

CASTELL DE MUR

El municipio de Castell de Mur se encuentra situado en el centro de la parte meridional de la comarca del Pallars Jussà. Su término se encuentra rodeado por los acantilados y sierras que integran la cuenca de Tremp, en la margen derecha del río Noguera Pallaresa. Para llegar, hay que salir de Tremp en dirección a Balaguer por la carretera C13 y, transcurridos 5 km, tomar la desviación a mano derecha por la LV-9124, carretera que conduce directamente al pueblo de Guardia de Noguera, actual cabeza del municipio.

Este municipio es el resultado de la integración en 1972 de los términos de Guàrdia de Noguera y Mur. El origen de su topónimo proviene del antiguo pueblo nacido al abrigo del castillo de Mur. El término municipal de Mur comprendía el castillo homónimo y su colegiata, el castillo de Guàrdia y los pueblos de Collmorter, les Esplugues, Puigmaçana, Santa Llucia de Mur y Vilamolats de Mur, además de distintos caseríos existentes por la zona. Actualmente el pueblo de Mur como tal ya no existe, dado que fue deshabitado durante la Edad Media, momento en el que Vilamolats de Mur pasó a ser la capital municipal. Por su parte, el pueblo de Guàrdia de Noguera, se trasladó desde el castillo de Guàrdia hacia las zonas más fértiles en la parte baja, e incluía, además, el pueblo de Cellers. Guàrdia de Noguera, por su situación y por tratarse del núcleo con más habitantes, pasó a ostentar la capitalidad del nuevo municipio de Castell de Mur.

Castillo de Mur

EL IMPONENTE CONJUNTO FORTIFICADO se encuentra en la cima de una cresta en la parte norte del Montsec de Ares. Flanqueado por las fortificaciones de Guàrdia y la casa fuerte de Miravet, el castillo de Mur se sitúa en un punto dominante desde donde se vislumbra toda la Conca de Tremp, el embalse de Terradets y el valle del río Noguera Pallaresa. Ubicado a 100 m de la iglesia de Santa Maria, la fortaleza de Mur se halla en un entorno natural de gran belleza, de fuertes acantilados y agrestes paisajes. Para llegar a la misma se ha de tomar la carretera LV- 9124 hacia Guàrdia de Noguera y, una vez pasado el pueblo, continuar por la misma hasta el conjunto fortificado.



Vista general desde el sur

Vista general desde el este

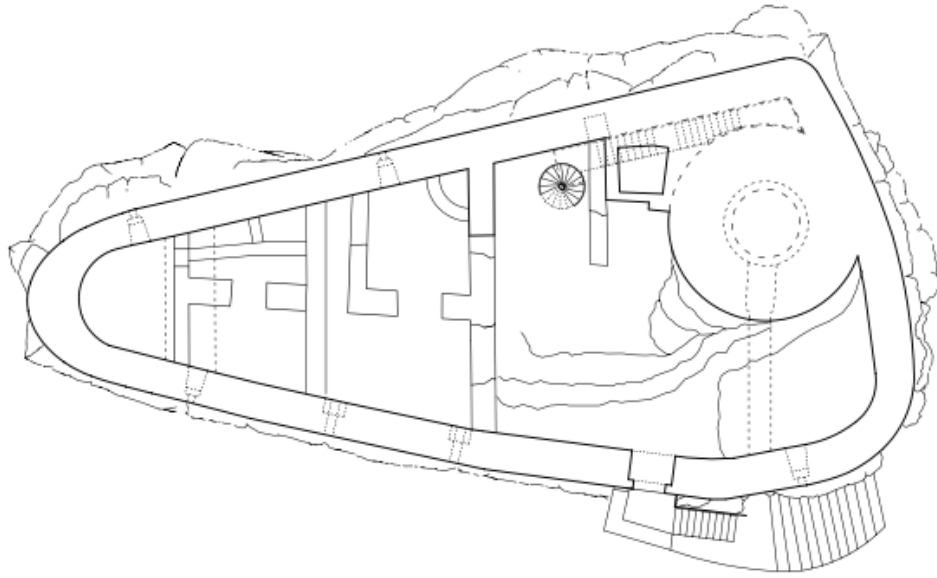


El castillo de Mur, importante ejemplo de la arquitectura civil del siglo XI, no sigue estrictamente la línea defensiva habitual de las fortificaciones del siglo X. Construido por los condes de Pallars Jussà para la protección de la frontera meridional ante los sarracenos, y paralelo a un esfuerzo repoblador de la zona, el castillo se convertirá en un instrumento vertebrador del nuevo territorio y en un elemento defensivo para la población de Mur. La noticia más antigua referente al castillo es un documento de 969, en el que el abad de Sant Pere de Vilanega se queja a los condes de Pallars, Ramon II y sus hermanos Borrell I y Sunyer I, de un hurto que había sufrido; dichas autoridades le concedieron la iglesia de Sant Fructuós situada *in Castro Muro* en concepto de indemnización. En 1037, los condes de Pallars, Ramon IV y Ermessenda, hicieron donación de un alodio a García Enzo un poco más abajo del término castral. Sin embargo, la historia más conocida del castillo de Mur da comienzo a mediados del siglo XI. Por aquel entonces, el conde de Pallars era Ramon III y la Conca de Tremp estaba situada en zona fronteriza entre

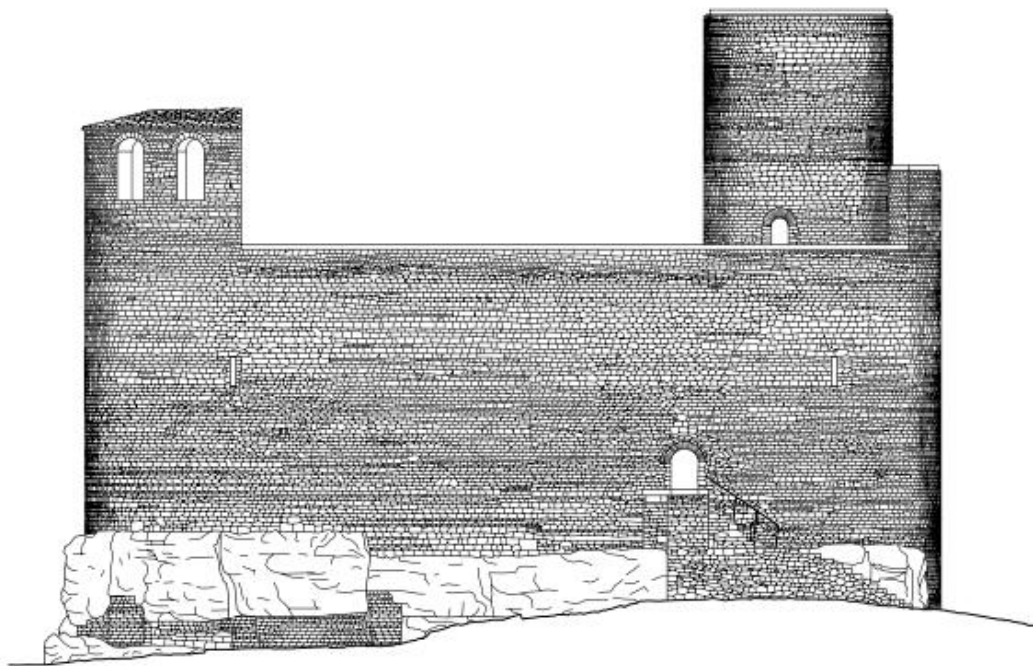
sarracenos y cristianos, por lo que el lugar se encontraba prácticamente despoblado. Arnau Mir de Tost se convirtió en árbitro y protagonista principal de las reconquistas a los musulmanes; luchó hacia el Sur, ocupó la Conca de Tremp, la sierra del Montsec y todo el valle de Àger. La fortaleza de Mur, gracias a la visión y empuje militar de este caballero del Urgell, desempeñó un papel clave en la defensa de los condados catalanes en territorio de frontera. El castillo fue potenciando la repoblación del lugar y se convirtió en centro político y administrativo de la zona. El crecimiento demográfico, así como la reorganización del territorio y el fenómeno del encastillamiento, supuso un repliegue de la población a la falda de los castillos y el surgimiento de un nuevo estamento social, el del *milites* o clase *cabaleresca*.

El castillo de Mur fue cambiando de titularidad hasta el 1055 en que Ramon V de Pallars Jussà cedió la fortaleza a Arnau Mir de Tost como garantía de dote por esposarse con su hija Valença. Desde entonces Arnau Mir y su mujer Arsenda pasaron a ser los señores feudales hasta 1072, año de la muerte de Arnau. Ramon V recibió de su suegro doce mil sueldos a cambio de los castillos de Mur, Llimiana, Orcau y Basturs. La posesión del castillo, en virtud de su testamento de Mir de Tost, pasó a manos de su hija Valença y de su nieto Arnau Ramon, que a la postre se convertiría en el primer señor de la dinastía de Mur, y que recibieron el castillo en franco alodio, directo y libre de todo servicio al monarca. Uno de los legados importantes que Arnau Mir de Tost dejó a sus descendientes fue el derecho de exención concedido por la Santa Sede. Todos los dominios de Mur se configuraron en pabordato propio y quedaron desvinculados de la autoridad religiosa del obispado de Urgell, siendo regidos directamente desde Roma.

Para hacernos una idea de la importancia del castillo como eje vertebrador político y económico del lugar, su término jurisdiccional se extendía por oriente hasta el término de Llimiana, pasando por el lado del Noguera Pallaresa y por los castillos de Altarriba y de Puigcercós hasta el palacio de Noguera.



Planta



Alzado oeste

Por el Sur seguía hasta el término del castillo de Àger y por el Oeste continuaba por la cima del Montsec hasta el collado de la Sarga; llegaba hasta el término de Eroles con la inclusión de los castillos de Moror, Estorm, el Meüll, Beniure y Castellnou. Por el Norte, iba desde Eroles hasta el término de Talarn, Galliner y hasta el Noguera Pallaresa.

La iglesia de Sant Fructuós *in Castro Muro* posiblemente era una pequeña capilla ubicada en el piso superior de la torre del castillo. Una hipótesis que no es incompatible con la presencia de un recinto religioso ubicado fuera del mismo, y al que debían asistir los habitantes del antiguo pueblo de Mur. Resulta interesante el hecho que la cabecera de la iglesia de Santa Maria fuera consagrada el año 1069 por Guillem Guifré, obispo de Urgell, lo que parece indicar que este espacio no había estado consagrado, ni reconocido por la diócesis anteriormente. La existencia de un edificio de culto no consagrado se vería justificada por la inestabilidad política que vivía la comarca durante esos años.

En cuanto a su morfología, el castillo de Mur se mantiene en un buen estado de conservación; su muralla elíptica y la torre cilíndrica constituyen la piezas principales de la fortaleza, su planta es triangular y su volumen compacto. La muralla de piedra, con sillares pequeños y regulares, tiene unos 10 m de altura y aparece encaramada sobre una peña rocosa; aún se mantiene el paso de ronda y restos de algunas almenas. Sus dos majestuosas torres, junto con su patio de armas, los cobertizos que albergaban a los soldados y sus monturas, así como el resto de estancias, constituyen un prototipo de castillo feudal que sugiere en su conjunto la forma de un barco. La arquitectura y el emplazamiento muestran una gran calidad plástica y arquitectónica. El castillo posee una silueta muy característica, con ángulos y vértices ovalados y la base orientada a levante hacia la canónica de Santa Maria.



Vista exterior desde el noreste

El castillo de Mur, que hizo reconstruir Arnau Mir de Tost, se levanta sobre un macizo rocoso al que los muros dan continuidad, y que presenta claras trazas de haber sido utilizado como cantera de la propia construcción. Esto podría sugerir que en lugar de haberse adaptado el conjunto a la forma de la base rocosa en la que se asienta, como se ha apuntado de forma generalizada, podría haber sucedido a la inversa. La puerta de acceso, de reducidas dimensiones y formada por un arco de medio punto, se encuentra situada a cierta altura en la fachada suroeste. Toda la obra está realizada con un excelente aparejo de sillería pequeño y bien escuadrado. Las medidas de la fortaleza son de 31 m de Este a Oeste;

11 m de ancho y el muro del recinto alcanza los 17,93 m en el punto de mayor altura. El grosor de los muros es de 1,56 m en el patio. En el lado de levante se alza una torre cilíndrica de 16,30 m de altura, que tiene cuatro pisos y puerta elevada. Está integrada en un recinto de 45 m x 20 m en su parte más ancha.

Desde el exterior, en el extremo noroeste, el muro de cierre se levanta en forma de torre con una galería con cinco aberturas adoveladas y con arcos de medio punto. Este sector de cinco ventanas, contrasta con la escasez de vanos en el resto de la fortificación. En la fachada suroccidental, el muro no sigue una línea continua, sino que está construido por tramos separados, compuestos por aristas que van marcando el cambio de dirección y cinco pequeños desagües que se abren a la altura de la primera planta. Los paños de muro en la fachada noreste se presentan de forma continua con un solo vano a modo de aspillera situado en el centro. Dos desagües situados a cada extremo podrían ser relacionados con las estructuras internas del castillo. El tramo de paramento sureste que mira a la colegiata es más corto y tiene una altura superior al muro de cierre, a fin de dotar de una mayor protección a la torre redonda. En el mismo se abre una sola aspillera.

En el interior del castillo se pueden diferenciar dos ámbitos: el militar, compuesto por la torre del homenaje, el patio de guardia y las partes más altas de todo el recinto, y el ámbito doméstico, que se situaría al otro lado y estaría compuesto por la planta baja para el servicio y almacén y el primer piso, donde se encontrarían las estancias y la sala noble del castillo. En el lado sur del triángulo, los paños de muro rectos giran sobre la base rocosa hasta llegar al vértice donde se encuentra una torre más elevada que los lienzos y ocupada en su parte alta por una habitación triangular a la que se accede por una puerta con arco de medio punto. En el extremo oeste se construyó una arcada, sobre la que, probablemente en el siglo XIII, se amplió la zona habitable mediante la construcción de una torre de tres plantas. En el espacio amurallado, se pueden observar vestigios de almenas. A lo largo de los muros se distribuyen varias aspilleras altas, debajo de las cuales existen rastros de un suelo de vigas, que constituiría una especie de cobertizo. De estas mismas estructuras formaría parte una pared transversal, de la que se aprecia un fragmento en medio del recinto. Pegada al muro sur, se halla la torre cilíndrica del homenaje, interiormente dividida en cuatro pisos.

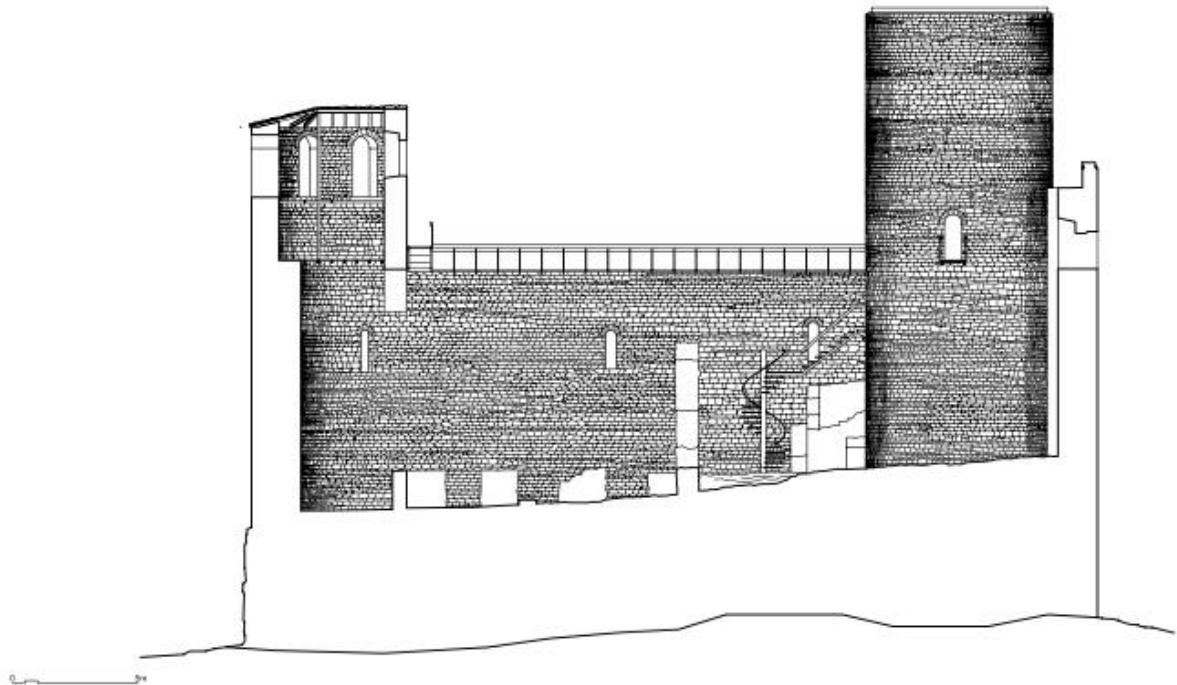


Vista interior, lado de poniente

La distribución interna se organiza a partir del patio que se abre al acceder al castillo. En la parte derecha destaca la torre del homenaje como elemento más singular del edificio. En el lado suroeste, una construcción anexa, entre la torre y el muro perimetral, presenta una planta baja y un piso, como así lo marcan las cabezas de vigas. Adosada al muro de cierre noreste, y al lado de la torre del homenaje, se localiza una cisterna. En la parte izquierda de vislumbran los restos de un lienzo entre los que se intuye el dintel de una ventana que se abre al patio. Este mismo muro, cierra el espacio que ocupa la mayor parte del castillo y se extiende hasta el fondo, justo debajo la torre triangular.

En lo referente al piso, se hallaban dos ventanas abiertas al patio, que por las medidas y el dintel conservados podrían ser geminadas. Se trataría por tanto de una estancia iluminada y presidida por el gran arco que sustenta los pisos superiores de la torre triangular. En el muro perimetral que cierra el lado suroeste, y a nivel de suelo, se encuentran los desagües. De estos, los tres situados más al norte son simples agujeros que atraviesan el muro, orificios de salida de agua. Los otros dos, forman parte de unas estructuras en forma de hornacinas dentro del muro que presenta una repisa por debajo de la cual se encuentra el desagüe. A todo este ámbito se le adjudica una función exclusiva de residencia, salvo la parte más alta de la torre, que va ligada al ámbito militar por el paso de ronda que le da acceso. El castillo contaba en su interior con una buena estructura hidráulica de circulación y aprovechamiento de las aguas.

El muro del lado este, que forma la base del triángulo, es más alto que el resto de paredes del castillo. Esta parte, que parece proteger la torre, se muestra desligada constructivamente del muro perimetral, lo que pone de manifiesto que la edificación del recinto se inició por la atalaya, a la que se fueron añadiendo el resto de estructuras. Se trata, por tanto, de una construcción realizada de forma unitaria pero en diversas fases, y no como consecuencia del reaprovechamiento de una torre preexistente.



Sección longitudinal

Esta diferencia constructiva no es única, ya que también se puede observar en otros paramentos del castillo. En la fachada sur, hay fragmentos de lienzo claramente diferenciados en franjas horizontales con una parte baja con grandes bloques similares a los de la torre. Unas diferencias constructivas que, a pesar de todo, no rompen el carácter unitario de la construcción.

Por las soluciones constructivas y el material utilizado, se advierte de la presencia de buenos constructores, que a las ordenes de Arnau Mir de Tost, construyeron el castillo de Mur tal y como ha llegado a nuestros días. Datable en el siglo XI, Mur constituye un modelo propio de castillo feudal y uno de los ejemplos más elocuentes de la arquitectura románica militar en Cataluña.

TEXTO: DANIEL ALTISENT - FOTOS: DANIEL ALTISENT / JUAN ANTONIO OLAÑETA MOLINA - PLANOS: SONIA URBINA SAMPEDRO

Bibliografía

ADELL GISBERT, J. A., 1987, pp. 116-120; BOCHACA I TOHÀ, M. P., PORTET I BOIXAREU, C. Y PUIG I ANDREU, R. M., 1991, pp. 15-66; BURÓN, V., 1989, pp. 201-202; CABALLÉ I ESTEVE, F., GONZÁLEZ GARCÍA, R. Y NOLASCO AZUAGA, N., 2010, pp. 49-64; CASTELLS CATALANS, ELS, 1967-1979, VI-II, pp. 1303-1311; CATALÀ I ROCA, P., 1990, pp. 57-59; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XV, pp. 347-352; DE CUENCA Y DE PESSINO, L., 1906 pp. 6-11; FITÉ I LLEVOT, F., 1986, II, pp. 874-886; FITÉ I LLEVOT, F., 1988, pp. 31-57; FITÉ I LLEVOT, F. Y GONZÁLEZ MONTARDIT, E., 2010, pp. 39-42; LLADONOSA I PUJOL, J., 1974, pp. 19-25; MIR CASASES, A., 1883 (1991), pp. 41-79; SANCHO PLANAS, M., 2009, pp. 75-100.

Iglesia de Santa Maria de Mur

SITUADA A ESCASOS METROS DEL CASTILLO DE MUR, se localiza la iglesia de Santa Maria de Mur, templo que en su origen este templo estuvo muy vinculado, al igual que su vecina fortaleza, a algunos de los personajes más relevantes del proceso de conquista de estos territorios a los musulmanes en el siglo XI. Hacia 1055, el matrimonio entre Ramon V, conde de Pallars Jussà, y Valença, hija del célebre caballero de Urgell, Arnau Mir de Tost, se produjo en un momento en el que a aquél le interesaba consolidar la paz con el vecino condado de Urgell, para poderse centrar en los ya prolongados enfrentamientos con su primo el conde Artau I de Pallars Sobirà a causa de la repartición del condado del Pallars. Estos desposorios reportaron al conde Ramon no solo la pacificación de un frente, sino también la posesión, previo pago a su yerno de doce mil sueldos, de varias fortalezas, entre las cuales estaba el castillo de Mur, el cual, transcurrido un año, cedió a su esposa en concepto de donación esponsalicia. Teniendo en cuenta este contexto de conflicto, la fundación de la canónica de Mur habría que situarla dentro del proceso de estructuración y control del territorio por parte de la familia condal, así como por la voluntad de crear un panteón condal.

La primera noticia documental de la iglesia, cuya construcción debió comenzarse entre 1057 y 1060, es el acta de la consagración en 1069. El acto fue oficiado por el obispo Guillem Guifré de Urgell, con la asistencia de los promotores los condes Ramon y Valença. Al documento se adjuntó un acta de dotación, en la que se enumeran una serie de donaciones realizadas por personajes importantes del condado, así como un inventario, añadido al reverso en fecha posterior, de los bienes muebles, ornamentos y objetos litúrgicos de la iglesia, que Galindo, primer pavorde de Santa Maria de Mur, entregaba a Berenguer Alomar, su sucesor. Es interesante señalar que, aunque en la documentación se cita el templo como *sancta maria de muro* o *sancte marie in castris muri*, el mismo tuvo una advocación múltiple, pues, además de a la Virgen, también se dedicó a san Pedro y san Esteban. Muy posiblemente en el momento de la

consagración el edificio no estaría finalizado, como lo parece atestiguar un testamento de 1075 –aunque la datación del documento en el año decimoquinto del rey Felipe I de Francia, no deja lugar a dudas sobre su fecha, algunos autores lo han datado erróneamente en 1065 al tomar la fecha que Josep Martí indica en los denominados *Papeles de Mur*–, en el que Maier, señor del castillo de Estorn, hacía donación de un tercio de sus bienes con destino a la *op(er)a et p(re)ciu(m) in libellis ad op(us) s(an)c(t)a maria d(e) muro*. Esta posibilidad parece confirmarse por una donación de 1100, en la que el sucesor de Ramon V, su hijo el conde Pere Ramon, es denominado *hedificator et custos ecc(esi)ae beata mariae muri*, es decir, edificador y custodio de la iglesia de Santa Maria de Mur.



Vista general del monasterio desde el castillo de Mur

Tanto la documentación como la arqueología parecen confirmar la intención de hacer de Santa Maria un panteón condal. En 1099 o 1100, la condesa Valença condicionaba en su testamento una serie de donaciones al hecho de que el cuerpo de su marido, que había fallecido en 1098, permaneciera sepultado en la iglesia de Santa Maria de Mur. Años más tarde, en una donación de 1111, el conde Pere Ramon reiteraba que su padre estaba enterrado en el cementerio de la canónica. Excavaciones arqueológicas realizadas en 1999 sacaron a la luz –además de un osario del siglo XIX y de los restos de seis individuos cubiertos con cal viva de finales del XV, localizados en diferentes puntos del templo– una sepultura excavada en la roca en medio de la nave principal y orientada al Este, con los restos mortales de un robusto individuo de entre cincuenta y sesenta años, que presentaba signos de haber muerto de forma violenta. Se cree que podrían pertenecer al conde Ramon V. Los elementos arquitectónicos que circundan el lugar del hallazgo parecen determinar, como ha señalado Núria Nolasco, un espacio diferenciado y significativo y, por tanto, representan un interesante indicio tanto para la identificación del cadáver, como para valorar la función de la canónica como panteón condal. Sin embargo, las referencias documentales a su enterramiento en un cementerio, y ciertas características del cadáver, han llevado a pensar en un posible traslado *post mortem* de los restos con posterioridad a 1111.

Parece que ya desde un inicio, se tenía el propósito de establecer en Santa Maria una comunidad de canónigos regulares. Muestra de ello es que en el ya citado testamento de 1075, se afirma que la donación es realizada a los miembros de una comunidad que seguirían los cánones de la Iglesia Romana. Fallecido Ramon V, pero estando con vida aun su mujer, su hijo Pere Ramon ofreció la iglesia a la jurisdicción de la Santa Sede y a la protección del Papa, privilegio que fue concedido por Urbano II entre 1098 o 1099, y confirmado en 1237 en otra bula papal de Gregorio IX, en la que se indicaba el compromiso de pagar anualmente dos mancusos a Roma. De esta manera, Mur quedaba exento de la jurisdicción de los obispos de Urgell. Algunos detalles de esta decisión quedan explicados en un documento que se puede datar entre 1102 y 1104, en el que se señala que se realizó a instancias de Bernardo, arzobispo de Toledo y legado papal, y de Poncio, obispo de Barbastro. Teniendo en cuenta que Urbano II murió en julio de 1099, es muy probable que, como ha propuesto Montserrat Pagès, las gestiones se pudieran haber llevado a cabo durante el viaje que Poncio realizó a Roma en 1099 para obtener la bula que confirmaba el traslado de su sede de Roda a Barbastro. Los canónigos aprovecharon la situación de independencia respecto del obispado de Urgell y el apoyo de los condes de Pallars Jussà para ir incrementando las propiedades y el poder de la pavorde de Mur. Ésta tenía jurisdicción ordinaria sobre las iglesias que de ella dependían, podía convocar sínodos y el pavorde tenía plaza en los concilios que se celebraban en Tarragona. Con el tiempo, el vínculo entre la canónica de Mur y los condes de Pallars Jussà se fue desvaneciendo. Muestra de ello es que los miembros de la familia condal dejaron de ser enterrados en su iglesia y ya no incluyeron ningún tipo de donación en sus testamentos.

En 1210, el rey Pedro el Católico de Aragón la tomó bajo su protección y le confirmó sus privilegios. Pocos años más tarde, fracasó, por la oposición de los canónigos de Mur, que llegaron a recurrir hasta el papa Gregorio IX, un intento de fusionar su comunidad con la de Bellpuig de les Avellanets y convertirla en una canónica premonstratense. Como resultado de la secularización de todas las canónicas regulares ordenada por Clemente VIII en 1592 se convirtió, conservando todas sus posesiones y privilegios, en una colegiata regular regida por un pavorde, ocasión que trató de aprovechar el obispo del Urgell para hacerse con el territorio de Mur. Una sentencia del tribunal de la Rota de 1600 frustró las pretensiones de este obispado, por lo que Mur continuó dependiendo directamente de la Santa Sede, hasta que el Concordato de 1852 declaró abolidas la totalidad de este tipo de jurisdicciones sujetas directamente a Roma. La aplicación del Concordato no se ejecutó en Mur hasta 1873, año en el que la bula *Quae Diversa* dictada por Pío IX la convirtió en una simple parroquia dependiente del obispado de Urgell.

Los restos conservados de los edificios que configuran esta canónica, y que no obedecen a un proyecto unitario, se pueden dividir en tres ámbitos: la iglesia, el claustro y las diferentes dependencias donde los canónigos desarrollaban su vida y desempeñaban sus funciones.

LA IGLESIA

Antes de entrar a describir la iglesia, situada en el lado más oriental del complejo, cabe plantearse si con antelación ya existía otro edificio religioso vinculado al castillo. En las excavaciones de 1999 se encontró en el subsuelo del ábside central de la iglesia un corte semicircular en la base rocosa, que podría ser testimonio de la existencia de cimientos correspondientes a una estructura absidal anterior, la cual se ha datado a mediados del siglo X, en coincidencia con las primeras referencias documentales de la fortaleza.

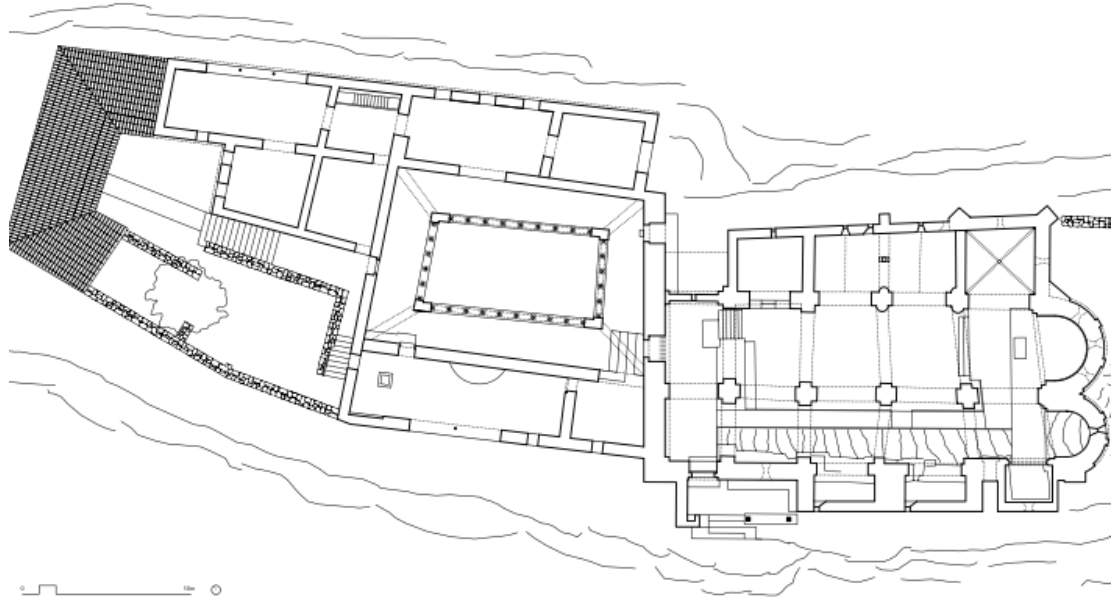
El templo románico tenía en su origen planta basilical de tres naves, de las que no se ha conservado la septentrional, que era más estrecha que la meridional y que fue sustituida por tres capillas añadidas en época gótica. Además de la ausencia de esta tercera nave, otros dos aspectos llaman la atención en su planta: la notable desviación de su eje hacía el Noreste y el irregular trazado de los tramos de las naves

determinados por arcos fajones, los cuales no son perpendiculares al eje principal.

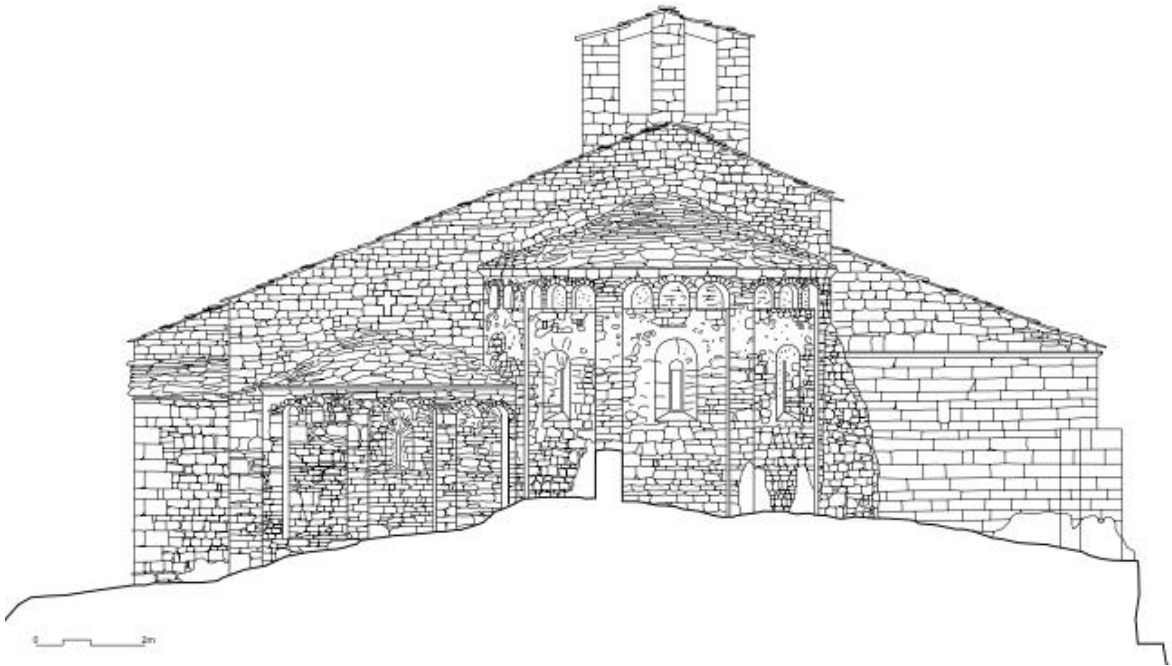
La cabecera en la actualidad está formada por los dos ábsides que se han conservado, el central y el meridional. Son de planta semicircular y tamaño desigual, pues el que originalmente sería el central, es de mayor tamaño y altura. En el exterior de éste, dos lesenas determinan tres entrepaños, en los que sendas ventanas, muy amplias, de doble derrame y arco de medio punto, ocupan buena parte de su superficie. Corona el ábside un friso de nichos formados por profundos arcos dispuestos tres en cada entrepaño y dos en los extremos laterales lisos. A su lado, el ábside sur presenta, en el centro, una única ventana de dimensiones más reducidas que las anteriores. Dos lesenas estructuran la superficie exterior del cilindro absidal en tres entrepaños coronados por tres arquillos ciegos cada uno, salvo el septentrional, que tan solo tiene dos. Los arquillos de ambos ábsides se apoyan en una especie de ménsula de piedra toba terminada en una forma cilíndrica, solución muy poco habitual, que parece ser característica de esta zona, pues también se utiliza en el campanario de Sant Esteve de Abella de la Conca, en los ábsides de Sant Andreu de Biscarri y de Santa Maria de la Clua, en los muros meridionales de esta última iglesia, de Santa Maria de Llimiana y Sant Pere de Aransís, y en el septentrional de Sant Llorenç d'Ares, lo que puede permitir concretar algo más la cronología de dichos templos. A estos ejemplos, algo más alejado, se podría añadir el ábside de Santa Maria de Solanes, en Lladurs (El Solsonés). El uso de este tipo de ménsula en los dos ábsides de Mur puede ser prueba de que ambas estructuras corresponden a una misma campaña constructiva. Enmarca ambos ábsides un amplio frontispicio triangular delimitado por las dos vertientes de la techumbre, en el que se abre una ventana cruciforme, en el lado sur, y que ha sido realzado durante la última restauración añadiendo unas hiladas de sillares en la parte superior. Todo el conjunto de la cabecera está trabajado con sillarejo de tamaño irregular y dispuesto en hiladas no muy uniformes. Posiblemente, la existencia de tres capillas absidales en origen fuera coherente con la ya mencionada triple advocación del templo, de tal forma que mientras el altar central podría estar dedicado a santa María, los laterales lo estarían a san Pedro y san Esteban.



Vista exterior de los ábsides



Planta



Alzado este

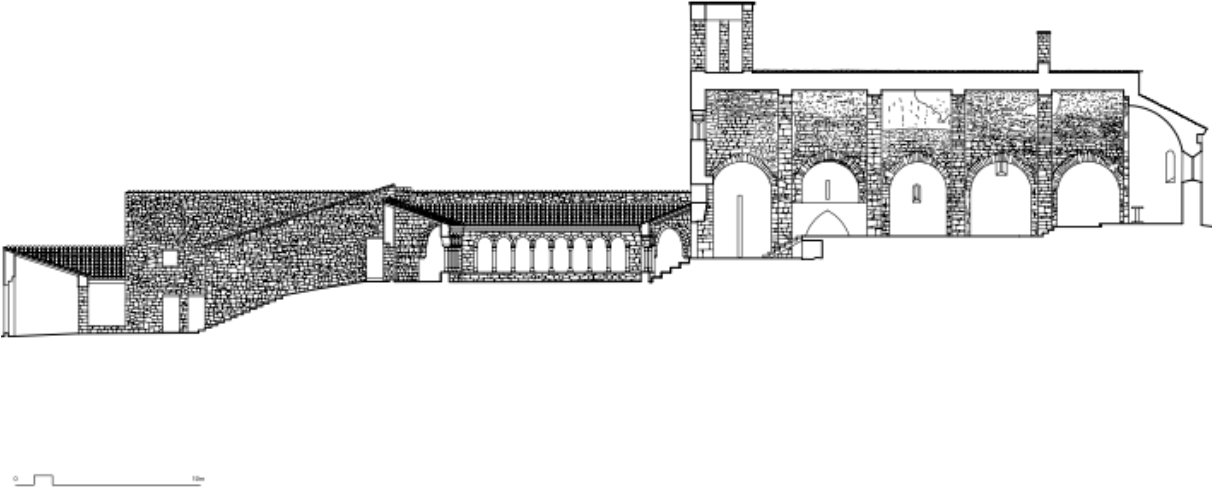


Detalle de los ábsides y de las ventanas

Muy poco es lo que se conserva de los muros laterales del edificio románico. El meridional fue casi totalmente eliminado a finales del siglo XVI o comienzos del XVII, cuando se construyeron las capillas laterales de este lado del templo, como consecuencia, posiblemente, de la adaptación del espacio de culto a los cambios litúrgicos derivados del Concilio de Trento. Tan solo se han conservado los tramos más occidentales del muro meridional románico, en los que se abren una sencilla ventana de doble derrame y una de las puertas de acceso al templo, incorporada en una segunda fase, y que se ha datado a finales del siglo XIII. Además, en las excavaciones de 1999 se localizó una puerta de un importante tamaño en este lado sur, la cual se encuentra cegada junto al pilar que separa dos de las capillas.

La amplia fachada oeste, que fue ampliada hacia el norte en los siglos XIII y XIV, no exterioriza la estructura interior del templo salvo por la presencia de tres ventanas que se corresponden con cada una de las naves. La central, más elevada y compleja, es geminada y se halla enmarcada por un arco de medio punto en cuyo espacio correspondiente al tímpano se abre un óculo. La columna de fuste prismático que separa los dos vanos está rematada por un capitel de forma trapezoidal. El vano del lado sur es más sencillo pues tan solo está formado por un arco de medio punto. Aunque la ventana asociada a la desaparecida nave septentrional está cegada, por sus dimensiones se deduce que debería presentar una configuración similar a la anterior. La pervivencia de esta última ventana es un claro testimonio de la existencia de una tercera nave al Norte. La fachada está coronada por una espadaña, añadida posteriormente, no alineada con la ventana geminada y desplazada hacia el Norte respecto al eje vertical de la nave central. Resulta llamativo el cambio de aparejo que se observa en esta parte del edificio.

Sección longitudinal



Vista general del claustro del monasterio situado a poniente

Mientras que en la construcción del tercio inferior del paramento se empleó una combinación de sillares y sillarejos colocados de una forma bastante irregular, en la parte superior se utilizaron sillares más homogéneos, mejor escuadrados y colocados en hiladas más regulares y uniformas. Son abundantes los mechinales, que se hallan distribuidos en cuatro líneas horizontales. La cubierta actual de todo el edificio está formada por losas. Una segunda espadaña de doble ojo, algo más pequeña que la anterior, se alza sobre el tramo oriental de la nave central.

La iglesia se comunica con el claustro, situado a Poniente, a través de una puerta, de arco de medio punto, de unas dimensiones similares a la cegada del muro sur, y a la que se accede mediante cinco escalones que permiten salvar el desnivel existente entre el suelo de la iglesia y el de las galerías claustrales. La desproporcionada altura de esta puerta respecto a la del claustro se pone de manifiesto en el hecho de que la parte superior del vano de aquella sobresale por encima de la techumbre de este. Ello es clara prueba de que el proyecto claustral fue concebido con posterioridad a la realización de la fachada occidental.

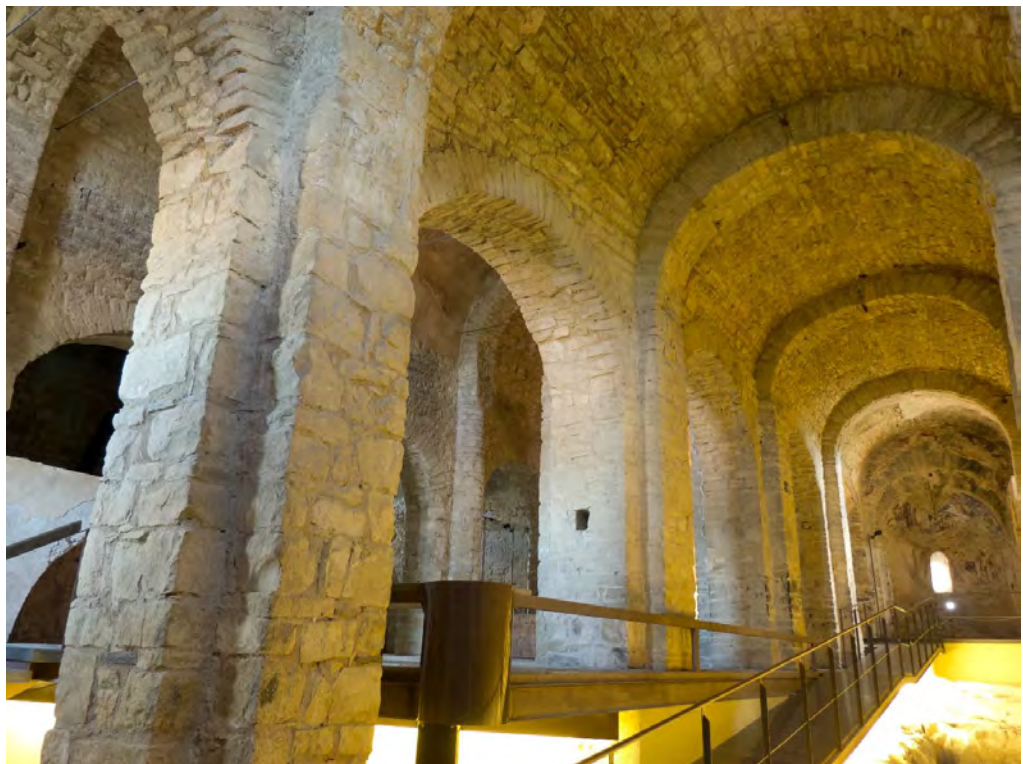
En el interior, entre las naves, se disponen unos pilares cruciformes donde se apoyan los arcos fajones y formeros, los cuales están colocados a un nivel inferior. Las dos naves conservadas están cubiertas con bóveda de cañón. El tramo oriental de éstas hace las veces de presbiterio, al cual se accede tras subir tres escalones que salvan parte del fuerte desnivel existente entre la cabecera y los pies del templo, provocado por el afloramiento rocoso sobre el que se asienta la iglesia. Los dos ábsides se cubren con bóveda de cuarto de esfera y están enmarcados por sendos arcos de medio punto que provocan una transición escalonada a la mayor anchura de las naves. Ambos paramentos absidales estaban decorados por pinturas murales de las que hablaremos más adelante. Todavía pueden apreciarse algunos restos de la desaparecida nave septentrional, como una parte del arranque de su bóveda.



Interior



Nave central



*Nave colateral
sur*

En los dos pilares cruciformes nororientales, los correspondientes a los segundos tramos de las naves norte y central, las pilastras adosadas de sección poligonal son sustituidas por sendas semicolumnas. Uno de estos pilares se contrapone a un contrafuerte que se ha considerado de factura románica. Todo ello ha llevado a proponer tres posibles alternativas a la hora de confeccionar una reconstrucción virtual de este segundo tramo de la nave norte: podría haber sido una capilla, un espacio que sobresaliera exteriormente formando un pseudotransepto o, como tercera opción, la base de una torre. A causa de la escarpada pendiente del lado norte, el terreno en esta zona es bastante inestable, lo que pudo provocar, posiblemente al poco tiempo de haberse construido, el hundimiento de esta estructura, lo que arrastraría consigo buena parte de la nave norte. Ciertos vestigios, sobre todo en la fachada oeste, han llevado a pensar que cuando se construyó el claustro la nave lateral septentrional ya había desaparecido.

En lo que respecta a la cronología del templo románico, podemos considerar que la cabecera pudo ser realizada durante los años inmediatamente anteriores a la consagración de 1069 y que el resto se pudo acometer inmediatamente después, durante el último tercio del siglo XI.

LAS PINTURAS MURALES

Aunque buena parte de la decoración pictórica de la cabecera de la iglesia ha llegado hasta nuestros días, actualmente, tan solo se conservan *in situ* algunos pequeños fragmentos de pintura en el ábside sur y en el marco del central, y la capa profunda de los frescos que decoraban este último. Las pinturas del ábside central se hallan en el Museum of Fine Arts de Boston, salvo una columna pintada que, junto a la decoración del ábside lateral se conservan en el Museu Nacional d'Art de Catalunya en Barcelona.

En agosto de 1919 la Junta de Museus de Barcelona tuvo conocimiento de que se estaban arrancando las pinturas del ábside central de Mur para ser vendidas en el extranjero. A pesar de las gestiones realizadas con el comerciante de arte Ignacio Pollack y con el auténtico comprador, el industrial y coleccionista Lluís Plandiura, y aunque en julio de 1920 se declaraba a la canónica de Mur como Monumento Histórico-Artístico de Interés Nacional, los frescos fueron finalmente trasladados a Nueva York. Allí, tras ser ofrecidos a varios museos, fueron adquiridos en mayo de 1921 por el Museum of Fine Arts de Boston. Los acontecimientos relacionados con esta operación provocaron que, para evitar nuevas acciones de expolio, se iniciara una campaña de extracción de numerosos conjuntos pictóricos del Pirineo, que fueron depositados en el Museu d'Art i d'Arqueologia de Barcelona, y que actualmente forman parte de las colecciones del MNAC.

Son tres los niveles conservados de la decoración del ábside central, aunque sin duda contaría originariamente con un cuarto, el inferior, posiblemente decorado con el habitual motivo de cortinajes. El nivel superior, el correspondiente al cascarón del ábside, está presidido por la imagen de la *Maiestas Domini*, situada en el centro de una mandorla y rodeada por doce estrellas rojas, siete de ellas a su derecha. La coincidencia en el número de estrellas que se sitúan a la diestra de Cristo con los pasajes 13 y 20 de Apocalipsis 1, ha llevado a ver en este texto la inspiración de estos elementos. Sin embargo, la presencia del resto de astros en el lado opuesto puede ser un indicio de que posiblemente dicha coincidencia sea fruto del mero azar.



Vista general central con la reproducción de las pinturas del ábside
Foto: Museum of Fine Arts Boston. © Dominio público



Detalle del rostro de Cristo
Foto: Museum of Fine Arts Boston.
© Dominio público

Cristo, que lleva nimbo crucífero del que cuelgan las letras alfa y omega, viste túnica talar, está sentado sobre un alargado cojín colocado sobre un madero que atraviesa horizontalmente el ancho de la mandorla, apoya sus pies descalzos en un escabel, bendice con su mano diestra levantada, y sujeta un libro abierto con la siniestra, en el que se puede leer EGO SUM VIA VERITAS ET VITA NEMO VENIT AD PATREM NISI PER ME ("Yo soy el camino, la verdad y la vida; nadie viene al Padre sino por mí"), texto extraído del Evangelio de san Juan (Juan 14, 6), que no es cita habitual en los libros sostenidos por las imágenes de la *Maiestas Domini* –en el baldaquino de Tavèrnoles, que se conserva en el MNAC y se data a mediados del siglo XIII, aparece la primera parte de esta cita–. El marco de la almendra mística está formado por varias franjas paralelas de la que la exterior está constituida por líneas onduladas similares a las que determinan la base inferior de este registro superior. Ya fuera de la mandorla, se disponen los símbolos del Tetramorfos, el ángel y el águila, como suele ser habitual en la parte superior, y el toro y el león en la inferior. Todos ellos están alados, nimbados y sujetan los respectivos libros con los Evangelios. Acompañando a cada símbolo del Tetramorfos se reproducen los versos del 355 al 358 del libro primero del *Carmen Paschale* de Sedulio, escritos en hexámetros latinos, los cuales ya solían acompañar a las imágenes miniadas de los evangelistas en época carolingia como se puede ver, por ejemplo, en el *Evangelario de Lotario* (Bibliothèque nationale de France, París, ms. lat. 266). Estos versos aparecen también en algunas obras más cercanas, tanto geográfica como cronológicamente, como es el caso de las pinturas de Saint-Martin-de-Fenollar o Saint-Sauveur-de-Casesnovés (Pyrénées-Orientales, Francia).

Una revisión atenta de las fotografías de 1912 conservadas en el Arxiu Mas de Barcelona permite plantear una transcripción de dichas inscripciones que difiere en algunos aspectos de las que hasta la fecha se han realizado, y que es más fiel al texto original del *Carmen Paschale*. A ambos lados del ángel se lee HOC MATHEVS AGENS HOMINE(M) GENERALITER IMPLET ("Eso lo hace Mateo adoptando la figura humana"); rodeando la cabeza del águila: MORE VOLANS AQVILAE UERBO PETIT ASTRA IOHANNES ("Juan vuela como águila y llega a los astros con su palabra"); por encima del león aparece MARCHVS VT ALTA FREMIT UOX PER DESERTA LEONIS ("Marcos ruge con la profunda voz del león por el desierto"); y sobre el toro IURA SACERDOTII (Ivca s t)ENET HORE IVUENCI ("Lucas bajo la forma de toro tiene el derecho sacerdotal").

Las imágenes del ángel y del águila se sitúan sobre sendos registros de líneas onduladas que simulan las nubes y que encuentran un paralelo en el tímpano de la iglesia parroquial de San Salvador de Agüero (Huesca). De la mandorla cuelgan siete lámparas, tres a la izquierda de Cristo y cuatro a la derecha, una de las cuales tan solo ha conservado las onduladas cadenas de las que pende, a causa de un agujero que se realizó para encajar una viga de madera del retablo, según se observa en alguna fotografía antigua. Las primeras, a diferencia de las otras, tienen una base trapezoidal. Estas son las lámparas que se citan en Apocalipsis 4, 5 y que según el mismo texto representaban los siete espíritus de Dios. Aunque algún autor ha comentado a que estos objetos litúrgicos aludían también a Apocalipsis



Vista de las pinturas de los ventanales
Foto: Museum of Fine Arts Boston.
© Dominio público

1, 13 y 20, hay que tener en cuenta que el texto bíblico diferencia entre "candelabros" (Apocalipsis, 1) y "lámparas" (Apocalipsis, 4). Esta, aparentemente, sutil diferencia, tiene su reflejo en las representaciones artísticas altomedievales, sobre todo en la miniatura y en la pintura mural, de tal forma que, con la excepción de los Beatos, cuando se representa el pasaje Apocalipsis 1, se utilizan candelabros de pie, mientras que en la imagen correspondiente al otro pasaje, se incorporan lámparas, en bastantes ocasiones colgantes, como las de Mur. Esta diferencia se aprecia, por ejemplo en obras como el *Apocalipsis de Trèves* (Stadtbibliothek Trier, codex 31, c. 800), en el *Liber floridus* de Lamberto de Saint-Omer (Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Cod Guelf 1 Gud lat, f. 9v y 10r, c. 1150), o en la *Biblia de Rodes* (Bibliothèque Nationale de France, París, Ms. Lat. 4, 1, f. 103v y f. 105v). Es en el folio 105v de esta última obra donde se encuentra el modelo iconográfico más cercano a lo que se observa en el ábside de Mur, con las lámparas colgando de la mandorla, tal y como ya señaló Frederik van der Meer. En la pintura mural aparecen lámparas junto a la *Maiestas Domini* en Ruesta (Zaragoza), Montgauch (Ariège) y Gormaz (Soria), si bien en este último conjunto aparecen acompañadas de los candelabros.



Detalle de los apóstoles

Entre las tres ventanas del ábside, y bajo un registro decorado por una sinuosa greca, en la que destaca el cuidado tratamiento de la perspectiva, —con cierta similitud al de las pinturas de Sant Pere de Burgal o de la Seu d'Urgell, o de algún conjunto de la Lombardía, como San Calocero, en Civate— se desarrolla el segundo nivel del programa pictórico. En el mismo se pueden apreciar dos zonas diferenciadas en la que se incorporan motivos iconográficos diferentes. Por una parte, en los cuatro espacios del muro absidal delimitados por las ventanas, se representa un apostolado formado por doce discípulos. Todos ellos están de pie, lucen un nimbo y llevan un libro, salvo la imagen de Santiago, que porta un rollo y la de san Andrés que lleva bien un libro abierto, bien un pliego de pergamino doblado por el medio. La figura de cada apóstol va acompañada de la correspondiente inscripción con su nombre. Así se lee de izquierda a derecha del espectador: SCS IACOBVS, PHILIPVS, SIMON, IVDAS, BARTOLOMEVS, PAULVS, PETRVS, ANDREAS, IACOBVS, IOHANNES, TOMAS, y MATHEVS. Resulta significativo que el único nombre

que aparece antecedido por SCS, abreviatura de *sanctus*, aparezca junto a uno de los *Iacobvs*, posiblemente para diferenciar entre los dos apóstoles de nombre Santiago. En la composición de las figuras se aprecia un cierto ritmo. Así, los cuatro apóstoles de las dos parejas del centro se representan de frente, mientras que los otros ocho dialogan entre sí, actitud que se manifiesta mediante el cruce de miradas —los rostros se muestran en tres cuartos— y la expresiva gestualidad de sus manos. También contribuye a este ritmo la alternancia de personajes barbados e imberbes y del color azul y ocre de los nimbos. San Pedro y san Pablo, situados en lugar privilegiado, a ambos lados de la ventana central, aparecen identificados, además de por las inscripciones que les acompañan, por sus atributos habituales: la llave y la alopecia, respectivamente. El apostolado de Mur presenta varias características que le hacen singular respecto al resto de conjuntos pictóricos pirenaicos. En primer lugar es el único que incluye a la totalidad de los doce discípulos. En el resto, o se representaron tan solo algunos de ellos, como en Sant Climent de Taüll, o si los hubo se han perdido. En segundo lugar, en Mur no aparece la imagen de María, que es habitual imagen habitual de los apostolados pirenaicos.


En los intradoses de dos de las ventanas absidales se representan varias escenas del Génesis, concretamente del primer fratricidio. En la ofrenda de Caín y Abel, que figura en la ventana central, éste sostiene con sus manos las patas de un cordero de buen tamaño, mientras que Caín ofrece una especie de maceta de la salen varias espigas de color rojo. Resulta curioso el detalle de una de las espigas que cae, como si con ello se pretendiera aludir a la deficiente calidad del fruto entregado. En el lateral norte del intradós de la ventana meridional Caín asesina con un hacha a su hermano, al que sujeta de los cabellos. Si bien el arma homicida no se corresponde con la quijada que cita el texto bíblico, no es un hecho excepcional. Así, otros ejemplos en los que se utiliza este mismo instrumento son el mosaico de San Marcos de Venecia, o en las más cercanas pinturas de Sant Climent de Taüll. Se cierra el ciclo con la reprobación de Caín por parte de Yavhé, representado éste, en el interior de una media mandorla, como la *Dextra Domini* portando una cruz. Caín es identificado las tres veces que aparece en el ciclo mediante otras tantas inscripciones en las que es nombrado como CHAIN. Por su parte, tan solo en la escena de su fratricidio Abel va acompañado por una inscripción, ABEL. En la reprensión a Caín, se observan junto a la *Dextra Domini* los restos de una inscripción, de cuyas letras tan solo nos parece identificar una "T". La representación del ciclo de Caín y Abel no es infrecuente en la pintura mural catalana. Lo vemos, por ejemplo, en Toses, Sant Climent y Santa Maria de Taüll o en Baltarga. Aunque Pijoan relacionó estas escenas de Caín y Abel con las Biblias de Ripoll y de Roda, su composición, gestualidad y detalles difieren bastante de lo que se observa en Mur.

En la ventana norte, dos personajes con túnica corta, elevan sus brazos para sostener un motivo en forma de abanico, que se repite, con leves diferencias en la central, en el intradós de los derrames de los arcos de las otras dos ventanas, y del que se encuentran elementos comparables en las pinturas de la iglesia de Sant Pere de la Seu d'Urgell y, más simplificado, en Ginestarre de Cardós. Más allá de una mera función ornamental, se ha querido percibir en la escena un cierto contenido simbólico. Así, Gertrud Richert vio en estas figuras la personificación del día y la noche, en línea con la relación que Pijoan, Hawes y Post apreciaron con los individuos que sostienen estos astros en el primer capítulo del Génesis de la Biblia de Rodes (París, Bibliothèque nationale de France, ms. Lat. 6, I, f. 6r). Por su parte, Santiago Alcolea y Joan Sureda interpretaron el objeto superior como la bóveda celeste. Resulta difícil conocer el significado que encierra esta enigmática imagen, la cual recuerda bastante, como sugirió Kuhn, a los dos atlantes que, en una posición similar a la de Mur, sujetan un alargado objeto rectangular en las pinturas de la cripta de Tavant (Indre-et-Loire), conjunto en el que también se representan, si bien no en las inmediaciones, dos escenas de la historia de Caín y Abel.

En el tercer registro, en el semicilindro absidal, por debajo de la base de las ventanas, se desarrollan varias escenas de la Infancia de Cristo. Posiblemente el ciclo se iniciaba, en el lado norte, con la Anunciación, imagen que no se ha conservado. La Visitación aparece reproducida bajo un arco soportado por dos columnas. Como es habitual en las representaciones de este episodio, María e Isabel se fusionan en un abrazo, sin embargo en la imagen de Mur llaman la atención dos hechos: los brazos desproporcionadamente cortos y que ambos personajes se sujetan por el nimbo y no por la cabeza, lo que lleva a una curiosa "materialización" de este elemento luminoso por parte del artista. Detrás de cada personaje, en vertical, sendas inscripciones las identifican: S(ancta) MARIA y ELISABETH. La letra "M" presenta una peculiar grafía formada por dos letras "C" simétricas unidas por un trazo horizontal.



Vista de las pinturas del friso del ábside

Foto: Museum of Fine Arts Boston.  Dominio público



Detalle de las figuras del friso

Foto: Museum of Fine Arts Boston.  Dominio público

A continuación, el episodio de la Natividad ocupa el centro del registro. María aparece tumbada en el lecho azul formado por líneas onduladas, con la cabeza apoyada en una alargada almohada y señalando con su mano izquierda al Niño, que se sitúa en el centro de la escena, justo debajo de la ventana central, y de quien tan solo se ha conservado la cabeza con nimbo crucífero. También ha subsistido la cabeza del buey, cuyos cuernos rompen el marco superior del registro. Bajo el cuello del animal hay una letra que por su grafía se podría identificar con una omega. A la derecha de la Virgen figura una inscripción extraída nuevamente del *Carmen Paschale* de Sedulio (verso 63 del Libro II): SALVE S(an)CTA PARENS ENIXA PUERPERA REGEM ("Salve Santa Madre que has dado a luz al Rey"). Junto al Niño otra inscripción reza NASCITUR EN FORTIS P[er] REANT Q(uo)D CRIMINA MORTIS ("que nace fuerte para que sean destruidos los crímenes de la muerte"). Cierra esta escena la imagen sedente de san José, que, como suele ser habitual, aparece con la cabeza apoyada en su mano, como ausente de la escena y ensimismado en sus pensamientos. Le acompaña una inscripción identificativa, IOSEPH IVSTVS.

Prosigue la narración del relato bíblico con el Anuncio a los pastores, en el que un ángel, con unas exiguas alas, surge de la parte superior para anunciar su mensaje a dos pastores que le observan de pie. Las imágenes de estos han perdido buena parte de sus cuerpos. Un tercer pastor asiste a la escena con un cuerno en la mano. A sus pies se conservan todavía los blancos cuerpos de dos ovejas. Tras los dos primeros pastores se lee una nueva inscripción, GA(u)DENT PASTORES PASCENTEN CUNCTA VIDENTE[S] ("Los pastores están contentos mientras observan pastar"). Al otro lado de una columna que separa las escenas, subsisten los restos de una maltrecha Epifanía, que cierra el ciclo de la Infancia. La imagen más completa es la de la Virgen, que representada de tres cuartos como *sedes sapientiae*, sostiene al Niño en su regazo. De éste a duras penas se vislumbra el nimbo crucífero. Frente a ellos se aprecian los fragmentarios restos del único mago conservado. Entre éste y la Virgen, se halla la correspondiente inscripción, T[R]INO[S] REGIQ(ue) DEOQ(ue) SE(rvi) ("Los tres reyes que sirven al Señor").

En los dos arcos que enmarcan el ábside se han conservado *in situ* fragmentos de pintura original. En el lado sur se aprecia una columna, similar a la depositada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, la cual posiblemente se localizaría en el lado opuesto. En la cara interior del arco externo, se desarrolla, sobre fondo blanco, una decoración formada por sinuosos tallos trazados por líneas de color ocre, muy similar a la que se encuentra en otros conjuntos pirenaicos, como la cripta de la catedral de Roda de Isábena, el intradós de las ventanas de Sant Joan de Boí, la Seu d'Urgell o la recientemente descubierta –en el nivel inferior– de San Climent de Taüll. La cara externa de este mismo arco presentaba una ornamentación similar, pero con tallos trazados en blanco sobre fondo rojo. A diferencia de otros conjuntos en los territorios de los condados catalanes, en los que el fondo está formado por bandas de colores, en Mur las figuras se disponen sobre un fondo monocromo blanco. Esto mismo se da en las pinturas del cascarón absidal de Sant Pere de la Seu d'Urgell, en algún fragmento de las de Sant Víctor de Dòrria, o, ya fuera de Cataluña, en el Panteón Real de San Isidoro de León y en Saint-Polycarpe-de-Rases (Aude).

La combinación de elementos de Apocalipsis 4 con las citas del Evangelio de san Juan y de los versos del *Carmen Paschale* de Sedulio, la representación de los doce apóstoles, el episodio de Caín y Abel (Génesis 4, 1-16) y las escenas del ciclo de la Infancia de Jesús (Lucas 1, 39-56 y 2, 7-20 y Mateo 1, 18-25 y 2, 11), hacen pensar en un programa muy complejo, con múltiples niveles de lectura y definido por un promotor con fuertes conocimientos teológicos. Vivancos, que ve en las pinturas de la cuenca absidal una de las más completas representaciones de la visión preparatoria del Apocalipsis de la pintura románica catalana, considera que sigue la interpretación de los exegetas medievales del retorno de Cristo y cita el *De Fide catholica rymus* de Rábano Mauro.

En el ábside meridional se representa la Ascensión de Cristo, que se conserva en un estado bastante fragmentario. La mutilada imagen de Cristo –ha perdido la cabeza, un brazo y el tronco–, situada en el

centro del cuarto de esfera, se eleva a los cielos en el interior de una mandorla de amplio marco compuesto por una combinación de franjas de colores onduladas y lisas. Aparece de perfil y con una pierna adelantada respecto a la otra, como si estuviera caminando hacia arriba. La adopción de esta dinámica postura, que se aleja de otros ejemplos catalanes, como el frontal de Martinet de Cerdanya o las pinturas de la Seu d'Urgell, remite a una tradición iconográfica carolingia, de la que se puede citar como ejemplo el Sacramentario de Drogo (Bibliothèque nationale de France, París, Ms. Lat. 942846, folio 71 verso). En Mur, Cristo lleva en la mano izquierda un objeto circular. Aunque ciertas representaciones de la *Maiestas Domini* sostienen un elemento similar, tal y como ocurre, por ejemplo, en el Beato de Girona (Catedral de Girona, Ms. 7, f 2 recto) o en el frontal de Sant Martí de Ix (Museu Nacional d'Art de Catalunya), el encontrarlo en la representación de la Ascensión es toda una novedad. Schapiro señaló el origen carolingio de estos discos o bolas, los cuales han sido interpretados, en referencia a otras obras, como el orbe que simboliza el dominio de Cristo—en el beato de Girona aparece junto a la palabra MUNDUS—, pero también como la hostia eucarística. Varias estrellas rojas, de las que solo se conserva una completa y restos de otra, similares a la presentes en el ábside central, estaban situadas en el interior de la mandorla. Flanquean a Cristo dos ángeles. La banda que separa el registro superior del intermedio contenía una inscripción de la que se han conservado algunas letras blancas sobre fondo azul oscuro (DV y IAND) que nos resultan imposibles de interpretar.

En el semicilindro absidal, a la altura de la única ventana, se disponen los discípulos que son testigos de la escena. De las figuras que se localizaban en el lado norte de la ventana, tan solo se ha conservado una imagen femenina, con nimbo y la cabeza cubierta por un velo. Sin duda se trata de la Virgen, personaje que, a pesar de que las narraciones bíblicas no comentan su presencia en este acontecimiento, se suele incorporar desde las primeras representaciones del mismo, como por ejemplo se puede ver en los *Evangelios de Rabula* (Biblioteca Medicea-Laurenziana, Florencia, f 13v). En el lado meridional de la ventana se han conservado las figuras de pie de cinco discípulos. A juzgar por los restos conservados es posible que todos ellos estuvieran nimbados y portaran sendos libros, en algún caso asidos por la mano velada. Aunque se ha sugerido que el más cercano a la ventana podría ser san Pablo, en los restos pictóricos actuales resulta difícil discernir la característica calvicie de este personaje. Si nos basamos en la acuarela realizada por Joan Vallhonrat en 1919 cabría descartar esta identificación. En los laterales del intradós del derrame de la ventana aparecen dos personajes con nimbo, representados de perfil que alzan la mano como dirigiéndose al resto. Hasta la fecha han sido interpretados como dos apóstoles más del grupo. Sin embargo, la mayor parte de las representaciones de la Ascensión incorporan los dos varones con hábitos blancos que según los Hechos de los Apóstoles se dirigen a los discípulos para anunciarles el retorno de Cristo. Dado el particular lugar en el que se encuentran y la evidente gestualidad que muestran, cabría plantearse la posibilidad de que en lugar de discípulos se tratara de los dos varones que cita el texto bíblico. El paralelo más cercano a la composición de la decoración del ábside meridional de Mur se encuentra en la miniatura del folio 75v del *Sacramentario de Mont-Saint Michel* (Pierpont Morgan Library, Nueva York, Ms. M.641), datado en 1060. En el mismo la postura de Cristo, el marco ondulado de la mandorla, la postura de los ángeles y la división de la escena en dos niveles guardan cierta relación con lo que vemos en Mur. Dado que tanto en este ejemplo, como en buena parte de las representaciones carolingias de la Ascensión, aparece en lo alto la *Dextera Domini*, resulta bastante probable que en el fragmento de pintura perdido en la parte superior pudiera figurar dicho elemento iconográfico. Ello justificaría el dinámico movimiento lateral ascendente que adopta Cristo.

Al igual que en el ábside central, los arcos que enmarcan el ábside se decoran con dos columnas pintadas, de las que se ha preservado la del lado sur, y con bandas de motivos vegetales, fragmentos de las cuales todavía se conservan *in situ*. Destaca un motivo repetido formado por flores heptapétalas que encuentra paralelos cercanos en la ornamentación de Sant Climent de Taüll y en la Seu d'Urgell.

Pagès ha apuntado que la decoración ambos ábsides fue realizada durante la misma campaña pictórica. Efectivamente, la comparación estilística de ambos conjuntos permite afirmar que pudieron ser realizados por el mismo taller, por lo que la ejecución en un mismo proyecto parece razonable.

A lo largo de los años, los especialistas han propuesto numerosos paralelismos, tanto de carácter estilístico como iconográfico con diversos conjuntos. Con las pinturas del ábside de Arles-sur-Tech se aprecian ciertos estilemas comunes en la cara de uno de los ángeles y en elementos muy concretos de la imagen del león. Con Saint-Martin-de-Fenollar las similitudes son más de tipo iconográfico (misma postura del san José de la Natividad) y epigráfico (versos de Sedulio). Ya hemos citado algunas afinidades con el ábside de Sant Pere de la Seu d'Urgell y con San Isidoro de León. Este último presenta, además, una gama de colores similar a Mur y ligeros paralelos desde el punto de vista iconográfico, como la Visitación bajo el arco o el pastor con el cuerno. John Ottaway señaló que Mur y Saint-Lizier (Ariège) presentaban un mismo programa iconográfico, plasmado en una supersesión de registros muy similar. Recientemente, Juliette Rollier-Hanselmann ha visto en las pinturas de Gourdon (Saône-et-Loire) ciertos rasgos estilísticos hispanizantes, de los cuales considera que algunos, muy puntuales, se encuentran en Mur. A pesar de su escaso parecido, los restos de las pinturas de Saint-Saturnin-de-Fabrezan han sido relacionados con la Ascensión de Mur por Sandrine Junca. Por su parte, Pagès ha visto ciertas semejanzas con Saint-Polycarpe-de-Rases, de las que las más patentes son el uso del fondo blanco, de algunas líneas onduladas para separar espacios y la gama cromática. Estos aspectos, como dice la autora, pueden remitir a unas vías de confluencia en un contexto cultural próximo, al cual también podría pertenecer otra obra que la misma autora vincula estilísticamente con Mur, un evangelario (w.17) datado hacia 1100, que se conserva en The Arts Walters Museum (Baltimore).

Sin embargo, el conjunto con el que se observan similitudes estilísticas más evidentes y abundantes, como ya apuntó Joan Ainaud y han confirmado Pagès y, recientemente, Rebecca Swanson, se encuentra en la cercana iglesia de Sant Miquel de Moror. En esta obra se incluyen elementos, como las estrellas, prácticamente idénticos a los de la canónica de la que dependía. Un incensario, con su ondulada cadena, recuerda fuertemente a las lámparas que cuelgan de la *Maiestas*. Además, el fondo blanco, las pinceladas curvas blancas en los pliegues del pecho de algunos personajes, los alargados pies colocados en ángulo y los rectos bordes inferiores de las túnicas con pliegues más trabajados en los extremos y la banda interior pintada en azul, son solo algunos de los estilemas que comparten ambos conjuntos. Son tales las semejanzas, que no resulta aventurado pensar que ambos conjuntos son obra del mismo taller. Tan solo el deteriorado estado de las pinturas de Moror impide llevar a cabo una comparación con mayor profundidad.

Desde el punto de vista de la interpretación del programa iconográfico, el conjunto se ofrece lleno de matices y sentidos simultáneos. Por una parte, se aprecia una lectura vertical, que encierra un claro mensaje eucarístico, formado por la Natividad, la ofrenda de Caín y Abel –que aludiría al sacrificio de Cristo– y, en lo alto, la imagen triunfante de la *Maiestas Domini*. Pagès ha señalado como la sutil ubicación de la cuna con el Niño y la ofrenda de Caín y Abel sobre el altar dota a la decoración de una clara significación eucarística. También en clave jerárquica vertical se pueden interpretar los diferentes registros del conjunto: el ciclo de la Infancia mostraría la vida terrestre de Cristo, mientras que el ábside sería la culminación celestial de la historia, la Parusía. Y en el medio, el colegio apostólico, encabezado por Pedro y Pablo, clara representación de la Iglesia como intermediario necesario para alcanzar la vida eterna. En este caso, además, la sustitución de la habitual Virgen por la imagen de san Pablo puede estar relacionada con la intención de poner de manifiesto la subordinación de la canónica a Roma –*Sanctae Romanae Ecclesiae offero sub protectione beatorum apostolorum Petri & Pauli & sui pontificis* son las palabras con las que en el conde Pere Ramon se refiere a ello en un documento de 1100. Todo ello, tal

y como indica Pagès, es un programa fuertemente relacionado con los ideales de la reforma gregoriana y de la vida canónica.

La historia completa del primer asesinato aporta una lectura horizontal, en la que la secuencia motivo-pecado-castigo podría leerse en clave escatológica. Además, también puede haber una relación entre este episodio y la presencia de san Pablo, pues este, en la Epístola a los Hebreos (Hebreos, 11, 4) afirma "Por la fe, Abel ofreció a Dios un sacrificio superior al de Caín, y por eso fue reconocido como justo, como lo atestiguó el mismo Dios al aceptar sus dones. Y por esa misma fe, él continúa hablando, aún después de su muerte". Esta cita confirma el sentido escatológico de la escena. En toda esta lectura, no hay que olvidar el papel de María, protagonista del nivel inferior, advocación principal del templo y mediadora por antonomasia en el camino hacia la Salvación.

Además, cabe plantearse la posibilidad de que exista un diálogo simbólico entre la decoración de ambos ábsides. La poco habitual cita del Evangelio de San Juan que porta la *Maiestas Domini*, muestra a Cristo como el camino necesario para la vida eterna, lo cual es totalmente coherente con el modelo iconográfico elegido para plasmar la Ascensión, con una dinámica imagen de Cristo elevándose hacia el cielo. Él es el camino y quien muestra el camino, y, de nuevo, María y los apóstoles son los testigos, los intermediarios necesarios.

Este magníficamente diseñado programa dogmático, bien puede tener relación, así mismo con la función del edificio y el contexto histórico en el que este se construyó. Su presunta función de panteón condal encaja perfectamente con la significación escatológica del conjunto pictórico y con la promesa de salvación ¿Dónde mejor puede estar enterrado Ramon V que enfrente de la imagen de Cristo que le muestra el camino? Además, Pagès ha propuesto una vinculación de la representación de la historia de Caín y Abel con el hipotético asesinato de este conde y con la voluntad de la Iglesia de hacer prevalecer la justicia divina, que se manifestó en el juramento de paz y tregua de Dios que el obispo Ot de Urgell hizo pronunciar a Pere Ramon tras la muerte de su padre, posiblemente para evitar las posibles represalias.

Finalmente, es digno de mención el importante papel que en este conjunto desempeñan las inscripciones, las cuales, además de la función identificativa de los *tituli* que acompañan a algunos personajes, parecen obedecer a un programa epigráfico predeterminado que pretende reforzar o aclarar la interpretación simbólica de las imágenes. La redacción de este tipo de ciclos o programas de inscripciones fue una práctica habitual en el mundo carolingio, y ejemplo de ello son los escritos por Alcuino de York y Rábano Mauro para la decoración epigráfica de ciertos templos. Es esta notable presencia de inscripciones, una nueva muestra de una posible inspiración en obras de tradición carolingia.

Desde que en una conferencia en 1922 Walter W. S. Cook indicó que las pinturas de Mur no habían podido ser ejecutadas en la primera mitad del siglo XII, han sido numerosos los autores que han realizado propuestas cronológicas de lo más variado. Mientras que la mayor parte de los autores se decanta por una datación próxima a la mitad del siglo XII (Post, Gudiol, Kunh, Durliat, Schrade, Ponsich, Alcolea, Sureda, Ainaud y Portet), hay otros que la retrasan hasta el último cuarto del siglo (Vivancos) o, por el contrario, optan por unas fechas más tempranas (Hawes y Ottaway). Recientemente, Pagès ha desarrollado la propuesta de Ottaway que vincula las pinturas de la canónica al periodo del conde Pere Ramon y las ha puesto en relación con los acontecimientos históricos posteriores a la muerte del conde Ramon V, lo que le lleva a plantear este periodo como posible fecha de su realización. Buena parte de las propuestas cronológicas que sitúan las pinturas a mediados del siglo XII se basan en argumentos que ya han sido rebatidos, o en hipotéticas relaciones estilísticas e iconográficas más que cuestionables. Además, resultaría extraño que el ambicioso proyecto de decoración del templo se acometiera en un momento en el que la familia condal del Pallars Jussà ya no estaba tan comprometida con la canónica

como antaño y las donaciones que ésta recibía eran menos generosas y frecuentes. La sugerente coherencia que el programa iconográfico que hemos descrito presenta con la función de panteón condal del templo, con la implantación de la reforma gregoriana y con la sumisión a la Santa Sede hacen del primer cuarto del siglo XII, y sobre todo su primera década, la época más adecuada para datar estas pinturas. Además, esta cronología sería bastante próxima a la de dos de los conjuntos que más elementos en común presentan con Mur: Sant Pere de la Seu d'Urgell y San Isidoro de León.

EL CLAUSTRO

El claustro, de planta rectangular ligeramente irregular, conserva tres galerías originales, pues la meridional fue totalmente rehecha en la restauración de 1984, si bien se reutilizaron algunos capiteles originales. Mientras que las pandas este y oeste están formadas por cinco arcos de medio punto sostenidos por seis columnas simples, dos de ellas adosadas a los machones angulares, la septentrional tiene ocho arcos y nueve columnas de las mismas características. Las arcadas, que se apoyan en un banco corrido formado por tres hiladas de sillares, permanecieron tapiadas como consecuencia de modificaciones modernas hasta la intervención de la asociación Amics de l'Art Vell en 1932-1935. Las pandas claustrales están cubiertas por una estructura de vigas de madera resultado de una de las restauraciones y ven reforzadas sus esquinas mediante la utilización de unos potentes arcos.



Detalle de dos de los capiteles del claustro

Son pocos los fustes originales que se han conservado. Algunas más son las basas, las cuales presentan una tipología variada, que en algunos casos más parecen capiteles invertidos reutilizados. Destacan las formadas por un grueso toro con cuatro formas más o menos esféricas en las esquinas. Los capiteles, por lo general, tienen una estructura troncopiramidal, son de dimensiones bastante reducidas y de talla muy simple y tosca. Predominan los que contienen decoración vegetal muy esquemática sobre los que presentan escenas figurativas. El lamentable estado de conservación de bastantes de estos últimos dificulta su interpretación. Es la galería occidental donde se encuentran los capiteles figurativos más interesantes. Dos incorporan, entre grandes hojas, rostros de personajes, de diferente tamaño, en uno de ellos barbados, repetidos en los cuatro costados; en otra pieza se aprecian cuatro animales cuadrúpedos que comparten su cabeza en dos de las esquinas; un cuarto contiene una representación replicada en las

cuatro caras de la pieza de un ángel con nimbo, con las alas desplegadas y un objeto entre sus manos; y, finalmente, un personaje de rostro desproporcionadamente grande, agachado, posiblemente un atlante, parece que soporta con sus deteriorados brazos la parte superior de la pieza. Entre los capiteles de la panda norte se pueden distinguir la cabeza de un animal con cuernos, posiblemente un bovino, unas parejas de aves y un personaje de gran cabeza que parece que levanta los brazos. En la galería del lado de la iglesia cuatro aves, que ocupan las esquinas de un capitel, se alternan con las palmas, árboles y una cruz. En otro de los capiteles parece distinguirse, muy desgastado, un individuo agachado que eleva sus brazos. En buena parte de las piezas, la parte superior del capitel adquiere la forma de un prisma ortoédrico, que en el caso de los dos capiteles con rostros entre palmas presenta un rebaje en forma de arco en su parte inferior que permite albergar parte de la cabeza del personaje. Esto ha llevado a algunos autores a proponer algún tipo de similitud con los capiteles de la cripta de Sant Celoni y Sant Ermenter de Cellers, o con el capitel de la Natividad del claustro del monasterio de Santa María de l'Estany, semejanzas que nos parecen remotas y casuales, pues frente a la voluntad de enmarcar la escena que se pone de manifiesto en las estructuras de los capiteles de los ejemplos mencionados, en Mur se trata más bien de una adaptación del prisma superior para habilitar un espacio a los rostros humanos que se representan. Sobre los capiteles se disponen unos potentes cimacios, de una forma similar a como se puede ver en el claustro de la catedral de Roda de Isábena (Huesca).

Aunque tradicionalmente se le había asignado una fecha de construcción más temprana, a raíz de las campañas arqueológicas se ha datado entre mediados del siglo XII e inicios del XIII. Sin embargo, tal y como propusieron Vinyoles y Rodríguez, es muy probable que ya estuviera finalizado en 1199, fecha en la que Pere Guillem, su mujer y su hija realizaron una donación a la canónica para ser sepultados en el claustro (*ut habeamus sepultura in claustro muri*).

TALLA DE CRISTO CRUCIFICADO

En 1936 se destruyó la talla de un Cristo crucificado que era venerado dentro de la iglesia de Santa Maria. Se conoce su imagen gracias a una fotografía conservada en el Arxiu Bastardes, en la cual se aprecia como Jesús estaba representado ya muerto, con las piernas ligeramente dobladas, los brazos vencidos y con la cabeza inclinada hacia su derecha. Ciertos detalles anatómicos, como los pectorales, las costillas, el esternón y los tendones de los brazos estaban claramente marcados. Los mechones de la melena le caían sobre los hombros. Lamentablemente, una tela que cubría la mayor parte del *perizonium* nos oculta la contemplación de sus características. Desde un punto de vista estilístico, Ramon Bastardes lo relacionó con las también desaparecidas tallas de Llimiana, Montmagastre, así como con la de Olp, y lo incluyó en el grupo de obras atribuidas al taller que realizó el Descendimiento de Erill la Vall, al que se han asignado también el Cristo de Salardú y el de Santa Maria de Mijaran. Como consecuencia de esta presunta vinculación con este taller, se le ha asignado una datación a inicios del siglo XII, como perteneciente a una hipotética primera época de este maestro pirenaico. Las piezas atribuidas al taller de Erill forman un conjunto tan ecléctico, con tal variedad de estilemas, que resulta difícil asumir esta propuesta unificadora. El descubrimiento en 1995 del Cristo de Siresa (Huesca), que presenta interesantes paralelismos compositivos y anatómicos con el Cristo de Mur, puso de manifiesto que ciertas características estilísticas que se han considerado como marca del taller, como el tratamiento del esternón, se encuentran también en piezas relativamente distantes, si bien dentro del panorama artístico pirenaico. Considerando que al Cristo de Siresa se le ha asignado una cronología bastante tardía, segundo tercio del siglo XIII, entendemos que cabe replantearse la cronología de todas estas piezas catalanas, avanzando su realización, como mínimo, hasta la segunda mitad, sino a finales, del siglo XII, en línea con la última datación propuesta por Jordi Camps para el Descendimiento de Erill.

Bibliografía

AINAUD DE LASARTE, J., 1973, pp. 176-179; AINAUD DE LASARTE, J., 1989A, pp. 88-90; ALCOLEA I GIL, S. Y SUREDA PONS, J., 1975, pp. 12, 52, 72-73, 164-165, 180-181, 191, 194 Y XIV-XV; BASTARDES I PARERA, R., 1978, pp. 303-307; BOCHACA I TOHÀ, M. P., PORTET I BOIXAREU, C. Y PUIG I ANDREU, R. M., 1991; CABALLE I ESTEVE, F., GONZÁLEZ GARCÍA, R. Y NOLASCO AZUAGA, N., 2010; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, pp. 355-356 Y XV, pp. 352-364; COOK, W. W. S., 1923A; COOK, W. W. S. Y GUDIOL RICART, J., 1950 (1980), pp. 50-52; CORREDERA GUTIÉRREZ, E., 2003; DALMASES BALANÀ, N. DE Y JOSÉ I PITARCH, A., 1986, pp. 69, 78, 80, 126, 164, 180, 181, 182, 281, 283 Y 285; DE CUENCA I DE PESSINO, L., 1906; DEMUS, O. Y HIRMER, M., 1968 (1970), pp. 74, 76 Y 156; DODWELL, C. R., 1993 (1995), pp. 340 Y 348; DURLIAT, M., 1954, p. 24; DURLIAT, M., 1961, pp. 5 Y 7; DURLIAT, M., 1962, p. 46; FITÉ I LLEVOT, F., 1986, II, pp. 887-889; GODAY I CASALS, J., 1914-1915; GUARDIA PONS, M., CAMPS I SORIA, J. Y LORÉS I OLZET, I., 1993, pp. 77-79; GUDIOL I CUNILL, J., 1927, pp. 262-282; HAWES, C. H., 1923; JUNCA, 2009, p. 315; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1975, p. 206; KUHN, C. L., 1930, pp. 32-34; MEISLER, S., 1998; MIR CASASES, A., 1880-1883; MIR CASASES, A., 1883; MIRET I SANS, J., 1911A; MIRET I SANS, J., 1911B; NOLASCO AZUAGA, N., 2004; OTTAWAY, J., 1994, pp. 141-142 Y 219-220; PAGÈS I PARETAS, M., 2001, pp. 21-23; PAGÈS I PARETAS, M., 2005A, pp. 17-20 Y 116-129; PAGÈS I PARETAS, M., 2005B, pp. 190-194; PAGÈS I PARETAS, M., 2007; PAGÈS I PARETAS, M., 2009, pp. 201-237; PAGÈS I PARETAS, M., 2010; PAGÈS I PARETAS, M., 2013, pp. 45 Y 49-51; PIJOAN SOTERAS, J., 1921, pp. 61-67; PIJOAN SOTERAS, J., 1922; PLADEVALL I FONT, A., 1968, pp. 296-298; PONSICH P., 1974, pp. 123-124 Y 128; POST, C. R., 1930, pp. 117-121; PUIG I CADAFALCH, J., FALGUERA, A. DE Y GODAY, J., 1909-1918, II, pp. 200-202 Y III, p. 133; RANESI, R., 2012; RICHERT, G., 1926, p. 18; ROLLIER-HANSELMANN, J., 2010, p. 222; ROLLIER-HANSELMANN, J., 2013, pp. 11-13; ROTGER I SINTES, P., 1960; SÁNCHEZ I VILANOVA, L., 1989; SCHRADER, H., 1966, pp. 45-46; SUREDA I PONS, J., 1981 (1989), pp. 234-236, 307-308; SWANSON HERNÁNDEZ, R., 2013; VALLS I TABERNER, F., 1961; VAN DER MEER, F., 1938, pp. 364-365; VILLANUEVA ASTENGO, J., 1803-1852, XII, pp. 70-76; VINYOLÉS VIDAL, T. M. Y RODRÍGUEZ, C., 1999; WETTSTEIN, J., 1971, p. 107; WUNDERWALD, A. Y BERENQUER I AMAT, M., 2001.

Castillo de Guàrdia

LA FORTALEZA DE GUÀRDIA, en el municipio de Castell de Mur, se alza en la cima de una peña rocosa en la parte alta del pueblo de Guàrdia de Noguera, conectada visualmente con el castillo de Mur, del que se encuentra a poca distancia. Se llega a ella desde Guardia de Noguera, por la carretera LV-9124 en dirección a la fortaleza de Mur. Pasado el pueblo de Collmorter, y después de una curva, arranca un sendero perfectamente indicado que finaliza en la misma.



Vista general

El castillo aparece documentado por primera vez en 1012 mencionado como *riparia de Guardia* en una donación al monasterio de Santa Maria de Gerri. El recinto castral y su término fueron permutados, en 1051, por los condes de Pallars Ramon IV y Ermessenda a Miró y Guereau a cambio del pueblo de Susterris. La fortaleza pasó en feudo a Arnau Mir de Tost, quien en 1072 la incluyó en su testamento junto con las de Mur, Llimiana, Orcau y Basturs, como legado a su hija Valença. Veinte años después, Bernat Trasver, posiblemente el tenente del castillo, lo dejó como legado a sus hijos, conjuntamente con los de Benavent y Figuera. A partir del siglo XIII dos familias de la alta nobleza catalana, primero la casa de los Mur y posteriormente la de los Orcau, figuraron como feudatarios de los reyes en el castillo de Guàrdia y su jurisdicción.

Los vestigios conservados de esta construcción de unos 24 m de largo consisten en una torre en el lado oeste y varios fragmentos de la muralla. Aquella, de planta triangular con arista occidental de perfil curvilíneo, mide 8 m de altura y preserva algunos restos de almenas en lo alto. Al nivel del suelo se halla la puerta de acceso a la misma, la cual mide unos 150 cm de altura y es bastante estrecha. En el primer piso, se abre otro vano alargado de 2 m de alto y 60 cm de ancho, que sería una puerta por la que acceder a lo alto de una estructura exterior de madera adosada a la torre, que no se ha conservado. Unido a la torre por el lado norte de la fortaleza discurre un lienzo de muralla de 3 m de altura al que se adosa, en su extremo oriental, una pequeña estructura rectangular, la cual, por la junta que se observa en el punto de contacto con el muro, parece haber sido añadida con posterioridad a la construcción de aquél. En la muralla se abren cinco aspilleras en línea, sobre las cuales, en el paramento interior, se disponen una serie de orificios destinados a albergar las vigas de alguna estructura de madera. Pegado al lado meridional de la torre se aprecia un fragmento de lo que habría sido la muralla sur. El aparejo utilizado en todo el edificio está compuesto por sillarejos de tamaño medio, mal escuadrados y dispuestos, por lo general, en hiladas irregulares. De planta similar a las fortalezas de Mur y Miravet, se ha propuesto una datación contemporánea a la primera, sobre la segunda mitad del siglo XI.



Vista general desde el noroeste



Vista del interior y de la cara este de la torre

TEXTO Y FOTOS: DANIEL ALTISENT /JUAN ANTONIO OLAÑETA MOLINA

Bibliografía

AA.VV., 1987, pp. 11-24; BELLÉS ROS, X., 1992; BURÓN, V., 1989, p. 198; CABESTANY I FORT, J., 1999, pp. 31-32; CASTELLS CATALANS, ELS, 1967-1979, VI-II, pp. 1371-1374; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XV, pp. 345-346; FITÉ I LLEVOT, F., 1986, II, pp. 912-915; FITÉ I LLEVOT, F., 1988, pp. 41-42; FITÉ I LLEVOT, F., 1993, pp. 29-32.

Iglesia de Sant Feliu del castillo de Guàrdia

ALGO MÁS DE 100 M AL OESTE DEL CASTILLO DE GUÀRDIA, del que era la capilla, se alzan los restos de la iglesia de Sant Feliu, actualmente en ruinas. No se ha conservado ningún documento que haga referencia a la historia medieval del templo, dedicado a San Félix. El traslado a tierras más bajas del antiguo pueblo de Guàrdia durante el siglo XIV, inició un proceso de abandono que tuvo como consecuencia el paulatino y progresivo deterioro del edificio. El hecho de que no aparezca citado en el plan parroquial de 1904, ha llevado a pensar que a principios del siglo XX ya se encontraba en estado ruinoso.

Se trata de una iglesia de una sola nave cubierta por bóveda de cañón, de la que tan sólo se ha conservado su arranque, y con la cabecera configurada por un ábside semicircular cubierto con bóveda de cuarto de esfera. Un corto arco presbiterial de medio punto facilita la transición entre ambos espacios de diferente anchura. Las dos parejas de pilastras adosadas a los muros laterales confirman la existencia, en su momento, de dos arcos fajones que delimitaban los tres tramos de la nave. Al exterior, el ábside presenta dos lesenas que determinan tres entrepaños que se coronan con otros tantos frisos de arquillos ciegos. Mientras que el entrepaño central está coronado por cuatro arquillos, que se han conservado razonablemente bien, en los laterales el número se reduciría a tres, si se tienen en cuenta los que se intuyen en el lado septentrional, pues en el meridional no queda rastro alguno de los mismos. Una ventana abierta en medio del ábside, con arco de medio punto y doble derrame, es el único elemento de iluminación que se ha conservado. Mientras que el muro norte ha subsistido prácticamente en su

totalidad, el lienzo del primer tramo del sur está derrumbado, así como la mayor parte de la fachada occidental, de la que tan solo se preserva la parte baja. El acceso al templo se realiza por una puerta situada en el tramo central del muro sur, que ha llegado hasta nosotros muy deteriorada, principalmente en la parte exterior en la que, aunque se aprecia parcialmente la forma del arco, se han perdido las dovelas y las jambas. Una discontinuidad que se aprecia en el paramento exterior del muro meridional, al lado de los restos de la portada, es un indicio de un posible cambio de proyecto. El aparejo utilizado en todo el edificio es el sillarejo de tamaño desigual, colocado en hiladas, por lo general, bien ordenadas.

Cabe destacar la presencia, en el lienzo norte del primer tramo de la nave, de cuatro nichos alineados cuyas medidas son: 20 cm de alto x 30 cm de hondo x 25 cm de altura. Tanto en el interior como en el exterior, los paramentos presentan numerosos mechinales, señal inequívoca que el edificio estaba en su totalidad cubierto con revoque, del que quedan algunos testimonios sobre los nichos citados anteriormente. Por sus características constructivas, comunes en los castillos e iglesias del Pallars, se ha datado esta iglesia en el siglo XI.



Vista exterior del ábside



*Vista exterior del
muro norte*



*Vista del interior
hacia el ábside*

TEXTO: DANIEL ALTISENT - FOTOS: DANIEL ALTISENT /JUAN ANTONIO OLAÑETA MOLINA

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XV, pp. 347; FITÉ I LLEVOT, F., 1986, II, pp. 915-917; FITÉ I LLEVOT, F., 1988, pp. 41-42; FITÉ LLEVOT, F., 1993, pp. 84-85; PORTER MOIX, M., 1980, pp. 43-52; VIDAL SANVICENS, M. Y LÓPEZ I VILASECA, M., 1994, pp. 252-253.

Iglesia de Sant Martí de Meüll de Mur

EN LA SIERRA DEL MEÜLL, en un promontorio al norte de las ruinas del antiguo pueblo homónimo, dentro del término municipal de Castell de Mur, se encuentra la pequeña iglesia dedicada a san Martín. No es posible acceder al interior del templo dado su lamentable estado de conservación y que está invadida por la vegetación. Para llegar a Meüll, se ha de ir por la carretera C-13 que va de Tremp a Puente de Montañana, de la que en el kilómetro 16 arranca un camino señalizado que, tras 5 km, llega al despoblado y al conjunto de Sant Martí.

Ante la ausencia de noticias documentadas sobre la historia del templo, escasamente se sabe que el lugar estuvo ligado a la baronía de Mur y perteneció a su pabordato durante la Edad Media.

Sant Martí es una iglesia cuya planta está formada por una sola nave y por un ábside semicircular de paramento liso y sin vanos. En el todo el perímetro del edificio se adosaron en épocas posteriores diferentes estructuras (capillas y contrafuertes) que han transformado sustancialmente su aspecto original. La puerta de acceso al templo se sitúa a poniente, y está cubierta por un atrio precedido de un arco ciego. Corona el frontispicio una espadaña de dos ojos, ambos de arco medio punto. En el interior, muy transformado, se observan los restos de la derrumbada bóveda de cañón que cubría la nave y la muy decorada bóveda de cuarto de esfera del ábside. En el paramento exterior se aprecia que el aparejo está formado por sillarejo de tamaño irregular. Se ha datado el edificio en el siglo XII.



*Vista exterior
del ábside*

TEXTO Y FOTOS: DANIEL ALTISENT

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XV, pp. 365.

Iglesia de Santa Llúcia de Mur

DESDE GUÀRDIA DE NOGUERA por la carretera LV-9124 que conduce al castillo de Mur, a mitad de camino se alcanza la población de Santa Llúcia. La iglesia, queda situada en la parte derecha del pueblo bajando unos escalones desde la primera casa que del núcleo principal.

Bajo la jurisdicción señorial de Mur y regida por su pabordato, existe constancia documental de la iglesia desde que en 1094 los condes de Pallars Jussà, Ramon V y Valença, hicieron entrega al monasterio benedictino de Santa Maria de Lavaix de la iglesia dedicada san Julián, san Cipriano y santa Lucía, junto con todas sus pertenencias. Casi una centuria después, en 1162, Santa Llúcia gozaba de la condición de priorato bajo la dependencia de la canónica de Santa Maria de Mur. Es necesario esperar a las décimas papales de 1279 y 1280 para volver a tener referencias documentales de este templo, en las cuales Santa Llúcia de Mur aparece incluida al decanato de Tremp.

Conservada en muy buen estado, dado que el último proceso de restauración se llevó a cabo durante el 2001, se trata de un edificio de una sola nave cubierta con bóveda de cañón de perfil apuntado. La iglesia aparece encastrada a una construcción anexa, por lo que no es posible rodear los muros exteriores, ni por levante ni por la parte septentrional. El paramento situado a poniente muestra evidencias claras de haber sido reconstruido. Situado en la parte suroeste se observan restos de un muro pertenecientes a la antigua iglesia. En la fachada sur se distingue claramente el sillarejo original del añadido con posterioridad. En su parte más oriental se aprecian los restos de una puerta cegada, que posiblemente era la entrada primitiva.

Se accede al templo mediante una puerta, de factura posterior, situada en la fachada oeste y resuelta, al exterior, mediante un arco de medio punto, y al interior con un arco escarzado. En la jamba sur se ha utilizado un alargado sillar colocado en posición vertical. La fachada está coronada por un campanario

de espadaña de dos ojos realizado en un aparejo diferente al resto del conjunto, mejor trabajado y escuadrado, debajo del cual se abre un óculo. Toda la fachada oeste presenta claras evidencias de haber sido reformada de en su integridad.

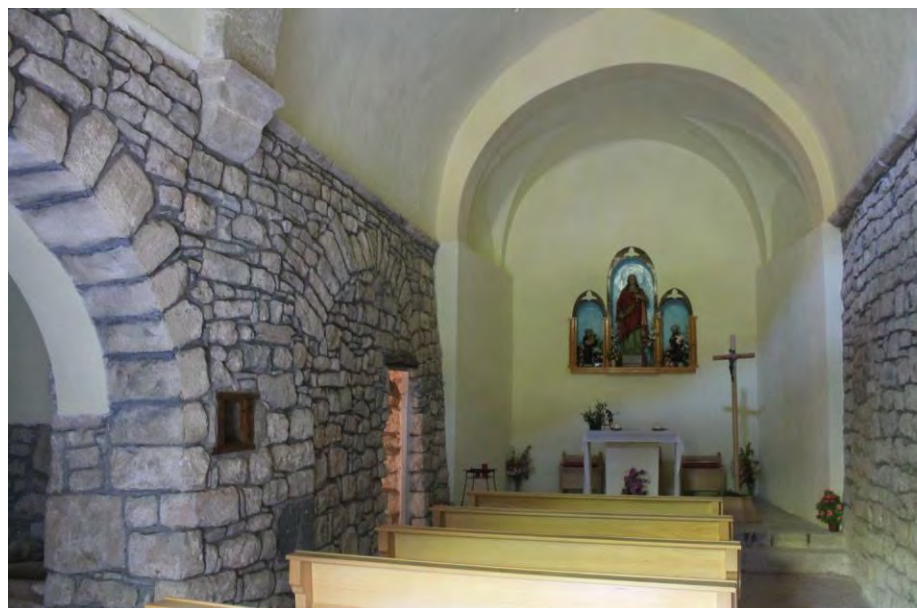
En el interior del templo la bóveda de cañón que cubre la nave está sustentada por un arco fajón apuntado que divide el espacio en dos tramos. La cabecera, de planta rectangular, se cubre, a su vez, con bóveda con lunetos laterales y está enmarcada por un arco triunfal. La bóveda, totalmente enlucida, está separada de los muros de piedra vista mediante una moldura biselada. En el lado del Evangelio se encuentran una capilla y una sacristía modernas.

El aparejo utilizado está formado por sillarejo de tamaño medio y mal escuadrado. Las características de los vestigios románicos conservados permiten datarlos en el siglo XIII.

Procedentes de esta iglesia, se conservan en el Museu Nacional d'Art de Catalunya en Barcelona dos tablas pintadas que representan el martirio al que fue sometida santa Lucía tras rechazar a su prometido y entregar su vida a Cristo, y que se suelen datar entre finales del siglo XIII o comienzos del XIV.



Vista exterior de la fachada oeste



Interior

Bibliografía

BOCHACA I TOHÀ, M. P., PORTET I BOIXAREU, C. Y PUIG I ANDREU, R., 1991, pp.18-33; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XV, pp.364-365; VIDAL SANVICENS, M. Y LÓPEZ I VILASECA, M., 1994, pp. 252-253.

Casa fuerte de Miravet

ENCIMA DE UN MONTE, a escasamente 1,5 km al oeste del castillo de Mur, se alzan los vestigios de la casa fuerte de Miravet, pequeña fortificación que se encuentra en un lamentable estado de ruina. Desde su parte alta, regala al visitante con unas vistas espectaculares sobre el pantano de Terradets, el castillo de Mur y la colegiata de Santa Maria.

No se han conservado referencias documentales sobre la casa fuerte de Miravet, aunque su pertenencia al antiguo término jurisdiccional de Mur parece apuntar a que sus propietarios debieron estar al servicio de la dinastía de los señores de Mur.

Con planta triangular bien definida, su morfología constructiva muestra ciertas similitudes con las de los castillos de Mur y de Guàrdia. A levante, los distintos lienzos marcan una línea recta mientras que en la parte suroeste los muros se juntan en una forma curvilínea con una atalaya de 6 m de altura. Anexa a la torre se encuentra una sala rectangular de 5 m de largo por 2 m de ancho, que formaría el cuerpo central de la fortificación. Sus muros meridional y septentrional se han venido abajo y restan solo algunos fragmentos de paramentos, que en la parte sur están reforzados por contrafuertes. En ambos puntos del conjunto se aprecian los restos de ventanas y aspilleras que atestiguan el carácter militar de la construcción. El conjunto tiene unas medidas aproximadas de 10 m de largo por 8 m de ancho, y sus muros un grosor de unos 80 cm. El aparejo está formado por sillarejo de formas y tamaños bastante dispares y disposición muy irregular. Aunque se le ha asignado una cronología bastante tardía, hacia el siglo XIII, podría haber sido edificada en fechas más tempranas.



Vista general



Vista del interior

TEXTO Y FOTOS: DANIEL ALTISENT

Bibliografía

BOLÓS MASCLANS, J., 1997A, pp. 106-107; BOLÓS MASCLANS, J., 2000, pp. 74-75; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XV, pp. 366-367.