

CONSTRUCCIÓ ARQUITECTÒNICA, PODER I IDENTITAT A LA CATALUNYA MEDIEVAL: PROBLEMÀTIQUES DE RECUPERACIÓ I DE RECREACIÓ IDENTITÀRIES

XAVIER BARRAL I ALTET

Universit  de Rennes, Universit  di Venezia, Ca' Foscari i Institut d'Estudis Catalans

Els signes d'identitat nacional en l'art i l'arquitectura han estat sempre objecte de polèmica, de debat i d'oposició de conceptes.  s art català l'obra de Joan Miró o de Josep Lluís Sert feta a l'estranger?  s art català l'arquitectura de Norman Foster, Arata Isozaki o Richard Meier feta a Barcelona? Són lícites i justes aquestes denominacions en un moment en què molts creuen que preval la internacionalitat de l'art? Com es pot definir la identitat en art?

Durant el segle XIX preocupava molt el fet d'escollir un estil arquitectònic que fos el m s nacional, en el sentit de més representatiu del país. Des d'aquest punt de vista, la recerca de les fonts es va orientar molt aviat cap a l'edat mitjana. Josep Puig i Cadafalch (1867-1956), que preferia triar el neogòtic enfront del neoromànic com a estil nacional, confessava quan només tenia trenta-set anys el desig «de figurar jo mateix en aquesta obra progressista dels joves arquitectes que somien de crear un art nou propi de la nació». El 1904 ho definia de la manera següent (fotografia 1):

Allò que potser hem creat de més positiu entre tots és un art modern que ha pres per base el nostre art tradicional, adornat amb les belleses de materials nous, resolent amb l'esperit nacional del nostre art antic les necessitats actuals, impulsant-lo cap a algunes de les exuberants decoracions meridionals, i, fins i tot, infiltrant-li determinades ornamentacions morisques o algunes vagues visions d'Extrem Orient, i un segell purament local, molt diferent de tots els altres.¹



FOTOGRAFIA 1. *Sant Jordi* d'Eusebi Arnau, Casa Amatller (Josep Puig i Cadafalch, 1898-1900), Barcelona

1. JOSEP PUIG I CADAFALECH, *Escrips d'arquitectura, art i política*, ed. a cura de Xavier Barral i Altet, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2003, p. 252.

Són qüestions que, formulades de manera m s o menys explícita, es troben al centre d'una reflexió sobre les identitats en art. L'elaboració d'una història nacional de l'art  s i ha estat curada per molts governs a través dels seus estaments culturals, exercint un paper positiu o negatiu segons el tipus d'utilització que se n'ha volgut fer. No sempre s'accepta de manera clara que no hi ha una història de l'art objectiva, que la història de l'art, com totes les humanitats, és una disciplina subjectiva en la qual la formació i les posicions dels historiadors de l'art es tradueixen en el contingut i l'orientació de l'escriptura.

En el cas més específic de Catalunya, l'originalitat de l'art romànic s'ha maximitzat, perquè abans dels primers romàntics, abans dels inicis de les llavors anomenades *escoles regionals*, abans dels primers nacionalismes que volien fonamentar una part de la justificació històrica del passat en l'art, l'art romànic ni interessava ni es considerava important artísticament (fotografia 2). D'altra banda, és molt probable que, almenys en l'apartat arquitectònic, el gòtic català sigui infinitament superior en originalitat i en qualitat a l'elogiat romànic. El gòtic català es difon arreu, durant l'edat mitjana, sobretot a l'entorn del Mediterrani, mentre que el romànic va restar confinat dins els territoris de la Catalunya estreta, pràcticament sense excepció (fotografia 3).

Dos altres moments de la història de l'art català podrien competir amb aquest gòtic que jo defenso com a símbol d'una nació que se sent massa estreta dins les seves fronteres: el Modernisme (fotografia 4) i la Catalunya de després de 1992 (fotografia 5).



FOTOGRAFIA 2. *Brodat de la creació* (segles XI-XII), tesor de la catedral, Girona



FOTOGRAFIA 3. *Mare de Déu dels consellers* (Lluís Dalmau, 1445), MNAC, Barcelona



FOTOGRAFIA 4. *La cançó popular catalana* de Miquel Blay, Palau de la Música Catalana (Lluís Domènech i Muntaner, 1905-1908), Barcelona

1. ART MEDIEVAL I IDENTITAT CULTURAL

L'art és sempre identitat, i l'art medieval ho és molt particularment, perquè defineix el territori, la voluntat de poder, de ser un mateix, la fascinació per l'altre, la guerra, la submissió, i també, però, l'aspiració a una bellesa pròpia compartida en el marc de l'estil general de l'època a escala europea. L'arquitectura és l'art principal de l'edat mitjana, com de tots els altres períodes de la història de l'art. En primer lloc, perquè és la fórmula artística que requereix més mitjans econòmics i, en segon lloc, perquè és la que aconsegueix més posteritat. Potser també és la que correspon millor a la voluntat artística de qui l'encarrega, conscient de la posteritat de l'encàrrec i de la repercussió del model arquitectònic escollit. En efecte, d'aquesta elecció dependrà que la visualització del poder doni una imatge de novetat o de tradició, d'arrelament regional o de posicionament internacional.

No s'han equivocat els estadistes contemporanis quan han escollit amb quina realització arquitectònica volien passar a la història, com volien ser recordats. Tant a l'edat mitjana com avui, hi ha hagut polítics i homes d'estat, reis o prínceps que aparentment s'han interessat més en la guerra o en l'economia immediata que no pas en la imatge de la posteritat amb l'arquitectura. D'altres, però, han entès que després de la seva desaparició, en la vida quotidiana de tots, el record del dignitari romandria en l'arquitectura. Així ho van manifestar, per exemple, el president francès François Mitterrand amb la piràmide del Louvre o Alfons el Magnànim a Nàpols amb l'arc de triomf que precedeix l'entrada a la seva residència urbana del Castell Nou (fotografia 6).

Definir la identitat amb l'arquitectura és, d'una certa manera, decidir què és el que fa diferents els uns dels altres, o, més simplement, definir les característi-



FOTOGRAFIA 5. Mercat de Santa Caterina (Enric Miralles, Benedetta Tagliabue, 2005), Barcelona

FOTOGRAFIA 6. Arc de triomf
d'Alfons el Magnànim (1452-1471),
Castell Nou, Nàpols



ques pròpies d'un grup social, d'una regió o, a vegades, només d'una persona, en el cas d'un mecenatge egoísticament exhibicionista. Hi ha, doncs, dues maneres d'exposar públicament la identitat amb l'arquitectura: l'una és anar a la moda, és a dir, fer com els altres, i des d'aquest punt de vista també s'hi han d'incloure els retorns enrere, o les persistències d'un gust desfasat. L'altra comprèn evidentment voler ser original i crear una cosa nova.

És molt difícil definir què hi pot haver d'original, així com d'innovador, en l'art de la Catalunya medieval, perquè tot depèn sempre de com ens ho mirem, de la subjectivitat de l'historiador. Avui en dia, si ens acostem als estudis catalans sobre l'art medieval de Catalunya, hi trobarem prou arguments per lloar l'originalitat creativa, les innovacions i els particularismes d'un art que s'ha de definir obligatòriament en un context mediterrani. Quan, en canvi, consultem manuals generals d'història de l'art a escala europea, ens adonem que una realitat com la de Catalunya hi és més aviat absent, també perquè la historiografia del segle xx ha volgut donar més protagonisme a l'art medieval de França o d'Itàlia. Correspon això a la realitat de l'art medieval? O és, en canvi, el resultat d'operacions nacionalistes que Catalunya també ha intentat, però amb menys mitjans econòmics i amb menys potència de difusió intel·lectual?

En el fons, no ens hauria d'importar gaire posar-nos d'acord sobre si hi ha algun model artístic medieval que sorgeixi de Catalunya i s'imposi al món. Ens hauria de preocupar més definir les característiques d'una producció artística que —original o no— és la d'un territori i correspon a unes realitats polítiques i socials determinades.

Avui en dia, per les circumstàncies que siguin i per les raons que es puguin documentar, l'art de Catalunya es visualitza per al gran públic i el turisme massiu a

través de dos moments precisos que de cap manera no poden representar la totalitat de més de vint segles d'història artística: el romànic i el Modernisme. El primer agrada molt, potser per la seva austeritat, perquè representa els orígens de la nació o perquè, havent-lo deformat fins a fer creure que en època romànica l'art era només religiós, pot correspondre a una misteriosa visió del passat plena d'aspectes desconeguts (fotografia 7). El romànic català no era, però, a l'edat mitjana ni capdavanter a Europa, ni exportador de novetats ni d'originalitats. L'altre moment que avui en dia està associat a la imatge turística de Catalunya és el Modernisme, una producció local fruit de la necessitat d'exterioritzar la nova riquesa d'un grup molt minoritari benestant, a cavall entre el segle xix i el primer quart del segle xx, però que en aquest cas també és lo-



FOTOGRAFIA 7. Nau de l'església (segle xi), Sant Vicenç de Cardona

cal, introvertida geogràficament i tampoc no va servir de model enlloc (fotografia 8). Probablement, a la Catalunya de l'edat mitjana, va ser més innovador i representatiu del poder i de l'expansió de la nació el gòtic que no pas el romànic. Sens dubte, al llarg del segle xx i dels inicis del xxi, la innovació i la creativitat artística no han vingut del Modernisme, sinó que més aviat se situen decididament en el marc de l'arquitectura contemporània i del disseny catalans, que tenen molta més projecció internacional que no pas el Modernisme d'aquest país.



FOTOGRAFIA 8. Casa Milà, la Pedrera (Antoni Gaudí, 1906-1910), Barcelona

Tot això, per dir que no podem definir la identitat en el camp artístic en funció d'unes modes turístiques, d'un temps o d'un gust momentani que evoluciona i canvia. Cal recordar que el Modernisme tan admirat avui es destruï de manera generalitzada, durant moltes dècades del segle xx, perquè ni agradava ni era útil. I això, no només a Catalunya, sinó també en altres cultures més potents, com a França, on encara fa poc es van destruir, això sí, amb fortes polèmiques, l'arqui-

tectura de ferro del mercat central de París, Les Halles, de l'arquitecte Victor Baltard (1805-1874), o moltes boques de metro de ferro fos, d'Hector Guimard (1867-1942), que avui estan protegides en qualitat de monuments històrics i molt valorades.

2. EDAT MITJANA, VISUALITZACIÓ DEL PODER I CONSCIÈNCIA IDENTITÀRIA

En l'art de tot país es detecta sovint una gran continuïtat, sobretot a l'edat mitjana, quan es formen les nacions, continuïtat que deriva de la voluntat de recuperar el passat per crear una història pròpia fonamentada alhora sobre el prestigi de l'antiguitat i les novetats culturals del moment. Això vol dir, en el cas de la Catalunya medieval, una constant mediterrània i una orientació romana.

Probablement, el que defineix millor l'evolució de l'art medieval en el territori de la Catalunya d'aquell temps és la continuïtat històrica de l'art romà i sobretot la pervivència de l'estructura urbana de la ciutat i de l'organització del territori des de l'època romana: ciutats emmurallades, que evolucionaven conservant la imatge fortificada del poder resumida en les muralles, en els murs, torres i portes. En el camp de l'arquitectura religiosa, la pervivència dels models de l'antiguitat tardana, a través dels segles de l'alta edat mitjana i fins a la plena època medieval, va imposar una continuïtat tècnica i estilística que porta a l'arquitectura religiosa romànica. En molts casos, les basíliques paleocristianes van continuar sent utilitzades almenys fins a les grans reconstruccions d'època romànica. En el conjunt de les esglésies de Terrassa, hom pot observar alhora la continuïtat i l'evolució. L'arquitectura de l'alta edat mitjana és en general una arquitectura local, molt allunyada de les creacions que es generaven en els grans centres àulics del poder carolingi (fotografia 9).



FOTOGRAFIA 9. Església de Sant Pere (absis de l'alta edat mitjana), Terrassa

L'església de Sant Miquel de Cuixà, amb les seves tres naus curtes, separades per pilastres rectangulars i arcades; amb el seu ampli transsepte, i una estructura coberta amb fusta, representa el millor exemple conservat d'un monument que correspon a les grans ambicions arquitectòniques dels prelatats de la segona meitat del segle x (fotografia 10). El punt de partida era l'antiguitat tardana local, tant per la tècnica com pel que fa a l'estructura. El punt de mira era l'ambició monumental de les grans esglésies abacials europees. El punt de referència era Roma, i les grans basíliques del passat.



FOTOGRAFIA 10. Nau de l'església (segle x), Sant Miquel de Cuixà

A Cuixà observem millor que en altres llocs el pas d'una arquitectura preromànica molt irregular pel que fa a les tècniques murals a l'arquitectura del primer terç del segle xi, que porta a la reaparició de la volta i està construïda amb un aparell mural molt regular de petits carreus ben posats. A Cuixà no es va destruir l'edifici precedent, sinó que es va envoltar de noves construccions. Aquest inici d'una arquitectura romànica a Catalunya correspon a un estil molt difós a l'Europa meridional i que va ser invocat a inicis del segle xx per definir una geografia general de l'estil que situava Catalunya en un context europeu, en un moment en el qual encara la part meridional del país i



FOTOGRAFIA 11. Campanar de la catedral de Sant Pere (segle xi), Vic

quasi tota la península Ibèrica es trobaven sota el domini musulmà.

Entre els edificis més importants del moment en l'àmbit de l'arquitectura religiosa figuraven òbviament les grans catedrals de Barcelona, de Girona, de la Seu d'Urgell o de Vic (fotografia 11), però allà on s'ha conservat millor la formulació del concepte de l'arquitectura del primer romànic del segle xi és en l'arquitectura de la col·legiata de Cardona (fotografia 12). A final del primer terç del segle xi, un abat prestigiós, Oliba, va decidir posar al gust del temps tant els seus monestirs de Ripoll i de Cuixà com la catedral on era bisbe, Vic. La basílica de Ripoll va ser consagrada el 1032; la de Cuixà,



FOTOGRAFIA 12. Sant Vicenç de Cardona (segle xi)

el 1040, i la catedral de Vic, el 1038. Les dues esglésies monàstiques havien estat reconstruïdes a final del segle x i havien estat consagrades, respectivament, el 977 i el 974. Probablement, doncs, no necessitaven encara una reconstrucció cinquanta anys més tard. Però l'abat Oliba, conscient de la necessitat d'imposar una imatge arquitectònica que representés el país amb modernitat, va decidir aquestes reconstruccions en una clau arquitectònica que volia orientar la identitat religiosa del país cap als símbols del primer cristianisme i del papat, és a dir, cap a Roma.

Oliba havia anat personalment a Roma almenys dues vegades, el 1011 i el 1016, quan era només abat. Quan va esdevenir bisbe de Vic, hi devia tornar més d'una vegada. De Roma va importar alguns símbols arquitectònics que va decidir introduir de la manera més pública possible, és a dir, en l'escenografia de les seves esglésies principals. A Ripoll, amb els set absis alineats sobre el transsepte de la nova basílica, d'una certa manera Oliba orientava les mirades i les aspiracions de la religiositat catalana cap a la basílica més prestigiosa de la capital del cristianisme, Sant Pere (fotografia 13). A Vic, sis anys més tard de la proesa ripollesa, Oliba va decidir la construcció d'una església circular dedicada a la Mare de Déu, davant de l'edifici principal de la catedral de Sant Pere, i que, cap al 1038, recordava directament aquell prestigiós i monumental Panteó romà, que des de l'any 609 havia estat dedicat a Maria i a tots els sants amb el nom de Santa Maria dels Màrtirs.

Oliba no disposava probablement per a la construcció de les seves prestigioses basíliques dels mitjans econòmics necessaris per a una empresa arquitectònica de caire europeu, com les que s'estaven desenvolupant a Cluny o a Saint-Bénigne de Dijon, per exemple. Però, amb les seves possibilitats, va voler marcar un camí que era ni més ni menys que el que altres prelatos europeus del primer terç del segle xi estaven imposant

en les seves respectives abadies, com Bernward a Hildesheim, o Poppó a Aquileia.

L'exemple d'Oliba ens demostra que les grans aventures arquitectòniques són sempre fruit d'iniciatives de personalitats poc freqüents. Però també posa en evidència que aquestes decisions sempre necessiten el complement d'una disponibilitat econòmica per portar-les a terme.

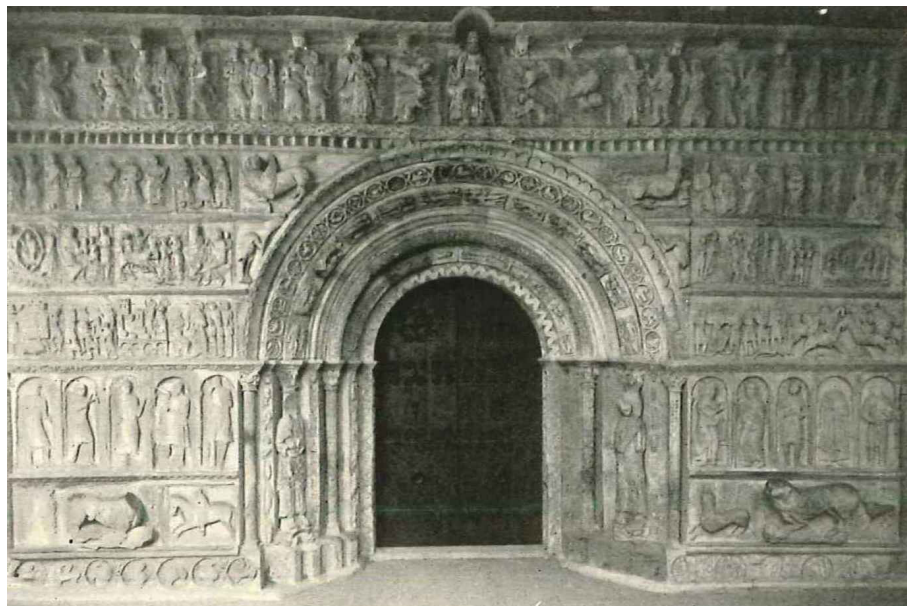
L'arquitectura romànica posterior o tardana es desplega a Catalunya, a partir del segon terç del segle xii, quan a l'Europa septentrional, en aquell nucli de poder que era París i l'Illa de França, ja es desenvolupa un nou estil ple de noves possibilitats tècniques per fer créixer els edificis. A més, les noves iconografies condueixen a la substitució de les estàtues de façana per columnes en forma de personatges i fan desaparèixer la pintura mural a l'interior de l'edifici buidant els murs i obrint grans finestres per acollir vitralls i introduir una nova iconografia de la llum.

Catalunya aleshores, com una bona part d'Europa, des d'Itàlia fins a Colònia almenys, roman fidel al romànic més tradicional, i produeix, d'altra banda, obres de notable qualitat en la mateixa línia en què es desenvolupaven els grans conjunts provençals, com Sant Gèli o Sant Tròfim d'Arle, fidels al gust, a les maneres i, fins i tot, a la simbologia dels monuments antics. Vull parlar evidentment, com a exemple paradigmàtic d'aquestes qüestions, del sentit triomfal de la portalada de Ripoll, que en la forma i la composició de l'arquitectura revela, per part dels constructors, un coneixement profund dels arcs de triomf clàssics i de la manera d'organitzar la iconografia en nivells superposats i amb columnetes d'angle (fotografia 14). Un simbolisme triomfal que utilitza la iconografia religiosa al servei d'una idea del poder tant o més laica que religiosa.

Quan estudiem l'art de l'edat mitjana, no sempre tenim els documents escrits necessaris per interpretar



FOTOGRAFIA 13. Santa Maria de Ripoll (segle xi; restauració segle xix)



FOTOGRAFIA 14. La façana del segle XII, el 1913, Santa Maria de Ripoll

les voluntats dels promotors i les finalitats públiques de les grans obres arquitectòniques. Un cas molt emblemàtic d'aquesta ignorància és la façana monumental de la basílica de Ripoll que estic comentant. Hi veiem, al bell mig d'una immensa pàgina d'imatges religioses, a la dreta de la porta d'entrada, una representació de Crist que es dirigeix a un home girat cap a ell mentre tres adults més en posició frontal ens són desconeguts. Un va vestit de bisbe i els altres dos se'ns presenten en un estat de conservació tan precari que no podem ni tan sols saber si es tracta de monjos o de prínceps. Nombroses identifications han estat proposades per a aquests personatges que cap inscripció no identifica, però que podrien explicar amb llur presència i pel lloc que ocupen el perquè de la portada, qui la va encarregar i en quina circumstància es va inaugurar.

Durant el segle XIII, quan a Catalunya comenci a arribar una nova moda de religiositat, la cistercenca, que a França havia produït unes architectures despullades de tota decoració i que havien assimilat els principis bàsics de l'alçada de les noves construccions gòtiques, els comtes reis no dubtaran a apropiarse d'aquesta nova expressió religiosa i posar-la al servei de la imatge pública del poder. Per això, transferiran els panteons familiars de Ripoll a Poblet (fotografia 15).

Però el lloc principal de vida i de poder continuava sent la ciutat. Destinada a ser un gran centre econòmic i polític del Mediterrani medieval, a més de nucli integrador de cultures, la ciutat de Barcelona va manifestar el seu prestigi i la seva riquesa en l'àmbit artístic amb la representació del poder i de la cort i amb la traducció monumental d'aquesta realitat gràcies a les



FOTOGRAFIA 15. Claustre gòtic, monestir cistercenc de Poblet

noves ambicions arquitectòniques de les quals es beneficiaren el Palau Reial i la catedral. Mentre l'estructura de la ciutat emmurallada resumia en l'imaginari col·lectiu la fortalesa del poder més que no pas la por a l'invasor, l'envergadura de les Drassanes expressava la importància essencial de la relació entre la ciutat i el mar (fotografia 16).

València i Mallorca varen significar, més enllà de l'esperit de conquesta, la voluntat mediterrània del poder català. Cal afegir a aquestes ciutats la de Perpinyà, amb el seu Palau dels Reis de Mallorca; així, podem recordar la institució del consolat de mar, representada en l'àmbit monumental a cada ciutat per l'edifici de la llotja, i en l'àmbit més material i quotidià, pel comerç i les mercaderies. Els primers cònsols de mar coneguts als Països Catalans són els de Barcelona, ja esmentats el 1282, bé que la institució fos anterior. Ràpidament els seguiren els consolats de València (1283) i Mallorca (1326). El *Llibre del consolat de mar*, format a mitjan segle XIV, n'és el símbol.

Hi ha casos de prínceps, però, que no semblen considerar l'arquitectura com una necessitat identitària, de prestigi o de posteritat. El cas més emblemàtic és probablement el de Jaume I, dit el Conqueridor, per a la coneixença del qual tenim un relat, el *Llibre dels feits*, que ens n'explica la vida i les proeses.

En l'època de Jaume I, molts prínceps manifestaven una voluntat clara d'imposar una arquitectura pròpia com a símbol identitari a les terres conquerides. Frederic II n'és un bon exemple a la Itàlia meridional,

una terra de grans tradicions arquitectòniques on l'emperador va imposar unes formes artístiques fonamentades en l'arquitectura militar àulica i en la recuperació del prestigi de l'antiguitat com un aspecte essencial de la implantació del seu poder. Més enllà de les connotacions estilístiques, el que caracteritza el trentenni de govern de Frederic II (1220-1250) és l'extraordinària explosió de la construcció: castells, fortaleces i palaus que en gran part han estat destruïts, però que coneixem tant pels vestigis monumentals com per les fonts textuals. Més enllà d'un constant retorn vers els valors naturalistes classicistes, que es manifesta sobretot en els retrats del sobirà encara avui conservats i que constitueix una de les característiques de l'escultura realitzada a la Itàlia meridional durant aquest període, una de les principals originalitats de l'escultura fredericiana és la barreja entre aquesta voluntat d'antiguitat i l'estret lligam amb el gòtic transalpí. Frederic II va tenir una veritable política artística de conquesta i d'ocupació del sòl que va contribuir a la creació i a la difusió d'un estil propi, font de posteritat. Poc abans, els prínceps normands de Sicília havien actuat amb més subtilitat, considerant que llur identitat a l'illa també implicava assumir aspectes artístics del passat musulmà, al mateix temps que s'orientaven cap a la importació dels models àulics bizantins.

Sigui quina sigui la decisió que porta a una voluntat d'arquitectura, aquesta anirà lligada al concepte de posteritat i tindrà conseqüències identitàries. Tot això sembla totalment absent de les preocupacions d'un rei colonitzador com Jaume I. El *Llibre dels feits* no parla mai ni d'observacions del paisatge monumental en els llocs conquistats ni de cap política deliberada d'estat que portés a una voluntat d'exportar o d'imposar una identitat.

Si prenem el cas lleugerament posterior de l'arribada de Carles I d'Anjou al tron de Nàpols, el 1266, i considerem la dècada que porta fins a la mort de Jaume I, el 1276, encara trobem més allunyades totes dues polítiques. Els Anjou de França arribats als territoris dels Hohenstaufen alemanys van orientar ràpidament els encàrrecs arquitectònics en direcció francesa. Els documents conservats de la cancelleria angevina parlen clar. Carles I va fer venir de França arquitectes, enginyers, fusters i molts altres mestres de diversos oficis de la construcció, dels quals coneixem els noms atestats indiscutiblement en els contractes i els pagaments: Pierre d'Agincourt, Jean de Toul, Pierre de Chaules, Jean de Lauden, Henri d'Asson, Raoul de Corbie, Thiebaut de Saumur, Pommier d'Arras o Baucelin de Linne. L'arribada dels angevins a Nàpols com a conqueridors va modificar totalment l'aspecte monumental de la ciutat. Artistes francesos i equips locals s'integren en aquests primers decennis d'ocupació per transformar la ciutat, una ciutat que devia encara conservar substancialment i de manera particularment



FOTOGRAFIA 16. Muralles gòtiques, Barcelona

evident la seva pròpia història bizantina i després, durant un breu període, normanda.

Res de semblant no sembla haver preocupat Jaume I, i aquesta constatació és sorprenent. Cap grandesa artística no sembla haver seduït el rei conqueridor, o almenys no en va deixar percebre res en el relat destinat a donar-ne una imatge oficial per a la posteritat, el *Llibre dels feits*. Com si des d'aquest punt de vista no hagués sabut preparar el futur, la posteritat, a través de l'exportació de les seves realitats monumentals, les de la metròpoli. Ni tan sols quan, el setembre de 1269, Jaume va reunir la seva flota per alliberar Jerusalem, no sembla que hagués pensat ni planejat cap mena de colonització cultural; bé que és difícil especular sobre el resultat d'una campanya que no va gairebé ni tan sols iniciar-se després del naufragi que va patir pels efectes de la gran tempesta que va colpir les costes catalanes.

El *Llibre dels feits*, la veritable crònica de les aspiracions de Jaume I, no ens dona cap element que permeti d'imaginar qualsevol voluntat o estratègia semblant a les dels prínceps normands de Sicília, els Hohenstaufen o els mateixos angevins, o ni tan sols que s'apropi mínimament a qualsevol de les esmentades. Els silencis del *Llibre dels feits* són encara més sorprenents si considerem que, durant el període de l'expansió mediterrània de Jaume I, la capital, Barcelona, era una ciutat en ple desenvolupament de la cultura urbana gòtica, una ciutat que s'havia transformat en la gran capital de la Corona catalanoaragonesa on residia habitualment la cort. Era una ciutat que aniria prosperant durant tot el segle XIII i es desplegaria definitivament en el XIV, quan, sota Pere el Cerimoniós, es construiria, cap

al 1359-1370, dins el Palau Reial, el gran Saló del Tinell (fotografia 17) i, cap al 1381, es completarien les Drassanes gòtiques.

Sota Jaume I, Barcelona no era una ciutat moderna. Tenia un aspecte ben romànic i començava un lent pas cap al gòtic. Perquè aquest progrés artístic es manifesti plenament, caldrà esperar l'obra de la nova catedral engegada el 1298 i la introducció dels nous ordes conventuals, així com la construcció de les grans esglésies gòtiques (fotografia 18) de Santa Maria del Mar (1329), Santa Maria del Pi (1329) i Sant Just (1342). No era encara la ciutat que un segle més tard oferiria un paisatge monumental oficial de prestigi i d'autoritat amb el nou Palau de la Generalitat, l'Hospital de la Santa Creu i la nova façana de la Casa de la Ciutat. És veritat, però, que tres anys abans de la mort de Jaume I, el 1273, s'inaugurà en aquest edifici el cèlebre Saló del Consell de Cent (fotografia 19).

Els historiadors no dubten a atribuir aquest impuls artístic posterior a la voluntat artística i al projecte polític i religiós impulsat per Pere el Cerimoniós. Destinada a ser un gran centre econòmic i polític del Mediterrani medieval, a més de nucli integrador de cultures, la ciutat de Barcelona manifestaria aleshores el seu prestigi i la seva riquesa en l'àmbit artístic, amb la representació del poder i de la cort i amb la traducció monumental d'aquesta realitat gràcies a les noves ambicions arquitectòniques de les quals es beneficiaren el Palau Reial i la catedral. La implantació de l'art gòtic també representava l'aspiració cap a una nova vida de bellesa en el marc d'un sentiment artístic molt lligat a l'esperit cortesà que superava definitivament l'austeritat del romànic.



FOTOGRAFIA 17. Palau Reial, Saló del Tinell (1359-1370), Barcelona



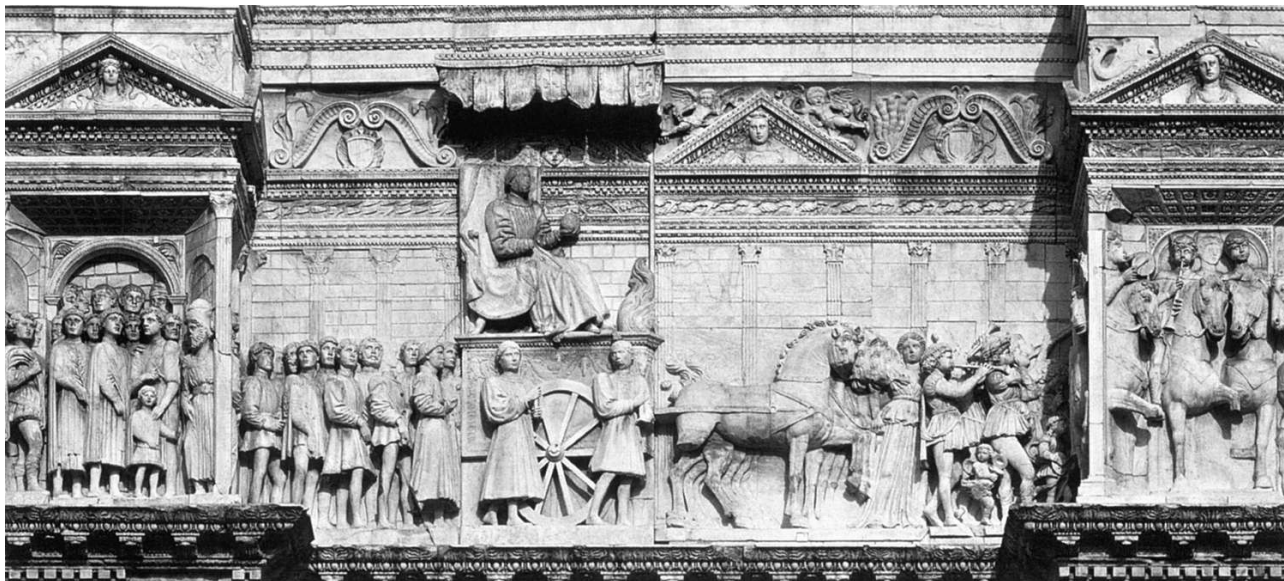
FOTOGRAFIA 18. Santa Maria del Mar (segle XIV), Barcelona

Un altre exemple, ben diferent, de relació entre arquitectura, identitat i poder en l'època medieval el trobem poc més d'un segle més tard, quan Alfons el Magnànim, Alfons IV de Catalunya i Aragó (1396-1458), ocupa Nàpols, el 1442. Aleshores, i malgrat el seu desenvolupament, Barcelona com a capital i centre cultural no es podia comparar a les principals ciutats de la nova Itàlia renaixentista i humanística. Alfons s'instal·la en el castell dels angevins, i en conserva la capella i les principals disposicions de vida i de recepció. A vegades, la decisió de conservar un monument també és una decisió política. Alfons, per exemple, reprenent l'obra del Castell Nou va voler mantenir la capella gòtica dels seus predecessors angevins i ho va

fer volgutament. Però l'orientació que un príncep vol donar a la seva imatge, a la seva posteritat, també es percep a través de l'estil d'una obra, escollint els artistes; d'aquesta manera, el promotor d'una realització artística monumental entén que pot manifestar una línia política. Alfons es va manifestar fent encarregar un arc de triomf destinat a marcar de manera solemne l'entrada del castell i que corresponia intensament al gust renaixentista del moment (fotografia 20). Amb l'exaltació del seu propi poder, el monarca imposava en el marbre la legitimitat de cara al present i a la història futura. El Magnànim volia ser un mecenes reconegut de l'art i de la cultura, un veritable promotor, un home del seu temps en la Itàlia humanista. Ell va voler con-



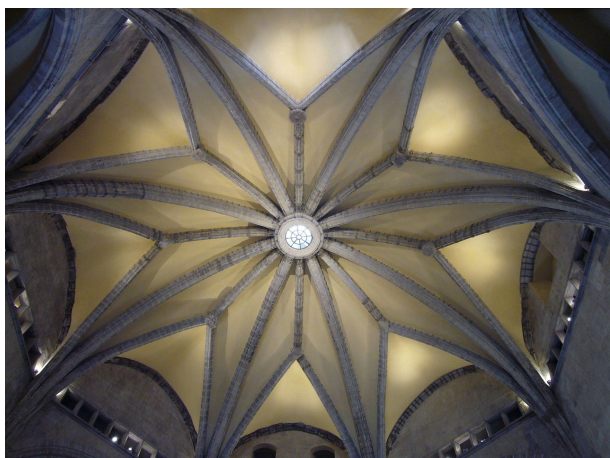
FOTOGRAFIA 19. Saló dels Cent (1369-1372), Ajuntament de Barcelona, Barcelona



FOTOGRAFIA 20. Triomf d'Alfons el Magnànim (1452-1471), Castell Nou, Nàpols

tractar els millors artistes del moment i, fins i tot, va voler que el gran Donatello (1386-1466) treballés per al seu arc d'entrada al castell.

I aquí intervé un altre aspecte de la personalitat que ens fa reflexionar sobre la consciència identitària associada a l'expressió del poder. Perquè, com ja hem vist, la cultura gòtica de Barcelona no era aleshores la més innovadora, sobretot de cara als nous gustos del Renaixement italià. I en tot això, el Magnànim crida a Nàpols, entre d'altres, l'arquitecte i escultor mallorquí Guillem Sagrera i l'escultor Pere Joan, fill de Jordi de Déu, que a Itàlia no podien ser mai considerats com a artistes d'avantguarda. El més sorprenent és que, per cobrir el mateix saló del tron del seu palau, allà on havia de rebre els més grans del seu temps, va encarregar una volta gòtica a la catalana, volgutament desfasada, i que avui se'ns presenta com una decisió impossible d'entendre culturalment i artísticament (fotografia 21). Però només es pot explicar amb la voluntat d'expressar uns orígens i una identitat.



FOTOGRAFIA 21. Saló d'Alfons el Magnànim, dit dels barons, Castell Nou, Nàpols

3. RECUPERAR L'EDAT MITJANA COM A SÍMBOL IDENTITARI

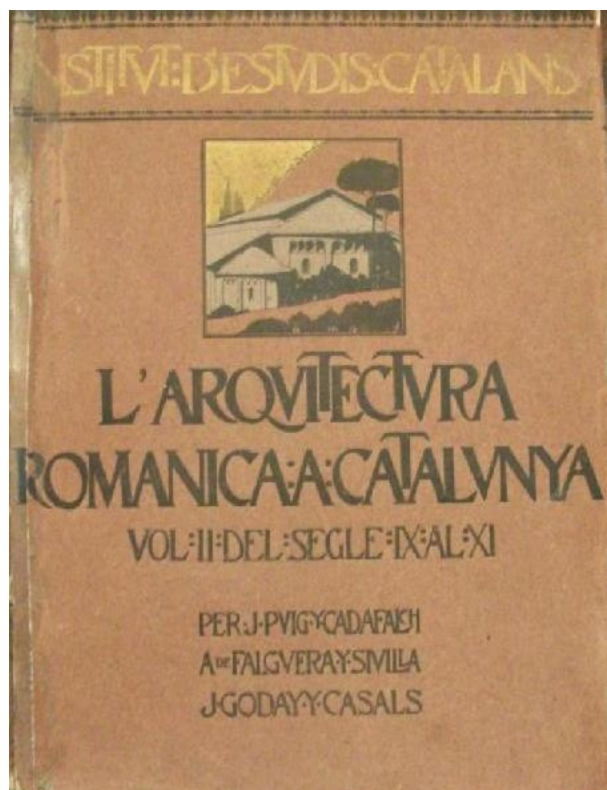
Durant la dècada dels anys quaranta del segle XIX, es va desenvolupar a França, però també en altres països de l'Europa romàntica, un gust renovat per l'edat mitjana, que tendeix a deixar de banda la mirada cap al món antic pròpia del Neoclassicisme per cercar els orígens de la nació, i a escala local els de la regió, en el moment de la configuració de les nacionalitats medievals, que en aquell moment s'associava amb el naixement i el desenvolupament de l'art romànic de cada lloc. Aquesta sensibilització, moguda pel Romanticisme literari i artístic, va portar ràpidament cap a l'estudi de l'art medieval, aleshores pràcticament desconegut, i cap a la creació d'institucions per a la protecció i la restauració d'aquest patrimoni que havia estat descurat. Grans noms del moment, com els del mateix Prosper Mérimée (1803-1870) o Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), s'impliquen en aquesta tasca, que els historiadors de l'art com Émile Mâle (1862-1954) a França, Manuel Gómez Moreno (1870-1970) a Castella o Josep Puig i Cadafalch (1867-1956) a Catalunya transformaran en un debat nacionalista a partir de la qüestió general de la geografia romànica i de l'anterioritat suposada de l'art d'una regió respecte al d'una altra.

A Catalunya el moviment popular de recuperació del passat medieval, aleshores principalment romànic, serà més tardà i el fervor nacionalista en plena Renaixença s'enfortirà amb la restauració del monestir de Ripoll a partir de 1885, tot i que el primer projecte era de vint anys abans (fotografia 22). L'arquitecte Elies Rogent (1821-1897) serà el mestre d'una generació que destinarà les seves forces a recuperar els orígens artístics del país. Josep Puig i Cadafalch, arquitecte i home polític, president de la Mancomunitat de Catalunya,



FOTOGRAFIA 22. Santa Maria de Ripoll en ruïnes, el 1835

serà, a inici del segle xx, el motor erudit d'aquesta recuperació. Ell havia entès i volia demostrar que una teoria sobre l'art romànic nacional català havia d'anar acompanyada d'un estudi sistemàtic dels monuments, cosa que ell va fer personalment, ajudat per Antoni de Falguera i Josep Goday, amb els quatre volums de *L'arquitectura romànica a Catalunya* publicats entre 1909 i 1918² (fotografia 23).



FOTOGRAFIA 23. *L'arquitectura romànica a Catalunya* (1909-1918), J. Puig i Cadafalch, Antoni de Falguera i Josep Goday

2. Josep PUIG I CADAFALCH, Antoni de FALGUERA i Josep GODAY, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1909-1918, 4 v.

Puig hi estableix una classificació de l'art romànic en dos períodes: el primer, caracteritzat pel pas de l'encavallada de fusta a la volta, que nosaltres anomenem, a partir d'aleshores, *primer art romànic*, i el segon, en què l'església romànica ja es troba arquitectònicament ben acabada i decorada amb escultures des de la façana fins al claustre, durant el segle XII. En recalcar la importància de Catalunya, Puig es va veure obligat a decidir si aquests moviments artístics es generaven a Catalunya mateix, o bé si naixien a fora i arribaven més tard a Catalunya. Per prudència, es decantà més aviat per aquesta darrera hipòtesi. Aquests moviments no havien nascut a la península Ibèrica, sinó a la Itàlia del nord o més enllà d'Itàlia. I Puig i Cadafalch no va dubtar a anar a cercar aquests orígens molt més lluny, a la Croàcia actual, a Armènia o fins i tot a Moldàvia. Sorigides en aquells països, les formes haurien viatjat, tot transformant-se i perfeccionant-se, fins a Catalunya.

Durant aquells anys Catalunya es dotava de les institucions necessàries per al salvament del patrimoni. La recuperació del passat romànic va ser una de les puntes de llança dels projectes polítics d'autonomia que, a començaments del segle xx, van empènyer els dirigents nacionalistes de Catalunya a crear un cert nombre d'institucions culturals dedicades a l'estudi i a la valoració del passat medieval, sobretot l'Institut d'Estudis Catalans, seguint el model de l'Institut de França, i la Junta de Museus, que va conduir a la creació, a Barcelona, del futur Museu d'Art de Catalunya, alhora que es programava l'estudi del passat més llunyà del país amb les excavacions d'Empúries i el Museu Arqueològic.

Entre 1908 i 1921 l'Institut d'Estudis Catalans va publicar, amb la Junta de Museus i sota la direcció de Josep Pijoan, una sèrie de fascicles sobre la pintura mural romànica que es pot considerar la base, el fonament, d'una nova cultura d'observació del passat medieval, inspirada, tot s'ha de dir, en les empreses france-

ses que l'havien precedit. Aquesta formidable empresa col·lectiva, que va suposar una considerable implicació d'entusiasme però també d'energies i de voluntat de fer per evitar l'exportació a l'estranger d'un patrimoni que ja es començava a considerar fundador de la nació, també va implicar debats entre els prohoms erudits del moment.

Alguns eren efectivament, com Puig i Cadafalch, partidaris de la conservació de les pintures en el lloc on es trobaven per raons patrimonials, però el risc de veure-les desaparèixer en mans d'antiquaris, de col·leccionistes o de museus estrangers va desencadenar la unanimitat per al transferiment de les pintures de Pedret, Boí, la Seu d'Urgell, Taüll, el Bural i moltes més al museu de Barcelona (fotografia 24). Entre 1919 i 1923 tècnics italians, acompanyats per diversos especialistes catalans, van procedir a una de les més extraordinàries operacions d'extracció, trasllat i restauració de grans superfícies de pintura mural romànica. D'aquesta manera, el Museu d'Art de Catalunya constituïa la més important col·lecció de pintura mural medieval mai reunida fins aleshores en un museu.

Salvar les pintures murals del Pirineu equivalia a salvar la nació i, d'una certa manera, es considerava una operació per recuperar la identitat. Mentre que a França el moviment neomedieval havia nascut al segle XIX emparat pel Romanticisme, a Catalunya —en ple segle XX i ja en època dels nacionalismes del primer terç del segle— l'operació de recuperació del passat esdevenia clarament política.



FOTOGRAFIA 24. Arrencaments de les pintures murals romàniques dels Pirineus, el 1922

Un altre aspecte de la recuperació de l'edat mitjana com a símbol identitari el constitueixen les restauracions. La idea que nosaltres tenim avui de l'art romànic català, principalment de l'arquitectura, deriva molt dels estudis, de la voluntat política i de l'activitat restauradora de Josep Puig i Cadafalch. La intervenció restauradora dels arquitectes ha influït sempre en la imatge posterior d'un moment del passat i quasi sempre els coneixements, la voluntat o les conviccions de l'arquitecte han condicionat la imatge del monument, però també condicionen, fins i tot, els estudis posteriors sobre el monument.

Els arquitectes catalans somiaven aleshores a retrobar la monumentalitat perduda dels edificis romànics eliminant-ne els elements superflus i de menys qualitat que els haurien estat afegits en èpoques més tardanes. Totes les restauracions de Josep Puig i Cadafalch estaven en la línia de cercar la fidelitat a allò que considerava que era el monument original i a una edat mitjana que considerava el resultat d'una evolució que ell mateix havia ajudat a construir.

Per això, l'arquitectura de la basílica romànica de Ripoll no és la de l'edifici medieval, sinó el resultat de com veia, en ple segle XIX, l'arquitectura romànica Elies Rogent, de la mateixa manera que la capçalera de la basílica de Sant Joan de les Abadesses o l'arquitectura de la petita església de Santa Cecília de Montserrat corresponen directament a la visió que de l'art medieval tenia, ja ben entrat el segle XX, Josep Puig i Cadafalch (fotografia 25). I això no és ni més ni menys positiu, sinó que és simplement un fet que cal historiar. Les conseqüències d'aquestes intervencions porten ben sovint els historiadors de l'art, sobretot pel que fa a les intervencions del segle XIX, a estudiar un monument medieval com si ho fos, quan en realitat aquest és modern o contemporani. Cada monument té la seva història i les intervencions més recents, com per exemple les de l'arquitecte Antoni González Moreno-Navarro a Sant Quirze de Pedret o a Sant Llorenç prop Bagà, ja són part de la història del monument (fotografia 26).

Recuperar l'edat mitjana com a símbol identitari, recuperar un monument medieval i en el marc de la restauració crear una unitat d'estil regional o almenys contribuir a crear-la més o menys conscientment, pertany plenament a la història de la nació, a la ideologia amb la qual es vol considerar el passat i a la vida quotidiana i cultural de qui hi intervé. Per això, a Catalunya, per exemple, algunes de les intervencions fetes en monuments durant el període franquista corresponen a una ideologia que d'una manera o d'una altra volia fer de Catalunya Espanya. En altres moments de la història la reivindicació del patrimoni artístic medieval pot esdevenir un crit d'independència.

D'aquestes problemàtiques, no se n'escapen els museus, que, amb les presentacions museogràfiques del passat medieval, orienten la història de l'art i, doncs, la



FOTOGRAFIA 25. Capçalera de l'església (segle XII; restauració de Josep Puig i Cadafalch), Sant Joan de les Abadesses

història d'una manera o d'una altra. I és normal que així sigui. Perquè tant els programes museogràfics com la restauració de monuments impliquen decisions personals o institucionals que corresponen al moment polític en el qual són preses i a les posicions personals de llurs autors.

La historiografia de l'art romànic a Catalunya és, al capdavant, i com a tot arreu, l'itinerari d'una llarga cerca identitària. Comprendre l'edat mitjana, protegir-ne els vestigis, fer-ne l'inventari i estudiar-los, restaurar-los i presentar-los pedagògicament com a llocs que cal visitar o mostrar-los en museus són altres tantes

etapes d'unes decisions que impliquen prendre posició davant del passat i dels vestigis de la història.

4. EMBLEMES ARTÍSTICS DE LA IDENTITAT D'ARREL MEDIEVAL

A vegades les històries de l'art es limiten a considerar com a art només l'arquitectura, l'escultura i la pintura, amb mirades complementàries cap a altres formes d'art anomenades *menors*, com són les dels objectes, els manuscrits o les produccions o escenografies efímeres.



FOTOGRAFIA 26. Sant Quirze de Pedret (preromànic; restauració d'Antoni González Moreno-Navarro)

Però l'art és molt més que això, perquè hi ha moltes altres formes d'art més enllà de les que estan al servei del poder i dels diners dels més rics, tant en el camp civil com religiós.

És difícil definir els límits de l'art, que volen dir els límits del patrimoni. Què és art, què cal conservar, quan i com i per què? Cal insistir a proclamar que la noció d'art és molt extensa i que cobreix tot allò que surt de la mà de l'home i que a vegades s'anomena *artesanía*. Si ampliem la noció d'art a la de patrimoni artístic, aleshores ens adonem que el patrimoni és sempre memòria, records, història, herències i vivències, passat i present. Al llarg dels anys la noció de *patrimoni* s'ha anat ampliant i fins i tot s'ha posat de moda, sortint de la vella idea que només cobria els monuments històrics i les arquitectures del passat per envair els camps de l'etnologia, de la societat i de la identitat col·lectiva.

Sense cap dubte, el patrimoni és un dels elements constitutius de la nació i un lligam vital de cohesió històrica. Prenem, per exemple, el cas del monestir de Montserrat. Seria molt limitatiu definir-lo artísticament només com a arquitectura o a través de les obres d'art que s'hi troben incorporades. Perquè el monestir de Montserrat és identitat i defineix la nació, però no solament per l'arquitectura, quan va ser construïda o en els diversos moments en què ha estat millorada. És identitat perquè els catalans n'han fet un lloc de la memòria, perquè tota la producció artística que s'hi troba ha estat i és utilitzada per unes persones que s'hi senten identificades. I aquest concepte genera creació artística a través de noves arquitectures necessàries per acollir el pelegrinatge; de formes de religiositat col·lectiva que es concreten en els exvots, els records o les estampes, o les diverses interpretacions de la Moreneta, la marededéu medieval. Cal afegir-hi, també i sobretot, les escenografies efímeres dels moments col·lectius, litúrgics o d'efervescència patriòtica (fotografia 27).

A inicis dels anys vuitanta del segle xx, a França va començar la publicació d'una col·lecció erudita però també força difosa que, sota la direcció de l'historiador Pierre Nora, portava per títol «Les Lieux de Mémoire» («Els Llocs de la Memòria»). L'art s'hi troba integrat a través dels monuments, dels llocs de les commemoracions, dels paisatges, del patrimoni, de les glòries de la nació, de les tradicions i dels llocs o fets demostratius de la identitat d'un país.

En aquesta línia, a l'hora de definir els emblemes artístics de la identitat, ens hem de plantejar una noció molt més àmplia de l'art i de la història de l'art, per intentar assumir tota la complexitat de la creació incloent-hi la utilització, és a dir, allò efímer que fa que esdevingui identitat.

Els emblemes artístics de la identitat poden estar lligats al territori, als costums o a la manera de viure. La Costa Brava, el delta de l'Ebre, les grans ciutats, els

pobles, el mar, els rius i les muntanyes són elements constitutius en la mesura que acullen un paisatge que es modifica i en el qual intervé la mà de l'home amb l'arquitectura i les maneres de viure. La masia, la casa, la fàbrica o el mercat són, tant com la catedral o el monestir, emblemes artístics d'una cultura que generalment es defineix a través d'uns períodes i d'uns estils: romànic, gòtic, Renaixement, Barroc, Modernisme, Noucentisme, etcètera.

En aquest context d'arquitectura, de paisatge i de vida, hi ha llocs de la memòria col·lectiva que són emblemes artístics: els monestirs de Ripoll o de Poblet, respectivament, panteons comtal i reial de Catalunya; el Saló del Tinell del Palau Reial de Barcelona o el Saló de Cent de l'Ajuntament de la capital catalana; el Palau de la Generalitat; el Gran Teatre del Liceu, o el Palau de la Música Catalana, són llocs evidents als quals es poden afegir molts d'altres fins i tot més populars, com el monument a Colom de Barcelona o la Sagrada Família; alguns de molt contemporanis, com la Fundació Miró de Barcelona o el Palau Sant Jordi, i llocs que en si mateixos són generadors d'art, com el poble de Cadaqués, per exemple.

Anant més enllà en aquesta reflexió, trobem símbols que, com les quatre barres, la barretina, el porró, el caganer del pessebre català o el Cobi dels Jocs Olímpics de 1992, pertanyen a una quotidianitat en la qual la



FOTOGRAFIA 27. La Moreneta (fusta, segle XII, restaurada), Montserrat

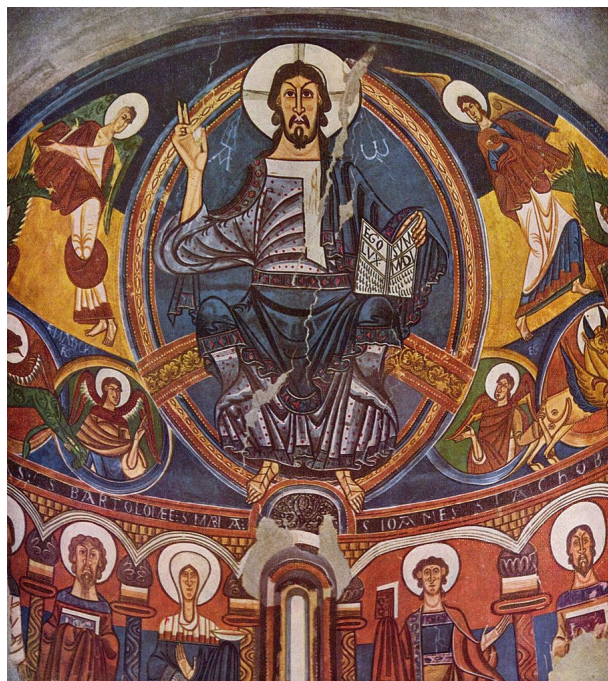
creativitat ha estat totalment assumida com una part fins i tot minúscula de l'imaginari col·lectiu d'un poble. També podríem afegir-hi la llengua mateixa, i algunes de les seves expressions fixades, com els goigs o el mateix diccionari de la llengua catalana de Pompeu Fabra.

Els personatges històrics poden ser igualment considerats emblemes artístics de la identitat a través d'un imaginari que ha transformat la història o la llegenda de cadascun d'ells en art. Guifré el Pilós i la llegenda de les quatre barres va entusiasmar els artistes del segle XIX (fotografia 28), mentre que l'abat Oliba ha estat immortalitzat, com Jaume I el Conqueridor o el comte Ramon Berenguer, amb monuments i escultures públiques monumentals. L'escultor Josep Clarà va fer un cèlebre bust del president Francesc Macià, mentre que una estàtua del gran futbolista Kubala és sempre present a l'entrada del Camp Nou. Tot això constitueix també la memòria més o menys directament relacionada amb la realitat històrica i que provoca una mirada enrere cap al passat.

Un altre aspecte d'aquests emblemes que són en realitat llocs de la memòria col·lectiva està relacionat amb unes obres d'art que nosaltres hem promogut fins al nivell més alt del símbol col·lectiu. A vegades, fins i tot de manera errònia. Aquest és el cas del Crist romànic pintat que decorava l'absis de l'església de Sant Climent de Taüll a l'edat mitjana i que ara és motiu d'atracció al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) (fotografia 29). Més que cap altra obra d'art medieval, el Crist de Taüll es reproduïx quotidianament en els fullets turístics de Catalunya per representar suposadament el punt més alt de la creativitat medieval constitutiva de la nació. Aquell Crist monumental presentat en posició frontal, una *Maiestas Domini* que beneeix i porta el llibre entre l'alfa i l'omega a l'interior d'una màndorla, produeix un gran efecte visual per la sobrietat del traç, la fixació de la mirada i el fet que s'hagi associat a l'austeritat de l'estil romànic. En aquest cas, però, la realitat medieval era probablement diferent i el que avui considerem com una obra major



FOTOGRAFIA 28. Mort de Guifré el Pilós, cap al 1843, Claudi Lorenzale, Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona



FOTOGRAFIA 29. Crist de Sant Climent de Taüll (segle XII), MNAC, Barcelona

de l'art medieval català era aleshores una pintura mural d'una petita església de muntanya que probablement no es podia comparar a les grans produccions sorgides dels centres del poder, en aquest cas eclesíastic, és a dir, les grans catedrals o els principals monestirs.

Un dels aspectes que potser uneixen més l'edat mitjana al món actual, en el camp de les celebracions col·lectives, és la festa d'origen religiós o pagà i la seva imatge vehiculada a través del vestuari, de la música, del joc o de la dansa (fotografia 30). Cada població, cada grup social, té els seus emblemes identitaris en el món de la festa, arran de celebracions dels sants patrons o d'altres moments d'exaltació col·lectiva i de fervor identitari. La sardana o l'havanera, els castellers, el foc i els gegants són tradicions que impliquen creació artística tant en la fabricació dels objectes com en els ritus que envolten la celebració. En aquest camp podríem aplicar els símbols identitaris a un sant patró general del país com sant Jordi, que el 23 d'abril genera tota una simbologia en l'àmbit iconogràfic (fotografia 31). Molts altres són els exemples que més o menys allunyadament es refereixen a l'edat mitjana o a la història viscuda de la col·lectivitat. L'Onze de Setembre, com a diada nacional de record d'un esdeveniment precís, produeix cada any art i creativitat més o menys efímers en relació amb la realitat del moment. Hi podríem, fins i tot, afegir les diverses manifestacions esportives que, com el Barça de futbol, per exemple, ens donen art en la indumentària, els productes derivats, les mateixes copes o l'arquitectura de l'estadi. En tots aquests casos, hi intervenen factors que són components de la creativitat, els d'un lloc i d'un territori, la geografia i el clima, els períodes de l'any o els costums.



FOTOGRAFIA 30. Ball de diables (2013),
Catalunya

5. MODIFICAR LA IDENTITAT MEDIEVAL AMB L'ARQUITECTURA RELIGIOSA CONTEMPORÀNIA

Durant el segle XIX, en sortir del Neoclassicisme i amb l'arribada del Romanticisme i dels nous nacionalismes a Europa, es van plantejar les interrogacions identitàries. Més tard, Josep Puig i Cadafalch, en el discurs inaugural del curs 1889-1890 del Centre Escolar Catalanista de Barcelona que presidia, va voler definir el que per a ell seria fer una història nacional de l'art:

Comença el catalanisme escorcollant arxius, fotografiant monuments, calcant làpides, classificant monedes, buscant rondalles i cançons, fent inventari dels costums i trajos, ressuscitant el llenguatge; i què és tot això sinó observar la pàtria, escorcollant la seva realitat?³

Molts d'aquests temes ens portarien a un altre debat pel que fa al passat, a com es mostren els lligams amb el present i de quina manera s'ha de fer. L'elaboració d'una història nacional de l'art és i ha estat curada per molts governs a través dels seus estaments culturals, exercint un paper positiu o negatiu segons el tipus d'utilització que se n'ha volgut fer. A Catalunya el conreu nacionalista de la història de l'art és jove i no es remunta més enllà de començaments del segle XX. El punt central de la represa va ser l'art medieval.

El primer a seguir el model de França, on ja es plantejava aquesta problemàtica des de mitjan segle XIX, va ser mossèn Josep Gudiol i Cunill (1872-1931). Aprofitant el ressò de l'obra del bisbe Josep Morgades (1826-1901), de la restauració de Ripoll i de la creació del Museu Episcopal de Vic, l'any 1902 Gudiol va

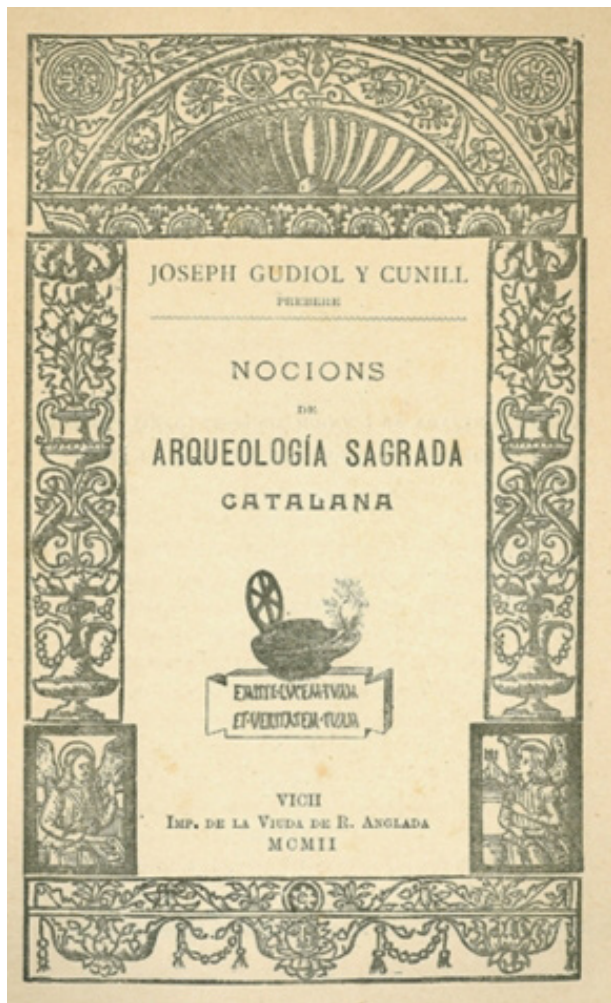


FOTOGRAFIA 31. Estatueta gòtica de sant Jordi, Palau de la Generalitat (avui, al MNAC), Barcelona

publicar unes *Nocions d'arqueologia sagrada catalana*,⁴ que van ser reeditades el 1931-1933 (fotografia 32). Tot dibuixant una periodització pròpia per a Catalunya, calcada de l'europea, i cobrint el que aleshores s'entenia per arqueologia, sobretot monumental, de l'antiguitat al segle XIX, però insistint principalment

3. JOSEP PUIG I CADAFALCH, *Escrips d'arquitectura, art i política*, 2003, p. 203.

4. JOSEP GUDIOL, *Nocions d'arqueologia sagrada catalana*, Vic, Imprenta de la Viuda de P. Anglada, 1902.



FOTOGRAFIA 32. *Nocions d'arqueologia sagrada catalana* (1902), Josep Gudiol

sobre l'edat mitjana, Gudiol va proposar una primera síntesi, un manual per a l'ensenyament que s'adreçava als catalans perquè descobrissin, coneguessin i estimessin el seu passat i l'originalitat artística de Catalunya. Poc més tard, com ja hem vist, entre 1909 i 1918, Josep Puig i Cadafalch, que havia viscut la Renaixença tardana, observat l'acció de l'arquitecte Rogent, seguit les restauracions de diversos monuments i orientat la seva vida cap a la política, l'arquitectura i l'art de Catalunya, sabent que el país necessitava catàlegs dels monuments, va publicar *L'arquitectura romànica a Catalunya*. És una obra de base que va anar acompanyada, de cara a Europa, dels llibres sobre el primer romànic i la geografia de la seva difusió. De Puig a Joaquim Folch i Torres (1886-1963), d'altres van anar reflexionant, fins a finals dels anys trenta del segle xx, sobre la relació entre art i nació, tot elaborant obres cabdals. Més difícil va ser, després de la Guerra Civil, durant el període franquista, que la història de l'art català no quedés per un temps inclosa dins la història de l'art espanyol: una visió que, durant el darrer terç del segle xx, s'ha vist progressivament modificada.

Entre mitjan segle xix i les primeres dècades del segle xxi hem pogut assistir a diverses maneres de reno-

var, més o menys conscientment, l'edat mitjana. En vull resumir algunes.

Després del Romanticisme, el primer estil que més mira enrere cap a l'edat mitjana és el Modernisme, que a Catalunya ha estat, és i serà un moviment artístic controvertit. Per als uns, és un símbol nacional de Catalunya, i amb això ja n'hi ha prou. Per als altres, representa el trencament amb els academicismes, el retorn als oficis tradicionals i el desfermament de la fantasia més exuberant. Per a molts, el Modernisme és un moviment retrògrad, sorgit del mal gust d'una burgesia enriquida ràpidament, mancada de tradició secular, artística i cultural. Tots, però, hi reconeixen la presència cabdal de l'herència medieval. Escombrat pel Noucentisme, el Modernisme deixà de practicar-se com a estil i caigué en desgràcia, deixà d'agradar fins a la seva rehabilitació durant la segona meitat del segle xx.

Un aspecte de la mirada contemporània cap al passat medieval ha estat l'arquitectura religiosa, i al davant de totes les construccions, la més cèlebre entre el turisme, la Sagrada Família de Barcelona. Fou començada el 1882 per Francisco de Paula del Villar (1828-1901) i després continuada per Antoni Gaudí (1852-1926) a partir de 1884 fins a la seva mort, encara avui per acabar i objecte de polèmica sobre la conveniència del seu acabament, mimèticament reproduït del llegat gaudi-nià (fotografia 33).

En el mateix moment de l'expansió de la ciutat moderna, de l'urbanisme de la nova indústria, la Sagrada Família ha estat considerada antiurbana i antimoderna, perquè, d'una banda, ignora, destrueix i minimitza la modernitat i el rigor de l'Eixample de Cerdà, mentre, de l'altra, sobretot per la iconografia desplegada, representa el retorn a l'edat mitjana sense voluntat de renovar-la. La religiositat i els tipus de catolicisme provocatiu que transmet són endarrerits (fotografia 34); la Sagrada Família cerca la redempció del laïcisme metropolità per l'arquitectura, dels pecats de tota una civilització que avançava a passos desmesurats cap a la modernitat. La Sagrada Família, la Trinitat, els apòstols, l'Església, estan glorificats en el que havia de ser a l'inici un temple expiatori i que és l'exemple més clar de l'antimodernitat, sobretot en la ideologia que el féu néixer i en l'escultura que permeté immortalitzar-ne les idees. Però, mentre que Francisco de Paula del Villar havia concebut, en la part realitzada, una basílica clarament neomedieval, Gaudí la va reinterpretar, pel que fa a l'arquitectura, amb les seves genialitats creatives. Amb la Sagrada Família, el mateix Gaudí canvià de vida, orientant-se espiritualment cap a la beatitud i la contemplació, cap a un passat que ja no tornaria. La gran novetat de Gaudí a la Sagrada Família és el pas del neogòtic a una arquitectura nova sense haver de tirar a terra el que ja hi havia construït del projecte precedent. A mesura que s'enlaira el temple, Gaudí passa del neogòtic inicial a les noves formes creades per ell. Gaudí va



FOTOGRAFIA 33. La Sagrada Família
d'Antoni Gaudí, Barcelona

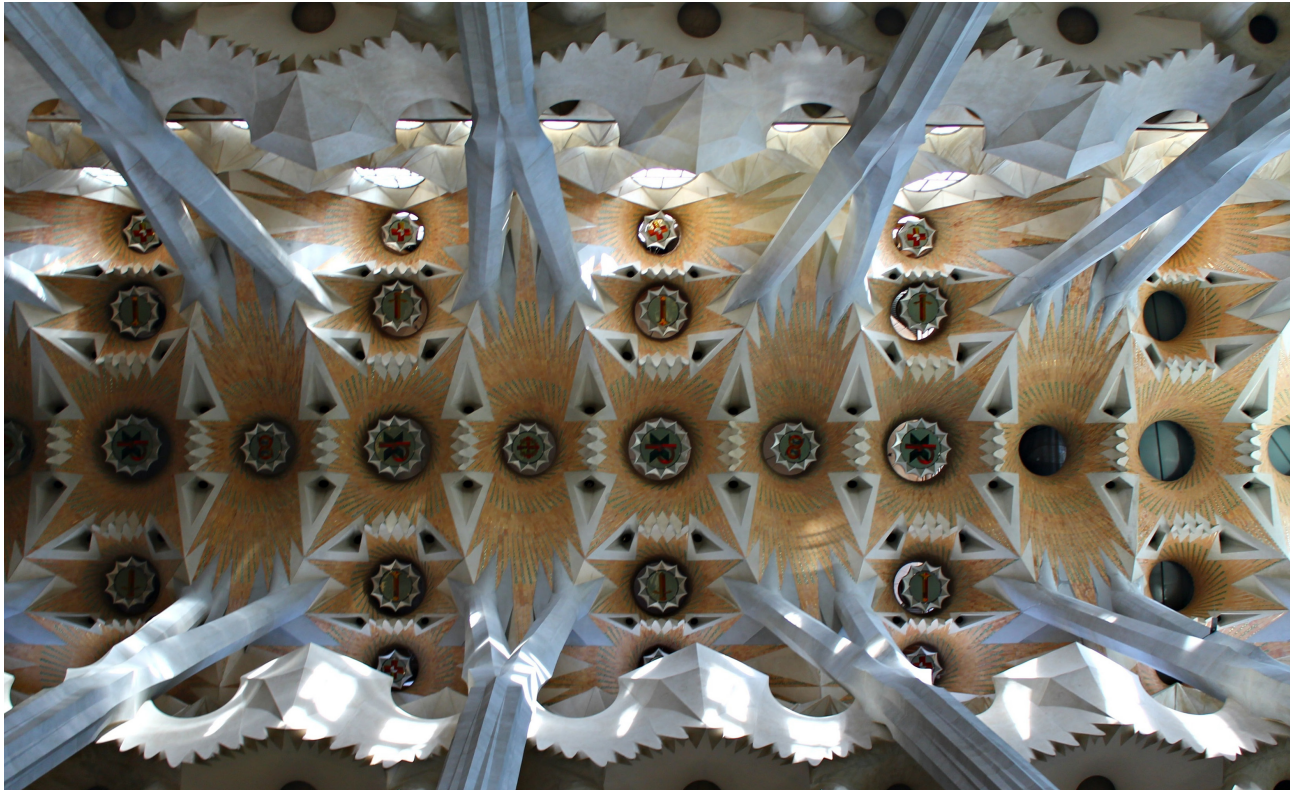
dedicar molts anys d'esforç i de recerca a l'estudi per aconseguir concebre una nova columna en un nou ordre que superés els ordres clàssics (dòric, jònic, corinti, compostos, etc.) i les diverses variants elaborades durant els segles medievals. Volia una columna que fos semblant a l'observació que ell feia de la natura, que en tingués l'aspecte i l'expressivitat, i que exterioritzés tota la força del suport per resistir pesos, però també un moviment de creixement helicoidal com el dels arbres, que eren per a ell un símbol de vida. Així, Gaudí renovava el concepte medieval d'associar simbolisme de l'edifici religiós i tècnica arquitectònica (fotografia 35).

Un exemple molt diferent, més carrincló, bé que no menys creatiu, de retorn a l'edat mitjana és la basílica

del Tibidabo, amb la qual la ciutat de Barcelona se situava, al començament del segle xx, quan se n'inicià la construcció, en la línia d'altres ciutats europees pel que feia al patrimoni més directament imitatiu de l'edat mitjana del moment (fotografia 36). A la França veïna, per exemple, no hi mancaven models. Diverses ciutats, durant el segle xix, sobretot cap a la darreria del segle, volgueren aixecar monuments al catolicisme triomfant, basíliques expiatòries i edificis que, per les seves proporcions i localització, tenien dues finalitats ideològiques: la primera, dominar les altres construccions de la ciutat, religioses o no, simbòlicament per la seva situació, i la segona, assegurar-se que, com a fruit de la localització enlairada, mai més cap altre edifici urbà no els pogués passar la mà per la cara. D'una certa



FOTOGRAFIA 34. Façana del
Naixement, la Sagrada Família,
Barcelona



FOTOGRAFIA 35. Voltes, la Sagrada Família, Barcelona

manera, es tractava de concretar el somni de la catedral medieval, que des del centre de la ciutat dominava l'entorn urbà, utilitzant les zones enlairades que s'havien apropiat al centre amb l'engrandiment de les ciutats.

Avui, a l'època del viatge i del turisme, es viu paradoxalment la contradicció que les basíliques dominadores són, per una banda, monuments molt visitats a les seves respectives ciutats i que, per l'altra, aquest nou fervor s'experimenta tant com a curiositat turística com en clau de pelegrinatge. Vull recordar, darrere aquests trets generalitzadors, monuments tan centrals en la religiositat col·lectiva com la basílica del Sacré-Coeur de Montmartre, a París; la que s'aixeca a la cúspide del turó de Fourvière i que domina la ciutat de Lió; la de Notre-Dame de la Garde, a Marsella, i moltes més. Un altre símbol de dominació de l'edat mitjana sobre la ciutat moderna el constitueixen les estàtues monumentals gegantines, faraòniques, que posades dalt d'una muntanya, i a més a més il·luminades de nit, observen sense treure'n l'ull ni un instant la bona moral social de la metròpoli.

La basílica del Tibidabo de Barcelona, d'estil neogòtic, va ser començada el 1902 per l'arquitecte Enric Sagnier (1858-1931) i fou continuada pel seu fill. La construcció durà gairebé seixanta anys. Les escultures del portal, d'Eusebi Arnau, i els altres elements decoratius del conjunt també insisteixen en el record medieval. La basílica és coronada per una enorme estàtua del sagrat cor en bronze, de Frederic Marès (1893-1991),

que, avui en dia, sembla com un símbol del passat que intenta dialogar amb un símbol del present que s'aixeca no gaire lluny, la torre de telecomunicacions de Collserola (1988-1992), de l'arquitecte britànic Nor-



FOTOGRAFIA 36. Basílica del Tibidabo (Josep M. Sagnier, a partir de 1902), Barcelona

man Foster. Aquesta té més de dos-cents metres d'alçada i una plataforma metàl·lica de planta triangular curvilínia amb tretze pisos i setanta-tres metres d'alçada. Aquest desafiament laic s'enfronta amb el repte religiós que representà la construcció de la basílica del Sagrat Cor. Les dues construccions dominen la ciutat i s'acosten al cel. Totes dues són del segle xx i són emblemàtiques. L'una representaria el progrés i l'altra l'antiprogres artístic?

Com en època medieval, la construcció de la basílica del Tibidabo s'allargà durant molts anys. Abans fins i tot d'acabar l'obra, molt ràpidament, el gust artístic del qual donaven testimoni aquestes empreses havia caigut en un menyspreu generalitzat, malgrat que, tant per a la construcció com per a la decoració d'escultura, de mosaic o de pintura, s'havia cridat artistes importants del moment. Val a dir que probablement també havia succeït d'aquesta manera durant l'edat mitjana. A mig camí entre la glorificació dels estils del passat (neogòtic i neoromànic) i l'aplicació de les noves tecnologies metàl·liques a l'arquitectura religiosa, aquestes arquitectures visionàries no han trobat encara el lloc que els correspon en la història de l'art, però contribueixen a mantenir viu un somni d'edat mitjana fet realitat.

La basílica del Tibidabo està dominada per una estàtua gegantina, com la ja esmentada Notre-Dame de la Garde a Marsella. A Rio de Janeiro, el Crist Redemptor s'imposa a la ciutat. A Lo Puèi de Velai, la ciutat medieval d'Alvèrnia meridional ben cèlebre pels seus monuments romànics, la mateixa catedral queda petita a sota de l'estàtua metàl·lica de color rosa salmó de Notre-Dame de France. Els visitants fan cua per entrar-hi i per pujar a l'escala interior que dóna accés, com a la torre Eiffel, als més de tres pisos d'alçada que permetien, fins encara fa poc, després d'accedir als replans de la Mare de Déu i de l'Infant, sortir pel damunt del cap al bell mig de la corona de la Reina del Cel. Amb aquests exemples grandiosos, l'edat mitjana ha entrat en la quotidianitat turística dels nostres temps.

L'arquitectura religiosa dels segles xix i xx és encara avui en dia generalment incompresa. Durant el segle xix, la construcció d'esglésies va mirar essencialment cap al passat, considerant que era a l'edat mitjana quan s'havia arribat a un nivell més alt de comprensió de l'edifici sagrat i de la seva decoració. A Catalunya, probablement, amb l'encàrrec que va rebre Antoni Gaudí per a la construcció de l'església de la colònia industrial que els Güell tenien a Santa Coloma de Cervelló (1908-1915), construcció de la qual només es coneix la cripta, comença l'arquitectura religiosa del segle xx. L'arquitectura religiosa modernista va estar protagonitzada pels dos elements principals d'Antoni Gaudí (Sagrada Família i cripta Güell) i per les restauracions i reformes de Josep Puig i Cadafalch (Sant Joan de les Abadesses, Sant Martí Sarroca i Montserrat).

Altres etapes importants d'aquest itinerari són obres puntuals, com l'església del Sagrat Cor del Tibidabo, ja esmentada, d'Enric Sagnier, o la capella de la Universitat Industrial de Barcelona (1927), de Joan Rubió i Bellver (1871-1952).

El posicionament en relació amb l'arquitectura de l'edat mitjana va ser una de les problemàtiques més debatudes durant aquells decennis. Així, Josep Maria Jujol (1879-1949), mentre realitzava, entre 1915 i 1927, una capella de planta el·líptica per a la Masia Negre de Sant Joan Despí (Baix Llobregat), on es palesava una certa influència del decorativisme de l'arquitectura barroca, al cambril dedicat a la Verge del Carme de la capella del convent de les Carmelites de Tarragona, cap a l'any 1918-1919, Jujol havia de fer una estructura dins de la construcció ja existent, que tenia un marcat caràcter neogòtic. Aquestes preocupacions enfront del passat medieval són paleses a les dues grans obres realitzades al llarg de la tercera dècada de segle a les comarques de Tarragona (fotografia 37), la monumental església del Sagrat Cor de Vistabella (1918-1923) i el santuari de la Mare de Déu de Montserrat a Montferri (1926-1929). El model neomedieval ha tingut una llarga vida en l'arquitectura religiosa catalana del segle xx, però ha representat sovint la visió del passat enfront de les recerques de modernitat dels arquitectes de la segona meitat del segle.

Més enllà del neoclassicisme franquista, amb el Concili Vaticà II, l'Església va sortir d'un llarg immo-



FOTOGRAFIA 37. Basílica de la Mare de Déu de Montserrat (Josep Maria Jujol, 1926-1935), Montferri

bilisme en matèria litúrgica, però també van sorgir dubtes, i a partir de 1964 l'arquitectura de l'espai va esdevenir difícil d'entendre, amb nous mòduls estructurals i funcionals, amb noves expressions estètiques, amb noves configuracions monumentals i amb l'aparició, a poc a poc, d'una arquitectura religiosa integrada en els corrents arquitectònics generals del moment. Els arquitectes protagonistes d'aquesta renovació també es preguntaven si les noves formes arquitectòniques, o els nous materials, eren prou bons per a la construcció de temples cristians, és a dir, en definitiva es plantejaven la relació que hi havia entre arquitectura, art contemporani, la fe i la recuperació del passat.

Durant els anys setanta del segle xx, els arquitectes que construïen esglésies continuaven replantejant-se la tipologia del temple cristià. La discussió, però, no estava motivada pel fet de trobar una estructura ideal per al funcionament i els ritus de l'Església moderna, sinó que hom es plantejava si calia continuar mantenint les formes tradicionals. Anava sorgint una tendència a concebre l'edifici religiós com una estructura multifuncional adaptable que s'oposava clarament a les recerques tipològiques dels anys quaranta i cinquanta. Hom defensava un tipus de construcció oberta, no pensada específicament per al culte, seguint les idees de Mies van der Rohe (1886-1969), que construïa primer una forma que fos pràctica i després hi adaptava la funció que calgués. El pas del temps ha demostrat, en alguns casos, que la construcció d'edificis multifuncionals era una sortida prou vàlida per a l'arquitectura religiosa de finals del segle xx. La mostra més evident la tenim en aquelles esglésies que han canviat d'ús, com l'església parroquial de Sant Sebastià de Barcelona, a la Via Favència (construïda per l'estudi Martorell/Bohigas/Mackay l'any 1958), que es va construir amb una certa provisionalitat i amb materials i elements prefabricats, amb un únic element simbòlic que l'identificava com a tal: una gran creu de formigó a l'exterior, exempta a l'edifici. Actualment, aquesta construcció és una escola.

6. CONTENIDORS I EXPOSITORS DEL PASSAT MEDIEVAL PER A L'ÚS DE MOLTS

Els dos segles més recents de l'art català han tingut tres esdeveniments col·lectius generadors d'activitats artístiques de gran posteritat: l'Exposició Universal de 1888, l'Exposició Internacional de 1929 i els Jocs Olímpics de 1992. Aquesta darrera cita va impulsar formes d'art molt diverses, però les més representatives i coherents van ser el disseny industrial i gràfic i l'arquitectura i l'urbanisme. La dimensió promocional de l'esdeveniment va contribuir a fer conèixer l'art de Catalunya arreu.

Aleshores, Barcelona va fer en pocs anys, durant la

dècada dels vuitanta, un salt qualitatiu enorme en el camp de l'arquitectura, de l'urbanisme i de la relació entre conservació del passat, planificació urbana i art contemporani. A partir de 1979, l'Ajuntament de Barcelona, amb els alcaldes Narcís Serra i Pasqual Maragall, assessorats en els anys organitzatius sobretot per l'arquitecte Oriol Bohigas (Barcelona, 1925), va començar a transformar la ciutat aprofitant, però, el marc urbanístic del Pla General Metropolità. A partir de 1983, l'atenció europea va començar a estar posada en les evolucions monumentals de la metròpoli barcelonina, que intentaven respondre a qüestions que preocupaven els urbanistes, els arquitectes i els artistes d'arreu: els barris nous i la imbricació amb els antics, històrics o no; la relació entre urbanisme i monument, o el finançament dels encàrrecs artístics públics entre el mecenatge privat i la comanda institucional. Es volia saber si la ciutat podia ser, en si mateixa, un lloc d'art contemporani implantat al bell mig de la ciutat medieval, esdevenir monument del futur, i si les obres d'art havien de decorar barris perifèrics humils, sectors més privilegiats o situar-se en contextos històrics protegits. S'estudiava com es podien frenar les eventuais agressions a aquestes obres. El postulat era que, com en el passat més llunyà, la qualitat de l'art havia de contribuir a millorar l'estètica quotidiana, el comportament ciutadà i l'harmonia de la vida.

Em vull fixar en algunes realitzacions que es refereixen directament a aspectes varis del passat medieval i que hi donen solucions diverses. El Palau del Lloctinent, entre la plaça del Rei de Barcelona i el Museu Marès, és un lloc d'arxius. Encarregada per les Corts de Montsó de 1547, aquesta residència del lloctinent, construïda en un solar annex al Palau Reial Major entre els anys 1549 i 1557, no fou mai habitada i alguns sectors restaren inacabats. L'any 1838 es decidí instal·lar-hi l'Arxiu de la Corona d'Aragó, i amb aquest motiu s'hi feren nombroses reformes entre 1850 i 1853. L'any 1931 fou declarat monument historicoartístic, juntament amb el Palau Reial Major, i fou de nou restaurat per l'arquitecte Jeroni Martorell (1877-1951). El 1994 l'Arxiu es traslladà a un edifici de nova construcció situat al districte de Sant Martí, obra dels arquitectes Lluís Domènech i Girbau i Roser Amadó, que havia estat inaugurat el 1993. Aquest important equipament cultural —es tracta de l'arxiu medieval més important de Barcelona— és un exemple de renovació per trasllat. La Biblioteca Nacional de Catalunya, en canvi, és un exemple d'adaptació en el lloc mateix d'una construcció medieval. Iniciada amb la Biblioteca de l'Institut d'Estudis Catalans (1907), la Biblioteca de Catalunya s'obrí el 1940 en l'antic hospital medieval de la Santa Creu, en el barri del Raval, i els lectors treballen en els magnífics espais medievals del segle xv (fotografia 38).

Un altre exemple de contenidor del passat en un context medieval modernitzat que ha viscut intensa-



FOTOGRAFIA 38. Biblioteca Nacional de Catalunya (antic hospital medieval, segle xv), Barcelona

ment el pas dels segles és la Casa de l'Ardiaca de Barcelona, situada al número 1 del carrer de Santa Llúcia, en el barri Gòtic, davant de la catedral. Juntament amb l'annexa Casa del Degà, originària del segle XII, aquesta antiga residència dels principals dignataris de la catedral fou remodelada durant els segles XV i XVI. L'ardiacà Lluís Desplà i d'Oms renovà la casa ardiaca (1469-1510) i la convertí en un casal essencialment gòtic, però amb elements que ja són de gust renaixentista. L'ampliació del pla de la Seu obligà, el 1420, a transformar la Casa del Degà. L'any 1823 tingué lloc la demolició del pont que unia la Casa de l'Ardiaca amb la torre romana i el 1870 ambdós edificis foren comprats per Josep Altimira, que decidí unir-los per fer-ne una sola residència familiar. L'any 1895 la casa esdevingué seu del Col·legi d'Advocats de Barcelona, que n'encarregà la decoració, el 1902, a Lluís Domènech i Montaner (1850-1923). Adquirida pel municipi el 1919, s'hi instal·là l'Arxiu Històric de la Ciutat, funció que ha mantingut fins avui. Entre els anys 1920 i 1922 s'hi dugueren a terme les obres de reutilització dirigides per Josep Goday i Casals (1882-1936). Aquestes consistiren en l'alçat de la façana de la Casa del Degà fins al nivell de la resta de l'edifici, incorporant la galeria d'arcs rebaixats de la Casa de l'Ardiaca a tot el conjunt. Declarat monument historicoartístic l'any 1924, Adolf Florensa i Ferrer (1889-1968) va dirigir les obres de reforma de les façanes (1955 i 1962), ambdues plantejades amb criteris historicistes.

En aquest cas, la integració d'una arquitectura contemporània de rehabilitació era més complicada, perquè a l'edifici medieval s'afegia la presència de la muralla romana de la ciutat. La reforma, acabada el 1996, va modificar la primera façana redissenyant completa-

ment tant els interiors com l'aspecte exterior amb prominents tribunes de vidre i acer, que prolonguen el pla de la muralla entre tres de les seves torres (fotografia 39).

Els expositors i contenidors d'art medieval més actuals, les veritables catedrals de l'art dels segles XX i XXI, són els museus. A Catalunya s'ha volgut preservar la identitat amb un museu nou, el Museu d'Història de Catalunya, instal·lat dintre el Palau de Mar, situat al barri de la Barceloneta, a la plaça de Pau Vila. Projectats el 1881, els antics Magatzems Generals de Comerç, destinats a emmagatzemar les mercaderies que arribaven per via marítima, agafaren el nom de Palau de Mar el 1992, en el moment de la seva remodelació. Els arquitectes Josep Benedito i Agustí Mateos van rehabilitar els magatzems recuperant la bellesa tècnica i arquitectònica d'un monument que havia de ser a la vegada considerat per si mateix en el marc patrimonial. Inaugurat el 1996, el museu analitza, seguint criteris cronològics, la història del país, des dels temps de la prehistòria fins avui.

Un millor exemple de relació entre passat medieval i present museístic és el Museu Marítim de Barcelona, instal·lat en les Drassanes reials medievals de la ciutat (fotografia 40). Les instal·lacions van ser creades per Pere II el Gran a finals del segle XIII per poder disposar d'un espai per a la construcció i el manteniment de galeres exclusivament al servei de la Corona. A mitjan segle XIV, Pere III el Cerimoniós va ordenar la construcció d'un primer edifici dins del recinte, que va consistir en un seguit de pilars i arcs de dimensions menors que les de l'edifici actual. Cap a final de segle, el mateix monarca va decidir substituir aquella primera construcció per dues sèries d'arcs i pilars, que confi-



FOTOGRAFIA 39. Casa de l'Ardiaca (muralla romana, nou contenidor 1996), Barcelona

guraven les naus de muntanya i les naus de mar —de les quals es conserven dues que conformen la façana principal—, separades per un pati central. Aquest conjunt quedaria integrat al recinte protegit de la ciutat gràcies a la modificació en el traçat de la muralla que es va realitzar durant el regnat de Pere III. A mitjan segle xv, s'hi va sumar una nova construcció: la Botiga Nova de la Diputació del General, un edifici finançat per la Generalitat per tal d'emmagatzemar els materials, els estris i els pertrets de les galeres d'aquesta institució, i que es conserva íntegra. El cos central de l'edifici va ser construït a partir de la segona meitat del segle xvi, tal com han demostrat els darrers estudis arqueològics i documentals. Les vuit naus es troben situades damunt la construcció medieval. A banda de la muralla medieval, el conjunt de les Drassanes reials va

tenir, al llarg de la seva història, nombrosos elements fortificats. Avui és un excellent exemple de museu patrimonial.

Tot és més senzill quan s'ha utilitzat un edifici medieval per presentar un museu d'art medieval i del passat del país o de la institució que representa. Al costat de la catedral de Barcelona, un antic edifici, també anomenat la Canonja (a causa de la comunitat de canonges de la seu que hi visqué fins al segle xiv), és la seu del Museu Diocesà de Barcelona. La Canonja fou enderrocada el 1400, i cap al 1423 es construï la part dreta de l'edifici actual, arreglerat fins a la baixada de la Canonja, i s'hi instal·là la Pia Almoïna. Fundada el 1009 per donar assistència als pobres i malalts, aquesta institució benèfica anteriorment havia ocupat un edifici que va caldre enderroc per construir el



FOTOGRAFIA 40. Museu Marítim (drassanes gòtiques), Barcelona

claustre de la catedral. El segon cos de l'edifici, amb façana a l'avinguda de la Catedral, fou alçat el 1546 integrant restes de construccions més antigues, inclosa una torre de la muralla romana. La Pia Almoina entrà en decadència a partir del segle XVIII i deixà de funcionar al segle XIX. En els primers anys setanta, l'edifici va ser totalment remodelat i rehabilitat per Josep Maria Botey, a fi d'acollir el Museu Diocesà per decisió de l'Arquebisbat de Barcelona, amb dues seccions, el museu pròpiament dit, basat en la Canonja, i la d'exposicions temporals. La idea mestra de l'arquitecte fou conservar visibles les diferents etapes arquitecturals i aconseguir una nova arquitectura, representativa de l'època actual però amb ressonàncies medievals.

El principal expositor català d'art medieval es troba a dalt de la muntanya de Montjuïc, dominant la plaça d'Espanya, on s'alça el Palau Nacional, seu del MNAC, creat l'any 1990. Aquest integra els centres preexistents del Museu d'Art de Catalunya, el Museu d'Art Modern, el Gabinet de Dibuixos i Gravats, el Gabinet Numismàtic de Catalunya i la Biblioteca General d'Història de l'Art, i s'ha anat ampliant amb nous centres d'investigació, d'exposicions i de restauració. Els fons procedents del Museu d'Art de Catalunya són d'excel·lent importància i el resultat d'una llarga i complexa història de formació. Les col·leccions actuals del MNAC, majoritàriament d'art català, permeten construir, visitant-les, una història pròpia de l'art del país, del romànic al segle XXI, tot atorgant-li un pes específic dins l'art occidental (fotografia 41).

L'edifici del Palau Nacional és un dels símbols arquitectònics més emblemàtics de la ciutat, però també un dels més controvertits. Fou construït molt ràpidament per a l'Exposició Internacional de Barcelona de 1929. A partir de 1934 consolidà definitivament la seva destinació artística amb la instal·lació del Museu

d'Art de Catalunya. El Gran Saló del palau, que durant l'Exposició fou utilitzat per a concerts i reunions massives, posteriorment ha estat marc d'actes diversos: polítics, literaris o esportius. A mitjan anys vuitanta, es va decidir de restaurar un edifici ja molt malmès, amb la finalitat d'instal·lar-hi el nou Museu Nacional d'Art de Catalunya en el marc d'una rehabilitació del Palau Nacional, dirigida per l'arquitecta italiana Gae Aulenti (1927-2012).

Una altra problemàtica que no hem d'oblidar és la de la implantació d'una arquitectura, en aquest cas museística, radicalment contemporània en un barri medieval i de com aquesta s'integra en el context històric transformant-lo. En el barri antic de la ciutat de Barcelona, el Raval, al costat del Centre de Cultura Contemporània de la Casa de la Caritat, que presenta una problemàtica si no anàloga almenys propera, l'arquitecte nord-americà Richard Meier va construir, entre els anys 1990 i 1995, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). Gràcies al seu perfil sense estridències i a la simbiosi amb el context ambiental, el museu havia d'imprimir al barri antic una nova dinàmica. L'arquitectura de l'obra, que es caracteritza per la discreció i l'harmonia de les formes i per l'esclat de la lluminositat, ha esdevingut paradigma de la important renovació urbanística que el barri ha sofert en els darrers anys. És una construcció internacional adaptada a l'espai atorgat. Un rectangle, articulat en tres volums, elegant i d'un blanc perfecte que defineix a la perfecció l'obra en general de l'arquitecte Richard Meier.

També en el camp del Modernisme ens trobem amb problemàtiques semblants. A l'edifici modernista de l'antiga Editorial Montaner i Simon construït per l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner, situat en ple Eixample de Barcelona, al número 255 del carrer d'Aragó, es troba la seu de la Fundació Antoni Tàpies,



FOTOGRAFIA 41. Deposición romànica de Taüll, MNAC, Barcelona

creada pel pintor barceloní l'any 1984 a fi de promoure l'estudi i el coneixement de l'art contemporani. Aquest edifici, construït entre 1879 i 1881, que és un dels més significatius de Domènech i Montaner (1850-1923) i que es caracteritza per una estructura reticulada de ferro a l'interior i, a l'exterior, per la utilització de maó vist a la façana, s'inscriu de ple en l'elaboració del llenguatge modernista. Els arquitectes Lluís Domènech i Roser Amadó van rehabilitar aquest monument entre els anys 1986 i 1990. Els seus objectius eren recuperar l'essència de la tecnologia, així com els volums espacials i els elements estètics característics de les construccions modernistes, i que s'havien perdut després de moltes modificacions posteriors amb reorganitzacions interiors, tot transformant-ne la destinació d'origen per fer-ne un museu. Es va preservar la façana modernista de Domènech i Montaner coronant-la amb l'escultura monumental d'Antoni Tàpies en fil de ferro *Núvol i cadira*.

Tornant a l'edat mitjana, en el barri antic de Barcelona, al costat de l'església de Santa Maria del Mar, es troba el carrer de Montcada, configurat en la major part per palaus dels segles XIII i XIV, construïts en bona part per als rics barcelonins de la baixa edat mitjana. El Museu Picasso ocupa diversos palaus: al número 15, el Palau Berenguer d'Aguilar (segles XIII-XVIII), seu central del museu, deu el seu aspecte actual a la reforma que hi féu el noble Joan Berenguer d'Aguilar al segle XV sobre la construcció anterior del segle XIII. Entre els anys 1960 i 1963, fou restaurat per a la instal·lació del museu, ampliat el 1970 amb l'adjunció del Palau Baró de Castellet, al número 17. Després, el museu va ampliar les seves instal·lacions amb un tercer palau, al número 19, el Palau Meca, cedit a la ciutat per la Caixa de Pensions el 1981. En aquesta etapa es va plantejar un projecte total de reestructuració del mu-

seu en la seva globalitat, encarregat als arquitectes Jordi Garcés i Enric Sòria, i que es va inaugurar el 1986. En els palaus s'havien de privilegiar els patis centrals descoberts i accessibles des del carrer. Els arquitectes proposaren la unió dels patis dels tres edificis amb un corredor central paral·lel al carrer que serveix d'eix principal i homogeneïtza el conjunt. La instal·lació de la important donació de Picasso a Barcelona en uns palaus medievals al cor de la ciutat té la conseqüència d'acostar la identitat de l'artista a la més genuïna imatge de la Catalunya medieval i, doncs, de promocionar-lo, als ulls del món, com el lligam més genuí entre passat i present (fotografia 42).

Finalment, el darrer exemple que he escollit és el d'un monument medieval prestigiós, rehabilitat per explicar-se millor a si mateix (fotografia 43). El monestir de Pedralbes fou fundat per la reina Elisenda de Montcada, última muller del rei Jaume II, al peu de la muntanya del Tibidabo. Quan, el 1326, la reina adquirí el mas de Pedralbes, féu emprendre la construcció del convent i de l'església, consagrada el 1327. El mateix any, el monestir fou lliurat a les monges clarisses, si bé no estava acabat: l'any 1393 encara mancava enllestir el dormitori, una ala del claustre no es construí fins al 1412 i la sala capitular es bastí entre els anys 1416 i 1419. Després de la mort de Jaume II (1327), la reina Elisenda s'instal·là en una part del monestir organitzada com a palau, desmantellat el 1363 per disposició testamentària seva. Gràcies a la protecció reial, el monestir adquirí en pocs anys importants drets i rendes sobre l'església de Sarrià i sobre altres parròquies. Amb la desamortització de 1835, el cenobi perdé les antigues rendes, però la comunitat subsistí i pogué conservar-ne la propietat. El 1897, la religiosa Eulàlia Anzizu i Vila impulsà la restauració de l'església, començada el 1894 sota la direcció de Joan Martorell i Montells



FOTOGRAFIA 42. Museu Picasso (palaus gòtics, carrer de Montcada), Barcelona



FOTOGRAFIA 43. Monestir de Pedralbes (claustre gòtic), Barcelona

(1833-1906). Durant el segle xx s'hi han emprès diverses obres de restauració: primer, dirigides el 1920 per Jeroni Martorell i Terrats, i després, el 1968, per Camil Pallàs, i de 1979 a 1983, per Joan Bassegoda (1930-2012). Aquestes últimes permeteren obrir al públic el Museu-Monestir de Pedralbes, arran de la cessió a la ciutat de l'ús d'una part del convent.

El conjunt del monestir era emmurallat i comprenia diverses dependències. Entorn de l'actual plaça del Monestir, a la qual s'accedeix per dues portes fortificades, hi vivien els sacerdots i el personal al servei de la comunitat. Les construccions més importants del conjunt són l'església i el claustre, al voltant del qual hi ha les dependències de la comunitat. El monestir de Pedralbes és avui un museu en si mateix i que s'explica a si mateix, alhora que també és un manual d'art gòtic català del segle xiv que, per haver estat construït amb gran rapidesa, ofereix una forta unitat d'estil.

7. CONCLUSIONS

Amb uns pocs exemples escollits i el breu recorregut esbossat a través de l'art medieval de Catalunya i d'algunes de les seves recreacions posteriors, he volgut explicar que la constitució d'una identitat dels orígens deu tant a l'època medieval, a l'art preromànic, romànic o gòtic, com a les interpretacions posteriors —mo-

dernes i contemporànies—, a les restauracions de monuments, a les rehabilitacions conservatives i a les presentacions museogràfiques. A l'interior d'una comunitat humana, la identitat és cosa individual fruit d'un context, però també, i sobretot, de la voluntat de pertinença, i en el camp de l'art medieval, aquesta voluntat es manifesta tant per la creativitat medieval com per les accions que sobre aquesta mateixa continuem produint i actuant amb la nostra mirada, la nostra sensibilitat i les nostres explicacions, accions o intervencions.

8. ANNEX: ELEMENTS DE BIBLIOGRAFIA RECENT (DESPRÉS DE 2000)

Sobre els diversos aspectes de l'art de Catalunya: *Art de Catalunya = Ars Cataloniae*, Barcelona, L'Isard, 1997-2003, 16 v. Abans del romànic: Jordi CAMPS, Eduard CARBONELL i Montserrat PAGÈS (ed.), *Catalunya a l'època carolíngia: Art i cultura abans del romànic (segles ix i x)*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1999-2000, catàleg de l'exposició del MNAC; Gemma GARCIA I LLINARES, Antonio MORO GARCÍA i Francesc Tuset BERTRAN, *La seu episcopal d'Ègara: Arqueologia d'un conjunt cristià del segle iv al ix*, Tarragona, Institut Català d'Arqueologia Clàssica, 2009; Carles MANCHO, *La peinture murale du haut Moyen Âge en Catalogne*

(IX^e-X^e siècle), Turnhout, Brepols, 2012; Jordina SALES CARBONELL, *Las construcciones cristianas de la Tarracensis durante la antigüedad tardía: Topografía, arqueología e historia*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2012. Sobre l'art romànic: *Catalunya romànica*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1984-1998, 27 v.; Jordi CAMPS i Xavier DECTOT (ed.), *Obres mestres del romànic: Escultures de la Vall de Boí*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, i París, Réunion des Musées Nationaux, 2004, catàleg de l'exposició del Musée National du Moyen Âge i el MNAC; Francesca ESPAÑOL i Joaquín YARZA, *El romànic català*, Manresa, Fundació Caixa Manresa, 2007; Manuel CASTIÑEIRAS i Jordi CAMPS (ed.), *El romànic i la Mediterrània: Catalunya, Toulouse i Pisa (1120-1180)*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2008, catàleg de l'exposició del MNAC; Milagros GUARDIA i Carles MANCHO (ed.), *Les fonts de la pintura romànica*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2008; Xavier BARRAL I ALTET, *L'art romànic català a debat*, Barcelona, Edicions 62, 2009; Montserrat PAGÈS i PARETAS, *Pintura mural sagrada i profana, del romànic al primer gòtic*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012. Sobre l'art gòtic: *L'art gòtic a Catalunya*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2002-2008, 10 v.; Xavier BARRAL I ALTET, *Vitralls medievals de Catalunya*, Barcelona, Lunewerg, Institut d'Estudis Catalans, 2000; Francesca ESPAÑOL, *El gòtic català*, Barcelona, Caixa Manresa, Angle, 2002; Pere BESERAN i RAMON, *Jordi de Déu i l'italianisme en l'escultura catalana del segle XIV*, Tarragona, Diputació de Tarragona, 2003; Rosa ALCOY (ed.), *El Trecento en obres: Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2009; Francesca ESPAÑOL, *L'art dels reis catalans: Esplendor i riquesa de la Corona d'Aragó*, Manresa, Angle, 2010; Maria Rosa TERÉS (ed.), *Capitula facta et firmata: Inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Valls, Cossetània, 2009; Rafael CORNUDELLA (ed.), *Catalunya 1400: El Gòtic Internacional*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2012, catàleg de l'exposició del MNAC; Rosa ALCOY (ed.), *Contextos 1200 i 1400: Art de Catalunya i art de l'Europa meridional en dos canvis de segle*, Barcelona, Universitat de Barcelo-

na, 2012. Sobre el Modernisme: *El Modernisme*, direcció de Francesc Fontbona, Barcelona, L'Isard, 2003-2004, 5 v.; Raquel LACUESTA CONTRERAS i Xavier GONZÁLEZ TORAN, *El modernisme perdut: La Barcelona antiga*, Barcelona, Base, Ajuntament de Barcelona, 2013. Sobre la recuperació de l'art medieval de Catalunya: Maria Teresa MATAS (dir.), *Boí, Burgal, Pedret, Taüll: Imitació o interpretació contemporània de la pintura mural romànica catalana*, Barcelona, Amics de l'Art Romànic, 2000; Josep Maria XARRIÉ, *Restauració d'obres d'art a Catalunya*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002; Albert BALCELLS (ed.), *Puig i Cadafalch i la Catalunya contemporània*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2003; Enric GRANELL i Antoni RAMON (ed.), *Lluís Domènech i Montaner. Viatges per l'arquitectura romànica*, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya 2006; Rosa ALCOY i Pere BESERAN (ed.), *El romànic i el gòtic desplaçats: Estudis sobre l'exportació i migracions de l'art català medieval*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2007; Santiago ALCOLEA BLANCH (ed.), *La missió arqueològica del 1907 als Pirineus*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 2008; Andrea A. GARCIA i SASTRE, *Els museus d'art de Barcelona: Antecedents, gènesi i desenvolupament fins l'any 1915*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997; Milagros GUARDIA i Immaculada LORÉS, *El Pirineu romànic vist per Josep Gudiol i Emili Gandia*, Tremp, Garsineu, 2013. Per a les qüestions identitàries: Xavier BARRAL I ALTET, *L'art i la política de l'art*, prefaci d'Oriol Bohigas i Vicenç Villatoro, Cabrera de Mar, Galerada, 2001; Josep PUIG I CADAFALECH, *Escrips d'arquitectura, art i política*, selecció, introducció i edició a cura de Xavier Barral i Altet, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2003; Pere LLUÍS FONT (ed.), *Catalunya: origen, ciutadania i identitat: Actes de la jornada científica celebrada el 13 de desembre de 2006*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2009; Jordi CASASAS (ed.), *Les identitats a la Catalunya contemporània*, Cabrera de Mar, Galerada, 2009; Xavier BARRAL I ALTET, *Història de l'art a Catalunya: Creació artística, paisatge i societat*, Barcelona, Base, 2013; Jaume SOBREQUÉS I CALLICÓ, *Espanya contra Catalunya: Crònica negra d'un simposi d'història*, Barcelona, Base, 2014.