

NAUT ARAN

El término municipal del Naut Aran está situado al extremo oriental del valle de Aran, por lo que linda al Norte con Francia (Ariège), al Sur con la Alta Ribagorça (Barruera y Vilaller), al Este con el Pallars Sobirà (Alt Àneu y Espot) y al Oeste con los Vielha y Canejan. En el término nacen dos ríos: el Garona y el Noguera Pallaresa. El territorio incluye dos *terçons*: el de Pujòlo, con los pueblos de Tredòs, Bagergue, Salardú, Unha y Gessa, y el de Arties e Garòs (con ambos). En la margen derecha del Garona se sitúan Tredòs, Salardú, Gessa y Garòs. Arties se extiende a ambos lados y Unha y Bagergue no se encuentran en sus orillas. El término comprende, asimismo, el despoblado de Montgarri y el núcleo de Vaquèira-Beret, conocido por su estación de esquí. Este segundo topónimo hace referencia a la montaña de Vaquèira –derivada de *vaca*– y la llanura del Plan de Beret, zonas ricas en pastos, que servían de alimento para el ganado, sustento de la economía tradicional. Fue, precisamente, en dicho lugar donde se hallaron los testimonios más antiguos de presencia humana en el Naut Aran, fechados hacia el 1500 a. C. (Bronce Medio), unos vasos polípodos que formaban parte del ajuar funerario de una inhumación colectiva. El Plan de Beret funcionaría como lugar de paso hacia la vertiente meridional del Pirineo, pues Montgarri es el cruce de caminos entre Aran, Francia y el Pallars. En Salardú se halló una urna cineraria fechada en la Edad de Hierro (800-600 a. C.). El vínculo entre lugares de aguas termales y culto romanos se pone de manifiesto con dos hallazgos: el del busto de la diosa Isis en los baños de Tredòs y el de un altar votivo en los de Arties. A dicha época pertenecen un gran conjunto de obras en mármol, tanto altares como monumentos funerarios, en los pueblos de Arties, Gessa, Unha y Bagergue. En Garòs se encontró uno de los testimonios más interesantes de época paleocristiana: la necrópolis del Haro. En época medieval, Naut Aran jugó un importante papel defensivo, al proteger el acceso oriental al valle desde el Pallars. El castillo desde el que más batallas se libraron fue el de Salardú, plaza real y en cuyo recinto se hallaba la iglesia. Otra de las iglesias fortificadas en cuyo perímetro se aprecian vestigios del bastión es Santa Maria de Arties. En Garòs, quedan ruinas de la Torrassa, fortificación construida al otro lado del río y de difícil acceso. Sus piedras, de tamaño mayor al habitual, y una parte del lienzo conservado, 3,5 m, apuntan a que se trataría de una construcción de muy grandes dimensiones. En algunos registros medievales también se menciona la desaparecida Torre de Gessa como uno de los puntos estratégicos, junto con Castèth Leon. Asimismo, en el nombramiento de Guillem de Castellnou como gobernador general del valle, se le otorgó el señorío de dicha torre. En los censos de época medieval figuran cuatro núcleos desaparecidos dentro de Naut Aran: Muntròs, entre Cap d'Aran y Tredós que, a pesar de no haberse localizado, aparece documentado en 1278 y se tenía constancia oral de su existencia; Pujo, a levante de Salardú, fue un señorío feudal, de 1300 a 1313, regido por el gobernador de Aran, mientras estuvo bajo el dominio del reino de Mallorca; Laspan, entre Arties y Garòs, del que se conservaría la capilla de Sant Jaime de Arties y restos de edificaciones en sus proximidades; en cuanto a Eth Dossau, también conocido como "las casas de Montgarri", es un despoblado cercano a dicho santuario, a la derecha del Noguera Pallaresa y a los pies de la montaña del Dossau. Se trataba de un núcleo muy aislado que se acabó de despoblar a mediados del siglo XX.

Iglesia de Sant Andrèu de Salardú

LA IGLESIA PRESIDE EL NÚCLEO ANTIGUO DE SALARDÚ, localidad situada sobre un montículo comprendido entre los ríos Garona y Unhòla, y a la que se llega por la carretera C-28. Se accede al templo por la calle de Sant Andrèu hasta su bifurcación, desde donde arranca la escalinata que conduce a la plaza donde se alza la iglesia y su imponente campanario.

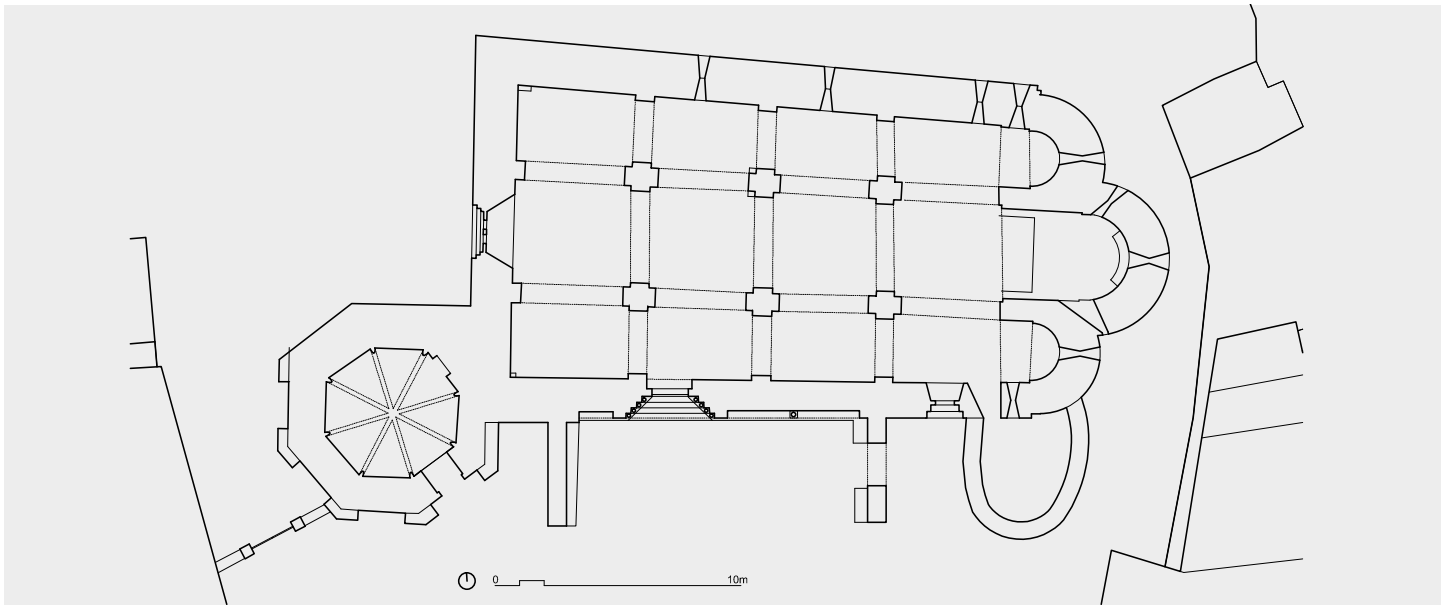
Dedicada al apóstol san Andrés, en la documentación antigua también aparece bajo la advocación de la Santa Cruz. En esta ubicación privilegiada se construyó un castillo de titularidad real, cuyo perímetro rodeaba la plaza, la iglesia y el cementerio. El único testimonio conservado de esta estructura es la desaparecida puerta de Pallars, portal que se abría en

su lado oriental y que se ha fechado en el siglo XIII. Se conocen las características del castillo gracias a la amplia descripción de Francisco de Gracia en 1613. Se accedería a él por la cara sur, donde actualmente se emplaza el muro que se eleva sobre la calle Sant Andrèu. El patio de armas correspondería a la actual plaza que precede a la iglesia. Estaría defendido por cinco torres circulares —tres a levante y dos a poniente—, de las cuales todavía se conservan algunos vestigios de la situada en la esquina noreste. El flanco norte estaría defendido por el propio barranco sobre el río Unhòla, con una barbacana sobre el muro. La torre campanario funcionaría como la torre maestra, donde también se custodiarían las armas. Fue escenario de numerosos enfrentamientos militares que, con el tiempo, se han convertido en historias legendarias en las que el Santo Cristo de Salardú intercedía en favor de los lugareños. Así, el asalto al castillo en 1385 por parte del conde del Pallars habría sido frustrado por la pérdida de visión del conde como consecuencia de sacar la imagen en procesión. Tras orarle durante nueve días en la iglesia, finalmente la recuperó. En otro ataque por parte del barón de Taurignac (o Aurignac), en 1386, la exhibición de la talla provocó que el fuego que estos habían provocado se volviera hacia ellos, lo que les forzó a retirarse. La destrucción del castillo tuvo lugar durante la guerra de los Segadores, en octubre de 1649, aunque la iglesia se mantuvo en pie y en uso.

A pesar de que no se dispone de documentación que atestigüe el origen de la construcción de la iglesia, se pueden determinar su fecha de inicio y finalización a partir de dos elementos. Su primera piedra se podría datar a partir de 1200, inmediatamente después de la ejecución de la talla del Santo Cristo, imagen que podría haber justificado la edificación del templo. De hecho, a partir de excavaciones realizadas en la cabecera, no se han hallado indicios de la existencia de una iglesia anterior. De la primera etapa constructiva (ca. 1230-1250) dataría la cabecera, el muro norte y el primer tramo del sur. El muro meridional tendría su continuidad a mediados del siglo XIII, con los dos siguientes tramos y la portada; hasta su finalización, anterior a 1313. Se tiene noticia en ese mismo año, después de recuperar su soberanía en el valle, los hombres de la villa juraron fidelidad a Jaime II, momento en el que ya debía de estar finalizada la construcción. Refuerza esta idea la presencia de dos escudos de la Corona de Aragón, pertenecientes a la última campaña de construcción del templo, que ponen de manifiesto el dominio aragonés: uno presidiendo el portal del campanario y otro en la clave del último tramo de la nave central. Un tercer escudo se halla en un canecillo de la fachada meridional, aunque este debería fecharse entre 1220, cuando Jaime II recupera el dominio sobre Aran, y 1283, año de la invasión de Felipe III de Francia.



Vista desde el lado sur



Planta



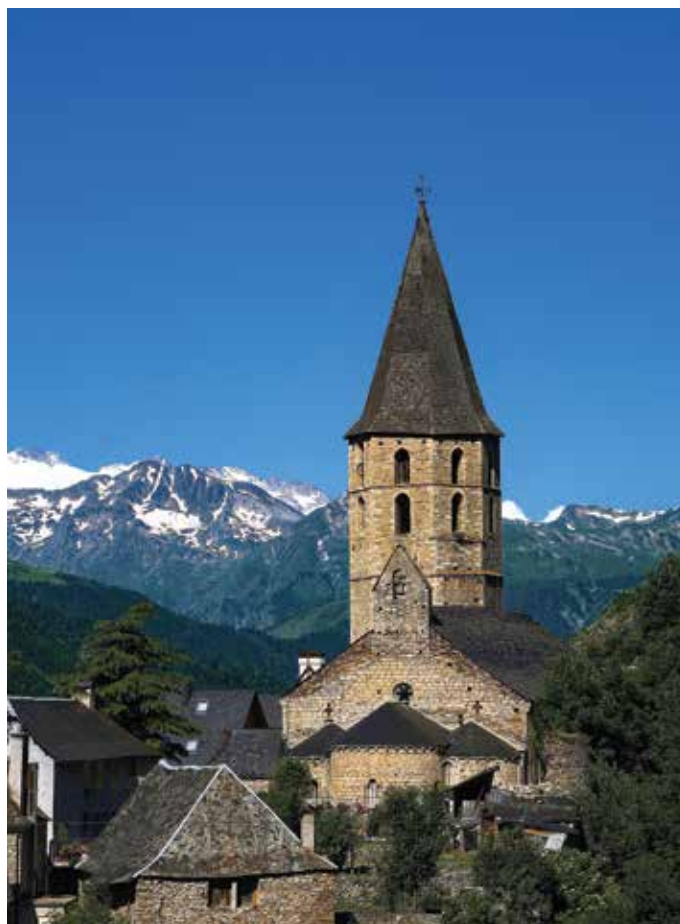
Ábsides central y meridional

Otro tipo de noticias relevantes de época bastante temprana son las relacionadas con la Santa Cruz que se tratarán en el apartado dedicado a la misma. Todos estos episodios no solamente muestran la importancia de la imagen en época medieval, sino que dan fe de cómo se supo aprovechar la devoción que la imagen despertaba para promocionar la iglesia como destino de peregrinación, una buena fuente de ingresos para la parroquia y el obispado.

El edificio representa un claro ejemplo de transición armoniosa del románico al gótico, en la que se mantienen algu-

nas fórmulas propias del románico tardío, del siglo XIII, como la planta basilical con cabecera de tres ábsides semicirculares y un espacio presbiteral más desarrollado en el ábside central, además de mantener una portada abocinada con arcos de medio punto. Sin embargo, su alzado resulta más propio del gótico. La nave central presenta arcos ojivales en cada uno de sus cuatro tramos y se halla reforzada con arcos fajones apuntados. Los formeros, también apuntados, descansan sobre impostas que se encuentran a un nivel ligeramente inferior al de las impostas de los fajones. De la convergencia de ambos

arcos perpendiculares resultarán pilares cruciformes. Para las naves laterales y ábsides se mantiene el empleo del cuarto de esfera, además de la bóveda de cañón en el presbiterio. A pesar de esta convivencia de diferentes estilos, la iglesia no presenta cambios significativos en su aparejo, sino que predomina el mismo tipo de sillares: de grandes dimensiones, bien labrados y pulidos, perfectamente dispuestos en hiladas horizontales. No obstante, en el muro norte, el menos visible, presenta un aparejo más irregular. El tejado a dos aguas da lugar a dos frontispicios, a levante y poniente, en los que se aprecia perfectamente que el muro se ha sobreelevado en varias ocasiones. La sacristía fue añadida al extremo oriental de la fachada sur hacia los siglos XVIII-XIX. Los ventanales aportan bastante información sobre la secuencia cronológica del edificio. En el muro norte, de mayor uniformidad, se abren tres ventanales abocinados de doble derrame y adovelados, de considerable altura, que no han sufrido modificaciones y respetan la sobriedad aplicada en esta parte, la menos expuesta de la iglesia. El ventanal rectangular y de doble derrame, comprendido entre dicho muro y el absidiolo norte, es fruto de una modificación en la que se reutilizó un fuste como dintel. El central del ábside norte, abocinado de doble derrame, también parece haber sido modificado. Por el contrario, la ventana septentrional del ábside central, y la única que se conserva del meridional, están coronadas por sendos bloques monolíticos. En el centro del ábside principal se abre una aspillera a la que, exteriormente, se le añadieron un arco adovelado con piedras de dimensiones irregulares y una columnilla



Vista general



Interior

a cada lado con capiteles vegetales, lo que le dotó de mayor monumentalidad que el resto. La ventana sur del ábside principal fue cegada y sustituida por otra que linda con el ábside sur. La ventana meridional de este último quedó igualmente obturada al añadir la sacristía, aunque interiormente se puede apreciar su abocinamiento, así como el grosor del muro, de más de 1 m. En el muro meridional, el gran ventanal del primer tramo y el pequeño del segundo muestran la transición de estilos: vanos coronados con medio punto, decorados con arquivoltas apuntadas que descansan en columnillas; en el caso del mayor, de capiteles profusamente decorados. En este muro, otra ventana cuadrangular, de época moderna, se abre a poniente. Finalmente, el vano que preside el muro occidental a la altura del coro es de una monumentalidad evidente y concuerda con los cánones góticos de la última etapa constructiva de la iglesia (ca. 1313). En el muro presbiteral la luz juega un importante papel estético, de ahí que cuente con un óculo en el centro –en cuyo interior adopta la forma de florón– y dos ventanales con forma de cruz griega a lado y lado. No obstante, como es habitual, en este paño, se dispondrían tres óculos, igual que hallaríamos en Bossòst, Arties o Cap d'Aran.

La iglesia dispone de un campanario de espadaña que corona el frontispicio oriental, y que se alza sobre la parte sobreelevada del muro. La estructura que alojaría las campanas ha sido sustituida por la actual, con un solo vano. Sin embargo, se pueden identificar dos vanos cegados a un nivel ligeramente inferior. Por su parte, en el extremo occidental se eleva una imponente torre octogonal, antaño torre maestra del castillo, cuya cronología es motivo de controversia. Vilarrubias plantea tres fases de construcción: su parte inferior (1300-1320) coetánea a la parte oeste de la iglesia, la bóveda que cubre la planta baja dataría de finales del siglo XV, mientras que todo el cuerpo superior se acabaría en la primera mitad del XVI, fase que incluiría las saeteras que servirían para defender el castillo con armas de fuego como arcabuces.

La fachada sur, que correspondería a la fase construida a mediados del siglo XIII, incorpora la portada comprendida entre dos contrafuertes. El espacio comprendido entre estos antaño debía de estar cubierto por un atrio, cuya altura se puede intuir a partir de la hilera de huecos que recorre la mitad superior del muro, donde se encajarían las vigas para sostenerlo. Este paramento cuenta con tres arcos ciegos, dos de ellos a la derecha de la portada, que descansan sobre una columna de fuste liso y con capitel e imposta esculpidos en sus tres facetas. Su imposta, en bajorrelieve, presenta tres motivos diferentes en cada cara: una serpiente, una fila con cuatro rosáceas de cuatro pétalos inseridas en medallones y un tallo ondulado con hojas. En el propio capitel, en alto relieve, se representan dos parejas de aves enfrentadas en los ángulos. En uno de los vértices, los picos parecen posarse sobre el pecho de otra ave, postrada hacia arriba; mientras que, en el otro, picotean sobre otra presa con un gran ojo (¿un sapo?). A pesar de la simplicidad de las formas, los elementos aparecen bien distribuidos en el espacio y la composición resulta equilibrada. Simbólica-

mente, se podría asociar al pelícano, una de las más conocidas alegorías de Cristo, según la cual, para alimentar a sus crías con su sangre, se abría el pecho a picotazos.

En el segundo tramo de la nave meridional, se abre el único acceso a la iglesia. Se trata de una portada abocinada formada por cinco arquivoltas de medio punto que, apoyadas sobre una imposta lisa, descansa sobre columnas con base y capiteles decorados con motivos vegetales. En el caso de la arquivolta interna, se apoya directamente en los montantes de la puerta, de sección circular. Por encima del nivel de la imposta, arranca la chambrana. La decoración de la portada se concentra, únicamente, en cuatro de sus partes. La primera, en los capiteles, con bajorrelieves con motivos vegetales, excepto en el segundo capitel exterior del lado oriental, en el que aparece un simio. En segundo lugar, en la arquivolta externa se extiende la figuración en cada una de las dovelas, la mayoría a base de motivos vegetales –flores de lis, trifoliadas y rosáceas de seis pétalos–, además de dos cruces patadas, una llave y un león coronado. Este último, en la dovela central, adquiere un significado cristológico: Cristo todopoderoso venciendo a la muerte. En dicha arquivolta externa, una moldura en zigzag se extiende por la parte inferior de las dovelas. En tercer lugar, la chambrana, bipartita, se compone de una moldura interior, de sección circular y sin decoración. La exterior, en las primeras cuatro dovelas del lado occidental, presenta un tallo ondulado rodeado de hojas, perfectamente elaborado, aunque acaba derivando en un motivo totalmente esquemático y geométrico, como si la “mano experta” hubiese abandonado su labor. La chambrana está rematada por dos parejas de cabezas en altorrelieve a cada lado, como si cada una mirase (o vigilase) hacia dentro y fuera de la portada. Las cabezas ubicadas en el lado occidental, disponen de cuello y su gesto es sereno; mientras que las del oriental, sin cuello, destacan por adoptar una de ellas un gesto un tanto grotesco y una extraña sonrisa. El cuarto elemento decorativo, a la par que simbólico, es el crismón. Corona la portada, y se halla esculpido en bajorrelieve en un sillar cuadrangular que reposa sobre el centro de la chambrana. Se desmarca de los habituales crismones románicos araneses (finales del XII), tanto por el tipo de soporte (no ocupa ni el tímpano, ni forma parte de un friso), como por la manera de representar los elementos que lo integran. Inscrito en un medallón, se compone de alfa y omega en posición habitual. Rho (ϱ) muy redondeada en su parte superior, en la parte inferior está exenta de barra transversal que la cruce, mientras que la habitual S resulta poco convencional: compuesta por dos apéndices más que por la propia letra. Los extremos de chi (X) también llaman la atención: los dos superiores se acaban redondeando (como imitando la P mirando hacia arriba), el inferior derecho acaba en forma de Tau (T) y el izquierdo se ensancha en su base. Existen evidencias de la representación de otros dos crismones en el exterior, concretamente en los contrafuertes de la fachada sur. Ambos pasan desapercibidos por su ubicación, así como por tratarse de incisiones sencillas, simplemente formados por la

intersección de las aspas de la cruz y de un trazo vertical. En conjunto, la portada combina la sencillez en sus formas con la majestuosidad en su envergadura. Tipológicamente, se trata de una portada desprovista de tímpano y dintel, que todavía mantiene el medio punto en las arquivoltas, por lo que estaría a caballo entre Santa Maria de Arties (¿inicio del siglo XIII?) y Sant Miquèu de Vielha (1313), por lo que se construiría ya en pleno siglo XIII. Su cronología y el gusto por la sobriedad han llevado a que se la asocie a las corrientes de la arquitectura cisterciense, concretamente dentro de la escuela de Lleida (1220-1260), donde destacan portadas como la de los *Fillols* de la Seu Vella de Lleida.

Una de las singularidades de la iglesia de Salardú es que dispone de ciento dieciséis canecillos figurados que recorren, prácticamente, toda cornisa bajo el tejado, exceptuando la fachada occidental, exenta de soporte para tales elementos. Hallamos treinta y siete en la fachada norte, cuarenta y tres a mediodía y treinta y seis en los ábsides. La multiplicidad de canecillos y la singularidad de muchos de ellos merecen un estudio aparte, pues nos pueden aportar mucha información sobre la iglesia, su contexto y la vinculación con otros templos próximos (Arties, Cap d'Aran y Unha). Uno de ellos muestra

un Cristo de tres clavos, de cronología avanzada (posterior a 1217), que, como es habitual en la zona, sigue la tipología de Cristo sufriente, posiblemente coronado —aunque la parte superior de la coronilla se halla mutilada— y que se vincularía claramente con la devoción por la Santa Cruz de Salardú. Se pueden encontrar, también, motivos de peregrinación, como una concha de peregrino con restos de policromía o un personaje con un gran sombrero de ala ancha, que podría representar a un peregrino. En los extremos orientales de las fachadas norte y sur aparecen sendas máscaras, motivo que también se encuentra en las figuras ya citadas que rematan la chambrana de la portada. La inclusión en cada fachada de sendos barriles de vino, aparentemente, podría vincularse con la eucaristía, si bien no se puede descartar un sentido más cotidiano e, incluso, moralizante. Algunos canecillos incluyen escudos, como los ya citados de la Corona de Aragón, o los que incluyen un elemento simétrico (¿avestruz?), una fuente coronada por una cruz, o un árbol. Otros canecillos incluyen aves con serpientes, o motivos eróticos, como una mujer con tocado y piernas abiertas que muestra su sexo, la cual podría ponerse en relación con el personaje masculino que exhibe sus genitales en un relieve reaprovechado en el campanario, sobre el

Portada





Crismón en la fachada sur



Relieve con mujer mostrando los genitales



Canecillo con Cristo crucificado

ventanal. En uno de los laterales de la puerta del cementerio se halla otro relieve reaprovechado con una temática similar: una mujer que, en una postura poco habitual, muestra sus órganos genitales. De pie, inclina su torso hacia adelante y apoya la cabeza sobre su brazo izquierdo. Esta misma representación también se encuentra en la fachada meridional de Santa Eulària de Unha o en la pila bautismal de Sant Fèlix de Vilac. Su postura recuerda al hombre defecando de San Quirce de los Ausines, Burgos. Podrían poseer un carácter moral, como combinación entre el motivo sexual y lo escatológico, lo que se reforzaría con la mano en la cabeza como el pecar de pensamiento. Otra de las hipótesis que tampoco merecen ser descartadas podría ser el de una mujer dando a luz, a pesar de no vislumbrar al recién nacido.

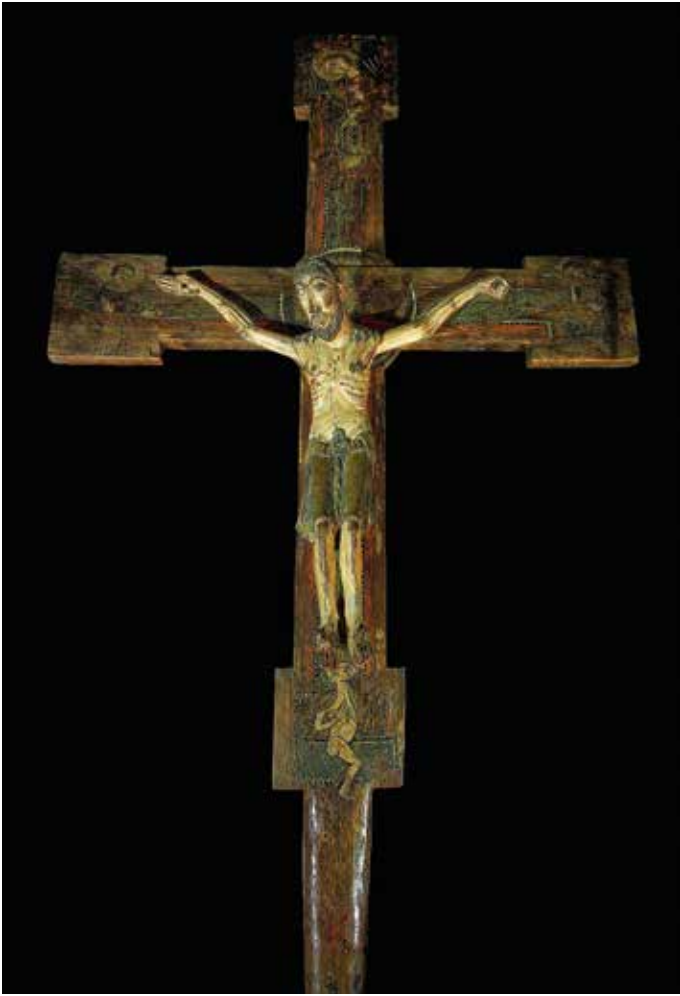
En el interior de la iglesia las fórmulas propias del gótico se empiezan a usar en elementos como las bóvedas de crucería, en la nave central, o ventanales más grandes y sofisticados.

Su función de templo de peregrinación quedaría confirmada por la presencia de tres receptáculos con arco de medio punto destinados a la custodia de ofrendas. El primero, que se halla próximo a la entrada, en el pilar central septentrional, tiene en su base un pequeño friso con tres motivos —una roseta hexapétala inscrita en un medallón, una flor de lis que podría simular, a su vez, un cáliz y una cruz griega en otro medallón—, cuyas características estilísticas remiten a la portada. Un segundo arcosolio se abre en el primer tramo de la nave meridional, justo a continuación de la puerta que accede a la sacristía. Presenta ornamentación en la única cara visible: semiesferas en altorrelieve, una cruz latina patada y un símbolo que se asemejaría a una m (tres líneas verticales paralelas unidas por una horizontal en la parte superior). Estilísticamente, no se adhiere a ninguno de los elementos ornamentales del templo, sino que comulga con fórmulas más propias de finales del XII, asemejándose a otros receptáculos destinados a depositar el aceite para alumbrar las iglesias, siendo el más similar el de Santa Maria de Arties. Finalmente, en uno de los

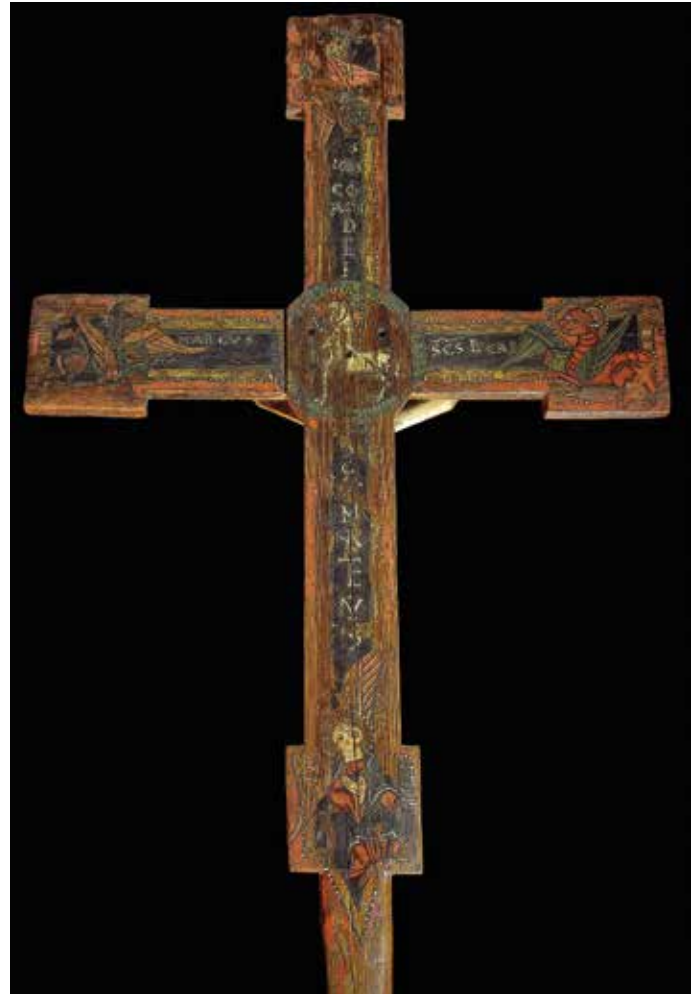
bloques de piedra donde se fija la reja que cierra el ábside central, se abre una cavidad circular cuya tapa todavía se conserva. Por su ubicación, podría ir destinada a recaudar ofrendas, justo antes de adorar al Santo Cristo. En 2006, durante los trabajos de adecuación del presbiterio, al retirar el deambulatorio de madera aparecieron tres bases de altar románicas que se conservan al otro lado de la reja, dispuestas del mismo modo como fueron descubiertas. La del lado del Evangelio es cilíndrica y está decorada con un bordón sogueado en la parte superior y otro liso en la inferior, unidos a través de cuatro franjas verticales. La central tiene forma troncopiramidal y está decorada con esferas en relieve en cada uno de sus laterales. La del lado de la Epístola es de sección circular, y está rematada por un bordón en la superficie y otro en la base, la cual presenta cuatro esferas equidistantes. Esta última es similar a la que está representada en uno de los canecillos de la fachada meridional. En el ábside de la Epístola, se conservan otras dos bases de altar esculpidas a base de motivos geométricos, las cuales se integran en el mismo bloque que sus respectivos fustes de columna cilíndrica, fragmentados y reaprovechados como apoyo para el actual altar.

TALLA DE CRISTO

El elemento más importante de la iglesia y, probablemente, su razón de ser, es el Cristo románico de Salardú, también conocido como la Santa Cruz. Estudios recientes lo fechan en torno a 1200-1220, por lo que sería inmediatamente anterior al inicio de la construcción del templo. Se trata de una talla en madera policromada, considerada una de las obras maestras de la imaginería románica catalana, tanto por el dominio de las formas escultóricas, como por la destreza pictórica de las figuras representadas. La obra la componen un Cristo sufriente de cuatro clavos (madera de nogal, 68 x 62,2 cm) y una cruz potenziada (madera de pino, 261,5 x 101,5 cm). Se trata



Vista frontal de la talla de Cristo



Vista posterior de la cruz

de una obra que siempre se ha custodiado en la iglesia, aunque fue temporalmente abandonada durante la Guerra Civil española. No se conoce su emplazamiento original; ahora bien, el hallazgo de las descritas bases de altar en el ábside central podría apuntar a que se alzaría sobre una estructura (tipo baldaquino), donde los fieles se podrían aproximar, como sucede en la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Valcabrère. Posteriormente, pasó a presidir un retablo renacentista que se perdió en la guerra. Desde 2007, se conserva en una vitrina de seguridad en el ábside central. Pertenece a la tipología de Cristo sufriente (*Christus patiens*), caracterizado por vestir paño de pureza y con el torso al descubierto, donde se enfatizan los detalles anatómicos que ponen de manifiesto el sufrimiento corpóreo de Jesús, lo que puede ponerse en relación con el intento, por parte de las autoridades eclesiásticas, de frenar la expansión de la herejía albigense a finales del siglo XII. Estilísticamente, se ha asociado con el denominado "taller de Erill" al que se le atribuyen un conjunto de tallas, procedentes de los valles de Boí y Arán, con unos rasgos comunes y cierta continuidad en el tiempo (segunda mitad del siglo XII-primer cuarto del siglo XIII). Esta denominación y su carácter de taller

han sido cuestionados al considerar la diversidad estilística de las obras que se le han adjudicado y al ser sus máximos exponentes los cristos de Salardú y de Mijaran. El de Salardú presenta dos de los elementos en común de este conjunto de obras: los cabellos dispuestos a partir de una raya central, que caen sobre los hombros, tres a cada lado, en forma de trenzas y en zigzag, y la presencia del apéndice del esternón (apófisis xifoides).

La cruz, de tipo potenziada, es claramente procesional, puesto que dispone de un largo apéndice en su parte inferior para poderla sujetar y presenta policromía al temple en ambas caras. En el anverso, las figuras pintadas acompañan al crucificado en el momento culminante de su calvario: a su derecha, María (con los brazos abiertos); a su izquierda, san Juan Evangelista (apoyando su cabeza en una de sus manos, como señal de lamento); en la parte superior, un ángel turiferario; y en la inferior, Adán saliendo de su sepulcro. Esta última figura añade simbolismo a la composición, al asociarse ambos como hijos de Dios, al estar ambos en el Monte Gólgota, Adán enterrado y Cristo crucificado, o al permitir, a través del sacrificio de Cristo, la redención del Pecado Original.



Detalle de la parte frontal de la cruz. Adán resucitando

La iconografía relativa a la Salvación se complementa en el reverso de la cruz, mediante de la presencia del *Agnus Dei* (el cordero de Dios) con nimbo crucífero en el medallón central, símbolo por antonomasia del sacrificio de Cristo. Completan el programa el tetramorfos, representado en su forma zoológica en las potencias: san Juan (águila) en la superior, san Mateo (ángel) en la inferior, san Marcos (león) a la derecha del cordero y san Lucas (el toro) a su izquierda. A lo largo de los brazos de la cruz, aparece el nombre de cada uno de ellos, con sus respectivos *tituli*, torpemente escritos. A pesar de la mala ejecución en la escritura, las figuras que decoran la cruz son de una belleza notable, de trazo seguro y limpio, con correcto dominio de las proporciones. Si atendemos a la calidad escultórica de la talla y la pictórica de la cruz, estamos frente a una obra maestra que destaca en ambas disciplinas artísticas.

Más allá de las cuestiones artísticas, el Cristo de Salardú es la obra más venerada en todo el valle de Aran. Un día al año, el 3 de mayo, festividad local de la Invención de la Santa Cruz, es sacada en procesión para bendecir el término, en una reunión con todas las cruces y estandartes de los pue-

blos vecinos. Antiguamente, en esa misma fecha se reunían los crucifijos de todos los pueblos del valle. A esta imagen se le han atribuido varios milagros. La primera noticia sobre su carácter prodigioso se remonta a 1356, cuando el rey Pedro el Ceremonioso solicitó recopilar los milagros obrados por el Cristo durante la peste negra (1348-49). No obstante, no se descarta que su fama fuese conocida con anterioridad, incluso en el momento de la edificación del templo, puesto que este presenta soluciones constructivas de época inicial que servirían para acoger a peregrinos, atraídos por la Santa Cruz. Asimismo, existen otras fuentes posteriores que recopilan los milagros primitivos y otros añadidos (1403, 1613 o 1758). Todas ellas narran el origen legendario de la talla, le atribuyen curaciones de toda índole (peste, poseídos por el demonio, mudez), le confieren el papel de intercesora en incendios, devastadores fenómenos meteorológicos y épicas victorias militares, entre otras muchas hazañas. La imagen no solamente suscitaba el interés entre los peregrinos, sino también en los obispados de Comminges y de Urgell, los cuales se llegaron a disputar en 1409 el control de la recaudación de las limosnas del templo. Fernando I de Aragón llegó a solicitar al papa Martín V la concesión de nuevas indulgencias en 1414. En época moderna, la imagen se "revalorizó" por la supuesta incorporación en 1610 de una pequeña astilla del *Lignum Crucis*, autenticada por haber sido extraída de una reliquia mayor perteneciente a Margarita de Austria. A pesar de dichas noticias, el fragmento no se ha hallado.

El estado actual de la talla es bueno y muy próximo al que debía de presentar en origen. Solamente se han de lamentar pequeñas mutilaciones en algunos dedos y lagunas muy puntuales de policromía en la cruz, que no impiden admirar las figuras de las potencias. La recuperación de la policromía original se debe a la restauración llevada a cabo entre 1996 y 1997. Anteriormente, la obra se hallaba tan ennegrecida que resultaba imposible distinguir su decoración pictórica.

Texto: CVL - Fotos: CVL/EAV/RCB/JAOM - Planos: JPB

Bibliografía

- BASTARDES I PARERA, R., 1977, pp. 311-315; BASTARDES I PARERA, R., 1978, pp. 311-315; BRACONS I CLAPÉS, J., 1998; BRUNET, S., 2011; CAMPS I SÒRIA, J., 2018, p. 27; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2018a, p. 31; CATALUNYA ROMÁNICA, 1984-1998, XIII, pp. 370-379; CHABOUSSOLI, P., 2008, p. 44; DEL VALLE LAFUENTE, C., 2014a, pp. 137-138; ESPOUY, F., 1908, pp. 159-160; FACI, R. A., 1758, p. 4; GARLAND, E., 1988, pp. 162, 163, 167; GOURDON, M., 1884, pp. 48-51; GRACIA DE TOLVA Y LUNEL, J. F., 1613 (1793), pp. 25-28, 31-33; LAURIÈRE, J., 1886, pp. 102-112; RIERA SOCASAU, J. C., 2006, pp. 108-115; RIERA SOCASAU, J. C. y ROS BARBOSA, E., 2008, pp. 51-52; ROS BARBOSA, E., 2002 (2007), pp. 60-63, 81; ROS BARBOSA, E., 2005, II, pp. 5-8; ROS BARBOSA, E. y del VALLE LAFUENTE, C., 2019; SARRATE I FORGA, J., 1974, s/n; SOLER I SANTALÓ, J., 1906 (1998), pp. 135-141; VILARRÚBIAS I CUADRAS, D., 2010; VILARRÚBIAS I CUADRAS, D., 2013, pp. 16-17; XARRÍE I ROVIRA, J. M. y CLAVEROL, A. M., 1997; ZAMORA, F. de, 1790 (1973), p. 192.

Iglesia de Santa Eulària de Unha

EN LA CARRETERA C-28, en el punto kilométrico 33, en la rotonda que lleva al pueblo de Salardú, se toma la calle deth Mestre J. A. Laforga, que continúa en la carretera a Bagergue. Al final de esta, en la bifurcación, hay que desviarse a la izquierda, en dirección a Unha y, una vez cruzado el puente, hay que adentrarse en el pueblo por la calle Major, hasta la de Santa Eulària, al final de la cual se alza la iglesia sobre un montículo, al que se puede acceder mediante unas escaleras o siguiendo la misma calle hasta el final.

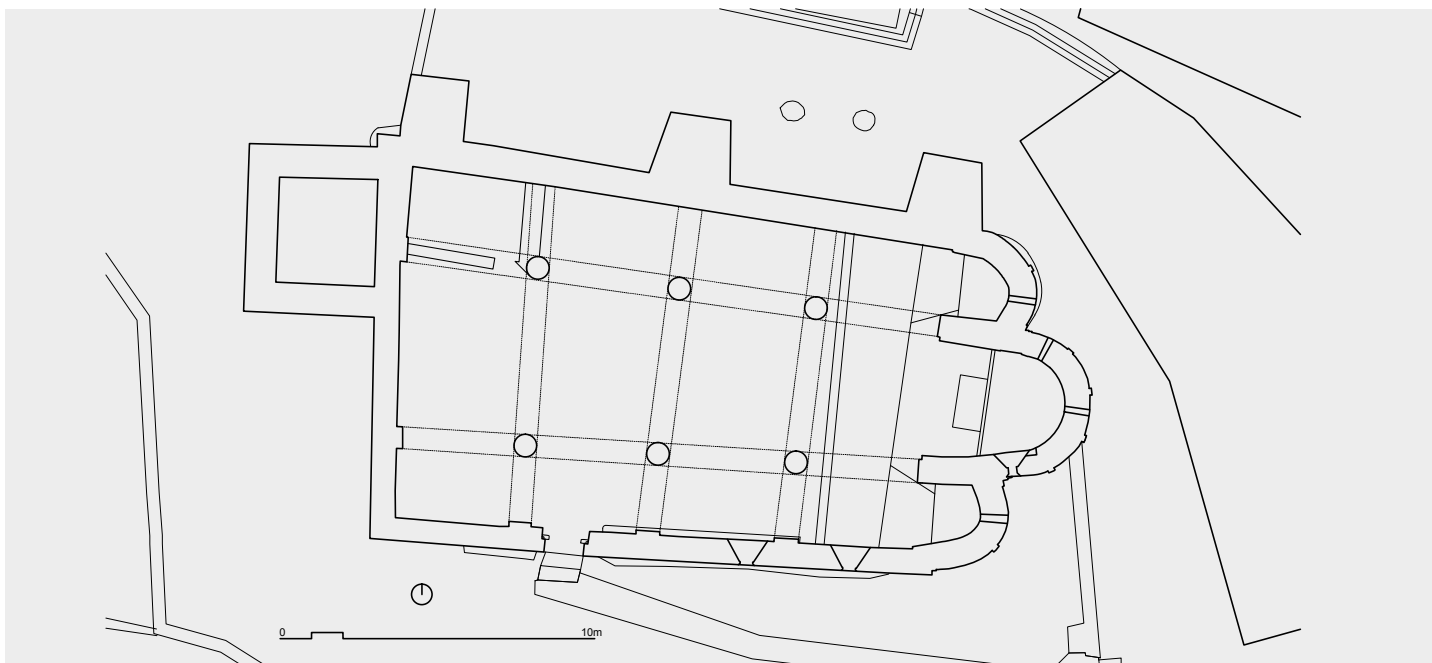
La documentación más antigua que se refiere al templo se remonta a 1278 (REGLÀ 1948, doc. 105). Se trata de un acuerdo que ordenaba que el Poi (el montículo sobre el que se alza la iglesia) se debía rodear por un muro, con la finalidad de dejar un espacio frente a la ella –se entiende, en su lado meridional– que garantizase su defensa. De hecho, la comunicación visual entre los campanarios de Unha y Salardú es más que evidente, así como también lo es su función militar. A pesar de este testimonio de época medieval, el origen de la iglesia se remontaría a una fecha más temprana: entre finales del siglo XI e inicios del XII, a juzgar por ciertos elementos constructivos y decorativos de la misma.

La iglesia presenta planta basilical de tres naves y cabecera tripartida con ábsides semicirculares. Un amplio espacio

presbiteral se interpone entre la nave central y su correspondiente ábside, a diferencia de los absidiolos laterales, que se hallan unidos directamente a las naves. Entre la nave central y las laterales se disponen cuatro arcos formeros a cada lado, sostenidos por pilares circulares, desde donde parten los arcos fajones que refuerzan las bóvedas, de cañón la central y de cuarto de cañón las laterales. En el caso de los ábsides, se empleó la habitual bóveda de cuarto de esfera, posiblemente, las únicas cubiertas de piedra que presentaría la iglesia en origen. Algunos autores (GARLAND 2015) han planteado la posibilidad de que el sistema de cubiertas de las naves, basado en bóvedas de piedra, no estuviese previsto en el origen de la construcción, sino que debía de presentar cubierta de madera. Los indicios más evidentes que reforzarían esta hipótesis residen en el apoyo directo de las bóvedas sobre los muros, sin impostas; la necesidad de añadir contrafuertes, *a posteriori*, en el muro norte; además de alteraciones estructurales como la deformación de la bóveda central o el desplome de los pilares. Adicionalmente, Garland pone de manifiesto la poca distancia, en altura, entre los extremos de la bóveda central y la parte superior de las laterales, dado que es preciso que exista más separación para un reparto más eficiente de los pesos de la bóveda central. Cabe añadir que, en el exterior del muro

Ábsides





Planta

occidental y en el hastial oriental, se aprecian sendas modificaciones en la altura del edificio, quizás provocadas por dicha sustitución de las cubiertas.

La iglesia dispone de dos campanarios, uno de torre, añadido en el extremo noroccidental y fechado en 1775, y otro de espadaña, sobre el frontispicio de levante, que parece haber sido rehecho. Ambos están coronados por cubiertas con forma de bulbo, de modo que su construcción o reconstrucción corresponderían al mismo momento.

Gracias a las pocas modificaciones aplicadas al exterior de la iglesia, se puede apreciar el aparejo original que conforma los muros, diferente en función de su ubicación, aunque en todas las zonas los sillares se hallan dispuestos en hiladas horizontales. El muro norte es el que presenta bloques menos trabajados, por ser la parte más escondida de la iglesia, aunque de dimensiones medianas y sin disparidad en el tamaño. En el resto de los paramentos perimetrales (cabecera y muros meridional y occidental), los sillares están mejor labrados y pulidos; no obstante, sus medidas y proporciones son mucho más variables. En la parte inferior de éstos, los bloques son de mayores dimensiones y de forma cuadrangular, pero a partir de 150 cm, los sillares son menores y más alargados. Sobre la portada, en una franja, predomina de nuevo el sillar grande y cuadrangular. Otro de los cambios más evidentes aparece entre el absidiolo y la nave sur, donde se recurrió a bloques mucho más alargados y estrechos, con predominio de la espina de pez. Además de dicho motivo, cabe destacar otro muy recurrente en algunos de los sillares decorados mediante incisiones: un tallo recto del que brotan, a ambos lados, espirales, cerrados en sí mismos a modo de volutas. Se encuentra en la cara sur del absidiolo de mediodía, inscrito en un bloque

muy alargado, dispuesto en horizontal; así como en uno de los montantes de la portada, en este caso con dos tallos verticales. Esta decoración recuerda, y podría aludir, a los herrajes de las puertas, que tanto sirven de ornamento, de sustento de la madera, como de protección contra el fuego. Ahora bien, se plantea que, además de motivo ornamental, en este caso, quiera simbolizar una puerta como alegoría de la entrada al cristianismo ("Yo soy la puerta; si uno entra por mí, estará a salvo; entrará y saldrá y encontrará pastos. El ladrón no entra sino para robar y matar y hacer estragos; yo he venido para que tengan vida y la tengan abundante", Juan 10: 9-11). También en el muro meridional, en el último tramo y a baja altura, otro sillar lleva inscrito otro tallo, esta vez ejecutado de un modo mucho más naturalista. A partir de una línea irregularmente ondulada, brotan hojas lanceoladas, distribuidas de modo más aleatorio. A pesar de tratarse de manos diferentes, este sillar y el anterior presentan la misma particularidad: la piedra es de tonalidad rojiza u oxidada. A diferencia de los bloques que los rodean, estos sillares, además de decorados con incisiones, fueron policromados.

La secuencia decorativa más importante del exterior del templo se localiza en la cabecera, pues los ábsides están decorados con los motivos propios del denominado primer románico, lo que permite fechar el origen de la iglesia entre finales del siglo XI e inicios del XII. Se conserva, sin modificaciones significativas, el friso de arquillos ciegos dobles que descansan sobre ménsulas de caveto, comprendidos entre lesenas, todo ello coronado por una franja de dientes de sierra. Para todos estos elementos se empleó la piedra toba, la cual resultaría más fácil de trabajar. A pesar de la apariencia uniforme en toda la cabecera, existen sutiles diferencias entre el ábside

central y los absidiolos laterales. En primer lugar, los motivos se adaptan al espacio que ocupan, de modo que, en el ábside central, se disponen cinco series de tres arquillos ciegos, con la interposición de cuatro lesenas completas y dos más estrechas en los extremos; mientras que, en los absidiolos laterales, una lesena separa dos series de cinco arquillos, flanqueados en los extremos por lesenas más estrechas. Los arquillos ciegos dobles del ábside central presentan una decoración incisa en el arco exterior, que no aparece en los absidiolos. Por otro lado, el friso de dientes de sierra del ábside central queda flanqueado por una hilera superior y otra inferior de sillares alargados, mientras que, en los laterales, dicho friso se apoya directamente sobre los arquillos, sin la presencia de una hilera inferior, lo que también ocurre en el fragmento conservado de Santa María de Mijaran. De hecho, el paralelismo más cercano a estos arquillos ciegos dobles se encuentra en la decoración absidal de Santa María de Mijaran (ca. 1130), asociada a su vez a Sant Climent de Taüll (consagrada en 1123). No obstante, en Unha se observan elementos más primitivos, como la integridad de sus elementos ejecutados con toba (en las otras, las lesenas se hacen con la misma piedra que el resto del paramento), así como mayor simplicidad en los arquillos ciegos dobles, pues en Taüll son triples y en Mijaran presentan mayor complejidad (contienen rombos en bajorrelieve y hay una tercera hilera de arquillos entre los dobles). A pesar de no disponer de indicios concluyentes sobre el origen de la iglesia, podría ser considerada anterior a Mijaran.

Es, precisamente, en la cabecera donde se conservan los únicos ventanales de la obra original: uno en cada absidiolo, y tres en el central. En este último, el meridional fue cegado y sustituido por uno de época moderna. Se trata de vanos de doble derrame, formados íntegramente con piedra toba. Están coronados por dinteles, en los que se abren arcos de medio punto, decorados con una orla semicircular que enmarca el arco –incisas en la mayoría de los casos, a excepción del ventanal del absidiolo septentrional, donde está esculpida—. En los ventanales de los absidiolos norte y sur, el dintel se apoya sobre bloques horizontales, como si se tratase de impostas. Los montantes, todos ellos de piedra toba, presentan una variación en el absidiolo meridional, pues el canto está achaflanado. El resto de los vanos, ubicados en el muro de mediodía, son fruto de ampliaciones de época posterior, donde posiblemente ya existiesen ventanales en el románico: dos ventanales de época moderna (siglo XVII), en el primer y segundo tramo de la nave, y un tercero de época gótica (siglo XIV) en el último tramo. En el muro occidental, aparece un vano obturado a la altura del coro y, actualmente, existe otro en una posición más cercana a la torre. El lado septentrional no dispone de aberturas, al tratarse de la zona más fría y sombría.

El único acceso al templo es una sencilla portada, abierta en el tercer tramo del muro meridional, compuesta por un arco de medio punto sin tímpano, en el que la aplicación de policromía en tres de sus dovelas le dota de cierta plasticidad. El arco está enmarcado, a modo de chambrana, por otro



Canecillo con personaje inclinado mostrando sus genitales



Sillar con crismón inciso



Sillar con decoración vegetal incisa



Interior

arco formado por estrechas y alargadas losas de piedra toba, elemento, habitual en el primer románico, el cual parece confirmar la cronología en torno a 1100 planteada más arriba. Efectivamente, esta puede adscribirse a la tipología de portadas del primer románico en Aran (adoveladas con toba, sin tímpano y con un arco de medio punto), igual que las iglesias de Vilamòs (Santa Maria y Sant Miquèu), Sant Fabian de Arres y la desaparecida Santa Eulària de Bausen.

Sobre la portada, destaca un gran bloque rectangular con tres motivos incisos y dispuestos de una manera poco ordenada: un crismón (mitad izquierda), un tallo con espirales (en la parte inferior central y en la mitad derecha), así como una inscripción (parte inferior izquierda). El crismón presenta similitudes con los de otras iglesias de Aran: de tipo pirenaico, alfa y omega en posición correcta y *s* invertida. Carece del habitual marco circular. Está acompañado por dos tallos con espirales a los lados, motivo ya citado en otros sillares de la iglesia y que recuerda a la ornamentación forjada en las puertas. La presencia de toda esta decoración sobre la portada, reforzaría su consideración como puerta del cielo y espacio de tránsito entre lo profano y lo cristiano. Por último, junto a la *s* invertida aparece un epígrafe difícil de percibir a simple vista, coetáneo al resto de decoración del bloque, que ha sido transcrito por Garland como ALBET[...], y que podría ser interpretado como una posible abreviación de *Albertus*.

El extremo superior de la nave meridional está rematado por una cornisa de canecillos, que sostendrían una moldura, prácticamente desaparecida a causa de las modificaciones de

la cubierta, de la que solo se conservan sus extremos a levante y poniente. La mayoría de los canecillos se encuentran esculpidos en altorrelieve con motivos muy frecuentes en las iglesias aranesas del románico avanzado: máscaras zoomórficas, un barril, dos escudos o una pareja de cilindros en diagonal. Este paralelismo lleva a plantear que dicha cornisa correspondería a un añadido de finales del siglo XII, coetáneo a los canecillos de Arties y anterior a Salardú. Entre los modillones que mejor evidencian tal asociación, cabe destacar el de la pareja de cabezas humanas, cada una mirando hacia un lado, en el extremo sureste, motivo que solamente se halla en estas tres iglesias, en la confluencia entre dos muros, a modo de vigías. En otro de los canecillos, este sobre la portada, aparece una mujer desnuda agachada, con el torso inclinado hacia adelante, cuya mano derecha se toca la cadera, mientras que apoya la cabeza en la izquierda. Con las piernas abiertas y sus pies en posición lateral, muestra los genitales femeninos. Su significado se vincularía bien con una lección moral (entre el motivo sexual y lo escatológico), o bien al de una mujer dando a luz. Esta iconografía se halla, ejecutada con ciertas variaciones, en la pila bautismal de Vilac; mientras que en Salardú se encuentra con el mismo tipo de elementos. En este último caso, se trata de un reaprovechamiento, por lo que podría ser anterior al resto de elementos decorativos de la iglesia (anterior a 1230-1250). Por todo ello, el canecillo de Unha, así como el resto, deberían fecharse a finales del siglo XII. Esta cronología vendría reforzada por el canecillo de un Cristo de cuatro clavos, al lado de dicha mujer, de tradición románica.

En el ángulo suroeste, un personaje con los brazos elevados parece sostener la cubierta de la nave, quizás un atlante, personaje de origen clásico que también se encuentra esculpido en uno de los tenantes de altar de Sant Fèlix de Vilac.

La iglesia esconde, entre sus muros exteriores, embebido en el ábside central, un fragmento de altar votivo de mármol blanco de época romana, que ha pasado inadvertido hasta el momento.

PINTURA MURAL

Una de las excepcionalidades de esta iglesia reside en que conserva pintura románica de gran calidad *in situ*, concretamente, en el ábside central. Se trata de un espacio cerrado escondido tras el retablo barroco, que desempeña la función de sacristía, al que se accede mediante los compartimentos inferiores laterales, que actúan como puertas. El hallazgo y restauración de estas pinturas tuvo lugar en noviembre de 1995, por parte de por el Servei de Conservació i Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya y el personal del Museu Nacional d'Art de Catalunya. La actuación vino motivada al intuirse policromía bajo el revocado que iba cayendo al perder su adherencia al muro.

Se trata de un conjunto en estado fragmentado, pero con las representaciones suficientes como para conocer y reconstruir, en líneas generales, su programa iconográfico: una *Maiestas Domini* flanqueada por el tetramorfos en la bóveda, un apostolado bajo arcos entre ventanales y decoración a base de cortinajes en la parte inferior.

Una imponente *Maiestas Domini* (Cristo en majestad) ocupa la parte central de la bóveda, visible desde la cabeza hasta

el nivel de los tobillos. No obstante, presenta numerosas lagunas en la zona de los brazos, el centro del cuerpo, la parte inferior de las vestimentas y pies, así como en el lado derecho de la cabeza. Se dispone sobre un fondo azul oscuro, enmarcado por una mandorla, visible en su parte inferior izquierda y decorada a base de tres franjas. La interior presenta una sofisticada decoración a modo de greca en zigzag, formada por rombos encadenados rojos, verdes y amarillos; mientras que las dos franjas intermedias son amarillas y las exteriores, rojas. En la parte superior de la cabeza, se aprecia parte del nimbo dorado y de su cabellera, que cae hasta la altura de los hombros. Del rostro, aunque bastante deteriorado, se intuyen los ojos almendrados y una ceja arqueada, desde donde parte el tabique nasal, largo y estrecho. La boca es pequeña y dos cortas líneas forman la comisura de los labios. El bigote se uniría en diagonal a la barba, la cual se representa muy perfilada y recorre la barbilla en forma de omega, desde cuyos extremos caen dos pequeños mechones circulares. Como es habitual, cada mejilla tendría un círculo rojizo, aunque solo es visible uno. El cuello, robusto, está diferenciado del tronco con una línea roja. Las vestimentas ponen de manifiesto la maestría del pintor, pues supo combinar colores vivos y contrastados, dibujar formas dinámicas y no escatimar en detalles ornamentales. Ello se aprecia en la túnica, de color turquesa con una cinta amarilla que recorre todos sus pliegues y decorada, a su vez, por líneas de puntos negros y azules. El manto, visible solamente en la parte superior e inferior, es de color turquesa, le cubriría los hombros y se cerraría a la altura de la cintura. Reposa sobre las rodillas de Cristo, lo que provoca que caiga entre ellas, formando pliegues ondulados sobrepuestos que acaban por unirse en una U central. Los extremos del manto se hallan rematados por un motivo de pasamanería, visible en

Pinturas murales del ábside. Maiestas Domini y restos de apostolado



Pinturas murales del lado norte del ábside



Pinturas murales del ábside. Maiestas Domini





Pinturas murales del ábside. Detalle de apóstol

Pinturas murales del ábside. Detalle del león de san Marcos



el cuello, los laterales del torso y la caída sobre las piernas. Se trata de una franja de fondo granate, con motivos geométricos azules y vestigios blancos que podrían remitir a una desaparecida decoración, quizás a base de yeso pintado, en que imitaría la pedrería.

En el extremo septentrional de la bóveda, en la parte inferior derecha del Cristo, se puede ver, parcialmente, un león

de color marrón claro, alado y nimbado: es el viviente asociado a san Marcos, el único elemento del tetramorfos conservado. Como en los *Agnus Dei* de las cruces procesionales de Escunhau y Bagergue, su cuerpo se dirige hacia su lado derecho, mientras que la cabeza, de perfil, gira hacia su izquierda en dirección a la *Maiestas*. Un gran ojo, bajo una ceja semiarqueada, ocupa la parte superior de su rostro, acabado en un hocico con la boca entreabierta en la que muestra sus afilados dientes. Bajo sus orejas, puntiagudas, y cubriendo su frente, se representa la parte superior de la melena, a modo de flequillo con cuatro mechones. La parte inferior cae ordenadamente sobre el cuello, a partir de tres mechones superiores y cuatro inferiores, acabados en espiral. Del cuerpo del león, se intuye cómo eleva su pata delantera derecha, con la que sostendría las escrituras. Una de sus alas, que nacería de la espalda, se despliega a partir de tres secciones: roja la superior, amarilla la central y azul oscuro la inferior. Sobre la cabeza del león, aparece la parte inferior de unas vestimentas muy similares a las de Cristo: de colores turquesa y amarillo, rematado por el mismo tipo de bordado. Por su posición, se trataría de las vestimentas del ángel asociado a san Mateo, que se encuentra en la parte superior derecha con respecto al Señor. A la misma altura que este, pero a la izquierda de la *Maiestas*, se situaría el águila (san Juan), bajo la cual se emplazaría el toro (san Lucas), del que se conserva un ala, idéntica a la del león de san Marcos, que aparece próxima al fragmento de mandorla.

En el hemicíclo absidal, desde el arranque de la bóveda hasta unos centímetros bajo los ventanales originales, el espacio estaría ocupado por una serie de personajes nimbados, posiblemente, un apostolado. Solamente se han conservado, de forma parcial, cuatro personajes: dos bustos en el lado septentrional y dos vestimentas a lado y lado del ventanal central. Todos ellos se sitúan bajo arcos, de color azul oscuro, con inscripciones en letras blancas con su nombre, actualmente, ilegibles. Los arcos se apoyan en columnas con capiteles decorados, que funcionan como separación entre ellos. Tras estos, el fondo se halla pintado en cuatro franjas de diferentes colores: blanca la superior, azul la siguiente, otra roja y azul la inferior. Los únicos que han conservado su rostro se encuentran en el lado septentrional. El primero, en el intradós del arco que precede al ábside, es un santo imberbe de corta melena morena, con un nimbo dorado perfilado por una gruesa línea granate. En sus vestimentas, de color granate o marrón, solamente se aprecia el bordado que remata el cuello. El segundo, entre el intradós y el ventanal norte, conserva a la perfección todos sus rasgos, los cuales podrían compararse con los del Cristo en majestad. El nimbo rojizo aloja una cara triangular y alargada, que denota delgadez. La melena es de color marrón oscuro y se dispone a partir de una raya central, desde la cual forma mechones paralelos. Cae por detrás de las orejas, que tienen forma de 3, y llega a dos niveles diferentes, a la altura de la nariz y de la barbilla. Componen la barba una serie de pinceladas cortas y paralelas que, al llegar al mentón, parecen formar una omega, cuyos mechones inferiores han desaparecido. El bigo-

te solamente es visible desde la comisura de los labios hasta la barba, de modo que faltaría el trazo bajo la nariz, que sí se encuentra en la *Maiestas*. La mirada, fija e hipnótica, a la vez que serena, se logra mediante unos ojos grandes y alargados, bajo cejas largas que adoptan el mismo arco que el de los ojos. Estos destacan gracias a una sombra inferior, de color verde oscuro, y una superior, rojiza, de modo que se logra enfatizar el contraste con respecto al fondo. La misma línea de las cejas tiene continuidad en el tabique nasal, largo y estrecho, que acaba, a lado y lado, en alas circulares pero irregulares. La boca, como la del apóstol que le acompaña, es pequeña, formada por una línea horizontal rematada a cada lado por dos cortas líneas perpendiculares. El labio superior adopta forma de M muy poco pronunciada y el inferior, de U. Este personaje es el único que conserva los tres círculos rosados en frente y mejillas. La vestimenta, aunque solo visible en el torso, muestra la misma intención de detalle que en el Cristo de la bóveda. Vestido de amarillo, los pliegues se representan a través de líneas negras de diferente grosor y algunas punteadas. Dos franjas de pasamanería se extienden en el cuello y la franja que cae desde su hombro izquierdo.

En relación con los otros dos apóstoles, a ambos lados del ventanal central, se puede identificar al del lado más septentrional, pues sobresale la silueta blanca de una gran llave, a la altura de su hombro. Se trata, pues, de un san Pedro, del que solamente se intuye parte de su vestimenta, que consiste en un manto blanco respunteado con el bordado propio del resto de personajes, abierto en la parte superior y cruzado a la altura de sus rodillas, de modo que la túnica asomaría por debajo, de la que solamente se ve el remate en pasamanería. Debajo de este, asoma un pie, con unos dedos muy largos y estrechos, más propios de una mano. Al otro lado del ventanal, a pesar de intuir otro personaje, solamente se puede reconocer la vestimenta superior, que adopta la forma de espiral. A pesar del estado tan fragmentado, si se tienen en cuenta las dos parejas de apóstoles, a partir de la altura de los bustos de unos y del nivel de los pies de otros, es posible hacerse una idea del tamaño de las figuras, caracterizadas por un canon de proporciones muy alargado.

El pie de san Pedro, sobre una franja amarilla y otra roja, da paso al registro inferior, ocupado por cortinajes que caen en forma de U, y alternan los colores, pues el de debajo de san Pedro es de color rojo, mientras que el de su lado es blanco.

Aparecieron vestigios pictóricos del mismo programa fuera del ábside central, en el intradós del arco triunfal, sobre el ventanal de época moderna, que se identifican por las tonalidades más recurrentes del conjunto: azul, amarillo y rojo.

En cuanto a su adscripción, filiación o relación con maestros o talleres, tradicionalmente, se ha asociado al círculo del maestro del Juicio Final, con representaciones en Sant Climent de Taüll (ábside septentrional y su extradós) y Santa Maria de Taüll (muros laterales y cara interna de la fachada). Si bien comparten fórmulas propias de la época, especialmente rasgos faciales o tipo de líneas en los pliegues, distan mucho en cuan-

to a calidad, pues las pinturas de Unha fueron ejecutadas por una mano más diestra. A falta de referentes, probablemente por la desaparición de muchos de ellos, cabría apuntar que el tratamiento de las vestimentas recuerda al del ábside central de Sant Climent de Taüll, sobre todo por la profusión de franjas bordadas y los pliegues del manto cuando cae sobre las rodillas. Paralelamente, cabe recordar el paralelismo existente entre ambas iglesias en la decoración exterior de los ábsides. Si Sant Climent hubiese sido un modelo para Santa Eulària de Unha, se podrían fechar sus pinturas hacia 1130.

PILA BENDITERA

En la entrada de la iglesia, junto al pilar suroccidental, se halla una pila benditera románica formada por tres piezas diferentes. La cubeta, de mármol, circular y con la parte inferior troncocónica, mide 48 cm de diámetro exterior, 32,5 cm de interior y tiene una altura de 29 cm. Su superficie exterior se

Pila benditera



halla íntegramente esculpida en bajorrelieve, con decoración que se extiende a modo de friso. Se distribuye a partir de un cordón en zigzag que forma espacios triangulares en los que se insertan medallones con cuadrifolias y flores de lis, motivos ornamentales propios de la escultura pétreo local de finales del siglo XII a inicios del XIII. La secuencia está enmarcada por un cordón en su parte superior y otro en la inferior. La pieza se aproxima, por ornamentación y ejecución, al pie de pila de Santa María de Mijaran, fechado entre dichas centurias. Se observa una clara diferencia entre la cubeta, mucho mejor trabajada, con respecto a las otras partes, con una ejecución más sencilla y tosca. Además, la parte inferior de esta, circular, se apoya sobre la superficie cuadrada de la columna, por lo que suponemos que son piezas unidas *a posteriori*. La columna, de 66 cm de alto y 26 cm de ancho, a pesar de su superficie cuadrangular, es de sección circular y su decoración se limita a esferas en altorrelieve en la parte superior. La base es una pieza circular, de 14 cm de alto, alrededor de la cual se distribuyen esferas de manera poco ordenada.

PILA BAPTISMAL

En el tercer tramo de la nave septentrional, se conserva una pila bautismal, compuesta por una gran cubeta cilíndrica con base achaflanada (98 cm diámetro exterior, 73 cm de interior y 58 cm de altura) y sostenida por un soporte cilíndrico (35 cm de altura). La decoración de la cubeta, hecha mediante incisiones, se extiende en tres cuartas partes de la superficie, indicio de que la zona lisa quedaría sin ser vista en origen. La franja ornamental parte de una cruz latina flanqueada por motivos cuadrangulares. A continuación, se despliegan cinco franjas horizontales con pequeñas líneas diagonales paralelas que, verticalmente, conforman un zigzag o espiga. Una sexta franja inferior contiene un zigzag en horizontal. Al final de esta secuencia, aparece una línea vertical con cuatro círculos a cada lado.

Pila bautismal



Por último, se vuelven a emplear las cinco franjas en espiga, rematadas, en el extremo, por líneas secantes que conforman una estrella de cinco puntas. La base presenta cuatro esferas en altorrelieve. Los motivos geométricos, muy sencillos, dotan a la pieza de una apariencia primitiva, sin embargo, se trataría de una obra popular realizada en un momento avanzado del románico (finales del siglo XII-inicios del siglo XIII). A pesar de enmarcarse en un contexto en el que proliferan las pilas esculpidas, esta no guarda parecido con ninguna de ellas. De hecho, solamente se le asemejaría la pila de aceite de la misma iglesia.

PILA PARA EL ACEITE

Próximo a la pila bautismal, en la nave norte, se expone un receptáculo de piedra, ubicado con anterioridad en el gradero de la iglesia (cerramiento bajo el ángulo noroccidental del coro). De forma rectangular, mide 43 cm de altura, 114 cm de ancho en la cara frontal y 64 cm en el lateral. Se halla vaciado en su interior, pues dispone de una abertura interna de 82,5 x 36 cm, que estaría cubierta por una tapa que no se ha conservado. La cara frontal se halla totalmente decorada a base de incisiones, geométricas, con motivos dispuestos, aparentemente, de forma caótica y aleatoria. En el centro, se puede identificar una cruz latina, rodeada por pequeños cuadrados, de modo similar al de la bautismal. En uno de los extremos inferiores, aparece una cruz griega dentro de un cuadrado. El resto de la ornamentación de esta faceta se basa en líneas curvas, círculos y cuadrados. Uno de los laterales presenta una cruz latina flanqueada por dos semiesferas, todo ello esculpido en altorrelieve. Por su tipología, así como por la representación en el lateral, se aproximaría a la pila de aceite de Santa María de Arties, lo que permitiría considerarlas próximas en cronología (finales del siglo XII-inicios del siglo XIII) y función, destinadas a custodiar ofrendas de aceite, fuese para usos litúrgicos o para iluminar la iglesia.

Pila de aceite



TENANTE DEL ALTAR MAYOR

El altar mayor está sostenido por un tenante de 80 cm de altura y 50 cm de profundidad, con forma de columna de sección cuadrilobulada. En la hendidura que separa cada una de las cuatro caras, se dispone una hilera con tres esferas en vertical. Tanto en la parte superior como en la inferior, queda rematada por dos cuerpos que se ensanchan hacia los extremos. En el caso de la inferior, la parte baja presenta algunas semiesferas en relieve.

TAU EN EL TENANTE DEL ALTAR DEL LADO DE LA EPÍSTOLA

Otro elemento que, seguramente, corresponda a la época románica se dispone como tenante de altar, ubicado en el absidiolo meridional. Se trata de una pieza rectangular, de 70 cm de altura y 20 cm de ancho, cuya profundidad no se puede conocer al hallarse embebido. Esculpida en el centro, aparece la letra Tau, sobre la cual se representan dos semiesferas. La composición queda enmarcada por una moldura de sección circular, desaparecida en la parte inferior.

Texto: CVL - Fotos: CVL/EAV/RCB/JAOM - Plano: JPB

Bibliografía

AMIELL, J., 2008, p. 100; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XIII, pp. 378-383, XXVI, pp. 443-444; CHABOUSSOU, P., 2008, p. 42; GARLAND, E., 1988, pp. 163, 328; GARLAND, E., 2012, pp. 84, 91, 92, 95, 104, 105; GARLAND, E., 2015, pp. 42, 45, 47, 51, 55-56, 58, 62; LAURIÈRE, J. de, 1886, pp. 113-114; PUIG I CADAFALCH, J., 1907, p. 126; PUIG I CADAFALCH, J., FALGUERA, A. de y GODAY, J., 1909-1918, p. 83; REGLÀ CAMPIS-TOL, J., 1948, doc. 105; ROS BARBOSA, E., 2002 (2007), pp. 53-54, 77, 84; ROS BARBOSA, E., 2005, II, pp. 4-5; SARRATE I FORGA, J., 1974, s/n; SOLER I SANTALÓ, J., 1906 (1998), pp. 165-166; VILARRUBIAS I CUADRAS, D., 2013, p. 26; ZAMORA, F. de, 1790 (1973), p. 193.



Tenante de altar

Iglesia de Sant Pèir de Gessa

GESSA ES UNA POBLACIÓN que se halla entre Arties y Sardú, a la que se accede pasado el km 32 de la carretera C-28. La iglesia de Sant Pèir se erige al Sur de la población, presidiendo la plaza Mayor.

Al *Libro de Casa Lobaton de Gessa* (1612-1936) debemos la existencia de mucha documentación relativa a la iglesia y a todo lo acontecido en el pueblo. En Gessa se hallaban tres lugares de culto que llegaron a coexistir: dos de origen medieval –la actual Sant Pèir y la desaparecida Sant Martin de Baish– y una de época moderna –Sant Martin de Corilha (ca. 1600), que lleva el nombre del barranco donde se ubica, en lo alto de la montaña, a más de 1800 m de altitud.

De Sant Martin de Baish intuimos que se hallaría en la parte inferior de dicho barranco, de ahí el sobrenombre de *Baish* (de abajo) para diferenciarla de su homónima. *El libro de Casa Lobaton* atestigua cómo era mediante una pequeña ilustración de su vista meridional. De izquierda a derecha, Oeste a Este, se aprecia una espadaña con dos pisos de aberturas, una portada sin decoración y una cornisa de ménsulas que recorrería los muros perimetrales, incluyendo su ábside semicircular. Con solo dos tramos con ventanas, deducimos que la nave debía de ser de tres tramos. Dichas características llevarían a fecharla a partir de la segunda mitad del siglo XII, especialmente por la presencia de las ménsulas.



Vista general



Interior

En cuanto a la actual Sant Pèir, las numerosas reformas han desdibujado su aspecto original, hasta el punto de que apenas se pueden identificar los elementos de la obra primitiva. Su origen es incierto, posiblemente entre los siglos XII y XIII, cuando debía de presentar una única nave y un ábside semicircular, cuyas dimensiones se pueden intuir en planta. En época moderna, la planta se amplió al añadir una nave lateral al Sur y la sacristía, adosada a la mitad norte del ábside.

Un imponente campanario de torre cuadrangular se alza a poniente, cuya construcción está documentada en 1592, la cual requirió deshacer un gran portal defensivo, dicho de San Jaime. En 1864 se documentó una reconstrucción y, por falta de recursos, se recurrió a material procedente de Sant Martin de Baish, lo que supondría su pérdida o, por lo menos, su ruina. Los únicos vestigios del edificio desaparecido son las ménsulas que se disponen en la cornisa que recorre la parte superior de la torre, esculpidas con motivos diversos, desde máscaras hasta elementos geométricos e incluso sin decorar.

Existen algunos elementos reaprovechados que evidenciarían el origen medieval de la iglesia, aunque no podemos descartar que procedan de la desaparecida Sant Martin. En el interior del edificio, concretamente en la añadida nave lateral sur, se encuentra un soporte de altar de 90 cm de altura, que presenta dos columnas cilíndricas tangentes; así como un dado (de 70 cm de altura y anchura máxima de 82 cm) decorado con una cruz formada por cuatro semiesferas, cubierto con una tapa de madera y reaprovechado como pedestal de una de las imágenes de la iglesia. Exteriormente, en el único ventanal abierto a mediodía de la nave, destaca la repisa construida a partir de una cornisa con doble hilera de ajedrezado.

PILA BAUTISMAL

En el tramo más occidental de la nave sur se conserva una pila bautismal, cuyo origen podría ser próximo al del edificio. Su interés reside en el vaso (47 cm de altura y 100-76 cm

Pila bautismal



de diámetro), pues en halla decorado con dos cruces patadas o maltesas, mientras que el resto de la pila lo conforma un soporte liso de 43 cm, apoyado sobre una gran base circular que recuerda a una piedra de molino. A pesar de no encontrar paralelismos con ninguna de las pilas románicas de la zona, dotadas de mayor repertorio ornamental, no debe descartarse su origen medieval. Según Miguel Torrens, a juzgar por la presencia de cruces maltesas, se podría considerar como tardorrománica, sin descartar que las cruces se podrían haber añadido, *a posteriori*, a la pila ya existente.

Texto y fotos: CVL

Bibliografía

AA.VV., 1612-1936; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XIII, pp. 394-395; GOURDON, M., 1884, pp. 44-47; MOGA PONT, J., 1929; ROS BARBOSA, E., 2005, II, pp. 14-15; SARRATE I FORGA, J., 1976, s/n; SOLER I SANTALÓ, J., 1906 (1998), pp. 194-195; VILARRÚBIAS I CUADRAS, D. 2013, pp. 23-24; ZAMORA, F. de, 1785-1790 (1973), p. 194.

Iglesia de Sant Estève de Tredòs

LA IGLESIA SE ALZA AL SUROESTE DE TREDÒS, sobre una llanura a 1320 m de altitud, sin construcción alguna a su alrededor, y puede visualizarse desde cualquier punto de la población. Se llega a ella por el desvío de la carretera C-28 en el km 34, que se adentra hasta el centro de la localidad. Se sigue por la calle Major, se toma el puente que cruza el río Garona, que da a la calle de Sant Estève desde donde arranca el *Camin de Sant Estève*, ascendente en todo momento y que debe realizarse a pie, que conduce hasta la iglesia.

Tal y como atestiguan algunas fuentes orales y arqueológicas, la necrópolis de la iglesia estaría formada por tumbas de cista. Destruída por motivos que se desconocen, se situaría en la explanada de la cara norte, frente a la puerta.

Este templo, cuyo origen se remontaría a época románica, presenta planta de nave única rematada por una cabecera cuadrangular moderna, que habría sustituido al ábside semicircular románico primigenio, del cual se conservan ciertos vestigios: dos arquillos ciegos comprendidos entre lesenas, labrados sobre bloques de piedra toba. El paralelismo con otros ábsides del primer románico en el valle de Aran es evidente, tanto por el tipo ornamentación como por el material utilizado. Sin embargo, en esta capilla se evidencian dos particularidades: la decoración está desprovista del friso de dientes de sierra y el número de arquillos entre lesenas es solamente de dos, cuando normalmente las series de arcos son más numerosas. Estas peculiares característica solamente se dan en otra iglesia ubicada en la misma población: en Santa Maria de Cap d'Aran. Esta singular semejanza permitiría situar su origen en el siglo XI, coetánea a la primera fase de construcción de la vecina Cap d'Aran.

El aparejo de época románica, que se extendería mayoritariamente por los muros septentrional y meridional, está

formado por bloques generalmente medianos, rectangulares, aunque torpemente labrados, con los cantos apenas trabajados y sin pulir, y distribuidos en hiladas que tienden a la horizontalidad, pero que acaban por desordenarse. La parte occidental resulta ser la más alterada, pues parece ser fruto de una reforma de época moderna.

En el ángulo noroccidental se halla la espadaña, una excepcional estructura construida en un muro exento a la nave, como si de un contrafuerte se tratase. La parte superior del muro es de menor grosor, en el que las campanas se alojan en dos arcos geminados de medio punto, adovelados y separados por un estrecho bloque monolítico que actúa de columna. Toda la estructura se halla rematada por un tejado de doble vertiente. Se descarta el origen románico de la parte inferior, dada su excepcionalidad estructural y posición. En las iglesias coetáneas de nave única, la espadaña se situaría rematando el muro occidental, como en Sant Fabian de Arres. No obstante, la parte superior podría tratarse de un reaprovechamiento de la original.

El sistema de cubiertas de la nave, de época reciente, consiste en un entramado de madera de doble vertiente. A partir del presbiterio y hasta el extremo oriental, se optó por otra techumbre de madera, más baja, hecha a modo de baldaquino apoyado en cuatro columnillas. Desconocemos cómo sería la cubierta original, aunque no se debe descartar que también fuese de madera, puesto que la parte superior de los muros no presentan indicios de los arranques de la bóveda. Además, este tipo de planta de nave única, de muros altos y techumbre de madera, recordaría a Sant Pèir de Escunhau, cuya primera fase de construcción —siglo XI— presentaría características similares. La iglesia está cubierta con un tejado de doble vertiente de pizarra, en cuyos extremos se ha aplicado la fórmula del *penau*,

Fachada norte y campanario



Arquillos ciegos



esto es, el escalonamiento del tejado en sus extremos, solución propia de la arquitectura tradicional aranesa.

El acceso al interior del templo se efectúa por una sencilla puerta en el extremo occidental de la fachada septentrional. Su aspecto actual remite a un origen gótico o incluso renacentista, tanto por su arco apuntado como por sus dovelas, grandes bloques de piedra cuyas aristas se han transformado en una tercera cara. Se ha planteado la posibilidad de que estuviese precedida por un atrio, pues se documentaron vestigios de este, actualmente inexistentes. Asimismo, es plausible que la portada original estuviese provista de columnas, como lo atestigua la existencia de una basa reutilizada en la actual pila benditera. Además, algunos estudios apuntan a que los elementos pétreos conservados en la cripta de la vecina Santa Maria de Cap d'Aran (capiteles y fragmentos de fustes) debían proceder de esta iglesia menor.

RESTOS DE PINTURA MURAL

La iglesia conserva vestigios de pintura mural románica al fresco en el muro occidental de la nave, coincidiendo con el anclaje del coro actual, a unos 3 metros de altura. Se tuvo constancia de ellos por primera vez en 1997, a raíz de una prospección por parte de una empresa dedicada a la conservación y restauración de patrimonio. En ese momento, se realizaron pequeñas catas a partir de las cuales se identificaron como de época románica, hallazgo que no trascendió. En 2020 se hizo un seguimiento por parte de los mismos profesionales, quienes concluyeron que no se habían deteriorado, a pesar de la elevada humedad relativa del templo. En 2023, el consistorio local (EMD de Tredòs) se volvió a mostrar interesado en este hallazgo, por lo que contactó con Elisa Ros, técnica de patrimonio cultural del Conselh Generau d'Aran,

Restos de pinturas murales. San Pedro



entidad con la competencia en este tipo de actuaciones. Se solicitó un informe a la restauradora responsable, en el que hizo constar que, únicamente, había presencia de pintura en el coro, que no se podían identificar los elementos representados, aunque lo poco que se percibía parecía de buena calidad. Asimismo, se valoró que el estado de conservación era regular y que la posición del coro, que separa los restos en dos franjas, había hecho estragos en los vestigios, además de dificultar su correcta visualización. En diciembre de 2023 se pudieron identificar, iconográficamente, las pinturas incluidas en el informe de restauración y, además, se hallaron más fragmentos decorativos en las partes colindantes al coro.

Los vestigios que quedan a la vista, actualmente, se localizan por encima y por debajo del coro. En la parte superior, se observan cuatro zonas con policromía correspondientes a la misma fase pictórica. De estas, cabe destacar, en la sección meridional, el torso de un personaje (de hombros a cintura). Viste una túnica roja cubierta con un manto azul, que le cubre los hombros y el brazo izquierdo; mientras que el brazo derecho asoma por delante del manto, el cual se acaba cerrando a la altura de la cintura. El personaje extiende su brazo derecho mostrando la manga de la túnica, que cuelga debido a su gran anchura. Con la mano derecha, sostiene un manojó del que cuelgan dos llaves: se trata de san Pedro. La intención de detallismo se plasma a través de los pliegues de la túnica, ejecutados con líneas negras curvas paralelas de diferente grosor, así como también en el manto, en el que se aclararon algunas partes para aportar cierta luminosidad. Tras el personaje, el fondo es plano, pero con alternancia de color, dependiendo de la zona: amarillento a la altura de la cabeza, rojo en los hombros y azul oscuro a la derecha de la mano. En la misma sección policromada, a la izquierda del santo, se puede apreciar figuración de tonos verdes y rojos, imposible de identificar a simple vista. En el extremo septentrional de la parte superior del coro, se conservan dos franjas en las que se intuye figuración que no se ha podido identificar.

En la parte inferior del coro, las pinturas resultan menos accesibles, tanto por altura (a unos 3 m del suelo) como por la luz, dado que la propia estructura produce sombra. A simple vista, las más fáciles de localizar son las de la sección septentrional, al ocupar una mayor superficie del muro. Sin embargo, esta parte no muestra suficientes indicios que permitan reconocer la figuración representada, más allá de algunos elementos decorativos como estrellas. En la esquina meridional, podrían intuirse algunas imágenes, pero la acumulación de suciedad y la falta de medios apropiados para acceder a ellas dificulta cualquier tipo de examen visual.

A falta de una restauración que pueda aportar más referencias y de un estudio minucioso de los resultados, asignar una fecha a estas pinturas resultaría muy aventurado. No obstante, a juzgar por las vestimentas del santo y poniéndolas en paralelo con otras pinturas murales del Pirineo catalán, se podrían situar a partir de mediados del siglo XII.

PILA BENDITERA

La actual pila benditera se encuentra a mano derecha de la puerta de entrada, encastrada en la propia jamba, y se compone de dos partes. La superior funciona como cubeta, de 23 cm de altura, con forma de pirámide invertida y rematada por una especie de plinto, en la parte superior. La inferior (29 cm) actúa como soporte —a pesar de hallarse encastrada— y resulta de la reutilización de una basa de columna, formada por un plinto y dos toros.

PILA/RECEPTÁCULO

En la esquina sureste del ábside, se encuentra una pila que debió de servir como receptáculo (de aceite o grano). Se trata de una pieza rectangular, de unos 50 cm de alto y 103 de largo, actualmente cubierta por una tapa de madera. Íntegramente encalada, no se perciben elementos ornamentales en su superficie.

ALTAR MAYOR

El altar mayor aún conserva el ara románica, rectangular, fragmentada en una de las esquinas y cuya parte inferior es de forma troncocónica. Se halla soportado por dos columnas cilíndricas, desprovistas de pie, y un bloque de granito actual en la parte trasera.

La cronología de Sant Estève, modesta capilla de factura popular, podría situarse a partir de la segunda mitad del siglo



Pila o receptáculo

XI, a juzgar por los citados paralelismos con Santa Maria de Cap d'Aran (decoración absidal) y Sant Pèir de Escunhau (altura de la nave y tipo de cubierta). Nos hallaríamos, pues, ante una de las iglesias del primer románico aranés.

Texto y fotos: CVL

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XIII, pp. 401-402; GARCÍA HERNÁNDO, G. M. y ESTANY I MORROS, I., 1997, p. 267; GARLAND, E., 2012, p. 91; SARRATE I FORGA, J., 1975, s/n; VILARRUBIAS I CUADRAS, D., 2013, p. 14.

Iglesia de Santa Maria de Cap d'Aran de Tredòs

LA IGLESIA DEDICADA A SANTA MARÍA se sitúa en las afueras del núcleo poblacional antiguo de Tredòs, en Cap d'Aran. Este último topónimo alude al extremo más oriental del valle de Aran, en el último núcleo habitado de época medieval, antes del puerto de la Bonaigua, que conecta con el Pallars. Se accede desde la carretera C-28 tomando, entre los km 34 y 35, el desvío que arranca en la primera curva cerrada. En ese punto, la calle izquierda de la bifurcación conduce directamente al templo.

Aparece documentada por primera vez en 1198, en una escritura concedida por Pedro el Católico desde Surp, en la que eximía de todo impuesto o retribución a *Sancta Maria de Capite Darán*, a su capellán Bernat y a sus pobladores. Dicho privilegio fue presentado como prueba por Guillem de Santa Maria, en 1312, entonces cura de Cap d'Aran, durante el largo pleito para la recuperación del valle por parte de la Corona de Aragón contra el rey de Francia. En 1292, Pedro el Grande

concede el gobierno de Garòs hasta *Caput Darán* a Portolà de Moga, de lo que se deduce que este enclave sería el último habitado (y gobernado) en el valle. Desde el punto de vista político, en el templo se celebraba cada año, el día 2 de septiembre, una reunión del Conselh Generau, documentado desde los siglos XVI y XVII. Este santuario mariano representa uno de los más importantes de la zona, a juzgar por su antigüedad, monumentalidad y posición estratégica. A partir de la reconstrucción de su historia, se puede entender la evolución del románico local, desde sus inicios, en el siglo XI, hasta el siglo XIII, tanto en el lenguaje arquitectónico, como en escultura monumental y pintura mural.

La ubicación de la iglesia ha condicionado su construcción y devenir, puesto que se construyó en la ladera de una montaña, de modo que existe un acusado desnivel entre los lados septentrional (parcialmente bajo tierra) y meridional. El terreno obligó a que se orientase en el eje Sureste-Noroeste,



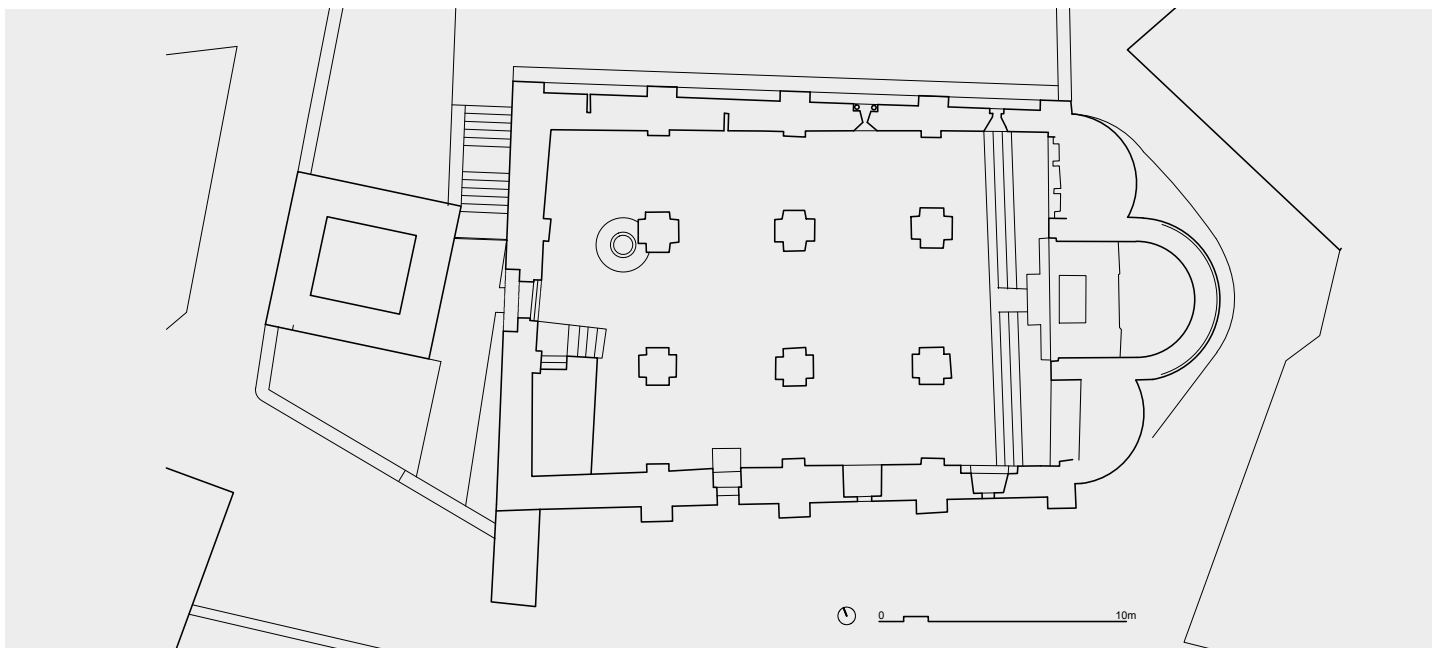
Vista general desde el Sureste



Cabecera

aunque para este estudio se utilizarán las referencias habituales. Como es habitual en los grandes templos de la zona, presenta planta basilical de tres naves, de cuatro tramos, y una cabecera formada por tres ábsides semicirculares, con el central precedido por un amplio tramo presbiteral. La

excepcionalidad se halla en la presencia de una cripta bajo este ábside central. Los arcos formeros que separan las naves son de medio punto y arrancan de pilares cruciformes. Los de la nave norte arrancan a mayor altura, aunque, aparentemente, se han considerado coetáneos. La diferencia reside en



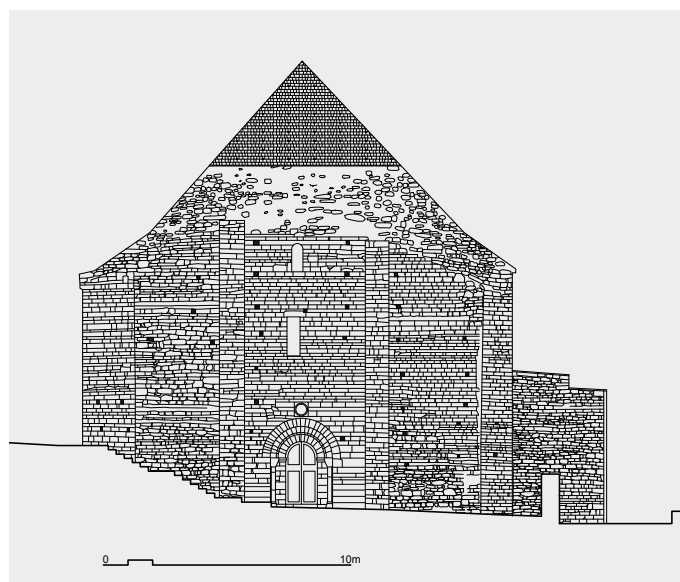
Planta

la altura de los pilares cruciformes, 97 cm más altos los septentrionales. Dichos pilares, a su vez, recogían el peso de los arcos fajones que reforzaban las bóvedas, las cuales, en los muros perimetrales, recaían sobre pilastras de sección cuadrangular. El sistema de cubiertas que ha llegado a la actualidad se basa en una estructura de madera de factura moderna que unifica las tres naves; mientras que se ha conservado la bóveda de cuarto de esfera en los ábsides y la de medio punto en el espacio presbiteral.

La cripta es un elemento singular, la única de todo el valle. Fue construida bajo el presbiterio y ábside central, los cuales están ligeramente sobreelevados, de modo que sigue su mismo esquema: un ámbito rectangular, cubierto por bóveda de cañón de medio punto y otro semicircular con bóveda de cuarto de esfera, reforzada en el centro por un nervio. Se accede por unas escaleras situadas en el centro del presbiterio. Unos agujeros de drenaje fueron realizados, ya desde su origen, puesto que, al estar bajo tierra, en ocasiones queda anegada. Según la leyenda, aquí fue hallada milagrosamente una imagen de la Virgen. Juli Soler la describió en 1906 como una tosca talla de 40 cm de altura, coronada y con su hijo en la falda. Fue venerada en la iglesia hasta su destrucción en 1936.

No se descarta la existencia de un templo anterior, a juzgar por elementos legados y reaprovechados. Se han propuesto diferentes fases para la construcción y evolución del edificio. La primera fase, que se situaría en el siglo XI, seguiría los cánones del primer románico y ya habría sido proyectada desde su origen con la planta basilical actual, con las mismas dimensiones e incluiría la cripta. De hecho, ha sido considerado el ejemplo más antiguo de planta basilical en la Val d'Aran. El aparejo estaría formado por bloques de granito de

Alzado oeste



pequeño tamaño, sin pulir, distribuidos en hiladas horizontales. Exteriormente, es visible en el ábside central y en la parte inferior del absidiolo norte (del suelo hasta 150 cm de altura); mientras que, en el interior, el aparejo antiguo se concentra en el nivel inferior del muro perimetral septentrional pues, a causa del desnivel, queda bajo el nivel de la ladera. Esta construcción tendría su continuidad a principios del siglo XII (fase 2), pues se aprecia una sutil diferencia en el aparejo. Los sillares graníticos se mantienen en dimensiones, pero los cantos son más regulares y las facetas, más lisas. A esta fase correspondería el absidiolo sur y el muro perimetral que le sigue, así como el lienzo de poniente. El sistema de cubiertas

que aunaría el resultado de ambas fases se basaría en bóvedas de piedra que descansarían sobre los actuales pilares cuadrangulares. De hecho, algunos vestigios indican que las naves laterales estaban cubiertas con bóvedas de medio punto, cuyo arranque se puede ver pocos centímetros sobre los arcos formeros que dan a las naves laterales. Incluso, en la nave meridional, los muros de levante y poniente todavía atestiguan la presencia de la bóveda primigenia. La iglesia primitiva fue parcialmente destruida por causas que no han quedado documentadas, si bien se podría asociar a algún fenómeno natural como un terremoto o alud, pues se encuentra en la vertiente de la montaña, expuesta a posibles deslizamientos del terreno. Ello debió de provocar el derrumbe de las bóvedas, así como del muro perimetral norte y de la parte superior del correspondiente ábside, a excepción de las partes septentrionales, que quedan bajo tierra. A pesar de tal infortunio, la iglesia fue reconstruida (fase 3), posiblemente a inicios del siglo XIII, con sillares de piedra marmórea, de grandes dimensiones, bien tallados y pulidos. A esta reconstrucción pertenecerían la parte superior del absidiolo norte, el muro norte que queda a la intemperie y la portada occidental. Las cubiertas se recrecieron y se recurrió a la bóveda de cañón para la nave central y de cuarto de cañón para las laterales. Se conserva la imposta decorada, puntualmente, con esferas, desde la que arrancaban las bóvedas laterales, así como el inicio de los arcos fajones de éstas. Las bóvedas colapsarían por segunda y última vez, aunque se desconoce el momento y las causas. La fuente más antigua que apuntó la inexistencia de bóvedas fue Francisco de Zamora (1788). Posiblemente, la sobreelevación de la parte superior de las naves se llevó a cabo para adecuar el nivel a la cubierta de madera a dos aguas.

La evolución del edificio también se refleja en la cabecera, dado que, exteriormente, cada ábside es diferente. En el central, el único conservado en su integridad de la primera fase, se empleó la piedra toba en el friso con arquillos ciegos y sus correspondientes lesenas. De cada dos arquillos arranca una lesena, mientras que los alternos se apoyan sobre ménsulas de caveto de piedra granítica. De este modo, en el ábside central, resultan siete parejas de arquillos separadas por seis lesenas. A diferencia de otras iglesias de la zona con los mismos motivos en toba (Unha o Mijaran), aquí no existe friso de dientes de sierra. En este ábside se conservan dos ventanas de época más antigua, con arco de medio punto, doble derrame y adoveladas con piedra toba. El espacio presbiteral conserva, en su cara sur, una pareja de arquillos ciegos en toba y un vano rectangular de época moderna. El ábside central y el presbiterio fueron sobreelevados considerablemente en época moderna. El absidiolo sur parece originario de la segunda fase, si bien presenta una evidente modificación con elementos de mármol blanco reaprovechados, aunque mantiene los arquillos ciegos de toba en su posición original, dispuestos en parejas. El lugar de las lesenas lo ocupan ahora tres columnas semicilíndricas de fuste liso, capiteles corintios de muy buena factura y bases ornamentadas, que se apoyan en el zócalo. El

capitel más meridional está decorado en la cara frontal con hojas que brotan en diferentes direcciones: las laterales, hacia las esquinas superiores, acaban en volutas y las centrales adoptan forma de palmeta. Los espacios inferiores se aprovechan para representar más hojas, lanceoladas y verticales. La columna central presenta un capitel, si cabe, más sofisticado, compuesto de hojas muy alargadas y estilizadas, que se dirigen hacia la parte superior, en cuyas esquinas caen dos volutas vegetales, que flanquean un brote central con tres hojas, que alcanza el ábaco. La tercera columna está rematada por un capitel muy deteriorado, del que no se distingue elemento alguno. En la posición que ocuparían las ménsulas de caveto, se disponen más elementos reaprovechados, inferiores y más sencillos que los anteriores. En el extremo izquierdo, parece sobresalir una ménsula esculpida con una máscara de un personaje demoníaco, con orejas de puntiagudas, mofletes prominentes, nariz de cerdo y boca en forma de O. Es innegable su parecido con los relieves a ambos lados del ventanal central del muro norte, también reaprovechados. Los dos arquillos ciegos restantes se apoyan en capiteles, decorados en bajorrelieve, uno con palmetas y otro con cestería. La ventana, que ocuparía la posición original (entre lesenas), fue rehecha también con elementos reaprovechados y luego cegada. En el absidiolo norte, erigido en origen en la primera fase y rehecho en la tercera, la parte superior está rematada por una cornisa de ajedrezado, sostenida por una serie de canecillos en altorrelieve, entre los que se puede diferenciar una máscara zoomórfica y otra antropomórfica. Su datación en el románico tardío se podría explicar por la inexistencia de arquillos ciegos, así como por el tipo de vano: coronado por un dintel con el arco de medio punto, decorado con dos franjas que lo circundan, como en Arties y Salardú. En la campaña de reconstrucción y elevación de las bóvedas (fase 3), se abrirían tres óculos para iluminar cada una de las naves en el frontispicio de levante. Los óculos central y meridional, exentos de decoración, podrían haberse hecho con material de la fase anterior, aunque el primero queda parcialmente cegado tras la cubierta del ábside sobreelevado. El septentrional, del momento de la reconstrucción, está formado por tres círculos en degradación adovelados, con decoración de esferas en altorrelieve entre el exterior y el central. El vano está rodeado por un sogueado, seguido por una moldura de sección circular.

A lo largo del lienzo sur, se aprecia cierta uniformidad entre el aparejo y los contrafuertes, coetáneos de la segunda fase, exceptuando las partes en las que se han modificado las aberturas. En el primer tramo, el muro está coronado por una hilera de siete arquillos ciegos de piedra toba apoyados sobre ménsulas de caveto. En el segundo, los arquillos han desaparecido, si bien las ménsulas se han conservado. A un nivel superior, a la altura donde acaban los contrafuertes, se aprecian cabezas de vigas, como si se hubiese adosado una construcción cubierta a esta sección del templo. De hecho, Soler (1906) apuntó que se trataba de una construcción destinada a convento, mandada a destruir por el anterior rector. En el

extremo occidental, arranca un contrafuerte de mucha más profundidad, como si de un muro perpendicular se tratase, con el mismo tipo de sillares, pero sin coincidencia en alineación. Podría tratarse, hipotéticamente, del muro occidental de la edificación anexa.



Detalle del tímpano de la puerta sur

Puerta sur

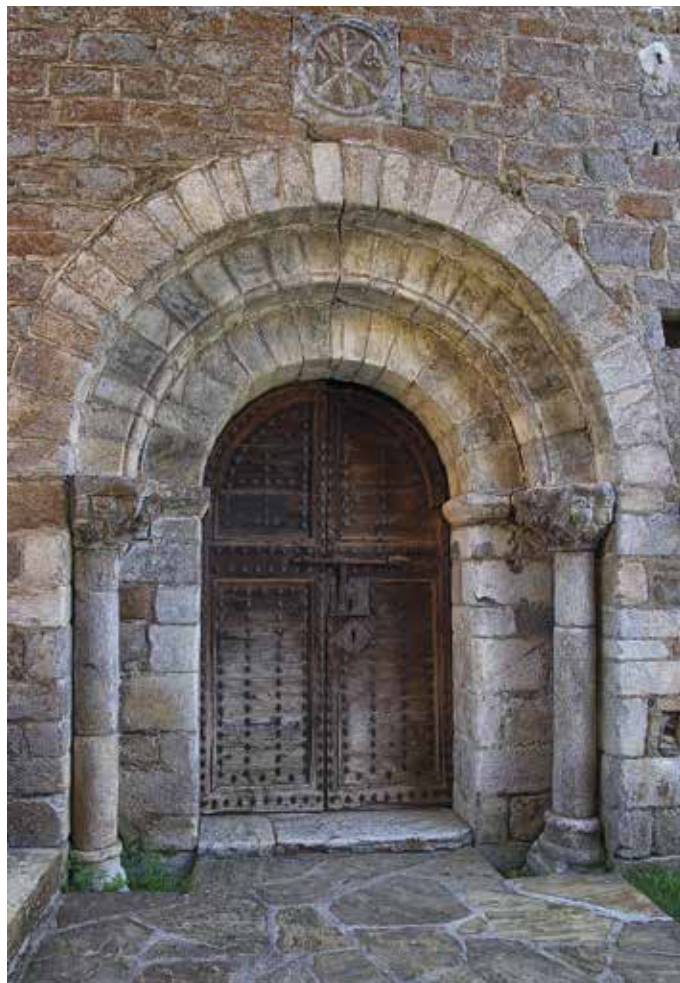


En el tercer tramo de la nave se abre una portada de pequeñas dimensiones que queda integrada al mismo nivel que el muro, pues el vano parece coetáneo a éste (inicios del siglo XII). Sin embargo, la parte superior está coronada, *a posteriori*, por una decoración más monumental y en mármol, propia de



Detalle del crismón de la fachada occidental

Portada occidental





Fachada septentrional

finales del siglo XII. Consiste en un arco de medio punto formado por dovelas de gran tamaño, que aloja un tímpano y se apoya sobre un grueso dintel. El exterior del arco es recorrido por una chambrana de ajedrezado con una semiesfera en uno de los laterales. En el tímpano aparece un crismón inscrito en un medallón, que ocupa toda la altura de la superficie, el cual dibuja el área del bajorrelieve sobre el que estará esculpido el monograma. De acuerdo con el esquema clásico del crismón pirenaico, el alfa y la omega cuelgan de las aspas superiores, y la s se fusiona con la rho, a modo de dos apéndices en diagonal. La talla, de buena factura, denota un trabajo cuidadoso, de líneas bien definidas y con detalles sutiles, como los apéndices en cada una de las letras y aspas. El crismón está acompañado por una inscripción, visible en su parte inferior derecha desde la visión del visitante: AT + CETVL / ME FECIT. Sobre la C se colocó un signo de abreviatura. Asimismo, se aprecian las finas líneas incisas paralelas que sirvieron de guía para trazar los caracteres. Se han propuesto diferentes posibles transcripciones, de la que la más probable parece ser AL(phonsvs) + CE(n)TVL ME FECIT, en referencia a Alfonso el Casto y el conde Céntulo III de Bigorra. El valle de Aran fue la donación del primero al segundo, al pactar el matrimonio entre el conde y la prima del monarca, Matela, con la condición de que éste y sus sucesores siempre fueran vasallos suyos. De acuerdo con dicha hipótesis, el tímpano de la portada occidental se debería de fechar hacia 1175. Su ejecución estaría motivada por dejar constancia, *in situ*, de alguna posible comitencia, de acuerdo con el *me fecit* (me hizo). El problema

de esta transcripción es que, en la inscripción, en lugar de la L de *Alphonsvs*, se ha trazado una T, la cual presenta las mismas características que la utilizada en el nombre de Céntulo, con un apéndice curvo que se eleva desde uno de los extremos del trazo horizontal.

Exteriormente, el lado septentrional corresponde a la tercera fase, donde también se incorporaron resaltes a modo de contrafuertes. La parte superior está coronada por una cornisa sujeta por canecillos figurados, sin arquillos ciegos. El desnivel del terreno permite aproximarse a los ventanales y analizar su decoración. El vano del primer tramo está modificado, puesto que se sustituyó en época moderna por uno rectangular, aunque a su alrededor se disponen los elementos de época románica. Se compone de una amplia arquivolta de medio punto adovelada, rematada por una chambrana con triple hileras de ajedrezado. Descansan sobre impostas estrechas, bajo las cuales se disponen los montantes de la ventana y una columna a cada lado. Los capiteles no parecen corresponder con los fustes y bases de las columnas. El de la derecha del espectador se compone de arcadas en degradación que alojan motivos de sogueado en el centro. En el ángulo que une ambas caras debía de sobresalir en altorrelieve una figura, ahora mutilada. En el capitel de la izquierda, la cara interior solamente se basa en arcos en degradación; mientras que, en la exterior, una máscara humana, de factura popular, se aloja en un grueso arco de medio punto, decorado con una secuencia de triángulos —¿un nimbo con destellos?—. Debajo, se despliegan horizontalmente estrías paralelas en zigzag que recordarían a pliegues.



Detalle de una de las ventanas de la fachada septentrional



Cripta

En el segundo tramo, se abre una ventana de doble derrame, adovelada, con chambrana formada por una cornisa de doble hilera de ajedrezado y un cordón que lo rodea en el extremo superior. El motivo de ajedrezado se extiende en la imposta derecha, pues en la izquierda, se empleó el sogueado. La parte

del muro en que se abre el arco de medio punto se decoró con ajedrezado en tres secciones (superior y laterales) y con un fino cordón que delimita el arco. El ventanal está flanqueado por una columna en cada lado. En el capitel de la derecha, se trazaron dos entrelazos de doble cordón en cada cara, con una



Interior desde los pies

pequeña máscara humana esculpida en la parte superior del ángulo. El capitel de la izquierda mantiene los entrelazos en la cara interior, mientras que la externa la componen formas concéntricas a modo de círculos, arcos y líneas paralelas. Fuera de esta composición, por encima del nivel de las impostas, dos máscaras esculpidas en alto relieve llaman la atención por sus rasgos poco comunes. Se trata de elementos reaprovechados, los cuales podrían ser capiteles, su por forma, o bien ménsulas, ya que, a pesar de estar embebidos, parecen tener solamente decoración frontal. El del lado occidental tiene un rostro triangular, con orejas puntiagudas en su parte superior, ojos rasgados bajo cejas poco arqueadas, unidas por un surco central. Su expresividad se concentra en los mofletes, hinchados, y en la forma de la boca, en actitud de soplar. Alrededor de su cabeza, se aprecian líneas paralelas, que podrían ser tanto los cabellos como una decoración de fondo. Atendiendo a otros relieves reaprovechados, se podría relacionar con la ménsula del ábside sur, con los mismos rasgos y expresión. Al otro lado de la ventana, aparece el relieve de otro personaje monstruoso con el mismo estilo, pero rasgos distintos. El rostro es cuadrado y parece tener orejas sobre la cabeza, más grandes,

y formadas por estrías verticales. Los ojos están hundidos bajo las cejas, desde las que parte una nariz muy ancha. La boca estaría formada por una franja que recorre, de un lado a otro, la parte inferior de la cara, de la que asomaría una gran dentadura, formada una hilera de dientes iguales, casi cuadrangulares. Entre la nariz y la boca, una serie de estrías podrían sugerir la presencia de un bigote. De modo similar a la otra pieza, el fondo estaría esculpido con líneas que rodearían todo el rostro. Es evidente la intención de representar la monstruosidad de ambas figuras, con rasgos que se mueven entre lo animal y lo humano. En el último tramo de la nave norte, la ventana es alargada y estrecha, abocinada, coronada por un arco de medio punto, en cuyo bloque monolítico un sogueado rodea la parte interna del vano.

El muro de poniente se debió de cerrar en la segunda fase, pues en su interior todavía se aprecia la silueta de la primera bóveda y se conserva un ventanal de factura antigua en la parte superior central, de doble derrame coronado por arco adovelado. En su sección central se abre una segunda portada, obra del siglo XIII. Se inscribe en el tipo de portadas del románico avanzado, al ser de tipo abocinada con arco de medio

punto, desprovista de dintel y tímpano. La conforman tres arquivoltas adoveladas de medio punto en degradación y las interiores descansan sobre impostas. La arquivolta intermedia presenta en su arista una moldura abocelada. En su parte inferior, los dos huecos de ambos lados están ocupados por columnas de fustes lisos y basas áticas, con capiteles desproporcionadamente grandes. De hecho, no parecen haber sido esculpidos *ex professo* para la portada, ya que sus caras han sido cortadas para poderlos encajar. Se trata de capiteles labrados en altorrelieve en todas sus caras, con decoración del mismo estilo e iconografía. En el meridional, hay dos registros ornamentales. El superior está ocupado por formas compuestas de esferas sobre las que hay un triángulo invertido y dos espirales en la parte superior central. En el extremo más cercano a la puerta, de dimensiones más pequeñas, se aprecia un rostro humano con expresión de angustia. En el registro inferior, se extiende una hilera de esferas bajo arcos. En el otro capitel se puede identificar, en su parte frontal, un rostro humano coronado por dos espirales, quizás cuernos, y una serpiente. En la cara interna, ocupa la misma posición otro personaje con cuernos, pero éste de aspecto animal. En el extremo de dicha cara que toca al muro, aunque muy deteriorada, se intuye una figura de perfil, sentada y con un brazo elevado con el que parece entregar un objeto circular. Si se tratase de Eva, el capitel podría mostrar el pecado original, pues en él también aparece una serpiente. El resto está ornamentado con las esferas con triángulos y espirales, como las que se encuentran en el anteriormente descrito. En la imposta interior sur aparece esculpida una figura que no tiene relación con las de los capiteles ni, aparentemente, con ninguna de las que se han analizado. Dispuesta en posición horizontal, exento de rasgos faciales, se ha asociado a un orante al tener los brazos flexionados y las manos unidas. Sobre la portada, destaca un bloque cuadrado, con un crismón en bajorrelieve, inscrito en un medallón. Quizás se trata de una pieza reaprovechada, procedente de la primera fase, aunque no se puede descartar que sea contemporáneo al resto de la portada. Si así fuera se estaría siguiendo un modelo muy habitual en la Ribagorza, en el que se coloca el crismón sobre la portada (Alaón, Coll, Durro, Betesa, etc.), y que también fue bastante frecuente en este valle (Escunhau, Mijaran, Salardú, Vilac). Este monograma de Cap d'Aran se desmarca de la tipología de crismón pirenaico, al carecer de la letra s. En el área pirenaica se encuentran algunos crismones sin la s en zonas relacionadas con el obispado de Urgell, como en las pinturas de Sant Pere de Sorpe o en una de las portadas de la propia catedral de La Seu d'Urgell.

De los dos campanarios conservados, la espadaña es fruto de una reconstrucción moderna, mientras que el piso inferior de la torre campanario atestigua su origen románico (fase 1 o 2). En esta época, se trataría de una torre con arquillos ciegos y lesenas anchas en los ángulos; como se ve en el vértice oeste, donde alcanza la máxima altura conservada del campanario original (VILARRÚBIAS, 2013). Su particularidad reside en ser exento, situado a 2,5 m frente a la fachada occidental de

la iglesia, de modo que sus puertas quedan enfrentadas. El eje de orientación es diferente al de la iglesia, pues los vértices sí que corresponden a los puntos cardinales, al no necesitar adaptarse al terreno. El acceso se efectúa a través de un gran portal coronado por una arcada adovelada con arco de medio punto, hecha con la misma piedra que el resto de los muros.

PINTURA MURAL

La iglesia poseía uno de los conjuntos de pintura mural románica más excepcionales del Valle de Aran y de Cataluña, que, actualmente, se encuentra repartido en fondos de diferentes museos y colecciones particulares. La mayoría de las pinturas decoraban el ábside central, oculto tras el retablo mayor barroco y cerrado para ejercer las funciones de sacristía. Su hallazgo tuvo lugar en 1930, en un momento poco favorable para el arranque y venta de patrimonio, al coincidir con el final de la dictadura de Primo de Rivera y la restitución de Joaquim Folch i Torres como director del Museu d'Art de Catalunya. Las condiciones propicias para poder obrar con impunidad no se darían hasta 1941, pasada la Guerra Civil y con el obispado de Urgell en situación de sede vacante (1940-1943). La operación fue gestionada por el comerciante de antigüedades Josep Bardolet, el cual, el 28 de noviembre de 1941, escribió al vicario interino del capítulo de Urgell, Ricard Fornesa, para pedirle que se autorizase al restaurador Ramon Gudiol Ricart a arrancar las pinturas. Ello tuvo lugar ese mismo año, con la colaboración de un mozo de Salardú, Joan Bravo, quien ayudó a retirar la cal. Las pinturas se guardaron durante seis años en los almacenes del obispado de Urgell, hasta que, por un decreto de 4 de julio de 1947, con resolución preliminar favorable al capítulo de Urgell, el obispo Ramon Iglesias Navarri las vendió a Bardolet por 30.000 pesetas. Cerrada la venta, fueron trasladadas a Barcelona, al taller de Ramon Gudiol, encargado de segmentarlas, traspasarlas a tela, restaurarlas y enmarcarlas, para propiciar su venta y distribución. Parece que el hermano de Ramon Gudiol, Josep M. Gudiol Ricart, director del Institut Amatller d'Art Hispànic, se encargó de mediar en la repartición, gracias a sus contactos.

Los fragmentos del conjunto pictórico de Cap d'Aran tuvieron destinos muy diferentes. Por un lado, la Epifanía que ocupaba la cuenca absidal fue adquirida en 1950 para integrar la colección del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, en la sección medieval de The Cloisters. En la documentación del museo, se constata la relación entre el conservador de arte medieval y director de The Cloisters, James J. Rorimer, con Walter W. S. Cook y, posteriormente, con Josep M. Gudiol, a quienes se les solicitó fotografías de la obra antes de su venta. Rorimer logró que John Rockefeller Jr. aprobase la compra, para cuya decisión fue necesario trasladar las pinturas al propio museo para su valoración económica (25.000 \$). En la operación, la procedencia indicada de las pinturas era Sant Joan de Tredòs, iglesia inexistente,



Pinturas murales procedentes de la cuenca absidal (*The Cloisters, Metropolitan Museum of Art, 50.180a-I*). Foto: *The Cloisters Collection, 1950*

pues quizás fuese documentada de manera errónea expresamente, para evitar que se conociese su verdadero origen y circunstancias de venta. Además de la decoración de la cuenca absidal, en el museo neoyorquino se encuentra también la decoración de varios intradoses de ventanas. La *Maiestas Domini* del arco presbiteral fue vendida por Bardolet al médico y coleccionista Jesús Pérez Rosales. En 1968, donó sus obras a la Diputación de Barcelona y pasaron a integrar el fondo del Museu de Maricel de Sitges. En la colección particular del artista Antoni Tàpies se conservan dos fragmentos: un san Pablo, posiblemente ubicado entre ventanales, y el medallón con la paloma del Espíritu Santo, que ocuparía la parte superior del intradós del arco que separa el presbiterio del ábside. El resto de fragmentos pasaron a integrar otras colecciones particulares, como un san Protasio pertenece a una colección de Barcelona, que se situaría en el intradós del arco triunfal. Un hallazgo reciente ha sacado a la luz la localización actual del san Gervasio que se situaría de forma simétrica a este santo milanés (GUARDIA y OLAÑETA, 2022). La pintura fue adquirida por el coleccionista suizo Arthur Wilhelm y, al morir en 1962, depositada en el Kunstmuseum de Basilea, donde permaneció hasta 2008, año en el que pasó a formar parte de la colección particular suiza en la que hoy se conserva. Hasta la fecha todavía restan en paradero desconocido dos fragmentos, uno con un presunto san Pedro y un busto de un santo joven con media melena que, por una fotografía conservada

en el Arxiu Mas, se sabe que estaba situado a continuación de la paloma del Espíritu Santo.

Estilísticamente, el conjunto de Cap d'Aran se ha adscrito al círculo del llamado maestro de Pedret, denominación que alude a las pinturas procedentes de Sant Quirze de Pedret (Cercs, Berguedà), propuesta por Chandler R. Post en 1930 y desarrollada por Josep M. Gudiol Ricart en 1950. En estudios más recientes, algún especialista ha considerado que los conjuntos principales y más antiguos del taller podrían ser las pinturas de Santa Maria d'Àneu y Sant Pere del Burgal (CASTIÑEIRAS, 2009). Bajo la órbita de este círculo también se hallarían las decoraciones pictóricas de Sant Pere de Àger y Saint-Lizier de Couserans. A partir de las obras adscritas, se ha propuesto una cronología que va desde 1081-1090 –años de gobierno de la condesa Llúcia de Pallars, representada en el ábside del Burgal– hasta 1117 –consagración de la catedral de Saint-Lizier–. Todos estos conjuntos pictóricos se basan en modelos tardorromanos y bizantinos, con una clara influencia de San Vincenzo in Galliano. Se consideran fruto de un pintor o taller itinerante activo en el Pirineo occidental catalán, con un gran conocimiento litúrgico, de raíz gregoriana y eclesiológica, lo que ha llevado a considerarlas como obras de un pintor eclesiástico (*clericus vagante*).

La Epifanía constituye la escena principal del conjunto, que presidía la cuenca del ábside central. Actualmente, se expone en *The Cloisters* (inv. 50.180abc), colocada sobre el



Maiestas Domini procedente de la bóveda presbiteral (Museu de Maricel, Sitges. Col·lecció Dr. Jesús Pérez-Rosales, núm. inv. 183). Foto: © Arxiu Fotogràfic del Consorci del Patrimoni de Sitges

ábside de la iglesia de San Martín de Fuentidueña (Segovia), cuya superficie es mayor que la de los frescos. Para resolver esta diferencia de tamaño, en las pinturas de Cap d'Aran se insertaron dos franjas triangulares a ambos lados de la mandorla. Las dimensiones actuales de las pinturas son de 322,6 cm de altura y 592,5 cm de ancho. La escena está compuesta por figuras de diferente tamaño, de acuerdo con la perspectiva jerárquica. Las de mayores dimensiones, en el centro, son la *Maiestas Mariae* con el Niño sobre su regazo, es decir, tipológicamente, la *sedes sapientiae*, pues María es el trono del Niño, en el que se asienta la sabiduría divina. Ambos personajes lucen sendos nimbos dorados, siendo el de Jesús un nimbo crucífero. Emergen de un fondo verdoso, enmarcado por una mandorla formada por diferentes franjas lisas de color rojo, rosado y amarillo, rodeadas por la mandorla exterior blanca, decorada a base de motivos circulares. La *Maiestas Mariae* se sienta sobre el cojín de un trono dorado, ricamente ornamentado en sus extremos superior y laterales a base de motivos romboidales y ovalados, asociados al tema de la corona de Monza,

símbolo del reino lombardo. En la parte interior del asiento, tras las vestimentas de María, asoman roleos vegetales rojos sobre fondo blanco. En la Virgen predomina la frontalidad y el hieratismo propios de este tipo de figuras, mientras que el Niño rompe con tal esquema, al estar ligeramente desplazado a la izquierda de la pierna de su madre y presentar cierta asimetría, pues con su mano derecha bendice y con la izquierda sostiene el pergamino enrollado de las Escrituras. En el rostro de la Virgen se concentran los rasgos característicos del círculo del maestro de Pedret. Posee unos ojos muy grandes y con la mirada fija, aunque ligeramente elevada, bajo cejas sutilmente arqueadas y con una leve marca entre el lagrimal y la ojera. El tabique nasal, marcado entre una línea negra y una sombra de color, acaba en una anchura considerable. La hendidura entre la nariz y la boca se logra representar a partir de un pequeño trazo, un detalle mínimo, pero muy evidente y recurrente en las obras del círculo. El labio superior consiste en una fina línea, mientras que el inferior, aunque más corto, es de mayor grosor. En la parte superior del cuello, se

emplean líneas curvas y paralelas a la barbilla para representar los pliegues de la piel. En el caso de las orejas, cuando se trata de figuras en posición frontal, como es el caso de la Virgen, asoma solamente el lóbulo inferior; mientras que las que las de perfil muestran toda la oreja, como en el caso del Niño. En el cabello de este se constata otra característica habitual en los personajes masculinos jóvenes: el flequillo representado a base de mechones en vertical, concentrados en la parte central de la frente. La Madre no muestra su cabello, pues la cabeza está cubierta por un velo o *maphorion* de color azul oscuro, que cae sobre sus hombros y se ciñe a su frente a través de una fina banda blanca. Cromáticamente, el velo se fusiona con el manto, abierto en los brazos a modo de casulla. Debajo viste una túnica, con puños blancos y roja en la parte inferior, donde cae a base de pliegues muy geométricos, bajo los que mostraría el calzado, desaparecido. El Niño, con un canon de proporciones bastante alargado, destaca sobre la figura de su madre por el tono más claro de sus vestimentas, a base de diferentes rojos. Lleva un manto que le cubre un hombro y parte del cuerpo, bajo el cual aparece la túnica, de tonalidad más clara y de la que se aprecia la manga derecha –en este caso, de formas más redondeadas– y la parte inferior de la falda. Los pies descalzos son visibles y, al disponerse en posiciones diferentes, aportan cierto movimiento.

Representados a una escala ligeramente inferior, a la derecha de María aparece el arcángel san Miguel, identificado con la inscripción *MIHAEL* y del que solamente se conserva la mitad superior. A su izquierda, lo hace san Gabriel (*GABRIEL*), idéntico y sin apenas haber sufrido pérdidas. Ambos personajes, frontales, nimbados y con las alas desplegadas, poseen atributos propios de los emperadores bizantinos: los estandartes, que sujetan con su mano derecha, y la vestimenta. Estos elementos los acercan a las pinturas de San Vicenzo in Galliano (1009) y, en general, al tipo de pintura bizantina (YARZA, 2010). El otro atributo que portan en su mano izquierda, solamente visible la de san Gabriel, es un rollo, en el que figuraría la inscripción *PETICIUS* en el de san Miguel y *POSTULACIUS* en la de san Gabriel. Dichos términos, traducidos como “quien pide” y “quien requiere”, aluden a su función como arcángeles, de abogados o intermediarios ante a Dios.

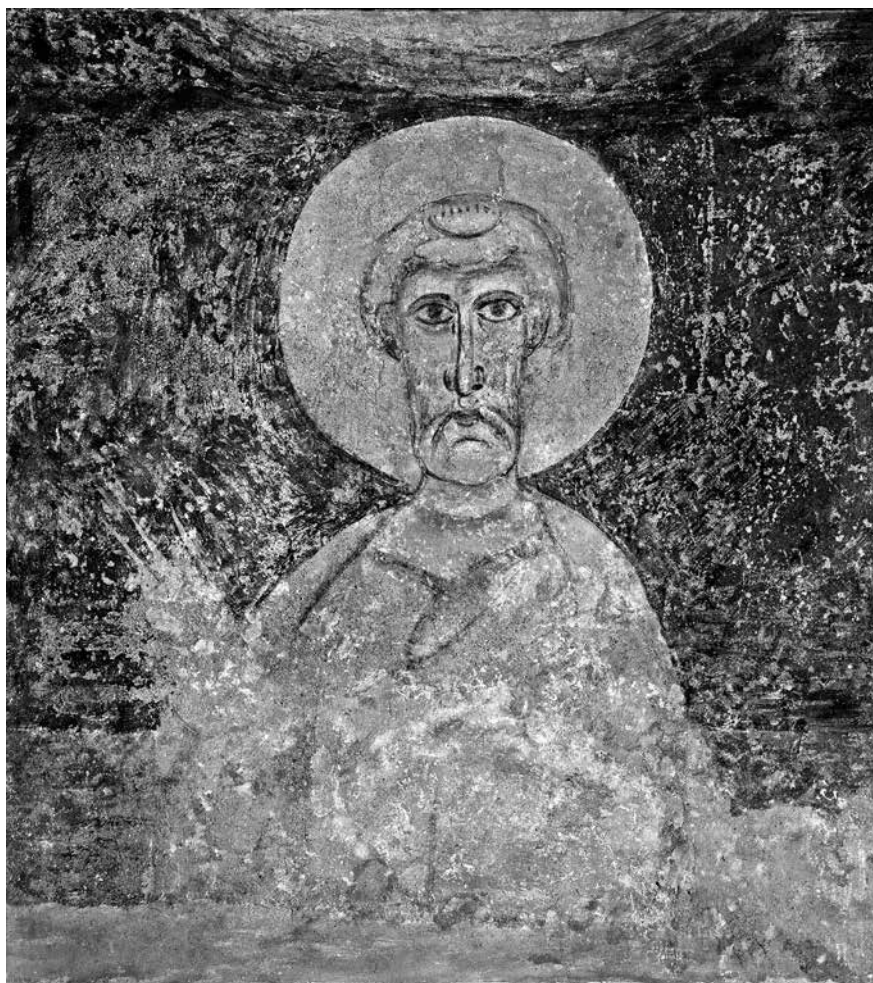
En el espacio que queda entre los arcángeles y la mandorla, completan la escena de la Epifanía los tres Magos, de menores dimensiones. Al lado de Miguel y a la derecha de la *sedes sapientiae*, aparece Melchor –identificado como *MELHIOR*–, con barba y pelo blanco. De perfil, eleva su cabeza hacia el Niño, el cual se halla bendiciendo en dirección a él. Al otro lado, más próximo a la mandorla se sitúa Baltasar (*BALDASAR*), con cabello moreno y barba corta, acompañado de Gaspar –*GASPA[R]*–, con el mismo tipo de melena e imberbe. Estos dos presentan idéntica posición, con sus piernas derechas estiradas, quizás para simular el movimiento. A diferencia de Melchor, no observan al Mesías, sino que parecen mirarse el uno al otro. Los tres magos lucen gorros de tipo frigio, propios de la iconografía antigua bizantina. La vestimenta, que cae

en pliegues geométricos acusados y muy poco naturalistas, se basa en vestidos cortos y abiertos en la cintura por uno de los lados, cubiertos por capas cortas, cuyas puntas adoptan forma triangular y están decoradas con pedrería. Las piernas, delgadas y cubiertas por medias, se muestran prácticamente hasta arriba. Las tres ofrendas son iguales y consisten en bandejas llenas hasta arriba de piezas circulares.

El referente más inmediato de toda la escena de la Epifanía con los arcángeles, se halla en las pinturas de la cueva absidal de Santa Maria d'Àneu (MNAC 15874), en la vecina comarca del Pallars Sobirà. A pesar de su diferente estado de conservación, es innegable su vinculación en tema, esquema compositivo y estilo.

A un nivel inferior, el hemicycle absidal podría haber sido ocupado por un apostolado, a juzgar por dos fragmentos: un san Pablo, conservado en la colección A. Tàpies, y un san Pedro, desaparecido pero documentado (Arxiu Mas, cliché Gudiol 28146). A pesar de no tener indicios sobre su ubicación, tradicionalmente, se ha considerado que se situarían entre los ventanales del ábside, pues aparecen sobre el mismo fondo, diferente al de otros personajes. Ambos presentan claros paralelismos con los que se hallan en el ábside de Sant Pere del Burgal (MNAC, 113138-001). La figura de Pablo se conserva prácticamente en su totalidad, hasta la parte inferior de las rodillas. Las medidas del área conservada corresponden a 121 cm de altura y 82 cm de ancho. De hecho, en la zona inferior se constata la presencia de bastantes lagunas, pues dicha parte de la iglesia se vería afectada por altos niveles de humedad, al estar próxima a tierra. Asimismo, algunas de las partes fueron repintadas, con poco acierto, como su mano derecha, que reposa sobre la abertura del cuello del manto, de manera muy forzada. Otra área con pérdidas evidentes se concentra alrededor de la cabeza, en torno a las orejas y al pelo. En lugar de haberse repintado, las zonas desaparecidas quedan integradas en el propio nimbo. A pesar de tales modificaciones, la imagen del santo es excepcional en cuanto a rasgos, de acuerdo con los cánones de Pedret: ojos, nariz y boca iguales que las descritas en María, con la misma expresión majestuosa. Uno de los detalles que aporta personalidad es la manera de representar el pelo y la barba, pelirrojos. Con mechones a ambos lados de la cabeza, la calvicie se evidencia con entradas prominentes en la frente, en cuyo centro aparece un pequeño mechón aislado redondeado. La barba y el bigote se disponen peinados en la misma dirección, dejan el mentón descubierto y tres mechones cuelgan en zigzag por encima del cuello. A pesar de la sobriedad en la vestimenta, el manto adopta un pliegue geométrico, pero no exento de laboriosidad, en la franja que remata el lado inferior izquierdo, que se genera al alzar el brazo, con el que muestra las Escrituras en forma de libro.

Como ya hemos comentado, uno de los fragmentos en paradero desconocido, aunque conocido a través de una fotografía de archivo, correspondería a un santo, que, por la tonsura que luce y por su frecuente asociación con san Pablo, se ha considerado que podría ser san Pedro, a pesar de



Izquierda: Fotografía de 1949 del medallón del Espíritu Santo (colección Tàpies) y de *san Juan?* (en paradero desconocido) (Institut Amatller d'Art Hispànic, Arxiu Mas, C-99228); derecha: Fotografía de 1952 de *san Pedro?* (en paradero desconocido) (Institut Amatller d'Art Hispànic, Arxiu Gudiol, 28146)

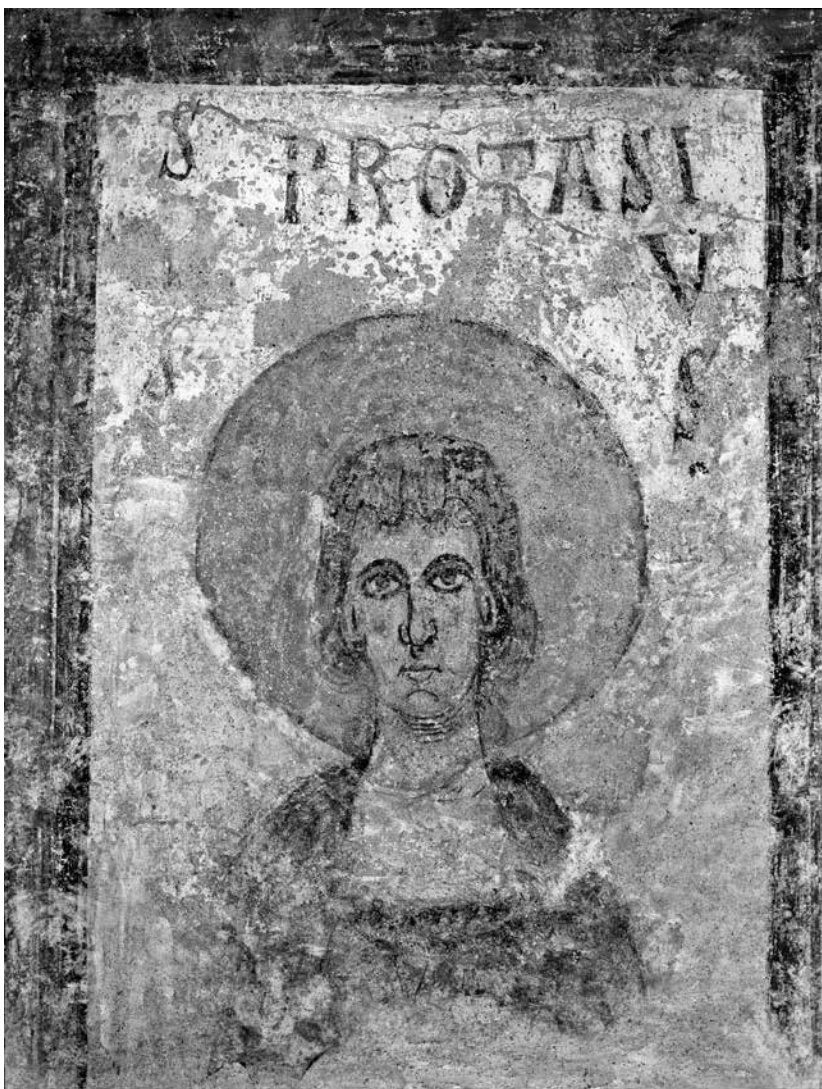
no haberse conservado las llaves. A juzgar por la fotografía, en dicho momento no se hallaba en buen estado de conservación. De hecho, solamente se aprecia desde la cabeza hasta la parte inferior de los hombros, de modo que no se dispone de elementos para poder describir la vestimenta. En cuanto a los rasgos faciales, mantiene las características comunes en ojos, nariz y boca. El cabello, como la barba, no se representa a partir de mechones.

Algunos fragmentos decorarían el intradós del arco que separa el presbiterio del ábside central, en el que actualmente está encajada la estructura que sostiene el retablo barroco que cierra la sacristía. Coronaría esta sección un medallón con una paloma en su interior, el Espíritu Santo (colección A. Tàpies). De color blanco, el animal destaca sobre un fondo azul oscuro, rodeado con círculos concéntricos a los extremos, de colores rojo, blanco y azul. La perspectiva no es realista, pues combina dos puntos de vista. Por un lado, el cuerpo es visto desde arriba, con el cuello largo, las alas desplegadas a ambos lados y la cola representada a partir de un ensanchamiento redondeado del plumaje. Por otro lado, la cabeza se muestra de perfil, con solo un ojo y acabada en el pico. El ave se dispone

en perpendicular a las figuras que ocupan el intradós, que se repartirán a ambos lados, sobre fondo blanco con los márgenes rojo, el exterior, y azul oscuro, el interior. En la imagen del Arxiu Mas (C-99228), se aprecian en la paloma algunas variaciones con respecto a su estado actual, como el ojo más grande y el plumaje mejor definido. De igual modo, en dicha fotografía, también figura otro santo, que se halla en paradero desconocido, y que resulta de difícil identificación, si bien, algunos autores lo han identificado con san Juan. Enfrentado a este, y al otro lado del medallón, habría espacio para otra figura de la que no se tiene constancia. Aun con todo, es innegable su parecido con los santos milaneses Gervasio y Protasio, que debían de disponerse, enfrentados, en el registro inferior a este. Dichos santos italianos eran gemelos y soldados cristianos, ambos torturados en Roma, lo que explica su parecido físico y que vistan la misma indumentaria. Su culto se extendió de Lombardía a Francia, a partir de la *inventio* de sus reliquias. En esta iglesia aparecen representados a la manera italiana, esto es, portando cruces y no espadas, lejos de los cánones de Francia y Cataluña del momento (YARZA, 2010). No obstante, se hallan ejemplos próximos, con el Espíritu santo acompañado



San Gervasio (colección particular)



Fotografía de 1952 de san Protasio (colección particular) (Institut Amatller d'Art Hispànic, Arxiu Gudiol, 28145)

de los santos milaneses portando una cruz, en Sant Pere de Sorpe, en la comarca limítrofe del Pallars Sobirà, muestra de que existía cierta devoción en la zona. Los fragmentos de estos dos santos se conservan, actualmente, en colecciones particulares localizadas y en buen estado de conservación. El san Gervasio resulta el más completo y, aparentemente, no parece haber sido repintado. Mide 140,6 x 73 cm, que abarcan desde el margen superior hasta la mitad de sus piernas, dado que se ha perdido la parte inferior. El santo está identificado a través de una inscripción sobre él, en la que se lee STS GERFASIVS. Coronado con un gran nimbo dorado, el joven mártir es representado imberbe, con melena castaña que le llega hasta detrás del cuello, donde cae ligeramente ondulada. Sobre el centro de su frente, posan mechones verticales a modo de flequillo, rasgo habitual del círculo estilístico, como también lo son la manera de mostrar las orejas (solamente el lóbulo inferior), los rasgos faciales y los pliegues en el cuello. Ataviado con la indumentaria de época romana, el cromatismo es variado en

función de cada pieza: un manto de color azul grisáceo, que cubre el torso y el brazo izquierdo, con un segmento claro sobre la túnica roja que aparece en su franja derecha. El manto esconde su mano izquierda, con la que sostiene una cruz griega patada acabada en pie, mientras que con la derecha señala a dicha cruz. El san Protasio se conserva desde el margen superior hasta la mitad del busto, a pesar de que la parte inferior del mismo se halle muy deteriorada. Las medidas del fragmento actual son de 95 cm de altura y 75 cm de ancho. Todavía es legible una parte de la inscripción S(ts) PROTASIVS, dispuesta de igual modo que en san Gervasio. De hecho, compartirían los mismos rasgos y atributos, a pesar de que, en el caso de san Protasio, algunas partes se hayan repintado, como la zona derecha del nimbo, la parte superior del cabello y flequillo, así como la indumentaria.

En el exterior del ábside, concretamente, en la bóveda presbiteral, se disponía una *Maiestas Domini*, conservada en el Museu de Maricel de Sitges (inv. 183), que mide 285 cm de

altura por 225 cm de ancho. Sus grandes dimensiones, que podrían haber dificultado su transporte y almacenaje, hicieron que se traspasara a dos lienzos, de modo que, actualmente, la obra se aprecia segmentada horizontalmente. Se inscribe en un medallón muy similar, cromáticamente, al que acoge al Espíritu Santo, con fondo oscuro y con círculos concéntricos de diferentes colores (del interior al exterior): azul oscuro, rojo, plateado, dorado y azul oscuro. La *Maiestas* se sobrepone a dichos círculos, con el nimbo crucífero en la parte superior y con el trono en la inferior. Siguiendo el esquema iconográfico, con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene las Escrituras. Se observa una notable diferencia entre el lienzo superior, completamente repintado y sin apenas evidencias del estilo de estas figuras, con el inferior, original y fiel a los cánones artísticos. El Cristo se halla sentado sobre un cojín rojo con líneas que dibujan rombos, que se apoya sobre un trono dorado, similar al de la *Maiestas Mariae*. Las vestimentas de la fase original, de la cintura a los pies, se basan en un manto azul oscuro que acaba bajo las rodillas, rematado por un bordado dorado con cenefa de motivos geométricos, que se va plegando de la parte superior a la inferior de la diagonal que dibuja. La túnica, de color rojo, marca sus pliegues a partir de tonalidades más claras y su parte inferior acaba en zigzag, desde donde asoman los pies descalzos con dedos finos y con mucho detalle. Acompañarían a la *Maiestas*, en la decoración de los muros laterales del presbiterio, que no se ha conservado, los evangelistas, junto a sus correspondientes vivientes. Un resto de la inscripción de uno de ellos se ha conservado junto a la mandorla, en el ángulo inferior derecho: S[CS].

En 2006, al llevar a cabo la limpieza de los muros interiores de la iglesia, aparecieron unas pinturas del siglo XVII. En el pilar central de la nave norte, en su cara sur, tras una Virgen con el Niño fechada en 1614, se podía deducir que existía otra más antigua. Por ello, y por su limitado interés artístico y mal estado de conservación, se decidió retirar la policromía de época moderna, lo que desencadenó un doble hallazgo: una Virgen con el Niño de finales de época románica (ca. 1200) pintada sobre una pintura anterior, con el mismo tema y coetánea a las pinturas del círculo de Pedret (ca. 1100). La presencia de pintura de la primera fase en este pilar permitió confirmar que la nave también estaba pintada en el primer románico, además de que la iglesia llegó a estar terminada en su primera fase. A pesar de la convivencia de dos pinturas románicas en un mismo espacio, la que predomina es la más tardía. De la primera fase, los elementos principales que se conservan se localizan en la parte inferior: la greca con meandros, común en el círculo de Pedret, la parte inferior de la túnica de María, cuyos pliegues recuerdan a los de la Virgen de la Epifanía de la misma iglesia, así como los pies de esta. Asimismo, correspondería el marco exterior, a la derecha de la Virgen, formado por una franja roja en el margen, seguida por una azul oscuro más fina. En la pierna del Niño, se aprecia una cata que permite identificar la misma policromía que la del conjunto más antiguo. El resto de la composición corresponde a la segunda fase, la



Virgen con el Niño del pilar central de la nave norte, descubierta en 2006

mejor conservada, con la imagen principal: María, entronizada, con el Niño sentado sobre su pierna izquierda, al que sostiene con su brazo izquierdo. Su mano derecha parece aproximarse a la de la derecha del Niño, sin embargo, la degradación de ambas manos dificulta la identificación de los gestos. Parece que Jesús, con su mano izquierda, sostiene el libro de los Evangelios, que reposa entre sus piernas. La Virgen luce un amplio nimbo con orlas, actualmente bastante desvanecido, mientras que, en el nimbo crucífero de Jesús, los brazos de la cruz resaltan en rojo, sobre fondo claro. La cabeza de María está cubierta por un velo o *maphorion*, que acaba a la altura de los hombros y es de color marrón –quizás por oxidación de los pigmentos–. Va ataviada con un manto verde que le cubre prácticamente todo el cuerpo, con pliegues redondeados, especialmente en las mangas y entre las rodillas. Las vestimentas del Niño, poco visibles, se ciñen a su cuerpo y dibujan pliegues con intención naturalista. Bajo estas, aparecen sus pies descalzos, aunque solo se conserve uno, en movimiento y apoyados sobre el manto de la madre. El desplazamiento del Niño a un lateral, la interacción de madre e hijo y la posibilidad de que tales pinturas sean fruto de la reforma del siglo XIII, conducen a fecharlas hacia 1200. Algunos autores han establecido paralelismos con el relieve de Saint-Aventin de Larboust en la comarca francesa limítrofe de la Alta Garona (GARLAND, 2006) y el frontal de Avià en el Berguedà (MNAC 15784) (PAGÈS, 2010). La arcada que rodea a las figuras, a la altura de los hombros de María, corresponde a la fase de 1614.

PILA BENDITERA

En la entrada de la iglesia, junto al pilar cruciforme suroeste, se halla una pila formada por dos piezas de procedencias distintas. La cubeta, de 31 cm de altura y 46 cm de diámetro máximo, está decorada, exteriormente, por un bajo-relieve en zigzag y, en su interior, aparece esculpida una rana vista desde arriba. La base, de 58 cm de altura y material diferente, parece un fuste de columna, rematado por tres anillas en su parte superior y tres en la inferior.

PILAS DE ACEITE

En el interior de la cripta, se conserva un receptáculo de piedra, con la particularidad de que uno de sus laterales sobresale triangularmente en superficie, donde se representó el rostro de un personaje difícil de identificar. Las orejas están en los extremos superiores, entre las cuales se distribuyen pequeños surcos verticales que podrían representar cabellos. Los ojos, circulares y con un punto en el centro, están rodeados por una única ceja ondulada. La boca consiste en una sencilla línea horizontal, de bastante anchura. Mide 46 cm de alto, 86 de largo y 50 de ancho. A pesar de su arcaísmo y simplicidad, es el único receptáculo de esta tipología en Aran.

Muy próximo a éste, y de medidas similares (54 x 85 x 62 cm), se halla otro receptáculo, posiblemente una pila de aceite, exento de decoración. En su interior, aparecen restos de algún material depositado y zonas ennegrecidas, como si éste se hubiese quemado.

BASES DE ALTAR

La mesa del altar mayor, de época moderna, reposa sobre cuatro columnas sostenidas por bases románicas de dimensiones parecidas (28 cm por lado y 18 cm de altura), que recordarían a las aparecidas en el ábside central de Sant Andreu de Salardú.



Basas románicas de las columnas que sostienen la mesa del altar mayor

CAPITEL DESCONTEXTUALIZADO

En estado muy fragmentado, en la cripta se conserva un capitel de mármol con decoración a base de círculos concéntricos y una columnilla en uno de los ángulos, del mismo estilo que los capiteles reaprovechados en los ventanales septentrionales.

A parte de este vestigio, es importante poner de manifiesto el hallazgo de fragmentos de columnas de dimensiones parecidas a las de Cap d'Aran en el interior o bien entorno a la iglesia de Sant Estèue, de esta misma localidad. Dicha coincidencia ha llevado a pensar que, en el siglo XII existiría, en Tredòs, un conjunto arquitectónico que posteriormente fue desmontado y reutilizado (GARLAND y ROS, 2010).

LIPSANOTECA DE MADERA

En 1996, apareció en el reconditorio del altar del ábside norte una lipsanoteca. Se trata de una pequeña caja de madera rectangular, de factura popular y cantos irregulares, exenta de

decoración, de 4,5 cm de alto, 10 cm de ancho y 6,7 cm de profundidad (medidas máximas de cada lado). Está rebajada en su interior para emplazar una tapa que no se ha conservado, que encajaría en una ranura de 6,1 cm x 5,2 cm y 0,4 cm de grosor. Las reliquias se depositarían en el agujero interior de 3,9 x 3,2 cm, con 3 cm de profundidad en su interior. Dentro, se encontró un fragmento de tela en muy mal estado de conservación, que envolvía polvo y tierra, una reliquia que podría ser tierra de Tierra Santa. Una vez restaurado, se pudo apreciar que se trataba de un tejido rectangular (9,2 cm por 13,4 cm) de seda e hilo entorchado en lámina dorada y decorado con medallones con leones rampantes. El fragmento ha sido fechado en la primera mitad del siglo XII, en el período almorávide, pues su decoración es típica de los talleres almerienses de Al-Ándalus. Actualmente, tanto el tejido como la lipsanoteca que lo contenía se conservan depositados en el Museu dera Val d'Aran (MdVA 1873).



Lipsanoteca (Musèu dera Val d'Aran, MdVA 1873)

TALLA DE CRISTO

Talla en madera policromada, formada por un Cristo de 60 x 59 x 11,5 cm y una cruz de 130 x 93 x 3,2 cm. Se conserva en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 3934) y su procedencia se pudo corroborar en 2006, gracias a la colaboración entre Jordi Camps (MNAC) y Elisa Ros (Conselh Generau d'Aran), a partir de una fotografía de 1917 (Arxiu Salvany, 386-05), en la que aparece en la barandilla del coro de la iglesia. Se desconoce el momento en que desapareció de la iglesia, aunque está documentado en diversas fotografías sin fechar de la colección de Domingo Viñals de Igualada. Ingresó en el museo cuando se adquirió la colección Plandiura, en 1932.

La cruz es de tipo procesional, ya que integra un soporte inferior para poderlo portar y hay indicios de policromía en el reverso. En los extremos está rematada por potencias con formas triangulares y acabadas por extremos dentados,



Talla de Cristo (Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 3934).

Foto: © Museu Nacional d'Art de Catalunya

excepto el inferior. En la parte superior hay una pequeña hendidura cuadrangular. La imagen ha perdido, prácticamente, la totalidad de su policromía, solamente visible en zonas muy dispersas de la cruz, que tendría figuración, y en las heridas. Las pérdidas más significativas se localizan en los pies, pues el izquierdo no se ha conservado, mientras que del derecho ha desaparecido casi la mitad. Pese a ello, se aprecia que estarían separados y, de hecho, se conservan dos clavos, de acuerdo con el estereotipo de Cristo de cuatro clavos, de tradición románica. En cuanto a su iconografía, responde a la tipología del *Christus patiens*, como es habitual en el Pirineo occidental catalán, que pone de manifiesto la naturaleza humana de Cristo: sin corona, vestido con el paño de pureza, los brazos ligeramente inclinados por el peso del cuerpo y las costillas marcadas por su delgadez. En el contexto de creación y estilo, se inscribe en el círculo de los cristos de Mijaran o Salardú, de los que sería una derivación tardía. Posiblemente, sea el de Salardú el referente más próximo, pues las proporciones son similares, ambos tienen la cabeza alargada y comparten ciertos rasgos faciales, como ojos almendrados, cejas arqueadas, nariz estrecha y boca pequeña. De igual modo, las extremidades adoptan posiciones parecidas. El de Cap d'Aran se destaca del círculo, en tanto que no tiene apófisis xifoides (el apéndice del esternón), ni bigote, además de que la barba no

le cubre el rostro, sino que le aparece por debajo. Por la interpretación, *a posteriori*, de los rasgos del círculo, se podría fechar a entre finales del siglo XII e inicios del XIII. Se trata de una talla importante en el contexto de los crucifijos catalanes, de ahí que haya formado parte de varias exposiciones temporales: *Chefs d'Oeuvre de l'art français* (Palais national des arts, París, 1937), *L'art catalan du xe au xv^e siècle* (París, 1937), *El arte románico. Exposición organizada por el Gobierno Español bajo los auspicios del Consejo de Europa* (Barcelona/Santiago de Compostela, 1961) y *Agnus Dei. L'art romànic i els artistes del segle XX* (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1995).

PALO DE CRUZ

La obra fue documentada, por primera vez, por Joan Ainaud de Lasarte, quien la fotografió en 1981, en la misma iglesia, y la asoció al Calvario de Tragó de Noguera (MNAC), actualmente, expuesto en el Museu de Lleida). En 2012, se volvió a localizar, en el granero de la iglesia (DEL VALLE, 2014), se restauró y pasó a formar parte del fondo del Musèu dera Val d'Aran (MdVA 2591). Se trata de un palo de cruz procesional, de 160 x 13 x 6 cm, al que le falta el travesaño y la imagen del Cristo, así como casi la totalidad de su policromía. La pieza

Palo de cruz (Musèu dera Val d'Aran, MdVA 2591)



central, que une los brazos con el eje vertical, consiste en un óvalo con extremos puntiagudos. De ahí parten la cúspide, más corta al tratarse de una cruz latina, y el pie, ambos decorados con nervaduras que imitarían las ramas del árbol de la vida. En los extremos, está rematada por potencias flordeliscadas. Entre la potencia inferior y el extremo para sujetarla, se interpone un ornamento muy sofisticado, que recordaría a un capitel con volutas muy alargado.

A partir de este vestigio tan incompleto se podría reconstruir un crucifijo de primer nivel, por su proximidad con el Calvario de Tragó de Noguera, dado que tienen idéntica composición y, prácticamente, las mismas dimensiones. Dichos paralelismos permiten situarlo en torno a 1200.

RECIPIENTE DE VIDRIO REAPROVECHADO COMO LIPSANOTECA

Durante los trabajos de restauración de la iglesia en 1994, apareció dentro del reconditorio de un pie de altar un recipiente de vidrio de forma globular, pero, al no ser identificado, se volvió a guardar. En julio de 2010, en una visita con expertos en patrimonio, este salió de nuevo a la luz y se pudo catalogar como una botella de origen persa, de los siglos IX-X, que habría sido reutilizada como lipsanoteca (VELASCO, ROS y VILARRÚBIAS, 2011). Actualmente, está depositado en el Musèu dera Val d'Aran (MdVA 1874). Su llegada a Cap d'Aran se explicaría a partir del contexto de producción y difusión de obras de vidrio tallado persa en la península Ibérica durante el Califato de Córdoba.

Texto: CVL - Fotos: CVL/EAV/RCB/JAOM/NPT - Planos: JPB

Bibliografía

- AINAUD DE LASARTE, J., 1989a, p. 71; BASTARDES I PARERA, R., 1977, p. 26; BASTARDES I PARERA, R., 1978, pp. 336-340; BOUSQUET, J., 1974, pp. 15-16; CAMPS I SÒRIA, J., 2008d, pp. 137-143; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XIII, pp. 384-391, 402-405, XXVII, pp. 387-389; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2009c, pp. 48-66; CHABOUSSOU, P., 2008, p. 41; COOK, W. W. S. y GUIDIOL RICART, J., 1950, p. 53; DEL VALLE LAFUENTE, C., 2014a, pp. 136-137, 140; DEUCHIER, F., 1974, pp. 29-32; GARLAND, E., 1988, pp. 163, 329; GARLAND, E., 1993, p. 75; GARLAND, E., 2003; GARLAND, E., 2006; GARLAND, E., 2012, pp. 89-91, 95, 103-105; GARLAND, E., 2015, pp. 43-46, 48-49, 51, 53-56, 61-62; GARLAND, E. y ROS BARBOSA, E., 2010; GUARDIA PONS, M. y OLAÑETA MOLINA, J. A., 2022, pp. 31-37, 44-45; IZARD I GAVARRÓ, F. y LLORDÉS I CUCURULL, D., 2007, p. 10; KUNTSMUSEUM BASEL, 1966, p. 3; LAURIÈRE, J., 1886, pp. 114-119; MADOZ IBÁÑEZ, P., 1846-1850 (2001), pp. 105-106; PAGÈS I PARETAS, M., 2010b, pp. 317-331; POST, C. R., 1930-1966, pp. 134-136; PRAT, M., 2000, pp. 24-33; PUIG I CADAFALCH, J., 1907, pp. 125; PUIG I CADAFALCH, J., FALGUERA, A. de y GODAY, J., 1909-1918, III, 1, pp. 81, 82; RORIMER, J. J., 1963, pp. 34, 36; ROS BARBOSA, E., 2002 (2007), pp. 47-49, 83-84; ROS BARBOSA, E., 2005, II, pp. 8-12; SARRATE I FORGA, J., 1974, s/n; SOLER I SANTALÓ, J., 1906 (1998), pp. 126-129; VELASCO GONZÁLEZ, A., ROS BARBOSA, E. y VILARRÚBIAS CUADRAS, D., 2011; VILARRÚBIAS I CUADRAS, D. (2013), pp. 9, 10, 28; XIRALI PENA, M., 2018; YARZA LUACES, J., 2009; ZAMORA, F. de, 1790 (1973), p. 191.

Iglesia de Sant Feliu de Bagergue

BAGERGUE, la población más alta del valle de Aran, situada a 1.419 m de altitud, se halla en la margen izquierda del río Unhòla, a 2 km al Noreste de Salardú.

En 1278 se documentó como *Bayri*, en 1312 como la villa de *Bagiri* y en 1313 como de *Bagirio*. La iglesia aparece documentada por primera vez en 1336, a pesar de que su origen se remonta a época románica, con una primera fase temprana (finales del siglo XI) y una segunda en el románico avanzado (siglo XIII).

Sant Feliu es una pequeña iglesia de nave única que en origen contaba con un ábside semicircular, precedido por un amplio espacio presbiteral. En 1524, se llevaron a cabo dos modificaciones para ampliar el templo: se sustituyó la cabecera original por un gran cuerpo cuadrangular y se añadieron dos capillas laterales en el primer tramo de la nave, a modo de crucero. La sacristía también es obra moderna, añadida a mediodía de la cabecera. La nave estaría cubierta por una bóveda de cañón, la cual fue derruida y de la que solamente se conservan los arranques de los arcos fajones y las pilastras en las que se apoyan, que compartimentan la nave en cuatro tramos. Actualmente, la nave está cubierta por una falsa bóveda de madera. De la fase original, se conserva un gran arco triunfal que precede al presbiterio, adovelado y formado mayoritariamente por piedra toba. Este material también se empleó para configurar el arco que se abrió para dar paso a la capilla lateral norte, fruto de la reforma de 1524. La iglesia

dispone en el ángulo suroccidental de una torre campanario, añadida en 1765, tal y como atestigua una inscripción en su parte superior.

A través de la lectura de paramentos de los muros perimetrales norte y sur, se pueden distinguir dos fases constructivas dentro de época románica. En la parte inferior, los sillares son de menores dimensiones, con la superficie más irregular y de un color más grisáceo, al ser de piedra granítica, con lo que podrían fecharse a partir de finales del siglo XI. En la superior, los sillares recuerdan a las naves de finales del siglo XII-inicios del XIII, de mármol, mayores dimensiones y superficie lisa. Se desconoce el motivo por el que la obra fue edificada en dos momentos diferentes. El cambio de factura se produjo de manera armoniosa y a la misma altura de los muros laterales. El muro septentrional está decorado, en su parte superior, por una cornisa con tres filas de ajedrezado, bajo la cual se disponen una serie de ménsulas de caveto. En la parte inferior, se extiende un friso de arquillos ciegos dobles sostenidos por canecillos, la mayoría decorados con motivos zoomórficos sin identificar. Estos animales son relieves muy planos y formados por rasgos muy simples, con el hocico dispuesto en la parte inferior, las orejas pequeñas en la superior y, en la cara frontal, se presentan los ojos redondos bajo cejas arqueadas que continuarán en el tabique nasal, largo y estrecho. Como curiosidad, estas fieras tienen un elemento de forma circular en el interior de su boca. El referente más cercano, geográfica y cronológicamente, es



Vista general

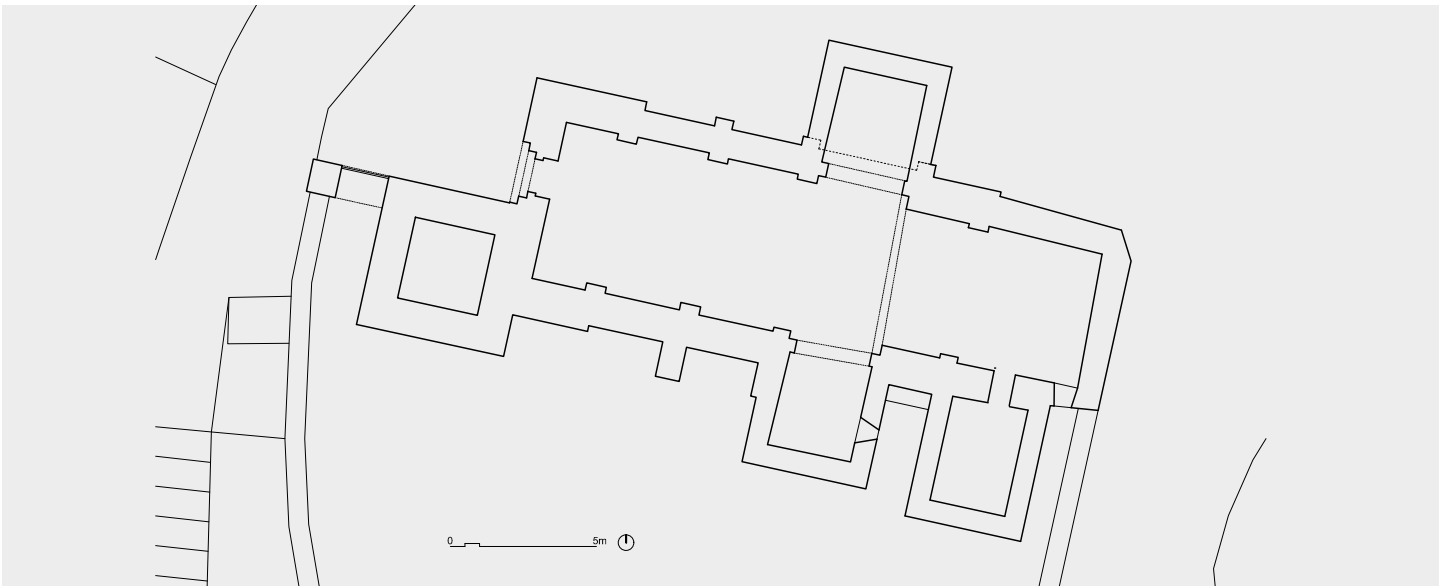


Muro norte



Fachada occidental

Planta



Santa Maria de Arties (siglos XII-XIII), a pesar de que presentan diferencias estilísticas. En Bagergue, la decoración solamente se concentra en la fachada septentrional, dado que quizás desapareció del resto del edificio a causa del derrumbamiento de la bóveda. Otros elementos ornamentales románicos se hallan, actualmente, reintegrados en los muros exteriores de los cuerpos añadidos en época moderna, concretamente en la cabecera, la sacristía y el frontispicio que corona el presbiterio. Predominan los fragmentos de cornisas esculpidas con ajedrezado de dos tipos: tres hileras de elementos romboidales y dos filas de cuadrados. Otros bloques pertenecientes a dinteles de

ventanas, posiblemente inacabados, se encuentran en la capilla meridional (con una incisión que marcaría un doble arco de medio punto adovelado) y en la cabecera moderna (con doble arco irregular de menor grosor). En esta también se reaprovecharon fragmentos correspondientes a una secuencia de arquillos ciegos desaparecida, concretamente, las intersecciones entre arcos que podrían corresponder a los del ábside original o bien al muro meridional.

La nave dispone de contrafuertes de poca envergadura en los muros norte y sur, coincidentes las pilastras del interior. Los sillares que los conforman recuerdan a los bloques



Interior

colindantes que pertenecen a la segunda fase constructiva; por lo que podría tratarse de un refuerzo hecho en origen, para ayudar a descargar el peso de la bóveda, incorporada en esta misma fase.

El único acceso se abre en el muro occidental, el cual parece pertenecer, íntegramente, a la segunda fase. Se trata de una portada abocinada, formada por tres arcos de medio punto en degradación, exentos de decoración, que se apoyan sobre impostas lisas. Bajo estas, habría espacio para disponer dos columnas a cada lado. La ornamentación se concentra en la chambrana, que enmarca el arco exterior con una doble fila de ajedrezado rematado, en la parte superior, por una franja de sogueado. El extremo sur de la portada quedó oculto al construirse el campanario. Por su tipología, sin tímpano y con escasa decoración, encajaría con los cánones locales de finales del siglo XII, como Santa María y Sant Joan de Arties, la occidental de Santa María de Cap d'Aran o Montgarri.

Se conservan tres ventanales de época románica, aunque dos de ellos se hallan cegados. En el muro septentrional, en el primer tramo de la nave, se conserva una ventana de doble derrame. Interiormente, funciona como nicho y, exteriormente, aunque tapiado, puede observarse el dintel que lo corona, cuyo arco de medio punto está enmarcado por un triple arco de molduras circulares.

En la fachada de poniente, sobre la portada, actualmente se abre un vano rectangular de época moderna. Exteriormente, se aprecia el arranque del arco en su parte superior, mientras que, en el interior, a la altura del coro, se pone de manifiesto el gran tamaño del ventanal original, alargado y rematado por el arco de medio punto. La construcción de la cabecera moderna obligó a que el óculo del frontispicio

occidental se desplazase a un lateral. Se trata de un bloque cuadrangular en el que fue esculpido un rosetón, formado por un gran círculo central alrededor del cual se disponen, alternándose, cuatro círculos con cuatro triángulos. Posiblemente, correspondería a la segunda fase románica, coetáneamente al sistema de cubiertas.

En los años 70 del siglo pasado, durante las obras de reforma del altar, apareció una pieza esculpida en piedra, que hacía funciones de sillar del antiguo basamento y cuya decoración no se apreciaba al estar puesta boca abajo. De 110 cm de altura, 76 cm de ancho y 36 cm de profundidad, con aristas trabajadas, actualmente, hace las funciones de tenante de altar. Por las características de su ornamentación en bajorrelieve, que incluye los restos de un personaje bajo uno de sus dos arcos, se ha considerado que se trataría de una estela funeraria de época tardoantigua. No obstante, no se descarta un origen posterior, como ocurre con la adopción de iconografía antigua en el relieve de Casarilh.

CRUZ DE BAGERGUE

En el Museu Nacional d'Art de Catalunya se conserva y expone la cruz románica de Bagergue (MNAC 3937). Se trata de una cruz procesional potenziada, de madera policromada al temple, con decoración a base de relieves de estuco y restos de placas de estaño con corladura. Mide de 126 cm de altura, 100 cm de ancho y 4,5 cm de profundidad. Ingresó en el museo en 1932, junto con el resto de la colección Plandiura. Se conoce su procedencia gracias a los testimonios de quienes visitaron la iglesia y describieron sus detalles iconográficos y epigráficos



Cruz procesional (Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 3937).
Foto © Museu Nacional d'Art de Catalunya

(LAURIÈRE 1886; SOLER 1906; GOURDON 1921). El anverso debía de presentar la talla de un Cristo, del mismo modo que en los crucifijos de Escunhau o Salardú; ahora bien, cuando fue documentada, este ya habría desaparecido. Una vez integrada en los fondos del MNAC, ha formado parte de las exposiciones *El Arte Románico. Exposición organizada por el Gobierno Español bajo los auspicios del Consejo de Europa* (Barcelona y Santiago de Compostela, 1961), *Exposición de pintura catalana. Desde la prehistoria hasta nuestros días* (Madrid, Casón del Buen Retiro, 1962) y *El Esplendor del Románico* (Fundació Mapfre, Madrid, 2011).

La cruz está decorada en ambas caras, motivo que ha llevado a plantear que se trataba de una cruz procesional, a pesar de no presentar el habitual pie alargado en la parte inferior. En el anverso, la decoración se distribuye alrededor del Cristo desaparecido, elaborada a partir de yeso con restos de placas de estaño corladas, técnica que contribuye a imitar a la orfebrería y dotar a la imagen de un suntuoso fondo brillante. Los relieves de estuco se extienden a lo largo de los brazos de la cruz en forma de cenefa de roleos vegetales. Pequeñas semiesferas que imitan la pedrería se disponen enmarcando las potencias rectangulares, alrededor del disco central y en el perímetro de los rectángulos que ocupan el centro de cada uno de los brazos. La inscripción IH(e)S(us) ocupa la potencia superior, con letras blancas sobre un rectángulo rojo, si bien en el resto de potencias no se aprecia ninguna inscripción. Los laterales de la cruz se completan con un motivo ajedrezado en blanco alternado sobre fondos rojos y negros.

El reverso concentra la mayor cantidad de motivos figurativos y epigráficos, cuyo significado simbólico ha sido motivo de estudio por parte de M. Castiñeiras (2013, 2018). El medallón central lo ocupa la figura del *Agnus Dei*, de tonalidad amarillenta que destaca sobre un fondo azul oscuro. Está coronado por un nimbo crucífero, de fondo anaranjado y cruz granate. En su pata delantera derecha porta el *vexillum regis*, estandarte de la Resurrección, inclinado en diagonal, que se compone de una ondeante bandera triangular de color blanco y una cruz latina patada en la parte superior. Mientras que las patas avanzan en dirección a su lado derecho, la cabeza del animal se gira hacia atrás para mirar hacia el estandarte. En su rostro, que se muestra de perfil, destaca su gran ojo almendrado bajo una ceja que se arquea en la parte interior, la boca entreabierta, un morro chato y dos orejas puntiagudas. En el resto del cuerpo, el dibujo ha enfatizado las articulaciones, pezuñas o costillar, además del pelaje que compondría su cola, más larga de lo habitual. A pesar del esmero en los detalles, este cordero de Dios no deja de ser una alegoría simbólica del sacrificio y la redención de Cristo, más que una representación realista del animal. Su paralelismo con el *Agnus Dei* del crucifijo de Escunhau es innegable, pues siguen las mismas pautas compositivas (posición y anatomía), como si se tratase de un calco a partir de la misma silueta, aunque difieren en detalles muy concretos (número de costillas, tratamiento del ojo y los elementos que componen el estandarte).

En el resto del reverso se disponen inscripciones, en letra amarillenta y sobre fondo azul oscuro. Las de los brazos están flanqueadas por una franja amarilla en el interior y otra roja en el exterior, mientras que, en las potencias, se enmarcan en un óvalo anaranjado, precedido por tres rectángulos ovalados concéntricos (uno amarillo y dos granates). En los epígrafes, se puede leer en latín OH (potencia superior) / AGNI(s) (brazo superior) / D(e)I Q(u)I TOLLI(s) (brazo derecho) / [PECCATA M] U(n)DI MISERERE (brazo inferior) / NOBIS (brazo izquierdo). Se trata de la invocación "Oh, Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros", que se recitaba en misa, en el momento anterior a la eucaristía, documentada en Cataluña desde los siglos XI y XII (sacramentarios de Vic y Ripoll y sacramentario, ritual y pontifical de Roda de Isábena). Este versículo reforzaría el mensaje iconográfico del *Agnus Dei* central. En la potencia inferior, aunque parcialmente borrada, aparecería la palabra [SER]PE(n)S, animal que personifica el mal y la muerte. Está situada en una posición muy simbólica, a los pies, pisada por el Salvador, quien se alza victorioso sobre esta y todo lo que representa (salmo 90, versículo 13 *Super aspidem et viperam gradieris*, "Pasarás por encima del áspid y de la víbora"). El bestiario epigráfico se completa con las inscripciones ARIES, en la potencia izquierda, que representaría la naturaleza humana de Cristo, y LEO, en la derecha, que simbolizaría la divina. Por lo tanto, Cristo es cordero en su Pasión y león en su Resurrección. De acuerdo con el resto de elementos en la cruz: cordero, representado en el medallón central e invocando antes de la eucaristía, además de león victorioso sobre la

muerte (sobre la serpiente). La exaltación de esta doble naturaleza no es un caso aislado en el contexto románico occitano (CASTIÑEIRAS 2013). Aparece explícitamente representada en el relieve con la inscripción *SIGNUM ARIETIS, SIGNUM LEONIS*, procedente de Saint-Sernin de Toulouse (actualmente, en el Musée des Augustins) y fechado en 1100-1105, en el que dos mujeres ofrecen un carnero y un león. En la iglesia de Saint-Nicolas de Nogaro, en el departamento de Gers, se encontró otro relieve con el *Signum Leonis*, fechado hacia 1200.

Un objeto litúrgico con un mensaje tan evidente se ha entendido como una posible reacción ante la emergente herejía cátara que, desde 1167, amenazaba la antigua diócesis de Comminges, puesto que la misma negaba la naturaleza humana de Cristo y el culto a los objetos litúrgicos. En el Pirineo, dicho conflicto desencadenó el saqueo de la catedral de La Seu d'Urgell en 1195-1196, por parte del vizconde de Castellbó y los condes de Foix. La reacción por parte de la sede episcopal fue la producción, en torno al 1200, de numerosas piezas de mobiliario pintado por parte del que se ha denominado taller de La Seu d'Urgell. Es, precisamente, en este contexto en el que se han ubicado las cruces de Bagergue y

Escunhau (1200-1220), tanto por su simbología, como por el uso de relieves de estuco con placas metálicas corladas.

Texto y fotos: CVL – Plano: JPB

Bibliografía

AA.VV., 1962, n. 17, fig. 17; AA.VV., 2011, pp. 146-147; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, pp. 197-198; AINAUD DE LASARTE, J., 1989a, p. 115; AINAUD DE LASARTE, J., 1993, p. 63, n. 54; ARTE ROMÁNICO, EL, 1961, p. 24; CARBONELL I ESTELLER, E., 1981, pp. 55, 107; CARBONELL I ESTELLER, E. *et alii*, 1997, pp. 56, 62, 180; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2013; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2018a; CATÀLEG, 1936, p. 22; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, pp. 410-411, XIII, pp. 336, 392-394; Díez-CORONEL Y MONTULL, L., 1976, pp. 170-171, 184; DURLIAT, M., 1956, p. 24; DURLIAT, M., 1957, p. 80; GARLAND, E., 2015, pp. 46, 48, 54, 62; LAURIÈRE, J., 1887a, p. 62; LAURIÈRE, J. de, 1886, p. x; LAURIÈRE, J., 1887b, p. 105; MARCO SIMÓN, F., 1976, pp. 306, 308-310; MADDOZ IBÁÑEZ, P., 1846-1850 (2001), p. 79; ROS BARBOSA, E., 2005, II, pp. 2-4; ROS BARBOSA, E., 2012, p. 245; SARRATE I FORGA, J., 1974, s. p.; SOLER I SANTALÓ, J., 1906 (1998), p. 168; TRENS I RIBAS, M., 1966, pp. 98-99; VILARRUBIAS I CUADRAS, D., 2013, pp. 25-26.

Iglesia de Santa Maria de Arties

LA IGLESIA DE SANTA MARIA se alza sobre el montículo que preside el núcleo antiguo del pueblo, entre la confluencia de los ríos Garona y Valarties. Para llegar a ella, se ha de partir de la céntrica plaza Ortau y, una vez cruzado el puente sobre el Valarties, seguir por la calle deth Fòrt y girar hacia la calle des Banhs, al final de la cual, en la plaza Sapujo, parte la rampa que nos lleva hasta la iglesia.

En Arties había otras tres iglesias de origen románico: la de Sant Jaime, que se trata en esta publicación, aunque quizás perteneciese a otro núcleo poblacional desaparecido; la dedicada a san Juan Bautista, de apariencia completamente gótica y actualmente reconvertida en sala de exposiciones; y la Mair de Diu deth Peiron, cuyos últimos vestigios desaparecieron en 1986.

Aunque Santa Maria es uno de los conjuntos monumentales más importantes de la Val d'Aran, como suele ser habitual, no se dispone de documentación que se refiera a su origen, pues no aparece documentada hasta 1326. La información más reveladora sobre el templo se conoció en 2007-2008, a raíz de una cata que se realizó en torno a la cabecera para recuperar los volúmenes del ábside central original. Entonces, se descubrió que la iglesia románica había sido edificada sobre una anterior, de época prerrománica, la cual, a su vez, se alzaba sobre una necrópolis más antigua (¿siglos VI-VII?). La iglesia se hallaba dentro de un recinto fortificado, como también sucedía en Vielha, Saldarú o Vilac, que figura en algunos documentos como el "castillo de Entresaigües", topónimo que respondería a su ubicación entre los ríos Valarties

y Garona. Se sabe que existía en 1283, momento de la invasión de la Val d'Aran por parte de las tropas francesas, comandadas por el Senescal de Tolosa, pues desde aquí se resistió dicha invasión.

De entre las iglesias fortificadas en Aran, la de Arties es la que más evidencias materiales conserva. Frente a la portada, se alza una torre, conocida como la *Torre*. El resto de los vestigios han ido apareciendo a partir de campañas arqueológicas. En 2002, se intervino de urgencia al derrumbarse el muro de contención de la plaza de la iglesia, lo que propició la aparición de parte del tramo norte de la muralla del castillo. De acuerdo con la descripción de Gracia, quedaron al descubierto el contramuro exterior, más bajo, actuando de apoyo de la propia muralla, visibles cuando se eleva la mirada sobre la iglesia desde la calle des Banhs. En 2010-2011, durante los trabajos en el lado norte de la plaza, se hallaron dos torres: una cuadrada (a levante) y otra circular (a poniente, frente a actual rectoría). Los vestigios se elevaron a nivel de la pavimentación, de modo que el proyecto urbanístico los integró para poder interpretar, visualmente, el perímetro de la muralla y las torres defensivas. En 2024, apareció el lienzo de muralla occidental

El origen de la iglesia se remontaría a finales del siglo XII o inicios del XIII y sigue el esquema de planta basilical de cuatro tramos, con tres naves separadas y cabecera compuesta por ábsides semicirculares, precedidos por una amplia zona presbiteral, sobre todo en el ábside central, de muros ligeramente convergentes. Para el sistema de cubiertas se aplicó la

bóveda de cañón para la nave central, la de cuarto de cañón para las laterales y la de cuarto de esfera para los ábsides. Las cubiertas de las naves se refuerzan con arcos fajones, apoyados sobre resaltes de sección cuadrangular que terminan en un nivel superior al de las impostas. Los arcos formos se apoyan en pilares circulares mediante impostas cuadradas. El peso de la cubierta que reciben estos elementos de apoyo provocó la fractura de una imposta y el acusado desplome de los pilares, lo que ocurre igualmente con los muros laterales. Según Puig i Cadafalch, originariamente, las naves dispondrían de cubierta de madera y se sustituyeron por bóvedas de piedra, siguiendo así el sistema común en Cataluña. Esta hipótesis podría explicar tales patologías, pues la estructura originaria no estaría proyectada para sostener el peso de bóvedas de piedra. Otros síntomas de la mala distribución de los pesos se pueden apreciar en la deformación de las bóvedas: la central, con un arco rebajado que presenta numerosas grietas y la lateral norte, en alguno de sus puntos, el cuarto de esfera sobrepasa al arco fajón. Ante el riesgo de colapso, a partir de los siglos XVI y XVIII se fueron añadiendo elementos para garantizar su estabilidad, sin alterar significativamente su aspecto y perfectamente distinguibles por el empleo de sillarejo. Se trata de los contrafuertes añadidos en la fachada sur, visiblemente desplomada, así como de un cuerpo macizo en la norte, que parte de un contrafuerte circular próximo a la portada, hasta la cabecera. A partir de 1972 se llevaron a cabo importantes obras de restauración de la iglesia. Para disminuir el peso sobre la bóveda central y laterales, se construyó una

nueva cubierta; se descubrió la fundamentación de los pilares a base de catas, además de verticalizar la espadaña. En 1998 se plantearon trabajos de consolidación estructural de todo el edificio; se redujo el peso de la cubierta, se introdujeron micropilotes de acero y hormigón en cimientos, pilares y muros y se colocó un encaballado metálico para sujetar la bóveda por su parte superior.

La iglesia dispone de dos campanarios: uno de espadaña y otro de torre, de planta cuadrangular, que se eleva sobre el extremo occidental. Desde el ángulo suroeste, se tiene la vista completa de la torre desde la parte inferior, por lo que es posible establecer sus tres fases de construcción a juzgar por el tipo de sillares y ventanales. Se pueden identificar seis niveles correspondientes a cuatro fases constructivas diferentes. La primera fase correspondería al piso inferior, con un aparejo un tanto irregular y de pequeñas dimensiones, pues, como apuntó Garland, parece anterior al resto de la construcción. No dispone de ventanales y solamente es visible desde el ángulo suroeste. La segunda fase, del siglo XIII, incluiría las dos cornisas con canecillos figurados, que marcan la separación entre el primer y el segundo nivel, así como entre el segundo y el tercero. Los canecillos distan de los situados en los muros perimetrales de la iglesia, pero se acercarán a los de Salardú y Unha, por su estilo, repertorio ornamental, forma y dimensiones. El aparejo del segundo y tercer nivel, con sillares menos alargados y de mayores dimensiones recordaría también a las fórmulas del XIII. Ahora bien, entre estos niveles, en la cara occidental, se abrió un gran ventanal gótico, que interrumpe



Vista general

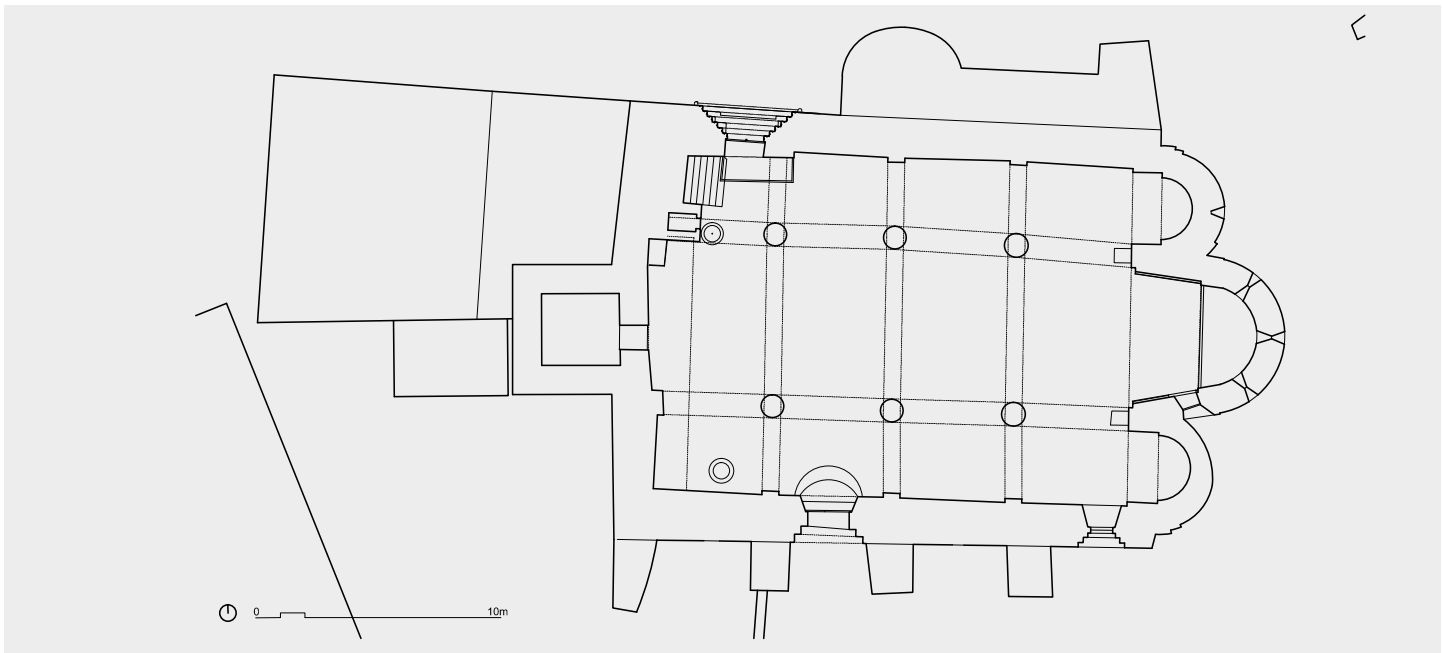
la cornisa de canecillos, que recordaría a los del siglo XIV. Los tres pisos superiores, visibles desde todos los lados, presentan un aparejo distinto, de sillares bien trabajados, pero de menores dimensiones y más alargados, por lo que se fecharían en un momento más avanzado. En estos, se abren ventanas geminadas coronadas por una chambrana (niveles cuatro y cinco) y ventanales triples en el piso superior. Entre este y la cubierta, se puede ver parte de una cornisa con semiesferas en relieve reaprovechada. Por las descripciones y su majestuosidad, el campanario de torre parece que sirviese como torre maestra del castillo o torre del homenaje. La espadaña corona el frontispicio de levante y dispone de un solo piso cubierto con tejadillo triangular, donde se abren dos arcos de medio punto y un vano cruciforme en la parte superior.

Los sillares de la iglesia muestran que fue edificada en una única fase, exceptuando el campanario y los añadidos. Se trata de bloques de piedra medianos, bien tallados y pulidos, correctamente distribuidos en hileras horizontales. Una cornisa con canecillos figurados recorre la parte superior de los muros septentrional y meridional, como en las iglesias de Bossòst, Unha, Bagergue o Salaridú. Pese a que el repertorio ornamental resulte bastante limitado, parece que el programa tenía la intención de representar máscaras humanas en la fachada norte (nueve personajes en los quince canecillos) y motivos zoomórficos en la de mediodía (quince animales en los veintinueve canecillos). A diferencia de los canecillos de las dos cornisas del campanario, que hemos asociado a Salaridú/Unha, los de los muros perimetrales difieren en cuanto a

estructura y relieves. En las naves, las figuras sobresalen parcialmente del soporte, sin dejar apenas que la escuadra se vea en muchos casos. En cuanto a las máscaras humanas, se evidencia la disparidad en la ejecución, siendo posiblemente producto de diferentes manos. Las más trabajadas se sitúan sobre la portada norte, donde los rostros plasman un mayor detallismo que el resto. En cuanto a los zoomórficos, aunque resulte difícil identificar el tipo de animales, predominarían los cánidos. Estos se caracterizan por sus hocicos muy pronunciados, ojos pequeños y orejas dobladas. Llama la atención la figuración en los extremos del muro sur: dos cabezas humanas, cada una mirando a un lado, como si de vigías del castillo se tratasen. Esta singularidad es compartida con las iglesias de Sant Andrèu de Salaridú, también fortificada, y Santa Eulària de Unha. Sobre el contrafuerte de la fachada norte, se ha conservado un fragmento de friso de siete arquillos ciegos dobles, labrados sobre bloques monolíticos hechos del mismo material que las naves, apoyados sobre canecillos que continúan la secuencia de la cornisa. En la parte más oriental de la secuencia, se aprecia un fragmento de ajedrezado, que debía de coronar toda la composición. A juzgar por la presencia de esta composición en otras iglesias (recorre la fachada norte de Bagergue), hasta incluso en el absidiolo norte, se puede pensar que así estaría rematada toda la parte superior de la nave septentrional, la principal. La pérdida de estos motivos podría residir en la sobreelevación de la cubierta. De hecho, desde el nivel de los canecillos hasta el tejado, se puede apreciar sillarejo de época moderna.

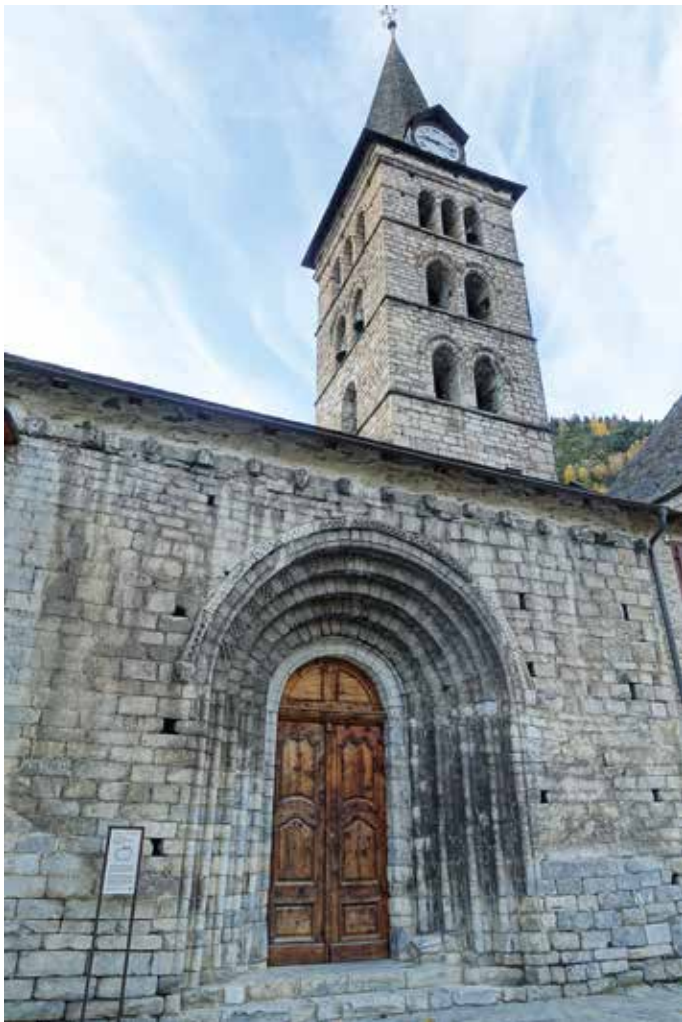


Ábsides



Planta

Portada septentrional



La cabecera de la iglesia se compone de tres ábsides semicirculares, siendo el septentrional el único que se conserva en su estado original. Su decoración consiste en un friso que recorre la parte superior, formado por los mismos elementos que hemos visto, en estado fragmentario, en la fachada norte: la secuencia de arquillos ciegos dobles, apoyados sobre ménsulas, en una de las cuales está esculpida una máscara, aunque la mayoría son lisas o bien han sufrido tal desgaste que no se pueden apreciar los motivos. La presencia de arquillos ciegos recuerda que, estilísticamente, la iglesia mantiene la tradición románica en un momento muy avanzado (siglos XII-XIII), como en los casos de Bagergue y Bossòst. Los arquillos quedan rematados, en su parte superior, por una cornisa de ajedrezado y, a lado y lado, por dos franjas verticales que sobresalen a modo de lesenas. El zócalo presenta semiesferas en relieve en su cara superior. El ventanal, abocinado y de doble derrame, no se emplazó en el centro, sino que ocupa el tercio más próximo al ábside central. Se coronó con un bloque de piedra liso con arco de medio punto. El ábside central, que en origen tendría tres ventanales abocinados y contaría con la misma ornamentación que el absidiolo norte, ha pasado por diversas fases de remodelación. La primera obra se documentó a partir de 1780, cuando fue sustituido por un cuerpo rectangular con funciones de sacristía, donde se emplearon sillares antiguos. Esta modificación respondía a la petición del obispo de Comminges, Gibert de Choiseuil, en cuyas *Ordenanças* al clero del valle de Aran de 1646 mandó la construcción de sacristías por todas las iglesias del valle para mayor comodidad de los clérigos. Durante dicha reforma, se aprovechó para modificar los puntos de luz del frontispicio de levante. En 1972, durante los trabajos de restauración, se suprimió la sacristía añadida, que

quedó derruida hasta las actuaciones de 2005-2008. Entonces, se retiraron los restos y se hallaron ciertos vestigios del ábside original (parte de la ventana lateral sur, los dinteles de las ventanas y sillares). En 2008, se reconstruyó el ábside, embebiendo los elementos primitivos recuperados. Se empleó mármol de Saint-Béat para la reconstrucción, el mismo material usado en el templo original, pero se le aplicó un tratamiento más actual para poder diferenciar los sillares antiguos reaprovechados de la nueva obra. El dintel recuperado del ventanal central es el único que dispone de ornamentación. En bajorrelieve y de manera muy esquemática, presenta, en la mitad derecha del arco, un zarcillo del que brotan dos ramas rematadas en espiral. La otra mitad la ocupa un cuadrúpedo con un elemento mutilado en su lomo, posiblemente un *Agnus Dei* con la cruz de la Resurrección como símbolo de la Salvación, bajo del cual se dispone una especie de rueda con siete radios, interpretada como un símbolo solar.

El absidiolo sur también se vio afectado, quizás en el momento de la reforma de la sacristía. Posiblemente por la necesidad de tener que abrir una ventana que permitiese la entrada de luz al presbiterio, el absidiolo se retranqueó, perdiendo así su forma semicircular. A pesar de dicha alteración, parte de los elementos decorativos se reintegraron: la cornisa de ajedrezado en la franja superior, los arquillos ciegos, las lesenas y parte del zócalo de botones. Las ménsulas en las que descansarían los arquillos (piezas cuadradas decoradas con incisiones horizontales paralelas) parecen ser producto de la reforma. Se suprimió el ventanal, pero el bloque liso que lo coronaría todavía se puede apreciar como parte del material constructivo.

El edificio cuenta con dos portadas, la principal, en el último tramo de la fachada norte, y una secundaria, abierta en el tercer tramo de mediodía. La primera está formada por seis arquivoltas de medio punto en degradación, que reposan sobre largos montantes cilíndricos que llegan hasta el suelo, como si de columnillas laterales se tratase. La ornamentación se concentra en algunas de las arquivoltas: en la segunda y tercera más internas, unas dovelas con botones se alternan con cilindros (o la propia moldura de sección circular). En la quinta, el ajedrezado aparece esculpido en la cara frontal de algunas dovelas, dispuesto, aparentemente, de manera aleatoria. La más externa presenta un bordón circular. La chambrana está compuesta por fragmentos de ajedrezado, que parecen haber sido producto de un reaprovechamiento, pues son de diferente tamaño y composición –predomina el ajedrezado romboidal, pero se intercalan algunos cuadrangulares–. La chambrana descansa, a cada lado, sobre máscaras de tratamiento mucho más sencillo que decoran los canecillos en su parte superior. La portada norte se adscribe al conjunto de portadas fechadas a partir de la segunda mitad del XII, desprovistas de tímpano y dintel, al que también pertenecerían Sant Joan de Arties, Bagergue, Cap d'Aran (occidental) y Salardú, según Garland. La portada sur, también abocinada, sin tímpano ni dintel, se compone por tres arquivoltas de medio punto y adoveladas, exentas de ornamentación.



Decoración de la ventana axial del ábside central

Interior



En cuanto al resto de vanos correspondientes a la fase románica, en la fachada norte, en el primer y el segundo tramo, se hallan dos aspilleras cegadas por el gran cuerpo añadido como contrafuerte. En la fachada sur, se abrió un vano en cada uno de los tramos. En el primero, hay un ventanal abocinado de doble derrame, de estilo gótico. Dos arcos apuntados en

degradación, que todavía conservan policromía imitando al ajedrezado, se apoyan en columnillas laterales, cuyos capiteles están decorados con motivos vegetales. La chambrana está formada por franjas de piedra distintas, esculpidas a base de ajedrezado, claramente reaprovechadas de elementos de época románica, como ocurre en la chambrana de la portada norte. La parte interna del ventanal está reconstruido, incorporando parte de la piedra original para recrear un pequeño rosetón de cuatro pétalos. Desde el interior de la nave sur, este ventanal presenta las mismas características en arquivoltas y columnillas laterales, con una particularidad: las bases de las columnas del lado oriental están esculpidas a base de entrelazos, un motivo propio del románico que hace pensar en un reaprovechamiento, ahora bien, se adecuan perfectamente al espacio que ocupan. En el segundo tramo, se conserva el ventanal románico, con las características propias de la época: abocinado, de doble derrame y coronado con un dintel esculpido en bajorrelieve. El arco de medio punto incluye una franja semicircular en negativo, desde donde partirá el clásico motivo del zarcillo del que brotan ramificaciones en espiral, palmetas y otras hojas de menores dimensiones, que ocupan toda la superficie del bloque. En el último tramo de esta fachada meridional, se aprecia otro ventanal similar al románico, pero coronado con un arco ligeramente apuntado exento de decoración.

En el interior del templo, se impone la sobriedad en la escultura arquitectónica. Aun así, se han empleado algunos elementos reaprovechados. Se trata de una cornisa con cinco botones, que recorre el arranque de la bóveda central en el segundo tramo del lado sur; así como una cornisa de ajedrezado, dispuesta a modo de dovela en el arco formero norte del segundo tramo, en la cara que da a la nave central.

El tenante que soporta el ara del altar mayor —una columna monolítica central, de forma troncocónica en su base y en su remate superior— se ha considerado de época románica, por su rusticidad y simplicidad, si bien, a falta de elementos decorativos, resulta difícil poder adscribirla dentro de dicho periodo.

PILA DE ACEITE

A los pies de la iglesia, se conserva un receptáculo de mármol gris, rectangular y vaciado en su interior, cerrado con tapa de madera y bisagras de hierro. Mide 64 cm de altura, mientras que el ancho máximo de las caras laterales es de 113 cm en la frontal y 85 cm la lateral. La parte superior, de forma trapezoidal, alcanza los 72 cm en el lateral más ancho y los 40 cm en el estrecho. El orificio cubierto por tapa es de 91 cm de largo, con 51 cm en un lado y 33 cm en el otro. Si se abre, la altura del fondo es 42 cm. Estaría destinado a pila de aceite, para guardar las ofrendas de este producto de exportación tanpreciado en la zona, del que se servirían para usos litúrgicos o para iluminar la iglesia.



Pila de aceite

La decoración esculpida se concentra en la cara frontal y en una de las laterales. En la frontal, la parte central es ocupada un personaje con los brazos extendidos, que porta una gran cruz latina con su mano derecha. Los pies se disponen hacia el lado derecho, por lo que denotaría cierta intención de movimiento, como si se tratase de un fiel en una procesión. En el resto de la superficie, nueve semiesferas en relieve están repartidas en la mitad superior. La cara lateral está ornada con una cruz de tipo procesional, pues de su extremo inferior parte un palo prolongado, con la función de ser sostenida. El extremo superior y los laterales acaban en forma de flor de lis, asemejándose a las cruces enramadas catalanas, como la del calvario de Tragó de Noguera (MNAC 15887), fechado entre finales del XII e inicios del XIII. El referente más cercano se encuentra en Cap d'Aran, en el palo de cruz de madera que, pese a no conservar ni los brazos ni una posible talla de Cristo, correspondería a una obra de dichas características. En el resto de este lateral de la pila, a la derecha de la cruz, se reparten seis semiesferas en relieve. En conjunto, el programa iconográfico de la pila alude claramente a la cruz como objeto procesional, simbología que se repite en época románica en bastantes de las iglesias de la Val d'Aran. A partir de finales del siglo XII, proliferan los crucifijos en madera con soporte para ser portados en procesión (Cristo de Salardú o de Escunhau) y con representaciones en las dos caras (cruz de Bagergue), para ser vistos desde ambos lados. Al igual que en la pila de Arties, la cruz procesional también se concibió en soporte pétreo, como se aprecia en el crismón de Garòs, el friso sobre la portada de Escunhau o el relieve de la fachada de Casarilh.

CRISTO DE UN DESCENDIMIENTO (DESAPARECIDO)

Uno de los retablos laterales estaba presidido por un Cristo de grandes dimensiones, que se conoce gracias a una fotografía de agosto de 1921 de los hermanos Roig, perteneciente al fondo del Arxiu Albert Bastardes (Arxiu Nacional de

Catalunya, ANC1-1360-N-5492). La talla se perdió durante el expolio de junio de 1936, al estallar la Guerra Civil española. Actualmente, se conservan sus dos brazos en la iglesia: el derecho con la mano completa y el izquierdo con la mano mutilada, de la que solamente subsiste el meñique. Las dos piezas incluyen la zona interna no trabajada, que serviría para encajarlas en la espalda. Las grandes dimensiones de los brazos, 108-102 cm de largo con el encaje y 82-85 cm sin él, evidencian el tamaño de la figura, que tendría una envergadura aproximada de 210 cm.

En la imagen de archivo, el Cristo aparece completo, pero sin cruz, coronado y vestido con paño de pureza. Sus brazos se disponen en diagonal, con el izquierdo más elevado que el derecho, lo que hace que su cabeza y torso se inclinen hacia su derecha. Por esta posición, podemos deducir que, en origen, la figura fue concebida para formar parte de un descendimiento, de modo que esta tipología se podría haber perpetuado en el territorio hasta bien avanzado el siglo XIII. Estilísticamente, se ha asociado con el Cristo de Escunhau, similares en cuanto a expresividad —el de Arties más contenido—, tratamiento anatómico —especialmente en abdomen y brazos— y composición del *perizonium*. Aun así, el de Arties todavía conserva la rigidez y estereotipos más propios del románico, al ser un cristo de cuatro clavos. Por el contrario, la corona es idéntica a la empleada en las vírgenes del conocido como taller de Comminges, un conjunto de tallas situadas hacia 1300 en los territorios dependientes religiosamente de Saint-Bertrand-de-Comminges. Teniendo en cuenta estos referentes cronológicos, se podría situar esta talla a finales del siglo XIII, en la transición del románico al gótico, cuya evolución se hallará en el Cristo de Escunhau.

Texto: CVL - Fotos: CVL/EAV/RCB - Plano: JPB



Imagen de 1921 del Cristo desaparecido procedente de un grupo del Descendimiento (Arxiu Nacional de Catalunya, fondo fotográfico de los hermanos Roig del Arxiu Albert Bastardes, ANC1-1360-N-5492)

Bibliografía

BRACONS I CLAPÉS, J., 1998, pp. 200-202; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XIII, pp. 395-399; CHABOUSSOU, P., 2008, p. 43; GARLAND, E., 2015, pp. 44, 46, 48, 54, 62; GOURDON, M., 1884, p. 43; GRACIA DE TOLVA Y LUNEL, J. F., 1613 (1793), pp. 36-40; LAURIÈRE, J., 1886, pp. 454-455; MARTÍN, D., 1979); PUIG I CADAVALCH, J., FALGUERA, A. de y GODAY, J., 1909-1918, III.1, p. 83; RIERA SOCASAU, J. C., 2006, pp. 94-99; RIERA SOCASAU, J. C. y ROS BARBOSA, E., 2008, pp. 52-53; ROS BARBOSA, E., 2002 (2007), pp. 51-53; ROS BARBOSA, E., 2005, I, s. p.; ROS BARBOSA, E., 2012, pp. 250-251; ROS BARBOSA, E., 2013; SARRATE I FORGA, J., 1974, s. p.; SOLER I SANTALÓ, J., 1906 (1998), pp. 198-202; VILARRUBIAS I CUADRAS, D., 2013, pp. 13-14; ZAMORA, F. de, 1790 (1973), p. 194.

Capilla de Sant Jaime de Arties

SANT JAIME es una capilla apartada de cualquier núcleo poblacional, ubicada en un altiplano, a medio camino entre Arties y Garòs. Para llegar hasta ella, se debe pasar el km 30 de la C-28 y, una vez en la rotonda de entrada a Arties, tomar la última salida. Se llegará a una bifurcación, en la que hay que desviarse por el camino izquierdo, una pista no asfaltada por la que se puede circular en vehículo. Cuando se halle un desvío, a mano derecha, se deberá seguir a pie por un sendero ligeramente ascendente.

Existen fuentes que indican que antaño la población de Arties se hallaba junto a esta capilla, hasta que un desprendimiento de la montaña enterró parte del pueblo, lo que debió de obligar a cambiar su emplazamiento por el actual. No obstante, nos inclinamos a pensar en que esta construcción pertenecía al desaparecido pueblo de Laspan, ubicado entre Arties

y Garòs. En 1667 se llevó a cabo una reconstrucción, quizás como consecuencia del terremoto que en 1660 derrumbó gran parte de las construcciones de la localidad vecina de Luchon. Asimismo, en los libros de cuentas de la parroquia de 1776 constan referencias a gastos de reparación y sobre la puerta figura grabada la fecha de 1873. Dichas reconstrucciones explican que se halle, básicamente, construida con materiales de época moderna. Sin embargo, podría haberse respetado su planimetría original, de posible origen medieval, basada en la planta de nave única, rematada por un ábside semicircular y precedido por un espacio presbiteral.

Los sillares de los niveles inferiores, de forma irregular, toscamente labrados y de grandes dimensiones, remiten al origen medieval del edificio. La diferencia entre dichos bloques y las partes reconstruidas, a base de mampostería,



Ábside y muro norte

es especialmente visible en el interior del templo. Exteriormente, en la parte inferior del ábside, aún se pueden percibir vestigios de lo que podrían haber sido dos lesenas, hechas a base de piedra más porosa como la piedra toba. Este podría representar un indicio de la posible decoración lombarda en el ábside, como también se halla en construcciones similares, como Sant Fabian de Arres.

La cubierta consiste en un entramado de madera de época actual. Cabe lamentar que no exista indicio alguno que aporte información sobre cómo era la cubierta original, dado que los muros perimetrales no disponen de soportes o arranques de la bóveda. La cubierta exterior es de pizarra, a dos aguas sobre la nave y troncopiramidal sobre el ábside.

El acceso se efectúa por la parte más occidental del muro sur, cuyo vano y puerta no aportan indicios sobre su estructura original. La iglesia dispone de cuatro ventanales en el

muro sur, también de factura moderna. El muro occidental fue ampliado en su parte exterior, proyectándose hacia el lado sur, para que posiblemente actuase como muro de descarga, así como para salvar el desnivel.

A pesar de las reconstrucciones, la iglesia presenta suficientes evidencias materiales como para situar su origen en época románica; de modo que podría fecharse hacia el siglo XII, basándose en los modelos de capillas anteriores como Sant Joan de Arròs y Sant Fabian de Arres.

Texto y foto: CVL

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XIII, p. 400; ROS BARBOSA, E., 2005, I, s. p.; SOLER I SANTALÓ, J., 1906 (1998), p. 198.

Crismón de Garòs

SE TRATA DE UNA LOSA DE PIEDRA RECTANGULAR, esculpida en bajorrelieve, reaprovechada como sillar en la fachada de una casa del pueblo, situada en el número 12 de la calle Poladeres. Probablemente, proceda de la iglesia de Sant Julian de Garòs, pues además de ser el templo más próximo, su origen se remonta a época románica, a pesar de haber sido

remodelada en reiteradas ocasiones desde el siglo XV. Debió de ser sustraída de la iglesia en algún momento que se desconoce y, actualmente, constituye el único vestigio románico figurativo de la misma.

La pieza se conserva casi íntegra, lo que se aprecia en el marco que bordea su perímetro exterior; con tan solo algunas

zonas ligeramente fragmentadas en las esquinas inferiores. En ella se representa un crismón inscrito en un círculo, compuesto por las letras X, P, S, alfa y omega, y flanqueado por dos cruces potenziadas y acabadas en un pie muy alargado. La presencia de estos motivos es frecuente en el repertorio escultórico aranés, así como la combinación de ambos, la cual se encuentra también en los frisos de las portadas de Sant Pèir de Escunhau y de Sant Fèlix de Vilac. Este tipo de cruces procesionales constituyen una alegoría del triunfo cristiano desde la época de Constantino (siglo IV), el mismo momento en el que se adoptó como estandarte de guerra el crismón, el cual, muy posiblemente fue utilizado de nuevo en sus acciones bélicas contra el Islam por parte de los reyes aragoneses de la dinastía de los Ramírez. La inclusión de la letra S, que conforma con la X y la P, el *nomen sacrum* XPS, abreviatura en nominativo de Cristo, es la característica fundamental de los crismones pirenaicos, denominación que ha sustituido a la de crismones trinitarios tras haberse descifrado correctamente la inscripción del crismón de la catedral de Jaca, y descartado el valor trinitario de la S.

Ambos símbolos de origen se complementan en un contexto religioso en el que se alude a la victoria de Cristo sobre la muerte. Si se tiene en consideración que el crismón constituye el símbolo más frecuente en las portadas del valle de Aran y de la antigua diócesis de Comminges, en general, se podría concluir que esta pieza también pudo haber formado parte de una portada.

A pesar de no tener conocimiento sobre la fecha de construcción de Sant Julian de Garòs, cabría situar este crismón entre finales del siglo XII o inicios del XIII, coincidiendo con la



Crismón

época de máximo desarrollo de la escultura monumental en la Val d'Aran, así como en el momento en el que debieron de ser esculpidas las piezas de las mismas características.

Texto: CVL - Foto: JVB

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, pp. 400-401; GARLAND, E., 1995, II, pp. 27, 33, 37, 45, 50; GARLAND, E., 2015, p. 49; MATARREDONA SALA, F., 1994, p. 139; OLANETA MOLINA, J. A., 2016, p. 127.

Santuario de Era Mair de Diu de Montgarri

PARA LLEGAR HASTA EL SANTUARIO se debe tomar la carretera C-28 hasta el km 27, a la altura de Vaquèira, donde hay que desviarse por la C-142b, que finaliza en el Plan de Beret, en cuyo último aparcamiento nace el camino hacia Montgarri. Se puede llegar en coche, a través de una pista de montaña, o bien andando, para lo que se ha habilitado otro camino, por el que se tarda una hora.

Desmarcado geográficamente del resto de poblaciones del valle, el santuario es gestionado actualmente por la parroquia de Gessa, aunque antiguamente y en varias ocasiones fue objeto de disputa entre las parroquias del *terçon* de Pujòlo.

Montgarri constituye un verdadero paraje natural, antaño habitado. Alejado de cualquier núcleo poblacional, se halla en un cruce de caminos, comunicando el valle de Aran con la comarca catalana del Pallars Sobirà y con el valle francés del Couserans. Sus ricos pastos hacían de él un lugar de paso para el ganado. Asimismo, el propio santuario funcionaba a su vez de hospital. Sin embargo, lo que atraería a fieles

y peregrinos vendría motivado por una leyenda relacionada con su advocación. Esta cuenta que un toro, en dicha tierra de pastos, cada día se arrodillaba en el mismo punto, sin querer comer. El pastor, que era francés, al darse cuenta de que su toro se arrodillaba frente a la imagen de una virgen, decidió guardarla en su zurrón y llevársela a Francia. Una vez llegado al puerto de Orla, a dos horas de Montgarri y territorio fronterizo entre Cataluña y Francia, se dio cuenta de que su zurrón se hallaba vacío, pues la Virgen había vuelto al lugar de su aparición. Y así ocurrió tres veces, hasta que el francés reconoció el prodigio y la dejó donde fue hallada, en donde se erigió un santuario destinado a la veneración de la Virgen, nombrada patrona de los pastores y a la que se le atribuían propiedades milagrosas. La legendaria imagen no se ha conservado, aunque sí la encontramos citada en fuentes escritas. Las fuentes del siglo XVII e inicios del XX sitúan al hallazgo entre 1117 y 1119, lo que no concuerda con las evidencias arqueológicas de la primera fase de la iglesia.

Nada tiene que ver el actual edificio neoclásico, erigido en 1786, con el de época románica, cuyo origen se podría situar a finales del siglo XII. Recientemente, se han podido despejar muchas incógnitas hasta ahora escondidas bajo tierra. En 2017, desde el Conselh Generau d'Aran se llevó a cabo una actuación destinada a eliminar las humedades de la iglesia. Con motivo de la instalación de un sistema de drenaje en el muro norte, se aprovechó para ampliar la zona excavada y conocer en mayor profundidad las cuatro grandes fases cronológicas del santuario. El interés se centró en dicho muro, dado que es el vestigio más determinante para conocer la morfología de la iglesia románica, pues corresponde a lo que en origen era el muro sur. Es decir, la construcción de 1786 aprovechó todo el lienzo románico hasta la cornisa para incorporarlo a la nueva nave, de modo que lo que inicialmente correspondía con el exterior quedó incorporado en el interior neoclásico. Como resultado de estas excavaciones se pudieron establecer cuatro grandes fases de construcción: fase I (siglos XII-XV), fase II (siglo XVI-1786), fase III (1786-siglo XIX) y fase (época contemporánea).

La cata realizada a lo largo de todo el paramento exterior del muro románico, de los pies de la iglesia hasta el inicio de

la cabecera, ha permitido sacar a la luz una información hasta ahora desconocida: que se trataría de una iglesia de planta basilical con tres naves y cabecera tripartita de ábsides semicirculares. Tres pilastras lo dividirían en cuatro tramos y el sistema de cubiertas seguiría la fórmula habitual: bóveda de cañón para la nave central y de cuatro de esfera para las laterales. El muro perimetral objeto de la cata alcanza los 19 m, sin incluir los ábsides, por lo que en total oscilaría entre los 22-23 m, dimensiones que la acercaría a grandes templos románicos como Sant Andrèu de Salardú (24 m) o Santa Maria de Arties (25 m).

La portada románica se sitúa en el último tramo de la nave, en lo que en origen correspondería a la fachada lateral sur, a pesar de que lo más frecuente es que las portadas se hallasen en el penúltimo tramo. Actualmente, se puede apreciar tanto su interior –en el muro exterior norte se ve el arco de descarga–, como su exterior –emplazado en el interior de la actual iglesia, en el extremo noroccidental–. Ha quedado como vestigio de la antigua fábrica románica, sin funcionalidad alguna al hallarse el vano cegado.

Se trata de una portada abocinada, sin tímpano y formada por tres arquivoltas de medio punto, apoyadas directamente sobre impostas lisas, que darían paso a semicolumnas de fustes cilíndricos y sencillas basas troncocónicas. La ausencia de tímpano y de decoración ha llevado a plantear una datación entre finales del XII y principios del XIII.

Cada arquivolta es precedida por un intradós liso, donde se hallan algunas inscripciones. La única que, por el momento, es legible y ha sido identificada es la central: VERE LANGUORES NOSTROS IPSE TULIT ET [...] LIVORE EIUS SANATI SUMUS (Isaías, 53: 4-5), que se ha traducido como “Ciertamente Él cargó con nuestras enfermedades [...] y por sus heridas hemos sido sanados”. En dicho capítulo, Isaías se refiere al sufrimiento de Cristo como ofrenda para interceder por la humanidad. A pesar de no conocer la época de la inscripción, ni de poder leerse las otras dos (cubiertas con una capa de mortero y pintura), el lugar privilegiado que ocupan les confiere una gran importancia. Además, el vínculo del contenido con las funciones de hospital también es evidente: el santuario como un lugar para sanar cuerpo y espíritu. La ausencia de figuración y el mensaje en latín hacen de esta inscripción un misterio para los fieles de la época, pero sí debía de ser bien identificada –¿quizás sermoneada?– por la comunidad eclesíastica que reunía.

Entre los siglos XVI y XVII la cabecera románica fue sustituida por una rectangular, más amplia, además de añadir capillas laterales, de las cuales se localizó una en el tercer tramo en el muro sur. Existe la posibilidad de que dicha gran reforma se llevase a cabo en 1654 por parte de MOSEN F. FONTA..., supuestamente el rector de Gessa, tal y como atestigua una inscripción que se halla en la entonces fachada principal.

El actual templo neoclásico data de 1786, y se erigió justo en el lado sur del anterior, ahora bien, sin renunciar, como hemos comentado, al antiguo muro meridional. Esta nueva construcción respondería a la necesidad de ampliar la iglesia.

Portada



Su cambio de ubicación se explicaría, probablemente, para alejar la nueva edificación de la vertiente de la montaña, buscando un terreno más llano y con menos riesgo de sufrir patologías derivadas de la acumulación de agua y nieve. El antiguo muro sur se debió de reaprovechar porque estaría en buen estado, de modo que se dobló en altura y se conservó la portada románica, quizás porque serviría como puerta de acceso al cementerio. Las piedras con las que se tapió el vano son de época más moderna, lo que conduce a pensar que estaría en uso en época de la reforma neoclásica. Igualmente, muchos de los sillares de la antigua iglesia se reaprovecharon en la fábrica del XVIII.

Hasta mediados del siglo XX, el santuario, la rectoría, un hostel y diversos establos se hallaban en un recinto cerrado. Al abandonarse el hostel y rectoría, todo el conjunto quedó abandonado. Fue gracias a la actuación de Amics de Montgarri que se pudo salvar de la ruina el santuario y rectoría (reconvertida en el actual refugio).

CRISTO CRUCIFICADO

En el Museu Frederic Marès de Barcelona se conserva un crucifijo de madera (MFM 1427). A pesar de que aparezca como procedente de Montgarri en los catálogos de 1955, 1958 y 1979, dicha hipótesis en torno a su origen fue desmentida en el de 1991, puesto que no se dispone de suficiente documentación. Es más, mientras que el Cristo no fue descrito por las fuentes que visitaron el santuario, sí que lo fue la imagen de la Virgen venerada.

Texto y foto: CVL

Bibliografía

AMIELL, J., 2003, pp. 73-84; BESERAN I RAMON, P., 1991, pp. 136-137; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XIII, pp. 383-384; GRACIA DE TOLVA Y LUNEL, J. F., 1613 (1793), pp. 29-31; MADDOZ IBÁÑEZ, P., 1846-1850 (2001), pp. 101-102; ROS BARBOSA, E., 2005, II, pp. 12-14; ROS BARBOSA, E., 2018, pp. 61-71; SANLLEHY I SABI, M. À., 2003, pp. 39-47; SARRATE I FORGA, J., 1975, s/n; SOLER I SANTALÓ, J., 1906 (1998), pp. 151-154.



Cristo crucificado (Museu Frederic Marès, MFM 1427).
Foto: © ArtWorkPhoto.eu