SERAFÍN MORALEJO ÁLVAREZ, *Arquitectura Románica da catedral de Santiago de Compostela. Notas para una revisión da obra de K. J. Conant.* Santiago, Colexio de Arquitectos de Galicia, MCMLXXXIII.

Es éste un libro de presentación muy cuidada, que reproduce, casi de forma facsimilar, la obra de K. J. CONANT, *The Early Architectural History of the Cathedral of Santiago de Compostela,* cuya primera edición fue en Cambridge, Harvard University Press, MCMXXVI.[1] Junto al texto inglés se incluyen dos cuidadas traducciones (gallego y castellano) y unas notas para la revisión del original.

El Colegio de Arquitectos de Santiago ha tenido el acierto de facilitar al medievalista un libro raro en las bibliotecas y cuya utilidad es, aún, muy válida; máxime, teniendo en cuenta que no se ha limitado a la simple reedición facsimilar, sino que ha encargado a uno de los expertos más idóneos en el tema, el Dr. Serafín Moralejo, la elaboración de un estudio paralelo que «actualice» la obra de Conant.[2]

En julio de 1926, K. J. Conant escribía en el prólogo de su libro la justificación del mismo: «La planta que presento aquí es la primera completa que se ha hecho —catedral de Santiago—, y algunos aspectos de los alzados y secciones que la acompañan... son hallazgos nuevos». Era, absoluta-

1. El texto inglés ha sido reproducido facsímilarmente en las páginas 117 a la 163. Las treinta y cuatro fotografías intercaladas en el original han pasado a interponerse en la traducción gallega que ocupa las setenta primeras páginas del libro, completándose esta versión con las ocho magníficas láminas que acompañaban el original inglés.

2. Serafín Moralejo Alvarez, catedrático de Arte Antiguo y Medieval de la Universidad de Santiago de Compostela, ha dedicado buena parte de sus investigaciones a la Catedral de Santiago y al arte románico, ligado o no al fenómeno de las peregrinaciones, pero que sin duda corresponde a la etapa más internacional del estilo.

mente, cierto. Un edificio capital como la catedral de Santiago carecía de un estudio planimétrico serio. Después de este libro, los trabajos monográficos de la catedral o los estudios generales sobre el románico reproducen sus dibujos.[3] Obras recientes sobre el edificio siguen utilizando estos dibujos.[4]

Conant estudia la catedral del período asturiano de una manera teórica, señalando una serie de analogías con iglesias como las de Valdediós y Lena, que después han sido confirmadas por las excavaciones de Chamoso Lamas.

Aborda en el segundo capítulo los temas del tipo de planta, estructuras arquitectónicas y escultura ornamental, analizando todo esto en su secuencia constructiva. Bien identificada por Conant dentro de un grupo de iglesias de peregrinación, puesto que se encontraban en los caminos de la peregrinación a Santiago (San Martín de Tours, San Marcial de Limoges, Santa Fe de Conques y San Saturnino de Toulouse). «Podemos afirmar que este tipo de iglesia representa el ideal de un grupo de eclesiásticos muy cultos, con visión de futuro y grandes medios a su disposición.» Moralejo centra el problema del tipo-modelo, al señalar, siguiendo a Ch. Lelong, que San Martín de Tours no pudo ser el prototipo del grupo, pues su cronología es posterior a la de Santiago. A continuación señala la importancia de Conques con una data anterior a 1066.[5] Este monumento tendría la prioridad en la estructura planimétrica de la cabecera y en algunos aspectos de la escultura de la primera etapa compostelana. San Saturnino de Toulouse, iniciada, según Moralejo, poco después de Santiago, pero que, tras el paréntesis 1082-1083, aventajaría también a ésta, puesto que su cabecera y transepto debían estar terminados hacia 1100, cuando la obra Compostelana iría poco más allá de las capillas del hemiciclo de la girola.

Creo que nos empeñamos demasiado en buscar prioridades cronológicas y estilísticas entre los pocos edificios conservados. En cuanto al edificio de la catedral de Santiago, como reconocía Conant, ha estado en manos de «arquitectos» competentes, aventajando a Conques, casi toda de mampostería, o a Toulouse, en su mayor parte de ladrillo rojo. El estudio detenido y directo de los tres edificios nos demuestra que la idea de volumen, la estructura y armado de los muros y la disposición de vanos de la catedral compostelana no pueden referenciarse con estos dos supuestos modelos

3. En 1935, Manuel Gómez Moreno publicaba su libro, *El arte románico español. Esquema de un libro,* en el que reproducía un aspecto parcial de la planta de Santiago de Compostela de Conant, aunque atribuyéndosela a Whitehill (pág. 114).

4. *La catedral de Santiago de Compostela,* edit. por la Caja de Ahorros de Santiago, 1977.

5. Aunque no niego estas cronologías, desde luego la sincronía de los datos históricos y las formas plásticas en este momento son más que problemáticos. Marcilhac en si misma, no posee información que pueda confirmar la data de Conques.

franceses. No obstante, en vez de hablar de lo arquitectónico como elemento básico, y, desde luego, como proyecto, fundamentalmente, para definir el edificio, se recurre por parte de la bibliografía tradicional a aspectos de la escultura ornamental o a detalles del léxico plástico, sin tener en cuenta que, en obras de gran envergadura, la realización escultórica en la mayoría de los casos no se puede simultanear con las grandes líneas constructivas.[6] A la hora de buscar prototipos, no debemos olvidar que un hombre culto de la época, como el autor del Calixtino, no conocía modelo para Santiago, y sin embargo sí señala que Santiago sirve de modelo para San Martín de Tours.[7]

Conant apunta que se estaba trabajando en la catedral, proyectos y primeros trazos sobre el terreno, mediando el decenio 1070-1080. La deposición y encarcelamiento de Diego Peláez, en 1087-1088, tuvo que producir un parón en las obras. Lo construido hasta entonces comprendería la casi totalidad del deambulatorio, con sus cinco capillas y en sus dos niveles, piso inferior y tribunas. Moralejo es mucho más restrictivo en cuanto a la amplitud de las obras en este período: únicamente se realizarían las tres capillas que se abren al hemiciclo de la girola, con los lienzos del muro inmediato y con exclusión de todo avance en el piso superior; y, aún, estas obras estarían inconclusas en la etapa siguiente, pues hay indicios —acrótera de la capilla de San Juan— que lo confirman. Los capiteles de esta primera etapa «parecen derivar de ciertos ejemplares de las partes bajas del transepto de Conques o de una escultura *auvergnate* menos conocida: concretamente, los de la capilla del Salvador hacen pensar en Ennezat, que no veo motivo para relegar más allá de la fecha 1061-1078 que consta documentalmente para su fundación».[8]

La segunda fase se situaría, según Moralejo, en la última década del

6. El desfase, escultura-arquitectura, en nuestra catedral ha sido tenido en cuenta por Serafín Moralejo en sus notas para explicar la escultura de los tramos extremos del transepto y los pórticos de éste.

7. Esta noticia que fue rechazada por los historiadores, ha sido plenamente confirmada por los arqueólogos. En el Calixtino se decía que este edificio de San Martín, admirable, se levantaba «ad similitudinem Sancti Jacobi».

8. Los capiteles de Ennezat pienso que coinciden en aspectos iconográficos y plásticos con los de Compostela o con los Conques, pero de esto a suponer una posible supeditación prototípica de unos sobre otros me parece más difícil poder demostrarlo. Son coincidencias icónicas y recursos técnicos propios de una misma época o de posibles modelos comunes. En este sentido pueden compararse diversos capiteles de los tres edificios reproducidos en la obra de Zygmunt SCHIECHOWSKI, *Sculpture romane D'Auvergne,* Clermont-Ferrant, 1973: fots. 139-41 y 144; 362; 408 y 411. Resulta difícil poder interpretar la terrible lentitud de las obras en un período que por ser el inicial debería esta constituido por los máximos bríos constructivos de los comitentes.

siglo XI —escultura derivada de Jaca y Loarre—. Las obras en este momento marchaban lentamente, como parece indicarlo el hecho de que, en 1102, tan sólo las tres capillas del hemiciclo de la girola estuviesen disponibles para alojar los restos de San Fructuoso, que fueron depositados en la capilla del Salvador.[9] En 1105, y no en 1102 como creía Conant, se consagraban todas las capillas excepto la de San Nicolás. La marcha de los trabajos en altura parece quedar constatada por la dedicación de un altar a San Miguel «in sublimi», que debemos ubicar en la tribuna por lo menos a la altura de la línea que Conant consideraba terminada en 1087. El período de máxima actividad se desarrollaría durante los doce primeros años del siglo XII, favorecida por un generoso apoyo regio.

La práctica totalidad de los estilos representados en la decoración de las portadas del transepto se documenta ya en las partes de la basílica que estarían en pie para la consagración de 1105, o todo lo más, dentro de la obra rematada en 1112. Las obras seguían en 1115. En 1117, tiene lugar la revuelta burguesa de Santiago, con motivo de estos enfrentamientos Gelmírez y Urraca se vieron obligados a refugiarse en la «turris signorum», que Conant identifica con una de las construidas en la época de Don Cresconio; como estas torres han sido situadas por las excavaciones de Chamoso entre el octavo y noveno tramo de la catedral, y no fueron demolidas, según la *Compostelana,* hasta 1120, hay que suponer que la basílica tres años antes no contaría con más de siete tramos hacia occidente.

El problema de la conclusión final de la obra compostelana, antes de Mateo, había sido resuelto por Conant, afirmando que el autor del Calixtino la habría visto en obras, mientras que ya estaría totalmente concluida, cuando en 1168 se hace cargo de las obras de la catedral santiaguesa el maestro Mateo. La intervención de éste se limitaría a la sustitución de la portada descrita en el Calixtino con mínimas intervenciones en la cripta. Moralejo piensa que del plano de Conant, para señalar el estado de las obras en la etapa premateana, habría que hacer abstracción de las dos torres occidentales, junto con el nártex que encuadran y los dos últimos pilares de la nave. «Es muy posible que cuando la *Historia Compostelana* y la guía del *Calixtino* dan prácticamente rematada la empresa en la década 1120-1130, se refieran, exclusivamente, por tanto, a la conclusión del perímetro mural, lo que, en el caso de los últimos tramos, ha de entenderse además limitado, como ya se ha dicho, al piso inferior.»

No quisiera concluir esta breve referencia bibliográfica sin poner un

9. Es muy curioso que el exterior del testero de esta capilla reproduce una solución muraria cuyo modelo es, evidentemente, la del mausoleo de San Fructuoso en Braga; siendo ésta uno de los casticismos de la catedral compostelana.

mínimo reparo que, en una obra editada por un Colegio de Arquitectos, parece más inexplicable: ¿Por qué, habiéndose ampliado las ilustraciones de las treinta y tres de la edición original a las cuarenta y cuatro de la actual, no se añadieron varios dibujos-bosquejos que delimitaran las nuevas etapas descritas por el doctor Moralejo?

El libro de Conant es un «clásico» dentro de la bibliografía de su género, que ha tenido la suerte de ser acompañado en esta reedición por un magnífico estudio del profesor Moralejo; quién, con su dominio sobre el tema, resuelve problemas de interpretación del edificio y, en otras, abre nuevas vías de investigación que pronto cristalizarán en un mejor conocimiento de la catedral santiaguesa.

ISIDRO G. BANGO TORVISO

Il Gotico a Siena, miniature, pitture, oreficerie, oggetti d'arte (Siena, Palazzo Pubblico, 24 Iuglio-30 Ottobre, 1982), Florència, 1982. 458 pàgs., més làms. en blanc i negre i color.

Si hem sentit a dir amb freqüència que el que resta d'una exposició és sens dubte el catàleg publicat, a diferència del que succeeix quan es tracta d'un museu o mostra permanent on el que depereix precisament són els catàlegs, i malgrat que aquestes afirmacions haurien de ser matitzades en més d'un punt, no hem de perdre l'oportunitat d'assenyalar aquellas ocasions en què la finalitat de perllongar l'existència d'aquestes manifestacions temporals, encara que sigui virtualment, sembla assolida i es correspon amb l'interès de les mateixes. En tal perspectiva donarem relleu, tal vegada massa a posteriori, al volum que tradueix l'exposició: *Il Gotico a Siena.* Siena, primer, i més tard Avignó, van estar les seus privilegiades d'una selecció d'obres, orientada segons paràmetres que fa explícits G. Previtali en obrir el text que ara ens ocupa i que, enllaçant els escrits de diversos autors, era fet adjunt a la mostra. És certament necessari subratllar els límits d'una empresa que partint d'una composició de lloc global respecte de l'art sienés, de la segona meitat del segle XIII a les manifestacions del segle XV, potser hagués qüestionat les resultants, aplicada una ambició llunyana del que era viable. Així, doncs, hom va aconseguir situar l'oferiment d'un espai que es centrava en l'objecte de dimensions relativament reduïdes, per tant, de fàcil transport i abarcable sense que els problemes d'ubicació i muntatge ofeguesin l'objectiu central: fer explícit el decurs i punts de contacte de la producció sienesa en un dels períodes més rics de la seva trajectòria. Previtali es demana per la

legitimitat històrica que havia de comportar l'elecció duta a terme només començar, alhora que insinua nombrosos camins per arribar a una conclusió en la que l'espectador té la paraula. En qualsevol cas, els nexes amb un món eixamplat vers les arts «monumentals» era sobreentés en l'activitat dels artífexs de l'objecte preciós o d'ús privat, de petites dimensions. En definitiva, els «leaders» de les arts plàstiques, segons que s'ens recorda, no deixaven de ser capdavanters quan l'alternativa no era la pintura mural, sinó la miniatura. Ens trobem front un àmbit en què dominen les correspondències i on la il·lustració guanya actualitat de primer ordre juntament amb l'orfebreria.

Tanmateix el nostre propòsit no fora assenyalar la importància de l'exposició en sí, palesa i reconeguda de manera suficient, com redescobrir-la a través d'una anàlisi de les peces, les quals són classificades en funció de cinc apartats. Aquests operen subdivisions dins l'actualitat emmarcada aproximadament entre 1260 i 1450 i que reflecteix moments de canvi i admet diferents coherències internes arbitrada una agrupació específica, que de tota manera cal autoritzar demostrant-ne la validesa. Entreveure almenys algunes de les aportacions i revisions crítiques a la «literatura artística» precedent que aquí assumeix el catàleg (es remarcable en el seu apèndix bibliogràfic) pel que fa a la conjuntura sienesa, assoleix consegüentment un doble interès.

Per una banda, plantejar-se la periodització de l'estil en un marc geogràfic circumscrit, però alhora interrelacionat amb el conjunt europeu. Per exemple farem esment de la insistència sobre les disposicions de Siena com a «centro di diffusione di arte "gotica" francese o francesizzante...» (Previtali, pàg. 14), sobre la seva amistat amb l'art francès; establim la relació de forma mediata com en la derivació dels cercles de la Itàlia meridional (vid. F. Bologna, *Nascista dell Arte senese,* pàg. 33 del Catàleg) o bé defensem la via directa de les coneixences d'aquest (fem memòria dels viatges de Simone).

A partir de la dinàmica de contactes que no declina, encara que esdevé i es torna peculiar, reconeixarem també la problemàtica de l'escola i les escoles de pintura-miniatura, aspecte que monopolitza bona part de la mostra. En les seves vessants il·lumina el to de l'època i l'estil que hi correspon. Cal tenir compte de la distància que separa Duccio dels nomenats «ducceschi» o Simone Martini de l'òrbita dels «marciniani» o els «memmiani», així una experimentació desvetllada i madura de l'àrea dels diversos sincretismes que refan l'avenç d'un àmbit que hom considera de vocació gòtica declarada, quan el que es vol distingir realment és el lligam estret amb l'art que neix a l'Île de France.

Pel que fa a la periodització del segle XIV, després de llegir el catàleg, es diria que el clàssic a defendre o debatre continua éssent el text de Milliard

WEISS, *Painting in Florence and Siena after the Black Death,* entorn la crisi provocada per la Pesta Negra als voltants del 1348. Fisura que les arts plàstiques glossari ubicades en un paral·lel italià que veia dividida la producció dels mestres d'un primer i un segon Trescents. Aquesta tesi, criticada per la cronologia equívoca de certes obres i àdhuc en no contemplar determinats precedents de la primera respecte de la segona meitat del segle XIV, és avaluada darrerament pel seu atractiu, matitzant quelcom la diferència entre l'origen d'un factor i l'acceptació plena del mateix (Previtali). En la nostra opinió es podria insistir nogensmenys en la intensitat discernible entre ambdues seqüències cronològiques del 1300, més enllà de les coincidències raonables o incontestades, fins i tot necessàries si tenim present la continuïtat d'una tradició que requereix sempre el coneixement d'unes pràctiques concretes imposades damunt la novetat.

Després de l'article de Ferdinando Bologna entorn la *Nascita,* en el qual reitera la significació de la presència de Duccio a Assís i al mateix temps la d'un contacte amb els afers del florentinisme en dades molt primerenques, tenim que fer ressenya d'un capítol polèmic a càrrec de Carlo Volpe, *Il primo Trecento* (pàgs. 138-145). L'autor judica negativament les hipòtesis de J. Stubblebine en l'estudi en què opta per una diversificació de les responsabilitats en la confecció de la Maestà del Duomo de Siena (vid. *Duccio di Buoninsegna and His School,* Priceton, 1979) atorgada tothora a Duccio amb exclusiva. Volpe propugnarà un emplaçament proper al Carli di al Longhi, per contra s'oposa a White i Stubblebine en més d'un punt. També quan el tema és el Guidoriccio de Fogliano, reclama la versió tradicionalment acceptada, aquella que ampara per el condottiero «sul suo cavallo "che non è di guerra'». Longhi l'autoria de Simone (vid. l'eix de la polèmica a la nota de Moran, *Paragone,* XXVIII, 1977, pàgs. 81-88, i la reacció posterior a *prospettiva,* núm. 28, 1982). John Pope-Hennesy en donar notícia de *Il Gotico a Siena* (vid. *The Burlington Magazine,* CXXIV, 1982, pàgs. 716-719) critica obertament el text de C. Volpe, creiem que per raons que tenen més a veure amb la metodologia i paràmetres d'intelecció de les obres que amb les conclusions isolades. En aquesta direcció pren relleu la descalificació d'algunes afirmacions que prenen caràcter de sentència front d'una obertura dels temes que sense que sigui permissible de caure en una ficció de la història d'imaginació arbitraria, fan possible donar noves magnituds i reactivar els estudis d'algunes de les figures essencials del Trescents, destruint la inèrcia o la inalterable d'opinions servades meticulosament no se sap del tot el perquè, i en conseqüència moltes vegades canòniques en excés.

El tercer apartat introductori pertany a la ploma de Giulietta Chelazzi Dini (*La crisi di metà secolo,* pàgs. 220-221). Novament haurem de tenir

en consideració les observacions de Pope-Hennesy, qui desmenteix l'atribució a Taddeo di Bartolo del Crist de Pietat (cat. 120, pàg 336), per part de l'autora, en aïludir també a la manca de fonaments sòlids en les conclusions referides per aquesta. Sobretot, la qüestió es palesa pel que fa a una explicació convincent del discurs de la pintura sienesa depassat el 1350. No obstant, però, no sigui factible conduir ara més endavant la controvèrsia, assenyalem que no compartim les argumentacions, ni tampoc les puntualitzacions fetes al llibre de Meiss, clàssic per més d'una raó, si bé no definitu o tancat, com no ho pot ser mai un assaig o una obra de recerca. Les alternatives que li oposa Chelazzi Dini semblen menys provades que tot allò que li retreu, especialment la positura de no tenir cura dels elements que desmenteixen les seves pròpies tesis. Encara que marginem una decadència del segon rescents respecte del primer i no fem excepció d'un univers complez i ric que ordena el seu estudi, no admetrem sens més la continuïtat absoluta, la falta de gir i canvi en les tendències de la centúria. El to gràfic general es diversifica i això afecta tant a l'es??? que volem «formal» com a aquell que penetra des de la iconografia i altres remors del significat.

Finalment tanquen aquesta sèrie de projeccions globals: *La ripresa tardogotica in Toscana e a Siena* (pàgs. 292-94), de Luciano Bellosi, i *Siena fra gotico e rinascimento* (pàgs. 250-52), d'Enzo Carli. Bellosi situa el fenomen de la Internacional en un context obert, però a la consciència de tradicions que es sedimenten «etapa daurada». És una època important per a l'escultura que ara sembla desmarcar-se de l'hegemonia pictòrica sienesa, sense oblidar tampoc les particularitats d'un moment que viu de costat el desgel de l'estil nou *rinascimentale* i en què es produeix la consolidació d'una manera de fer no oculta o aliena a l'intercanvi (vid. les ingerències Siena-Orvieto). Pel seu cantó Carli fa un repàs de les principals figures que deixaren testimoni en l'escanari sienés, sobresortint *Il Sassetta* i *Sano di Pietro*. També Giovanni di Paolo manifestant l'ascendent goticista local mentre d'altres proven l'assimilació d'alguns elements florentins (P. di Giovanni d'Ambroggio).

El segon aspecte d'interès del Catàleg, i no en ordre d'importància evidentment, donat per les fitxes, d'extensió considerable i complementades per un sistema de biografies i apartats bibliogràfics autor/data. De fet aquestes constitueixen el cos del llibre i remeten a estudis particulars de les peces exposades que reclamaven una valoració específica de cadascun dels objectes (148 entrades de catàleg en total). Endemés hi ha integrada al final una cronologia comparada de l'art sienés respecte de l'italià en general (1250-1450) i un índex topogràfic de les obres, el qual evidència la transcendència que pot tenir la reunió en un mateix espai de creacions que es conserven disperses, sovint fora del quadre d'origen i com no és estrany en el tipus

de produccions seleccionades, fins i tot, fora del marc italià, per a la historiografia artística i el desenvolupament conseqüent d'aquesta.

No estudiarem aquí les contribucions contingudes en les «fitxes», les argumentacions que examinen ens submergirien en un amplíssim estat de la qüestió que ultrapassa les cotes que ens fixaven. Destaquem amb tot el conjunt d'estudis d'Anna Maria Giusti sobre la miniatura de la segona meitat del 1200, les referències del Bellosi i de F. Avril entorn el Mestre del *Codice di S. Giorgio,* i Simone Martini les indicacions del Previtali al voltant del *Mestre degli Angeli Rebelli* entre altres.

ROSA ALCOY

PUIG I CADAFALCH, JOSEP; FALGUERA, ANTONI DE; GODAY I CASALS, JOSEP, *L'arquitectura romànica a Catalunya.* Premi Martorell 1907. Institut d'Estudis Catalans. Barcelona, 1909, 1911 i 1918. 3 vols. en 4 toms. Segona edició. Facsímil. Institut d'Estudis Catalans i Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1983.

La col·laboració entre l'Institut d'Estudis Catalans i el Departament de Cultura de la Generalitat ha fet possible l'edició, facsímil, d'aquesta obra, un veritable clàssic per a l'estudi i recerca de l'art romànic català, especialment, l'arquitectura. La tasca d'investigació feta per Josep Puig i Cadafalch, amb l'ajuda d'Antoni de Falguera i de Josep Goday, fou, l'any 1907, guardonada amb el Premi Martorell, circumstància que evidencia, no sols la categoria del premi, sinó també la qualitat de l'obra premiada, la qual fou una de les primeres publicacions de l'Institut d'Estudis Catalans, fundat, precisament, a aquest any 1907.

La seva publicació i el recobrament de les pintures romàniques del Pirineu foren, als inicis de l'activitat científica de l'I.E.C., una de les tasques més reeixides. Considerem que la florida d'estudis, més o menys aconseguits, sobre l'arquitectura religiosa —esglésies— en els darrers anys sols l'hem d'explicar per l'impacte que aquesta valuosa obra ha causat als erudits. En realitat la valoració científica d'aquest patrimoni cultural català, pensem, va vincular l'art romànic a la realitat històrica del país, amb la plasmació de Catalunya, al segle XI, com a nació a l'Europa Occidental. Això ha permès d'elaborar un pensament, una filosofia sobre la seva importància a la nostra història, i judicar-lo com l'art català per excel·lència. Moltes vegades, potser, s'ha preat, amb escreix, l'art romànic amb oblit dels seus antecedents i con-

seqüents, resultat d'una manca de valoració científica de manifestacions artístiques amb característiques i peculiaritats pròpies i tan valuoses com el mateix art romànic.

L'actualitat del llibre s'ha de considerar com el mèrit més apreciat de la tenacitat i tasca de treball d'una generació, emperò no oblidem que a la vegada és un retret pels estudiosos, que en aquest darrer mig segle s'han dedicat a l'estudi d'aquest període de l'art medieval català. Apropiant-se, moltes vegades, de la tasca feta sense aportar novetats, i el que és més greu, amb una palesa manca de professionalitat, no l'han citat, silenciant i ignorant els seus autors, i l'aportació que l'*Arquitectura romànica a Catalunya* ha representat a l'estudi de l'art i de la cultura catalana dels segles XI al XIII.

Una obra d'aquesta categoria era, com es pot intuir, exhaurida pel seu valor científic, i també per un acte de vilesa política, com fou la destrucció d'un cert nombre d'exemplars a l'època de la dictadura del general Primo de Rivera. Les generacions d'investigadors, les quals havien començat la seva tasca de recerca en els darrers cinquanta anys sols l'havien pogut consultar, amb dificultats, les que comporta sempre, la lectura d'obres d'alt valor bibliogràfic a les biblioteques públiques. Per això hem de lloar la transcendència que aquesta reedició ha tingut per a tots aquells estudiosos de l'art romànic els quals podrem fruir de la seva lectura amb la facilitat i comoditat que comporta tenir-la a l'abast d'una biblioteca particular i personal.

S'han escolat setanta-quatre anys entre la publicació i la reedició, amb tot la seva consulta és obligada en iniciar qualsevol recerca d'arquitectura romànica. La informació aplegada, d'una manera més o menys sistematitzada, no ha estat ultrapassada. Hi ha llacunes, s'han enriquit aspectes concerts, s'han publicat monografies sobre alguns grans monuments, però el conjunt de l'estudi de Josep Puig i Cadafalch i els seus col·laboradors no han estat superats, per això *L'Arquitectura romànica a Catalunya* fou, això no s'ha d'oblidar, l'aportació científica feta per un equip d'arquitectes, açò és important per a poder judicar el valor de l'obra i possibilitats d'encerts o mancaments científics o de recerca. No neguem les llacunes, emperò la informació aportada i no superada en el seu conjunt permet de considerar l'encert de la reedició.

No intentarem fer una valoració crítica del conjunt de l'obra o dels seus detalls tècnics, o de la seva el·laboració o redacció, sinó que la nostra intenció ha estat considerar el factor positiu de la seva reedició. S'ha de fer una tasca en aprofundir l'estudi de l'art romànic, relacionant-lo amb la història i cultura del seu temps. Intentar presentar un nou esquema, una nova síntesi en la qual es faci una més acurada valoració de tots els seus aspectes i modelitats, com potser l'arquitectura civil o militar, facetes que no foren

oblidades per Josep Puig i Cadafalch. Aquesta nova síntesi no ha de menysprear l'obra feta, sí enriquir-la, cal sempre considerar com a bàsics els inicis sense els quals hom pensa que no es pot bastir, posteriorment, cap mena d'estructura científica.

Josep Puig i Cadafalch, en finir la seva publicació, va considerar que calia preparar una nova edició, i en aquest cas les paraules, augmentada i corregida, van tenir el seu més autèntic valor. D'aquesta segona edició, per desgràcia, sols va publicar-se el primer volum,* el qual era una ampliació de la primera part de l'antic volum primer. La continuació de la recerca va quedar interrompuda per la Guerra Civil, i les seves posteriors conseqüències polítiques que va fer impossible la seva prossecució. La tasca portada a terme per l'autor ha quedat com a un monument d'una vida dedicada a l'estudi i investigació de l'art medieval català.

La reedició de l'obra de J. Puig i Cadafalch i els seus col·laboradors hom ha de considerar-la com a un símbol de l'afany de continuïtat d'unes institucions, i testimoni palpable d'un procès de recuperació del país. No pensem en fets o actituds polítiques, sinó en una tasca essencialment científica, la qual cal continuar a partir d'una obra i d'uns homes que la van fer possible, i que setanta-cinc anys més tard continua siguent vigent.

Per finir sols considerar una realitat, l'obligada consulta d'aquesta obra, i la seva exacta i concreta valoració, sempre amb el pensament que és un dels fonaments del coneixement de la història de Catalunya. No l'hem d'oblidar, i caldria considerar-la com la clau de volta d'una construcció reeixida i bàsica; silenciar-la o marginar-la és un acte mesquí, poc adient per a qualsevol persona dedicada, avui o demà, a la recerca històrica.

JOAN-F. CABESTANY I FORT

* PUIG I CADAFALCH, J., *L'arquitectura romana a Catalunya.* Edició segona del volum primer, llibre primer de l'Arquitectura Romànica a Catalunya. I.E.C., Barcelona 1934, XXXII, 426 pàgs., amb il·lustracions.

RIQUER, MARTÍ DE, *Heràldica Catalana des de l'any 1150 al 1550*. Edicions dels Quaderns Crema. Barcelona, 1983. 3 vols.

L'heràldica, una de les ciències auxiliars de la història, no ha tingut, entre els estudiosos, l'acceptació que la metodologia tradicional li atorgava. Hom ha considerat l'heràldica amb recança; sols s'han valorat els abusos i la manca de rigor científic que va haver-hi a la recerca i utilització d'aquesta temàtica a partir del segle XVI. S'ha ignorat el seu valor historiogràfic per a la investigació d'aspectes molt concrets de l'edat mitjana, i fins i tot, de la moderna, com poden ser datacions o moments d'activitat constructiva de persones o institucions, útils per a l'arqueòleg o l'estudiós de l'art.

En els seus inicis, l'escut fou un signe de reconeixement militar, utilitzat als exèrcits feudals per diferenciar els diversos grups armats; cada senyor tenia el seu senyal d'identificació. Els primers testimonis conservats del seu ús els hem de datar a mitjans segle XII, en plena època romànica a Catalunya. Reis, nobles, bisbes i abats, i més tard les ciutats i els ciutadans tenien llurs armes, llurs distintius, amb els quals establien una visible identificació o propietat, a documents, edificis, tombes o a qualsevol altre lloc on pensaven assenyalar la seva personalitat física o jurídica.

Martí de Riquer ha dividit la seva obra en dos volums: el primer és un extens text, en el qual, després d'una introducció, que és un veritable estudi de la importància i valor de l'heràldica medieval, aporta en nou capítols, de desigual extensió, una minuciosa recerca de la definició de l'heràldica, del camper, metalls, colors i pennes, particions de l'escut, de les peces i figures heràldiques, així com la gramàtica del blasó, les armes parlants i les peculiaritats de l'heràldica catalana. El segon volum té dues parts: una primera (pàgs. 361 a 571) amb 255 il·lustracions, aporta el testimoniatge més complert, acurat i reeixit, fins ara aconseguit d'aquest tema a les terres catalanes. Completa aquest volum una segona part a la qual es publiquen quatre apèndixs: blasons, armorials, heràldica del capítol del Toisson d'Or celebrat a Barcelona (1519), i edició de l'armorial dels canonges de la Seu de Barcelona de Francesc Taraffa. Arrodoneix el llibre una bibliografia bàsica, índexs de temes i conceptes heràldics, i de les persones o institucions, els quals tenen escut o signe heràldic documentat en aquest llibre.

L'autor ha redactat una obra de ciència heràldica i intenta retornar a l'estudi de l'escut un valor científic, i permetre que sigui una eina de recerca. Potser s'hauria de dir que no és un manual d'heràldica, en el sentit més clàssic del mot, però la seva aportació l'hem d'estimar com a punt de partida de les possibilitats de fer i aprofundir en un treball acurat i seriós.

La redacció d'aquest llibre comporta una gran valentia, en estudiar un tema en el qual els segles han acumulat una generalitzada manca de valor científic, fins a arribar a una negació del seu valor historiogràfic. Martí de Riquer ha investigat l'evolució de l'heràldica en aquests quatre-cents anys, moment, en el que s'ha de valorar, de manera positiva, la seva aportació com a ciència auxiliar de la història. Aquesta aportació a l'estudi de l'heràldica catalana pensem que no hauria de passar desapercebuda pels estudiosos i investigadors de la història. El mèrit més important és l'aportació feta per un investigador tan polifacètic com és el professor Martí de Riquer, al qual hem d'agrair la seva dedicació a un tema tan interessant, però alhora marginat, com és aquest de l'heràldica.

JOAN-F. CABESTANY I FORT