

TARRAGONA

Tarragona es la más meridional de las cuatro provincias catalanas y la capital de la comarca del Tarragonès. Su ubicación a la orilla del Mediterráneo la convierte en un centro de atracción turística de primer orden. El origen de esta ciudad se remonta a la antigua *Tarraco* romana.

La muralla que rodeaba toda ciudad fue la primera gran construcción que los romanos llevaron a cabo poco después de establecerse en el lugar y la que dio origen a la futura *Colonia Iulia Urbs Triumphalis Tarraco*, capital de la *Hispania Citerior* o *Tarraconensis*.

La primera muralla –que sería muy reducida y rodearía únicamente la parte más alta de la ciudad– posiblemente fuera de madera, realizada con troncos a modo de empalizada. Fue entre los años 217 y 197 a.C., cuando se levantó la primera muralla de piedra. Para ello se utilizaron bloques ciclópeos en su base y sillares en las partes más altas. Además, los puntos más vulnerables fueron reforzados con torres. En la actualidad, en la ciudad se conservan tres de estas torres, la del Arzobispo, la del Cabiscol y la de Minerva. En torno a los años 150 y 125 a.C., la muralla creció en extensión, altura y anchura, englobando toda la ciudad hasta el puerto. De esta última época se conserva la *Porta dels Socors* (la Puerta de los Socorros), una de las puertas de acceso a la ciudad, que se usaba para el tránsito rodado. Las siete puertas restantes únicamente se conocen por referencias escritas.

La muralla ha sido, a lo largo de la historia, la edificación más importante de la ciudad. Los primeros núcleos urbanos necesitaban defenderse de las agresiones externas y como sucedía en otras muchas urbes, fue el monumento mejor cuidado, y además servía para delimitar la ciudad del campo. Cuando la ciudad dejó de ser plaza militar, en 1854, la muralla se convirtió en un obstáculo para el desarrollo de la nueva urbe, de manera que se convirtió en cantera para la construcción de

Vista de la ciudad con la catedral al fondo





Conjunto medieval

Restos de la muralla



Castillo del Rey



otros edificios. Para evitar el espolio, en 1884 fue designada Monumento Histórico Artístico. Mucho más tarde, en el año 2000, el Conjunto Arqueológico de *Tarraco*, fue declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO.

La ciudad medieval se desarrolló en el espacio limitado por la muralla romana. Se reaprovecharon los edificios antiguos derruidos y se construyeron los nuevos utilizando los elementos que ya existían. El cronista musulmán Al Idrisi (1100-1166) nos dice "es una ciudad de los judíos y tiene una muralla de mármol, construcciones reforzadas y torres fortificadas".

En 1091, se restauró la sede episcopal de Tarragona que hasta esos momentos se encontraba en la ciudad gala de Narbona. Pero la ciudad no será reconquistada definitivamente hasta el año 1116 por Ramon Berenguer III. La ocupación y repoblación de su territorio fue un problema en esos momentos de la reconquista. Hubo un primer intento en el año 1119, cuando se le da en feudo al obispo Oleguer de Barcelona; pero viendo la imposibilidad de conseguirlo, diez años después decide nombrar vídamo (vice-señor) del lugar al normando Robert de Aguiló. Este guerrero normando reparó la muralla romana, reducida por aquel entonces a la zona alta

de la ciudad, y construye una nueva que cierra el flanco sur, separando la plaza de representación del Concilio Provincial y el circo, la que hoy conocemos como *Mur Vell* (Muro Viejo). Las torres laterales, que también eran edificios romanos, se convirtieron en los castillos del obispo de Vic y de Robert de Aguiló. Otra torre, junto a la antigua plaza del recinto de culto, pasó a ser el palacio-fortaleza del arzobispo y cuando se reparó la muralla romana, una de las torres se convirtió en el castillo del Pavorde.

De época medieval se ha conservado un conjunto interesante de edificios y elementos defensivos, como la catedral, la capilla de Santa Tecla la Vieja, los restos del antiguo hospital, parte de las murallas con sus torres, el Castillo del Rey, Sant Miquel del Pla, Sant Lorenç y los vestigios sacados a la luz en la infinidad de excavaciones arqueológicas realizadas por toda la ciudad (Rambla Vella, calle Enrajolat, calle de la Vía Romana, Plaza de la Font, Baixada del Roser, calle Granada, calle Civaderia, calle Cavallers, etc.).

Texto y fotos: FFC - Plano: CMA/EBM

Bibliografía

ARROYO I CASALS, P. y MENCHON I BES, J., 1993, pp. 391-416; BONET DONATO, M., 1994, pp. 211-240; BONET DONATO, M. e ISLA FREZ, A., 2011, pp. 68-90; BOSCH GIMPERA, P., 1925, pp. 125-130; CASTELLS CATALANS, ELS, 1967-1979, IV, pp. 76-86; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXI, pp.109-122; FONT I RIUS, J. M., 1966, pp. 85-105; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1976, pp. 259-260; LIAÑO MARTÍNEZ, E., 1980, pp. 12-15; LIAÑO MARTÍNEZ, E., 1983, III, pp. 82-86, 88-89, 105-109; LIAÑO MARTÍNEZ, E., 1989, pp. 17-20; LIAÑO MARTÍNEZ, E., 1995, pp. 155-169; MENCHON I BES, J., 2009, pp. 23-32, 201-217; MENCHON I BES, J. y TEIXELL NAVARRO, I., 2006, pp. 299-331; PIÑOL MASGORET, L. y MIR LLORENTE, H., 1999, pp. 379-388; RECASENS I COMES, J. M., 1966-1975, II, pp. 19-21, 41-42, 47-60; RUIZ DOMÈNECH, J. E., 2006, pp. 58-64; SUREDA I PONS, J., 1987, pp. 95-121; TERM, 1987.

Catedral de Santa Tecla (arquitectura)

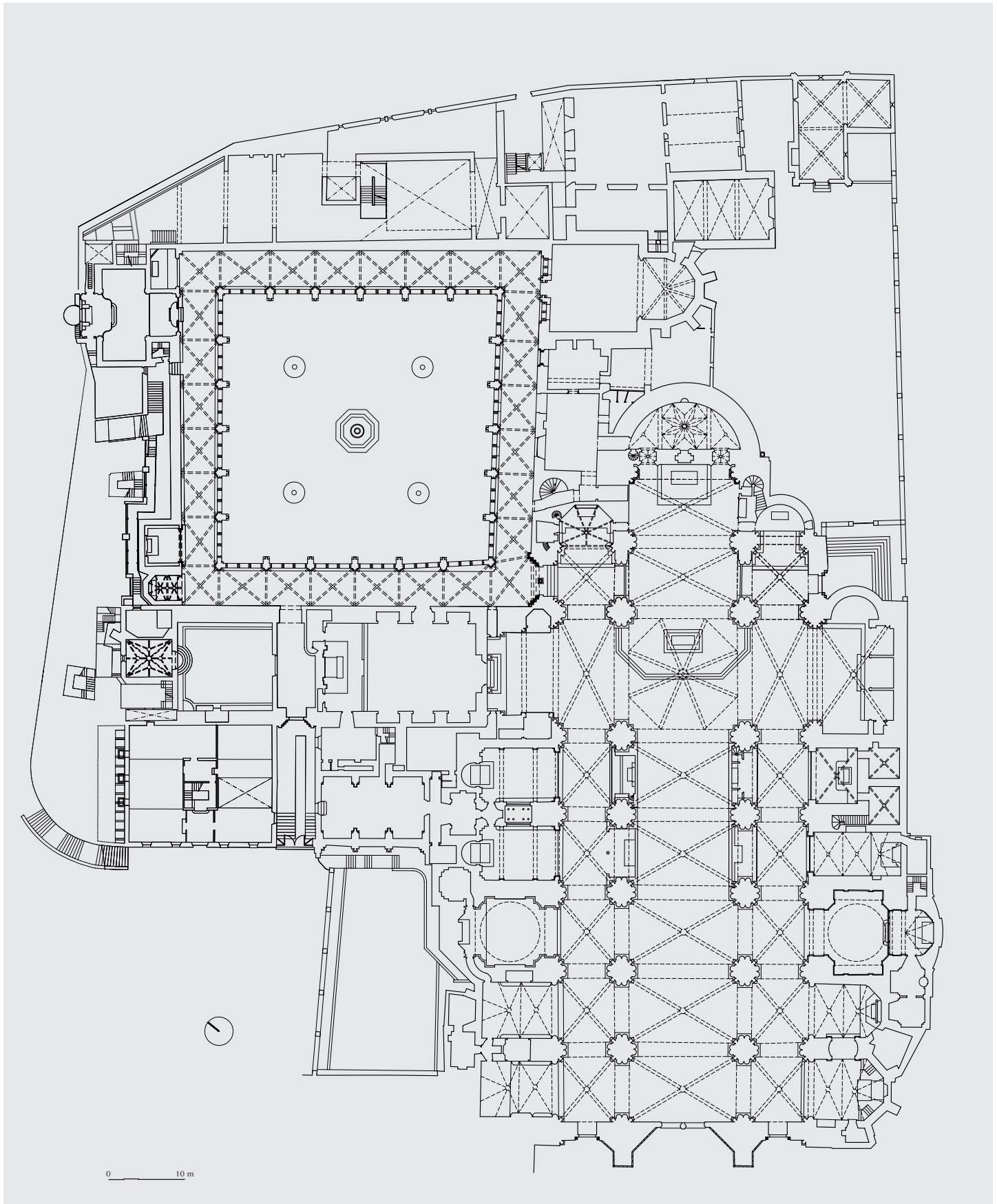
UN MONUMENTO MEDIEVAL INTEGRADO EN LA CIUDAD ROMANA

El visitante que se dirige hacia la catedral por el camino natural de la Calle Mayor, la antigua vía axial de la ciudad romana, tiene como fondo la estampa de la fachada principal de la catedral, con su ventana diáfana inacabada. Y cuando se aproxima y da comienzo el penoso ascenso de las gradas que le conducen al llamado Pla de la Seu, el Llano de la Catedral, se enfrenta al monumento tal y como sus constructores desearon que lo hiciera. De arriba a abajo, siguiendo el orden jerárquico previsto en la contemplación de los símbolos que lo componen. El gran rosetón, primero. Tras él, apareciendo poco a poco, la puerta central gótica, flanqueada por dos más pequeñas, y el conjunto escultórico con sus imágenes. Cristo Juez sobre los hombres y, en un plano inferior, la Virgen con el Niño, los apóstoles y los profetas, próximos ya al suelo, pero sin confundirse con la gente que los observa desde la plaza. Es como si el telón se levantara finalmente, a punto para la representación, en un escenario que se halla enmarcado por los restos de la acrópolis romana. La antigua muralla, con su basamento ciclópeo, envolvía por tres de sus lados el amplio espacio de ese desnivel superior, donde se construirían los edificios catedralicios y claustrales. Más abajo, callejuelas

y casas quedaban delimitadas transversalmente por el antiguo circo. La catedral se levantó como un monumento medieval integrado en la ciudad romana.

En el siglo III a. C. Roma había ocupado la parte más elevada de un cerro frente al Mediterráneo, para instalar allí un campamento militar desde donde dirigir las operaciones contra los cartagineses en la Segunda Guerra Púnica. Terminado el conflicto, el campamento dio paso a la ciudad. Aprovechando la estabilidad que proporcionaba la llamada *pax romana*, se urbanizó progresivamente la parte más accesible, por la ladera. Plazas, construcciones públicas y viviendas se extendieron sobre los diferentes desniveles que, a modo de terrazas, descendían hasta el llano. Y la población se volcó hacia el mar.

Llegado el siglo I d. C., la acrópolis, que había perdido ya su carácter militar, se convirtió en un gran espacio sagrado. Como núcleo principal del mismo, el emperador Tiberio autorizó la construcción de un templo dedicado a la memoria de Augusto, para promover el culto imperial. Ese primer templo, mencionado por el historiador Tácito y restaurado en el siglo II por orden de Adriano, durante su estancia en la antigua Tarraco, ocupaba el lugar preferente en una gran plaza porticada, a imitación del Foro de Augusto en la capital del



Planta del conjunto catedralicio (Autoría: Joan Figuerola Mestre y Joan Carles Gavaldà Bordes)



Fachada principal

Imperio. El Edicto de Milán, promulgado por Constantino el año 313, supuso un pacto de tolerancia a favor de los seguidores de Cristo. La comunidad cristiana, que sin duda era numerosa, podría disponer de un lugar de culto equiparable, al menos, al templo pagano. Al imponerse definitivamente el cristianismo tras el Decreto de Teodosio en 380, con rango de religión oficial, ese lugar de culto de los primeros cristianos adquiriría especial relevancia.

Las dudas sobre la ubicación de lo que debió de ser la basílica paleocristiana podrían haber quedado resueltas tras las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo, en los últimos años, en el entorno de la catedral. En el curso de esas intervenciones ha aparecido un importante espacio, de proporciones considerables, con lo que parece ser un nicho cuadrangular, probablemente una de las exedras para la colocación de estatuas que jalonaban el *temenos*, el muro perimetral



Sarcófago
paleocristiano "de Betesda"
sobre la puerta lateral

del *area sacra* romana. Se trata de la conocida como "Gran Sala axial", de mayores proporciones incluso que el templo de Augusto, alineada con el eje longitudinal del mismo y con el de la actual catedral. Es posible que ésta fuera la primera basílica dedicada a Santa Tecla en la ciudad de Tarragona.

Theodor Hauschild, a partir de sus excavaciones en la zona exterior del ábside mayor catedralicio, que continuaban en la línea iniciada por Joan Serra Vilaró, apreció una importante reforma en la Gran Sala axial, realizada durante el siglo V, consistente en la incorporación de una doble columnata, para distribuir el interior en tres naves, además de la sustitución de la cubierta. Siglos más tarde, ya en la primera mitad del XIII, y una vez consagrada al culto una amplia zona de la seo medieval, que se hallaba entonces en plena construcción, la antigua basílica habría cedido sus funciones a la catedral nueva. Destinada desde entonces ya únicamente a uso funerario de eclesiásticos ilustres, pasaría a denominarse "la vieja". De ese cementerio parece proceder el sarcófago paleocristiano "de Betesda", del siglo IV, incrustado en el muro frontal de la fachada de la catedral, y las cenizas de san Cipriano, obispo visigodo del siglo VII.

La invasión árabe del siglo VIII supuso, en la práctica, el abandono de la antigua Tarraco. Los viajeros musulmanes que la visitaron describieron la imagen de una ciudad fantasmagórica y desierta, donde cualquier peligro podía esconderse entre las ruinas de su pasado glorioso. Hay que esperar al siglo XI, y al interés de los condes de Barcelona en su expansión hacia tierras más meridionales, para encontrar síntomas claros de restauración de la sede episcopal. Con esa intención, Ramón Berenguer III concedió en 1119 la ciudad y el *territorium* de Tarragona al obispo de Barcelona Olegario. Diez años después, el prelado confiaba al caballero Roberto de Aguiló, o de Bordet, la tarea de llevar a cabo la feudalización de la capital y de su territorio. La vida regresaba poco a poco a la ciudad.

Aunque san Olegario fuera nombrado primer arzobispo de la Tarragona recién recuperada, es más que probable que nunca se instalara en la ciudad. La situación era tan inestable, el peligro musulmán tan cercano, que seguramente vivió y murió en Barcelona, donde tiene su sepultura en la catedral. El primero que fijó su residencia y que se esforzó por reorganizar la sede episcopal fue Bernat de Tort. Llegaba procedente de la abadía de San Rufo, de la ciudad francesa de Aviñón, e instauró en la Iglesia un capítulo de canónigos regulares de san Agustín. Según el canónigo Blanch había recibido el palio como arzobispo en 1146 e hizo donación de la ciudad al conde de Barcelona en 1151, una fecha significativa, pues acababan de caer de nuevo en poder de los cristianos todos los enclaves estratégicos para acceder a lo que sería el conjunto de la Corona de Aragón y al Ebro, por el Noroeste y por el Sur. Pero fue en 1154 cuando Bernat de Tort suscribió la *Ordinatio de vita regulari in ecclesia Tarraconensi*, las normas bajo las que debía organizarse la vida comunitaria de los canónigos de Tarragona. La restauración eclesiástica definitiva de la antigua sede episcopal era inminente.

LAS PRIMERAS DEPENDENCIAS DE LA CANÓNICA

El lugar elegido no era otro que el *area sacra* donde se había construido en época de los emperadores Flavios el templo romano dedicado a Augusto. Había en esa elección una clara intencionalidad simbólica. Instaurar el culto cristiano sobre el espacio del culto pagano. Pero también contaban razones de tipo práctico. La existencia de numerosas construcciones de carácter monumental que, aunque abandonadas o en ruinas, eran perfectamente recuperables para su nuevo fin, además de proporcionar una casi inagotable cantera de materiales nobles. El documento, muy prolijo en cuanto a las obligaciones y buenas costumbres de los eclesiásticos, *qui ibidem*



Zona nordoriental. Construcciones romanas adaptadas por la canónica desde el siglo XII

canonicam et Apostolicam vitam ducant, que debían llevar allí una vida según las normas de la Iglesia y como habían vivido los apóstoles, proporciona datos muy valiosos acerca de los primeros edificios y el uso al que se destinaban. Aunque resulta muy difícil interpretar esos datos, sabemos que el arzobispo les entregaba una fortaleza que él "edificaba" allí, *dono ipsam fortitudinem seu monitionem, quam ibi edifico*, para que la conservaran y habitaran a perpetuidad. La expresión podría referirse a la reconstrucción que él mismo promovía de los restos romanos ya existentes convirtiéndolos en una auténtica fortaleza sobre la roca viva, para que fuera más fácil defenderse de los ataques por mar de los sarracenos, *navegantium Sarracenorum*. El Mediterráneo había perdido desde hacía tiempo su condición de *Mare nostrum*.

En esa fortaleza debían de distribuirse, aprovechando los desniveles naturales del terreno, las *officinas inferius et superius*, en referencia expresa a la bodega, el granero encima del refectorio, además del dormitorio, la cocina y la sala capitular, todo ello diferenciado *sicut distinctum est*. También les hacía donación de una capilla inferior y superior, contigua

a la fortaleza, *ipsam capellam inferius et superius, quae contigua est ipsi fortitudini*. Tras hacer provisión de propiedades y rentas a la canónica, el prelado ordenaba que los domingos y fiestas de guardar, a la hora tercia, celebraran la misa mayor en la iglesia de Santa Tecla, *in ecclesia Sanctae Theclae celebrantur*. En este mismo lugar debían celebrarse los concilios y la consagración de los arzobispos. Estamparon en el correspondiente pergamino su firma, ante el notario de Tarragona Seteredo, el cardenal legado de la Santa Sede, el conde Ramón Berenguer IV de Barcelona y el propio arzobispo Bernat de Tord, además de varios obispos. Así se establecieron los primeros canónigos en la parte más alta de la vieja Tarraco, al amparo de la poderosa muralla romana, desde donde se dominaba el campo, la ciudad y el mar.

Puesto que los capitulares procedían de un monasterio y, según sus ordenanzas debían llevar una vida similar a la monástica, es de suponer que la evolución constructiva siguió también un proceso semejante al de las fundaciones que llevaban a cabo las órdenes religiosas. Si tomamos como referente el caso de los monasterios cistercienses de Poblet y Santes Creus, próximos ambos a Tarragona, de la época de la catedral y suficientemente documentados, veremos cómo se habilitaron en un principio edificios con funciones polivalentes. Más tarde, levantadas ya las grandes construcciones específicas, esos edificios se mantuvieron en uso, aunque no todos ellos conservaron necesariamente el mismo destino. Esto hace suponer que Bernat de Tord y el cabildo tarracense, en un primer momento, adaptarían a sus necesidades algunas dependencias romanas ya existentes, mientras se reservaban los espacios más destacados para los edificios de mayor rango, que se levantarían en el futuro.

Como la iglesia catedral tenía que imponerse al templo pagano, su sitio estaba en el punto más importante del *area sacra*, sustituyendo, como signo de victoria, lo que ya se considera con bastante probabilidad la antigua construcción dedicada a Augusto. Solo faltaba escoger un patio cuadrangular, con funciones de claustro, donde se ubicaran definitivamente las diferentes dependencias de la canónica. Las formidables paredes del muro perimetral del *temenos*, el gran recinto sagrado de época romana, se alzarían entonces imponentes, como se han encontrado en las recientes intervenciones, dibujando con su ángulo nordoriental el marco perfecto de lo que hoy el claustro catedralicio. Los límites de este recinto, junto con los restos del supuesto templo romano, condicionaron totalmente, desde el primer momento, la distribución de lo que sería todo el conjunto medieval y la evolución de las obras de la catedral. Esta es la hipótesis mantenida por la autora de este estudio desde su tesis doctoral, defendida en 1977 y dada a conocer a partir de entonces en varias publicaciones. La teoría ha quedado confirmada al encontrarse buena parte de esos muros romanos que rodean el claustro, con motivo de las obras realizadas en las llamadas Casas viejas de los canónigos.

Identificar todas y cada una de las dependencias mencionadas en el documento de 1154, sobre el plano actual y

con las modificaciones que se han sucedido a lo largo de los siglos, supone todo un reto al que podemos, no obstante, proponer una aproximación. Si recurrimos una vez más a los modelos monásticos veremos cómo las primeras construcciones se localizan en la zona más reservada del recinto, cercanas al punto donde se situarían los edificios principales, aunque suficientemente distanciadas como para permitir el desarrollo de las futuras obras de los mismos. Entre las construcciones romanas habilitadas en esa zona como *officinas* por los canónigos, en esa primera etapa, hay una gran nave que formaría parte del pórtico del *temenos* y discurre por el nordeste tangente al claustro, en el sentido de la actual Calle de San Pablo. Ha sido utilizada durante años como parte del Museo Diocesano y actualmente está en desuso. Dadas sus grandes dimensiones, es probable que se hubiera compartimentado para alojar, como indica el documento, la bodega, los graneros, el refectorio, el dormitorio, la cocina y la sala capitular, como ámbitos distintos, *sicut distinctum est*. Solo en el caso de los graneros, *orrea*, se dice que deben estar sobre el refectorio. El resto es una mera enumeración. Sin embargo, esa enorme sala permite suponer una distribución lógica, dividida en dos plantas. En el extremo norte de la planta inferior, donde la roca avanza hacia el claustro, se encontraría la bodega. A continuación el refectorio o comedor con la cocina adjunta, y la sala capitular al Este. En la planta superior, y en el mismo orden, los graneros, bien ventilados y aislados de la humedad del suelo, que ahí es abundante, y el dormitorio, que por razones de seguridad suele estar en alto, ya en la parte más oriental. De ese modo, la bodega quedaría semienterrada por el desnivel del terreno al Norte, en la parte más fría, mientras la cocina, situada entre el refectorio y la sala capitular, ejercería la función de calefactor, caldeando esa parte del conjunto.

Una vez desmanteladas las llamadas Casas viejas de los canónigos para proyectar en su lugar las nuevas dependencias del Museo Diocesano, han salido a la luz las adaptaciones hechas desde el siglo XII. En la parte más oriental está el espacio cuadrangular cuya planta inferior serviría de sala capitular inicialmente. Es una construcción medieval. No se apoya en el muro romano, que forma en torno suyo una especie de recinto avanzado, y en la parte más alta se abrieron varios huecos casi desaparecidos. A juzgar por su forma y dimensiones pudieron ser saeteras. No olvidemos que el arzobispo menciona en el documento la construcción de una fortaleza para defenderse de los sarracenos. Las excavaciones han sacado a la luz, entre ambos muros, diferentes conducciones de agua antiguas. Con el paso del tiempo, trasladada de lugar la sala del capítulo, esta parte baja sería transformada en hueco para la escalera de acceso desde el claustro al dormitorio. Actualmente quedan las esquinas y parte de los muros del edificio medieval, con una bóveda de crucería hecha o rehecha imitando las de los tramos más próximos del claustro, del siglo XIII. Al Nordeste sale roca viva. A continuación, hacia el Norte, estaría la cocina. No demasiado grande, con la misma profundidad de lo que podría ser la sala capitular



Zona nordoriental. Ventana del *temenos* romano clausurada desde la galería del claustro en la parte del primitivo refectorio

de entonces. Un muro ennegrecido sobre una arcada podría confirmar su función, pues no se aprecian huellas semejantes en el entorno, pero el espacio está muy transformado. Siguiendo en la misma dirección aparece un arco diafragma apuntado de grandes dimensiones y lo que pueden ser los arranques de otros seis. Se trata del dormitorio común de los canónigos, por encima de una buena parte del refectorio. Parece que la planta inferior pudo cubrirse con una estructura plana de madera, mientras que en el dormitorio sería a doble vertiente, sobre los citados arcos diafragma. Figura en sus dovelas una sola marca, la cruz latina pomada, que podemos considerar ya del siglo XIII, contemporánea de los ábsides laterales de la iglesia, en donde también se encuentra. En el último espacio, hasta casi el límite del muro del claustro, se observan unos arcos de menor altura, ligeramente apuntados. Fueron levantados sobre pilastras irregulares, no encarcelados en el muro romano, y alternan dovelas modernas con otras anteriores donde aparece la misma cruz pomada medieval. El arquitecto Elías Rogent llevó a cabo una intervención en esa zona, aunque ignoramos su alcance. Podría tratarse de una



Zona nordoriental. Arco diafragma del dormitorio sobre los pilares del primitivo refectorio, en el interior del pórtico del temenos

reconstrucción in situ o bien de arcos hechos de nueva planta aprovechando piedras de otros que se hubieran derrumbado. Seguramente corresponde a la parte del refectorio sobre la cual estaba la dependencia usada como granero. Detrás de toda esa zona, en la roca, se ha conservado una cisterna que recogería el agua de boca y para la limpieza, además de lo que parece ser una fosa séptica. Todo en función del uso doméstico propio de unos edificios de grandes dimensiones, cuya construcción se prolongaría durante bastante tiempo. En el extremo norte, donde la roca parece estrangular el espacio del antiguo pórtico romano, hay una serie de muros que compartimentan una zona triangular, casi una cueva, que pudo formar parte de la bodega.

Hay varias razones para suponer que esa nave era el resultado de la reconstrucción que el arzobispo estaba haciendo y fortificando en 1154. Una razón importante, su proximidad a la iglesia de Santa Tecla, entregada por el arzobispo Tord a los canónigos para las grandes celebraciones, que coincide probablemente como se ha dicho con el edificio romano conocido como Gran Sala axial, utilizada ya desde época paleocristiana. Esto podría confirmar la teoría propuesta, a mediados del siglo XX, por Serra Vilaró. Otra, que las capillas construidas en el claustro, invadiendo el terreno de lo que podría la fortaleza realizada por Bernat de Tord, son posteriores al momento en que los capitulares abandonaron la vida en comunidad, por lo que algunas de esas *officinas* pudieron estar, hasta entonces, en uso. Y, finalmente, que al lado de la fortaleza, se encontraba según la *Ordinatio*, una capilla también de dos plantas, *inferius et superius*, para el culto diario. Todo parece indicar que esa capilla era ya, en sí misma, una torre o fortaleza y que pudo ser el edificio de carácter polivalente donde se instaló el pequeño grupo llegado

de Aviñón junto con el arzobispo, hacia 1151. Utilizado este edificio de dos plantas como residencia provisional y lugar de culto a un tiempo, ya sería considerado capilla contigua a la fortaleza tres años más tarde. Se trata, probablemente, de la construcción cuadrada del extremo sudoriental del claustro, conocida impropriamente en la actualidad como Capilla del Corpus Christi, que resultaría prácticamente adyacente a la sala capitular de la planta baja de la fortaleza y al dormitorio, en la parte alta de la misma. Los canónigos podían acudir desde el patio, en el *temenos* elegido como futuro claustro, a la capilla inferior para los rezos a lo largo del día y desde el dormitorio a la superior, para los nocturnos.

Todas esas obras de adecuación de la construcción romana se llevarían a cabo con materiales procedentes de los monumentos circundantes. En un primer momento solo se precisaba compartimentar los espacios, reforzar la seguridad reduciendo las aberturas y rehacer las cubiertas dotándolas de algún tipo de sistema que facilitara la defensa. Si consideramos que se trataba de dependencias para uso doméstico, es lógico que siguieran patrones semejantes a los utilizados en las localidades que se repoblaban en el territorio durante la segunda mitad del siglo XII. Una cubierta plana de madera para la planta inferior y una estructura del mismo material a doble vertiente, sobre arcos diafragma apuntados de piedra, para la parte alta.

Todavía resulta más difícil interpretar la gran sala que, por el lado noroccidental del *temenos*, forma ángulo recto con la que suponemos es la habilitada como vivienda por los canónigos a partir de 1154. Disponía también de una cubierta con estructura de madera sobre arcos diafragma, pero no parece responder con claridad a ninguna de las funciones que se mencionan en la *Ordinatio*. Podría haber sido un espacio equi-



Zona noroccidental. Sala con arcos diafragma habilitada en el interior del porche del temenos romano y ventana clausurada desde la galería del claustro

valente a las salas de monjes monásticas, donde se realizaban distintos tipos de tareas. Al menos una parte del mismo. Pero, de ser así, debería haberse mantenido en uso hasta el último cuarto del siglo XVI, cuando se produjo el proceso de exclaustación de los canónigos. Y, sin embargo, ya se construían en su interior capillas góticas a comienzos del siglo XIV, concretamente desde 1317. En caso de descartar esta última posibilidad, podríamos pensar que estaba destinada a algún uso oficial y protocolario. Solo podía haber dos tipos de actos que precisaran un escenario semejante, fuera de lo normal. Los relativos a las ceremonias eclesiásticas relacionadas con los concilios y la consagración de los arzobispos, y otras celebraciones derivadas de la Coronación del rey de Aragón. Los concilios debían celebrarse solemnemente en la iglesia de Santa Tecla mencionada en 1154, puesto que aún no existía la actual catedral. Y, en cuanto al *ordo coronationis* del rey, se trataba de un rito sacramental cuyo ministro ordinario en Aragón era el arzobispo de Tarragona y, a partir de 1318 el de Zaragoza. Es de suponer que deberían haberse llevado a cabo en la Catedral Metropolitana y Primada de Tarragona, y para ello estarían previstos los correspondientes festejos. Según Antonio Durán Gudiol, "las partes sustanciales del rito, con sus respectivas fórmulas, eran la *unctio* con óleo crismal, la *impositio coronae* o coronación y la colocación de las insignias reales: la *virga* o cetro y el *pomum* o globo de oro. Se completaba la ceremonia con la *professio* o declaración pronunciada por el rey al principio y, al terminarla, la *assignatio solii* o entronización. Acción previa al sacramental era la investidura de caballería, con la bendición y entrega de la espada al rey". Sin embargo el primer rey de Aragón ungido y coronado fue Pedro el Católico, no en Tarragona, sino en Roma, donde se había personado para ser armado caballero, *accipere cingulum*

militare, y recibir la corona de los reyes, *accipere regium diadema*, de manos del papa Inocencio III, quien le honró con el regalo de las insignias reales. Incluían el manto púrpura y la mitra, lo que induce a creer que Pedro II fue coronado según un Pontifical del siglo XII que solo contemplaba la coronación del emperador. Aunque el rey Pedro decidiera coronarse en Roma, para mantener el prestigio de los reyes de Aragón, es de suponer que se disponía, en el conjunto catedralicio de Tarragona, de algún salón, una especie de *Aula Regia*, pensado para celebrar ese tipo de acontecimientos.

Tal como ha aparecido en las excavaciones de los últimos años, el edificio que comentamos conservaría en el siglo XII toda la monumentalidad de su pasado romano, hasta que sus grandes aberturas fueron condenadas con motivo de la construcción de las galerías del claustro en el siglo XIII. En su interior han aparecido poderosos arcos apuntados de piedra, a modo de arcos diafragma, que soportarían una cubierta de madera, todo ello medieval. Pero no se ven indicios claros de varias plantas, sino que podría tratarse de un salón de grandes dimensiones, en buena parte de su extensión totalmente diáfano. Cualquiera de las dos hipótesis propuestas en cuanto a la posibilidad de un uso protocolario de la sala o de una parte de la misma parece posible, pero una de ellas cobra más fuerza al recordar un hecho histórico ocurrido entre 1206 y 1207. El papa Inocencio III concedía y confirmaba, *in signum gratiae specialis*, a Pedro el Católico y a sus sucesores que pudieran ser solemnemente coronados en Zaragoza, con la intervención del arzobispo de Tarragona como ministro ordinario del rito. El arzobispo Ramón de Rocabertí, amigo y compañero del rey en diferentes negociaciones políticas, había conseguido para el monarca el privilegio de trasladar esa ceremonia a una ciudad más segura, que había logrado librarse de los ataques

musulmanes en 1118 y que contaba con el lujo oriental del palacio árabe de la Aljafería para celebrar el acceso al trono del nuevo rey. Si la sala del *temenos* tarraconense ya no era necesaria para un uso tan importante, no había razones para mantener su estado original. Unos días antes el mismo rey Pedro había tomado "bajo su protección" la obra de la seo y en 1212 concedió trescientos sueldos de renta perpetua sobre los derechos reales en la ciudad, con lo que eso supone como garantía de continuidad, "para que avanzase la fábrica de la iglesia".

COMIENZA LA OBRA DE LA IGLESIA CATEDRAL

Efectivamente, hacía unos cuarenta años que se habían comenzado las obras de la catedral propiamente dicha. Las primeras noticias hablan de los preparativos, de la recaudación de fondos que se hacía de muy diversas maneras y tenía un importante empuje en legados testamentarios como el de Pere de Queralt, que dejaba en 1166 mil sueldos de los dos mil que le debía el obispo de Barcelona, *ad ecclesiam Sancte Teclae faciendam*, para hacer la iglesia de Santa Tecla. Es posible que, una vez muerto el donante, esa cantidad no fuera realmente

ingresada. Más concreto en sus términos, y más directo, es el testamento del arzobispo de Tarragona Hugo de Cervelló, muerto en 1171 a manos de los descendientes de Roberto de Aguiló. En el texto se refleja el inminente comienzo de los trabajos, *ad opus ecclesiae incipiendum*, para comenzar la obra de la iglesia *et ad officinas canonicas faciendas*, y para hacer las dependencias de la canónica. De la lectura minuciosa de este documento se deducen diferentes aportaciones. Aparecen unos restos de cantidades mayores, que se dedicarían a la obra catedralicia. La suma de mil maravedíes, citada habitualmente en las publicaciones sin analizar adecuadamente, no se ofrecía íntegra y solo la mitad de la parte ofrecida correspondía a la iglesia, dándose la otra mitad para las dependencias canónicas, que se hallarían en proceso de rehabilitación. Tampoco parece probable que se recuperara la considerable cifra de dos mil áureos que adeudaban al arzobispo los templarios de Montpellier. Y finalmente, sí es muy significativo el dato de ofrecer su personal, las mulas, la mitad del pan y del vino y otras cosas útiles, síntoma claro del interés del difunto por dar un impulso definitivo a la construcción, que todavía contaba con escasos medios materiales.

Las obras de cimentación se empezaron en una fecha imprecisa muy próxima a ese acontecimiento de 1171. No

Iglesia catedral. Ábside mayor





Iglesia catedral. Camino de ronda y matacanes del ábside mayor

Iglesia catedral. Ábside mayor y retablo gótico



conocemos al primer maestro ni cuál era exactamente el proyecto inicial, que se desarrolló dentro del estilo románico. No es posible que se pensara entonces en un edificio de las dimensiones del actual, ni tampoco con ese amplio crucero

y tantos ábsides. En ese caso se habría previsto el espacio necesario para los mismos, aunque sí se plantearían llegar más allá del templo de Augusto para superarlo. Un simple análisis de la planta permite apreciar el obstáculo que representó para

su expansión final la presencia del recinto donde se ubicó el claustro y, en él, algunas construcciones como el refectorio definitivo que sustituyó al de Bernat de Tort, para el desarrollo simétrico de todo el conjunto.

Los trabajos habían comenzado, como era habitual, por la cabecera. Alineada con el eje del supuesto templo romano y con el de la llamada Gran Sala axial, y obligada por el terreno, seguía una orientación anómala con una importante desviación hacia el Nordeste, que se mantuvo inalterable hasta su conclusión. El ábside mayor se alzó imponente. Semicircular, rematados sus gruesos muros exteriores por un camino de ronda y cinco matacanes, tiene el aspecto de una poderosa torre de defensa. Y es que, como dice la bula enviada por el papa Clemente III a las iglesias de la diócesis, "las comarcas tarraconenses eran atacadas por los sarracenos y asoladas en verano por los navíos piratas, que devastaban las zonas costeras". Incluso los reos de delitos y pecados que solo el romano pontífice podía absolver, obtenían el perdón si colaboraban en la construcción de las defensas de la ciudad y de la catedral. Esa situación de riesgo explica que las únicas siete ventanas que iluminaban entonces el ábside sean

tan reducidas y estén colocadas en la parte más alta, abiertas dentro del cuarto de esfera de la bóveda absidal.

Corrían malos tiempos para la obra de la catedral. Y, aún así, no se escatimó la decoración ni se redujeron las dimensiones. Por el interior, el arco de triunfo de ese ábside indica que tenían la intención de cubrir la correspondiente nave con una bóveda de cañón apuntado propia del tardorrománico, sin emplear aún las bóvedas de crucería que se utilizaban desde la primera mitad del siglo XII en el Gótico francés. Y que los arcos fajones serían doblados con sendos arcos de sección circular a ambos lados. Se levantaron, incluso, los muros del primer tramo de la nave junto al ábside, donde las ventanas altas son románicas y por el exterior se observan los restos de una puerta. El óculo o ventana circular en lo alto y el tejeroz a modo de marquesina, protegiendo lo que debía ser la entrada. Todo parece indicar que en ese momento no se tenía intención de construir ábsides laterales sino, tal vez, nave única, a pesar de las considerables dimensiones que marcaba el ábside central. Más tarde se cambió de opinión y con la construcción del ábside lateral dedicado a san Olegario se ocupó el espacio de ese hueco, desapareciendo la entrada prevista. En

Muros y vanos románicos en los tramos previos al ábside mayor



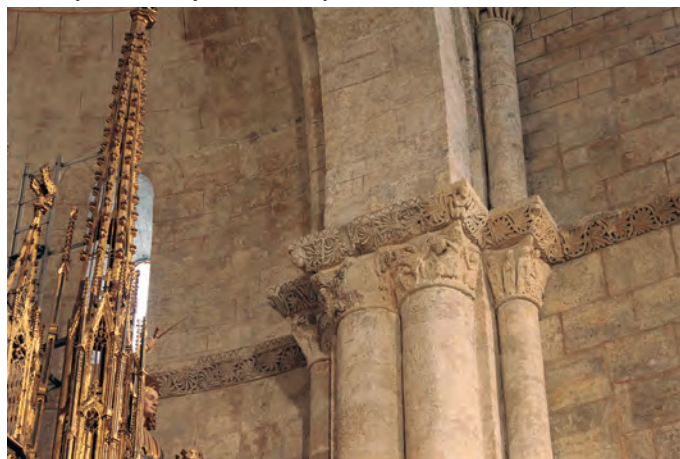
Ventana circular donde previsiblemente debía abrirse la puerta hacia el cementerio



*Ventana circular y tejeroz para la puerta del cementerio.
El ábside lateral de San Lucas interceptó el hueco previsto*



Pilastra y arco de triunfo del ábside mayor



la parte ya edificada había quedado definido el tipo de pilares que se mantendría definitivamente en todo el templo. Muros muy gruesos, con poderosas pilastras o pilares formados por un núcleo cruciforme, para soportar en sentido transversal los arcos fajones y en sentido longitudinal los arcos formeros, decorados con parejas de medias columnas en sus caras. Y columnillas en los codillos de los ángulos, que debían servir de apoyo a los arcos doblados. Pero más tarde, al aplicarse bóvedas de crucería góticas, esas columnillas fueron utilizadas para los correspondientes arcos cruzados. Se trata de un tipo de pilar de gran firmeza, que resulta común a un cierto número de iglesias importantes, entre las que se encuentran algunas que pueden considerarse total o parcialmente protogóticas, que alcanzaría la catedral de Lérida y más allá la de Tudela, además de la primitiva cabecera de la catedral de Sigüenza. Es decir que, habiéndose comenzado con las características propias del estilo que denominamos Románico, conviven con la aplicación del germen de un estilo artístico posterior, el Gótico, que solaparía o superpondría al anterior sus propios elementos y técnicas, fundamentalmente mediante la colocación de bóvedas de crucería.

Según una tradición no documentada que recogen algunos autores como Emilio Morera en su *Tarragona Cristiana*, se habría producido una primera consagración de la catedral hacia 1230, año en que el arzobispo Aspargo de la Barca convocó un concilio provincial. La noticia podría ser cierta si se tiene en cuenta, además, la existencia de un enorme muro, localizado en las recientes excavaciones, que corta en sentido transversal al eje de la iglesia, en la zona bajo el cimborrio, cerca de los púlpitos góticos. Con una estructura de madera sobre los muros y pilares ya existentes, todo ese espacio desde el arco de triunfo del ábside, podría haberse dedicado al culto. El mortero de cal usado en la Edad Media tardaba mucho tiempo en fraguar y las obras se extendían por las partes bajas antes de que se construyeran las pesadas bóvedas de piedra. También Blanch aporta alguna noticia a favor de esa primera consagración de la cabecera del templo, en el sentido de que el arzobispo Aspargo había prohibido celebrar en el altar mayor a quienes no fueran canónigos de la seo, "excepción hecha, por respeto, de los obispos de otras diócesis". La magnífica pieza de mármol con relieves dedicados a la historia de santa Tecla que decora actualmente la parte delantera de la mesa del altar mayor, pudo formar parte de ese primer altar. Sea a modo de frontal como ahora la vemos o a modo de incipiente retablo, siendo más probable lo primero. Fuera de ese recinto acotado, las obras continuarían lentamente. La razón de esa lentitud, una vez atenuado ya desde el año anterior, tras la conquista de Mallorca en 1229, el peligro de los ataques sarracenos y el enorme gasto que suponía organizar la defensa, era la necesidad de acometer varias obras a un tiempo, además del templo catedralicio. Por una parte la sacristía y su entorno, junto al ábside mayor en el lado norte, levantada de nueva planta pues no parece que existieran en ese punto construcciones reutilizadas. Y por otra, la realización de las galerías del claustro.

LA SACRISTÍA

La sacristía es un edificio rectangular, de grandes proporciones, como correspondía a la Catedral Metropolitana y Primada. Aunque no parece imprescindible que estuviera comunicada por el Nordeste con el espacio que suponemos capilla inferior, que pronto pasó a ser sala capitular, sería posible sugerir esa hipótesis, porque los huecos donde se alojan los armarios-vitrina de la llamada Sala del Tesoro parecen indicar la existencia de un amplio paso entre ambas, posteriormente tapiado. Un espacio destinado a sacristía catedralicia, que pudiera utilizarse provisionalmente desde la capilla inferior y la basílica durante un cierto período de tiempo, antes de la primera consagración. El aparejo del muro de la sala capitular resulta suficientemente irregular en ese punto como para sospecharlo, a pesar de los retablos de la colección permanente del museo. Las sacristías eran un tipo de dependencias que, por los objetos que en ellas se custodiaban, no solían tener más aberturas que la que llevaba a la iglesia. En ningún caso hacia el claustro. Pero, teniendo en cuenta las sucesivas adaptaciones que se hicieron en esas primitivas construcciones, no sería extraño que nos encontremos ante una excepción puesto que la cabecera de la catedral tardó en ser consagrada al culto. Proyectada la sacristía de forma solidaria con el ábside de la catedral, quedó luego comunicada directamente con el presbiterio por el tramo anterior al ábside, cuando las obras avanzaron lo suficiente. Estaba iluminada hacia el *temenos* por tres ventanas altas de arco de medio punto, marcadamente abocinadas, con el derrame en forma de luneto, por encontrarse ya en la bóveda de cañón apuntado, que pueden verse desde el sobreclaustro, y una más por la parte del ábside de la iglesia.

Es evidente que en esas construcciones iniciadas a partir de 1171 se tenía en cuenta la necesidad de proteger especialmente el tesoro catedralicio. Ya hemos publicado con anterioridad que en el extremo suroccidental de la sacristía estaba previsto construir una torre, como refugio y último recurso defensivo, en la parte más interior del recinto. Era un punto seguro entre los edificios de nueva planta realizados hasta entonces, que formaba un bloque con el ábside de la iglesia y la sacristía, pues en ese momento, con el resto de la catedral y el actual refectorio sin terminar de construir, la parte del *temenos* destinada a claustro resultaría muy vulnerable por el Suroeste. Pueden verse todavía por el exterior, entre la sacristía y la capilla gótica de los Sastres, importantes restos de ese edificio sin terminar, con los dentellones de sus muros al aire. El momento de la interrupción de esta obra podría ser la etapa de seguridad que sucedió a la conquista de Mallorca, de modo que la construcción de la torre se consideraría innecesaria y no prosperó. Finalmente se amplió el proyecto de la iglesia y se levantó el campanario al otro lado del ábside, comenzado todavía románico y terminado con dos pisos góticos en el siglo XIV. En el nuevo proyecto, que contemplaba la construcción de ábsides laterales, el poderoso basamento



Capilla gótica de Santa María de los Sastres en la base de la torre románica frustrada



Sacristía. Arco transversal y estructura de madera policromada del coro del siglo XIV. A la derecha, muro divisorio del siglo XVI

cuadrado de la torre pasaría a ejercer la función de envoltorio para la primitiva capilla románica bajo la advocación de Santa María, a modo de absidiolo semicircular, la que usaban los presbíteros de la catedral, que se llamó posteriormente "de los Sastres". Las reformas llevadas a cabo en ella durante la segunda mitad del siglo XIV transformaron el semicírculo en polígono para adaptarla al Gótico. La construcción tendría entonces, como era habitual, dos muros concéntricos y relleno entre ambos, de modo que se eliminaría el más interior, además del relleno, para darle el actual aspecto poligonal. El espacio que ocupa la sacristía particular de la capilla de los Sastres se obtuvo mediante el vaciado de parte del muro de la torre, que fue horadado varias veces más. Una es la puerta



Sacristía. Puerta hacia el paso que comunica con el presbiterio y la escalera de caracol

de la sacristía, para ir hacia la nave central de la catedral. Otra es precisamente el paso de comunicación resultante, que conduce de la sacristía a la iglesia. Y una tercera sería el estrecho pasillo entre la citada nave central y la capilla de los Sastres, bajo las pinturas que representan al arzobispo Pere de Clasquerí ante la Virgen con el Niño. De lo que tendría que ser el lado suroccidental no quedan aparentemente más restos que los que se ven desde el sobreclaustro.

En el ángulo norte del basamento de esa torre se alojó una espectacular escalera de caracol, de 1,70 m de radio y 0,50 de diámetro en el eje. No es una escalera común. Arturo Zaragozá propuso, en primera instancia, que podía tratarse de una de las llamadas Vía de San Gil. De esta tipología,



Escalera de caracol
de la torre románica frustrada

supuestamente heredada de la Antigüedad, se conocen pocos ejemplos. Este autor observa que en ella, "en el lugar que corresponde a cada escalón se tiende una bóveda entre el macho central y el muro externo. Aunque no se forma propiamente una bóveda helicoidal el resultado es la apariencia de una espléndida palmera helicoidal. El referente a la bóveda continua es indudable". Y la relaciona con la escalera de cañón helicoidal del castillo de Maniace, en Siracusa, como una variante de la misma. Opina que "la escalera parece estar asociada a la inmediata capilla de los Sastres, de modo que su construcción podría datarse en el tercer cuarto del siglo XIV". En una investigación posterior, el mismo autor ha creído oportuno retrasar en el tiempo la fecha, al apreciar el parecido de la escalera con la puerta de la sacristía, y con las puertas del claustro y del cementerio en la catedral, todas ellas probablemente del segundo cuarto del siglo XIII. Ciertamente parece ser así pues, a pesar de su monumentalidad y de la perfectamente calculada precisión de su estructura, la escalera es del XIII. No dejan lugar a dudas las marcas de cantero. Tanto las de las paredes de la caja cilíndrica como las de los peldaños. Y está directamente relacionada con su entorno arquitectónico más inmediato. Pertenece al momento en que se construyen las puertas de comunicación con el claustro y con el cementerio, una vez decidido que se abandonaba lo que suponemos un proyecto de nave única, sustituyéndolo por otro más ambicioso con ábsides laterales escalonados en planta y un amplio crucero. En esa parte de la seo la escultura se inspira directamente en el arte clásico. También algunas soluciones arquitectónicas. Sobre las citadas puertas, y en su

cara interior, se construyeron unos arcos en derrame, aparentemente como arcos de descarga, de modo que, por encima del arco de medio punto de las puertas y desde los extremos de su diámetro, se despliegan sucesivamente otros dos, cada uno con un peralte más alto. En la del claustro, algo más antigua, se remata todo ello con un poderoso arco de sección total, semejante a la de los nervios cruzados de la bóveda del correspondiente tramo. La del cementerio queda enmarcada por una moldura de varios bocelos que recorre buena parte de los muros de la catedral, como ocurre en la iglesia de San Miguel de Escornalbou, que pertenecía a la Mitra tarraconense. Al lado, en el arco de triunfo del ábside de san Olegario, se encuentran unos capiteles y frisos de una tradición clásica tan viva que, junto con los del exterior de la puerta del claustro, constituyen uno de los grupos de elementos ornamentales más bellos del conjunto catedralicio. En un caso, los relieves del capitel quedaron sin terminar, lo que podría indicar que se labraban *in situ*.

Ayudaría a resolver las dudas sobre esa escalera de caracol averiguar qué función tuvo en su día, pues no parece haber razones importantes basadas en la funcionalidad para una escalera tan monumental del siglo XIII en ese punto, tratándose de una torre de refugio y defensa. Solo se sabe que en algún momento se perdió su memoria y apareció oculta tras un gran mueble a mediados del siglo XX, junto a la sacristía catedralicia. Habitualmente las sacristías eran utilizadas también como capillas u oratorios privados por parte de los prelados en las catedrales o de los abades en los monasterios. Por eso habría en ella un altar, situado, como el que existe

actualmente, en el extremo opuesto a donde cabría esperar, pues es posible, como acabamos de decir, que en un principio el acceso a la sacristía se hubiera realizado desde la antigua capilla inferior, al hallarse en obras y aún sin consagrar el ábside mayor de la catedral. Y por eso se construiría frente a él, en el siglo XIV, el coro elevado sobre un atrevido arco escarzano, en cuyas ménsulas se intuye la figura de santa Tecla y se ve la de san Pablo, una con menos precisión que la otra. Su famosa estructura de madera policromada sirve de techo a la citada Sala del Tesoro. Quedan restos, incluso, de la pequeña escalera de caracol que conducía al coro en la pared lateral exterior. Esta sacristía románica sufrió una importante transformación hacia 1500. Se levantó un muro propio de finales del Gótico, muy cuidado, contra el arco y la barandilla del coro, con una puerta central. El espacio quedó compartimentado en un primer momento en dos ámbitos distintos. El más próximo a la puerta que conduce a la iglesia mantuvo las funciones de sacristía y capilla a un tiempo. El más alejado quedó dividido, a su vez, en otros dos, creándose una planta baja cubierta por la estructura de madera del coro y un piso alto encima de la misma. En la planta inferior de este último se abrió un ventanal hacia el claustro. Una decoración de *crochet* recorre por el exterior el arco apuntado. En los salmeres, sendas ménsulas con carátulas dedicadas a san Pablo, reconocible por la barba larga y la calvicie de su iconografía tradicional, y a santa Tecla, como una joven coronada. En la clave, la cabeza mitrada de un arzobispo, en alusión al prelado promotor de esta obra. Pero por el interior, la ventana recupera la arquitectura del claustro, con unas columnillas de mármol y capiteles del siglo XIII. La escasa altura del fuste parece indicar que fueron cortadas y adaptadas para el lugar escogido como un mirador hacia al jardín del claustro. Incluso se colocaron por el interior, a los lados, los típicos bancos de piedra conocidos como conversadores. Todo indica que el espacio debajo del coro se habilitó como una lujosa estancia, la Sala del Tesoro, aprovechando como techo la estructura de madera policromada. Pero al otro lado del muro divisorio, que rebasó la altura del coro, se levantó otra estructura de madera plana, esta vez sin decorar, para cubrir la zona de la sacristía que se usaba también como capilla, por debajo de la bóveda de piedra de la primera mitad del siglo XIII. Como la planta inferior había quedado, a partir de estas reformas, sin iluminación directa, se abrieron hacia la galería del claustro otros dos ventanales, en época más reciente, y se dotó a la sacristía de una cisterna para uso del aguamanil. No faltan las pequeñas alacenas para colocar los candiles. La escalera de caracol que comentamos, utilizada como acceso a esa parte alta que ahora ocupa el ropero, termina cerrada, poco antes de alcanzar la bóveda de la sacristía, por grandes losas de piedra.

Con todo ello se habían conseguido una serie de habitáculos reservados, uno de ellos la Tesorería, que empieza a mencionarse en el siglo XVI. En 1516 se realizó una obra semejante en la catedral de Tarazona, junto a la cabecera.

Sacristía y oratorio en la planta baja, biblioteca y tesorería en la superior. Y otras del mismo tipo existieron por toda la Corona de Aragón, como en las catedrales de Jaca y Valencia. Esta intervención en la sacristía tarraconense se debe, muy probablemente, a la iniciativa del arzobispo aragonés Gonzalo Fernández de Heredia. Gran humanista y hombre de confianza de Fernando el Católico, Fernández de Heredia vivió en Nápoles, en la Corte Pontificia del valenciano Rodrigo de Borja, papa Alejandro VI, y en Roma, de donde fue gobernador. Regresó a España, acudió a informar al rey sobre los asuntos de Italia, e hizo en septiembre de 1500, en vísperas de la fiesta de la patrona santa Tecla, su entrada solemne en Tarragona. Según Blanch, nada más llegar mandó hacer las puertas de madera revestidas de hierro y bronce de la portada principal. Poco después reunió al cabildo para justificar su ausencia y comunicarles su decisión de retirarse a Escornalbou, dejando para suplirle al obispo de Nicópolis. Había ejercido el cargo desde 1490, mediante procuradores, lo cual no impidió que promoviera obras importantes en la catedral, como el órgano para las misas matinales, que se celebraban en la capilla de los Sastres, sobre la puerta del claustro, en 1499. Falleció en noviembre de 1511. Sin duda el arzobispo tendría buenas razones para reformar la sacristía tardorrománica y proteger, especialmente, sus documentos y su biblioteca.

LA CONSTRUCCIÓN DEL CLAUSTRO Y LAS DEPENDENCIAS CLAUSTRALES

De manera muy distinta evolucionó la construcción del claustro. Reconstruidas y adaptadas al uso, a partir de la segunda mitad del siglo XII, dos grandes construcciones romanas y delimitado el patio que ejercería como distribuidor de todas las dependencias del conjunto catedralicio, era necesario facilitar el tránsito a cubierto entre todas ellas. A juzgar por la gran diversidad de orificios que se observan por las paredes, parece que pudo haber algunas crujiás de madera. Transformar esos porches provisionales en una obra de cantería no resultaba fácil. Los muros romanos, con sus enormes ventanas y puertas, no eran adecuados para recibir las series de arcadas y las bóvedas de piedra de un claustro medieval. La solución era trasdosarlos, forrarlos de piedra en su totalidad, condenando de ese modo los huecos. Pero eso suponía clausurar buena parte de esas primeras dependencias de la canónica que, encajadas en los desniveles del terreno, sólo disponían de ventilación hacia el patio, por donde precisamente se debían tapiar. En el caso de que la bula papal de 1207, a propósito de la coronación del rey en Zaragoza, hubiera sido decisiva para liberar prácticamente toda la sala del lado noroeste, sólo quedaría por resolver el problema de las dependencias nordorientales. Los graneros y el dormitorio de la planta superior rebasarían sin problemas la altura de las bóvedas del claustro. No así las de la planta baja, afectando



*Claustro.
Fachada de la
sala capitular
con su arco de
descarga*



*Claustro.
Al fondo, a la
izquierda, las
ventanas altas de
la sacristía y la
capilla gótica de
Santa María de
los Sastres.
Foto: Santi
Grimau
© Delegación
del PADAS.
Arzobispado de
Tarragona*



Claustro. Roques de Rocabertí y castillos de Castellet en la galería noroccidental



Claustro. Cristo resucitado, ángeles con las Arma Christi, roques y castillos en el extremo norte de la galería noroccidental

especialmente al refectorio, la cocina y la sala capitular. La bodega, por definición, sería un caso aparte. Habría, pues, que hacer un nuevo refectorio, con la cocina adjunta, todo ello más capaz, y un nuevo capítulo. A largo plazo, las ruinas romanas que habían facilitado la instalación de los canónigos en Tarragona se habrían convertido en un grave obstáculo.

En el Nordeste, únicamente había una dependencia adecuada para instalar la sala capitular. La capilla inferior. Su planta cuadrada ofrecía todas las condiciones, como espacio centralizado, para las reuniones del cabildo, además de mantener, como la sala capitular de Bernat de Tord, la proximidad al dormitorio y también la proximidad a la iglesia. No obstante, se requería que el espacio cesara en sus funciones como capilla. La posible consagración provisional de la cabecera de la iglesia hacia 1230 podría haber solucionado ese problema.

Una vez las funciones del culto se trasladaron a la parte habilitada en la nueva catedral, los canónigos acudirían a ella para los rezos de todas las horas del día. No sería ya necesario mantener las dos plantas diferenciadas de la capilla que iba a convertirse en nueva sala capitular, pero sí se precisaba una escalera que comunicara el dormitorio con la planta del claustro. La escalera, que ocuparía el hueco dejado por la vieja sala capitular del arzobispo Tord, ha desaparecido, aunque se conserva la pequeña puerta de acceso del siglo XIII, con un tímpano de tres piezas, contemporánea de la fachada de la sala capitular, nueva aunque más decorada. La reforma del edificio donde se alojaba la antigua capilla, para dedicarla a su nuevo destino como sala de reuniones, consistiría esencialmente en dos intervenciones. Por una parte, la eliminación de la estructura de madera que conformaría el piso alto, para convertir la estancia en un espacio diáfano, que fue cubierto con una bóveda de cañón apuntado. Y por otra, la realización de la correspondiente fachada hacia el patio. En este punto se reforzó el muro, doblándolo por el interior, y se construyó un arco de descarga de considerables proporciones para alojar en el hueco resultante la puerta de la fachada y las dos ventanas que la flanquean, todo ello perfectamente centrado.

La distribución exactamente simétrica de los huecos de la fachada obligó a desviar la correspondiente bóveda cuando llegó hasta allí la galería del claustro. En 1330 se produjo una nueva intervención en el recinto, ya de estilo gótico. El arzobispo Juan de Aragón concedía licencia en esa fecha al canónigo Guerau de Rocabertí, prepósito de la seo, para construir una capilla dedicada al Corpus Christi en la pared de fondo, ocupando terreno del cementerio adjunto, con derecho a sepultura en ella para él y su familia. De ahí que la sala capitular románica sea también conocida como Capilla del *Corpus Christi*.

Faltaba todavía sustituir el refectorio. De los cuatro lados del patio, solo quedaba disponible uno, en la parte suroccidental, para situar un edificio tan capaz. Pero tenía la ventaja de ser una construcción de nueva planta, que podía crecer parejo con el claustro. Ése fue, por supuesto, el lugar escogido. En 1181 el arzobispo había limitado el número de canónigos a dieciocho, por un espacio de doce años, pues gastaban tanto en la defensa contra los sarracenos que no les llegaba para mantenerse. Pero las circunstancias habían cambiando. Ya no había que ocuparse hasta ese punto de la defensa, había más recursos, los canónigos introducían en el comedor a su gente, invitaban con frecuencia a otros comensales y recibían a los eclesiásticos que acudían con motivo de las grandes celebraciones. La sala se ajustó prácticamente a la longitud de la galería del claustro, aunque no totalmente. Es probable que ya se pensara construir el crucero y la escasez de espacio entre la parte del refectorio ya realizada y la nave mayor obligara a reconsiderar la longitud prevista. Toda la obra refleja una gran austeridad. Bóveda de cañón apuntado y ventanas de falsos arcos por encima de la imposta desde donde arranca la misma, para rebasar la altura de la bóveda que pensaban hacer en la galería correspondiente del claustro. Esa acusada simplicidad se alteró cuando los canónigos quedaron dispensados de mantener la vida en comunidad, a finales del siglo XVI. La superficie quedó dividida en dos grandes ámbitos. En 1582 el arzobispo aragonés Antonio



Claustro. Cabeza mitrada en la ménsula del extremo norte de la galería noroccidental



Claustro. Galería sudoriental con las ventanas de los siglos XVI al XIX de la sacristía

Agustín encargó la construcción de la Capilla del Santísimo en el espacio más próximo a la iglesia. El proyecto respetó en gran medida la arquitectura medieval, y la adaptó al gusto y necesidades del Renacimiento. La parte restante se mantuvo en su estado original, deteriorada por las humedades y el abandono. Recientemente ha sido recuperada para las dependencias del Museo Diocesano. La cocina se encontraba en el extremo noroccidental, en la zona donde se construyeron las capillas tardogóticas, junto a una cisterna antigua de gran capacidad, que se ha conservado. En el jardín del claustro, frente a la puerta del edificio original, hubo un aljibe, con un rebosadero a modo de lavabo, y muy cerca de este lo que parece ser un pozo de nieve.

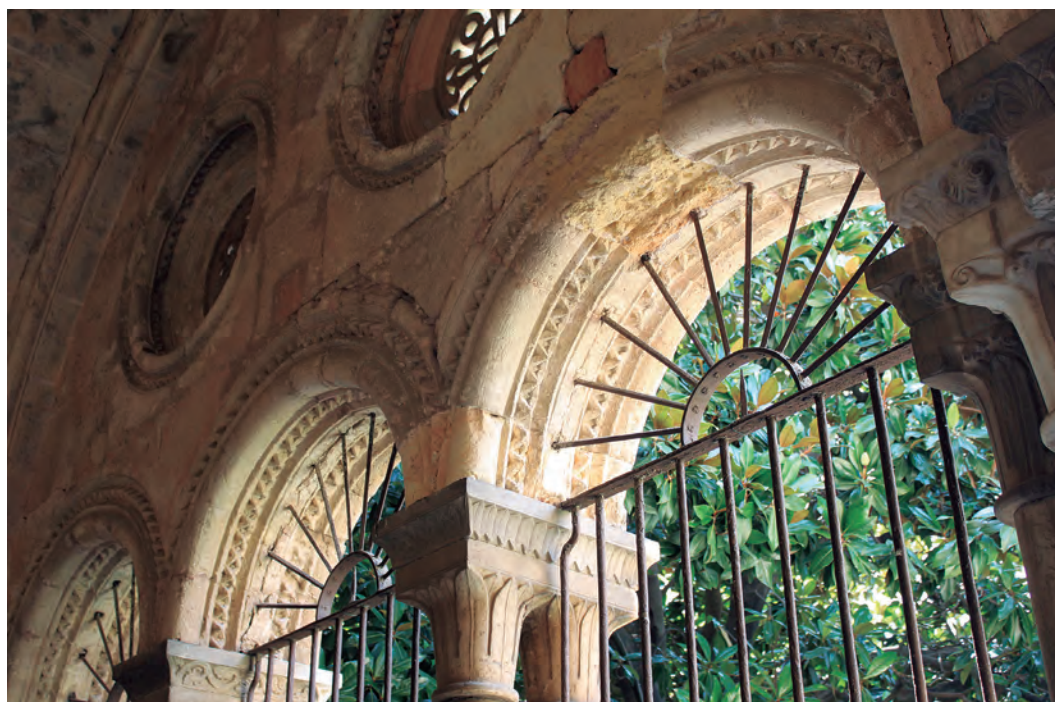
En las primeras décadas del siglo XIII la situación debía ser caótica. Todo el conjunto catedralicio se hallaba en obras. No sabemos cuándo se terminó el refectorio que, como se ha dicho, no alcanzó toda la longitud que se pretendía en principio, para permitir la construcción del correspondiente brazo del crucero, que no se había previsto en el primer proyecto, ni conocemos el momento en que comenzaron a cubrirse definitivamente las galerías del claustro. El primer intento importante parece vinculado a la prelatura de Ramón de Rocabertí, entre 1199 y 1215, favorecido por sus buenas relaciones con el monarca. Durante este período formó parte del cabildo de Tarragona el canónigo Berenguer de Castellet. Ocupaba el cargo de canónigo camarero, *camerarius*, entre 1193 y 1202 según Capdevila, una dignidad bajo cuya responsabilidad se encontraba el control de la obra del claustro, diferente del cargo de *operarius*, que se encargaba de la obra de la iglesia específicamente. No tenemos noticias de este personaje. Solo que la obra del claustro no disponía entonces de rentas propias, es decir, de presupuesto y que en esas circunstancias poco podía hacer el canónigo, a no ser que las financiara personalmente él mismo con el apoyo directo del arzobispo y la ayuda excepcional de donaciones. Y eso es lo que pudo ocurrir. El canónigo camarero tenía asignada la dominatura de Reus y la de Vilaseca pero, al no tener una

renta especial para encargarse de la obra del claustro, el 8 de enero de 1214 se llegó a un acuerdo entre el camarero y el prepósito. El segundo pasaría una pensión anual al primero y se comprometía a poner a su disposición las canteras además de mantener a los maestros de la obra. De ese modo la construcción del claustro tendría una asignación económica propia.

Ramon de Rocabertí mantuvo un largo y enconado enfrentamiento con los habitantes de la ciudad y del territorio de Tarragona por la negativa de unos y otros a colaborar en la construcción de la catedral. Desistió finalmente y, decidido a impulsar la obra del claustro, donó en su testamento la cantidad de mil sueldos, *dimitto operi claustri Terrachone mille solidos*. En los cimacios de los capiteles de la galería noroccidental del claustro aparecen entremezcladas representaciones de castillos y roques, más abundantes los segundos, sin un orden claro de prelación, que podrían corresponder al canónigo Castellet y al arzobispo Rocabertí, en una época en que comenzaba a utilizarse la heráldica. Entre una fecha ligeramente anterior a 1200 con el canónigo Berenguer de Castellet y otra en torno a 1215, aprovechando el legado testamentario del arzobispo. Contamos, para apoyar esta cronología, con las marcas de cantero que se asocian a la heráldica, coincidentes con algunas de la parte más antigua del ábside central de la iglesia del monasterio de Santes Creus, que suponemos recién realizada en esa época. En el intervalo, las nuevas circunstancias de la coronación real pudieron alterar las perspectivas de uso de la gran sala romana. Es poco probable que, sin resolver las dificultades de los muros en el *temenos* romano, podamos remontarnos a la época del arzobispo Ramon de Castelltersol, predecesor de Rocabertí, cuyas armas coincidirían con el castillo de Castellet. Una serie de capiteles con historias dedicadas a san Nicolás de Bari podría relacionarse con la devoción a este santo del rey Alfonso el Casto, que dejaba en su testamento 300 sueldos anuales hasta que se acabara el conjunto catedralicio. Una manda muy importante, *in perpetuum*, por su previsión en el tiempo. Dadas



Claustro. Galería suroccidental o del refectorio



Claustro. Detalle de arcadas y óculos hacia el jardín

las circunstancias de la época, no sabemos cuál fue realmente su alcance.

El claustro tiene planta cuadrangular, con una irregularidad ligera pero apreciable. No encontramos en sus muros sillares cuidadosamente labrados, de tamaño uniforme o colocados con exquisita perfección. Se trata de una obra realizada con materiales procedentes de las ruinas que ha-

bía en el entorno o acumulados en los almacenes donde se guardaban en la Edad Media los restos de las construcciones romanas desmontadas. Bloques pequeños y grandes encajan entre sí, sin importar que tengan inscripciones antiguas ni la orientación de sus letras. Eso forma parte de la singularidad del conjunto, como una característica propia, lo mismo que la falta de coordinación entre los arcos de las bóvedas y algunos

de los soportes. Otra cosa es el cálculo de las proporciones, que se llevó a cabo con rigor, adaptándose en todo momento a las necesidades que planteaba la misma obra. Cada uno de los lados se divide en ocho tramos. Las galerías se planteaban desde el punto central de su longitud, con el correspondiente arco fajón transversal, y avanzaban dos tramos por lado prácticamente exactos hacia cada extremo. Una vez delimitadas las proporciones de lo que sería el tramo angular, en la esquina correspondiente, se unía con los tramos ya trazados mediante un espacio o tramo regulador, que podía absorber las pequeñas desviaciones en las medidas que se hubieran producido durante el recorrido. Al contrario que los muros perimetrales, los restantes elementos, tanto arquitectónicos como escultóricos, eran obras nuevas, retalladas en general sobre los restos proporcionados por los edificios antiguos, como es el caso los revestimientos marmóreos, un material que no existe en las canteras de la zona.

De cara al jardín central se abren tres ventanales por tramo, con arcos de medio punto enmarcados por otro apuntado y dos óculos con celosías, en su mayor parte modernas. Es el reflejo exterior de uno de los arcos de la bóveda de crucería con que se cubren. Las bóvedas son pues góticas, de un Gótico relativamente incipiente que podemos considerar como protogótico en esa zona, que se solapa con los rasgos románicos de las aberturas hacia el jardín, con sus cenefas de puntas de diamante, o de los capiteles historiados, y que importa elementos decorativos de origen islámico incorporados a la temática ornamental cristiana, como las series de arcuaciones ciegas lobuladas que discurren bajo el alero. Con formas tan exactas a los modelos de la Aljafería, las mismas cuadrillas pudieron difundir esta temática, y por la misma razón, en la catedral ilderdense, donde no alcanzan tanta variedad y número como en Tarragona. Si a ello le añadimos que algunas de las medias columnas del frente de los pilares, hacia el jardín, albergaban tubos cerámicos para conducir hasta el subsuelo las aguas pluviales del sobreclaustro, podremos entender mejor la complejidad del recinto.

Es difícil precisar con total exactitud la cronología de las cuatro galerías completas. Podemos pensar como se ha dicho, en base a la heráldica y a la escasa documentación existente, que la más antigua sería la del Noroeste, comenzada poco antes de 1200, gracias al interés de Berenguer de Castellet y Ramón de Rocabertí, y aprovechando la considerable cantidad de mil sueldos que se menciona en el testamento de este arzobispo en 1214. Apoya esta hipótesis el número y estilo de los capiteles historiados, con una sugerente iconografía en el extremo norte, donde se encuentra la actual Capilla de la Virgen del Claustro, que indica la importancia dada a los espacios circundantes. Incluso aparece en una ménsula la cabeza mitrada de un arzobispo, posible *memoria* de Ramón de Rocabertí. En esa etapa se habría llegado a rebasar el ángulo nordoriental con varios tramos más, donde continúan apareciendo en los cimacios los castillos y, especialmente, los roques. Era el legado de Ramón de Rocabertí. Coincidiría

este punto con el espacio destinado a bodega, donde se mantendría como único vano la puerta de acceso diferente de la actual, de factura moderna, y con una parte del refectorio, la que discurría paralela, al otro lado del claustro, de la obra ya en marcha del refectorio nuevo. Pero probablemente hubo que esperar algún tiempo para cubrir el resto de la galería que continúa a lo largo del primitivo refectorio, hacia la sala capitular, hasta que fuera sustituido por el refectorio definitivo. Tal vez por eso no volvemos a encontrar capiteles historiados en esa zona, donde predominan las hojas de lirio planas con formas variadas, y en los cimacios es frecuente un motivo ornamental que recuerda la palmeta tan abundante en monumentos como la catedral de Jaca o el castillo de Loarre. Una temática que podría haber llegado de la mano de artistas conocedores del Románico aragonés, lo mismo que los polilóbulos de remoto origen islámico e imitados de los de la Aljafería, favorecidos por la nueva situación que se planteaba con el traslado a Zaragoza de la coronación real. Otro edificio ya casi terminado y que no precisaba modificaciones en la parte baja sería la sacristía. Por lo tanto es posible que se construyeran a continuación, junto a ella, los tramos centrales del correspondiente lado del patio, donde abunda de nuevo la escultura y los temas historiados. No así los de los ángulos, pendientes como estaban de solucionar el encuentro con la fachada ya realizada de la sala capitular y de decidir sobre la puerta de comunicación con la iglesia, hasta el punto de que en esas dos bóvedas angulares se adoptaron soluciones idénticas. E idénticas a algunas del crucero de la iglesia son las marcas de cantero del tramo frente a esa puerta, desviado para ampliar el espacio y acoger con ella un conjunto escultórico excepcional. En el resto son ya muy abundantes los capiteles con decoración vegetal, en especial las hojas de lirio planas tan propias de la estética cisterciense, lo cual puede considerarse indicio de una mayor modernidad. Eso sitúa la última etapa del claustro tarraconense en relación directa con el monasterio de Poblet. Fundamentalmente durante la prelatura del arzobispo Pedro de Albalate.

UN GRAN IMPULSO A LA OBRA CATEDRALICIA

No se sabe con exactitud cuándo ocupó el cargo Pedro de Albalate, un noble aragonés docto en Teología y amigo de Jaime I, pues su predecesor Guillem de Montgrí, aunque aceptó la elección, jamás se preocupó de ser confirmado por el papa y nunca se consagró arzobispo. Siempre constó como electo. Tal vez ya ejercía como arzobispo Pedro de Albalate, más o menos oficiosamente, desde 1234, cuando el de Montgrí se fue por cuenta propia a conquistar Ibiza, asumiendo él mismo los costes. O de forma oficial en 1239 cuando su predecesor renunció definitivamente al cargo para el que había sido elegido, dejando la solución en manos del papa, y se fue a vivir de las rentas de Ibiza y Formentera a Gerona, donde promovió numerosas obras de arte y en cuya



*Cambio estilístico
hacia el crucero*



*Crucero. Tramo previo
al ábside lateral de
San Olegario*

catedral ocupó el cargo de sacristán mayor hasta su muerte en 1273. Pedro de Albalate fue el gran impulsor de la continuación de las obras de la seo tarraconense. Blanch lo describe como un hombre infatigable y emprendedor. Acompañó al rey en 1238 a la conquista de Valencia, pagando su propia

tropa de sesenta soldados de caballería y numerosos de a pie. Consiguió que la catedral valenciana fuera sufragánea de la de Tarragona, lo que proporcionaba importantes ingresos. Con todo ello aumentó extraordinariamente el patrimonio de la Mitra y obtuvo grandes beneficios económicos



Crucero. Ábside de San Olegario. Capiteles



Bóvedas de los dos tramos previos al ábside mayor

para la Iglesia y para el cabildo. Además de celebrar ocho concilios provinciales, asistió al concilio de Lyon de 1245. Allí se entrevistó con el papa Inocencio IV, al que puso en antecedentes de las penurias de la catedral. La "magnificencia" con que había sido comenzada la iglesia de Tarragona

desbordaba sus posibilidades y las obras avanzaban con demasiada lentitud. Con la comprensión del pontífice y las consiguientes indulgencias concedidas en 1248 a quienes colaboraran económicamente en la construcción, pretendía incrementar notablemente los fondos destinados al edificio



Puerta del claustro desde el interior



Ábside de San Lucas y puerta del cementerio en el tramo previo al ábside de San Olegario



Puerta del cementerio o de Santa Tecla desde el interior



Puerta del cementerio frente al Hospital viejo de Santa Tecla. Crucifixión



Puerta del cementerio o de Santa Tecla. Capiteles

catedralicio. Murió el arzobispo en 1251. Fue enterrado en la iglesia del monasterio de Poblet, al que había entregado una cuantiosa suma para comenzar a construir algunas de sus dependencias claustrales más relevantes. Las obras de la iglesia de Poblet habían comenzado aproximadamente cuando

las de la catedral, pero con un planteamiento distinto. Hacia 1200 se había terminado la cabecera y el crucero, en torno a 1240. La parte de la seo que suponemos pudo consagrar el arzobispo Aspargo de la Barca en 1230, no parece que contemplara todavía la existencia de la nave transversal. No obstante, pronto se vio que la Catedral Metropolitana y Primada no podía prescindir de espacios tan significativos como el crucero ni permanecer totalmente al margen de las nuevas tendencias artísticas. La idea inicial de construir una pesada bóveda de cañón desde los tramos más cercanos al ábside fue descartada y los pilares que ya estaban preparados para soportarla fueron adaptados para la colocación de bóvedas de crucería góticas. Pero la esencia de la bóveda de crucería conlleva la concentración de pesos, la ligereza de los muros y una verticalidad que resultaba inviable con los elementos ya existentes y la inestable irregularidad del subsuelo. Así pues, el adelgazamiento de los muros no se produjo, aunque sí se alcanzó la altura necesaria con el crecimiento de los mismos. Para lograrlo, el anónimo maestro de la obra recurrió a la costumbre romana de la superposición de pisos de columnas, como también se ve en algunas

catedrales italianas de la época. Antes de levantar sobre ellos esas bóvedas, era preciso construir apoyos laterales. Plantearse la realización de otros ábsides flanqueando al central y calcular la posibilidad de un amplio crucero. Por la parte nordoriental sobraba espacio. No así al Noroeste, con la sacristía ya prácticamente en funcionamiento, un proyecto de torre junto a ella, el nuevo refectorio a punto de terminar y en plena ebullición las galerías del claustro. Ya hemos dicho que el proyecto de la torre fue abandonado. En su interior se alzó un ábside semicircular, transformado en el siglo XIV en la capilla gótica más hermosa de la catedral, la conocida como de los Sastres. Todavía pueden verse en la parte alta los restos de la ventana axial románica y, en el suelo, la huella del perímetro del semicírculo donde habría estado el banco presbiterial de piedra, semejante al del ábside mayor, que como él fue nivelado posteriormente con un nuevo pavimento. El ábside dedicado a san Olegario ofrecía al otro lado la correspondiente réplica al dedicado a Santa María. Su trazado semicircular, igualmente románico, con su bóveda de horno esta vez bien conservada, interceptó el hueco del proyecto de portada lateral, del que se conservan el óculo y el tejazoz.

Las primeras bóvedas góticas de la iglesia fueron las que preceden a estos dos ábsides. Los nervios de sección circular y los plementos, más apoyados en los arcos que integrados en ellos, indican una cierta inseguridad ante los retos de la técnica de un nuevo estilo. En ambos casos recuerdan los de la girola y la nave septentrional de Poblet, aunque mucho más logrados y próximos a obras aragonesas como las dos capillas del pseudocrucero de la iglesia del monasterio oscense de Santa María de Santa Cruz de La Serós. Por el contrario, las bóvedas de crucería de los dos tramos que preceden al ábside mayor ya pueden considerarse plenamente góticas, hechas para sustituir la cubierta de madera provisional, en esos tramos fundamentales para la elevación del cimborrio. Los capiteles de las pilastras son similares, en lo ornamental, a los de las naves del otro lado del crucero. El tramo ante la capilla de los Sastres era el punto obligado para situar la puerta que comunicara la iglesia con el claustro. Y el de la capilla dedicada a san Olegario, cuyo ábside había interceptado el hueco de esa posible puerta anterior, era el adecuado para abrir una puerta hacia Santa Tecla. O hacia el cementerio, que lo mismo daba, porque la antigua basílica de Santa Tecla, considerada ya "vieja", y el espacio en torno a la cabecera del nuevo templo estaban destinados a uso funerario para eclesiásticos ilustres. En esta última puerta escasean los elementos ornamentales por el exterior. Solo un relieve, de buena calidad, cuyas formas se encuentran también en Poblet. Pero en el interior, el rico acompañamiento ornamental recupera los modelos romanos con una gran perfección.

Estamos ante una etapa artísticamente brillante. Las marcas de cantero coinciden con buena parte de las que se encuentran en toda la cabecera de la catedral. Es decir, que la singularidad que caracteriza ese momento depende más de la presencia de un buen arquitecto, con la colaboración de ex-

celentes escultores, que de la llegada de nuevos picapedreros. En todo el conjunto abundan las llamadas marcas de cantero, que dejaban en los bloques de piedra los trabajadores para justificar su labor y cobrar por ello. Pero resulta difícil establecer con precisión la cronología de buena parte de las mismas, porque muchas se repiten durante casi cien años, lo que indica la existencia de varias generaciones de una misma familia o taller trabajando en la misma obra, con su propio signo identificativo. Conforme avanzó la construcción, algunas de las marcas fueron variando, se complicaron las formas y se redujeron de tamaño, adecuándose a lo habitual en la época del Gótico.

LA PUERTA DEL CLAUSTRO

La puerta del Claustro plantea una de las muchas incógnitas de la catedral. Su magnífica riqueza escultórica, en la que se resume toda la doctrina de la Redención, atrae especialmente al visitante. Está conformada por diferentes elementos arquitectónicos, todos ellos de mármol. Enmarcado por arquivoltas torales aparece un tímpano demasiado pequeño, que se completa con una pieza a modo de dintel, del mismo tipo de piedra sin decorar, hasta descansar en el parteluz central. La utilización de dos bloques en un mismo tímpano se repite en otras puertas de la catedral. Demasiado corto el fuste de la columna y demasiado grandes el capitel y su base. Sin embargo los elementos de las jambas están perfectamente equilibrados con el tamaño y la altura de los restantes capiteles y ménsulas del claustro. Algunos relieves son tan realistas e impactantes como si fueran directamente obras romanas. Incluso paleocristianas. Y no lo son. Fueron realizados en el siglo XIII, imitando modelos antiguos con materiales recuperados de los monumentos romanos. Resulta evidente que el tímpano y el parteluz no se ajustaban a las dimensiones marcadas por la galería del claustro. Que fue preciso adaptar esos dos elementos y construir para ellos un marco adecuado a su importancia, de acuerdo con la escenografía requerida para el programa iconográfico de la portada, para el mensaje que se quería transmitir en un punto frecuentado a diario por los canónigos. Incluso el pretil y las arcadas del tramo más próximo de la galería fue desviado, probablemente antes de acabarse, para dotar de una mejor perspectiva al conjunto, y se deformó la bóveda de un modo parecido a lo que ocurrió ante la fachada de la sala capitular. Queda por resolver si esos elementos fueron realizados para esa puerta o si estaban destinados, como parece, para otro lugar. En este último caso, podrían haber sido preparados para la puerta románica que no llegó a utilizarse al quedar interceptado su acceso por el mencionado ábside lateral. Eso explicaría las desproporciones del parteluz, cuya columna tuvo que ser acortada considerablemente. En su destino original, a juzgar por el punto donde se sitúan el tejazoz y el óculo, el hueco habría sido mucho más alto que las bóvedas del claustro.



Puerta del claustro

EL CRUCERO Y EL CIMBORRIO

En el momento en que se realizaban esos cambios ya había entrado a formar parte de la historia de la catedral un lapicida desconocido. Puede ser un *magister operis*, un arquitecto o maestro de la obra, sin identificar. En cualquier caso, un especialista. Su marca personal, una S de gran tamaño que parece sacada de una inscripción romana. Encontramos lo que parece ser una de sus huellas más antiguas en la ventana que rasga la bóveda, en la parte alta de la sacristía, que estaría terminándose definitivamente a la vez que se decidía la ampliación del proyecto de la iglesia. Tal vez también había recibido provisionalmente antes una cubierta de estructura de madera. Luego, en las bases de los pilares bajo el arco de triunfo de los ábsides laterales, en los de los tramos previos, en el total del cimborrio más cercano al ábside mayor y, desde ahí, por la totalidad del crucero. No tiene que extrañarnos verla en la bóveda de la sacristía, que podía estar terminándose con motivo de la consagración de la cabecera de la catedral. A él se deben también las ventanas más bajas del ábside central, para iluminar directamente el altar, que se abrieron más tarde que las altas, una vez olvidado el peligro de los piratas. La que

ocupa el punto axial, la única totalmente de mármol, podría ser una réplica exacta de la de algún monasterio del Cister, solo que con un material noble. Su presencia está vinculada a lo que sería el proyecto definitivo de la catedral. Tres naves, más otra transversal a modo de crucero, manteniendo el tipo de bóveda de crucería que se utilizó en los primeros tramos de la nave central hasta encontrarse con la fachada principal. Esta decisión suponía eliminar totalmente los restos del templo romano dedicado a Augusto cuyo límite nordoriental se encuentra, según parece, en el crucero catedralicio.

Por la parte del cementerio y del hospital recién construido, ningún obstáculo se oponía a esa ampliación. No ocurría lo mismo por la parte del claustro donde, además del propio recinto romano adaptado como tal, se alzaba el refectorio. La solución resultó asimétrica, aunque verdaderamente ingeniosa y monumental. El brazo correspondiente hacia el hospital tiene los dos tramos cubiertos con bóvedas de crucería gótica, más grande el más exterior, con rosetón arriba y ventanas bajas. El lado opuesto, por el contrario, solo tiene uno de crucería y tres de cañón apuntado, que decrecen sucesivamente en altura, anchura y profundidad hasta encontrarse con la pared del comedor de los canónigos. No falta



Crucero. Brazo sudoriental y campanario en sus diferentes fases



Crucero. Brazo sudoriental, ábside lateral de San Lucas y puerta del cementerio o de Santa Tecla

el rosetón, en la parte alta, en un lienzo de muro donde el material de construcción cambia de color, como ocurre en el de la cabecera de la iglesia del monasterio de Santes Creus. El resultado de esta solución asimétrica fue un curioso juego de perspectiva arquitectónica, con el que se consigue magistralmente el deseado efecto de profundidad para prolongar,

visualmente, ese brazo del transepto y simular que posee la longitud del otro. En el centro, en el crucero propiamente dicho, se construyó uno de los elementos más logrados del conjunto catedralicio. Es el cimborrio, con forma de octógono ligeramente irregular que, con los arcos enlazados de su bóveda de crucería gallonada, evoca simbólicamente lo divi-



Crucero. Brazo noroccidental hacia el refectorio



Rosetón del brazo sudoriental del crucero



Crucero. Rosetón del brazo noroccidental

no y su eterna permanencia, sin principio ni fin. Su atrevida estructura gótica, con arcos que descansan en ménsulas con forma de pirámide invertida idénticas a las que vemos en la capilla de Santa Tecla la Vieja, fue imitada en el cimborrio del monasterio de San Cugat del Vallés, posterior y algo más evolucionado, pues incorpora un tambor. Los arcos que con-

figuran la bóveda de crucería gallonada del cimborrio tarragonense arrancan de su base, es decir, de los poderosos arcos torales. Son las ventanas las que con su esbeltez, producen el efecto de elevación. Porque el cimborrio de Tarragona no tiene tambor. El precedente formal más próximo se encuentra en el templete del claustro de Poblet, el *lavacrum*, con sus



Cimborrio sobre el crucero

contrafuertes angulares, en el equivalente del monasterio de Santes Creus, en la capilla de San Pablo y en el propio claustro de la catedral. Pero la gran diferencia era la altura donde debía colocarse. De modo que el arquitecto dio más longitud a los cuatro lados del octógono que descansan en los torales y menos a los cuatro que vuelan en el vacío, sobre trompas muy abiertas, para hacer la transición más suave entre el cuadrado y la forma octogonal. El maestro de la obra había decidido no asumir más riesgos.

En el subsuelo de la catedral, bajo el cimborrio, se halla un poderoso muro transversal. Muy cerca del mismo se han encontrado una serie de orificios alineados en la misma dirección. Se cree que podrían ser los agujeros donde encajaran los puntales para el andamiaje que sirviera de apoyo en la construcción del cimborrio, usando el muro de piedra como zapata. Ciertamente, el muro coincide en la práctica con la vertical del correspondiente arco toral del cimborrio. Aproximadamente hasta ahí llegaría la parte de la catedral ya consagrada y sería interesante saber si bajo los dos torales de la nave transversal que soportan el cimborrio existe algo semejante, porque podría darse la coincidencia de que se hubieran aprovechado, total o parcialmente, paredes ya

Crucero. Marca de cantero



iniciadas en la primera fase como zapatas que reforzaran los cimientos donde debían situarse esos otros dos arcos. De ese modo, con la ayuda de los correspondientes puntales clavados en el suelo por la parte exterior de esos muros, podrían haberse levantado los andamios para la construcción del cimborrio. Al lado mismo, en los restos de construcciones

romanas, se encontraba la cantera de la que podían abastecerse de material de piedra. De hecho, los pilares de la nave central se asientan sobre la cimentación que los arqueólogos han atribuido al *podium* del templo de Augusto, en la parte que ocupaban sus restos, pues la longitud del templo era muy inferior a la de la nave de la catedral. Todo esto ocurría en las décadas inmediatamente anterior y posterior a 1250. Suenan como protagonistas los nombres del arzobispo Pedro de Albalate, del maestro Bernardo y del canónigo obrero Ramon de Milà, quien con una buena administración de los recursos económicos había financiado antes de morir en 1266, según dice su epitafio, la construcción de diez bóvedas.

Con cierta frecuencia los investigadores hemos sucumbido a la tentación de localizar las *decem voltas* del canónigo Ramon de Milà. Normalmente sin demasiado éxito. En este momento de revisión sobre publicaciones anteriores, intentamos proponer una hipótesis algo diferente, en base al análisis estilístico de las bóvedas y a lo que parece la evolución lógica de la construcción. Puesto que la probable consagración provisional de la cabecera se habría llevado a cabo antes de que se comenzara la ampliación del proyecto con los ábsides laterales y los tramos previos correspondientes, el espacio dedicado al culto estaría cubierto por una estructura de madera, como era habitual en esos casos. Mientras no estuvieran hechas las bóvedas de crucería de los tramos previos a esos ábsides laterales, además de otros dos tramos de cada una de las naves laterales más allá del crucero previsto, no sería posible levantar las de las naves central y transversal. Y para levantar el cimborrio era preciso construir las bóvedas de crucería de esas dos naves principales. Sobre este supuesto se observa que entre esas bóvedas hay nueve cuyos arcos tienen la misma sección. Son las dos que enlazan el ábside mayor con la nave transversal, las dos del brazo sudoriental del crucero, las dos de la nave central hacia los pies y las tres del brazo noroccidental, de las cuales solo una es de crucería y las demás de cañón apuntado en solución decreciente, en perspectiva arquitectónica como hemos comentado con anterioridad. Hay que aclarar que esa misma sección continúa en todos los tramos de la nave central hasta la fachada principal. Pero ya sabemos con seguridad que, al menos los dos últimos, son del siglo XIV. Y también hay que advertir que las ventanas y el remate superior externo del segundo tramo de la nave central, hacia los pies, son idénticos a las fachadas del crucero. Es decir, que algo ocurrió en ese punto, que por ahora no podemos explicar. Tal vez se trate de un remate incompleto cuyos elementos decorativos se terminaran algo más tarde, o de la caída de una parte del muro superior, que fuera reparada posteriormente. Solo nos falta una para completar las diez. Y no debería ser otra sino el cimborrio mismo, que no podía construirse sin las anteriores. Pero estilísticamente el cimborrio es muy diferente. A juzgar por sus formas, incluso aparenta ser más antiguo. Y eso, desde el punto de vista constructivo, no resulta aceptable. Sería razonable pensar que esas diferencias se deben a la intervención de un maestro

distinto, especializado en elementos de carácter centralizado, con una bóveda gallonada más difícil de levantar que una crucería cuatripartita.

Lo más importante de esta información sobre arzobispos, canónigos obreros y maestros es que conocemos, por primera vez, el nombre de un arquitecto de la catedral. Aparece citado en el Necrologio, la relación de difuntos que por diversas razones se mencionaban directamente en la misa a lo largo del año. *Eadem die anno MCCLVI obiit frater Bn. Magister operis ecclesiae*. El hermano Bernardo, maestro de la obra de la iglesia, había fallecido el once de marzo de 1256. El nombre de Bernardo y la calificación de hermano, tenían que corresponder a un monje cisterciense, probablemente de Poblet, dada la relación existente entre los máximos responsables de ambas fábricas. Tal vez Bernardo fuera el autor de una obra tan singular como el cimborrio. La cita no es un caso excepcional. El maestro Enrique, *magister operis burgensis ecclesiae*, aparece también en una fecha relativamente próxima en el Necrologio de la catedral burgalesa. Había muerto en 1277. Por fortuna para nosotros, algunos arquitectos merecían el honor de ser recordados. Es interesante que el canónigo Milà dejara en su lápida funeraria constancia de tan buena gestión en las obras de la iglesia. Catorce años, de los más de veintiséis que duró su labor como responsable de las mismas, coincidieron con la prelatura de Benet de Rocabertí, un arzobispo que pretendió recuperar las buenas costumbres iniciales de la canónica y solo consiguió un enfrentamiento constante con el cabildo, verbal y armado, hasta el punto de que los canónigos se negaron a acudir para celebrar en la catedral durante cuatro años.

HACIA LA TERMINACIÓN DE LAS NAVES Y LA FACHADA PRINCIPAL

Cuando Bernat de Olivella sucedió a Benet de Rocabertí en torno a 1272, se propuso acabar la obra de la iglesia. Según el canónigo Blanch en su archiepiscopologio, Olivella se retiró a Escornalbou, una de las posesiones de la Mitra de Tarragona, de donde los arzobispos eran priores por derecho propio, con un mínimo de personal a su servicio y la intención de ahorrar. No es seguro que lograra cumplir totalmente el deseo de reducir gastos. Las últimas investigaciones demuestran que la iglesia de San Miguel de Escornalbou se encontraba en tan mal estado que tuvo que rehacerse por completo la cabecera y construir una cripta, para nivelar y controlar los deslizamientos del terreno. El mismo autor indica que *Feu fer las dos navades que estan més prop del portal major, ço és, la de la Capella de Sant Miquel y Capella de les Verges*.

Tomada al pie de la letra, la información de Blanch indica que este arzobispo mandó realizar los dos tramos más próximos a los pies de la nave lateral de la epístola, donde están las capillas góticas dedicadas respectivamente a san Miguel y a santa Úrsula y las once mil vírgenes. Esta última parte del texto parece más una interpretación de Blanch que una referencia documentada, pues en época de Olivella no



Parte central de la fachada gótica del siglo XIV atribuible a la época del arzobispo Jimeno de Luna y el rey Jaime II, y continuada en época del arzobispo Pere de Clasquerí y el rey Pedro el Ceremonioso

se habían construido esas capillas, ambas del siglo XIV. La noticia es demasiado confusa. Es preciso considerar que toda esa información procede de copias y que quienes hicieron los traslados en el siglo XVII pudieron añadir opiniones e interpretaciones propias. Lo cierto es que los tres —no dos— últimos tramos de las dos naves laterales fueron cubiertos con bóvedas de crucería diferentes a los anteriores. Y que esos tres tramos eran imprescindibles, para terminar la nave central y, por lo tanto, previos. Las dos puertas de la fachada principal que les corresponden son, en lo arquitectónico, similares. Arcos en semicírculo, arquivoltas torales, puntas de diamante y el uso como material del mármol, procedente de los monumentos romanos de la ciudad. No obstante, una de ellas parece algo más antigua que la otra. Es la del lado de la epístola, la que ve el visitante a su derecha al llegar a la plaza. Tal vez sea la rudeza de los relieves de sus capiteles, con una iconografía muy interesante, que incorpora en su temática momentos de la vida de san Bartolomé, el apóstol por el que Bernat de Olivella parece haber sentido una devoción especial, algo que comentaremos al estudiar Santa Tecla la Vieja. El tímpano de esta puerta, no se decoró. En la del evangelio, al otro lado, aparentemente un poco más moderna, se pres-

cindió del uso de capiteles historiados para centrar toda la atención en el tímpano, donde con un estilo ya protogótico se presentan episodios de la infancia de Cristo, según una composición que parece tomada de un frontal de altar y una temática idéntica a la de la ermita de Bell-lloc, en la localidad tarraconense de Santa Coloma de Queralt, aunque de diferente mano.

Podemos apoyar también la hipótesis del patrocinio de Olivella por las diferencias estilísticas que se observan en el final de estas dos naves con respecto a los tramos anteriores. Todas las bóvedas de crucería de la nave central, incluyendo las de los dos tramos que preceden al ábside, tienen como hemos comentado nervios idénticos, de sección semicircular sobre base cuadrada. No ocurre lo mismo con los dos primeros tramos de las naves laterales, necesariamente anteriores a los de la central pues le ofrecían su apoyo, donde los nervios de las bóvedas tienen la misma sección circular que los de las primeras cubiertas de crucería realizadas en la iglesia en los tramos de las puertas del claustro y del cementerio, lo cual indica que se imitó a las primeras. Los tramos que, siguiendo a Blanch, suponemos de la época de Bernat de Olivella se hallan ya vinculados al muro de cierre de la catedral que les

sirve de apoyo en la parte correspondiente. Tanto los capiteles de los pilares interiores como los nervios de las bóvedas están cuidadosamente decorados, con temas vegetales los primeros, en los que no se olvida el clasicismo de que se hace gala en toda la catedral, y con una cinta central de pequeños rombos los arcos. Aunque a primera vista pudiera pensarse que se trata de las típicas puntas de diamante que tanto proliferan por el claustro y en las dos puertas románicas de la fachada principal ya comentadas, no es así, porque la forma de los elementos geométricos y los restos de policromía conservados indican que se pretendió imitar una exquisita labor de taracea. En una de las claves discoidales aparece la *imago clipeata* de un personaje mitrado, en probable alusión al arzobispo que promovió la obra.

Añade Blanch a lo anterior que el arzobispo Olivella *Feu lo frontispici de la Seu envés la plaça y lo portal major...* Cuando se refiere a ese portal mayor, Blanch describe la puerta central de la fachada principal de la catedral. El pilar del parteluz con la imagen de la Virgen, el Juicio Final del tímpano, los apóstoles y los profetas de las jambas. Eso forma parte de la tendencia interpretativa del autor, que ha provocado muchas confusiones. Es evidente que el cronista, en el siglo XVII, no diferenciaba sobre artistas y estilos del modo que se hace actualmente, por lo que incluyó en una iniciativa del siglo XIII algunas obras que están perfectamente documentadas en una etapa muy avanzada, incluso, del XIV. Estas frases del texto del archiepiscopologio se completan con la noticia dada por el mismo Blanch de que el 30 de agosto de 1282 *mestre Berthomeu, picapedrer de la ciutat de Girona*, un picapedrero, el maestro Bartomeu, había recibido todo el dinero que se le debía a él mismo y a sus compañeros por la obra que habían hecho en el portal de la seo. Sanç Capdevila, en 1935, vio confirmada la opinión de Blanch en una nota de un antiguo inventario, también del XVII, del archivo de la Mitra, el *Índex vell: Item un trallat de un acte ab que lo archebisbe Don Bernat de Olivella y lo Capítol donaren a obrar a mestre Bartomeu lo portal major de la Seu de Tarragona y la finestra co O que es sobra lo dit portal, prometentli 20 sous cada semana per son salari...* Olivella y el cabildo habían encargado a Bartomeu que hiciera el portal mayor de la seo y la ventana circular que había encima, en junio de 1277, por un salario de 20 sueldos semanales. Ignoramos el número de miembros del grupo que acompañaba a Bartomeu. La edición del famoso índice llevada a cabo por Salvador Ramón y Xavier Ricomà a finales del siglo XX puntualiza el sentido de la frase, *...lo portal major de la Seu de Tarragona y la finestra e lo que és sobre lo dit portal...*, al referirse a la ventana y a lo que hay encima de la puerta.

La historiografía se ha ocupado insistentemente sobre el asunto del maestro Bartomeu y la atribución al mismo de las esculturas de la puerta central de la fachada. En un primer momento los estudiosos aceptaron sin reservas la interpretación de Blanch. Más tarde la autora de este trabajo descartó la parte de la escultura que podía demostrarse estilística y documentalmente que no correspondía a esas fechas, por pertenecer al último tercio del siglo XIV. Recientemente algu-

nos autores han afirmado de nuevo que el maestro Bartomeu realizó la puerta principal, el gran rosetón, que sería la ventana, y muy en concreto las estatuas de apóstoles de la parte más interior de las jambas. Jaume Barrachina no se plantea dudas al respecto, añadiendo alguna precisión no documentada a la información que proporciona el canónigo, pues dice que Olivella encargó a Bartomeu que "acabase" la portada principal de la catedral: *El 1277 Bernat d'Olivella encarregà a Bartomeu que acabés la portalada principal de la catedral de Tarragona*. Esta supuesta cláusula del encargo le da pie para considerar a Bartomeu, el "picapedrero" gerundense, como el "lapicida, escultor y arquitecto" introductor del Gótico radiante en el arte catalán medieval: *Si no hagués estat per l'encàrrec d'aquesta portalada, ... segurament ni se sospitaria la seva probable tasca como lapicida (escultor i arquitecte o, en tot cas, tracista) introductor del gòtic radiant a Catalunya*. El viaje realizado por el arzobispo Olivella a Francia acompañando al rey, en especial al concilio de Lyon de 1274, habrían proporcionado al arzobispo, según este estudioso, un conocimiento del Gótico que habría decidido aplicar a la obra tarraconense, de modo que se retiró a Escornalbou para ahorrar gastos suntuarios *i dedicar-les a la façana*. Una dedicación concreta que no figura en ninguno de los mencionados índices. Sorprende al citado autor que el único estipendio conocido sea tan escaso y consista únicamente en veinte sueldos por semana, *honorario d'un bon operari sense més distinció*. De la misma opinión en cuanto a las atribuciones es Josep Bracons cuando, añadiendo nuevas suposiciones, afirma que esta fachada principal había sido construida en el siglo XIII con la participación del maestro Bartomeu, que realizó en ella las primeras estatuas: *Recordem que aquesta façana principal de la catedral de Tarragona havia estat construïda al segle XIII amb la participació del mestre Bartomeu, que hi realitzà les primeres estàtues, i que l'obra tingué continuïtat durant les primeres dècades del segle XIV*. Y añade que parece como si, "completada la parte estructural de la portada y consagrada la catedral, la realización de los complementos decorativos restantes (rosetón, tímpano, estatuas) hubiera ido retrasándose, y así llegamos hasta los años setenta del siglo XIV".

Se trata de un tema delicado, que merece varias consideraciones. En el siglo XVII, para el archivero Blanch y para el autor de las anotaciones del *Índex vell*, el portal mayor de la seo no podía ser otro que la puerta central de la fachada principal. La anotación que se recoge en el *Índex vell* es un breve extracto del texto de un traslado o copia de un encargo que figuraba en un documento de 1277 no localizado, reseñado en ese índice. En el índice no se habla de esculturas, sino de la puerta, la ventana y de un exiguo salario semanal para el maestro y sus compañeros, lo cual es más propio de una obra de cantería que de un importante conjunto escultórico. En el recibo de 1282 mencionado por Blanch se califica a Bartomeu como picapedrero, un rango inferior, cuando habitualmente son los términos *lapicida* y *magister operis* los utilizados para arquitectos. Un picapedrero, que además cobra un salario tan bajo, probablemente es un albañil y picador de piedra.



Fachada principal. Puerta lateral de la epístola y ventana circular relacionadas con el encargo del arzobispo Bernat de Olivella



Fachada principal. Capiteles de la puerta lateral de la epístola



Fachada principal. Óculo de la puerta lateral de la epístola por el interior

El viaje del arzobispo Olivella a Lyon con motivo del concilio de 1274, difícilmente podía haber puesto en contacto al prelado con el Gótico radiante, pues la fachada de esta catedral francesa se levantó en el siglo XIV. Pero sí pudo conocer un monumento excepcional. La vía de la costa buscaba por el Este las Bocas del Ródano, en Provenza, la

antigua "Provincia" romana, y llegaba a Saint-Gilles. Desde allí, remontando el curso del río, se alcanza Lyon. Era una de las cuatro vías del Camino francés, que tuvo su apogeo en el siglo XII con las peregrinaciones a Santiago de Compostela. La fachada de la abadía de Saint-Gilles, iniciada hacia 1125 de una forma tan vinculada a la estética clásica, pudo indicar

a Bernat de Olivella un modelo a seguir para su fachada tarraconense. Según esta hipótesis, el arzobispo se habría podido plantear una triple portada como la de Saint-Gilles, siempre con arcos de medio punto, más amplio el de la puerta central, y una tendencia hacia la horizontal que todavía se observa en la parte alta, inacabada, de las puertas laterales de la catedral de Tarragona.

Pero en la fachada de esta última, la portada central se diferencia claramente de las dos laterales. Estas últimas, con sus correspondientes arcos de medio punto y sus óculos de reducido tamaño, pueden pertenecer a una fase tardía del Románico, aunque los relieves del tímpano de la lateral del Noroeste pertenezcan ya al Protogótico. Las excavaciones más recientes han confirmado la existencia de un muro de cierre provisional aparentemente de comienzos del siglo XIV en el penúltimo tramo de la nave central hacia los pies. Coincide este hallazgo con una información de Blanch, que no aparece en la edición de su manuscrito realizada en 1985, pero es recogida por el comensal Marí en su *Archiepiscopologium* y por Sanç Capdevila. Esa información hace referencia al arzobispo de Tarragona Rodrigo Tello, el prelado sevillano que amenazó con la excomunió a los canónigos obreros que hicieran mal uso de los fondos de la obra. Desde la desaparición de Ramon de Milà no se había avanzado en las bóvedas de la nave mayor. Según esa información, el mismo arzobispo pagó "de su propio peculio", es decir financió, la bóveda del penúltimo tramo hacia la fachada en 1305. La dureza de las palabras con que el arzobispo acompaña esta iniciativa deja bien claro que las obras de la catedral no habían alcanzado todavía el penúltimo tramo de la nave central y que, como ocurrió con la posible inauguración de la cabecera hacia 1230, se habría levantado un gran muro a modo de cierre provisional, esperando mejores tiempos. La arqueología ha acudido también en este caso en nuestra ayuda. En el penúltimo tramo hacia los pies ha aparecido el muro transversal con materiales que corresponden a las primeras décadas del siglo XIV.

Había pasado bastante tiempo desde que se realizó la parte de la fachada correspondiente a las naves laterales, probablemente en la prelatura de Olivella, y la obra quedó inacabada, cuando ya se disponía de al menos una puerta de acceso, si no de las dos, en la fachada principal, hacia la catedral. El cambio que se observa en la portada central es espectacular. Del ocre dorado de la piedra de la cantera del Mèdol, a la dura piedra de *llisós*, mucho más blanca, que llega hasta la parte más alta de la fachada sin terminar. En la década de 1990 se unificó con pintura ocre el color de la fachada de modo que el cambio de material es, desde el punto de vista cromático, casi inapreciable. Por el interior, la diferencia es igualmente clara. Se habían hecho solamente las pilastras que reciben los arcos de las bóvedas de las naves laterales, en una de las cuales, la del lado del evangelio, figura el escudo del canónigo Ponç de Guàrdia, que ya era obrero con Olivella en 1283 y falleció en 1302, en tiempos de Tello, cuya amenaza no dejaba en buen lugar al obrero. El escudo

está acompañado de la Tau de santa Tecla, distintivo de la Mitra de Tarragona, que debía figurar por orden de Bernat de Olivella en todos los encargos hechos por él o por otros en su nombre. Todo ello en un entorno decorativo absolutamente propio del Románico. Y la puerta central, con su complemento escultórico, es plenamente gótica.

Desde hace tiempo hemos defendido la hipótesis de que el encargo de Olivella tenía que referirse a una de las puertas laterales de la fachada que, con la nave central tapiada tres tramos más adentro, podía hacer la función de puerta principal. La propuesta ha sido posteriormente suscrita por diversos estudiosos. Pero en base a la descripción de Blanch añadimos en su día a esa hipótesis la búsqueda de un conjunto escultórico relacionable con el monumento funerario del rey Pedro el Grande en Santes Creus, que la documentación ha vinculado con un Bartomeu también gerundense. La imposibilidad de establecer una relación clara con los relieves de este sepulcro, a partir de la reciente restauración, nos conduce de nuevo a las fuentes, dejando a un lado las bienintencionadas interpretaciones de Blanch, o sea al encargo a un maestro de nombre Bartomeu en 1277, para hacer una puerta, una ventana y parte de un muro por un salario semanal de 20 sueldos, sin mencionar ningún tipo de escultura, y al recibo que entregaba en 1282 un maestro Bartomeu, picapedrero de la ciudad de Girona, no necesariamente escultor, con motivo de haber terminado de cobrar la obra que él y sus compañeros habían hecho en el portal de la seo. Las fechas de Ponç de Guàrdia rebasan ampliamente la prelatura del arzobispo Bernat de Olivella y la presencia en Tarragona de Bartomeu. El escudo de este canónigo se encuentra en un capitel claramente románico.

Las dos últimas bóvedas de la nave central estaban todavía por hacer, o haciéndose, en 1305. Un muro de piedra del siglo XIV cerraba ese espacio sin construir. Como comparación, hay que tener en cuenta que el 1 de mayo 1298 el rey Jaime II colocaba la primera piedra de la catedral de Barcelona, donde las obras de la cripta de Santa Eulalia retrasaron hasta varias décadas después la construcción del resto de la cabecera y, naturalmente, de la puerta de San Ivo, cuya estructura arquitectónica, que no ornamental, es muy semejante a la de la portada tarraconense que nos ocupa. El cierre definitivo de la parte central de la fachada de la catedral de Tarragona, con la puerta y el gran rosetón presidido por la carátula que simboliza la Fuerza de Dios creadora del universo, según las visiones de Hildegarda de Bingen, se debe, muy probablemente, a la iniciativa del arzobispo Jimeno de Luna. La obra estaría relacionada con la adquisición en Armenia de la reliquia del brazo de santa Tecla por el mismo Jaime II. Jimeno de Luna pudo haber jugado en esta obra un importante papel que hasta ahora no ha sido tenido en cuenta. Pertenecía a la noble familia aragonesa de los Luna y aspiraba a la sede episcopal de Zaragoza cuando quedó vacante la de Tarragona. La ocasión fue aprovechada por el papa Juan XXII para frenar momentáneamente el fulgurante ascenso del infante Juan de Aragón, hijo de Jaime II y Blanca de Anjou, que



Fachada principal. Puerta lateral del evangelio. Tímpano con la Anunciación a la Virgen, el Anuncio a los pastores, la duda de san José y la Adoración de los Reyes Magos

todavía era entonces menor de edad. Pero el arzobispo supo afrontar con habilidad la situación y sortear el casi inevitable enfrentamiento con el monarca. Siempre vinculado al papa de Aviñón, colaboró para que el rey Jaime llevara a cabo la conquista de Cerdeña y le apoyó en su empeño por conseguir la preciada reliquia de santa Tecla.

La parte arquitectónica de la puerta central, plenamente gótica, constituiría el escenario imprescindible para la entrada solemne de la reliquia de la patrona, llevada en procesión durante una espectacular ceremonia en la que participó, naturalmente, el monarca, en 1321. La prelatura de Jimeno de Luna alcanza de 1317 a 1327, fecha en que fue nombrado arzobispo de Toledo, cediendo la sede tarraconense, esta vez sí, al infante Juan de Aragón, quien consagró la catedral en 1331. En esta fecha sí podían estar colocadas las estatuas de un artista hasta ahora sin identificar, que han sido atribuidas al picapedrero Bartomeu sin una justificación convincente. Las inscripciones que las acompañan, comparadas con los epitafios que se leen en las lápidas funerarias de la catedral y en el lapidario de la capilla de Santa Tecla la Vieja coinciden con esa época. Era canónigo obrero en la catedral Hugueto de Cervelló (1309-1334). Sus armas, junto con las de Jimeno de Luna, figuran en el segundo piso del campanario de la seo tarraconense, donde también se encuentran ménsulas relacio-

nadas estilísticamente con los apóstoles de la portada, aunque de menor calidad, lo mismo que en los púlpitos de la iglesia y en el exterior de la capilla de la Presentación. Las diferencias entre la arquitectura de la puerta en cuestión y las bóvedas de los tres últimos tramos de las naves laterales, con las correspondiente puertas románicas, todo lo cual se atribuye con mucha lógica a Olivella, es evidente. Resulta cuando menos extraño que ya se hubiera contratado en 1277 no solo la arquitectura completa de la puerta central, rosetón incluido, sino también buena parte de la escultura monumental, con el consiguiente riesgo para la misma en medio de las obras. Es evidente que la portada central corresponde a un proyecto distinto. El equilibrio entre la verticalidad propia del Gótico y la tradición del frontón romano que pervive en el gablete no oculta el deseo de emular la fachada occidental de la catedral de Reims, con los tímpanos de las portadas sustituidos por vidrieras y las estatuas de las jambas extendiéndose por los contrafuertes. Pero la idea no podía pertenecer a Olivella. Venía de más al Norte. De la catedral de Reims, donde se coronaban los reyes de Francia. Tan solo unos años antes había fallecido la primera esposa de Jaime II, Blanca de Anjou. El rey de Aragón podía desear un escenario semejante.

Las fórmulas del Gótico se habían impuesto definitivamente en la catedral de Tarragona, sobre un trazado románi-

co que se había adaptado a las ruinas de la Antigüedad en la acrópolis de la ciudad romana. Al menos una de las puertas laterales de la fachada, con casi total seguridad las dos, estaría ya terminada en época de Bernat de Olivella, unos años antes de finalizar el siglo XIII, con lo que el espacio del antiguo templo pagano quedaba totalmente rodeado por la nueva catedral, aunque Olivella no hubiera logrado terminarla del todo antes de morir, como era su deseo. Había pasado más de un siglo desde que se comenzaran las obras. El camino había sido largo y penoso, y la tarea hasta el final prometía ser dura. Casi encima de una de esas puertas se colocó un sarcófago paleocristiano, cuyo tema principal es un pasaje bíblico muy significativo, por lo que simboliza de reconocimiento de la iglesia catedralicia como la Nueva Jerusalén, recuperada de los dioses paganos para la fe cristiana. La Entrada triunfal de Cristo en Jerusalén.

EL PAVIMENTO

Hay grandes diferencias en el enlosado que reviste el piso de la catedral en los distintos puntos de la misma. Dejando a un lado las capillas laterales, que deben considerarse en este asunto como edificios en sí mismas, el pavimento general

ofrece tres zonas bien delimitadas. El ábside central con sus tramos previos, el crucero y las naves. El presbiterio es la zona más rica. La composición fue realizada por yuxtaposición de placas de mármol que configuran franjas transversales, con motivos entrelazados. Una forma de *opus sectile* relacionada con los pavimentos llamados cosmatescos, tan abundantes en Italia, especialmente en Roma y su entorno, aunque no exclusivamente, de la mano de la familia Cosmati y sus seguidores, entre los siglos XI y XIII. El origen clásico de este motivo parece ser claro. Del mosaico de la Antigüedad pasó al paleocristiano y podemos verlo en el área tarraconense en las laudas sepulcrales musivas de la necrópolis de San Fructuoso y otras. Pedro de Palol estudió en su Tarraco hispanovisigoda este motivo que se halla en el mosaico de Optimus de la citada necrópolis y en fragmentos marmóreos locales. Esta decoración fue relativamente abundante. La pervivencia de un tipo de mosaico de ascendencia romana en zonas fuertemente romanizadas del Sudoeste de Francia y Cataluña he sido puesta de manifiesto especialmente por los estudios de Henri Stern, Marcel Durliat o, más recientemente por Xavier Barral. En los monumentos estudiados por ellos, aparecen motivos geométricos circulares entrelazados o yuxtapuestos, que alternan la mayor parte de las veces con temas florales o escenas derivadas del mosaico clásico y emparentadas con la

Pavimento del ábside mayor



pintura medieval. Muchos de los ejemplos franceses y catalanes están datados en las postrimerías del siglo XI y algunos de ellos se hallan en lamentable estado de conservación. Por el contrario, el presbiterio de la seo tarraconense mantiene bien su pavimento. No hay otro tipo de temas que no sea el geométrico. Y, cronológicamente, debe considerarse posterior a esas fechas.

En un estudio anterior consideramos posible una datación de hacia 1230. Con posterioridad, Barral coincidió en la posibilidad de situarlo en el primer tercio del siglo XIII. En estos momentos, teniendo en cuenta que en 1171 estaban a punto de comenzarse las obras del ábside mayor desde los cimientos, que hasta 1230 no parece que se hubiera producido una primera consagración, y que en ese momento seguramente habría en la parte consagrada provisionalmente una cubierta de madera, pensamos que puede ser prematuro suponer la existencia, entonces, de un pavimento tan elaborado, cuando todavía tendrían que construirse las bóvedas de los dos tramos que preceden al ábside. Más aún teniendo en cuenta que el pavimento se halla a la altura de lo que fue el banco presbiterial, por lo que sería colocado sobre un primer pavimento más antiguo y mucho más sencillo. Queda, en el centro del hemiciclo, un espacio relativamente grande sin este tipo de enlosado, que podría corresponder, según Barral, a la antigua cátedra episcopal, que el mosaico habría rodeado. Esta hipótesis nos llevaría a una fecha próxima a la mitad de la centuria. Consideremos que de 1268 han sido datados los paneles procedentes de la abadía de Westminster que se conservan en el British Museum.

Aparentemente, la mayor parte de las piezas que componen el espectacular pavimento de la catedral fueron realizadas a partir de fustes serrados de columnas romanas de diferentes



Detalle del pavimento del ábside mayor

tamaños. Todas ellas de mármol, en colores blanco, negro y ocre, desde una tonalidad clara al rojizo, colocadas en función de dibujar entrelazos circulares y concéntricos. Solo al llegar a la línea de los pilares tangentes a los ábsides laterales se incorporan al esquema general piezas poligonales, aparentemente más tardías. No podemos opinar sobre las dos franjas de rombos que cruzan transversalmente ni dónde se puede situar el trabajo que en 1375 cobraba Bernat de Vallfogona *ratione cuiusdam operis del losament quod facio ad caput dicte ecclesie*, por el enlosado que hacía junto a la cabecera, seguramente el que incorpora formas poligonales góticas, más alejadas del círculo de las románicas.

Texto y fotos: ELM

San Pablo del Seminario

En el entorno de la catedral se han conservado dos pequeñas construcciones del siglo XIII realmente interesantes, que pertenecen al mismo conjunto. La Capilla de San Pablo, en uno de los patios del Seminario, y Santa Tecla la Vieja, en el jardín lateral, en terrenos del antiguo cementerio. El espacio entre la cabecera de la catedral y la muralla romana ha sido muy transformado. Incluso una calle, la de San Pablo, se interpone longitudinalmente. Desde donde estuvo el dormitorio, el desnivel de la roca prosigue en disminución hasta la muralla. En esa zona bien resguardada, detrás del claustro y al amparo de los muros romanos, estuvieron las dependencias para los canónigos ancianos y enfermos. Se lee en la *Ordinatio de vita regulari* de 1154, que los canónigos debían hacer vida en comunidad. Comer en el refectorio, dormir en el dormitorio y acudir a los oficios eclesiásticos, excepto quienes se vieran impedidos por las molestias de la ancianidad o de la enfermedad, *praeter eos, quos molestia senectutis vel infirmitatis impeditur*. Estas frases resultan claves para entender los orígenes de la

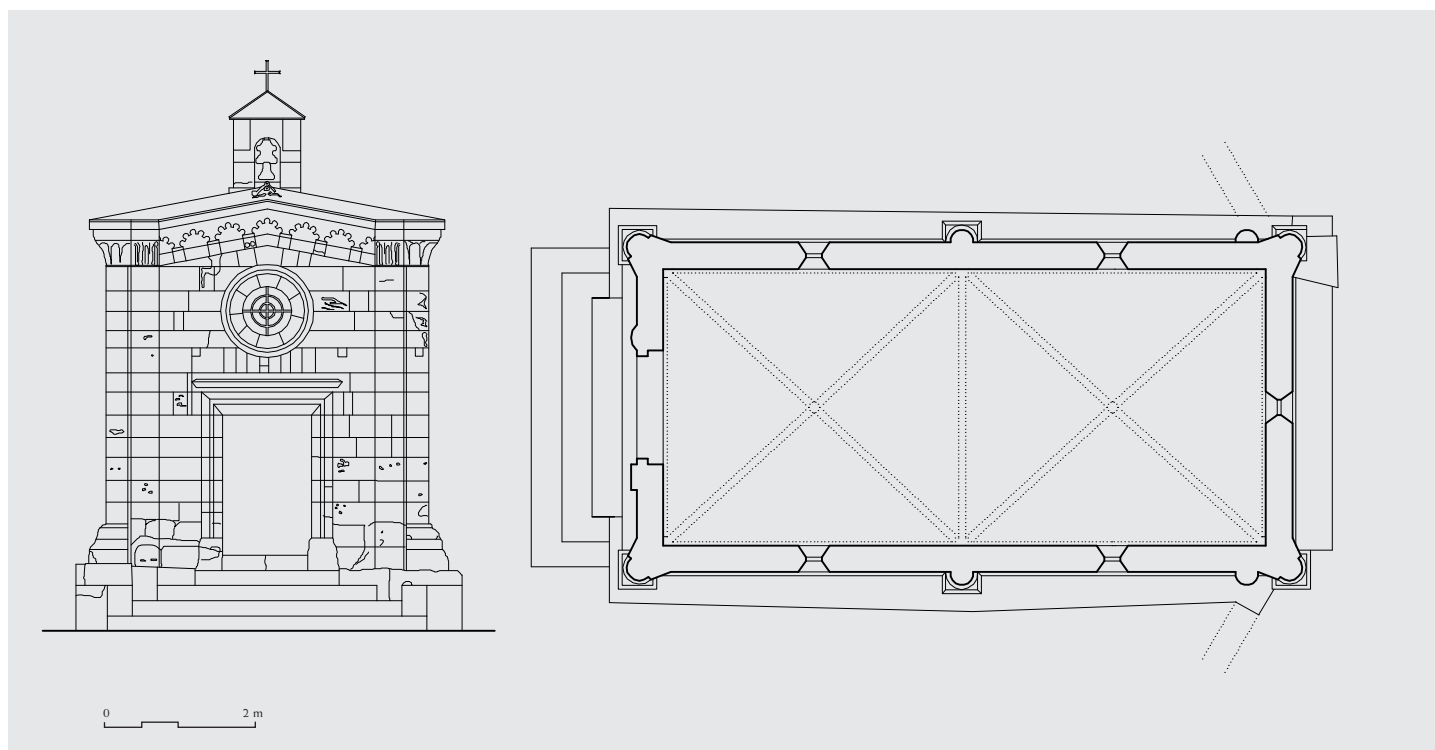
Capilla de San Pablo. Tanto en los monasterios como en las catedrales se dedicaba una atención especial a los miembros de la comunidad afectados por este tipo de limitaciones. Lo curioso es que en Tarragona no se tuviera en cuenta hasta el siglo XIII. En Poblet, ya se había pensado desde su fundación, en el XII, que las primeras construcciones que se levantaban estarían destinadas a los enfermos en un futuro, aunque al principio tuvieran de manera provisional un uso polivalente, a la espera de que fueran terminadas las grandes dependencias definitivas. Sin embargo en Tarragona sería mucho más fácil que en Poblet acercar desde el dormitorio común hasta la capilla superior a los canónigos que no pudieran valerse, pues el dormitorio se encontraría contiguo y al mismo nivel que ella. Ésa pudiera ser la razón de que no hallemos noticia de un canónigo enfermero en Tarragona hasta 1233. Ostentaba el cargo Ramón de Barberà. Con la consagración al culto de la cabecera de la catedral nueva, atribuida a Aspargo de la Barca en 1230, la capilla *inferius et superius* habría sido conver-



Capilla de San Pablo en el antiguo Seminario Pontificio



Capilla de San Pablo. Lateral



Alzado y planta (Autor: Enriqueta Ballester Matas)

tida en sala capitular y se necesitarían unas construcciones diferenciadas, aptas para quienes no pudieran bajar al refectorio y a la iglesia. Un año después existían los capellanes de San Pablo, lo que hace suponer que la capilla estaba acabada. Y con ella algunos edificios complementarios, tal vez un patio o claustro menor, como ocurre en Poblet en la zona de la Capilla de San Esteban.

Emilio Morera nos proporciona datos interesantes de la época del arzobispo Bernat de Olivella que indican, de manera indirecta, la existencia en esa zona de un pequeño núcleo con la infraestructura correspondiente para tal efecto: "Publicó el

7 de mayo de 1280 una constitución relativa a los deberes del canónigo enfermero. Dice en ella que con el deseo de evitar disensiones entre los canónigos, de consentimiento con el entonces enfermero, Arnau de Prats, y de acuerdo con el cabildo, se señala la ración debida a los canónigos enfermos y achacosos, la necesidad de tener un médico y un auxiliar o practicante para su asistencia, la adquisición de medicinas, etc. Se ponen también a disposición del enfermero los *capellanes de San Pablo*, creados en la constitución 'Sit notum cunctis. Actum Tarracone X non. junii, anno Dni. millesimo CCXXXVIII', para hacer compañía a los canónigos enfermos, ayudándoles en el rezo y



Capilla de San Pablo. Interior

auxiliándoles en sus necesidades y se ordena que conforme a lo dispuesto por el enfermero Pere Batet (1302 y +1310, siendo obispo de Tortosa) se coloque en cada lecho...".

La Capilla de San Pablo es una construcción excepcional. Rectangular, de reducido tamaño, con solo dos tramos en

su interior y orientada correctamente hacia el Este, la capilla ofrece una síntesis entre la tradición clásica y la arquitectura medieval del momento, con un amplio margen de variantes para la ornamentación. Abundan las marcas de cantero, que no difieren de las usadas por los picapedreros de la catedral. Digna de especial mención es la fachada principal. La puerta posee un dintel dovelado, de fuerte inspiración romana, en vez del típico arco propio de la época. Encima se abrió una ventana circular para permitir la entrada de luz, además de aligerar el peso que podía recaer, en caso contrario, sobre el hueco de la puerta. Los muros macizos y las pequeñas ventanas con arco de medio punto parecen situarnos en pleno estilo románico. Sin embargo, la manera en que se prepararon los contrafuertes, unos elementos necesarios para la utilización de bóvedas de crucería, desde la misma base del edificio, convierte esta capilla en el mejor logro arquitectónico del primer Gótico en la zona. No puede esperarse que aparezca en Tarragona, junto al Mediterráneo, una réplica de la Isla de Francia. Es suficiente con comprobar cómo los contrafuertes exteriores contrarrestan calculadamente, desde las esquinas, los empujes de los nervios cruzados de las bóvedas. El precedente directo habría que buscarlo en el propio claustro catedralicio, en sus fases más cercanas al Cister y relacionadas con Poblet, como lo demuestran las ménsulas interiores bajo los arcos y los mencionados contrafuertes, dispuestos de manera parecida a los del *lavacrum*, el templete del lavabo del claustro populetano. Y todo ello pudo servir como experiencia para un reto mucho mayor, como fue en la catedral el cimborrio.

El maestro que llevó a cabo la Capilla de San Pablo nos legó, aún viva, la tradición romana visible en los elementos de la puerta adintelada, eso sí, matizada por la talla a bisel visigoda de los relieves románicos que la decoran. Una larga serie de polilóbulos de lejana inspiración musulmana. Ménsulas de corte cisterciense y bóvedas góticas perfectamente previstas desde los cimientos. Todo un repertorio de las vivencias artísticas locales del momento.

Texto: ELM - Fotos: ELM/CSM

Santa Tecla la Vieja

Muy cerca de allí, en la esquina donde la Calle de Les Coques se encuentra con la de San Pablo, está Santa Tecla la Vieja. Puede verse en el jardín de la catedral, aunque tiene parte de la fachada lateral y la posterior hacia la Calle de San Pablo. Todavía se conserva en ese punto el arranque de un arco medieval de algún edificio desaparecido. No poseemos ningún dato documental concreto sobre su construcción. La mayor parte de las opiniones que se han dado sobre esta capilla están inspiradas por el archiepiscopologio de Blanch o por el aspecto formal de la fábrica. Rescatando algunas de ellas y obviando las más inverosímiles, vemos que el comensal Marí

piensa que es la basílica mencionada en la *Ordinatio* de 1154, aunque reconoce que le parece pequeña para celebrar allí las consagraciones de prelados y los concilios. Muy similar es la opinión del Padre Villanueva, que tanta información ha proporcionado a la historiografía moderna, sin que llegara a apreciar dificultad alguna para creer que era la primera catedral. Albiñana, Hernández Sanhauja y Ricardo del Arco la suponen del momento de la restauración de la sede episcopal, "de los siglos XI o XII". Adolfo Alegret, sin embargo, observa que el frontispicio es románico pero los arcos y bóvedas corresponden a la arquitectura ojival de los siglos XIII o XIV.

Emilio Morera la cree obra del XII, pero reconstruida en el XIV para darle forma de Tau, en honor a santa Tecla, sin advertir que el donante de la pequeña capilla añadida en el siglo XIV está perfectamente identificado por la documentación y por la heráldica de la misma capilla. El canónigo Sanç Capdevila esbozó una hipótesis mucho más lógica, aprovechada por Serra Vilaró. Que existió en Tarragona una primera iglesia catedral distinta de la actual y de la capilla de Santa Tecla la Vieja. Serra Vilaró realizó excavaciones en terrenos adyuntos a Santa Tecla y halló restos de un importante edificio romano, además de enterramientos cristianos, llegando a la conclusión de que allí estaría la basílica que entregaba a los canónigos el arzobispo Tord. Sin saberlo, había localizado una parte del *temenos*, la construcción que los arqueólogos han denominado Gran Sala axial. A raíz de las últimas excavaciones, parece muy probable que allí se ubicara la basílica paleocristiana, alineada con el eje longitudinal del templo romano y de la catedral medieval, y que la exedra cuadrangular donde estaría la estatua del emperador divinizado se convirtiera en el ábside de la iglesia cristiana. Permanecería dedicada al culto, para celebraciones muy especiales, según los términos propuestos por el documento de 1145, hasta el

momento en que pasó a llamarse Santa Tecla la Vieja, puesto que ya estaba en uso al menos una parte de la nueva, y conservando, como se ha dicho anteriormente, un uso funerario. Añadida a esta primitiva catedral por la parte más oriental, se construyó la capilla, también medieval, que considerada una parte de la anterior, era conocida con el mismo nombre, siendo finalmente lo único que sobrevivió. Todos estos datos puntualizan una sucesión de hechos, pero aportan bien poco a la cronología de este pequeño templo.

Serra Vilaró centró todo su interés en demostrar que el uso cultural de la basílica se prolongó tanto en el tiempo que ésta no se abandonó hasta la consagración definitiva de la catedral actual en 1331. Eso le lleva a asegurar que el arzobispo Bernat de Olivella habría mandado construir el edificio adjunto a la misma, el de Santa Tecla la Vieja, como capilla funeraria propia. Y en ella habría sido enterrado en el monumento funerario del lado noroccidental, en el tramo más próximo a la puerta y comunicado con la basílica a través del arcosolio. Según un acta del 2 de mayo de 1286 que se recoge en el *Inventari Vell*, Olivella habría dispuesto que su cuerpo fuera enterrado en Santa Tecla la Vieja. El testamento del arzobispo, otorgado en 1287, demuestra el interés del prelado

Capilla de Santa tecla la Vieja. Fachada interpretada a modo de arco de triunfo



por la capilla, pero no menciona absolutamente nada sobre su construcción ni sobre su sepultura. El texto, que tomamos del Padre Villanueva, permite conocer otros datos diferentes de la escueta noticia del Inventari. En él se indica que Olivella había caído enfermo en Tarragona el año anterior. Durante su enfermedad, y seguramente impulsado por la gravedad de la misma, instituyó una serie de capellanías en la Capilla de Santa Tecla, que llamaban "la Vieja", *In primis igitur, quantum ad capellanias, quas olim ordinavimus et statuimus facere in capella Sanctae Teclae, quae dicitur vetus, in cimiterio Sedis Tarrachon., volumus firmiter et mandamus quod juxta illam ordinationem, quam jam super ipsis capellaniis anno praeterito fecimus, dum Tarrachonae infirmabatur...* Puesto que en la capilla se celebraba culto, también hacía donación de sus Breviarios y todos los libros eclesiásticos ordinarios de su pertenencia, *mandamus dari capellae Sanctae Teclae praedictae Breviarios nostros, qui in duobus partibus sunt, et insuper omnes alios libros ecclesiasticos ordinarios quos habemus...*

Tenemos que considerar dos datos importantes de ese testamento. Uno, que en 1287 la capilla en cuestión ya era llamada "la Vieja". El otro, que se encontraba en el cementerio de la seo. Es decir, la Capilla de Santa Tecla la Vieja se habría construido tiempo atrás, como capilla adjunta al edificio romano que hiciese las funciones de primera basílica cristiana. Cuando se construyera esa capilla, la antigua basílica ya estaría dedicada únicamente a uso funerario, porque había sido sustituida para las restantes funciones religiosas a raíz de la consagración provisional de la zona de la cabecera de la nueva catedral hacia 1230. Y eso ocurrió sin duda bastante antes de 1287, puesto que en tiempos de Olivella la capilla ya había heredado de la basílica el calificativo de *vetus*, vieja, y el terreno circundante no se consideraba iglesia, sino cementerio de la seo. Parece posible, pues, descartar que este arzobispo financiara la construcción de Santa Tecla la Vieja. En su testamento no dice que la hubiera construido ni ordena que la construyan. Algo impensable en la época, si fuera él el promotor del monumento. Tampoco se confirma que quisiera ser enterrado en ella. Eso era lo habitual en la Edad Media y tenemos numerosos ejemplos documentados. El más próximo, precisamente en la propia Santa Tecla la Vieja. Añadida al lado de la epístola, en el tramo de la cabecera de este pequeño edificio, el ciudadano de Tarragona Francesc Batet levantó una capilla funeraria de carácter familiar, bajo la advocación de San Nicolás y Santa Catalina. Su testamento se conserva, bastante deteriorado, en el Archivo Histórico Archidiecésano de Tarragona. Había fallecido en 1348, con motivo de la peste negra, y dejaba trescientos sueldos barceloneses para la dotación de la capilla que había mandado hacer, *...lego pro dotatione cuiusdam capelle per me facte et ordinate ecclesie beate Teclae veteris sub advocacione beati Nicholai et beate Quaterine trescentos solidos barchinone...*, en Santa Tecla la Vieja. Y otros trescientos sueldos censuales para los sacerdotes que celebrasen en ella. En el apartado correspondiente se vuelve a repetir que él había patrocinado la capilla en cuestión, *...Item dimitto et lego cuidam presbitero qui... celebrare... ad laude dei et beate*



Capilla de Santa Tecla la Vieja. Capitel interior y arcuación decorada en la cabecera, comparables con el cimborrio y los rosetones del crucero de la catedral



Capilla de Santa Tecla la Vieja. Ménsula comparable con las del cimborrio de la catedral



Capilla de Santa Tecla la Vieja. Capitel

virginis Marie matris eius et totus corte celestis et ab remedium anime... et in remissione peccatorum meorum trescentos solidos censuales... quidem presbiter celebrare tancatur in altari beatus Nicolay et Sancte Caterine, in capella per me facta... in ecclesie beate Teclae Veteris.

La documentación de época medieval es muy escasa en lo que se refiere al conjunto catedralicio de Tarragona. Pre-

cisar mucho más la cronología de Santa Tecla la Vieja con la información escrita que poseemos, resulta extremadamente difícil. En todo caso, podemos establecer con seguridad un margen cronológico entre una fecha posterior a ese 1233 en que suponemos que ya está acabada la Capilla de San Pablo, próxima en el espacio y en las formas arquitectónicas a la de Santa Tecla, cuando encontramos por primera vez la figura del canónigo enfermero, y otra fecha bastante anterior a la muerte de Olivella en 1287, porque en su testamento se indica que ya se la menciona como "la Vieja", sin alusión a la basílica paleocristiana de la que tomó ese nombre, sino al cementerio de la seo. Eso nos sitúa aproximadamente hacia la mitad del siglo XIII. La capilla funeraria de la familia Batet, que se destaca de la planta de Santa Tecla como si fuera el brazo de una T, motivo por el cual Emilio Morera pensó en el simbolismo de la Tau, pertenece efectivamente al siglo XIV.

Para concretar un poco más es necesario recurrir a aspectos estilísticos. Dejando a un lado la capilla Batet, Santa Tecla la Vieja coincide prácticamente en planta y dimensiones con la Capilla de San Pablo. Excepto en la orientación. Mientras la primera se desvía notablemente de lo habitual, al seguir las coordenadas que marcaba la Gran Sala axial, a la que parece haber estado adherida, en línea con el templo romano y la propia iglesia catedral, la de San Pablo, libre de esos condicionantes, tiene la cabecera correctamente orientada, es decir al Este. Por lo demás, ambas coinciden en la disposición de sus dos tramos cuadrangulares y en la previsión, desde el principio, de la construcción de bóvedas de crucería cuatripartita, al colocarse contrafuertes en las esquinas, en la dirección diagonal que siguen los nervios o arcos cruzados de las bóvedas.

No obstante hay algunas diferencias notables, que conceden a Santa Tecla una mayor modernidad. Las ventanas, estrechas y altas, ya tienen arcos apuntados, los arcos de las bóvedas son de sección similar a los de la nave mayor de la catedral y, en general, se distancia considerablemente del repertorio ornamental del claustro. En Santa Tecla no hay marcas de cantero, excepto en la capilla Batet. Eso indica que la obra se encargó por un precio concreto, cerrado, sin cobrar un tanto por pieza. Y se incorporaron soluciones técnicas y decorativas diferentes, debidas seguramente a un taller distinto. Así, en los ángulos interiores, los arcos descansan en columnas que reproducen su misma sección, algo que no se observa en todo el conjunto catedralicio. El único que lo hace sobre ménsulas es el fajón transversal. Los capiteles, decorados con las típicas hojas de lirio planas, presentan en los cimacios tallos y hojas, sustituidos por una cenefa de cintas enlazadas en los que flanquean la cabecera. Si bien algunos de esos cimacios parecen retocados o nuevos, los del testero son originales. Encontramos el mismo motivo geométrico de la cería en otros puntos de la capilla, como la escocia que recorre la cornisa del remate de las fachadas e, incluso, el cimacio de los contrafuertes exteriores. Lo interesante es que se trata de la misma cenefa que aparece en los rosetones del crucero y

en la base del cimborrio de la catedral. Son también idénticas a las del cimborrio las ménsulas, con un aspecto avenerado en forma de abanico, y la preferencia por la utilización del ajedrezado. Series de dados cuidadosamente trabajados, casi teselas, dibujan dos arcadas ciegas en el muro absidal y convergen en una pilastra central muy deteriorada. Parece que las arcadas pudieron ser pensadas con la idea de colocar dos imágenes, como si debiera tener una doble advocación. Sabemos que la capilla funeraria de los Batet tuvo la doble advocación a san Nicolás y santa Catalina, y santa Tecla podía estar preparada para algo semejante. Ante esta posibilidad es fácil pensar que pudo estar dedicada a santa Tecla y san Pablo, santos que con tanta frecuencia aparecen asociados en la iconografía tarraconense. Pero no tenemos constancia de ello. Y en la Visita Pastoral de 1449 realizada por el obispo Alguriense Gonzalo, en nombre del patriarca Pedro de Urrea, solo se dice que *visitavit ecclesiam Beate Teclae Veteris...*, visitó la iglesia de Santa Tecla la Vieja, encontrando deficiencias ya constatadas *in dicto altari*, en dicho altar, en posible referencia al altar principal dedicado a santa Tecla. Visitó también el altar de san Bartolomé en la misma iglesia, pues podía haber más de un altar, *quod in dicta ecclesia est*, además de los altares de *Sancte Catherine* y *Sancti Nicholay*, que son los que corresponden a la fundación de Batet.

Esta relación tan concreta de Santa Tecla con los rosetones de la nave transversal y el cimborrio abre nuevas expectativas sobre la cronología. La capilla pudo ser construida hacia mitad del siglo XIII o algo más. No antes, pues coincide con unos elementos muy concretos de los que se encuentran en la iglesia. En todo caso, después que la capilla de San Pablo, cuya planta y estructuras imita, pero bastante antes de la muerte del arzobispo Olivella. En el proceso se habrían simplificado las arcuaciones polilobuladas de remoto origen islámico, pasando por una fase de solo tres lóbulos como vemos en las fachadas del crucero, y quedando ya en el olvido en Santa Tecla. En este último monumento irrumpen el ajedrezado y el entrelazo, que se mezcla de nuevo con el recuerdo del arte clásico cuando se llega a la fachada principal. Fue diseñada a imitación de un arco de triunfo, como un frontis ligeramente avanzado. El arco de medio punto de la puerta enmarca un tímpano de granito sin decoración. Una losa obtenida al seccionar el fuste de una antigua columna monumental romana.

Santa Tecla la Vieja tuvo fundamentalmente durante siglos un uso funerario. Más tarde se destinó a escuela de teología y de canto, para terminar convertida, con el paso del tiempo, en almacén lapidario. Lápidas funerarias, urnas, restos de fragmentos arquitectónicos y escultura. Entre todo ello destaca un sarcófago enmarcado por un arco apuntado. El arco está decorado por una cinta de puntas de diamante muy similar a las del claustro, el pórtico del antiguo Hospital de Santa Tecla frente al crucero de la catedral e incluso las puertas laterales de la fachada principal de la seo. Aunque actualmente está tapiado por el exterior, se aprecia con claridad que el arcosolio se abría hacia alguna otra construcción,



Capilla de Santa Tecla la Vieja. Monumento funerario de un arzobispo atribuido sin seguridad a Bernat de Olivella

resultando visible el sarcófago desde ambos lados. Así aparece publicado por Serra Vilaró, en fotografías que permiten apreciar la existencia de dos leones de piedra bajo el vaso fúnebre, precisamente de espaldas a la capilla, como si el edificio desaparecido al que estuvo adherida Santa Tecla fuera considerado de mayor rango. Todo eso ayudó a este canónigo arqueólogo en su teoría a favor de que la antigua basílica se mantuviera dedicada al culto mucho más tiempo del que resulta aceptable, hasta después de la muerte de Olivella, antes de ser sustituida por la catedral actual. En cualquier caso, el artista que realizó el arcosolio no fue el mismo que intervino en la construcción de la capilla.

Serra Vilaró no dudó al considerar que se trata del mausoleo del arzobispo Olivella. Y así suele aceptarse sin demasiados argumentos, a pesar de la gran cantidad de incógnitas que plantea este conjunto. Entre las más importantes, las veces que la tumba ha sido abierta y removida, que los restos parecen pertenecer al cadáver de un hombre relativamente joven, cuando este prelado falleció a una edad avanzada, la incongruencia de un sarcófago de mármol sin inscripción, una yacente de piedra caliza y una cabeza mitrada, en este caso también de mármol, que no parece corresponderse con el resto de la yacente. Tampoco tuvo en consideración las palabras del canónigo Posada, quien a finales del siglo XVIII copió casi literalmente a Blanch, pero añadió algunos datos y una duda personal, al decir "murió en octubre de 1287 y está enterrado en Santa Tecla la Vieja, sin epitafio, que así lo mandó él, en una arca grande, y su estatua echada encima; este año de 1792 unos canteros curiosos removieron la lápida, y le vieron entero, vestido y con guantes, anillo, etc. No se si sería éste u otro". Mientras en el testamento del arzobispo, de 1287, se confirma y consolida la fundación de unas capellanías y unas donaciones que se mencionan en un documento del año anterior, no hay alusión alguna sin embargo a la construcción del monumento funerario. Mucho más explícito resulta, respecto al suyo, el testamento de Ramón de Rocabertí, que tanto parece haber contribuido a la obra del claustro de la catedral. Este prelado dejaba trescientos sueldos para la construcción de su túmulo de mármol, ...*Dimitto CCC solidos*



Capilla de Santa Tecla la Vieja. Detalle de la cabeza colocada a la estatua yacente del monumento funerario

in tumulo meo marmoreo faciendo..., además de cien cuarteras de trigo y doscientas de cebada para la obra de su sepultura, ... *Accipio et assigno ad opus sepulturae meae centum quartarias frumenti et CC quartarias ordeï...* Cantidades ambas muy importantes, destinadas una a su monumento funerario que, según el texto, debía ser de mármol y la otra, aparentemente, al conjunto que lo cobijara. No parece que ofrezca demasiada seguridad el hecho de que en el Museo Arqueológico de Tarragona se conserve una cabeza de yacente de piedra hallada en la ciudad, atribuida a una supuesta tumba de este arzobispo fuera del recinto catedralicio. Más difícil de interpretar resulta que una de las urnas funerarias colgadas en los muros de la catedral en el brazo nordoriental del crucero lleve el nombre de este arzobispo, pues no se explica que hiciera semejante provisión de fondos para terminar, sencillamente, en un osario. Y, en cualquier caso, los años inmediatamente posteriores al fallecimiento de Ramón de Rocabertí en 1215 pueden resultar demasiado tempranos para el estilo que se aprecia en Santa Tecla la Vieja. Sería interesante, para proponer con más argumentos una atribución, conocer la antigüedad del cadáver y de los objetos encontrados en el sepulcro, que han sido publicados repetidamente sin ninguna seguridad como ajuar funerario de Olivella, con una investigación en la que se contemplara el empleo de nuevas tecnologías y análisis científicos que nunca se han realizado.

REFLEXIÓN FINAL

En nuestro afán por comprender el *cursus vitae* de un gran monumento —porque los monumentos tienen su propio recorrido vital— solemos intentar encasillarlos en alguna de las clasificaciones al uso, Románico, Gótico..., olvidando con frecuencia la dificultad e ineficacia de trazar líneas divisorias precisas. Todo tipo de circunstancias históricas, las epidemias, las guerras o el interés concreto de un mecenas, pueden alterar lo que parecía que iba a ser una dirección cierta. La construcción de la catedral de Tarragona, en su etapa medieval, se prolongó durante ciento cincuenta años,

se transformó en varias ocasiones y nunca se acabó. Fue comenzada de acuerdo con las características propias del Románico. Pero a lo largo del siglo XIII se empezaron a adoptar las nuevas modas y técnicas artísticas que llegaban del Norte de Europa, el Gótico, sin abandonar las antiguas costumbres, presentes en el importante legado romano de la antigüedad y en las partes ya construidas. De ese modo encontramos, como en otros lugares, la aparente contradicción entre la robustez y el oscuro sentido espacial de las partes bajas del edificio y la mayor esbeltez de las partes altas, donde se introduce la bóveda gótica. Tímidamente, al principio, de manera decidida después, y condicionados siempre por la presencia de las ruinas romanas y el atractivo de la belleza clásica. No hablamos, por tanto, de un monumento románico, sino de un conjunto catedralicio que se integra en la acrópolis romana de la ciudad adoptando, según el momento, las fórmulas del Románico, del Gótico y de las diferentes corrientes artísticas que se suceden a lo largo del tiempo.

La catedral de Tarragona es una gran desconocida para el gran público. Y, sin embargo, tiene mucho que descubrir.

Texto y fotos: ELM

Bibliografía

AZCÁRATE RISTORI, J. M. de, 1990; BARRACHINA NAVARRO, J., 2007, pp. 53-65; BARRAL I ALTET, X., 1979; BARRAL I ALTET, X., 1994; BASSEGODA I NONELL, J., 1966, pp. 533-560; BATLLE HUGUET, P., 1979a; BATLLE HUGUET, P., 1979b, pp. 143-145; BLANCH, J., 1951; BONET DONATO, M. e ISLA FREZ, A., 2011; BRACONS I CLAPÉS, J., 2002, pp. 75-77; BUQUERAS I BACH, J. M., 1991, pp. 344-345; CAMPS I SÒRIA, J., 1988; CAPDEVILA I FELIP, S., 1935; CARBONELL I ESTELLER, E., 1974-1975, II, pp. 75-77;

CARBONELL I ESTELLER, E., y CIRICI I PELLICER, A., 1972, pp. 101-110; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXI, pp. 121-145; CIRICI I PELLICER, A., 1974, pp. 29-32; CIRLOT, J. E., s.d., pp. 53-100; COSTA PALLEJÀ, J. R. *et alii*, 1995, p. 43; DALMASES I BALANÀ, N. de y JOSÉ I PITARCH, A., 1985, pp. 99-108; DALMAU, R., 1956; DEL ARCO, Á. 1914; DOTOR Y MUNICIO, Á., 1961, pp. 101-109; DURLIAT, M., 1971, pp. 265-271; FERNÁNDEZ CASANOVA, A., 1907; FIGUERES I JOVÉ, J., 1992; FIGUEROLA MESTRE, J. *et alii*, 2007; FLÓREZ DE SETIÉN, E., 1859, XXV, pp. 219-221; FONT I RIUS, J. M., 1969-83, I, doc. 49, pp. 82-84; GRAMUNT, J., 1946; GUDIOL RICART, J., s.d., pp. 37-82; LABORDE, A. de, 1806 (1974); LAMBERT, E., 1977, pp. 126-129; LASSALLE, V., 1966, pp. 873-879; LIAÑO MARTÍNEZ, E., 1976-1977, pp. 209-216; LIAÑO MARTÍNEZ, E., 1979-1980, pp. 125-150; LIAÑO MARTÍNEZ, E., 1980a; LIAÑO MARTÍNEZ, E., 1980c, pp. 21-51; LIAÑO MARTÍNEZ, E., 1983, III, pp. 82-109; LIAÑO MARTÍNEZ, E., 1986, pp. 259-263; LIAÑO MARTÍNEZ, E., 1987a, pp. 141-149; LIAÑO MARTÍNEZ, E., 1987b, pp. 95-138; LIAÑO MARTÍNEZ, E., 1989b; LIAÑO MARTÍNEZ, E., 2002a, pp. 63-74; LIAÑO MARTÍNEZ, E., 2002b, pp. 346-355; LIAÑO MARTÍNEZ, E., 2007a, pp. 94-123; MACIAS SOLÉ, J. M., 2013, pp. 123-148; MACIAS SOLÉ, J. M. *et alii*, 2003-2004, pp. 221-246; MACIAS SOLÉ, J. M. *et alii*, 2006, pp. 763-787; MARÍ, M., 1783; MARÍ, M., 1989; MARTINELL I BRUNET, C., 1957, pp. 255-287; MILLENUM, 1989; MIQUEL I ROSELL, 1945-1947, I, doc. 245, p. 258; MORERA I LLAURADÓ, E., 1894, pp. 149-150; MORERA I LLAURADÓ, E., 1897-1959, II, pp. 833-846; MORERA I LLAURADÓ, E., 1904; PALOL SALELLAS, P. de, 1953, pp. 93-112; PIFERRER, P. y PARCERISA, F. X., 1839 (1939), pp. 219-231; PUJOAN I SOTERAS, J., 1948, pp. 460-472; PONS D'ICART, L., 1573, (1883, 1981); PONZ, A., 1785, XIII-XIV; PUIG I CADAVALCH, J., FALGUERA, A. de y GODAY, J., 1909-1918, II, pp. 197-206, III, pp. 479-495; RAMON I VINYES, S., 1984, pp. 37-49; RAMON I VINYES, S., 1988; RAMON I VIÑES, S. y RICOMÀ VENDRELL, X., 1970, pp. 343-398; RAMON I VIÑES, S. y RICOMÀ VENDRELL, F. X., 1979, p. 152; RECASENS I COMES, J. M., 1966-75; RICOMÀ VENDRELL, F. X., 1980; RUIZ PORTA, J., 1931; SÁNCHEZ REAL, J., 1954; SARTHOU CARRERES, C., 1946; SERRA I VILARÓ, J., 1960a; SERRA I VILARÓ, J., 1960b, pp. 22-27, 82-84; STERN, H., 1962, pp. 13-33; STREET, G. E., 1926; TOMÁS ÁVILA, A., 1963; VICENS, F., 1970; VILLANUEVA, J., 1803-1852, XIX, pp. 300-304.

La decoración escultórica de la iglesia catedral. Siglos XII-XIII

INTRODUCCIÓN. CONSIDERACIONES GENERALES

El conjunto catedralicio y episcopal de Tarragona constituye un ejemplo de la complejidad del arte del siglo XIII en Cataluña, circunstancia que se hace extensible a la decoración escultórica. Sin embargo, muestra un abanico cualitativo y cronológico de lo que se clasifica como "románico" que parte de las últimas décadas del siglo XII y se cierra a partir de la década de 1260. Así, ofrece muestras de las relaciones con la escultura catalana coetánea y con regiones del ámbito mediterráneo occidental, especialmente del entorno renovador del 1200, la introducción de muestras del gótico en un marco arquitectónico originado dentro de los cánones del románico, y la transformación y evolución interna de los talleres. Su materialización se inscribe dentro de la serie de monumentos levantados, o modificados, en la etapa final del románico.

Además, en Cataluña, esta gran catedral será construida paralelamente al avance de los grandes monasterios cistercienses, cuya orientación hacia un planteamiento decorativo austero pudo reflejarse en ella.

La seo de Tarragona fue planteada como el edificio símbolo de una sede metropolitana recuperada, emancipada de la de Narbona (de la que hasta entonces dependían los obispados catalanes) y con grandes aspiraciones orientadas hacia la primacía hispánica. Una antigua sede que se fundamentaba, además, en una gran capital provincial romana, la antigua *Tarraco*. El pasado célebre y el trasfondo clásico y mediterráneo debieron marcar su carácter, aunque sólo fuera en algunos aspectos.

Su planteamiento decorativo, su ambición no siempre convertida en resultados brillantes, deben ser entendidos bajo este papel. El núcleo de este programa es, sin duda, la

iglesia catedral. Más allá de las cuestiones arquitectónicas, de sus planteamientos constructivos y sus problemas espaciales, el conjunto ha de ser interpretado también como el centro de un vasto programa destinado al culto de una sede arzobispal, sus altares y las posibles reliquias con sus requerimientos litúrgicos, sus fiestas solemnes, con la obligación de satisfacer el servicio de los sacramentos y la necesidad de articular un espacio útil tanto para autoridades eclesiásticas, canónigos, etc., como para los fieles en general.

Las siguientes líneas se dedican a la decoración de la iglesia, pero su análisis no puede desligarse del de otras piezas del conjunto y de su entorno más inmediato, como el extraordinario claustro, la iglesia de Santa Tecla *la Vella*, la capilla de la enfermería de Sant Pau y la fachada del hospital de Santa Tecla. Su estudio debe emprenderse, sin duda, bajo los aspectos comentados anteriormente, entendiéndolo su especificidad en el marco del arte románico en Cataluña.

Las bases sólidas de la creación del conjunto catedralicio medieval de Tarragona, tal como puede percibirse en la actualidad con su carácter monumental y ambicioso, pueden situarse a partir de la época del arzobispado de Bernat Tort (1146-1163). Fue entonces cuando en 1154, y a raíz de una bula firmada por el papa Anastasio IV, se determinaron las diócesis del arzobispado de Tarragona. También entonces, el prelado tarraconense establecía una comunidad de canónigos agustiniana, siguiendo el modelo de Saint-Ruf de Avignon, en Provenza, de donde él mismo procedía. También es interesante tener presente la concesión de la carta de población a los habitantes de Tarragona en 1149, por parte del arzobispo Tort y de Robert d'Aguiló, a quien se habían encargado la campaña de repoblación del territorio.

A pesar de ello, son remarcables los intentos precedentes de repoblar la ciudad y de instalar allí una nueva sede arzobispal, metropolitana. Destaca la bula emitida por Urbano II, en 1091, por la cual se restauraba la archidiócesis de Tarragona y se otorgaba el palio a Berenguer Sunifred de Lluçà, obispo de Vic. La existencia de una comunidad de canónigos, aunque fuera en estado precario e incluso provisional, queda atestada por la lápida funeraria de Bernat de Torelló, fallecido en 1087.

No es momento de entrar en los problemas planteados, hasta el momento actual, acerca de la incertidumbre existente sobre la ubicación de la antigua basílica y sobre el edificio utilizado provisionalmente hasta que la catedral actual estuviera en condiciones para el culto. Buena parte de estas cuestiones han sido tratadas en la parte correspondiente a la arquitectura, y hasta el momento no parece que, más allá de los importantes testimonios decorativos de la Antigüedad Tardía (incluido el dominio visigodo), actuaran talleres de escultura hasta muy avanzada la segunda mitad del siglo XII. Así, respecto del nuevo templo, las donaciones se van produciendo desde el inicio del último tercio del siglo XII. De modo que la primera referencia conocida remonta al 1167, cuando Pere de Queralt, en su testamento, legaba

1000 sueldos *ad ecclesiam Sancte Teclae faciendam*; ello sucedía en tiempos del arzobispo Hug de Cervelló (1164-1171), quien dejaba, en su testamento en 1171, *ad opus ecclesiae incipiendum et ad officinas canonicae faciendas, in eodem opere, sicuti tunc ordinaverat, expenderetur*. También se ha atribuido el avance de la construcción al arzobispo Berenguer de Vilademuls (1174-1194), puesto que durante su prelatura se destinaron diversas rentas de la mitra tarraconense y las vacantes de algunos canónigos para la obra de la catedral, durante doce años. Asimismo, la existencia de algunas lápidas ha conducido a suponer que en 1184 el ábside principal debía de encontrarse en un estadio constructivo avanzado. Estas referencias concuerdan, hasta cierto punto, con la primera mención del canónigo obrero, que se produce en 1185, en una bula otorgada a la Iglesia de Tarragona por el papa Julio III, donde se cita a Gerard d'Aldeja como *operarius*.

La importancia del arzobispado de Tarragona sitúa a sus cargos más destacados en el entorno del conde-rey, cuyas aportaciones también iban destinadas a mantener, cuando no impulsar, el avance constructivo de la catedral. Así se produjeron los legados de Alfonso el Casto, en 1194, y de Pedro el Católico, en 1212. El último cedía, en dicha fecha, el horno del Puig d'en Pallars y 300 sueldos de renta perpetua sobre los derechos reales *per a que la fabrica de la Iglesia que se anave fents se anes perficionant*. Debe tenerse en cuenta que la construcción y el programa decorativo del edificio debía avanzar bajo un contexto local y general no siempre favorable. No podemos ahora entrar en detalle en las vicisitudes históricas de los territorios de la Corona de Aragón a lo largo del siglo XIII. Basta poner énfasis en que en dicho contexto, la contribución del arzobispo de Tarragona afectó, sin duda, al progreso de la construcción del conjunto catedralicio.

Los datos que pueden proporcionar referencias de cara a situar cronológicamente el avance del edificio, sus replanteamientos y el alcance de su decoración escultórica son, en términos absolutos, casi inexistentes. Por ello, de gran utilidad puede ser el análisis de la escultura, de la evolución de los talleres y de su filiación. De este modo, en base a la cronología aplicada en otros monumentos, pueden fijarse algunas etapas, aunque sea en términos relativos. Aunque también es cierto que, a partir de mediados del siglo XIII, algunos testimonios documentales y plásticos pueden aportar referencias para señalar el final de una producción que se inscriba dentro de los límites del románico. Este problema, en la iglesia catedral de Tarragona, se entrecruza con la cuestión del cierre del edificio. En este sentido, la referencia más utilizada es la lápida del canónigo obrero Ramon de Milà, fallecido en 1266, cuya inscripción le atribuye la construcción de diez tramos de bóveda del edificio. El estilo de la escultura que ocupa la parte triangular de la lápida manifiesta una clara relación con los recursos plásticos habituales en Tarragona, y puede clasificarse todavía en clave de románico. Se puede suponer, pues, que hacia la década de los años 1260 todavía están activos talleres que responden a la tradición del románico.

La introducción de formas góticas se detecta a partir del último tramo de las naves y en la decoración de las portadas laterales de la fachada principal. La llegada del maestro Bartomeu, procedente de Girona, contratado por el arzobispo Bernat d'Olivella (1272-1287) para trabajar para la fachada de la seo, marcará ya el cambio definitivo en la concepción del programa escultórico de la catedral, fijado en una estética gótica. De este modo, la figura del arzobispo debe de interpretarse como clave para el cambio de rumbo que experimentó el carácter de la decoración de la seo, cosa que se hace visible en la decoración figurativa de las portadas laterales, a pesar de que mantienen una composición arquitectónica equivalente a las del transepto.

En cualquiera de los casos citados se hace difícil, sin embargo, establecer una correspondencia indiscutible y unánime entre las fechas, las personalidades implicadas y las distintas fases constructivas del edificio. A pesar de que observaremos posibles correspondencias entre el origen de algunos cargos eclesiásticos y la filiación de las formas escultóricas, la dinámica de los talleres y sus tendencias también pueden responder a vías distintas de las que atañen a los benefactores.

LAS PARTES INFERIORES DE LA CABECERA

La decoración escultórica de la cabecera, que incluye las portadas y los capiteles e impostas de los pilares, muestra el trabajo de distintos talleres que, al mismo tiempo, pueden contribuir al conocimiento del avance de la construcción. En este sentido, dos de los primeros talleres conectan perfectamente con algunas de las corrientes más extendidas en el ámbito catalán, y mejor enlazadas con las tendencias generales, entre el último cuarto del siglo XII y la primera década del siguiente.

El primero de ellos, conecta con las producciones barcelonesas del coetáneas, deutoras de las experiencias en Girona (claustro de Sant Pere de Galligants) y cercanas al ambiente

Grupo de capiteles del tramo previo a la capilla del lado de la Epístola, contigua al presbiterio



antiquizante de la escultura provenzal. En Tarragona, la presencia de esta tendencia se detecta en las partes bajas de la cabecera, incluyendo –no sin diferencias– las dos portadas y la decoración de los capiteles de la zona de los absidiolos, incluida la entrega hacia el transepto. La portada abierta en el tramo previo del ábside interno del lado de la Epístola, conocida como de Santa Tecla, se compone de dos arquivoltas lisas, de modo que concentra la escultura en los capiteles e impostas correspondientes. Los dos capiteles de la parte de la izquierda siguen un esquema basado en el corintio antiguo, con dos niveles de hojas de acanto, las volutas en los ángulos superiores y una rosácea en el punto correspondiente al dado central. A pesar del estado de deterioro, que afecta especialmente el capitel interior, destaca el aire antiquizante en el tratamiento de los motivos. Las dos piezas de la derecha, en cambio, muestran un esquema de entrelazo en el que se enmarcan palmetas y semipalmetas. El recuerdo del capitel corintio y el recurso al entrelazado recuerda la escultura de Barcelona, así como la de la iglesia del castillo de Sant Miquel de Camarasa (la Noguera, Lleida).

Mención aparte merece el relieve de mármol encastado por encima de la portada, tangencialmente al guardapolvo, que presenta el tema de la Crucifixión de Cristo, con Longinos y Estefatón, la Virgen y san Juan. Estilísticamente difiere totalmente de la portada, y coincide con las formas del taller que actuó en el frontal de altar y en el claustro de la propia seo tarraconense. El tema se desarrolla precisamente en el mismo claustro, donde de modo elocuente aparecen las figuras de los dos ladrones, Dimas y Gestas, y se prescinde de las de María y san Juan. Puede fecharse hacia 1215-1230, de modo que debió instalarse en un momento posterior a la construcción de esta parte del templo.

En las partes bajas del interior de este lado de la cabecera, sobresalen algunos capiteles y elementos de friso que pertenecen a los elementos de soporte de las bóvedas del ábside interior derecho y del tramo que le precede. Los repertorios derivados del capitel corintio antiguo adquieren distintas

Capitel del tramo previo a la capilla del lado de la Epístola, contigua al presbiterio





Puerta llamada de Santa Tecla, en el lado de la Epístola, de la cabecera



Capiteles de la Puerta llamada de Santa Tecla, en el lado de la Epístola, de la cabecera



Grupo de capiteles del tramo previo a la capilla del lado del Evangelio, actualmente de Santa Maria dels Sastres"

variantes. En otros casos aparece decoración zoomórfica, con representaciones de águilas, manteniendo un fuerte sentido del volumen y agilidad en el tratamiento de las formas. También el taller que trabajó para las piezas de esta zona se basa en repertorios de tradición antiquizante, próximos a formulaciones desarrolladas en Provenza y el Languedoc mediterráneo, o incluso en Toscana. En esta parte de la cabecera de la iglesia, no puede pasar desapercibida la puerta de sección rectangular que comunica el presbiterio con la capilla interior derecha, con una decoración geométrica en zigzag que recorre las jambas. Si bien este tema es muy frecuente, su tratamiento a base de un fuerte sentido del claroscuro le confiere una cierta personalidad. De este modo, se le localiza en

otros puntos de la catedral, como en la decoración de algunos óculos, como entre los restos decorativos conservados de la iglesia también tarraconense de Santa Maria del Miracle. A su vez, se observa en conjuntos de Barcelona y su entorno artístico.

En el lado del Evangelio, tan sólo hay que considerar la decoración del tramo previo a la estructura arquitectónica de la actual capilla de *Santa Maria dels Sastres*, abierta en el siglo XIV. Los capiteles correspondientes ofrecen una situación análoga a la del lado opuesto, con decoración de tipo vegetal donde aparecen de nuevo variantes del capitel corintio antiguo, o bien esquemas con palmetas invertidas, tratados siempre con un relieve vigoroso y de desenvoltura formal. Su

planteamiento encaja perfectamente con la parte derecha de la cabecera.

Si prestamos atención a los datos existentes sobre las primeras etapas de la construcción de la catedral de Tarragona, esta parte de la escultura del edificio puede pertenecer a las décadas de 1180-1190. Los puntos de contacto con conjuntos de la ciudad de Barcelona no deben sorprender, ya que los arzobispos Hug de Cervelló y Guillem de Torroja habían estado vinculados con la iglesia barcelonesa; el primero había sido canónigo sacristán de la catedral, y el segundo obispo entre 1144 y 1177, antes de ocupar la sede tarraconense.

La Puerta del Claustro

En este mismo tramo se sitúa la puerta que comunica la iglesia con el claustro, en el punto que se corresponde a la de San Juan o Santa Tecla, en el lado de la Epístola. Su encaje en este punto del claustro puede parecer forzado, tanto por la desviación que se observa en las bóvedas del ángulo correspondiente del claustro, como por la forma en que fueron colocadas algunas de sus piezas. Trabajada en mármol conservado de modo casi impecable, su estilo y su iconografía la convierten en una de las piezas más estudiadas y controvertidas de la catedral. Orientada hacia el claustro, su programa iconográfico es ambicioso, si lo comparamos con el conjunto románico de la catedral, si exceptuamos el frontal de altar y el propio claustro. Bajo las arquivoltas

lisas, en el tímpano aparece la *Maiestas Domini* rodeada por el Tetramorfo, en una composición que se ha hecho derivar de conjuntos emblemáticos como el del *Portail Royal* de la catedral de Chartres (1140-1150), o de la portada de la catedral de Saint-Trophime de Arles, en Provenza; el capitel del parteluz está decorado por sus cuatro caras, ordenadas mediante arquitectónica, y contiene una representación de María con el Niño, asociada a una adoración de los Magos, la Natividad, a la derecha, y la Visita de los Magos a Herodes en la cara posterior, escena que normalmente permanece tapada por las puertas actuales. La temática neotestamentaria continúa en un capitel del lado izquierdo, con el Sueño de los Magos, advertidos por el ángel, y en un capitel de la derecha, con la Visita de las Marías al Sepulcro. El resto de la decoración combina las composiciones vegetales, con esquemas derivados del corintio, y representaciones de animales afrontados.

La iconografía de la "Puerta del Claustro" coincide en muchos aspectos con la que podría detectarse en los ingresos más destacados de las iglesias. Por ello sorprende su presencia en este punto de la catedral, a pesar de ser igualmente un punto importante para la comunidad de canónigos. Fue relacionada ya hace tiempo por Victor Lassalle con conjuntos de la escultura provenzal, de modo que su carácter coincide, en un sentido general, con el aspecto antiquizante, de raíz mediterránea, que se desarrolla en otros puntos de la cabecera, como ya hemos ido señalando. Pero al margen de sus



Puerta del Claustro



Capiteles de la Puerta del Claustro



Capitel de la Puerta del Claustro. Escena de la cara posterior, con la Visita de los Magos a Herodes

analogías con la escultura provenzal, la puerta del Claustro permite ahondar en las vinculaciones con la escultura barcelonesa del último cuarto del siglo XII y, también en concreto, con la de la iglesia del castillo de Camarasa, que pertenece al mismo círculo artístico. De hecho, una parte de la escultura de este monumento, en parte conservada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 17601-05), puede entenderse como un reflejo directo de la decoración tarraconense, con un trabajo adaptado a un material pétreo distinto al mármol, y con una mayor tendencia a la simplificación técnica. Hasta cierto punto, se acentúa la tendencia a una cierta rigidez en el tratamiento de la figuración, ciertas irregularidades en la distribución de los espacios en contraste con el trabajo más ágil y convincente de los esquemas vegetales derivados del capitel corintio antiguo.

El encaje de la estructura de la puerta, que deja las piezas de la parte derecha con una parte de su superficie marmórea sin pulir, ha suscitado dudas sobre cuál era el destino original de la misma. Algunos autores, como Puig i Cadafalch, hablaron de la fachada principal. Como veremos más adelante, su composición arquitectónica coincide en muchos aspectos con las dos laterales de la citada fachada. Además, en el ángulo correspondiente del claustro, se produce una desviación de la anchura de las bóvedas como adaptación a la anchura de la propia portada, y una alteración en los relieves escultóricos de la zona, con alguna pieza de época gótica, que avalarían la hipótesis de alguna transformación posterior de esta parte del claustro. En cualquier caso, la cuestión sigue abierta, más cuando el planteamiento de una portada dotada de un programa iconográfico de cierto alcance entre la iglesia y el claustro, ofrece algunos casos semejantes en distintos ámbitos del románico.

LAS PARTES ELEVADAS DEL PRESBITERIO Y DEL TRANSEPTO

La decoración correspondiente al ábside principal y a los dos tramos del presbiterio se desarrolla en dos niveles distintos. El primero se corresponde a la coronación de los pilares hasta la entrada al crucero, con sus capiteles y la línea de impostas correspondiente. Como veremos, este nivel cuenta con dos partes perfectamente diferenciadas desde el punto de vista estilístico e iconográfico. Un segundo nivel pertenece a la prolongación en altura de los tramos del presbiterio, de acuerdo con un supuesto cambio de planificación, que defendió Puig i Cadafalch, y que afectó la continuación de las obras de la catedral.

En el lado derecho se desarrolla un pequeño grupo de capiteles historiados, quizás como ciclo sintético de la historia de la Salvación, desde la Creación y la Caída del Hombre hasta la resurrección de Cristo, resumido en el grupo de capiteles del primer pilar. En concreto, se han identificado los siguientes temas, de izquierda a derecha: dos serafines, la Creación de Eva, la Reprobación de Dios a Adán y Eva tras el Pecado Original, las Ofrendas de Caín y Abel y, finalmente, la Visita de las Marías al Sepulcro.

El resto de pilares presenta decoración basada en temas zoomórficos y vegetal, con nuevas derivaciones del capitel corintio antiguo. En conjunto, se observa un taller habilidoso ante los repertorios de tipo vegetal, tal como se observa con los capiteles de hojas de acanto, cuyo trabajo se aproxima al carácter antiquizante, ágil, visible en la decoración de las partes bajas de la cabecera del templo. Sin embargo, la figuración es tosca y presenta una tendencia a la síntesis en el momento de representar los detalles de los personajes, con formas más planas y sujetas al marco arquitectónico. Las



Capiteles de un pilar de la zona del presbiterio
(Foto: URCOTEX I. S.L.)

impostas de esta parte del presbiterio se decoran con motivos de carácter vegetal, mediante semipalmetas ligadas a cintas o tallos ondulantes, en ocasiones entrelazadas. El trabajo en relieve parece reforzar el efecto del contraste entre luz y sombra.

Esta tendencia y este tipo de repertorio parece tener continuidad en los capiteles y las impostas de las pilastras añadidas a los pilares, para aumentar la altura de esta parte del edificio. Sin embargo, debe de estudiarse con más detalle, lo mismo que la decoración escultórica del transepto. Tanto un caso como el otro, muestran un predominio de la decoración de carácter vegetal, con algunas concesiones a los temas de bestiario, a base de seres afrontados situados encima de hojas de acantos o bien inscritos en roleos.

En este sentido, la temática historiada desaparece por completo a partir de la conexión del transepto con los tramos de las naves, de modo que el programa decorativo del interior de la iglesia difiere profundamente, por no decir radicalmente, del de la otra gran catedral de la época en Cataluña, la *Seu Vella* de Lleida, estudiado recientemente por Meritxell Niñá.

También hay que recordar la decoración del óculo abierto en el segundo nivel del primer tramo del presbiterio, en el lado de la Epístola. Su decoración consiste, tanto en el interior como en el exterior, en motivos geométricos que enlazan estilísticamente con las zonas bajas de la cabecera.

La mitad izquierda de alcanza la línea de imposta del presbiterio muestra un panorama estilístico e iconográfico muy distinto al de la mitad derecha, que ha podido ser analizado y contextualizado con cierta precisión. La decoración de la línea de impostas, que marca el arranque de la bóveda del ábside, presenta una serie de palmetas yuxtapuestas, enlazadas por una cinta perlada; el motivo se desarrolla hasta la interrupción de esta línea en el muro del transepto izquierdo. Este motivo aparece en los claustros de la catedral de Girona y del monasterio benedictino de Sant Cugat del Vallès, y res-

ponde a la influencia tolosana, tal como demostramos en un trabajo junto con Imma Lorés. Cabe recordar, antes de seguir comentando los temas, que la escultura románica en Cataluña se caracterizó, desde los años 1130-1140, por los lazos de dependencia respecto de la escultura de los monumentos tolosanos, hecho que llegó a reflejarse tras sucesivas fases de renovación hasta las primeras décadas del siglo XIII. Basta tener presente que en el propio claustro de la seo tarraconense también hay recuerdos de la escultura de Toulouse y de otros centros de su influencia, como veremos más adelante.

Los capiteles correspondientes al primer pilar están decorados con esquemas derivados del capitel corintio, en una variante que también se observa en Girona y Sant Cugat. En los dos pilares restantes, se desarrolla una rica y profusa temática figurativa, con escenas de caza, de lucha y representaciones de bestiario, compuestas ante un fondo vegetal con el que en ocasiones se entrelazan. En el pilar que separa los dos tramos del presbiterio se representan una escena de caza, flanqueada de otro capitel corintio, a la derecha, y de la lucha victoriosa de Sansón ante el león, a la izquierda; en el pilar correspondiente al crucero, aparece una escena del hombre sometiendo a las fieras, de caracterización reptiliana, flanqueada de una escena de juglaría, a la derecha, y de dos leones afrontados, a la izquierda; éste enlaza con el doble capitel encarado hacia el transepto, decorado con una representación de lucha entre dos guerreros contra un centauro y un león; cierra la serie una composición de dos cuadrúpedos alados, afrontados.

De este modo, el análisis de la escultura de este sector del edificio, de su estilo y repertorio, permite detectar la presencia de un taller procedente de la catedral de Girona, que trabajaría en Tarragona entorno a 1190-1200. A pesar de que las analogías entre centros relativamente distanciados entre sí puede atribuirse a la circulación de modelos o a la itinerancia de los talleres y de sus artistas, para el caso que comentamos

es interesante recalcar que el arzobispo Berenguer de Vilademuls procedía de Girona, donde era abad de la colegiata de Sant Feliu.

En otro marco arquitectónico, merecen también un estudio detallado los elementos esculpidos que resiguen el contorno de los dos rosetones abiertos en las fachadas de ambos lados del transepto. A modo de orlas, se recurre a la decoración de carácter vegetal y a los motivos geométricos, algunos de los cuales también aparecen en el rosetón del ábside mayor del monasterio cisterciense de Santes Creus. En la propia catedral, los recursos utilizados coinciden con algunos de los observados ya para la zona del presbiterio y, como veremos más adelante, para el tratamiento de la cornisa de la zona del mismo transepto.

Además, la decoración escultórica del cimborrio se sitúa fundamentalmente en torno a la línea de impostas que marca el arranque del cuerpo octogonal, en el friso que se superpone a la arquería ciega de la base y en el enmarcamiento de los ocho muros por lo que se refiere al interior. Por otro lado, en el exterior, la escultura se concentra en el coronamiento, en la cornisa, y en los capiteles de los pilares. El planteamiento decorativo es austero, basado en temas de carácter geométrico y vegetal. En su mayor parte responden a repertorios ya utilizados previamente en otros puntos de la catedral, como las cintas entrelazadas o en zigzag, palmetas, etc. La arquería ciega de la cornisa recurre a los arquillos entrelazados, que se observa en conjuntos arquitectónicos hispánicos del entorno del 1200. Se manifiesta, pues, una clara continuidad respecto de los talleres que trabajan en las primeras fases constructivas de la catedral.

LA ESCULTURA DE LA NAVE CENTRAL Y DE LAS LATERALES

En el desarrollo de los cinco tramos de las tres naves, la decoración escultórica aparece en los capiteles y las impostas de los pilares de las naves, que dan soporte a los arcos de separación entre la central y las laterales, en los correspondientes a los grupos de columnas adosadas correspondientes a los arcos y nervios de los tramos de la bóveda central, y los que se corresponden con los arcos de las naves laterales.

En líneas generales, se detecta una continuidad respecto de algunos de los talleres del transepto y la cabecera, en su conjunto. Entre los repertorios utilizados, predominan los temas de carácter vegetal, que dejan espacio para la figuración humana o zoomórfica en contadas excepciones, que de vez en cuando parecen retomar temas de la zona del presbiterio. La mayor agilidad y convicción que se observa en los capiteles decorados con esquemas de carácter antiquizante, a base de hojas de acanto o similares, contrasta con las dificultades de ejecución visible en los ejemplos donde aparece la figuración, algo que ya sucedía en una parte importante de la cabecera, especialmente en las partes altas del lado derecho del presbiterio. Uno de los casos más significativos es el de



Capiteles de un pilar de separación de las naves (Foto: URCOTEX I. S.L.)

la representación de un sagitario y un guerrero, cuya composición deriva, con escaso margen de dudas, al de la misma escena del presbiterio, emparentada con los talleres de Girona y Sant Cugat del Vallès. En otros casos, las imágenes de animales afrontados tales como aves, cápridos, etc., situados sobre motivos vegetales, responden de un modo genérico a todo el bagaje de repertorios del románico. Es en este punto donde, además, se observan puntos de contacto con otros conjuntos del entorno tarraconense, como la decoración del pórtico del antiguo *Hospital de Santa Tecla*, tal como ya indicó Francesca Español.

El estudio debe también abarcar las bóvedas, con los motivos geométricos de los nervios en los tramos aparentemente más avanzados, y con el análisis del repertorio figurativo de las claves. En este caso, debe contemplarse la posibilidad de un programa global. Interviene aquí la atribución de las diez bóvedas que debieron ser cerradas en tiempos del canónigo obrero Ramon de Milà, fallecido en 1266, según se detalla en la inscripción de su lápida funeraria, como ya hemos comentado anteriormente.

Del mismo modo que en el transepto, el estudio de las obras debe profundizarse con el fin de poder establecer una clara compartimentación de los talleres y de su relación con la cabecera de la iglesia. Sin embargo, puede adelantarse la existencia de un plan decorativo sistemático, aunque el resultado técnico y plástico sea muy irregular y sus repertorios reiterativos. En los tres primeros pilares, la decoración de las impostas consiste en un sistema de molduras, visible también en el punto de arranque de los nervios y los arcos de la nave central, interrumpida por la presencia de los ventanales. En otros casos, se desarrolla una serie de palmetas yuxtapuestas, visible en otros casos como, por ejemplo, en la fachada del hospital de Santa Tecla. Puede sospecharse que a partir de las naves, la renovación de los talleres se produjo de modo interno, para llegar a una cierta estereotipación que sólo sería

superada mediante las aportaciones de escultores más avanzados, ya a partir de los años 1270.

LA DECORACIÓN DE LA FACHADA PRINCIPAL

La fisonomía del proyecto inicial de los muros de la fachada principal del edificio queda transformada por el frontispicio gótico. Pero los muros de la fachada correspondientes a las naves laterales se inscriben perfectamente dentro de la caja de muros del conjunto del edificio y presentan, como veremos, estructuras decorativas que tipológicamente pueden considerarse relacionadas con la tradición del románico y que se observan en partes más tempranas de la iglesia. El proyecto inicial debía de comprender necesariamente una puerta central, de una composición equivalente a las dos laterales que confiriera al conjunto una imagen global y homogénea. Su ausencia y su posible sustitución puede quedar compensada, en aras a un estudio actual, por el análisis de las laterales, que sin duda proporcionan pautas para aproximarnos a la supues-

Portada lateral derecha de la fachada principal



ta composición general. Pero ello nos conduciría hacia el terreno siempre arriesgado de las especulaciones.

La composición general de la fachada comporta también la decoración de los óculos, cuya decoración escultórica se sitúa en las molduras que enmarcan la apertura. Los motivos, de carácter vegetal y geométrico, se inscriben perfectamente el carácter y el repertorio visible en otras partes de la catedral tarraconense y en los edificios que se le asocian. De hecho, y a excepción de la figuración presente en las dos portadas laterales, el estilo y los repertorios geométrico-vegetales se inscriben totalmente en el mismo proyecto que el del interior de las naves.

Sea como sea, las dos puertas laterales, abiertas ante cada una de las naves menores, coinciden en planteamiento arquitectónico y decorativo: una doble arquivolta lisa con guardapolvo, tímpano instalado sobre un dintel de lados curvados, y capiteles con sus respectivas impostas. Como en la *Puerta del Claustro*, el material utilizado es el mármol blanco, en contraste con la piedra usada en el resto de la fachada. Si bien el esquema general de cada portada responde a lo tradicional en términos de románico, la decoración escultórica responde a momentos más avanzados, y puede calificarse ya de perteneciente al gótico. En este sentido, y vista la diferencia de estilo que se observa entre la escultura de ambas portadas, a la homogeneidad arquitectónica se le contraponen una heterogeneidad, e irregularidad, escultóricas. La apertura de sendos óculos, también decorados, completa el planteamiento de los muros de la fachada.

La puerta del lado de la Epístola (derecha) presenta temática historiada en los capiteles y las antas, basada tanto en temas neotestamentarios, hagiográficos y, probablemente, de carácter litúrgico. El carácter tosco de la figuración, en composiciones muy apretadas, puede confundir respecto a su datación, que puede situarse ya en el último tercio del siglo XIII. Y a pesar de que algunos de los fondos de carácter vegetal responden a la propia tradición tarraconense generada desde el frontal de altar de Santa tecla, el claustro y otros elementos del interior, debe de situarse dentro de lo gótico, tal como sucede, por ejemplo, con los relieves del claustro de la catedral de Tortosa.

En la puerta del lado del Evangelio, en cambio, la temática historiada se circunscribe al tímpano, fechable también tardíamente. La representación de la Virgen con el Niño es asociada con la Adoración de los Magos, y se acompaña también de la Anunciación a María y el Anuncio a los Pastores. Estilísticamente, pertenece netamente al gótico. En cambio, los capiteles de las jambas, con decoración de tipo vegetal, está relacionada todavía con el conjunto románico. Motivos similares se observan en el mismo interior de la catedral y también en la portada de la iglesia del Pla de Santa Maria (Alt Camp), relacionada estilísticamente con los monumentos de la ciudad de Tarragona.

Pero la decoración de esta parte de la fachada no puede prescindir de la interpretación de la presencia del sarcófago



Sarcófago tipo Bethesda reutilizado y empotrado sobre la portada de la derecha de la fachada principal

paleocristiano del tipo Bethesda, encastado a escasa altura de la puerta correspondiente. Representa uno de los casos más interesantes del reaprovechamiento de unos relieves tardoantiguos en un edificio medieval en el mundo hispánico. En Cataluña, el ejemplo más destacado es el de los ocho sarcófagos reaprovechados en los muros del presbiterio de la iglesia de Sant Feliu de Girona, pero su sentido difiere del caso que nos ocupa. Originariamente producido en Roma y fechable hacia el año 400; está trabajado en mármol blanco y presenta temática neotestamentaria, organizada a modo de friso continuo.

En su momento, Serafín Moralejo hizo referencia al contraste existente entre la calidad de sus relieves y el carácter tosco de la escultura de la portada, a la vez que la presencia de la Entrada a Jerusalén en dicho relieve sugeriría la comparación con las portadas toscanas y provenzales que contaban con este tema, labrado en época románica.

EL CORONAMIENTO EXTERIOR: MÉNSULAS Y CORNISAS PERIMETRALES

El planteamiento externo del edificio se distingue por el predominio de los volúmenes marcados por las estructuras arquitectónicas y por lo distintos cuerpos del conjunto: ábsides, naves del transepto, crucero, cimborrio y torre campanario, contrafuertes, etc. En el tratamiento de los muros dominan las superficies lisas, incluso en buena parte de las oberturas. En este apartado, la decoración escultórica se ciñe estrictamente a los elementos estructurales de las portadas, ventanales y óculos o rosetones, tal como ya hemos visto. La apariencia global del exterior de la seo es, pues, de una marcada sencillez y contundencia de líneas, que se contraponen a la profusión y densidad de los puntos decorados con relieves. Sin embargo, es interesante hacer referencia a la decoración

Portada lateral izquierda de la fachada principal. Detalle.





Capiteles del lado izquierdo

de las cornisas. El ábside principal ofrece una excepción relativa al presentar una estructura de carácter defensivo, en que la serie de arquillos de medio punto sustentada por las respectivas ménsulas es reforzada por cinco estructuras en forma de matacanes. En cambio, los muros del transepto y las naves están decorados con arquillos trilobulados coronados por un estrecho friso tratado con motivos geométricos, concretamente un ajedrezado. Los canecillos de soporte de los arquillos contienen cabezas humanas, animales o monstruosas, en las que prima el carácter grotesco. Este sistema recorre la cornisa en la totalidad del transepto, en el lado meridional de la nave principal hasta el tercer tramo, si bien el segundo fue reformado con arquillos ya góticos.

En conjunto, parece que se adaptó una solución paralelamente utilizada bajo la cornisa de las cuatro alas del claustro, aunque en este caso se optó por arquillos heptalobulados. Como en el claustro las enjutas de cada pieza presentan una rosácea. Tanto el recurso de los arquillos trilobulados como el del ajedrezado se inscriben en la tradición románica y se observa en algunos conjuntos catalanes relacionados, precisamente, con Tarragona. El mismo motivo aparece también en el friso que corona la portada de la iglesia de Santa Tecla *la Vella* y entre los restos decorativos de la iglesia, del anfiteatro, de Santa Maria del Miracle.

PIEZAS DESCONTEXTUALIZADAS Y RELIEVES FUNERARIOS

No podemos finalizar este texto sin hacer alusión a una serie de piezas dispersas, procedentes o relacionadas con la

seo tarraconense, en especial algunos capiteles y elementos funerarios.

Así, se conserva un capitel en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 24027), catalogado como procedente de la catedral de Tarragona, sin mayores precisiones. Ingresó en el museo en 1906, y mide 33 x 24 x 24 cm. Su composición arquitectónica es prácticamente idéntica a la de los capiteles del claustro, con el ábaco continuo y liso, y la cesta trabajada a base de un relieve bajo. Está decorado en sus cuatro caras por motivos vegetales (frutos) que parecen adquirir carácter heráldico, que en dos caras flanquean la Tau, emblema de la seo por lo menos desde las últimas décadas del siglo XIII. De hecho, coincide exactamente con otros dos capiteles, conservados en el Museu Diocesà de Tarragona (inv. 1234 y 1235), tratados específicamente más adelante, que también incluyen el mismo motivo, consistente en un fruto, trabajados igualmente en mármol y cuyas dimensiones son idénticas a las del capitel conservado en Barcelona. En todos los casos, la forma de los motivos permite recordar un comentario del canónigo Josep Blanch que en el siglo XVII observó en la fachada, la representación de las armas del arzobispo Bernat d'Olivella. Ello concordaría con la datación propuesta para estas piezas, del último tercio del siglo XIII, lo que refleja la continuidad de las soluciones arquitectónicas y escultóricas definidas por los talleres del claustro durante buena parte de esta centuria.

Tampoco debemos de olvidar una pila de agua bendita –tratada con más detalle en el volumen de Barcelona dedicado al Museu Nacional d'Art de Catalunya– (MNAC 24017). Si bien consta como obra de origen desconocido, concuerda



Capitel de la catedral conservado en el MNAC (MNAC 24027). Foto: © Museu Nacional d'Art de Barcelona

totalmente con los talleres del claustro y el frontal de altar, por su estilo, repertorio y material, lo que permite fecharla en el primer tercio del siglo XIII.

Por otro lado, una serie de lápidas funerarias acompañadas de relieves permiten trazar, hasta cierto punto, la evolución de la escultura del conjunto tarraconense durante la segunda mitad del siglo XIII.

La más destacada es la de Ramon de Milà (MDT 3226), cuya personalidad como canónigo obrero ya ha sido comentada anteriormente en más de una ocasión. Para nuestro caso, interesa considerar la escultura en base a la fecha de 1266. Más allá de la composición encabezada por la *Maiestas Domini* rodeada del Tetramorfo, tema de gran difusión para el que no hace falta aludir a antecedentes concretos, es importante para observar el uso de fondos de carácter vegetal idénticos a los visibles en el claustro o en el pórtico del Hospital de Santa Tecla. De nuevo aquí, como observábamos en otros ejemplos, la pervivencia de formas del final del románico, o derivadas del espíritu renovador del arte del 1200, perviven hasta pleno tercer cuarto del siglo XIII.

Sin embargo, se presenta complicado establecer una gradación clara, si nos atenemos al caso de la lápida de Ramon de Barberà y algunos de sus antepasados (Museu Episcopal de Vic, inv. 8984). La última noticia conocida sobre este canónigo pertenece a 1247. En términos estrictos, su estudio ya no compete para el presente volumen dedicado al "románico", pero por su datación a mediados del siglo XIII permite observar la introducción de una figuración y un planteamiento iconográfico del gótico hacia estas fechas, combinada con un fondo vegetal claramente deudor de las soluciones precedentes.

LA ESCULTURA DE LA CATEDRAL EN EL MARCO DE LA ESCULTURA DEL SIGLO XIII EN CATALUÑA

Los distintos aspectos tratados hasta este punto se han ordenado intentando combinar criterios de cronología relativa con los relacionados con los espacios y soportes más relevantes de la decoración de la iglesia catedral de Tarragona. Se ha mostrado el estado de la cuestión cuando los conjuntos o partes han sido estudiados o para las que la historiografía ha generado aportaciones significativas. Pero se ha mostrado también las enormes posibilidades que presenta el estudio de la escultura para el análisis de la evolución del edificio.

A pesar de ello, han quedado numerosos aspectos apuntados, o sencillamente se ha prescindido de comentarlos, ya que queda pendiente su estudio detallado y contrastado. Posibles testimonios de otros altares, del mobiliario litúrgico de la iglesia, las cuestiones relacionadas con la policromía y los materiales utilizados en la escultura, los basamentos de los pilares y de los muros perimetrales, etc. También se ha omitido la decoración perteneciente al gótico, que implica abordar el tema desde una dimensión mayor. En este sentido, se apunta sin embargo un trabajo que pueda permitir fijar el cierre del edificio, especialmente por lo que se refiere a la fachada principal y al cierre de las últimas bóvedas.

La dificultad de obtener conclusiones más definitivas no obsta para entender la dimensión y el papel de la catedral de Tarragona en el marco del arte de los siglos XII y XIII en Cataluña, especialmente en este último. En sus primeras fases, parece imbricarse en las corrientes más destacadas de las últimas décadas del siglo XII y las primeras del XIII. Y muestra así puntos de contacto con algunas de las empresas más destacadas de aquella época: los conjuntos barceloneses, los claustros de la catedral de Girona y del monasterio de Sant Cugat del Vallès, la *Seu Vella* de Lleida, o los monasterios cistercienses. Indirectamente, se relaciona con algunos de los focos tolosanos y provenzales del siglo XII. Sin duda que el papel destacado del arzobispo de Tarragona en el marco de la Cataluña de la época influyó en la llegada de talleres y repertorios de aquellos orígenes, así como en su proyección. Posteriormente, pareció mantener aquellas tendencias a lo largo de la iglesia y del claustro, hasta que a partir de las décadas de 1260 y 1270 aparecen las formulaciones que, historiográficamente en Cataluña, se han calificado de góticas.

Texto y fotos: JCS

Bibliografía

- AA.VV., 1995, pp. 131-145, 161-164; BARRAL I ALTET, X., 1994a, pp. 162-185; BATLLE HUGUET, P., 1979a, pp. 8-10, 14-15; BRACONS I CLAPÉS, J., 1983, pp. 107-108; CAMPS I SÒRIA, J., 1992a, pp. 7, VI-VII, núm. 11; CAMPS I SÒRIA, J., 2011; CAMPS I SÒRIA, J. y LORÉS I OTZET, I., 1992; CARBONELL I ESTELLER, E., 1974-1975, II, pp. 75-76; DALMASES I BALANÀ, N. de y JOSÉ I PITARCH, A. 1985, pp. 161-164; DURAN CAÑAMERAS, F., 1921-

1922; ESPAÑOL BERTRÁN, F., 1988; ESPAÑOL BERTRÁN, F. y YARZA LUACES, J., 2007, pp. 274, 280-282; GUDIOL RICART, J. y GAYA NUÑO, J. A., 1948, p. 105; LASSALLE, V., 1966; LIAÑO MARTÍNEZ, E., 1989b, pp. 23-24, 38, 46; LIAÑO MARTÍNEZ, E., 1995, pp. 155-162; LIAÑO MARTÍNEZ, E., 2009, pp. 72-73; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1984, p. 283; MORERA I LLAURADÓ, E.,

1904, pp. 26-29, 47, 129-130; MORERA I LLAURADÓ, E., 1894, p. 76; PUIG I CADAFALCH, J., 1954, pp. 112-113, lám. 11, 88-93; PUIG I CADAFALCH, J., GODAY, J. y FALGUERA, A. de, 1909-1918, III/1, pp. 49-50, 202; SERRA I VILARÓ, J., 1960a; SERRA I VILARÓ, J., 1960b; VICENS, F., 1970, pp. 47-60.

Escultura del claustro catedralicio

Entre la notable serie de claustros catalanes de los siglos XII y XIII, uno de los ejemplos más destacados es el de la catedral de Tarragona, tanto por su monumentalidad como por la ambición de su proyecto y de su programa de imágenes. Efectivamente, se trata de un conjunto en el cual la aparente homogeneidad arquitectónica se complementa con la enorme riqueza de su repertorio iconográfico, que no ofrece parangón en Cataluña hasta aquel momento y que sobresale en el ámbito hispánico de su época. Asimismo, la síntesis entre los componentes relacionados con la austeridad cisterciense y la aplicación de una profusión decorativa en una serie de puntos lo convierten en un conjunto excepcional, cuyas fuentes iconográficas parecen responder a un amplio bagaje y a distintas vías de influencia.

Ya se han trazado anteriormente los aspectos arquitectónicos y constructivos del claustro, que ocupa el sector septentrional del conjunto catedralicio, ubicado entre el brazo izquierdo del transepto y el presbiterio, hecho poco

frecuente pero que se explica por el aprovechamiento de muros del antiguo recinto sagrado romano para la construcción de algunas de las dependencias de la canónica y del mismo claustro. De cara al análisis de la escultura, es ahora interesante recordar algunos de sus aspectos esenciales: sus cuatro galerías dibujan un cuadrilátero ligeramente irregular, y se componen de seis tramos cada uno cubiertos con bóveda de crucería que descansan sobre pilares compuestos; cada tramo de arquería está constituido por un sistema basado en un grupo de tres arcos de medio punto, que descansan sobre pares de columnas, al que se sobrepone un arco ojival cuyo tímpano queda abierto con dos óculos calados. La estructura se separa a través de gruesos pilares, reforzados hacia el lado del patio con contrafuertes, coronados de los correspondientes capiteles.

Este esquema, de órdenes subordinados, es el adoptado con diversas variantes en los conjuntos de la orden del Císter. Y en Cataluña, se observan soluciones análogas en el claustro



Vista de dos tramos del ala meridional desde el patio

mayor de Santa Maria de Poblet y en el ala meridional del de Vallbona de les Monges, pero el paralelo más estrecho con el caso de Tarragona se encuentra en el claustro de Fontfroide, cerca de Narbona. Pero importa ahora resaltar que la impronta del Cister se observa también en el tema predominante entre los capiteles de las galerías, a base de hojas lisas organizadas en uno o dos registros, siguiendo recursos observados, igualmente, en Poblet, Santes Creus y Vallbona de les Monges. En cualquier caso, en la fisonomía decorativa del claustro también interviene la solución adoptada bajo la cornisa, con una serie de arcuaciones ciegas de forma lobulada, que dan al conjunto un aire de profusión ornamental. Este detalle ha sido considerado a menudo como deudor de las soluciones del arte hispanomusulmán, si bien cabe admitir que, en un sentido general, concuerda con el carácter decorativista de numerosos conjuntos arquitectónicos catalanes, e hispánicos en general, del entorno del 1200.

LAS REFERENCIAS HISTÓRICAS

Para entender la amplitud y la ambición del proyecto del claustro hay que situarse en lo que representa la construcción de la catedral tarraconense y su entorno, en el marco de una Cataluña que sigue empeñada en su expansión territorial hacia el sur y hacia el suroeste. En este sentido, queremos insistir en que se trata de un edificio de enorme valor simbólico, como sede de una demarcación arzobispal recuperada después de los siglos de dominio andalusí y, además, emancipada de la sede metropolitana de Narbona.

La documentación aporta indicios de actividad durante las primeras décadas del siglo XIII, seguramente entorno a la figura de Ramon de Rocabertí (1198-1215): en 1214 se firmaba un contrato entre el pavorde Ramon de Sant Llorenç y el canónigo Ramon Guillem, en el cual se asignaba la cuadra de Dalmau y una pensión de doscientos sueldos anuales sobre las rentas de la Pavordía, de la cual podían disponer sus obreros, dejándose además a disposición del segundo las canteras del primero; la segunda referencia la aporta el testamento del mismo arzobispo quien, en 1215, lega 1000 sueldos para las obras del claustro (*operi claustris*); esta referencia se ha utilizado tradicionalmente como prueba de que, en aquellas fechas, el conjunto no estaba completado. Quizás por este motivo se ha visto en las señales heráldicas que recorren algunas impostas de la galería septentrional la alusión a Ramon de Rocabertí y a su predecesor, Ramon de Castellterçol (1194-1198), o, de modo también verosímil, del canónico camarero coetáneo de Rocabertí, Berenguer de Castellet, tal como sostienen, entre otros, Emma Liaño. A pesar de las dificultades y reservas que conlleva un análisis estilístico y temático, las comparaciones con otros conjuntos de la época contribuyen a confirmar los indicios aportados por la documentación y las señales heráldicas, tal como comentaremos más adelante, también en relación con el sucesor de Rocabertí, Aspàreg de la Barca (1215-1233).

EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO

Los elementos básicos del programa iconográfico se localizan en los capiteles e impostas de los arcos de las cuatro galerías, decorados sistemáticamente tanto en los pares de columnas como en los pilares. Además, la escultura también está presente en las claves de bóveda (conservadas parcialmente las originales), las ménsulas de los muros perimetrales y, en el exterior, los capiteles de los contrafuertes y las ménsulas de las arcuaciones. En el conjunto, y desde la óptica del trabajo escultórico, no podemos omitir la decoración de la fachada de la sala capitular, abierta en un extremo de la galería meridional, ni la puerta contigua que debía comunicar con el dormitorio. La puerta que comunica el claustro con la iglesia debe de tratarse a parte, puesto que muestra un planteamiento estructural e iconográfico distinto, tal como señalaremos más adelante.

La temática historiada queda fundamentalmente repartida en tres áreas muy concretas de las galerías, con los temas agrupados en pilares o en pares de columnas contiguos a aquéllos. Su selección puede recordar las series de otros claustros catalanes historiados, como los de la catedral de Girona, Sant Cugat del Vallès o Santa Maria de l'Estany, aunque solamente de modo parcial. Veremos cómo, efectivamente, una parte de los temas pertenecen a episodios del Antiguo y del Nuevo Testamento. Sin embargo, los detalles, la organización del programa y su distribución dentro del conjunto difieren claramente de los precedentes románicos catalanes, a la vez que es radicalmente distinto al de la *Seu Vella* de Lleida, donde predomina la decoración de carácter vegetal y geométrico.

El primero de estos ciclos se localiza en el ala meridional, y ocupa concretamente los siete capiteles del tercer pilar, con tres grupos de escenas basadas en el Génesis, pertenecientes a los ciclos de Adán y Eva, junto con Caín y Abel, Abraham e Isaac, y Jacob y José. Así, las piezas que dan soporte a los nervios de la bóveda de la galería desarrollan un pequeño ciclo dedicado a la Caída del hombre: el Pecado original en el capitel central, la reprobación de Dios a Adán (la figura de Eva no aparece), y la representación de la condena al trabajo, con Adán y Eva vestidos con túnicas de piel a la izquierda; en cambio, las dos escenas situadas en capitel de la derecha, parece orientarse hacia la enemistad de Caín y Abel, con la Celosía de Caín hacia Abel, amamantado por Eva, y los respectivos trabajos de Caín, como agricultor, y de Abel como pastor. El interés de ambas escenas, al margen de la dificultad de determinar sus fuentes precisas, radica en su proximidad con algunas producciones artísticas imbricadas en el arte del 1200 y marcadas por un claro bizantinismo. Es palpable el recuerdo de las escenas de la condena al trabajo de la decoración pictórica de la sala capitular de Sigüenza (Museo Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 68704), en la que Eva aparece alimentando a Abel mientras Caín parece extender los brazos, de modo parecido a Tarragona; igualmente una



Grupo de capiteles del ciclo de la Caída en el pilar historiado del ala meridional



Visita de los ángeles a Abraham (o teofanía de mabré), en el pilar historiado del ala meridional

ilustración del llamado Salterio anglocatalán, conservado en París (BNF, Ms. Lat. 8846, fol. 1r), muestra un gesto análogo en la representación correspondiente del tema.

En general, destaca el planteamiento sintético de las escenas, en que el número de personajes queda reducido al mínimo, sin dar concesiones a lo narrativo o a referencias espaciales. Este carácter se refleja también en los dos capiteles de la arquería, a la izquierda, donde aparecen la Visión de Mambré y el Sacrificio de Isaac; en este caso, en una sola representación se sintetizan el momento en que Isaac es conducido al lugar del sacrificio, montado en el asno, como el momento en que el ángel ofrece el cordero ante el gesto de Abraham. Se trata, sin duda, de una de las composiciones más singulares del claustro, donde uno de los posibles precedentes aparece en uno de los frisos del claustro de la catedral de Girona, con una representación para cada momento. La presencia de Abraham y de Isaac adquiere carácter de prefiguración de la muerte de Cristo. En el lado opuesto, el ciclo dedicado a José y a Jacob, de nuevo adquiere un sentido en que se prefigura a Cristo.

Más allá de la galería sur, los restantes puntos donde se desarrolla la temática historiada se sitúan en la galería norte. En el pilar del ángulo nororiental se organiza una selección de temas del Antiguo y Nuevo Testamento, intercalados y combinados, además, con dos relieves teofánicos. En conjunto, como veremos, se mantiene el carácter sintético y la reducción del número de personajes, con ausencias que no deben pasar desapercibidas y que no pueden atribuirse a cuestiones compositivas o estrictamente formales. Uno de los aspectos que tradicionalmente llamó más la atención fue la presencia en esta zona de dos temas pertenecientes al ciclo de Caín y Abel, como supuesta continuación de las

representaciones del pilar historiado de la galería meridional. Ello hizo pensar que existía un cierto desorden en la colocación de los capiteles o en la ordenación de los temas, idea que actualmente puede considerarse totalmente superada, tal como hemos comentado anteriormente. Además de dichas representaciones, en el pilar también aparecen temas del ciclo de Noé, en relación con temas relativos a la Pasión y Resurrección de Cristo, tal como veremos.

Si iniciamos la explicación desde el relieve, a modo de friso, que se sitúa en la parte situada en la galería oriental, el primer motivo es una *Maiestas Domini* rodeada del Tetramorfo, donde destaca la presencia de un dragón a los pies de Cristo, detalle poco habitual en el ámbito catalán. A continuación, se desarrolla parte del ciclo de Noé, con representaciones relacionadas con el Diluvio. En esta parte del pilar, es interesante subrayar que aparecen cinco episodios repartidos entre los tres capiteles adosados, desde la orden divina de construcción del arca hasta la oración de acción de gracias tras el diluvio. El sentido particular de este grupo de escenas podría explicarse por el paralelismo establecido entre las aguas del Diluvio y las del Bautismo de Cristo, recordando también que el arca simboliza la Iglesia, sin la cual no es posible la Salvación.

Tras una escena de banquete a menudo identificada como la representación de Lot emborrachado por sus hijas, y que ha sido asociada al Banquete del rico Epulón por Esther Lozano y Marta Serrano, aparece el capitel dedicado a Caín y Abel, con las respectivas ofrendas a la izquierda y la muerte de Abel a la derecha. El grupo insiste en la dualidad fraternal, que se observaba ya en el capitel del ala meridional, insistiendo en Caín como figura del mal y en Abel como figura del bien y anuncio tipológico de la figura de Cristo. Por su



Capitel con la representación de la Crucifixión, en el pilar del ángulo nororiental



Pilar del ángulo nororiental, con temática historiada del Antiguo y Nuevo Testamento

localización, el conjunto refuerza la presencia de la muerte de Abel como prefigura la muerte de Cristo, dada la proximidad con el tema de la Crucifixión. Nuevamente, ambas escenas tienden a la simplificación. Interesa también destacar que el arma de la muerte de Abel es una piedra, objeto que no observamos en los ejemplos presentes en Cataluña y sí, en cambio, en un capitel del claustro de Saint-Bertrand de Comminges que, como veremos, es uno de los conjuntos relacionados con el taller de Tarragona. El friso de la derecha contiene una representación del *Arma Christi*: Cristo en pie, con las llagas explícitamente visibles, centra la composición flanqueado por figuras de ángeles que muestran los símbolos de la Pasión, entre los que sobresale como de costumbre la cruz. El tema no presenta precedentes conocidos, o conservados, en Cataluña, pero cabe recordar que con distintas variantes y soluciones compositivas aparece en obras de las últimas décadas del siglo XII y de principios del XIII.

Las referencias a la Pasión de Cristo se evidencian en el capitel que pertenece al lado interno de la arquería, donde se representa la Crucifixión. La composición cuenta, en la cara principal, con Cristo en la cruz, Longinos y Estefatón, mientras sorprende la ausencia de María y san Juan; en cambio, las dos caras laterales están ocupadas por los dos ladrones, cuyas dimensiones superan incluso la imagen de Cristo; la insistencia en una dualidad entre Dimas y Gestas parece seguir la contraposición entre Caín y Abel. El capitel que hace pareja con el precedente recupera temas del Génesis centrándose en el ciclo del vino de Noé. Mientras en el lado interno, de visualización dificultosa, aparece Noé en la viña, las caras principal y externa representan la Embriaguez de Noé y sus hijos cubriendo su desnudez. Dado el paralelismo que ofrece con la Pasión de Cristo, en tanto que la desnudez de Noé

puede interpretarse como prefigura de Cristo desprovisto de sus vestiduras, se justifica la relación entre el capitel de la Crucifixión y el de Noé. El ciclo del vino aparecía también representado en el claustro de la catedral de Girona, así como en el de Sant Cugat del Vallès, donde figura también la parte dedicada al Diluvio.

Finalmente, los dos capiteles que dan soporte al arco perteneciente a la galería oriental, presentan un segundo grupo de temas neotestamentarios. A la derecha, el Descendimiento de la Cruz, y a la izquierda la Visita de las Marías al Sepulcro, como alusión a la resurrección de Cristo.

Cabe resaltar la relación tipológica que se establece entre los temas del Antiguo Testamento seleccionados, concretamente del Génesis, con aquéllos basados en el Nuevo, y centrados especialmente en la Pasión y la Resurrección de Cristo. Otra cuestión es determinar el significado global del pilar, la intención de su programa, y su relación con todo el conjunto. A ello hay que añadir un doble capitel historiado situado en uno de los pilares de la galería septentrional, la alusión a la resurrección de Cristo es retomada con las representaciones de la Incredulidad de Tomás y el *Noli me tangere*.

La galería septentrional presenta, además del capitel citado, dos pares de capiteles dedicados a la Infancia y la Vida Pública de Cristo, y un pilar con escenas relativas a los milagros póstumos de san Nicolás de Bari. Con una sola excepción, cada uno de los temas ocupa estrictamente una cara, persistiendo la tendencia a la síntesis en el número de personajes y en los detalles de las composiciones. Del mismo modo que en los grupos anteriormente tratados, la ordenación de los temas no se rige por un sentido narrativo. Así, la Natividad se representa en la cara del doble capitel que se orienta hacia la galería. La composición presenta los



Relieve a modo de friso con una Teofanía, en el pilar del ángulo nororiental



Capitel con una escena del ciclo de san Nicolás, en un pilar del ala septentrional

personajes muy apretados y la simplificación de los detalles y las figuras dificulta la identificación del sentido de alguno de ellos. La figura de María aparece recostada en un ángulo de la composición, totalmente cubierta, recordando composiciones del tema del mundo bizantino. No deja de ser muestra de una tendencia o de unos modelos totalmente distintos a los de la representación del mismo tema en el capitel del mainel de la puerta que comunica el claustro con la iglesia, a la que nos hemos referido ya en ocasiones anteriores. En cambio, son interesantes las analogías compositivas con obras del mundo bizantinizante del entorno del 1200. A su derecha se representa el Anuncio a los Pastores, de tal modo que la separación entre las dos escenas sólo se manifiesta por el hecho de situarse en caras distintas; sin este cambio de plano, puede interpretarse que Natividad y Anuncio a los Pastores forman parte de un único marco compositivo, tal como sucede en numerosos ejemplos bizantinos y bizantinizantes; en esta dirección, es suficiente recordar algunos conjuntos musivarios.

Si la lectura se continúa siguiendo un orden narrativo, hay que hacer referencia al capitel correspondiente al exterior, y a la derecha del Anuncio a los Pastores, donde aparece un tema poco frecuente, la Adoración de los Pastores. La representación adquiere un sentido del movimiento, un cierto aire familiar quizás no del todo conseguido, pero que será una de las constantes de algunos de los ejemplos de historia-ción del claustro. Este carácter fue el que hizo ver a algunos autores el reflejo de nuevas corrientes, más inclinadas hacia un cierto naturalismo y más próximas al espíritu del gótico. Hasta el momento, el tema no se hace visible en conjuntos escultóricos en Cataluña, pero hay que contar con algún ejemplo significativo en el mundo hispánico más o menos coetáneo al conjunto tarraconense, en la portada de la iglesia

de Santo Domingo de Soria y en el claustro de la catedral de Tudela. El capitel correspondiente al lado externo presenta, en dos caras, la Adoración de los Magos. Siempre se ha puesto de manifiesto el gesto verosímil de Jesús, que se inclina y alarga los brazos para aceptar la ofrenda; ello responde a un carácter sin duda avanzado, dentro del siglo XIII, y que aleja el conjunto tarraconense de los conjuntos precedentes en Cataluña. El grupo es completado por la representación de las Bodas de Caná que queda, por tanto, contiguo a la izquierda de la Natividad.

El siguiente doble capitel pone énfasis en episodios de la vida pública de Cristo. En él se desarrollan, por este orden, la Presentación en el Templo, Jesús disputando con los Doctores, el Bautismo de Cristo, la Entrada a Jerusalén y las Tentaciones de Cristo en el pináculo del templo y en el desierto. La imposta correspondiente a dichos capiteles ofrece en sus cuatro caras representaciones de los trabajos de los meses, tema que en el ámbito catalán cuenta con el precedente escultórico de la portada de Ripoll. Ya llamó la atención a Puig i Cadafalch, quien describió detenidamente las doce escenas, que responden a fuentes diversas. El pilar que precede estos grupos de capiteles con temática neotestamentaria está totalmente dedicado a san Nicolás. Previamente, se podría afirmar que de nuevo, la presencia de un ciclo hagiográfico concuerda con momentos más avanzados.

Temas historiados aparte, las representaciones con figuración humana, a base de escenas de lucha, de juglaría o de figuras de atlantes aparecen en capiteles de la galería meridional y en impostas de las cuatro alas del claustro. En ocasiones, los personajes quedan integrados en esquemas de carácter vegetal o geométrico-vegetal, en otras, las escenas se desarrollan directamente sobre el fondo neutro determinado



Capitel con una temàtica de caràcter vegetal de raïz tolosana en el pilar del àngulo suroccidental



Capitel con una escena de lucha y la imagen de un basilisco en el ala meridional

por el propio marco arquitectónico. De un modo genérico, las diversas escenas de lucha pueden interpretarse como signo de la discordia y, en algún otro caso, como imagen de la lucha entre las fuerzas del bien y las del mal. Y en un sentido victorioso, aparece en el ala septentrional la lucha de Sansón ante el león, a la que se yuxtapone otra imagen de enfrentamiento de un soldado contra un león.

Hemos avanzado anteriormente la importancia y la variedad de los temas de bestiario, sea de modo aislado y en distintos marcos compositivos, sea de un modo claramente articulado en algunos casos. En este sentido, merece un comentario aparte la serie de representaciones que ocupan los capiteles e impostas de un pilar del ala sur, donde las alusiones a las fuerzas del mal y, más concretamente al peligro del engaño y de las trampas que tiende el diablo, parecen dominar el sentido global del conjunto. Así lo hacen pensar las representaciones del engaño del zorro ante el gallo y las aves, o el más conocido tema del gato que simula estar muerto, transportado a modo de cortejo fúnebre por ratones, para lanzarse sobre ellos. En ambos casos, parecen fundirse las bases de la literatura medieval con las representaciones del bestiario. Tanto la imagen del zorro como la del gato pueden interpretarse como imagen del engaño, del diablo. Este sentido puede aplicarse también a la figura de una sirena-pez que aparece en la cara estrecha de una de las impostas del mismo pilar.

Los motivos vegetales y geométricos ocupan también una parte importante de la decoración de los capiteles e impostas del claustro. Además del ya citado tema predominante, de las hojas lisas de claro paralelismo con el mundo cisterciense, algunos capiteles presentan esquemas geométrico-vegetales, con profusión de palmetas, cintas y piñas,

algunos de ellos relacionados también con los conjuntos catalanes marcados por la influencia tolosana. Del análisis de la escultura del conjunto no podemos olvidar las ménsulas que dan soporte a los tramos de bóveda, situadas en los muros de la caja claustral, ni las claves de bóveda, que en algunos casos han perdido la totalidad de su relieve. Respecto del exterior, cabe destacar los capiteles de los contrafuertes y los canecillos que dan soporte a los arcos polilobulados. En líneas generales, repertorios y estilo responden al conjunto del claustro.

La selección y la disposición de los temas muestran la existencia de un programa global, cuyo sentido más visible se percibe en la concentración de los ciclos historiados. Sin duda, la organización de las dependencias de la canónica, la vida de la comunidad y las necesidades derivadas de la liturgia determinaron aspectos fundamentales de dicho programa de imágenes. Para ello, nos remitimos a los estudios de Gerardo Boto y Esther Lozano. En otro orden de cosas, debemos subrayar cómo en los temas del Antiguo Testamento se pone énfasis en la dualidad entre personajes, especialmente en el caso de Caín y Abel. En este sentido, e independientemente de la fecha exacta a la que pertenecieran estos ciclos, cabe recordar los sucesivos contextos de conflicto derivados entre los canónigos, el arzobispo, incluso el conde-rey, que quizás se vieran reflejados en aspectos o detalles del programa. Paralelamente, la sede del arzobispado podría también haber reflejado la lucha contra las herejías. Algunos motivos figurativos, zoomórficos, pueden aparecer como referencia a las mismas, como se hace patente en el pilar del ala meridional dedicado al zorro y a otros seres del bestiario. En una línea similar, el programa iconográfico de la Seu Vella de Lleida ha sido explicado bajo esta óptica por Meritxell Niñá en su tesis doctoral sostenida en 2014. La lucha contra las herejías



Doble capitel con hojas de lirio de agua, relacionadas con el Císter, en el ala occidental

era parte programática significativa en el IV Concilio Lateranense, en 1215, cuyo reflejo en Cataluña vino marcado por el Sínodo de Lleida, de 1238, presidido por el arzobispo Pere d'Albalat. Estos datos nos sirven para insistir en este contexto el cual, sin embargo, estaba ya latente en las últimas décadas del siglo XII. El responsable o responsables del programa iconográfico del claustro eran sin duda conscientes de dicho contexto, visible en la catedral. Así lo muestra el texto de la lápida funeraria del canónigo Pere de Tarragona, fallecido en 1209 (Museu Diocesà de Tarragona, inv. 249), a quien se refiere como "la muerte de los judíos y un martillo para los herejes, a quienes fustigó con dos opúsculos que escribió". Queda, en este sentido, un camino a recorrer que analice hasta qué punto el contexto social e histórico en todas sus vertientes pudo influir en la confección de tan poliédrico y vasto programa de imágenes.

EL TALLER Y SU CONTEXTO

Una parte sustancial de la escultura del claustro presenta una identidad estilística absoluta con la escultura del frontal de altar dedicado a san Pablo y santa Tecla, trabajado en mármol. Se trata de una pieza excepcional, en realidad la única que se conserva en este material en Cataluña, donde el soporte habitual es la madera con escenas pintadas o con

tallas aplicadas. No podemos ahora entrar en detalle sobre su iconografía y su relación con el contexto del culto a santa Tecla en Tarragona. Pero la figura de san Pablo, o incluso la de santa Tecla en el registro central del frontal, ofrecen un planteamiento de detalle por sus dimensiones que han permitido concretar en la contextualización del conjunto y, en consecuencia, del claustro. Especialmente significativo es el tratamiento de las vestiduras, a base de múltiples pliegues, agrupados en haces, que producen un claro efecto decorativista, que incide en un aspecto suntuoso apropiado para el papel del frontal como objeto de altar y relacionado sin duda con componentes litúrgicos y culturales. Este tratamiento es también el que permite la aproximación estilística con las dos figuras del arcángel Gabriel y de María que se insertaban en sendos nichos abiertos en las enjutas de la puerta de la Anunciata de la *Seu Vella* de Lleida. La identidad, sino la serie de analogías, entre la puerta de la Anunciata de Lleida y el frontal y el claustro tarraconenses han comportado la búsqueda de conclusiones acerca de la datación de dichas obras. Recordando que la documentación relativa a Tarragona aportaba indicios de actividad hacia 1215, esta misma fecha consta en la lauda funeraria de Guillem de Roques, encastrada en el muro de la citada puerta.

A parte de los repertorios ornamentales, que pueden reflejar distintas fuentes de repertorios dentro y fuera del arte en Cataluña, es el tratamiento de la temática historiada y de

la figura humana la que puede proporcionar más datos para situar el conjunto y subrayar sus aportaciones. La manera de abordar el capitel, de organizar las composiciones y de tratar las figuras constituye una novedad en el románico en Cataluña, si exceptuamos algunos ejemplos del interior de la Seu Vella de Lleida. Hay que señalar, de entrada, que el relieve es normalmente bajo y determina un modelado ligero, de formas blandas, que discurren casi pictóricamente sobre la superficie del capitel. Las escenas de los registros laterales del frontal de Santa Tecla, al que nos hemos referido anteriormente, participan plenamente de estos rasgos, cuya única excepción de encuentra en los capiteles del pilar dedicado a san Nicolás. En este caso, las escenas discurren ante un fondo cuya profundidad viene marcada por un marco vegetal de hojas acabadas en volutas en los ángulos, y las figuras sobresalen claramente del marco arquitectónico del capitel. Pero en general, las composiciones de los capiteles historiados se organizan disponiendo de un mínimo de personajes, con una fuerte tendencia a la síntesis, eliminando detalles que parecen reducir la representación a sus elementos esenciales. Los personajes se configuran mediante unas proporciones pesadas, con cabezas redondeadas, con los pómulos marcados, redondeados, del mismo modo que el mentón, los ojos proporcionalmente grandes, almendrados y lisos. En algún personaje se marcan las pupilas de los ojos, como se observa en la figura de Cristo del *Arma Christi*. Se observa una leve tendencia a la expresividad en algunas escenas, como sugiere la figura de José en la escena en la que Jesús es encontrado en el Templo disputando con los Doctores. Lógicamente, estos recursos se simplifican en la figuración que se desarrolla en las impostas, donde se impone la reducción notable de los personajes, sea directamente sobre un fondo liso, sea enlazado o coordinado con esquemas geométrico-vegetales. En estos casos, se mantiene la vivacidad de las escenas, donde siguen destacando las dimensiones de las cabezas, la importancia de los gestos y un marcado dinamismo de las composiciones.

De todas maneras, y más allá de posibles hipótesis sobre la cronología de uno y otro conjunto, conviene subrayar la común relación de dependencia con la escultura de talleres del entorno tolosano. Hay que recordar los capiteles del pilar del ángulo suroccidental del claustro, con motivos y un carácter también cercano al grupo gerundense de los capiteles del presbiterio de la misma seo tarraconense y, por tanto, con elementos decorativos utilizados de modo generalizado en los claustros de la catedral de Girona y del monasterio de Sant Cugat del Vallès. A la utilización de unos repertorios que tienen origen inmediato en centros catalanes, relacionados a su vez con focos tolosanos como Saint-Étienne o la Daurade, hay que recordar los vínculos más directos con otros centros marcados por la influencia tolosana o, en general, del mundo languedociano, fechados con posterioridad. Hemos señalado, por ejemplo, puntos de contacto con el claustro de Saint-Bertrand de Comminges o la portada de Saint-Just de Valcabrère, tanto desde el punto de vista de de-

terminados repertorios como del planteamiento compositivo de los capiteles.

Comminges y Valcabrère, sin embargo, plantean un tratamiento austero de la figura humana, en su versión monumental visible en las columnas del claustro y portada respectivas. Ello no es motivo para alejar estos conjuntos respecto de Tarragona. Pero el tratamiento más profuso y detallado que hemos observado en la figura de san Pablo del frontal de altar, equivalente al de las estatuas de la puerta leridana de la Anunciata, refuerza la proximidad entre Lleida y Tarragona, visibles igualmente entre el resto de la decoración de la portada y el claustro. Así pues, el taller que actuó en Tarragona había asimilado una serie de fórmulas de repertorio y de estilo que se habían desarrollado en el entorno tolosano y en centros de su influencia, en fechas tardías que podríamos situar en el último cuarto del siglo XII.

En este punto, en que la escultura de Lleida y Tarragona no puede desligarse de la serie de obras agrupadas en torno al escultor Ramon de Bianya, repartidas precisamente entre el Rosellón (Elna, Arles, Sant Joan el Vell en Perpinyà) y el entorno leridano (Seu Vella, Anglesola, Vallbona de les Monges), también llaman la atención algunos puntos en común con las producciones de entornos como los de Guglielmo y Biduino, en Toscana, especialmente por lo que se refiere al segundo. Por el momento, las analogías sólo parecen existir a nivel estilístico, especialmente en el tratamiento de la figura humana: la comparación entre algunos relieves como los de San Casciano, en Settimo, y San Leonardo al Frigido permiten observar similitudes en la configuración de las cabezas y en los pliegues ritmados de las vestiduras, incluso en el sentido del movimiento y de los gestos. Es prematuro determinar la naturaleza de estas coincidencias, quizás atribuibles simplemente a un trasfondo común, del que no deben excluirse los conjuntos de la zona de Comminges citados anteriormente o algunos conjuntos de la escultura provenzal, como la fachada de Saint-Gilles-du-Gard.

Desde los primeros estudios que trataron el claustro, como Émile Bertaux o Puig i Cadafalch, ya se evidenció la relación con los conjuntos cistercienses, tanto desde el punto de vista arquitectónico como escultórico. Aparte del sistema de organización de los pórticos mediante el sistema de órdenes subordinados, que efectivamente observamos en claustros del Císter (Poblet, Fontfroide entre los más próximos a Tarragona), destaca el uso generalizado de la austera decoración a base de hojas lisas, motivo apropiado al espíritu inicial de la orden cisterciense. En el caso de Tarragona, el uso de este tema puede también relacionarse con la proximidad estilística con el claustro de Vallbona de les Monges. Tanto la portada del transepto de la iglesia como el ala meridional del conjunto actúan como puente, si cabe la expresión, entre determinadas soluciones estilísticas de la *Seu Vella* de Lleida y el frontal y claustro de Tarragona. Aquí, sin embargo, el recurso a un sistema de decoración caracterizado por la simplicidad compositiva y por la austeridad, bajo un



Detalle de la imposta del ciclo de los Meses, con las representaciones de Marzo y Abril



Detalle del capitel de la escena de Jesús en el templo, en el ala septentrional

número considerable de variantes, puede interpretarse tanto como el reflejo del ambiente marcado por el Císter durante la época de realización de los trabajos, aplicado de un modo consciente, o bien como una solución ornamental práctica y rápida ante la gran cantidad de elementos a decorar. A favor del primer motivo también se puede aludir al soporte de los condes-reyes tanto hacia los monasterios del Císter como hacia las dos grandes catedrales o, sencillamente, a la diversidad de contactos entre dichos centros. En cualquier caso, este planteamiento austero, que domina en una gran parte del claustro y en todas sus galerías, contrasta con la profusión y variedad decorativa que dominan en las impostas del conjunto y en una parte significativa de los capiteles.

En el contexto hispánico en general, la escultura del claustro parece concordar con la de diversos conjuntos del entorno del 1200, de modo que se inscribe perfectamente

en el panorama de renovación generado desde las últimas décadas del siglo XIII. Este es otro aspecto en el que conviene avanzar, ahondando tanto en las analogías de carácter iconográfico como en las relaciones y contactos existentes entre las diversas zonas, las sedes episcopales, etc. Si para la escultura de la iglesia podíamos recordar los orígenes y la trayectoria de arzobispos como Guillem de Torroja o Berenguer de Vilademuls, entrado el siglo XIII Aspàreg de la Barca (1215-1234) había sido hasta entonces obispo de Pamplona (1212-1215).

Pero la figura de aquel arzobispo nos trae de nuevo a los centros de la vertiente norte del Pirineo. Aspàreg (o Sparagus), emparentado con la familia del conde-rey Pedro el Católic, y luego consejero de Jaime el Conquistador, había sido, preboste de Saint-Étienne de Toulouse, y obispo de Saint-Bertrand de Comminges (1205-1206). De todas las autoridades eclesiásticas tarraconenses, esta es la más relacionada con el entorno languedociano, tolosano y pirenaico. Su biografía, pues, es muy sugestiva en el momento de comprender, desde una óptica específica, los puntos de encuentro existentes entre la escultura del claustro (y del frontal de altar) y los centros tolosanos, el claustro de Comminges y la portada de Valcabrère, entre otros. Ello nos conduciría, sin embargo, a decantar la cronología de buena parte de los relieves en el período 1215-1233, correspondiente a su gobierno, activo también en el citado contexto de lucha contra las herejías. Tampoco se aleja de la cronología vigente para la Puerta de la Anunciata de Lleida, basada en una inscripción de 1215. Ello no obsta para atribuir el inicio, o algunos de los trabajos, a la figura de sus predecesores, especialmente Ramon de Rocabertí.

A primera instancia, puede parecer que la difusión que tuvo el taller del claustro fue escasa. Gudiol intentó deter-

minar una llamada "escuela", cuyos límites fueron trazados más tarde por Francesca Español. Ciertamente, hay ciertas concordancias con algunos elementos esculpidos de los centros cistercienses de Poblet y Santes Creus, así como con la iglesia del Pla de Sta. Maria (Alt Camp). Además, en el propio entorno catedralicio podemos rastrear consecuencias del estilo y de los repertorios del claustro en relieves funerarios fechados en la década de 1260, tal como se observa en dos relieves funerarios conservados en el propio Museo Diocesano de Tarragona.

En muchos aspectos, incluido el de la escultura, el claustro actúa como una pieza singular dentro de la catedral, que en su totalidad constituye una de las grandes empresas constructivas del suroeste de Cataluña, de la llamada *Catalunya Nova*, junto con la *Seu Vella* de Lleida y los monasterios cistercienses de Poblet, Santes Creus y Vallbona de les Monges. En este marco de la escultura de finales del románico en Cataluña, comprendido entre las últimas décadas del siglo XII y una parte importante del XIII, el claustro y su catedral se inscriben en un panorama decorativo caracterizado por una cierta heterogeneidad de fuentes y una relativa variedad de planteamientos estilísticos. Planteamientos que inscriben este panorama dentro de un marco internacional donde el componente mediterráneo constituye una de las bases de las distintas soluciones del arte del 1200.

Texto y fotos: JCS

El frontal de altar de san Pablo y santa Tecla

A pesar de la imponente presencia del retablo gótico cuatrocentista del gran escultor Pere Joan, el frontal de altar de mármol dedicado a san Pablo y santa Tecla luce, a sus pies, como una de las obras excepcionales de la catedral de Tarragona. Ante dicho retablo, el altar está situado sobre una plataforma de dos gradas, cuyos bordes también están trabajados en mármol blanco. Sin embargo, se ha planteado que su ubicación original no es la actual, si no que se situaba en el centro del ábside, de modo que habría sido trasladado en época gótica, quizás en el momento de la consagración de 1331.

El frontal de altar está trabajado en mármol, del mismo modo que una parte importante de las obras realizadas por el propio taller en las galerías del claustro y en algún otro relieve de la propia catedral, como el que se encastó encima de la puerta de Santa Tecla. Como pieza de mobiliario de altar, es único en Cataluña, donde la mayor parte del mobiliario de altar conservado de los siglos XII y XIII está trabajado en madera policromada, en ocasiones con las figuras talladas y aplicadas. El recurso al mármol en una pieza clave del culto y la liturgia de la catedral, el altar principal, puede interpretarse como un signo del prestigio y del poder de la sede metropolitana, recuperada y emancipada de Narbona; un prestigio fundamentado, además, en la antigua *Tarraco*,

Bibliografía

BARRAL I ALTET, X., 1994a, pp. 162-185; BASTARDES I PARERA, R., 1980, pp. 203-206; BATLLE HUGUET, P., 1959, pp. 223-224; BATLLE HUGUET, P., 1979a, pp. 50-55; BERTAUX, É., 1906, pp. 236-238; BOTO VARELA, G., 2003, pp. 342-344; BOTO VARELA, G. y LOZANO LÓPEZ, E., 2013; BOTO VARELA, G. y SUREDA I JUBANY, M., 2013, pp. 88-89; CAMPS I SÒRIA, J., 1985; CAMPS I SÒRIA, J., 1988; CAMPS I SÒRIA, J., 1992a, p. VIII, núm. 13, p. 22-28; CAMPS I SÒRIA, J., 1992b; CAMPS I SÒRIA, J., 1995; CAMPS I SÒRIA, J., 1997; CAMPS I SÒRIA, J., 1998a, p. 112; CAMPS I SÒRIA, J., 1998b; CAMPS I SÒRIA, J., 2008; CAPDEVILA I FELIP, S., 1935, pp. 76-77; CARBONELL I ESTELLER, E., 1974-1975, II, pp. 75-76; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 1996, pp. 100-101; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2006, p. 134, fig. 6; DALMASES I BALANÀ, N. de y JOSÉ I PITARCH, A., 1985, pp. 164-167; DURAN CANAMERAS, F., 1921-1922; ESPAÑOL BERTRÁN, F., 1988; ESPAÑOL BERTRÁN, F. y YARZA LUACES, J., 2007, pp. 135, 141; GUIDIOL RICART, J. y GAYA NUÑO, J. A., 1948, pp. 104-106; LASSALLE, V., 1966; LIAÑO MARTÍNEZ, E., 1980b; LIAÑO MARTÍNEZ, E., 1982-1983; LIAÑO MARTÍNEZ, E., 1987b, pp. 108-111; LIAÑO MARTÍNEZ, E., 2009, pp. 71-72; LOZANO LÓPEZ, E. y SERRANO COLL, M., 2010; MESPLÉ, P., 1961; MORERA I LLAURADÓ, E., 1904, pp. 105-109; NIÑÁ JOVÉ, M., 2014, pp. 422-433; PALLIUM, 1992, pp. 50, 84; PATTON, P. A., 2004; PIN I PLANELLS, M., 1986; PUIG I CADAVALCH, J., 1954, pp. 106-113; PUIG I CADAVALCH, J., GODAY, J. y FALGUERA, A. de, 1909-1918, III/1, pp. 479-494; STREET, G. E., 1865, pp. 273-290, lám. XV; VICENS, F., 1970, pp. 47-60; VILLANUEVA, J., 1803-1852, XIX, pp. 111-112; YARZA LUACES, J., 1979, p. 302; YARZA LUACES, J., 1984, pp. 112-113.

capital provincial y religiosa. Pero no olvidemos el uso de este material en conjuntos, en el mobiliario litúrgico de monumentos romanos del siglo XII o, también, en otros ámbitos del románico europeo, como es el caso del frontal de Notre-Dame de Beaune.

La composición del conjunto está basada en un registro central, con la representación que preside el frontal, flanqueado por ocho recuadros dispuestos en dos niveles a cada lado y separados por columnillas, que contienen escenas de la vida de santa Tecla, desde la predicación de san Pablo, el sometimiento a los martirios, muerte y ascensión del alma a los cielos. Se trata de un esquema habitual en esta tipología de objetos, que en el caso de Cataluña cuenta con una larga tradición, si nos atenemos a los frontales trabajados en madera y policromados. En su origen, el frontal tarracense estaba flanqueado por una columna a cada lado cuyo capitel, decorado con hojas de acanto, tiene una estructura arquitectónica idéntica a los del claustro, y estaba rematado por una cornisa moldurada. Posteriormente, posiblemente a principios del siglo XIV, con motivo del traslado del altar, fue ensanchado, de modo que le fueron añadidas sendas placas de mármol en los extremos de la mesa así como nuevas columnillas de soporte, en este caso de sección octogonal y decoradas de roleos de carácter vegetal. El conjunto reposa



Frontal de altar de san Pablo y santa Tecla

Detalle del relieve central



sobre un zócalo, que abarca desde las bases de las columnas originales hasta la cenefa de carácter vegetal que resigue el cuerpo inferior del antependio.

En el registro central se sitúa san Pablo, sentado majestuosamente en una silla tipo tijera, inscrito en una mandorla, acompañado de la imagen de la paloma del Espíritu Santo y de la Mano de Dios. Con la mano derecha bendice a su discípula, santa Tecla, que aparece representada de lado, con la pierna derecha flexionada y las manos juntas en actitud de oración. Algunos autores identificaron la figura central como la de Cristo, aunque el nimbo y la calva no dejan lugar a dudas. Pablo y Tecla, asociados en la misma composición, junto a las referencias teofánicas del Espíritu Santo y la *Dextera Dei*, aluden de modo simbólico a la predicación del primero, seguida por la noble virgen de Iconio.

La representación de los episodios se inicia en los dos recuadros superiores de la izquierda. En el recuadro interno aparece la predicación de Pablo en Iconio, bajo la atención de Tecla, desde una ventana; dicha escena enlaza con la del registro externo, donde bajo un sistema ornamental de cintas que enmarcan una palmeta y dos leones afrontados, aparece la madre de Tecla, Tehoclina, denunciando ante su prometido, Tamiris, cómo Tecla seguía la predicación de Pablo. En la parte inferior de este mismo lado izquierdo aparece Tecla ante el juez y entregada al verdugo, para ser objeto de la condena a la hoguera, representado en el siguiente registro. Ante un fondo de carácter vegetal, surge del ángulo izquierdo la imagen divina, aludiendo a su intervención, que frustra el martirio.

Al otro lado de la composición, aparece Tecla lanzada a los animales, vestida, con las manos en actitud de oración, y rodeada de leones y osos que la lamen; de las nubes representadas en los ángulos superiores aparecen un ángel y, de nuevo, la mano de Dios, en gesto de bendición; a su derecha, se representa el episodio de la protección por parte de la reina Trifenia; en la parte inferior interna aparece en el episodio en que Tecla se lanza a la laguna repleta de animales venenosos, con el cuerpo desnudo; finalmente, a la derecha, se representa su muerte y la ascensión de su alma. El programa del frontal, con el énfasis puesto en la figura de Pablo y los milagros vinculados con la vida de la santa, con la insistencia en la intervención divina, se corresponde a la costumbre que se va acentuando a lo largo del siglo XIII, en que la temática de los frontales de altar se amplía claramente hacia ciclos hagiográficos. En algunos de estos casos, el conjunto está presidido en ocasiones por el santo titular (san Martín, san Clemente, san Pedro, etc.). En este sentido, el papel de Tecla como noble virgen se corresponde perfectamente con la titularidad de la iglesia tarraconense, y enlaza a su vez con la figura de Pablo, vinculado con su legendaria presencia en Tarragona en su supuesto viaje a la antigua Hispania. Y concuerda con la dedicación de la catedral a santa Tecla, cuyo culto en Tarragona está atestiguado desde la antigüedad tardía y se rastrea en el transcurso de la restauración de la sede tras el dominio andalusí.

El conjunto muestra en síntesis diversos episodios de la vida de la santa, asociada a Pablo, probablemente recogidas en diversas fuentes. Se han citado en ocasiones las Actas de Pablo y Tecla como fuente, aunque dicho apócrifo ofrece otros episodios y en relación con sus viajes, suplicios y el papel de Pablo o incluso de Trifenia, no presentes o interpretados de modo sintético en el frontal. Por todo ello, deberá de profundizarse en el estudio del conjunto, en relación a sus antecedentes, fuentes, y especialmente a su papel en el culto y la liturgia de la catedral.

Los registros están separados por columnillas, siguiendo un sistema que, de modo genérico, es habitual en la organización compositiva y el enmarque de escenas en el mobiliario litúrgico. También los fondos de las escenas combinan los motivos vegetales y arquitectónicos, de acuerdo con los requerimientos de cada uno de los temas. Tanto en un caso como en otro, presentan coincidencias con la decoración de los capiteles del claustro. Esta circunstancia es extensible a la totalidad de aspectos estilísticos de la pieza que, tal como demostramos en su momento, es la pieza clave del taller que hacia el primer tercio del siglo XIII, trabajó en la catedral. Así, a excepción del cuerpo central, que por sus dimensiones ofrece otros referentes, la figuración se caracteriza por unas formas planas, de proporciones pesadas pero de disposición animada, de expresiones simplificadas pero de clara vivacidad, con un tratamiento elocuente del movimiento y de la gestualidad, a pesar de que los detalles alcancen, en algunos casos, una cierta imagen de tosquedad.

Tal como planteamos en su momento, el frontal es una de las piezas claves del mismo taller que abordó los trabajos escultóricos del claustro, con el valor añadido que aporta la única referencia de un grupo figurativo de ciertas dimensiones, el de san Pablo y santa Tecla, que ha permitido detectar lazos estilísticos con otros conjuntos coetáneos. Así, de entrada, sobresalen los contactos directos con una parte de la *Seu Vella* de Lleida, concretamente con la Puerta de la Anunciata, abierta en el transepto sur de la catedral y fechada hacia 1215, planteados por Francesca Español. La reiteración en el uso de los pliegues, de recorridos paralelos y angulados, se observa en las dos figuras que componían el grupo de la Anunciación, situadas en los nichos abiertos en las enjutas del cuerpo de la citada portada. De hecho, el estudio detallado de los repertorios de las arquivoltas y de los capiteles de las jambas, permite reconocer relaciones de identidad de repertorios y aspectos técnicos entre la portada leridana y el claustro y frontal tarraconenses. De ahí se derivaría una tendencia que alcanzaría su difusión en otros monumentos del entorno, así como en la propia catedral de Tarragona, que ya hemos tenido ocasión de tratar en páginas precedentes.

En sí mismo, y como obra del taller que actuó en la catedral, el frontal también muestra puntos de contacto con manifestaciones artísticas del entorno del 1200 desarrolladas en las dos vertientes del Pirineo y marcadas por el recuerdo del mundo tolosano, donde destacan Saint-Bertrand de Comminges y Valcabrère.

La documentación alusiva a la seo tarraconense durante la década de 1220 puede entrever la existencia de este altar, ya que testimonia la presencia de culto en el altar principal. No debemos de olvidar, además, que una parte de la historiografía asoció su realización a la figura del arzobispo Aspàreg de la Barca (1215-1233), figura de la que hablaremos también en función de las obras del claustro, pero a la que aludimos ahora en relación con una de las obras maestras de la escultura catalana del siglo XIII y una pieza excepcional de mobiliario litúrgico.

Texto y fotos: JCS

Bibliografía

- AA.VV., 1995, pp. 166-168; BATLLE HUGUET, P., 1979a, pp. 21-22; CAMPS I SÒRIA, J., 1988, pp. 163-165; CORTÉS, R. y LÓPEZ, J., 1999; DALMASES, N. de y JOSÉ I PITARCH, A. 1985, pp. 164-165; DURAN CAÑAMERAS, F., 1921-1922, VI, p. 167-168; ESPAÑOL BERTRÁN, F., 1988; ESPAÑOL BERTRÁN, F. y YARZA LUACES, J., 2007, pp. 156-157; LIAÑO MARTÍNEZ, E., 1987b, p. 101; MANOTE I CLIVILLES, M. R., 2007, p. 46; MISSER, S., 1977; MORERA I LLAURADÓ, E., 1894, pp. 98-99; OLIVES CANALS, J., 1952, pp. 113-136; PUIG I CADAFALCH, J., FALGUERA, A. de y GODAY, J., 1909-1918, III/2, pp. 541-542; VILLANUEVA, J., 1803-1852, XIX, pp. 269, 311.

Hospital Viejo de Santa Tecla

EN LA CALLE DE LES COQUES, frente a la fachada del cruce-ro de la catedral, se encuentra el edificio que formó parte del antiguo Hospital de Santa Tecla de Tarragona. Tras una rehabilitación llevada a cabo en la década de 1990, se transformó en sede del Consell Comarcal del Tarragonès.

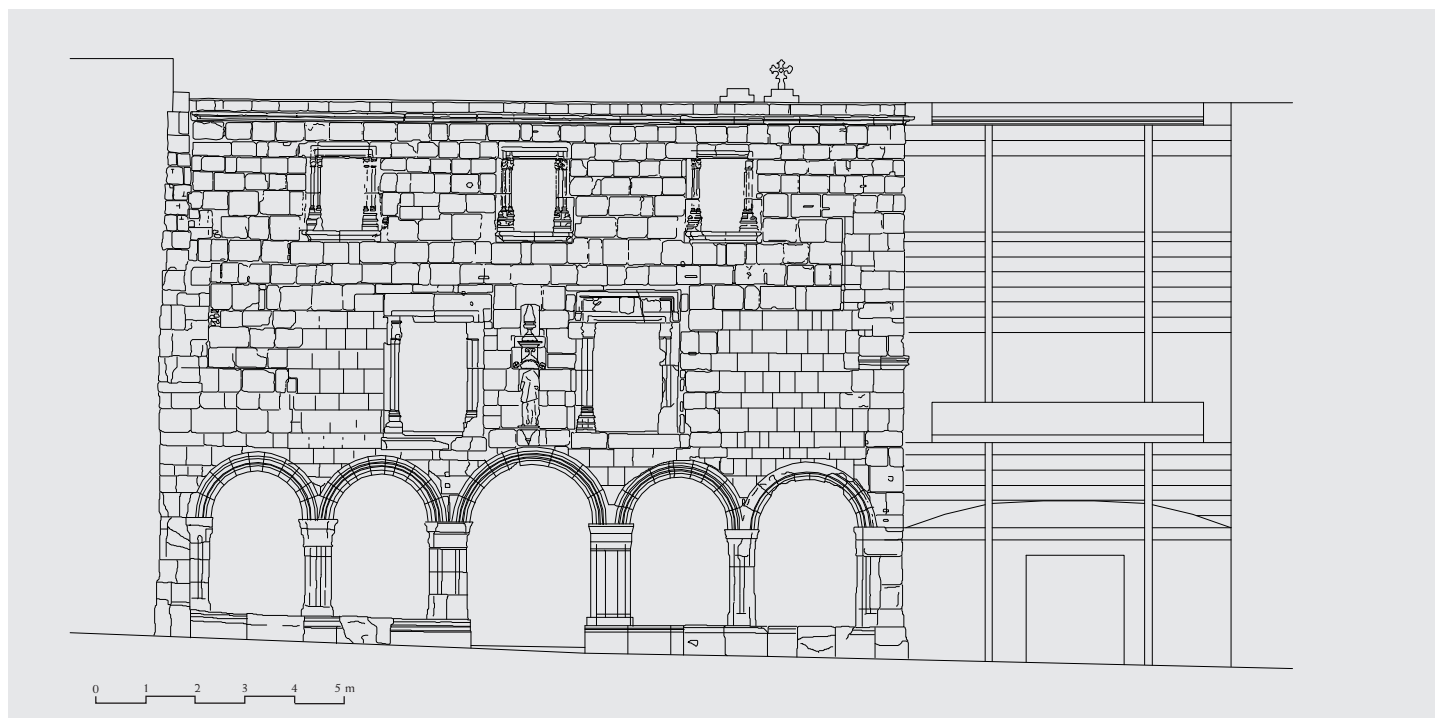
La construcción de este hospital corrió pareja a la obra de la catedral, aunque su función no estaba destinada a los canónigos, que dispusieron para ese fin de edificios propios en torno a la capilla de San Pablo, sino a la atención de pobres, enfermos y necesitados. La primera mención conocida, que puede ser considerada como fundacional, figura en el testamento sacramental del arzobispo Hugo de Cervelló, asesinado en 1171. Del documento se desprende, entre otras cosas, que el comienzo de la construcción de la catedral era inminente y que el prelado deseaba llevar a cabo la obra del hospital, para el cual dejaba la considerable cantidad de cien maravedís, *hospitali, quod ipse in Terracona inciperat C mº*. Posteriormente, en una bula del papa Lucio III fechada en 1184, donde se confirmaban las posesiones de los canónigos de Tarragona, se indicaba que los ingresos generados por las iglesias de San Miguel del Plà o de San Leonardo serían destinados a sufragar los gastos del hospital de pobres, *ecclesiam Sancti Michaelis vel Sancti Leonardi hospitalis pauperum assignatam...* Más allá de la cuestión económica, quedaba garantizado el patrocinio de los dos santos protectores. El arcángel san Miguel, como intercesor de las almas de los difuntos ante Dios –solo el cementerio separaba el hospital del crucero de

la catedral– y San Leonardo de Noblac, como liberador de cautivos, protector de las parturientas y patrón de locos.

Aparte de este tipo de noticias, nada sabemos del edificio primitivo. De su forma y distribución, pues el magnífico porche de la fachada actual corresponde formalmente al segundo tercio del siglo XIII. Tampoco se dispone de información relevante acerca de otras instituciones similares en la zona anteriores a esa época. Con motivo de la última rehabilitación salieron en los sótanos de la parte posterior del solar unos muros romanos, que continúan por otros edificios próximos, a un nivel considerablemente inferior al que tiene el porche. Contra el muro romano, y en sentido perpendicular a la calle, se conservan dos de esos arcos medievales apuntados, de los habituales en construcciones domésticas de las tierras que se repoblaban a partir de mediados del siglo XII, además de otros restos menos significativos. Aunque ignoramos el alcance de este hallazgo, las arcadas se encuentran suficientemente alejadas de la fachada principal como para suponer que el edificio tenía unas proporciones superiores a las que se intuyen hoy en día y que ocupaba al menos dos pisos distintos, adaptados al desnivel que marca la cuesta del callejón de Santa Tecla, que atraviesa el edificio.

Las instituciones de este tipo comenzaron siendo un simple albergue de caridad. Constaban de una sala o nave conseguida mediante una sucesión de arcos diafragma apuntados, que soportaban como cubierta una estructura de madera. Pocas veces nos ha llegado una descripción de época. En

Alzado





Fachada con el porche

Capitel



Panorámica

Arcadas medievales entre muros romanos



el testamento del prohombre de Montblanc Jaume Marçal, fallecido en 1339, figura una muy ilustrativa. El testador disponía de dos propiedades contiguas que destinaba a hospital. En una debía construirse una nave del tipo que hemos descrito, "con cuatro o cinco arcadas", entre las cuales se situarían los lechos, a un lado los hombres y a otro las mujeres. La sala así lograda estaría presidida por un altar, en el que dos presbíteros celebrarían misa cantada. El espacio de al lado, de menor tamaño, sería habilitado como vivienda para los donados que cuidaban de los enfermos y demás huéspedes allí alojados. Al referirse al edificio, se habla indistintamente de hospital o iglesia. En otras ocasiones la nave disponía de una capilla independiente adjunta, como es el caso del Hospital de Pobres y Peregrinos del monasterio de Santa María de Poblet, con la capilla de Santa Catalina. Isabel Company y Maria Joana Virgili han apuntado, solo como hipótesis, la posibilidad de que la capilla de Santa Tecla la Vieja hubiera cumplido temporalmente esa función, con respecto al hospital, antes de ser capilla funeraria. Pero todo parece indicar que la capilla de Santa Tecla surgió adosada, como apéndice de la antigua basílica paleocristiana, cuando ya se hallaba en

uso la cabecera de la catedral actual. La nueva catedral de Santa Tecla, había provocado que la Santa Tecla primitiva se convirtiera, privada ya de culto, en iglesia meramente cementerial.

Aunque los restos conservados del primitivo hospital románico de Tarragona sean escasos, el conjunto constituye una fachada espléndida. En la planta baja se abre el porche, con cinco arcadas de medio punto en la parte frontal, la central ligeramente más grande. Sendos pilares, apoyados en un pretil corrido, que bien podía utilizarse como banco para aliviar el cansancio del camino. En todos se repite insistentemente, en el trasdós y en el intradós, la conocida cenefa de puntas de diamante que vemos en las arcadas del claustro de la catedral y en el arcosolio del monumento funerario de la capilla de Santa Tecla la Vieja. Quedan otros dos arcos iguales en un lateral. Ignoramos si continuaban, bordeando el edificio, o si había algo simétrico en el otro lado. Parece que los capiteles, con decoración vegetal, tuvieron una calidad notable, difícil de valorar actualmente a causa del deterioro de la piedra. No se aprecian en los sillares marcas de cantero, lo que puede indicar que se hizo un contrato cerrado, a

precio fijo. Pero también es cierto que se emplearon muchos materiales expoliados de monumentos antiguos.

No se tiene noticia de que en la zona esas construcciones tuvieran porches del tipo del que vemos en el hospital de Santa Tecla, que parece recordar aquellos peristilos de los templos clásicos donde se resguardaban peregrinos e indigentes para protegerse de las inclemencias del tiempo. El porche sería, en este caso, una especie de *stoa*, lonja o galería corrida, utilizada más como refugio momentáneo que como alojamiento. Un uso paralelo consentido, asociado a la actividad caritativa institucional, que se confirma en un documento de principios del siglo XV.

Es muy probable que el hospital pudiera entrar muy pronto en funcionamiento, tras su fundación en 1171, mediante una adaptación de las ruinas romanas aparecidas en el solar, tan abundantes en esa parte alta de la ciudad, del mismo modo que lo hizo la primera comunidad de canónigos. Eso parece indicar en 1214 el arzobispo Ramón de Rocabertí, cuando en su testamento otorgaba al hospital de pobres la cantidad de cien cuarteras de grano, cebada en concreto, para que diariamente se repartiera entre los necesitados, *Dimitto hospitali pauperum Terrachonae centum quartarias ordeï, ut eos cotidie det in elemosinis pauperum...* En un documento de 1180, localizado recientemente por Manuel Fuentes, consta como gobernador del hospital el canónigo Ponç de Barberà, y en 1220 aparece

como firmante de una escritura un clérigo "hospitalero" de Tarragona llamado Ramón. Y ya a mitad del mismo siglo XIII encontramos el cargo o dignidad capitular de canónigo hospitalero.

A lo largo del siglo XIV se sucedieron los donativos al hospital de pobres. En el XV comenzó su decadencia y en el XVI la institución hospitalaria se trasladó al lugar donde se encuentra el actual hospital de la ciudad. Entretanto, la fachada había sido renovada, dejando únicamente unos arcos entre muros romanos y la zona porticada como vestigio de su pasado artístico tardorrománico.

Texto y fotos: ELM - Plano: EBM

Bibliografía

ADELL I GISBERT, J. A., 1983, pp. 239-263; ADSERÀ MARTORELL, J., 1971; BONET DONATO, M., 2007, pp. 92-93; BRODMAN, J. M., 1998; CABESTANY FORT, J. F., 1995, 12-18; CAPDEVILA I FELIP, S., 1935, pp. 157-159; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXI, pp. 174-178; CONEJO DA PENÀ, A., 2002, pp. 689-690; COSTA PALLEJÀ, J. R. *et alii*, 1995; MARTINELL I BRUNET, C., 1934, pp. 388-396; MIQUEL PARELLADA, J. M. y SÁNCHEZ REAL, J., 1959; MORERA I LLAURADÓ, E., 1897-1959, II, p. 901; RECASENS I COMES, J. M., 1966-1975, II, pp. 357-358; REVENTÓS CONTI, J., 1996, pp. 69-89; VILLANUEVA, J., 1851, XIX, pp. 267-271.

Museu Diocesà de Tarragona

HISTÓRICAMENTE, el Museo Diocesano de Tarragona debe su concepción, en gran parte, a ideales heredados del Renacimiento y la Ilustración, al igual que sucedió con las Academias, las Bibliotecas y las Universidades europeas. Su bagaje artístico y cultural obedece al afán generalizado durante las últimas décadas del siglo XIX y primeros lustros del XX por recoger, conservar y presentar al gran público objetos admirados o de prestigio correspondientes a las antigüedades clásicas, medievales y modernas.

La génesis del Museo ha estado supeditada a todo un proceso histórico muy complejo. Con la prelatura del arzobispo Francesc de Fleix i Solans (1864-1875) se inicia uno de los hitos vertebradores que configurarán el proceso evolutivo de las colecciones que alberga actualmente el Museo al sancionar, en 1869, unas normas sobre la conservación y exposición de bienes artísticos antiguos. Sobre esas disposiciones, el prelado Tomás Costa i Fornaguera (1889-1911) auspició en 1900 la formación de una colección de objetos artísticos destinados a la cátedra de Arqueología que se ubicaron, con fines pedagógicos, en dependencias del Seminario Conciliar de Tarragona, erigido en Universidad Pontificia (1897-1939) por el papa León XIII.

El arzobispo Antolín López y Peláez (1913-1918), por su condición de Académico de la Lengua, de la Historia,

de Bellas Artes de San Fernando y de otras corporaciones culturales nacionales y extranjeras, fue el verdadero artífice del actual Museo Diocesano que, inicialmente, se denominó Museo Capitular y Diocesano. Fue fundado en 1914 e inaugurado el 27 de enero de 1915 en dependencias relacionadas con el antiguo dormitorio canonical situadas en el sector noreste del claustro de la Catedral, actualmente inhabilitadas. Mejoró las colecciones iniciadas por Costa i Fornaguera con aportaciones personales, y otras procedentes del Cabildo catedralicio, parroquias de la archidiócesis, congregaciones religiosas, personas particulares y diversas adquisiciones de bienes artísticos.

Las colecciones del Museo suman alrededor de seis mil piezas de las que se exponen unas trescientas cincuenta distribuidas en dependencias de la Catedral. La Sala I ocupa la mitad del tramo sureste del antiguo refectorio canonical del siglo XII, cuya cabecera muestra parte de un muro romano del siglo I d.C.; alberga arqueología romana (siglos I a.C.-IV d.C.) tallas de tradición románica, relieves y escultura gótica labrados en piedra (siglos XIII-XV). La Sala II se ubica en la primitiva Aula Capitular construida en el siglo XIII y transformada en capilla del Corpus Christi el 1330; acoge pintura gótica con retablos y tablas de los siglos XIV y XV. La actual Sala Capitular y las dos antesalas que la preceden alojan, preferentemen-

te, imágenes de devoción de los siglos XVI-XVIII en alternancia expositiva, al igual que todas las salas, con destacadas piezas de platería catalana y valenciana, otras artes del objeto, y algún que otro tapiz tejido en los siglos XV y XVII.

Texto: AMS

ROSCA DEL BÁCULO DEL ARZOBISPO BERNAT D'OLIVELLA (MDT 3331)

En la última exploración efectuada al sarcófago atribuido al arzobispo Bernat d'Olivella, 9 de noviembre de 1933, se hallaron diversas insignias episcopales en su sepulcro de la iglesia de Santa Tecla la Vella, atributos que ya se habían observado en otros reconocimientos efectuados durante 1792, 1854 y 1904. Entre ellos, la voluta del báculo (22 x 12 cm). Es de cobre, peltre (aleación de zinc, estaño y plomo) y conserva restos de haber estado sobredorada.

Se trata de un remate con diámetro decreciente que estructuralmente se compone de tres elementos: caño o tubo troncocónico resuelto en plancha de cobre donde se encastaba el palo de madera ornamentado longitudinalmente con líneas paralelas policromas; nudo de sección ovalada realiza-

do en peltre y compuesto por dos casquetes esféricos unidos a un friso anular central con seis perforaciones circulares –pudieron alojar gemas, pasta vítrea o esmaltes–, en alternancia con sarta de contario inciso y perimetral; voluta, conservada parcialmente, también de peltre, con alguna perforación, que se entorcha y concluye en cabeza de serpiente de donde cuelga una cruz griega potenziada. Los remates de volutas en forma de animal maléfico junto a figuras y símbolos sagrados, alegoría de la lucha entre el bien y el mal, fue un recurso común en los báculos europeos a partir del siglo XI, como bien puede observarse en determinados ejemplares de peltre o de cobre provenientes de los talleres de Limoges.

El báculo de este prelado responde tipológicamente a la forma que, desde un principio, se dio a este tipo de bastón que servía de apoyo a los prelados en su ancianidad; con el paso del tiempo se convertiría en una de las insignias episcopales más significativas. La rosca, o remate superior curvado, ha prevalecido a lo largo del tiempo relacionándose esa forma, más o menos enroscada, con el tipo de cayado que utilizaban los pastores para prender y retener las reses. De este modo, el báculo otorgado a los obispos significa no sólo su dignidad eclesial, sino también la potestad y responsabilidad específica que asumen los prelados de apacentar la grey de Jesucristo encomendada a la Iglesia.

Texto: AMS

Rosca del báculo del arzobispo Bernat d'Olivella (MDT 3331).
Foto: J. Farré/© Museu Diocesà de Tarragona



Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXI, p.173; GUIDIOL I CUNILL, J., 1902, p. 165; MARTÍNEZ SUBÍAS, A. P., 1992a, p. 81, núm. 30; SERRA I VILARÓ, J., 1960, p. 166.

CÁLIZ Y PATENA DEL ARZOBISPO BERNAT D'OLIVELLA (MDT 3332 y 3333)

Ambos utensilios litúrgicos forman parte del ajuar funerario del prelado Olivella (1272-1287), y son del mismo material que la rosca del báculo ya descrito. Se retiraron de su sepulcro en 1933 y se cedieron al Museo Diocesano de Tarragona.

El cáliz (11 x 10,5 cm Ø) consta de pie, nudo y copa, estructura que se estableció durante el siglo IX a partir del período carolingio. El pie, muy dañado, es de planta circular con remonte convexo en el borde y astil troncocónico que aloja un nudo achatado de sección semicircular. La copa es semiesférica, amplia y bien conservada. Técnicamente la pieza se conformó mediante el ensamblaje de cada uno de sus elementos.

La patena (13,5 cm Ø) tiene forma de plato llano y se compone de tres piezas soldadas entre sí: base planiforme decorada en la orilla con incisión en zig-zag y una cruz patada en el centro, cuello en talud y borde voladizo muy plano.



Cáliz y patena del arzobispo Bernat d'Olivella (MDT 3332 y 3333).
Foto: J. Farré/© Museu Diocesà de Tarragona

El material utilizado en ambos fue el peltre utilizado, probablemente, a partir del Concilio de Reims (803) que prohibió se confeccionaran cálices de madera, vidrio, estaño, cobre o latón. Si bien no debe excluirse el uso de estos vasos para la liturgia eucarística, es probable que se fabricaran para significar la dignidad del sacramento del Orden, debido a que la mayoría han aparecido en tumbas sacerdotales y episcopales.

La tipología de ambas piezas se corresponde con las tendencias formales características de los siglos XI-XIII en las que se pone de manifiesto la escasa importancia concedida al nudo, y el carácter funcional de la patena que, además de servir para depositar el pan ácimo que debía consagrarse, se utilizaban como palias o cobertores naturales de los cálices.

En Cataluña hay noticias de piezas similares, entre otros: el cáliz y patena de Sant Andreu de Llavaneres (MEV núm. inv. 9710), el cáliz, patena (MEV, núm. inv. 9720) y oblata (MEV, núm. inv. 10616) del santo tarraconense Bernat Calbó, procedente de la Catedral de Vic y conservados en el Museo Episcopal, y otro par de cálices con patena perte-

cientes al Tesoro de la Catedral de Girona (núm. inv. 099, 0100, 0101, 0102), que fueron hallados, respectivamente, en las tumbas de los arzobispos Arnau de Creixell († 1214) y Guillem de Cabanelles († 1245), muy afines al del arzobispo Olivella.

Texto: AMS

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXVI, pp. 173-174; GRÀCIA I MONT, E., 1986, pp. 94-95, núm. 50; GUDIOL I CUNILL, J., 1902, pp. 281-284; MARTÍNEZ SUBÍAS, A. P., 1992b, p. 82, núm. 31; SERRA I VILARÓ, J., 1960, pp. 168-169.

CRUZ PROCESIONAL (D-0070)

En la Sala II del Museo Diocesano de Tarragona se expone una cruz (33,5 x 24,7 cm) que se utilizó como proce-

Cruz procesional (MDT D-0070). Foto: J. Farré/© Museu Diocesà de Tarragona



sional y de guión cuando la Catedral era la única parroquia existente en la ciudad. Es de cobre sobredorado, proporción latina, y consta de macolla esférica y espigón (27,5 cm). El árbol y los brazos son amplios, rectilíneos, con sutil exorno y seis perforaciones alusivas, algunas, a la desaparecida imagen del crucificado.

Una sencilla moldura forjada, compuesta por dos aristas muertas, perfila su contorno. En la intersección del anverso figura un nimbo, compuesto por dos círculos concéntricos que enmarcan sucesión de zig-zag y punteado, donde se aloja una cruz patada; en la cima del árbol, un ángel sedente y planífero indica la leyenda gravada a sus pies: IHC · NAZAR/ENVS · REX IV/DEORVM. En las expansiones se han burilado, en tres cuartos, las imágenes de la Virgen Dolorosa y san Juan con el Evangelio en la mano. En el centro del reverso se reproduce nimbado el *Agnus Dei* pasante y sosteniendo el gallardete triunfal; en las expansiones se ubican los símbolos alados del Tetramorfo sujetando el libro sagrado con sus garras: Águila (arriba), León (derecha), Buey (izquierda), Ángel (abajo), en referencia a los evangelistas Juan, Marcos, Lucas y Mateo, respectivamente.

La representación del Cordero Místico en el reverso induce a creer que esta cruz procede de algún taller hispánico, y no lemosino, porque ese símbolo cristológico no aparece en manufacturas de Limoges anteriores al siglo XIV. Tanto la estructura como el repertorio iconográfico sugieren datarla en la segunda mitad del siglo XIII.

La iconografía y la leyenda se han resuelto con la técnica del buril. El diseño resulta atípico entre las cruces románicas de Cataluña, siendo su paralelo más cercano un ejemplar del Museu Frederic Marès de Barcelona (núm. inv. 4535).

Texto: AMS

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXVI, p. 169; MARTÍNEZ SUBÍAS, A. P., 1989, p. 218, núm. 156; MARTÍNEZ SUBÍAS, A. P., 1992, p. 94, núm. 42; SERRA I VILARÓ, J., 1950, p. 184; THOBY, P., 1953, p. 30.

PLACA CRUCIFORME (MDT 4011)

Esta placa cruciforme de cobre, con restos de esmaltes policromos (20,6 x 12,1 x 0,2 cm), procede de la Catedral y, en la actualidad, se expone en el Museo Diocesano. Probablemente formaba parte de la cubierta de algún libro litúrgico. Sus tramos, de proporción latina, son amplios, orillados por *spicatum* y albergan losanges, círculos y cuadrilóbulos que estuvieron esmaltados; algunos conservan vitrificaciones de color turquesa, lapislázuli, amarillo, verde y mangra resueltos con la técnica del campeado, muy propio de los talleres lemosinos y probable origen de esta pieza.



Placa cruciforme (MDT 4011). Foto: J. Farré/© Museu Diocesà de Tarragona

Sobre el campo se inscribe otra cruz cuyos tramos, con restos de sobredorado y señalados mediante incisión lineal, son tangentes al borde de la placa; el *titulus* muestra el monograma de Cristo IHS (Jesucristo Hombre Salvador). Falta la imagen del Crucificado, fundida probablemente del mismo material, sobrepuesta a la placa y de la que sólo se conserva el nimbo crucífero burilado con incisión circular y ondeante. A partir de la huella anatómica se deduce que la figura de Cristo tenía la cabeza ligeramente inclinada hacia su derecha, las extremidades flexionadas en la misma dirección y cubiertas por un perizoma hasta las rodillas; los brazos en posición rectilínea, las palmas de las manos abiertas y los pies separados en rotación externa descansaban sobre un supedáneo paralelepípedo.

El tipo de exorno con celdillas cajeadas para las vitrificaciones, junto a los vestigios formales de la imagen desaparecida y los de la placa, nos permiten relacionarla con las manufacturas de Limoges que llegaron a Cataluña durante los siglos XII y XIII, época en la que, avanzado el siglo XIII, surge este tipo de cruces en los talleres de esmalte.

Cabe recordar, como ejemplos paralelos muy similares, las cruces conservadas en el Museo Frederic Marès de Barcelona (núms. inv. 690 y 691) y otra del Museo Episcopal de Vic (MEV, núm. inv. 9060).

Texto: AMS

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXVI, pp. 169-170; MARTÍNEZ SU-
BIAS, A. P., 1992, p. 95, núm. 43.

ROSCA DEL BÁCULO DEL ARZOBISPO RODRIGO TELLO (MDT 4023)

El día 27 de febrero de 1957 se levantó la losa del sepulcro del arzobispo Rodrigo Tello (1288-1308), ubicado actualmente en el presbiterio de la Catedral de Tarragona. Entre sus restos apareció sólo un fragmento de madera de la férula del báculo y el remate o rosca (25 x 10 cm; 1,9 cm Ø interior y 2,4 cm Ø exterior de la férula). Carece de nudo esferoide, elemento formal en buena parte de los báculos románicos.

Esta rosca está realizada con plancha de cobre doblada, arranca de un soporte troncocónico circuido con bocelete en la base y se adorna mediante incisiones verticales muy

Rosca del báculo del arzobispo Rodrigo Tello (MDT 4023).

Foto: J. Farré/© Museu Diocesà de Tarragona



sutiles; el trasdós se adorna con cuatro lenguas sobrepuestas y equidistantes que se estilizan en forma de listel al llegar a la curvatura. El apéndice de la rosca lleva enchufada una cabeza barbada de serpiente, zoomorfía muy común en los báculos europeos de la época, y símbolo maléfico del pecado y de la muerte espiritual; es obra de fundición.

Su estructura formal conviene relacionarla con los modelos románicos derivados de los talleres de Limoges, cuyos ejemplares se caracterizan por la estilización del diseño y la parquedad decorativa. La evidente ausencia de esmaltes, tan propios de los talleres lemosinos, sugiere que esta rosca pudiera ser una manufactura procedente del Rosellón o de la Cataluña Sur. Según Gauthier, los talleres de Limoges incentivaron, en las postrimerías del siglo XIII, la creación de obradores roselloneses y catalanes; esos talleres aportarían, sin duda, novedades técnicas y ornamentales que hoy se desconocen debido al reducido número de objetos hallados.

El ejemplar paralelo más cercano, por el tipo de rosca terminada con cabeza de áspid, es el remate del báculo de Arnau de Gurb, obispo de Barcelona, realizado en 1284 (Tesoro de la Catedral de Barcelona núm. inv. 1101) y otro procedente de la abadía benedictina de Sant Genís de Fontanes (Centre d'Art Sacré d'Ille-sur-Têt, Rosellón); en ambos hay ausencia de esmaltes y se realizaron técnicamente como el del arzobispo Tello. Muy similar, en cuanto a la traza, es el báculo de Sant Bernat Calbó, obispo de Vic (1233-1284), realizado en madera (MEV, núm. inv. 10613.).

Texto: AMS

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXVI, pp. 168-169; GAUTHIER, M.-
M., 1972, p. 34; SERRA I VILARÓ, J., 1960, pp. 133-136.

BRASERO (MDT 0169)

Es escasa la colección de utensilios medievales realizados en forja que conserva el Museo Diocesano de Tarragona, entre ellos, el brasero procedente de la catedral realizado en hierro forjado, estirado, enroscado y remachado (41 x 46 x 40 cm). Su tipología y sistema constructivo señalan la ascendencia románica.

Su estructura es paralelepípedica, consta de cuatro soportes macizos de sección cuadrada y bifurcados en el estribo donde se aloja el eje cilíndrico y cada una de las ruedas que permiten el desplazamiento del brasero; los cuatro extremos superiores se incurvan hacia el exterior con sendos agujeros de los que pende una anilla circular que permitían pasar unas barras para facilitar el transporte del mueble. Las paredes están formadas por travesaños adornados con parejas de espirales afrontadas y soldadas a un eje vertical rematado en

foliácea; este recurso técnico, de soldar o remachar los roleos al eje de sustentación, es más adecuado que el de grapar, evidencia mayor calidad técnica, y favorece la estética del conjunto. Al recipiente le falta la base que posibilitaba sustentar las ascuas.

La función de este mueble podía ser doméstica o litúrgica, cual era mantener brasas y llamas que permitiesen caldear estancias, moldear cera, —como ilustran algunas miniaturas de las Cantigas de Alfonso X—, quemar hierbas aromáticas, o tomar rescoldo para los incensarios. También se cree que se utilizaba para calentar las *amigdala argenti*, bolas de plata, o las *amigdala vitrei*, bolas de cristal que el sacerdote ponía entre sus manos, o las tocaba, para resarcirse del frío en las largas celebraciones litúrgicas, si bien conviene advertir que para caldear esa clase de bolas, en vez del brasero se disponía, por lo general, de la escalfeta colocada sobre la *mensa* del altar. El ejemplar más cercano a éste es uno que conserva el Museu Episcopal de Vic (MEV 10810), ambos reproducen los característicos roleos, o espirales, utilizados para decorar los herrajes de las puertas y las rejas de época románica. Desde el ornato y algunos detalles técnicos permiten situar su realización hacia finales del siglo XIII.

Texto: AMS

Bibliografía

ALARCIA HUARTE, M. A., 1986, pp. 97-98, 60, núm. 52; ALARCIA HUARTE, M. A., 1992, p. 93, núm. 41; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXVI, p. 168; GUDIOL I CUNILL, J., 1902, pp. 300, 487.

EPIGRAMAS NECROLÓGICOS

Un conjunto de nueve epigramas necrológicos correspondientes a los siglos XI y XII figuran grabados en determinados sillares de *opus quadratum* y tamaño mediano, obtenidos de la cantera romana de "El Médol" cercana a Tarragona. Son del tipo lumaquela, o caliza conchífera, y conforman parte del muro romano —visible en el vestíbulo de acceso a la antigua Aula Capitular—, que se prolonga al exterior por el Oeste en el denominado "Pati del Taronger", también conocido como "Pati de la Fusteria".

Las leyendas aluden a canónigos de la Catedral, por lo que esos epigramas son el Necrologio, o recordatorio oracional de difuntos y bienhechores de la iglesia de Tarragona, y no la memoria o referencia sepulcral de los clérigos allí referidos.

Las inscripciones se realizaron, por lo general, a bisel y con letras mayúsculas algo alejadas de la epigrafía capital latina; algunas se acercan ya a los denominados caracteres monacales. Hay predominio de letras tipográficamente muy iguales, en cuanto al tamaño, y colocadas linealmente con

gran regularidad; no abundan las que introducen curvaturas en el trazo. Se aprecian determinadas interpolaciones de letras muy reducidas en tamaño y escasean los nexos. Las palabras, completas o abreviadas, se separan por grupos de tres puntos colocados verticalmente. La mayoría de inscripciones, excepto dos, figuran en el lugar para el que fueron grabadas; siete corresponden al siglo XII y dos a comienzos del XIII.

Texto: AMS

Bernat de Toreyo (MDT 3260)

A(nno) : M : LXXXVII : O
 BIIT : B(e)RNARDVS
 DE : TOREYO :
 [pres]BITER : ET CA
 NONIC(us) : XII : K(a)L(endis) : IV[n]II

"El año mil ochenta y siete f/allegió Bernat/ de Toreyo,/ presbítero y ca/nónigo, en las XII calendas de junio".

El texto ocupa el primer lugar, de izquierda a derecha, en la serie de inscripciones necrológicas ubicadas en la segunda hilada del muro romano que se halla en el vestíbulo de acceso a la antigua Sala Capitular, y que mira hacia el Oeste. El sillar (61 x 43,5 cm) inserta un encuadre rebajado (34 x 33 cm) donde se gravó la leyenda. La tipografía de las letras (entre 4,5 y 6 cm de alto) evoca la capital romana, se advierte alguna inclusión y se introducen rasgos y abreviaturas de tipo monacal.

La inscripción hace referencia al sacerdote y canónigo Bernat de Toreyo (Torelló) fallecido, según la leyenda, el 21 de mayo de 1087. Por el contrario, en el *Necrologio* de la Catedral de Tarragona se anotó: *Eodem die an(n)o MCLXXXVII. Obiit B(er)n(ardus). de Toreion Ca(nonicus). / b(uius) ecc(lesia)e. [...]*. Ante tal discrepancia no encontramos razonamiento adecuado que permita suponer que el epigrama esté equivocado. Se trataría, por tanto, de un error del amanuense del *Necrologio*. Además, la fecha de la inscripción ha planteado serias dificultades por cuanto Bernat Tort (1146-1163), arzobispo de Tarragona, instauró la canónica, o vida regular de San Agustín a la que dicho prelado pertenecía, el año 1154. Según Joan Serra Vilaró la fecha de la inscripción no está equivocada y obedece a que el templo o basílica de Santa Tecla estuvo atendida por canónigos antes de 1154 y, por tanto, disponía ya de una norma jurídica que posteriormente se cambió por la actual, como ocurrió en otras iglesias.

Texto: AMS

Bibliografía

ACCT, *Necrologio de la Catedral de Tarragona*, fol. 37 (XIX)-XXI-A-XII, CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXI, pp. 161-162; SERRA I VILARÓ, J., 1960, pp. 226-227.

Bernat de Barberà (MDT 5449)

II : N(ON)I(S) : MADI(i) : OBI(ii)T : B(er)
 NARDVS : DE : BAR
 BERANO : P(re)S(bi)TER : ET :
 CANONIC(us) : ATQ(ue) : P(ri)OR

"En las segundas nonas de mayo falleció B/ernat de Bar/berà presbítero y / canónigo y también prior".

Esta leyenda se halla en el muro romano del denominado "Pati del Taronger", a la derecha de la ventana y reja allí abiertas. El epigrama aparece sobre un sillar (59,5 x 69,5 cm) que alberga un cajeadado (34,5 x 51,5 cm) en leve resalto. La parte izquierda del marco planiforme del sillar se halla longitudinalmente cortada en su anchura. Se llevó a cabo con ocasión de abrirse la referida ventana; lo mismo sucedió con la palomilla ornamental que sólo aparece en el lateral derecho. Las letras (entre 7 y 7,5 cm), presentan alguna que otra interpolación, rasgos curvos y abreviaturas.

La inscripción necrológica sólo refiere el día y mes del fallecimiento, acaecido el 6 de mayo, pero omite el año del deceso del canónigo Barberà que ocurrió en 1177, según consta en el *Necrologio* de la iglesia de Tarragona, donde figura un capitular con el mismo nombre y apellido que el del epigrama sepulcral: *Eode(m) die an(n)o MCLXXVII. obiit B(er)n(ardus) de Barberano, / canonic(us) huius ecc(lesia)e. Et p(ri) o(r) de Peramola, archidia/con(us) urgellen(sis)*. Tanto el texto del sillar como el del necrologio incluyen el cargo de prior; sin embargo, este último documento especifica que era prior de Peramola, municipio de la comarca catalana del Alt Urgell; añade, además, que era arcediano de Urgell, dignidad que se omite en la leyenda del sillar.

Texto: AMS

Bibliografía

ACCT, *Necrologio de la Catedral de Tarragona*, fol. 33 (XVIII).VI.G-II; CAPDEVILA FELIP, S., 1935, pp. 130 y 167; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXI, p. 162; SERRA I VILARÓ, J., 1960, pp. 232-233.

Vicens (MDT 5450)

A(nno) · MCLXXX ·
 K(a)L(endis) · IVNII ·
 OBIIT · VIN
 CENCIVS

"El año mil ciento ochenta, / en las calendas de junio, / falleció Vi/cenç".

En el mismo muro romano que se orienta al Oeste y se prolonga hacia el exterior desde el mencionado vestíbulo de la nueva Sala Capitular, figuran otras tres inscripciones

necrológicas que, con las del "Pati del Taronger", se suman al cómputo de las anteriores. Aparecen grabadas en la séptima hilada a partir del tramo de pavimento más elevado, ubicadas a ambos flancos de la ventana abierta en el centro del muro y resguardada por una verja de forja que daba a la desaparecida Secretaría capitular. A la izquierda del vano figura un sillar (60,5 x 76 cm) quebrado parcialmente en el tramo superior izquierdo. En el cuadrante inferior derecho se ha rehundido un sutil cajeadado (15,5 x 18 cm) que enmarca la inscripción. La tipografía es muy distinta a la de los anteriores epigramas, no hay abreviaturas y sí predominio total de mayúsculas muy estilizadas (entre 3 y 4 cm de alto); tienen la particularidad de estar separadas mediante un punto, habitual en las inscripciones del siglo XII, en lugar de los tres puntos verticales que figuran en el resto.

La inscripción da noticia de los datos mínimos que puede recoger una leyenda necrológica que, en este caso, no explicita el apellido ni el posible cargo del finado. Si bien Capdevila Felip no da referencia alguna sobre este clérigo, el *Necrologio* registra lo siguiente *Iunii. Eodem die an(n)o MCLXXX. obiit Vincenti(us), cano(nicus) huius ecc(lesia)e*. Se deduce, por tanto, que el referido Vicenç, fallecido el 1 de junio de 1180, además de sacerdote era canónigo de la Catedral.

Texto: AMS

Bibliografía

ACCT, *Necrologio de la Catedral de Tarragona*, fol. 39v. (XXv.).I.E.Junii; CAPDEVILA FELIP, S., 1935, pp. 130-132; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXI, p. 162; SERRA I VILARÓ, J., 1960, p. 234.

Ponç de Barberà (MDT 4049)

IIII : N(O)N(i)S IOC[tobris]
 OB(ii)T : PONCIVS : [de bar/]
 BERANO : A[nno MCLXXX]
 VII +

"En las cuartas nonas de octubre / falleció Ponç de Bar/berà, el año mil ciento ochenta y siete".

Esta inscripción se halló al retirarse el enlucido de la pared y abrirse en el muro romano la puerta que daba acceso a la Secretaría y se comunicaba con la escalera del Archivo capitular. Figura también en un sillar (59 x 48 cm) de la segunda hilada del mencionado paramento, a la derecha de la inscripción de Arnau de Figuerola, y junto al marco de la puerta que motivó su mutilación parcial en el extremo superior derecho; el recuadro (45,5 x 45 cm) aloja la leyenda mutilada. Sobre el marco superior del sillar campea una cruz procesional patada y de proporción latina, compuesta de asta, macolla esférica, árbol y brazos (54 cm) inscritos en un cajeadado circular (25 cm Ø).

La tipografía es como la de las leyendas precedentes y con escasas abreviaturas en las letras (entre 7 y 8,5 cm de alto). La I delante de OC fue grabada posteriormente por otra mano.

El amanuense del *Necrologio* nos facilita el texto que permite completar el del sillar y averiguar la identidad del difunto: *Eode(m) die an(n)o MCLXXXVII. obiit Ponci(us) de Barbe-/rano, sacrista huius ecclesi(a)e*. Se trata, por tanto, de Ponç de Barberà, sacristán de la Catedral de Tarragona, fallecido el 4 de octubre de 1187. Según Serra Vilaró pudo haber gestionado ante Roma, por encargo del arzobispo Hug de Cervelló († 1171), el inicio de las obras de la Seo y de las dependencias canonicas.

Texto: AMS

Bibliografía

ACCT, *Necrologio de la Catedral de Tarragona*, fol. 66 (XXXVI)-III-D-III; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXI, p. 162; SERRA I VILARÓ, J., 1960, p. 236.

Ramon de Terme (MDT 5451)

[A(nno) : M : C : LXX : VIII :]
K(a)LE(nda)e : MADII : OBIIT : RAIMVNDVS
DE : TERMINO : PRES :
BITER : ET : PRECENTOR

"En el año mil ciento setenta y ocho /, calendas de mayo, falleció Ramon / de Terme, Pres / bítero y Chantre".

En el "Pati del Taronger", a la derecha de la ventana enrejada y contigua a la necrológica del canónigo Bernat de Barberà, hay otra inscripción. La epigrafía del sillar (59 x 74 cm) se halla muy erosionada en la actualidad por estar a la intemperie; el recuadro (27 x 47 cm) que enmarca las letras (6 cm de altura) presenta serias dificultades de transcripción.

Entre el texto del *Necrologio* y el de la inscripción existen divergencias cronológicas. El autor del referido manual anota: *Eode(m) die an(no) MCLXXVII, obiit R(aimundus). de Termino / pr(a) ecentor hui(us) ecc(lesia)e*. La anotación numérica del epigrama referente a los años es, según Serra Vilaró, "MCLXXX: VIII Kalendis madii". Sin embargo, el mismo advierte que es una inscripción de dudosa lectura, principalmente en la fecha. Ante esa realidad conviene recurrir al referido manual, donde se registró que el deceso acaeció el 16 de abril del año 1177.

El término latino *pr(a)ecentor* referido a Ramon de Terme, fallecido el 1177, indica la dignidad de chantre a cuyo cargo estaba la organización del canto litúrgico en el coro catedralicio; actualmente equivaldría a Maestro de Capilla.

Texto: AMS

Bibliografía

ACCT, *Necrologio de la Catedral de Tarragona*, fol. 27 (XIV)-XVI-A-XVI; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXI, pp. 162-163; SERRA I VILARÓ, J., 1960, p. 237.

Guillem de Milà (MDT 4051)

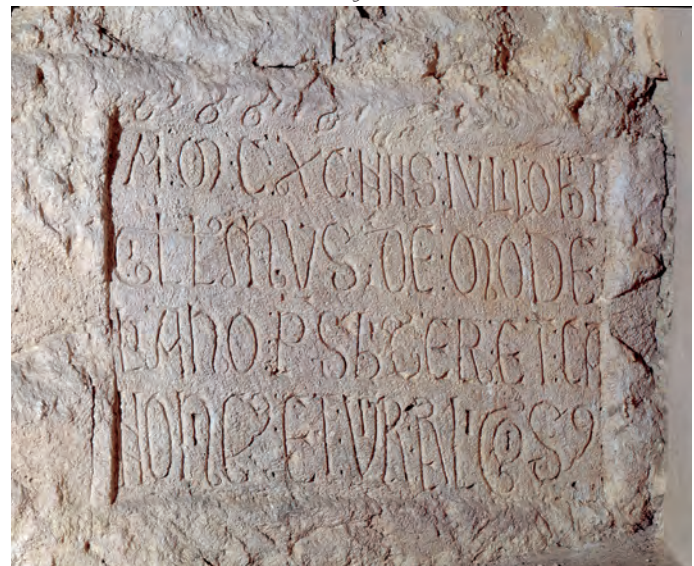
A(nno) : M : C : XC : N[o]N[i]s : IVLII : OBIIT
C(u)ILL(el)MVS : DE : MODE :
L(i)ANO P(res)B(i)TER : ET : CA
NONIC(us) : ET : VIR : R(e)LIGIOS(us)

"El año mil ciento noventa, en las nonas de julio, falleció/ Guillem de Mi/là, sacerdote y ca/nónigo, y varón religioso".

Este sillar, con la correspondiente leyenda, completa el conjunto de los cuatro epigramas aparecidos tras retirarse el enlucido del muro romano, parcialmente visible en el vestíbulo contiguo a la Sala II del Museo Diocesano, y que sirve de tránsito para acceder a la nueva Sala Capitular. Se halla en la esquina derecha de esa estancia, sobre la tercera hilada, donde muere por la izquierda la pared septentrional que da salida al "Pati del Taronger"; ese paramento que empalma con los sillares romanos se rebajó en esviaje con el fin de verse completamente su inscripción. El sillar (55 x 71 cm), la caja de la inscripción (38 x 61,5 cm) y su marco aparecen flanqueados lateralmente por dos palomillas triangulares: la de la derecha está rebajada en el propio sillar; la de la izquierda, de tamaño mayor, en el sillar contiguo. Las letras (entre 9,5 y 7 cm de alto), reproducen mayúsculas de tradición latina, algunas con incipientes rasgos góticos, otras, de tamaño muy reducido, aparecen interpoladas, y no faltan algunos sufijos abreviados de origen monacal. La incisión es vertical en vez de a bisel.

Epitafio de Guillem de Mila (MDT 4051).

Foto: J. Farré/© Museu Diocesà de Tarragona



El texto del *Necrologio* relata lo siguiente: *Eode(m) die, an(n)o MCXC. obiit. G(uillelmus). de Modeliano., cal(nonicus) buius eccle(sia)e. [...]*. El apellido "Modeliano" puede traducirse por "Milà" o "Millán". A tenor de la fecha, el virtuoso canónigo Guillem de Milà fallecería el 7 de julio del año 1190.

Texto: AMS

Bibliografía

ACCT, *Necrologio de la Catedral de Tarragona*, fol. 44 (XXV).VII.F.N(on)is, CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXI, p. 163; SERRA I VILARÓ, J. 1960, p. 238.

Arnau de Figuerola (MDT 4050)

III : K(a)L(endae) : IANUARI
 OBIIT : ARNAL.
 DETVS : DE : F(i)G(u)ER
 OLA : CANONICVS
 ECLE(sia)E : TERRACHONE

"Las terceras calendas de enero/ falleció Arnal/det de Figuerola, canónigo/de la iglesia de Tarragona".

Esta inscripción ocupa el segundo lugar, de izquierda a derecha, en el conjunto de epigramas ubicados en la segunda hilada del muro romano que mira hacia el Oeste y se halla en el vestíbulo de acceso a la nueva Sala Capitular. El sillar (60 x 68,5 cm) inserta un cajeadado rehundido (31 x 42 cm) que, como en la mayoría de las inscripciones, tiene una pestaña perimétrica en suave talud hacia el exterior; dos palomillas en forma de triángulo, tangentes a los flancos por uno de los vértices, ornamentan el recuadro.

Las letras capitales incisas, no a bisel, predominan en la leyenda. Una "T" mayúscula, la "n" y la "h" minúsculas presentan ya rasgos góticos. La medida del conjunto de las letras es muy desigual (entre 6 y 3,5 cm de altura).

El *Necrologio* refiere lo siguiente: *Eode(m) die obiit Arnaldet(us) Figuerola, ca(nonicus) b(uius) ecc(lesia)e [...]*. Esta inscripción alude al canónigo de Tarragona Arnau de Figuerola cuyo deceso acació un 30 de diciembre del último tercio del siglo XII. El año de su defunción no figura en ninguna de esas fuentes, estimándose que pudo fallecer en cualquier año desconocido del último tercio del siglo XII. También sorprende el trato familiar, *Arnaldetus* (Arnaldet), con el que se registra el nombre del finado.

Texto: AMS

Bibliografía

ACCT. *Necrologio de la Catedral de Tarragona*, fol. 88v. (XLVII)-XXX.G-III, CAPDEVILA FELIP, S., 1935, p. 154; SERRA I VILARÓ, J., 1960, p. 239.

Berenguer de Castellet (MDT 0243)

ANNO M CC : II : V
 K(a)L(endae) : IANVARII : OBIIT
 BERENGARIVS DE
 CASTI : LLETO : CA
 NONICVS ET SACE
 RDOS

"El año mil doscientos dos, quintas/ calendas de enero, falleció/Berenguer de/ Castellet, ca/nónigo y sace/rdote".

La lápida donde figura la inscripción necrológica estuvo primero en la denominada "Fusteria" o carpintería de la Catedral. Posteriormente, se trasladó al Museo Diocesano y, desde aquí, a la iglesia de Santa Tecla la Vieja, donde se conserva actualmente sobre la *mensa* del altar. La inscripción está grabada sobre una gruesa losa de mármol blanco (26,5 x 33,5 cm). El texto aparece acuartelado por una cruz patada de tramos algo desiguales tendentes a la proporción griega. Ambos están enmarcados por doble incisión lineal a modo de marco. Entre la línea del recuadro exterior (23 x 29,3 cm) y la del interior (18,5 x 23,7 cm) se alojan cuatro abreviaturas circulares, referentes a la cronología, ubicadas en el tramo superior derecho del enmarque.

Las letras (2 cm de alto) son incisas, correctamente trazadas, y de fácil de lectura gracias al buen estado de conservación de toda la leyenda que alterna tipos de tradición latina con otros ya monacales.

El *Necrologio* da esta noticia: *Eodem die an(n)o MCCII obiit Bere(n)g(arius) de Castelleto/ camerarius bui(us) ecc(lesia)e*. Se trata del canónigo Berenguer de Castellet fallecido el 28 de diciembre de 1201. Desempeñó la dignidad canonical de Camarero, oficio instituido el 29 de junio de 1159 por el arzobispo Ber-

Epitafio de Berenguer de Castellet (MDT 0243).

Foto: J. Farré/© Museu Diocesà de Tarragona



nat Tort (1146-1163) que implicaba la obligación de proveer a los capitulares de indumentaria y sueldo. También ejerció la responsabilidad de Deán del Cabildo Catedral, antes de que esta dignidad fuese instituida el 17 de febrero de 1274 por el prelado Bernat d'Olivella. Asimismo suscribió la carta de creación de la Tesorería canonical ratificada en 1192 por el arzobispo Berenguer de Vilamur (1174-1194).

Texto: AMS

Bibliografía

ACCT, *Necrologio de la Catedral de Tarragona*, fol. 88 (XLVII)-XXVIII-E-V; CAPDEVILA FELIP, S., 1935, pp. 151, 153, 247; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXI, p. 198.

Pere de Tarragona (MDT 0249)

V K(a)L(endis) : D(e)C(em)B(ris) : OB(iit) : PETR(us) : D(e)
T(e)R(r)ACH(on)E : EIVS ECCLE(siae)
C[anon]IC(us) : ET L(e)VITA. PETR(us) HONOR POPULI,
GLORI[a]E E[T] DEC(us) T(er)RACH(on)E : RAPT(us) AB HAC
VIT(a) : /IACET H(i)C SINE LABE. L(e)VITA/ MORS ERAT EBREIS :
ET MAL(e)VS ERETICORV(m) : Q(vo)D MONARA(n)T (sic) BINI
Q(v)OS EDIDIT IP(s)[E] LIBELLI : A(nn)O MCCVIII

"En las quintas calendas de diciembre falleció Pere de / Tarragona, canónigo y levita de esa Iglesia. / Pere, honra del pueblo, / gloria y esplendor de Tarragona /, arrebatado de esta / vida, el levita / reposa aquí sin mancha. Era la destrucción de los judíos / y el mazo de los [h]erejes, a quienes censuró con dos / libelos que publicó: año mil doscientos nueve".

El texto está grabado sobre una lápida de mármol blanco (55,5 x 74,5 cm). Se presenta dividido verticalmente en su mitad por una cruz patada de proporción latina e incisa (21 x 13,5 cm). Serra Vilaró, citando a Ángel del Arco, anota que esta lápida estaba empotrada en el muro de la Sala Capitular, de donde se retiró para ser trasladada, al igual que otras, al Museo Diocesano y, ulteriormente, a la iglesia de Santa Tecla la Vieja donde reposa sobre la *mensa* del altar.

El tipo de epigrama no ofrece particularidades distintas a las anteriores. El tamaño de las letras (entre 4 y 2 cm de alto) obedece a que el lapidario tuvo que ir reduciendo el tamaño a medida que grababa la leyenda y ajustarla a las dimensiones de la lápida.

La leyenda se refiere al canónigo Pere de Tarragona, documentado así en el *Necrologio: Eode(m) die, an(n)o MCCIX, obiit P(etrus) de Tarragona, ca(nonicus) / h(uius) ecc(lesia)e*. A dicho capitular, cuyo óbito acaeció el 27 de diciembre de 1209, se le califica como honra de su pueblo, gloria y esplendor de Tarragona, destructor de los judíos y mazo de los herejes cuya heterodoxia combatió mediante dos opúsculos desconocidos que había escrito.

Sobre el apellido Tarragona hay referencias en diferentes fuentes documentales de los archivos de la ciudad que dan noticia, entre otros, de la condesa Inés de Tarragona, del notario Pedro de Tarragona, o de un Pedro de Tarragona que en 1173 redactó la carta de transacción sobre asuntos de la ciudad y territorio de Tarragona. Sin embargo, esas noticias no permiten, de momento, establecer el nexo de parentesco del honorable capitular tarraconense con alguna de esas personas.

Texto: AMS

Bibliografía

ACCT, *Necrologio de la Catedral de Tarragona*, fol. 80 (XLIII)-XXVII-B-V; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXI, pp. 198-199; SERRA I VILARÓ, J., 1960, p. 249.

CAPITEL (MDT 1374)

No figura la fecha de ingreso de este capitel que se expone en la Sala I del Museo Diocesano de Tarragona. Es de mármol blanco, (35 x 24 x 24 cm) y se compone de un astrágalo abocelado sobre el que se asienta el tambor de estructura troncocónica invertida en el arranque y troncopiramidal en la cima con el fin de adaptarse al ábaco. Se adorna con cuatro registros sobrepuestos de frutos circuidos de configuración

Capitel (MDT 1374). Foto: J. Farré/© Museu Diocesà de Tarragona



ovoide y tamaño decreciente a partir del ábaco; suman en total sesenta y cuatro unidades. El ábaco (4,5 x 24 cm) se inicia con un pequeño listel, algo rehundido (1,5 cm de alto).

Resulta difícil averiguar el lugar de donde procede este capitel. Puede ser oriundo de alguna construcción preexistente a la actual Catedral, de una iglesia derruida en la ciudad de Tarragona, o de cualquier localidad diocesana. Cabe recordar que, principalmente a partir de 1900, durante la prelatura del arzobispo Tomás Costa y Fornaguera (1889-1911), y a lo largo de 1914, bajo el patrocinio del prelado Antolín López Peláez (1913-1918), llegaron a la Seo tarraconense donaciones de obras y piezas artísticas procedentes de las parroquias de la archidiócesis, congregaciones religiosas y personas particulares.

El adorno explayado en el tambor ha sido interpretado como pomáceas u olivas. Esta hipótesis permitiría relacionarlos con las armas de la familia Olivella. Así figuran en el blasón del prelado tarraconense Bernat d'Olivella (ca. 1272-1287). Esta hipótesis coadyuva a situar cronológicamente este capitel en torno al último tercio del siglo XIII.

Texto: AMS

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXI, pp. 201-202.

CAPITEL (MDT 1375)

Por su configuración y proporciones esbeltas, debió formar parte del mismo conjunto arquitectónico que el anterior capitel (núm. inv. 1374). Esculpido en mármol blanco (35 x 24 x 24 cm) consta de un astrágalo abocelado (21,5 cm Ø) y un tambor de estructura troncocónica invertida en el arranque y troncopiramidal en su terminación. Aparece labrado mediante tres registros sobrepuestos que reiteran un mismo fruto con el pecíolo curvado y de forma más ovoidea que piriforme; su altura oscila entre 7 y 8 cm y suman en total veintidós. En ambos frentes aparece en resalto el mismo blasón en cuyo campo figura un báculo románico provisto de macolla, faldellín, rosca en espiral y una cabeza de serpiente en el apéndice. El ábaco, grueso y liso (5 x 24 cm), rehunde su perímetro inferior y forma una pestaña vertical de (1,5 cm).

Este capitel guarda relación formal y de ornato con otro del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC/MAC, núm. 24.027) que se considera oriundo de la catedral de Tarragona por insertar en el blasón la "T" referente a Santa Tecla, titular de esa Seo, y adoptada como emblema del Cabildo y de la Mitra tarraconense. A juzgar por su configuración estructural, tan reiterada en los capiteles del claustro catedralicio y en los que aparecen en las puertas laterales de su fachada, así como la inclusión del mismo adorno frutal que el anterior (MDT,



Capitel (MDT 1375). Foto: J. Farré/© Museu Diocesà de Tarragona

núm. inv. 1374), ejecutado con idéntica resolución formal, en los dos capiteles del Museo Diocesano de Tarragona y el que se conserva en el MNAC, se concluye que el conjunto es oriundo de un mismo taller muy cercano tipológicamente al del claustro de la Catedral, y labrados ya muy avanzado el siglo XIII.

Texto: AMS

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXI, p. 202; SERRA I VILARÓ, J., 1950, pp. 193-198.

BASA Y FUSTE DE COLUMNA (MDT 0045)

Ambos elementos están depositados en el tramo oriental de la iglesia de Santa Tecla la Vella de Tarragona. Se sabe que ingresaron en ese recinto antes de que se inaugurara el Museo Diocesano en 1914. La particularidad del conjunto es que tanto la base como el fuste están estructurados a partir de una sola pieza de mármol (56 x 27 x 27 cm).

El conjunto, formado por la basa y el fuste, es de mármol alabastrino blanco y conserva restos cromáticos de almagre. La base consta de un plinto cuadrangular sobre el que apean dos bocelos octogonales que limitan la escocia; del bocel inferior sobresalen cuatro testas zoomórficas con



Basa y fuste de columna (MDT 0045).

Foto: S. Vidal/© Museu Diocesà de Tarragona

las fauces abiertas y la lengua fuera; todas ellas aparecen tendidas sobre los respectivos vértices del plinto. El intradós del bocel superior está circuido por un collarino inciso en diente de sierra.

El fuste (44 x 18 cm Ø) se adorna con gruesa malla de entrelazo labrado con acusado resalte y compuesta por una cenefa de contario orillada por dos galones lisos. Los espacios interiores del fuste conservan restos de almagre, así como algunas zonas de la base. Dos pares de capiteles del claustro de la Catedral de Tarragona ubicados, respectivamente, en las alas septentrional y occidental muestran en el tambor del capitel esa misma malla y cenefa trenzada con labor de contario. Este tipo de ornamentación puede relacionarse con ejemplares de la antigua Cataluña Norte, concretamente del Rosellón, si bien no es exclusiva de esa zona.

Texto: AMS

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXI, p. 202

FRAGMENTO DE LA MITRA DEL ARZOBISPO BERNAT D'OLIVELLA (MDT 3701 y 3702)

Cuando se exploró el sepulcro arzobispal de la capilla de Santa Tecla la Vieja en 1933, atribuido a Bernat d'Olivella,



Mitra del arzobispo Bernat d'Olivella (MDT 3701).

Foto: J. Farré/© Museu Diocesà de Tarragona

se hallaron, además del cáliz y la patena, restos de tejidos e indumentaria litúrgica que vestía dicho prelado.

La mitra tiene forma triangular, es de seda bordada con hilo de oro y se ha conservado mejor la parte anterior (25 x 35,5 x 0,3 cm) que la posterior (24 x 30 x 0,3 cm). En la parte anterior se conservan tres elementos originales. Una pieza triangular de seda blanca bordada con hilo de oro que representa el martirio de san Esteban cayendo de rodillas, ataviado con túnica larga, la mano derecha alzada, mirando al cielo, y rodeado por tres verdugos judíos que visten túnica corta y lo apedrean (Hch. 7, 54-60); la escena aparece flanqueada por una estrella de seis puntas y un arbusto con brotes entorchados muy idealizado. En el *cornus*, o vértice superior, figura la *Dextera Dei*, o representación de la omnipotencia divina, que surge de entre cúmulos de nubes, resueltos por cinco círculos, y señala a san Esteban; la mano divina aparece en medio de la leyenda s(AN)c(TV)s (mano) STE/FA(mano)NVS. El segundo elemento es un galón que rodeaba la parte inferior de la mitra, es de lino tejido con hilo de oro y reproduce una cadena de rombos acuartelados donde se insertan cuatro figuras cruciformes. El tercero es la tela, o forro interior, que unía las dos partes de la mitra y que se adorna con lúnulas y bodoques bordados con hilo de oro. La parte posterior de la mitra, muy deteriorada, se compone de una pieza triangular de seda blanca muy fragmentada y amarillenta, bordada con hilo de oro, que reproduce parcialmente el martirio de san Lorenzo, cuyo cuerpo desnudo yace sobre la parrilla bajo cuyos soportes arde el fuego que está atizando un verdugo colocado a los pies del Santo; tras el victimario, una florácea de ocho pétalos y, sobre el *cornus*, se repite la figuración de la *Dextera Dei* entre la leyenda s(AN)c(TV)s (mano) LAV/[R]EN(mano)C[IVS].

Según estudios especializados, se trata de una pieza realizada en alguno de los talleres ingleses del siglo XIII, especializados en bordados que se efectuaban con la técnica del *opus anglicanum*.

Este tipo de atuendo episcopal, que tiene su origen en el *capelo* papal extralitúrgico denominado *camelaucum* (siglo VIII) usado por cardenales, obispos y otras dignidades eclesiásticas en todas las funciones solemnes, corresponde por su diseño al modelo de mitra *aurifrisiata* de rito romano, compuesto por dos partes altas e iguales, más anchas que altas, que apean sobre una cenefa circular y acaban en dos vértices denominados *cornua*. Su uso comenzó en Roma durante el siglo X; los obispos y abades de occidente la aceptaron ya a lo largo del siglo XI.

Texto: AMS

Bibliografía

AINAUD DE LASARTE, J., 1961, p. 301, núm. 559; BEAULIEU, M. y BAYLÉ, J., 1973, pp. 41-97; BLÖCHER, H., 2012, p. 47, pp. 346-347, cat. 92, fig. 260; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXI, p. 174; LÓPEZ VILAR, J., 1999, p. 159; MARTÍN ROS, R. M., 1998, p. 41; MARTÍN ROS, R. M., 2008, p. 380; SERRA I VILARÓ, J., 1960, pp. 161-163; VOCT, C., 2010, pp. 119-121, fig. 75-76.

GUANTES DEL ARZOBISPO BERNAT D'OLIVELLA (MDT 3281 y 3282)

Forman parte del atuendo episcopal hallado en su tumba, están tricotados con hilo de seda, blanca en origen, amarillenta en la actualidad. Al efectuarse en su sepultura la exploración de 1933, los guantes estaban fuera de las manos; probablemente se quitaron cuando se levantó la losa sepulcral en 1854 y se sustrajeron, entre otros atributos episcopales, el anillo y el pectoral.

Al dorso de ambos guantes se ha sobrepuesto un *tasellus*, o rota bordada en hilo de seda y oro realizados, respectivamente, a punto de matiz y cadeneta, siguiendo, éste último, el procedimiento de *point couche*, o bordado plano aplicado sobre el tejido, que persistió hasta el siglo XV. En el guante de la mano derecha (20,5 x 16 x 0,2 cm) figura la mano divina, entre el sol y la luna, y la inscripción DEXTERA DEI con una cruz griega que separa el inicio y final de la leyenda en alusión a Dios como Señor del día y de la noche, representación muy extendida durante el siglo XIII, indica también la omnipotencia divina, atributo que tuvo gran devoción entre los fieles de la Edad Media y que también aparece en la mitra. En el de la mano izquierda (23 x 15,5 x 0,2 cm), que se halla en deficiente estado de conservación, aparece bordado el Cordero Místico nimbado, pasante hacia la izquierda, sosteniendo el gallardete y rodeado por la inscripción AGNVS DEI, imagen considerada como icono de Cristo durante las persecuciones romanas y siglos posteriores, en referencia al Cordero de Dios inmolado a favor de la humanidad. Ambas figuras se alojan entre dos círculos concéntricos entre los que se disponen las respectivas inscripciones, bordados a punto de cadeneta.

De entre los ornamentos litúrgicos episcopales del arzobispo Olivella, los guantes son los mejor conservados.



Guante del arzobispo Bernat d'Olivella (MDT 3282).

Foto: J. Farré/© Museu Diocesà de Tarragona

En cuanto a su confección, el punto de media, es el que más se utilizó en el siglo XIII y durante toda la época medieval, si bien esa técnica coexistió, en un principio, con otra consistente en recortar y coser diferentes trozos de tela cortada convenientemente. Respecto a la materia, el hilo de seda blanco predominó exclusivamente durante el siglo XIII dando paso, al iniciarse el siglo XIV, a hilos de color con los que se confeccionaron guantes adecuados a los diferentes tiempos litúrgicos y al santoral propio. En lo que atañe al ornato, los guantes de pontifical ya en el siglo XII mostraban en el dorso el denominado *tasellus* o *monile*, adorno figurativo que dio paso, en la centuria siguiente a los *manicalia* adornados con galones y ricos bordados, como los que todavía se aprecian en los guantes del arzobispo Olivella.

Su uso litúrgico apareció en Francia y desde allí pasó a Roma y al Occidente cristiano como complemento de la indumentaria de cardenales, obispos y abades usados en la misa pontifical desde el comienzo hasta el ofertorio.

Texto: AMS

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXI, p. 174; LÓPEZ VILAR, J., 1999, p. 159; MARTÍN ROS, R. M., 1998, p. 41; SERRA I VILARÓ, J., 1960, p. 175, fig. 86-87.

FRAGMENTO DE ESTOLA DEL ARZOBISPO BERNAT D'OLIVELLA
(MDT 3698)

El 29 de octubre de 1287 fallecía el arzobispo Bernat d'Olivella y sus restos fueron depositados, presumiblemente, en un sarcófago de Santa Tecla la Vieja. El prelado vestía alba, estola, capa pluvial, mitra y guantes, todos ellos hallados en deplorable estado de conservación. De la estola se conserva el adorno de uno de los dos extremos (19,5 x 14 x 0,2 cm).

Se trata de una tela de lana oscura tejida conjuntamente con hilo de seda amarillo que conforma cinco franjas, la central más amplia (5 cm) y dos laterales más estrechas (2 cm). La franja central se adorna mediante una cenefa que reproduce cuadraturas seriadas con adorno de minuciosa trama vegetal dispuesta simétricamente entre dos galones que la flanquean y delimitan longitudinalmente.

El sutil diseño del complicado dibujo fitomórfico del adorno de la estola, así como la tenue trama y urdimbre del tejido, formado con hilo de seda, nos hace pensar en un telar árabe. Desde el siglo XII en adelante, la industria de los tejidos fue muy potente en la cultura árabe y ampliamente solicitada por distintos estamentos de la sociedad. Creemos que este retazo de estola puede relacionarse, bien con los talleres ingleses del siglo XIII o con las hilaturas de fabricación arábiga, probablemente del sur de España, puesto que la imitación de letras cúficas aparece en el escapulario que adornaba los restos de su capa pluvial. Se sabe que desde el

Fragmento de la estola del arzobispo Bernat d'Olivella (MDT 3698).
Foto: J. Farré/© Museu Diocesà de Tarragona



siglo IX ya se fabricaban esta clase de tejidos en los telares andalusíes.

Texto: AMS

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXI, p. 174; MARTÍN ROS, R. M., 1998, p. 41; SERRA I VILARÓ, J., 1960, p. 172.

ANILLO DEL ARZOBISPO RAMON DE CASTELLTERÇOL (D-2525)

Procede de su urna sepulcral explorada el 9 de noviembre del 2011 con ocasión de su saneamiento y restauración. Es de plata sobredorada y consta de un aro ultrasemicircular (2,1 cm Ø interior) unido por los cabos a la base rectangular del montante a la que se une hacia la mitad de sus bordes laterales mediante soldadura. El montante es troncopiramidal (2,9 x 2,2 x 1,2 cm) y su cenit se embellecía mediante un cristal azulino muy intenso, casi opaco, de base cuadrangular oblonga y superficie aovada. Los frentes del montante se ornamentan con las letras mayúsculas "A" y "E" sutilmente grabadas; uno de los fragmentos laterales permite advertir segmentos de incisión lineal y zigzagueante que delimitaba y adornaba el contorno de ambas caras en su mitad inferior. Su estado de conservación es muy deficiente y fragmentado.

Este anillo sería uno de los que dispondría, presumiblemente, el prelado Ramon (Xetmar) de Castellterçol (1194-1198), a quien se atribuye el inicio del claustro de la Catedral. Según determinados inventarios episcopales, y como evidencian diferentes pinturas medievales en las que abundan representaciones de obispos luciendo distintos anillos en varios dedos de las manos, cabe suponer que este prelado pudo

Anillo del arzobispo Ramon de Castellterçol (D-2525).
Foto: S. Grimau/© Delegación de PADAS. Arzobispado de Tarragona



poseer más de un ejemplar que utilizaría con ocasión de presidir celebraciones litúrgicas solemnes. En España, el anillo era usado ya por los obispos en el siglo VII como símbolo de dignidad personal colocándose en el dedo anular de la mano derecha; durante el siglo XII fue considerado como requisito imprescindible de la indumentaria episcopal, símbolo de la unión espiritual del obispo con su diócesis, y garantía de la fe que debe conservar y transmitir, pura e intacta, a sus fieles.

Texto: AMS

AGUJAS DE PALIO DEL ARZOBISPO RAMON DE CASTELLTERÇOL (D-2526 y D-2527)

En la urna sepulcral del arzobispo Ramon (Xetmar) de Castellterçol (1194-1198), ubicada en el muro noroeste del crucero de la catedral de Tarragona y contigua a la capilla de Santa Bárbara, cuando se procedió a la referida exploración (9-XI-2011), se hallaron junto a sus restos mortales, además del anillo ya descrito, dos agujas de oro pertenecientes a su palio episcopal. Constan de púa y cabeza. La púa es una varilla de configuración cónica muy estilizada (6,1 cm) soldada por el extremo superior (3mm Ø) a la cabeza del alfiler (1,5 x 1,3 cm x 0,6 cm). Se compone de un cristal ovalado de color azul cobalto traslúcido y de superficies convexas; está circuida lateralmente por una cenefa anular exornada perimetralmente con dos incisiones y sucesión de dentículos que engastan el cristal.

Estas dos agujas formaban parte del aderezo de tres que adornaban el palio episcopal del arzobispo Castellterçol. Las agujas continúan en la actualidad colocándose sobre tres de las cinco cruces que, bordadas en negro, adornan la franja

*Agujas de palio del arzobispo Ramon de Castellterçol (D-2526 y D-2527).
Foto: S. Grimau/© Delegación de PADAS. Arzobispado de Tarragona*



del palio papal o arzobispal tejido tradicionalmente con lana blanca. Si bien en la actualidad esos alfileres sólo tienen carácter ornamental, en un principio asumieron la función de sujetar el palio a la indumentaria litúrgica correspondiente mediante tres agujas pinzadas sobre el pecho y los hombros, debido a las dimensiones de ese distintivo que los arzobispos metropolitanos comenzaron a recibir de la Santa Sede en torno al siglo VI.

Texto: AMS

AGUJA DE PALIO DEL ARZOBISPO ASPÀREG DE BARCA (D-2528)

Fue hallada en la arqueta marmórea que guarda los restos mortales del arzobispo Aspàreg de Barca (1215-1233) colocada y suspendida, al igual que los anteriores osarios, sobre ménsulas zoomorfas empotradas en el muro suroeste del crucero de la Catedral, e inmediata a la capilla de los santos Cosme y Damián.

Este ejemplar reproduce el mismo modelo que el de de las agujas ya descritas. Esta es de plata sobredorada, tiene dimensiones idénticas a las dos anteriores en cuanto a la púa (6,1 cm) y distintas respecto a la proporción de la cabeza del alfiler (1,8 x 1,5 x 1,2 cm). El aro metálico del engaste es algo convexo, rodea y sujeta el cristal, que es de color granate muy opaco, mediante sucesión de dentículos recortados en los bordes; una de las caras presenta leve fisura. Se atribuye a la munificencia de este Prelado la construcción del primitivo Altar mayor de la Catedral.

Texto: AMS

*Aguja de palio del arzobispo Aspàreg de Barca (D-2528).
Foto: S. Grimau/© Delegación de PADAS. Arzobispado de Tarragona*



Castillo del Paborde (o del Prepòsit)

EL CASTILLO DEL PABORDE forma parte del recinto amurallado construido por los romanos en el siglo II a.C. En esa época, la muralla rodeaba toda la ciudad formando un cinturón de unos cinco kilómetros de perímetro, de los que actualmente se conservan en torno a unos 1300 m. Y entre las estructuras conservadas se encuentra una de las torres, que en la actualidad forma parte de las dependencias del arzobispado, situado en la Plaza de Palacio, nº 2. Es por ese motivo que el edificio no está abierto al público. No obstante, desde el Paseo Arqueológico se obtiene una espléndida visión del edificio, al que se accede por el portal situado en los jardines del Campo de Marte, junto a la muralla.

En el recinto amurallado únicamente se conservan tres torres, esta del Paborde, la del Cabiscol y la de Minerva. De época romana datan la mitad inferior de sus muros, mientras que las zonas superiores son fruto de las reformas que ha sufrido la muralla a lo largo de los siglos, especialmente desde la primera reconstrucción en el siglo XII.

El castillo del Paborde es la única parte que sobrevive del recinto palatino construido por el arzobispo Bernart de Tort en torno al año 1146. El resto del recinto fue volado por las tropas napoleónicas en el siglo XIX, en el transcurso de la Guerra de Independencia.

Tras la reconquista realizada por los francos, la Marca Hispánica quedó asignada a la Archidiócesis de Narbona, de manera que desde aquel momento quedó restaurada la diócesis de Tarragona, de modo que Aimerico, obispo de

Narbona, y sus sucesores usaron ilegítimamente el título de arzobispo de Tarragona durante dos siglos. Después del obispo Cesáreo, la sede permaneció vacante y Atón, en el año 971, obtuvo del pontífice Juan XIII, el título de arzobispo de Tarragona. Intentó restaurar la sede instalándose en Vic, pero murió al poco tiempo sin conseguirlo.

El 1 de junio de 1091, el papa Urbano II restableció oficialmente la archidiócesis de Tarragona, con Berenguer Sunifred de Lluçà a la cabeza, que siguió conservando la sede de Vic, debido a la pobreza del territorio tarraconense en esos momentos.

Reconquistada Tarragona por Ramon Berenguer III, el conde decide, el 23 de enero del año 1118, entregar la ciudad y el campo de Tarragona a Olegario, obispo de Barcelona, para que forme un asentamiento estable. El 21 de marzo del siguiente año, el pontífice nombra a Olegario arzobispo de Tarragona, sin que éste abandone el obispado de Barcelona, restableciéndose así la Sede Metropolitana. Diez años más tarde, el arzobispo se da cuenta de los problemas que había para repoblar el territorio, de manera que dispone firmar una carta de feudación a favor del normando Robert Bordet o de Aguiló, nombrándolo príncipe de Tarragona.

Bordet, edificó su palacio utilizando las ruinas más notables de época romana que se encontraban en la ciudad. De igual modo lo haría el obispo Bernat Tort, que cuando llega a Tarragona decide establecer su residencia en la parte alta de la ciudad. Allí construyó un castillo, denominado "castillo del



Exterior



Sección transversal

Detalle de la torre



Interior



Arzobispo" y, posteriormente, "castillo del Patriarca". Bernat será el primer arzobispo que reside en la ciudad tras el restablecimiento de la Sede.

En 1154, el papa Anastasio IV aumentó notablemente los límites de la archidiócesis, situándolos en las demarcaciones de Gerona, Barcelona, Urgel, Vic, Lérida, Tortosa, Zaragoza, Huesca, Pamplona, Tarazona y Calahorra. Y uno de sus sucesores en la cátedra de San Pedro, Inocencio III continuará otorgando privilegios a la iglesia tarraconense y en 1207 concede a sus arzobispos el privilegio de coronar a los reyes de Aragón en Zaragoza.

El año 1813 fue un año trágico para el recinto, pues las tropas napoleónicas –después de las voladuras realizadas por toda la ciudad–, saquearon el palacio arzobispal y desmantelaron los archivos diocesanos y capitulares. En 1815 se comenzó a construir el nuevo palacio arzobispal, integrando en sus estructuras la torre del Paborde.

El edificio preside la parte más alta de la ciudad. Desde lejos se observa su majestuosa figura, formando con la muralla un magnífico conjunto arquitectónico.

La torre romana fue reutilizada gracias a la restauración que sufrió la ciudad a partir del año 1129. La primera referen-

cia sobre la fortaleza data del año 1154, cuando el arzobispo Bernat Tort concede un monasterio, en forma de fortaleza, a los canónigos agustinianos, para que se pudieran defender de los sarracenos; pero la primera noticia conocida sobre la torre data del siglo XIII, del año 1212. En este momento formaba parte de las dependencias que la Orden del Temple poseía en Tarragona, pero con la disolución de la orden un siglo después, en 1312, pasó a manos del pavorde de la Catedral, que la tomó como una dependencia más de la fortaleza. En el siglo XVI, con la extinción de la pavorde, el castillo pasará a manos del arzobispo y establece allí su residencia.

En la fachada septentrional de la muralla destaca la robusta torre angular, de 11 m de altura, que se mantiene como único vestigio del primitivo recinto defensivo. De la construcción de época romana la torre mantiene su basamento, a modo de zócalo megalítico con piedras de más de 4 m de anchura y una altura de 6 m, y otras más pequeñas de *opus siliceum*, ligeramente poligonales. Sobre esta base apoyan cinco hileras de sillares más pequeños, algunos ligeramente almohadillados y bien trabajados con la técnica del *opus quadratum*, y otros sin desbastar. En su interior se incluían estancias para las tropas y para artillería de torsión, que disparaba desde las aspilleras.

La construcción del edificio medieval continuó utilizando elementos romanos procedentes de las murallas. Por el

exterior la torre mantiene los elementos defensivos medievales en muy buen estado de conservación: una terraza con almenas, merlones y matacanes y doble hilera de aspilleras. No sabemos en realidad con cuantas plantas contó, pero en la actualidad solamente se conserva la última planta y la terraza. En su interior se puede ver ahora una gran sala, cubierta con bóveda de cañón apuntado, en la que son visibles las huellas de reformas anteriores y una escalera que daría acceso a una cámara superior, donde en un principio se abrieron dos saeteras. En los cuatro muros encontramos una serie de ménsulas que debieron soportar algún tipo de techumbre de madera. La torre conserva dos accesos, uno al Norte y otro al Sur y ambos siguiendo la línea de la muralla, que servirían para comunicarse con las torres cercanas.

Texto y fotos FFC - Plano: CMA

Bibliografía

ARROYO I CASALS, P. y MENCHON I BES, J., 1993, pp. 391-415; ÁVILA GRANADOS, J., 2006, pp. 58-64.; BONET DONATO, M. e ISLA FERNÁNDEZ, A., 2011, pp. 57-59, 68-70, 75-80, 90-96; CASTELLS CATALANS, ELS, 1967-1979, IV, pp. 76-78, 84-85; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXI, p. 180; MENCHON I BES, J., 2009, pp. 47-49, 51-53, 71-75; RECASENS I COMES, J. M., 1966-1975, II, pp. 33-36, 47-63, 350, 386.

Castillo del Rei

EL EDIFICIO, que se conoce popularmente como "Castillo de Pilatos" o "Pretorio", se encuentra situado en el casco antiguo, en la Judería o barrio judío de Tarragona, al Este de la zona alta de la ciudad. Se accede al barrio por un portal neoclásico abierto en la muralla, el de San Antonio, en el siglo XVIII. Desde allí, y en pocos minutos llegamos a la Plaza del Rey, donde encontraremos la imponente torre. El origen del edificio se remonta a época romana, segunda mitad del siglo I d.C, bajo la dinastía Flavia, cuando se construyó una torre con la función de unir la parte baja de la ciudad y el circo con la plaza de representación del foro provincial. Fue restaurada en el siglo XII, momento en que se empezó a llamar "Castillo del Rei".

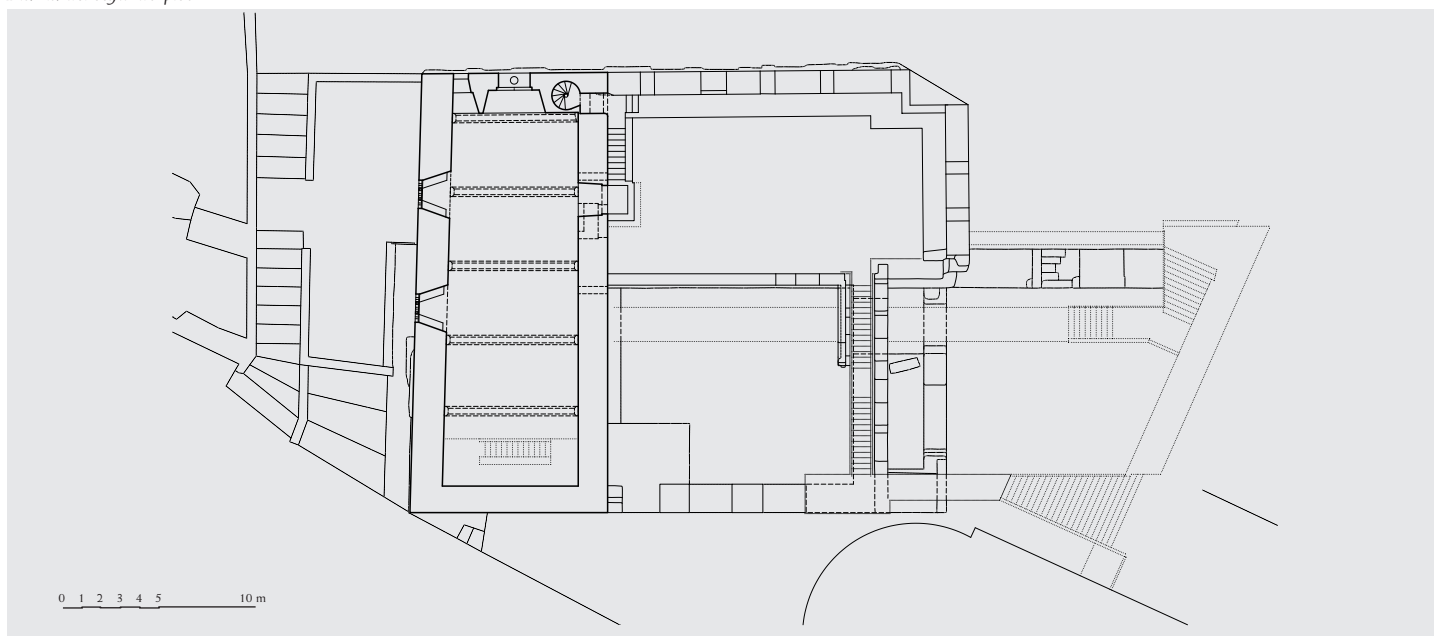
Ramon Berenguer III el Grande, en 1091 restauró definitivamente la sede metropolitana de Tarragona, liberándose de la dependencia de los arzobispos franceses, si bien la restauración no se hizo efectiva hasta el 21 de marzo de 1119, cuando entregó como feudo Tarragona y su Campo a Olegario Bonestruga, obispo de Barcelona, para que iniciara la colonización del lugar. El obispo, consciente de la debilidad de su posición en los territorios tarraconenses y debido a la incertidumbre de la reconquista en esos momentos, decide fortalecerla otorgando al caballero normando Robert Bordet

la autoridad secular de todo el territorio de Tarragona el 14 de marzo de 1129, con el título de *Tarraconensis princeps* (de hecho lo proclama vídamo, vice-señor y defensor del territorio arzobispal).

Este caballero reparó las defensas de la ciudad, reducidas por aquel entonces a la parte alta. Cerró el flanco meridional con una nueva muralla y las torres laterales que comunicaban el circo y la plaza de representación del Concilio Provincial se convirtieron, la primera en el castillo del obispo de Vic y la antigua torre romana –todavía en pie y denominada *pretorium*– en el castillo de Robert Bordet.

Las relaciones entre los tres poderes, condal, arzobispado (o iglesia) y la familia Bordet, no estuvieron exentas de problemas y tensiones, pero la situación en la ciudad se complicó con la muerte de Ramon Berenguer III en 1131 y del arzobispo Olegario en 1137. Con la desaparición de estos dos personajes la escena política sufrirá un cambio radical, aunque todavía tendrán que pasar algunos años para que este cambio deje sentir sus efectos.

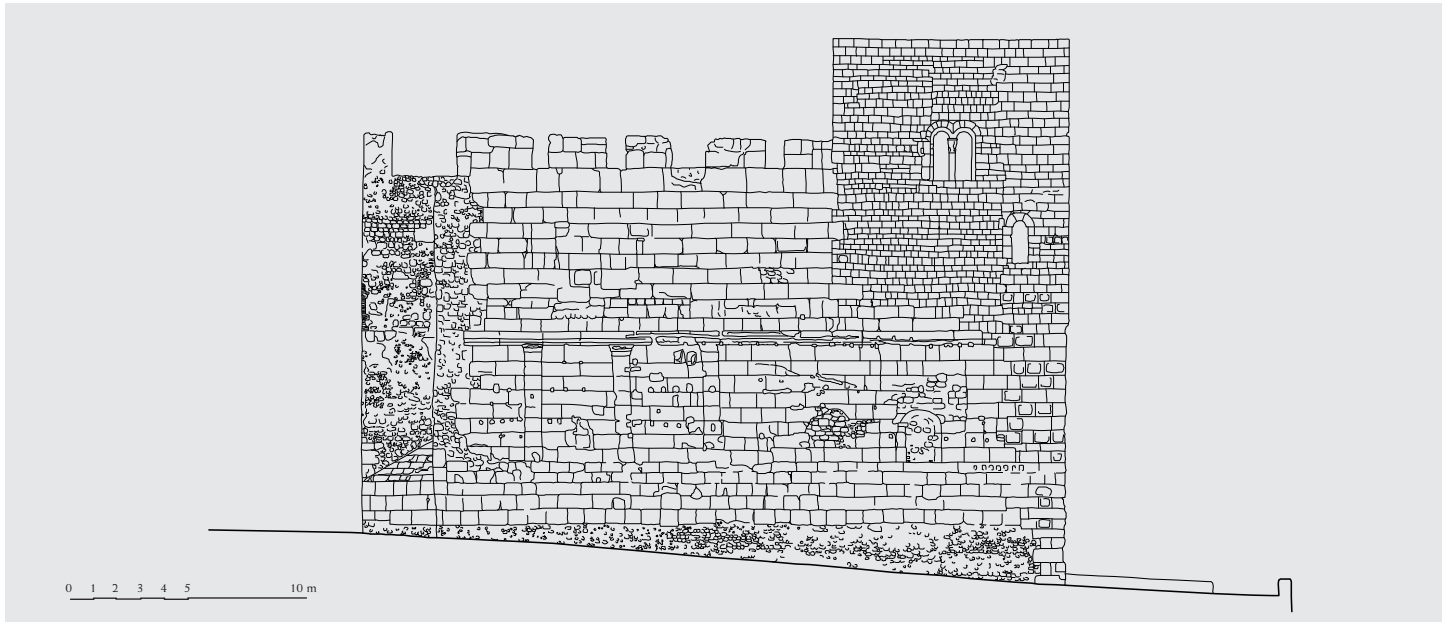
Llegado el año 1146, el hombre de confianza del conde de Barcelona, Bernat de Tort, que manifiesta su voluntad de fijar su residencia en Tarragona. Pero ese mismo año se inicia un proceso –marcado por continuos conflictos jurís-

*Vista del exterior**Planta del segundo piso*

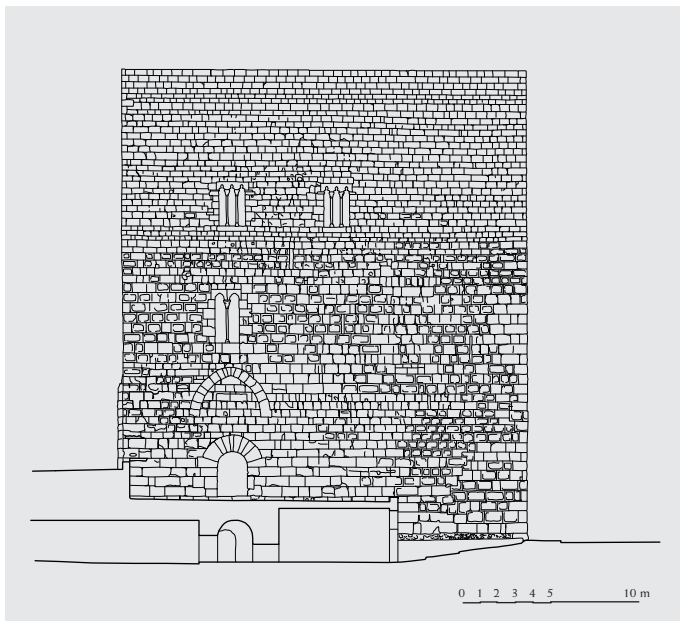
dicionales— que culmina con la extinción del principado. Pasados algunos años los problemas entre el arzobispado y los descendientes de Bordet se agravarán, hasta que en 1171 estos últimos huyen a Mallorca acusados del asesinato del arzobispo Hug de Cervelló. Posteriormente todas las posesiones de los normandos pasaron a ser propiedad de la corona

de Aragón y Alfonso el Casto estableció en la Torre del Rey al veguer real.

Una de las primeras referencias documentales relacionadas con el edificio data del año 1282, cuando el futuro monarca Jaime II el Justo recrimina a los campesinos de la Selva del Camp el haber asaltado un año antes el Castillo del



Alzado noroeste



Alzado suroeste



Vista del exterior

Rey, al parecer por los problemas surgidos con Bernardo de Bolea, recaudador real. Y será precisamente durante su reinado cuando se lleven a cabo importantes reformas en el edificio; reformas que hicieron que en 1295 el rey destinase una cantidad de dinero importante para las mismas y que, unos años más tarde, en 1304, ordenase al alcalde de Tortosa que las rentas de la ciudad, dos mil sueldos barceloneses, fueran destinados a las obras, que continuaron hasta 1317.

Pero las reformas de mayor envergadura se realizaron durante el reinado de Pedro el Grande, que hizo construir una nueva planta, y de Pedro IV el Ceremonioso que realizó

una transformación total de su interior y lo convirtió en sede de los monarcas de la Corona de Aragón. En 1391, el rey Juan I el Cazador, falto de recursos económicos para atender la revuelta de Cerdeña, vendió al arzobispo los derechos jurisdiccionales que tenía sobre el Campo de Tarragona, lo que supuso el declive definitivo del edificio. Una situación que ya venía agravada por la expansión, por toda Europa, de la Peste Negra, que marcó el inicio de un importante periodo de recesión en todo el territorio. La epidemia también llegó a la ciudad entre mayo y julio de 1348. El brote de peste se fue repitiendo periódicamente a lo largo de todo el siglo XV.

La torre quedó inhabilitada totalmente en el siglo XVI y durante el siglo XVII se utilizó como depósito de armas y cuartel. En el siglo XVIII hizo las veces de prisión y durante la guerra de la Independencia, las tropas napoleónicas lo volaron parcialmente, destruyendo parte de la fachada principal, al Norte, y la fachada del lado Este, junto al Paseo de San Antonio. A mediados del siglo XIX el edificio quedó rehabilitado nuevamente y convertido en prisión provincial hasta el año 1953. Será en 1986 cuando se instale en sus dependencias la sede del Museo de Historia de la Ciudad.

El castillo del Rey se puede visitar conjuntamente con el circo romano, con el que se comunica por pasadizos subterráneos. Cuenta la leyenda que en sus sótanos fue decapitado san Hermenegildo, el hijo del rey Leovigildo.

El edificio actual es el resultado de una profunda transformación a lo largo del tiempo. La más importante fue la realizada a partir de las voladuras producidas en el año 1814 por el ejército francés, que afectaron principalmente a las modificaciones realizadas durante la Edad Media y Moderna, saltando por los aires, como ya se ha indicado, las fachadas este y norte, de sillarejo y mampostería, y con ellas parte de las arquerías góticas del salón de la última planta.

El Castillo del Rey es una edificación constituida por dos cuerpos de planta rectangular que se unen en ángulo recto, uno dirección Norte-Sur y el otro Oeste-Este. El espacio entre ambos queda delimitado por un pórtico de arquerías paralelo a la fachada oeste. Perpendicular al mismo se encuentra la fachada norte, que forma parte de la Plaza del Rey. En las excavaciones realizadas en 1962 se pusieron al descubierto gran parte de su pasado romano, mostrando la muralla ciclópica romano-republicana y el pasadizo abovedado que comunicaban el circo con la torre. A excepción de la fachada sur, lo mejor conservado aún ahora, son sus estructuras romanas.

El acceso al recinto se realiza por dos entradas diferentes, por la plaza del Rey, que es la principal, o bien a través del circo romano. Ambos edificios se encuentran unidos por un pequeño pasillo abovedado con cañón que se comunica con la bóveda que formaba parte del foro provincial. La bóveda fue construida con mortero romano de cal y pequeñas piedras, mientras que sus muros son de sillarejo. Después de las reformas realizadas durante la Edad Media su extensión original, 175 m, se redujo unos 20 m. La unión entre esta bóveda y la torre se efectúa por medio de un gran arco ojival y otro de medio punto, dispuestos uno delante del otro a modo de puerta; su apertura supuso derruir una parte del muro romano.

El acceso al pretorio desde la plaza del Rey se realiza por una pasarela que atraviesa dos grandes portales, arcos de medio punto superpuestos, pertenecientes al antiguo edificio. Se disponen paralelos a la fachada meridional y unidos al muro oriental; entonces se encontraban al aire libre, ya que derribaron las paredes que los unía. En parte se utilizaron los extremos de este muro como estribos de un arco ojival y los sillares a modo de cofre en una plataforma de hormigón. En este recinto al aire libre han aparecido dos cisternas de época romana.

La puerta de entrada original, se halla 3,20 m por debajo de la cota de la Plaza del Rey. Parece probable que la altura de la actual plaza sea artificial, fruto de los escombros allí depositados a lo largo de los años. Además de esta puerta, se aprecian en el paramento de la fachada unas rozas y rebajes de varias cronologías: cabeceras de vigas, encajes de peldaños para una escalera ahora desaparecida y en lo alto del mismo una puertecilla que formaría parte de una escalera interior, utilizada para comunicar las diferentes salas.

La fachada oeste da a la calle de San Hermenegildo y en ella se puede advertir cómo el plano inclinado de la calle no alcanza nunca la altura del podio de la fachada, que se corresponde con la cimentación de la misma, formada por un conglomerado de cemento con mucha cal y abundantes piedras y cascotes. Sobre esta cimentación aparecen cinco hileras de sillares entre los que predominan los almohadillados, procedentes del edificio romano. No existe regularidad en su distribución y tampoco se ha encontrado justificación para aquellos que carecen de almohadillado, atribuyéndose a retoques medievales y modernos.

Dichos sillares aparecen situados a modo de podio de las falsas pilastras que decoran la fachada. Se conservan tres pilastras de orden toscano y las huellas de otras tres que decorarían el muro interior de los soportales de la plaza. Sobre estos elementos encontramos un sencillo arquivado labrado y por encima aparecen unos sillares de iguales dimensiones que los utilizados en otros muros de la torre; en el mismo muro se abren dos vanos o ventanales, uno de medio punto y el otro, situado un poco más arriba, geminado. La conservación general de este paramento es buena, aunque conviene señalar que se aprecian huellas de modificaciones posteriores, una de las más visibles en la zona inferior del edificio donde se aprecia la existencia de una puerta que rompe los sillares romanos y tapiada posteriormente.

La disposición de la bóveda que une el circo con la torre nos hace suponer que la fachada de la cara sur se encontraría, en gran medida, oculta, por ser más alto el plano de la calle sobre la citada bóveda que en la actualidad. Esta cara es la mejor conservada. Las diferencias de aparejo resultan muy visibles. Además, en la parte baja del paramento se aprecia la huella de un acceso tapiado y, un poco más arriba, diferentes ventanas y orificios (estos últimos debido a su pasado como cárcel), destacando una ventana geminada con columna central y capitel. Más arriba aparecen dos vanos de gran significación que forman parte de las últimas reformas; se trata de ventanas señoriales, algunas trilobuladas.

El paramento de la fachada oriental fue completamente reconstruido después de su voladura en 1814; no obstante, en su restauración se utilizó materiales recuperados, que en muchos casos conservan las marcas de cantero, sillares almohadillados, etc.

En su interior (articulado actualmente en tres plantas y una terraza) se aprecian las transformaciones sufridas a lo largo de los siglos: los mechinales para unas vigas que ya no

existen, ventanas y puertas tapiadas, arcos de medio punto y ojivales uno dentro de otro, tramos de escaleras que tuvieron su función en otro tiempo. A partir de las primeras hiladas se conservan múltiples variedades de aparejo, de manera que a una altura intermedia el paramento se construye a base de grandes sillares romanos con rejuntos de mortero muy visibles.

Pero no solo se modificaron sus muros, también su compartimentación interna, de manera que aunque actualmente presente tras plantas, puede que fuera alguna más, puesto que en la entrada principal salva un desnivel de 3 m mediante una escalera. La última planta conserva gran parte de los arcos formeros, construidos en época de Pedro el Grande y Pedro el Ceremonioso.

Texto y fotos: FFC - Planos: CMA

Bibliografía

BALIL ILLANA, A., 1969, pp. 6-16; BONET DONATO, M. e ISLA FREZ, A., 2011, pp. 68-90; CASTELLS CATALANS, ELS, 1967-1979, IV pp. 76-86; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXI, pp. 181-183; DURAN I GRAU, E., 1984, pp. 185-186; LABORDE, A. de, 1806; LIAÑO MARTÍNEZ, E., 1983, III, pp. 81-83; MORERA I LLAURADÓ, E., 1982, II, pp. 515-517; RECASENS I COMES, J. M., 1966-1975, I, pp. 225-235, II, pp. 34-69; SALOM GARRETA, C., 1997, pp. 12-15.

Iglesia de Santa María del Milagro

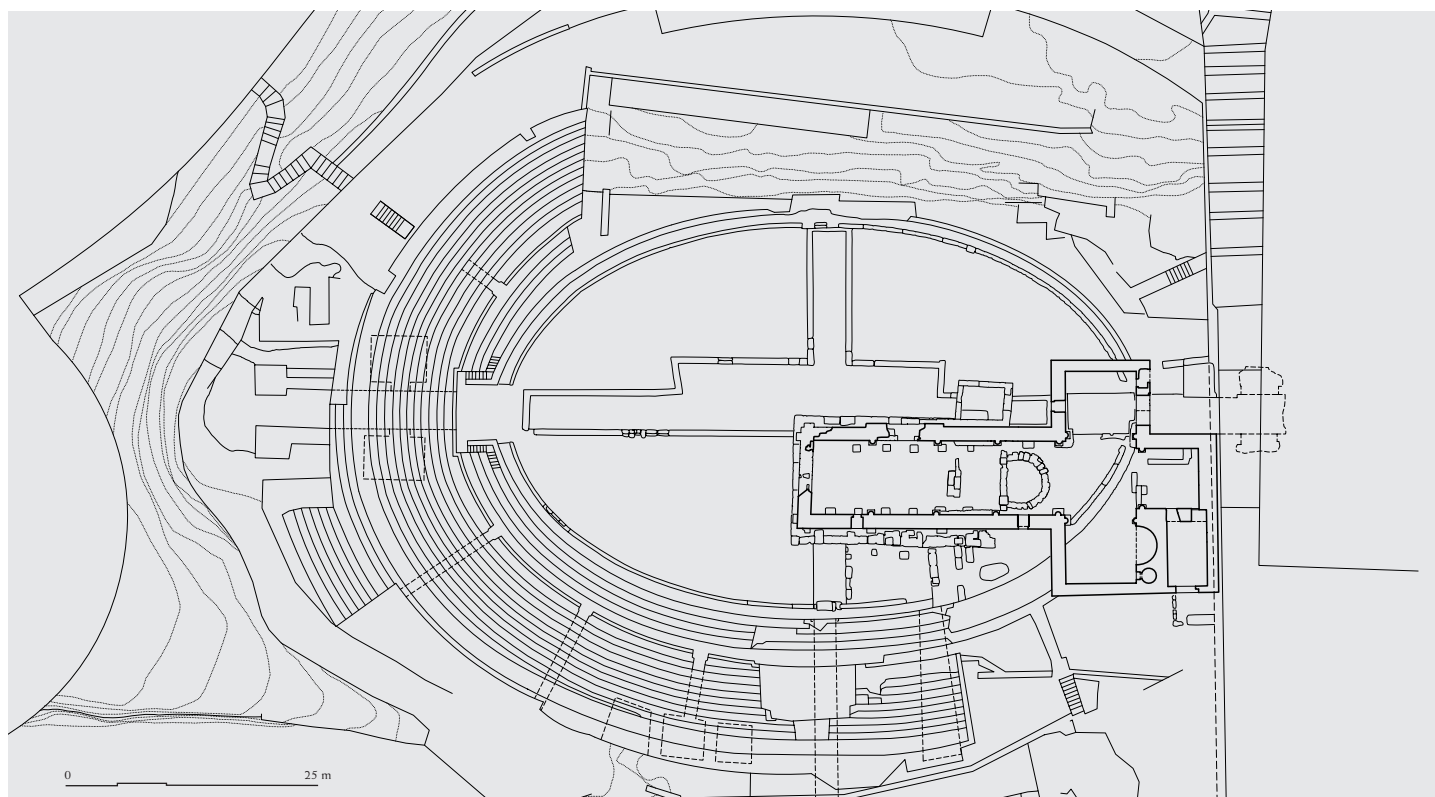
UBICACIÓN Y ORÍGENES

En la arena del anfiteatro romano, casi a orillas del mar, se alza Santa María del Milagro, una de las iglesias más antiguas de las mencionadas en la Tarragona medieval. Su existencia se halla directamente vinculada a la memoria de los primeros mártires cristianos tarraconenses de que se tiene noticia. Los santos Fructuoso, Augurio y Eulogio. La descripción del suplicio hasta la muerte en la hoguera del obispo

Fructuoso y sus dos diáconos, ocurrido en la mañana del 21 de enero de 259, figura en la *Passio Fructuosi*, un documento literario anterior al año 325 donde se identifica con toda claridad el lugar del martirio, *dammatio ad vivicomburium*, como la arena del anfiteatro. No se conoce el momento en que la comunidad cristiana de la antigua Tarraco comenzó a utilizar ese punto como escenario martirial de sus celebraciones litúrgicas o de su devoción privada. Por supuesto no antes de que se concediera la libertad para el culto cristiano. Pero, a partir



Santa María del Milagro, el anfiteatro romano y el mar
(Foto E. Liaño)



Planta del conjunto

de ese momento, se colocó, sin duda, algún tipo de señal que recordara el sitio exacto donde se había producido el martirio. Andreu Muñoz propone la existencia de un *stipes* central, tal vez con un sencillo templete, que sostendría la mesa de altar, como piedra angular de las construcciones religiosas posteriores, aunque no quedan vestigios que prueben la existencia de un monumento arquitectónico estable, anterior a la basílica visigótica que precedió a la iglesia románica.

LA IGLESIA VISIGÓTICA

La planimetría levantada por el arquitecto S. Ripoll del "Anfiteatro romano de Tarragona. Plano parcial de las excavaciones de la zona de las iglesias. Estado en el día 25-3-1955", muestra ambas iglesias, la visigótica y la románica, junto con un número considerable de enterramientos cristianos y restos de otras construcciones antiguas en torno suyo, antes de que fueran enronadas durante décadas, mientras se iban produciendo diferentes intervenciones no siempre afortunadas en todo el conjunto monumental. Las investigaciones arqueológicas de los últimos años han permitido precisar que el templo visigodo no es anterior a la mitad del siglo VI y más en concreto se supone de entre los años 540 y 550. Esta primera iglesia tenía planta basilical, con la cabecera orientada al Este-Nordeste, obligada por el propio anfiteatro, del que se tomaron los materiales empleados en la construcción. Cons-

taba de una nave central, rematada por un ábside de planta de herradura con proporciones propias del arte visigodo y dos naves colaterales. Sendas columnas romanas sobre una grada delante del ábside soportaban el arco de triunfo. Se conservan in situ los plintos de estas columnas así como los de las restantes donde descansaban los arcos formeros, bajo lo que debió ser una cubierta de estructura de madera a doble vertiente. La línea transversal de sillares que cruza la nave central a la altura del segundo tramo podría marcar el cancel de una *iconostasis*.

Esta es, sin lugar a dudas, la *ecclesiam Sanctae Mariae de Miraculo* mencionada por primera vez en la bula del papa Anastasio IV, en la que se confirmaban los bienes otorgados a la Mitra de Tarragona en 1154. El mismo año, el arzobispo Bernat de Tort dictaba el documento de la *Ordinatio vita regularis*, la normativa por la que debían regirse los canónigos de la catedral.

Documentos coetáneos para colaborar a un mismo fin. El establecimiento definitivo del arzobispo y la comunidad de presbíteros, que componían el capítulo catedralicio de la sede episcopal recién restaurada en la antigua ciudad de Tarraco. No es posible que ya estuviera construida en ese momento la iglesia románica. El protagonismo de esa primera mención debe aplicarse todavía a la iglesia visigótica, que formaba parte del patrimonio entregado a la Mitra. Es preciso esperar hasta la última década de ese mismo siglo XII para encontrar un referencia válida.



La basílica visigótica
en el interior de la
iglesia románica
(Foto E. Liaño)

LA IGLESIA ROMÁNICA

En 1192 el arzobispo Berenguer de Vilademuls creó en la seo de Tarragona el cargo o dignidad de Sacristán menor o Prototesorero, con una larga lista de responsabilidades que incluían el pago de las oportunas retribuciones a los capellanes, vigilantes, encargados de la limpieza, los cirios y lámparas para la iluminación, y otros cometidos, para lo cual se precisaban recursos. Por esa razón el prelado asignó al Sacristán menor numerosas rentas, especialmente las de Santa María del Milagro, *assignamus, autem, Sacristie minori ad hec omnia peragenda ecclesiam Ste. Marie de Miraculo*. El anfiteatro abandonado se había convertido en un espacio de veneración cristiana. Una estación obligada en las procesiones religiosas que partían de la basílica catedral, donde se recogían limosnas y otros donativos de los fieles. Solo dos años más tarde el papa Celestino III confirmaba de nuevo la pertenencia de la *ecclesiam Beatae Mariae de Miraculo* a la Mitra tarraconense. En esta ocasión ya podemos dar por supuesta la existencia de la iglesia románica.

Características

Cuando se comenzó la obra románica, avanzada ya la segunda mitad del siglo XII, la basílica visigoda sería una ruina. Los casi cuatrocientos años transcurridos desde la invasión

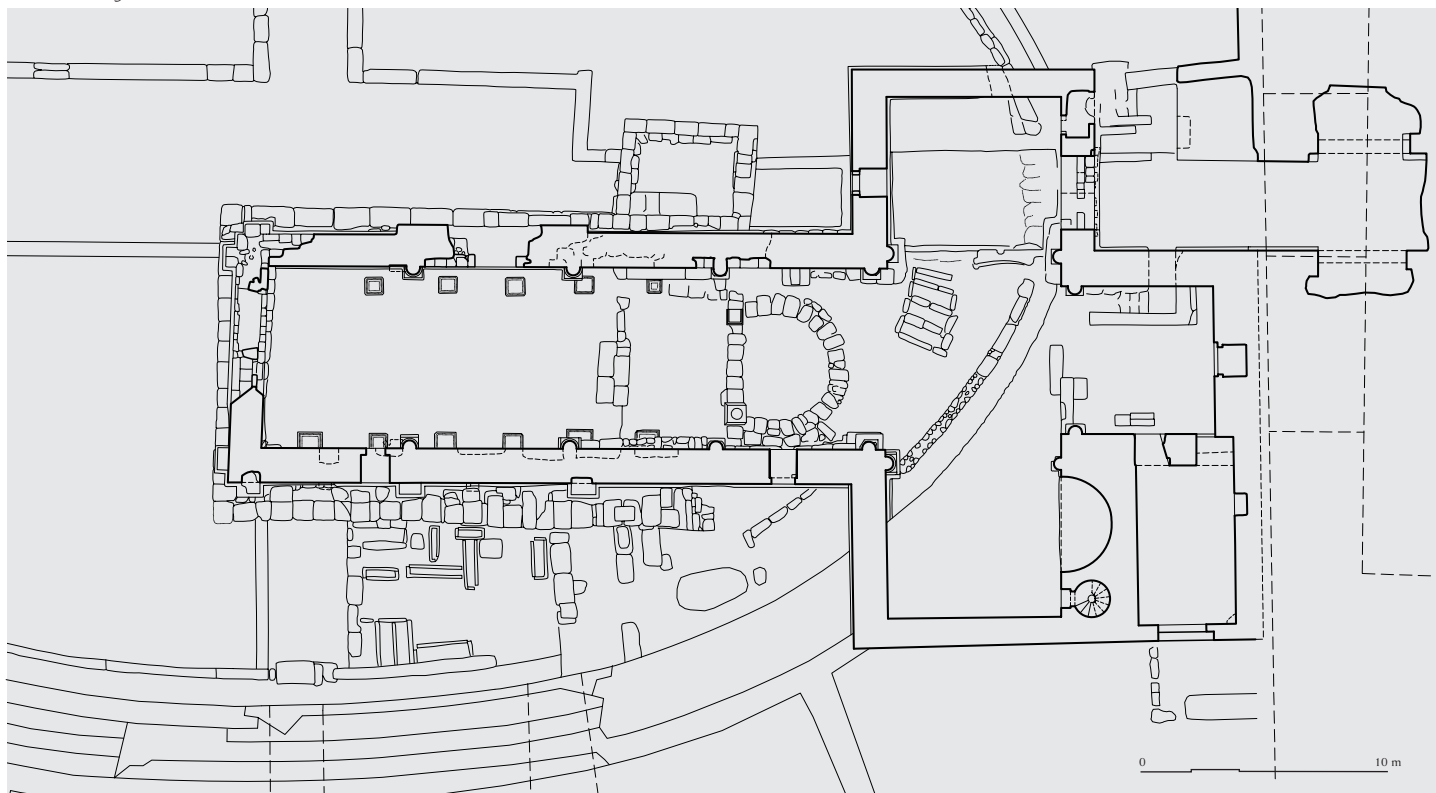
árabe y los vandálicos ataques "sarracenos" de los piratas que llegaban por mar, mencionados continuamente en los documentos, habrían causado estragos en un monumento emblemático sin defensa y tan próximo a la playa. Las cubiertas de madera se habrían hundido y, si algo quedaba en pie, sería posiblemente el ábside que, dada su planta de herradura, estaría abovedado. Era muy urgente reconstruir ese lugar de culto, reclamado por la devoción popular, que simbolizaba el nexo de unión espiritual entre los repobladores y el pasado cristiano, a la vez que justificaba la restauración de la sede episcopal con la memoria de sus primeros mártires.

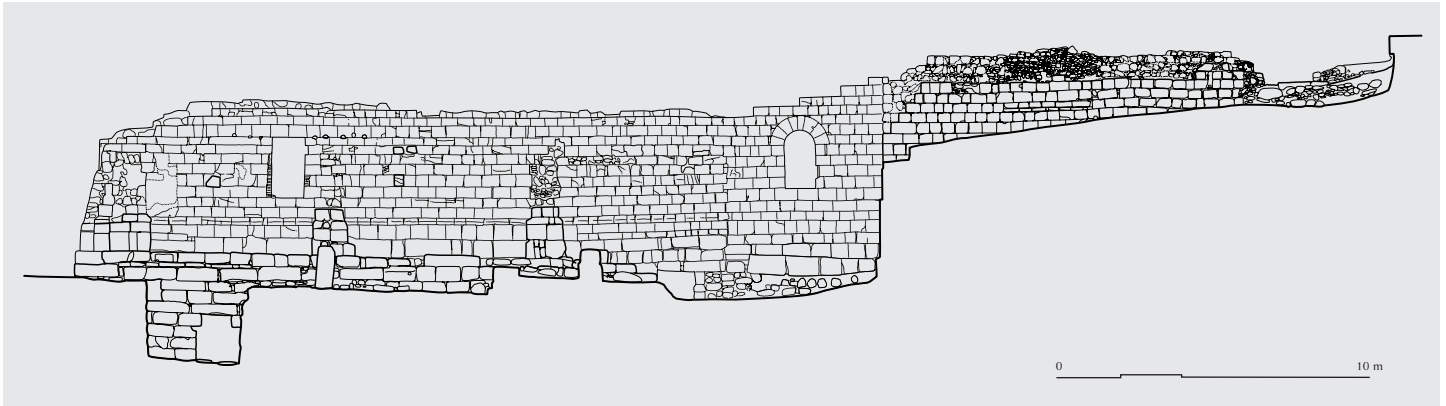
El edificio románico fue construido en dos etapas claramente diferenciadas, aunque nunca se haya tenido en cuenta esta circunstancia. La primera dio como resultado una iglesia que alcanzaría aproximadamente la longitud del templo visigótico. Constaba de una sola nave cubierta por una bóveda de cañón apuntado, dividida en tres tramos, además de la cabecera. Seguramente se aprovecharon los materiales de la basílica derrumbada que, a su vez, procedían del anfiteatro romano. Por eso no se observan marcas de cantero. Piedras de considerable tamaño, talladas de forma irregular y aparejadas con numerosos encajes para garantizar la estabilidad, favorecida por el grosor de los muros. La pared del lado del evangelio, al Noroeste, sigue la línea interior del muro de contención del foso del anfiteatro. Se levanta en el espacio de la nave lateral visigótica, sobre cimientos de cascotes y piedra de derribo. En ese lado, de cara a la ciudad y para



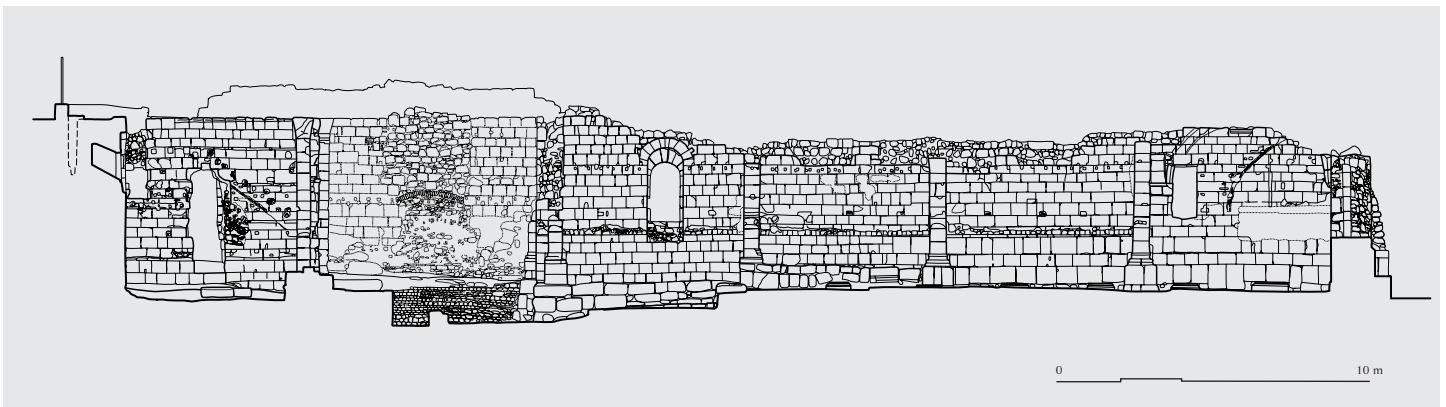
La iglesia románica (Foto E. Liaño)

Planta de la iglesia

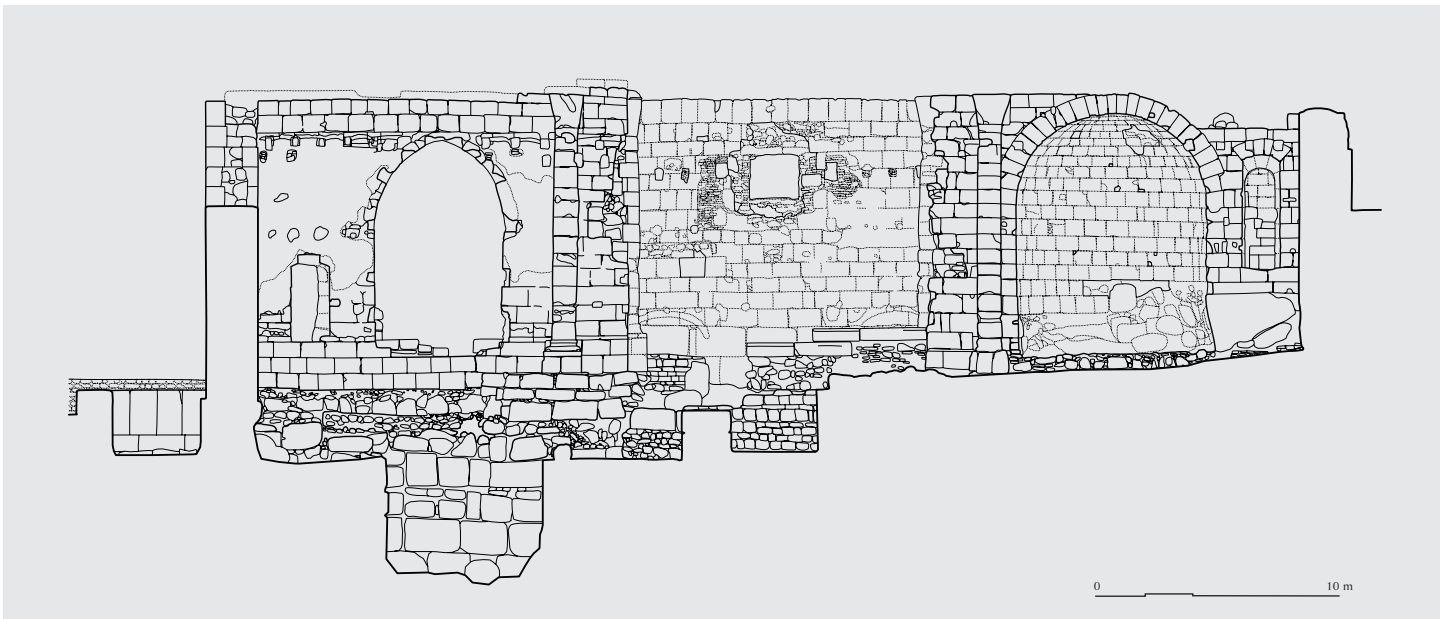




Alzado sur



Sección longitudinal



Sección transversal

mayor seguridad, se abrió la puerta original. Las fotografías y restos materiales que se conservan corresponden a una fachada con un frontis avanzado, de modo que las jambas de la puerta ejercían el papel de contrafuertes en el punto

donde los arcos fajones descansaban en las columnas romanas adosadas, a modo de pilastras, por el interior. Solo había otro contrafuerte, a los pies. La mayor parte de este muro se ha perdido más allá del zócalo que recorre la parte inferior. Y,



Primera etapa. Interior del lado del evangelio (Foto E. Liaño)



Primera etapa. Interior del lado de la epístola. Bases marmóreas de la basílica visigótica. Huellas del coro alto y abertura del siglo XVII (Foto E. Liaño)



Primera etapa. Exterior del lado del evangelio. Materiales, zócalo y abertura moderna en primer término (Foto E. Liaño)

con él, la portada. Según esas fotografías antiguas anteriores a su demolición, las características de esa puerta eran muy similares a las utilizadas en los monasterios del Cister. Arco de medio punto con el tímpano desnudo, dos columnas de capiteles sin decoración en cada una de las jambas y arquivoltas torales sobre ellas. Se escogió como material la piedra de mármol, procedente de la "cantera" natural que ofrecían las ruinas del anfiteatro. Todo indica que se trata de la monumentalización de la fachada en el sitio donde se abría la puerta original y que corresponde a la parte más moderna de ese lienzo del muro lateral, junto con las ventanas abiertas a los lados del frontis.

En el lado de la epístola el muro no corrió por el espacio de la antigua nave, sino que rebasó por el interior la línea de los arcos formeros. A pesar del enorme deterioro sufrido, el lienzo que da hacia el mar conserva el zócalo que recorre la parte baja y los tres contrafuertes originales, alcanzando prácticamente la altura donde arrancaba la bóveda. No hubo aberturas por ese lado, salvo tal vez algunas saeteras altas, de carácter defensivo, a pesar de su orientación hacia la luz, por temor a los peligros que llegaban del mar.

No se conoce la forma de la zona absidal en la que suponemos una primera etapa de construcción, tal vez porque nunca se ha planteado la posibilidad de su existencia, al considerarse toda la iglesia románica de una misma época cosa muy difícil de aceptar. Incluso es probable que la reconstrucción no contemplara entonces la realización de un nuevo ábside. Se trataba de rehacer un edificio considerado prácticamente un relicario, cuyo valor radicaba en el recuerdo. Si el ábside se había mantenido en pie, no sería necesario sustituirlo. Mejor conservarlo. La memoria y la fe podrían haber acudido en ayuda de las estrecheces económicas de la Mitra. Era el momento en que se ponían en marcha las obras de la nueva catedral de Santa Tecla, puesto que en el testamento del arzobispo Hugo de Cervelló, de 1171, se dejaban una serie de mandas *ad incipiendum opus ecclesiae*, en medio de una gravísima penuria que obligaba a reducir drásticamente el número de canónigos del cabildo, al tiempo que se pagaban cuadrillas de mercenarios como defensa frente a los ataques de los piratas procedentes de Mallorca. Mientras esa inseguridad afectase tan gravemente al templo de Santa María del Milagro, extramuros de las defensas romanas que desde la antigüedad protegían la ciudad, no se llevarían a cabo más obras de importancia en la iglesia.

La ampliación

No se conocen alusiones significativas a Santa María del Milagro durante las primeras décadas del siglo XIII. Solamente el legado testamentario del arzobispo Ramón de Rocabertí, de 1214, en el que se dejaban 100 sueldos para "dar ornamento" a la iglesia. No era una cantidad demasiado importante, pero indica que en esa fecha todavía era necesario proveer o

completar la indumentaria religiosa, el mobiliario litúrgico, los libros o los objetos de culto. Es evidente que las circunstancias, en lo referente a la inseguridad de la iglesia del anfiteatro, no habían cambiado sustancialmente. La conquista de Mallorca en 1229, que llevó temporalmente la tranquilidad a las costas de Tarragona, pudo marcar el punto de inflexión que revitalizó el lugar donde se custodiaba la memoria de los mártires, del mismo modo que aceleró la obra de la catedral, donde se incorporó al proyecto inicial la construcción de un amplio crucero que incluía el cimborrio. Una estabilidad económica y también social, que permitiría recuperar antiguas procesiones y visitas devotas *ad locum sanctum*.

Pero en el Milagro la ampliación no se produjo como en la catedral hacia los pies de la iglesia, sino que se expandió desde la cabecera. Se construyó un nuevo tramo de la nave. Sus muros flanquearon el ábside de planta de herradura de la basílica visigótica, que fue derribado. Los sillares, procedentes como siempre del monumento romano, resultan algo más pequeños y regulares en esta parte, trabajados a escuadra por una cuadrilla de cuatro picapedreros cuyas marcas se repiten en todo el resto de la zona ampliada. Desaparecen los contrafuertes exteriores así como el zócalo y encontramos, por primera vez, una ventana románica orientada hacia el mar. A partir de ahí la transformación fue espectacular. Rebasado el límite de la cabecera de la basílica visigótica se levantó una nave transversal con el mismo tipo de bóveda, de la misma anchura que la nave románica ya existente, de modo que el crucero propiamente dicho dibuja un cuadrado perfecto. Y en él, un cimborrio sobre trompas apoyado en los cuatro arcos torales. Octogonal por el exterior y cupuliforme interiormente. Presidiendo el conjunto, un ábside de testero plano.

La realización de esta ambiciosa obra había supuesto un reto arquitectónico notable. El brazo sudoriental del crucero había invadido el podio y las gradas del anfiteatro romano y, para construir el ábside, había sido preciso descarnar la roca viva. La nueva iglesia resultó ser el único templo conocido en la diócesis con planta de cruz latina perfecta. El espacio dedicado al culto se duplicó. Y lo que es simbólicamente más importante. La cruz de Cristo, como signo de victoria, se había impuesto sobre la barbarie de las persecuciones. Dice la *Passio Fructuosi*: "Cuando se hubieron consumido las ataduras con que les habían sujetado las manos, Fructuoso, recordando la costumbre que tenía durante la plegaria divina, se arrodilló gozoso y, seguro de la resurrección, rogaba a Dios con las manos extendidas, signo de la cruz victoriosa del Señor".

A esa segunda etapa en que se produjo la ampliación de la iglesia podría pertenecer la única portada del templo románico, en el lado del evangelio, que hemos descrito anteriormente. A raíz de las excavaciones arqueológicas realizadas entre 2009 y 2012 en el anfiteatro, y gracias a los fragmentos del Museo Arqueológico de Tarragona y a la documentación fotográfica existente, se ha procedido a la reconstrucción digital tridimensional de esa parte de la fachada. Hay que añadir a esta representación que la portada formó parte de un conjunto



Segunda etapa. Tramo de la nave con ventana románica en primer término. Crucero y cabecera al fondo (Foto E. Liaño)



Segunda etapa. Tramo de la nave longitudinal con la ventana románica, nave del crucero y cabecera sobre las gradas del anfiteatro (Foto E. Liaño)



Segunda etapa. Portada principal en su estado actual (Foto E. Liaño)

de fachada monumental en el que se incluían las dos ventanas a los lados de la puerta propiamente dicha, fuera del frontis avanzado central. Algo que contrasta poderosamente con la nave longitudinal de la iglesia, indicando que pertenecía a una época posterior. El concepto de *ornato* que se refleja en ella no se corresponde con la fase inicial de recuperación del uso del espacio que había ocupado la basílica visigótica mediante una nave románica de carácter muy modesto. La utilización de mármol y la perfección de las líneas recuerdan modelos próximos a las ventanas bajas del ábside mayor de la catedral, en concreto la ventana central, también de mármol en su totalidad, que se realizaba con posterioridad a 1230. Y en cuanto a las ventanas de los lados de la portada en Santa María del Milagro, su decoración de ajedrezado y entrelazos es comparable a la que vemos en varios puntos de la capilla de Santa Tecla la Vieja y en zonas de la catedral próximas a 1250.

Todo indica que los repobladores de mitad del siglo XIII habían encontrado en el anfiteatro una iglesia visigótica totalmente en ruinas, cuya recuperación se llevó a cabo en el estilo románico propio del momento, sin demasiados recursos económicos. Una recuperación que reutilizaba los materiales usados en la anterior y comprendía la edificación de una sola nave adosada al ábside de la iglesia visigótica, que posiblemente permanecía en pie, como testimonio del lugar sagrado. En el segundo tercio del siglo XIII, con una mayor seguridad en la zona y un incremento de recursos económicos, la iglesia del Milagro alcanzó su máximo esplendor. La ampliación de la cabecera supuso mucho más que la habilitación de un nuevo espacio dedicado al culto. El signo de la cruz recordaba la victoria sobre el paganismo de la antigüedad y la cruzada contra el Islam, reflejada en la reciente conquista de Mallorca.

En la Visita pastoral de 1449 el visitador dedicó quince líneas al altar mayor, de Santa María del Milagro. Se habla de la existencia de cuatro *candelabra*, una cruz de cristal, otra de madera con crucifijo, dos imágenes de la Virgen María, un altar dedicado a San Nicolás, otro a los santos Antonio y Martín, y uno más al Santo Espíritu. Los objetos de plata no se encontraban en la iglesia del anfiteatro. Se guardaban en la sacristía de la catedral. De todo ello solo conocemos una magnífica estatua mutilada de la Virgen con el Niño, gótica del tercer cuarto del siglo XIV, perfectamente identificable por la hendidura para la colocación de una corona de oro y plata con piedras preciosas que no se ha conservado, *coronam pulcherrimam de auro et argento cum lapidibus pretiosis...*, mencionada en el Cartel de indulgencias concedidas al Santuario de Santa María del Milagro por el arzobispo Dalmau de Mur en el siglo XV. Ninguna referencia a alguna imagen que pudiera ser contemporánea a la construcción de la iglesia románica, en ninguna de sus dos fases, pues las estatuas de ese tipo conservadas en la zona son todas de la mitad del XIV en adelante. Tal vez habría que pensar, en lugar de una Virgen con el Niño, en esa cruz de cristal, la *cruce cristellinam* que figura en la Visita de 1449, para presidir en un principio el altar mayor. Los espacios destinados a alguno de los altares secundarios

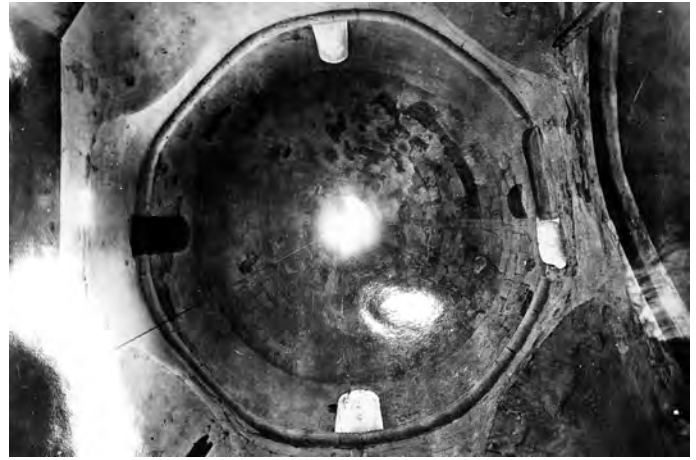
que figuran en el texto de la Visita podrían identificarse con la exedra semicircular del lado de la epístola, en el correspondiente brazo del crucero, junto a la escalera de caracol englobada en el grosor del muro, y su equivalente en el del evangelio, en lo que fue una capilla gótica ya del siglo XIV.

HACIA EL ABANDONO Y LA RUINA

En 1576 el cabildo de la catedral llegaba a un acuerdo con los frailes de la orden de la Santísima Trinidad en virtud del cual les cedía la iglesia de Santa María del Milagro, con los terrenos adyacentes, casas, huertos y otros bienes, para que levantaran allí su convento. Los trinitarios, por su parte, se comprometían a sufragar los gastos, conservar la iglesia en buen estado, no cambiar de sitio el altar mayor ni la imagen titular, mantener la misma advocación y una larga lista de compromisos. En realidad hacía tiempo que el santuario del Milagro había caído en decadencia. No se encontraba un sacerdote que aceptara residir permanentemente allí con su acólito y los fieles no se acercaban hasta la arena del anfiteatro. Los trinitarios hicieron algunas reformas de las que quedan huellas. Concretamente un coro elevado a los pies. Pero las guerras de los siglos XVII y XVIII causaron gravísimos estragos. Durante largo tiempo el convento dejó paso a un cuartel y la iglesia sirvió de caballeriza hasta que, en 1780, el monasterio y la iglesia quedaron abandonados. A lo largo del siglo XIX el conjunto vacío se convirtió en refugio de malhechores, prostíbulo y penal. La llegada del siglo XX supuso la ruina final. El penal fue clausurado. El Ayuntamiento de la ciudad, como nuevo propietario, mandó derribar las instalaciones añadidas en época del penal a la iglesia románica que, muy deteriorada y privada de esos apoyos, comenzó a ceder. La Comisión de Monumentos apuntaló lo que quedaba en pie. Entretanto, la Real Sociedad Arqueológica Tarraconense solicitaba medidas oficiales para su conservación. El Ayuntamiento había proyectado dedicar el terreno a parque municipal. En 1915 y en 1920 se habían desplomado diferentes partes de la iglesia. Y en 1923 se habían empleado cargas de dinamita para derribar los muros que aún se conservaban. Una Real orden expedida en Madrid el 5 de mayo de 1924 declaraba "Monumento Arquitectónico-Artístico las ruinas de la iglesia románica de Santa María del Milagro y las del Anfiteatro romano, sitas en la ciudad de Tarragona". Contaba con el informe favorable de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades. En el texto se indica que la decisión había requerido un replanteamiento ante el cambio producido por el derrumbe de la nave "a fines de 1914, cuando hacía poco tiempo había sido cedido el monumento al Ayuntamiento de Tarragona, bajo el supuesto de ser respetadas tanto la iglesia románica como el anfiteatro romano".



La iglesia románica. Segunda etapa. Ábside y crucero en 1909, antes de su demolición (Foto Archivo Mas, nº de Catálogo 3948)



La iglesia románica. Segunda etapa. Címborio del crucero antes de su demolición (Foto Archivo Mas, nº de Catálogo 1406)



La iglesia románica. Segunda etapa. Portada principal antes de su demolición (Foto Archivo Mas, nº de Catálogo 3947)

Bibliografía

AA.VV., 2013, pp. 69-73; ALBIÑANA Y DE BORRÁS, J. F. y BOFARULL Y BRO-CÁ, A. de, 1849 (2011), p. 126; CAPDEVILA I FELIP, S., 1924; CATALUNYA

ROMÀNICA, 1984-1998, XXI, pp. 183-187; LIAÑO MARTÍNEZ, E., 2007b, p. 76; MORERA I LLAURADÓ, E., 1897-1899, I, pp. 572, 605, 609, 695, II, pp. 788, 831, 832, 886; MORERA I LLAURADÓ, E., 1924, pp. 232-233; TED'A, 1990; VILLANUEVA, J., 1853-1852, XIX, pp. 300-304.

Iglesia de Sant Miquel del Pla

LA IGLESIA DE SANT MIQUEL DEL PLA se localiza en la zona antigua de Tarragona, en la plaza que lleva el mismo nombre de la iglesia (también conocida como "Plaza de los Nazarenos") y en la actualidad se encuentra cerrada al público; únicamente se utiliza como almacén de los pasos que pertenecen a la Real Hermandad de Jesús de Nazaret.

Aunque su origen se remonta al siglo XII (una de las primeras iglesias de la ciudad) el edificio actual es una reedificación del siglo XVIII que consta de tres naves, las dos laterales más bajas que la central. La iglesia aparece de manera nominal en una bula papal de Anastasio IV, firmada el 21 de marzo

de 1154, en la que se incluyen los cinco templos que en aquel momento existían en la ciudad. En otro documento del siglo XIII, del año 1214, siendo arzobispo de Tarragona, Ramon de Rocabertí, los fieles reclaman a la mitra que la iglesia ofrezca servicio de los vecinos y que se digan misas los días de fiesta. En 1545 el edificio pertenecía a la cofradía de La Preciosa Sangre de Jesús, del Gremio de Tejedores de la ciudad, que debido a su estado ruinoso efectuó la primera reforma, tal y como se indica en las actas del gremio. Unos siglos más tarde, en 1738, el arzobispo Pere de Copons dio orden de reformar por completo la iglesia, de hacerla completamente nueva.

Durante la Guerra de Independencia fue convertida en almacén, para ser restaurada nuevamente en el año 1817. Pasado un tiempo, en 1862, tras la disolución de la Congregación de Presbíteros, pasó a ser propiedad del Arzobispado de Tarragona y en 1936, durante la Guerra Civil, fue utilizada como establo y poco después, en 1940, fue reconstruida. Tras la contienda pasó a manos de diferentes congregaciones hasta que en 1986 el Arzobispado de Tarragona la donó a la Reial Germandat de Jesús Natzarè o dels Natzarens (Real Hermandad de Jesús de Nazaret o de los Nazarenos).

Con motivo de las recientes reformas llevadas a cabo por la hermandad, se rebajó el pavimento, lo que dio lugar a diversos hallazgos, que fueron publicados en 1989: hallazgo de tumbas, losas sepulcrales y de una cripta correspondiente al templo del siglo XVIII. En vista de los hallazgos, a finales de 1989 el TED'A (Taller Estudi de Arquitectura) realiza algunas catas en el interior del templo, lo que permitió documentar la planta de la iglesia del siglo XII, que poseía una nave de

reducidas dimensiones y una cabecera recta, canónicamente orientada, a la que se le añade una capilla en el lado sur del presbiterio, cubierta por una bóveda de cañón y pavimento de *opus signinum*.

Aunque nos encontremos probablemente en los terrenos de la iglesia románica más antigua de la ciudad, las ruinas de la iglesia fueron tapadas con grava y cubiertas nuevamente por losas quedando los cimientos tapados por completo.

Texto: FFC

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXI, pp. 180-181; GARCIA I SEGARRA F. d'A., 1992, pp. 17-19; LÓPEZ VILLAR, J., 1993, pp. 67-73; MEMORIA VALORADA, 1987; MORERA I LLAURADÓ, E., 1982, pp. 552, 572; PIÑOL MASGORET, L., 1980, pp. 3-15; SERRA I VILARÓ, J., 1959, pp. 7-21.

Museu Nacional Arqueològic de Tarragona

EL MUSEU NACIONAL Arqueològic de Tarragona se encuentra ubicado en la Plaça del Rei nº 5, en el barrio judío de la ciudad y es el más antiguo de Cataluña en lo que respecta al mundo romano. No obstante, también custodia un pequeño número de piezas medievales procedentes de excavaciones y donaciones hechas por los diferentes estamentos de la ciudad. Sus inicios fueron los fondos del Museo de Antigüedades, creado hacia el año 1837, en el seno de la Academia de Dibujo, que dependía de la Sociedad Económica de Amigos del País. En 1849 se unieron, en un mismo local, este museo y el constituido por la Sociedad Arqueológica Tarraconense, unión que supuso el nacimiento del nuevo Museo Arqueológico de Tarragona. Bonaventura Hernández Sanahuja, que fue su primer director, estuvo en el cargo durante más de cuarenta años y bajo su dirección se publicó, en 1852, el primer catálogo con las piezas catalogadas hasta aquel momento. Su sucesor en el cargo, Ángel del Arco y Molinero, presentó en 1894 el segundo catálogo.

En 1853 el museo pasó a ocupar las dependencias del antiguo convento de Santo Domingo, situado en la Plaça de la Font, y allí permaneció más de cien años, hasta que en 1960, se construye el nuevo y actual museo del MNAT, con una de sus fachadas construida sobre una parte de la muralla ciclópea romana y muy cerca de los principales monumentos que se conservan de la misma época, como el Castillo del Rey, el Circo y el Anfiteatro.

La mayoría de sus fondos han sido recopilados en los últimos ciento cincuenta años como consecuencia de la construcción del puerto moderno y del extraordinario crecimiento urbanístico de la ciudad. Desde 1987 y especialmente, desde la creación del Servei d'Arqueologia de la Generalitat

de Catalunya, en 1981, las intervenciones arqueológicas son la fuente de ingreso más importante del museo, convirtiéndose en uno de los centros más importantes de la conservación y difusión del proceso de romanización en la península ibérica. En 1982 el MNAT pasó a depender del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

En el catálogo, junto a piezas de cronología románica, podemos encontrar un buen número de sellos reales y condales procedentes de las abadías de Poblet y Santes Creus, además de otros tantos sellos episcopales y bulas pontificias. También se encuentran catalogadas algunas monedas con la efigie de los reyes de la Corona de Aragón.

CAPITEL (MNAT 2961)

Se trata de un capitel de piedra arenisca, muy deteriorado y de procedencia desconocida (con un diámetro en su base de 16 cm, 26,50 cm de altura y de 24 cm en la parte superior de la cesta) que ha sido datado en el siglo XIII.

No obstante, y a pesar de su estado, se puede distinguir la presencia, en sus ángulos, de cuatro figuras zoomorfas, posiblemente a leones rampantes con las cabezas vueltas y unidos de dos en dos (dos por los lomos y sus patas traseras y dos por las patas delanteras). Iconográficamente hablando, el león representaba el poder y la fuerza de Dios.

CAPITEL (MNAT 2962)

Capitel de piedra arenisca (de 17 cm de diámetro en su base, 22,50 cm en la zona superior, y 27,50 cm de altura) y procedencia desconocida, datado en el siglo XIII. Como suce-



Capitel (MNAT 2962). Foto: © MNAT / P. Serres

día con la pieza anterior, este capitel también se encuentra muy erosionado, pero todavía se llega a apreciar la presencia de cuatro leones rampantes como decoración.

CAPITEL (MNAT 2963)

Capitel tallado en piedra arenisca a lo largo del siglo XIII. Su diámetro inferior es de 15 cm, mientras que el superior alcanza los 24 cm, y su altura es de 27 cm.

Por su estado apenas se puede distinguir su ornamentación, aunque parece que no difiere mucho de la de los anteriores pues se alcanza a vislumbrar la presencia de un cuadrúpedo, probablemente un león en disposición amenazante.

CAPITEL (MNAT 2964)

La pieza, realizada en piedra arenisca, se encuentra muy deteriorada y es de procedencia desconocida. Con unas dimensiones de 16 cm de diámetro en la base y 23 cm en la parte superior de la cesta, y una altura de 27 cm. Cronológicamente, su factura podría corresponder al siglo XIII.

La decoración zoomorfa que presenta aparece poco definida, tal vez por tratarse de una pieza sin acabar.

CAPITEL (MNAT 2965)

Al igual que los anteriores, este capitel (de 16 cm de diámetro en su base y 22 cm en la parte superior, y 27 cm de altura) es de procedencia desconocida y fue esculpido, en piedra arenisca, a lo largo del siglo XIII.

Su decoración en alto relieve aparece muy deteriorada, y consiste en un grupo de cuatro figuras zoomorfas distribuidas

en los ángulos de la cesta, cuya talla recuerda la escultura románica más clásica.

CAPITEL (MNAT 2966)

Capitel de piedra arenisca y procedencia desconocida que presenta idénticas dimensiones que los anteriores. Se data, de manera aproximada, en el siglo XIII.

Al igual que en los anteriores casos, su decoración en alto relieve representa una serie de cuadrúpedos, aunque por su estado no se puede concluir a que especie pertenecen.

CAPITEL (MNAT 2967)

Capitel de piedra arenisca muy deteriorado, de procedencia desconocida e idénticas dimensiones que los anteriores. Debido a su gran deterioro no se puede identificar su tipo de ornamentación.

CAPITEL (MNAT 45472)

Capitel de mármol, de procedencia desconocida, cuya cronología se sitúa a caballo entre los siglos XIII y XIV. Presenta unas dimensiones más reducidas que los precedentes (14,50 cm de diámetro en su base, 23 cm en su zona superior y 16 cm de altura).

Los sencillos elementos de inspiración vegetal que decoran su cesta nos remiten a un cierto clasicismo, pues aparece envuelta por flores tetrapétalas con pequeñas volutas en los ángulos.

CAPITEL (MNAT 45473)

Capitel de mármol (de 20 cm de diámetro en la parte superior de su cesta y 16 cm de altura) de procedencia desconocida y datado hacia el siglo XIII.

Capitel (MNAT 45473). Foto: © MNAT / P. Serres



La decoración es de inspiración vegetal, muy esquemática, y centrada en sus ángulos, si bien en alguno ya se ha perdido.

CAPITEL (MNAT 45474)

Capitel de mármol, de procedencia desconocida, obra de finales del siglo XIII, principios del XIV. Sus medidas son de 14,50 cm en el diámetro de su base, 25 cm en la parte superior y 28 cm de altura.

La decoración de este capitel resulta tremendamente esquemática. Las cuatro hojas que ocupan los ángulos de la cesta apenas se encuentran desbastadas y en medio de cada lado, uniendo las hojas y formando un todo, aparece una pequeña voluta. El cimacio aparece decorado por una cenefa en forma de retícula con aspas en su interior.



Capitel (MNAT 45474). Foto: © MNAT / P. Serres

CAPITEL (MNAT 45479)

Capitel de piedra arenisca y procedencia desconocida datado a finales del siglo XIII. Sus medidas son de 17,50 cm en el diámetro de su base, 24,50 en la parte superior y 26,50 cm de altura.

Debido al deterioro, el carácter de su ornamentación apenas se percibe. Aun así esta presenta una inspiración vegetal, de volutas. El cimacio, a diferencia del caso anterior, carece de decoración.

CAPITEL (MNAT 45480)

Capitel de piedra arenisca, de procedencia desconocida, obra de finales del siglo XIII. Sus medidas son: 15 cm en el

diámetro de su base, 23,50 en su zona superior y 27,50 cm de altura.

Debido a su mal estado de conservación resulta difícil precisar su ornamentación más allá de indicar que presenta formas de inspiración vegetal y geométrica, con cuatro hojas ocupan en los ángulos unidas por volutas.

CAPITEL (MNAT 45481)

Capitel de piedra arenisca (de 16 cm el diámetro en su base, 24 cm en su parte superior y 28 cm de altura) de procedencia desconocida, datado a finales del siglo XIII.

La pieza se encuentra en muy mal estado de conservación, tanto que apenas se puede distinguir su relieve, si bien parece tratarse de motivos vegetales, hojas, en los cuatro ángulos del capitel.

CAPITEL (MNAT 45482)

Capitel de piedra arenisca, de procedencia desconocida (y unas dimensiones prácticamente idénticas al anterior), cuya cronología se sitúa a finales del siglo XIII.

El capitel presenta como decoración una formas vegetales muy esquematizadas distribuidas en los ángulos, mientras que el cimacio, se encuentra sin definir ni delimitar, como si por algún motivo no se hubiera concluido.

CAPITEL (MNAT 45493)

Capitel de piedra arenisca, de procedencia desconocida e idénticas dimensiones que los dos anteriores, obra del siglo XIII.

El capitel, aunque se encuentra en muy mal estado de conservación, es muy similar a los anteriores, tanto en forma como en ornamentación. Su estructura refleja un repertorio clásico tardío y muy generalizado.

CAPITEL (MNAT 45462)

Capitel de piedra calcárea procedente del Médol datado a finales del siglo XIII o principios del XIV. Se desconoce su procedencia y sus medidas son: 26 cm en el diámetro de su base, 35 cm en su zona superior y 42 cm de altura.

Este capitel es muy diferente a los descritos hasta el momento; a pesar de su deterioro se distinguen dos zonas bien diferenciadas. En la superior, y en el centro, aparecen elementos vegetales, mientras que en los ángulos asoman unas mascarar o bustos amenazantes, dos de ellos barbados, con la boca abierta mostrando los dientes. La parte inferior del capitel carece de ornamentación.

CAPITEL (MNAT 45477)

Este capitel, depositado actualmente en el Museu d'Historia de la Ciutat, está datado a mediados de siglo XIII

y se desconoce su procedencia exacta. La pieza (de 21 cm de diámetro en su base y una altura de 27 cm de altura) fue realizada en piedra calcárea. Ha perdido gran parte de sus elementos (como el cimacio) y su decoración escultórica consiste en un alto relieve formado por ocho leones rampantes unidos de dos en dos por los lomos en las esquinas del capitel, desde donde se prolongan hasta alcanzar el centro de la cesta, donde se unen nuevamente por parejas. Parece como si los cuadrúpedos quisieran coger con las patas unas ramas o formas vegetales.

BASA (MNAT 45455)

De procedencia desconocida, aparece datada hacia el siglo XIII. Esta –de 21 cm de diámetro en su base y 19 cm de altura– parece pertenecer a una columna con un fuste de 14 cm de diámetro.

Fue esculpida en piedra calcárea y su estado de conservación es lamentable, por lo que apenas se aprecia su decoración (únicamente en la zona superior, el toro aparece ornamentado con una trenza de doble cordón).

Basa (MNAT 45455). Foto: © MNAT / P. Serres



FRAGMENTO DE ESCULTURA (MNAT 45464)

Fragmento de piedra calcárea (de 17 cm de diámetro y 25 cm de altura) con decoración, datado en la segunda mitad del siglo XII y procedencia desconocida.

Corresponde a una arquivolta, y en su anverso presenta una muesca que bien pudo servir para su anclaje en el muro. Como motivo decorativo muestra cintas entrelazadas formando medios nudos. En las cintas se aprecia unas hendiduras cuadradas imitando otra cinta más pequeña, que forman un dibujo muy original y poco visto en las comarcas tarraconenses.

Texto: FFC



Fragmento de escultura (MNAT 45464). Foto: © MNAT / P. Serres

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXI, pp. 203-209; FERRER I BOSCH, M. A., DASCOSA I PAIGE, A. y ROVIRA I SORIANO, J., 1994, pp. 9-19, 47-58, 75-80; MASSÓ CARBALLIDO, J. y SADA CASTILLO, P., 2002, pp. 11-13.

Fragmento de un tímpano situado en la Plaça de la Font

EL FRAGMENTO DE TÍMPANO que se encontró en la Plaça de la Font (Plaza de la Fuente) forma parte de los fondos que se guardan en la Casa Castellarnau, un edificio de principios del siglo XV. A partir de este momento, y hasta el siglo XIX, fue el hogar de algunas de las familias más influyentes de la ciudad. La casa-museo se encuentra en la calle de los Caballeros nº 14. Hace unos años, con motivo de unas obras de restauración en un patio cercano al Ayuntamiento

de Tarragona, situado en la Plaça de la Font, se localizaron dos fragmentos de piedra calcárea, con la representación de dos figuras, de un mismo tímpano. Tras la unión de ambos, se formó un bloque –de 46 cm de altura y 32 cm de profundidad– en el que aparecen representados un ángel con sus alas y bajo él, un cuadrúpedo, acaso un león. Si consideramos cómo se representaba el Tetramorfos y que hacía alusión a los cuatro evangelistas, parece probable pensar que el ángel



Fragmento de tímpano

se asocie a la figura de Mateo puesto que su Evangelio comienza haciendo un repaso a la genealogía de Cristo, el Hijo del Hombre, y que el león identifique a Marcos, porque su Evangelio comienza hablando de Juan el Bautista, como una voz, "potente y solitaria como el rugido de un león".

El Tetramorfos representa a los cuatro evangelistas: Mateo, Marcos, Lucas y Juan y generalmente viene acompañado de la imagen de la *Maiestas Domini* o Majestad del Señor, envuelto en la mandorla o almendra mística. Sin duda se trata de uno de los temas más representados en los accesos a las iglesias.

El origen de la iconografía del Tetramorfos se encuentra, por un lado, en la visión de Ezequiel (Ez 1, 1-10):

5. Y en medio de todo vi la figura de cuatro seres vivientes. Esta era su apariencia: había en ellos un parecido a seres humanos [...].

10. El aspecto de sus caras será como una cara de hombre y una cara de león [...] y como una cara de buey [...] Además el cuarto tenían una cara de águila.

Y, por otro lado, en la visión de Juan en el Apocalipsis (Ap, 4, 1-9):

6. Y junto al trono, y alrededor del trono, cuatro seres vivientes llenos de ojos delante y detrás []

7. El primer ser viviente era semejante a un león; el segundo era semejante a un becerro; el tercero tenía rostro como de hombre; y el cuarto era semejante a un águila volando.

Los cuatro vivientes que aparecen en estos pasajes se asocian a los cuatro evangelistas ya desde época de San Ireneo de Lyon en el siglo II.

El fragmento, de estilo románico tardío, acaso pudiera encuadrarse, por su marcado clasicismo, en la primera mitad del siglo XIII. Un caso muy parecido lo encontramos en la *Maiestas Domini* que aparece en la puerta del claustro de la catedral de Tarragona y en uno de sus capiteles. Son todos de la misma época, pero el tímpano de la catedral está confeccionado en mármol blanco.

Tras un estudio minucioso del fragmento, cabe la posibilidad de que estos fragmentos pertenecieran a una pieza, a un tímpano. Si analizamos detenidamente las figuras vemos las múltiples imperfecciones que muestran: se aprecian las marcas de la gradina. El cabello, dispuesto simétricamente por toda la frente, es una de las partes mejor tratadas, pero al llegar a la oreja vemos cómo ésta se encuentra sólo desbastada, sin surco alguno. El rostro, aunque muestra alguna imperfección, por lo general está bien tratado (a excepción de la nariz y la barbilla que podrían haber sufrido alguna mutilación posterior).

Si nos detenemos en el cuello y en la túnica comprobaremos que sus trazos se encuentran muy difuminados, apenas insinuados y los pliegues de la túnica poco marcados. La mano que sobresale de la túnica –con el dedo índice señalando– resulta muy rudimentaria y no tiene la uña marcada. Otro detalle es la manera como está tratada el ala derecha del ángel, la única visible, apenas esbozada.

El león, al igual que la figura humana, presenta algunos trazos bien definidos pero otros, como la melena felina, apenas fueron trabajados.

Texto y fotos: FFC

Bibliografía

COMPANYS FARRERONS, I. y VIRGILI I GASOL, M. J., 1995; SUREDA I PONS, J., 1985 (1988), pp. 8-20.

Iglesia, castillo y poblado de Montgons

LOS RESTOS DE MONTGONS se localizan en el interior del polígono industrial Riu Clar. Para llegar hasta la iglesia y el castillo de Sant Julià de Montgons, debemos dirigirnos hacia el Oeste de Tarragona y tomar la carretera

N-241 en dirección a Montblanc. En la primera rotonda accederemos a la T-721, dirección Constantí. En ese mismo punto, pero en el lado izquierdo de la carretera, se encuentra una subestación eléctrica y a su lado un camino un poco ac-

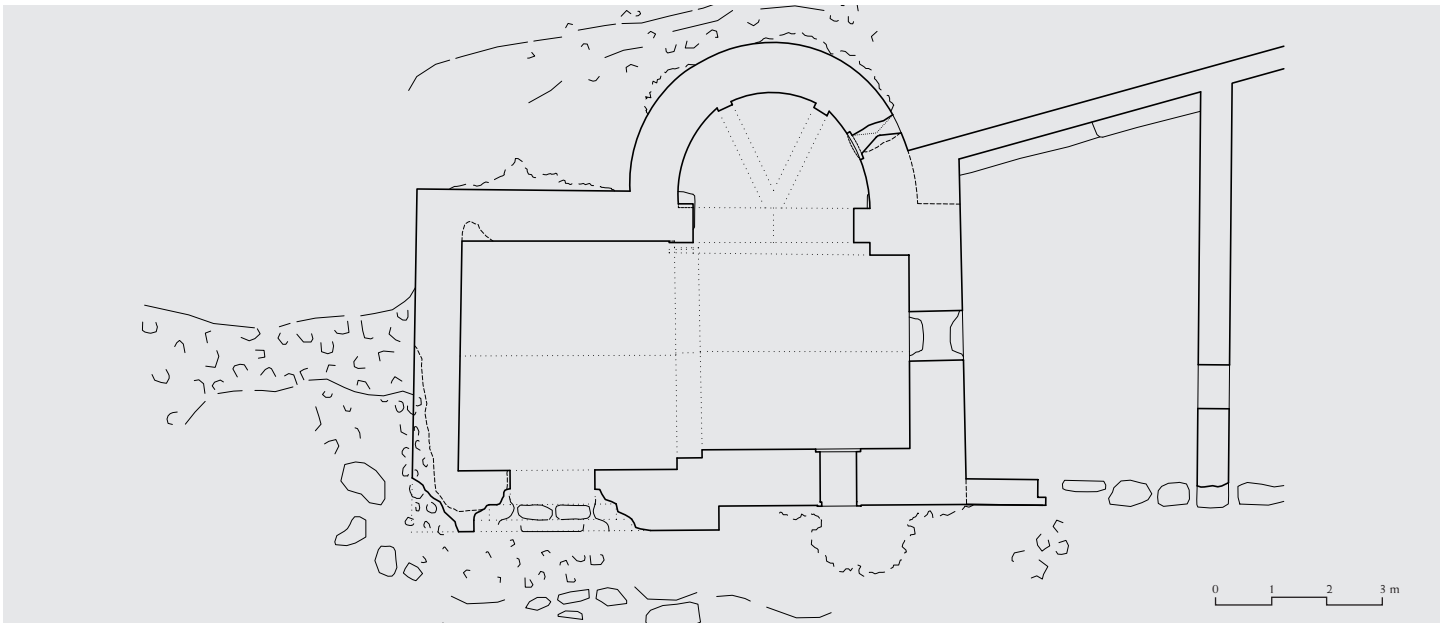


Muro del castillo



Bóveda de la iglesia

Planta



cidentado que nos conducirá, en pocos metros, al despoblado medieval de Montgons.

A principios de 1117, Ramon Berenguer III el Grande, se convirtió en conde de Cerdaña tras la muerte, sin sucesión de Bernat Guillem. Y se propuso restablecer definitivamente la sede metropolitana de Tarragona (pues la ciudad y los campos circundantes habían sido tierra de frontera durante muchos años), liberándose así de su dependencia del arzobispado de Narbona, proceso que duraría más de dos siglos.

Para completar la transformación, el conde de Barcelona, en 1118, decidió repoblar el territorio y poner al frente de la sede al que había sido hasta entonces obispo de Barcelona, Olegario. Consciente de la dificultad de la empresa y de su posición, estableció un principado militar liderado por el normando Robert Bordet. El feudo otorgado llegaba hasta Montroig y las estribaciones del Coll de Balaguer. Pero

durante el gobierno de Ramon Berenguer la repoblación no alcanzó mucho más allá de la ciudad tarraconense y de su área de influencia. Algunos autores son escépticos con la posibilidad que no existieran pobladores en esos lugares, dada la gran cantidad de documentos que atestiguan lo contrario.

Montgons fue un núcleo importante dentro del territorio y conservó una cierta independencia. El primer dato documental conocido se remonta al año 1149, cuando el caballero Ponç de Timor –feudatario de Guillem de Cervera, que a su vez lo había recibido de Guillen de Aguiló–, hizo donación a los hermanos Guillem y Ramon de Vilafranca y Arnau Berenguer de l'Om *del locum qui dicitur Mangons cum suis terminis ad edificandum, ad construendum, ad meriorandum, ad fortitudinem ibi faciendam*.

El territorio perteneció a la familia Timor hasta finales del siglo XIV, pues en 1387 los derechos del castillo –después

de un proceso en el que se destituye a Pere Bernat Despujol y su mujer— pasaron a manos de Arnau Barceló. Y en 1391 el dominio fue vendido por el monarca Juan I al arzobispo de Tarragona, Énnec de Vallterra. Desde ese momento el lugar pasó a formar parte del término municipal de Tarragona y adquirió una gran relevancia durante la Edad Media, hasta que se despobló a mediados del siglo XVI.

Actualmente el estado del recinto resulta lamentable, cubierto por la vegetación y los escombros, y hasta hace apenas veinte años la iglesia fue utilizada como vivienda, lo que permitió que se mantuviera en buen estado; sin embargo, desde entonces la degradación ha ido en aumento y la iglesia dedicada a san Julián ha sufrido múltiples e importante expolios (como sucedió con la puerta de entrada a la iglesia, y algunas otras piezas que se encontraban en su interior).

Los restos del castillo no podemos decir que se encuentren en mejor estado, ya que la vegetación lo oculta todo. En las excavaciones realizadas hace varios años se encontraron puntas de sílex, restos de vasijas, utensilios metálicos y monedas romanas que atestiguan la continuidad del hábitat en este emplazamiento desde la Prehistoria.

Del recinto fortificado —que presentaba planta rectangular— apenas se conservan algunos muros que han sido datados entre los siglos X al XII y que fueron erigidos utilizando diversos materiales y técnicas (piedra pequeña sin trabajar unida con mortero de cal, algún resto de *opus spicatum*, sillería, etc.).

En el interior del recinto castral, y muy cerca de la iglesia, se hallaron restos de algunas viviendas medievales, y excavados en la roca también se han localizado pequeños habitáculos. Algunos autores consideran estos restos como pertenecientes a un antiguo eremitorio.

La iglesia es una construcción románica, datada a mediados del siglo XII, que muestra distintos aparejos (en los que se alterna la sillería, en los ángulos del edificio, con el sillarejo). Posee una nave rectangular orientada cubierta con bóveda de cañón ligeramente apuntada y presenta un acceso en el hastial, si bien el acceso principal se abre en el muro sur; estaba

formado por dos arcos de medio punto en degradación, pero estos, como hemos mencionado, fueron sustraídos no hace muchos años.

Al ábside, en el que posteriormente se abrió una ventana y al que se adosó una capilla, se accede por un doble arco que apoya sobre unas columnas a las que les faltan los capiteles, que también fueron sustraídos. El acceso a la capilla se acentúa mediante un arco carpanel y en su interior, y adosado a éste, se abre otro arco apuntado, cubierto con una bóveda nervada cuyos nervios suben desde el suelo hasta uniese en el arco apuntado, lo que hace que el compartimento se convierta en un espacio tripartito. El pequeño ventanal que de esta capilla es fruto de su pasado como estable.

Los muros interiores se encuentran muy perjudicados por la acción del hombre. Además, separando el ábside de la nave y producto de su pasado como vivienda, aparece una viga de madera que dividía el recinto en varios compartimentos de diferentes alturas. Fue para sujetar esta viga cuando se quitaron los capiteles del arco triunfal. A los pies de la iglesia se realizó una apertura en la cubierta que sirvió como chimenea, y a los pies restos de un alicatado de azulejos blancos recuerdan la utilización de este espacio como cocina.

Es incomprensible que una iglesia románica tan singular se encuentre en ese estado.

Texto: FFC - Fotos y plano: CMA

Bibliografía

ADELL CHAVARRIA, S. y ROIG PÉREZ, J. F., pp. 5-8; ALBIÑANA Y DE BORRÁS, J. F. y BOFARULL Y BROCA, A. de, 1849, pp. 12, 61-62; BENET I CLARÀ, A., 1988, pp. 55-61; BONET DONATO, M. e ISLA FERNÁNDEZ, A., 2011, pp. 69, 72, 83; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXI, pp. 21-29, 209-211; DASCA, A. y ROVIRA, J., 1992, pp. 68-69; FIGUEROLA I MESTRE, J. y FUENTES I GASÓ, M. M., 1995, pp. 210-211; MENCHON I BES, J., 2001, pp. 65-79; SALAS ROIG, R., 1967-1968, pp. 165-172; VIRGILI COLET, A., 1995, pp. 28-29.

Castillo de Tamarit

LA LOCALIDAD DE TAMARIT se localiza a unos 7 km de Tarragona, por la A-7 en dirección Barcelona. En la salida de Altafulla, a mano izquierda una bifurcación indica que castillo de Tamarit se encuentra a apenas un par de kilómetros. El castillo de Tamarit (de titularidad privada) se encuentra situado en el extremo noreste del término municipal de Tarragona, en la desembocadura del río Gaià.

La empresa de la reconquista de territorios a los musulmanes llevó a la elección de este lugar para la construcción de un torreón de vigilancia. El recinto aparece cerrado por una muralla que tuvo su origen en la Edad Media y aunque no hay

restos evidentes de lo que fue el primitivo núcleo fortificado del siglo XI (ni de sus ampliaciones y reformas bajomedievales), es un buen testimonio de lo que fue una villa medieval.

La historia de Tamarit se inicia en el siglo XI, con la conquista del territorio por captura a cargo de Bernat Sendred de Gurb. La ilegalidad de la empresa —no obstante realizada según la costumbre—, hizo que en 1049 el territorio fuera adquirido por el conde de Barcelona, Ramon Berenguer I, por trescientas ocho onzas de oro zaragozano. Sabemos, por tanto, que fue antes de esa fecha que se ocupó Tamarit, pero no queda claro si Bernat Sendred erigió alguna torre o si recons-



Exterior

Alzado sur



truyó alguna edificación anterior. En ese mismo documento quedan delimitados los términos del asentamiento: Ullastrell, Beraní, el mar y la ciudad de Tarragona.

En el siglo XI, lo que fue el castillo de Tamarit, era ya una sencilla fortificación sin murallas. Para asegurar el territorio, Ramon Berenguer I, infeudó el lugar el año 1050 a la familia Sunyer, con la condición de que residiera en el castillo y de que entregara al conde la mitad de la pesca y el coral capturado. La ocupación efectiva en aquellos momentos resultó difícil, y después de tres años sin que la colonización se llevara a efecto, el conde recuperó el feudo. Diez años después, en 1060, los condes, recurrirán a Bernat Amat de Claramunt para infeudar nuevamente el lugar; se conservan documentos que indican que en 1115 el castillo fue ocupado por los musulmanes. Probablemente, y relacionado con este hecho, en 1119, Ramon Berenguer III, acusó a Bernat Amat de Claramunt, nieto del anterior y vizconde de Cardona de haber incumplido el servicio de guardia, por lo que fue destituido y apartado del lugar. Los Claramunt, sin embargo, recuperaron pronto el castillo y mantuvieron su posesión hasta el siglo XIV.

Una vez reorganizada la ciudad de Tarragona y dotada ya de una estructura feudal fuertemente consolidada, los Claramunt subinfeudan Tamarit a su vasallo Pedro Mir de Banyeres, el cual, a su vez, cuenta con un castellano llamado Poncio Guerau, con residencia habitual en el lugar. De este modo, a mediados del siglo XII el lugar sería ya un territorio estable y poblado, lo que justifica la presencia de una parroquia, que ya aparece documentada en una bula papal del año 1154. Más adelante, en el siglo XIII, el monasterio de Santes Creus recibió en donación el *castrum* de Tamarit y Guillem de Claramunt entregó al cenobio la señoría del lago de la Mora, junto a la cuadra del castillo, para que estableciera allí unas salinas (es más, en los años 70 del siglo XX aún se conservaba los restos de un estanque). Y a finales de dicha centuria, en 1291, el Infante Pedro entregó como dote, en su boda con Guillem de Montcada, el castillo y la villa de Tamarit, de manera que sus descendientes comunes adoptaron, como apellido, el nombre de su señoría, Tamarit.

En el siglo XIV, el recinto lo adquirió por compra el arzobispo de Tarragona, que pagó la cantidad de trece mil sueldos barceloneses. A partir de ese momento el poder sobre Tamarit quedará repartido entre la señoría, en manos del arzobispado de Tarragona, y la castellanía, a lo largo de la historia ocupada por diferentes nobles catalanes; de hecho, en Tamarit siempre hubo dos alcaldes: el del arzobispo y el del castellano, ambos nombrados por sus señores respectivos. Durante toda la Edad Media, Tamarit fue uno de los pocos puertos que dispuso del privilegio de la lezda, un impuesto que dejaba en el castillo grandes beneficios para el señor (y trabajo para sus habitantes). La consecuencia de estas mejoras fue el aumento de la población; el censo de 1370 da testimonio del considerable aumento de la población, que en aquellos momentos contabilizaba 80 fuegos.

Pedro El Ceremonioso mantenía por entonces un enfrentamiento bélico con Castilla que ya duraba años (1356-1369), de ahí que en 1363 ordenara amurallar Tamarit incluyendo parte de la población. Por aquel entonces Cataluña era el campo de batalla de la guerra entre Francia y España e, irónicamente, los catalanes padecieron la situación que durante tantas décadas habían intentado evitar. La Guerra de los Segadores dejó el castillo muy maltrecho, lo que provocó el abandono de la plaza por parte de la población.

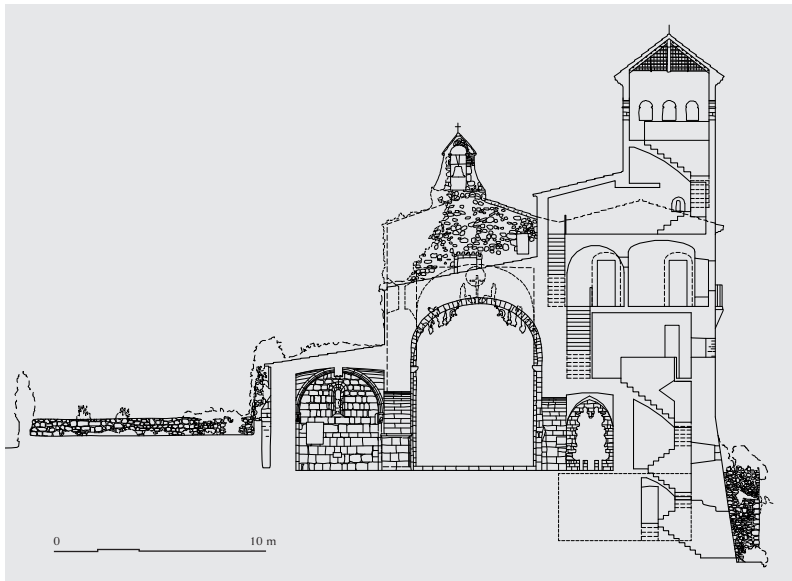
En el año 1681, Francisco de Montserrat, que se había enriquecido en el transcurso de la guerra, compró Tamarit y Carlos II, agradecido por los favores recibidos, le concedió el título de primer marqués de Tamarit, títulos que se han mantenido de padres a hijos hasta el día de hoy. Entre los siglos XVIII y XIX, la fortaleza fue abandonada y entró en decadencia hasta llegar al estado de verdadera ruina.

El castillo, emplazado frente al Mediterráneo, en la desembocadura del río Gaià, posee una situación privilegiada para la defensa de la costa ante los continuos ataques de piratas berberiscos y otomanos, y aparece rodeado por el antiguo núcleo medieval, que formaba una pequeña aldea en torno al castillo.

En un documento de 1134 se afirma que en Tamarit se hallaban dos torres y se decide que como residencia de Ramón Peris —mientras Deodat Bernat de Claramunt, señor de Tamarit, no se encuentre en el lugar— se utilice la *turre Maiore*. El calificativo *maiore* implica la existencia de otra torre más pequeña o *minore* en el mismo lugar. La más antigua sería la torre circular que se encuentra apartada del resto, mientras que la mayor se correspondería con la torre cuadrada que se encuentra adosada a la iglesia, que presenta un cuerpo alto de época moderna. La torre circular, situada más cerca de la playa, parece que fue la primera edificación que se levantó en el lugar. Aunque se encuentra en muy mal estado, parece ser que contó con dos plantas separadas por cubiertas abovedadas.

El núcleo urbano de Tamarit, presenta en la actualidad dos sectores diferenciados: el de la villa amurallada y el del arrabal. Las primeras murallas datan de la época de Pedro el Ceremonioso, del año 1363. Fue entonces cuando se rodeó el castillo y la villa con una muralla que nacía directamente en las rocas costeras, protegiendo su flanco más expuesto al mar. Posteriormente, durante los siglos XVI y XVII, dichas murallas fueron restauradas.

Dentro del recinto amurallado se encuentra parte de las torres medievales, la iglesia y algunas viviendas. Su construcción más significativa es la iglesia románica de Santa Maria Assumpta, la actual parroquia, un bello ejemplo de la arquitectura románica catalana dotado, en un principio, de tres naves y ábside semicircular, si bien las sucesivas reformas realizadas han alterado significativamente dicha articulación. Pero además de la iglesia, se encuentra la casa de ambos señores, conocidas con el nombre del "castillo del arzobispo" y "castillo del castellano" y hubo tres plazas: la de la iglesia, que se conserva, la plaza del castellano y la plaza del portal de la



Sección transversal



Acceso

Móra, estas dos últimas desaparecidas. Las entradas y salidas a la villa se realizaban a través de cuatro puertas: la de Boada, la de Portiñol, la de la Móra y de la Cruz, pero ahora solo se conservan las dos últimas. Del arrabal únicamente se han conservado restos de algunas viviendas próximas a la playa y en los alrededores de la loma cercana.

Tamarit se protegía de los ataques que llegaban por el mar por otras torres de vigilancia y de defensa situadas a escasa distancia del castillo. Así se deduce de un documento de 1229 en que se habla de una torre erigida al lado del "estanco de la Móra". Se refiere, muy posiblemente, a la torre d'en Segú, que vigilaba la playa y el estanque utilizado por los monjes de Santes Creus. Pero esta única torre vigía no era suficiente para la protección del recinto y después de una época difícil, en 1562, se decide construir la torre de la Móra.

Durante los siglos XIX y XX, las recaudaciones de impuestos realizadas por el municipio, no cubrían los gastos necesarios para el mantenimiento de Tamarit, por lo que en 1887 se propuso la incorporación del municipio a Tarragona. La propuesta tardó sesenta y tres años en tenerse en cuenta y el 22 de diciembre de 1950, Tamarit, junto con Ferrán y Molnás,

pasó a formar parte del municipio de Tarragona. Mientras, en 1916, el millonario americano Charles Deering, compró las ruinas y las convirtió en su residencia de verano, siendo el responsable de las obras su amigo y pintor, Ramon Casas.

Texto y fotos: FFC - Planos: CMA

Bibliografía

ARTE ROMÁNICO, EL, 1961, pp. 15-29; BADIA I PUJADÉ, E. y HUGUET I VALLS, C., 1987, pp. 25-30; BONET DONATO, M. e ISLA FREZ, A., 2011, pp. 69-70; DALMASES I BALANÀ, N. de y JOSÉ I PITARCH, A., 1985, p. 39; CASTELLS CATALANS, ELS, 1967-1979, IV, pp. 62-73; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXI, pp. 211-215; LIAÑO MARTÍNEZ, E., 1979, pp. 51-61; LIAÑO MARTÍNEZ, E., 1983, III, pp. 75-77; LIAÑO MARTÍNEZ, E., 1993a, p. 56.; LIAÑO MARTÍNEZ, E., 1993b, p. 56; RIU I RIU, M. y BOLÒS I MASCLANS, J., 1986-1987, pp. 11-24; ROVIRA I GÓMEZ, S. J., 1991, pp. 15-39; ROVIRA I GÓMEZ, S. J., 1993, pp. 75-76; ROVIRA I GÓMEZ, S. J., 1995, pp. 11-16; SÁNCHEZ REAL, J., 1996, pp. 69-72; SARTHOU CARRERES, C., 1979, p. 264; SUGRAÑES BLANCH, J., 2002, pp. 73-80; VIRGILI I COLET, A., 1985, pp. 67-73; VIRGILI I COLET, A., 2001b, pp. 7-19.

Iglesia de Santa Maria de Tamarit

EL 1 DE MARZO DE 1049, Bernat Sendret de Gurb vendió al conde de Barcelona, Ramon Berenguer I, el castro de Tamarit, con todo su término, que por el noroeste alcanzaba hasta Ullastrell, Berà hacia el Este, el mar al Sur y Tarragona al Oeste.

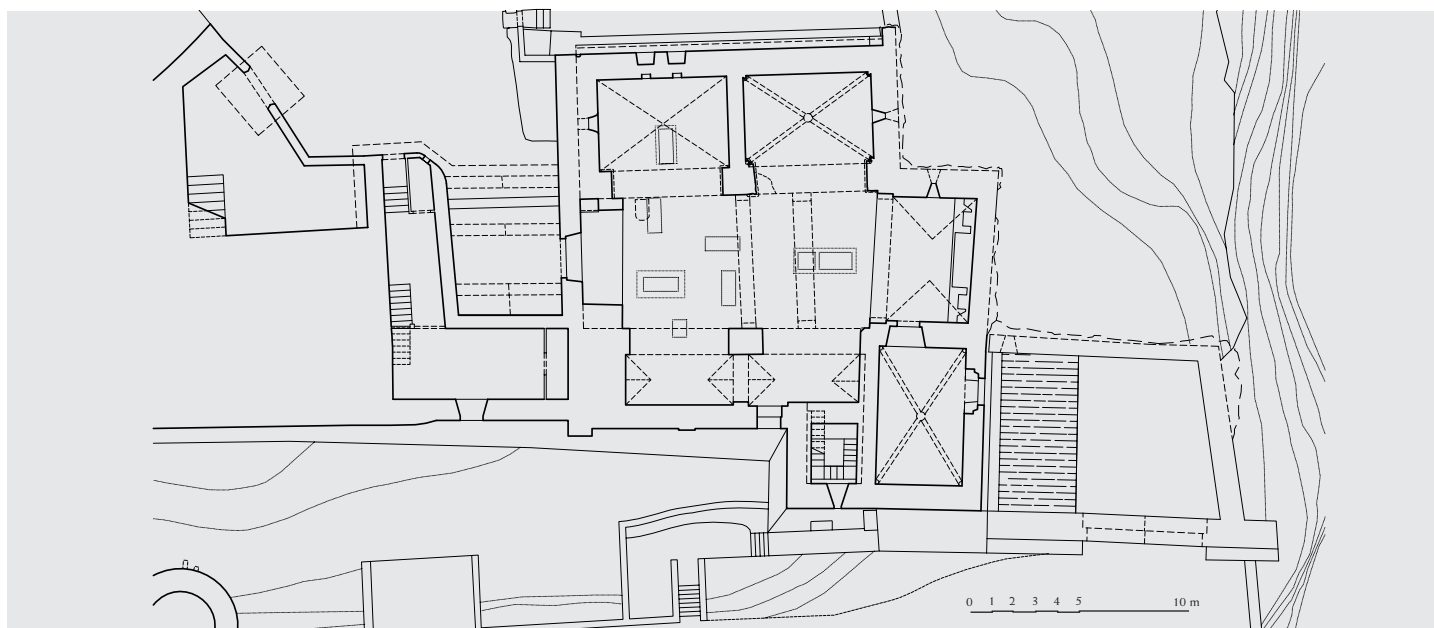
El castillo contó desde antiguo con un puesto fortificado. La lucha contra los musulmanes, la defensa de los ataques

piratas y la protección del comercio, fueron las razones que debieron forzar la elección del lugar para la construcción de un torreón de vigilancia, muy probablemente antes de que Ramon Berenguer infeudara Tamarit a la familia Sunyer. En el momento de jurar fidelidad dicha familia se comprometió a entregar la mitad de la pesca y el coral que se sacara de esas aguas, pero la operación no tuvo duración en el tiempo



Exterior

Planta



(1050-1053). Fue unos años después, en 1060, cuando el conde realizó una nueva infeudación, esta vez a favor de Bernat Amat de Claramunt, al que nombró vizconde de Tarragona. Pero habrá que esperar al siglo XII para que los señores de Claramunt construyan un castillo cercano a la torre ya existente en el siglo XI. A finales de ese siglo los Claramunt se unieron, por matrimonio, a los Montoliu y desde entonces los descendientes adoptaron como apellido el topónimo de su señorío, Tamarit.

Durante el reinado de Pedro el Ceremonioso, los señores de Tamarit, hicieron construir la muralla que rodea

la fortificación, protegiendo de esta manera su flanco más expuesto al mar. A lo largo de su historia se le han ido añadiendo distintas dependencias, pero de la antigua población tan solo se conserva el núcleo central del recinto amurallado y la iglesia románica del siglo XI.

En una bula de Anastasio IV –firmada el 25 de marzo de 1154– se señala la existencia de trece iglesias en el Campo de Tarragona, cuatro de las cuales estaban ubicadas en la misma capital. La iglesia de Tamarit aparece inscrita en esta bula, pero sabemos que su construcción fue poco anterior. Y en 1180 se menciona nuevamente la iglesia de Tamarit debido



Sección longitudinal

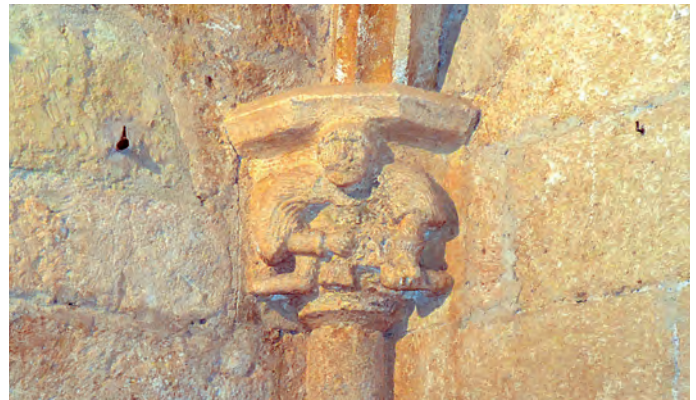
a las disputas establecidas entre el abad de Santes Creus, el clérigo de Tamarit y Guillem de Claramunt sobre los derechos de primicia de Montornès que, finalmente, recayeron sobre el clérigo de Tamarit, que desde entonces gozaría perpetuamente de las primicias del pan y el vino de Montornès. A partir de este momento las alusiones a la iglesia en relación con el municipio comienzan a ser frecuentes.

La iglesia de Santa Maria Assumpta es la antigua parroquial del pueblo desaparecido de Tamarit, situado dentro de las murallas del castillo. Constituye uno de los ejemplos más puros y tempranos de la arquitectura románica tarraconense de los siglos X-XI. En el momento de su construcción tuvo una sola nave con bóveda de cañón y cabecera semicircular.

El conjunto ha sufrido ampliaciones y reparaciones sucesivas que lo han ido agrandando, dentro de las limitaciones del castillo. La iglesia actual tiene planta rectangular, con tres naves, la central y dos laterales.

El ábside posee testero recto y a su lado se encuentra la sacristía tardogótica, cubierta con bóveda de cañón apuntado y reforzada con arcos fajones. Las dos grandes capillas que se encuentran al Norte son de época medieval. La capilla más cercana a la puerta se debe a Arnau de Tamarit, que en su testamento de 1282 dejó importantes rentas para su construcción. Nada sabemos de la construcción de la otra capilla, que se encuentra en el mismo lado. Las otras dos capillas más pequeñas, situadas en el lado sur, se comunican entre sí mediante arcos que arrancan del suelo. Fruto de una nueva ampliación es el porche, con un coro elevado encima. Fue mandado construir en el siglo XIV por Alamanda, viuda de Jacobo Sarter, a modo de recinto funerario, como sepultura de sus padres y de su marido que había muerto en 1362. Y recordemos que San Vicente Ferrer predicó en este lugar durante los primeros años del siglo XV.

Capitel de la capilla norte



Como dato significativo diremos que el retablo ubicado en el altar mayor fue contratado en el año 1616 por quinientas cincuenta libras barcelonesas. Sus artífices fueron los carpinteros Pau Sabater y Pau Cases y el escultor Benet Baró.

Más tarde, en 1640, el castillo fue destruido durante la guerra de los Segadores. El recinto fue comprado por un particular a principios del siglo XX. En él se realizaron una serie de arreglos, para utilizarlo como vivienda, que evitaron su deterioro inmediato.

Texto y fotos: FFC - Planos: CMA

Bibliografía

ARTE ROMÁNICO, EL, 1961, pp. 15-29; BONET DONATO, M. e ISLA FREZ, A., 2011, pp. 69, 70; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXI, pp. 215-217; LIAÑO MARTÍNEZ, E., 1979, pp. 51-61; LIAÑO MARTÍNEZ, E., 1993a,

p. 56; LIAÑO MARTÍNEZ, E., 1993b, p. 56; MATA DE LA CRUZ, S., 1996, pp. 197-207; ROVIRA I GÓMEZ, S. J., 1991, pp. 15-39; ROVIRA I GÓMEZ, S. J., 1993, pp. 75-76; ROVIRA I GÓMEZ, S. J., 1995, pp. 11-16; SÁNCHEZ

REAL, J., 1996, pp. 69-72; SARTHOU CARRERES, C., 1979, p. 264; SUGRAÑES BLANCH, J., 2002, pp. 73-80; VIRGILI I COLET, A., 1985, pp. 67-73; VIRGILI I COLET, A., 2001b, pp. 7-19.

Torre d'en Segú

LA TORRE D'EN SEGÚ se encuentra en el lugar conocido como Tamarit, 7 km al Norte de la capital. Carecemos de datos precisos acerca de la construcción, que nació como torre vigía bajo el mando del castillo de Tamarit.

Se trata de una construcción circular de 4 m de diámetro interior con un grosor de 75 cm en el muro y 12,50 m de altura. Fue construida con mampostería muy tosca, mientras que las aberturas se encuentran enmarcadas por sillares. El acceso actual se encuentra en la planta baja, formada por un arco de medio punto adovelado sobre el cual se abre la puerta de entrada original a la torre. Debajo del umbral presenta dos salientes de piedra iguales a los de la torre de Tamarit, que aquí aparecen decantados, posiblemente para una puerta abatible de madera o por un paso elevado que comunicase con alguna construcción menor adyacente.

El edificio mantiene intacta su distribución interna que consta de planta, dos pisos y terraza, todas ellas comunicadas por trampillas cuadradas. Hay, además, una serie de pequeñas aspilleras abiertas en todos los pisos. La torre está rematada con catorce almenas triangulares y escalonadas. En 1930, fue restaurada por Pau Segú, que substituyó la escalera interior que comunicaba los pisos por otra de obra.

Texto y foto: FFC

Bibliografía

AJUNTAMENT DE TARRAGONA, 2008; ALOGUÍN PALLACH, R., 1998, p. 112; LIAÑO MARTÍNEZ, E., 1979, pp. 61-64; LIAÑO MARTÍNEZ, E., 1983, III, p. 77.



Exterior