

# LA VALL DE BOÍ

## *Iglesia de Sant Feliu de Barruera*

**L**A IGLESIA DE SANT FELIU DE BARRUERA, localidad que actúa como cabeza del municipio de La Vall de Boí, se encuentra a 13,7 km de El Pont de Suert, desde donde se llega por la carretera L-500, que se adentra en el valle. El templo se halla junto a la carretera, en un prado a la orilla derecha del río Noguera de Tor.

Se considera que podría corresponderse con Barruera el lugar conocido como Sant Feliu, consignado en el inventario de bienes del monasterio de Santa Maria de Lavaix como donación del conde Frédon de Toulouse a mediados del siglo IX. En virtud del acuerdo firmado en 1094 por Artau II y Eslonça con Ramon V y Valença, las localidades de Boí, Taüll, Cardet y Barruera pasaron a manos del condado de Pallars Jussà. En un documento que se puede datar entre 1099 y 1104 se da fe de la dedicación de una iglesia a san Félix mártir, ceremonia a la que asistieron Ledgarda, esposa de Miró Guerreta, y sus hijos, Miró Guerreta, Guillem Miró y Ramon Miró, los cuales dotaron al templo de un hombre en el castillo de Castellars. Esta iglesia podría ser la de Barruera, dado que, desde 1072, parte del valle de Boí formaba parte del señorío de Miró Guerreta. Posteriormente, Barruera pasó a manos de la familia de los Erill, señores dominadores del valle a comienzos del siglo XII. En la concordia de 1140 entre los obispados de Roda de Isábena y Urgell, en la que se fijaron los respectivos límites diocesanos, Barruera pasó a formar parte de este último.

El aspecto que ofrece actualmente la iglesia de Sant Feliu de Barruera es el resultado de una severa restauración realizada, durante los años setenta del siglo XX, sobre un edificio que ya había sido fuertemente reformado a lo largo de los siglos. Posiblemente, inicialmente estuvo concebido para tener una planta basilical de tres naves con sendos ábsides semicirculares. Los restos de una columna de sección circular conservados en la entrada de la capilla norte parecen indicar que, como sucede en otras iglesias del valle, como Sant Climent y Santa Maria de Taüll y Sant Joan de Boí, dichas naves podrían haber estado separadas por columnas y no por pilares cuadrangulares o cruciformes. Ya sea porque el proyecto inicial no se llegó a finalizar, ya porque parte del templo no se ha conservado, el hecho es que actualmente presenta una planta formada por una sola nave rectangular –algo irregular–, un transepto que sólo cuenta con un brazo –el sur–, una cabecera formada por dos ábsides semicirculares, precedidos de sendos espacios presbiteriales, y una torre campanario, de sección cuadrada, en la esquina suroeste.

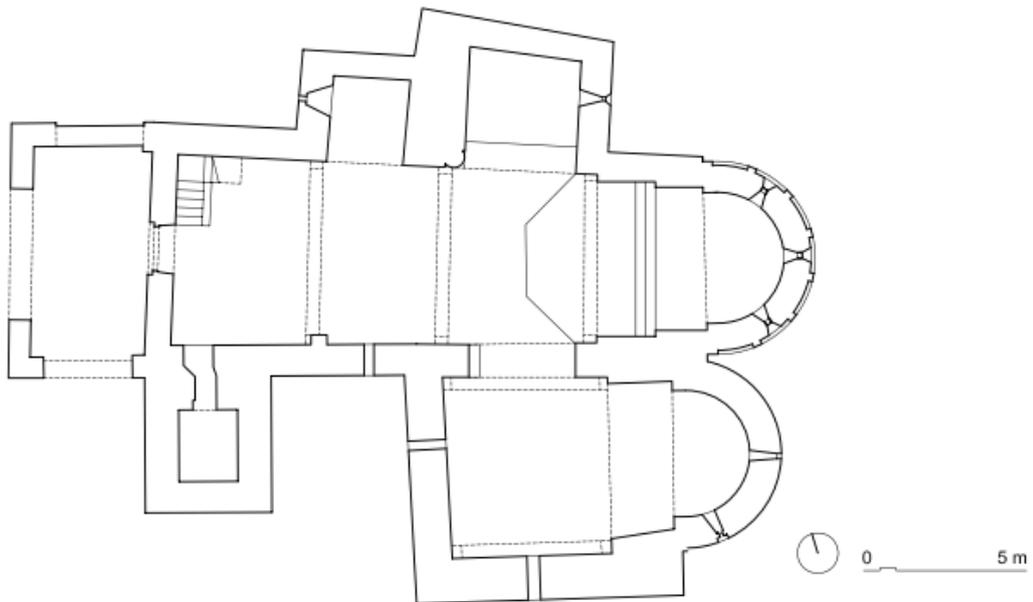


*Vista general*



*Vista general*

# Santa María la Real fundación



*Planta*

Posteriormente, se le adosaron en el flanco norte de la nave dos capillas y una sacristía –que fue eliminada en la citada restauración–, así como un pórtico delante de la fachada oeste y otra capilla entre la torre y el brazo del transepto, que también fue derruida en dicha intervención.

En el paramento exterior del ábside norte, el correspondiente a la nave, seis lesenas, apoyadas en un tosco zócalo, determinan siete entrepaños coronados por sendas parejas de arquillos ciegos apoyados en pequeñas ménsulas triangulares. Los entrepaños pares cuentan con sendas ventanas de doble derrame y arco de medio punto. Sobre los frisos de arquillos, dos hiladas de piedras están colocadas de tal manera que simulan una imposta biselada. Por su parte, el ábside meridional, adosado al muro oriental del brazo del transepto, es totalmente liso, está coronado por una imposta biselada y en él se abren dos ventanas, una en el centro y otra en el lado sur. Ambas son alargadas y estrechas, de derrame simple hacia el interior y arco doblado en el exterior. Las techumbres troncocónicas de losas de pizarra de los dos ábsides fueron reconstruidas en su totalidad durante la restauración. Asimismo, también se fueron añadidas en dicha intervención las dos alargadas ventanas de arco de medio punto situadas en los muros sur y oeste del transepto –una de ellas para sustituir una ventana cuadrangular moderna–. La puerta, cuya realización ha sido situada en los siglos XVI o XVII, se encuentra bajo el pórtico moderno de la fachada oeste. A pesar de estar formada por un arco de medio punto, las molduras que recorren sus dovelas y jambas denotan su factura tardogótica. Su cerrojo, que presnetea un pasador rematado por una cabeza de un bóvido, podría ser contemporáneo al resto de la portada.

En la parte superior del paramento de este frontis occidental se aprecian diversos procesos de reforma de la nave, que al menos fue realzada en dos ocasiones. Además, en el lado sur, junto a la torre, se adivinan los restos de lo que podría haber sido un campanario de espadaña. Los vanos que se abren en lo alto de la fachada, entre ellos un óculo, fueron añadidos en el transcurso de alguna de las reformas acometidas. La torre campanario, a la que se accede desde el interior del templo, presenta dos partes bien diferenciadas y de distinta cronología. La mitad inferior, posiblemente construida en el siglo XII, es totalmente lisa y apenas tiene cuatro pequeños y estrechos vanos, que podían calificarse de aspilleras, dos en la cara oeste, y los otros dos en los flancos sur y este. Por encima de la moldura que divide ambas fases, se elevan dos cuerpos con grandes vanos para las campanas en cada una de sus caras, que fueron realizados en época moderna.

En el interior, la nave se cubre con una bóveda de cañón reforzada por cuatro arcos fajones apoyados en ménsulas, que no se corresponde con la cubierta original, y que fue realizada cuando se llevó a cabo el sobrealzado del templo. Bastante más bajas son las dos bóvedas de cañón que cubren los dos tramos que configuran el doble presbiterio que precede al ábside, que cuenta con la habitual bóveda de cuarto de esfera. Refuerza la idea de que el proyecto original incluía la construcción de un edificio de tres naves, la existencia de este presbiterio doble, cuyos tramos presentan diferente altura y anchura, pues es una solución que también se utilizó en las iglesias de Sant Climent y Santa Maria de Taüll. El brazo sur del transepto se cubre con una bóveda de cañón perpendicular al eje longitudinal de la nave, mientras que el ábside a él adosado y el tramo presbiterial que le precede se cubren, respectivamente, con sendas bóvedas de cuarto de esfera y de cañón. A los pies del templo se construyó un coro elevado de factura moderna.

El aparejo utilizado en los entrepaños del ábside norte y en los lienzos del presbiterio a él asociado está formado por tosca mampostería, que contrasta con el uso de sillarejo de piedra toba en las lesenas, las ventanas y los arquillos ciegos. Mejor tallado y dispuesto con más cuidado en hiladas uniformes, es el sillarejo utilizado en el ábside sur, el brazo sur del transepto y la mitad inferior de la torre. Algo más irregular en su colocación y talla es el material empleado en la fachada occidental. En el brazo del transepto, el campanario y en el paramento interior del presbiterio sur, se distribuyen unos cuantos mechinales, de los cuales carecen los dos ábsides y el doble presbiterio norte.

Teniendo en cuenta lo comentado, parece bastante razonable la propuesta de fases constructivas planteada por J.-A. Adell. En un primer momento, a finales del siglo XI, o comienzos del XII, y con la idea de edificar un templo de planta basilical de tres naves, se construyó el ábside norte, el presbiterio doble que le precede y el primer pilar de la nave –a diferencia de lo que indica este autor, no parece claro que



Ábside

# Santa María la Real fundación

Interior

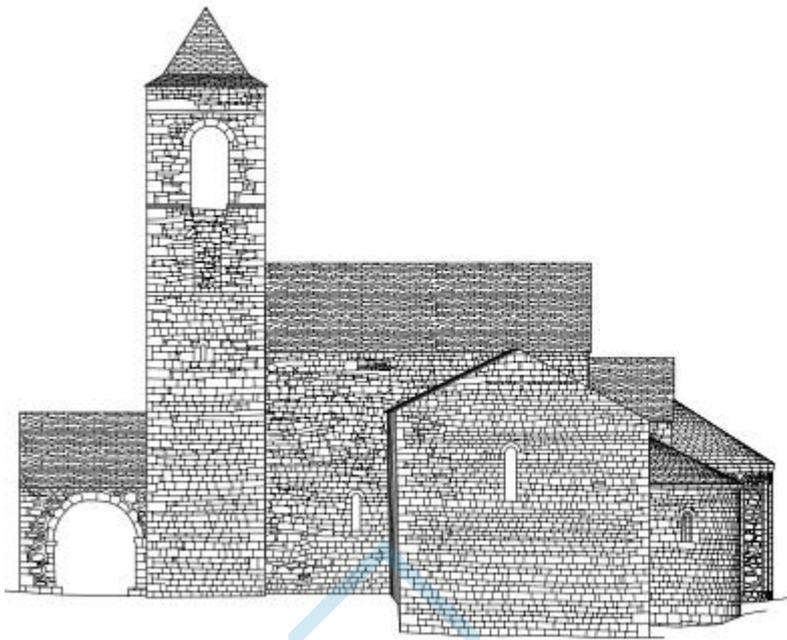


el primer arco formero del lado norte se realizara en este momento—. Por razones desconocidas, los trabajos se interrumpieron. Llegado el momento de su reiniciación, ya entrado el siglo XII, se modificó

el planteamiento inicial, y se optó por un edificio de una sola nave, un transepto, tres ábsides y una torre campanario en su esquina suroeste. Este nuevo proyecto tampoco se finalizó, lo que provocó que el edificio quedara inconcluso y con una

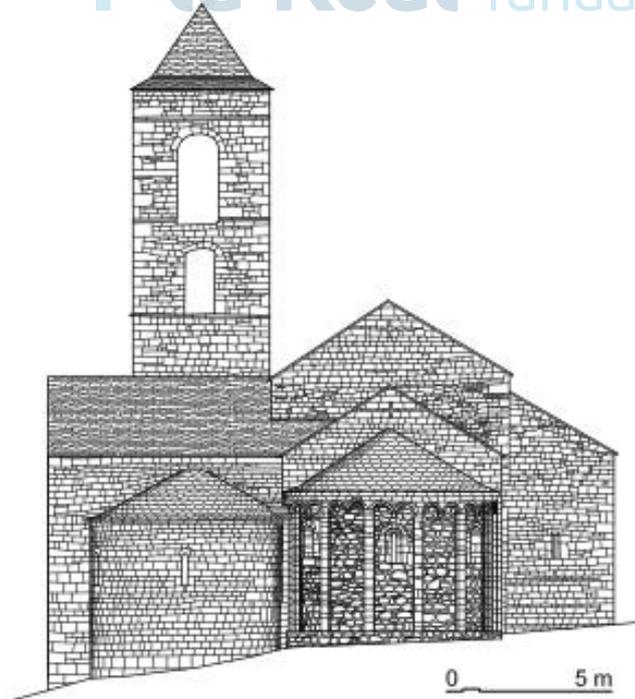
estructura asimétrica. Ya en el siglo XVI, se finalizó o modificó la parte superior del campanario, se sustituyó la portada por la actual y se añadieron las capillas laterales.

En 2007 y 2008 se procedió a la consolidación del campanario y se realizó una intervención arqueológica de tipo preventivo.



*Alzado sur*

# Santa María la Real fundación



*Alzado este*

### *Bibliografía*

AA. VV., 2010, II, p. 541; BARAUT I OBIOLS, C., 1988-1989, pp. 273-274; BELLMUNT I FIGUERAS, J., 1990; CARBONELL I ESTELLER, E., 1974-1975, I, p. 78; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XVI, pp. 189-190; MADDOZ IBÁÑEZ, P., 1846-1850, IV, p. 63; PUIG I FERRETÉ, I. M., 1984, pp. 93-94 Y 111.

## *Ermita de Sant Salvador de Barruera*

EL ACCESO A LA ERMITA DE SANT SALVADOR DE BARRUERA, que se encuentra en un prado situado unos 400 m por encima de Barruera, se realiza por una pista que arranca en dirección Oeste desde el kilómetro 12 de la carretera L-500.

Se trata de un templo, del que no se conocen noticias de época medieval, que presenta una planta compuesta por una nave rectangular y un ábside semicircular. Hasta fechas recientes el edificio se encontraba totalmente en ruinas, pues tan sólo conservaba las partes bajas de sus muros perimetrales. A partir de estos restos se procedió a la reconstrucción integral del templo. Pese a que no se conservaban indicios de la ubicación de las ventanas, se optó por situar una en el centro del ábside y otra, cruciforme, en el frontis del muro este, por encima del ábside. La puerta de acceso, de arco de medio punto, se encuentra en el muro meridional y también fue totalmente rehecha.

El aparejo de los restos que se habían conservado estaba compuesto por grandes piedras, la mayor parte de ellas apenas labradas, colocadas en hiladas que a duras penas mantenían la uniformidad.

J.-A. Adell, que ha relacionado esta iglesia con Sant Quirze de Taüll, ha situado su construcción a finales del siglo XII, sin descartar una fecha más tardía.



*Vista general*

### *Bibliografía*

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XVI, pp. 190-191.

## *Iglesia de Sant Cristòfol de Erill la Vall*

**A** LA IGLESIA DE SANT CRISTÒFOL, que se encuentra junto a unas bordas en un prado a unos 400 m de altitud respecto a Erill la Vall, se accede por un sendero que parte de esta localidad en dirección Oeste, y que remonta el barranco de Basco. El trayecto, a pie, dura unos cuarenta y cinco minutos.

No se ha conservado documentación de época medieval que haga referencia a dicho templo, aunque debió de depender de la iglesia parroquial de Santa Eulàlia de Erill La Vall.

La antigua iglesia de Sant Cristòfol, que se encuentra en estado ruinoso, pues escasamente ha conservado las hiladas inferiores de sus muros perimetrales, presentaba una planta compuesta por una sola nave rectangular y un ábside semicircular. El aparejo utilizado en los mismos es muy tosco, y está formado por losas de piedra local sin tallar que se alternan con sillares de granito de mayor tamaño, todo ello dispuesto a seco en hiladas poco regulares.

Se ha datado la construcción de este edificio a finales del siglo XII, aunque no se puede descartar una cronología algo más tardía.



*Restos del templo*

### *Bibliografía*

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XVI, p. 214.

## Iglesia de Sant Joan Baptista de Boí

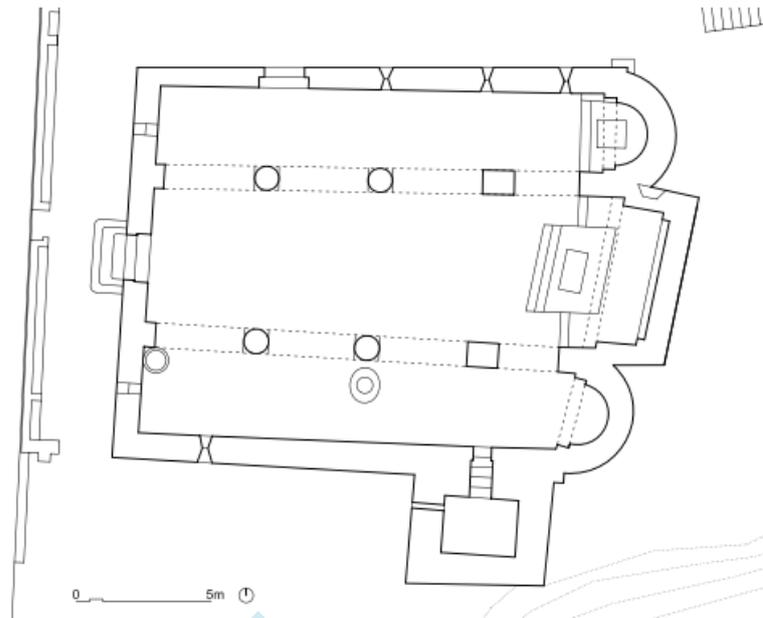
**S**E ACCEDE A BOÍ DESDE BARRUERA, circulando en sentido noreste por la carretera L-500, desde la cual, transcurridos 4,5 km, se ha de tomar un desvío a la derecha. Recorrido escasamente 1 km por la L-501, y nada más llegar a la localidad, la iglesia es visible a la derecha de la carretera.

La primera noticia documental sobre la existencia de la villa de Boí, que toma su nombre del valle (*vallis bovinus*, valle de las vacadas), es de principios del siglo XI, pero es a partir del año 1064 cuando las referencias son más explícitas. Aparece en la documentación, entre otras villas y castillos de la zona, a raíz de los pactos entre los dos condes de Pallars (Subirà y Jussà) Artau I y Ramon, mediante los cuales se intentaba una redistribución de las propiedades de uno y otro en los dominios que otrora fueran del condado de Pallars, antes de la división que se produjo a la muerte del conde Sunyer entre sus dos hijos. La reiteración de estos pactos, que se enuncian como venta y permuta entre ambos y en los mismos términos a lo largo de veinte años, se debían a su evidente incumplimiento. El conflicto no se resolvió hasta 1080, no sin la intervención del rey de Aragón, a la sazón Sancho Ramírez, que medió entre los dos condes y, definitivamente, en el año 1094. Quedaban en manos de Ramon de Pallars Jussà los castillos de Torralla, Erill, Adons, Enrens, Vilba, Bellera, Reguard, Tenriu, Talarn, Llordia, el monasterio de Lavaix y las villas de Boí, Durro, Taüll, Erill (la Vall), Barruera y Cardet.

El marco de estos conflictos favoreció sin duda alguna la obtención de beneficios por parte de los señores, fieles a uno u a otro conde, en el contexto de la formación de la sociedad feudal. Uno de los firmantes de tales pactos era Miró II, de sobrenombre Guerreta o Guirreta, de la familia de los Bellera. A este señor el conde le concedía en alodio el castillo de Grau de Castelló, que se construyó con el fin de controlar la entrada al valle de Boí, así como las vilas de Saraís, Boí y Erill entre 1075 y 1092. Miró II Guerreta fue



Vista general desde el este



*Planta*

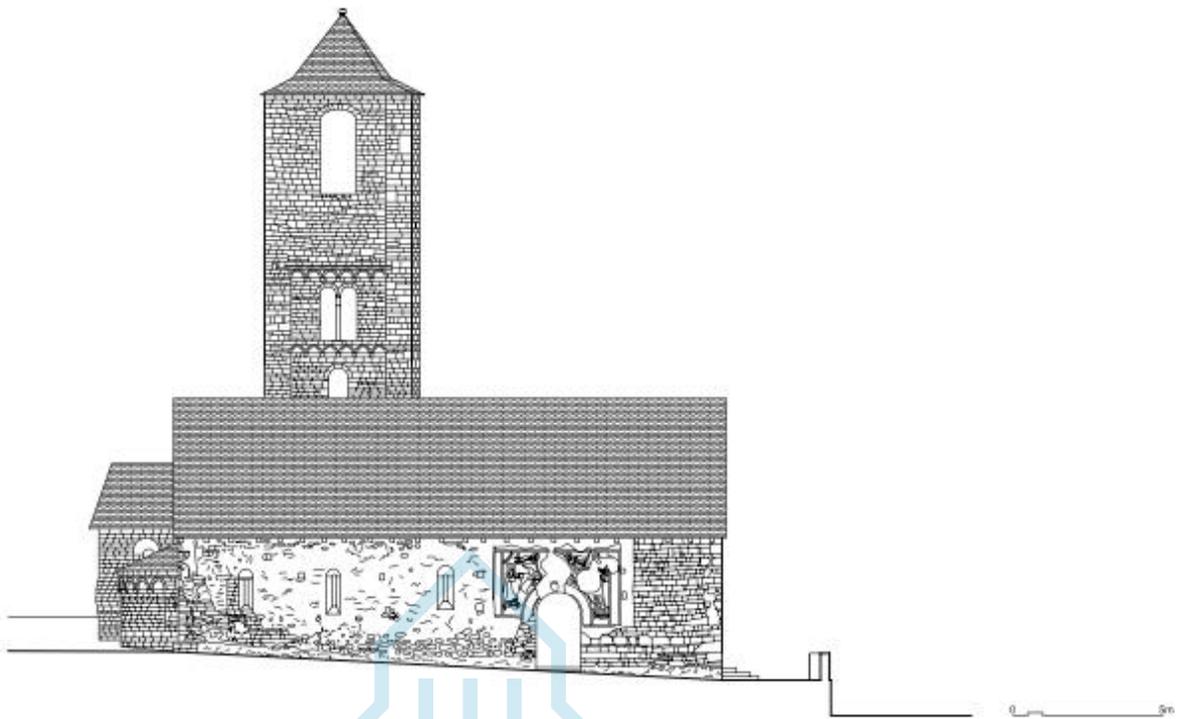
uno de los actores destacados en la usurpación de alodios de la Iglesia, según confirman las donaciones que, en reparación, realizaron su viuda y sus hijos en los años sucesivos. La otra familia que poseía bienes en el mismo valle, los Erill, los irán consolidando y aumentando particularmente durante los siglos XII y XIII.

Boí era, por su posición, un nudo importante de comunicaciones. Tres caminos confluían en esta villa. Uno era el que seguía el curso del Noguera de Tor desde El Pont de Suert y que continuaba hasta los puertos que permitían cruzar los Pirineos (Caldes) alcanzando el Valle de Aran. Otro camino, transversal, comunicaba con Cabdella, en la Vall Fosca, pasando por el puerto de Rus y Taüll. Esta misma ruta, desde Boí y pasando cerca de Erill la Vall, cruzaba el puerto de Gelada y conducía hasta el valle de Barravés, en el río Noguera Ribagorzana. Un tercer camino comunicaba Boí con Durro y Saraís y, por Còll, hasta Vilaller en el valle de Barravés y enlazaba con la ruta transpirenaica que seguía el Noguera Ribagorzana hasta el puerto de Vielha en el valle de Aran.

La iglesia dedicada, desde que tenemos noticia de ello, a san Juan Bautista se situó, desde sus orígenes, a las afueras de la villa de Boí. Actualmente está junto a las ruinas del castillo medieval y fuera de los vestigios de las murallas que, en su día, cercaban la villa.

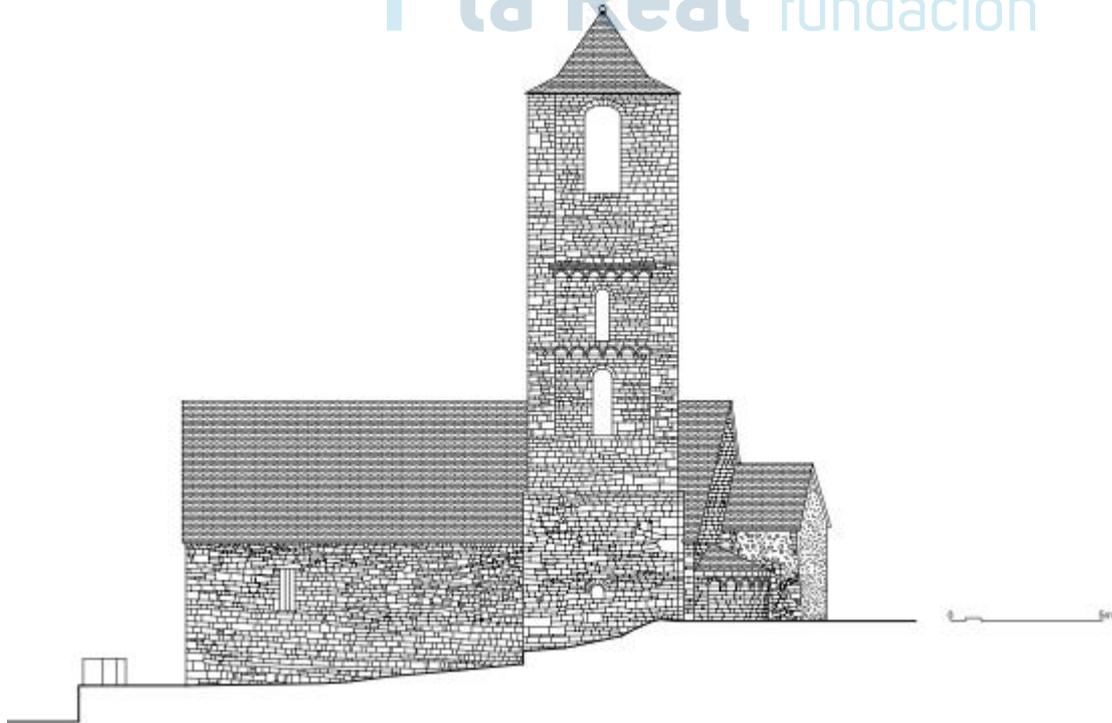
No hay referencia documental a la iglesia pero es muy probable que se construyera en el último cuarto del siglo XI y, como tantas otras del mismo valle, fuera una iglesia propia construida bajo el patronazgo de la familia de Miró Guerreta. El castillo, no obstante, es muy posterior, posiblemente ya de inicios del siglo XIII.

Durante los años en que se construyó la iglesia y se realizó la decoración pictórica, esta última en el entorno de 1100, la sede ribagorzana de Roda a la que pertenecían las iglesias del valle, vivía un período de intenso desarrollo. Por una parte, con la conquista de Barbastro, sus obispos se intitularán de Roda-Barbastro. El primero de ellos es Ramón Dalmacio (1075-1095), nombrado a instancias del legado pontificio de Gregorio VII, con la intención de que introdujera en su sede los principios de la llamada reforma gregoriana y, por tanto, gozó del apoyo incondicional del papado, pero también del apoyo real, en su labor. Los beneficios jurisdiccionales y económicos fueron notables en su época. Instauró la vida regular en su sede y reformó monasterios a partir del modelo cluniacense. Su sucesor, Poncio (1097-



*Alzado norte*

# Santa María la Real fundación



*Alzado sur*

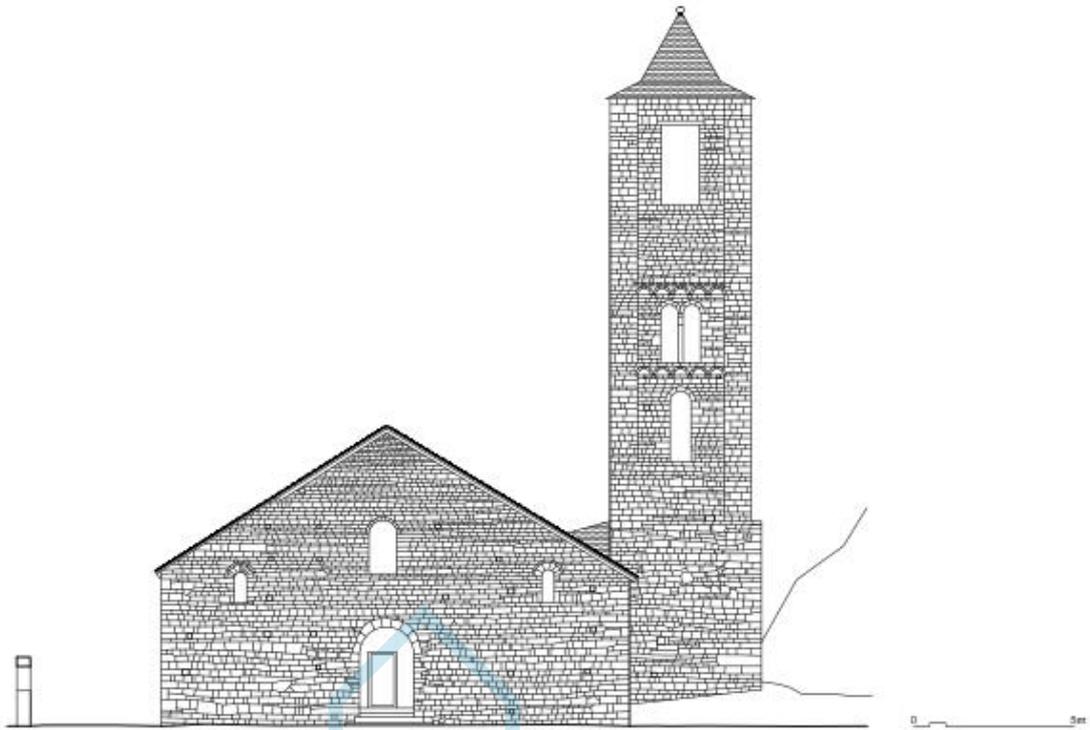


*Fachada  
oeste y torre  
campanario*

# Santa María la Real

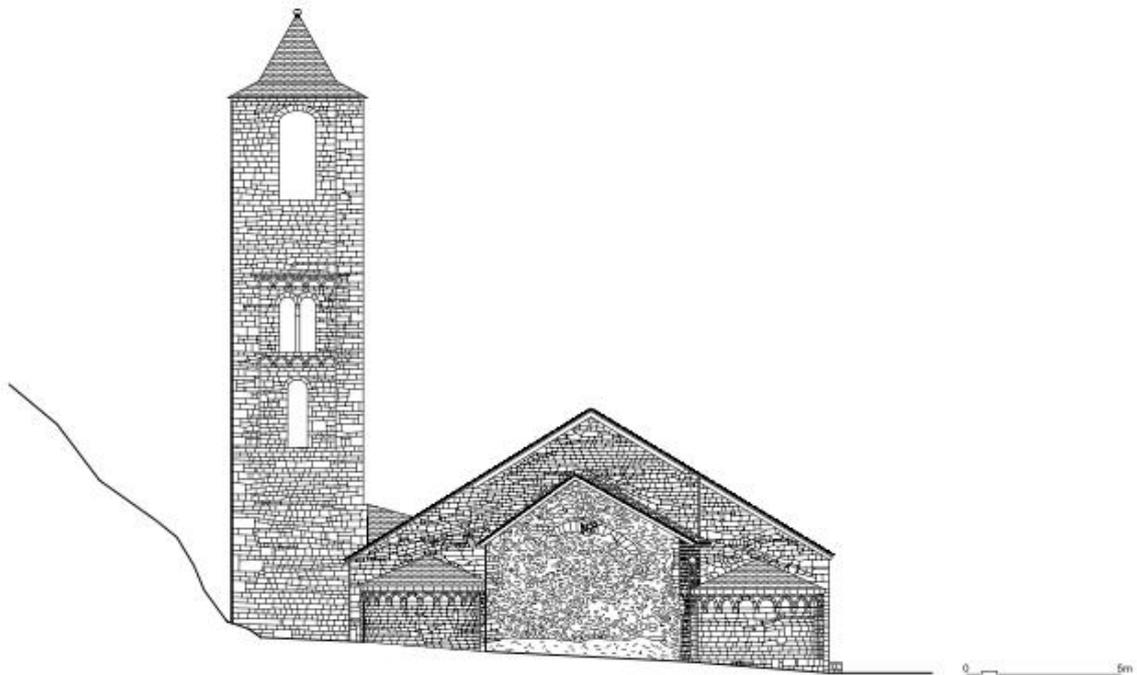


*Vista exterior del muro norte*



*Alzado este*

# Santa María la Real fundación



*Alzado oeste*

1104) antiguo monje de Santa Fe de Conques, será el primer obispo de Barbastro, a raíz de la conquista de esta plaza, y continuó activamente la labor de Ramón Dalmacio. Es el momento en que se produce la llegada al reino de hombres formados en el sur de Francia, particularmente de monasterios o centros reformados, para ocupar las principales sedes episcopales. Es así igualmente en el caso del obispo de Pamplona Pedro de Rodez, formado también en Conques y en Saint-Pons-de-Thomières. Las relaciones de estos hombres fueron muy estrechas con los centros de origen y, sin duda alguna, contribuyeron a intensos intercambios artísticos y culturales. Baste recordar las notables donaciones que recibió Conques por parte de Aragón en estos momentos.

La sede de Roda-Barbastro, esta última escogida en espera de la conquista de Lleida, vivió conflictos continuos por motivos jurisdiccionales con sus vecinas de Jaca-Huesca y con La Seu d'Urgell. Estos conflictos se perpetuaron, llevando a situaciones de violencia, aunque la sede de Roda contara con el apoyo decidido del papado hasta que, en el año 1140, mediante una concordia, la iglesia de Boí con las demás del valle de Boí pasó a depender del obispado de La Seu d'Urgell.

La iglesia de Sant Joan de Boí sufrió profundas transformaciones a lo largo de los siglos. En origen constaba de tres naves separadas mediante arcos bajos sostenidos por gruesos pilares cilíndricos –cuadrangulares en el tramo oriental–, con los correspondientes ábsides semicirculares y una única puerta, situada en el lado norte debido a las condiciones orográficas. De los ábsides, únicamente se conservó el del lado norte que se corona al exterior mediante una sencilla ornamentación de arquillos ciegos. Del central se preservó el espacio presbiteral previo a la curva del ábside. Es muy probable que la caída de los cuerpos superiores del campanario fuera la causa de la destrucción de ambos ábsides.

Al margen de las abiertas en la cabecera, la nave lateral norte conserva tres altas y estrechas ventanas que ritman el muro que contiene, precisamente, la puerta, en arco de medio punto dovelado. El muro sur fue destruido en las modificaciones de época moderna. En el de poniente había una ventana alta que iluminaba la nave central y otras dos en las laterales. La central fue ampliada y modificada para iluminar el coro dispuesto a los pies en época moderna y se abrió, en este mismo momento, la puerta que actualmente da acceso a la iglesia.

La torre, de planta cuadrangular, fue construida en relación con la iglesia hasta una altura que corresponde, *grosso modo*, a la de las naves laterales. Se trata de un cuerpo macizo, sin aberturas, excepto la puerta que comunicaba con la nave lateral meridional, y muy similar a la de Santa Maria de Taüll, de finales del siglo XI. Es muy probable que en Boí, los cuerpos sucesivos, a partir del basamento ciego, se añadieran durante el siglo XII. En efecto, las altas torres campanario, muy características del valle en general, son el resultado de obras nuevas (Sant Climent de Taüll, Erill la Vall) o recrecidas en esos momentos (Santa Maria de Taüll). No podemos calcular en este caso el número de cuerpos, sin duda excesivos para su estabilidad puesto que se derrumbaron. Únicamente el primero de ellos se mantuvo con pocos cambios. Se abren en él cuatro ventanas coronadas por arquillos ciegos. El segundo fue restaurado durante los años 50. Siguiendo el modelo de Taüll, se abría con ventanas geminadas separadas por una columnilla y enmarcadas igualmente con arquillos ciegos. El superior, el cuerpo de campanas, corresponde ya a las obras de época moderna.

El conjunto de la iglesia y la parte inferior de la torre se construyó en ruda mampostería con una disposición irregular de las hiladas de piedra que contrastan con la de los cuerpos superiores de la torre, añadidos posteriormente. Como era habitual, una vez construido el edificio, a finales del siglo XI, y a fin de unificar y nivelar la superficie de los muros y evitar humedades, se procedió a rellenar los espacios entre las piedras con mortero de cal. Estas juntas podían, y así se hizo en los muros internos y externos de nuestra iglesia, repasarse con líneas blancas (encintado), simulando de esta manera un aparejo regular, un recurso que debemos considerar de intención ornamental.

Durante el siglo XVII, como sucedió en otras iglesias del valle, la estructura original quedó totalmente enmascarada por las particiones del espacio interior, que anularon las naves laterales, y con la construcción de una nueva cubierta abovedada, más baja, en la que, a partir de entonces, fue una nave única. De la primitiva nave meridional apenas quedaron vestigios, y solamente se mantuvo el último tramo hacia poniente como espacio de baptisterio. Asimismo, la puerta original quedó cegada y se abrió

otra en el lado de poniente. El ábside central fue desmantelado y sustituido por una cabecera plana. En el momento de su "descubrimiento científico", a principios del siglo XX, solamente restaba en pie el ábside norte en el que se había instalado la sacristía.

En un momento, que situamos en el entorno del año 1100, los muros interiores fueron revestidos en todo su perímetro con un ciclo pictórico mural figurado que cubrió por completo el espacio de las naves y ábsides y que, por ello mismo, no tiene paralelos en las iglesias de la zona. Se trata, por tanto, de una obra ambiciosa que podemos considerar fruto de la promoción continuada del señor de la villa Miró II Guerreta.

Al margen de la remodelación de los espacios arquitectónicos, que escondieron también las pinturas románicas a partir de época moderna, cabe destacar tres momentos importantes en las intervenciones que han afectado el edificio hasta el estado en que se encuentra actualmente. El primero fue el arranque de las pinturas del interior y del exterior en dos momentos distintos: entre 1920-1923 y durante las restauraciones de los años 70; el segundo corresponde a las obras de restauración del campanario y de la iglesia a partir de 1959; el tercero fue la intervención que llevó a repintar, en un intento de interpretar y restituir idealmente las antiguas pinturas, los muros internos de la iglesia.

#### EL ARRANQUE O LOS ARRANQUES DE LAS PINTURAS Y SU DOCUMENTACIÓN

En el momento en que se inicia el interés por el conocimiento de las pinturas románicas y de las primeras publicaciones por parte del Institut d'Estudis Catalans, en la iglesia de Boí, por lo que ya hemos comentado, apenas eran visibles trazas de las pinturas que la decoraban en origen por completo. Solamente la puerta exterior, que había sido tapiada, seguía mostrando las pinturas originales, aunque muy afectadas por haber permanecido a la intemperie. En el interior se logró identificar algunos fragmentos dispersos, con lo cual se dedujo que posiblemente toda la iglesia había sido pintada, a diferencia de la mayor parte de los conjuntos que se iban descubriendo en la zona pirenaica. Así, los dibujos acuarelados a escala que se encargaron al pintor Joan Vallhonrat para ser publicados en el correspondiente fascículo de la obra *Les pintures murals catalanes* se reducían a la puerta exterior y la escena de la lapidación de san Esteban. Los demás fragmentos visibles eran un "dragón abriendo la boca", tal y como es descrito en ese momento, y un dromedario localizado en la parte inferior del muro norte.

Unos años más tarde (1920), en el momento en que la Junta de Museos de Barcelona decidió actuar para evitar que las pinturas murales que se habían ido publicando fueran arrancadas y expatriadas, puesto que ya estaban vendidas, lo que se esperaba encontrar en Boí eran retazos de un conjunto casi perdido. No fue así, como no lo fue en otros casos, puesto que en el proceso de arranque fueron apareciendo otros muchos fragmentos. Lo comprado a los comerciantes extranjeros se reducía a lo que se conocía en el momento, por lo que se tuvo que negociar sobre la marcha con el obispado para poder arrancar los nuevos e importantes restos pictóricos que se iban desvelando. La operación se inició precisamente en la iglesia de Boí durante el mes de diciembre de 1919, aunque las pinturas quedaron depositadas, hasta su traslado al Museo de Barcelona, en la localidad. Durante el verano de 1920 se arrancó la decoración de la puerta exterior. Finalmente, las pinturas que se habían descubierto durante el proceso, después de una negociación y de su compra al obispado de La Seu d'Urgell, fueron arrancadas el mes de enero de 1923. En esta ocasión, y a diferencia de las campañas realizadas en los meses previos en Taüll, los especialistas italianos no fueron acompañados por un fotógrafo por lo que la documentación gráfica referida a Boí es nula. Los dibujos acuarelados que había realizado años antes Vallhonrat tampoco precisaban la ubicación de los fragmentos reproducidos.

Las pinturas arrancadas correspondían al muro norte de la nave lateral del mismo lado, al muro de poniente en la nave central, y a algún fragmento del frontis del ábside norte. Se pudieron localizar vestigios de pintura en los intradoses de los arcos de separación, pero solamente se arrancaron dos debido a que las estructuras modernas dificultaban o impedían las labores. Resulta claro que se entreveían más restos pero, por lo dicho, se dejaron in situ.

Hasta hace poco la operación llevada a cabo en Boí era la más compleja y peor documentada de todas las realizadas durante esos años (1920-1923), puesto que no se conservaban notas de los protagonistas ni fotografías. Por ello, no se sabía con exactitud el lugar preciso de procedencia de los distintos fragmentos. Estos hechos han dificultado enormemente, desde un principio, la exposición de las pinturas en el museo de Barcelona, en los distintos proyectos museográficos (1924, 1931, 1973, 1995).



*Vista interior desde los pies del templo*

Santa Maria  
la Real fundación



*Vista interior desde la cabecera*



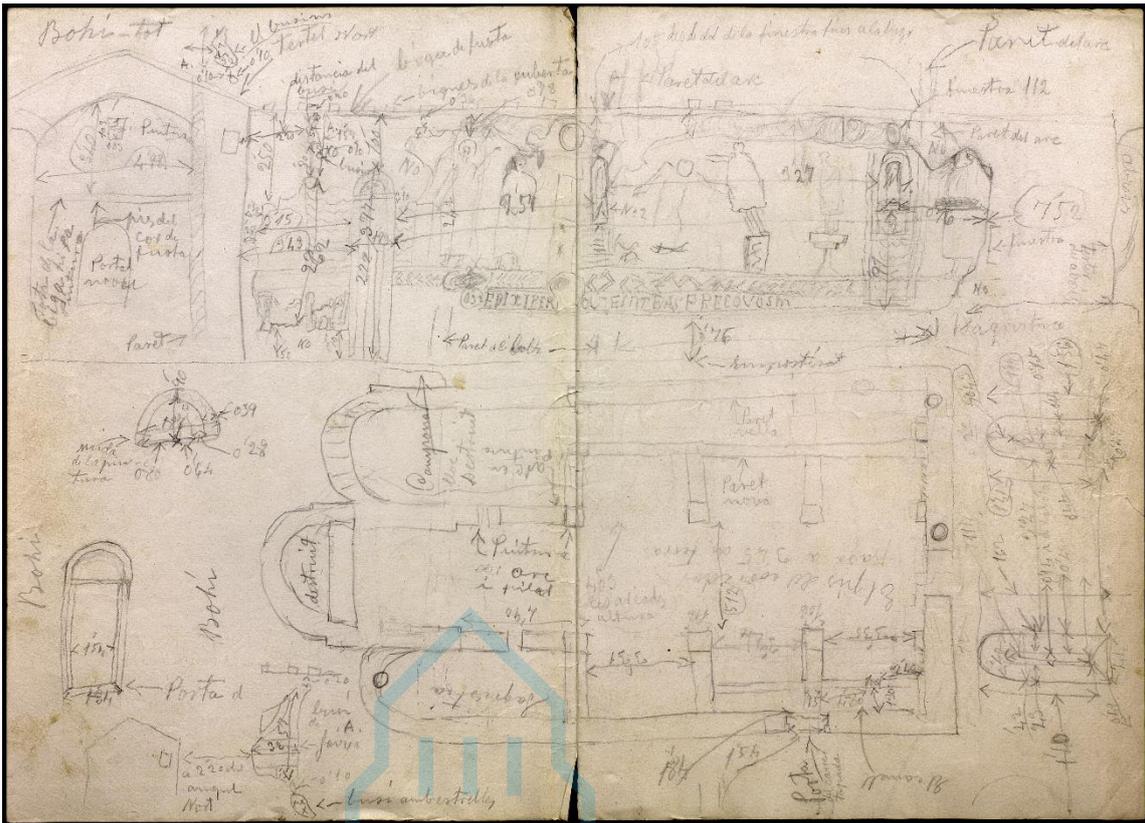
*Vista interior de la nave y ábside norte*



*Vista interior de los arcos formeros*

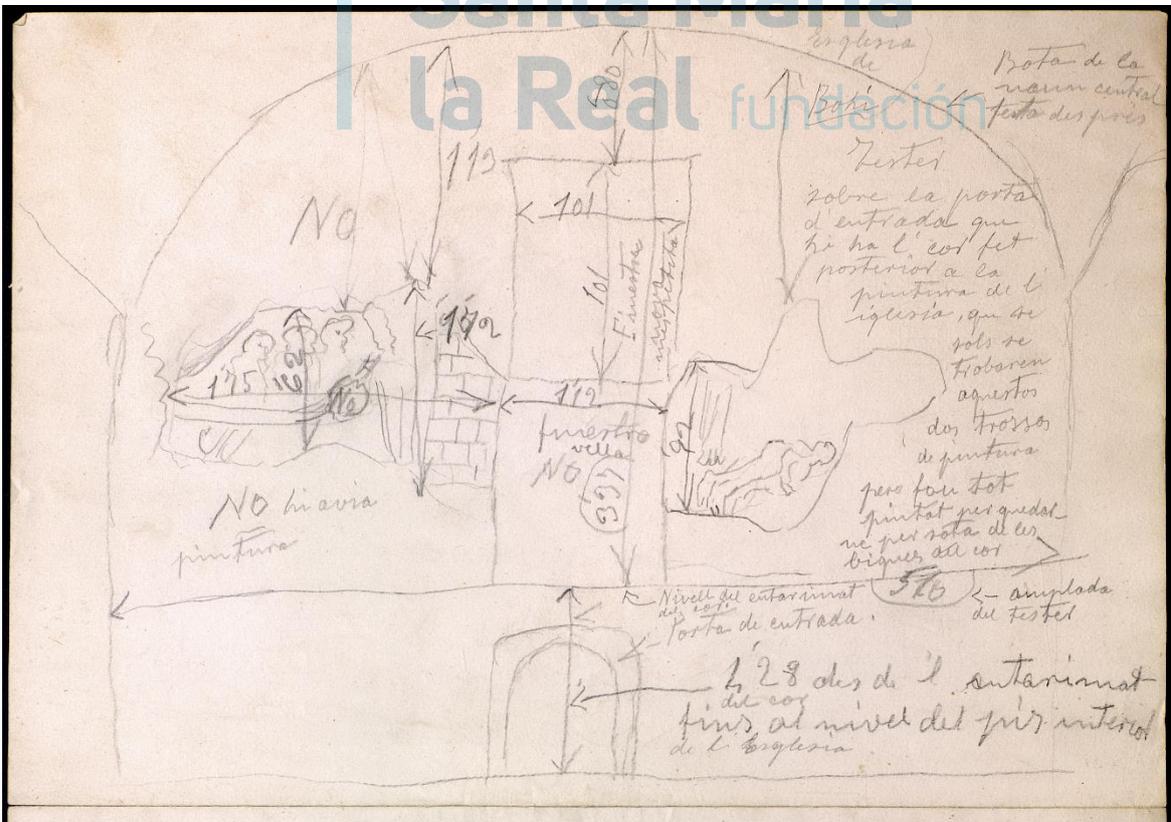
La situación ha cambiado gracias a la recuperación que pudimos hacer de los croquis y documentos del que fuera el hombre enviado por el museo para controlar los trabajos de arranque, el conservador Emili Gandía, guardados por la familia y que se creían irremisiblemente perdidos pese a que se sabía de su existencia. El rigor del trabajo de Gandía nos permite ahora restituir con exactitud la posición de todos y cada uno de los fragmentos y, por tanto, comprender adecuadamente el programa iconográfico.

Habían quedado en los años 20, como hemos dicho, pinturas que, bien por su estado de conservación, bien por las estructuras que todavía enmascaraban el edificio, no se habían arrancado. Lo fueron durante el proceso de restauración de la iglesia en los años 70 y, en este caso, a cargo del Museo de Barcelona y por sus técnicos, dirigidos por Joan Ainaud.



# Santa Maria

## la Real fundación



Dibujos de Emili Gandia

## LAS RESTAURACIONES DEL EDIFICIO

El análisis de los proyectos de restauración de la iglesia presentados y/o aprobados, que se conservan en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares y en el Arxiu del Col·legi d'Arquitectes de Lleida, nos permite deducir que, en algunos casos, lo que se proponía no llegó a realizarse o bien que se impuso como prioridad alguna intervención sobre otras por lo que existe al respecto una cierta confusión. Con todo, es evidente que las primeras obras afectaron exclusivamente al campanario, dentro de un proyecto que abarcaba el conjunto de estas torres del valle de Boí, por parte del Ministerio de la Vivienda, la Diputación de Lleida y por iniciativa de ENHER. Debemos enmarcarlo en las actuaciones derivadas de las obras de construcción de las centrales hidroeléctricas que realizaba esta empresa pública en la zona en los años 50 y siguientes del siglo XX. El proyecto aprobado (1959) era muy ambicioso puesto que pretendía desmacizar las ventanas y devolver el aspecto original al piso superior de la torre y rehacer el ábside meridional, así como realizar una reproducción de las pinturas arrancadas. No obstante, esta intervención, dirigida por el arquitecto restaurador Alejandro Ferrant, no se llegó a culminar y se limitó a la restauración y consolidación de los arquillos del primero y parte del segundo piso de la torre y a iniciar la reconstrucción del ábside meridional que había sido destruido en época moderna.

La siguiente intervención, la más ambiciosa de cuantas se llevaron a cabo en el edificio, se inició en 1972 y se prolongó hasta 1980 bajo la dirección del arquitecto Guillem Saez Aragonés. El proyecto tenía como objetivo acabar la restauración de la torre, reconstruir el muro de la nave meridional y tratar de salvar las pinturas visibles que quedaban a la intemperie, así como abrir de nuevo la puerta original, además de consolidar los muros y bóvedas, de construir una nueva cubierta y de rehacer el enlosado.

Las noticias y documentos de los años 1976-1977 no nos permiten seguir el ritmo de las obras, pese a que sí nos hacen saber que hubo recortes importantes. En la memoria presentada con el proyecto de 1978 se hace hincapié en el descubrimiento de nuevas pinturas durante las obras que se iban realizando. Las pinturas fueron arrancadas (1977-1978), por lo técnicos del Museo de Barcelona con la intención de que fueran restauradas y devueltas a la iglesia para su reinstalación. Diversas circunstancias—el impago de los trabajos, esencialmente, aunque constan en el presupuesto—impidieron esta devolución por lo que se integraron en las colecciones del museo y se exhiben desde la remodelación de 1995 en el MNAC. Estas pinturas procedían de los intradoses de los arcos de separación, de la decoración del espacio del baptisterio así como de figuras situadas sobre los muros sur y norte de las naves norte y sur, respectivamente.

El proyecto de restauración dirigido por Saez tampoco se pudo culminar aunque se avanzó notablemente en el intento de eliminar todo lo añadido en época moderna y devolver a la iglesia su aspecto "original". Queremos poner de relieve, entre las obras finalizadas o iniciadas, la eliminación de los muros de época moderna, del revestimiento de los pilares y de la cubierta de la nave central—devolviendo, por tanto, a la iglesia la estructura espacial original—, la reconstrucción del ábside meridional, la del desaparecido muro meridional que permitió abrir una comunicación directa con la torre y el desmantelamiento del coro situado a los pies de la iglesia. Se actuó también en las aberturas del muro de poniente. Quedó pendiente, entre otras actuaciones, la "reconstrucción" de los cuerpos superiores de la torre.

El proyecto quedó paralizado durante veinte años a raíz del traspaso de competencias a la recién recuperada Generalitat de Catalunya. En distintas actuaciones en los años 1998-1999 y 2000 se llevó a cabo una configuración nueva del espacio interior, con la construcción de nuevas cubiertas de madera en las tres naves y la recuperación de la primitiva topografía exterior, con diversas intervenciones arqueológicas. Se practicaron, asimismo, excavaciones en el entorno para liberar los volúmenes de la iglesia que había quedado prácticamente hundida en sus costados oriental y norte, en las que se hallaron numerosas tumbas en el perímetro, y que permitieron descubrir los pilares del porche que se adosaba al costado norte de la iglesia, que se dató a finales del siglo XII o XIII. Se construyó, asimismo, un ligero tejadillo en torno a la puerta primigenia, en el lado norte, intentando reproducir el original.

## LA "REPRODUCCIÓN" DE LAS PINTURAS

Durante las restauraciones de los años 70, después de arrancadas las pinturas, se había procedido a suprimir los enlucidos y dejar la obra vista, rejuntando los sillares con cemento portland. Dado este estado de cosas, en el año 2000 se decidió una operación audaz y controvertida que consistió en encargar a un equipo de restauradores la realización de una reproducción/interpretación de las pinturas originales, conservadas en el Museo, en los muros de la iglesia. Dado que la información con que se contaba en el momento no era completa, puesto que no habían aparecido los papeles de Emili Gandia, el resultado es erróneo y, desgraciadamente, irreversible.

## LAS PINTURAS

Dado que nada conservamos de los temas que se desarrollaban en los tres ábsides y en la zona del presbiterio, en donde se concentran habitualmente las teofanías, o bien el tema principal, no es asunto fácil rehacer el programa original. De la nave central no conservamos más que la composición desarrollada en el muro de poniente, que es, como era habitual en los conjuntos alpinos y de la Lombardía, una imagen del Juicio presidida por la figura de Cristo –no conservada– y las alusiones al Paraíso y al Infierno a su derecha e izquierda, respectivamente. Del primero podemos rehacer una figura de dimensiones notables, el patriarca Abraham llevando en su seno las almas de los elegidos. En el costado opuesto diversos diablos de cuerpos alargados atormentan las almas de los condenados.

Conocemos parte de las pinturas de la nave lateral del evangelio y algo de lo que hubo en la de la epístola. En la primera, una serie de figuras nimbadas, apóstoles o santos sin identificar, ocupaban los espacios sobre los pilares y, en parejas dialogantes, el muro de cierre norte. Esta galería de apóstoles y santos se puede advertir también en los pilares de la nave opuesta. Solamente identificamos, mediante la lectura de la correspondiente inscripción, la figura del apóstol Felipe –S(anctus) FILI[...], situada ya en el extremo norte de la nave del mismo lado. En el desarrollo de este ciclo de apóstoles y santos, se introduce una figura, situada junto al ábside en la nave de la epístola que, por su indumentaria –viste falda cortada– nada tiene que ver con el resto. Lleva una ave en la mano, y solamente se conserva, parcialmente, una inscripción, imposible de interpretar por el momento: [A]VI[...].

Es altamente probable que en el espacio occidental de la nave sur se desarrollaran representaciones alusivas al texto de la Revelación o Apocalipsis. Ello es así porque podemos identificar una peculiar configuración de la bestia apocalíptica de cuerpo único y siete cabezas coronadas por cuernos que se dirige hacia una ciudad, acompañada de una inscripción que podemos leer sólo parcialmente: [...]ET CORNUA DECEM [...] (Ap. 13:1). Se completaba con otros elementos arquitectónicos de interpretación difícil.



*La Lapidación  
de San  
Esteban  
Museu  
Nacional  
d'Art de  
Catalunya,  
Barcelona*



*El seno de Abraham y demonio con condenado. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona*

La nave lateral norte —en el muro sur—, junto al ábside correspondiente, acogió la única escena hagiográfica conservada: la lapidación de san Esteban en las afueras de los muros de Jerusalén, que se acompaña de la correspondiente inscripción: S(anctu)S STEFANUS. Otra inscripción, con una grafía muy distinta pero semejante a la mencionada en relación con la bestia apocalíptica, se dispone entre los verdugos del protomártir: E[...]POC[?]. Justo al lado de la escena del martirio de Esteban, otra inscripción alude a san Martín: S(anctu)S MARTINUS. No hay espacio, no obstante, para una escena, como pudiera ser la Caridad de san Martín, en relación con la inscripción. Es posible que ambas tuvieran relación con la advocación de la iglesia o con la dedicación del altar del ábside septentrional. Efectivamente, en alguna visita pastoral de época moderna se alude al altar de san Esteban en Boí. Le sigue, sobre el arco contiguo, una enorme figura de cuadrúpedo de cuya boca surge una flor y cuya cola acaba en forma de serpiente. En este muro, por tanto, se yuxtaponen escenas y figuras que nada o poco tienen que ver las unas con las otras.

En los intradoses de los arcos de separación entre las naves se organizan grupos de dos o cuatro recuadros que enmarcan una extraordinaria serie de figuras zoomórficas, y una humana, que presumiblemente, por lo menos en los arcos más próximos a la cabecera de la iglesia, pretendían configurar un bestiario ya que se acompañan de inscripciones que aluden a ello. No hay, no obstante, una coincidencia entre el texto de las inscripciones y las figuras que acompañan (OLIFAN, LEO, MAC[AE]RA, OSNO, VI[PE]RA, etc.). La figura humana que se inserta en este peculiar discurso se representa de perfil —una alusión a su lectura negativa— y se aparta manto con la mano, lo que le permite hacer visibles, u ostentar, sus genitales y, a la vez, una prótesis que lleva sujeta desde su rodilla debido a la amputación del pie izquierdo.

La parte mejor conservada del conjunto de la decoración es el muro de cierre norte de la nave lateral del mismo lado. Las figuras y escenas se organizan a partir de los elementos arquitectónicos, las tres ventanas y la puerta original que se abría en este muro. Entre las parejas de santos o apóstoles en conversación, se inserta una escena de juglaría protagonizada por un músico, un malabarista con bolas y cuchillos y un equilibrista o contorsionista en el acto de hacer la rueda sobre dos espadas al tiempo que lleva una tercera en la boca. Una inscripción situada debajo de esta escena se puede leer parcialmente a partir de la documentación gráfica elaborada por Gandía: [BEN?]EDIXI [...] OPERA [...] MEAS [...] PRECO VOS, que tal vez deberíamos relacionar con la consagración de la iglesia.



Santos. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona



Escena juglaresca. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona



Bestia apocalíptica. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Tullido mostrando sus genitales Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona



Por último, la puerta, abierta en este muro, era decorada con la figura de un gallo que ocupaba por entero el luneto (MNAC/MAC 15796), sin duda una evidente advertencia de la vigilancia que era preciso mantener ante las tentaciones y peligros del mundo que esperaba fuera.

La abundancia de temas, que acostumbran a denominarse "profanos", en este ciclo resulta enormemente interesante y a la vez intrigante, sobre todo porque carecemos del contrapunto de las escenas sacras que ocuparían los espacios relevantes de la iglesia es decir, la zona reservada a los clérigos.

La sintaxis ornamental, la selección de temas y su filiación, nos han llevado a deducir que el equipo de muralistas responsables de esta decoración partía de modelos miniados, que hemos podido localizar en los principales centros del mediodía de Francia, en particular en los *scriptoria* de Limoges. Efectivamente, podemos observar que, a partir de unos temas ornamentales simples y reducidos, se yuxtaponen figuras, aparentemente inconexas a partir de repertorios miniados que se "monumentalizaron" para adaptarse a los muros de la iglesia. Se trata de un interesante indicio de los métodos de trabajo en los albores de la creación de la pintura mural románica en Occidente. En cualquier caso, es un conjunto que no admite paralelos con otros ciclos pictóricos conocidos en los valles pirenaicos, tal vez por su misma precocidad. No nos cabe duda de que la decoración es unitaria, realizada por un

equipo de muralistas que, como será habitual, utilizó plantillas para trazar los rostros de las figuras, tal y como puede observarse comparando los rostros de perfil del hombre amputado de uno de los intradoses y los verdugos que participan en la lapidación. Por otra parte, la utilización de un canon extraordinariamente alargado para las figuras humanas nos conduce, esta vez por motivos formales, al mismo horizonte histórico-artístico, las regiones del mediodía de Francia (salterio de Lunel).



Gallo. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

*Animales en el intradós del arco. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona*



Durante la reciente restauración de la escena de la lapidación de san Esteban se ha podido observar la utilización, poco habitual, de relieve en estuco para resaltar algunos detalles, en particular, el cuarto de círculo que acoge la *Dextera Domini*, quizás con la intención de aplicar hoja metálica y dorado.

Unos años más tarde, tal vez en relación con la promoción episcopal del valle de Boí en época del obispo de Roda, Gaufredo, y antes de que sus iglesias pasaran a depender de La Seu d'Urgell, en la iglesia de Boí se decoró el espacio en torno a la puerta original, situada en el lado norte. Es un hecho que cabe relacionar con otras intervenciones pictóricas en el mismo valle, como son las de las naves de Santa Maria de Taüll y los ábsides laterales de Sant Climent. Pese a que estaban protegidas bajo un ligero porche la degradación de esas pinturas en Boí fue considerable. Es por ello que no puede leerse la larga inscripción que se desplegó en el listel superior, y apenas se conservan trazas de la composición original. Con todo, el tema central era el crismón enmarcado en círculo y sostenido por cuatro ángeles. En la zona inferior se vislumbran un grupo compacto de personajes con suntuosas vestimentas y una figura aislada, a la derecha del monograma, sosteniendo un libro. La presencia del crismón nos conduce a la elección de este símbolo de adscripción a los ideales de la Iglesia reformista y al ámbito político del reino de Aragón.

*Pinturas del exterior de la puerta norte. Crismón sostenido por ángeles. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona*



## IMÁGENES Y MOBILIARIO

A diferencia de otras iglesias del valle de Boí, la de Sant Joan no ha conservado vestigios de mobiliario litúrgico, antependia o imágenes de época medieval. No obstante, en las visitas pastorales de los años 1575 y 1576 se hace mención a un grupo del Descendimiento, en el que se distinguían la figura de Cristo y las que formaban parte del grupo, seguramente como los hallados en Erill la Vall y Santa Maria de Taüll. Desconocemos dónde estaba instalado, aunque se ordena su cambio de ubicación que, según informa la visita de 1611, debía de ser el altar de san Sernin.

TEXTO: MILAGROS GUARDIA PONS - FOTOS: ELENA ARANDA VÁZ/ROBERTO CHAVERRÍ BEGUÉ/MNAC - PLANOS: IVAN MIÑAMBRES CAVIA

### Bibliografía

AA.VV., 1961, pp. 31, 41-42; AA.VV., 2011, pp. 94-97; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, pp. 55-59; AINAUD DE LASARTE, J., 1977; AINAUD DE LASARTE, J., 1980B, pp. 19-23; AINAUD DE LASARTE, J., 1981; AINAUD DE LASARTE, J., 1989A, pp. 57-59; AINAUD DE LASARTE, J., 1993, pp. 57-69; ALCOLEA BLANCH, S., 2008, pp. 94-95; ANTHONY, E. W., 1951, pp. 165-166; ARMENGOLI MARSANS, J. M., 1978; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, pp. 318-323; XVI, pp. 214-221; COOK, W. W. S., 1956, pp. 17-18; COOK, W. W. S. Y GUDIOL RICART, J., 1950, pp. 31-32; COOK, W. W. S. Y GUDIOL RICART, J., 1980, pp. 25-26; DALMASES I BALANÀ, N. DE Y JOSÉ I PITARCH, A., 1986, pp. 281-285; DEMUS, O. Y HIRMER, M., 1968, pp. 149, 160; FOLCH I TORRES, J., 1926, pp. 68, 70, 76, 110-113; FRANCOVICH, G. DE, 1955, pp. 415, 423-427; GRABAR, A. Y NORDENFALK, C., 1958, pp. 69, 71; GUARDIA PONS, M., 1992B, pp. 139-142; GUARDIA PONS, M., 2000-2001; GUARDIA PONS, M., 2006; GUARDIA PONS, M., 2011; GUARDIA PONS, M., 2017; GUARDIA PONS, M., CAMPS I SORIA, J. Y LORÉS I OLZET, I., 1993, pp. 53-55; GUARDIA PONS, M. Y LORÉS I OTZET, I., 2013, pp. 196-208; GUARDIA PONS, M. Y MANCHO SUÁREZ, C., 2008; GUDIOL I CUNILL, J., 1927, pp. 232-255; GUDIOL RICART, J., ALCOLEA GIL, S. Y CIRLOT, J. E., 1956, p. 29; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1960-1961, 2, p. 198; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1980, p. 222; KUIHN, C. L., 1930; MASSIP BONET, J. F., 2006; MICHEL, P.-H., 1961, pp. 231-232; MISSIÓ, 1907; MORER I MUNT, A. Y FONT-ALDABA, A. M., 1993; NOVELL CARNÉ, M. T. Y MARQUÈS EMO, P., 2015; PAGÈS I PARETAS, M., 2004B, pp. 183-199; PAYÀS PUIGARNALI, C. Y RIU-BARRERA, E., 2000; PIJOÁN I SOTERAS, J., 1910, pp. 32-34; PIJOÁN I SOTERAS, J. Y GUDIOL RICART, J., 1948, pp. 134-136; POST, C. R., 1930-1966, I, pp. 82, 99-104; PUIG I CADAVALCH, J., 1907; SUREDA I PONS, J., 1981 (1989), pp. 19, 42, 140-141, 188-190, 218, 226, 254, 274, 286, 290-292; SUREDA I PONS, J., 1984, p. 133; WETTSTEIN, J., 1971, pp. 107-108.

## Iglesia de Sant Martí de Taüll

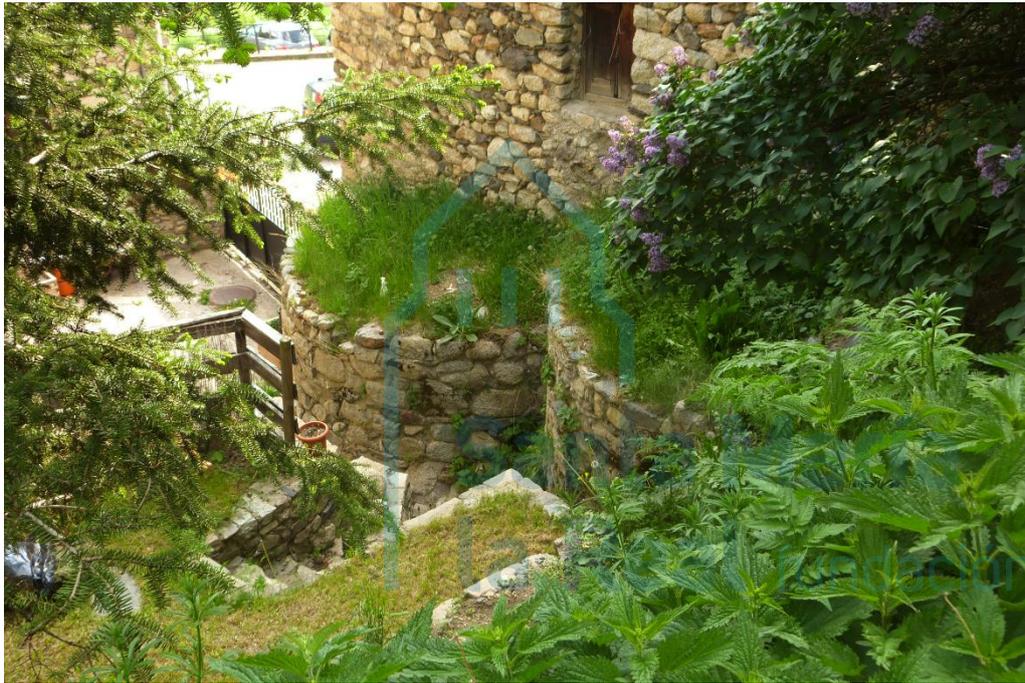
**L**OS RESTOS DE ESTA IGLESIA DEDICADA A SAN MARTÍN encuentran en la planta baja de lo que fueron las escuelas, a medio camino del centro del pueblo y el barrio de Sant Climent.

De la antigua iglesia de Sant Martí de Taüll, de la que no se conocen referencias documentales de época medieval, tan sólo se conserva la parte inferior de dos estructuras absidales que fueron descubiertas en julio de 1970, en el transcurso de unas obras acometidas en el antiguo recinto escolar. Este templo perdió su función parroquial en un momento desconocido, quizás a finales del medievo, y, con el tiempo, pasó a acoger la escuela de la localidad, momento en el que fue compartimentada y adaptada para tal efecto. Un deslizamiento de tierras sepultó la construcción durante el siglo XIX, y cayó en el olvido hasta su posterior redescubrimiento. Muy probablemente, debajo del edificio de la escuela se conserven los cimientos, o al menos algún vestigio, del resto de los muros perimetrales de la iglesia, incluso del ábside norte.

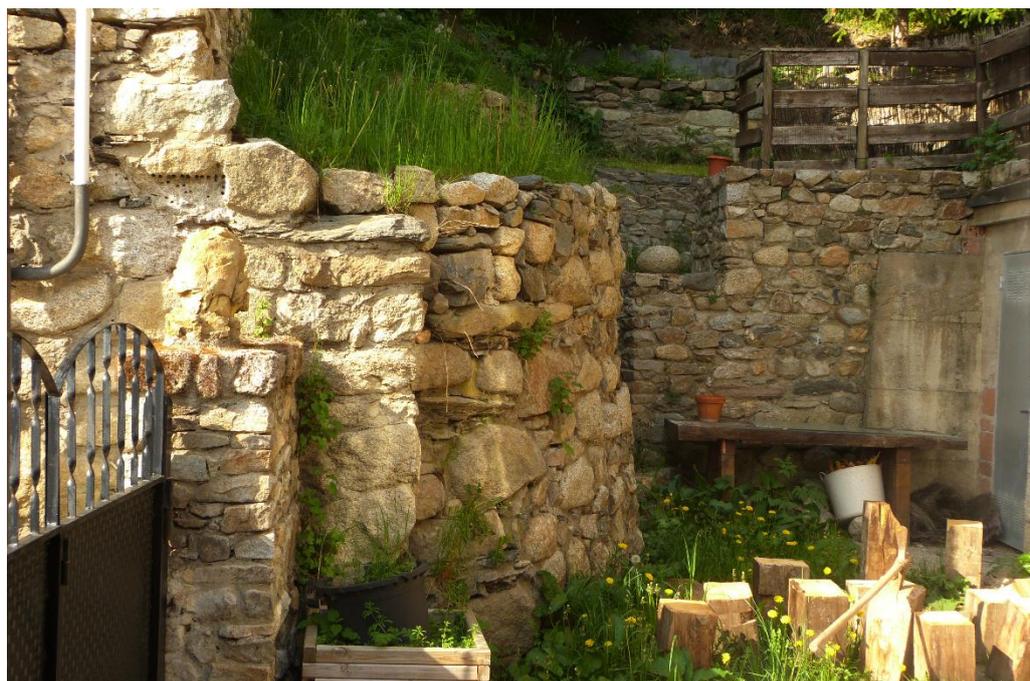
Las dos estructuras absidales semicirculares conservadas podrían haber pertenecido a un edificio de tres naves y otros tantos ábsides semicirculares. Más improbable es, teniendo en cuenta los edificios cercanos, que hubiera estado formada por una sola nave con cabecera triabsidal, o que, siendo en origen de una nave única, se hubiera ampliado con una segunda. Llama la atención la diferencia de nivel que existe entre el suelo de ambos ábsides. Uno de ellos, el situado al Norte, de mayor tamaño, presenta dos lesenas que determinan tres entrepaños que estaban coronados por sendos frisos de arquillos ciegos, algunos de

los cuales se conservaban en 1978, cuando fueron fotografiados. En el entrepaño central se abre una ventana de doble derrame y arco de medio punto extradosado por una chambrana realizada con toscas losas de piedra. De acuerdo a la descripción del edificio realizada en 1996 por J.-A. Adell, en los otros dos entrepaños se hallan sendas ventanas, también de doble derrame. Por su parte, el ábside sur es totalmente liso y parece haber tenido una ventana de un solo derrame.

El aparejo utilizado en los paramentos absidales está compuesto por sillarejo muy irregular, escasamente labrado, de formas y tamaños diversos, dispuesto en hiladas relativamente uniformes. Este tipo de material ha sido puesto en relación por Adell con las zonas más antiguas de la iglesia de Sant Climent de la misma localidad. Esta vinculación ha sido confirmada y ampliada por I. Lorés, que la ha hecho extensiva a la ventana central del ábside norte, que es muy similar a las del nivel inferior del ábside central de Sant Climent. Estos paralelismos entre ambos templos son un claro indicio de que pueden corresponder a la misma cronología, que dicha autora ha situado en el último cuarto del siglo XI.



*Restos de los dos ábsides*



*Restos del ábside sur*

### *Bibliografía*

BASSEGODA NONELL, J., 1970; BELLMUNT I FIGUERAS, J., 1990, pp. 331-347; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XVI, pp. 239-240; GUARDIA PONS, M. Y LORÉS I OTZET, I., EN PRENSA; LORÉS I OTZET, I., 2019.

## *Ermita de Sant Quirc de Taüll*

**L**A ERMITA DE SANT QUIRC se encuentra en el lugar conocido como Pla de l'Ermita, al Sureste de la localidad, en el camino hacia el Port de Rus, paso montañoso que comunica con la Vall Fosca, ya en tierras del Pallars Jussà.

No se conocen referencias documentales de época medieval en relación a este templo, aunque el mismo, probablemente fuese sufragáneo de las iglesias parroquiales de Taüll. Sant Quirc de Taüll, Sant Salvador de Barruera y Sant Cristòfol de Erill la Vall, podrían haber tenido su origen en el ánimo de cristianizar antiguos lugares de culto pagano, fosilizados en el imaginario popular.

Se trata de un sencillo edificio que presenta una planta compuesta por una sola nave y un ábside semicircular orientado al Sureste, y precedido por un amplio espacio presbiterial. Los paramentos exteriores son completamente lisos y están realizados con un aparejo muy diverso, tanto en su forma como en su tamaño, en el que se pueden encontrar desde piedras sin apenas tallar, tanto de proporciones casi megalíticas como pequeños cantos, colocadas de forma bastante irregular, a alargados sillares de piedra toba relativamente bien labrados y dispuestos en hiladas uniformes. Estos últimos se encuentran en la parta alta del ábside y en el muro suroeste. El edificio cuenta con dos ventanas, una en el centro del ábside, muy estrecha y alargada, con derrame simple hacia el interior, y otra, actualmente cegada, en lo alto de la fachada noroeste. La puerta de acceso se encuentra en el tramo occidental de la fachada suroeste, y consta de un arco de medio punto con dovelas de piedra toba, algunas de ellas muy alargadas,



*Vista general*



*Interior*

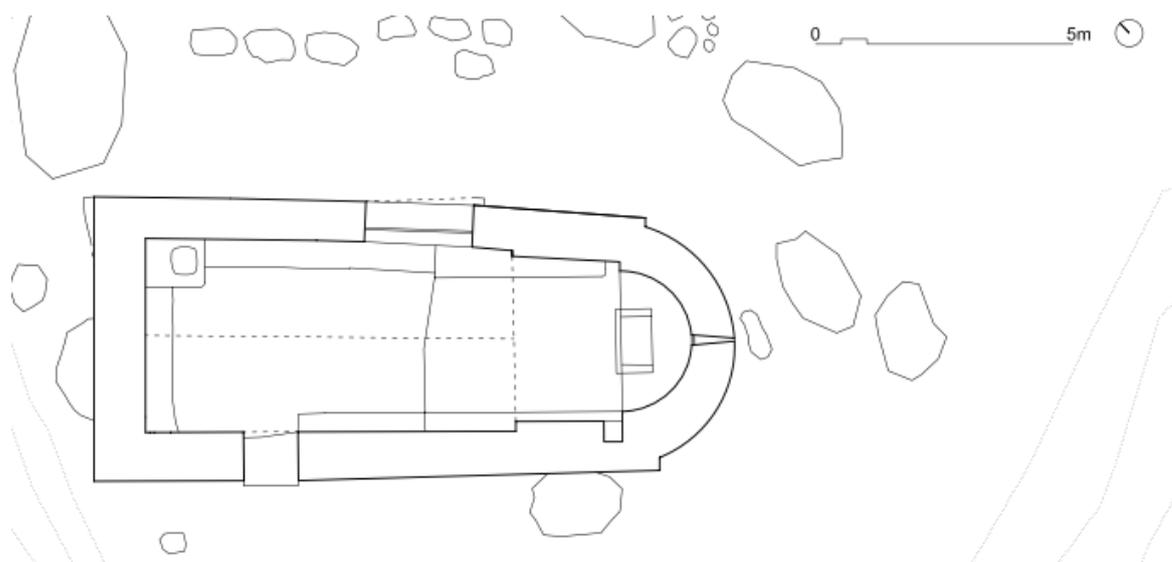
## Santa María

enmarcadas por una chambrana biselada. El centro del muro noreste está perforado por un gran arco de medio punto, probablemente perteneciente a una capilla lateral que no se ha conservado. La techumbre, reformada completamente en la restauración acometida en la década de los noventa del siglo XX, está realizada con modernas losas de pizarra, y es de dos aguas sobre la nave y troncocónica sobre el ábside.

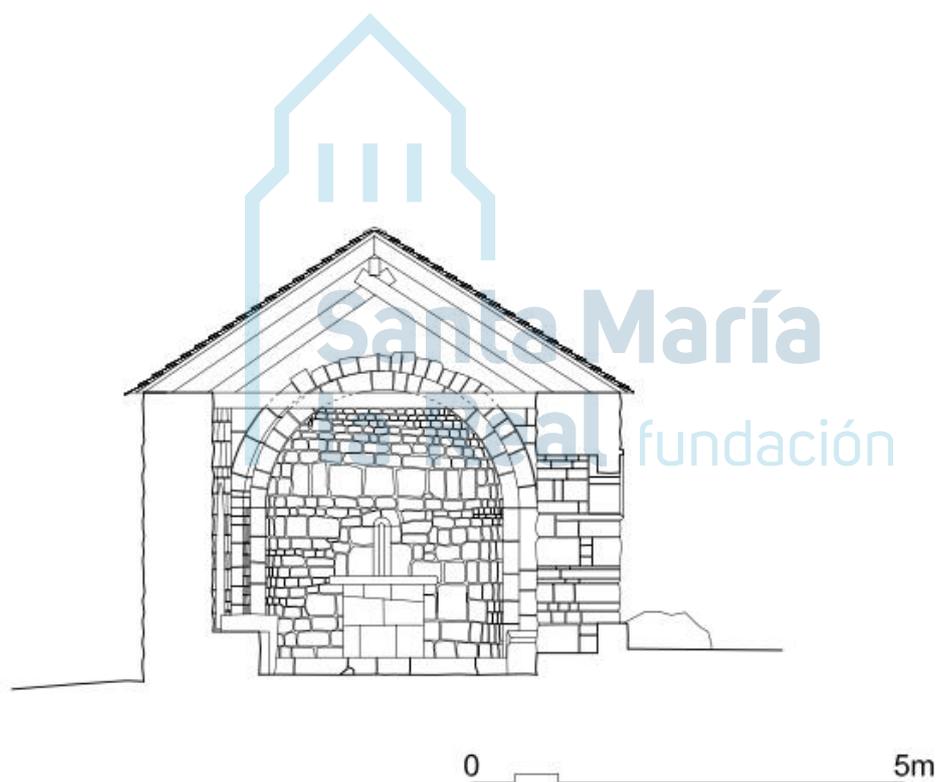
En el interior, la nave se cubre con una estructura moderna de madera, el presbiterio con una bóveda de cañón y el ábside con la habitual de cuarto de esfera. Un banco corrido recorre buena parte de la base de los muros.

En un edificio de dimensiones tan reducidas, llama la atención lo desproporcionado de su presbiterio. En los paramentos laterales exteriores se aprecian, a la altura del punto de unión del presbiterio con la nave, unas llamativas juntas que marcan la separación entre dos tipos de aparejo bien diferentes, mucho más grande en el tramo más cercanos a la cabecera. Si a ello se añade que esta zona del templo se cubre, como ya se ha indicado, con bóveda y no con estructura de madera, como la nave, se puede pensar que, posiblemente, lo que actualmente parece ser un presbiterio podría haber sido originalmente el tramo sureste de una nave de la que se hundió el extremo noroeste.

Se ha datado la construcción de este edificio a finales del siglo XII, sin que se descarte una cronología posterior.



*Planta*



*Sección transversal*

TEXTO: JUAN ANTONIO OLAÑETA MOLINA/NURIA OTERO HERRÁIZ - FOTOS: NURIA OTERO HERRÁIZ - PLANOS: IVAN MIÑAMBRES CAVIA

### *Bibliografía*

BELLMUNT I FIGUERAS, J., 1990, pp. 331-337; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XVI, pp. 257-258.

# *Iglesia de la Nativitat de la Mare de Déu o de Santa Maria de Durro*

**E**L PUEBLO DE DURRO se encuentra ubicado en el valle de Boí, sobre la ribera derecha del Riuet que desagua por la izquierda, en la Noguera de Tor. El acceso se hace por una carretera que sale de Barruera, cruza el río y lo bordea hasta llegar al pequeño pueblo donde a la entrada está la iglesia de la Natividad.

Por lo que concierne a la villa, aparece por primera vez documentada en los pactos y convenios feudales realizados entre las dos ramas condales de Pallars y que condujeron a la división del condado, hecho que se registró en la segunda mitad del siglo XI (1064-1067). En estos documentos se reconocía a Durro como posesión del conde Ramon IV de Pallars Jussà, al que unos años después, en 1070, los hombres del valle de Boí, incluido Durro, hicieron juramento de fidelidad. A principios del siglo XII, la familia de los Erill dominaba buena parte del valle de Boí y su entorno, y las iglesias y parroquias dependían del obispado de Roda, importante centro religioso y de creación artística; muchas de estas edificaciones y de sus programas decorativos se han atribuido a la labor de promoción del obispo Ramón Guillem así como al poder de los Erill. No sabemos hasta qué punto la parroquia de Durro contó con esos apoyos.

Lo cierto es que hasta mediados del siglo XII dependieron de ese obispado. A partir de 1140, la parroquia de Durro se integró, al igual que todo el valle, al obispado de Urgell, donde sabemos que disfrutó de un régimen de autogobierno que se basaba en el sistema de co-rectorías, organización que se comprueba por primera vez con la visita papal de 1373 en la cual participó, junto con otros sacerdotes, el vicario de Durro llamado Pere Amigó, co-rector de la parroquia en ese momento. Unos años después, 1399, se tiene noticia de que se otorga una *portionem* o co-rectoría de la iglesia de Durro a un presbítero nacido en la villa y para 1566 eran diez o doce los co-rectores que tenía la parroquia, el mayor número de todo el valle. El registro de 1723 informa que en Durro el número de porcionarios era ilimitado, hecho que viene a ilustrar que muchas veces las co-rectorías contaban con rentas insuficientes.

La iglesia de la Nativitat de la Mare de Déu ha sufrido serias transformaciones a lo largo de su historia, desde los siglos XII y XIII no se cuenta con una cronología precisa sobre estas modificaciones y hay muchas dudas sobre su disposición primitiva. Es un edificio modesto debido a que no contó con disponibilidad de recursos, pero de considerables proporciones, compuesto por una nave larga y estrecha, con cabecera orientada al Este; del ábside central, que era semicircular, quedan algunos vestigios. En fecha indeterminada, probablemente en la segunda mitad del siglo XII o principios del XIII, se cubrió la nave con bóveda de cañón—a la que después se le dio un perfil levemente apuntado—, dividida en cuatro tramos por arcos fajones que apoyan sobre resaltes adosados a los muros. Con posterioridad, se sustituyó este ábside primitivo, hoy desarticulado, por un cuerpo de planta semitrapezoidal construido con los sillares de la cabecera derribada, y que funciona como sacristía. Se ilumina la iglesia por un solo ventanal central en el muro de poniente, de doble derrame y arco de medio punto.

Al exterior, la estructura de la iglesia se complica por la construcción, a lo largo del muro meridional, de un porche o soportal sostenido por tres arcadas, como en Erill la Vall, y abierto en su extremo occidental.

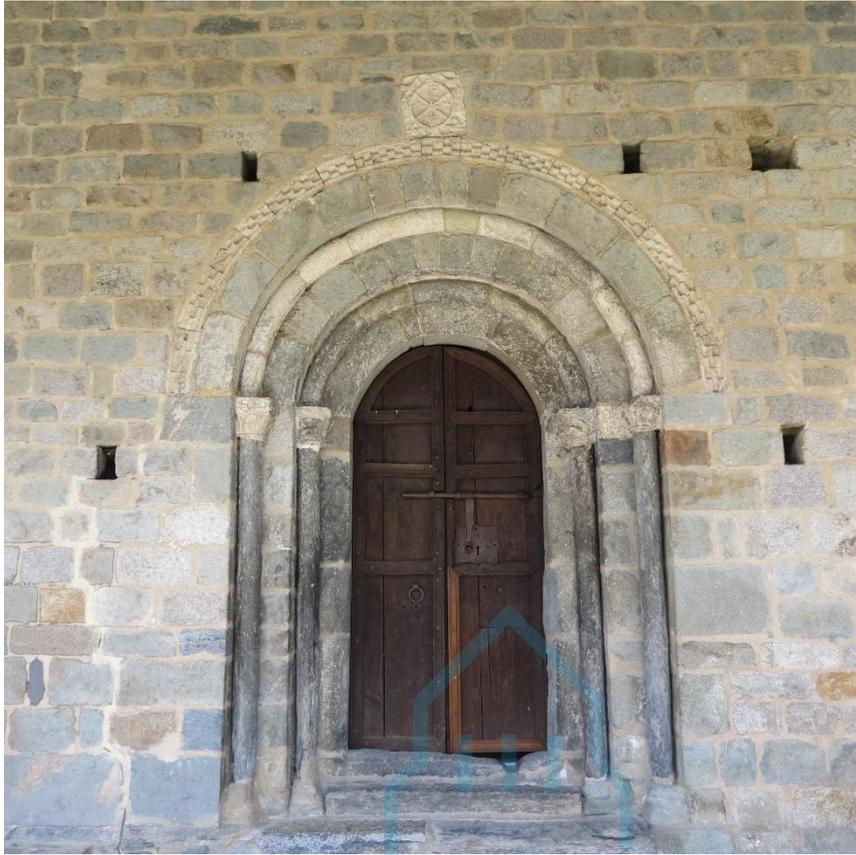
Debajo del envigado que lo cubre, corre una cornisa decorada con ajedrezado. Ahí se encuentra la puerta de entrada a la iglesia, a la que después nos referiremos. Por sus características constructivas y materiales, este soportal se emparenta con la obra de Sant Romà de Casós, Sant Climent d'Iran o la capilla de Sant



*Vista general  
desde el oeste*



*Torre campanario*



*Portada sur*

## Santa María

Quirce, también en Durro. Como muy pronto esta edificación podría fecharse en la segunda mitad del siglo XII, y parece razonable, en opinión de Junyent, Mazcuñán y Adell, que fuera contemporánea a la construcción de la bóveda de la nave, no así a la transformación del ábside primitivo. El extremo oriental del porche está ocupado por una capilla cubierta con cúpula, añadido de fecha desconocida.

En el ángulo noreste, al inicio del muro norte cerca de la cabecera, se levanta la torre campanario, de planta cuadrada con cinco pisos superpuestos y coronada por una cubierta piramidal de pizarra. La división entre los pisos está marcada por frisos de dientes de sierra y, debajo, arcos ciegos, esquema que se repite en las torres del valle de Boí, aunque carece de las proporciones esbeltas de otras torres. También ha sufrido transformaciones como la sustitución de los vanos pareados románicos de medio punto por arcos ojivales en el tercer y cuarto pisos.

En cuanto al aparejo de los muros de la nave, es muy uniforme; presenta sillares de medidas medianas, muy bien trabajados y dispuestos, en hiladas horizontales perfectamente ordenadas como se hace habitualmente; los paramentos están desnudos y son tan sólo interrumpidos por los resaltes angulares y, en la parte superior, por una cornisa parcialmente decorada con ajedrezado y sostenida por arquitos ciegos sobre ménsulas. Todo el conjunto está cubierto por una techumbre a dos aguas recubierta con pizarra.

Este edificio se integra plenamente con las obras de los constructores de otras iglesias del valle de Boí. Teniendo en cuenta sus características específicas, estaríamos ante una edificación con una clara influencia de Santa María de Alaón (Huesca) y de fecha un poco más tardía que las restantes, probablemente la segunda mitad del siglo XII.



*Crismón sobre  
la portada*

La portada de acceso a la iglesia de la Nativitat está abierta bajo el porche –hay otra puerta en el muro norte, a los pies del templo pero que no tiene mayor interés ni ornamentación–, es muy sencilla en estructura y decoración, consiste en un arco de medio punto con dos arquivoltas apoyadas sobre columnas. Encima, un arco que deriva de la chambrana con función ornamental y una cenefa ajedrezada que cubre toda la superficie. Sobre la portada, un crismón en bajorrelieve formado por los caracteres X, P y S (*nomen sacrum* en nominativo de Cristo), el alfa y el omega y un trazo horizontal que, junto al vertical, forma una cruz. Todo ello se encuentra dentro de un círculo inscrito en un cuadrado que en las esquinas superiores muestra dos pájaros afrontados, que recuerdan la iconografía paleocristiana de los pavos bebiendo de la fuente de vida, y en las inferiores dos leones de factura y postura muy similar a los que figuran en uno de los capiteles de la portada. No obstante, uno de estos cuadrúpedos podría ser un toro y, así, hacer referencia junto al león a dos de los evangelistas, Lucas y Marcos. El resto de los espacios está ocupado por motivos vegetales de hojas entrelazadas que se parecen a las del tambor de los dos capiteles internos de las jambas. En las columnas de la portada la decoración está muy dañada por los restos de yeso que la cubren; los dos capiteles externos presentan un motivo que recuerda las hojas de acanto del capitel clásico, en cambio en las cestas internas aparecen figuras de animales afrontados, cuadrúpedos que levantan una pata delantera, unos parecen ser una pareja de leones que giran la cabeza hacia el ángulo, otro quizá un asno y también un rostro humano, tanto éste como las figuras leoninas remiten a algunas composiciones presentes en conjuntos de la diócesis de Urgell.

En líneas generales, esta portada es muy parecida a la de Santa Maria de Còll, aunque de mejor calidad. Tanto por las combinaciones ornamentales que se observan en ella, como por el repertorio de imágenes que recuerdan lejanamente el mundo antiguo, y de formas vegetales y florales que aquí encontramos, se piensa que se trata de una portada probablemente de la segunda mitad del siglo XII.

Las hojas de esta puerta de entrada cuentan con un cerrojo de hierro forjado que consta de un pasador terminado en la cabeza de un animal con ornamentación incisa, y el cual no puede ser anterior al siglo XIV.

Para terminar con la historia de la iglesia, sólo añadiremos que en el siglo XVI se llevó a cabo otra reforma que incluyó un nuevo retablo mayor –del que sólo quedan tablas aisladas–, y la capilla del Santo Cristo, ubicada en el muro norte, donde se colocó la figura del crucificado que daba nombre a la capilla y del que hablaremos más adelante por tratarse del Cristo del Descendimiento románico de esta iglesia. En el siglo XVIII se construyó un segundo retablo para esta capilla, donde se volvió a colocar al Cristo. Por último, en el siglo XIX la iglesia sufrió nuevamente importantes reformas con el tratamiento de sus muros, el pintado y dorado del retablo mayor (1848) y el cambio del pavimento de la losa tradicional al entarimado de madera, que elevó el nivel del piso de toda la iglesia.



*Detalle de la cerradura de la puerta sur*



*Interior*

En el año 1980 fue declarada monumento histórico-artístico, y tres años después el Servicio del Patrimonio Arquitectónico de la Generalitat de Cataluña la restauró por primera vez. La última intervención que sufrió la iglesia fue a finales del año 2000, en que la misma institución cambió los tejados, restauró algunos retablos y encontró entre los escombros, restos de una figura tallada en madera, que se ha identificado como el Nicodemo del Descendimiento, al que nos referiremos más adelante.

## DESCENDIMIENTO DE LA CRUZ

En 1907, cuando se llevó a cabo la misión arqueológico-jurídica del Instituto de Estudios Catalanes al Vall d'Aran y la Alta Ribagorça, uno de sus integrantes, el padre Gudiol i Cunill, escribió la siguiente nota en su libreta: "S. XVIII Durro (6 Sbre)... Nota un Crucifijo de más de medida natur[al] perteneciente a un Descendimiento igual al de Taüll. En el campanario una imagen de mujer con el característico bonete del siglo XIII". Dado que en su exhaustivo repaso de los bienes del templo, no se refirió a ninguna otra imagen, se ha pensado que eran las únicas dos figuras que se conservaban del conjunto.

Del Cristo, del que sólo existe una fotografía publicada por R. Bastardes i Parera, se sabe que desapareció en 1936; de la figura de la Virgen, todavía en 1920 debía de encontrarse en el campanario de la iglesia de Santa Maria de Durro, pues se conserva una fotografía, fechada en ese año, realizada por Vidal i Ventosa (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Arxiu Fotogràfic, clixé 32838). En febrero de 1922 fue adquirida por la Junta de Museos al obispado de la Seu d'Urgell, y en 1937 participó en las dos exposiciones de arte catalán en París. Formó parte de la colección del Museo de Barcelona (núm inv 15 895), y, actualmente, es una de las joyas de talla románica en madera que posee el Museo. En un principio, Folch i Torres identificó esta figura como una de las Santas Mujeres del Calvario o en el sepulcro de Cristo, pero muy pronto se confirmó que había formado parte del Descendimiento de esta iglesia, por el gran parecido que guardaba con el grupo descubierto en Taüll también en 1907, así como con el de Erill la Vall. Hasta antes de la campaña de restauración de 2000-2002, en la que se encontraron *in situ* varios fragmentos de la figura de Nicodemo, la Virgen era la única figura conservada de este Descendimiento de Durro, grupo del que hay poca documentación anterior al siglo XX.

La escultura de María es una talla de madera de tilo que mide 1,88 x 0,51 x 27,5 m, está de pie, vestida con túnica y manto a manera de casulla, abierto a la altura de los brazos; cubre su cabeza con la cofia típica en forma de *guimpa* que cae sobre el cuello. Porter fue el primero que hizo notar el parecido de ésta con la que lleva la imagen de la Virgen María en la pintura del ábside de Sant Climent de Taüll. En opinión de Trens (1946) es una evolución del velo, ya cerrado, signo de pena sobre todo en el Gótico. La *guimpa* lleva al centro, un adorno a base de círculos entrelazados al que se denomina ligadura o lazo, semejante al de las otras imágenes de María de la zona. Su cuerpo está formado por dos piezas de madera verticales y su estado de conservación es bastante bueno, a pesar de que le faltan el antebrazo izquierdo, las dos manos –de la izquierda se conservaba un fragmento y el encaje pero fue retirado y hoy se desconoce su paradero–, algunos detalles de la cabeza, parte de la zapatilla derecha (hoy añadida) y del zócalo o peana (restituido). Es importante señalar que los antebrazos y las manos eran piezas que iban encajadas, unas a la altura del codo y otras en la muñeca, práctica que era frecuente en este tipo de obras. Los brazos de la figura se disponen doblados, el derecho hacia el frente y el izquierdo estaría hacia arriba para sostener el brazo desclavado de Cristo, postura habitual de la Virgen en los descendimientos y que es más visible en la María de Taüll

La Virgen de Durro lleva unos zapatos puntiagudos, como en otras imágenes de ella, que apoya sobre una pequeña peana rectangular, en parte restituida, y debajo de ésta, un vástago o espiga que servía para fijar la imagen a una viga. Tendría una disposición semejante a la de otros descendimientos como el de Erill o el de Sant Joan de las Abadesses –éste de época gótica–, donde María aparece entre José de Arimatea, que sostiene a Cristo, y Dimas, el buen ladrón. Los tres estarían del lado derecho del crucificado, mientras que Nicodemo, san Juan y Gestas, el mal ladrón, estarían en este orden a la izquierda de la cruz. Quizá el de Durro constaría también, como éstos, de siete personajes. En cuanto al lugar donde se podía haber ubicado, se ha pensado que estaría alineado en una viga que iría de costado

a costado a unos 3 m de altura, en el arco de entrada al presbiterio, encima del altar o a la entrada del coro, como en el caso de otros conjuntos.

En cuanto a los rasgos distintivos y cualidades de esta pieza, se puede destacar su postura, que se suaviza por la simetría de los pliegues del manto, la ligera inclinación de la cabeza, que es casi una sugerencia, pero se nota por el desnivel de la espalda y por la postura de los brazos que le da una ligera inclinación al cuerpo. Tiene una gran sobriedad en su estructura, su postura es hierática si se la compara con obras italianas contemporáneas o con ejemplos de otras técnicas donde María muestra un gesto de ternura. Presenta una evidente tendencia a la simplificación de algunos detalles ornamentales, como, por ejemplo, el atado de la cofia, los pliegues de la casulla, que en el lado derecho son cuatro y de exactitud geométrica y los del frente, amplios y regulares siguiendo la anatomía del cuerpo, muy proporcionado. Asimismo, cabe señalar que los pliegues de la túnica trabajados con suma perfección, caen con un gran naturalismo y muestran la silueta de las piernas. De la policromía que tuvo en origen, que atenuaba su actual austeridad, sólo se conservan algunos restos en la parte baja del manto. Estas tallas de madera se recubrían con tela, se les daban capas de yeso, como en la pintura sobre tabla, y sobre ellas se aplicaban los colores al temple. Todas estas características unidas a la perfección de los detalles y a una evidente tendencia a la síntesis hay que interpretarlas, en palabras de Bastardes, como muy propias de la evolución estética de un buen artista en su época de madurez.

El paralelo más próximo a la Virgen de Durro es la figura de María del descendimiento de la iglesia de Santa Eulalia de Erill la Vall, por la disposición de los brazos, los pliegues de la indumentaria, la cofia y la ligadura ornamental, características que hacen suponer una cronología muy próxima para los dos conjuntos, e incluso que hayan sido obra del mismo escultor. No obstante, por su calidad escultórica, la de Durro, en opinión de Bastardes i Parera, es la mejor—de mayores dimensiones, la más esquemática y de canon longitudinal—, de un grupo de cinco Marías que él ha estudiado con bastante profundidad y a las que considera, por su estilo, como exponentes de una escuela de tallistas que recibe el nombre de Taller de Erill o al que también se le suele llamar de la Ribagorza.

Consideramos importante, antes de pasar a hablar del taller, señalar algunos aspectos que resultan significativos en relación a los Descendimientos, dado que esta imagen de la Virgen procedía de uno de ellos. Por su gran tamaño y ubicación están considerados como la escenificación dramática más espectacular del mobiliario litúrgico de madera. Su finalidad era la de mostrar un episodio del momento más importante del calendario litúrgico de la Iglesia, además de la Navidad: la muerte de Cristo que culminaba con la resurrección; debieron de tener un protagonismo especial en las celebraciones de Semana Santa y, sin duda, estuvieron relacionados con el teatro litúrgico de la época, del siglo XII avanzado y con posterioridad. La presencia de algunas de las imágenes, como es el caso de Nicodemo y José de Arimatea, parte importante de este relato, pudo contener, además, un mayor significado porque su actividad se asemejaba a la función que desempeñaban los ministros en el altar, con lo cual adquiriría una dimensión sacramental. Quizá todo esto sea el motivo por el que, en los programas iconográficos de las iglesias, se prefirieron los descendimientos a las crucifixiones. Sin embargo, la insistencia en el tema y en los cristos sufrientes en esta zona específica de Cataluña ha llevado a Mathias Delcor y Josep Bracons a intentar demostrar que, posiblemente, estuvo relacionada con la lucha contra la herejía albigense. Lo cierto es que los conjuntos de descendimientos perduraron en Cataluña hasta épocas posteriores, como el gótico de San Joan de les Abadesses, que hemos mencionado.

Es en Cataluña donde se conserva el mayor número de ellos y donde forman uno de los conjuntos más importantes de la escultura románica, debido a su peculiaridad y homogeneidad, que se hace patente en la tipología, estilo e iconografía. Todo ello se suma a la localización de las piezas dentro de un marco geográfico muy concreto, centrado en los valles de Boí y Aran. Esta zona estuvo íntimamente relacionada con centros de creación artística como Roda de Isábena, la Seu d'Urgell, Toulouse y Comminges.

Desde el punto de vista estilístico, constituyen una de las grandes aportaciones del románico catalán al amplio y rico acervo del románico europeo.

En relación al taller que produjo esta obra y muchas otras, no sólo de descendimientos –como los de Erill la Vall, Taüll, Durro, Mijaran y Sant Climent–, sino también cristos, figuras femeninas en la visita de las Marías al sepulcro, frontales de talla y demás figuras en madera, Cook y Gudiol opinan que por la alta calidad artística de las obras y su carácter unitario, habría que agruparlas bajo la denominación global de escuela y, sin duda alguna, atribuir su trabajo a un taller activo en Taüll o en Erill la Vall. Asimismo, añaden que debido a que el taller nació en una zona carente de escultura monumental, las semillas no pudieron ser indígenas, sino que fueron traídas junto con los programas litúrgicos que se desarrollaron en estos pueblos. Además, para ellos, quienes fundaron el taller eran de origen “netamente hispánico”, aunque no encuentran antecedentes ni entre los imagineros catalanes ni en Aragón ni en Castilla que expliquen el origen de esta escuela de la Ribagorza. Quizá, gracias a su aislamiento y a su pequeña área de influencia, pervivió por muchos años –desde el segundo cuarto del siglo XII hasta las primeras décadas del 1200–, sin alterar su esencia. Por otro lado, [Porter](#) pensó en un taller o incluso en un solo escultor, autor de las piezas que él pudo analizar, hipótesis ésta que fue seguida en su momento por algunos historiadores. Ainaud, por su parte, justifica la existencia de un taller local o comarcal por el área geográfica tan reducida en la que se produjeron las obras (Alta Ribagorza); sin embargo, plantea la cuestión de que no se puede olvidar la existencia de otros cristos de un estilo no muy distinto y de calidad extraordinaria, que se produjeron en otras comarcas limítrofes, como el Pallars Jussà y el Vall d’Aran. Algunos otros proponen la hipótesis de un taller dependiente del obispado de Urgell y con influencias del norte de Italia. Lo que sí se puede es delimitar o hablar de una modalidad estilística, con cierta vigencia en el tiempo; también es posible admitir que hay un núcleo que define al grupo (Mijaran, Salardú, Erill, etc.), y tener presente que hubo una continuidad en obras más avanzadas, es decir, que el taller inicial influyó en las manifestaciones artísticas del Noroeste de Cataluña hasta finales del siglo XIII o los primeros años del XIV. En resumen, que en la actualidad cuestiones como la filiación, el origen del estilo y del taller, así como los artistas que trabajaron en él, son problemas aún sin resolver.

En cuanto al nombre del taller, Gudiol i Ricart le llamó inicialmente “escuela de imagineros de la Ribagorza” y lo situaba en Taüll o Erill. Luego, él mismo creó la expresión “taller de Erill” por el papel que tenía el Descendimiento de Santa Eulàlia en la definición del grupo, además de su calidad, estado de conservación y que es el único que se conserva completo en Cataluña. Por su parte, Bastardes i Parera adoptó esta denominación y la ha utilizado constantemente. Hoy en realidad se ha conservado en espera de poder definir con más claridad todo lo relacionado con el taller y sus obras.

Por lo que se refiere a la datación de la Virgen de Durro ha habido distintas posturas. Folch i Torres, por la técnica de la talla y el estilo de los pliegues, la relacionaba con algunos tipos de escultura monumental románica en piedra del siglo XI, tanto en España como en el sur de Francia, y la situaba a finales del siglo XI o principios del siglo XII. Sin embargo, después de que Porter destacó los paralelismos entre la escultura de María del Fogg Art Museum y la Virgen pintada en el ábside de Sant Climent de Taüll en el año 1123, la postura generalizada de autores como el mismo Folch, Ainaud, Cook, Gudiol o Bastardes, fue la de aceptar como válida esta referencia cronológica, con lo que se estableció la datación para los descendimientos a lo largo de la primera mitad del siglo XII, una época desde el punto de vista histórico, de mayor riqueza en el valle de Boí, con la reafirmación del poderío de los Erill y la dependencia del obispado de Roda, centro importante de creación artística. Gudiol i Cunill fue el primero en proponer un periodo más tardío, el transcurso del siglo XIII, aunque posteriormente diversas opiniones, entre las que se cuentan las de Lorés, Vivancos y Camps, han situado estas obras en la segunda mitad del siglo XII, otro de los momentos de mayor auge en la producción artística de estos valles, sobre todo en pintura mural y sobre tabla. Por su parte, Josep Bracons las ubica a finales del siglo XII y principios del XIII, pues plantea la hipótesis de que pudieron ser un arma ideológica en la lucha contra los herejes albigenses. No obstante, el estado de las investigaciones a la fecha no cuenta con los suficientes elementos técnicos para afinar la datación.

Además de la figura de la Virgen, tenemos noticias también de una talla de madera policromada, del Cristo que formaba parte de este descendimiento de Durro. Durante la misión organizada por el Instituto de Estudios Catalanes en 1907, a la que hicimos mención al hablar de la Virgen, la nota de Cudiol, así mismo hacía referencia a un Cristo de dimensiones mayores al natural y que pertenecía a un descendimiento como el de Taüll. El primero que publicó este descubrimiento fue Puig i Cadafalch, quien participó también en esa expedición, y lo identificó porque el Cristo presentaba en el costado izquierdo la mano de José de Arimatea esculpida en relieve. Esta observación salió publicada en un artículo sobre la imagen de María del Fogg Art Museum en el *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* (VII, 1921-26, p. 208). Posteriormente, Porter y Duran i Canyameres citaron el hecho, pero sin conocer la imagen, sólo basados en el comentario de Puig i Cadafalch. Hoy sólo se conserva una antigua fotografía hecha en Durro en agosto de 1920 por Gabriel Roig, y que se encontró en 1960. El cliché fue integrado al archivo de Albert Bastardes (R-4812) y publicada por Rafael Bastardes en 1977. Recordemos que en 1920 la talla de María se conservaba en el campanario y que se la relacionaba con un Cristo que todavía recibía culto particular en esta iglesia. Más tarde, en 1936 el Cristo desapareció. Lorés comenta que fue destruido y Bastardes que fue quemado, pero el retablo de Erill, que todos daban por incendiado en la Guerra Civil, se encuentra en los almacenes del Museu Diocesà d'Urgell, con lo cual no puede descartarse que el Cristo aún exista en alguna colección, museo o en otro sitio. Desgraciadamente, la fotografía es el único documento con el que contamos y, aunque muy valioso, es deficiente y difícil de interpretar, además su apariencia menos convincente puede deberse a los repintes, añadidos y a defectos de la presentación fotográfica. Se desconocen sus medidas exactas pero, por los objetos visibles en la foto y por su relación con la figura de María, se puede deducir que era de grandes proporciones, quizá se le pueda atribuir una altura por encima de los 180 cm. Debió de tratarse de una talla de calidad—confirmada por la de María—, atribuible al taller de Erill.

Se observa que estaba muy maltratada. De su anatomía, es visible la parte del costillar, donde destaca la mano de José de Arimatea, los brazos, las piernas y, escasamente, el rostro y los cabellos. Sin embargo, a pesar de las evidentes imperfecciones, Bastardes afirma que esta fotografía le ha sido suficiente para descubrir y confirmar que posee las siete características que él atribuye al taller de Erill, por lo que se refiere a las imágenes de Cristo, y aunque en algunos casos los detalles no son fácilmente observables—por ejemplo, los pliegues de las trenzas— hay otros que se muestran muy definidos como la "pectoralización del detroide". También llama la atención sobre una extraña muesca que presenta en el brazo derecho, no comprensible desde el punto de vista anatómico, y que quizá fue consecuencia de alguna manipulación anterior, como la que se hizo cuando se adaptó el brazo caído de la imagen del descendimiento para convertirlo en un crucificado independiente. Este hecho quizá deba entenderse a la luz del Concilio de Trento (1545-1563) cuando muchos de estos grupos, que durante el románico y el gótico tuvieron un importante papel como instrumentos litúrgicos, se retiraron del culto y las imágenes de Cristo fueron reconvertidas en figuras de crucificados. El perizoma o paño de pureza original del Cristo quedó oculto debajo de una tela mal ajustada y que, posiblemente, se puso para esconder el maltrato que tenía la imagen en esa zona y reaprovecharla. En cuanto a la cruz, no sabemos si la que se ve en la fotografía es la original. Es de sección cilíndrica, con el arranque de pequeñas ramas, como árbol de la vida. Lo cierto es que hay otros Cristos de la época, la mayoría destruidos y que conocemos sólo por fotografías, que presentan esta tipología de cruz como el de Mur, el de Limiana y el de Montmagastre.

Por lo que se refiere al destino que tuvieron las imágenes del Descendimiento de Durro, los últimos trabajos de restauración de la iglesia, y en especial del retablo del Santo Cristo (2000-2002), por parte del Servicio del Patrimonio Arquitectónico de la Generalitat, han dado pie a Sierra i Reguera a elaborar una hipótesis. Él piensa que en sus orígenes, estaría situado a la entrada del ábside sobre una viga alta, sin poder precisar cuánto tiempo permaneció en ese lugar. Es probable que con la reforma del siglo XVI, en la que se construyeron un nuevo retablo mayor y la capilla del Santo Cristo, el conjunto hubiera sido trasladado a un espacio lateral, quizá esa misma capilla, y en el retablo se colocaría al Cristo. En 1734 se volvieron a hacer transformaciones en este recinto, entre otras, un nuevo retablo para enmarcar al crucificado, se vistió a la imagen y, posiblemente, se repintó, el resto de las figuras se desmontaron o fueron arrancadas. Las reformas del siglo XIX fueron bastante considerables porque, entre otras obras,

desmontaron el retablo de esta capilla para cambiar el piso, y al volverlo a montar utilizaron fragmentos de alguna de las figuras para los macizos de obra y piedra donde se asentó el retablo, como se ha constatado en esta última restauración.

En cuanto a la datación del Cristo, las piezas ribagorzanas del taller de Erill estudiadas por Bastardes se sitúan entre los siglos XII y XIII.

Como mencionábamos, entre los años 2000-2002 se llevaron a cabo trabajos de restauración en la iglesia de Durro por parte del Servicio del Patrimonio Arquitectónico de la Generalitat y al inicio de estas labores, detrás del retablo del Santo Cristo ubicado en la capilla de esta misma advocación, en el costado norte de la iglesia, se encontró un fragmento que consistía en los dedos de una mano, en relativo buen estado y con restos de policromía. Se catalogó y de momento se guardó. Unos meses después, al desmontar los macizos de obra y piedra sobre los que se apoyaba el retablo, se descubrieron más fragmentos de madera esculpidos que habían sido reutilizados: un antebrazo que conservaba la capa pictórica original, una cabeza, un cuerpo y otros trozos más pequeños. En 2001 fueron restaurados en el Centro de Restauración de Bienes Muebles de la Generalitat de Cataluña (CRBMGC).

Están trabajados sobre madera de alba (blanca), la cabeza muy desgastada en algunas partes; presenta un rostro de canon alargado, nariz recta, labios entreabiertos y una barba hecha a base de acanaladuras que van de los lados hacia el centro. Pareciera portar gorra y, del lado izquierdo sobre la oreja, se alcanzan a ver algunos cabellos de canales rectos y parte de la capa de preparación de la policromía. El cuerpo sin brazos es el fragmento más grande, ligeramente inclinado a la izquierda, con restos de pintura roja original en el centro, y en la cintura, un cinturón de nudo que cuelga. La parte baja del torso refleja la abertura de las piernas, que debieron de encajarse a los lados con grandes clavos, uno de ellos todavía aparece. El antebrazo se conserva entero, con policromía en rojo desde el encaje del codo hasta la muñeca, y se alcanza a ver lo que quizá era el final de la manga; la mano muy cerrada como si cogiera el mango de una herramienta que hoy no existe. La otra mano, primer pedazo encontrado, muestra los cuatro dedos hasta la palma. Los rasgos de la cara y cabeza, al igual que los cuatro dedos de una mano, podrían inclinarnos a pensar en José de Arimatea, Nicodemo o quizá en alguna otra figura del descendimiento, pero la mano cerrada alrededor de lo que podrían ser las tenazas con las que se desclavó a Cristo de la cruz, nos remiten, sin duda, a Nicodemo.

Mientras avanzan las investigaciones, hoy la figura del supuesto Nicodemo está instalada en una vitrina del coro de la iglesia de Durro y los fragmentos se han colocado siguiendo la postura de este personaje que desclava el brazo de Cristo con las tenazas.

## VIRGEN CON EL NIÑO

Hasta el año 1936 esta imagen de la Virgen estuvo como titular en la iglesia de Santa María de Taüll. Por lo que parece provenía de la parroquia de Durro y actualmente se desconoce su paradero, sólo se conserva una fotografía del año 1922 en el Archivo Mas.

La escultura de madera policromada presenta a María sentada en un asiento del tipo cofre moldurado, con los pies apoyados en un escalón figurado y vestida con un manto que le cubre parte de la espalda y le cruza por delante. Los bordes del manto, de la túnica, del cuello y la parte inferior están decorados con punteado. Sobre su rodilla derecha sostiene al Niño, que aparece coronado y bendice con su mano derecha, mientras que coloca la izquierda, cerrada, sobre la rodilla. Su indumentaria es la habitual en las representaciones iconográficas de la *Sedes Sapientiae*. Parece que la Virgen podría haber llevado un objeto en la mano izquierda, el cual ya no figura en la fotografía.

En opinión de Cook y Gudiol, la figura es una talla tosca que puede agruparse con las obras más tardías de la escuela de Lleida, junto con algunos crucifijos y un pequeño Cristo que se encuentra en Sant Climent de Taüll y, aunque conserva el "sintetismo estructural arcaico", da una versión posterior al 1200 (mediados del XIII), del humanismo presente en el núcleo básico de la imaginería del valle de Boí. Por su parte, Carbonell también le da una datación tardía, siglo XIII, y Llarás comenta que tanto los rasgos

faciales más naturalistas de esta escultura, a diferencia de la mayoría de las imágenes del siglo XII, como la semejanza con obras como las vírgenes de Cubells o de Santa Linya (Noguera), hoy en lugar desconocido, confirman para esta imagen una datación no anterior a la segunda mitad del siglo XIII y nos hablan, también, de su desvinculación de las características formales del taller de la Ribagorza.

#### PLAFONES DE MADERA

Por último, para terminar con esta reseña sobre los bienes de época románica conservados o perdidos de la iglesia de la Natividad de Durro, nos referiremos a dos plafones de madera que se encuentran en el coro de la iglesia, y que hoy forman el respaldo de un banco de fecha posterior. Están hechos en madera de pino, miden 80 x 50 cm y muestran una decoración de motivos geométricos, como pequeñas arcuaciones en herradura, discos, círculos calados unidos de dos en dos por bandas longitudinales, motivos triangulares calados, rombos de perfil escalonado y estrellas de seis puntas inscritas en círculos, todos estos diseños organizados en tres bandas. Uno de los plafones tiene las estrellas de seis puntas aserradas en su tercio inferior y es curioso que este tercio aparezca en la parte superior del segundo plafón, señal clara de que posiblemente en origen formaron un solo plafón que, al ser reutilizado, se cortó para construir el respaldo del nuevo banco. Este plafón seguramente perteneció a otro mueble de madera.

La gran semejanza que tienen los dos fragmentos del plafón de Durro con los plafones laterales del banco de Sant Climent de Taül, ya fue observada por Gudiol en 1907, quien en sus notas ponía que habían sido realizados por la misma mano. Asimismo, en relación al de Taüll, hacía la observación de que, aunque parecía un banco muy antiguo, bien mirado uno podría creer que se trataba de la obra de un carpintero influido por el estilo morisco del siglo XVI. Ainaud por su parte añadía que las estrellas de seis picos procedían de una tradición popular muy antigua. Los paralelismos y coincidencias entre ambas obras son totales: se aprecian en el mismo tipo de madera, su anchura, el tratamiento técnico y los elementos decorativos, aunque la ordenación de estos sea diferente. En el estudio que Llarás hace del banco de Taüll, señala la posibilidad de que los plafones laterales de éste se hayan reaprovechado de otro conjunto u obra de carpintería. Una prueba más que puede avalar esta suposición es la fotografía conservada en el archivo Mas (clicé MB-2054) que data del año 1907, donde se lee: "Banco de Taüll, Museo de Arte de Cataluña" y aparecen dos plafones similares a los de Taüll, pero lo sorprendente es que el panel derecho de la fotografía es el mismo que figura a la izquierda del banco de Durro. Aún así, no hay que perder de vista que la foto es parcial y que cabría la posibilidad también de un error de marcaje en la fotografía. Sin embargo, la cercanía entre Taüll y Durro lleva a pensar a Llarás que quizá todos los paneles pertenecieron a la misma obra.

En relación a la datación que se les asigna a los plafones de Durro, la mayoría de los autores les otorgan la misma que a los de Taüll. En las últimas investigaciones de Celina Llarás sobre este banco –donde analiza detalladamente las cuestiones de carácter técnico, formal y ornamental–, ha llegado a la conclusión de que se trata de un mueble no románico, y que no se le puede considerar dentro de los siglos XII y XIII, como en algún momento se pensó, sino que es más bien una obra resultado de un reajuste de piezas descontextualizadas, que debieron formar parte de otras construcciones, que puede ser valorable como una obra popular y atemporal y cuya datación podría ser medieval pero también posterior. El repertorio ornamental y técnico es de tradición medieval pero no tiene lógica si se le valora aisladamente. El tipo de herramientas utilizadas no es anterior al siglo XV, y alguna de las técnicas que se empleó pertenece a la segunda mitad del siglo XIV. A la fecha, y dado el estado de la cuestión, es muy difícil aproximarse a una datación satisfactoria y lógica para estas piezas.

## Bibliografía

AINAUD DE LASARTE, J., 1973, p. 122; AINAUD DE LASARTE, J., 1980, p. 130; AINAUD DE LASARTE, J., 1989B, p. 158; ALCOLEA BLANCH, S., 2008, pp. 74-113, XVIII, 162; BARRAL I ALTET, X., 1997, pp. 194-195; BASTARDES I PARERA, R., 1978, pp. 58-61 Y 300-311; BASTARDES I PARERA, R., 1980, pp. 110-118; BRACONS I CLAPÉS, J., 1998, pp. 197-205, FIG. 6; CAMPS I SÒRIA, J., 1997, p. 13; CAMPS I SÒRIA, J., 2010, S.P.; CAMPS I SÒRIA, J. Y DECTOT, X., 2004, pp. 71-78; CARBONELL I ESTELLER, E., 1974-1975, I, p. 77; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. Y CAMPS I SÒRIA, J., 2008, pp. 157-158; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, pp. 296-297; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XVI, pp. 198-204; COOK, W. W. S. Y GUDIOL I RICART, J., 1980, pp. 296-301, FIGS. 374 Y 381; DELCOR, M., 1991; ESPAÑOL BELTRAN, F., 2004; ESPAÑOL BELTRAN, F. Y YARZA LUACES, J., 2007, pp. 178 Y 184-185; FOLCH I TORRES, J., 1926, pp. 102-104, FIG. 131; GUARDIA PONS, M. Y LORÉS OTZET, I., 2013, p. 103; LLARÁS USÓN, C., 1998-1999, pp. 107-126; LORÉS I OTZET, I., 1992, pp. 150-151, N. 16; PORTER, A. K., 1932, pp. 129-136; PUIG I CADAFAŁCH, J., FALGUERA, A. DE Y GODAY, J., 1909-1918, III (II), p. 764, FIG. 1 113, 2A; SIERRA I REGUERA, A., 2003; YLLA-CATALÁ I PASSOLA, G., 2004.

## Iglesia de Santa Maria de Cardet

**A** LA ENTRADA DEL VALLE DE BOÍ, sobre la ribera de la Noguera de Tor, se encuentra el pequeño pueblo de Cardet. El acceso está indicado en la carretera del valle por una desviación a la izquierda. Es en el extremo oriental de la villa donde se levanta la iglesia de Santa Maria.

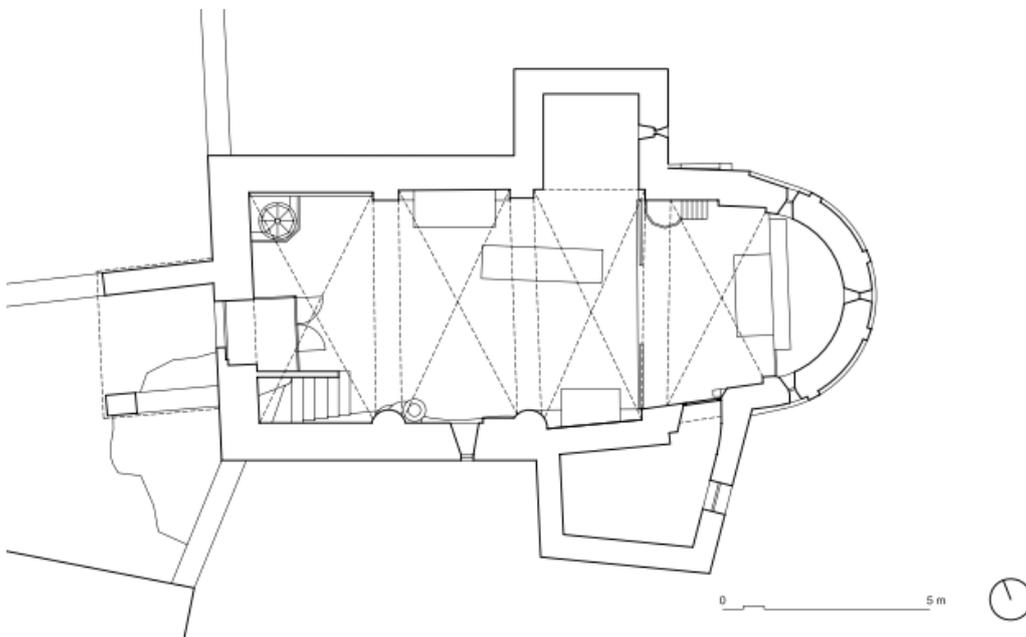
La primera noticia que se conoce sobre *Cardeto* se remonta al año 1054, cuando aparece como lindero del distrito de Castelló de Tor, en la venta que una dama de nombre Eizolina hizo al rey Ramiro I. En la segunda mitad del siglo XI, Cardet es nombrada con frecuencia en los convenios pallaresos, ya fuera porque era vendida, cambiada o definida por los condes de Pallars Sobirà a favor de los de Pallars Jussà. Para 1070 Ramon IV de Pallars Jussà debió de entregarla como feudo al linaje de los Guerreta, y, en el siglo XII, está documentada como alta señoría de los barones de Erill. Uno de ellos, Bernat de Erill, en 1157, antes de marchar a Jerusalén, y para la salvación de su alma, dejó en alodio al abad Pere y a los canónigos del monasterio de Santa María de Lavaix, el castillo de Cardet con sus términos y pertenencias; seguramente se incluía la parroquia de Santa Maria, que también dependió de Lavaix hasta la Desamortización, aunque en su inventario, de principios del siglo XIII, no aparece. No se cuenta con ninguna referencia directa a la parroquia de Cardet hasta 1373, cuando, en visita pastoral por el valle de Boí, el nuncio papal se entrevistó, entre otros sacerdotes, con el rector de Cardet.

La iglesia dedicada a santa María es una construcción de reducidas dimensiones y aparentemente muy sencilla, pero que encierra una historia constructiva muy compleja y, por lo mismo, demanda para su estudio una buena exploración arqueológica y arquitectónica de las estructuras. Parece que la parte más antigua corresponde al muro sur y parte del de poniente, datable en el siglo XI. Esta iglesia, que constaba de una sola nave, fue reformada en el siglo XII con la construcción del ábside y de la bóveda de cañón que cubría la nave, apoyada, al menos, en dos arcos fajones soportados por pilares semicirculares adosados a los muros perimetrales. En el lado izquierdo del centro de la nave, se encuentra el acceso, por un estrecho corredor, a la cripta, formada por una nave corta —que corresponde al tramo de bóveda de levante de la iglesia—, con ábside semicircular en cuyo centro se abre un vano de un solo derrame; en sus paredes laterales hay una serie de hornacinas rectangulares, quizá con función funeraria. Tanto por su presencia como por la tipología, esta cripta es la única que se conoce de esa época en el valle de Boí.

Actualmente, la iglesia presenta la nave única dividida en cuatro tramos por arcos fajones y cubierta con bóvedas de arista. Los arcos se apoyan en pilares semicirculares en el muro sur y rectangulares, alterados, en el muro norte. El ábside semicircular está oculto por un retablo barroco, pero aún pueden verse los bancales del arco de triunfo alterado cuando se tendieron las bóvedas. Asimismo, a la derecha del ábside



*Vista general*

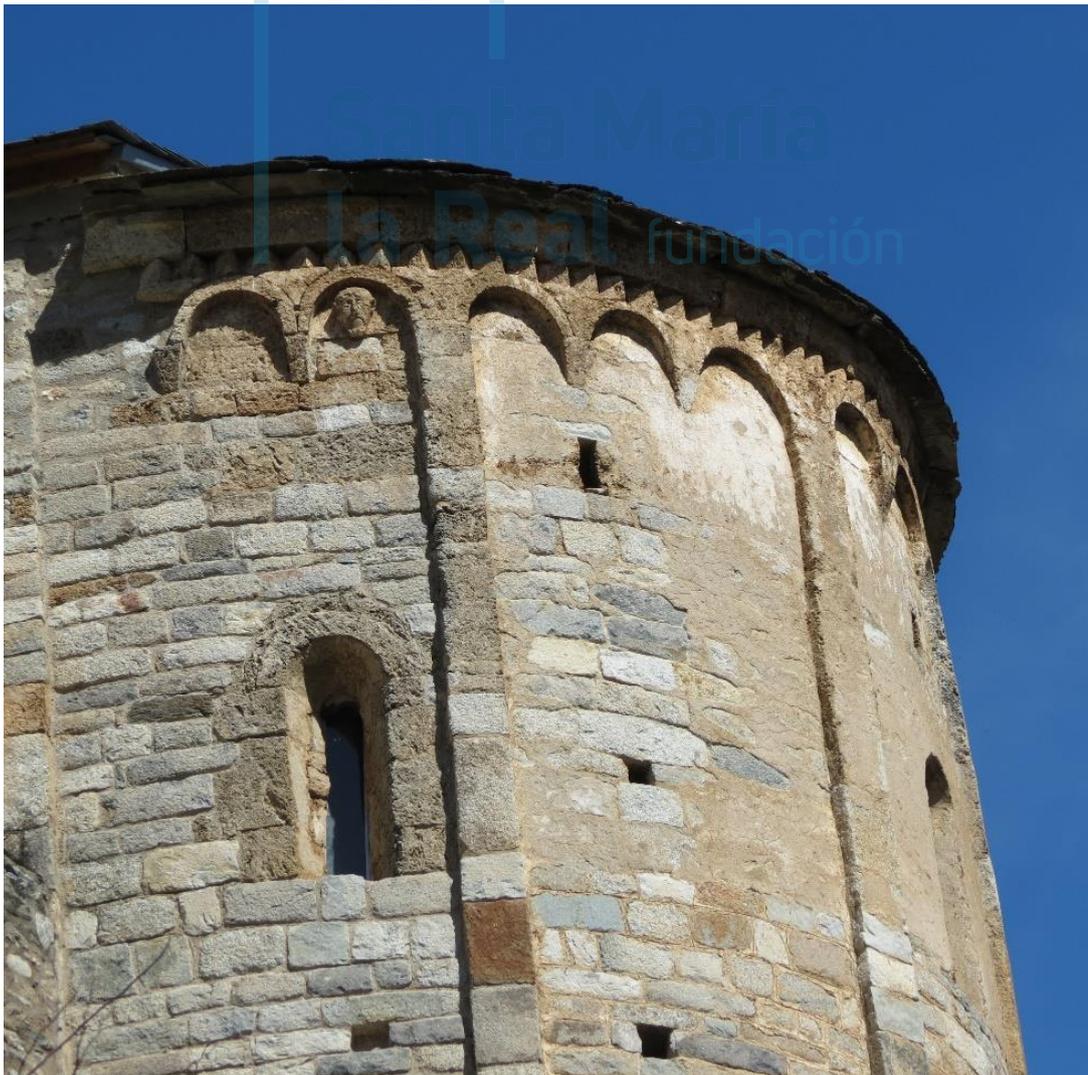


*Planta*

se agregó a la obra original una habitación de planta irregular que funcionó como sacristía, y en el muro norte de la nave una capilla. Asimismo, a los pies de la iglesia hay un coro de madera totalmente enyesado y decorado. Todas estas alteraciones y transformaciones hacen que sea muy difícil observar la estructura original del edificio, que sólo es visible al exterior, razón por la cual no se puede leer la historia constructiva del edificio.

La puerta de entrada se encuentra en la fachada occidental, y fue alterada por la construcción de un arco rebajado que le redujo la altura. Está cobijada por un porche con una sencilla estructura de viguería a dos aguas. La portada presenta un arco de medio punto en cuyas dovelas aparecen incisos un crismón y una cruz. Por encima de la cubierta hay dos ventanas de un solo derrame, y remata la fachada una espadaña de dos niveles, con dos vanos en el primero y uno solo en el segundo.

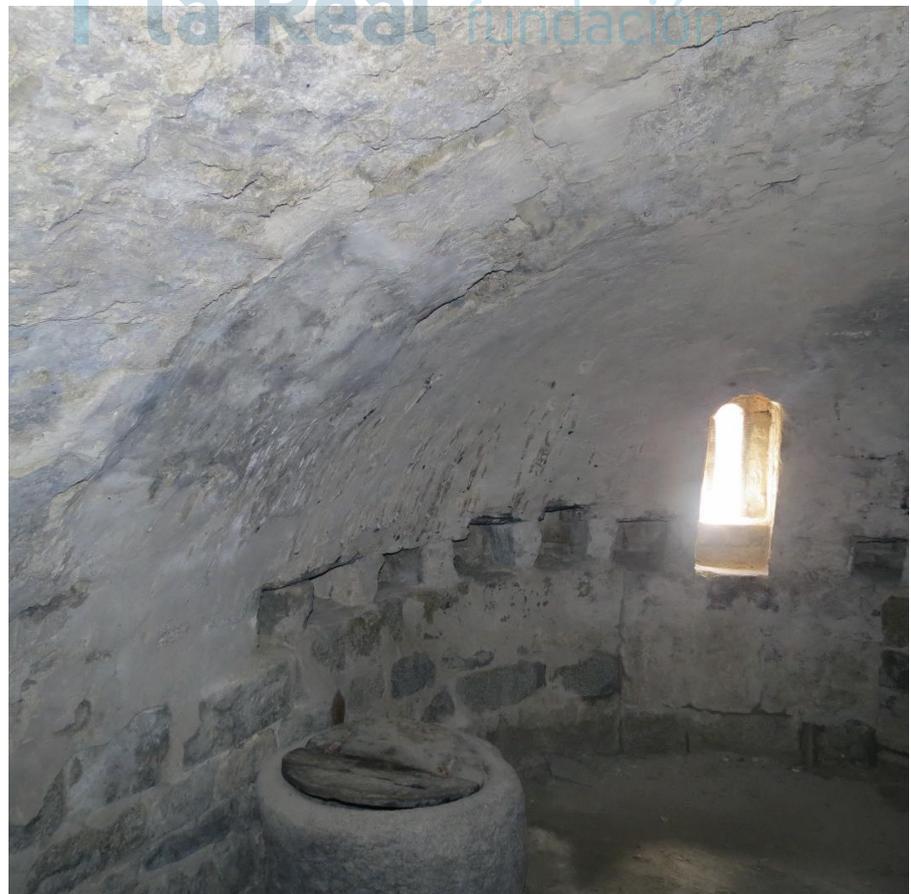
La cabecera es mucho más elevada en relación al cuerpo de la iglesia y al nivel de la cripta, debido a la configuración del terreno de fuerte pendiente en esa zona. Ninguna fachada tiene ornamentación a excepción del ábside, que exteriormente está articulado en cinco entrepaños divididos por lesenas que delimitan, debajo del alero, el friso continuo de dientes de sierra y las arcuaciones, esculpidas en un solo sillar, en series de tres. Llama la atención en el primer entrepaño sur, la tercera arcuación, en la que aparece una pequeña cabeza humana. Se abren en el lienzo absidal tres ventanas de doble derrame y arco de medio punto monolítico. El aparejo de los sillares es regular y alterna con piezas más toscas en la formación de lesenas. La fachada de poniente está construida con sillares bien tallados, de hiladas anchas y dispuestos regularmente, en cambio la del sur es de aparejo irregular dispuesto en hileras horizontales y desiguales. La ventana de esta fachada es de factura reciente.



*Vista exterior del ábside*



*Detalle del interior del ábside*



*Interior de la cripta*

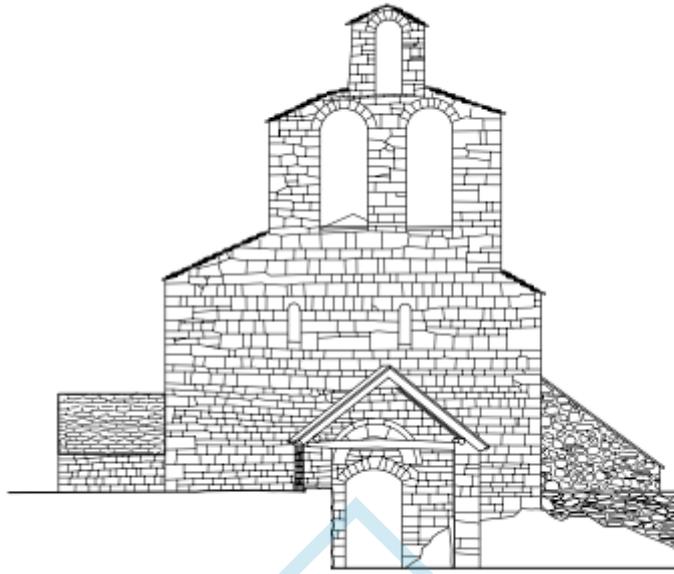
Santa María  
la Real fundación

Debido a estas diferencias de aparejo, a las disfunciones en su estructura y a la falta, como decíamos en un principio, de exploración arqueológica y arquitectónica, se han planteado algunas hipótesis sobre su tipología, el proceso constructivo y cronológico. Ante todo, habría que señalar las enormes semejanzas entre ese proceso constructivo de Santa María de Cardet y el que se ha encontrado en las exploraciones de Santa Eulàlia de Erill la Vall, el paralelismo y la tipología de los pilares permiten situar el proceso de reforma en torno a 1123, fecha de consagración de Sant Climent y Santa Maria de Taüll, donde se encuentran el mismo tipo de pilares. Se cree que unos años después debió de rehacerse la parte alta del muro de poniente; posteriormente, sin poder asignar una fecha, al hundirse la bóveda y derrumbarse el muro norte, se adoptó la solución de las bóvedas de arista y los pilares rectangulares que se encuentran adosados al muro norte.

Por último, es importante insistir, por un lado, en la relación entre las iglesias de Santa Maria de Cardet y Santa Eulàlia de Erill la Vall, porque ha permitido un mayor acercamiento a los complejos y acelerados procesos constructivos que se dieron en el valle de Boí entre finales del siglo XI y el primer cuarto del siglo XII, y por otro lado. El referente más claro a la disposición exterior en dos pisos del ábside de Cardet es el ábside central de la catedral de Roda de Isábena, de la que, por cierto, dependían las iglesias del valle de Boí. Además, este esquema de paramento absidal continuo al exterior en el que se superponen los niveles de la cripta y de la iglesia, es bastante habitual en el reino de Aragón, donde se utiliza en el castillo de Loarre, Murillo de Gállego o Luesia. Un precedente de este tipo de solución arquitectónica se encuentra en el monasterio de Leyre.



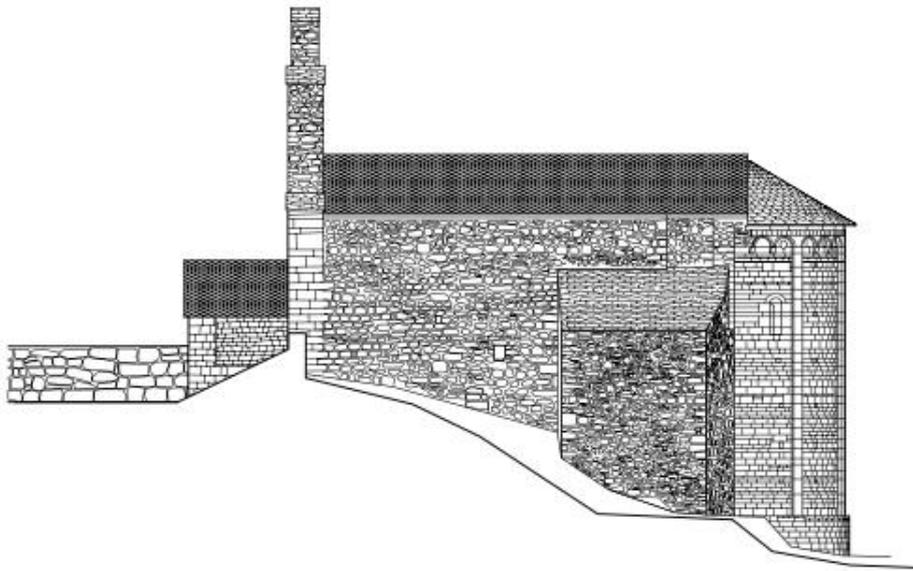
*Planta cripta*



*Alzado oeste*

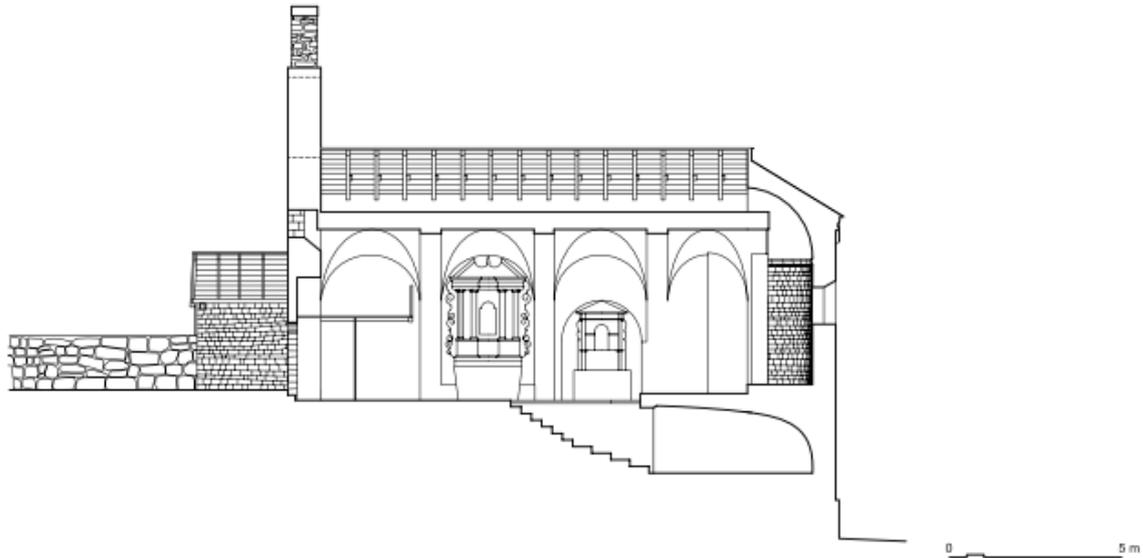
0 5 m

# Santa María la Real fundación



*Alzado sur*

0 5 m



Sección longitudinal

#### FRONTAL DE ALTAR

El frontal de altar perteneciente a esta iglesia de Santa Maria es una de las obras más destacadas del taller de la Ribagorza. Fue adquirido como parte de la colección de Lluís Plandiura por el Museo de Barcelona en el año 1932, y hoy forma parte importante de los fondos del Museu Nacional d'Art de Catalunya (núm. 3 903). Está compuesto por tres calles, una central y dos laterales, divididas éstas en dos registros. Sus medidas son 0,96 por 1,62 m. Se trata de un ciclo dedicado a la infancia de Cristo presidido por la imagen central de la *Maiestas Mariae*. En estilo narrativo se suceden las escenas, de iconografía muy tradicional, de la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento, la Epifanía, la Degollación de los Inocentes y la Huida a Egipto, todas ellas distribuidas en torno a la imagen de la Virgen y el Niño, que ocupa el espacio central, de doble tamaño que los cuatro compartimentos laterales, separados estos horizontalmente por una franja con decoración vegetal similar a la que encontramos en el frontal de altar



Frontal. @ MNAC - Museo Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

de la Virgen de Rigatell. El tema de la *Maiestas Mariae* es frecuente en los frontales de altar, lo que ha llevado a pensar que se trata de una transposición a la pintura, de las imágenes escultóricas de culto que existían en las iglesias. Además, en la mayor parte de ellos aparecen las escenas que hemos enumerado de la vida de Cristo y de María, como es el caso de los de Còll, Espinelves y Lluçà, Avià, Mosoll, Rigatell y este de Cardet.

En el compartimento central, dentro de la mandorla, está María, sentada sobre un taburete con un cojín y cubierto con una tela ornada con unos flecos; sostiene al Niño de forma natural, sobre su rodilla diestra, los dos de tres cuartos y no de frente, con la cabeza ligeramente girada a la derecha. Si bien lo habitual es que Jesús se sitúe sobre la rodilla izquierda, esta modificación, como comenta Ainaud, puede responder a la relación del tema principal con la escena de la Epifanía que se encuentra en el compartimento inferior izquierdo, y debería ser entendida como influencia de los grupos escultóricos.

Cook, por su parte, le añade significado cuando afirma que se trata de una ruptura con la frontalidad románica en aras de un mayor naturalismo. En cuanto a la representación de la mandorla, que en el arte bizantino estuvo siempre ligada a la noción de divinidad, a la persona de Cristo, en el arte románico pierde este significado riguroso y dogmático, y vemos como en la pintura catalana, se utiliza también para la figura de María. Además, la Virgen aparece nimbada y coronada como Reina del Cielo, rasgo propio de las obras del siglo XIII. La corona está adornada con flores de lis, símbolo de castidad asociado siempre a ella. El Niño, con nimbo crucífero, bendice con su mano derecha, mientras que con la otra apoya el libro sobre su pierna. En el centro del lado biselado del marco superior se lee la inscripción MATER D[omi]NI.

En las esquinas, flanquean la mandorla los símbolos de los evangelistas; en la parte superior Mateo y Juan con sus nombres escritos en la cara biselada del marco, MATEVS y IOANNES; en la parte inferior, el león de Marcos y el toro de Lucas, que llevan entre las patas sus filacterias donde se lee MARCVS y LVCAS. El tema de la *Maiestas Mariae* acompañada del Tetramorfos ha llamado la atención de diversos autores (Cook, Sureda, Loosveldt) que ven en ello una contaminación de la *Maiestas Domini*. No obstante, en Cataluña, desde inicios del siglo XII, es habitual encontrar a la *Maiestas Mariae* presidiendo el ábside acompañada del Tetramorfos, como es el caso de las pinturas de Santa Maria de Taüll (1123)

Siguiendo el orden de la lectura de las escenas del frontal, tenemos en el compartimento superior izquierdo dos representaciones, separadas por una delgada columnilla: la Anunciación y la Visitación. En la primera, aparece María, quien en una mano lleva un libro y con la otra saluda el mensaje del arcángel Gabriel, que porta un largo cetro; a un costado, la Visitación enmarcada por columnillas. Las inscripciones correspondientes se encuentran en el bisel superior, GABRIELIS y la salutación AVE MARIA y sobre el abrazo de María e Isabel, ELISABET y MARIA.

En el recuadro superior derecho se desarrolla una doble escena, pero en este caso sin ningún elemento de separación: el Nacimiento del Niño Jesús y el Anuncio a los pastores. El unir en una misma narración estos dos episodios es tradición en obras del repertorio bizantino. Por la diferencia de tamaño de las figuras se señala cuál es la escena principal, el Nacimiento, donde la Madre de Dios aparece sobre el lecho en forma de jergón, a la manera bizantina, detalle que nuevamente remite al mosaico bizantino con antecedentes significativos en Cataluña, como es el caso del frontal de Avià. Sobre su cabeza figura la inscripción MARIA y, entre ella y José, –a un lado sentado con su báculo–, el pesebre, donde se lee IHS, con el Niño recostado y acompañado del buey y la mula, mientras un ángel que baja del cielo parece hacer alusión al aviso en sueños a José para que inicie la huida a Egipto, tema frecuentemente sintetizado en la composición del Nacimiento. En el bisel superior aparece el nombre IOSEP.



Detalle del frontal.  
Anunciación y  
Visitación. @ MNAC  
Museo Nacional d'Art  
de Catalunya,  
Barcelona

Por lo que se refiere a la representación del anuncio a los pastores, su esquema compositivo es muy habitual, aunque, como apunta Post, en este caso concreto es relevante la aparición del paisaje. Entre montañas con árboles, corderos, cabras y un perro con trailla, el ángel se dirige a dos pastores cuya inscripción se encuentra en el bisel derecho: PASTORES. Este tema, mucho más frecuente en murales y frontales que el del baño del Niño, se inspira en el pasaje de san Lucas (Lc. 2, 8-20) y ha sido interpretado de distintas maneras. Sureda habla de dos tipologías básicas en representaciones tardorrománicas, la de Santa Maria de Barberà que imita la disposición de la Anunciación con el ángel a la izquierda y el grupo de pastores a la derecha, y la de Cardet que señala un lugar específico donde los dos pastores y su rebaño se acomodan a los accidentes del terreno, y el ángel desciende desde el cielo, todo ello reunido en una composición de gran riqueza.

En el segmento inferior izquierdo del frontal, las figuras de los tres Reyes ocupan todo el espacio; el que va al frente se dirige a la Madre de Dios y al Niño y les ofrece, medio arrodillado, su presente; el de en medio –que es el más joven, y al que Loosveldt identifica con Gaspar a pesar de que no tiene inscripción–, gira la cabeza hacia el tercer rey y le señala la estrella que por lo que se alcanza a ver, estuvo colocada en uno de los círculos de la franja horizontal. A diferencia de la pintura mural, donde la escena de la Epifanía representada en el ábside es el tema central del programa iconográfico, en los frontales es un episodio más de la infancia de Cristo. La singular disposición que guarda la *Maiestas Mariae* con respecto a los tres Magos en esta tabla, se encuentra también en otros frontales, como los de Avià y Rigatell. La vinculación de los nombres de los Reyes –citados en el *Liber Pontificales de Ravenna*, recogido por el Pseudo-Beda– con cada una de las edades y etapas de la vida, será una característica constante en el románico catalán, si bien no siempre guardarán el mismo orden. Mientras que en los frontales de Espinelves, Rigatell, Taüll y Avià, el joven está identificado como Gaspar, en el de Mossol es Baltasar, y en el de Rigatell el más anciano es Baltasar.



*Detalle del frontal.  
Natividad y Anuncio  
a los pastores. @  
MNAC Museo  
Nacional d'Art de  
Catalunya, Barcelona*

Por último, en el compartimento inferior de la derecha, cerrando el ciclo, se narran los episodios de la Degollación de los Inocentes y la Huida a Egipto. Entre ellos no hay ningún elemento que los separe, tan sólo las mayores dimensiones de las figuras de José y María indican que el segundo de ellos se trata de la escena principal. La Virgen aparece con el Niño sentada sobre la mula conducida por José, quien lleva un hatillo sobre su espalda, que ha desaparecido, y va vestido con una túnica más corta en comparación con otros frontales. Sin embargo, la más interesante por su iconografía es, quizá, la que representa la matanza de los Inocentes, donde el rey Herodes, sentado en un bancale con un cojín, da la orden de ejecutar a los infantes, mientras que uno de sus soldados le muestra a un pequeño ensartado en su lanza, otro decapita a un inocente con la espada y un tercero da trozos de un niño a unos perros. La lectura de esta escena ha resultado difícil porque se han perdido las figuras de los niños y las armas de los soldados, de los que tan sólo se conservan las líneas incisivas de sus siluetas. Frente al tercer verdugo, una madre en actitud desesperada se rasga la túnica y, debajo de ella, sobre el bisel del marco, se alcanzan a ver unas letras de la inscripción, muy deteriorada y que Cook leyó como BACL. Pagès ha propuesto una nueva lectura en la que la primera letra no sería b sino r, con lo cual se leería RAC(he)L, de significación muy clara en esta escena, pues se trata de Raquel, aquella mujer que según relata el evangelio de Mateo (Mt 2, 17-18), al cumplirse la profecía de Jeremías, lloró y se desesperó por sus hijos, los hijos de Israel, los inocentes degollados por Herodes.

Es probable que en el bisel inferior del marco hubiera otros nombres que hicieran referencia a las escenas, pero el estado de deterioro en el que encuentra sólo ha dejado vestigios de dos de ellas, la ya citada de la mujer del pasaje de los inocentes y otra que Cook registró como IH(esu)S PTP(?). Una nueva lectura de esta inscripción es la que ha propuesto Pagès, a quien la comparación con la que aparece en el único frontal firmado que se conoce hasta ahora, el de San Martín de Chía (también en el Museu Nacional d'Art de Catalunya), le ha permitido descifrar la supuesta firma del de Cardet. En Chía aparece en el centro del bisel inferior del marco la leyenda IOH(anne)S PINTOR ME FECIT. La de Cardet se encuentra en el mismo sitio y, aunque las letras se conservan incompletas y está muy borrada, Pagès ha leído (i)OH(anne)S PIN(tor). De ello se puede deducir que el denominado taller de la Ribagorza habría contado



*Detalle del frontal.  
Adoración de los Magos.  
@ MNAC Museo Nacional  
d'Art de Catalunya,  
Barcelona*



*Detalle del frontal.  
Matanza de los Inocentes y  
Huida a Egipto. @ MNAC  
Museo Nacional d'Art de  
Catalunya, Barcelona*

con un pintor principal llamado Johannes, a quien se le pueden atribuir ambas piezas, Chía y Cardet. Aunque se han apreciado ciertas diferencias entre ambas tablas, éstas pueden explicarse, bien por la evolución del pintor, bien por su trabajo con otro colaborador.

En cuanto a la técnica empleada en el frontal de Cardet, combina dos técnicas: la pintura al temple sobre tabla y el bajorrelieve de estuco en los fondos, bandas de separación y el marco. Este estuco se revestiría de láminas de estaño que se bruñían y matizaban con barniz transparente o se coloreaban para darle a las superficies un tono dorado, lo que se conoce como coladura. Si para Cook y Post la utilización del estuco sería de influencia islámica, para Folch i Torres y Ainaud el uso de dorados sería un intento de imitar la orfebrería y los iconos orientales bizantinos. Es común que durante los siglos XII y XIII las tablas pintadas de altar mostraran esta constante preocupación por sugerir los repujados en metal y simular el trabajo de orfebrería que imita gemas y cabujones pintados con los colores de las piedras preciosas. Muchos de los frontales del denominado taller de la Ribagorza o de Roda de Isábena —al que pertenece

el de Cardet–, fueron realizados empleando este procedimiento técnico, al que recurrían las iglesias y parroquias con menos recursos para imitar el rico mobiliario de orfebrería que poseían catedrales e iglesias importantes.

En el marco de Cardet se alternan motivos geométricos, vegetales y zoomorfos colocados simétricamente. En el interior de los medallones o discos aparecen leones, tema muy usual que se empleaba en textiles, manuscritos y pinturas. En las franjas divisorias de los compartimentos se encuentra un motivo geométrico que incluye en su interior palmetas enmarcadas por sus propios tallos, con nervaduras en las hojas y de muy fina ejecución. En todos los fondos de las escenas, la decoración es a base de un entramado de losanges que enmarcan motivos decorativos en forma de flor de lis, como los que figuran en otros frontales procedentes de la franja aragonesa, y que a veces han sido interpretados como gotas o lágrimas, trama muy similar a la que se observa en los frontales de Boí, Taüll, Chía o Rigatell, y que responde a la tipología de la escuela de pintura de la Ribagorza o de Roda de Isábena, si bien se ha querido ver también la existencia de un taller en Lleida, de difícil comprobación.

El tratamiento de las figuras es de un dibujo muy preciso, marcado por una incisión poco profunda, la cual se queda a la vista por la caída de algunos fragmentos de pintura del registro inferior. Las caras están bien perfiladas, y aunque las figuras, en general, son planas, los pliegues de los paños, tan cuidados y exquisitos, marcados con líneas de color, crean efectos de claroscuro y les imprimen a las figuras un cierto volumen y pausado movimiento. Además, la mayoría de las túnicas y mantos ribetea su contorno con líneas blancas que acentúan este carácter. Llamam la atención las gradaciones cromáticas, el sentido del detalle, los finos y elegantes ademanes y actitudes y, en algunos casos, como la escena del Anuncio a los pastores, su gran dinamismo. Los rostros reflejan vida interior y los personajes parecieran dialogar entre ellos, podríamos decir que, en general, hay un mayor movimiento en las escenas cuyo sentido narrativo habla ya de una nueva sensibilidad cercana al gótico. Casi todos los autores coinciden en alguna de las innovaciones que presenta este frontal y que lo acercan al lenguaje del gótico. Así, Azcárate lo incluye en las tendencias “protogóticas avanzadas” por sus novedades narrativas y por su expresionismo naturalista. Las escenas historiadas, en opinión de Vicens, preparan la composición iconográfica de los retablos del gótico. Por otro lado, Post señala como una de esas innovaciones, la yuxtaposición de escenas simultáneas que se aprecia en dos de los compartimentos, el del Nacimiento y Anuncio a los pastores y el de la Degollación de los Inocentes y Huida a Egipto. En este sentido, Alcolea y Sureda destacan en estas mismas representaciones, el distinto tamaño de los personajes como elemento que distingue a la escena principal de la complementaria. También se manifiestan en el estilo algunos cambios iconográficos, como la ruptura de la rigidez románica en los gestos, detalles como el que en la escena central, la Virgen toma al Niño con sus manos, la agitación del perro y las cabras de los pastores en la escena del Anuncio, el dolor de la madre en la matanza de los inocentes, por enumerar algunos.

Para muchos autores, entre ellos, Post, Cook, Azcárate, Castiñeiras y Camps, la presencia de rasgos bizantinos en el frontal es muy clara. Las nuevas corrientes bizantinizantes que en torno al año 1200 se perciben en la Europa occidental, muy importantes en Francia e Inglaterra, y que dieron lugar al llamado Estilo 1200, también se hacen presentes en la pintura románica en Cataluña, tanto en la mural como sobre tabla. Por su parte, Loosveldt piensa que se trata de un estilo local donde aparecen estas influencias bizantinas asimiladas tiempo atrás por el románico catalán y que, aunque es una obra contemporánea a la aparición de un nuevo arte en tierras francesas, está condicionado por la tradición autóctona. Por último, sólo cabe añadir que en cuanto a la temática de las escenas y la iconografía, frecuente en el siglo XIII, hay afinidades con otros frontales –en especial con el de Avià–, dedicados al ciclo de la vida de Cristo e incluso algunos enriquecen el repertorio de temas.

Para Ainaud, el frontal de Cardet es quizá la obra más arcaica del taller de la Ribagorza, dentro de esta segunda etapa del románico, al que se añadirían los de Chía, Taüll y Boí. Sin embargo, Camps apunta que se distingue por algunos rasgos como el uso de ondulaciones y la suavidad de las formas, que lo alejan de los demás y del carácter arcaizante que a veces se atribuye al grupo. En opinión de Blasco y Bardas, este grupo de frontales señala el final de la pintura románica sobre tabla.

Por lo que se refiere a la datación del frontal, existen diversas opiniones. A excepción de Carbonell, que lo fechaba a finales del siglo XII, hoy todos coinciden en que es obra del siglo XIII, con algunas diferencias: Post durante la primera mitad del siglo, Ainaud en un momento anterior a la segunda mitad, Cook, Gudiol y Sureda hacia la segunda mitad, Loosveldt en el último cuarto del siglo y Sarrate en el último tercio del siglo XIII. Por lo tanto, si se tienen en cuenta todas estas propuestas de los estudiosos del frontal, su ejecución se puede ubicar entre mediados y la segunda mitad del siglo XIII.

## VIGA

Además del frontal, se conserva de Cardet una viga travesera que, según Ainaud, estaba situada en el ábside de la iglesia, pintada al temple sobre madera, adscrita al mismo círculo del antependio y que fue adquirida por el Museo de Arte de Cataluña en el año 1962 (MNAC, inv. 71 999). Mide 22 x 390 cm y presenta en su cara superior agujeros de distintas medidas que generalmente servían para sujetar o encajar imágenes sobre el altar, figuras talladas en madera de grupos de descendimientos o de otros asuntos o para colgar cruces o palomas eucarísticas. En este caso son varios, cuatro de ellos visibles, por lo que se piensa en algún Descendimiento.

Este tipo de piezas presentan poca superficie para pintar con lo cual, los motivos que las decoran están muy relacionados con la miniatura. La técnica del dibujo y el estilo de la iluminación resultan idóneos para trabajar en espacios pequeños y esto, además, nos habla de la pluridisciplinariedad de los talleres de pintores románicos.

La decoración que presenta la viga se encuentra en sus caras frontal e inferior, donde se pueden apreciar una serie de figuras de iconografía muy curiosa consistente en pájaros, monstruos y combate de guerreros con animales alados con cabeza humana. Desgraciadamente, no se ha conservado la totalidad de la decoración original, pues se ha perdido la ornamentación central y de las partes extremas de la viga.

Comenzaremos por describir el frente, de izquierda a derecha. Aunque con bastante deterioro y cortado el extremo de la viga, se observa a dos aves afrontadas, a continuación dos leones que levantan su pata derecha en actitud de lucha, uno de ellos, el de color oscuro, está coronado, siguen dos pavos bebiendo de una fuente, después un fragmento perdido y, por último, dos hombres con escudos, al parecer soldados de infantería, enfrentados a sendos seres híbridos –el de la derecha muy borrado–, alados y con cabeza humana. Es probable que también en este extremo falte un pedazo de la viga. Sureda las define como "escenas psicomáquicas" de enfrentamiento entre leones, entre aves y de hombres con bestias. En este caso, en el que habla de hombres luchando con las langostas del Apocalipsis, quizá se basa en el hecho de que los guerreros portan dos tipos de armas diferentes, el de la izquierda una espada y el de la derecha una lanza, y por el tipo de ave que acompaña al hombre de la espada. Sin embargo, una representación de este tipo aparece en el Beato de París (fol. 92) donde aparecen las langostas con cabeza de hombre y cuerpo y patas de langosta, en cambio aquí los animales tienen patas y alas de ave, cabeza humana y cola de reptil. Asimismo interpreta la de las aves bebiendo de la fuente como la fuente de gracia.



Viga. @ MNAC - Museo Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Por lo que respecta al dibujo, es bastante preciso, cuidado y lleno de detalles, y, teniendo en cuenta que la viga estaría a una altura considerable del ábside, las figuras resultan bastante proporcionadas, cuentan con una buena disposición y cierto movimiento. Asimismo, es perceptible a todas luces el fuerte carácter ornamental que tiene todo el conjunto, además de su rica policromía en la que sobresalen los tonos naranjas de los picos de los pavos, del cáliz y el escudo del guerrero.

Es muy importante señalar que hoy la viga está descontextualizada, por lo que no se conoce la iconografía que la acompañaba y que le daba sentido y significado, ya fueran las imágenes en talla que debía soportar o las pinturas murales que decoraban el ábside o algunas otras obras en madera complementarias o a las cuales complementaba.

Una interpretación que se le ha dado a este repertorio iconográfico es de carácter moralizante, su significado simbólico sería el de mostrar la lucha entre el Bien y el Mal con el triunfo del primero y fundamentado en la vida eterna, simbolizada por los pavos que beben de la fuente de vida, de la pila bautismal representada en forma de cáliz, imagen del cristiano que abreva del cáliz de la salvación. Pero, en opinión de Carabasa, se trata de meros recordatorios, por ello la acción no llega a consumarse ni se muestran las consecuencias. Este es un tema de origen clásico que en el periodo paleocristiano y bizantino tuvo una gran difusión y que es muy frecuente en la época plenamente románica. Obras con escenas de lucha entre animales y de estos con el hombre, con este contenido, las hay en escultura monumental –claustros catalanes como Ripoll, Girona, la Seu d’Urgell y, más tarde, Tarragona–, en pintura mural –Sijena–, así como en textiles y manuscritos, y su fuente más rica y de abundante repertorio fueron los bestiarios.

Sin embargo, hay algunos aspectos de la iconografía de la viga que habría que señalar, pues resultan significativos, como el aspecto fantástico de todos los animales, con formas de una gran imaginación, aves con cola de reptil, cuernos o largas orejas y garras como de aves de rapiña, otras con cabeza humana, también el hecho de que el león oscuro esté coronado, la falta de insignias en los escudos de los soldados que podrían identificar a alguna familia noble o añadir significado a la lucha, todos ellos son elementos que llaman la atención y requieren de un mayor estudio.

En la cara inferior de la viga observamos un único tema ornamental de motivos geométricos, formas en zigzag de color verde y rojo dibujadas en blanco cuyo diseño, por cierto, aparece también en el escudo del guerrero del lado derecho con el dibujo en líneas negras. Este motivo, que no se encuentra en ningún otro conjunto contemporáneo, ni en Cataluña ni en el ámbito hispánico es considerado por Carbonell como autóctono. La capa pictórica de esta zona baja presenta una amplia sección del centro, de 155 cm, sin pintura, lo que hace suponer a Ainaud que quizá la viga estaba en contacto con otro mueble, ya fuera la parte alta de un retablo u otra pieza de mobiliario no identificada.

Desde el punto de vista del estilo, se han planteado diversas opiniones; Ainaud apunta que aunque hay diferencias entre la viga y el frontal, estas pueden deberse más al desigual estado de conservación que a la diversidad de autores. Por su parte, Cook y Gudiol señalan que el concepto románico de los temas de la viga no tiene relación estilística con el frontal, lo que indica que aquella se pintó *in situ* por un artista de paso y éste se realizó en el taller del “productor” del grupo. Lo cierto es que se advierte en la viga un estilo diferente al del frontal en el sentido de que es menos rígido, menos dependiente de fórmulas repetidas y, aunque las figuras fueron traídas, sin duda, de algún repertorio, no copia modelos muy conocidos, sino que actúa con mayor libertad a la hora de dibujar y organizar la decoración del conjunto. Quizá lo que más distancia a ambas obras es la composición y el detalle del dibujo. Por otro lado, en relación al nivel de ejecución, la viga sería un reflejo inmediato del frontal, en consecuencia estaría perfectamente integrada al mismo círculo.

Por último, en cuanto a la datación de la viga, se trata de una obra que podemos situar en el siglo XIII; por un lado, dentro de la primera mitad por su relación con los repertorios de animales fantásticos del románico, aunque con una iconografía más elaborada; por otro lado, a mediados del siglo o si acaso en la segunda mitad y en estrecha relación con las obras más tardías del taller de la Ribagorza, sobre todo con el frontal.

## Bibliografía

AA.VV., 2011, 168-173; AINAUD DE LASARTE, J., 1962A, II, p. 50, FIG. 30; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, pp. 196-198; AINAUD DE LASARTE, J., 1989A, pp. 107-113; ALCOLEA BLANCH, S., 2008, pp. 74-113; BARRAL I ALTET, X., 1998, pp. 130-133; BERTRAN ARMADANS, M., 2008, pp. 185, 193 Y 194; BLASCO I BARDAS, A. M., 1979 (1984), pp. 19, 23, 44, 58, 64, 66, 78 Y 82; CAMPS I SÒRIA, J., 1992; CAMPS I SÒRIA, J. Y PAGÈS I PARETAS, M., 2001, p. 29; CARBONELL I ESTELLER, E., 1974-1975, I, p. 78; CARBONELL I ESTELLER, E., 1981, TEMAS 76, 80, 96 Y 106; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., CAMPS SÒRIA, J. Y DURAN-PORTA, J., 2008, p. 132; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, pp. 372-374; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XV, pp. 269-270; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XVI, pp. 192-195; COOK, W. W. S., 1929, pp. 164-171 Y 185-186; COOK, W. W. S., 1960, p. 25, LÁM. 42; COOK, W. W. S. Y GUDIOL I RICART, J., 1980, pp. 158-160; DALMASES I BALANÀ, N. DE Y JOSÉ I PITARCH, A., 1985, pp. 208-209; FOLCH I TORRES, J., 1956, pp. 78-79, 114, 142, 162 Y 171, LÁM. 76-78; GUDIOL I CUNILL, J., 1929, pp. 266-267; PAGÈS I PARETAS, M., 2004A, pp. 38-39; PAGÈS I PARETAS, M., 2011; POST, C. R., 1930-1966, I, pp. 272-275; SARRATE, J. L. Y TORRES, M., 1995; SUREDA I PONS, J., 1981, pp. 90, 92, 247 Y 341; VICENS I SOLER, M. T., 1993-1994, pp. 176-177.

## Iglesia de Sant Llorenç de Saraís

EL ANTIGUO CASERÍO DE SARAÍS, que dista 10,7 km de El Pont de Suert, se encuentra en la ladera sur de Lo Codó y sobre el barranco de Esterres. Para llegar al mismo hay que tomar la carretera L-500, dejar el vehículo en las inmediaciones del puente de Saraís, a la altura del kilómetro 7, y desde allí iniciar una caminata de una hora por un sendero que se eleva hacia el Este.

Aunque no se conocen referencias directas que aludan a la iglesia de Sant Llorenç de Saraís, la localidad sí que es citada en la documentación medieval. Hacia 1070, Ramon V de Pallars Jussà otorgó a Miró Guerreta en alodio el castillo de Castelló y la villa de Saraís, con todos sus términos, reservándose el señorío para sí mismo. En el siglo XIII Saraís pasó a formar parte de los dominios de los señores de Erill.

Los restos conservados de esta iglesia dedicada a san Lorenzo consisten en el lado sur de su ábside semicircular, que presenta una altura de 1,5 m, y que está embebido en una construcción posterior, utilizada actualmente como corral. Este fragmento de paramento presenta un aparejo compuesto por sillarejo de tamaño mediano, con diferente grado de labra, dispuesto en hiladas uniformes.



Restos del ábside

Se puede datar esta edificación en la primera mitad del siglo XII. Posiblemente parte del material de este templo se reutilizó en la construcción de la nueva iglesia.

TEXTO Y FOTO: NURIA OTERO HERRÁIZ

### *Bibliografía*

AA. VV., 2010, II, p. 550; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XVI, p. 207.

***Santa Eulàlia de Erill la Vall, Sant Pere de Boí, Sant Climent de Taüll, Santa María de Taüll, Sant Quirze de Duro, Santa Maria de Còll*** están en proceso de redacción

La información sobre estos testimonios estará disponible en breve

Disculpen las molestias

