol con una inscripción en caracteres muy bárbaros: ANSVLFVI ARESINDA. No es posible determinar si perteneció a un edificio de época prerrománica allí emplazado.

IV

ESTRUCTURA DE LA CIUDAD EN LOS SIGLOS XIII AL XV

Las murallas del siglo iv fueron utilizadas en el período medieval, primero como elemento defensivo y más adelante como parte viva de la ciudad. Las viviendas particulares llenaron los fosos y espacios entre las torres, y sobre éstas fueron construidas estructuras complementarias que las convirtieron en altos miradores, que todavía jalonan en largos sectores el paso de la muralla. Son de gran interés las superestructuras de los siglos xii al xiv, visibles en la plaza de Ramón Berenguer el Grande (capilla de Santa Agueda), en la calle Basea (Academia de Buenas Letras), en la plaza de la Catedral (Archivo Histórico Municipal) y otras desaparecidas, como las de la plaza del Angel (Cort del Veguer). En 1160, las torres de la Plaza Nueva, que flanqueaban la llamada *PORTAM EPISCOPALEM* (figura 1.031), pertenecían, como ya se dijo, al Arcediano Mayor de la Catedral (v. pág. 32).

El siglo xiii marcó un cambio considerable en la organización de Barcelona: los arrabales alcanzaron el antiguo recinto amurallado, incorporándose al núcleo central. Por el Oeste, las nuevas construcciones cubrían el borde del arenal de la Rambla desde las inmediaciones de Santa Ana a la orilla del mar. Este nuevo barrio estaba cruzado por un torrente que, pasando por la plaza de Santa Ana, plaza de la Cucurulla, calle del Pino y calle del Cardenal Casañas, que conserva todavía el nombre

popular de *Riera del Pi*, afluyó a la Rambla en el llano de la Boquería. Los núcleos religiosos, a cuyo lado creció el barrio, fueron, de Norte a Sur, la Colegiata de Santa Ana, fundada a mediados del siglo xii, la iglesia (ya parroquial en el siglo xiii) de Santa María del Pino, y el Convento de Franciscanos, fundado a orillas del mar, hacia el 1232, en sustitución del antiguo hospital de peregrinos, puesto bajo la advocación de San Nicolás, donde se alojó San Francisco de Asís durante su estancia en Barcelona, hacia 1212-1214.

En la segunda mitad del siglo xiii estaba ya terminada la muralla de protección en la orilla izquierda de la Rambla, reforzada, al parecer, en el siglo xiv, por torres de planta poligonal de tipo igual a las de la misma época que flanqueaban las puertas. Estas eran tres en la parte alta: la llamada de Santa Ana o *dels Bergants*, a causa de que ante ella se congregaban los braceros o peones; la *Porta Ferrissa*, que dió nombre a una calle; la tercera y más importante fué la de la Boquería (palabra similar a la francesa *boucherie*), en cuya vecindad hubo una de las carnicerías públicas.

Por la Boquería pasaba una de las vías más antiguas de la ciudad: la del Llobregat, que siguiendo el curso de las calles del Hospital, Call y Llibreteria, atravesaba la ciudad antigua y salía hacia Montcada, el Vallés y Francia, por la calle Carders. El barrio bajo, entre la Boquería y el mar, aunque también protegido por la muralla de la Rambla, presentaba características muy distintas. Posiblemente, por su proximidad a la playa y a la desembocadura de la Rambla, estaba poco poblado, habiendo en él muchos huertos y espacios sin edificios. Sus habitantes eran o gentes de vida poco recomendable, o vidrieros, alfareros y otros pequeños industriales que, por razón de sus hornos, estaban obligados a residir en lugares apartados. Estos originaron el nombre de varias calles: (*Vidre, Ollers, Escudellers*). Ya casi en la orilla del mar creció una calle ancha y rica (*Carrer Ample*), ocupada por gente noble o de profesión liberal y por los Conventos de Franciscanos y Mercedarios, fundado éste, como el anterior, en el siglo xiii.

En este segundo sector de la Rambla se abrían dos puertas: la de *Trenta Claus* (o *dels Ollers*), al extremo de la calle de Ollers

(desde el siglo xvii de Escudellers), salida del barrio obrero, y la de las Atarazanas o de San Francisco, en la calle del *Dormidor* o Dormitorio del Convento Franciscano. Un callejón, a modo de camino de ronda, recorría el interior de la muralla de la Rambla, que subsistió casi íntegra hasta el siglo xviii. Quedan de ella algunos documentos gráficos y planos.

Los Hospitalarios, de cuya Orden tomó el nombre de San Juan la *riera* o torrente que bajaba de Vallcarca (*Torrent Fondo* o *Merdançar*), se establecieron en el barrio de la parte Norte de la ciudad en 1207, pero éste no quedó completamente poblado hasta la segunda mitad del siglo xiii, cuando el torrente quedó conducido por una gran cloaca, en parte subsistente. Los permisos que el Rey concedió para construir viviendas, aprovechando los espacios entre torres en el antiguo foso del recinto romano, contribuyeron a la edificación de este sector. El arrabal a él contiguo, pero más exterior, conocido vulgarmente por el *de la Celada*, se convirtió en el populoso barrio de San Pedro, hacia el Nordeste, entre la Riera de San Juan y la vía del Vallés, siendo su núcleo central el Convento de San Pedro de las Puellas. Sus calles más importantes fueron las tres paralelas: Alta, Media y Baja de San Pedro. Quedaron en él incluídas la iglesia de San Cucufate y la capilla de Marcús, y desde mediados del siglo xiii, el gran Convento de Dominicos de Santa Catalina, con sus huertos y dependencias. Finalmente, en el límite occidental del barrio, se establecieron, a fines del mismo siglo, las monjas de Santa Maria de Junqueras.

La gran *Vilanova de la Mar*, con sus calles habitadas por nobles (Montcada), mercaderes (Mercaders) y, sobre todo, por artesanos (las tan numerosas calles con nombre de origen gremial), continuó creciendo considerablemente. En la ribera y puerto adyacentes se concentraba la actividad marítima de la ciudad, incrementada extraordinariamente por las conquistas de Mallorca (1228) y Valencia (1238); las Atarazanas antiguas ocupaban el sector de playa próximo al Regomir, y más hacia Santa Maria del Mar, la iglesia que presidía el barrio, se hallaban la alhóndiga, fondac o *alfondec* real, la pescadería y otras dependencias accesorias. A oriente del barrio, cerca del *Pla d'En Llull* (plaza urbanizada en terrenos de la familia de este ape-

llido), las monjas clarisas fundaron, en la primera mitad del siglo XIII, uno de sus primeros conventos construídos fuera de Italia. Todos estos extensos barrios quedaron, antes del 1300, incluídos, excepto en su parte oriental marítima, dentro de un extenso recinto fortificado. Esta muralla empalmaba con la de la Rambla en su extremo occidental. Su recorrido, a partir de este punto de unión, pasaba por las siguientes puertas: la *dels Orbs*, luego del Angel, al Norte de la plaza de Santa Ana; la de Junqueras, contigua al convento de tal nombre; más al Nordeste, el *Portal Nou*, próximo a San Pedro de las Puellas, punto de paso de la vía romana del Vallés. Una lápida conmemoraba la construcción de esta última puerta en 1295. En el sector oriental, terminado a mediados del siglo XIV, un cuerpo avanzado protegía el Convento de Clarisas, junto al cual se abría la puerta llamada de San Damián, San Daniel o del *Pont d'en Campderá*. Una de las torres de este cuerpo, la de San Juan, quedó en pie hasta el siglo XIX, después del derribo ocasionado por la construcción de la Ciudadela en el siglo XVIII. El lienzo oriental marítimo del barrio de Ribera fué empezado hacia 1362, pero no llegó a la llamada *Torre Nova* (cerca del actual Gobierno Civil) hasta 1438, quedando lo demás abierto durante el siglo XV y primera mitad del siguiente. La parte marítima, entre la Rambla y las inmediaciones del Regomir, quedó amurallada ya dentro del siglo XIV para proteger las Atarazanas antiguas; pero los destrozos causados por los temporales obligaron a varias reconstrucciones posteriores.

El *Raval*, o Arrabal, comprendía el llano meridional de la Rambla con sus huertas; el antiguo monasterio de San Pablo, la iglesia de Nazaret, con su pequeño convento anejo, propiedad de la Comunidad de Poblet; el gran Convento de Carmelitas Calzados, y otras fundaciones. Fué iniciada su fortificación en el siglo XIV, partiendo de las torres de Canaletas, citadas más adelante, en el extremo Norte de la Rambla, y siguiendo luego paralela a la calle de Tallers, en cuyo extremo se abría la puerta de este nombre. En 1377 estaba ya terminada la puerta de San Antonio, situada con sus dos torres, citadas más adelante, al extremo de la calle de San Antonio, originada ésta en la plaza del Pedró, punto de confluencia de las dos vías principales del Arra-

bal: la del Hospital y la del Carmen. La muralla fué continuada hacia el Sur; en 1389 llegaba ya a San Pablo, y al extremo de la calle adyacente al monasterio, se abrió otra puerta. El último trecho de la muralla del Arrabal hasta la Rambla, protegiendo las Atarazanas nuevas, está terminado casi totalmente en el siglo xv, con su puerta de Santa Madrona. Las murallas barcelonesas de los siglos xiii a xv sufrieron reformas durante las guerras del tercer cuarto de este último siglo. Aparte de las adiciones del siglo xvi y de los terraplenes y baluartes del xvii, que complicaron el foso primitivo, la muralla llegó en buen estado hasta el siglo xviii. Derribada entonces por completo en los terrenos de la Ciudadela, algunos sectores se perdieron luego en las reformas urbanas de mediados del siglo xix. Queda en pie la puerta de Santa Madrona, con su torre, y el lienzo de muralla que cubre las Atarazanas nuevas.

El plano de la Rambla en el siglo xviii, señalando el exacto emplazamiento de las torres, lienzos de muralla y edificios adjuntos (publicado por Barraquer en *Las casas de religiosos en Cataluña*, t. II), constituye un testimonio documental de inapreciable valor para el estudio de la línea fortificada correspondiente al recinto de Jaime I.

A mediados del siglo xvi fué dibujada la vista de Barcelona (figura 1.029) publicada en la obra *Civitates Orbis Terrarum* (Colonia, 1572), acompañada de una descripción de la ciudad según texto de Florián de Ocampo. En este grabado (el mejor recuerdo gráfico de la ciudad medieval con detalles de sus alrededores) se destaca netamente el trazado del muro de la Rambla completamente intacto. *Assai buono è il piú di pietra interrotto da spessi torre all'antica, o tonde o quadre*, según la cita de Cosme de Médicis, que lo admiró en 1669, antes de ser derogada la prohibición de perforar las torres y paramentos de esta muralla con ventanas y puertas.

Como vistas parciales hay que citar en primer lugar el dibujo a la aguada de Viladomat (hoy en el Museo de Arte de Cataluña) representando el paso del Viático por la Rambla ante el portal de la Boquería. Composición arbitraria, donde se reproduce con fidelidad la torre de dicho portal, de planta hemioctogonal, parte de la muralla y el edificio del *Studi General* o

Universidad, muy cercano. Una aguatinta de Soler y Rovirosa, fechada en 1855, reproduce, poco antes de su derribo, las dos torres de planta hemioctogonal de la puerta de Santa Ana (figura 1.032). Los edificios particulares aparecen ya rompiendo los lienzos de muralla. Las últimas torres del extremo superior de la Rambla aparecen reproducidas en otro dibujo con el *Studi* (convertido en Cuartel de Artillería) en primer término.

El portal del Angel aparece representado en grabados de tipo popular relacionados con la milagrosa aparición ante San Vicente Ferrer, origen del cambio de nombre de esta puerta, llamada *dels Orbs* primitivamente. Un dibujo del siglo XIX, conservado en el Museo de la Ciudad, reproduce de perfil las torres y muro almenado, tras el acueducto del baluarte en primer plano.

Un bloque de piedra con la fecha 11 de mayo de 1295, conservado en el Museo de Arte de Cataluña, procede probablemente del *Portal Nou*, en el sector oriental de la muralla.

Entre los gráficos de la muralla del *Raval* se cuentan dos dibujos de las Torres de Canaletes (fig. 1.033). En el primero, tomado desde el interior del recinto, la torre de la Rambla es de planta circular; la siguiente, hacia la puerta de Tallers, de planta ultrasemicircular; aparece también parte del lienzo de muralla, con barbacana en el interior para camino de ronda. El segundo dibujo (vista exterior tomada en 1855) es anterior al derribo de la parte alta de las murallas. Una de las torres fué llamada de San Severo, y su nombre aparece esculpido en bella inscripción del siglo XV, sobre un dintel que se conserva en el Museo Santacana de Martorell. Las torres del portal de San Antonio fueron llamadas de San Urbano y San Ivo, según constaba en dos lápidas, conservada la primera en el Museo de Historia de la Ciudad: es de tosca labra y lleva la fecha de 1377, en que se construyó la torre.

El último sector de muralla, desde el baluarte llamado, en el siglo XVIII, de San Policarpo, hasta las Atarazanas, subsistente todavía, ha sufrido reparaciones y arreglos; pero el cuerpo exterior de la puerta llamada de Santa Madrona, junto con los lienzos de ambos lados, corresponde a los siglos XIV-XV

(figura 1.034). La parte interior de la torre fué rehecha en 1664. Este es el único sector conservado del recinto medieval que puede dar idea de la proporción de sus elementos. Una lámina de Laborde, publicada a principios del siglo XIX, revela la estructura de la muralla desde San Antonio hasta el mar.

Respecto a las reformas realizadas en el primitivo recinto medieval entre los siglos XVI y XIX, los testimonios gráficos o reliquias materiales que hay que inventariar no son, por lo general, ni abundantes ni muy explícitos. Conmemora la construcción del baluarte de la Puerta del Angel, entre 1672 y 1676, una lápida incompleta que estuvo en el dintel de la puerta exterior, cuya inscripción fué publicada por Pi Arimón y Bofarull. Sobre la misma puerta, otras dos lápidas con las armas de Barcelona, una con la inscripción *A 20 de Juliol*, la otra con la fecha de 1692. Todo ello se conserva en el Museo de Arte de Cataluña y en el de Historia de la Ciudad.

Del tiempo de Carlos II, en que el Duque de Sessa restauró aquel sector de la muralla, queda en el Centro Excursionista de Cataluña una pequeña imagen del Angel, policromada, de escaso interés.

Entre 1697 y 1705 revistióse de piedra el baluarte de San Pedro, reedificando el lienzo hasta la Puerta Nueva, reconstruyéndose ésta al mismo tiempo; una lápida conservada en el Museo de Arte de Cataluña fué colocada en el ángulo de la fortificación describiendo las obras. De esta parte de muralla, desaparecida entre 1858 y 1860, así como del sector inmediato, publicó Carreras Candi dos acuarelas de J. Mosteyrin, con disposición de los glacis, fosos, troneras y garitas circulares de los ángulos. El *Portal Nou*, derribado en 1854, fué de una estructura simple, coronada por un gran escudo de España flanqueado por dos leones, con puente levadizo sobre foso.

En uno de los tapices de la Conquista de Túnez (perteneiente a la Colección Real), y en la serie de grabados franceses del sitio y toma de Barcelona en 1714 fueron reproducidos varios aspectos del baluarte de San Daniel y el espolón de Levante. Aparece en ellos la Torre de San Juan, constante objeto de reparaciones desde época medieval. Reconstruida después de 1714, un rayo destruyó, en 1743, su linterna y su cúpula.

Esta torre, de planta ultrasemicircular con un cuerpo cilíndrico adosado, siguió en pie hasta el siglo XIX, desapareciendo con los edificios de la Ciudadela.

El documento gráfico más importante es la serie de dibujos dedicados a la entrada de Carlos II en Barcelona, donde aparecen las reformas de la muralla del Raval con la Puerta de San Antonio. De este sector queda en pie un muro en el extremo del baluarte de San Policarpo o Santa Madrona, una tronera en un fragmento de muralla reconstruida y una lápida mencionando las obras realizadas por la ciudad en 1664. Además, en dibujos, pinturas y grabados, y en alguna vieja fotografía del Paseo del Mar sobre la antigua muralla, vistas imprecisas del baluarte de Atarazanas, obrado en 1681, con los glacies de éste ya desaparecidos.

EDIFICIOS RELIGIOSOS DE LOS SIGLOS XIII AL XVIII

CATEDRAL.—PRECEDENTES. Las noticias referentes al primer período de la Catedral de Barcelona son numerosas, aunque confusas. Pretextato, Obispo en 347, es el primer nombre conocido de su larga serie de prelados. En el Concilio celebrado en 559 el templo catedralicio aparece ya bajo la advocación de la Santa Cruz. La tradición señala como únicos restos del edificio los dos grandes capiteles de mármol que sostenían el ara del altar mayor (fig. 138). Derivados lejanos del orden compuesto, a los que cabe clasificar como obra visigoda, sugieren una estructura suntuosa, de proporciones mucho mayores que todo lo que de este período se conoce en España *. Ludovico Pío cuando, en 801, expulsó a los árabes de Barcelona, procedió simplemente a la depuración del templo catedralicio. A mediados del siglo ix consta su estado ruinoso, y es de creer que el paso de Almanzor en 986 afectaría profundamente la integridad de su fábrica. Quizá se procedió a una reconstruc-

* Las excavaciones realizadas durante los últimos años en la calle de los Condes de Barcelona y bajo las antiguas estructuras del Palacio Real Mayor han puesto al descubierto restos de la que parece haber sido basílica episcopal: un edificio a tres naves separadas por columnas de mármol blanco, que quizá debió poseer un ábside a ambos extremos de la nave central; su obra es rudimentaria, así como el pavimento, de fragmentos cerámicos amasados con mortero, en gran parte conservado; los fustes, de módulos diversos, parecen haber sido aprovechados quizá de obras romanas anteriores.

ción inmediata, pues un nuevo campanario aparece terminado en 1018. De todas maneras, las huellas de la devastación subsistían en 1046, cuando el Conde Ramón Berenguer, viendo *aulam episcopali sedis, iam deficere vetustate operis et ex parte destructam a barbaris*, emprendió, secundado por su esposa Almodis y por Guislabertus, Obispo, la construcción de una nueva Catedral, que Guifredus, metropolitano de Narbona, pudo consagrar en 1058. Esta, que subsistió hasta el siglo xiv, ocupaba, al parecer, los dos primeros tramos y parte de lo que es hoy plaza ante la fachada de la actual Catedral gótica, quedando ajustado su testero al ángulo Norte de la muralla romana entonces todavía subsistente; pero el eje del edificio quedaría más a la izquierda que el del gótico actual. El claustro y el Palacio Episcopal estaban hacia el Nordeste de la Catedral, lindando con el cementerio visigodo que invadía la plaza del Rey.

Poco sabemos de la estructura y estilo de los edificios revelados por las noticias documentales; nos quedan algunas reliquias poco explícitas, elementos sueltos de origen incierto que aparecen reempleados en la Catedral gótica y edificios vecinos. Dos grandes fragmentos de imposta, de piedra de Montjuich, con decoración parecida a la del atrio de San Saturnino, aunque algo más ruda, que se conservan en el Museo de Arte de Cataluña (fig. 100), fueron hallados a fines del pasado siglo con motivo de las obras de cimentación del cimborrio y fachada actuales, y debieron pertenecer a obras o reformas efectuadas en la Catedral prerrománica durante los siglos ix y x. Es muy posible que tengan idéntico origen otros fragmentos del mismo estilo, pero de labor mucho más cuidada, que se hallaron en las recientes excavaciones de la calle de los Condes de Barcelona (Museo de Historia de la Ciudad). Se cree que un notable capitel (fig. 139) conservado en la *Almoina*, edificio construido en el siglo xv en el ámbito de la antigua Catedral, procede de ella y es anterior a la destrucción de Almanzor. Es de piedra y de finísima talla a bisel, sin paralelos conocidos en su estructura, que podría relacionarse con los capiteles califales de Cornellá y Ripoll. La relación con la Catedral anterior a la obra de Ramón Berenguer parece más

segura en la lápida de mármol reemplcada como elemento constructivo de la puerta del claustro (fig. 140). Según el Reverendo José Más, hay que leer en ella:

† HIC QVIESCIT . REE...
REDUS FILIVM CONDA[M]
ELDEREDI DIMITTAD...
AMEN QVI OBIIT VIII IDUS...
ANNI DOMINI DCCCC...
II AN VII R...

fijando su fecha en 935-36, VII año del reinado de Rodolfo de Francia. Otra lectura interpreta como IANUARIU la última línea, quedando así indeterminada su fecha dentro del siglo x.

Otra lápida de mármol, probablemente coetánea, alude a la invención de las reliquias de Santa Eulalia por el Obispo Frodoinus y su traslado a la iglesia de la Santa Cruz en 878 (figura 141). Se conserva junto al sepulcro de la Santa Mártir. La inscripción funeraria de Pedro de Planella († 1273), la más antigua de las empotradas en el claustro actual, procede al parecer del pórtico o galilea de la Catedral románica.

LA IGLESIA GÓTICA.—Es de tres naves, testero formado por un tramo recto y ábside con deambulatorio de nueve tramos y nueve capillas radiales (fig. 169), de las cuales corresponden siete a la zona curva y dos al tramo recto. Las capillas que ocupan el espacio entre los contrafuertes, acusados vigorosamente, presentan al exterior una fachada hemihexagonal con contrafuertes en las aristas. Su cubierta es por ojiva de seis ramas; la del ábside, de diez, y los tramos del deambulatorio, de cuatro. La gran diferencia entre la altura de las capillas y la bóveda del deambulatorio permite la apertura de ventanales alargados, de fino calado, que logran la perfecta iluminación del testero. Por el contrario, la bóveda del ábside sobresale poco, dejando espacio muy justo para un angosto triforio y unos óculos calados. El contrarresto del ábside se consigue por medio de pequeños arbotantes invisibles desde la calle.

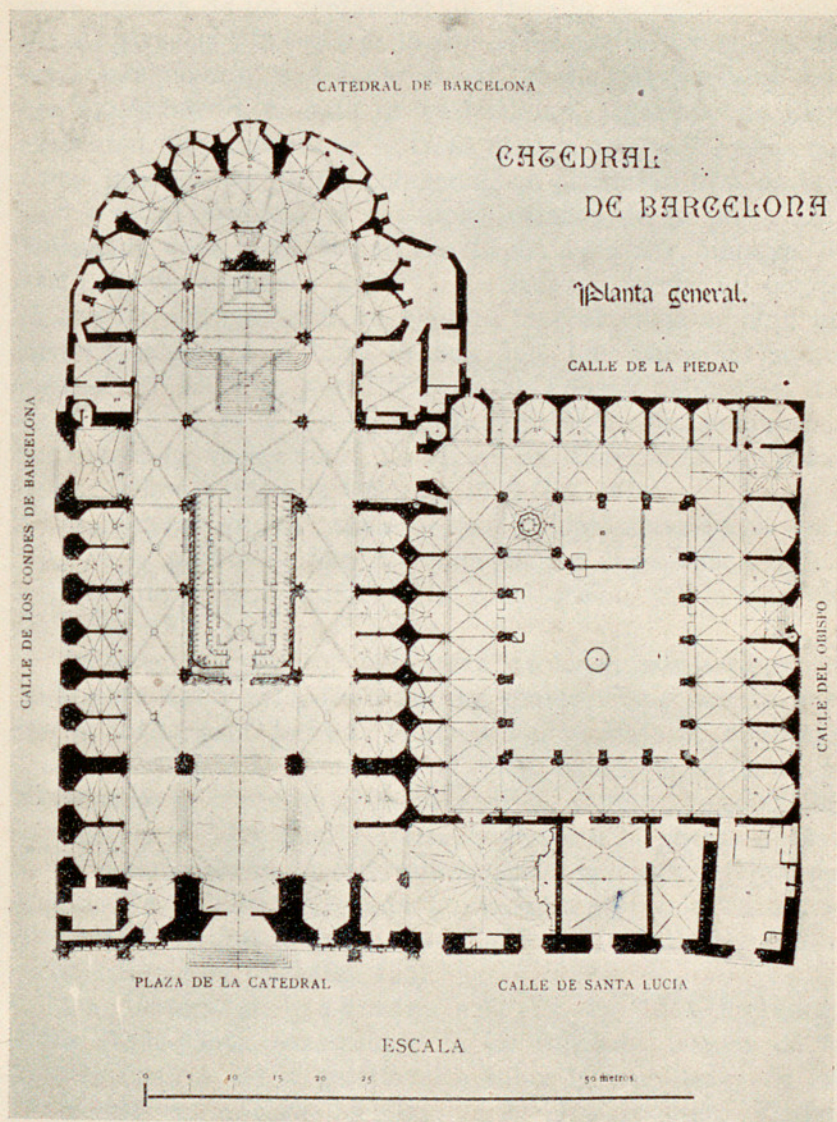
La unión entre el testero y las naves se establece por un tramo que, por supresión de las capillas laterales, logra la apa-

riencia de crucero. Según Pierre Lavedan (*Architecture Gothique religieuse en Catalogne, Valence et Balears*, pág. 154), la sección de los pilares de este tramo indica, por su arcaísmo, un período anterior al de la construcción del deambulatorio, hipótesis confirmada por el estudio de los elementos escultóricos que la decoran. Lógicamente, pues, la construcción de la Catedral empezó por los cuerpos correspondientes a las dos grandes puertas laterales, del claustro y de San Ivo, base de las torres gemelas que acusan al exterior la situación del falso crucero. Las ventanas de medio punto, vecinas a la puerta de San Ivo, con su evidente arcaísmo, corroboran la hipótesis.

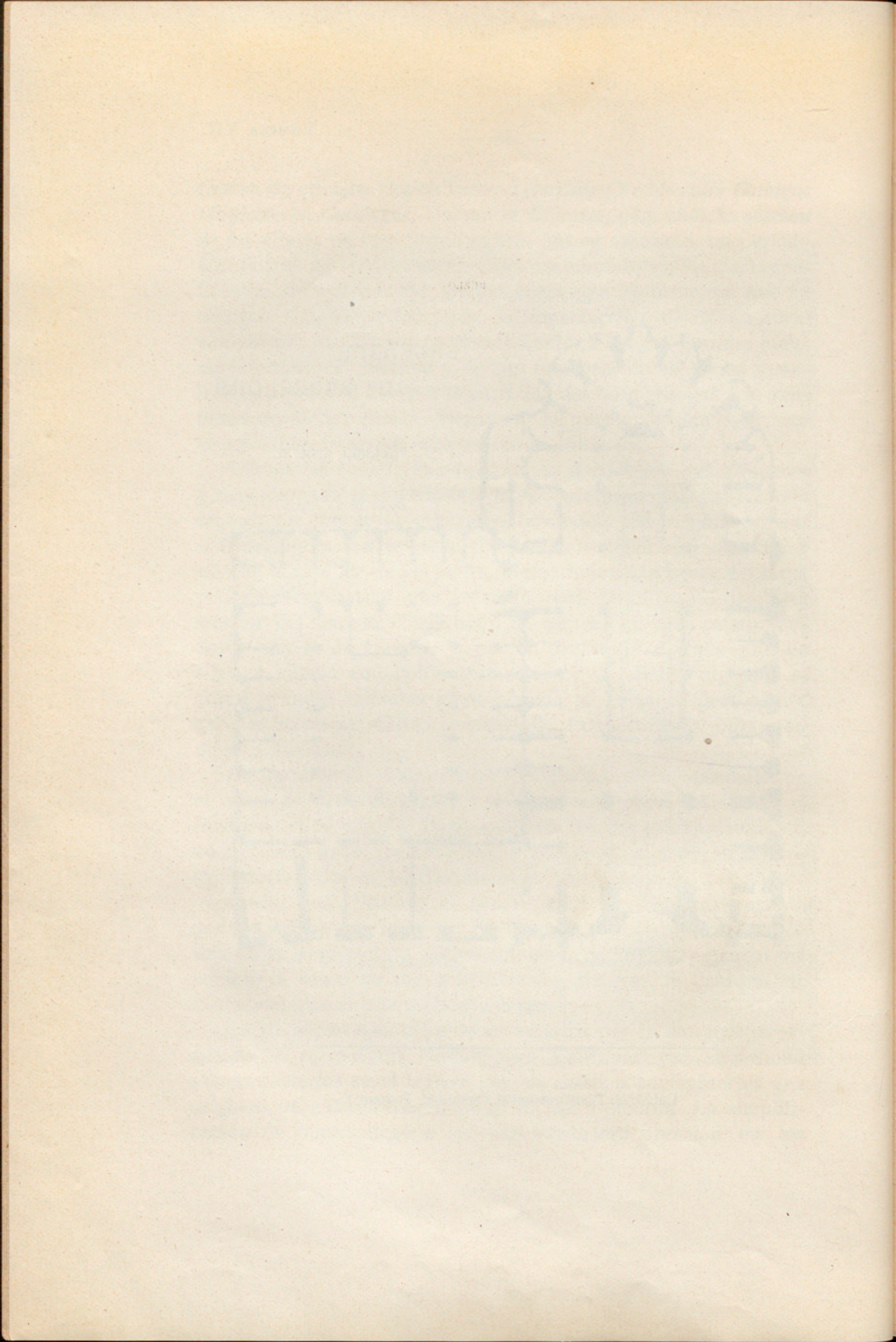
Las naves son de cuatro tramos, iguales los tres primeros y más alargado el inmediato a la fachada principal. Este último soporta un cimborrio octogonal, terminado modernamente con altísima aguja. La estructura del testero sigue casi sin alteración en el interior de las naves, lográndose así, a pesar del largo período constructivo, una extraordinaria unidad en el conjunto interior del templo. El número de capillas en cada colateral es doble que el de tramos, y, por su profundidad, cada una de ellas se cubrió con doble tramo de ojivas. Sobre aquéllas se abren grandes tribunas cuya bóveda se eleva a igual altura que las naves laterales, produciendo extraordinaria impresión de grandiosidad.

La iluminación de las naves se logra por altos ventanales en el muro de cada tribuna y por ventanas más reducidas en el fondo de cada capilla. Desgraciadamente, los grandes retablos, no previstos en el plan original, y una serie de postizos inverosímiles añadidos en épocas diversas, han cegado la mayoría de ventanas, desbaratando el genial juego de luces proyectado por los autores de la traza. La fórmula estructural, característica en la arquitectura gótica catalana, de englobar dentro del edificio la masa de sus contrafuertes, tiene en la Catedral de Barcelona uno de sus mejores ejemplos.

En su aspecto exterior se caracteriza por la clara superposición de estructuras horizontales limitadas por superficies planas cortadas en el testero por los macizos contrafuertes que originan un extraordinario juego de luz y sombra. La simplificación de masas llegó a ser una verdadera obsesión en los



Catedral. Planta general. (Según E. Rogent.)



maestros de las naves, que dejaron los muros exteriores en noble e impresionante desnudez. La decoración se reduce a los finos calados de los ventanales, de trazado geométrico simple, y a las gárgolas y florones en lo alto de los contrafuertes. Las dos torres-campanario levantadas sobre las puertas laterales dan, con el cimborrio, la nota de verticalidad. Siguiendo un plan, evidentemente previsto en la traza general originaria, estas dos torres gemelas, de planta octogonal, no presentan otra decoración que las arcuaciones y simples calados de su parte alta, terminada dentro del último cuarto del siglo xiv, aunque rehecha hacia mediados del xvi. La escalera forma un cuerpo prismático adosado con un enorme caracol en la cumbre del correspondiente a la torre de San Ivo. Las campanas se colocaron en 1390, y, poco después, el Consejo Municipal tomaba a su cargo la instalación de un reloj, cuya maquinaria fué renovada varias veces. El Museo de Historia de la Ciudad conserva la que lleva la fecha de 1576 (fig. 166).

MAESTROS DE LA OBRA. — Dos lápidas colocadas a cada lado de la puerta de San Ivo conmemoran el comienzo, en las calendas de mayo de 1298, de la construcción del templo actual (fig. 152).

Se desconoce al autor de la traza y a los maestros directores de la obra hasta 1317, fecha en que aparece como maestro mayor el mallorquín Jacobus Faber o Fabre. Bajo su dirección, que alcanzó, por lo menos, hasta 1339, quedaron cerradas las bóvedas de la cripta, presbiterio y girola, y muy avanzadas las capillas de la nave lateral correspondiente a la puerta de San Ivo. La estrechez de la calle que separaba la nueva Catedral del Palacio Real obligó al Baile de la Ciudad a suspender las obras. Una lápida da cuenta de su reanudación, autorizada por Alfonso el Benigno en 1329 (fig. 155).

Un *Bertrandus, magister operis*, en 1344, Bernardo Roca (1365-1388), constructor de los primeros tramos de la bóveda central de la galería alta sobre las capillas y de los comienzos de la obra del claustro, y el picapedrero Viader, en 1391, llevaron la dirección de la obra durante la segunda mitad del siglo xiv. A fines de éste, en 1397, empezó a tenerla Arnau Bargués, autor del proyecto de la Sala Capitular; de

otro (no realizado) para la fachada, y maestro de la Casa de la Ciudad y de las murallas. Ayudábale Jaime Solá, que trabajó como maestro mayor desde 1407 a 1412. Sucedióle interinamente un tal Rigolf, hasta ocupar el cargo Bartolomé Gual (1413 a 1441), constructor del basamento del cimborrio entre 1418 y 1422. Otro interino, Alsamora, precedió a Andrés Escuder (1442-1453). Este, cerrando la última bóveda del claustro en 1448, dejó terminada la estructura esencial del monumento. Bartolomé Mas, sobrino de Escuder, y otros maestros se aplicaron a obras secundarias. En 1408, un maestro, Carlí, francés, había trazado sobre pergamino un interesante proyecto de fachada que no se llegó a realizar. En el archivo catedralicio se conserva el dibujo.

Un donativo de D. Manuel Girona Agrafel permitió, a fines del siglo pasado, llevar a término la decoración de la fachada principal según los planos de José Mestres, aprobados por la Real Academia de San Fernando. Don Manuel Girona, hijo, y su hermana doña Ana, continuando tan generosa protección, completaron la obra con la adición de dos torres y el cimborrio.

PUERTAS.—Es creencia general que la bella portada de mármol blanco (fig. 142), labrada aprovechando mármoles con inscripciones romanas, que comunica el crucero con el claustro, proviene de la Catedral románica. Las obras de refuerzo de los pilares del cimborrio, realizadas con motivo de la construcción de la aguja, a fines del siglo xix, pusieron al descubierto los cimientos del muro meridional del templo románico y de su puerta, con doble entrada separada por un pilar. Para justificar la adaptación teórica de la puerta del claustro a lo descubierto, se convierten sus archivoltas de arco apuntado en sectores de una arquería mayor de medio punto; pero el más elemental análisis de la estructura del dovelaje reduce la teoría al imposible.

Aunque esta puerta de traza románica resulta elemento excepcional en la estructura gótica, no hay que olvidar que, colocada en su destino actual hacia 1300, cuando la vieja Catedral estaba en pleno culto, difícilmente pudo ser un reemplazo del antiguo templo. Observemos que su estilo extraordinario,

sin paralelos en el románico catalán, hace que su datación sea problema no resuelto. En cambio, es fácil hallarle puntos de contacto con ciertas obras italianas del siglo XIII. Aunque la hipótesis sea arriesgada, y, desde luego, pendiente de un estudio comparativo minucioso, creemos que esta portada del claustro, con sus basas con plinto estriado, sus finísimas columnas, sus capiteles de arte refinado y sus arcos decorados con dibujos geométricos, es obra inicial del grupo de escultores italianos que, como veremos, ejecutaron la mayor parte de la decoración de la primera fase constructiva de la Catedral gótica (figs. 143-5).

La puerta de San Ivo, obra mixta de mármol y arenisca de Montjuich (fig. 146), abierta en la calle de los Condes, es uno de los monumentos más sobrios y más bellos de Barcelona. La fórmula es todavía románica, y los elementos decorativos, cuando no responden a la más estricta necesidad de estructura, son simplemente apliques superficiales. Esto es evidente en los pequeños atlantes desnudos que decoran las antas, en los relieves de su zona media y en los ángeles músicos (fig. 151) emergiendo del gracioso calado de las enjutas. Incluso la afiligranada superposición de planos, doseletes y pináculos de su zona alta resulta una decoración de elementos exentos cobijados por un coronamiento de tradición románica, en la que no faltan ni los canecillos ni las arcuaciones ciegas. Hay que destacar como elemento original y feliz la terminación de los pináculos en forma de báculo (fig. 150). El espíritu arcaico, clásico en esencia, que respira toda esta obra, ha dado origen a la errónea creencia de que los relieves en mármol con escenas de lucha son elementos procedentes de la Catedral románica; como en la puerta del claustro, el más elemental análisis de su estructura establece como inaceptable esta teoría. Los temas de los relieves—luchas del hombre con el grifo (fig. 147) y con el león (fig. 148)—están tratados con espíritu nuevo en la iconografía catalana; la técnica con que fueron ejecutados y su fórmula plástica, especialmente en la figura togada apuñalando al león, no desdicen del de algunas obras italianas coetáneas. El mismo conjunto de la portada da la impresión de un italianismo contenido por el espíritu y fórmula constructiva de los arquitectos de la escuela levantina

La puerta de San Ivo tiene un paralelo en la portada de la iglesia de los Dominicos en Puigcerdá y es prototipo de una serie de puertas catalanas del primer período gótico, entre las cuales destaca la principal de la iglesia del Pino. En la decoración del tímpano, con dos caras en bajorrelieve como rosetas, flanqueando una finísima hornacina exenta, se adivina también el origen de los tímpanos, tan simples, de la mayoría de portadas góticas de Cataluña. A pesar de la inscripción SANT IVO, de época cuatrocentista, pintada en el sobredintel, la hornacina está ocupada por una imagen de Santa Eulalia, bellísima escultura en mármol de la primera mitad del siglo xiv (fig. 149).

ESCULTORES.—En adición a la noticia de que un maestro pisano esculpía en 1327 el sepulcro de Santa Eulalia, que va descrito inmediatamente, existen referencias documentales de artistas italianos trabajando en Barcelona durante la primera mitad del siglo xiv. Basta comparar los elementos de la portada de San Ivo con los que caracterizan la puerta de la Sacristía, los arcosolios funerarios de Berenguer de Palol y Pons de Gualba, en la Girola, y con las flores que decoran la clave maestra de la cripta; los relieves de la misma portada, con la figura de obispo, tallado en la silla episcopal del presbiterio; las cabezas decorativas de los arcos de entrada a la cripta; los mascarones terminales de la cornisa alta sobre la tribuna real y sacristía, con las esculturas del propio sarcófago de Santa Eulalia, para ver que en todos ellos existe un común denominador estilístico muy distinto en espíritu y forma del que caracteriza la escultura catalana coetánea. Constituye un interesante estudio el problema del influjo italiano sobre la última fase del románico en las regiones occidentales del Mediterráneo y el cotejo de las influencias artísticas extranjeras, y particularmente italianas, sobre los escultores barceloneses trecentistas, en cuyo estilo influyeron sin conseguir anular su personalidad.

Durante dos siglos de obra, la Catedral barcelonesa fué un importante centro de producción artística, taller de canteros y escuela de escultores y tallistas locales, que aceptó, además, la colaboración de artistas trashumantes llegados a la ciudad.

Al grupo de obras de raíz italiana sigue en la segunda mitad del siglo xiv otro de artistas locales quizá influídos por aquéllas. La figura preeminente de la escultura catalana en esta época, Jaime Cascalls, tributa su colaboración a la obra de la Seo con una de las piezas en serie de su taller, de gran calidad, sin embargo: la Crucifixión, sobre el sepulcro del Obispo Pons de Gualba. Con su escuela ha de relacionarse la fina imagen de Santa Eulalia en el tímpano del portal de San Ivo, ya citada. Esclavo liberto de Cascalls fué Jordi de Deu, que tomó luego el nombre de Jordi Johan. Su labor alcanzó hasta la primera década del siglo xv. Con la ayuda de su taller labró figuras para el muro que cierra el coro, y más tarde, solo, la Anunciación, sobre la escalera del púlpito. A estos mismos años corresponden dos pequeñas obras capitales: dos ventanas de la sacristía, perfectas en su sencillez y quizá atribuibles al escultor barcelonés y lugarteniente de Arnau Bargués en las obras del palacio pobletano del Rey Martin, Françaix Salau.

Con Pedro Ça-Anglada y Antonio Canet ábrese el ciclo de escultores-tallistas formado en el taller catedralicio. Ça-Anglada, que pudo aprender del anónimo autor de la cátedra episcopal, formó, en ocasión de encargarse de la dirección de la talla del coro, un taller de colaboradores, al que atrajo probablemente a algunos artistas borgoñones, y vino a ser una verdadera escuela de tallistas en madera. Su obra personal engloba gran parte de la sillería alta del coro, el púlpito y la figura yacente, en alabastro, del gran Obispo San Oleguer.

Por encima del grupo de artesanos destaca la figura de Canet, no sólo extraordinario escultor, sino teórico notable, cuya única obra documentada—el sepulcro del prelado Ramón d'Escales—supera incluso, por su habilidad, las obras de Ça-Anglada. Formado también en el taller catedralicio desde su aprendizaje, Pere Oller dejó la talla en madera por la del alabastro, en que realizó el sepulcro de doña Sancha Ximenis de Cabrera, y labró en piedra claves de bóveda; una, en el claustro, mejor que toda su obra precedente. A mediados del siglo xv surgen los Claperós (Antonio, el padre, y Juan, el hijo), que habiendo asimismo trabajado en la talla del coro, emprenden la labra de claves y motivos escultóricos en el

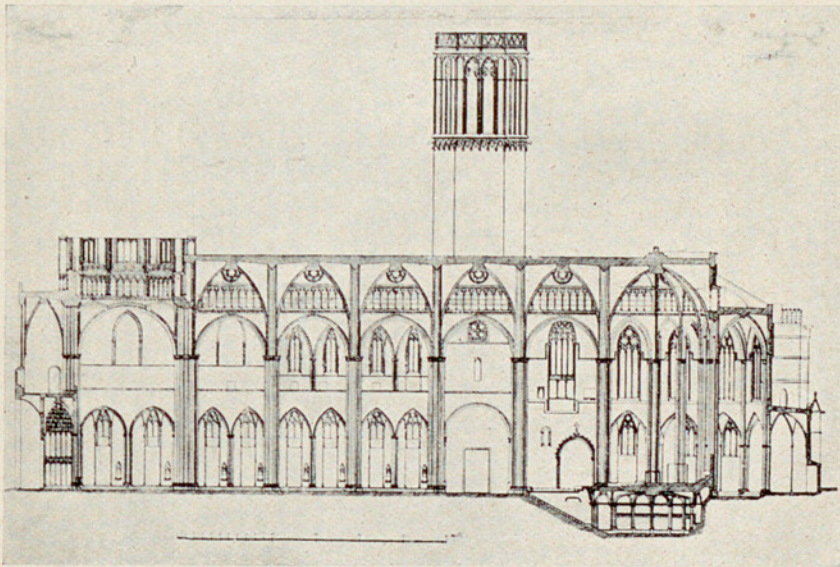
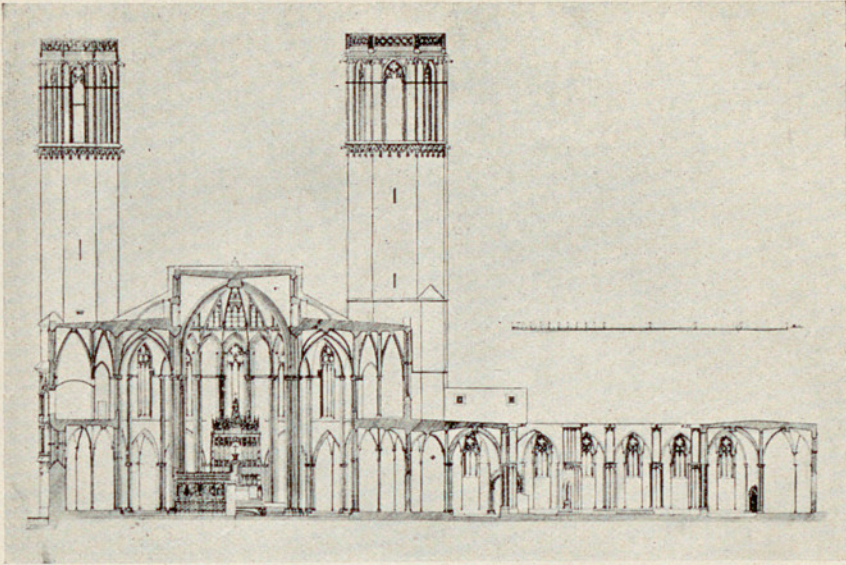
último período de la obra arquitectónica, culminando su labor en la decoración del templete del surtidor del claustro. La imagen de la puerta de Santa Eulalia y las enjutas de los arcos que cierran el pie del templo son de lo mejor de su mano, y la influencia de su estilo aparece marcada en gran número de las claves de bóvedas claustrales.

La afluencia de otros artesanos extranjeros, comprobada desde el inicio de la obra, no dejó en el siglo xiv gran número de piezas dignas de consideración. Ya en la primera mitad del siglo xv destácase la figura del italiano Nofre Juliá, cuyo paso por la Catedral patentiza la bella pila del Baptisterio, amén de alguna clave de su mano y otras en que influyó su estilo, en el claustro. En la segunda mitad del siglo, mientras Maciá Bonafé proseguía sin lucimiento la obra del coro y el carpintero Durán realizaba magníficos entalles para retablos, el alemán Luchner o Lochner daba muestra de su estilo seco y duro en el tímpano de la Puerta de la Piedad y el retablo de Todos los Santos, y de su habilidad como tallista, en los doseletes y pináculos con que se ponía fin a la obra gótica del coro, que hubo de terminar Juan Federico de Kassel.

En los albores del siglo xvi, el Renacimiento llega con el *águila* española Bartolomé Ordóñez y sus ayudantes traídos de Italia. De sus manos son las magníficas mamparas del coro, en madera, y los mármoles del trascoro, que, a mediados del mismo siglo, concluyó el aragonés Villar, con menor empuje.

INTERIOR.—La cripta (fig. 170), presidida por el sepulcro de Santa Eulalia, coincide con el presbiterio. Su ancha escalinata fué desplazada en 1779 hacia el presbiterio, desapareciendo con ello dos capillas laterales, acusadas todavía por sus arcos de ingreso, decorados, a semejanza del de la cripta, con cabezas humanas de buena labra. La bóveda, admirablemente resuelta, es a dos tramos casi planos: el primero de crucería simple, con clave de factura tosca; el segundo radial, con sus nervios atacando sendos contrafuertes, que reducen hábilmente la luz de la bóveda, sin quitarle grandiosidad y reforzando a su vez el apoyo de los pilares que rodean el presbiterio. Aprovechando la escasa elevación de éste sobre el deambulatorio, se abre una serie de ventanas que iluminan la

LÁMINA VIII.



Catedral. Secciones transversal y longitudinal. (Según E. Rogent.)

cripta. La clave mayor de ésta, con la Virgen Madre y Santa Eulalia (fig. 171), es obra de innegable relación con los relieves del altar de la Santa Mártir patrona de Barcelona, sarcófago excepcional de mármol blanco (fig. 172), sostenido por cuatro pares de columnas, con la Virgen (fig. 175) y cuatro ángeles ceroferrarios (figs. 174 y 176) de pie sobre su tapa. Aunque consta que en 1327 un artista pisano estaba trabajando en la obra del sepulcro, éste no quedó, probablemente, terminado hasta una fecha posterior, pues entre los relieves referentes a la historia de la Santa aparece el traslado de sus reliquias al propio sepulcro en 1339. Relieves y esculturas, no todos de un mismo maestro, conservan trazas de la policromía que realzaba ciertos elementos y buena parte de las finísimas franjas con follaje dorado enmarcando las composiciones. El sepulcro está labrado en todas sus caras; el sarcófago, con escenas de la vida de la Santa; la tapa, con la de la traslación de sus reliquias en la cara delantera (figura 173) y con la ascensión de su alma en la posterior (figura 177).

Las columnas, de formas netamente italianas, estriadas, en espiral y torsas; los capiteles, compuestos, con finos acantos; algunas basas, con figuras humanas: el Rey David, los Evangelistas (fig. 178); en otras, un elefante o leones sobre su presa (fig. 179). Las reliquias de la Santa se guardan en una pequeña urna de mármol blanco, fechada en 1339, colocada en el interior del sarcófago (fig. 180).

El testero (fig. 187) quedó terminado antes de 1329, pues en este año fué utilizado como punto de reunión de los Caballeros Templarios. La capilla mayor central, en cuya clave aparece la Crucifixión (fig. 188), contiene la cátedra episcopal de mármol (fig. 190), ya mencionada en la relación de esculturas italianizantes de comienzos del siglo xiv, con un relieve en el respaldo representando un obispo de pontifical. Esta cátedra, perdido su dosel, quedó inutilizada por el enorme retablo mayor de la segunda mitad del siglo xiv (fig. 189), estructura de hornacinas superpuestas de talla dorada, con finos calados, que el Obispo Dimas Loris (1593-1596) elevó sobre un pesado zócalo. El crucifijo es una talla del 1746. Una lápida conmemora la consagración del ara del altar mayor por el Obispo Ferrer de

Abella en 1347. Las reliquias fueron colocadas en reconditorio abierto en uno de los capiteles visigodos ya descritos, utilizados como soporte de la mesa de celebración. En 1430, el mediocre escultor Reixac obró un frontal de mármol con atributos de la Pasión, obra sin arte, costeada por el Obispo Francisco Climent Sopera.

Recorriendo, a partir de la sacristía, la serie de capillas de la girola, puede verse la de San Antonio (fig. 182), terminada antes de 1319 bajo la protección del canónigo Huguet Cardona, cuya figura yacente (fig. 184), obra de Jean de Tournai, y de 1327, sobre sarcófago de arenisca que tuvo relieves en campo de vidrio azul, fué trasladada al claustro. La capilla siguiente, coetánea, dedicada al Arcángel San Miguel (en el siglo xvii pasó al Gremio de Vidrieros), contiene el sepulcro del Obispo Berenguer de Palou (fig. 185), obra mediana del siglo xiv. La tercera capilla, terminada ya en 1329, contiene el sepulcro del Obispo Pons de Gualba (1302-1334) bajo un arcosolio que puede contarse entre el grupo de obras de raíz italiana (fig. 186); el Calvario del fondo parece obra ya madura del maestro Cascalls. En las siguientes capillas de San Juan Bautista (fig. 183), Santo Sepulcro, San Pedro (fig. 181), San Esteban y San Silvestre, las claves, toscamente talladas, corresponden en general a las advocaciones.

El paramento, liso entre la primera capilla de la girola y la puerta del claustro, presenta dos simples sarcófagos de madera recubiertos de terciopelo carmesí, con las cenizas de Ramón Berenguer I y Almodis, constructores de la Catedral románica, colocados sobre un fondo de pintura mediocre, imitación de arquitectura, ejecutada en 1545 por Enrique Ferrandis. En la parte alta, la rueda (fig. 193) de campanas, protegida por una caja de madera con calado gótico, y hacia la izquierda, la elegante puerta de la sacristía (fig. 191), que cabe incluir también en el primer período de la obra. La sacristía es una sala rectangular bajo doble tramo de bóveda de arista (fig. 192), ampliada con la Salita del Tesoro en 1408 y con otra aneja, en 1502, cuya puerta, de zaguán irregular, es notable alarde de estereotomía. La ampliación de 1408 tiene como única decoración una gárgola y dos finísimas ventanas (fig. 167), una de ellas cerrada por otra ampliación del siglo xvi, que parecen

obra del escultor Françoy Salau. Empotradas en el muro exterior de la sacristía, una lápida funeraria de Valensó († 1401), obra del cantero barcelonés Francesc Marata, y otra de la familia Desvalls, procedente de la capilla de San Antonio Abad.

En la parte inferior del cuerpo de edificio simétrico a la sacristía abrióse la capilla de los Santos Inocentes (fig. 194), bajo el episcopado de Ramón d'Escales (1386-1398), en ocasión de preparar el prelado su propio monumento funerario. Es éste un sarcófago de alabastro (fig. 195) con figura yacente (fig. 196) y llorantes en el frente de la caja; la figura del Pantocrator aparece colocada en lo alto del arcosolio que cobija el conjunto, para recibir la personificación del alma que debió ocupar un espacio, hoy vacío, entre los escudos del Obispo. Podemos considerar este sarcófago, contratado en 1409, entre las obras maestras de la escultura gótica. Su autor, Canet, es una de las figuras más destacadas del taller de tallistas organizado por el gran escultor del coro Ça-Anglada. Entre la capilla de los Santos Inocentes y el zaguán correspondiente a la puerta de San Ivo queda un espacio que fué capilla de Santa Bárbara, utilizado actualmente como sacristía. Sobre ambas se abre el ventanal correspondiente a la tribuna real, construida por Martín I entre 1407-1409, que estuvo decorada con preciosos azulejos valencianos con temas de lacería (fig. 197) y otros en blanco y azul con armas reales (figura 198). La fachada exterior de la tribuna es una estructura lisa, adyacente a la puerta de San Ivo, con ventanas de tipo arcaico en su cuerpo bajo, que aparecen también en el muro exterior, ya citadas al comentar la posibilidad de que éste fuera sector inicial de la obra de la Seo. En el exterior aparecen trazas del puente que unía la tribuna con el Palacio Real. El cuerpo superior, decorado con simples óculos, tiene destruida la cubierta, que fué de madera.

Son notables las vidrieras de los alargados ventanales del deambulatorio. Parece que la correspondiente a la capilla de San Andrés (fig. 199) fué costeada por el Obispo Armengol (1398-1408). Las demás pueden ser coetáneas. Su esquema es simple, con figuras de santos en el plafón central y escudos y elementos decorativos en el resto. La de San Silvestre (fig. 200) puede fecharse hacia 1500 y corresponde a la manera de los Fontanet.

En la primera clave de la bóveda central, después del presbiterio, hay una bella figura de Santa con escudos que se suponen de Blanca de Anjou (fig. 204).

Los brazos del falso crucero, en realidad vestíbulos de las puertas laterales (fig. 201), están cubiertos por recias bóvedas de crucería con la imagen de San Juan en la clave correspondiente al claustro (fig. 202) y la de San Pedro (fig. 203) en la de la puerta de San Ivo. La tribuna correspondiente al segundo la ocupa el órgano monumental (fig. 205), instalado en 1537-1539, con caja de buena talla, cerrada por enormes sargas pintadas por Pedro Serafí *Lo Grec*: en la cara externa, grisallas referentes a la Invención de la Santa Cruz y dos profetas, y en la interna, composiciones de tema bíblico, en color.

Lo mismo que en la girola, las claves de las capillas laterales representan, en general, al titular de su advocación primitiva: las de Santa Inés, Santos Lorenzo y Tomás de Cantorbery, San Dionisio (figs. 206 y 207), Santa María Magdalena, San Vicente y San Marcos, corresponden a la colateral del Evangelio, y las de San Paciano (fig. 209), Santa Margarita y Santa Marta (figs. 208, 211 y 212), San Cristóbal (figs. 213 y 214), Santos Gregorio y Eugenia y Santos Agustín y Olegario, a la colateral opuesta; todas ellas terminadas antes del último cuarto del siglo xiv. La capilla de San Marcos fué consagrada en 1346; pero en 1456 pasó al Gremio de Esparteros y Vidrieros, sustituyéndose la advocación primitiva por las de San Bernardino y el Angel Custodio. El Gremio señaló al exterior su nueva capilla con un emblema del oficio, obra del siglo xvi (fig. 156). La de San Cristóbal, construída entre 1318 y 1323, ostenta, además del sepulcro de San Ramón de Penyafort, sarcófago del siglo xiv, en piedra (figs. 215 y 216), con escenas referentes a su vida, precedente de la iglesia del destruído convento de Santa Catalina, la figura yacente (fig. 217), que indicaba en éste el emplazamiento de la primera inhumación del Santo.

Las claves de las bóvedas colaterales correspondientes al crucero y a los tres tramos cuyas capillas acabamos de nombrar, presentan las siguientes imágenes: la Cruz, San Severo y San Paciano, y las de dos santos obispo y diácono no identificados, en la última, colocada en 1413, todas en la colateral del Evangelio; en

la primera de la colateral opuesta, colocada en 1379, San Pablo; en las siguientes, los Santos Lázaro y Marta, Cristóbal (figura 224), Agustín y Olegario y San Severo, con un santo Pontífice. Las claves del sector de la nave central correspondiente están dedicadas a la Virgen de la Misericordia (fig. 226), Anunciación (fig. 227), a una bendición episcopal con el escudo del Obispo Sapera (1410-1415) (fig. 228) y a Dios Padre (fig. 229), ésta inmediata al cimborrio y colocada en 1417.

Derribada ya la iglesia románica, que, como hemos indicado antes, llegaba hasta los pilares del actual cimborrio, se procedió inmediatamente a la terminación de la Catedral gótica, con adición de un largo tramo cerrado por el muro de fachada. Las dos capillas del Evangelio fueron dedicadas a San Marcos y al Salvador (1432-1445). Sus simétricas en la Epístola son las de las Santas Ciara y Catalina, terminada ya en 1432, y la de San Severo. La capilla de Santa Clara alberga el cuerpo de doña Sancha Ximenis de Cabrera, esposa de Arquimbau de Foix y de Bearn, en un sarcófago magníficamente tallado en alabastro (figura 231), hacia 1436, probablemente por Pedro Oller, escultor formado también en el taller catedralicio de Pedro Ça-Anglada. La recepción del alma por el Creador es el tema de la pintura al óleo del fondo del arcosolio (fig. 232), atribuida por Chandler R. Post a Luis Dalmau.

Dos capillas flanquean la puerta principal que se abre bajo espaciosa galería que comunica y continúa las tribunas de las colaterales. La capilla del Baptisterio (fig. 234), concluida hacia 1420, contiene la graciosa pila de mármol que terminó en 1433 el florentino Onofre Juliá (fig. 235). Las esculturas de la puerta de paso a la capilla ciega del Santo Cristo (figs. 236 y 238) y la de un armario (figs. 237 y 239) acusan el arte de Antonio Canet. En el fondo de la capilla queda un dosel de fino calado, marco original del relieve de alabastro con la escena del Calvario, que parece atribuible a alguno de los alemanes tallistas de pináculos en el coro, y que, cerrado en armario de madera decorado con escenas de la Pasión, fué trasladado a una de las capillas del claustro. El vidriero Gil Fontanet ejecutó en 1495 la notabilísima vidriera (figura 240) con el encuentro de Jesús y la Magdalena, según cartón de Bartolomé Bermejo.

La clave de la bóveda sobre el paso de entrada (fig. 243) la colocó Antonio Claperós en 1448. La capilla adyacente, dedicada a San Clemente, presenta los escudos del Obispo Sopera, que la llevó a término hacia 1430. Una de las claves de los tramos colaterales, colocada en 1417, representa el Bautismo de Jesús, y la otra dos santos no identificados.

En 1418 quedó decidido el proyecto del cimborrio sobre el tramo central. Las obras, que dieron comienzo en 1422, quedaron interrumpidas en 1428, y la cubierta interina de madera, que desapareció con la terminación de la aguja a comienzos del presente siglo (fig. 244), se colocaba en 1430. Las claves y ménsulas de las trompas con ojivas que convierten en octogonal la planta cuadrada del tramo (fig. 245), así como la escultura de la galería y los grandes medallones (figs. 241 y 242), son obra de los Claperós.

La capilla cerrada en el ángulo de las de San Clemente y San Severo se consagró recién construída, en 1417, a la Santísima Trinidad, y sirvió de Capilla Capitular. Después de la construcción de la Sala Capitular (fig. 247), quedó abierta a la nueva dependencia, y cambiósese más tarde su dedicación primitiva por la de San Ivo y la Santa Estrella. En 1676 tuvo lugar la transformación de la Sala Capitular en mausoleo de San Olegario, y las capillas de San Ivo y San Severo fueron convertidas en atrio de unión con la Catedral (fig. 249). Las obras las llevó el carmelita de Mataró Fray José de la Concepción, quien conservó en las nuevas claves al titular de cada una de las capillas suprimidas, y dejó en su sitio la interesante verja de hierro forjado correspondiente a la de San Severo (fig. 252), obra del siglo xv, coetánea de su vecina, la de la capilla de Santa Clara.

En el gran ventanal de una de las tribunas de la colateral de la Epístola se conservó hasta 1938 una magnífica vidriera (fig. 246) con cuatro santos, bajo elaborados doseletes de espíritu renacentista y cuatro vírgenes centrando los temas florales que llenaban el calado.

La Sala Capitular, contigua a la capilla de San Ivo, se inició entre 1405 y 1407, años en que seguramente el maestro Arnau Bargués trazó el rectángulo de la vasta estancia en el más fino

de los góticos. Son notables las dos ventanas con bóvedas de crucería, y, sobre todo, el sabio expediente a que se recurrió para llegar a una cobertura octogonal con trompas en batuel y bóvedas tripartitas de feliz efecto. Así fué posible voltear, para la cubrición, una gran bóveda octogonal estrellada (fig. 248). La gran clave central, representando la Pentecostés, fué colocada en 1454. Se atribuye a Juan Claperós, y de la misma mano serán las ocho claves de los vértices, con evangelistas y santos diversos. La puerta lateral que da al claustro se halla frente a la entrada de la sacristía, con arco y capiteles esculpidos con la habitual temática: una cabeza de muchacha y otra de viejo.

El altar es un heterogéneo conjunto de diversas épocas, presidido por el sepulcro alabastrino de San Olegario (fig. 253), con la figura yacente que perteneció al sepulcro esculpido en 1406 por Pedro Ça-Anglada.

La cabeza del santo Obispo (fig. 254), impresionante de serena firmeza, y el armónico ritmo de los pliegues, acreditan la maestría del gran escultor barcelonés. Las adiciones a la obra de Ça-Anglada tuvieron lugar cuando, entre 1678 y 1679, se decidió el traslado del cuerpo incorrupto a la Sala Capitular. Entonces se substituyó el primitivo basamento por otro en forma de urna, labrado por los escultores Francisco Grau y ~~Antonio~~ ^{Domingo} Rovira, magnífico trozo de escultura barroca decorado con paneles alusivos a la hagiografía olegariana y con buenas figuras de virtudes. Con posterioridad a 1701 el sepulcro quedó instalado en la nueva capilla y se comenzó el suntuoso basamento del gran retablo proyectado; pero las vicisitudes por que pasó la ciudad en el siglo XVIII impidieron su realización. En 1864 encargóse a Tarn un proyecto, del cual llegó a realizarse el crucifijo y demás imágenes del Calvario, colocados actualmente en la capilla del Amparo. Posteriormente, el grupo de Tarn fué substituído por la Piedad de Ramón Amadéu y por la imagen del Santo Cristo llamado de Lepanto (fig. 250). Este crucifijo, que, según tradición vieja, asistió al combate en la galera de Don Juan de Austria, es una buena talla en madera, del siglo XVI. Otro recuerdo de la batalla de Lepanto es la maqueta en madera de la galera que mandaba D. Luis de Requesens (fig. 251). Colgaba este modelo

— Domingo
(7061110)

como exvoto en el atrio de la capilla, y actualmente se expone en el Museo Marítimo.

Ya hemos hablado del exterior del sepulcro de San Olegario. El cuerpo incorrupto del Santo se ve en su camarín (fig. 257). La entrada (fig. 255), con jaspes y mármoles del XVIII y puertas de madera labrada, concuerda bien con el ostentoso techo del interior decorado con entalles dorados y ocho paneles pintados (fig. 256). Estos se atribuían a Viladomat; pero verosíblemente son obra de su discípulo Manuel Tramulles, de 1759. En el centro del camarín queda la urna con el cuerpo de San Olegario, de cuya mortaja era pieza primordial la mitra (figs. 258 y 259), tejida con medallones de santos en disposición muy bizantina, actualmente conservada en el tesoro. Quizá en 1380, o tal vez en época posterior, debió sustituirse ésta por otra, verdaderamente magnífica, bordada de perlas y enriquecida con dos círculos de esmaltes translúcidos (fig. 260). Por desgracia este ornamento, que habiendo pasado inadvertido fué prácticamente descubierto en 1936, desapareció después de nuevo; no quedan de él sino fotografías. El inventario de la Sacristía del 1522 atribuye esta mitra al Obispo Pons de Gualba (1302-1334).

CORO.—Obra que supera en primores a todo cuanto antecede es el soberbio coro (fig. 276), comenzado en 1380 por el Obispo Ramón d'Escales, cuyos escudos, con escaleras como armas parlantes, alternan con los del Cabildo en el ornato de los muros exteriores (fig. 261). Estos paramentos inscritos en los dos intercolumnios de la nave central, tras el crucero, se decoran con sobrio calado, rematando la unión de cada dos arquillos internos por mensulitas con efigies de profetas y otros personajes del Antiguo Testamento (fig. 262), las más de ellas mutiladas, obra del escultor Jordi de Déu o Jordi Johan, el antiguo esclavo de Cascalls. La escalera del púlpito, adosada al muro del Evangelio, enriquecida con buena labor de forja, fué decorada también por Jordi Johan. Los pináculos que flanquean la entrada culminan con una Anunciación (figs. 263, 264 y 265), obra muy notable entre las suyas. El púlpito, en madera (figura 266), obra documentada del tallista barcelonés Ça-Anglada, en 1403, es de sección poligonal, y son excelentes las facetas

con grupos de tres imágenes cobijadas por doseles, contrastando la austera expresión de los santos efigiados con la exquisita gracia de los ángeles en que se resuelven las aristas y con las carátulas fantásticas que sobre éstas se alzan (figs. 267, 268, 269 y 270). En el lado de la Epístola, simétrica al descrito púlpito, se yergue la silla episcopal (fig. 271) con dosel elevadísimo. Tanto el pináculo central, que casi alcanza la mitad del pilar, como los laterales, se rematan con estatuillas de talla representando santos (figs. 272, 273, 274 y 275). A juzgar por los blasones que ostenta, es trabajo hecho bajo la prelación de Pedro de Planella, que rigió la Sede barcelonesa desde 1371 hasta 1385.

Al mismo Ça-Anglada corresponde la realización de la que fué sillería baja del coro y es ahora alta por las transformaciones realizadas en él a raíz de la labra de otras sillas por Maciá Bonafé, a mediados del siglo xv. Cuarenta y ocho sillas talló Ça-Anglada (figs. 277 y 278) en roble, que cortara en el Montseny o fuera a comprar a Flandes; en las más será de su mano el capitel bajo el asiento (llamado también «misericordia»), cuya serie forma un interesante y variadísimo conjunto iconográfico (figuras 285 a 296); en su temática religiosa se insertan escenas de sátira popular o simbolismo sacadas del repertorio medieval común a toda Europa. Los temas son interpretados con plena libertad y gran donaire, en ninguna ocasión exentos de elegancia. La disposición simétrica de la escena se repite en cada misericordia, lo que, unido al estilo, proporciona una gran unidad al conjunto. De todas formas, en algunas piezas es más ostensible la colaboración de los artistas a todas luces extranjeros, a que, además de otros locales, hubo de recurrir Ça-Anglada para llevar a término en un breve plazo (antes de 1399) obra tan vasta.

Las sillas del actual coro bajo las talló Maciá Bonafé, a quien en competencia con Antonio Claperós se adjudicó la terminación de la obra, concluida hacia 1459. Las sillas labradas por Bonafé desmerecen grandemente de las anteriores; carecen de las historias esculpidas en los capiteles bajo el asiento, y los pormenores que adornan los brazos de las sillas son de inferior categoría. El conjunto se completó con los esbeltos doseletes

que talló el alemán Miguel Lochner hasta su muerte en 1490, y desde esta fecha hasta 1497, su discípulo Juan Federico de Kassel (fig. 297).

En el año 1519 tuvo lugar en este coro la reunión del XIX Capítulo de la Orden del Toisón de Oro, convocada por su Gran Maestre, el Emperador Carlos, y entonces Juan de Burgunya pintó los doseles y respaldos de las sillas con blasones de los concurrentes y leyendas alusivas al César (fig. 298), pinturas que se conservan con restauraciones de 1748. Reformas más importantes son las realizadas con la intervención de uno de los más grandes escultores del Renacimiento hispano: el burgalés Bartolomé Ordóñez, quien se encargó de enriquecer las entradas del coro con una cabecera o mampara de roble tallado para cada extremo de las sillerías baja y alta (figs. 299 a 311). Contrapuso Ordóñez escenas del Antiguo Testamento con otras de la Pasión de Jesús y efigió virtudes cobijadas por veneros en una arquitectura discreta y elegante, rebosante de italianismo, acometiendo el asunto en las dos caras. Esta obra del miguele-angelesco burgalés es de lo más vigoroso y suave que se produjo en nuestra época renacentista. La labor de Ordóñez en la Seo está documentada de 1517 a 1520. Gómez-Moreno le atribuye como ayudante a Diego Siloé, cuya intervención cree patente en las crozas y paneles de la cabecera del testero, decoradas con follajes y aves, de menos relieve que lo de Ordóñez, amén de alguna composición de figuras.

De las fechas citadas, las de 1517 y 1518, serían los años en que Ordóñez talló los cabeceros. En los tres años restantes se acometió la decoración del trascoro (fig. 314), para la que Ordóñez había tomado, en 1519, varios aprendices y dos colaboradores: Simone de Belalana, mantuano, y Vittorio Cogono, de Florencia. Hecho por Ordóñez todo el proyecto, no esculpió sino un pequeño fragmento del friso sobre el que arranca la columnata, muy fino y de poco relieve; las estatuas de San Severo (fig. 315) y Santa Eulalia (fig. 316), y dos de los paneles: Santa Eulalia afirmando su credo ante los jueces (fig. 317) y su martirio en la hoguera (fig. 318), excelentes trozos de un dramatismo tenso y sobrio de expresión. Al morir Ordóñez sin terminar el trascoro, se abandonó el trabajo. En 1563-1564 lo

prosiguió el aragonés Pedro Villar, que en los dos santos (figuras 319 y 320) y en los restantes paneles (figs. 321 y 322) se muestra como discreto seguidor de Ordóñez.

No queda por citar en el coro sino el enorme facistol y, ante él, un buen ejemplar de órgano portátil del siglo xviii con sus puertas pintadas (fig. 312). Bajo éste, la losa cubre una pequeña cripta sepulcral de obispos (fig. 313), no utilizada desde el siglo xvi.

EL CLAUSTRO (fig. 323).—Como en la basílica, la construcción del claustro tiene más unidad estilística que de cronología; las distintas alas y el templete del lavatorio (fig. 324) se edificaron sucesivamente, y, como es lógico, concediendo la primacía a la crujía adosada a la Catedral. Se construyó después la paralela a la calle de la Piedad; más tarde la opuesta, con las Salas Capitulares y de Cabrevación, hasta enlazar con la vieja capilla románica de Santa Lucía. La crujía final contigua a la calle del Obispo, paralela a la Catedral, enlazó las dos últimamente mencionadas.

La construcción de las alas del claustro trajo aparejada la de otras tantas series de capillas, todas de parecida planta y área, con estructura semejante a las del interior de la Catedral, bien que por su menor profundidad, únicamente con disposición absidal. Las bóvedas proyectan, por consiguiente, hexágonos irregulares con ojivas convergentes en soberbias claves, cuya iconografía, correspondiente a las respectivas advocaciones, no es el solo ornamento de la capilla, ya que, en las más, los muros muestran blasones de sus fundadores o compradores, nobles, burgueses y eclesiásticos.

Las capillas adosadas al templo fueron edificadas en la segunda mitad del siglo xiv. alguna de ellas es poco anterior a esta fecha. Sus advocaciones, desde la puerta románica hasta la capilla de San Olegario, son las de los Santos Tomas (fig. 327), Francisco y Luis, Martín y Ambrosio (fig. 328), Bernardo y Jaime (fig. 329). Todos los Santos (fig. 330), Matías y Elena (figura 331), y la que, posteriormente, se denominó de San Severo (fig. 325), luego de San Cosme y San Damián y actualmente de la Purísima. Los fundadores, donadores y constructores respectivos de esta sucesión de pequeños templos fueron los Rocafort,

Foix, Castanyer, Cardona, Tresserres, Almugaver y Plá, según lo muestran sus armas, mejor labradas que la pobre decoración escultórica de las mensulillas terminales de los nervios y aún que las mismas claves. La última capilla de esta crujía es sobresaliente en todo el claustro por su cuidada decoración (figura 330).

Poco posteriores a las citadas son las capillas que abren sus ventanales a la calle de la Piedad. La última capilla de esta serie, la de los Santos Bartolomé e Isabel (fig. 337), forma ángulo con la capilla siguiente y linda con la calle del Obispo. Fué alzada a expensas de doña Francisca de Sant Climent, a fines del siglo xiv, y su disposición angular no permite otro acceso al claustro que la pequeña puerta que, en 1389, decoró con mediocre resultado el alemán Mulner. Las capillas de San Paladio (figura 336), Santa Eufrosina, del Arcángel San Gabriel (fig. 326), del Espíritu Santo (fig. 335) y de San Pedro *in cathedra*, llenan el espacio entre la de San Bartolomé y el vano de la puerta de la Piedad. Entre ésta y el templo queda la capilla de San Ginés y San Jorge (fig. 334), concluída en 1373 a expensas del escribano real Pedro de Margens. Las capillas contiguas son obra de dignatarios y mercaderes diversos: Guillermo Oliver, secretario del Rey, fundó la de San Paladio, el mercader Pedro Çafont hizo construir la de Santa Eufrosina, que decoró con sus armas (figura 339) entre 1382 y 1387; los Togores y Barberá donaron la del Arcángel; Jaime Descoll, según prueban documentos en el archivo y escudos heráldicos en el muro (fig. 338), adquirió en 1372 la del Espíritu Santo, y, en fin, la de San Pedro fué fundada en 1388 por Pedro Desvall. Desventuradamente, la suerte de estas capillas no es nada feliz. Varias de ellas están cerradas; alguna hace oficio de almacén, y otras, como las de la Purísima y del Arcángel, han sido objeto de restauraciones demasiado perfectas.

Es muy notable la decoración escultórica del arco que da salida a la Puerta de la Piedad, volteado sobre figurillas apoyadas en los capiteles. Tanto esta puerta como el pasadizo abovedado que le sigue serán de fines del siglo xiv, y, probablemente, hacia los años 1455-1457 se labró la Puerta de la Piedad, según un modelo muy repetido en la arquitectura gótica barcelonesa.

Esta sencilla estructura se enriqueció unos años más tarde con un tímpano de madera tallada y policromada representando la Piedad y el canónigo donante, Berenguer Vila. Es obra atribuible al alemán Miguel Lochner, autor, en 1488, del retablo de Todos los Santos y de los doseletes del coro. El ala noroeste paralela a la calle del Obispo no contiene capillas, sino la antigua Sala Capitular, las de Cabrevación (una de las cuales es hoy Capitular) y la capilla románica de Santa Lucía. Así, el muro correspondiente a la crujía del claustro se decora con las minuciosas cresterías de las puertas, con grandes ventanales, uno de ellos rematado por un San Miguel luchando, y por dos sepulcros metidos en su arcosolio. En el primero (fig. 342) reposa Francisco Desplá, canónigo fallecido en 1457. La figura yacente, de pontifical y con báculo, con un perrillo a sus pies, y el sarcófago, sobre leones, contiene los escudos del eclesiástico. En el fondo y sofito del arcosolio quedan restos de pintura de la escuela de Bernardo Martorell representando los atributos de la Pasión mostrados por ángeles. El segundo personaje, Antonio Tallander (a) *Mossen Borra*, bufón y embajador de cuatro reyes de Aragón, murió en Nápoles en 1446. Sin embargo, la fecha del óbito que consta en el laude de bronce es la de 1433 (fig. 343.) Todo el arcosolio y el lienzo del muro en que se abre conservan restos muy desvaídos de pintura. Se advierte que hubo un Calvario, los blasones de Tallander y los de Collell, familia de su esposa, y otros que podrían ser del Obispo Dalmáu de Mur.

El ala últimamente construida, paralela al eje de la Catedral y con acceso a la calle del Obispo, incluye la capilla de Santa Lucía, la de San José (antes de la Visitación), las de San Sebastián y Santa Tecla, la Purísima y el Santo Cristo del Amparo. A ésta sucede el paso de la puerta de Santa Eulalia, y, finalmente, las capillas dedicadas a San Benito, el Corpus Christi y San Felipe y San Jaime. De éstas consta que la capilla de la Visitación fué construida por el canónigo Nadal Garcés hacia 1466; la siguiente es donación del también canónigo Juan Andreu Sors, que la concluyó antes de 1480. La capilla de la Purísima no tuvo culto hasta 1491, y la del Santo Cristo estuvo en tal estado hasta comienzos del siglo xvi. La de San Benito es anterior a 1447; la del Corpus, posterior a 1423, y la de San

Felipe y San Jaime, de principios del siglo xv. Varias de las mencionadas capillas carecen de clave esculpida. En compensación, una de las mejores de la Seo es, sin duda, la de la capilla del Corpus (fig. 345), con el símbolo eucarístico adorado por dos ángeles. Otra muy curiosa, la de la capilla de los Santos Felipe y Jaime se decora con una bóveda estrellada.

El tramo anterior a la puerta de Santa Eulalia se cubre con bóveda de ojivas, casi plana, con clave central, y otras en cuatro de los nervios (fig. 349). Sobre esta bóveda queda un pequeño espacio cerrado, con sólo una mirilla abierta a la galería del claustro. Esta puerta, armonizando con los sobrios ventanales de las capillas y con las recias gárgolas de la azotea, es otra muestra muy característica del gótico catalán. Son finísimas sus arquivoltas de angelillos entre follaje, el pináculo del remate, los laterales y, sobre todo, el tímpano, con la imagen de Santa Eulalia entre los escudos del Capítulo y del Obispo Sopera (figura 348). La Santa Eulalia es de barro cocido policromado, obra excelente y delicada de mediados del siglo xv y atribuible a alguno de los Claperós.

Los arcos interiores de la galería claustral quedaron sin la celosía calada, seguramente prevista en el proyecto de la construcción; a uno se le ha puesto modernamente. En contrapartida, es de la mayor riqueza la cornisa o friso que, a modo de capitel corrido, cierra las columnas al pie del arranque del arco y en parte de los contrafuertes correspondientes. Todo el ciclo de ambos Testamentos (el primero, más extenso) se desarrolla en estas pequeñas imágenes de piedra (figs. 352 a 355 y 358 a 376), de gran valor iconográfico, con la interpolación de la leyenda del Arbol de la Santa Cruz (figs. 356 y 357).

No cabe en este catálogo describir, ni someramente, la iconografía de cada escena; pero es del más vivo interés señalar la maestría en la realización de las composiciones, pues la piedra de Montjuich no tolera demasiadas delicadezas, y ello no obsta para el óptimo estilo de algunas escenas. Las hay también de arte decadente, y en las menos la obra es francamente tosca, de factura bárbara. Merece un estudio especial la comprobación de la paternidad de cada fragmento; aun sin existir documentación escrita, la confrontación con las restantes piezas de

la Catedral permitiría formar grupos originarios de un mismo taller. Después de rodear con sus escenas cada entrante y saliente de las columnas, esta Historia Sagrada en piedra viene a dar fin, cerrando maravillosamente la serie, en el templete del surtidor, obra de perfecta documentación.

En efecto, las bóvedas claustrales se fueron cerrando por orden nada regular. Colocada la última en 1448, el claustro se magnificó con el templete, en el ángulo de la Puerta de la Piedad (fig. 377). El maestro de la traza arquitectónica fué el que lo era de la Catedral, Escuder, mientras Juan y Antonio Claperós, padre e hijo, esculpieron las imágenes en los arcos de la bóveda entre octubre de 1448 y marzo de 1449, y después de esta fecha, la preciosa clave central con San Jorge venciendo al dragón (fig. 378). Los mismos Claperós trabajaron en la escultura de otras claves, de bóvedas y gárgolas para el exterior del claustro o sus contrafuertes.

Las claves que cierran las bóvedas de las galerías pueden agruparse alrededor de algunas fechas ciertas. Así, las del ala contigua al templo fueron todas colocadas en 1444, excepto el tramo situado ante la capilla de San Severo, que se cubrió diez años antes, y la correspondiente a la capilla de San Francisco y Santo Tomás, cubierta cuatro años después. En 1448 se cerraron las bóvedas de la galería paralela a la calle de la Piedad. La clave del tramo anterior a la capilla del Corpus fué labrada por Onofre Juliá en 1434, y la del tramo ante la capilla de San Pedro, por Antonio Claperós, en 1448.

Con esta serie de claves pueden formarse grupos diversos, no de la misma mano, pero sí de escuela común. Uno de ellos giraba alrededor del florentino Onofre Juliá (figs. 379 a 384), otro asimilaba enseñanzas de los Claperós (figs. 391 a 396), y aún había un tercero, de formación heterogénea (figs. 385 a 390) y otro de tendencia renacentista (figs. 397 a 402), pero ninguno tan realista como el tercero. Más diversa aún que la paternidad de las claves es su cronología, no concordante con el orden en que se cerraron las bóvedas, lo que se explicaría con la presunción de que se colocaran en bruto y fueran talladas después. En orden muy regular explican la Vida y Pasión de Cristo. Son excepción, y también de factura distinta, las correspondientes a

los cuatro ángulos, que representan a los Evangelistas redactando sus textos.

El número de losas sepulcrales en el claustro es extraordinario, pues no sólo cubren el suelo, sino que también adornan los antepechos del jardín. Son muy interesantes las lápidas de Corporaciones y Gremios (figs. 404 y 405). La más bella pertenece a la Cofradía del *Senyor Rey* o de la Purísima (fig. 403). Representa dos ángeles con el escudo real y conserva restos de policromía; todo ello de la primera mitad del siglo xv.

Al inventariar el interior de la Catedral hicimos mención de algunos de los notables ejemplares de rejería que cierran las capillas. Ahora bien: en el claustro, todas las rejas son magníficas, con la sola excepción de dos o tres. Existen en él los tipos de forja catalana más diversos: desde los de mediados del siglo xiv, toscos, con decoración de cuerdas y nudos, hasta los de un siglo más tarde, realizados con pináculos y follajes de complicada traza (figs. 406 a 410). Seguramente los dos ejemplares más selectos son la reja que cierra la capilla de San Felipe y San Jaime, que perteneció primero a la de San Clemente (figura 411), y la de San Sebastián y Santa Tecla, con el blasón del canónigo Sors (fig. 412).

Varias de las capillas estaban enriquecidas con arquivancos, hoy casi totalmente desaparecidos; uno resta en la mencionada capilla de San Sebastián y Santa Tecla (fig. 413), soberbia obra del siglo xv del carpintero Pedro Durán; otro, del xviii, en la vecina capilla de San José.

Ya describimos la antigua Sala Capitular, hoy capilla de San Olegario. Junto a ella, y a menos altura, se abre la gran Sala de Cabrevación, con entrada por el claustro. La bóveda (figura 414) se cerró con crucería a mediados del siglo xv, y de las dos claves, una está decorada sólo en espiral; la otra representa el lavatorio (fig. 415), en memoria de haber desempeñado dicho local el oficio de refectorio claustral. Como la actual Sala Capitular contigua, primitivamente escuela de canto de los monaguillos, la Sala de Cabrevación es un pequeño museo, cuyas piezas se describirán más adelante. El acceso a tal sala tiene efecto por un cancel (fig. 416), obra en talla, de buena mano, cercana a 1700. La Sala Capitular se cubre por una

falsa bóveda de lunetos apuntados, decorada totalmente al óleo sobre estuco por Fray J. Juncosa († 1631). Es pintura muy bien conservada (fig. 417), representando alegorías religiosas, de colorido vivo y dibujo ampuloso e hinchado. En el altar queda un gran lienzo con el Crucificado, donado en 1685 (figura 418); consta el nombre de L. Tramulles, tallista del rico marco que encuadra el lienzo. En el centro de la sala yace la losa sepulcral de Luis Desplá, arcediano mayor que fué de la Seo, relieve en mármol de la primera mitad del siglo xvi (fig. 419).

CAPILLA DE SANTA LUCÍA.—Para su construcción obtuvo el solar, en 1257, el Obispo de Barcelona Arnáu de Gurb, y en 1268 ya estaba abierta al culto. Es de planta cuadrada, cubierta con bóveda de cañón apuntado. El exterior (fig. 420) sólo ha variado por la añadidura de una espadaña y por la desaparición de una puerta lateral, de la que se conserva el tímpano, un relieve del Agnus Dei muy sencillo. De las cuatro arquivoltas de la puerta de ingreso (fig. 421), la interior va desnuda y las otras se decoran con temas vegetales y geométricas, de factura popular. Los cimacios tienen entrelazos, y a excepción de dos capiteles efigiando la Anunciación y Visitación (fig. 422) y algún monstruo, los restantes repiten los temas de las arquivoltas. Éstos se apoyan sobre codillos y dos columnitas a cada lado, todo tallado en piedra del país. Las basas son exentas y casi sin decoración.

En el interior de la capilla (fig. 423) descansan los restos del fundador en un sepulcro (fig. 424) restaurado en el pasado siglo. La figura yacente es una buena escultura del siglo xiii. Cuando se removió el sepulcro por la restauración apareció un báculo, del que hablaremos al tratar del tesoro, y unas telas orientales con medallones en los que alternan jinetes y parejas de personajes sentados. Esta obra importantísima, ejecutada en oro y seda con técnica de tapicería, pasó a la Colección Capmany, de Barcelona (fig. 570).

En el muro opuesto está el sarcófago del canónigo Francisco de Santa Coloma (fig. 425), de mediados del siglo xiv. De otro Santa Coloma, el caballero Jaufred, muerto en 1319, queda la imagen incisa en una losa sepulcral coetánea (fig. 426), de me-

diocre factura. Y todavía puede citarse en la capilla de Santa Lucía una pila bautismal en mármol blanco, de los siglos xiv o xv (fig. 427).

PINTURA.—La organización gremial hizo que las diversas ramas del arte aplicado se concentraran rápidamente en los grandes núcleos urbanos. A pesar de la importancia de ciertos talleres activos en Gerona, Lérida y Tarragona, la floreciente Barcelona atrajo los mejores artífices, dictó las directrices de la evolución artística y técnica y absorbió los grandes clientes. Naturalmente, la Catedral barcelonesa fué por sus importantes e ininterrumpidos encargos piedra de toque, creadora de reputaciones artísticas, y como consecuencia vino a convertirse en museo vivo de lo mejor que iban produciendo los talleres de la ciudad.

Las Corporaciones religiosas y gremiales, así como los patronos de las diversas capillas, rivalizaron en la creación de altares, manteniendo activos por espacio de cuatro siglos los obradores de pintura y escultura. Es preciso hacer notar que la moda y las vicisitudes artísticas de Barcelona concedieron a los talleres de pintura casi la totalidad de las obras producidas durante los siglos xiv y xv, y que a partir de la primera mitad del siglo xvi y hasta fines del xviii fueron los escultores y tallistas los que realizaron el mayor número de altares. A pesar del espíritu de renovación externa y ostentosa de patronos pudientes, de la prosperidad de las Corporaciones, fatal para la conservación de las obras primeras, y de la incuria e incultura eternas, la Catedral de Barcelona conserva en desigual estado de conservación un grupo muy notable de retablos medievales y altares renacentistas y barrocos. Los estudiamos por orden cronológico, agrupando pintura y escultura como elementos desligados de su destino originario, pues su colocación en las capillas o en las dependencias capitulares ha variado y sigue variando constantemente.

La pintura gótica catalana muestra en este museo catedralicio una representativa selección, valorada por la abundancia de datos documentales, que permiten filiar, o por lo menos fechar, la mayoría de obras. Éstas fueron siempre famosas, pues ya en las visitas pastorales del siglo xvi, cuando el gótico era

considerado como arte bárbaro, algún retablo es a menudo calificado de *pulchrum depictum*.

Inicia la serie, estudiando ésta en orden a su cronología, una tabla con las Santas Marta y Margarita (fig. 430), a la que van unidos parte de dos montantes del propio retablo con pequeñas figuras de santos (figs. 431 y 432), obra de mediados del siglo xiv. Ciertos datos documentales, y el análisis minucioso de las obras barcelonesas de este período, inducen a atribuir esta magnífica pintura a Ramón Destorrent, pintor miniaturista al servicio de la Corte. Son indudables los puntos de contacto que existen entre la tabla anterior y un bancal con escenas de la historia de San Onofre (fig. 428). En él se suceden la salida del Santo anacoreta del Monasterio de la Tebaida; su encuentro con el ermitaño (fig. 429); llegada a Calidonia; su vida de oración, alimentado por los ángeles; llegada del monje Pafnucio; anuncio divino de la muerte, y ascensión de su alma mientras Pafnucio entierra el cuerpo. Todo ello viene desarrollado sobre un fondo de rocas, que se repiten variando su tonalidad en cada escena, y dando la impresión de paisaje continuo, pintado con extraordinaria delicadeza de forma y color; las figuras, tratadas bajo el influjo italo-gótico. Esta obra, aunque entre las creaciones más evolucionadas de Destorrent, ha sido incluida también entre las del primer período del pintor Jaime Serra.

Quizá siga cronológicamente a éstas una tablita incompleta con una figura femenina nimbada, fina obra francamente italianizante (fig. 435). El retablo del Arcángel San Gabriel (fig. 433), ejecutado a expensas de Guillermona, hija de Pedro Barbará y viuda de Francisco Togores, con destino a una de las capillas del claustro, debe fecharse entre 1381 y 1390. El interés de su iconografía es extraordinario: en la tabla principal aparece representada la Anunciación (fig. 434) con arte muy superior al de la mayoría de obras coetáneas. El Calvario, a pesar de su desgraciada conservación, corrobora la maestría y delicadeza de su autor anónimo, lo mismo que las escenas relativas a la vida de Jesús que se desarrollan en la predela, y las que hacen referencia al Arcángel titular del retablo distribuidas en los 12 compartimientos laterales. En el del Evangelio, repartidas en dos columnas, se suceden seis escenas: Visión de Daniel de la lucha

del macho cabrío y el cordero (*Daniel*, c. VIII, 17, 26); revelación del Ángel a Daniel (*Id.*, c. IX, 21, 27); aparición del ángel sobre el río Hidekel (*Id.*, c. X, 6 y sigs., y más concretamente, capítulo XI, 6); anunciación a Zacarías del nacimiento de San Juan Bautista; dudas de San José y anunciación a los pastores. Propiamente, la ilación de la historia no está en las tablas del lado opuesto, sino en las tres de la izquierda de la predela, que pueden anteponerse a aquéllas: Natividad, Epifanía, Presentación al Templo. Queda la de la dormición y coronación de María, en el último compartimiento del bancal, escena última en la ordenación cronológica. En las tablas del lado de la Epístola se ordenan: el aviso a los Magos, la huida a Egipto, la oración en el Huerto, las tres Marías ante el sepulcro, la Ascensión y la Anunciación de la muerte de la Virgen. La escena de la Natividad es particularmente interesante, por constituir la representación más antigua conocida, según el texto de las *Revelaciones de Santa Brígida*, notable por la poca diferencia entre la fecha de redacción (1373) del texto y la de la pintura.

El retablo de los Santos Bartolomé e Isabel (fig. 436), terminado en 1401, es obra del discípulo de Borrassá, el mediocre pintor Guerau Gener. Las armas labradas en los montantes confirman que fué costeado por Bartomeua, esposa de F. de Sant Climent. Las dos imágenes titulares de pie en la tabla central bajo el Calvario, van flanqueadas por seis compartimientos relativos a su historia; referente a la de San Bartolomé, quedan representadas: la curación de la hija de Polemio, el martirio y su predicación luego del despellejamiento; a Santa Isabel se refieren: la oración de la Reina, su atención hacia enfermos y desvalidos y los milagros obrados ante su tumba. En el bancal se representan la Virgen Madre acompañada de ángeles y los Santos Pedro, Pablo, Catalina y Úrsula; la Anunciación, la Natividad, la Epifanía y la Presentación al Templo.

Pertenece hacia el mismo período una tabla, seguramente composición terminal de un retablo dedicado a la Virgen, en que ésta aparece cortando tela mientras los ángeles juegan con su Divino Hijo (fig. 442). La escena, concebida con una gracia extraordinaria, está pintada muy delicadamente.

Los fragmentos de dos retablos procedentes del mismo re-

cinto catedralicio, uno dedicado a los Santos Domingo, Marta y Pedro Mártir (fig. 437), en la Colección Brusi, de Barcelona, y otro de San Andrés, distribuido entre el Museo de Vich (fig. 438), el de Barcelona (fig. 439) y la Colección J. Gudiol (fig. 440), son obra indiscutible del pintor Luis Borrassá. El primero fué terminado después de 1408, y aparece ya en los inventarios de 1421. El de San Andrés, una de las mejores obras del autor, acusa un período más avanzado de su carrera.

El retablo de San Martín y San Ambrosio, obra indudable de Juan Mates, estaba terminado en 1415. Desgraciadamente, un total repinte hace poco menos que invisible el arte nervioso y espontáneo que decoró la tabla central (fig. 443) con elaboradas figuras de los obispos titulares, bajo la compleja composición del Calvario (fig. 447) y las siguientes escenas desarrolladas en los tableros laterales. Referentes a la vida de San Martín: la partición de la capa (fig. 444), sueño y aparición de Cristo (figura 445) y consagración episcopal (fig. 446). A San Ambrosio: el nacimiento, el prodigio del enjambre de abejas (figura 448), la consagración episcopal (fig. 449) y la predicación inspirada por un ángel (fig. 450).

Obra curiosa, de comienzos del cuatrocientos, es un retablo dedicado a San Lorenzo (fig. 451), ejecutado bajo el influjo de Borrassá por un mediocre pintor anónimo. Le sigue cronológicamente una espléndida tabla de la Virgen Madre rodeada de ángeles músicos, flanqueada por montantes decorados con pequeñas imágenes (fig. 441), posiblemente la tabla central de un primitivo retablo del Gremio de los Zapateros. Cabe notar asimismo un gran Calvario (fig. 456) y la magnífica tabla de la Virgen, obra de Sano di Pietro hacia 1450 (fig. 463), cuyo paradero se ignora.

La pintura del segundo cuarto del siglo xv estuvo también maravillosamente representada en la Catedral de Barcelona.

Para ella Bernardo Martorell, el genio de la época, pintó algunos de sus mejores retablos; perdidos parte de ellos, conservan su memoria los documentos. Llegaron a nosotros dos ejemplos capitales: la predela de la Pasión (figs. 452 y 453), finísima miniatura ejecutada con el gracioso preciosismo del primer período del gran maestro, llena de detalles realistas, donde el estu-

dio del natural resulta innegable, y el grandioso retablo de la Transfiguración (fig. 454); este último fué pintado entre 1449 y 1452, costeado con el legado testamentario del Obispo Simón Salvador († 1445). En el centro del conjunto se representa a Jesús hablando a sus discípulos, acompañado de Moisés y Elías, según el relato de Mateo (XVIII, 1, 4). Sobre esta tabla, el Calvario. A cada lado, dos tablas: en la superior del Evangelio, la Transfiguración; en la de la Epístola, el momento inmediato después (Mateo, XVII, 9), ambas obra de taller. Las inferiores están alteradas en su orden: en el lado de la Epístola va el milagro de los panes y peces, colocado ahora en el Evangelio; en el otro está el milagro en las bodas de Caná (fig. 455), con bellezas indescriptibles. Quizá dos puertas no conservadas flanquearían el bancal, la parte más perfecta y acabada del retablo. Sus escenas son: en el centro, el descendimiento de la Cruz; a la derecha, el encuentro con la mujer cananea; a la izquierda, el encuentro con la Samaritana, prodigio de color, ambiente y amor de ejecución. Queda, además, el guardapolvo, parcialmente conservado. No menos bellas que las del retablo son las figuras de santos que ornaban sus medallones, cinco de los cuales se conservan colocados; otro, en la Colección Apeles Mestres, de Barcelona. En el guardapolvo de la Epístola, Santa Bárbara, San Bernardo y San Vicente; en el del Evangelio, San Antonio Abad y Santa Catalina. Un San Esteban correspondiente a este lado es el perteneciente a la colección citada. En la pieza horizontal superior, el escudo del Obispo Salvador entre dos medallones con imágenes de ángel.

Las composiciones laterales y las de la predela se pueden situar entre las mejores pinturas europeas del segundo cuarto del siglo xv: la original concepción de su estructura y su genial sabor narrativo están servidos por una observación agudísima y por el estudio consciente de la Naturaleza; son páginas de profunda humanidad, donde el espíritu medieval adquiere personalidad desconocida.

Martorell falleció el 1452, dejando empezados probablemente dos enormes retablos con destino a la Catedral de Barcelona: el de los Santos Cosme y Damián (figs. 457 y 458), terminado antes de 1455 por Miguel Nadal, primer regente del taller de Marto-

rell, y el de Santa Clara y Santa Catalina (figs. 459 y 460), iniciado por Nadal y terminado por Pedro García poco después del 1456. La obra de Nadal es mediocre, y el hieratismo arcaizante de las figuras de los Santos Médicos que ocupan la tabla central del primer retablo se repite en la Virgen Madre rodeada de ángeles músicos (fig. 458)—cumbreira del mismo retablo—, en los compartimientos laterales y en la predela donde aparecen representados: la curación de Paladia, los dos Santos ante Licias, el martirio de los mismos, el milagro de la sustitución de una pierna enferma por otra sana, la degollación de los Santos y la Piedad de Cristo. El mejor arte de las figuras de San Acisclo y San Sebastián pintados en las puertas laterales hace sospechar la posibilidad de la participación de otro artista.

La predela del segundo retablo, dedicado a las Santas Clara y Catalina, obra de Nadal, evidencia su falta de personalidad. Contrasta violentamente con las brillantes composiciones de Pedro García representando el Calvario (fig. 461), la profesión de Santa Clara, la Santa venciendo a los árabes por la Eucaristía y el anuncio de su muerte por la Virgen (fig. 462). Las escenas dedicadas a Santa Catalina son: su boda mística, su milagroso salvamento de la rueda de cuchillos y su decapitación. Les acompañan las imágenes de San Nicolás, Santa Bárbara, San Bernardino, San Luis de Tolosa y San Vicente Ferrer. Es evidente que en todo ello Pedro García aceptó la colaboración de otras manos. Este retablo fué costeado por doña Sancha Ximenis de Cabrera con destino a la capilla de la Catedral donde se guarda su tumba, ya citada.

Jaime Huguet, el gran pintor barcelonés de la segunda mitad del siglo xv, dejó alguna de sus obras importantes en la Catedral de Barcelona. Del retablo contratado por el Gremio de los Freneros en 1462, bajo la advocación de San Esteban, se conserva la tabla central de su predela (fig. 473), que representa la Piedad según uno de los tipos usados por Huguet, e incluye la mayoría de los personajes característicos de su arte. En 1936 fueron halladas varias tablas, algunas de ellas bárbaramente mutiladas, correspondientes al retablo dedicado a San Bernardino y al Angel Custodio, pintado por Jaime Huguet por encargo

del Gremio de Esparteros y Vidrieros. Es una de las mayores obras del gran pintor, y su ejecución fué larga, pues empezada en 1462 no se le dió término antes de 1480. La predela (figura 467), que incluye tres compartimientos: la Piedad, el milagro de San Bernardino sobre las aguas del lago de Mantua y el Condestable de Portugal arrodillado a los pies del Angel Custodio, debió terminarse hacia 1464. La tabla central (fig. 464) consta que fué entregada en 1468, y el Calvario (fig. 465), en 1470. Todo fué ejecutado por el propio Huguet sin el auxilio de colaborador, lo mismo que las tablas representando al Ángel acompañando a Lot y su familia (fig. 466), el paso del Mar Rojo (figura 468) y otra escena no identificada correspondiente al sector izquierdo (fig. 471). En cambio, las tres tablas del sector opuesto, con la escena referente a San Bernardino y milagro de Rieti (fig. 469), curación de un paralítico (fig. 470) y aparición de San Pedro Celestino (fig. 472), acusan la participación de un colaborador. Este retablo fué desarmado a fines del siglo XVIII, y sus tablas utilizadas en la confección de los bancos que flanqueaban la capilla gremial.

Una fototipia publicada en 1903 (*Materiales y Documentos de Arte Español*), es el único recuerdo que queda del frontal que Huguet pintó para el altar del Gremio de Zapateros, representando la Flagelación, flanqueada por los escudos gremiales.

Entre 1466 y 1475 fué pintado el retablo La Visitación, costeadado por el canónigo Nadal Garcés. Se conservan tres de sus tablas convertidas en tríptico de arbitraria estructura, con la escena de la Visitación adorada por el donante (fig. 474), San Lucas (fig. 475) escribiendo y San Sebastián (fig. 476) sobre un fondo de marina. Las composiciones y su técnica coinciden con otro retablo existente en la Catedral de Segorbe.

El retablo de San Sebastián y Santa Tecla (fig. 477), costeadado por el canónigo Sors, es el único que se conserva en su emplazamiento originario, una de las capillas del claustro. El arte de Rafael Vergós, en colaboración con Pedro Alemany, es posiblemente el que aparece en esta obra bastante bien conservada; pudo ser ejecutada entre los años 1486 y 1498. Las figuras de San Sebastián y Santa Tecla y del donante ocupan la parte central sobre la cual aparece representada la escena de

Jesús en discusión con los Doctores del Templo (fig. 478); la tabla de la derecha representa a San Sebastián destruyendo los ídolos (fig. 483), su martirio (fig. 484) y la figura de San Roque (figura 481); en el sector opuesto, Santa Tecla arrojada a los leones (fig. 479), su martirio (fig. 482) y la imagen de San Nicasio (fig. 480); San Andrés y San Juan Bautista aparecen en las puertas, y las medias figuras de San Miguel Arcángel, Santa María Magdalena, la Piedad de Cristo, San Juan Evangelista y Santa Bárbara, ocupando los compartimientos de la predela. La parte escultórica del retablo es talla notable, puramente estructural y decorativa, obra de Pedro Durán.

El paso del gran pintor cordobés Bartolomé Bermejo por la ciudad de Barcelona quedó genialmente perpetuado por la tabla de la Piedad (fig. 486), joya de la Catedral de Barcelona. Fué el retablo de la capilla particular del Arcediano Desplá, y de su casa, vecina a la Catedral, fué llevada en el siglo pasado a la Sala Capitular, donde se conserva. En ella aparece la Virgen María sosteniendo el cuerpo inanimado de Jesús entre San Jerónimo y el donante, arrodillado (fig. 487), cuatro figuras plasmadas con magistral realismo sobre un fondo de paisaje complejo y minucioso, invadido todo ello de atmósfera renacentista.

En la parte inferior del marco aparece la inscripción «Opus Bartholomei Vermeio cordubensis», con la fecha de 1490. Está ejecutado totalmente al óleo.

A Gabriel Guardia puede atribuirse una gran pintura sobre tabla con los Santos Crispín, Aniano y Crispiniano (fig. 485), copatronos de los zapateros, pintada entre 1504 y 1510. Se conserva en la Colección Plandiura, de Barcelona.

En la Sala Capitular se guardan una serie de tablas, algunas de las cuales fueron cedidas a la Catedral en época reciente. Tienen cierto interés seis tablitas con las imágenes de los Santos Juan Bautista, Miguel Arcángel, Antonio de Padua, Juan Evangelista, Santiago y Francisco de Asís, obra de fines del siglo xv (fig. 488). Una tabla de la Virgen Madre, de calidad mediocre, ejecutada a mediados del siglo xv (fig. 491). A fines del mismo siglo corresponde una tabla con los Desposorios de la Virgen, obra del anónimo castellano llamado «Maestro de

Budapest» (fig. 493). Son ya de comienzos del siglo xvi una tabla al óleo de los Santos Vicente Mártir y Vicente Ferrer, sobre un fondo de paisaje (fig. 494); la de los Desposorios de la Virgen, copia de un original del maestro flamenco de Santa Gudula (figura 492), es algo anterior. Acusa la mano de un buen pintor una figura de Cristo llevando la Cruz, quizá atribuible a la mano de Paolo de San Leocadio (fig. 496). Puede atribuirse, con toda seguridad, al pintor Pedro Gascó, activo en Barcelona y Vich en la primera mitad del siglo xvi, una tabla con la representación de la Sagrada Familia (fig. 497). Un tríptico de comienzos del siglo xvi, con el Calvario y las imágenes de Santa Eulalia y Catalina (fig. 499) y una predela de mitad del siglo xvi (fig. 500), son obras menos importantes. Una bella tabla, de mano y escuela catalanas, con cuatro ángeles músicos, es de la misma época (fig. 498), y poco anterior un «Ecce Homo» (fig. 495).

Al tratar de la capilla baustimal ya se hizo alusión a las pinturas con escenas de la Pasión de las puertas de un armario que cobija un pequeño relieve de alabastro representando el Quinto Misterio del Dolor (fig. 490). Se guarda en una capilla del claustro y es obra secundaria de principios del siglo xvi, relacionada con el tríptico del Calvario y las Santas Catalina y Eulalia.

También en el claustro se conserva la tabla central de un retablo de talla dedicado a todos los Santos (fig. 489), obra del escultor alemán Miguel Luchner ejecutada hacia 1488, policromada por el burgalés Arnaldo de Camargo y el flamenco Corneliano de Utrecht. Es parte de una obra de gran envergadura que fué costeada por el canónigo Berenguer Vila, cuyo retrato aparece en el timpano de la Puerta de la Piedad.

Entre las pinturas del siglo xviii: una composición de los Santos Lorenzo, Tomás Becket e Hipólito antes en el centro de un retablo, y dos lienzos, de la capilla de San Esteban, atribuidos estos últimos a Francisco Tramulles (figs. 501 y 502). Al mismo autor se adjudican las dos escenas de la vida de San Marcos colocadas en la capilla de los zapateros en 1763. Manuel Tramulles (1715-1791), hermano del anterior, hizo un gran lienzo con Carlos III tomando posesión de su canonjía (fig. 503), Gabriel

Planella (1772-1844), pintó un pequeño lienzo con la representación de un milagro de San José Oriol (fig. 504).

TALLAS DE LOS SIGLOS XVI-XVIII.—Las obras de talla forman en la Catedral barcelonesa un conjunto importante, representativo de la escultura policroma catalana desde los siglos XVI al XVIII. Cabe dar comienzo a la serie con el retablo de San Juan Bautista (fig. 507), fechado en 1577, de talla dorada y policroma, con historias en relieve distribuidas en cuatro cuerpos; en el central, una hornacina con la imagen del Santo sobre tabernáculo del siglo XVIII. Cierra con sargas pintadas por el gerundense Juan Matas, con hornacinas y santos en las caras internas (figuras 508 y 509), y en el exterior, la Anunciación (figs. 510 y 511), enmarcada por graciosa orla de frutas, vides y pájaros. La talla, obra de autor anónimo, fué construída para el Gremio de Carpinteros.

Le sigue el retablo de Nuestra Señora del Rosario (fig. 505), tallado por Agustín Pujol hacia 1619, de tres cuerpos, con hornacina en el central. Su elegante estructura arquitectónica sirve de marco a espléndidos relieves dedicados a la vida de Jesús y María. En el coronamiento, las imágenes de San Miguel, San Juan Evangelista y San Pablo Eremita.

El retablo de Santa Lucía (fig. 506), desaparecido en 1939, fechado en 1625, fué sustituido en su capilla titular por otro menor, algo más moderno, dorado y policromado, con columnas salomónicas, follajes, pájaros y angelillos.

El notable altar de San Severo (fig. 512), obra del escultor barcelonés Francisco de Santa Cruz, en colaboración con Jacinto Trulls, escultor; Agustín Llinas, carpintero, y Pablo Llorens, dorador, fué construído en los años 1681-83. Contrasta la obra escultórica de los recuadros en bajorrelieve con la arquitectura profusamente decorada con vides, pájaros, niños y medallones, y bustos o ángeles en relieve; todos dorados y con policromía. En la hornacina del cuerpo central se yergue la imagen titular sobre un relieve representando la Traslación de las Reliquias, en tiempos del Rey Martín. En los relieves laterales aparecen pasajes de la vida del Santo.

El retablo de San Paciano (fig. 513), atribuído a Miguel Sala, fué tallado hacia 1688; Sala firmó y fechó en 1687 la imagen

yacente de San Francisco Javier (fig. 514), colocada ante aquél. Los relieves laterales, con escenas de la vida del Santo titular; los medallones con la Anunciación, la Cena y la Natividad en las puertas, con imágenes de santas, revelan cierto influjo italiano y gran maestría. La fantasía del escultor desbordó en los elementos decorativos y en el cuerpo alto, donde la multitud de figuras terminales de hornacinas y pináculos parece una llama de oro y colores elevándose hasta la bóveda de la capilla.

El altar de la Virgen de la Merced (fig. 515), en la capilla de San Silvestre, lleva fecha de 1689, y representa la toma de hábito de San Pedro Nolasco ante Jaime I. A los dos lados, las imágenes de San Pedro y San Silvestre, en hornacinas, todo ello enmarcado por columnas y entablamentos adornados de vides y pájaros, según la traza de otros altares. Decoran los muros dos lienzos dedicados a los Santos Pedro (fig. 518) y Silvestre (fig. 517), colocados allí en 1688, óleos mediocres, de pobre colorido; sobre ellos, dos pasajes de la vida de San Pedro Nolasco (fig. 516), de peor ejecución.

El altar de San Antonio Abad (fig. 519) es talla anónima de 1712, de buena mano, con bella decoración de oro y policromía. Los Santos Antonio de Padua, Antonio Abad y Francisco de Asís, sobre sendos relieves alusivos a su vida. Las columnas, montantes, entablamentos y piezas del coronamiento superior, en nada diferentes de lo descrito en otros altares.

El de San Marcos (fig. 520), en su propia capilla, lleva las fechas de 1683 y 1692, entre las que debió labrarse; es algo menos recargado que los anteriores, pero dentro del mismo estilo. En el cuerpo central, las imágenes del Santo titular y de la Purísima. Tres medallones y ángeles ceroferarios en el cuerpo alto; puertas con sargas pintadas y dos historias del Santo a cada lado en el cuerpo bajo. En ambos muros de la capilla, en marco tallado imitando el estilo del retablo, las dos telas ya mencionadas, de Francisco Tramulles, colocadas en 1763, representan pasajes de la vida del Evangelista (fig. 521).

El de los Santos Jerónimo y Dionisio (fig. 523), costeadado por la familia Magarola, data de 1705. Estructura simple, de talla sin policromía, con tres hornacinas cobijando los Santos Miguel

Arcángel y Jerónimo; en la central, que contenía la de Antonio de Padua, se cobija hoy una desafortunada imagen de San Bernardino, a cuya advocación y capilla pertenece hoy el retablo. En otra hornacina del cuerpo superior, la imagen de San Dionisio. En un medallón en relieve, el Éxtasis de Santa Teresa.

El altar de la Purísima (fig. 522), de talla dorada y pintura, es de la primera mitad del siglo XVIII. Preside el cuerpo central un lienzo con la Glorificación de la Virgen, entre dos santos. En los cuerpos laterales aparecen sendos medallones con la Natividad de la Virgen y la Presentación en el Templo. En la parte inferior, dos recuadros, de escena no identificada. Las puertas, de sargas pintadas, con dos elegantes figuras de santos, que acusan más que otras del retablo la escuela de Manuel Tramulles.

Francisco, su hermano, trazó en 1769 el altar de San Pablo (fig. 524), pintando al mismo tiempo el medallón del cuerpo central con los Santos Marta, Restituto y Cecilia. Lo costeó el canónigo José Nadal y se ignora quién realizó la obra. Las imágenes de los Santos Pedro Mártir, Domingo de Guzmán y Pablo aparecen en el cuerpo bajo. El lienzo del medallón, bajo la hornacina central, es también obra de Tramulles.

El altar de San Clemente, terminado en 1770, contiene, además de la Apoteosis del Santo, la representación del sepulcro de San Narciso, lo que justifica la advocación de su antigua capilla. En los ángulos, sobre ménsulas, las imágenes de San Francisco de Borja y San Francisco Javier. Hoy está desarmado y esparcidas sus piezas.

El de San Bernardino, mediocre obra neoclásica fechada en 1783, es el único de la Catedral destruido en 1936.

El de San José, de 1792, presenta una serie de lienzos mediocres, también presididos por la figura del titular, talla atribuida a Amadéu. En 1936 pereció el retablo de la Purísima, talla arquitectónica fechada del año 1818. Se conserva su imagen central, procedente del altar anterior, la Virgen llamada *del Poncem*, o de las llaves, labrada por Juan Massat en 1603.

Entre otras obras de talla conservadas en la Catedral, se cuenta una imagen de la Virgen de la Alegría, de pequeño tamaño,

del siglo xvii o por lo menos restaurada entonces; otra de San Roque, del siglo siguiente; un crucifijo del xviii, procedente de la Ciudadela; una imagen de San Ignacio de Loyola, obra de Amadéu, único resto de un altar de la Virgen de Montserrat, de 1775, y un Calvario policromado (fig. 525), de Domingo Talarín, de 1864, procedente del altar del Santísimo y San Olegario, y trasladado al claustro.

TESORO.—El Tesoro de la Catedral ha sufrido considerablemente en las guerras y depredaciones sucesivas, y los cambios de moda han contribuido también a la fusión y sustitución de objetos.

Orfebrería.—Del conjunto de orfebrería románica, cuya pieza principal debió ser el frontal del siglo xi para el antiguo altar mayor, queda solamente el báculo de plata (fig. 526), con una simple cabeza de animal, hallado en el sepulcro del Obispo Arnau de Gurb († 1284).

Entre las numerosas piezas de orfebrería de los siglos xiv y xv, hoy perdidas, merece citarse el grupo llamado *del pesebre*, desaparecido cuando la invasión francesa.

En la actualidad, los mejores elementos del Tesoro están agrupados en un conjunto, del que la custodia es la pieza central (fig. 529), integrado por la silla llamada del Rey Martín, tres coronas, la banda bordada, denominada también del Rey Martín, y un sin fin de joyas menores sueltas: collares, cruces, medallones, anillos, pendientes, etc.

Dos coronas de distinto diámetro aparecen montadas, a modo de dosel, sobre una diadema tubular retorcida, de plata sobre-dorada y esmaltada, con la inscripción SYRA en cada resalto, diadema que se cree la corona simbólica de los Condes de Barcelona (fig. 527). Según la tradición, estos elementos formaron parte del capacete del Rey Martín, regalado a la Catedral a su regreso de la campaña siciliana.

La custodia (fig. 530), habitualmente colocada sobre la silla llamada del Rey Martín, mide 1,16 m. de altura, y es pieza capital en la orfebrería gótica. El cuerpo principal, de oro, en sección de hexágono, tiene forma de ciborio, con sus contra-fuertes, pináculos y arbotantes encuadrando facetas con columnitas y calados. Los florones llevan perlas engarzadas. Las mén-

sulas que surgen del cuerpo bajo son obra de Ferrer 'Guerau, labradas en 1526. El pie es de plata, coetáneo de la obra áurea y fechable con ella en el último tercio del siglo xiv.

La silla (fig. 531) que, según la tradición, poseyó y regaló el Rey Martín I, parece obra de fines del siglo xiv. Sus punzones indican que su autor fué un platero barcelonés. Es de plata sobredorada y mide $1,27 \times 0,55 \times 0,45$ m. El respaldo está formado por tres cuerpos calados, separados por contrafuertes rematados por pináculos; en los costados de la base aparecen otros calados partidos por columnillas; la cara anterior, más sencilla, es un arco apoyado en los costados. En cada brazo, una croza en espiral, muy bella, acabada en cabeza de león y sostenida por un grifo; los dos espacios triangulares entre brazo y respaldo se macizan con buenos relieves, recordando lo mejor de la talla trecentista.

Las piezas menores que se exhiben juntamente con el trono y custodia son importantísimas. A la cabeza va la banda llamada también del Rey Martín (fig. 544), espléndido bordado de los siglos xiv al xv que hubo de ser restaurado en 1498 y de nuevo en el siglo xvii. La trama es de seda, pero enriquecida con perlas, aplicaciones de esmalte *cloisonné* y piedras preciosas.

De las restantes joyas no es posible hacer una mención completa. Desde el siglo xv se había ido acumulando en la Seo tal cantidad de preseas sobre la custodia, que resultaba difícil separar lo estrictamente artístico. Desaparecidas varias piezas en 1939, cabe la descripción o cita de las más interesantes y valiosas.

Una de las más antiguas es una joya de oro esmaltado y perlas representando la Resurrección (fig. 532). En el reverso lleva grabado el Pantocrator y remata en una flor de lis. Parece trabajo catalán del siglo xiv. Catalán también, y del xv, es otro colgante con cuatro perlas y una gran piedra en el centro (figura 533), más otra igual pendiente y con hojas labradas en los ángulos. Ejemplar igualmente selecto es una joya de plata y perlas imitando la vaina de un guisante (fig. 534), que se dice donada por los hortelanos. De la mayor belleza es otro colgante en forma de gallo, de oro y esmalte (fig. 535), con tres pares de perlas; tiene pareja y es obra típicamente catalana del xvi.

Hay muchas cruces en el Tesoro. Mencionaremos tres del siglo xvi (figs. 537 y 538) y un pectoral del xvii (fig. 539), simplemente grabados o cincelados y engarzados en piedras. Descuelan diversos anillos y un pectoral de plata y piedras del siglo xviii (fig. 540). Entre este siglo y el posterior han de citarse otras tres cruces (figs. 541 y 542), dos con sólo engarce de piedras y otra con fina labor de plata esmaltada. De menos interés son tres pectorales del siglo xix.

A dicha centuria pertenecen tres colgantes de plata y diamantes, no exentos de gracia. La mayoría de las restantes piezas menores, de los siglos xviii y xix, son más valiosas por sus materiales que por su discutible mérito artístico, como sucede con la serie de condecoraciones civiles y militares, entre las que es preciso citar el supuesto Toisón de Oro de Carlos I (fig. 545). En realidad, este valioso collar de plata, perlas y esmalte, aunque pudo pertenecer al Emperador y es del siglo xvi, no tiene la forma característica del collar de la famosa Orden de la Casa de Borgoña.

En 1936 fué descubierto un objeto interesante: la espada de Pedro, Condestable de Portugal († 1466), que reinó en Cataluña con el título de Pedro IV. La hoja lleva grabada su divisa: *Paine pour joie*; su sencilla empuñadura dorada contrasta con la bella decoración de la hoja (fig. 528).

Entre las obras de orfebrería que siguen en uso destaca la cruz procesional (fig. 546), de plata dorada y esmaltada, labrada hacia 1383 por el platero barcelonés Francisco Vilardell. Es de extremos flordelisados y nudo con sección de polígono lobulado. Tras el crucifijo del anverso aparece la última Cena en esmalte translúcido, técnica utilizada para los cuatro grupos de los extremos cruciales. En el reverso, la misma disposición con los cuatro Evangelistas (fig. 548). En este lado, la figura de Santa Eulalia (figura 547) resalta sobre un esmalte con ángeles turiferarios. En distintas partes de la cruz puede advertirse el punzón de Barcelona.

Le sigue en interés el relicario de la Santa Espina (fig. 549), obra realizada en 1453 por el platero barcelonés Marcos Canyes. Su cuerpo central es cilíndrico, coronado por un pináculo, y del pie, rehecho en los siglos xvi y xvii, salen dos brazos rematados

por ángeles. Es una elegante obra de plata sobredorada con aplicaciones de esmalte.

La cruz-relicario de plata (fig. 550) que trabajaran en el siglo xvi Grau Ferrer y Juan Nebot tiene ancho pie, cuerpo superior como de custodia, sobre el que se yergue la cruz. Cada brazo, terminado en florones que circundan una cabeza de ángel, y en el centro del conjunto, el relicario con el *lignum crucis*.

En cuanto a ornamentos sagrados de calidad artística, el Tesoro guarda varias piezas de los siglos xvi y xvii. Son de notar dos cálices (fig. 551) y dos copones con pie, de magnífica labor barroca, cuyo principal tema son cabecitas de ángeles, todas de plata, lo mismo que otro cáliz del siglo xviii, de factura mediocre (fig. 552). Se conserva también un portapaz con marco de plata (fig. 553), cuyos relieves más importantes son el frontón con el Padre Eterno y el asidero, simulando un cuerpo animal de bulto maestro. El esmalte que encuadra el marco, con la Crucifixión, sería fabricado en los últimos decenios del siglo xvi.

Cierra el grupo de orfebrería una gran imagen argéntea de Santa Eulalia (fig. 555), sobredorada y policromada. Fué regalo de los *Concellers* a la Seo, y por encargo de los mismos la labró en 1664 el platero Juan Perutxena. La Santa, con sus atributos de palma y ecúleo, se alza sobre un pedestal hexagonal con el blasón barcelonés.

Mobiliario.—No hay mucho de eboraria. Aparte de los relieves en arquetas de que se hablará después, lo más importante es un relieve del xvi (fig. 554) enmarcado en madera y representando una santa. Esta pequeña pieza, de talla blanda, parece trabajo italiano. El mismo espíritu itálico, aunque la mano del autor fuese catalana, vibra en un pequeño altar de alabastro policromado del siglo xvi (fig. 556). Consta de tres cuerpos con basamento y frontispicio, en que se reparten quince medallones con escenas del Nuevo Testamento. En el cuerpo central, en hornacina cobijada por una venera, está la imagen policromada de la Virgen del Rosario, llamada *dels escolans* (monaguillos). La organización del retablo, con cariátides y grutescos, es del más puro Renacimiento; pero la ejecución, un tanto basta, es inferior a la esbeltez del conjunto.

A la cabeza de las piezas menores viene dos lipsanotecas de

madera pintada: una, de forma cilíndrica y sin decoración; la otra, a modo de anforita, con tapa, lleva un sencillo ornamento geométrico. Ninguna de las dos será posterior al siglo xi (figura 557 y 558). Al xiii pertenecerá una arqueta árabe de marfil (figura 559), semicilíndrica, con cierres metálicos, del tipo prodigado en su grupo y sin más decoración que dos medias lunas de madera incrustadas.

Más curiosa es otra arqueta italiana del siglo xiv, en la que se guardan las reliquias de San Severo, trasladadas a la Seo en 1405. Es de taracea, pero con un friso superior y chapas incrustadas de marfil, con escenas amorosas y de caballería (fig. 561). Aún hay otra arqueta de mediados del siglo xvi con reliquias de los Santos Inocentes (fig. 560), cuya matanza se representa en los relieves de plata de la cubierta, a cuatro vertientes.

Citemos también una caja de madera pintada en colores claros, que serviría para contener las reliquias de San Severo, de quien parece ser la imagen episcopal que la decora, obra del siglo xvi.

Tejidos y bordados.—La colección de tejidos del Tesoro contiene ejemplares importantes. Lo más antiguo son los fragmentos de tela que envolvieron hasta el siglo xiii las reliquias de San Severo (fig. 562). Muy desvaídos de color y mal tratados, pueden proceder de telares orientales. Del siglo xv hay una pieza de terciopelo brocado con la imagen de Cristo bordada en seda y oro (fig. 563). Al mismo siglo pertenecen tres frontales: uno, restaurado en el siglo xvii, representando la Transfiguración (fig. 564); otro, mal conservado, con la lapidación de San Esteban (fig. 565), y el tercero, más bien un tapiz, es obra excelente que representa el bautismo de Jesús entre San Lorenzo y Santa Marta (fig. 566). Un tapiz del siglo xvi, mutilado, desarrolla una alegoría eucarística con fondo de follajes entre una cenefa de dibujo muy repetido (fig. 567). Al siglo xv pertenece una dalmática en la que se bordaron las armas del canónigo Sors.

Las piezas menores que mencionamos a continuación no se integran en el Tesoro, bien por una colocación inestable o por pertenecer a colecciones privadas, por lo que su descripción ha

de considerarse como apéndice. Relacionados con la obra arquitectónica del templo, en la Colección Apeles Mestres se conservan tres ejemplares de piezas de cerámica doméstica del siglo xiv, que, fragmentados, se empleaban para relleno de las bóvedas (figuras 568 y 569). La Sala de Cabrevación es albergue de tres vírgenes de talla. Una es del siglo xiii (fig. 571), del modelo más típico, con restos de policromía, y en el respaldo, característica decoración de follaje. Otra es de principios del xiv (fig. 572), policromada y de talla tosca. La tercera, de mediados de dicho siglo (fig. 573), es una talla popular, graciosa y amable.

CÓDICES.—Los primeros Archivo y Biblioteca catedralicios de Barcelona fueron destruidos por las tropas de Almanzor en el saqueo de la ciudad en 985. La reconstrucción de los fondos se emparejó a la del templo, y en el siglo xv existía un conjunto notabilísimo integrado por la Librería del Coro, la Sacristía y el fondo procedente de la Escuela Canonical. Después de 1421 se le agregó el cuantioso legado del Obispo Sopera, que había instituido la Biblioteca Pública de la Catedral. A principios del siglo xvi, el Obispo García aportó una nueva e interesante colección. Al enriquecerse la Biblioteca con tales legados, ha resultado imposible fijar hoy la procedencia de cada códice, separadamente de los fondos antiguos de la Catedral. Actualmente, el de códices y manuscritos se halla reunido en el Archivo catedralicio, junto a la extensísima documentación que recoge la historia de la Seo. Por ello, aquí nos limitaremos a inventariar los ejemplares más sobresalientes desde el punto de vista meramente artístico.

El códice más antiguo, del siglo viii, conteniendo las Homilias de San Gregorio (fig. 574), en letra uncial, lleva iniciales en ocre y rojo, ornamentación escueta y alguna figura animal. Los Morales y comentarios de Job, de San Gregorio (fig. 575), en letra visigótica, es un ejemplar mozárabe del siglo xi, con miniaturas muy importantes (por desgracia, las más de ellas recordadas). Siguen en fecha e importancia varios códices de los siglos xiii y xiv (figs. 576 a 581), con iniciales figuradas, decoración foliar, representaciones humanas, animales y escudos, y enriquecidos por larga serie de miniaturas.

A principios del siglo xv se iluminó el espléndido y fa-

moso *Misal de Santa Eulalia*, cuyas miniaturas aparecen acaso relacionadas con el estilo del pintor Grau Gener. La fecha aproximada se deduce de la donación del códice a la Catedral por el Obispo Armengol, que rigió la sede de 1398 a 1408. La magnífica conservación abriga la riqueza de las miniaturas, entre las que culmina la que, a toda página, representa el Juicio Final (fig. 582), conjunto de todos los pintoresquismos medievales, de ejecución cuidadísima. Las demás páginas, con miniaturas menores y decoración floral en las márgenes (figs. 583 a 588), unen al colorido vivaz de las figuraciones la correctísima caligrafía. La encuadernación en piel, con dibujos geométricos picados y aplicaciones metálicas, es coetánea (fig. 592).

Sigue en interés un *Libro de Horas* del siglo xv (figs. 590 y 591), en regular estado de conservación, y la magnífica miniatura de principios del siglo xv con la imagen de Santa Eulalia que encabeza un *Libro de Aniversarios* (fig. 589). Como ejemplos de encuadernaciones han de mencionarse varios en piel o aluda, con decoración marcada menudamente y algunas aplicaciones metálicas. Uno de los ejemplares es mudéjar (fig. 593), y los restantes, góticos, alguno de gran elegancia (figs. 594 y 595).

También se conserva en el Archivo el proyecto de fachada dibujado en 1408 por el maestro Carli sobre doce hojas de pergamino, del que ya se habló. El dibujo es minucioso y limpio, pero casi completamente esfumado (figs. 596 y 597).

SANTA ANA.—HISTORIA. Hacia 1141 se estableció en Barcelona la Orden del Santo Sepulcro, y en el mismo siglo xii fundó la Colegiata de Santa Ana, cuyo escudo, con la cruz patriarcal, repartido profusamente, comprueba el hecho. Un antiguo necrologio atribuye la construcción de la iglesia a un miembro de la Orden, llamado Carfilius, hacia mediados del siglo xii, probablemente. En el xiii ya debieron efectuarse algunas reformas, completadas después con la prolongación y elevación de la nave del templo y la construcción de capillas adyacentes. Un período de obras y prosperidad se centra en el segundo cuarto del siglo xv, tiempo en que los canónigos regulares de San Agustín, puestos bajo la advocación de Santa Eulalia de Mérida, y procedentes del convento de Montesión, cedido a las Dominicas,

tramitaron y realizaron su fusión con los canónigos de Santa Ana. Ello ocurrió de 1420 a 1423. La Colegiata, con el doble título de Santa Ana y Santa Eulalia de Mérida, fué regida por el prior Mateo Fernández, un cordobés muerto en 1465, a cuya época pertenecen la mayoría de las obras (claustro, Sala Capitular, algunas capillas) efectuadas en el siglo xv. A fines de la misma centuria, en tiempos del prior Gualbes, se construyó un gran retablo mayor y se proyectaron otras obras. Las adiciones posteriores no alteraron esencialmente el núcleo de edificios de la Colegiata, cuyos elementos principales fueron el templo, el claustro, la Sala Capitular y el edificio llamado del Noviciado. A excepción del último, todos ellos han subsistido hasta nuestros días.

ESTRUCTURA.—La iglesia, del siglo xii (fig. 598), tuvo planta en cruz, con gruesos muros, en que se abrían estrechos ventanales abocinados. A tal edificio pertenecen evidentemente los muros del ábside rectangular, los brazos del crucero (perforados por capillas posteriores) y las bóvedas de cañón ligeramente apuntado, más elevada la absidal, construída con sillares bien labrados de tamaño medio. Hacia 1300 se labró la puerta principal de la iglesia (fig. 600), abierta en el testero del brazo derecho del crucero, dentro del tipo esquemático barcelonés de la época. En el mismo siglo xiv se concluyó la nave, cubriéndose con dos tramos de crucería (fig. 604) de altura superior a la del crucero. Su aparejo exterior, con paramentos de sillarejo limitados por gruesos contrafuertes, difiere claramente del resto de la iglesia (fig. 599). Esta diferencia de altura y aparejo exigió un medio de armonizar las dos etapas de la construcción, y, al efecto, se comenzó a levantar un ciborio en el crucero (fig. 601). Se dispusieron trompas emparejadas con crucería tripartita (figura 603), sobre las que debía alzarse una linterna octógona que no llegó a construirse. Hacia 1507 se improvisó una terminación burdamente reforzada con contrafuertes, hundida en 1936 al incendiarse la iglesia, y ahora se ha reconstruído la cubierta del ciborio con obra de ladrillo y mampostería.

CAPILLAS.—Aparte la apertura de nuevas ventanas y óculos en el ábside y crucero, hay que contar, entre las modificaciones de estructura, la capilla de Todos los Santos (fig. 605)

y la *dels Perdons*. Ambas son reducidas y de escasa altura. La primera, quizá de fines del siglo XIII y muy bien conservada, se abre a la izquierda de la puerta principal, formando un cuerpo bien acusado en el brazo derecho del crucero, donde se muestra la subida a la espadaña, obra posterior a la medieval. La capilla *dels Perdons*, posterior a la citada, queda a la izquierda del ábside, con el que se comunica por una puerta lateral. Otras dos pequeñas capillas, llamadas antiguamente de la Virgen de la Estrella (fig. 602) y de San Roque, pertenecen al siglo XV; se abren en el brazo derecho del crucero, paralelas al ábside, y están cubiertas con bóveda de crucería muy rebajada. Detrás de ellas, y en el ángulo formado por el ábside y el crucero, construyóse después una sacristía, a la que se entraba por una puerta practicada en la capilla de San Roque. En 1942 esta sacristía ha sido transformada en capilla, y los muros posteriores de las dos anteriormente citadas han sido suprimidos para lograrle un amplio acceso. La capilla del Sacramento (fig. 606), paralela a la nave y abierta frente a la capilla *dels Perdons*, profusamente decorada con estucos, lienzos atribuidos a José Junquera (figs. 607 y 608) y grandes zócalos de azulejos, decoración perdida en 1936, es obra de fines del siglo XVII.

A los siglos XIV y XV pertenecían dos imágenes de la Virgen y el Niño, en alabastro. Una, sedente, llamada de la Estrella (figura 609), con un paralelo barcelonés en la del convento de los Angeles, y la segunda, de pie (fig. 610), llamada *dels Perdons*, titular de la mencionada capilla. Obra más singular era la urna de alabastro (fig. 611) que contenía las reliquias de San Daniel, traídas en 1423 a Santa Ana por los canónigos de Santa Eulalia: probablemente se labró en el segundo cuarto del siglo XV. Para la capilla *dels Perdons*, y en la segunda mitad de dicho siglo, al parecer, se fabricó un grupo de figuras representando el Santo Entierro (fig. 612). Con un amaneramiento casi popular se emplearon materiales diversos (barro cocido, piedra, etc.), policromados, en las figuras de Jesús, la Virgen, San Juan, las Tres Marías, Nicodemus y San José de Arimatea. El nombre de la capilla está unido a la existencia del grupo, pues en ella se ganaban una vez al año indulgencias (*perdons*) idénticas a las concedidas a los peregrinos que visitaban el Santo

Sepulcro de Jerusalén. El altar mayor, quemado en 1936, era obra de principios del siglo xix, con esculturas de Ramón Amadeu, quien dejó una de sus obras maestras en el grupo central con Santa Ana, la Virgen, San Joaquín y un ángel (fig. 613). Para las dos primeras figuras existe un boceto de Amadeu en el Museo de Barcelona y una réplica en la Catedral de Tudela. A excepción del grupo del Santo Sepulcro, que sufrió algunas mutilaciones solamente, las esculturas hasta aquí mencionadas fueron totalmente destruidas en 1936.

La inscripción funeraria más antigua, empotrada en el brazo derecho del crucero, es la de Fray Ramón Oreyes, de la Orden del Santo Sepulcro, fallecido el 1 de febrero de 1285. A la segunda mitad del siglo xiv pertenece la lápida sepulcral del cortesano Bernardo Ricolf. En el suelo del templo, muy deteriorados, hay varias lápidas e inscripciones del siglo xv, y otras, mejor conservadas, del xvi y xvii, con las figuras en relieve de los personajes allí sepultados; la más notable es la de doña Isabel Spuny y de Argensola, muerta en 1573. Consérvanse, además, tres elementos del sepulcro de Miguel de Boera, capitán general de las Galeras de Carlos V; la imagen yacente del caballero, con armadura; una gran lápida epigrafiada, y un escudo de armas en relieve; todo ello labor en piedra del siglo xvi.

RETABLOS.—En 1936 existían importantes restos de las pinturas sobre tabla o lienzo que habían decorado la iglesia. De la segunda mitad del siglo xiv databan una tabla con la Pentecostés (fig. 614), de la escuela de los Serra, y otras dos tablitas con medias figuras de la Virgen y San Juan (fig. 615), procedentes probablemente del mismo retablo. De principios del siglo xv había un fragmento de Calvario muy repintado, atribuido a Jaime Cabrera (fig. 616), y una tabla, aún más repintada, con el busto de San Sebastián.

Todavía a fines del siglo xviii estaba completo y en su emplazamiento original el antiguo altar mayor dedicado a Santa Ana y Santa Eulalia de Mérida, titulares de la iglesia. Pero procedentes del mismo, sólo llegaron hasta 1936 tres tablas muy repintadas: una, conteniendo las figuras de Santa Ana, la Virgen, el Niño y el Espíritu Santo (fig. 618), y las otras dos, con la flagelación (fig. 619) y la muerte (fig. 617) de Santa Eulalia. El estado

de la parte mejor conservada, especialmente el sayón de la flagelación (fig. 620), ha permitido atribuir estas tablas a Bartolomé Bermejo, que las pintaría en el último cuarto del siglo xv. Los nimbos lucían las siguientes inscripciones en relieve: *gloriosa* (?) *bienaventurada Santa* (flagelación) y *Olaria gloriosa* (?) *Santa Virgen* (?) (muerte). Todas estas pinturas, así como los tres lienzos que decoraban la capilla del Santísimo, y otro lienzo que, por representar la Gloria, debió pertenecer a la capilla de Todos los Santos, fueron destruidos en 1936.

CLAUSTRO Y SALA CAPITULAR.—El importante período constructivo del siglo xv se desarrolló alrededor del claustro (figuras 621 y 622), situado a los pies de la iglesia, pero sin guardar relación con ella en su orientación. Es de planta rectangular, con cuatro galerías de doble planta. La galería baja es de arcos apuntados, sostenidos por columnas de sección cuadrilobulada, de piedra de Gerona, con ábacos y capiteles del tipo catalán más sencillo. El techo es de madera, con vigas sostenidas por ménsulas (fig. 623) y arcos de piedra en los ángulos. La galería baja, así como la Sala Capitular, cuya puerta, flanqueada por ventanales (fig. 624), se abre en el ala Este, deben pertenecer a la época del prior Fernández, mientras la galería alta, con columnillas de piedra y arcos muy rebajados, se fabricó en tiempos del prior Gualbes. Como fechas ciertas, consta que, en 1494, el Consejo de la Ciudad concedió una partida de piedras para obras en Santa Ana, y que en 1504, la Dignidad concedió indulgencias para ayudar a las obras del claustro.

La Sala Capitular es de planta cuadrada, cubierta por bóveda octogonal cupuliforme, nervada (fig. 625). Al fondo se abre una pequeña capilla rectangular (fig. 626), en la clave de cuya bóveda aparece el prior Mateo Fernández arrodillado a los pies de San Agustín (fig. 627). La notable lápida sepulcral del mismo prior (fig. 628), incisa en piedra, con la leyenda en que se hace constar su labor constructiva, está empotrada en el suelo, al centro de la Sala. En el mismo recinto existe un pequeño retablo dedicado a San Juan Evangelista, donado en 1940 por un particular. Es catalán, del siglo xvi, de arte casi popular.

Las demás construcciones de la Colegiata se agrupaban alre-

dedor del claustro y del patio abierto ante la iglesia. En el paso del patio a la calle de Santa Ana se conservan algunos medianeros elementos decorativos del siglo xvi. En cuanto a los edificios anejos demolidos en el siglo xix, el único importante era el Noviciado, al que se entraba por el ala Norte del claustro. Tenía dos plantas, y aparte algunos dibujos y pinturas que dan idea del conjunto antes de su demolición en 1873, queda aún casi entera su fachada principal que cierra la mencionada ala del claustro; a la derecha hay un gran portal adovelado, y en el piso alto una fila de ventanillas; dos sólidos contrafuertes refuerzan el muro, y su construcción, quizá del siglo xiv, será anterior al claustro, cuya alineación pudo determinar, tan en discordancia con la de la iglesia. El Noviciado, por su capacidad y proporciones, mereció ser utilizado por el Rey Fernando el Católico para la celebración de Cortes en 1493.

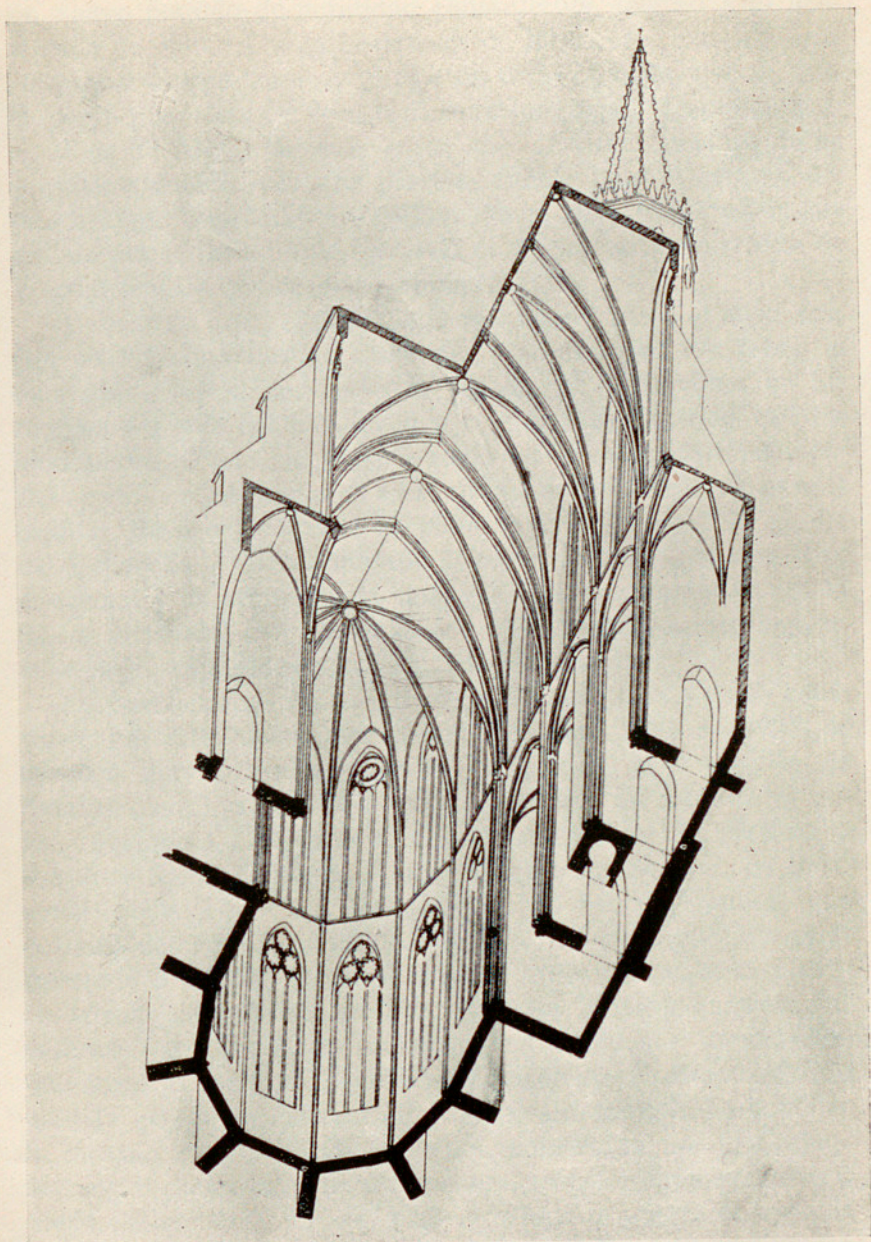
Actualmente la iglesia tiene carácter parroquial, y el claustro continúa anejo a los servicios de la misma. Su antigua Sala Capitular, unida al templo por un pasillo interior, ha sido habilitada como capilla.

SANTA CATALINA.—El convento dominico de Barcelona estaba puesto bajo la advocación de Santa Catalina Mártir. Su Orden se estableció en la ciudad en 1219, y en 1223 obtuvo una pequeña capilla o ermita dedicada a Santa Catalina, situada en el arrabal de San Pedro. Allí, sobre terrenos en gran parte cedidos por el Obispo de Gerona, Fray Berenguer de Castellbisbal, comenzaron, hacia 1243, las obras del nuevo convento. Al final del siglo xiii se habían construido la iglesia, un claustro, la Sala Capitular, el refectorio, cocina, enfermería, hospedería, dormitorio, celdas y un edificio para las letrinas. De los siglos xiv a xix no cesaron las adiciones y reformas, hasta que en 1823 hubo un derribo parcial de dependencias, y en 1837, la total demolición de lo que aún quedaba en pie después del incendio y saqueo sufridos por el convento en 1835. Algunos restos de la cerca o muralla exterior (hacia 1400) se conservan, por excepcional azar, en una casa de la calle Baja de San Pedro.

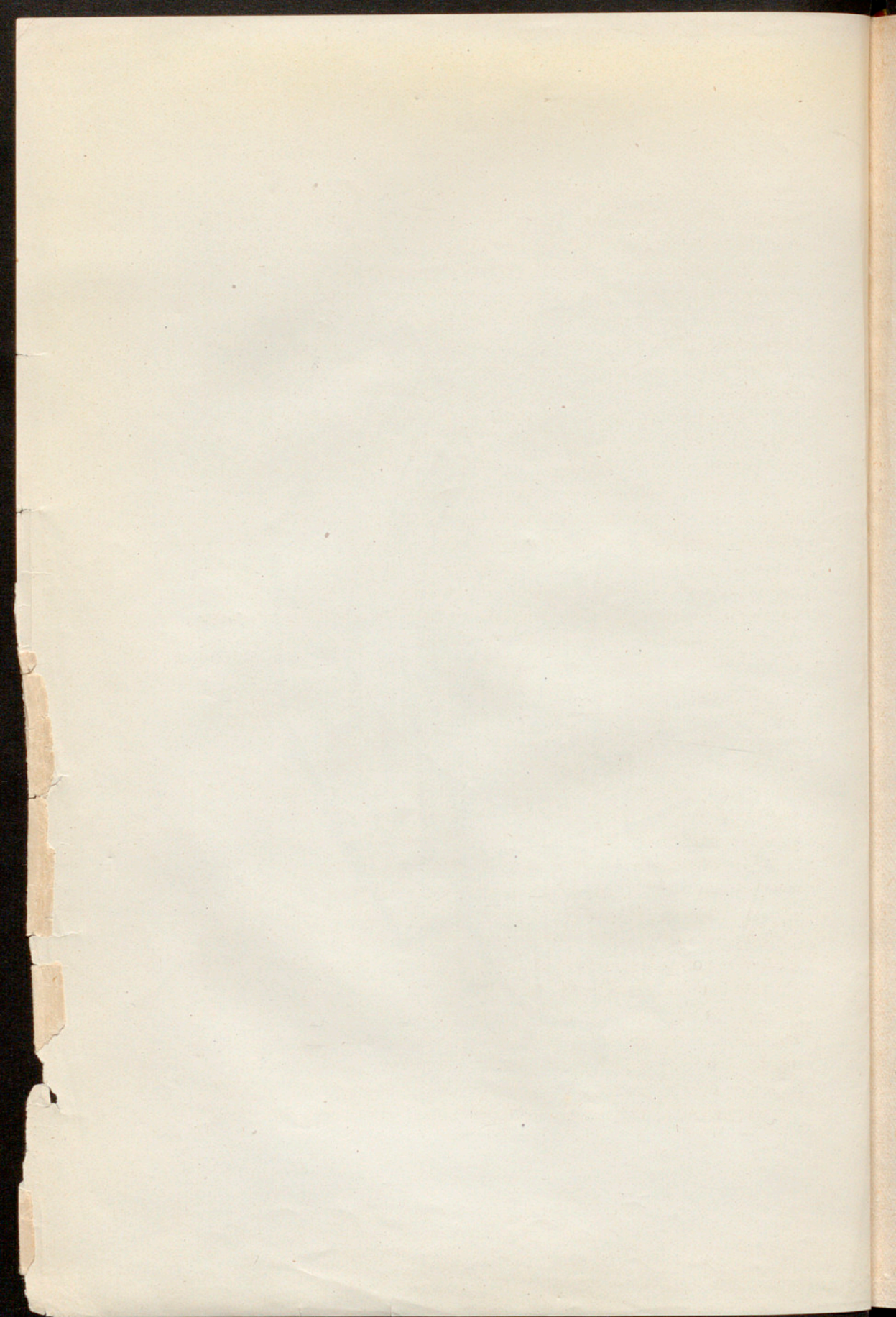
Dicho lo anterior, ha de deducirse que no es posible estudiar el edificio si no es a base de algunos gráficos y de los escasos

elementos existentes en Museos y colecciones. Sólo se conservan plantas de la iglesia, del primer claustro y de la Sala Capitular, que formaban tres cuerpos unidos. Esta planta, con los perfiles, detalles y alzados, se debe a José Casademunt y Luis Rigalt, siendo suficientes para conocer la estructura y elementos principales. Quedan además, como auxiliares notables, un dibujo de Luis Rigalt sobre la iglesia y claustro (fig. 630), otro de Francisco Javier Parcerisa (fig. 629), una pintura al óleo con detalle del claustro, atribuida a José Arrau y Barba, más unos mediocres dibujos representando el conjunto del convento, obra de un viajero italiano de los siglos xvii a xviii. Aparte esto, los textos descriptivos.

Respecto a la iglesia quedan, además, fuentes documentales que precisan su cronología, aunque no los autores. Era un templo de una sola nave, con siete capillas de planta cuadrada en cada lado, entre los contrafuertes, y ábside poligonal con dos pisos de grandes ventanales, el bajo correspondiendo a las capillas laterales, ejemplo directo de tradición francesa, único en Barcelona. Las capillas laterales comunicaban entre sí mediante un pasillo abierto en los contrafuertes. La nave se cerraba con siete tramos de ojivas de 15 metros de luz, 25,66 de altura máxima y 14,18 hasta el arranque de los arcos, mientras la altura de las capillas laterales era de 13,60, más 0,20 de desnivel respecto al pavimento de la nave central, y 5,20 de profundidad. En la fachada se abría un rosetón de traza semejante a los de la iglesia del Pino en Barcelona, Catedral de Tarragona y San Cugat del Vallés, con diámetro de 8,76 metros. Los siete ventanales bajos del ábside medían 9,72 de altura por 2,52 de ancho, mientras los siete superiores y los catorce distribuidos sobre las correspondientes capillas laterales medían 2,13 de ancho. Las siete del ábside y las seis correspondientes a los tres primeros tramos de nave tenían 9,72 de alto; las seis de los tres tramos siguientes, 3,90, y las dos del último tramo, 2,13. La fábrica, comenzada hacia 1243, llegaba, en 1252, a la altura del arranque de bóvedas. En 1248, el Pontífice Inocencio IV concedió indulgencias a los que ayudaran a la obra del templo, y hacia 1262 debían estar terminados el ábside y los tres primeros tramos de nave con sus capillas colaterales. Entre 1262 y 1268 hubo



Santa Catalina. Proyección. (Según Puig y Cadafalch.)



un nuevo período de actividad constructiva, merced a la protección de Jaime I y de Berenguer de Montcada. En 1275 sólo restaba el último tramo y el rosetón de la fachada, que se concluyeron poco después gracias al cuantioso legado testamentario de Pons de Alest, fallecido aquel año. Los mencionados datos y gráficos constituyen una preciosa fuente para el estudio del más antiguo templo gótico de Barcelona, cuya importancia fué grande por el influjo que ejercería en el posterior desarrollo de la arquitectura gótica de la ciudad.

A pesar de que la iglesia llegó casi entera hasta el siglo xix, ello no fué sin reformas, adiciones y supresiones. De éstas, la más grave fué la supresión de las claves de bóvedas en las capillas del lado del Evangelio para construir linternas que las iluminasen. El más importante anejo fué el campanario, comenzado quizá en los primeros años en que se construyeron nave y capillas. Su base cuadrada ocupaba parte de la segunda capilla del Evangelio y estaba adosado al contrafuerte. El cuerpo alto, octogonal y de proporciones muy esbeltas, terminaba en aguda flecha piramidal con crestería de piedra, decorada con figuras de conejos esculpidos a lo largo de las aristas.

La puerta principal, el pórtico que la protegía y otras construcciones adyacentes, por haber sido demolidas en 1823, se conocen muy incompletamente. La puerta, caso insólito en Cataluña, era bastante rica en escultura, con un total de veinticinco imágenes, de 1,40 de altura, aproximadamente; presidía el conjunto Santa Catalina, y las restantes figuras eran de bienaventurados y mártires de la Orden de Santo Domingo, que la única descripción conocida, del 1823, supone figuraban estar cantando a coro la Salve. El pórtico se levantó ante la puerta en terrenos adquiridos en 1320, y a los lados y enfrente fué edificándose un recinto funerario con capillas e importantes monumentos escultóricos; era probablemente la *claustra forana* aludida en un documento de 1377, y allí cerca hubo también la antigua capilla de las Vírgenes, construída por el Consejo Municipal para sus actos y reuniones, transformada en portería desde el siglo xvii. El arco protector ante la puerta de entrada lo levantó el maestro Alfonso de Bayena (¿Baena?) en 1492-93.

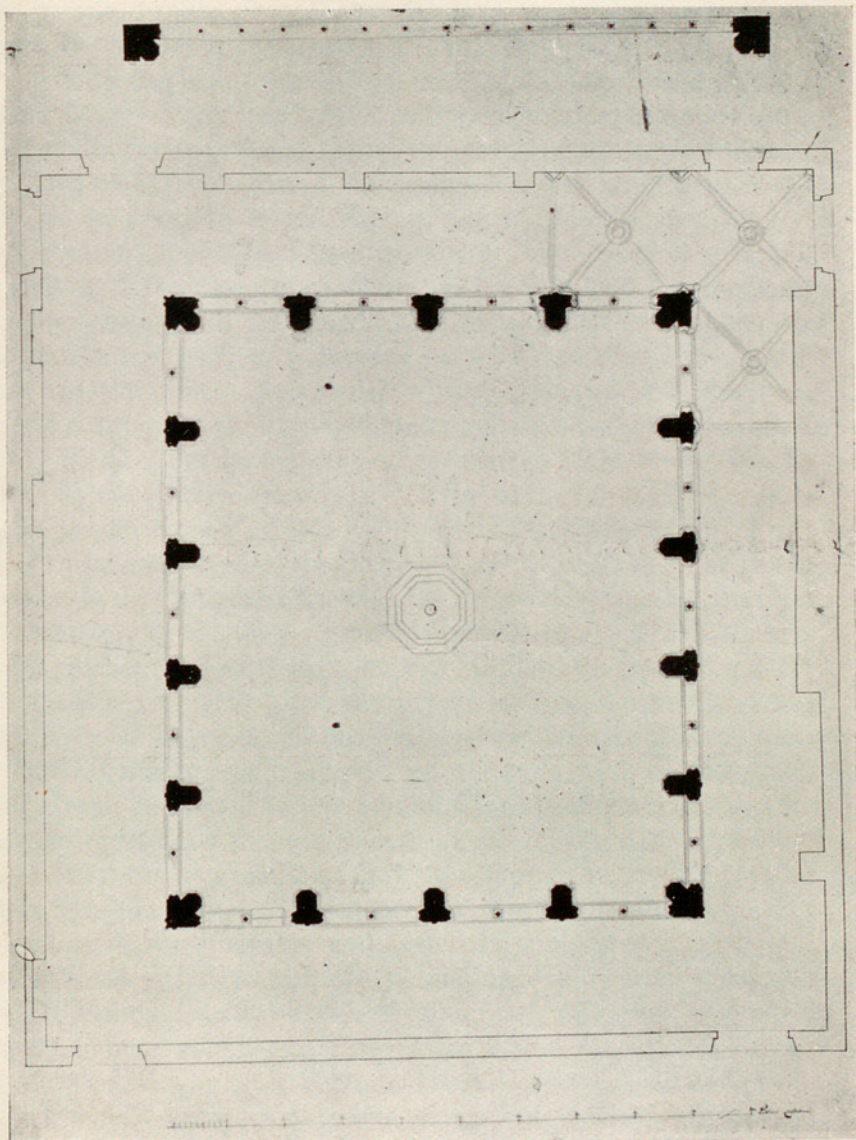
Volviendo a las reformas del interior del templo, en 1546,

el prior Fray Pedro Mártir Coma suprimió el coro antiguo, situado en el centro de la iglesia, e hizo construir otro a los pies de la misma, sobre una gran bóveda que ocupaba la anchura de dos capillas laterales. Después de 1835, la sillería fué parcialmente trasladada a la iglesia parroquial de San Justo, donde se conserva; es de madera tallada, con sencilla decoración. En tiempo vario, pero principalmente en el primer cuarto del siglo xvii, las capillas del lado de la Epístola fueron abiertas por el fondo y ampliadas hasta alcanzar doble profundidad. Con las tres más próximas a la fachada se aderezó una suerte de templo anejo, consagrado en 1608 y dedicado a San Ramón de Penyafort; a esta iglesia se trasladaron, en 1626, las reliquias del Santo. Las capillas laterales se llenaron de altares barrocos, y en el ábside mayor, cuyas ventanas se cegaron en parte por la construcción de sacristías y otras adherencias, se construyó, en 1688, un retablo monumental.

De los dos claustros que hubo es fácil la reconstrucción gráfica del primero y más antiguo (figs. 631 y 632), adosado al muro izquierdo de la iglesia. Del segundo, sólo se sabe que era contiguo del anterior y que no tenía construídas sino dos alas, con arcos muy simples. Es difícil precisar la cronología cierta del primer claustro, pues sólo se sabe que fué construído después de 1268, gracias a una manda que dejó Berenguer de Montcada; la Sala Capitular, con acceso al claustro, se erigió en virtud de un legado de Jaime Giralt, muerto en 1246. La carencia de datos fidedignos sobre la decoración escultórica de claves, cornisas y capiteles, dificulta aún más esta apreciación. Según los elementos constructivos, debió ser, en gran parte, obra del siglo xiv.

Originariamente, el claustro no tuvo sino una planta; su base era rectangular, con cinco arcos dobles en la galería adyacente al templo y en la opuesta, y cuatro en las otras dos. Los tramos, de arcos dobles, con una columna de piedra de Gerona en el centro y un óculo calado arriba, estaban separados entre sí por contrafuertes muy acusados, sobre los que se apoyaban las bóvedas de crucería que cubrían las crujías en tramos de planta cuadrada.

En 1550, el prior Fray Jaime Ferrán hizo construir sobre la



Santa Catalina. Planta del claustro. (Según Luis Rigalt.)

galería contigua a la iglesia otra alta para que sirviera de paso cubierto al coro nuevo; las columnas de los catorce arcos de esta galería dícense procedentes del coro antiguo, situado en el centro de la iglesia, cuya fecha se hace remontar a 1270.

La Sala Capitular, empleada más tarde como capilla de la Buena Muerte, era una vasta construcción de planta rectangular, cubierta por cuatro tramos de crucería con contrafuertes acusados al exterior. Estos datos parecen responder a un edificio de la segunda mitad del siglo XIII, pero la reconstrucción ideal no puede acometerse con el sólo conocimiento de la planta. Carecemos enteramente de datos fidedignos sobre el estilo y forma de la decoración esculpida de iglesia y claustro, aparte algunos perfiles y calados de ventanas, de interés más bien arquitectónico. Solamente algunos dibujos del claustro permiten suponer que los parteluces eran del tipo catalán esquemático a que, en menos escala, pertenecen abundantes ejemplares de construcciones civiles y eclesiásticas de la época; por tanto, tenían escaso interés escultórico. Mayor debía ser el de las cornisas historiadas de pilares y contrafuertes, y en este aspecto, la litografía de Parcerisa no parece muy fiel. En cuanto a la iconografía de tales elementos se sabe que en una de las claves de bóveda del templo estaba la efigie de Don Jaime el Conquistador, el gran protector de la Comunidad. Hay otras dos claves de bóvedas, de importancia secundaria, procedentes de Santa Catalina: una, al parecer del siglo XIV, se conserva en el Museo de Historia de la ciudad (Barcelona), con la imagen de la Santa titular y escudos reales (fig. 637); otra, de hacia 1400, con el Calvario, se guarda en el Museo Santacana, de Martorell, donde también existe, procedente del convento, una pequeña ménsula con un amorcillo esculpido, del siglo XVI.

Desde los primeros tiempos, el mayor interés escultórico de Santa Catalina se cifraba en los numerosos sepulcros y monumentos funerarios allí existentes, pero restan muy pocos de la gran cantidad que atestiguan catálogos y descripciones. Los sepulcros más antiguos son tres urnas, originariamente en la capilla de Santa Ana de la iglesia, y actualmente en el M. A. C., que contenían los restos de Fray Berenguer de Castellbisbal, O. P., Obispo de Gerona, muerto en 1253; Fray Guillermo

de Barbará, O. P., Obispo de Lérida, muerto en 1255 (fig. 633), y Fray Bernardo de Mur, O. P., Obispo de Vich, finado en 1264. Sus tres urnas son de piedra calcárea, y en su frente llevan grabado el epitafio y la imagen yacente del Obispo. No serán muy posteriores a 1264, última de las fechas de óbito.

Pertenecientes, con seguridad, al siglo XIII sólo hay otras tres urnas funerarias: la de Pons de Alest, muerto en 1275, y de su esposa; la de un Guillermo de Lacera, fallecido en 1280, y varios de sus familiares; y la del caballero Guillermo de Torre, muerto en 1298. Esta estuvo en el claustro, y ahora se conserva en el Museo de Arte de Cataluña junto con las anteriores y con la colectiva de varios miembros de la familia Sant Vicenç; la de G. de Montclús († 1310), la del caballero Galcerán de Rosanes († 1323) y la de sus antepasados, Galcerán de Rosanes († 1300) y Simón de Rosanes († 1312), la del ciudadano Bonanat de Pera († 1308), otra de los Lacera, patronos de la capilla de Santiago el Mayor (donde se hallaba originalmente esta urna), la del doctor en Medicina Roberto de Rusticonibus, muerto en 1362, natural de Bérgamo, y las de Pedro Sa-Era, Fray Francisco Mateu y sus familiares, ésta del siglo XIV. Las más de las urnas estaban en el claustro; todas son de piedra y del mismo tipo: una inscripción en el centro, y a los lados los escudos heráldicos del o de los difuntos, haciendo de soporte parejas de leones en piedra. De las numerosas lápidas funerarias que hubo en el suelo ninguna se conserva.

Tanto en el claustro como en el interior del templo y restantes dependencias hubo verdaderos monumentos escultóricos de carácter funerario, destruidos en el siglo XIX, ejecutados por importantes artífices y destinados algunos a personajes de sangre real. Sólo nos ha quedado algún ejemplar de tipo más modesto. El más antiguo es el sepulcro de San Ramón de Penyafort (figs. 215 y 216), que datará aproximadamente de 1299, el año que Jaime II patrocinó la construcción de un altar dedicado al Santo; desde 1837 se halla en la Catedral de Barcelona. Carece de tapa, y una gruesa capa de pintura altera las líneas de los relieves, que, en los cuatro frentes del sepulcro y separados por columnas, aluden a la vida y milagros póstumos de San Ramón. También se guarda hoy en la Catedral

una imagen yacente del Santo (fig. 217), al parecer del siglo xv, que se hallaba en la iglesia de Santa Catalina, indicando el lugar del pavimento donde primeramente se le inhumó. Está en el Museo de Arte de Cataluña el sepulcro de las damas Romia Samuntada y Constança Descoll (fig. 635), el del mercader veneciano Moreto Dandolo, muerto en 1348 (fig. 634), y el de un caballero de la familia March (fig. 636), los tres del siglo xiv. Los dos primeros se hallaban en el claustro; el de las damas es de piedra; descansa sobre dos leones y, además de contener la inscripción funeraria, tiene esculpida una figura femenina yacente. El del mercader veneciano, de alabastro, carece de tapa y soportes; en el centro está el epitafio; a la derecha, el león de San Marcos; a la izquierda, una figura arrodillada, y a cada lado, un escudo; todo muy sencillo, pero de buena factura. El tercer sepulcro, de piedra, sostenido por dos leones, lleva en el frente tres escudos de la familia March, y en la tapa la imagen yacente de un caballero armado y revestido con cota de malla. La cabeza está mutilada. Sin duda procede de la capilla de la Virgen de los Angeles, en la iglesia, donde estaban las sepulturas de los March.

Todavía existen en el mismo Museo dos lápidas de más interés epigráfico que escultórico. La más antigua estaba en la capilla de Santa Inés, y conmemora la fundación de la misma por Inés Giralt, hija de Romeu Giralt y esposa de Jaime Ombald (siglos xiii a xiv), que recibieron allí sepultura. La segunda contiene una larga inscripción conmemorativa dedicada, en 1733, por los monjes a Fray Tomás Ripoll, general de la Orden y gran protector de la Comunidad, muerto en 1747. La lápida estuvo colocada en la portería del convento, bajo un busto de dicho eclesiástico, desaparecido en 1835.

De todas las imágenes y retablos, sólo ha quedado una Virgen con el Niño, en mármol, hacia 1400 (fig. 638), que estuvo sobre una de las puertas de la iglesia y hoy se guarda en el Museo Santacana, de Martorell. El resto fué ya destruido, en parte, en 1835, excepto algunas piezas que habían hallado refugio en la iglesia de Santa Marta, y al derribarse ésta en 1904 pasaron a otros templos barceloneses, pereciendo totalmente en 1936. Entre las piezas desaparecidas en esta fecha deben citarse una

Virgen y el Niño, atribuidos a Tommaso Orsolino, regalados, según tradición, por San Pío V, Papa de 1565 a 1572. Al ser sacados de Santa Marta y llevados a la actual iglesia de los Dominicos sufrieron una inhábil restauración y repintado. Las dos magníficas pilas de agua bendita (fig. 639) eran de mármol, del siglo xviii, y fueron regaladas por el mencionado Fray Tomás Ripoll. En 1936 se hallaban en la Barceloneta, en la iglesia de San Miguel, donde fueron destruidas.

En lo referente a pintura, aún son más escasos los restos. Hasta el siglo xix se conservaron en la iglesia y convento algunas piezas notables, entre ellas una Virgen con el Niño en el regazo, pintura sobre tabla, tenuta como obra del Ticiano y desaparecida en 1835. Actualmente subsisten dos pinturas al óleo sobre lienzo. La más importante es una Pentecostés de enorme tamaño y en deficiente estado de conservación, que estuvo en la capilla de la Virgen del Rosario, y hoy en los depósitos del M. A. C. Es obra de principios del siglo xviii, atribuida por Ceán Bermúdez a Pedro Crosells (1672-1734), y por Fontanals del Castillo a Antonio Viladomat (1678-1755). La otra, atribuida a José Flaugier (1745-1813), estuvo en la capilla de San Jacinto, del mismo templo, y hoy se halla en la iglesia parroquial de los Santos Justo y Pastor; representa a San Magín haciendo brotar la fuente milagrosa para apagar la sed de los soldados que le apresaron.

Procedente de Santa Catalina, quizá del pequeño coro que hubo en la capilla nueva de San Ramón de Penyafort, hay en las colecciones municipales de Barcelona un pequeño órgano portátil, con pinturas decorativas, obra de las proximidades de 1700.

SAN NICOLÁS O SAN FRANCISCO DE ASÍS.—A principios del siglo xiii había, cerca de la actual plaza del Duque de Medinaceli, un pequeño hospital de peregrinos, cuya capilla estuvo bajo la advocación de San Nicolás, y es tradición que allí se albergó, en 1211, el Santo de Asís. En 1232, Jaime I cedió el edificio a los Franciscanos, que erigieron un primer convento, cuya iglesia inauguró el Monarca en 1247. Junto a ella existía un pequeño claustro llamado de San Nicolás. Algo

más hacia el Este se construyó, en la segunda mitad del siglo XIII, la iglesia mayor, dedicada a San Nicolás de Bari, y, posteriormente, entre ella y la Rambla, en el solar del huerto, el claustro primero o mayor, consagrado en 1349. Este contenía algunas capillas y la Sala Capitular, y comunicaba con otro claustro, quizá del siglo XV. Otras dependencias se agrupaban alrededor de un tercer claustro erigido en 1752. En 1822 todos estos edificios, y especialmente el templo, sufrieron considerables depredaciones e incluso alguna demolición parcial. Después del incendio de 1835, la iglesia, claustros y convento fueron enteramente derribados.

Los restos conservados, así como los documentos gráficos del edificio, son muy escasos e insignificantes. Del conjunto queda una planta muy defectuosa, y de la iglesia tenemos una acuarela del ábside, por Onofre Alsamora, conservada en el Museo de Historia de la ciudad, en Barcelona. Otras acuarelas representando la parte exterior, obra de Joaquín Monteyrín, están en colecciones particulares de Barcelona. A base de estos datos y de alguna descripción podemos reconstituir la iglesia de una sola nave, cubierta por siete tramos de crucería, ábside poligonal cubierto por siete paños, cuyos nervios se resumían en una clave central. Los espacios entre los contrafuertes eran ocupados por puertas o por capillas: los del lado de la Epístola, contiguos al primer claustro, conservaron hasta la destrucción su traza primitiva, con planta rectangular; los demás habían sufrido numerosas ampliaciones y reformas, tanto en dimensiones como en su decoración; y las capillas de San Antonio (1723-24) y de San Pedro de Alcántara (1684) llegaron a alcanzar la disposición de pequeños templos adyacentes.

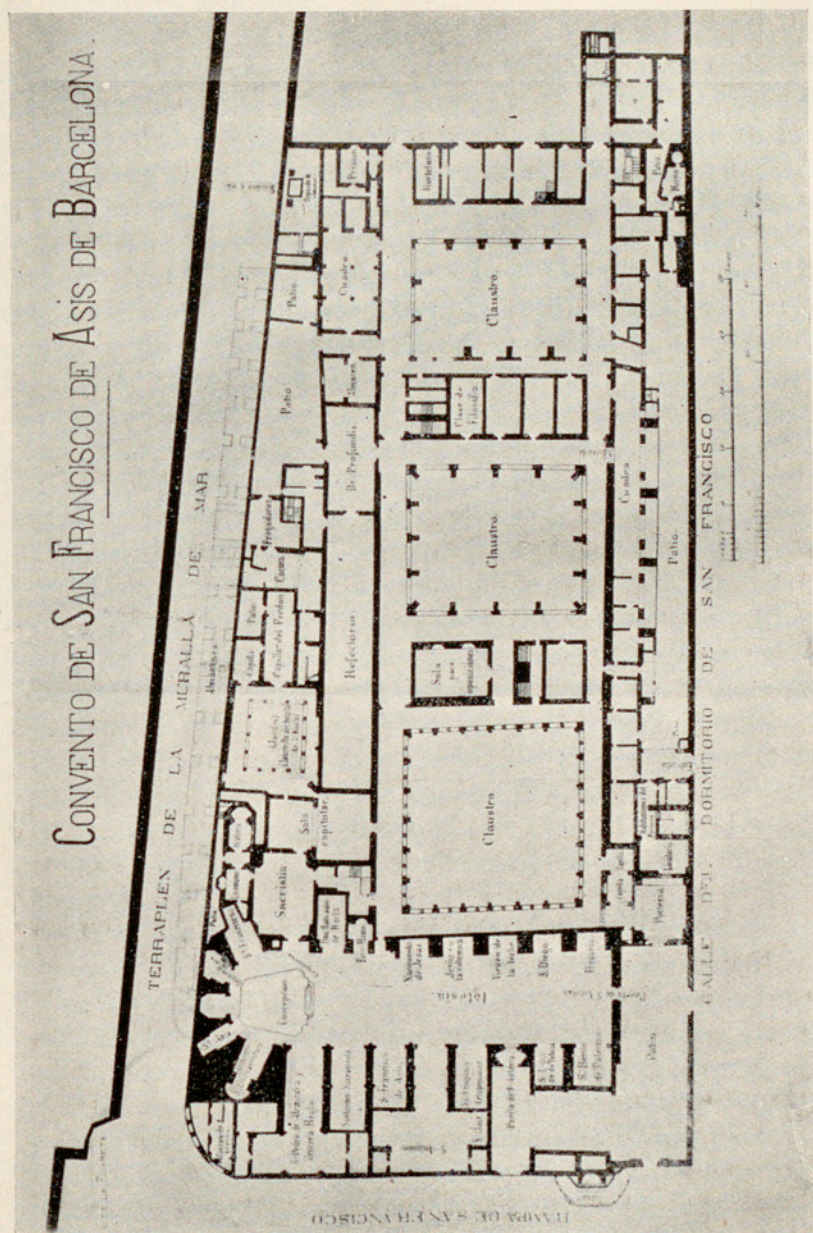
La nave central, aunque blanqueada, conservaba la forma gótica. En el ábside, el altar mayor y una serie de sepulturas de personajes de sangre real, quedaban rodeados por una girola en que se abrían cinco capillas radiales de plantas diversas, construídas quizá en época tardía en el lugar que anteriormente ocupaba un orden de ventanales bajos como los ábsides de Santa Catalina. Sobre cada capilla se abría un gran ventanal gótico, muy sencillo. Ventanas análogas debió tener la nave en sus dos lados principales, aunque no constan datos sobre el

detalle. La fachada en que se abría la puerta llamada de San Nicolás, con imagen del Santo, tenía en lo alto un gran rosetón calado. Otra puerta, la llamada de San Antonio, se abría en el lado del Evangelio, y en el de la Epístola, las puertas que comunicaban con el primer claustro y con la gran sacristía que se añadió en el siglo xviii. Las únicas fechas seguras para la cronología del templo son: la de 1277, año en que murió Ramón de Banyeres, que hizo construir la capilla de la Virgen María (de San Antonio de Padua desde el siglo xviii), hacia la mitad de la nave, del lado del Evangelio, y la de 1297, en que San Luis, O. F. M., Obispo de Tolosa, consagró la iglesia ya construída y dedicada a San Nicolás de Bari, al tiempo que el Obispo de Barcelona, Fray Bernardo Peregrí, O. F. M., consagraba el altar de San Francisco en el mismo templo.

Del primer claustro existe una litografía de Francisco Javier Parcerisa (fig. 640) con la vista de un ángulo, la planta y alguna descripción, por lo que sabemos que sus cuatro lados no formaban un rectángulo perfecto. Cada uno tenía seis arcos dobles con un óculo sobre el parteluz, de tipo semejante a los de Santa Catalina. También, a semejanza de este convento, las galerías se cubrían con crucería. Había además un primer piso gótico y un segundo de estilo distinto, ambos posteriores.

Como restos esculpidos de tan vasto conjunto arquitectónico sólo nos quedan tres capiteles (figs. 641 y 642), procedentes del primitivo claustrillo de San Nicolás, destruído en 1500 por los temporales y rehecho un siglo más tarde aprovechando los materiales primitivos. Después de demolido el convento, se hallaron al sentar los cimientos de una casa en la plaza del Duque de Medinaceli. Son de mármol blanco, miden 0,28 de alto y pueden fecharse en el siglo xiii. Muy delicados de talla, en uno se representa una escena litúrgica, y los otros dos son de figuras decorativas, al parecer sin significación religiosa.

En la iglesia, claustros y alguna dependencia, hubo una gran cantidad de monumentos funerarios, desde la lápida y osarios más simples hasta los grandes sepulcros ricamente esculpidos. Solamente en el pavimento de la galería del primer claustro se contaban ciento veintiséis laudes esculpidos, pero el número de piezas conservadas es muy reducido. Éstas se



San Francisco. Planta general. (Según Barraquer.)

hallan en el M. A. C., y por orden cronológico corresponden a los personajes siguientes:

Ramón de Banyeres, ciudadano de Barcelona († 1277), que hizo construir la capilla de la Virgen María, la cuarta del lado del Evangelio (en la iglesia). B. de Saga († 1292) (lado este del claustro). Pedro Boiga († 1301), cambista y ciudadano de Barcelona (lado este del claustro). La esposa de Berenguer de Palau y su hija María, fallecidas en 1307, miembros de la Tercera Orden Franciscana (lado sur del claustro, en el muro). Pedro Desvilar († 1311), ciudadano de Barcelona, y su esposa (lado este del claustro). Guillermo Serra († 1315), ciudadano de Barcelona, y su esposa, constructora de la tumba (a la derecha de la puerta principal del templo). Guillermo Tomás († 1319), cambista y ciudadano de Barcelona (a la izquierda de la puerta principal del templo). Jaïne, hijo del noble Gilabert de Cruilles (siglo xiv) (lado sur del claustro, en el antepecho). Pedro Comte, doctor en Leyes († 1323), y sus hermanos (urna en el lado sur del claustro, junto a la puerta del templo). Pedro Espatafora y de Menaguera († 1324) (interior de la Sala Capitular, en el muro.) Felipe Judice († 1334 en Génova), ciudadano de Barcelona y de origen genovés (lado norte del claustro, en el muro). Felipe Ohdolin († 1348), ciudadano de Barcelona y de origen veneciano (lado sur del claustro, en el antepecho, frente a la puerta de la sacristía). Los hermanos Doni, mercaderes (osario construido en 1392) (lado sur del claustro, en el muro.) Pedro Esteve, mercader (osario construido en 1466). Dalmáu Daiá (?), mercader barcelonés (siglo xv). Jerónimo de Miquel y de Ferrer (siglo xvi).

Aparte las inscripciones, estos sepulcros no muestran sino escudos y alguna orla decorativa. También se guardan en el Museo de Historia de la ciudad las lápidas de consagración de la iglesia y primer claustro con inscripciones latinas conmemorativas. La de la iglesia estuvo en la puerta de comunicación con el claustro. La segunda, en el muro del ala norte claustral.

De las esculturas funerarias propiamente dichas se conservan en el M. A. C. un relieve de alabastro (fig. 643), incompleto por los extremos, y una imagen yacente (fig. 644). En el relieve se representa una procesión presidida por un Obispo. Es de

tipo semejante a otros sepulcros del mismo tiempo (siglo xiv), y perteneció al enterramiento de un caballero desconocido. Tuvo imagen yacente, hoy desaparecida, y estuvo en el muro sur del claustro, cerca de la Sala Capitular.

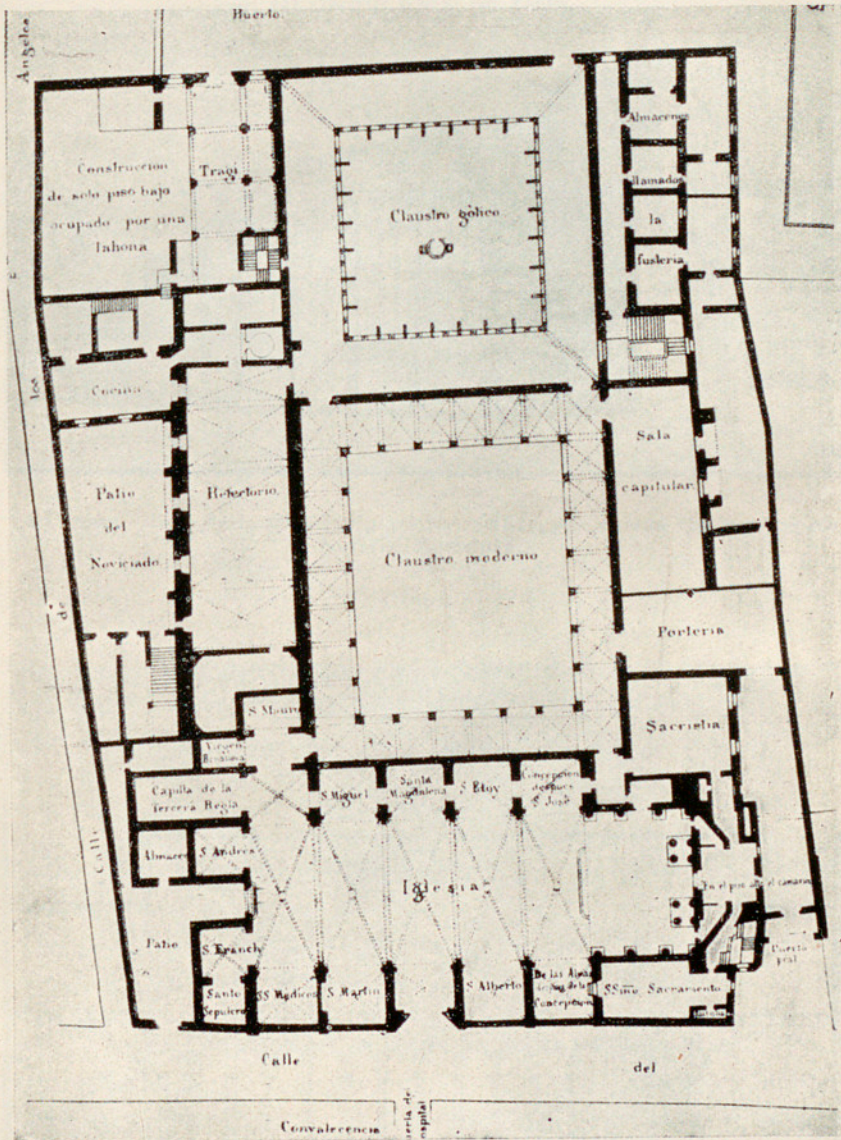
La imagen yacente, femenina y con corona real, dicese perteneció al sepulcro de la Reina Sibila de Fortiá, fallecida en 1406, cuarta esposa de Pedro el Ceremonioso. Estuvo colocada en el presbiterio, junto a otros sepulcros de personajes de sangre real.

Abundaban las pinturas en el templo y convento; en el M. A. C. se guardan los veinte lienzos al óleo con episodios de la vida de San Francisco de Asís (figs. 645 a 662), pintados entre 1730 y 1739 por el barcelonés Antonio Viladomat (1678-1755) con destino a los muros del primer claustro. Sus contemporáneos los consideraron como la obra más importante del artista. Por lo menos fueron bien madurados, pues para su preparación ejecutó varios dibujos y reducciones al óleo que pasaron al convento de Franciscanos de Berga (Barcelona), y, más tarde, al de Vich, donde perecieron en 1936. Una serie de lienzos atribuidos también a Viladomat y procedentes, al parecer, de la capilla de San Antonio, en el convento, se conservan en la colección Golferichs, de Barcelona.

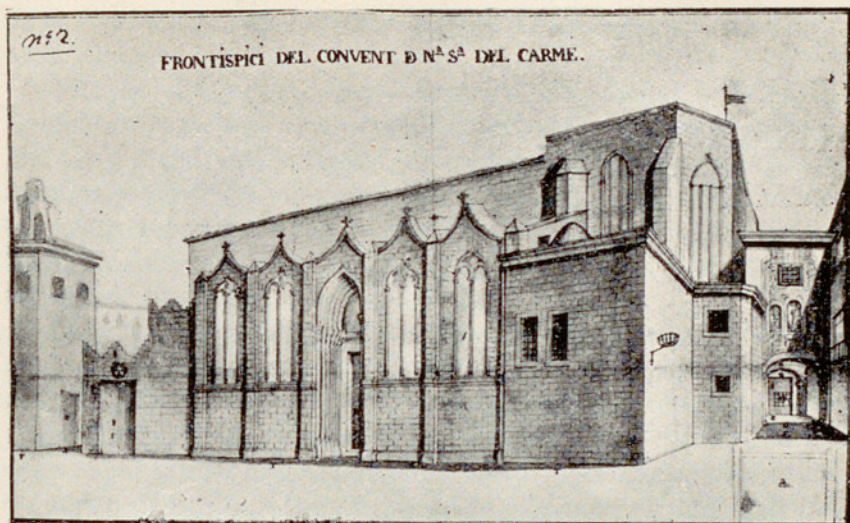
En la iglesia parroquial de los Santos Justo y Pastor existen algunas piezas de menor importancia, procedentes de la iglesia de San Francisco: una imagen de San Antonio de Padua que estuvo en el retablo del Santo, construido en 1723-24; cuatro coronas de luz, de bronce dorado; un juego de sacras de nácar, del siglo xviii, y otra sacra suelta, de la misma época y material.

EL CARMEN.—Fué iglesia y convento de los Carmelitas Calzados. La Orden se estableció en Barcelona en 1291, y al año siguiente obtuvo autorización para edificar las dependencias conventuales. La iglesia se cree construída hacia 1293, y en 1294 ya consta una dotación para las lámparas de la Virgen en el templo. Continuaron las obras en el siglo xiv con algunas adiciones, como la cuarta capilla del Evangelio, cubierta en 1381. El refectorio y demás dependencias estaban situados al norte de la iglesia, alrededor de dos claustros contiguos.

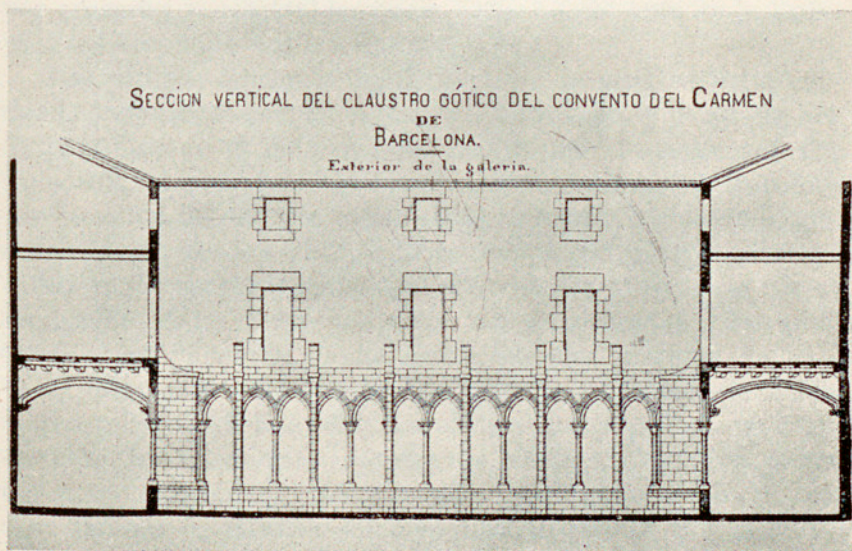
Incendiado en 1835, el convento sufrió luego varios desper-



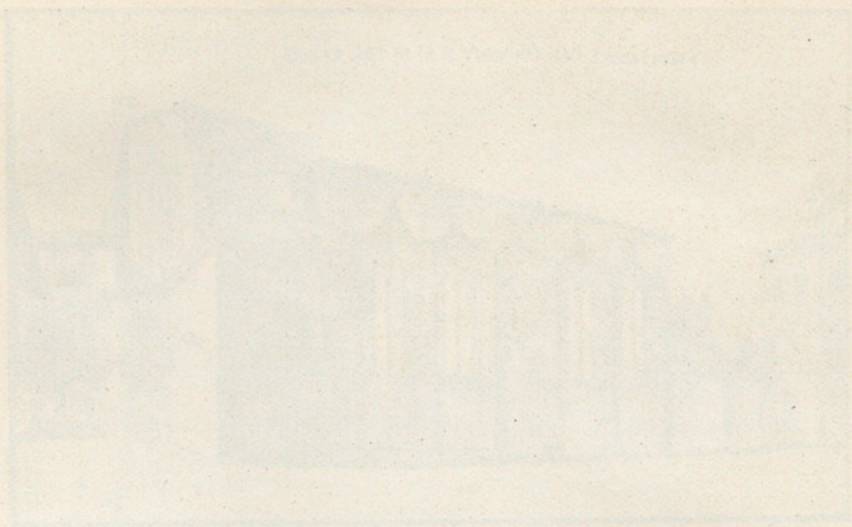
El Carmen. Planta general. (Según Barraquer.)



El Carmen. Vista de la iglesia y portería en 1741, por Manuel Viñals. (Archivo Notarial, Barcelona.)



El Carmen. Alzado del claustro gótico. (Según Barraquer.)



Architectural drawing of a building facade, showing a series of vertical elements and a pitched roof.



Architectural drawing of a building facade, showing a series of arches or openings.

fectos y derribos y habilitados los restos como sede provisional de la Universidad, subsistieron algunas dependencias hasta 1875, fecha del derribo total.

Aunque el convento haya desaparecido, quedan suficientes elementos para una reconstrucción bastante completa: existen plantas y alzados de la iglesia y claustros, fotografías de algunos detalles y dibujos y acuarelas de los mismos. También abundan los restos arquitectónicos, la mayoría en el M. A. C., por haber sido recogidos en 1875, fecha del último derribo, por D. Juan Buixareu, propietario de los solares.

La iglesia tenía un ábside poligonal y nave única de cuatro tramos con otras tantas capillas de planta cuadrada entre los contrafuertes, todas ellas cubiertas con crucería, como la nave y presbiterio. Las cinco capillas del Evangelio comunicaban entre sí por huecos practicados en los contrafuertes. La penúltima o cuarta, dedicada a San Miguel, fué edificada en 1381 por los cofradés carniceros, y en la más próxima a la fachada se abrió el paso al claustro anejo con tres capillas adyacentes. En el tercer hueco, entre los contrafuertes del lado de la Epístola, se abría la puerta principal. A los pies del templo había otra puerta flanqueada por capillas de planta cuadrada, cubiertas por crucerías y construídas hacia 1500. La del lado de la Epístola fué ampliada posteriormente.

Las últimas adiciones consistieron en la gran sacristía edificada junto al ábside, en el lado del Evangelio, y la capilla del Sacramento, en el lado opuesto del mismo. A comienzos del siglo XIX, el presbiterio y ábside fueron totalmente transformados en su decoración; construyóse una falsa bóveda desfigurando la gótica, y a cada lado se levantaron cuatro pilastras corintias, en concordancia con el altar mayor proyectado por el arquitecto Pedro Serra y Bosch con esculturas de Salvador Gurri, José Ferrer y Jaime Folch, algunas pinturas de Salvador Mayol y colaboración, en trabajos menores, de otros artífices, desde 1805 a 1821. La obra se completó con la construcción de un camarín, suprimiendo, entre 1815 y 1818, parte del muro testero del ábside. De tales construcciones no quedan sino algunas fotografías. El conjunto, disonante con el resto del interior, no era visible exteriormente. A los ventanales late-

rales, uno encima de cada capilla, seguían los cinco del ábside, algo mayores. El campanario, de proporciones reducidas, estaba adosado a un lado del ábside, quedando su base englobada en la sacristía (fig. 663).

Detrás del ábside, y en la misma calle del Carmen, a la que daba la fachada lateral del templo, se abría el arco de entrada a la portería. Sobre él, el muro estaba cubierto por una gran composición de azulejos pintados, en cuyo centro, perforado después de 1835 por un balcón, había una efigie de la Virgen del Carmen.

El claustro mayor, adyacente a la iglesia, construido en el siglo xvii, vino a reemplazar un patio o claustro más antiguo. Su plano, buenas fotografías (fig. 664) y algunos dibujos, nos dan idea de sus cuatro alas de doble planta, la inferior con seis arcos en las alas menores y siete en las mayores, todas ellas sobre pilastras de piedra. El piso superior, sobre bóvedas de arista, tenía doble número de arcos apeados por columnas. El ala occidental estaba ocupada en parte por el refectorio, gran pieza abovedada con acceso desde el segundo claustro. Una pared medianera, con dos puertas, separaba el lado norte del claustro gótico. Este era de planta cuadrada, con las galerías del piso bajo cubiertas con vigas y arcos de piedra en los ángulos. En cada ala se abrían siete arcos dobles sobre columnas separadas por contrafuertes. Las columnas y capiteles, conservados en su mayoría en el M. A. C. y en el Museo Santacana, de Martorell (fig. 665), son de piedra de Montjuich y carecen de decoración.

Los restos escultóricos son relativamente abundantes y permiten formarse idea de la decoración de la iglesia y convento.

Del templo se conservan dos imágenes: la principal es una Virgen con el Niño, de alabastro, ahora en el M. A. C. (fig. 671), obra muy cuidada del siglo xiv, que estuvo en el tímpano de la fachada lateral y no es posible identificar con la mencionada en 1294. La puerta se conserva íntegra, reconstruida en un solar de las afueras de Barcelona. Otra escultura poco posterior, afectada por el fuego, es la de piedra, conservada en el M. A. C., representando al Obispo San Eloy (fig. 670), patrono del gremio de cerrajeros, que estuvo en la segunda capilla del

lado del Evangelio. Como principales elementos arquitectónicos, queda la clave mayor del presbiterio, fragmentada, con la Coronación de la Virgen (fig. 668), y una clave de bóveda secundaria, con San Bartolomé y un Santo Abad (fig. 669), ambas en el M. A. C. A las capillas del Evangelio pertenecen grandes blasones de piedra que estaban empotrados en sus muros como prueba de posesión, la mayoría en el M. A. C.; unos, con yunques, martillos y tenazas, pertenecen a la citada capilla de San Eloy o de los cerrajeros (segunda de este lado); a la tercera, o de Santa Magdalena, otros; con tijeras, del gremio de sastres, y, por último, los que muestran cuchillos, carneros y bueyes, proceden de la cuarta capilla, que los carniceros consagraban a San Miguel; de esta misma se guarda en el M. A. C. la lápida fundacional. De una capilla indeterminada que debió pertenecer a una familia noble, quedan nueve blasones sueltos y otros en ménsulas, todos con iguales figuras: un león coronado y un lebrél, conservados en el M. A. C., excepto tres del Museo Santacana, de Martorell. De parecida procedencia existen varios escudos de la familia Montcada y de otros tres linajes.

En el mismo Museo Santacana, de Martorell, hay dos ménsulas en forma de cabeza humana, algo rudas de ejecución, que sirvieron de soporte a la tribuna del órgano, en la primera capilla del Evangelio, contigua al presbiterio.

No es posible establecer con precisión el emplazamiento original de otros elementos arquitectónicos de los siglos xiv y xv, tales como ménsulas, capiteles (fig. 666), gárgolas y dovelas, algunos con restos de policromía, procedentes de la iglesia y convento del Carmen y conservados en el M. A. C.; de ellas, algunas ménsulas con figuras (fig. 667) son muestra de excelente escultura. Las piezas mayores, principalmente capiteles de pilares, deben proceder de los muros intermedios de las capillas laterales.

La escultura monumental de siglos posteriores ha desaparecido enteramente; dan una insignificante idea de ella las fotografías de los restos del retablo del altar mayor y las noticias del panteón del Marqués de Meca, en una capilla lateral cuyas esculturas fueron ejecutadas en el siglo xviii por Juan Henrich.

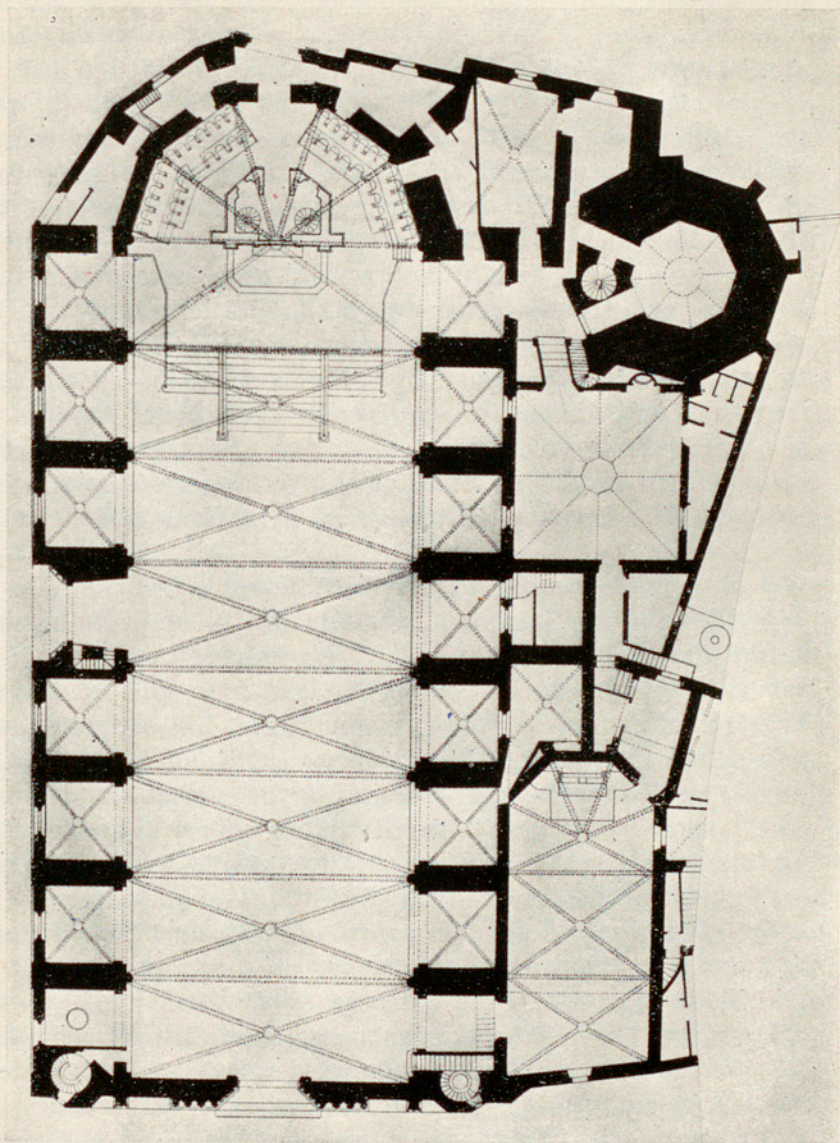
Nada ha quedado de los retablos barrocos de las capillas y de las imágenes sueltas; sólo quedan un par de crucifijos en el M. A. C.

Aún peor fortuna tuvo la decoración pictórica de la iglesia y convento. El retablo de Santa Magdalena, que en el *siglo xiv* pintó Lorenzo Saragossa para la capilla de los Sastres, no debió llegar al *xix*, y el gran retablo de San Eloy, ejecutado en 1483 por Jaime Huguet para los cerrajeros, pereció en el incendio de 1835. En la misma ocasión desaparecieron los numerosos lienzos del pintor barcelonés Pedro Cuquet, muerto en 1666, que decoraban el templo, sacristía, claustros y otras dependencias.

Como objetos de importancia artística secundaria cabe citar una treintena de piezas de cerámica, que en su mayoría fueron empleadas en el relleno de las bóvedas y se recogieron cuando el derribo. Están en el M. A. C.

EL PINO.—Iglesia parroquial dedicada a Santa María de los Reyes o del Pino. Este nombre ya se asocia al del templo desde la más antigua mención del mismo en 992, y obedece a la proximidad de un pino, tan famoso como la higuera que dió nombre a la plaza de la Cucurulla. La iglesia del Pino quedaba al exterior de la muralla romana; se sabe que en 1079 tenía cementerio propio, pero sólo a partir de 1188 consta su carácter de parroquia. No hay vestigios de templo o templos anteriores al actual.

Este es de una sola nave, cubierta por siete tramos de crucería (fig. 680). El ábside (fig. 672), de igual cubrición (fig. 682), es poligonal, con cinco lados cerrados y dos capillas laterales. Estas son de planta cuadrada y siguen la alineación de las otras laterales de la nave, situadas entre los contrafuertes (fig. 673). En total, las útiles son catorce, ya que la cuarta del Evangelio da paso a una puerta lateral (fig. 674), y en la aneja al presbiterio, del lado de la Epístola, hay una escalera y la puerta de la sacristía, dependencia de construcción posterior. En la octava y última del mismo lado se sitúa una moderna imagen de Cristo en la Cruz, y en su fondo se halla abierto el paso a la antigua Sala Capitular, luego capilla de la Sangre. En el fondo de cada capilla hay una ventana, y otra encima, en



El Pino. Planta general. (Según datos del Servicio de Conservación y Catalogación de Monumentos de la Diputación de Barcelona.)

el muro de la nave; esta línea de ventanales altos se continúa en el ábside. Este tiene una galería exterior con pasos abiertos en los contrafuertes.

En la fachada occidental (fig. 676) se abre la gran puerta, bajo el magnífico rosetón (fig. 677), reparado varias veces y reconstruido después del incendio de 1936; a ambos lados, dos torrecillas con escalera interior. Una tercera torrecilla con linterna se levanta junto a la puerta lateral. El campanario (fig. 679) forma un cuerpo independiente, a la derecha del ábside, de planta octogonal y 54 metros de altura.

La antigua Sala Capitular, ya mencionada, tiene forma de capilla, con ábside poligonal, cubierto con ojivas. Esta, la sacristía y demás dependencias parroquiales, están situadas en el lado de la Epístola del templo, donde además existe un espacio abierto, resto del huerto rectoral; el cementerio de la parroquia, que estuvo cerca del ábside y en el lugar de la actual plaza de San José Oriol, en el lado del Evangelio, desapareció en el siglo xix.

Algunas fechas precisan, de una manera incompleta, la cronología del templo. Su erección, acordada por los feligreses, debió empezar poco antes de 1322, pues en este año, habiéndose elevado al Rey una querrela contra los que, pese a haberse comprometido, no contribuían a las obras, Jaime II dió orden de que fueran obligados a ello. En 1329, su sucesor, Alfonso el Benigno, cedió una suma para las obras. De 1332 consta un legado para la capilla de San Esteban, que entonces estaba en construcción en el cuarto tramo de nave. Dos años más tarde, el procurador de la Junta de la Obra hubo de hacer otra reclamación contra los contribuyentes remisos. Y desde 1334 hasta el siglo xv carecemos de nuevos datos de interés relativos a la iglesia, cuya nave debió cubrirse en la segunda mitad del siglo xiv. Existe una lápida conmemorativa de la consagración, que tuvo lugar en 1453; pero ésta no puede ser, en modo alguno, la primera. Las noticias referentes a sus arquitectos son las siguientes: En 1415 lo era Guillermo Abiell, pero en tal época la obra estructural del templo estaba ya terminada; en 1443 y 1444 consta como maestro mayor Francisco Bacet; durante la segunda mitad del siglo xv y hasta su muerte, acaecida

en 1497, dirigió las obras Bartolomé Mas, el maestro mayor de la Catedral, quien consta explícitamente como constructor de la Sala Capitular, empezada en 1468 e inaugurada en 1486; le ayudaron en ello Juan Borgonyó, Pedro Tolosa, Alexandri, Pedro Desvalls, Juan Prats y otros. También se atribuye a Mas la construcción del campanario, pero en realidad fué autor del proyecto general de terminación, porque las obras del mismo habían empezado ya hacia 1379, gracias a una fuerte subvención del Rey, y en 1402 eran llevadas muy activamente. Los solares necesarios habían sido adquiridos en 1371 y 1375. Desde 1497 fué maestro mayor Pedro Castelló, y a partir de 1508 Pablo Mateu.

Todo ello obliga a completar la fijación cronológica de este importante edificio, a base de sus caracteres estilísticos. El elemento de tipo más antiguo es la puerta lateral (fig. 674), trazada según modelo de la segunda mitad del siglo XIII, con capiteles (fig. 675) y ornamentación de tradición románica, con precedentes barceloneses inmediatos en el claustro de San Pablo del Campo y la capilla de Santa Lucía de la Catedral.

Al mismo periodo constructivo de esta puerta, al menos en su estado actual, pertenecen el presbiterio, con sus dos capillas adyacentes, y los cinco primeros tramos de la nave. En esta parte, las ventanas bajas de las capillas obedecen a un mismo tipo, y en las altas se utiliza un modelo sencillo, común a todos los huecos, y otro más suntuoso y complicado, que sólo aparece en el centro del ábside y a los lados del tramo de nave correspondiente a la puerta lateral. Estos trazados pasaron, con ligeras modificaciones, a Santa María del Mar.

En el sexto tramo de nave aparecen signos de una interrupción, pero sus dimensiones, estructura general y de las capillas, son idénticos a los anteriores, como siguiendo igual plan. El último tramo, bastante más ancho, forma unidad aparte con la fachada principal, que por varias razones parece corresponder a la primera mitad del siglo XIV. En primer lugar, es evidente la influencia de la puerta de San Ivo, en la Catedral, comenzada hacia 1298; para el rosetón se tomó como modelo el de Santa Catalina, poco posterior a 1275. Una fecha *ante quem* nos la proporcionaría acaso el escudo de la ciudad, que aparece sobre

la puerta, junto al de la parroquia. El orden de los cuarteles (1 y 4 barras y 2 y 3 cruces), inverso al normal, sólo aparece en un sello de la ciudad, datado entre 1289 y 1332, pues antes de la primera fecha no estaba aún definido, y a partir de la última se presenta siempre en la forma actual. No obstante, algunos sellos grabados medio siglo más tarde, en países lejanos, llevan el mismo orden invertido, aunque tales casos insólitos deben atribuirse a impericia del grabador.

Aparte la mencionada puerta lateral, las gárgolas y el valor más propiamente estructural de los ventanales y el rosetón, la decoración exterior del templo se resume en la puerta principal. Sin embargo, sus esculturas son muy pobres. Todas ellas obedecen a un tipo esquemático, casi popular, reducido a los elementos arquitectónicos, con la única excepción de la muy notable Virgen y el Niño (fig. 678), una de las mejores esculturas barcelonesas del siglo xiv.

El soberbio efecto producido por la ordenación arquitectónica del interior del templo se debe exclusivamente a la perfecta proporción de masas. Excepto en los reducidos capiteles y en las claves de bóveda, falta por completo la escultura decorativa, ya que en el arranque de arcos de las capillas laterales no hay sino molduras lisas. Contrastan singularmente las claves de bóvedas de las capillas laterales (figs. 681, 684 y 685), rudas y arcaizantes, con las magníficas claves de la nave y presbiterio (figs. 686 a 691), selectas entre las mejores del gótico barcelonés, buenos ejemplares de escultura del siglo xiv, si bien no corresponden todas a la misma unidad cronológica y estilística. En el resto del edificio han de mencionarse las esculturas decorativas en el remate del campanario y en la ventana exterior de la antigua Sala Capitular.

La primera de las reformas y adiciones posteriores al siglo xv fué la construcción de una cripta bajo el altar mayor, destinada a guardar una reliquia de la corona de espinas. En 1572-1573 se fabricó este amplio recinto, cubierto con bóveda muy rebajada de crucería, de tipo aún gótico, incluso en su escasa decoración esculpida. Como en la cripta catedralicia de Santa Eulalia, el acceso tiene lugar por una escalera frontal. Debido a la configuración del subsuelo y a la proximidad de las aguas de la

Rambla y de un afluente, hubo ya, en 1602, una gran inundación, principio de una serie cuya frecuencia obligó, por fin, en 1763, a suprimir el culto en la cripta.

Otras adiciones notables fueron las vidrieras. La mejor, sobre la puerta lateral, representa la Adoración de los Pastores (fig. 683), y fué proyectada en 1727 por Antonio Viladomat. En el mismo siglo XVIII había sido blanqueada la iglesia; en 1743 se destruyó el coro, situado en el centro de la nave, y en 1771 se montó otro en el presbiterio, del que sólo se conservan plafones decorativos en talla, con decoración más o menos Luis XVI, chinerías y otros motivos en oro sobre fondo verde. La mayoría de estas piezas se hallan hoy en la sala de música de la casa número 12 de la avenida del Monasterio de Pedralbes (Barcelona).

El coro actual, sobre un arco a los pies de la iglesia, es una de las obras comprendidas en el plan de reforma, restauración y consolidación llevada a cabo de 1863 a 1865, bajo la dirección del arquitecto Francisco de P. del Villar y Lozano. Finalmente, desde 1939 a 1943, se han emprendido varias obras, destinadas a reparar los estragos producidos por el incendio de 1936; las más importantes han sido la restauración del rosetón y de la bóveda de la antigua Sala Capitular, en la que se han abierto dos ventanas superfluas. Por desgracia, las magníficas esculturas de las claves de bóveda de la nave quedaron enteramente destruidas.

MOBILIARIO Y RETABLOS.—En la iglesia se conservan tres paveses medievales de sumo interés. La documentación de los siglos XIV y XV es abundantísima en citas de escudos de madera con pinturas y relieves de yeso y madera, destinados a grandes solemnidades o a decorar monumentos funerarios, complemento obligado de banderas y estandartes. Azares adversos han hecho desaparecer de Barcelona estos últimos y la casi totalidad de paveses, por lo cual los de la iglesia del Pino son de un valor excepcional. Uno de ellos presenta roelas azules sobre fondo de oro con relieves (fig. 693); en otro, aparecen dos torres almenadas formando conjunto (fig. 692), mientras en el tercero, las torres quedan a un lado, y en el opuesto se reparten, de dos en dos, cuatro cuarteles con barras y un campo ajedrezado.

En cuanto a las pinturas y esculturas de los altares, subsisten ejemplares varios, aunque algunos están dispersos e incompletos. Los retablos que se sucedieron en el altar mayor desaparecieron sin dejar rastro; tenemos noticias documentales de dos: el de 1508-20 y el de 1735, destruidos, respectivamente, en 1714 y en el siglo XIX. El destruido en 1936 era una producción seudogótica, hecha a fines de la pasada centuria.

La Cofradía de San Miguel, del Gremio de Revendedores, con capilla propia en el lado de la Epístola, ha conservado piezas muy importantes, siendo la más antigua el retablo pintado para el altar que se consagró en 1456. Se conservan de él seis tablas sueltas (M. A. C.) (figs. 694 a 699), y aunque algunas hayan sufrido repintes, especialmente la del Santo titular, en el conjunto puede reconocerse el arte característico del primer período del pintor barcelonés Jaime Huguet. Con destino a frontal para el altar citado se pintó, en 1581, una tabla, de mediocre factura, con la Flagelación y los atributos gremiales (M. A. C.).

La pieza pictórica más importante de tiempos posteriores es el gran lienzo al óleo, representando la Epifanía (fig. 700), buena pintura del siglo XVII, al parecer de escuela madrileña, cuya estimación tradicional viene atestiguada por una copia atribuible a Viladomat y conservada en el Museo Episcopal de Vich. De autor anónimo es otro lienzo, fechable hacia 1800, de más valor iconográfico que artístico, representando un milagro obrado por el que fué beneficiado de la parroquia, San José Oriol.

Aparte gran número de altares modernos, es, en general, tardía la fecha de las esculturas, principalmente las de los retablos. Entre los mejores, se cuenta el actual de San Miguel, del Gremio de Revendedores, obra del siglo XVIII (fig. 702). Al altar de la Virgen de los Desamparados pertenece la imagen de la titular con el Niño, a la que imploran protección una muchacha y una niña, ésta de rodillas (fig. 701). Es una de las mejores producciones del escultor barcelonés Ramón Amadeu, y, por tradición oral, se sabe que le sirvieron de modelos su esposa y sus hijos. La repetición de los mismos niños en idéntica actitud, en el grupo de San Jerónimo Emiliano (Casa de Infantes Huérfanos de Barcelona), fechado en 1798, exige para el grupo de

la iglesia del Pino una fecha anterior. Hasta su destrucción en 1936, conservábanse en la iglesia otras dos obras de Amadeu, una imagen de San José Oriol y otra réplica, de tamaño mucho menor, de la Virgen de los Desamparados.

Aunque no esté en la iglesia, puede considerarse como formando parte de las esculturas de la misma al «paso» del Santo Entierro (M. A. C.) (fig. 704), propiedad del Gremio de Revenedores y destinada a la procesión del Jueves Santo. Su autor, el barcelonés Damián Campeny, que contrató la obra en 1816, no sólo proyectó y ejecutó el grupo de cuatro figuras, sino también el pedestal con relieves de talla dorada, figurando alegorías. Del grupo y relieves quedan bocetos preliminares en el Museo de Arte Moderno de Barcelona.

Todavía merecen citarse varias piezas escultóricas. Una es el sepulcro del patrón de nave Arnáu Ferrer, ciudadano de Barcelona, muerto en 1394 durante el sitio de Catania (Sicilia), y consiste en una urna de piedra encajada sobre dos leones, conservada en la que fué capilla de San Pancracio. Cabe citar también un relieve funerario de mármol, con un cráneo y dos tibias, fechable hacia 1800. Y fuera de la iglesia, en el antiguo huerto rectoral, una cruz terminal de piedra (fig. 703), de la que se conserva la pieza principal y parte del pie. Esta cruz, de arte casi popular, ya se mencionaba en 1475.

TESORO.—En el tesoro de la iglesia, de relativa riqueza, ocupa el primer lugar una buena serie de cálices. El más antiguo (fig. 708), fechable hacia 1400, lleva adornos repujados y cincelados, y su pie se enriquece con tres esmaltes figurando cabezas de apóstoles; tres más con Santa Eulalia, Santa Catalina y el escudo del donante, y otros tres con escenas de la Pasión. Un segundo cáliz, bellamente repujado y cincelado con querubines y follajes (fig. 709), debió labrarse en el siglo xvii. Los restantes pertenecen, en su mayoría, a los siglos xviii (fig. 710) y xix, y entre ellos se cuentan buenas piezas de orfebrería barroca. Una patena labrada, al parecer de 1500, con la figura del Salvador, todavía gótica, en el centro, desapareció en 1936. También se ignora el paradero de un pequeño relicario cilíndrico con pie y cúspide cónica (fig. 707), obra de tradición gótica, pero seguramente del siglo xvi, y de un relicario de plata

repujada, en forma de medallón con adornos de coral, de hacia 1600.

La pieza capital del tesoro es la gran custodia de plata sobredorada (fig. 705), en gótico muy afiligranado. La traza tiene un paralelo barcelonés en la antigua custodia y hoy relicario de los Santos Justo y Pastor, en la iglesia a ellos dedicada. Distribuidas en el andamiaje arquitectónico hay ocho figurillas de ángeles con atributos de la Pasión. A los lados del viril se alzan otras cuatro figuras de tamaño mediano, representando a San Juan Bautista, San Miguel, San Rafael y San Félix. A los lados de la custodia, bajo doseles, aparecen las imágenes de los apóstoles Pedro y Pablo. La obra, a pesar de su arquitectura, no fué labrada hasta fines del siglo xvi, como demuestra la fecha 1587, grabada en el pie por su autor, el orfebre barcelonés Lázaro de la Castanya. Desde entonces no debió sufrir modificaciones apreciables, a juzgar por la primera descripción que de ella conocemos, del año 1597.

Dentro de la misma centuria debió labrarse, por lo menos en parte, el actual relicario de la Veracruz (fig. 706), obra importante, pese al hecho de que en ella los elementos góticos y los renacentistas no se combinan siempre del modo más equilibrado. Es también pieza de interés el relicario de la Santa Espina, del año 1581 y de carácter completamente renacentista. Actualmente se ignora su paradero.

SANTA MARÍA DEL MAR.—HISTORIA. Los orígenes de la iglesia de Santa María del Mar han sido muy discutidos. Por un lado existe la tradición de que en el más antiguo templo fué sepultada Santa Eulalia de Barcelona, mientras otros autores rechazan tal posibilidad al afirmar que por el año 300, el actual emplazamiento de la iglesia estaba ocupado por las aguas del mar. Pero en tanto un detenido estudio geológico, efectuado con solvencia científica, no confirme la última hipótesis, deben aceptarse las pruebas de la primera, que son las siguientes:

Hasta 1936, en que fué trasladado al Museo de Arqueología, existió en la iglesia actual, con oficio de pila bautismal, un sarcófago de mármol (fig. 65), considerado desde tiempo muy remoto como el primitivo de la Santa; parece probado que

en 1230 ya se usaba como pila bautismal, y su estilo no contradice la tradición.

El culto a Santa Eulalia de Barcelona fué muy intenso en la iglesia visigoda y mozárabe; la prueba de mayor interés es un himno escrito por Quiricus, a quien se identificó con el Obispo barcelonés de este nombre (655-666). Tal himno, de indudable origen barcelonés, se refiere al culto en el sepulcro de Santa Eulalia, y en él declara su autor haber fundado junto al enterramiento una comunidad regular monástica. Las actas del hallazgo de las reliquias de la Santa en el siglo ix, citan otro himno visigodo desconocido, en el que se alude específicamente a una iglesia de Santa María como lugar del sepulcro.

El hallazgo de las reliquias se hace remontar a 878; la lápida conmemorativa del hecho, ya citada (fig. 141), se conserva actualmente en la Catedral de Barcelona, y en ella se menciona una iglesia de Santa María, donde se realizó el hallazgo.

Hasta aquí—excepto la tradición del sarcófago—la identificación de la iglesia de Santa María, donde se veneraban los restos de Santa Eulalia, con el templo de Santa María del Mar, no queda probada, y, sin embargo, parece la única posible. En efecto, destruida la mayor parte de la documentación barcelonesa en 985, la ausencia de textos anteriores a este año no prueba la inexistencia de la iglesia en el mismo tiempo. A fines del siglo x pertenecen ya citas explícitas de las dos iglesias barcelonesas dedicadas a Santa María: la del Pino y la del Mar. La constante tradición, comprobada por textos, por lo menos desde el siglo xiv, vincula a esta última el culto a Santa Eulalia de modo suficiente para que no pueda surgir la posibilidad de una confusión con la iglesia del Pino.

En cuanto a los argumentos geográficos o geológicos aducidos hasta hoy, no prueban nada en contra; es indudable la existencia del templo en el siglo x; y la de algunas eminencias de tierra firme, no de aluvión, en sus inmediaciones, tales como el llamado *Puig de les Falsies*, corroboran nuestro aserto.

El primer documento conocido en que se alude al altar de Santa María, «cuya basílica está situada ante los muros de la ciudad de Barcelona, a la orilla del mar», es del año 998. Dos años más tarde se dice que el Obispo Aethius la donó como

sufragáneo a la Catedral de Barcelona. El nombre de Santa María del Mar (*de ipsa Mare*), aparece documentado desde 1005. En 1009 es ya nombrada explícitamente como parroquia, teniendo como dependencia el templo de San Martín, en Provençals. Desde entonces continuó ininterrumpidamente en sus funciones de parroquia, alcanzando mayor importancia a medida que el barrio marítimo, singularmente en los siglos XII y XIII, lograba su extraordinaria riqueza y desarrollo. Familias de nobles, de armadores y de mercaderes, y a su lado Cofradías poderosas, más por el número que por sus componentes individuales, tales como los *bastaixos* (descargadores del muelle), contribuyeron a elevar el templo a la categoría de uno de los principales de la ciudad. Por consiguiente, la necesidad y deseo de construir un nuevo edificio fueron sentidos y realizados principalmente por el rey Alfonso el Benigno y el canónigo barcelonés Bernardo Llull, elevado en 1324 a la dignidad capitular de arcediano de Santa María. El esfuerzo de los constructores fué tan constante y considerable que en menos de medio siglo se concluyó una iglesia de dimensiones catedralicias, cuya magnífica fábrica nos es dado admirar aún.

ESTRUCTURA.—El templo consta de una gran nave central y dos laterales, muy estrechas, pero de altura poco menor que aquélla, con tres capillas de planta cuadrada entre cada pareja de contrafuertes (figs. 725 a 728). El testero tiene un primer tramo alineado con los de las naves, con la mitad de anchura que éstos y con una sola capilla de planta poligonal, a cada lado, a modo de crucero incipiente. La parte del testero propiamente absidal (figs. 721, 729 y 730) tiene girola, con siete capillas radiales de planta poligonal, correspondientes a otros tantos tramos de bóveda. Cada tramo de las naves lleva un ventanal, y en la del centro un gran óculo, reemplazado en el ábside por pequeños ventanales. No existe triforio. En la cara interna de la fachada principal, además de la puerta, situada en el centro, se abren cuatro capillas (figs. 728 y 731). La fachada está flanqueada por un par de torres campanarios, muy esbeltas y de planta hexagonal. Los cuerpos elevados de ambas sobrepasan en mucho la altura de la fachada, centrada por la puerta y el gran rosetón circular. Existen, además, dos puertas laterales,

en el hueco central del tercer tramo de nave, y una cuarta puerta en el ábside, en el fondo de una de las capillas, abierta con posterioridad a la obra general. Otras tres capillas del testero quedan también abiertas en su muro posterior, dos formando parte de la sacristía, adyacente al templo, y la tercera como paso a la capilla del Sacramento, nave aneja construída en el siglo xix, detrás del ábside. La cubierta es una azotea casi plana, y los contrarrestos quedan reducidos a muros levantados sobre los contrafuertes de las azoteas laterales.

La primera piedra de las obras se puso el día 25 de mayo de 1329. Entre esta fecha y el año 1365, aproximadamente, se terminaron todas las capillas. Más difícil resulta precisar detalladamente la sucesión progresiva de las obras dentro de tal período, pero a juzgar por las fechas de fundación de beneficios y datos documentales complementarios, puede afirmarse en líneas generales que hacia 1340 estaban terminadas ya la mayoría de las capillas correspondientes a la fachada principal, a la lateral de la Epístola, incluyendo quizá las dos primeras del testero, y las cinco del lado del Evangelio más próximas a la fachada principal. Las restantes del lado del Evangelio y del testero, por razones que se desconocen, se comenzaron mucho más tarde, algunas hacia 1345, y no puede asegurarse su conclusión hasta los años 1363-1366. El examen de la fábrica lo confirma, ya que las ménsulas exteriores, en las ventanas de las capillas, pertenecen a dos tipos distintos; las de la fachada, las de cinco capillas del lado del Evangelio más próximas a ella y las de siete del lado opuesto (quizá también la octava y novena, hoy destruídas), tienen decoración de follaje, mientras que las del testero y laterales restantes presentan cabezas humanas.

Menos datos existen sobre la construcción de las grandes bóvedas del testero y de las naves. Como estas obras comenzaron partiendo del ábside, cabe suponer que se iniciaron poco después de la conclusión de las capillas de éste en 1363 a 1366. Durante este último período es de notar la ayuda facilitada a las obras por el rey Pedro el Ceremonioso, que en 1368 autorizó a los administradores para sacar piedra de las canteras del Montjuich, y en 1373 salió fiador de un empréstito de diez mil

sueldos. En 1378 se había cubierto el testero y los tres primeros tramos de la nave tenían sus claves esculpidas y colocadas. Aunque de modo provisional, los oficios del culto tenían ya lugar en el nuevo templo. En la noche de Navidad de 1378 se declaró un violento incendio que destruyó el altar mayor, coro y sacristía, y, lo que fué más grave para el edificio, los grandes andamios y cimbras de madera sobre los que descansaba el tercer tramo de nave. El fuego afectó gravemente las bóvedas de este tramo y puso en peligro las restantes que se apoyaban en ellas. El rey Pedro intervino activamente en la reparación de los daños, y, como detalle simbólico, cabe anotar el donativo de cien florines que hizo en junio de 1380 para que se reparara la clave del tercer tramo, en la que, según declaración del mismo monarca, hubo esculpida una imagen de su padre el rey Alfonso, fundador del nuevo templo. Cuando, en 1936, el fuego destruyó nuevamente esta clave (fig. 735), pudo apreciarse que la reconstrucción consistió en fijar a la piedra, mediante clavijas y tacos de madera, un gran relieve de yeso policromado con la imagen ecuestre de aquel soberano.

Reanudadas las obras, el día 3 de noviembre de 1383 fué colocada solemnemente la clave de la última bóveda, y el 15 de agosto de 1384 se celebró la primera misa en el nuevo altar mayor.

Solamente se conoce el nombre de uno de los maestros mayores que intervinieron en la fábrica, Guillermo Metge, citado en un documento de 1381, en que aparece su viuda Catalina. No nos es posible determinar la importancia de su labor, pues que ésta es la única cita en que aparece, y tampoco se sabe que interviniera en otros edificios. En cuanto a las obras efectuadas en Santa María del Mar después de 1384, son de carácter secundario.

La fachada principal (fig. 711) debió trazarse y construirse en sus líneas principales durante el segundo cuarto del siglo xiv, aunque algunas partes no se concluyeron hasta mucho más tarde. Su importancia estriba tanto en la combinación de planos y masas arquitectónicas como en la parte decorativa y escultórica. En el centro se abre la gran puerta, con las imágenes de los apóstoles Pedro (fig. 712) y Pablo (fig. 713), a los lados,

y la del Salvador, entre la Virgen y San Juan (fig. 714), en el tímpano (los tres guardados en el interior del templo desde 1936). Son bellos ejemplos de escultura monumental y las mayores piezas del siglo xiv conservadas en Barcelona. También deben mencionarse los ángeles de los pináculos y las gárgolas, que con otros detalles secundarios enriquecen el conjunto. Los capiteles, en las arquerías de los basamentos, son de piedra caliza, mientras el resto del edificio está labrado en arenisca del Montjuich. Tienen singular interés iconográfico aquellos en que se representan escenas alusivas a la actividad de los *bastaixos de capsana*, agrupación de faquines que intervenían en las operaciones de carga y descarga del vecino puerto (figs. 715 y 716). Tales operarios, por su número y profesión, contaron entre los más importantes factores en la construcción del nuevo templo, y, además de los mencionados capiteles, quedan pruebas de que les fué ampliamente reconocida su participación. En los batientes antiguos de la puerta principal, conservados hasta principios del presente siglo, además de una notable decoración geométrica de hierro calado, había en lo alto dos relieves trecentistas, en bronce, figurando un par de faquines cargados con una caja (fig. 717) y un saco (fig. 718), respectivamente. Se ignora su paradero actual, pero quedan fotografías y vaciados en yeso. También obtuvo la Cofradía de los *bastaixos* una capilla en el ábside, donde, poco después de su conclusión, fundaron, en 1366, un beneficio dedicado a San Matías y Santa Tecla. Aun cuando en el siglo xvi la abandonaron para trasladarse a otra del lado de la Epístola, y la antigua se habilitó para dependencia de la sacristía, aún se conservan dos relieves de piedra (ahora en las salas de la Junta de Obra), procedentes, sin duda, de la capilla. En uno aparecen dos *bastaixos* llevando un tonel (fig. 720), escena que se repite en los capiteles, y en el otro parece se quiso representar un medidor de grano, con una medida y un palo de enrasar, junto a una pila de trigo (fig. 719). A todos estos símbolos y representaciones hay que añadir las prerrogativas y concesiones que se dispensaron abundantemente a los cofrades, entre ellas la muy singular de poseer una llave de la puerta principal de la iglesia.

Volviendo a la descripción de la fachada, hay que notar

algunas importantes reformas y adiciones. El gran rosetón actual ocupa el lugar del primitivo, pero su trazado y construcción no se remontan más allá del segundo cuarto del siglo xv. El día 2 de febrero de 1428, un fuerte seísmo afectó gravemente al templo, y, aparte las víctimas (más de veinticinco muertos), la principal consecuencia fué la caída del rosetón, que poco después se rehizo enteramente en la forma actual. Debajo de él se abrió, en 1643, una ventana, tapiada hacia 1870, y entonces se colocó en su lugar un escudo de piedra.

Las dos torres laterales fueron trazadas y construídas con la fachada, pero no se concluyeron al mismo tiempo. La del Oeste, destinada a cuerpo de campanas, llegaba a su fin cuando, en 1370, un fuerte terremoto causó el derrumbamiento del cuerpo superior hasta la altura de las campanas pequeñas. Quizá no se reconstruyó enteramente hasta 1496, pues este año, el maestro albañil Pedro Oliva cobró una suma «por la obra del campanario». A causa del reducido diámetro de la torre, no podían voltearse bien las campanas, y, en 1844, se añadieron unos pilares a modo de espadaña, desaparecidos en 1918 al edificarse la actual espadaña de mampostería cerca del ábside. La torre del Sur carecía, hasta 1902, de cuerpo superior, que se construyó en ese año. Hasta tal fecha servía de torre del reloj, destino que le fué dado por los virreyes y después por los capitanes generales que tenían su residencia en la plaza de Palacio; el primer reloj fué colocado en la torre hacia 1674 por el constructor Juan Puig.

La fachada lateral de la calle de Sombrereros, igual a su opuesta de la Pasionería, obedece a la más simple estructura constructiva. La decoración se reduce a la portada (fig. 723), a las ménsulas de las ventanas y a las gárgolas de los contrafuertes, entre las que debe mencionarse una figurando un guerrero, con blasón de la familia Cardona. La puerta en la calle de Somberreros parece la más primitiva entre las del templo; hasta 1936 ocupaba su tímpano una imagen de la Virgen con el Niño (hoy en el interior), colocada allí hacia 1400.

En el lado opuesto, la puerta de la Pasionería (nombre de una dependencia vecina, hoy destruída), o del *Fossar de les Moreres* (antiguo cementerio menor de la parroquia), es sen-

cilla (fig. 722), con la imagen de la Virgen y el Niño en el tímpano (en el interior desde 1936). Dos lápidas conmemoran la iniciación de las obras del templo en 1329: la de la izquierda, redactada en latín, y la de la derecha, con los escudos del rey y de la ciudad y un Agnus Dei, en catalán.

La puerta del testero que se abre al llano del Born consta documentalment que a fines del siglo xv ya existía, con una imagen de la Virgen en su tímpano. Perteneció a 1534 la primera noticia de que sobre la puerta había un aposento destinado a «librería» o biblioteca, al que debieron pertenecer las ventanas de principios del siglo xvi que se abren en el muro. En 1542, la Junta de Obra contrató con el maestro Bernardo Salvador la fábrica de la puerta actual (fig. 724), terminada ya en 1546. Su traza es gótica, pues se propuso como modelo del tímpano el del antiguo convento de San Agustín, y para los pináculos laterales, los de la puerta de Santa Eulalia, de la Catedral. En el tímpano se puso una antigua imagen de la Virgen, en mármol, a la que sucedió otra de talla, destruida en 1936.

En el interior, la traza original del templo (figs. 725 a 731) puede apreciarse con pocas alteraciones. Los altos pilares prismáticos lisos, de diámetro mínimo en relación con la altura, la amplitud de los trazos de nave y la poca diferencia entre la elevación de la nave central y las laterales, contribuyen a dar la sensación de un espacio libre. Dos clases de alteraciones cabe apreciar en tan armónico conjunto: los desperfectos y las reformas. Los primeros han sido causados por los tres incendios principales que ha sufrido la iglesia: el de 1378, ya mencionado, destruyó la clave del tercer tramo central y afectó algunos pilares y bóvedas; otro, en 1714, producido por las bombas del ejército francoespañol, que inutilizaron los óculos de la nave, tapiados hasta época reciente, aparte de causar desconchados en los pilares y otros daños menores. Las destrucciones en las claves y pilares fueron tapadas con yeso y mortero, reparaciones desaparecidas en 1936, con motivo del tercer incendio de la iglesia. En este mismo año el fuego causó la pérdida de la mayoría de los retablos laterales y de las esculturas del altar mayor, órgano, tribuna y otras piezas que se enumerarán. Los daños sufridos por las claves de bóveda exigieron su destrucción

ulterior para evitar desprendimientos. Sólo por las fotografías conservadas (figs. 732 a 735) puede apreciarse el interés y valor de estas enormes piezas esculpidas, del siglo xiv.

REFORMAS.—En cuanto a las reformas, la mayoría han vuelto a desaparecer dejando escasos vestigios. Ya mencionamos la apertura de la puerta del Born y la construcción de una estancia sobre ella. En la misma primera mitad del siglo xvi fué frecuente la construcción de otros aposentos semejantes, a base de dividir las capillas del deambulatorio mediante un piso descansado sobre una bóveda, muy rebajada, de crucería. Este hecho se produjo en las restantes capillas de la girola no afectadas por la puerta del Born ni por la construcción de la sacristía; el incendio de 1936 destruyó la mayor parte de estas bóvedas y estancias del siglo xvi.

Antes de tales reformas se había acometido otra más importante: la construcción del coro en la nave central. No hay pruebas suficientes para determinar el emplazamiento del coro destruido en el incendio de 1378 y no consta su reconstrucción. En 1424, los carpinteros tallistas Francisco Janer y Lorenzo Reixach, contrataron la labra de una fila de sillas para cada lado, en las que más tarde trabajó también Maciá Bonafé, en 1434. Después se añadió una segunda fila de bancos, y, en la parte que daba al altar, mamparas a cada lado, labradas por el brabanzón Enrique Birbar de Lovaina, en 1436. El arcediano del Mar tenía una silla alta en el fondo, en el lado de la Epístola, al modo de algunos coros monacales, como el del Monasterio de San Cugat. Hubo un púlpito principal, obra de talla del alemán Girard Spirich (1513), otro menor, de fines del siglo xvi, y algunos altares e imágenes en los muros exteriores y trascoro, que catalogamos en la escultura. Fracasado en 1711 un primer intento de traslado del coro, se suprimió en 1771. En el coro construido después en el ábside, no se conservó nada del antiguo ni tampoco en parte alguna, exceptuando las mencionadas esculturas.

La última gran reforma fué la construcción de la capilla del Santísimo, obedeciendo a la necesidad de un recinto más capaz para el Sacramento de la Eucaristía. La capilla absidal que le sirve de entrada ya había sido ampliada varias veces,

pero la actual construcción no se verificó hasta 1830, en que la Junta de Obra encargó la edificación al arquitecto Francisco Vila. Las obras duraron de 1833 a 1834, y en 1835 tuvo lugar la solemne inauguración de la capilla.

DECORACIÓN.—La decoración escultórica interior en Santa María del Mar es pobre. Aparte las citadas claves de bóvedas y las ménsulas y capiteles, de gran simplicidad, pueden mencionarse los numerosos blasones murales de las capillas, de interés histórico.

Algunas capillas contienen monumentos funerarios; en la del Corpus Christi, al norte de la puerta de Sombrereros, está el sarcófago del primer arcediano de la nueva iglesia y fundador de la capilla, Bernardo Llull, muerto en 1348, y de su madre, fallecida en 1337. Es una urna de piedra sostenida por dos leones, con inscripción funeraria en el frente y blasones con medias lunas en la tapa (fig. 736). El sarcófago permaneció oculto largo tiempo, descubriéndose nuevamente en 1884. En el pavimento de las capillas y naves hay algunas lápidas funerarias de escaso interés por lo tardío de su fecha, la poca decoración o el deficiente estado de conservación. Sin embargo, merece especial mención una gran losa con una figura masculina yacente, por completo borrosa y desgastada; actualmente se halla en el presbiterio, y en su origen cubrió la sepultura de D. Pedro, condestable de Portugal, muerto en 1466. Este príncipe debió tener un fastuoso sepulcro, que fué contratado con el escultor Juan Claperós; pero los azares políticos no permitieron su ejecución, y resulta muy dudoso que la lápida conservada sea obra de dicho artista.

Otras esculturas se hallan reunidas en la capilla de San Ivo y Santa Eulalia de Mérida. En esta capilla fundó un beneficio, en 1363, su constructor o patrono Bernardo Sabater, vicario perpetuo de la iglesia, que falleció hacia 1369. Debido a las reformas sufridas por la capilla, las piezas escultóricas en ella construídas han sido desplazadas. El sepulcro de Bernardo Sabater, deteriorado en 1936, se halla en un arcosolio, cuyo centro, sostenido por dos leones, muestra la urna de piedra (fig. 740) con escudos e inscripciones y el nombre del difunto en la tapa; en el bello relieve del frente, dos ángeles suben el alma al cielo,

y encima del arcosolio, en una lápida (fig. 737) que se rompió en 1936, hay un escudo de Sabater, su imagen yacente en relieve y una larga inscripción funeraria. Otra lápida de piedra con dos escudos muy simples e inscripción latina, conmemora el enterramiento de Arnáu de Castellet y de su madre, que obtuvieron permiso de Sabater para ser inhumados allí.

Las restantes esculturas de la capilla pertenecen ya al siglo xv. En esta época, el patronato de los Sabater había sido sustituido por el de la familia Miquel. En el interior había una pequeña pila (fig. 741), sostenida por una mano, con las flores de lis, armas de los Miquel. Hasta 1936 estaban colocados al exterior de la capilla, en la nave, y, desde esta fecha, en las dependencias de la Junta de Obra, los restos de dos sarcófagos de damas de la familia. De ambos quedan solamente las tapas de piedra con figuras yacentes, inscripciones en los bordes y las cartelas de piedra que sostenían las urnas. Ambas tapas son de factura muy semejante, labradas en el último cuarto del siglo xv. Una corresponde a Francisca Ros, esposa de Dionisio Miquel, muerta en 1490 (fig. 739). La inscripción la apellida Rosa, feminizando el apellido paterno, y en las cartelas van los escudos Ros y Miquel. El otro sarcófago es el de Sibina Miquel, hermana de Dionisio Miquel y viuda de Bertrán Torró, con escudos de Miquel y Torró en las ménsulas (fig. 738). Finó en 1476, pero la inscripción, sin duda por error, da 1426.

A fines del siglo xv, la capilla sufrió una considerable reforma, siendo dividida su altura por una bóveda y abriéndose en la entrada un recio arco de medio punto; en los arranques de éste hay escudos de la Junta de Obra, sostenidos por ángeles, y varias figuras de Santos (Cristóbal, Onofre, Sebastián y Miguel). En el exterior de las jambas, como soportes truncados de un cuerpo superior, están las imágenes de San Ivo y Santa Eulalia, ambas toscas, y la segunda rota. Este arco fué proyectado como sostén del órgano mayor, y la ciudad concedió, en 1479, la piedra necesaria para su construcción. El órgano correspondiente fué construido, en 1484, por el alemán Juan Spindel-naguera. Dos años más tarde se trató de pintar las puertas protectoras, ofreciéndose en competencia Bartolomé Bermejo y Jaime Huguet, pero la obra no se efectuó hasta 1498, en que

Pedro Alemany y Rafael Vergós pintaron las puertas del órgano mayor y las del menor. De todo ello no queda sino el arco citado.

VIDRIERAS.—Las vidrieras fueron elemento primordial en la decoración del templo. Los bombardeos que se sucedieron en los siglos xvi a xx, el incendio de 1936, las reformas y tabicado de ventanas y rosetones, han producido en ellas deplorables trastornos. Ninguna hay que pertenezca indudablemente al siglo xiv; sin embargo, algunas más o menos fragmentadas deben fecharse, por lo menos, en la primera mitad del siglo xv, como las de la Ascensión y Lavatorio (fig. 742), en la capilla de San Pancracio. La primera vidriera documentada es la del Juicio Final, ejecutada en 1494 en Aviñón por el maestro Senier Desmanes o Severinus Demassues; corresponde a un gran ventanal de la nave del Evangelio, y afortunadamente estaba desmontada para su consolidación cuando el incendio de 1936. No muy anterior, aunque algo restaurada en los siglos siguientes, es la gran vidriera de la Coronación de la Virgen, en el rosetón central, mencionada por vez primera en 1516. Del siglo xvi quedan varias vidrieras (fig. 743), algunas seguramente obras de Gil Fontanet, de quien consta ejecutó por lo menos una en 1495, otra en 1503 y varias en 1504. Una restauración general muy importante tuvo lugar en 1659, por mano del pintor de vidrieras Jaime Cerdá. La de La Cena, conservada, es obra de Isidro Juliá, en 1667, de vidrio de Venecia. En el siglo xviii, los principales constructores y restauradores de vidrieras en Santa María fueron Francisco Saladrigas, Eloy Arrufó y José Ravella. El primero trabajó de 1709 a 1728, y son obras documentadas suyas: la vidriera de la Purísima (1710), en el centro del ábside, y otra, al parecer, con San Homobono y un mendigo, firmada y fechada en 1712, aunque consta que hizo muchas más. Arrufó (1718-1722) pintó una vidriera con cuatro figuras, conservada, sobre la capilla de San Pancracio o San Salvador (1718), y otras no identificadas. Ravella (1721-1729) pintó cuatro vidrieras, en el ábside, con las imágenes de San Ramón Nonato, San Ramón de Penyafort, San Joaquín y Santa Ana; algunas de las vidrieras de Ravella llevan su nombre grabado con diamante. Todavía, de los bienios

1739-40 y 1771-72, consta la construcción y reparación de otras vidrieras. Y de 1864 a 1909 se trabajaron y colocaron numerosas vidrieras modernas.

ALTARES.—Con los restos conservados resulta difícil formarse idea de la ornamentación de los altares de la iglesia en sus primeros tiempos; fuera de algunas mesas soportadas por columnas de piedra con sencillos capiteles góticos, sólo llegó hasta 1936 la decoración original de una capilla lateral, la de San Bartolomé, en la que, en vez de retablo, había una pintura mural con el Calvario (fig. 744), a estilo del taller de los Serra. Por quedar oculta tras un retablo moderno, nunca fué fotografiada, y sólo quedan las Marías, gravemente deterioradas por el último incendio, y una copia ejecutada por Alejandro Planella en 1892, que da idea del color y disposición general. Hay noticia de varios retablos pintados en el siglo xv para capillas laterales, mas ninguno se conserva. Con el incendio de 1936 desapareció un fragmento de rico tejido de seda hispanoárabe, hacia 1400, perteneciente a un manto del Niño Jesús que debió vestir una de las imágenes góticas. Existe del mismo una buena reproducción en color, publicada por Bassegoda.

En el siglo xv, el altar mayor fué considerablemente reformado, y consta por documentos que, en 1435, el pintor Bernardo Martorell se comprometió a pintar dos de sus tablas, seguramente las de la Resurrección (fig. 745) y Pentecostés (fig. 746), destruidas en 1936 por el fuego; la primera, total, y la otra, parcialmente. Pese al hecho de ser obras indudables de Martorell, no parece deban fecharse en el año del contrato, sino quizá en los últimos de la vida del pintor, fallecido en 1452. Inclinan a ello el estilo y la técnica de los fondos, y parece corroborar la suposición el hecho de que existe un recibo de la obra de madera del retablo, firmado por Maciá Bonafé en 1449. El nuevo altar mayor fué consagrado en el tercer domingo de octubre de este año o del siguiente. Dichas tablas quedaban completadas, en simbolismo trinitario, por la figura del Padre Eterno, situada en lo alto del altar, bajo un dosel labrado en 1503 por el tallista Juan Alemany (¿Juan de Cassel?) y pintado por Nicolás Bernat. Una nota del año 1479 indica, además, la existencia de una predela. Es posible que este retablo sufriera

reformas o adiciones, pues, en una descripción de 1548, consta que, además de la Virgen y el Niño, había en el altar mayor las imágenes de los Santos Andrés y Juan Evangelista, y, en cuatro pilares, las de San Pedro, Santa Catalina, Santiago y Santa Magdalena. Como asunto de las tablas del cuerpo alto se dan los Siete Gozos, y en el bancal, la Pasión, no mencionándose el Padre Eterno. Hasta 1936 se conservaron en el moderno trascoro dos imágenes: una de Santiago (fig. 747), al parecer del siglo xv, y otra de San Juan Bautista (fig. 748), del siglo xvi. El hecho de ser de talla y de época y fecha no discrepante de la anterior descripción, permite suponer que originariamente pertenecieron al altar mayor; su disparidad cronológica no es incompatible, pues se colocarían en épocas distintas. Sin embargo, hay que apuntar que la imagen de Santiago estuvo, antes de 1771, en el trascoro antiguo y se consideraba como conmemorativa de haber predicado allí el Apóstol. En cuanto a la de San Juan, se ha supuesto también que perteneció al retablo del siglo xvii.

Este altar de los siglos xv a xvi fué derribado en 1629 por acuerdo tomado en 1624 por la Junta de Obra, que convocó un concurso, con bases impresas y difundidas por toda España, para construir otro retablo. La nueva obra comenzó en 1632 y no llegó a concluirse. Además de un basamento de jaspe, comprendía tres pisos de talla, con hornacinas laterales para los doce Apóstoles, de los que sólo se colocaron diez. En el centro estaba el Sagrario; encima, la Asunción de la Virgen, y, en lo alto, un relieve con la Circuncisión. Suprimido este altar en el siglo xviii, se conservaba de él, en 1936, este altorrelieve de excelente factura y la imagen central de la Virgen transportada al cielo por ángeles (fig. 749), ambas obras destruidas en el incendio, y varias medias figuras de ángeles, en mármol (fig. 750), que pertenecieron al Sagrario y a su camarín, conservados hoy en el altar del siglo xviii. El relieve era de autor desconocido; la Virgen fué labrada a mediados del siglo xvii por Rafael Guarino, y los ángeles esculpidos por Domingo Rovira, según contrato de 1654.

En el conjunto del retablo y altar habían trabajado numerosos artistas. El proyecto general fué objeto de concurso, adop-

tándose el de José Sayós, el cual, ayudado por Rafael Guarino, su hermano Pedro y los escultores José Ratés y Salvio Darder, construyó en 1629 un modelo de madera. Rafael Guarino fué el director general de las obras hasta su muerte, en 1640, sucediéndole al año siguiente su hermano, elegido entre otros candidatos. En 1637 se inauguró provisionalmente el nuevo altar, pero hasta 1648 no se doró y colocó la Virgen de Guarino; las obras posteriores de más importancia fueron la terminación del Sagrario y demás detalles escultóricos contratados por Rovira en 1654, de los que no se conserva sino una pequeña parte. El remate final no llegó a colocarse nunca, pues el que el escultor Pedro Serra contrató en 1669 fué desechado.

Con la supresión del coro central, en 1771, hubo grandes alteraciones en el presbiterio, que aún perduran. Se construyó un nuevo coro en el presbiterio, y el altar mayor tuvo como nuevo emplazamiento el tramo menor de la nave central, construido a modo de crucero. Con la tabicación de los intercolumnios del deambulatorio y la abusiva expansión del presbiterio, que restó espacio a la nave, la buena disposición y armonía primitivas quedaron considerablemente afeadas.

Se construyeron nuevos el altar, presbiterio y púlpitos (fig. 752). En 1769 había sido aprobado el proyecto general presentado por Deodato Casanovas. Las obras duraron de 1771 a 1778, con la colaboración de Sebastián, hijo del arquitecto proyectista, y sólo quedó por concluir el remate del altar y su parte escultórica, así como las esculturas de los pilares y columnas laterales. En la terminación del insignificante coro, sagrario y altar, obras también dirigidas por Casanovas, de 1779 a 1782, intervino, además, de modo muy principal Salvador Gurri, autor de las esculturas del altar (fig. 751) y presbiterio, representando a David, Jacob, Abrahán e Isaac, y destruidas en 1936. En el basamento se aprovecharon, según dijimos, algunas imágenes de Rovira, todavía conservadas.

En el incendio último desaparecieron asimismo las más de las esculturas renacentistas y barrocas que se hallaban en otras capillas o dependencias. Cabe mencionar entre las principales un relieve de mármol con el Ecce Homo, originariamente en el trascoro, al parecer pieza italiana y de buena factura, fechable

hacia 1500; la imagen yacente de San Alejo (fig. 756), obra excelente del escultor Agustín Pujol, hijo, quien la trabajó en 1685, procedente también del trascoro antiguo; otra talla con el Rapto de San Ignacio, firmada por Andrés Sala y fechada en 1690; el retablo de San Pablo, con imagen central de talla, del Santo (fig. 753), del siglo xvii, pagada por Pablo Ferrán; una talla de la Virgen de la Leche, sedente, muy restaurada, pero datando, al parecer, del siglo xiv. Entre las restantes obras desaparecidas, de menor importancia, había una imagen de San José Oriol, atribuida a Ramón Amadeu.

De interés secundario eran las pinturas que hasta 1936 se conservaron en diversas partes de la iglesia. Varias de ellas se atribuían a Antonio Viladomat.

ÓRGANOS Y TRIBUNA.—El gran órgano y la tribuna fueron también destruidos en 1936. El primero se apoyaba en la bóveda de la capilla de San Ivo y en otras dos construidas más tarde en las colaterales, y la tribuna ocupaba una posición simétrica en el otro extremo del tramo, sobre tres capillas, en la central de las cuales estuvo quizá el órgano menor, construido en 1513-1517, tallado por el alemán Girart Spirich, con puertas pintadas, en 1516, por Nicolás de Credença.

El desaparecido órgano mayor (fig. 754) había sido comenzado a principios del siglo xvi en su parte mecánica, siendo objeto de muchas reparaciones posteriores, pero su decoración escultórica fué labrada totalmente, según parece, por Juan de Artés y Jaime Caldoliver hacia 1560. Solamente la *cadireta* o *positivo* (pieza central baja) fué cambiada a fines del siglo xviii, cuando los hermanos Pedro y Domingo Cavaillé, famosos organistas franceses, renovaron enteramente el mecanismo y las flautas, desde 1794 a 1798. A esta reforma y al repinte y dorado ejecutado por Calafell, corresponde la fecha final, 1799, pintada en la *cadireta*. El conjunto tallado tenía cierto aire solemne, con la Inmaculada y ángeles en lo alto, y bustos y escudos en el basamento.

La tribuna (fig. 755) fué construida, en su parte de albañilería, por Rafael Gallart, en 1672, y en 1674 ya estaba terminada, incluso la parte de carpintería y talla. En esta última fecha, el virrey obtuvo derecho de acceso a la misma, quedando

unida a su residencia de la plaza de Palacio por un puente todavía conservado en sus tramos próximos a la iglesia, utilizados actualmente como estancias de la Junta de Obra.

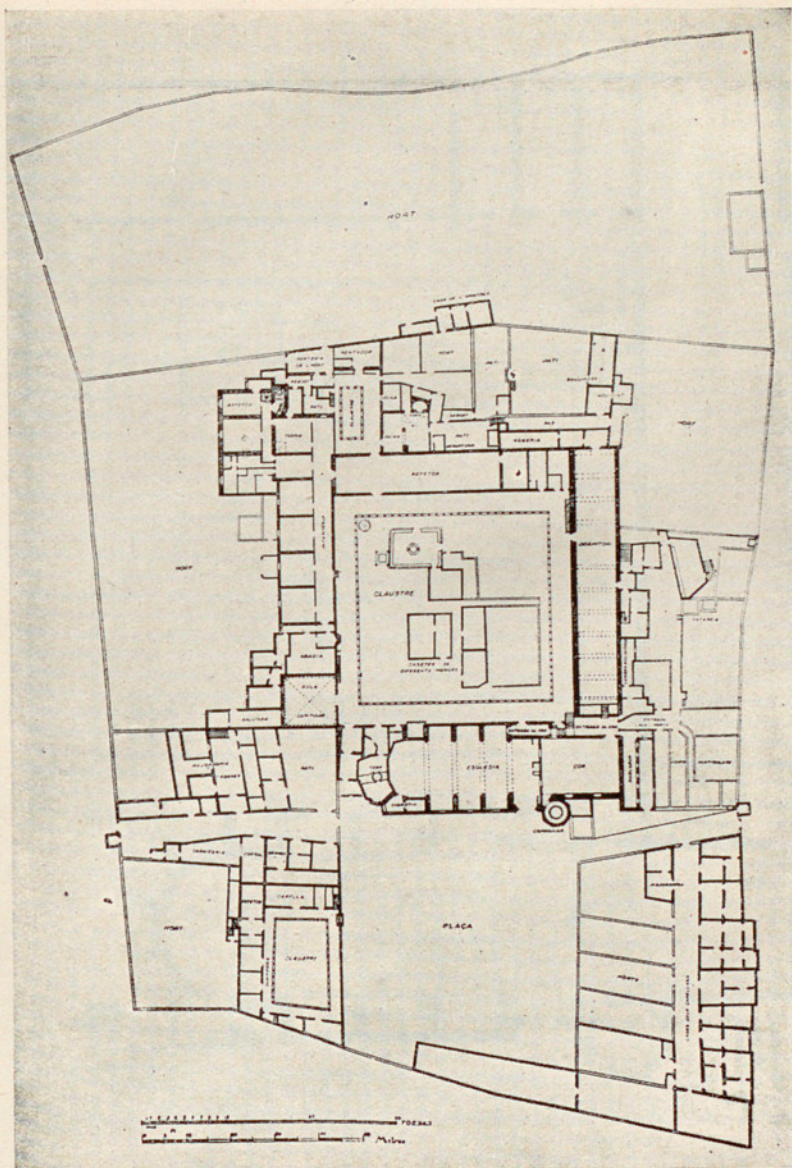
TESORO.—El tesoro de la iglesia es hoy muy reducido. La cruz mayor (fig. 757) fué construída en 1507 por los orfebres Francisco Gordiola y Pedro Juan Palau, y hasta su extravío en 1936 (no hay noticia de que fuera destruída), había sufrido tales y tantas reformas, que de la primitiva no quedaba sino el pie, de tipo gótico. Al mismo tiempo desapareció el relicario de la Vera Cruz, obra, al parecer, del siglo xvi, aunque podría tratarse del labrado en 1496 por Miguel Baruç, con reformas. Estas pérdidas han sido provisionalmente compensadas desde 1939 con el uso de una gran cruz procesional de plata fundida y repujada, dentro de la escuela de los Arfe, en el siglo xvi, y procedente, según indicios, de la diócesis de Urgel. La pieza de más hermosa factura, entre las conservadas, es una gran jofaina de plata cincelada (fig. 759), con los punzones de Toledo y del orfebre San Román, obra no lejana a 1500; se ignora la fecha de su adquisición por la iglesia, cuyo escudo le fué añadido, pero ya consta en ella en 1634, de pareja con otra de igual factura, pero con caño en el borde. El único cáliz notable es el del monumento de Semana Santa, fechado en 1647 y decorado con repujados y toques de esmalte (fig. 758). Las restantes piezas del tesoro desaparecieron principalmente en el siglo xviii; hasta 1936 se conservaron algunas figuras de yeso o talla, repitiendo la iconografía de una serie perdida de imágenes de plata.

Los archivos de la Junta de Obra y de la parroquia, ya menguados, destruyéronse enteramente en el último siniestro. La única miniatura importante era la de la portada del *Llevador del plat dels pobres vergonyants*, del siglo xiv, con la Virgen y el Niño bajo dosel, de seguro influjo francoprovenzal (fig. 760). Otros dibujos y orlas tenían valor secundario: de algún interés la portada de la recopilación de Ordenanzas de la Obra, hecha en 1685-86. La Junta de Obra conserva los proyectos originales de Francisco Soler Rovirosa para unos gigantes construídos en el siglo xix en los talleres de aquel gran escenógrafo, con destino a la procesión del Corpus de la parroquia.

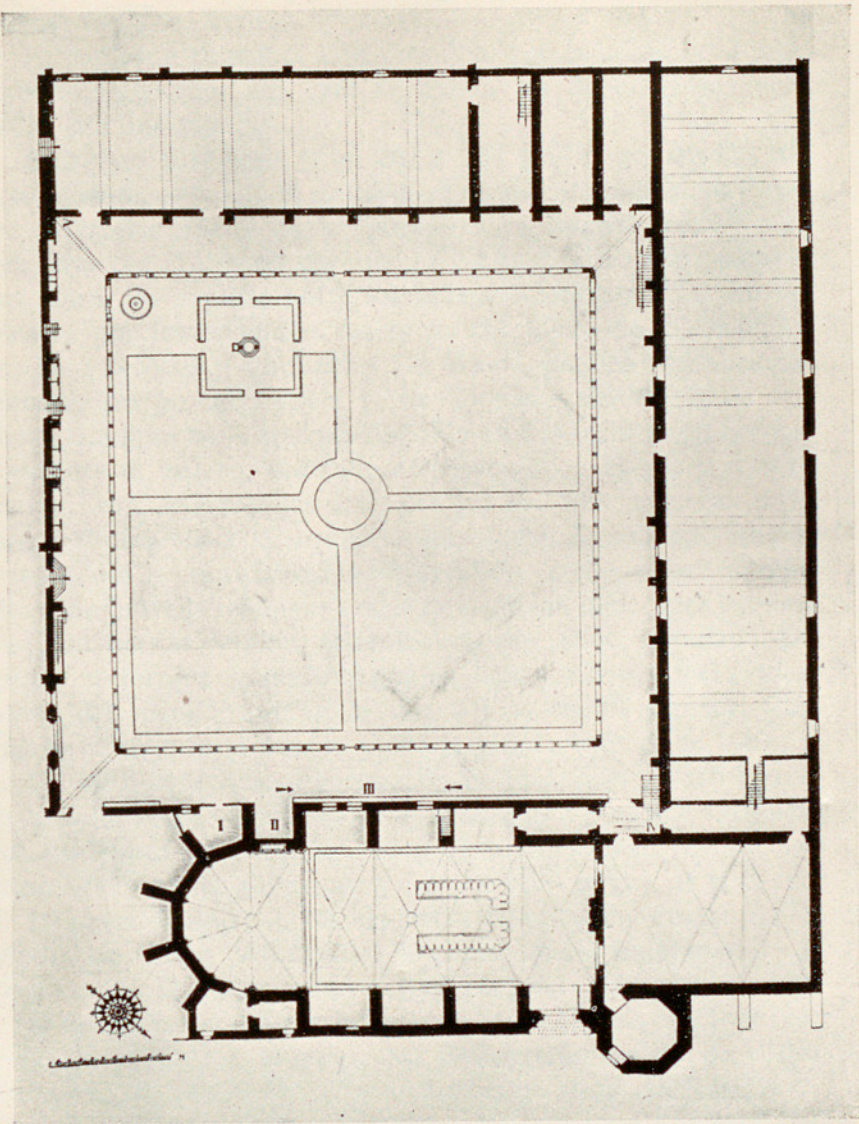
Otras piezas sueltas cabría reseñar aún, todas de menor

importancia: algunas bacías de latón de Dinant (siglos xv a xvi), y ejemplares varios de los objetos de cerámica, empleados en el siglo xiv para rellenar las bóvedas.

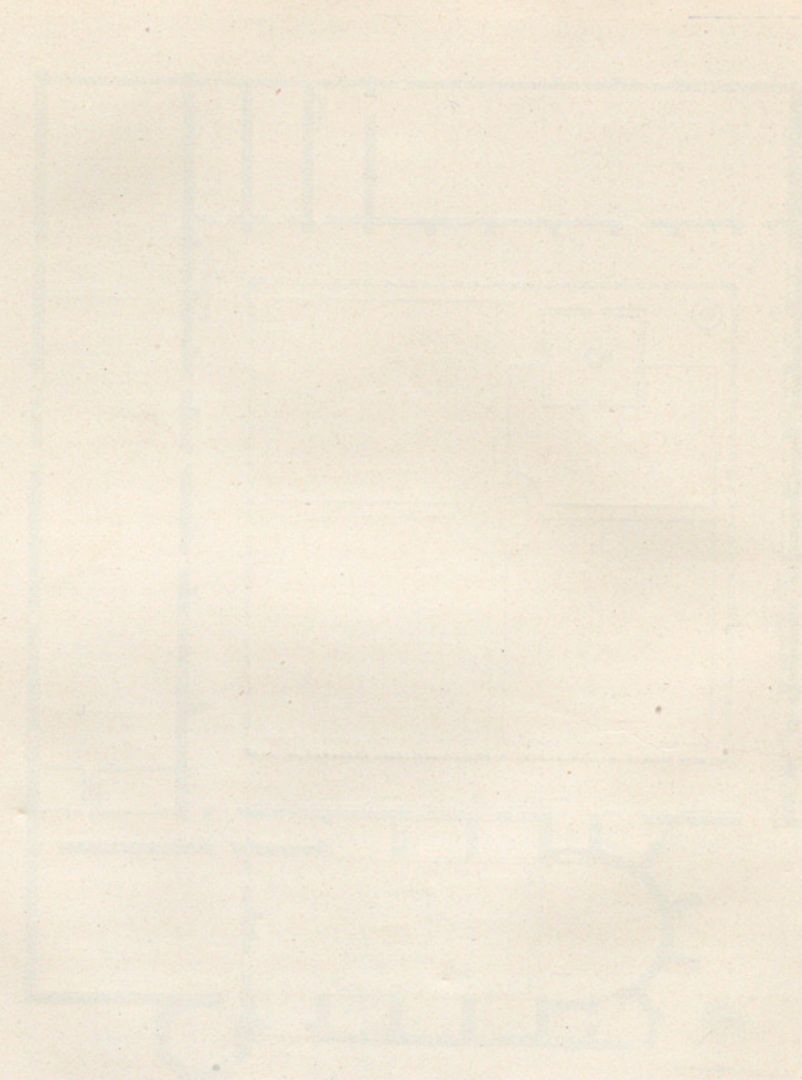
PEDRALBES.—HISTORIA. A pesar de pertenecer al término de Barcelona, el Real Monasterio de Santa María de Pedralbes, de monjas Clarisas, es ejemplo típico de núcleo monacal aislado (fig. 761). Originariamente, en recinto amurallado incluía, además del convento con sus numerosas dependencias, una calle con casas para los beneficiados pertenecientes al clero secular y un pequeño convento (llamado *el Conventet*), destinado a residencia de los frailes franciscanos adscritos al servicio de la iglesia de las monjas. Subsisten aún las puertas Norte y Sur de la muralla, protegidas por torres de los siglos xiv y xv. Fué fundado en 1326 por el rey Jaime II y su cuarta esposa, Elisenda de Montcada, siendo colocada la primera piedra en el ábside de la iglesia el 26 de marzo del mismo año; en 3 de mayo de 1327 se consagraba solemnemente el templo y el monasterio era entregado a la comunidad. Tal entrega parece indicar la terminación de la iglesia y de la mayor parte del convento, puesto que en el mismo día pasaron ya a habitarlo doce monjas, dos legas y seis novicias, todas ellas del convento barcelonés de San Antonio y San Daniel, entonces de Clarisas, más nueve novicias admitidas en el acto de la consagración de la iglesia. Unas Ordenanzas del año 1334 fijan en sesenta el número de monjas, diez el de los clérigos beneficiados y cuatro el de los frailes, instalados en el *Conventet* en fecha desconocida posterior a 1329. Entre las Ordenanzas posteriores, las que fijan de un modo casi definitivo (excepto en períodos de gran penuria) el número de habitantes del recinto, son las de 1363 (cuarenta monjas, siete beneficiados, seis frailes). Además de las gentes de religión vivían en Pedralbes servidores y auxiliares: hortelanos, arrieros, etcétera, y en el siglo xiv la comunidad llegó a poseer cuarenta esclavas y esclavos empleados en menesteres varios. Una población tan numerosa explica el área enorme del recinto y el número y la diversidad de las construcciones que comprendía; la primera noticia de algunas de ellas la proporciona un inventario del año 1364 que cita objetos que existían en la sacristía, enfer-



Pedralbes. Plano general en el siglo XIX. (Según Sor Eulalia Anzizu.)



Pedralbes. Iglesia y claustro. (Según Mn. M. Trens.)



mería, cocina, refectorio, horno, *pastriny* o lugar donde se amasaba el pan, bodega, etc.

El conjunto principal está presidido por la iglesia y el gran claustro, alrededor del cual se hallan las dependencias ocupadas por las monjas.

IGLESIA.—La iglesia (figs. 761 a 764 y 779), construída tan rápidamente, es, como el claustro adyacente, notabilísimo ejemplo del gótico oficial de la época, real y franciscano. De una sola nave con ábside de siete paños y bóveda de ojivas, como la que cubre las capillas entre los macizos contrafuertes. La luz penetra por los pequeños rosetones del fondo de las capillas, por los rosetones y ventanales del ábside, por las ventanas del crucero, una en cada paño, y por el rosetón del hastial de Poniente. La gran nave aparece dividida en dos sectores: el corr espondiente al testero, dedicado al público, con ábside y cuatro tramos, con seis capillas laterales en los tres primeros y la puerta de ingreso a la izquierda del cuarto. El segundo sector, reservado a la comunidad, está dividido en dos zonas: el coro alto sobre bóveda de ojivas ocupa la totalidad de los tres tramos, desprovistos de capillas laterales; el coro bajo, separado del primer sector por un muro con rejas, ocupa solamente el primer tramo del segundo sector; se une con la capilla opuesta a la puerta de ingreso al templo y con la planta baja de la torre.

En las desgraciadas reformas de los años 1894 y 1895 fueron sustituidos todos los altares de la iglesia, más o menos antiguos, por mediocres estructuras seudogóticas. Al mismo tiempo, los muros del interior (blanqueados en el siglo xviii), el tímpano de la puerta principal, los sepulcros emplazados dentro de la iglesia, las claves de bóvedas, fueron rascados enteramente; el despiezo de los muros fué deformado con fajas de cemento y las esculturas con atroz policromía, perdiéndose, desde luego, todas las pinturas murales, así del interior como de dicho tímpano. La venta de los ornamentos y piezas de orfebrería de culto, realizada principalmente en la segunda mitad del siglo xix, y un robo perpetrado en 1871, que ocasionó la pérdida de varias alhajas antiguas, completaron el desmantelamiento del gran Pedralbes. La mayoría de vidrieras del ábside (figs. 765 a 767) y algunos de los rosetones y ventanales

laterales son del siglo xiv; dos de las cercanas al presbiterio se fabricaron en 1758; las del rosetón y ventanas del coro alto y las situadas sobre la puerta fueron encargadas por sor María de Aragón, en la segunda década del siglo xvi, a un maestro Gil, probablemente el barcelonés Gil Fontanet.

La buena calidad de la escultura de las claves—con escenas del Nuevo Testamento—es, por sus pinturas, difícilmente apreciable. Presentan cierto interés el púlpito (fig. 768), muy simple, con pinturas modernas, y una pila de agua bendita (fig. 769), de piedra, que figura estar sostenida por un murciélago, a la entrada del coro bajo de las monjas.

El monumento funerario de la reina Elisenda († 1364), construido durante su vida en el presbiterio de la iglesia, constituye un grandioso arcosolio de proporciones exquisitas (figura 770). El sarcófago descansa sobre tres leones y tiene restauradas sus figuritas en relieve; la figura yacente, en traje real, con dos ángeles turiferarios (fig. 771), es obra maestra de la escultura del siglo xiv; sobre el muro del fondo aparece el alma, llevada por dos ángeles hacia Dios Padre; en los montantes del arcosolio, las imágenes exentas de Santiago el Mayor (fig. 772), San Francisco de Asís, Santa Clara (?) y una Santa Virgen. La nueva policromía desfiguró el aspecto general, y singularmente los rasgos de las imágenes, exceptuando la faz de la reina.

Este monumento funerario tiene su doble, simétricamente colocado en el paramento correspondiente al claustro, con estructura y disposición idénticas (fig. 773), lo cual permitió a los restauradores trasladar las esculturas y peanas de los montantes del arcosolio de la clausura al del presbiterio. Las imágenes de éste, mutiladas quizá cuando la ocupación del monasterio por los franceses, pasaron hace pocos años al Museo Diocesano de Barcelona (fig. 774). En aquel cambio, las actuales imágenes de yeso fueron colocadas en el arcosolio claustral, respetándose la figura yacente de la reina (vestida aquí con hábitos monacales), los ángeles turiferarios (algo mutilados) y el grupo de la ascensión del alma. Son escasos en esta parte los restos de policromía, pero son antiguos; el tema geométrico pintado en el muro sobre el arcosolio, revela el que decoró el del presbiterio, conocido también por antiguas fotografías. Esta faz claustral del

sepulcro queda en el fondo del espacio entre dos contrafuertes del testero de la iglesia, cerrado por una antigua verja de madera claveteada. Los restos de la reina están contenidos en una caja lisa de madera, con cerradura y llave del siglo xiv, muy simple.

En las capillas del lado de la Epístola existen varios sepulcros notables. Los de las damas Eulalia Pinós-Montcada († 1326) y Constanza Pinós-Cardona († 1361), con simple inscripción funeraria y armas familiares, tienen, como el de la reina, sus dobles en el claustro, con bella ornamentación pictórica, que viene descrita al tratar de la decoración claustral. El monumento sepulcral de mayores proporciones entre los tres restantes, todos del siglo xiv, se atribuye a la familia vizcondal rosellonesa de Illa y Canet. Dentro de un arcosolio hay un sarcófago de piedra, con una imagen femenina yacente en la tapa y otras dos menores, una de caballero y otra femenina, en el frente (fig. 777). Una espesa capa de pintura moderna borra los detalles de las esculturas. La sepultura está situada en la primera capilla del lado del Evangelio.

En la segunda capilla de la Epístola está el sepulcro de Berenguer y Elionor de Anglesola, con policromía parcial nueva, en un arcosolio. La urna descansa sobre dos leones; la figura yacente del caballero está esculpida en la tapa y la de su esposa en el frente (fig. 775). A su lado está el sarcófago supuesto de Romía de Sarriá Despalau (fig. 776), carente de policromía, en el que hay dos imágenes yacentes femeninas, una en traje laico y otra con hábitos monacales. Ello no obsta para que se trate del sepulcro de una sola persona, puesto que Romía recibió el hábito a su muerte; era viuda de Arnáu de Sarriá, llamado Despalau por pertenecer a la rama familiar así apellidada.

Una lápida funeraria empotrada en un pilar del lado de la Epístola tiene un marco de piedra con escudos de Despujol y restos de la antigua orla decorativa pintada. La lápida contiene una larga inscripción latina, en verso, en la que se enaltecen los méritos del procurador de la comunidad, Jaime Despujol, fallecido en 1402 después de haber desempeñado satisfactoriamente su cargo durante cincuenta y cinco años.

En el centro de la nave y algo reformado, queda el antiguo coro de los frailes y beneficiados. En su estado actual es de

forma rectangular, cerrado por un muro bajo y liso de piedra. Contiene veintiséis sillas de talla, con medallones y columnillas en los brazos, sin respaldo. A la misma labor, bastante cuidada y fechable hacia 1400, pertenecen las dos mamparas bajas de la cara anterior, con figuras, arquerías y escudos (fig. 778).

La sillería del coro bajo de las monjas es lisa y pobre, sin estilo definido y carente de interés. En el coro alto, de sillería moderna, se guarda un notable facistol, de nogal, con labores y aplicaciones de boj, labrado en el monasterio de Montserrat, cuyo escudo ostenta, y colocado en 1518.

La colección de libros de coro es bastante completa. Los mejores pertenecen al siglo xvi, iluminados por el miniaturista florentino Smeraldo Dotavanti, que trabajó también para otras iglesias y corporaciones públicas barcelonesas, y ocho más, escritos entre 1521 y 1529, contienen miniaturas de Juan Gonçal, de los cuales tres se escribieron en Montserrat por mano de Dom Pedro Perpinyá (1527-29).

CLAUSTRO.—Centro de las actividades de la Comunidad es el claustro, magnífica construcción simple y grandiosa (figuras 779 a 782). Es el ejemplo completo del tipo clásico de claustro catalán del siglo xiv, a base de arquerías sostenidas por capiteles uniformes (fig. 783) derivados del corintio, con los escudos real y de Montcada, adoptado este último como emblema de la Comunidad, y columnas de fuste de sección cuadrilobada, producidos en serie en los talleres de Gerona. De planta cuadrada, consta actualmente de tres pisos: en el bajo y el principal, las galerías tienen veintiséis arcos por ala, cubiertas por techo sobre vigas, apoyadas en ménsulas y arcos de piedra en los ángulos. Si bien es improbable que ambos pisos estuvieran ya terminados en 1327, la producción en serie de todos sus elementos indica una rápida conclusión. Las huellas de las vigas que sobresalían en la parte alta y el alero completo, restaurado modernamente, sobre la galería del piso principal en el ala Sudoeste, indican que la tercera planta fué construída más tarde. Esta es una galería baja, cuyo techo está sostenido por pilares prismáticos; a su construcción se refiere una nota del año 1412, por la que consta que A. Neto labró veintiséis cargas de piedra de Montjuich para dichos pilares. Otra nota refiere

que un tal Deuhovol, en 1411, cubrió el claustro superior del monasterio, en el que puso diez columnas con sus basas y capiteles; la interpretación, principalmente por referirse a basas y capiteles, es dudosa.

En el ángulo Sur del claustro, en tiempo de la abadesa sor Teresa Enríquez (1495-1506), construyóse una gran cisterna y la pequeña fuente surtidor de piedra con una figurilla de ángel, de cerámica con vidriado blanco (figs. 782 y 784). El notable brocal de la cisterna, plateresco (fig. 782), fué construído en 1548, durante el abadiato de sor Teresa de Cardona (1521-1562) y reformado en 1777.

SALA CAPITULAR.—La Sala Capitular, la dependencia claustral más solemne, es obra posterior a la del claustro. Ya en 1326, poco antes de la edificación de la iglesia y convento, Constanza de Cardona-Pinós legó doce mil sueldos para la construcción de la capilla de San Pedro, donde está su urna sepulcral, y de la Sala Capitular, pero no se llevó a cabo hasta el primer cuarto del siglo xv, aproximadamente entre 1415 y 1419; en este último año se colocaron las vidrieras y se labraron aún seis mil ochocientas cincuenta piedras. Es una sala de planta cuadrada, cubierta por bóveda de ojivas, con la Pentecostés esculpida en su enorme clave (fig. 789). Su tejado, a cuatro vertientes, sobresale de las dependencias claustrales, cobijando una galería de estructura similar a la de la planta alta del claustro. La puerta de la Sala Capitular se abre en el ala Sudeste del claustro, flanqueada por dos ventanales bajos (fig. 785). En su decoración, en memoria de la legataria, las armas de los Cardona-Pinós aparecen junto a los escudos real y de Montcada. En el muro del fondo, entre dos ventanales y bajo un pequeño rosetón, está la gran imagen pétrea de la Virgen con el Niño, bajo dosel calado y sobre una peana que figura estar sostenida por un personaje barbudo, todo muy repintado (fig. 786). Debajo hay una pequeña lápida con una inscripción votiva en latín, fechada en 1415, dedicada por un franciscano llamado, al parecer, Juan de Paguera. Ha sido puesta al descubierto una parte importante de las pinturas murales coetáneas a la construcción de la sala, fondo decorativo a modo de tapiz, con orla de coronas, sostenido por dos grandes figuras de ángeles emergiendo de sendas nubes (fig. 788).

Las vidrieras del rosetón y las ventanas parecen ser, en parte, las colocadas en 1419, aunque recompuestas: las representaciones figuradas están reunidas actualmente en la de la izquierda; de arriba abajo son: un serafín, el Calvario y la Anunciación (fig. 787). En la parte ornamental de cada una están las armas reales en lo alto, y del monasterio en el pie.

La gran clave de la bóveda, en la que está esculpida la Pentecostés, conserva la policromía originaria.

Una inscripción funeraria empotrada en el muro, conmemora la muerte de la primera abadesa, sor Sobirana de Olzét († 25-iv-1336).

Los cuadros y el mobiliario de la sala son de interés secundario.

SEPULCROS.—En el ángulo Este del claustro, frente a la Sala Capitular, se conserva un interesante grupo de sepulturas de abadesas de los siglos xiv y xv, cavadas en el suelo y cubiertas por dos losas; la cabecera contiene el epitafio y el escudo heráldico del linaje paterno, el del linaje materno la otra. Son ejemplos notables las sepulturas de las abadesas sor Inés Sa-Rovira († 26-i-1396) (fig. 792), sor Geralda de Pallars († 7-v-1410) (fig. 793), sor Isabel March († 12-viii-1411) (fig. 794), sor Saurina de Vallseca († 18-iii-1424) y sor Violante de Centelles († 11-vii-1477) (fig. 798), y de las monjas sor Clara Castellet († 16-v-1389) (fig. 791), sor Estela de Narbona († 4-i-1416) (fig. 796) y sor Elionor de Santa Pau († 4-x-1420) (fig. 797). Tienen y tuvieron, al parecer, una sola losa las sepulturas de sor Sibila de Caixans († 25-xii-1375), abadesa (fig. 790) sor Beatriz de Cervelló († 17-vii-1410) y sor Isabel de Cervelló († 1-iii-1413) (fig. 795); sor Violante de Pallars († 12-v-1418) debió tener sepultura doble, pero en la segunda lápida se puso luego el escudo y epitafio de la abadesa sor Margarita de Montcada († 29-i-1447). Existen, además, cuatro lápidas sueltas con sendos escudos, sin inscripción; no es posible referirlas ni a las sepulturas de una sola ni a tumbas de personajes conocidos. Aparte del interés histórico, algunos de los escudos esculpidos tienen un innegable valor decorativo.

Sor Francisca Sa-Portella († 25-v-1364), segunda abadesa y sobrina de la reina Elisenda, fué sepultada en el recinto en que

se halla el monumento de la fundadora, en una urna revestida de placas de alabastro esculpido y policromado con escudos heráldicos, el epitafio y la figura yacente, con hábito monacal y corona sin florones (fig. 799). La obra debe ser poco posterior a la muerte de la abadesa, y fué labrada con mayor pericia técnica que capacidad artística.

En la misma ala Nordeste del claustro aparecen, en su cara más monumental, arquitectónico-pictórica, los sepulcros de Elionor de Pinós-Montcada y Constanza de Cardona-Pinós, ya aludidos al tratar de la iglesia, y el de sor Beatriz de Fonollet († mayo 1362) (fig. 800).

En los dos primeros sepulcros, idénticos, la urna, de piedra, descansa sobre dos columnas de sección cuadrilobada, con sus respectivas basas y capiteles, y está colocada dentro de un arcosolio con marco de piedra y arrabá o guardapolvo saliente, con ménsulas y pilares laterales. La decoración pictórica del monumento funerario de Constanza de Cardona-Pinós, a pesar de su estado de conservación, puede apreciarse en su conjunto. Los elementos arquitectónicos están policromados, así como los escudos heráldicos que flanquean el epitafio grabado y se repiten en los paramentos laterales, y en el borde de la tapa aparece pintada la inscripción *ista est prima sepultura istius Monasterii*; en la cara exterior del guardapolvo están pintados varios escudos heráldicos de la difunta. Es más importante la pintura que cubre el muro del fondo, donde el grafito preparatorio revela los trazos de las partes perdidas. En el arcosolio, sobre la urna, aparece la consabida ascensión del alma de la difunta (en traje monacal). Bajo la urna hay dos figuras, de pie, al parecer nimbadas y vistiendo una especie de túnica, y detrás de ellas otra de mayor estatura, tocada con una especie de cogulla o caperuza. Las representaciones laterales son muy confusas. En ambos lados del guardapolvo, una pintura simulando un pináculo con calados, cobija imágenes de santos no identificados, una de las cuales parece ser San Francisco recibiendo los Estigmas.

En el sepulcro de Elionor de Pinós, la pintura, pese a la alteración de los colores, se conserva casi íntegra. En el fondo del arcosolio, sobre la urna, se repite en mejor estado el tema del sepulcro gemelo; en la urna y parte baja del arcosolio, la

pintura imita un rico revestimiento de mármol; el guardapolvo, en el exterior, tiene también una orla con escudos heráldicos. Debido a la proximidad del sepulcro de Constanza de Cardona, solamente hay decoración exterior en el lado izquierdo, donde, bajo un pináculo y crestería, aparece una gran efigie de San Pedro, con tiara y llaves. En ambos sepulcros, el estilo de la decoración es italogótico, de tipo algo arcaizante, aunque de buena calidad. Aun cuando la parte escultórica debió fabricarse simultáneamente, la pintura del segundo se ejecutó bastante más tarde. No es posible una atribución a autor determinado.

A la derecha de los dos sepulcros mencionados, está colocada la urna de piedra que contiene los restos de sor Beatriz de Fonollet, sobre dos canecillos con cabeza y garras de león. Según costumbre, en el frente está grabado el epitafio, flanqueado por escudos (de los vizcondes de Illa), que se repiten también en las caras laterales. Una fina policromía con motivos vegetales decora la urna y su tapa, de forma tumbada, en cuya vertiente delantera se pintó la figura yacente de la difunta, vistiendo hábito monacal. La decoración pictórica del muro es bastante extensa. En lo alto, en los espacios intermedios de las vigas del techo, hay recuadros con decoración floral, mientras que en el límite inferior de las pinturas, a la altura de los canecillos de piedra, corre una faja geométrica. Detrás de la urna, la composición se desarrolla dentro de un marco figurado con pináculos y crestería. En lo alto, la elevación del alma de la difunta al Salvador está pintada en reducidas proporciones; debajo, de izquierda a derecha, aparecen las figuras de San Miguel Arcángel, Santa Clara, Santa Catalina y San Esteban (fig. 801). Como apéndice o complemento a este fondo, a la derecha, el espacio libre entre la urna y la verja contigua está ocupado por otra pintura mural ejecutada al mismo tiempo, en la que aparece San Francisco en el acto de recibir los Estigmas. Bajo la figura del Santo hay un grafito del siglo xiv o xv, en cuya primera línea se leen las palabras *Mi mal celar m'es la muerte*. El estilo de las pinturas, a pesar de las influencias italogótica e internacional, se presenta evolucionado, con caracteres locales, pero no permite una atribución más concreta.

En el mismo claustro puede verse aún otra más importante

decoración mural, del siglo xv, verdadero retablo, pintado en un extremo del ala Sudoeste. Representa un calvario flanqueado por los Santos Miguel Arcángel, Buenaventura o Francisco, un apóstol y un obispo, sobre bancal, con una Piedad como tema central (fig. 802). En el siglo xviii se colocó delante un retablo de talla que se quitó cuando se descubrieron las pinturas, pero queda la mesa y tarima, de mampostería con revestimiento de azulejos policromos coetáneos.

ABADÍA.—Recibe el nombre de abadía una dependencia claustral contigua a la Sala Capitular. Se ingresa en ella por el claustro, a través de un pequeño vestíbulo, y tiene anejas varias estancias interiores. En el muro principal, medianero con dicha sala, se desarrolla una vasta composición pictórica (figura 803). La conservación de los colores es buena, pero la pintura tiene numerosos agujeros practicados para asegurar la adhesión del revoque que la cubrió. En el centro hay un Calvario con Cristo en la cruz, las tres Marías con la Virgen, San Juan y otras figuras menores. A la izquierda aparecen San Francisco de Asís y San Luis de Tolosa, y en el lado opuesto tres figuras, entre ellas quizá Santa Clara. Varios de los personajes llevan filacterias, y sus nombres están escritos al lado. Una orla decorativa enmarca la composición; a los lados es más rica, con escudos del monasterio. Todo ello es de un alto interés iconográfico, y muestra excepcional del estilo italo-gótico, desarrollado en Cataluña a mediados del siglo xiv.

CAPILLA DE SAN MIGUEL.—A pesar de sus reducidas dimensiones, es la más famosa de las estancias del convento. Está situada al Sudeste del recinto sepulcral de la reina Elisenda, separada de él por uno de los contrafuertes del ábside de la iglesia; el propio muro del ábside, en ángulo obtuso con los contrafuertes, la cierra al Norte; mientras un segundo contrafuerte la limita parcialmente al Este; allí forma la estancia un entrante, hasta unirse con el grueso muro que separa la portería y el claustro, en cuyo espesor practicóse un gran arco, aislado del claustro por un tabique en el que se abren la puerta de entrada y pequeñas ventanas. De ello resulta la irregularidad de la capilla, que propiamente no lo fué nunca, sino celda particular o sitio de residencia durante el día de la segunda

abadesa, sor Francisca Sa-Portella. Las magníficas pinturas murales que decoran enteramente la estancia, fueron contratadas en agosto de 1343 con el pintor del rey Ferrer Bassa; formalizados los pactos en marzo de 1346, las pinturas quedaron terminadas muy pronto, puesto que el 22 de noviembre del mismo año, cumplido ya el contrato, se procedió a su cancelación.

Según lo convenido, en los tres paños principales deberían pintarse siete escenas de la Pasión y los Siete Gozos de la Virgen; en los muros restantes, los Santos Miguel, Juan Bautista, Santiago, Francisco de Asís, Clara, Eulalia, Catalina y Antonino de Pamiers, y en la cara interior, sobre la puerta de entrada, la *sedes magestatis* (el Salvador) y dos ángeles. El precio—sorprendentemente exiguo—fué de 250 sueldos barceloneses.

En la realización se distribuyeron las escenas en dos zonas; en la superior las de la Pasión, y debajo las de la Virgen. Arriba, de izquierda a derecha, hay el Prendimiento de Jesús, los Improperios ante Pilatos, el Camino del Calvario, la Crucifixión, el Descendimiento, la Piedad y el Santo Entierro. En la zona inferior, la Anunciación, la Natividad y Anunciación a los Pastores, la Epifanía, la Virgen rodeada de ángeles, la Resurrección (representada con la visita de las Marías al Sepulcro), la Ascensión, la Pentecostés y, finalmente, la Coronación de la Virgen (figs. 805 a 807, 810 y 811). El número de santos y santas, representados de cuerpo entero, se aumentó notablemente (figs. 808 y 812). En el grueso del contrafuerte se pintó a San Narciso, y en los dos paños secundarios y en dos zonas, recuadros con varias figuras cada uno: San Miguel y San Juan Bautista, San Francisco y Santa Clara, Santiago, San Domingo y San Honorato, Santa Inés, Santa Catalina y Santa Eulalia. En la cara interna del arco (figuras 804 y 809), a la derecha Santa Isabel y Santa Bárbara, y a la izquierda San Esteban y San Alejo, mientras que la parte central está ocupada por elementos decorativos con tres medallones, uno con el Agnus Dei y los otros dos con sendas figuras de ángeles simbolizando, al parecer, la Castidad (con una paloma) y la Caridad (con un niño). Sobre la puerta, además del Salvador o Cristo Juez y dos ángeles con emblemas de la Pasión (figuras colocadas en medallones circulares), hay las

figuras de un bienaventurado y una bienaventurada, coronados por ángeles y colocados en sendos recuadros.

El resto de los muros tiene decoración jaspeada o geométrica; el artesanado de madera, fajas y estrellas. La conservación, en general, es excelente, incluso por lo que se refiere al brillo y calidad de los colores, al óleo, según especifica el contrato. Las alteraciones más notables son: supresión de la mitad inferior del cuerpo de San Alejo al pintarse encima un zócalo nuevo; mutilación del recuadro con tres Santas, al abrirse un hueco en el muro para un armario; desconchados en las caras del bienaventurado y de la bienaventurada. En la parte baja de muchas escenas hubo agujeros, huella de unas estanterías posteriores.

La importancia de este conjunto pictórico es bien conocida. Es la única obra documentada de Ferrer Bassa y el ejemplo más completo de la aceptación del estilo ítalogótico en Cataluña. El italianismo no solamente es de estilo e iconografía, sino que aparece también en las inscripciones de Santa Isabel (*Elisabeta*) y San Alejo (*Aleso*). (Las demás están en latín o en catalán.)

Bajo las figuras de San Francisco y Santa Clara hay un grafito curioso (*NO M'OBLIDE digui-la a Johan a III de setembre MCCCCXV*).

CELDA DE DÍA.—La vida de las monjas se desarrolla en lugares de actividad colectiva (dormitorio, refectorio, cocina, enfermería, etc.) o en los departamentos individuales llamados celdas de día. Según una antigua tradición conventual, en el periodo inicial las celdas de día fueron departamentos particulares, aislados entre sí mediante esteras de palma, si bien las abadesas mandaron construir para su vida íntima aposentos mejores. La celda abacial más notable es ciertamente la ya descrita capilla de San Miguel. Le siguen otras, ya de los siglos xv a xvii, menos suntuosas. Obedecen a un tipo único: celda propiamente dicha, con la puerta de entrada y, a veces, ventanas, armarios en los muros, etc., y un anejo, a modo de capilla, con su pequeño altar y retablo. Su construcción es pobre: generalmente tabiques encalados y decoración con relieves de yeso, a veces imitando bóvedas de ojiva con sus claves en miniatura

que fueron policromadas (figs. 813 a 816). Los mejores retablos de las distintas celdas han sido trasladados al pequeño museo conventual. Muchas de las celdas menores se levantaron en el claustro, entre los contrafuertes de las naves anejas. Tres de ellas presentan pequeños relieves en alabastro, del siglo xvi, empotrados sobre las respectivas puertas.

REFECTORIO.—El inventario de 1364 indica la existencia de un refectorio, pero no es probable que se refiera al actual, pues pronto las monjas cambiaron de régimen, comiendo separadamente, hasta que en 1494 volvió a celebrarse solemnemente la colación en común. El refectorio ocupa siete tramos de la gran nave del Sudoeste del claustro, cubierta por bóveda de cañón apuntado, reforzada por nueve arcos fajones apoyados en ménsulas y acusados al exterior por contrafuertes (fig. 817). Los tres tramos restantes fueron divididos en varias dependencias, utilizando su piso alto como noviciado y cubriendo su estructura por una falsa bóveda y tabiques laterales.

En el muro testero que separa el refectorio del resto de la nave, un grupo escultórico en barro policromado representa a Cristo en la Cruz, la Virgen, San Juan y la figura orante de la abadesa sor María de Aragón (1514-1520) (fig. 818).

Al lado del refectorio hay otras dependencias secundarias: cocina (con la gran chimenea del siglo xiv-xv, sostenida por un pilar de piedra), horno, despensas, lavadero; aparte de su interés folklórico, merecen ser citados los azulejos de los siglos xvii y xviii que los decoran. Se agrupan alrededor de un pequeño patio, con curioso ejemplar de lavadero, construido al parecer a principios del siglo xv, rodeado por una galería con pilares de sección octogonal (fig. 819).

DORMITORIO Y OTRAS DEPENDENCIAS.—La nave del dormitorio (fig. 820), terminada en 1393, cierra enteramente el ala Noroeste del claustro. Once arcos con apoyo mensular sostienen su cubierta de madera. En el siglo xvi se construyó un techo plano que, con las celdas de las monjas, desfigura totalmente la grandiosa estructura de la nave, cuyos muros están blanqueados. En el extremo Norte, las obras de reforma realizadas hacia 1500 aislaron un tramo de nave, en cuya parte baja quedó el paso a un pequeño huerto y el arranque de las esca-

leras que suben al piso alto, en el que se habilitó una estancia para el archivo, con bóveda de complicada crucería, cuajada de claves con escudos y figuras. Detrás del dormitorio se construyó una elevada torre-mirador, con celosías de piedra calada, típicas en Pedralbes, y techo de tejas vidriadas, hoy parcialmente renovado. En la parte baja hay algunos aposentos menores, pertenecientes al locutorio—hoy fuera de uso—construido en 1490.

Las construcciones más heterogéneas por su cronología y destino son las adyacentes al ala Sudeste del claustro. Hemos tratado ya del gran cuerpo cuadrado de la Sala Capitular (1415-1419) y de la abadía (siglo xiv), contigua; algunas de las estancias menores que comunican con ella por su parte exterior fueron añadidas en el siglo xv, como atestiguan varias ventanas. Sobre la abadía y estancias contiguas levantáronse en el piso alto varias celdas de día con sus capillas, decoradas en los siglos xvi a xviii, y varias dependencias secundarias. De la abadía para el Sur, la fábrica sufrió grandes modificaciones, de tal modo que la construcción del ala actual no se remonta más allá del año 1568, en que el rey Felipe II concedió una fuerte subvención para las obras de la nueva enfermería. La estructura general es la de una gran nave, con dos plantas principales sobre otra que salva el desnivel entre el claustro y el huerto de Mediodía.

La planta baja es recorrida longitudinalmente por un pasillo al que dan las salas de la enfermería, todas ellas con ventanas sobre el huerto. El piso alto, subdividido por tabiques transversales, es una gran nave con tejado a dos vertientes, sostenido por arquería axial (fig. 821).

El artesonado de madera es horizontal en el centro, pero en los lados sigue la inclinación del tejado. En la fachada al huerto, los huecos de los ventanales, que en principio fueron galería corrida, están cerrados por largas piezas de piedra calada, a modo de celosías, muy parecidas a las empleadas en el convento barcelonés de los Angeles, fabricado hacia la misma época (1562-66).

En esta parte del convento continuaron las obras, principalmente gracias a la munificencia del Consejo Municipal, que

ejercía cierta tutela sobre la comunidad. Las fuertes subvenciones de los años 1657 a 1678, singularmente, permitieron grandes reparaciones en todo el recinto y la ampliación de la enfermería del siglo xvi, con su capilla, refectorio y cocina, aprovechando en parte edificaciones anteriores; así, por ejemplo, en la cocina existe una gran pila de piedra con las armas de la abadesa sor Teresa de Cardona (1521-1562), que aparecen también esculpidas en lo alto de un pozo secundario. En el piso alto de esta ampliación se habilitaron capillas y estancias abaciales y particulares.

ESCULTURA Y PINTURA DE LA IGLESIA.—Las esculturas y pinturas procedentes de los altares de la iglesia, dispersas fuera y dentro del convento, unidas a los datos proporcionados por los documentos, dan una idea de lo que fué Pedralhes en sus períodos de prosperidad.

Un interesante Nacimiento (fig. 822), formado por tres figuras de pequeño tamaño, en alabastro policromado (la Virgen y San José, de rodillas; el Niño, yacente), es obra del siglo xv. Al siglo xvi pertenece otro grupo del Nacimiento, también con tres figuras, de barro cocido, de factura mediocre y colocado en una hornacina toscamente policromada. En el coro bajo de las monjas se conserva una hermosa imagen de la Virgen y el Niño (fig. 825), en alabastro, posiblemente aludida ya en su emplazamiento actual en 1364 y colocada en el siglo xv en un retablo pintado. Durante largos años permaneció en el dormitorio, donde sufrió, a fines del pasado siglo, algunos repintes que la afean.

Consérvase también una Anunciación, cuyas dos imágenes, la Virgen (fig. 823) y el arcángel Gabriel (fig. 824), de alabastro, son una buena muestra escultórica del siglo xv. Consta que su policromía actual les fué añadida en el siglo xvi, cuando se hallaban al lado del coro.

A fines del siglo xix existían aún ante el altar mayor de la iglesia cuatro columnas *torsas*, con sendas figuras de ángel en la cima, destinadas a sostener cortinas. Una noticia documental se refiere a la construcción de dichas columnas en 1573, pero en ellas debieron aprovecharse elementos anteriores, puesto que, a juzgar por una fotografía que existe de una de las columnas,

los ángeles que las remataban debieron labrarse hacia 1400.

Subsisten escasos y dudosos vestigios de la decoración pictórica de la iglesia, cuya importancia revelan los documentos. A 10 de abril de 1348, el pintor Ferrer Bassa y su hijo Arnáu Bassa, contrataron con el canónigo barcelonés y procurador de la comunidad, Ferrer Peyró, la pintura de un bancal con cinco escenas de la vida de San Antonino de Pamiers, un retablo dedicado a la Epifanía y una tabla con la Virgen de medio cuerpo y dos ángeles; parece muy probable que dichas piezas fueran destinadas al monasterio. Al día siguiente, Arnáu Bassa, solo, y el procurador de la comunidad contrataron la decoración mural del hastial de Poniente de la iglesia, singularmente alrededor del rosetón. Tomando como modelo las pinturas existentes en el convento franciscano de Barcelona (San Nicolás), en el centro debía haber un *Lignum Vitae*, y a los lados los doce Apóstoles, cuatro escenas de la Pasión, etc. El precio debía ser de mil sueldos, y ello da idea de que se le concedía importancia muy superior a la de las pinturas de la capilla de San Miguel. Por desgracia, las obras de fines del siglo xix destruyeron los últimos restos de estas pinturas, que consta se conservaban bajo el revoque de cal. El inventario de 1364 menciona varias pinturas sobre tabla, hoy desaparecidas.

Igualmente carecemos de más noticias del retablo mayor dedicado a los Siete Gozos de la Virgen y a la Pasión, contratado en 1368 por los hermanos Serra, y de cierto bancal con escenas de la vida de San Onofre, que hizo pintar sor Beatriz de Odena en la segunda mitad del siglo xiv, para el altar de las Virgenes. (La identificación que se ha sugerido de esta tabla con la hoy existente en la Catedral de Barcelona, carece de pruebas.) Otro bancal, cuyo paradero actual y documentación antigua se desconocen, procedía de la capilla de San Pedro, como atestiguan las escenas de la vida del Santo contenidas en algunos de sus compartimientos y las armas de la familia Cardona, cuarteladas en él con las de Cruilles (figs. 826 a 830). Regalado por las monjas al canónigo doctor Vallet, fué luego vendido a un anticuario, y no conocemos más que las copias en color que sacó hacia 1900 D. Macario Golferichs. A juzgar por ellas, la pintura era de mediados del siglo xiv.

En 1427 se pensó en fabricar un retablo para la Virgen, de alabastro, del coro bajo, ya citada. En el proyecto intervino el pintor Bernardo Martorell, y con el mismo se contrató, en 1437, la pintura de las tablas con varias escenas de la Vida de la Virgen; es muy dudosa la identificación que se ha querido hacer de ellas con algunas tablas de asunto parecido, cuyo estilo concuerda con el de Martorell y se hallan dispersas en colecciones particulares. Hay que tener en cuenta que el retablo cuatrocientoista desapareció del coro ya hacia fines del siglo xvii, y que no todas las tablas aludidas tienen la misma iconografía que la pactada para el retablo de Pedralbes.

El hecho de que el profesor Post (*A History of Spanish Painting*, vol. VII, 1938, págs. 25-33) publicase como procedente dei Pedralbes la magnífica tabla de la Virgen de los Ángeles (número 307 de la Colección Muntadas), dando a su autor el nombre de Maestro de Pedralbes, fué causa de que la incluyéramos en el presente Catálogo, a pesar de no existir ninguna referencia en el Monasterio a un altar del que lógicamente pudiera proceder. Una detenida revisión de antecedentes nos ha permitido establecer de modo indudable que la tabla en cuestión, tal como ya había hecho constar R. Casellas (*La Veu de Catalunya*, 26 de septiembre de 1906), no estuvo en Pedralbes, sino en la iglesia parroquial de Vallmoll (Tarragona), perteneciendo posiblemente a su retablo mayor; de igual procedencia y autor existe en el Museo Diocesano de Tarragona la tabla de la Anunciación, publicada por Post en el lugar antes referido, reconociendo ya su identidad estilística.

Por consiguiente, debe excluirse de este Catálogo la tabla de la Colección Muntadas y desechar la denominación de Maestro de Pedralbes propuesta para su autor (figs. 831 y 832).

MUSEO.—En el pequeño Museo claustral (fig. 839) se han reunido los objetos que se salvaron de las enajenaciones, robos y reformas, procedentes en su mayoría de las celdas de día. Entre ellos existe un relieve de barro vidriado, policromo, con la Epifanía, obra del taller de los Della Robbia, a la que se añadió un marco con dos puertas, en las que un pintor catalán de fines del siglo xv, de la escuela de los Vergós, representó a San Onofre y María Magdalena (fig. 840); un díptico pintado

sobre tabla con la Virgen y el Niño (fig. 841) y Cristo muerto sostenido por un ángel (fig. 842), obra flamenca; una pintura del siglo xv sobre lienzo, con la figura del Salvador en el centro, en grisalla sobre fondo azul y la inscripción *Salvator Mundi*; está pegada a una tabla con un pequeño guardapolvo, y antes de 1939 no era conocida su existencia en el convento.

Es interesante un grupo de pequeños retablos formados por la incorporación, en un marco arquitectónico de talla, de varias tablas independientes entre sí, tanto por la iconografía como por su época y estilo; cuatro se conservan en el Museo conventual; uno en una capilla y otro en el Museo Diocesano de Barcelona. En uno de ellos se empleó un magnífico tríptico flamenco del siglo xvi (figs. 849 a 851), con la Sagrada Familia en el centro y dos santos o dos santas en las hojas; debajo se colocó una alegoría de la Virgen con sus atributos, flanqueada por una tabla hispanoflamenca de la Virgen con el Niño (fig. 843), y otra con una réplica de un modelo flamenco del Salvador (fig. 844), muy difundido. Otro retablo contiene una tabla con San Nicolás de Bari (siglo xvi), una Anunciación flamenca, del siglo xv, de excelente factura (fig. 845), copia, al parecer, de un modelo de Juan Van Eyck, Santa Apolonia (segunda mitad del siglo xvi, quizá catalana), San Jerónimo orando en el bosque (fig. 846) (según un interesante modelo flamenco-alemán, hacia 1500) y Santa Ursula con otras figuras (pintura del siglo xvi, muy mediocre), además de una pequeña talla de una santa monja en una hornacina central. Los otros dos retablos, del siglo xvi, del Museo son muy inferiores, y sus pinturas (escenas del Nuevo Testamento, santas y santos, etc.) tienen escaso interés. Es también obra mediocre el retablo del Museo Diocesano, presidido por la figura de San Ignacio, Obispo; entre otras, contiene una tabla con la Natividad, imitación desafortunada de un modelo flamenco atribuido a Gerardo David. En el retablo conservado en una celda del piso alto aparece una Virgen con el Niño, copia interesante de Patinir (fig. 847) (siglo xvi), una Visitación, flamenquizante (siglo xvi), la Virgen con San Bernardo, flamenca (siglo xv), la Sagrada Familia (escuela romana, siglo xvi), la Presentación de la Virgen (según modelo veneciano del siglo xvi) y cuatro figuras

de santos, muy medianas. Todo ello prueba el carácter heterogéneo de las pinturas del monasterio, con un curioso predominio de lo flamenco. Este hecho es confirmado por las tablas sueltas. Tres de ellas, con la Virgen y el Niño, son del siglo xvi y tienen marcos de la época; una es copia de Mabuse, y otra, de estilo poco definido, tiene adornos de vidrio azul. Entre las muy numerosas tablas restantes sólo destaca una, flamencoalemana, de principios del siglo xvi, con la imagen de Santa Clara (figura 848). A la misma centuria pertenece también un tríptico, seguramente catalán, con el Calvario en el centro.

Abundan también en el Museo y demás dependencias conventuales los lienzos de asunto religioso, principalmente del siglo xvii, época a la que pertenece un retablo del Museo, con cinco lienzos; la importancia de estas pinturas es ya secundaria. Merece mención la urna de madera pintada y dorada, con figuras y orlas, obra del siglo xvi, destinada al monumento del Jueves Santo.

Procedentes de otras celdas de día, se hallan hoy en el Museo dos retablos de talla dorada, uno de tipo germánico, gótico afiligranado, hacia 1500, con la imagen de Santa Marta y una monja orante (fig. 852); el otro es de la primera mitad del siglo xvi, con el escudo de sor Teresa de Cardona, y en el centro un relieve de alabastro con la Epifanía (fig. 853); es obra netamente renacentista italianizante.

El mobiliario de los siglos xvi y xvii abunda en el convento: arcones, sillas de tijera, sillones frailunos, etc. Existen algunas piezas notables de taracea, entre ellas una mesilla portátil (siglo xvi) y varias sillas bajas, con respaldo tallado (fig. 855), llevadas allí en el siglo xvii por una abadesa de la familia Pinós, cuyo blasón ostentan algunas.

En el Museo se conservan algunos vidrios catalanes de los siglos xvii y xviii, con laticinios o cresterías, pero deben ser solamente un resto insignificante de los que allí hubo, algunos de los cuales fueron enajenados en el pasado siglo. Entre ellos destaca el famoso jarrito esmaltado del siglo xvi, conservado en el Museo de Barcelona. Vimos ya que cupo igual suerte a los mejores ornamentos de la iglesia, entre los cuales aún vió Puiggari, en 1864, un frontal bordado con las armas de la

reina Elisenda; en el Museo existen aún por fortuna unos lienzos para corporales (fig. 854) que se suponen donativo de la misma soberana; una rica labor de encaje con hilos de oro y perlas les da un valor extraordinario.

Una antigua máquina de reloj, de hierro, al parecer del siglo xvi, se conserva fuera de uso.

La cerámica antigua existe aún en Pedralbes en gran cantidad. En el Museo se han recogido varias piezas de loza dorada, principalmente platos, varios de ellos con un escudo en el centro con una A mayúscula, salidos en su mayoría de los alfares de Reus y Barcelona, de los siglos xvi y xvii. Pero lo que más abunda son los azulejos, de los que ya hemos hecho mención algunas veces. En el Museo y en la torre-mirador existen azulejos blancos pintados de azul, de los siglos xv a xvi, pero los más notables y abundantes son los de las dos centurias siguientes, así azules como policromos. En azul existen grandes plafones con decoración vegetal, balaustres y paisaje con figuras. Los policromos se emplearon principalmente en mesas de altar y arimaderos, aunque el más notable conjunto del siglo xvii es el conservado en el suelo de una celda del piso alto: en un gran plafón se desarrollan escenas de caza en un promontorio cercano al mar, cuyas aguas surcan numerosos buques (fig. 834). Los frontales de las mesas de altar imitan a veces bordados o guadameciles (figs. 835 y 836). Abundan los azulejos con figuras, de los llamados *de oficio*, y algunos plafones con imágenes de santos (fig. 833), generalmente del siglo xviii.

En la pequeña capilla del siglo xvii-xviii, de la enfermería, y en otra, perteneciente a una celda, se conservan interesantes frontales de estuco policromo con decoración floral hábilmente ejecutada (figs. 837 y 838).

Por último, cabe citar algunas piezas del archivo-biblioteca. De los numerosos libros inventariados en 1364, queda una *Regla de Santa Clara* y parte de dos *Flos Sanctorum* y de una *Biblia*; su decoración miniada es bastante simple; en la misma dependencia se conserva otro manuscrito de la *Regla*, ejecutado en 1521-29, al mismo tiempo que alguno de los libros del coro, antes mencionados, e iluminado también por Juan Gonçal.

DEPENDENCIAS EXTERIORES.—Las dependencias del monasterio situadas fuera de la clausura, pero dentro del recinto amurallado, son de interés muy desigual. Las casas de los beneficiados, alineadas en una calle de la parte alta, han sido sustituidas por residencias particulares; existen plantas y fotografías de las antiguas viviendas, y en las casas actuales se conserva alguna ventana muy simple de los siglos xiv a xv, procedente de aquéllas.

Otra construcción que debió ser muy notable fué levantada y demolida dentro del siglo xiv. Era el palacio construido para la reina Elisenda y su séquito; estaba emplazado, al parecer, al Oeste del actual noviciado, donde aún son visibles vigas labradas y pilares de la escalera abierta en 1363 para comunicar con la clausura. Algunos capiteles sueltos del siglo xiv, conservados en el convento, se creen procedentes del palacio.

Ante la puerta exterior del claustro, construyóse, en 1576, la sencilla portería, con su vestíbulo y el torno, conservados con pocas reformas, y entre ella y la parte inferior de la muralla, las estancias de la Mayordomía, actualmente sin interés y habitadas por particulares.

Al otro lado de la calle de la Mayordomía se levanta el *Conventet*. En realidad, la antigua residencia de los Franciscanos no daba a esta calle, sino los graneros, corral y carnicería del monasterio, mientras que el convento franciscano era de reducidas proporciones. Su puerta estaba al Noroeste, en la plaza de la iglesia, y por ella se entraba al claustro, a cuyo alrededor estaban las varias dependencias: capilla (ala Sudoeste), refectorio (ángulo Sur), dormitorios (ala Sudeste), etc. El claustro (fig. 856), del siglo xiv al xv, está bien conservado; es de planta trapezoidal, y en la planta baja tiene una galería corrida en las cuatro alas, con arcos sobre sencillas columnas de piedra y techo de madera. En dos de las alas existe una galería superior, parecida a la del piso alto del claustro de las monjas. En la actualidad el *Conventet* se ha habilitado como suntuosa residencia particular, englobando las construcciones de la calle antes mencionada, en la que se levanta la fachada nueva, con esculturas y elementos arquitectónicos románicos procedentes de la Colegiata de Santa María de Besalú (Gerona).