

# MONTAÑANA

El término de Montañana integra, junto con los vecinos Colls, Mora y Torre Baró, la mancomunidad de Puente de Montañana. Situado a unos 110 km de Huesca su emplazamiento en la franja oriental de Ribagorza y su asiento en la margen derecha del río Noguera Ribagorzana determinan su condición fronteriza. Su caserío, acomodado a los salientes de un promontorio que resulta de la erosión de los barrancos de San Miguel y de San Juan, se desdobra en un entramado de callejuelas empedradas que acogen un poblado paisaje de casas levantadas en piedra y teja árabe al amparo de un recinto amurallado. El tipismo medieval de su desarrollo urbanístico y la valía arquitectónica de sus monumentos proveen el crédito sobre el que se fundamenta la declaración de la villa en 1984 como Bien de Interés Cultural en calidad de Conjunto Monumental. El acceso al núcleo se realiza desde un ramal que nace en el km 90 de la carretera N-230, recorriendo un tramo de 2 km que deja a la izquierda Puente de Montañana y que desemboca a las afueras del casco urbano.

La reconstrucción de los hitos que definen la relevancia altomedieval de Montañana supone la consideración anticipada de aquellas particularidades connaturales al enclave por ser fuente de su naturaleza estratégica, valedoras del carácter defensivo que motiva su inclusión en el proceso de Reconquista. A este tenor cabe referir su posición de frontera, en el límite territorial –político y natural– entre Aragón y Cataluña y el rol desempeñado por su conjunto fortificado, inserto en la línea de castros que ofrecen protección al perímetro oriental de Ribagorza frente a los embates del poderío musulmán asentado en bastiones como Lascuarre o Castigaleu. Con todo, una relación apriorística de las noticias que documentan la realidad histórica más temprana de la villa se antoja imprescindible para discernir los por qué, cómo y cuando de las aisladas incursiones sarracenas y las sucesivas campañas cristianas de liberación.

Una mención recogida en un diploma contenido en el *Cartulario de Alaón* traslada el recuerdo a los albores del siglo X, cuando un cierto presbítero de nombre Álvaro formaliza la adquisición en 916 de unas tierras en el *pagus* de Orrit, del lugar de *Fontagnanay*, pudiéndose tratar, por error del copista de la transcripción de la primera grafía referente a Montañana. En cualquier caso, se tiene como cierto un movimiento a favor del cenobio alonense y que supone el engrosamiento de sus posesiones mediante la donación obrada en 987 por Biator y su esposa Menosa de una porción de terreno emplazado bajo el sitio de San Martín, topónimo que con seguridad, designa la ubicación de una primera iglesia castrense, antecedente de aquella de Nuestra Señora de Baldós.

La dación de tierras con que se nutre la dotación de la comunidad de Santa María de la O nos remite a la cesión, por parte del presbítero Barón, del alodio que tenía en el término del castillo de Montañana. Con ello puede intuirse que sea Alaón la mano que promueve la reorganización del núcleo tras su precoz cristianización y, sin embargo, una nueva acometida orquestada por Abdelmalik con fecha en 1017 se saldrá con una ocupación musulmana que aún se prolonga hasta 1020, cuando el conde Ramón III de Pallars Jussá, en conveniencia con el rey Sancho III el Mayor, propicia su recuperación. Repercute sobre dicho prócer la decisión de promover, tras la liberación, una nueva consagración de la iglesia del castillo y que tendrá lugar en 1026, siendo dedicada en honor de San Martín por el obispo rotense Borell.

Hacia 1068, durante el reinado de Sancho Ramírez, el castro aparece vinculado a la corona, ejerciendo su tenencia Bertrán Ato de Montañana. Es preciso entender que el control del bastión por parte de la monarquía aragonesa no acepta más lectura que aquella que procura el matiz político asociado al aparato ideológico del gobierno del Reino y, en consecuencia, cabe ver en ello la voluntad de frenar las pretensiones expansionistas de los condes de Pallars Jussá, quienes recobrarán intermitentemente la señoría de Montañana. Zurita se hará eco del dato que refiere el asedio a que, en junio de 1190, el rey aragonés Alfonso II el Casto somete el castillo, cuya razón última cabe hallar en la pugna por la herencia territorial de dicho condado y a cuyo propósito se presta la tentativa de 1177 para atraer a Berenguer de Montañana y su esposa Felicia –a saber, los castellanos del lugar– mediante la enfeudación de Lumberre.

Con todo, y restablecido el dominio por parte de la corona en 1192, el feudo se hipotecará junto con aquellos de Viacamp, Fantova, Falces, Arén y Estopiñán, si bien, durante el siglo XIII y con anterioridad a la venta efectiva del castillo a los barones de Mur, se sucederá la expedición de documentos con que se otorgan diversos privilegios a la villa. Entre ellos destaca el concedido por el rey Jaime I de Aragón en 1232 en virtud del cual, se eximía a los vecinos de Montañana del pago de todo tributo o servicio real a excepción de hueste y cabalgada. De hecho, los servicios militares de la población serían requeridos con objeto de combatir la invasión francesa de Arán y de respaldar, más tarde, la expulsión de los templarios de Monzón.

Con la integración del castro en el tercer condado de Ribagorza a partir de 1322, Arcadio II de Mur se intitulará señor de Montañana, salvo por la autoridad real sobre el castillo; dominio que se reservará el rey aragonés Jaime II. Jurídicamente, las carlanías o feudos condales permanecerán hasta el siglo XIX en manos particulares.

El recuento del censo ribagorzano arrojará 150 fuegos para 1381 lo que cifra un significativo volumen demográfico que hace de su población la segunda más importante del condado.

## Castillo

LOS VESTIGIOS DEL CASTILLO se extienden sobre la falda de un crestón rocoso, hacia el extremo septentrional del cerro. Tradicionalmente el torreón que se alza sobre el perímetro que acoge la iglesia de Nuestra Señora de Baldós, suele hermanarse con aquél que se erigiera sobre un espolón ubicado al sur, en la orilla izquierda del torrente que baja del barranco de San Juan. Quiere el desliz redundar sobre la forma circular que comparten y probablemente se toma por medieval la apertura y forma de los vanos en aspillera de la segunda. Sin embargo, su valoración en términos de aparejo,

materiales y otras distinciones formales como el uso de barro en su trabazón y la cubrición de los vanos mediante montante escalonado, parecen avalar el traslado de su cronología hasta un momento cercano al siglo XVI, cuando también se practica el puente que separa dos barriadas indistintas y reconduce la afluencia de la corriente del barranco.

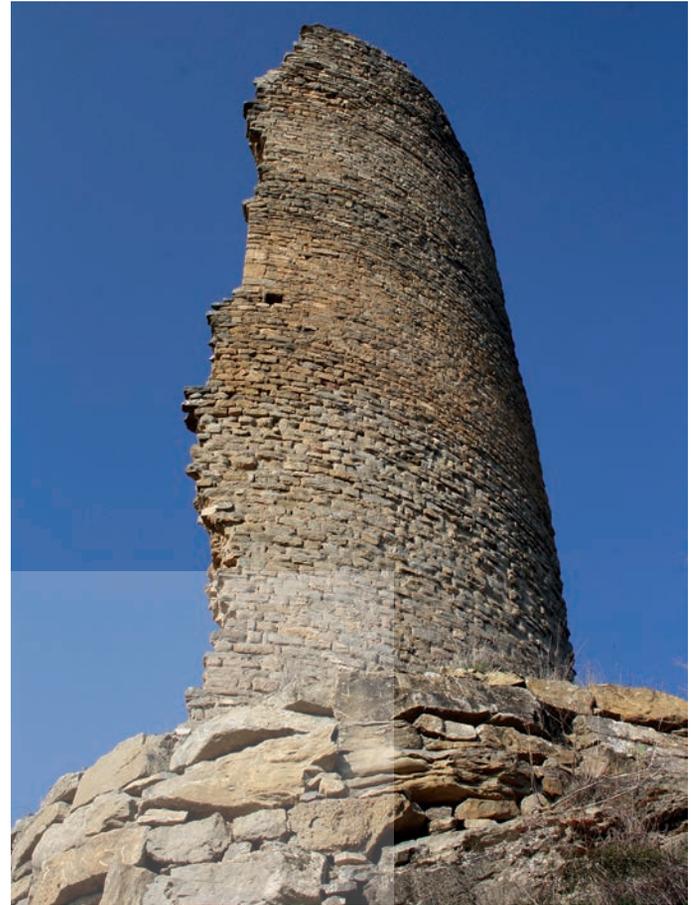
Para el puente se utiliza una solución de mampuesto que salva las dovelas de las arcadas, en piedra sillar. Se trata de un ejemplar de tipología moderna con tablero a dos vertientes asimétricas y una pareja de ojos resueltos en arco rebajado



*Vista general del enclave*



Restos de la torre



Restos de la torre

y de mayor luz y altura el central, que arranca en el flanco izquierdo desde la orilla pétrea, mientras que el arco de la margen derecha fue concebido como aliviadero. El tablero está flanqueado por un pretil de mampostería y la arcada central se apea en el costado diestro, sobre una pila con tajamar y estribo, ambos de perfil triangular.

La puerta de acceso al recinto amurallado se encuentra a medio camino en el recorrido de ascensión hacia el castillo. Se salva por vía de una arcada de medio punto enmarcada en una pared de sillarejo que separa el caserío con respecto al espacio reservado a la fortificación.

La definición estructural del castillo comprende esencialmente la torre circular sobredicha y un pequeño recinto que debía desarrollarse alrededor de la superficie ocupada por el templo y dilatarse unos 15 m en dirección norte. Aunque todavía hoy permanece en pie un sector de la parte septentrional de la torre, el hundimiento de la mitad meridional supuso la reducción del perímetro a un cuarto del original. Su fisonomía aviva el recuerdo de otros conjuntos fortificados ribagorzanos como Viacamp o Monesma, ideados según el binomio castillo-iglesia y emparentados morfológicamente por la redondez del torreón.

La torre se apareja aquí con sillarejo menudo en combinación con algunos sillares alargados de mayores dimensio-

nes, aglutinados mediante grueso tendel a base de mortero de cal y dispuestos en hiladas regulares. El hueco interno de las paredes recibe un relleno de ripio a partir de una solución de piedras y mortero. Castán Sarasa propone un espesor de 2,3 m para el nivel inferior, alcanzando los muros algo más de grosor en los pisos superiores. El alto de la torre puede estimarse en poco más de 15 m pese a la pérdida de altura inherente al desplome.

La documentación gráfica, continente visual del aspecto previo de la fortificación, provee la información necesaria para someter a estudio la apariencia y estructuración de los miembros mutilados. El esqueleto circular arranca desde un basamento macizo y se articula verticalmente en cuatro pisos, habiendo desaparecido en la actualidad el último y con el muro de fachada remetido en las plantas superiores. La planta baja acusa la falta de aperturas, pudiéndose adivinar su empleo como almacén. Contrariamente, en el nivel principal se descubren un hueco ciego y el acceso —abierto a Poniente—, conservándose la jamba norte del portal, el arranque de su cubrición abovedada y el arco de ingreso externo con tres dovelas. Todavía es visible, asimismo, el hueco dispuesto para la barra de cierre. Los vanos parecen interrumpirse hasta el piso superior, donde reaparecerían ventanales resueltos en arco de medio punto, de los cuales apenas subsiste la traza de

uno de ellos, con orientación noroeste, si bien, cabe suponer la presencia de otros.

La circunscripción temporal de la construcción en la primera mitad del siglo XI se solventa en atención al estudio del aparejo, el tejido material, el aglutinante, el volumen y, en general, la solución del conjunto. No obstante, su evaluación desde un punto de vista formal parece arrojar una aproximación cronológica refrendada por la documentación, tanto es así que la fábrica remite a una noticia que tiene por protagonistas a Arnaldo Mir de Tost y su esposa Arsenda, a quienes pudiera considerarse responsables de la fortificación del castillo en observancia de la asignación de la décima conyugal y valorando la dación de Montañana por esponsalicio para un matrimonio que se conoce celebrado hacia 1030.

Hubiera podido disfrutar el de Áger del señorío de Montañana ya desde la reconquista obrada por el conde Ramón III de Pallars Jussá pero existe constancia de la cesión efectiva de dicha dignidad a partir de la conveniencia formalizada entre Arnaldo Mir de Tost y el sucesor del primero, el conde Ramón IV de Pallars Jussá, el 31 de mayo de 1053, a cambio de 15 onzas de oro de Barcelona. Ciertamente, se conoce que el castillo de Montañana fue empeñado por el segundo al matrimonio de Áger a razón de su casamiento con la hija

de ambos, Valenza, en 1055. Garantía legitimada reiteradamente en 1064 y aún cuatro años después al legar el castro Arsenda en su testamento a Valenza y a su nieto, Arnaldo Ramón de Pallars Jussá. Con ello se promueve de nuevo la incorporación entre las propiedades asociadas a la casa condal pallaresa, para integrarse *a posteriori* en el vaivén de atribuciones que derivará en su vinculación a la corona aragonesa.

Texto y fotos: VCAS

### Bibliografía

AA.VV., 1996c, pp. 452-453; ABADAL I DE VINYALS, R. de, 1955, II, pp. 350 (131), 443 (301) y 444 (303); CASTÁN SARASA, A., 2004, pp. 358-360; ESTEBAN LORENTE, J. F., GALTIER MARTÍ, F. y GARCÍA GUATAS, M., 1982, pp. 280-281; FITÉ Y LLEVOT, F., 1988, III, p. 973; FONT Y RIUS, J. M., 1969-1983, I, pp. 72-73 (43); GONZÁLEZ ANTÓN, L., 1975, II, p. 175; GUITART APARICIO, C., 1976, I, pp. 109-111; IGLESIAS COSTA, M., 2003-2004, 3, pp. 79-82; MADDOZ, P., 1845-1850 (1997), XI, p. 524; MARTÍNEZ I TEIXIDÓ, L., 1991, p. 109; MIQUEL Y ROSSELL, F. X., 1945-1947, I, pp. 75-76, 92, 94, 123-124, 127-129, 131-133 y 138-139; MIRET I SANZ, J., 1910, p. 515; SANAHUJA, P., 1961, pp. 339-347; SERRANO Y SANZ, M., 1912 (2007), p. 489; VALLS I TABERNER, F., 1961, pp. 147-154; YELA UTRILLA, J. F., 1932, p. 119.

## Iglesia de Nuestra Señora de Baldós

LA PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE BALDÓS tiene en su haber la particularidad de asentarse sobre el solar que ocupara un templo precedente originado como iglesia castrense y por tanto, comparte con la fortificación un emplazamiento elevado, sobre la cima del cerro dominado por el castillo y alzándose a escasos metros del mismo.

La fábrica, que incorpora aditamentos modernos, se define como un edificio con planta de cruz latina, cuya nave acusa cierta desproporción al confrontar sus reducidas dimensiones con la largura que ostentan los brazos del transepto. La cabecera se articula en un único ábside de planta semicircular orientado y las transformaciones afectan, sustancialmente, al perímetro meridional con la adición de la sacristía en el extremo sureste, al brazo norte del transepto cuya terminación se prolonga mediante una estructura rectangular aneja empleada como capilla y al flanco de Poniente, donde se abren dos capillas de factura gótica; una situada al fondo, bajo el coro, y la otra en frente del acceso a Mediodía.

Los paramentos se aparejan mediante sillería pequeña –muy erosionada en algunos paños– alisada a escoda y bien escuadrada, disponiéndose los sillares en hiladas regulares con tendel fino.

La distribución de los vanos parece respetar la armonía inherente a los cánones que impone la arquitectura románica. Centra el ábside un ventanal de doble derrame bajo arco

de medio punto en posición contrapuesta respecto a aquél que se abre en altura sobre la fachada occidental, también de doble derrame y de medio punto pero resuelto con dos arquivoltas molduradas en bocel, trasdosadas por una chambrana trabajada en baquetón y que se apean sobre ménsulas biseladas y columnillas de capitel liso, respectivamente. En los remates cortos de la cruz se abren sendos vanos, réplica del ventanal absidal.

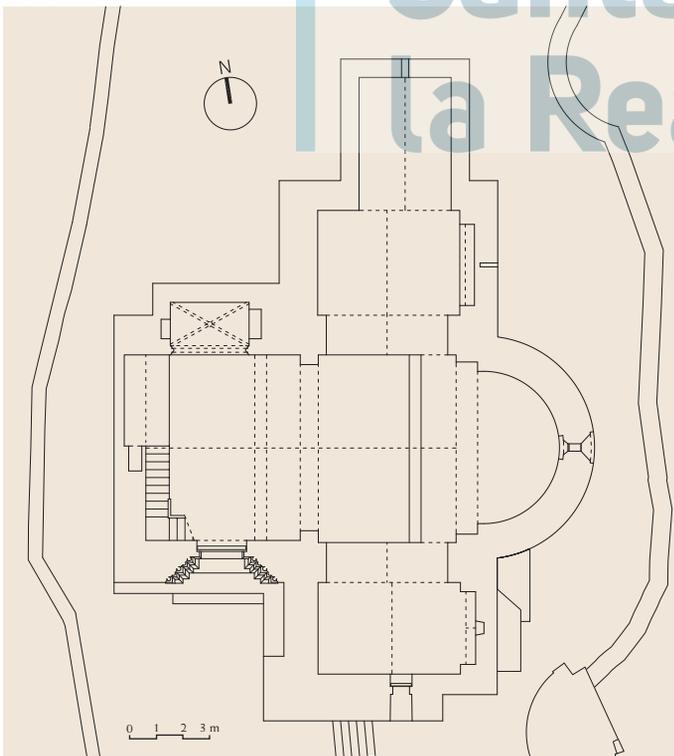
El brazo sur del crucero sirve de asiento al esqueleto de la torre-campanario. La torre de planta cuadrangular se organiza en tres pisos que arrancan desde un zócalo, a modo de grueso muro que refuerza la planta baja por los costados sur y oeste. La división horizontal del triple cuerpo viene dada por una delgada imposta de listel que descansa sobre un friso de arquillos trilobulados que, a su vez, reposan sobre sencillas ménsulas esféricas. Las esquinas rematan en lesenas angulares.

La formulación decorativa responde así, a una reinterpretación en lenguaje gótico del repertorio de tradición lombarda para la ornamentación de los campanarios. Los dos primeros niveles son ciegos, mientras que en el segundo se abren grandes troneras apuntadas de derrame recto, repartidas a razón de una para las fachadas norte y sur y dos para las caras de levante y poniente. El piso superior recibe las dos últimas aperturas solucionadas en arco de medio

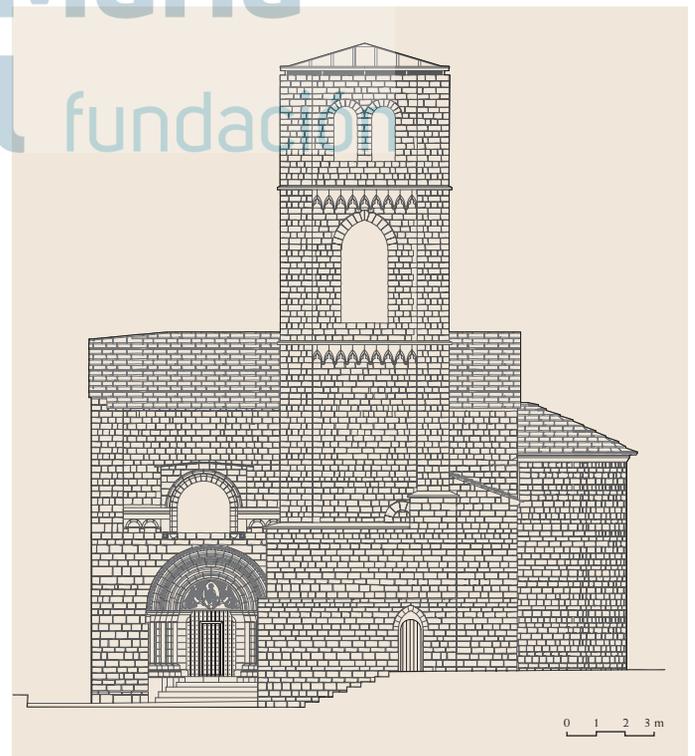


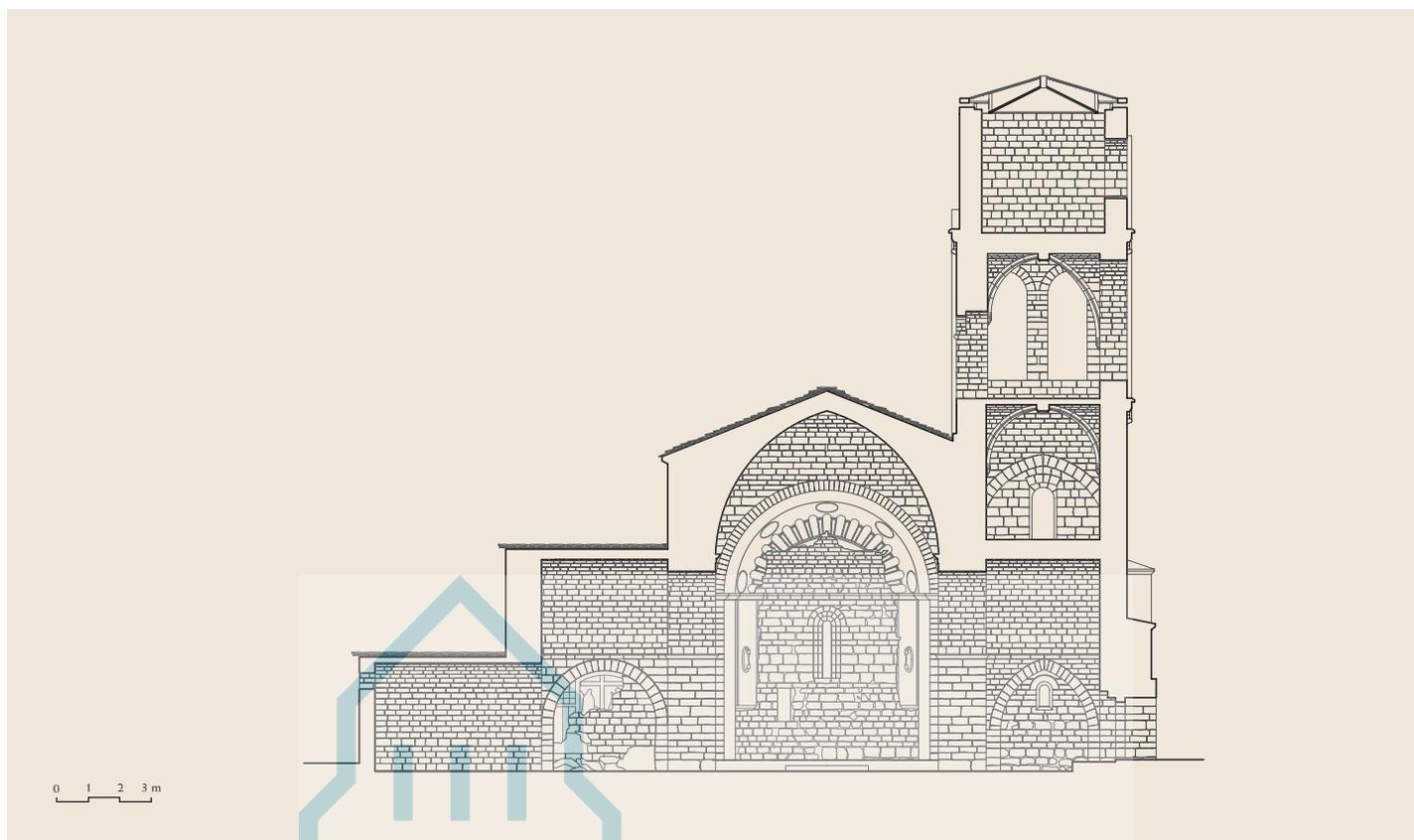
Vista general

Planta



Alzado sur





Sección transversal

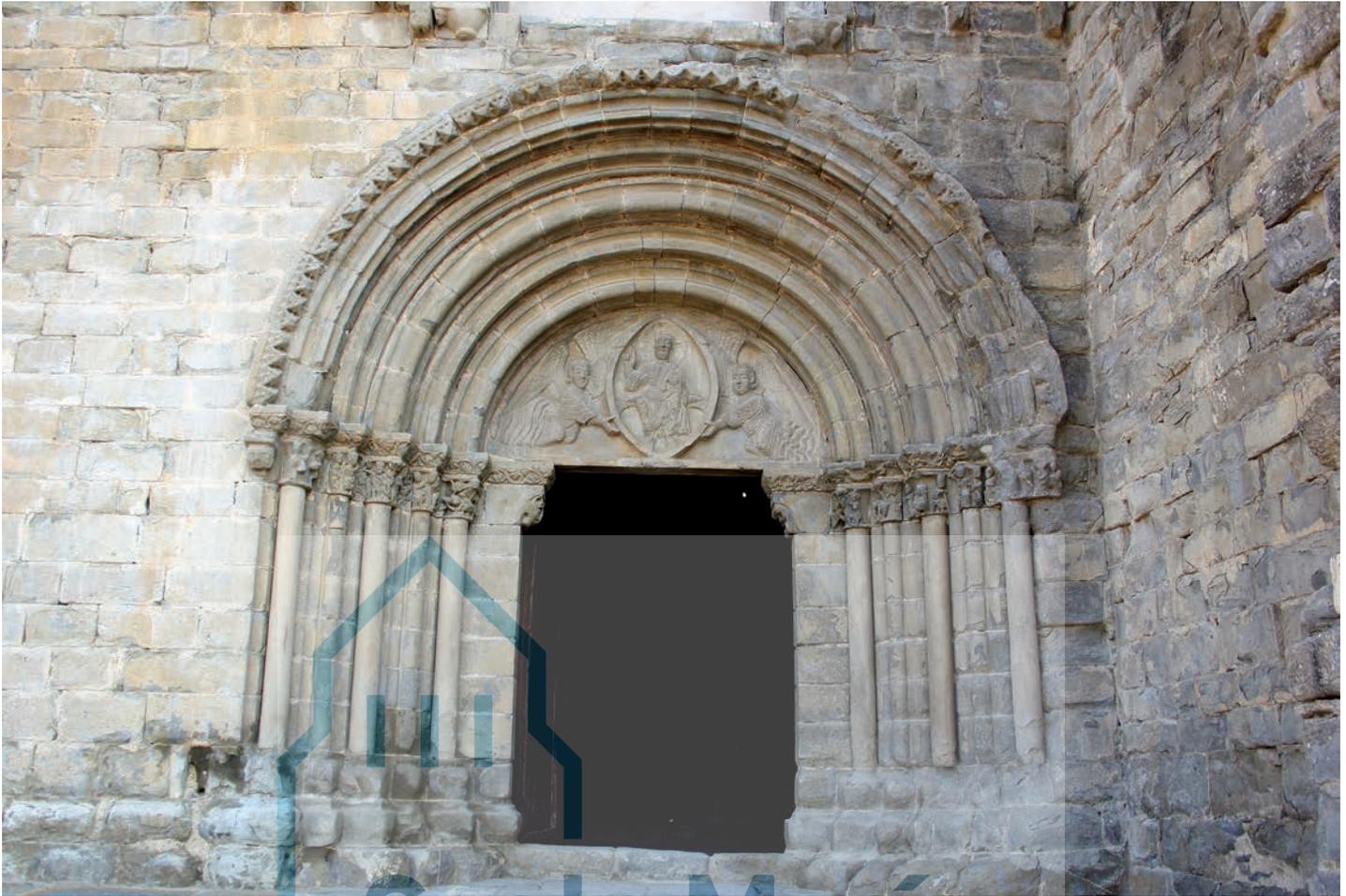
punto sutilmente apuntado. Sobre el lienzo meridional de la base se practica un ingreso secundario a modo de portezuela con arcada de medio punto dovelada de perfil apuntado. El desorden manifiesto en la colocación de las dovelas, en una posición visiblemente alterada en el caso de las correspondientes a los extremos donde los escudos heráldicos aparecen invertidos, evidencia su despiece y la posterior reposición llevada a cabo tras la última y reciente campaña de restauración.

El aspecto exterior del ábside destaca por su desnudez, apenas quebrada por los canes que sostienen la cornisa y en los que, pese a los estragos causados por la erosión, se intuye algún ornato.

Sobre la portada abierta en el lado sur –todavía hoy empleada como acceso principal del templo– converge la mayoría de la decoración escultórica de filiación tardorrománica. El portal se resuelve en arco de medio punto bajo cinco arquivoltas molduradas en degradación, alternando escocia y baquetón, y trasdosadas por una chambrana –muy deteriorada– trabajada en puntas de diamante, de morfología vegetal que son recorridas por un friso en zigzag y cuya labra remite al guardapolvo que trasdosa las dovelas en las portadas del santuario de la Virgen del Obac en Viacamp, la excolegiata de Tamarite de Litera, la iglesia de San Nicolás de Nachá y que, incluso, se advierte reminiscente para los fragmentos desperdigados del ingreso primitivo de la iglesia de Nuestra

Señora del Rosario en Litera. Se trata de un elemento ornamental frecuente en la arquitectura del alto Aragón oriental, especialmente prodigado en tierras literanas y ribagorzanas, y que se adivina propio de un momento tardío de finales del siglo XII.

El tímpano se compone de un único registro dominado por la Teofanía. Aquí, la formulación figurativa de la *Maiestas Domini* atiende a la figuración usual, presentando a Dios en su forma humana, barbado y con actitud imponente extendiendo los dedos índice y corazón de la diestra en gesto de bendecir y sosteniendo con la mano izquierda el Libro que apoya sobre la rodilla. La imagen de Cristo en Majestad se inscribe en un marco geométrico, almendrado, que remite a la idea del trono en medio del cielo a la que se refiere el capítulo 4 del Apocalipsis. Aunque la solución más recurrente es la presentación de Cristo entronizado, ahora se emplea a modo de sitial un arco de círculo, símbolo del mundo, y, pese a que la parte correspondiente a los pies aparece mutilada, puede inferirse de las trazas, la elección de un escabel, que se resolvería en forma de globo trabajado en molduras vegetales y sobre el que reposarían sus pies descalzos, reflejando lo contenido en Is. 66, 1. Un detalle ajeno a la fuente bíblica pero de uso redundante en la iconografía románica, conviene el nimbo crucífero con que se aureola la *Maiestas* y que se presta a enfatizar la unidad de las dos primeras personas.



Portada

## Santa María

El recurso a la representación de una pareja de ángeles que escoltan la imagen de Gloria es poco habitual, siendo de uso la aparición del tetramorfos y restringiéndose generalmente el esquema angélico a la custodia de otras formas de figuración de la divinidad no humanizadas como el crismón, presente en los tímpanos norte y sur de San Pedro el Viejo de Huesca, o el *Agnus Dei*, según el modelo del Tímpano del Cordero de San Isidoro de León o el tímpano de San Julián y Santa Basilia de Ruiforco de Torío en León. En cualquier caso, Yves Christe señala que la presencia de este tipo de cortejo refiere las virtudes espirituales de la contemplación angélica, siendo difícil discernir si se trata de una Ascensión, sobretodo por el carácter sedente de la figura, si bien, el sentido último de la imagen parece traducir por su inserción en el contexto que hila el resto de la decoración escultórica del portal, el tema de la Segunda Parusía. Los dos ángeles surgen entre las nubes, con las alas desplegadas en actitud de vuelo y sosteniendo con ambas manos la mandorla.

Todas las figuras visten holgadas túnicas, con un manto recogido en la cintura. Las mangas, ligeramente subidas, dejan al descubierto una prenda interior considerablemente ceñida a las muñecas y resuelta en muescas escamadas que

recuerdan una cota de malla. El tratamiento de la *draperie* pone de manifiesto, sobretodo para el plegado en las zonas de curvatura de los paños, el virtuosismo del maestro, con pliegues arremolinados alrededor de las rodillas y especialmente apretados entorno a los brazos, modulando acentuadamente las formas anatómicas y a partir de recetas que, según propone Ángel Noguero, emparentan dicha solución con el estilo de Saint Etienne de Toulouse. Las vestiduras anuncian, asimismo, un cierto afán decorativo evidenciado por las orlas en pedrería y que se descubre también en el tratamiento anatómico con rostros rotundos de mandíbula cuadrada, labios prietos y frente despejada.

La propuesta compositiva patenta la mano de un escultor que condensa en su formación las experiencias de los talleres de la primera mitad del siglo XII, dominando la adecuación de las figuras a las peculiaridades del marco semicircular que determina la estructura del tímpano a través de la adaptación de las alas a la curvatura del vértice superior –según lo ejecutado en San Pedro el Viejo– y resolviendo eficazmente las tensiones diagonales connaturales al espacio mediante la coincidencia de las líneas que demarcan las extremidades de los ángeles con ellas. La composición se ajusta en función



Tímpano de la portada

de un esquema geométrico definido por la estructuración triangular de la postura de los ángeles y por el rombo que perfila la posición afrontada de sus brazos. La reducción de las tres figuras a un único motivo gracias a la unidad dada por la sujeción de la mandorla por parte de las figuras laterales, la paridad proporcional de las mismas sin ajustarse en tamaño a pautas de importancia jerárquica y la disposición simétrica y equilibrada del conjunto revelan un supuesto poco novedoso en términos de evolución del estilo y que se conoce ensayado y perfeccionado ya en un período anterior. Igualmente, la esquematización de las nubes a partir de un entramado de líneas ondulantes es recurso propiamente dibujístico, derivado de una tendencia pictoricista característica del desarrollo escultórico monumental de principios del siglo XII y que para los talleres aragoneses se sugiere tomada de la tradición suntuaria languedociana.

La decoración continúa sin interrupción en la imposta sobre la que descansan las arquivoltas, biselada y recorrida por una guirnalda de la que emanan desordenadamente hojas de acanto para el friso de la jamba izquierda y de higuera para el costado contrario. La variedad morfológica de los motivos y la rica complejidad del circuito vegetal evocan el muestrario ornamental que se despliega sobre la imposta de la iglesia de Nachá.

Las arquivoltas se apean, previa mediación de la línea de imposta, sobre columnillas exentas de fuste estrecho, coronadas por capiteles historiados y asentadas sobre basamento con ornamentación denticulada bajo el toro superior; un calado análogo al de las basas de las columnas de los portales de San Nicolás de Nachá y San Miguel de Foces en Ibiaca.

El repertorio escultórico que repercute sobre las ménsulas exteriores, los capiteles y las mochetas debe de estudiarse en atención al desarrollo de un complejo programa iconográfico que ofrece una valoración dicotómica de la condena y la virtud por vía de la representación dúplice de los episodios que significan el Pecado y sus consecuencias (flanco izquierdo) y la Redención (flanco derecho). La intención didáctica parece no prescribir por la individualidad semántica de la mayoría de escenas la necesidad de seguir un orden concreto en la lectura de las mismas y sin embargo, la sucesión figurativa existente entre algunos capiteles contiguos y aún, la disposición de las imágenes con arreglo a un desarrollo cronológico ascendente impelen a proceder con una descripción secuencial que arranca en el lado izquierdo y termina en el derecho, partiendo desde el exterior hacia el interior y del interior para acabar nuevamente en el exterior.

Por lo que concierne a la jamba de Poniente, la ménsula sobre la que reposa la arquivolta exterior recibe un motivo



Capiteles del lado derecho de la portada

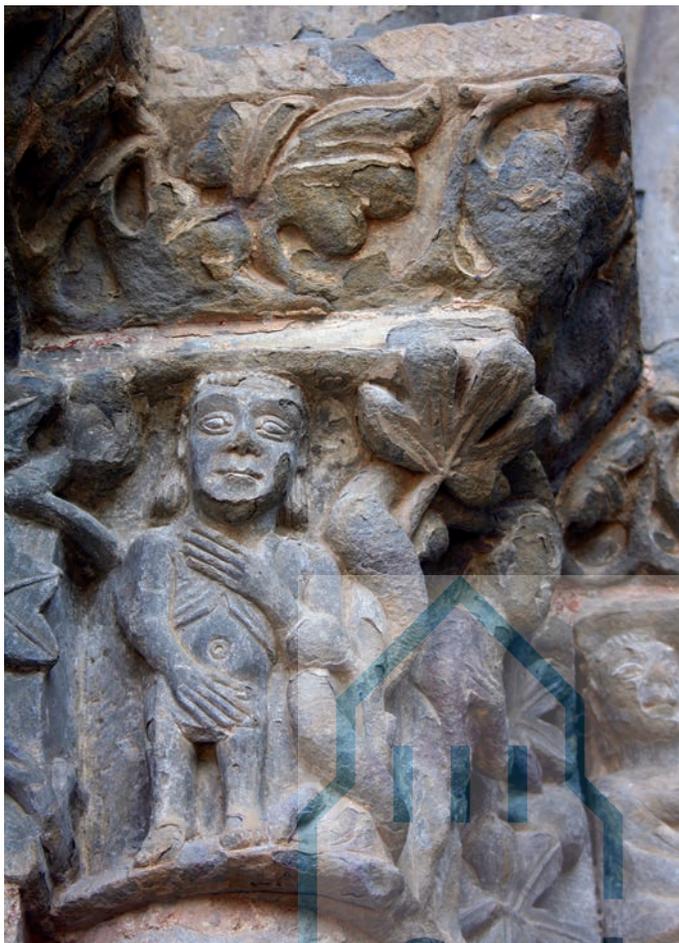
trifacial dotado de cuatro ojos, tres bocas y tres narices. La tipología de dicha imagen se asocia a la iconografía del *Vultus Trifrons*, una figuración de escaso desarrollo en la plástica románica, especialmente difundida en la zona pirenaica occidental y que encuentra precedente en ciertos modelos navarros, a saber, un capitel conservado en la parroquia de Monreal y perteneciente a la portada de la iglesia de Garitoain, dos ejemplares de la iglesia de San Martín de Art aiz –un capitel del portal meridional y un canecillo de la cornisa que ciñe el edificio– y la mocheta derecha de la portada de la iglesia de San Pedro de Iriso. La génesis de la representación tricípite bebe, en su formulación monstruosa, de antecedentes paganos muy anteriores al cristianismo, que perviven durante la alta Edad Media en su reducción a una forma puramente decorativa. Parece que no es hasta finales del siglo XIII cuando se restituye al motivo un cierto contenido simbólico de cariz religioso, en el intento de convertirlo en enseña de la igualdad sustancial en la Trinidad de las personas, cristianizando su apariencia demoníaca mediante un séquito de triángulos equiláteros y asociándole por atributo el nimbo crucífero.

Sin embargo, su inserción en Montañana, lejos de ofrecer lectura simbólica sobre el misterio trinitario, pudiera responder a la voluntad de subrayar el sentido último del programa, tanto por su colocación en el frente del Pecado como

por asociación de la simbología del mal que subyace en su parecer infernal, no demasiado distante del aspecto que en la Antigüedad clásica se confiere al trifaz Cancerbero.

El primer capitel reproduce el tema de la Psicóstasis o pesaje de las ánimas. Es de tipo sencillo y está muy desmejorado. En la banda izquierda aparece san Miguel, sosteniendo con la mano izquierda las cadenas de la balanza que parece atraer hacia él, mientras que en el costado opuesto el diablo se esfuerza por decantar el peso a su favor, estirando el plato hacia sí y alzando el pie con intención de pisarlo para contrarrestar el esfuerzo del arcángel.

A continuación se desarrolla una escena doble que abarca los dos capiteles siguientes. Sobre el primero, Dios, en su forma antropomorfa, extiende el brazo con gesto amenazante, dirigiendo la atención hacia el capitel anejo. Está en compañía de una figura alada en la que se reconoce al ángel y porta el Libro de la Sabiduría. El segundo recibe la representación del Pecado Original, con Adán y Eva desnudos flanqueando el árbol de la Ciencia. La serpiente se enrosca sobre el tronco hasta perderse en la copa y la pareja vela, con sus grandes manos, sus partes púdicas, conscientes, tras haber mordido el fruto, del pecado. La representación del Paraíso se solventa a través de la presencia de grandes hojas de parra y de higuera, cuya carnosidad y abundancia descubren la



Capitel del Pecado Original

exuberancia del locus. El artista concede cierta diferenciación anatómica, patente sobretodo en el torso de Adán, con las costillas acentuadas, y en la suavidad del rostro de Eva. La definición temática de este episodio y la actitud de Dios en el capitel anterior, apuntando con el dedo en dirección a los personajes de este, se prestan a la identificación del asunto que concierne al primero, la Expulsión del Paraíso. La alteración del orden temporal de los pasajes pone de manifiesto la habilidad del artista para jugar con el espacio-marco que determina el soporte, desarrollando unos recursos plásticos que hablan en voz propia de su maestría.

El cuarto capitel plantea una solución de continuidad con respecto a aquellos que lo preceden. Ahora se hacen presentes las consecuencias del Pecado y la condena al trabajo. Para ello se figura a Adán y Eva sentados, el primero portando a las espaldas un saco y la segunda hilando, sosteniendo el huso con la mano izquierda.

La tortura representada sobre el último de los capiteles debe entenderse como personificación de la usura y la avaricia. En el centro, un hombre sentado y ricamente ataviado, sujeta entre sus rodillas una bolsa de monedas a expensas del ataque que le profieren los cuatro seres monstruosos que le



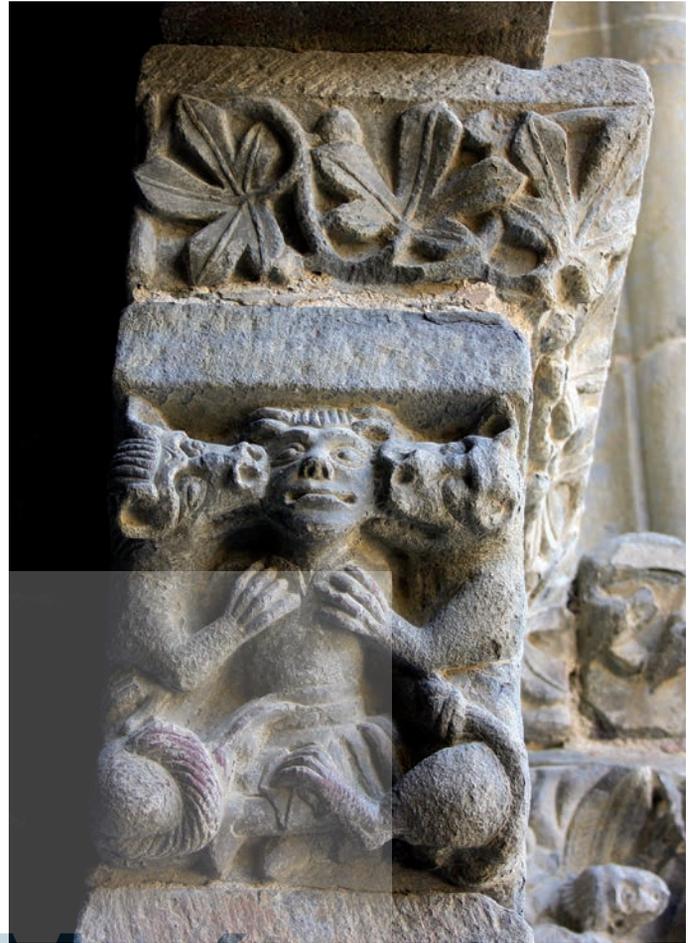
Avaro

rodean. El primero, que pudiera ser una rana, lame sus mejillas; otro, un híbrido con cuerpo de hombre y cabeza de bestia, yace a sus pies, un tercero serpentiforme se enrolla sobre el brazo izquierdo de la víctima y el último, con aspecto de lobo, lo araña con sus zarpas desde el flanco derecho. Carmen Zubiri estima que los animales son símbolo de los pecados de la envidia, la pereza, la soberbia y la ira respectivamente, pudiendo condensar la figuración una referencia general a los siete pecados capitales.

Sobre el caveto de la mocheta izquierda aparece una cabeza felina que sostiene entre sus fauces un cuerpo humano. Se trata del león devorador de hombres al que apuntan las plegarias por las almas del oficio de difuntos y que rezan "Líbralas Señor de las fauces del león y que no se las trague el Tártaro infernal" y aún el texto de los Salmos: "Bendito el Señor que no nos entregó en presa a sus dientes" (Sal. 124, 6), señalando su condición infernal. Iglesias Costa indica lo pertinente de su aparición, sugiriendo del significado de la imagen su asociación con la gula y en consecuencia, contribuyendo correlativamente a la alusión a los siete pecados capitales. La tesis parece reforzarse con la presencia sobre la mocheta derecha de la personificación de la lujuria que com-

pleta así el grupo y cierra espacialmente el ciclo del pecado. Aquí, una figura femenina centra la imagen. A ambos lados, dos fieras de fisonomía lupina procuran el castigo, mordiendo sus mejillas, tocándole el pecho con las garras anteriores y arañándole el pubis con las posteriores.

El capitel más interior de la jamba derecha supone el comienzo de una serie de escenas cuyo aglutinante es la intervención divina, refiriendo todas en mayor o menor medida el sacrificio y constituyéndose en emblema de la regeneración fruto de la remisión por obra de Dios de los pecados del mundo. Pese a su deterioro todavía es posible detectar el tema del Sacrificio de Isaac. Abraham de pie, empuña el cuchillo con la mano izquierda, agarra el cabello de su hijo Isaac con la diestra y se dispone a matarlo cuando de entre las nubes aparece una figura alada, el ángel, que lo llama desde el cielo, donde la voz de Dios mana para impedir el holocausto habiendo probado el Patriarca su obediencia y su fe. El artista recurre, para la figuración de las nubes, a la solución pictórica ya presente en el tímpano, a base de líneas ondulantes en zigzag. El carnero provisto por Dios es el único motivo representado en el capitel contiguo, si bien la mitad del cuerpo ocupa el espacio de la escocia adyacente y la alusión al monte de la región de Moriah se esquematiza a partir de algunas hojas que invaden el tambor. Abraham, prototipo del hombre de fe, participa de la alianza divina prefigurando el sacrificio de su hijo el de Cristo en la cruz. Sobre el segmento de la línea de imposta que sobrevuela el espacio delimitado por sendos capiteles se labra un motivo zoomorfo tricéfalo que serpentea entre el follaje y que Igle-



*Mocheta del lado izquierdo de la portada*

*Capiteles del lado izquierdo de la portada*



sias Costa interpreta como símbolo de las tinieblas que en ese momento oprimen a la humanidad.

La composición de la escena sucesiva se presta a la unión de los pasajes veterotestamentarios con los neotestamentarios por vía de la inserción en el capitel de una figura que forma parte del episodio representado sobre el capitel anejo. El anverso está ocupado por un hombre que viste larga túnica ceñida a la cintura, arrodillado y extendiendo los brazos –mutilados– en gesto reverente hacia una figura que asienta en postura augusta sobre trono y cuya cabeza, que roza el límite con la imposta, ha desaparecido. Aunque el desgaste de la pieza entorpece su lectura, pudiera adivinarse en ella la representación de la entrega a Moisés de las Tablas de la Ley. El personaje sedente contrapuesto en el reverso apoya sobre un bastón con pomo en forma de Tau que asalta el espacio reservado al intercolumnio. Pudiera reconocerse en él, por asociación, a San José.

Seguidamente, irrumpe la Anunciación. Aunque la inclusión de José es poco frecuente, su presencia en la portada de la catedral de San Vicente de Roda de Isábena avala el bagaje altoaragonés de esta iconografía. La Virgen recibe el anuncio de la buena nueva hilando, al uso de una costumbre que debe advertirse contemporánea, sentada y agarrando el huso con la mano derecha. Roza sus cabellos la paloma que simboliza al Espíritu Santo, mientras que en la cara contraria emerge el arcángel Gabriel. El inmejorable estado de conservación de sus alas, rehundidas y parcialmente escondidas por el capitel anexo, mueve a Antonio Omedes a valorar la posibilidad de que el capitel fuera ideado con vistas a resultar el más exterior, truncando su posición la creación de una arquivolta accesoria.

Los penúltimos relieves acusan en gran medida la punición de la piedra. Nuevamente, la figuración escapa a la superficie del tambor para ocupar parte de la escocia. Aquello que prevalece intacto se restringe a la figura del ángel, sentado sobre la tapa del sepulcro, así como los pies, el vuelo del vestido, y los ungüentarios de las tres Marías, en lo que configura la representación de la *Visitatio Sepulchri* y, con ello, la escena por excelencia de la Resurrección de Cristo.

La ménsula exterior sufre considerable desgaste y recibe dos figuras, una de ellas recogiendo los brazos y la otra aguantando entre ambas manos lo que pudiera intuirse una pieza de ropa o una túnica. La historiografía asume de la decoración un ejemplar del *Noli me tangere* o Aparición de Cristo resucitado a María Magdalena.

El estilo difiere sustancialmente de lo evaluado para el tímpano y traduce la mano de un artista que, si bien, confiere a las figuras fuerte expresión, adolece de cierta redundancia en la ejecución de los gestos y las posturas. Su destreza, en cambio, se hace patente en su recurso de jugar con el marco, deslocalizando a los personajes respecto al espacio destinado a la representación de la escena de la que forman parte. Antonio Omedes señala como antecedente formal para la tendencia a extraer de la cesta las figuras, la *maniera* de un maestro

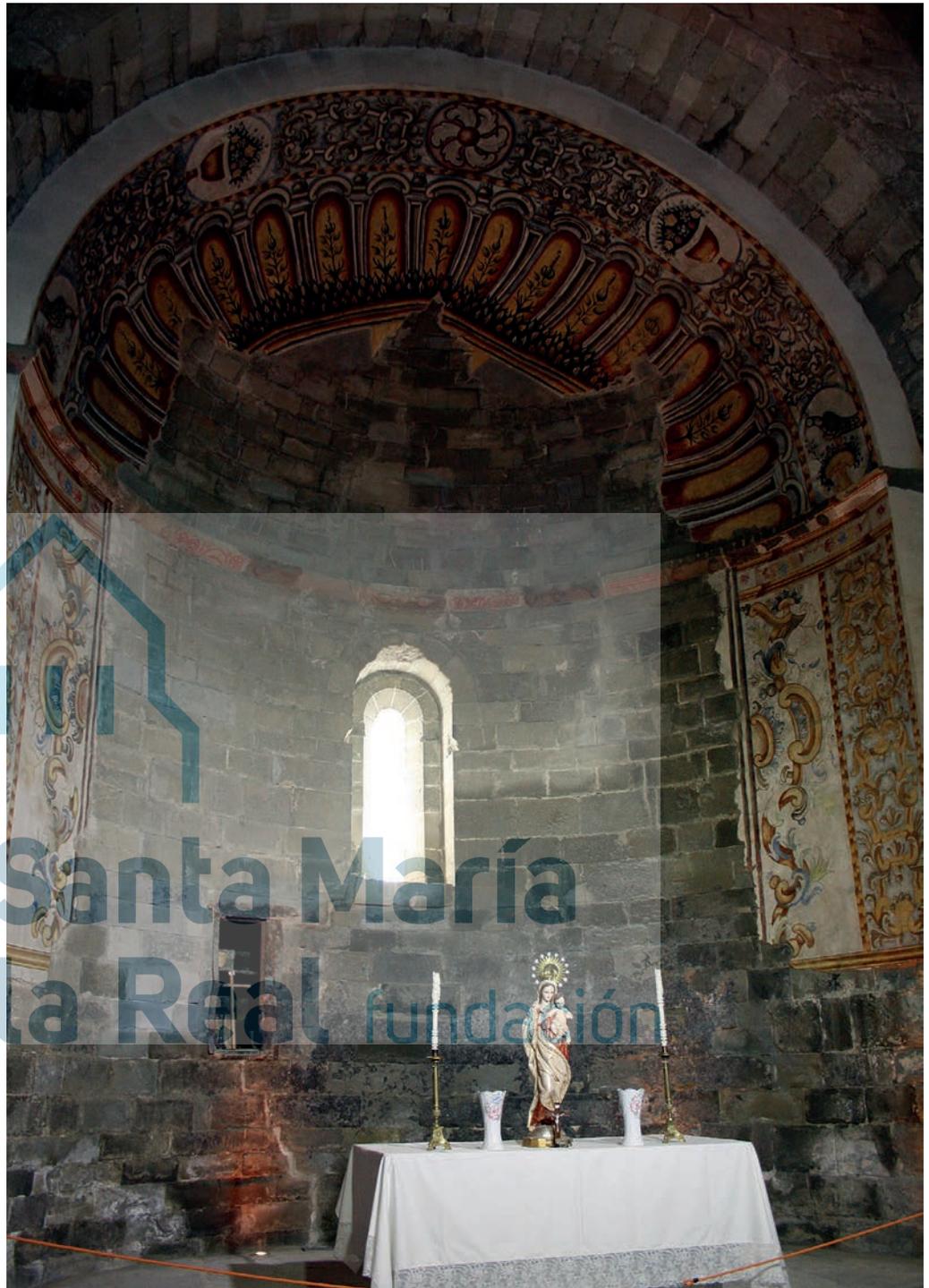
francés vinculado al círculo de Leodegario y cuya maestría se descubre en los capiteles del nivel inferior de la iglesia de San Gil de Luna de Zaragoza y en aquellos de la sala de doña Petronila en Huesca. Aunque la mayor parte de los autores que abordan el estudio del portal coinciden en fechar su factura en un momento ya gótico, conviene encuadrar sus hechuras en un período de transición inscrito entre finales del siglo XII y principios del siglo XIII.

Encima del portal discurre sobre la fachada un tejazoz que apea sobre imposta de perfil de caveto y que se interrumpe en el lienzo central para acoger un vano-hornacina de medio punto. El nicho descansa sobre tres ménsulas sobre las que se labran una mano y dos semiesferas acompañadas por una máscara y una piña. Bajo la imposta de la cornisa corre un friso de arquillos ciegos que reposan sobre canecillos de nacela, con motivos muy desgastados entre los que se descubre para el central y el del lado izquierdo una mujer desnuda. La pareja de arcadas occidental está decorada en el intradós con una moldura en puntas de diamante –solución poco habitual– mientras que las orientales presentan las aristas lisas. Las ménsulas parecen, por su encajamiento forzado, reutilizadas.

Interiormente la nave se cubre mediante bóveda de medio cañón ligeramente apuntado con arranque en una imposta biselada que recorre el perímetro sin interrupción y cuyos esfuerzos son compensados por un arco fajón de perfil igualmente apuntado, con apeo en una pareja de pilastras que marcan la división del espacio en dos tramos. La nave está reforzada por un par de arcos torales que descansan sobre sendas pilastras y abren los brazos del crucero cuyo cierre con bóveda de cañón anuncia en su terminación, también apuntada, formas de transición.

El transepto nace en el primer tramo de la nave y remata en un testero plano, abriéndose para el brazo norte una capilla con embocadura de arco apuntado y practicándose sobre el frente sur el acceso suplementario. Sobre la pared oriental del crucero y para cada brazo se abre un arcosolio, cavado en el grueso del muro, de medio punto en el norte y apuntado en el sur, con objeto de custodiar, probablemente, altares secundarios, y centrados por un ventano cegado. El brazo de la epístola facilita el asiento de la torre donde los espacios interiores se cierran con bóvedas nervadas cuyas claves y ménsulas se labran con relieves vegetales y zoomorfos. La capilla lateral norte se cubre mediante bóveda de perfil semicircular apuntado y se levanta sobre suelo ligeramente sobrealzado respecto del pavimento del resto de ambientes respetando, quizá, los fundamentos del templo anterior.

A los pies de la nave aparece el coro, construido en altura. Bajo él, sobre el muro de cierre, abre una capilla con embocadura y bóveda de arco rebajado moldurado en escocia y baquetón. Se trata de un arcosolio funerario sobre el que pervive un ciclo pictórico redescubierto en 2004 gracias a la apreciación de Ángel Noguero. Su adscripción estilística al gótico-lineal y su datación en el siglo XIV, impiden la inclusión aquí de un estudio en detalle. Con todo, lo particular de



Interior del ábside

su iconografía y el parecido con las pinturas de San Miguel de Foces y San Fructuoso de Bierge las hacen merecedoras de cierta atención. Es así que el frente del arco recibe el apostolado y la jamba izquierda la imagen de la Virgen, mientras que sobre la bóveda se representan el Pantocrátor escoltado por el Tetramorfos, el *Agnus Dei* y una escena de la Crucifixión. En el frontal se desarrollan dos registros separados por una cenefa en zigzag, ilustrándose sobre el superior y según

lo propuesto por Antonio Omedes, diversas escenas asociadas a la vida de san Nicolás de Bari. La jamba derecha del arcosolio posibilitó la construcción de otra capilla de filiación gótica cavada en el espesor del muro y que se cubre mediante bóveda de crucería.

La nave se remata en un ábside semicircular que se cierra con bóveda de cuarto de esfera y es precedido por corto presbiterio, cuya cubrición con bóveda de medio cañón



Pinturas murales  
de la capilla del sotocoro

apuntado comulga con la solución del crucero y la nave. Recorre la cabecera una imposta que vuela a un nivel más bajo con respecto a la de la nave, ostentando una altura impuesta por la embocadura de las capillas laterales. Sobre ella se labran bolas, billetes, conchas, pechos, palomas, panes, peces, resaltando algunos motivos incisos que reproducen estrellas, cuartos crecientes de luna y discos solares y que se han vinculado al aparato simbólico de matriz sanjuanista.

La ornamentación interior, lejos de reducirse al ciclo pictórico de la capilla gótica, abarca las pinturas de la pilastra norte del arco fajón que delimita los dos tramos de la nave. Su ejecución, atendiendo a la secuencia constructiva del templo, debe fecharse en un momento inmediatamente posterior a su terminación y, por tanto, colocarse a finales del siglo XIII. Se organiza en dos niveles donde, a pesar de su deficiente estado de conservación que acusa el repicado de la pared, puede detectarse dos episodios de la Pasión de Cristo: la Flagelación para el superior y el Prendimiento para el inferior. En el primero se representa a Cristo atado a la columna y el segundo muestra el beso de Judas a quien custodian lateralmente los soldados. Es preciso, asimismo, considerar el grueso de la decoración dieciochesca que redunda sobre el cascarón absidal del que emana un profuso repertorio floral y vegetal y también sobre el arcosolio lateral del brazo del evangelio donde se figura un calvario.

Por lo que concierne al mobiliario litúrgico otrora presente cabe reseguir la tradición recogida por Carmen Zubiri y según la cual, se certifica la presencia en la capilla lateral sur de "un retablo dedicado a la Virgen del Rosario que se conserva en el Palacio Nacional de Montjuich de Barcelona". El padre Faci, por su parte, refrenda la existencia de una imagen

de Nuestra Señora de Baldós que fuera instalada en la capilla derecha del transepto mirando al altar mayor y de la que ofrece una escueta descripción: "de piedra blanca que parece mármol; está de pie, es grave y hermosa... es alta tres palmos y tiene al Niño con su brazo izquierdo vestido de blanco y con la siniestra empuña una, como perdiz".

El hermanamiento de la iglesia con otras asociadas a la intervención de la Orden del Hospital en cuanto a la definición volumétrica de la fábrica y la solución formal de sus miembros con la introducción de elementos propios de una arquitectura de transición, determinan la imposición de una cronología tardía dentro del siglo XIII. En particular, la composición espacial rememora aquella de San Miguel de Císcar; el vano del hastial occidental es análogo respecto aquél de la ermita de San Juan de Montañana y los relieves de la imposta absidal trasladan el recuerdo a Santa Sofía de Caserras, obras todas en las que se apercibe la tendencia constructiva difundida por los hospitalarios.

Noticias tempranas revelan los sucesos que tejen el pretérito más remoto de la iglesia de Nuestra Señora de Baldós, antes dedicada en honor de San Martín y para una fábrica que se tiene por sustrato de la actual y cuya promoción a finales del siglo X, bebe del afán del presbítero Barón y dos repobladores de nombre Marqués y Compañón. Poco se tiene por seguro de la suerte primera del templo pues la memoria de la ocupación musulmana de Montañana cierne de silencio cualquier mención. No obstante, se imputa a Barón y a los vecinos antedichos la adhesión de la iglesia a la comunidad de Santa María de Alaón: *Ego Baron et Marches et Compago donamus istam ecclesiam Sancti Martini ad Sancta Maria de Alaone, cum omnibus suis pertinenciis que nos edificavimus in hereditate vera, franca et*

*ingenua et libera*. El peso de su construcción, en cambio, recae sobre un cierto maestro Bonfill a quien se alude en el acta de consagración. La instrumentalización de dos donaciones civiles a favor del cenobio alonense con fecha en los años 1000 y 1026 constituyen, igualmente, una referencia aislada al lugar de San Martín, junto al emplazamiento del castillo de Montañana.

En cualquier caso, se tiene por cierta la consagración de la iglesia a manos del obispo rotense Borrell en marzo de 1026, cuya acta contiene el cartulario de Alaón y en la que se explicita la confirmación por parte de Ramón III, conde de Pallars Jussá, de su cesión a la comunidad de la O y a la persona del abad Álvaro, contemplando *ego comes Raimundus qui pro precis meis et remissione peccatorum meorum, laudo et confirmo et dono anc ecclesia Sancti Martini Sancte Marie Alaoni et abbati Albaroni*. La tercera consagración de la iglesia repercute, a instancias de los señores de Montañana, sobre el obispo Poncio de Roda. Las cruces pintadas a tenor de dicho ritual perviven todavía sobre la jamba izquierda del arcosolio gótico situado bajo el coro y sobre la pared occidental del brazo sur del transepto. No obstante, conviene indicar la diferencia temporal existente entre el momento inherente a su realización y aquél que corresponde a las consagraciones sobredichas.

Aunque el origen de la advocación actual a Nuestra Señora de Baldós parece derivar de una tradición recogida por

Moner y de Císcar, según la cual hacia 1412 ha lugar la aparición milagrosa de una imagen de la Virgen que obra curación sobre un pastor baldado en los alrededores del término, en el testamento de Valenza, condesa de Pallars Jussá, formalizado en 1099, se recoge la disposición de ceder una parte de sus bienes muebles a las principales iglesias del condado, entre ellas Santa María de Montañana.

La concordia de 1140 estipulará la atribución de todas las iglesias del condado de Pallars al obispado de Urgel, con lo que la parroquial de Montañana permanecerá adscrita a dicha diócesis dentro del arciprestazgo de Areny y el deanato de Tremp hasta 1956, cuando pasa a la de Lérida.

Texto y fotos: VCAS - Planos: RTE

### Bibliografía

AA.VV., 1996c, pp. 452-453; ABADAL I DE VINYALS, R. de, 1955, II, pp. 443 y 444; ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, C., 1987 (1993), p. 150; GÓMEZ DE VALENZUELA, M., 1973, pp. 105-118; HOOGEWEFF, G. J., 1942-1943, pp. 205-245; IGLESIAS COSTA, M., 2003-2004, 3, pp. 82-90; MADDOZ, P., 1845-1850 (1997), XI, p. 524; MIQUEL Y ROSSELL, F. X., 1945-1947, I, pp. 138-139; OCÓN ALONSO, D., 1985, pp. 87-107; PAMPLONA, G. de, 1970, pp. 38-51; PETTAZZONI, R., 1946, pp. 135-151; SASTRE VÁZQUEZ, C., 1997, pp. 483-495; SERRANO Y SANZ, M., 1912 (2007), pp. 489-491; VALLS I TABERNER, F., 1961, pp. 125-205.

## Ermita de San Juan

LA ERMITA se ubica a las afueras del término, en la margen izquierda del barranco de San Juan, sobre una planicie desde donde mira de soslayo a la iglesia de Nuestra Señora de Baldós. En su estado actual, la fábrica descubre las reformas inherentes a la última campaña de restauración. El abandono en que se sumió el templo motivó el hundimiento de la bóveda absidal, interfiriendo en la estabilidad de los muros perimetrales y haciendo peligrar la conservación del conjunto que amenazaba ruina. Hoy aparece como un edificio de planta rectangular y, aunque no es posible recuperar sus trazas, conviene imaginar la presencia anterior de algunas dependencias anejas que cabría vincular a la infraestructura asociada al priorato de la Orden de San Juan del Hospital.

El alzado es de sillería de dimensiones regulares, bien tallada, escodada y dispuesta en hiladas que persiguen un parecer homogéneo. La fisonomía original de la estructura fue alterada con la construcción en época posterior de dos capillas laterales, destruidas en un momento indeterminado y prevaleciendo la sección apuntada de las mismas en su comunicación con la nave.

El templo cuenta con dos ingresos, el principal, monumental y emplazado a Poniente y un segundo de tipo accesorio, resuelto bajo arco de medio punto con grandes dovelas

lisas trasdosadas por una chambrana que se moldura en cave-to y que reposan sobre una imposta lisa a bisel. La presencia del acceso secundario pudiera responder a la voluntad de facilitar el paso al grueso de ambientes de matriz monástica, de podría haber dispuesto el priorato en el ejercicio de sus funciones y de los que ahora no se tiene evidencia alguna. En cualquier caso, el portal se abre al caserío y con ello al núcleo habitado, dotado de mayor vitalidad.

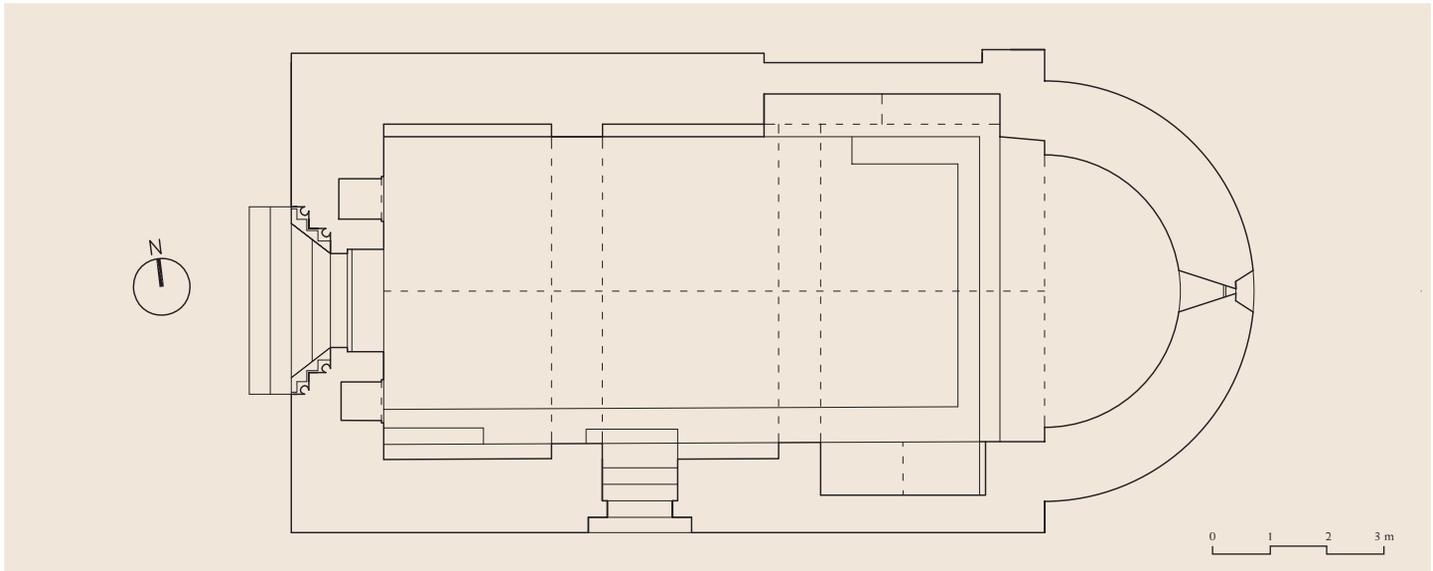
Los vanos se distribuyen del modo habitual, abriéndose en el centro del ábside una sencilla aspillera de doble derrame enmarcada por arco de medio punto dovelado cuyas hechuras revierten sobre el vano tapiado que se practica en la pared meridional, muy transformado. Sobre el muro de poniente se abre un tercer ventanal, más complejo en su solución, reproduciendo un esquema que encuentra parangón en la fachada occidental de la iglesia de Nuestra Señora de Baldós, con arcada de medio punto enfatizada por una pareja de arquivoltas con moldura a bocel, extradosadas por un guardapolvo de perfil de nacela y que se apean sobre una imposta lisa, sustentada por una pareja de columnillas exentas coronadas a su vez, por capiteles sin decoración. Dicho hastial se agota en una sencilla espadaña de sillería, compuesta por un ancho cuerpo inferior en el que se abren dos troneras de arco de



*Vista general del emplazamiento*

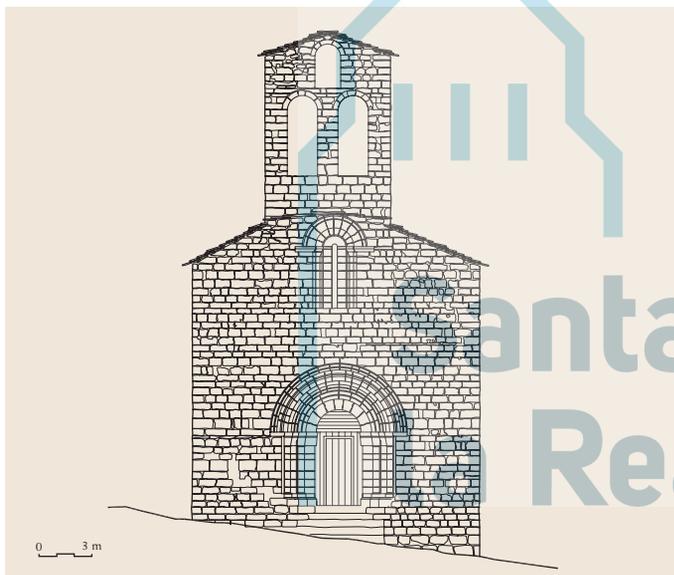
*Vista general de la ermita*





Planta

Alzado oeste



Sección transversal



medio punto y al que sigue en altura, sin división horizontal, un delgado tramo cuadrangular en el que se practica un único ojo de medio punto, más pequeño, con remate a piñón.

La desnudez ornamental del paramento absidal se presta a reforzar la austeridad del resto de paramentos, sujeta a las disposiciones que impone el lenguaje arquitectónico de transición en evolución hacia formas más sobrias y que se somete a interrupción sólo con la monumentalización del ingreso occidental. A ello contribuye la terminación absidal en una cornisa de imposta con moldura de caveto lisa.

La portada principal, situada en el hastial occidental, se abre bajo un arco de medio punto con cuatro arquivoltas en degradación que alternan decoración de escocia y baquetón y que son trasdosadas por una chambrana moldurada en

escocia. Las arquivoltas se apoyan en columnillas exentas de fuste monolítico que se agotan en capiteles historiados sustentantes de una imposta biselada y se asientan sobre basas que reciben una característica ornamentación a base de denticulos, análoga a la de los soportes del portal de Nuestra Señora de Baldós y cuya redundancia en San Nicolás de Nachá y San Miguel de Foces provee la recurrencia necesaria para considerarla una forma decorativa con amplia difusión en la arquitectura del alto Aragón.

La decoración escultórica nace en la línea de imposta, recorrida por un friso vegetal del que brotan tallos que rematan en hojas de acanto en el lado izquierdo y hojas de higuera en el derecho, según un modelo ensayado en Baldós y Nachá, aunque de ejecución más tosca. Sobre el extremo norte de la



Portada oeste

imposta aparecen varias máscaras grotescas en posición horizontal que, sin guardar relación aparente con la iconografía que repercute sobre los capiteles, parecen comulgar por su semblante con los rostros dispuestos sobre el intercolumnio. En ambas jambas, todas las escocias acogen la figuración espaciada de hojas de cáñamo y diminutas caras que refieren la personificación de los canteros a quienes se encomienda la construcción del templo, según una *praxi* desarrollada en otros portales como Santa María de Ripoll o aquél de Tolva, perteneciente en otro tiempo a la iglesia de los Santos Justo y Pastor del castillo de Falces.

Aunque es difícil aventurar la adecuación de la figuración de capiteles y mochetas a los dictámenes de un programa, Antonio Omedes propone la trasposición visual de un ciclo de muerte-resurrección que a su juicio cabe interpretar a la luz del credo sanjuanista.

El capitel exterior de la jamba septentrional se centra con la figura de un oficiante apoyado sobre un facistol o un altar en forma de Tau y que porta el manípulo sujeto al antebrazo izquierdo sobre la manga del alba, tratándose de un atributo asociado a los diáconos y en cualquier caso, indicativo de su identidad como ministro consagrado. El celebrante

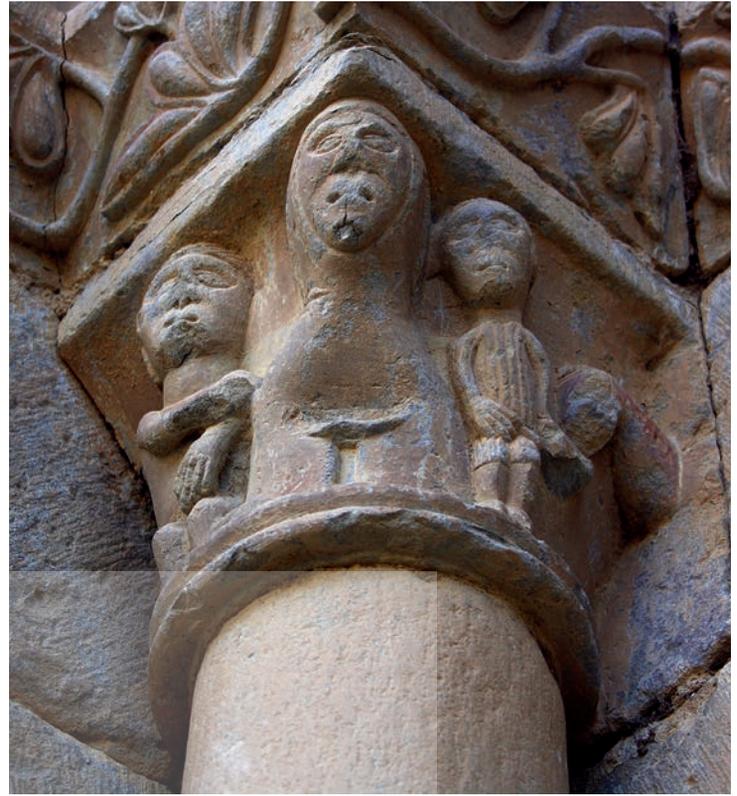
está flanqueado por dos acólitos, un ceroferario que sostiene una vela en la banda izquierda y un turiferario que perfuma con un incensario en la derecha.

El siguiente capitel reproduce un episodio sin solución de continuidad. En el reverso se representa un personaje desnudo que procede a tapar sus pechos con el brazo izquierdo mientras oculta el sexo con el derecho. Iglesias Costa apunta la presencia de un neonato acunado por el individuo con la zurda. De ser así, el infante aparece descabezado y aunque la constitución del miembro parece avalar su naturaleza como extremidad, el desgaste impide descartar la hipótesis sugerida. A su lado, una figura encapuchada y ataviada con larga túnica y capa recoge su vientre con ambas manos, si bien, pudiera sencillamente entrecruzarlas por debajo de la panza. El mismo autor plantea su identificación con una quimera aunque la carencia de ciertos rasgos ingénitos al monstruo como las cabezas de cabra y de león, el cuerpo de felino y la cola de serpiente alejan al personaje de dicha tipificación.

Sobre el anverso un tercer individuo que viste una túnica hasta los pies sujeta con la diestra las bridas de un caballo, encarnado de modo fragmentario con la cabeza y el cuello surgiendo desde el fondo, señalando simultáneamente



Capiteles del lado izquierdo de la portada



con la mano izquierda en dirección a las riendas o al propio animal. Nuevamente, se ha querido ver en la figuración de la bestia un carnero. La inconsistencia de la asimilación de la escena con aquellas que representan la Encarnación y la Natividad en la portada de Chalamera sobre la base de un reconocimiento de las figuras de Montañana que se estima erróneo anula la posibilidad propuesta por Iglesias Costa de descubrir en el sentido de la imagen un símbolo del Nacimiento y la Adoración de los pastores. Una lectura alternativa reconduce la definición simbólica hacia el tema de la Expulsión del Paraíso, si bien, reconocer en los personajes laterales a Adán y Eva resulta arriesgado a la luz de sus actitudes y de la presencia de la figura central que enrarecerían el tipo iconográfico.

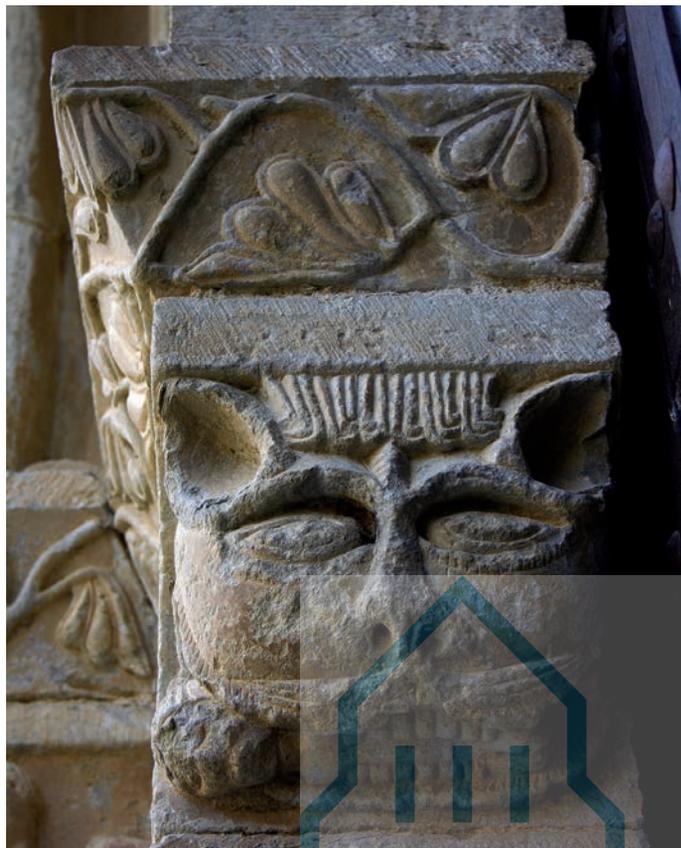
Sobre la mocheta norte reaparece el motivo del león andrógalo como una réplica exacta de aquél de nuestra Señora de Baldós y evidenciando, con ello, el papel que juega la escultura de dicha iglesia como referente directo para la portada de San Juan. Su reiteración aquí, dada la falta de cohesión semántica entre los episodios, puede advertir sobre el recurso improvisado a una solución que encuentra expresión en otros portales oscenses, a saber Agüero, Montañana, Nachá o Foces, donde el motivo se presta a significar, según una pauta más o menos precisa de equivalencias, como signo del mal en su caracterización infernal como bestia devoradora de almas y connotando así lo contenido en la fuente bíblica: "Sed sobrios hermanos y velad, pues el demonio, enemigo

vuestro, como un león rugiente trata de devoraros" (Primera Epístola de san Pedro a los judíos).

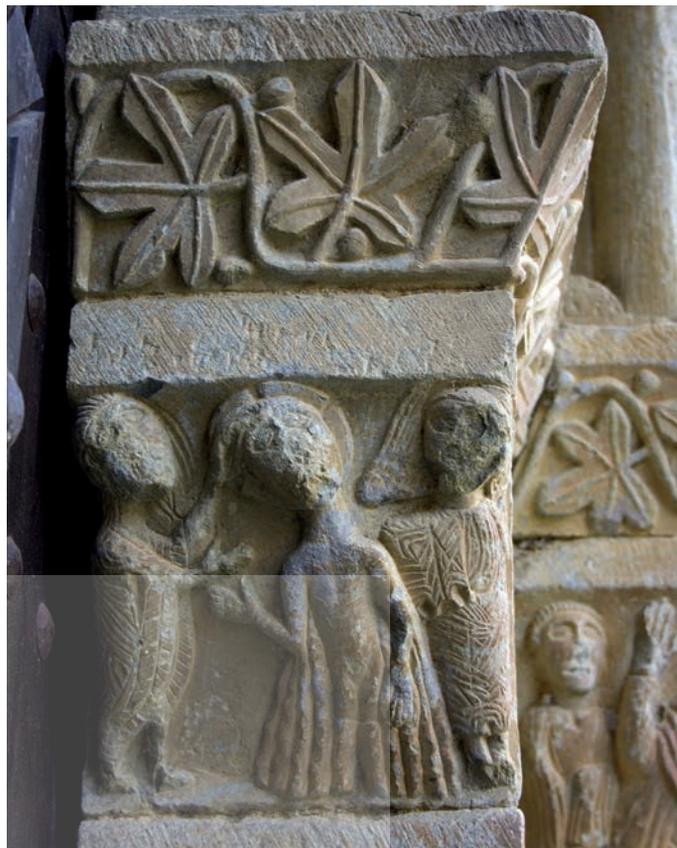
La figuración de la mocheta derecha adolece el desgaste del sillar. Con todo, se detecta la representación del Bautismo de Cristo, en posición central, tocado con el nimbo crucífero y con la cabeza inclinada hacia san Juan para permitir al Bautista tocarla. En el reverso aparece un ángel con el ala plegada y ajustada al espacio que demarca el soporte. La indumentaria manifiesta ahora cierto afán decorativo a partir de profusos detalles ejecutados por vía de sencillas líneas geométricas que recorren los ropajes sin un orden preestablecido y delimitan las mangas.

A continuación de nuevo se representa una celebración litúrgica, si bien, no existe correspondencia espacial con la primera al tratarse del capitel interior de la jamba derecha. El oficiante, en el centro, viste casulla picuda y se muestra en actitud orante con sendos brazos alzados, de su antebrazo izquierdo parece colgar el consabido manípulo. A ambos lados, aparecen sus acólitos con largos hábitos y las manos veladas gracias a las holgadas mangas acampanadas de las túnicas.

La última escena refleja la recuperación del contenido religioso por vía de la evocación de un modelo presente en Baldós, adoptando idéntica composición y reproduciendo los mismos recursos plásticos. Se trata del Sacrificio de Isaac, mediado por la representación central de Abraham caracterizado como un individuo barbado que agarra la cabellera de su hijo Isaac con la mano derecha y se dispone a demostrar su

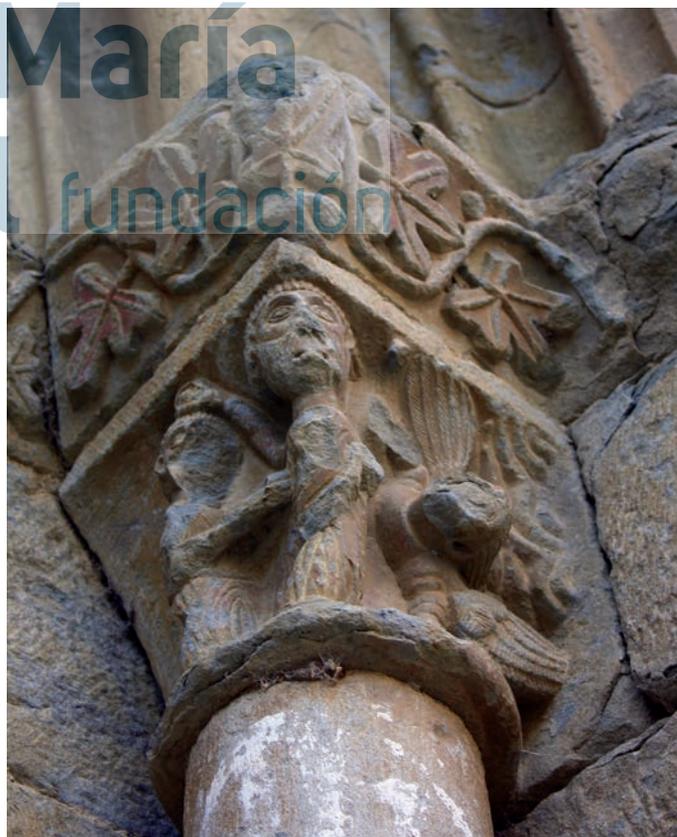


Mocheta del lado izquierdo. León andrófago



Mocheta del lado derecho. Bautismo de Cristo

Capiteles del lado derecho de la portada



Santa María  
la Real fundación

obediencia acatando el mandato divino, cuando la aparición del ángel lo detiene. Incluso la figuración del ángel transcribe fielmente la gestualidad de su homólogo, con las alas extendidas, frenando la intención del patriarca con la diestra que apoya sobre su hombro y surgiendo de entre las nubes, para las que se adopta una solución propia del dibujo, a partir de un entramado de líneas zigzagueantes.

Antonio García Omedes enuncia un supuesto iconográfico con fundamento en una interpretación ajustada a los elementos representados, considerando el primer episodio descrito como representativo de la recepción de las órdenes menores, reconociendo en el segundo la vela de armas de un caballero e interpretando el tercero como la celebración de la misa, cuyo sentido ulterior se refuerza con la presencia última del Sacrificio de Isaac.

Una aproximación técnica entre el cincelado de San Juan y Chalamera permite intuir una comunión de recetas de taller. Sin embargo, los rasgos que distinguen la personalidad del artista, sobre todo la repetición de ciertos caracteres fisonómicos estereotipados como las melenas cortas diseñadas con unas pocas mechas paralelas muy marcadas, las manos grandes y los ojos almendrados y rasgados, lo acercan al círculo del maestro que aborda la escultura de los capiteles de la iglesia de Nuestra Señora de Baldós, si bien, la tosquedad de la factura en San Juan, así como su tendencia a atacar el modelado definiendo pequeños planos sin atención ninguna a modular las formas anatómicas y su esquematización de los detalles mediante el recurso a simples líneas geométricas permiten adivinar en él un colaborador menos diestro.

Las hechuras de la portada y la definición estilística del repertorio escultórico anuncian un momento de transición, donde persisten los caracteres propios de la plástica tardorrománica, con seguridad, posterior a Baldós, de la que depende formalmente y no anterior a la segunda mitad del siglo XIII.

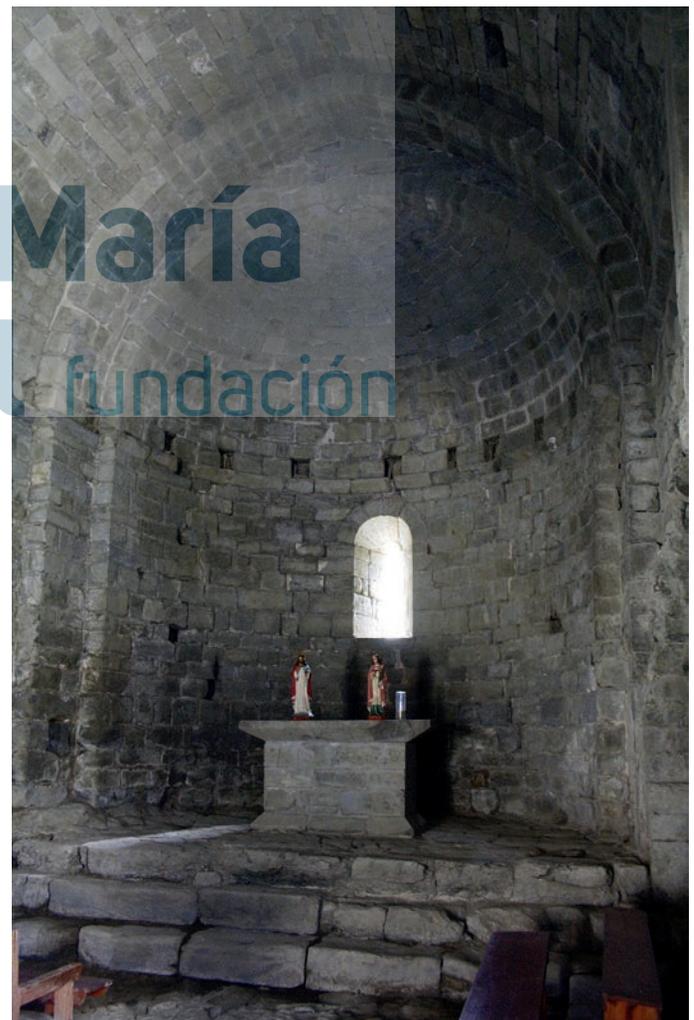
El interior emerge como un espacio poco diáfano donde apenas penetra la luz que se filtra a través de las aspilleras de los frentes de Levante y Poniente. Los muros arrancan desde un alto zócalo con remate achaflanado. La nave se cubre mediante bóveda de medio cañón de perfil acentuadamente apuntado y cuyos empujes son contrarrestados por un par de arcos fajones, igualmente apuntados, soportados por pilastras adosadas truncando el desarrollo en altura de aquella correspondiente al flanco izquierdo del primer tramo, la ejecución de la embocadura de la capilla a septentrión. Una imposta a bisel sobrevuela todo el perímetro de la nave desde el arranque de las bóvedas, ahora remozadas. Los muros laterales se perforan a la altura del primer tramo para dar cabida a dos amplios arcosolios con embocadura apuntada para el del lado norte y de medio punto para la capilla que abre a mediodía. Sobre el muro de cierre se construye el coro en alto, sustentado por un soporte pétreo de arco rebajado con aristas a bocel y salvaguardando una capilla funeraria practicada otrora en el sotocoro, hacia el extremo septentrional, y de la que no persiste vestigio alguno.

Sobre el soporte anterior del coro se armó un alfarje de filiación mudéjar del que actualmente sólo se conservan los largueros voladizos con salientes a modo de ménsulas con decoración pictórica y figuración de rostros. El pequeño ventano abierto sobre el lienzo superior del muro oeste se solventa al interior a partir del esquema empleado al exterior, si bien, aquí el vértice de la chambrana se hace coincidir con la tangente de la bóveda.

El proceso de restauración propició la recuperación de unas pinturas ubicadas sobre la pared norte del sotocoro y que fueron rehabilitadas por obra de Susana Navarro entre 2002 y 2003. Se trata de un ciclo pictórico consagrado a santa Úrsula de Colonia y adscrito al gótico lineal. María del Carmen Lacarra fecha las pinturas en el siglo XIV y apunta su factura popular, estribando su máximo interés en su iconografía relativa a la leyenda de santa Úrsula y las once mil vírgenes.

La cabecera se articula en ábside semicircular, cubierto con bóveda de horno y recorrido por una imposta de nacela que vuela al mismo nivel que la de la nave. El desplome

*Interior del ábside*



del cascarón repercutió sobre el corto arco presbiterial que precede el hemiciclo, habiéndose reconstruido a partir de las jambas que permanecieron en pie y para un momento contemporáneo al de restitución de las bóvedas. La cubrición del presbiterio presenta análoga terminación a la del cierre de la nave.

La composición volumétrica del edificio y la técnica paramental permiten establecer para la fábrica una horquilla cronológica entre finales del siglo XII y la primera mitad del siglo XIII, legitimada por el recurso a una metódica construcción y a un planteamiento en el que se entrevén elementos propiamente góticos tratados en lenguaje todavía tardorrománico.

El devenir fructífero de la iglesia de San Juan halla fundamento en su importante papel como foco principal de un priorato hospitalario dependiente de la encomienda sanjuanista de Císcar. Parece que la instalación de los hospitalarios en Montañana será favorecida por las disposiciones testamentarias de Arnaldo Mir de Pallars Jussá, incrementándose por voluntad del mismo las prerrogativas de la Orden en el lugar y también por la estrecha relación entre el Hospital y la casa condal pallaresa. A este tenor procede referir el linaje de los Entenza, protectores de la encomienda de Císcar y su vínculo con Montañana en la persona de Oria de Entenza, a quien fuera empeñado el castillo a razón de su matrimonio con el antedicho conde Arnaldo I de Pallars Jussá. Legado el alto domino del condado en manos de la Orden de San Juan su heredero, Ramón V de Pallars Jussá, truncaría sus privilegios restringiendo sus derechos a poco más de un barrio sito en la orilla izquierda del barranco homónimo y su jurisdicción sobre la parroquia de San Juan. Se conoce, asimismo, la

adquisición de la potestad eclesiástica sobre unos pocos bienes que se concretan en los lugares de Chiró y la Almunia de San Lorenzo, seis casas en Luzás, la cuadra literana de Vives y algunos alodios en Arén y Castigaleu.

Hacia 1280 dará comienzo el litigio que enfrenta a la mitra urgelitana y los hospitalarios con objeto de disputar las rentas eclesiásticas de Montañana, contienda que se salda por intermediación del rey Jaime II, quien en 1292 dictará sentencia a favor de la Orden reconociendo la exención diocesana a la parroquia de San Juan y gozando el prior, desde entonces, plena libertad en la percepción de los diezmos correspondientes y de los derechos de colación y presentación para la provisión de la iglesia.

Aunque durante el siglo XIV el priorato ostenta cierta autonomía, ya en la centuria siguiente se someterá a la autoridad del comendador de Císcar-Susterris, sobreviviendo hasta la desamortización de Mendizábal e incorporándose después a la Diócesis de Urgel.

Texto y fotos: VCAS - Planos: RTE

### Bibliografía

AA.VV., 1996c, pp. 452-453; ABADAL I DE VINYALS, R. de, 1955, II, pp. 443 y 444; BERTRÁN Y ROICÉ, P., 1979, p. 312; GÓMEZ DE VALENZUELA, M., 1973, pp. 105-118; IGLESIAS COSTA, M., 2003-2004, 3, pp. 93-97; MADDOZ, P., 1845-1850 (1997), XI, p. 524; MIQUEL Y ROSELL, F. X., 1945-1947, I, pp. 138-139; MIRET Y SANS, J., 1910, pp. 446 y 477; SERRANO Y SANZ, M., 1912 (2007), pp. 489-491; VALLS I TABERNER, F., 1961, pp. 125-205.

## Restos de la ermita de San Miguel

LOS ESCASOS VESTIGIOS de la ermita irrumpen entre la maleza, próximos al caso urbano de la villa y junto a la orilla derecha del barranco de San Miguel. Prácticamente arrasada tras una crecida del torrente apenas subsisten, de la fábrica original, los fundamentos del muro de mediodía con algunos sillares cantoneros, para una construcción fechable a principios del siglo XII. Aunque el estado ruinoso del paramento entorpece su estudio, se tiene noticia de la disposición primera de algunas hiladas en *opus spicatum*.

La edificación fue sometida a desarme en los años treinta del siglo pasado con objeto de reaprovechar las piezas en el levantamiento de la escuela. De ella puede adivinarse la presencia de un acceso de tipo monumental con capiteles historiados y motivos grotescos labrados sobre sillares molidos en escocia.

Un buen número de ellos fue reutilizado en la fachada del ayuntamiento. Sobre las esquinas se descubren fragmen-

tos procedentes del intercolumnio de la portada antedicha que reciben decoración a base de pequeñas caras similares a las esculpidas sobre el portal de la ermita de San Juan y que remiten a una tradición en virtud de la cual se asocia a los rostros la identidad de los canteros encargados de bastir el templo. Los capiteles hoy actúan como ménsulas sustentando el balcón del Consistorio.

Es posible advertir en ellos la mano de un colaborador cercano al maestro de la portada de Nuestra Señora de Baldós, según refleja un ejemplar en el que se representa el Pecado Original y donde se recurre a la composición presente en su homólogo de Baldós. Centra la imagen el Árbol del Bien y del Mal, con la serpiente demoníaca enroscada sobre el tronco hasta perderse en la copa y flanqueándolo Adán y Eva.

En el capitel adyacente aparecen tres figuras de pie que acusan gravemente la meteorización de la piedra. El motivo

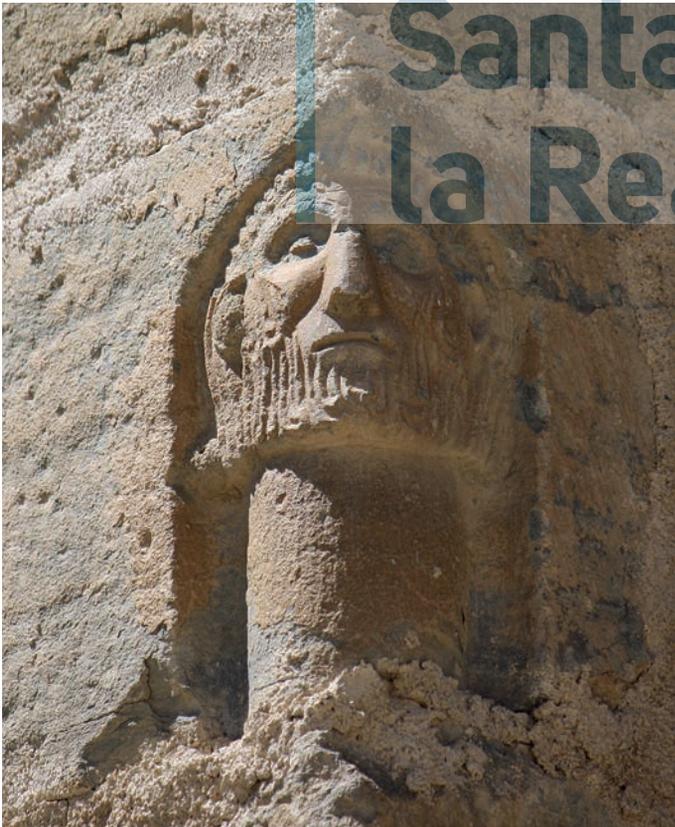


Fachada del ayuntamiento. Capitel del Pecado Original



Fachada del ayuntamiento. Restos de la antigua portada de la ermita

Fachada del ayuntamiento. Restos de la antigua portada de la ermita



Fachada del ayuntamiento. Ménsula



mejor conservado repercute, en cambio, sobre una ménsula decorada con la figura de un ángel que alza los brazos al cielo mostrando las palmas de las manos. La esquematización de los pliegues de la túnica a base de unas pocas líneas verticales incisas evoca la solución utilizada para resolver la indumentaria en la portada de San Juan. Sin poder profundizar en un análisis estilístico que reseñe otros pormenores, la sustancia de dichas analogías parece indicar el parentesco de la desaparecida portada de San Miguel con los templos de Montañana,

pudiendo, por tanto, sugerir una cronología no anterior a la última década del siglo XII.

Texto y fotos: VCAS

#### *Bibliografía*

AA.VV., 1996c, pp. 452-453; IGLESIAS COSTA, M., 2003-2004, 3, pp. 97-98.

## *Ruinas Nuestra Señora de la Asunción o Santa Creu*

EL ANGOSTO CAMINO que nace en el barranco de San Miguel comunica el término de Montañana con los lugares de Benabarre y Viacamp, además de permitir llegar a la explanada donde se levanta la ermita de la Asunción, a las afueras del núcleo.

Completamente arruinada, los sillares que en otro tiempo conformaran los paramentos están hoy desparramados sobre el solar que ocupara la fábrica. No permanecen en pie más que unas pocas hiladas de sillarejo que demarcan el contorno semicircular del ábside y permiten intuir el perímetro

rectangular de la planta. Se trata de una obra popular cuya definición técnica posibilita su clasificación en el grueso de construcciones levantadas en el siglo XII.

Texto: VCAS

#### *Bibliografía*

IGLESIAS COSTA, M., 2003-2004, 3, p. 99.

## *Ermita de Santa Bárbara*

LA CARRETERA que bordea el cauce del río Noguera Ribagorzana alcanza, tras pasado el desvío que conduce a la Montañana en unos dos 2 km, un ramal que conecta con una tortuosa pista forestal. El camino encara los senderos que parten del barranco de San Juan hasta abordar una llanura emplazada en el extremo septentrional del término, en las proximidades del llamado Mas de Castán.

Aunque las transformaciones atribuibles a época moderna han desfigurado sustancialmente la fisonomía de los restos primitivos de filiación románica, todavía prevalecen la cabecera y los muros conservados en el interior y hasta el arranque de las cubiertas. El alzado acusa la irregularidad

inherente a su carácter de construcción popular, con los paramentos articulados en mampostería. La nave se cierra hoy mediante una techumbre en madera que se antoja relevo de una primera bóveda en piedra. Sus hechuras manifiestan localismos propios de una fábrica del siglo XII.

Texto: VCAS

#### *Bibliografía*

IGLESIAS COSTA, M., 2003-2004, 3, p. 100.