

# AVIÀ

Avià se sitúa a unos 4,5 km de Berga, la capital comarcal, a los pies del Prepirineo y en las inmediaciones de las llanuras de la Cataluña central. Fue poblado desde tiempos pretéritos y conserva testimonios arqueológicos medievales (siglos VI-VII) en Obiols. Como otras poblaciones vecinas, formó parte del antiguo vizcondado de Berga. Su primera mención documental data de 898 y hace referencia a su castillo, cuya existencia hay que vincular con la intensa actividad repobladora del momento. Avià es muy conocido por el frontal de altar románico que custodia el MNAC, procedente de su iglesia de Santa Maria.

## *Iglesia de Santa Maria*

LA IGLESIA DE SANTA MARIA DE AVIÀ se sitúa en una pequeña llanura, a 1,5 km al sur del centro urbano de la población de Avià, camino de Obiols. Aunque pertenece a la diócesis de Solsona desde su creación en 1593, en la época medieval el templo, ubicado en los límites del antiguo condado de Berga, se encontraba bajo la jurisdicción eclesiástica del extenso obispado de la Seu d'Urgell, como dependencia del monasterio benedictino de Sant Llorenç prop Bagà. Así, la iglesia de Santa Maria de Avià aparece por primera vez citada en el año 893, en el acta de consagración de dicho

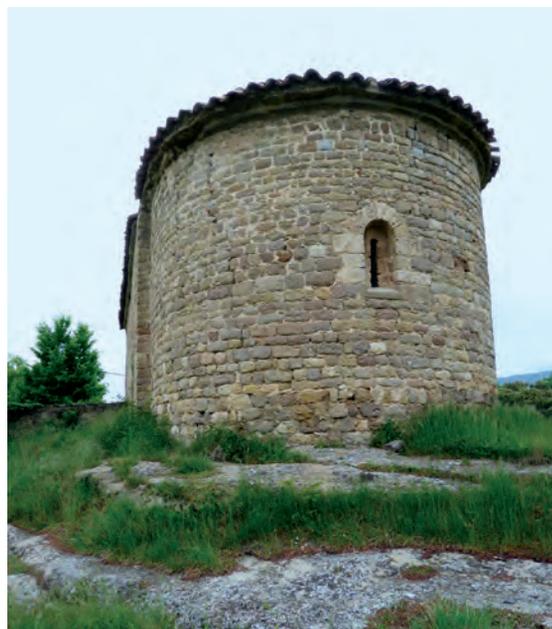
monasterio, dentro de los términos de sus posesiones: *et in Avizano, ecclesiam sanctam Mariam et masos V, terras et vineas, cum suas decimas et primitias*. No obstante, muy pronto, en el año 897, dentro de la política de repoblación del conde Guifré el Pilós en el bajo Berguedà, se construye muy cerca el castillo de Avià –cuyos restos se localizan actualmente en el núcleo urbano–, así como los de Puig-reig, Merola, Serrateix, Montdarn, Casserres, Obiols, Gargallà y Sorba. Su objetivo era formar una línea fronteriza para proteger las tierras de la zona sur del condado de Cerdanya, –el *pagus* de Berga–, de



*Vista general*



Lateral sur



Ábside

Interior



los ataques musulmanes. Muy pronto esta fue completada, en el año 907, con la construcción de iglesias, como la de Sant Martí d'Avià –en el núcleo urbano–, Sant Pau de Casserres o Sant Martí de Puig-reig, todas ellas consagradas por el obispo de Urgell, Nantigís, en presencia del conde Miró, que continuaba así la obra de su padre. Por lo tanto, desde su origen Santa Maria d'Avià, aunque situada en el *pagus* de Berga, está, en cierta medida, al margen de la promoción condal. En este sentido, hay que interpretar el ácido serventesio, *Ben fo ver qu'en Berguedan*, que el trovador Guillem de Berguedà dirige a Arnau de Preixens, obispo de Urgell (1167-1194), en el que le acusa de haber fortificado el *Soler d'Avià* –que se corresponde a la casa vecina de la iglesia de Santa Maria–, para establecer allí una guarnición de cien hombres: *Ben fo ver qu'en Berguedan/ fe bastir o bisbe gamus/ per forsa-l soler d'Avian,/ on a mes cent homes e plus* (RIQUER, M. de, 1996, p. 169). Este hecho se encuadra dentro de los enfrentamientos entre ambos personajes, ya que Soler d'Avià estaba en medio de las posesiones y castillos de Guillem de Berguedà (Espinalbet, Castell Berguedà, Casserres) y desde allí los hombres del prelado podían vigilarlo. Por ello, es muy probable que entonces, como iglesia anexa a la masía fortificada, el obispo impulsase la renovación de Santa Maria d'Avià. Esta mantenía todavía en 1312 su carácter parroquial como dependencia del monasterio benedictino de Sant Lloreç prop Bagà. En la actualidad, es, sin embargo, sufragánea de la iglesia parroquial de Sant Martí d'Avià.

El hecho de haber sido utilizado como almacén durante la Guerra Civil hizo que el templo quedase muy deteriorado, por lo que entre los años 1970 y 1973 se procedió a una restauración, en cierto modo discutible, por parte de la Diputación de Barcelona. Así, se eliminó la puerta en la fachada oeste, cuyo vano se atribuyó precipitadamente al siglo XVIII,



en una espadaña formada por dos arcos de medio punto. Bajo esta se sitúa una ventana que, a juzgar por su altura, se alzaba sobre el primitivo acceso del templo, tapiado desde la última restauración. Todas las ventanas del templo –fachada, ábside y muro sur– presentan la misma tipología de un arco exterior adovelado y uno interior, muy estrecho, rematado por una pieza monolítica. En el exterior, frente a la actual puerta sur, se ha colocado una sencilla pila bautismal monolítica, de sección circular sobre una base tronco-piramidal invertida, que se ha fechado en el siglo XII y testifica el uso parroquial del templo.

La construcción, en su conjunto, es un ejemplo de arquitectura rural que repite sencillos modelos tipológicos. Muy posiblemente fue realizada en relación con las obras llevadas a cabo por Arnau de Preixens, obispo de Urgell (1167-1194), en el contiguo Soler d'Avià, por lo que pudo servir entonces de capilla ligada al contingente militar allí establecido.

#### FRONTAL DE AVIÀ (MNAC 15784)

Se trata de un frontal pintado al temple, de 107 x 177 x 7,5 cm, que presenta además relieves de yeso, con placas de estaño y corladura. La pieza, que decoraba antiguamente el altar de la iglesia de Santa Maria d'Avià, fue adquirida por la Junta Municipal de Museus i Belles Arts al anticuario barcelo-

nés Celestí Dupont, e ingresa en el antiguo Museu de Belles Arts de Barcelona el 26 de octubre de 1903. En la actualidad se conserva en la colección de arte románico del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 1578) como una de las obras más representativas del denominado arte 1200.

La figuración del antependio, cuya temática gira en torno a la Encarnación de Cristo, está distribuida en tres calles: una central, de carácter monoescénico, y dos laterales, que se dividen a su vez en dos registros horizontales para conformar así un total de cinco compartimentos. La imagen central, una *Maiestas Mariae*, aparece albergada dentro de un arco trilobulado sostenido por dos columnas de finos fustes rematados en capiteles corintios. La Virgen, representada de manera frontal, luce un elegante *maphorion* azulado que cae ampliamente sobre su túnica rojiza y está sentada sobre un banco con un cojín. Con su mano izquierda sostiene al Niño, que, con manto rojo anaranjado y túnica verde aceituna, gira hacia su derecha elevando su diestra en gesto de *adlocutio*. La composición se cierra, en la parte superior, en las enjutas del arco, con dos gesticulantes ángeles horizontales, de los que el de la derecha sale de entre las nubes. Posiblemente se trate de una adaptación occidental *sui generis* del tema bizantino de la Virgen *Hodegetria* acompañada de los ángeles que anuncian la Pasión de Cristo, en la que algunos motivos han sido eliminados o mal interpretados.

Frontal de Santa Maria d'Avià (MNAC 15784). Foto anterior a 1920 perteneciente al Archivo Iconográfico Español. © MNAC



Por lo que respecta a los compartimentos de las calles laterales, en ellos se desarrolla un animado ciclo narrativo, que se lee de izquierda a derecha. En la parte superior, a la izquierda, se representan las escenas de la Anunciación y la Visitación: mientras que Gabriel y María son albergados por sendos arcos, el abrazo de la Virgen con Isabel se sitúa sobre un único arco. A continuación, en el registro superior de la calle derecha, se figura la Natividad, que también parece versionar motivos propios del arte bizantino, como el de María recostada sobre un lecho junto a un José pensante. No obstante, la presencia de los animales, el buey y la mula, detrás del pesebre donde descansa Jesús resulta más propia del arte occidental. El relato se completa, en la parte inferior de la calle izquierda, con la representación de los Reyes Magos, que encarnan tipológicamente las tres edades del hombre –joven, maduro y anciano–, y aparecen acompañados por *tituli* identificativos: GAS/PAR: BAL-TASAR: MELCHIOR. Sus figuras caminan rítmicamente formando una procesión de ofrendas que se dirige hacia la gigantesca imagen central de la *Maiestas Mariae*, como si se tratase de una verdadera Epifanía. Por último, en la parte inferior de la calle derecha, el ciclo se concluye con una agitada Presentación en el Templo, con José llevando las palomas del sacrificio en su regazo, el profeta Simeón retratado en el momento de elevar al Niño sobre el altar, la Virgen María, con las manos alzadas y veladas, y algunos restos de la figura de la profetisa Ana.

Cabe destacar, para su correcta comprensión y originalidad, ciertos detalles técnicos y tipológicos de la obra. En primer lugar, sus considerables dimensiones, que superan a la de frontales catalanes precedentes y lo convierten así en uno de los mayores del período románico. En segundo lugar, la madera utilizada para su construcción, el alámo, cuando lo más habitual en el mobiliario litúrgico catalán era el empleo de pino rojo (frontales de la Seu d'Urgell, Ix, baldaquino de Ribes, viga de Tost) o negro (frontal de Planès, tabla-plafón del baldaquino de Tost). En tercer lugar, su peculiar estructura y ensamblaje, al estar conformado por ocho tablonces dispuestos de manera vertical y encolados en las juntas de la cara frontal por tiras de pergamino, perfectamente visibles a simple vista en las uniones del primer y segundo listón de ambos lados. Muy posiblemente es el primer ejemplo que utiliza este recurso en el románico catalán, pues hasta entonces las juntas estaban desnudas (Esquiús), o bien se empleaba la piel de cerdo (Ribes) o la más habitual técnica de la tela encolada (Planès). Los tablonces están finalmente enmarcados en un bastidor compuesto por cuatro piezas que funcionan como refuerzo y protección del antependio.

Por lo que respecta a la práctica pictórica, si bien los colores al temple se han aplicado sobre la usual preparación de yeso conformada por dos capas –*gesso grosso* y *gesso sottile*–, ciertos espacios de la composición estaban originalmente

Frontal de Santa Maria d'Avià (MNAC 15784) © MNAC- Calveras/Mérida/Sagristà



cubiertos por láminas de estaño corladas, actualmente apenas perceptibles por el proceso de oxidación. Este es el caso de los nimbos de los personajes, los bonetes cuadrados y ofrendas de los Magos, el cojín sobre el que descansan los pies de la Virgen en la Natividad, así como las graciosas almohadas en forma de almendra de María y el Niño en esta misma escena, que son un sustitutivo metonímico de los nimbos que corresponderían a dichos personajes. Más elaborado resulta, sin embargo, el fondo de la calle central o el nimbo de José en la citada Natividad, donde se realizaron toda una serie de incisiones con punzón sobre la superficie de yeso para conformar una decoración de roleos vegetales sobre la que se disponía la placa de estaño y la corladura. El recurso de utilizar un punzón para dibujar los motivos decorativos de la tabla se extiende también a los perfiles de los cuerpos, paños, cabellos y rasgos de la cara de las figuras y puede observarse a simple vista con la ayuda de una luz rasante. Se trata de un modo de dibujo común en el arte del 1200 catalán (Baltarga, Tost, Sant Romà de Vila), que apenas está constatado en ejemplos anteriores. De la misma manera, en Avià se asiste también a un uso masivo de los relieves de estuco realizados con técnica de la *pastiglia* en las cenefas que enmarcan los cinco compartimentos de la tabla, con una decoración que imita la de los cabujones propios de la orfebrería. Dicha ornamentación se extiende al bastidor externo donde se repiten esos mismos ornamentos en yeso pero convenientemente repartidos entre diez medallones.

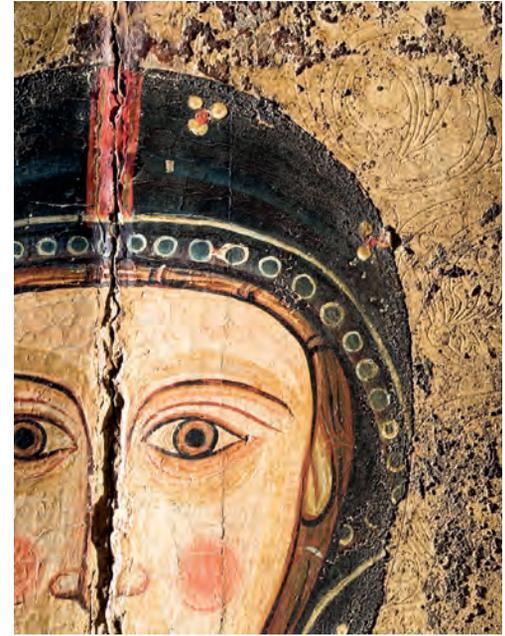
Por todo ello, todos los autores que han estudiado la obra (E. Bertaux, J. Gudiol i Cunill, W. W. S. Cook, J. Gudiol i Ricart, J. Ainaud, J. Sureda, R. Alcoy) coinciden en señalar al frontal de Avià como una de las obras maestras de la pintura sobre tabla catalana, si bien existen diferencias tanto en sus propuestas de datación como en la filiación estilística o adscripción estética de su autor. Una tendencia muy enraizada en la historiografía catalana encuadró el antependio en la denominada "nueva corriente bizantina" o bizantinismo propia de las producciones pictóricas de la primera mitad del siglo XIII desde los Pirineos orientales al Ripollès y al Berguedà. Dicho influjo habría llegado desde Italia y en él se situarían, según W. W. S. Cook (1960) el maestro de Baltarga, responsable de los frontales de Baltarga y Orellà; el maestro del Lluçanès, autor del frontal y la cruz de Lluçà, el frontal de Sollañllong o el frontal de los Arcángeles; y, finalmente, el maestro de Avià, activo en el Berguedà, y también pintor del frontal de Rotgers. Dicha propuesta, con ciertos matices, fue refrendada por J. Sureda (1981). Por el contrario, R. Alcoy (1983-85; 1993-1994) planteó un cambio de paradigma en la comprensión de este grupo de obras, al proponer una mayor diferenciación entre los distintos "maestros" y sus fuentes, y encuadrarlos dentro de la discusión del denominado arte 1200, en referencia a la exposición celebrada en el Metropolitan Museum of Art en 1970. De ahí, su visión del círculo de Avià –frontales de Avià y Rotgers– como una derivación del estilo internacional europeo del 1200 y, en concreto, de la

recepción de modelos bizantinos por parte de la iluminación anglonormanda de Canterbury y Winchester fechados entre 1150 y 1175, que habrían igualmente influido más tarde tanto en las pinturas de la sala capitular de Sigüenza como en el frontal de Berbegal. Para Avià, aporta sugerentes paralelos con las miniaturas Biblia de Bury St. Edmunds o los Salterios de Winchester y Eadwine y no duda en ligar la llegada de estos modelos con el obispado de Bernat de Berga (1172-1189) en la sede de Barcelona, a través del cual, por su cercanía al monarca catalano-aragonés, se canalizaría lo que la autora considera un "modelo aúlico" (R. Alcoy 2012).

No obstante, dicha lectura enfatiza una excesiva visión "nórdica" del arte del 1200, consagrada desde la exposición de Nueva York, y denota un cierto desinterés por ciertos aspectos de la materialidad o estética del objeto en cuestión. De hecho, su estado actual deriva de una restauración realizada en 1949 por técnicos del Museo de Arte de Cataluña, que cambió la percepción que de la pieza se tenía a principios del siglo XX, a juzgar por algunas fotos antiguas del Archivo Iconográfico Español o de los archivos de W. W. S. Cook en Nueva York. Entonces eran más visibles los restos de las láminas de estaño corladas animadas por una decoración de motivos vegetales que decoraban el fondo de la calle central y que convertían a la representación mariana en una verdadera evocación de los revestimientos de plata de los iconos bizantinos del siglo XII, como la célebre Virgen de Vladimir (1131), o su imitación en yeso por parte de los pintores chipriotas a finales del siglo XII, siguiendo la técnica de la *pastiglia*, como es el caso de los iconos de la Panagia Theoskepasti en Kato Paphos, de la *Hodegetria* de la Panagia de Doros, o del Arcángel Miguel del *katholikon* del monasterio de San Crisóstomo en Koutsoventis. Del mismo modo, algunos temas y motivos iconográficos de Avià, como la representación de María como *Hodegetria*, con un banco con cojín detrás, y acompañada en la parte superior por ángeles, son reminiscencia de las hermosas representaciones marianas de la iglesia chipriota de Panagia tou Arakou (Lagoudera) (1192). Por otra parte, la vívida figuración de la Virgen, en tres cuartos y alzando sus manos, de la escena de la Anunciación denota un conocimiento de un determinado tipos iconográficos bizantino: el de la *Deesis*, también denominado de la Intercesión o *Chalkoprataia*. Por todo ello, cabría interpretar al maestro de Avià –siguiendo los parámetros establecidos por H. Buchta o J. Folda en el estudio del arte cruzado–, como un artista latino u occidental que habría viajado al Mediterráneo oriental y, por lo tanto, entrado en contacto con los repertorios y técnicas entonces habituales tanto en Chipre como en Tierra Santa. De hecho, como artista occidental no duda en incluir la Virgen de la *Deesis* en un nuevo contexto –una escena de la Anunciación–, inusual en el arte bizantino, como tampoco en distraerse en distinguir el azulado manto de María (Anunciación, calle central, Presentación) con multitud de grupos de puntos en ocre amarillo que evocan estrellas o cruces (Visitación), pues no acaba de entender las canónicas tres estrellas o cruces que



Frontal de Santa Maria d'Avià (MNAC 15784). Detalle del compartimento superior derecho en el que se aprecia la tira de pergamino enclavada en las juntas, © MNAC- Calveras/Mérida/Sagristà



Detalle del fondo de la calle central con restos de incisiones y corladura. © MNAC- Calveras/Mérida/Sagristà

decoran el *maphorion* de la Virgen en el arte bizantino, como se muestra en los frescos de Lagoudera (Chipre).

No obstante, esta apropiación de las recetas del arte bizantino por occidentales, tan común en el contexto artístico cruzado y del Mediterráneo de la segunda mitad del siglo XII, no es fruto en Avià de la simple mediación de un libro de modelos o de su transmisión a través de la miniatura anglonormanda. El maestro de Avià maneja a la perfección los colores de cadencias tornasoladas a la manera bizantina, al buscar en su intensa y variada paleta de colores (rojo, azul ultramar, naranja, ocre amarillo y verde aceituna) gamas propias de la pintura cruzada (Salterio de Melisenda, 1131-1143) o comena, posiblemente a través del empleo de lacas. Ello unido a la aplicación sistemática de la corladura y el relieve en *pastiglia* le conferirían a la obra un aspecto brillante solo justificable a través de un conocimiento directo de las producciones contemporáneas del Mediterráneo oriental. Por último, no puede descartarse que el original programa de la tabla, centrado en la Encarnación de Cristo, sea una variación occidental del imagen bizantina de la *Mater tou logou*, o que incluso su selección de escenas pueda evocar a la de los ciclos realizados en la época cruzada tanto en la basílica de la Natividad de Belén (1161) —mosaicos del ábside—, o los prácticamente perdidos frescos de la iglesia del monasterio cluniacense de Santa María en el Valle de Josafat en Jerusalén.

En cuanto a la cronología del frontal de Avià, de las dos fechas propuesta para el mismo —la década de 1170 (R. Alcoy) o la primera mitad del siglo XIII (W.W. S. Cook, J. Sureda)—, algunos aspectos técnicos de la obra, como el uso masivo de la incisión para el dibujo y la imitación en yeso de los revestimientos argénteos de los iconos, o ciertos ecos perceptibles de la pintura chipriota de la década de 1190,

inducen a pensar en una realización en torno al año 1200. De hecho, hacia 1195 habría comenzado la actividad del *Magister Alexander* en Canigó, probablemente procedente de Chipre, y unos años después se estarían realizando en la comarca de Berguedà, a pocos kilómetros de Avià, las pinturas de Sant Martí de Puig-reig por un taller que accede a modelos orientales. Cabe recordar que la iglesia de Santa Maria de Avià había sido probablemente construida unos años antes, como extensión de la obras emprendidas por Arnau de Preixens, obispo de Urgell (1167-1194), en el contiguo Soler d'Avià. No obstante, resulta improbable que el frontal se realizase entonces, pues algunas de sus peculiaridades parecen responder al contexto político y eclesiástico de la diócesis de Urgell después de la devastación por parte de Roger Bernat de Foix y del vizconde Arnau de Castellbó de la catedral de la Seu d'Urgell entre 1195-1196 y la consiguiente violación de iglesias y destrucción de mobiliario litúrgico en amplias zonas de Cerdanya, Alt Urgell y Pallars por parte de los cátaros. Me refiero al enérgico Bernat de Vilamur, obispo de Urgell, entre 1199 y 1203, que puso freno a estos desmanes y pudo sentar las bases de una política de renovación del mobiliario litúrgico en su jurisdicción encaminada a exaltar la Encarnación de Cristo, el sacramento de la Eucaristía y los *ornamenta liturgica*, entre los que estarían los frontales de altar. A ello responderían las grandes dimensiones del frontal de Avià, instalado en una minúscula iglesia ligada a una guarnición militar del obispo, así como su programa centrado en el tema de la doble naturaleza de Cristo, con referencias veladas al misterio de la conversión de las especies eucarísticas en el cuerpo y la sangre de Cristo. De ahí, el tinte bermejo de la mano que alza el Niño en el panel central, que dirige su mirada hacia la escena de la Anunciación, el predominio de las tonalidades rojizas

en todo el panel –que también se certifica en los frontales de Espinelves y Mosoll–, así como la alusión explícita al misterio eucarístico en el motivo de la elevación de Cristo por Simeón sobre un altar en la Presentación en el Templo. Se trata de imágenes dogmáticas, destinadas a exaltar la ortodoxia, en un contexto conflictivo de lucha contra la herejía en las que el territorio de Berguedà no estaba excluido. De hecho, años más tarde, el sobrino de Bernat de Vilamur –Ponç de Vilamur–, también obispo de Urgell, iniciará en Berga un duro proceso inquisitorial contra los albigenses (1252-1256), que denota su enraizamiento en la comarca.

Cabe, por último, entender el maestro de Avià como un pintor occidental, inquieto y genial, del que ignoramos exactamente su origen, que entró en contacto con el repertorio del Mediterráneo oriental a finales del siglo XII, posiblemente en el contexto de la Tercera Cruzada (1189-1192). Allí pudo conocer las producciones pictóricas fruto de los talleres internacionales en Belén y Jerusalén, santuarios hacia los que el rey de Aragón, Alfonso el Trovador (1164-1196), muestra una especial generosidad en su testamento de 1194 (ACA, C. reg. 2, f. 94-98v; UDINA, 2001, pp. 110-111), realizado tras el restablecimiento del culto en las iglesias del Santo Sepulcro, Belén y Santa María de Josaphat, a instancias de Hubert Walter, obispo de Salisbury (1189-1193), que había acompañado a Ricardo Corazón de León en la Tercera Cruzada. De vuelta, en Cataluña, nuestro anónimo pintor desarrolla una obra extraordinaria, el frontal de Santa María d'Avià, entre 1199 y 1203, en la que demuestra sus conocimientos recién adquiridos. Años más tarde este mismo maestro parece estar involucrado en la confección del frontal de Sant Sadurní de Rotgers, aunque la menor calidad estilística de este y su estética más occidental, podrían denotar la obra de un discípulo (véase ficha en este mismo volumen) o una adaptación del autor a las menores expectativas de sus patronos. En todo caso, su personalidad parece ser ajena, como en el caso de su contemporáneo, *Magister Alexander*, a la antigua idea de los talleres monásticos y catedralicios de segundo cuarto del siglo XII en Cataluña, en la que sus actores eran posiblemente artistas-clérigos. Un perfil laico, viajero y orgulloso de su destreza, encaja mejor con el legado de su obra, una perfecta

síntesis entre las tradiciones latinas y orientales del arte del 1200.

Texto y fotos: MACG

### Bibliografía

- AINAUD DE LASARTE, J., 1954b, p. 9; AINAUD DE LASARTE, J., 1957, p. 22; AINAUD DE LASARTE, J., 1962d, pp. 47, 52; AINAUD DE LASARTE, J., 1962e, p. 20; AINAUD DE LASARTE, J., 1963, p. 40; AINAUD DE LASARTE, J., 1964, pp. 11-12, fig. 17; AINAUD DE LASARTE, J., 1965, p. 9; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, pp. 156-157; AINAUD DE LASARTE, J., 1989a, pp. 100-102; AINAUD DE LASARTE, J., 1993, p. 57; ALCOLEA I GIL, S. y SUREDA I PONS, J., 1975, pp. 120-121, 138-139; ALCOY I PEDRÓS, R., 1983-1985, pp. 103-127; ALCOY I PEDRÓS, R., 1985, p. 102-109; ALCOY I PEDRÓS, R., 1992d, pp. 158-160; ALCOY I PEDRÓS, R., 1993-1994, pp. 143-155; ALCOY I PEDRÓS, R., 2005a; ALCOY I PEDRÓS, R., 2012; ART CATALAN, 1937a, p. 105; ART CATALAN, 1937b, p. 26, núm. 9; AZCÁRATE RISTORI, J. M., 1974, p. 76; AZCÁRATE RISTORI, J. M., 1990, pp. 271-272; BARAUT I OBIOLS, C., 1978, p. 73; BARRAL I ALTET, X., 1998, pp. 121, 128-129; BLASCO I BORDAS, A. M., 1979, pp. 37-39; BRAUN, J., 1924, p. 112; BORONAT I TRILL, M. J., 1999, p. 215; CARBONELL I ESTELLER, E., 1974-1975, I; CARBONELL I ESTELLER, E. *et alii*, 1997, pp. 66, 135, 138-139, 157, 186; CARBONELL-LAMOTHE, Y., 1974, pp. 78, 84; CASELLAS I DOU, R., s.d., núm. 8; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2007b, pp. 130, 134, 145; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2008b; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2009c; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2011c; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2012; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., (en prensa); CATÁLOGO, 1906, núm. 269, pp. 66-67; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, pp. 388-389, XII, pp. 100-101; COOK, W. W. S., 1960a, pp. 21-22; COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., 1950, p. 222; COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., 1980, p. 152; DALMASES I BALANÀ, N. de y JOSÉ I PITARCH, J., 1985, pp. 201-202; ESCUDERO, A., 1961, p. 138; FOLCH I TORRES, J., 1926, pp. 70-73; FOLCH I TORRES, J., 1956, pp. 47-49; FOLDA, J., 2005; FRINTA, M. S., 1981; GRANELL TRIAS, E. y RAMON GRAELLS, A., 2006, pp. 216-217; GUDIOL I CUNILL, J., 1929, pp. 168-174; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1960-1961, II, pp. 210-211; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1980a-bis, p. 271, núm. 9; MORGAN, N., 1996, p. 109; MORGAN, N., 2004, p. 4; MUÑOZ, A., 1907, pp. 115-116; POST, C. R., 1930, I, pp. 259-261; RICHERT, G., 1926, p. 34; RIQUER I MORERA, M. de, 1996, p. 169; PAGÈS I PARETAS, M., 2004, pp. 62-63; SCHULER, K. F., 1993, p. 327, núm. 171; SUREDA I PONS, J., 1981a, p. 364; UDINA I ABELLÓ, A., 2001, pp. 110-111; VIGUÉ I VIÑAS, J. y BASTARDES I PARERA, A., 1978, pp. 131-134; YARZA LUACES, J. 1979, p. 306.

## Iglesia de Sant Vicenç d'Obiols

**A**UNQUE PERTENECE AL TÉRMINO MUNICIPAL de Avià, para llegar a Sant Vicenç d'Obiols hay que tomar en la AC-16 la salida de Gironella Norte y, posteriormente, el desvío hacia la Plana. Una vez allí, un camino sin asfaltar (debidamente indicado) conduce hasta Obiols.

El edificio que podemos admirar hoy en Obiols es resultado de sucesivas etapas constructivas (prerrománica y románica) y, en buena medida, de la restauración llevada a cabo

por la Diputación de Barcelona en 1959-1962. El hallazgo, en una sepultura, de una pieza numismática fechada hacia 687-702 ha servido para plantear la posibilidad de la existencia de un edificio tardoantiguo, hipótesis que no goza de consenso historiográfico. No cabe duda, sin embargo, de que en el año 888 la iglesia de Obiols (*quae est consecrata*) fue entregada a Ripoll por los condes Guifré y Guineguilda. En ese momento debía de haberse erigido ya alguna parte del edificio que



Vista general  
Ábside principal



Detalle del campanario en la  
fachada occidental  
Interior



conocemos; los sillares del ábside, de notables dimensiones, se suponen los elementos de más antigüedad del edificio. En un inicio debió de plantearse una construcción de tres naves, esquema más tarde desestimado. Debió de ser en el siglo X cuando prosiguió la construcción de la iglesia, de una sola nave con falso transepto y cubierta de madera.

Una reforma fechada a finales del románico supuso la sustitución de la cubierta de madera por una bóveda de cañón y, con ello, el refuerzo y el realce de los muros, lo que permitió abrir nuevas ventanas; asimismo, se suavizó la forma de herradura de los arcos de acceso a las capillas y se sustituyeron el fuste y el capitel derechos del arco triunfal; igualmente, se abrió un acceso en el hastial oeste, en sustitución del meridional. Sin embargo, durante la restauración del siglo XX se demolió la bóveda de cañón, para construir la techumbre de madera visible en la actualidad, con el fin de reintroducir la apariencia "prerrománica" del edificio

Texto y fotos: MBL

### Bibliografía

ABADAL I DE VINYALS, R. d', 1926-1952, pp. 164-172; ABADAL I DE VINYALS, R. d', 1962, pp. 187-197; ABADAL I DE VINYALS, R. d', 1980, p. 141; ALAVEDRA I INVERS, S., 1979, pp. 75-76; BARAUT I OBIOLS, C., 1978, p. 76; BARRAL I ALTET, X., 1976, p. 190; BARRAL I ALTET, X., 1981, pp. 178-179; BARRAL I ALTET, X., 1999, pp. 78-79; CARABASA I VILLANUEVA, L. *et alii*, 1994, pp. 16-17; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XII, pp. 111-114; CORTÉS ELÍA, M. A., 2002; GALICÓ, F. X., 1969, pp. 15-16; GRANELL TRIAS, E. y RAMON GRAELLS, A., 2006, p. 218; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1969, pp. 133-135; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1983, p. 19; MARCA, P. de, 1972, pp. 818, 859, 850, 930; PALLÀS ARISA, C., 1962, pp. 63-67; PUIG I CADA-FALCH, J., 1928, p. 16; SALRACH I MARÈS, J. M., 1977, pp. 10-23; SERRA I ROTÉS, R., BERNADICH, A. y ROTA, M., 1991, pp. 56-57; SITJES I MOLINS, X., 1977a, pp. 144-150; UDINA I MARTORELL, F., 1951, pp. 107-119; VILADÉS LLORENS, R., 2007a, pp. 63-64; VIGUÉ I VIÑAS, J. y BASTARDES I PARERA, A., 1978, pp. 127-129.

## Iglesia de Sant Martí (capitel)

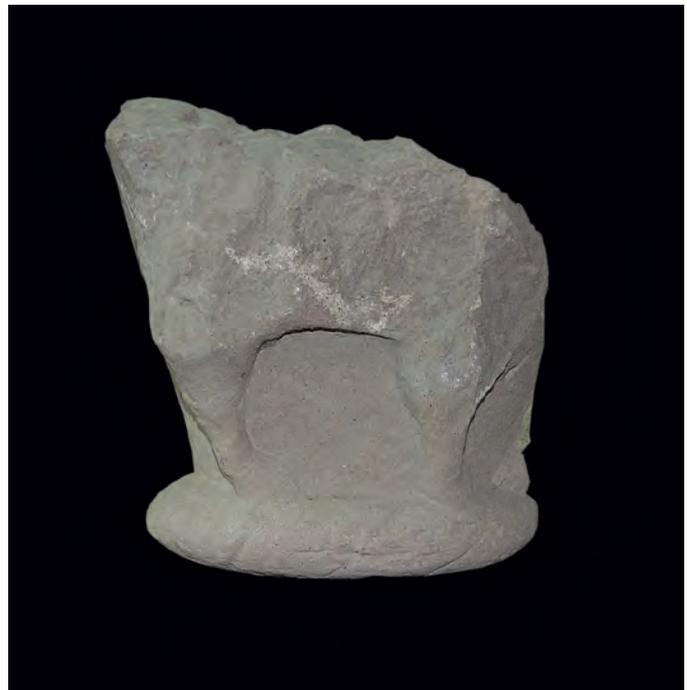
EN EL AÑO 907 se consagró el templo de Sant Martí d'Avià, que debió de ser la iglesia del castillo y cuyo carácter parroquial consta desde principios del siglo XIV. Según el acta de consagración, conocida gracias a copias dieciochescas, la construcción fue impulsada por el conde Guifré y su hijo Miró. De la fortaleza no se conserva ningún resto evidente y los vestigios de la iglesia son también escasos, ya que la construcción medieval fue derribada a finales del siglo XVIII y sustituida por otro edificio de nueva planta emplazado unos cien metros más al Sur.

En una vivienda particular del municipio (Cal Serra) se localizó un capitel muy deteriorado, custodiado hoy en la iglesia parroquial y que pudo pertenecer al antiguo edificio de Sant Martí. Otros restos encontrados en el lugar (sepultura, aparejo constructivo de época medieval) apuntan en esa dirección. El capitel, de piedra arenisca, mide unos 28 cm de altura –aunque mutilado en su parte superior– y 24 cm de diámetro en la base. En su decoración, muy tosca, se puede intuir la presencia de unos cuadrúpedos. La pieza no se asemeja a otros capiteles de iglesias prerrománicas cercanas, por lo que debería descartarse su pertenencia al templo del siglo X. Muchas más semejanzas presenta con capiteles del siglo XII avanzado o principios del siglo XIII (Pedret, Sant Pau de Casserres), por lo que si –como parece– perteneció a Sant Martí, habría que pensar en una reforma del edificio para las fechas mencionadas.

Texto y foto: MBL

### Bibliografía

ABADAL I DE VINYALS, R. d', 1980, p. 88; BARAUT I OBIOLS, C., 1978, pp. 75-77; BOLÓS I MASCLANS, J. y PAGÈS I PARETAS, M., 1986b, pp. 180, 207;



Capitel

CAMPRUBÍ SENSADA, J., 2001, pp. 197-216; CAMPRUBÍ SENSADA, J., 2006, pp. 129-151; CARABASA I VILLANUEVA, L. *et alii*, 1994, p. 15; CASELLES PLA, I., ROSINYOL LOCUBICHE, J. M. y SANTANDREU SOLER, M. D., 1998-1999, I, pp. 24-25; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XII, pp. 44, 99-101; CORTÉS ELÍA, M. A., 2002; CORTÉS ELÍA, M. A., 2007, pp. 71-74; DELCOR, M., 1988; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1969 (1973); MIRET I SANS, J., 1901, p. 154; SITJES I MOLINS, X., 1977a, pp. 187-204; VILADÉS LLORENS, R., 2007a, pp. 64-66; VILADÉS LLORENS, R., 2007b, pp. 24-43.