

BARBERÀ DEL VALLÈS

La primera mención documental al topónimo Barberà aparece en un documento del *Cartulario* del monasterio de Sant Cugat del Vallès, de finales del siglo x. En el año 1005 el castillo de Barberà es mencionado en las disposiciones testamentarias de Guitard, que cedió la mitad del castillo y de su término a la catedral de Barcelona, mientras que la otra mitad fue destinada a la también barcelonesa iglesia de Sant Miquel. El núcleo de población original creció en época medieval alrededor de la iglesia parroquial de Santa Maria, consagrada en el siglo xii por sant Oleguer, obispo de Barcelona. Posteriormente, ya en el siglo xviii, surgió un nuevo núcleo, cerca de l'Hostal Nou, en la encrucijada de caminos que llevaban de Sabadell a Barcelona, y de Sant Cugat del Vallès a Santa Perpètua de Mogoda.

Castillo de Barberà

LA PRIMERA MENCIÓN del castillo de Barberà aparece a principios del siglo xi, en el citado testamento de Guitard (1005). Un año después, los condes de Barcelona, Ramon Borrell y Ermessenda confirmaron esta donación.

Los edificios y estructuras que hoy conforman el castillo de Barberà son el resultado de distintas fases constructivas que responden a una ocupación prolongada a lo largo de los siglos, así como a diferentes reformas y añadidos realizados en la estructura original, llevados a cabo sobre todo en época moderna. El núcleo primitivo se habría construido entre finales del siglo x y principios del xi. En esta primera fase el castillo estaba compuesto por un recinto amurallado, una

capilla y una torre circular. De todo ello solo se conserva la parte baja de la torre, junto con algún otro vestigio menor. Existe también un muro fechado entre los siglos xi y xii e indicios de intervenciones en el recinto en los siglos xiii y xiv. El castillo sufrió nuevas remodelaciones en época moderna, y se vio nuevamente alterado por los cambios realizados durante el período que funcionó como masía (siglos xix-xx). El aspecto actual del conjunto es el resultado de la intervención de rehabilitación entre los años 1989 y 1992.

Texto y foto: MBA



Vista general

Bibliografía

ALOY I SONADELLES, D. y LLEONART I SILVESTRE, M., 1981a; BURON I LLORENS, V., 1989, p. 262; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XVIII, pp.

87-88; CASTELLS CATALANS, ELS, 1967-1979, II, pp. 7-15; RIUS I SERRA, J., 1945-1947, I, pp. 142-144, doc. 171; VALL I RIMBLAS, R., 1983, p. 258; VILA I CARABASA, J. M. *et alii*, 2002.

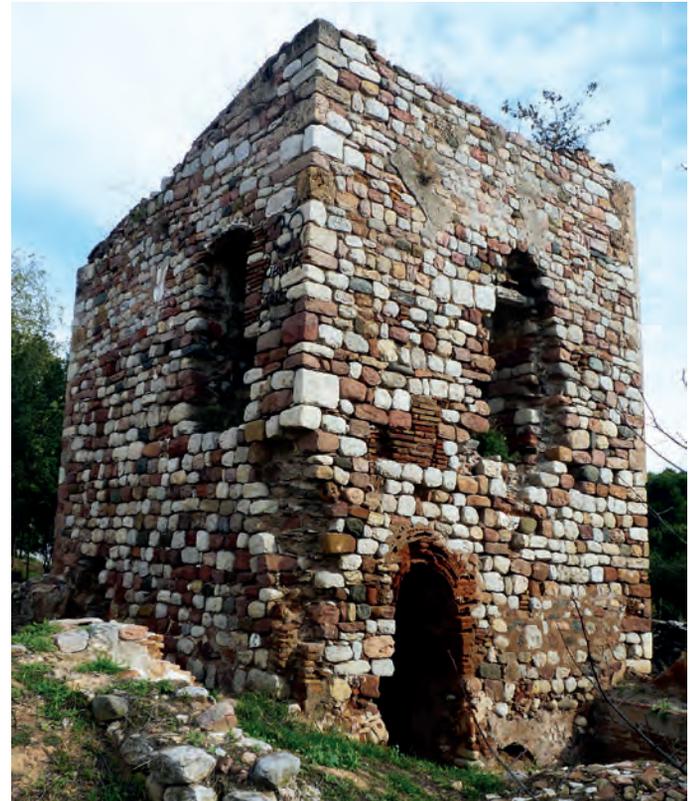
Torre de ca n'Altimira

LAS RUINAS DE LA ANTIGUA TORRE de ca n'Altimira se encuentran en la margen oriental del río Ripoll, en un emplazamiento estratégico para el control del valle y del curso fluvial.

La torre fue descubierta a principios de los años 70 del siglo XX tras la demolición de la masía de ca n'Altimira. Hasta entonces no había sido visible al hallarse incluida dentro de la casa. Según estudios recientes –derivados de una intervención arqueológica llevada a cabo en el año 2008–, la primera mención documental de esta torre se remonta al siglo XI (1074). En este momento se encontraba situada dentro del término del castillo de Barberà.

Actualmente solo se conservan algunos muros y estructuras de la antigua masía, mientras que la torre, de planta cuadrangular y forma prismática, alcanza unos 6 m de alto. Solo se conservan dos pisos, el inferior cubierto con bóveda de cañón ligeramente apuntada. Existen tres aberturas en los muros de la torre. Dos de ellas, situadas en un mismo muro, quizás pertenecen a la estructura original, aunque fueron objeto de una remodelación posterior. Contrariamente, es posible que la puerta del muro oeste se abriera ya durante el período en que la torre fue integrada como parte de la masía, para poder comunicar con el resto de las estancias. El aparejo está formado por sillarejos bastante uniformes de tamaño medio y sillares de mayor tamaño en los ángulos. Existen algunas consolidaciones de los muros realizadas con ladrillos. La estructura original de la torre ha sido datada entre los siglos XI y XII.

Texto y foto: MBA



Vista general

Bibliografía

BURON I LLORENS, V., 1989, p. 262; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XVIII, pp. 94-95; SUBIRANA I FÀBREGAS, C., BELMONTE, C. y MORET I PUJOL, L., 2008.

Iglesia de Santa Maria

SANTA MARIA DE BARBERÀ es una de las iglesias románicas más interesantes y mejor conservadas de la región metropolitana de Barcelona; presidida por su esbelto campanario, conserva su aspecto arquitectónico original, así como el excelente ciclo pictórico que decora el interior del templo, uno de los pocos conjuntos murales catalanes emplazados todavía *in situ*. La iglesia se ubica en el extremo

noreste del núcleo poblacional de Barberà del Vallès, entre la calle de Santa Maria, que cierra la trama urbana de la población, y el río Ripoll, que fluye bajo una pequeña depresión y cruza de Norte a Sur el término municipal. El acceso al templo y a su entorno ajardinado se realiza fácilmente por la carretera de Barcelona (N-150), girando hacia el Este por la llamada vía de sant Oleguer. Esta calle conduce di-

rectamente al edificio, popularmente conocido en la ciudad como "la Romànica".

La actual iglesia debió de ser edificada en la segunda mitad del siglo XI, cronología que se aviene con sus características arquitectónicas y que puede relacionarse, además, con dos legados *ad opera* documentados respectivamente en los años 1067 y 1074. Es posible que existiera, sin embargo, un templo anterior, del que nada se conoce pero que quizás puede identificarse con una de las iglesias mencionadas en la confirmación de los legados testamentarios del vizconde de Barcelona, Guitard, a la catedral y a la iglesia barcelonesa de Sant Miquel, confirmación que otorgan los condes Ramon Borrell y Ermessenda en el año 1005. En este documento (aunque no en el testamento del vizconde, fechado unos meses antes) se mencionan genéricamente varias iglesias situadas en el término del castillo de Barberà (*ecclesias qui ibidem sunt fundatas*), entre las cuales debe contarse la capilla del propio castillo (dedicada a santa Coloma y bien documentada en el siglo XI) y probablemente también la Santa Maria que nos ocupa.

Si existió este primer templo, debió de ser sustituido por la bella fábrica románica conservada hasta nuestros días. Una tradición historiográfica bastante repetida insiste en que el nuevo templo fue consagrado por el obispo de Barcelona, Oleguer, célebre y santificado prelado que estuvo al frente de la diócesis barcelonesa entre los años 1116 y 1137, y que fue también arzobispo de Tarragona. Es cierto que se conocen varias consagraciones en la región vallesana por parte de este obispo, pero la de Santa Maria de Barberà, precisamente, no

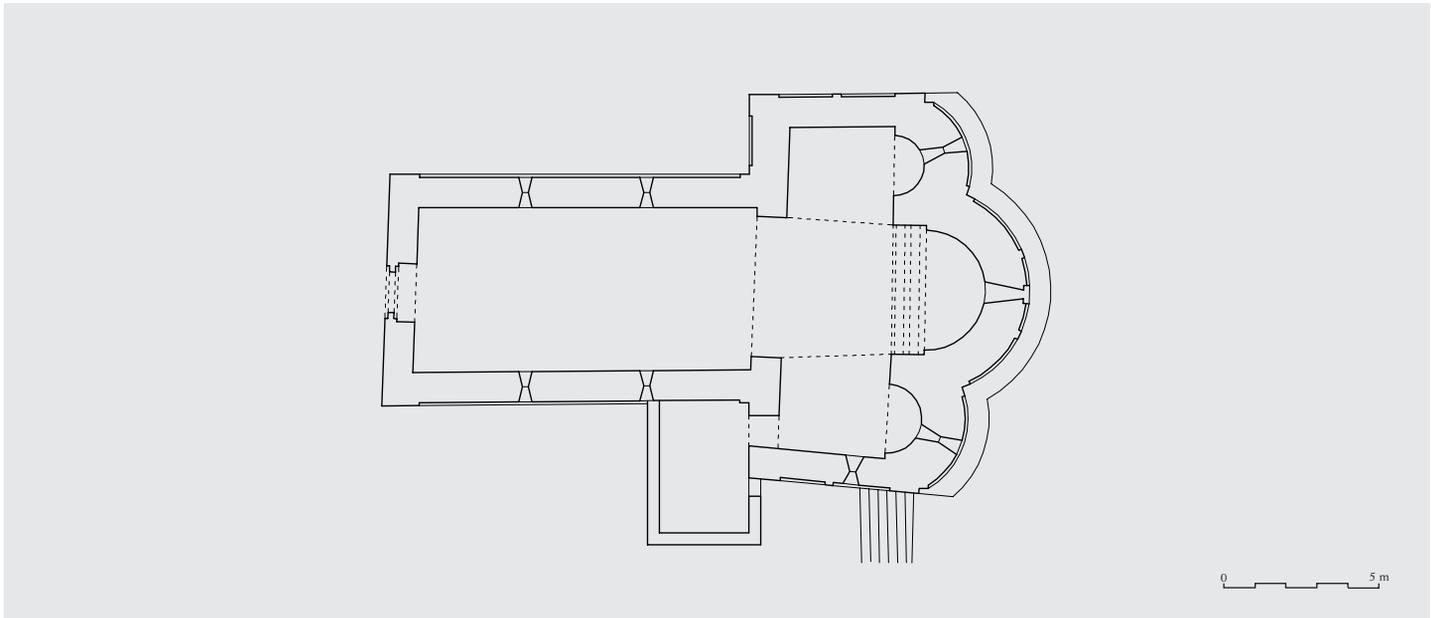
está documentada. Es posible, pues, que se trate solamente de una leyenda erudita, aunque la tradición local es potente y tiene amplia difusión en las publicaciones sobre el templo.

La iglesia sí aparece mencionada en varios documentos conservados de los siglos XI y XIII. En 1098 parece tener ya categoría parroquial, según se desprende de una donación de terrenos situados en su término. Más tarde, en 1123, el templo recibe un viñedo en el testamento conjunto de la dama Magència y de su hijo Berenguer, dictado antes de marchar ambos en peregrinaje a Tierra Santa. En 1138 se le concede un morabetino en el testamento de Bernat Guillem de Santa Coloma, señor del castillo de Barberà (cuya capilla dependía de Santa Maria), y en 1143 un personaje llamado Vidià que testa antes de partir en peregrinación a Compostela, concede a s. *Marie de Barberano et suo sacerdoti iiii morabetinos per missas*.

Otro documento relacionado con el templo, fechado también en 1143, ha provocado cierta confusión. Se trata de una donación de bienes territoriales a la orden del Temple por parte del noble Guillem Berenguer de Fonollor y de su esposa, quienes entregan *totam illam partem nostram et nostrum directum quod habemus (...) in omni alodio quod (...) habemus in terminis parrochiarum Sancte Perpetue de Mogoda et Sancte Marie Antiqua et Sancte Marie de Barberano et Sancti Stephani de Ripollete et Sancti Petri de Rixacho*. Parte de la historiografía interpreta erróneamente que se trata de la cesión de la iglesia a la orden templaria, aun cuando el texto es explícito en nombrar como objeto de la donación solamente ciertos alodios habidos en su término parroquial. Tampoco es posible pensar que el texto alude a

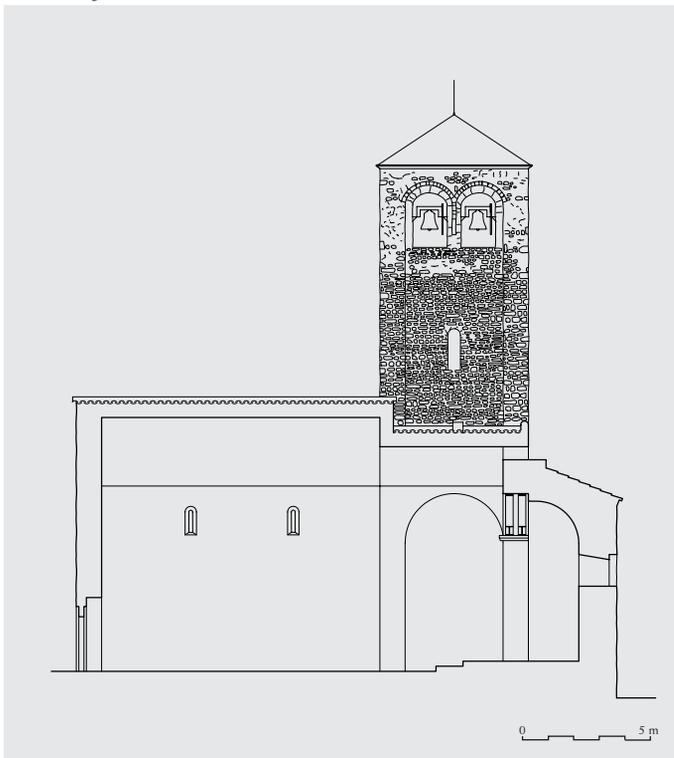


Vista general



Planta

Sección longitudinal



Sección transversal



la homónima iglesia de Santa Maria de Barberà de la Conca (en la actual provincia de Tarragona), templo que sí estuvo en una destacada posesión templaria pero que nada tiene que ver con la región vallesana, en donde se sitúan todas las parroquias mencionadas en la donación.

Hay alguna otra mención documental a Santa Maria de Barberà del Vallès a finales del siglo XII, por ejemplo en el

testamento de 1195 del señor local, Guillem de Santa Coloma (hijo del Bernat Guillem anteriormente citado), quien deja también un morabetino a la iglesia y a su clérigo. Las noticias posteriores son mucho más escasas, aunque se conservan varias referencias a los distintos altares que fueron añadidos más tarde al templo, cuya fábrica se vio modificada con el paso de los siglos. Varias fotografías de principios del siglo XX permiten

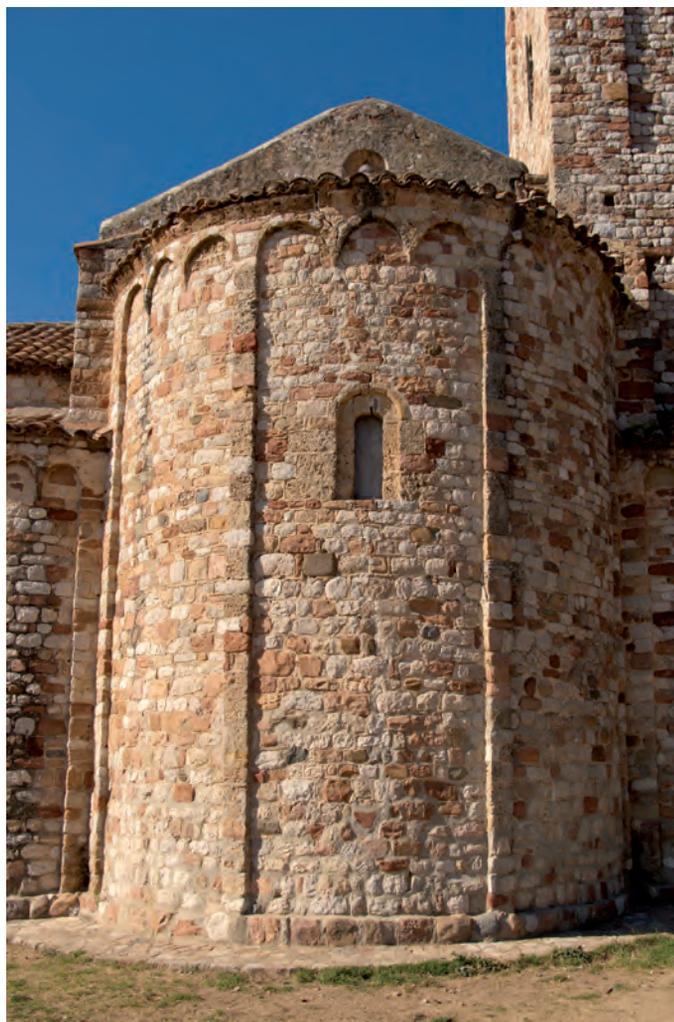
observar todavía algunos cuerpos añadidos a los muros románicos, singularmente un pequeño *comunidor* alzado en la parte occidental del tejado, y un par de capillas de planta rectangular, adosadas respectivamente a los muros meridional y septentrional. En el interior hubo por lo menos un gran retablo barroco situado en el altar mayor, fundamentalmente pictórico, del que también queda recuerdo gracias a las imágenes antiguas.

Por supuesto, la importancia de Santa Maria de Barberà deviene de las pinturas murales de su cabecera, descubiertas a partir de 1919 (primero las del ábside central, escondido tras el retablo barroco —que pronto sería retirado—, y algún tiempo más tarde las de los absidiolos) por Manuel Trens, director del Museu Diocesà de Barcelona, bajo la gruesa capa de enlucido con la que estaban cubiertas las paredes de la iglesia. Tras la publicación del descubrimiento, el interés por la consolidación y restauración de las pinturas fue rápidamente en aumento, y de hecho las pinturas de los absidiolos fueron ya entonces arrancadas y recolocadas en unas grandes estructuras de madera contrachapada, que se adaptan a la superficie muraria. También por entonces se modificó el entorno de la iglesia y se hicieron algunas reformas en el propio edificio: se suprimió el *comunidor* del tejado y se modificó también una ventana situada en la fachada occidental (que en algunas fotos antiguas es rectangular, y en otras geminada), a la que se dio la forma actual, con doble derrame y arco de medio punto.

Cabe decir que la superficie pictórica descubierta en 1919 era sensiblemente mayor a lo conservado en la actualidad, tal y como revela la documentación fotográfica. La iglesia sufrió desperfectos importantes durante la Guerra Civil, al ser incendiado su interior en el año 1936; las pinturas se deterioraron todavía más, y algunas se perdieron completamente, en particular las que decoraban la bóveda del crucero. Lo conservado fue objeto de nueva restauración en 1948, al detectarse un importante problema de humedad filtrada por los muros, problema que continua existiendo en la actualidad. Dicha restauración formó parte de un programa general de rehabilitación del edificio, dirigido por el arquitecto Alejandro Ferrant Vázquez, que supuso la supresión de las capillas laterales (presumiblemente barrocas) y de algún otro cuerpo adosado al edificio, así como la restauración general de toda la fábrica románica. El aspecto actual del templo, desnudo de arreglos ornamentales, y aislado en un pequeño llano, deriva en último término de ese momento.

De todos modos, después del año 1948 se han realizado varias intervenciones más, tanto sobre las pinturas (de nuevo, para solventar problemas de humedad) en 1965, como sobre distintas partes de la estructura arquitectónica (básicamente, el ábside central) en 1984. Pese a todo, continúan hoy los problemas estructurales y las grietas resultan perfectamente visibles en distintas partes del edificio, singularmente en el ábside mayor.

Santa Maria de Barberà es un edificio bellamente compuesto, de volúmenes compactos y bastante armónicos pese a ciertas anomalías de diseño, al regazo de la elevada torre-



Ábside

campanario que se alza sobre el brazo septentrional de su transepto. La iglesia presenta planta de cruz latina, con una única nave de notable amplitud, y una cabecera de cierta potencia vertical pero de disposición reducida en planta. Ello causa algunas irregularidades en la relación de ambos cuerpos, pero no parece que estas se deriven de un cambio de proyecto constructivo (la uniformidad de los muros es indiscutible); cabe achacarlas, más sencillamente, a la evolución puntualmente desafortunada de los trabajos de edificación. En este sentido, el ábside mayor va presentado por un arco presbiteral cuya luz resulta bastante menor a la anchura de la nave del templo y, para solventar la diferencia, el crucero arranca de un codillo ancho y luego reduce progresivamente su amplitud hasta cuadrar con el ábside central; es una solución un tanto incómoda (resulta un crucero de planta trapezoidal) pero finalmente efectiva. Completan la cabecera dos absidiolos de tamaño menor, que se abren directamente, en batería, a los cortos brazos del transepto.

Las cubiertas del templo son todas pétreas, con las habituales bóvedas en cuarto de esfera sobre los ábsides y una



Interior

particular composición de bóvedas de cañón en el resto de los espacios. Así, la nave central cubre con una bóveda seguida, ligeramente apuntada, que limita en el codillo ya mencionado del que arranca el crucero. La bóveda del crucero sigue el mismo eje longitudinal, mientras que los brazos del transepto se cubren con bóvedas en disposición transversal, notablemente más bajas. Todas las cubiertas se mantienen encaladas, por lo que es difícil asegurar que se trate, en todos los casos, de elementos originales. Sí es original la bóveda del crucero (cuya decoración pictórica, hoy desaparecida, se rastrea en las fotografías de comienzos de siglo XX) y probablemente también lo sean las que cubren los brazos del transepto. En cambio, la bóveda apuntada de la nave (que es bastante irregular en algunos sectores, sobre todo en el extremo occidental) podría pertenecer a una reforma tardía, quizás de época bajomedieval.

El acceso al interior del edificio se realiza mediante una portada muy simple situada en la fachada occidental, formada por un doble arco en degradación, adovelado; no parece obra original, lo que corrobora el irregular aspecto de la abertura, más alta, en el lado interno. Iluminan el cuerpo de la nave cuatro ventanas de doble derrame, dos en cada muro lateral, bajo el arranque de la bóveda, además de la ventana de gran tamaño que hay en la parte superior de la fachada occidental, la cual —como se ha dicho— fue remodelada a comienzos de siglo XX.

Por lo que respecta a la cabecera, hay una ventana en el eje de cada ábside, de doble derrame las de los absidiolos

y de derrame simple la del ábside central, que en el exterior queda enmarcada por un austero arco en degradación (y cuya forma tal vez no sea original, pues la ventana fue reformada en algún momento tardío, con lo que se perdió parte de una imagen de la Virgen pintada en el interior). Dos vanos más, de tamaño menor, se sitúan respectivamente en la parte superior del hastial de la iglesia (encima del ábside) y en la fachada del transepto sur, la segunda claramente descentrada y en forma de óculo. La cronología de estas últimas dos ventanas es difícil de determinar; si son románicas, parecen abiertas un poco al margen de la idea del proyecto primitivo.

A la equilibrada composición volumétrica del templo, especialmente reseñable en el sector oriental, se suma la vistosa combinación del sillarejo (que es de pequeño tamaño, y forma cuadrangular) a base de materiales locales de colores variados, habitual en la arquitectura vallesana de la segunda mitad del siglo XI; aquí ofrece un resultado decorativo de innegable valor, sin estridencias. En realidad, no hay apenas más ornato ni en el interior ni en el exterior del templo, a excepción de la articulación de los paramentos característica del primer románico (a base de la habitual combinación de arquillos ciegos y lesenas) que se dispone con esmero en los tres ábsides, en el extremo meridional del transepto y en la parte inferior del campanario, donde destaca, además, un solitario friso de dientes de sierra, cuya situación alude explícitamente a la altura de las cubiertas del templo.

El campanario resulta ciertamente sólido: una imponente torre prismática que se monta sobre el transepto septentrio-



Cabecera

nal y cuyas cuatro fachadas presentan la parte central ligeramente rebajada, en una versión simplificada de la articulación mural característica de las torres catalanas del siglo XI. Dentro del paño rebajado se acomodan perfectamente las ventanas, que pese a la notable altura de la torre definen únicamente dos pisos. En el superior, los lados este y oeste disponen de elegantes aberturas geminadas, sin duda originales, mientras que en los costados norte y sur estas se sustituyen por dos ventanales de mayor tamaño para la ubicación de las campanas. Más abajo, el segundo piso de la torre es revelado por una única ventana rectangular por lado, que queda justo por encima de las cubiertas de la iglesia.

Desde el punto de vista arquitectónico, Santa Maria de Barberà es un templo sin duda interesante, una versión rural pero bastante conseguida de las fórmulas del primer románico de época (relativamente) avanzada. De todos modos, y como se ha dicho antes, su importancia y reconocimiento se deben particularmente a las pinturas murales que decoran la cabecera. A pesar de su conservación parcial, e incluso pese a la notable degradación de lo conservado, las pinturas de Barberà se encuentran entre las más interesantes del románico catalán por su extensión y, sobre todo, por su peculiar iconografía, que cuenta con escasos paralelos en dicho entorno.

Desde su descubrimiento, las pinturas han suscitado un notable interés por parte de los especialistas. Son mencionadas prácticamente en todas las publicaciones generales sobre pintura románica catalana, y además han sido objeto de va-

rios estudios específicos. La original personalidad de su estilo, la identificación de dos talleres distintos y el hecho de que la mala conservación dificulte el análisis en profundidad de las escenas, han suscitado una cierta disparidad de opiniones con respecto a los artífices del conjunto y a sus modelos formales. En los últimos tiempos, se ha dedicado especialmente a las pinturas la especialista hebrea Lily Arad, a quien se debe la más completa monografía sobre el conjunto, publicada en el año 2010 (a partir de una tesis doctoral de 1998) y de intencionalidad eminentemente iconográfica.

Los gruesos muros de la iglesia ofrecen una superficie amplia y espaciosa para la decoración, que se limitaba a la zona de la cabecera. En la actualidad, las pinturas ocupan efectivamente los tres ábsides, incluyendo el arco presbiteral que antecede al ábside mayor, así como los paños de muro que median entre los ábsides. Como se ha dicho anteriormente, las fotos antiguas constatan que estuvo también policromada la bóveda del crucero, así como los ángulos occidentales del mismo crucero. De lo conservado, hay partes que son perfectamente reconocibles mientras que otras están muy erosionadas; en los sectores donde falta más policromía se han restaurado o perfilado algunas figuras y otros elementos, sin demasiada fortuna. La mayor parte de inscripciones que completaban las escenas se han perdido también.

Desde un punto de vista conceptual, el conjunto pictórico se articula en base a la decoración de los tres ábsides, que delimitan tres ejes temáticos sustancialmente distintos. La suma final de los significados literales y simbólicos de lo re-

presentado condiciona el valor programático de las pinturas en una doble lectura teológico-política, que incide, por una parte, en la Salvación por la vía del sacrificio de Cristo, y por otra parte en la soberanía de la Iglesia sobre las autoridades temporales. Este segundo aspecto, naturalmente característico de la decoración de estructuras eclesíásticas en la época del románico pleno, tiene una dimensión particularmente enfática en Barberà, y una original disposición.

La dimensión más estrictamente teológica de la decoración se concentra, como es lógico, en el eje central de la iglesia. Así, la iconografía del ábside mayor se relaciona estrechamente con los temas desplegados en el crucero (incluyendo bóveda y muros inferiores), por lo que cabe entender ambas zonas como parte de un único conjunto. Por supuesto, el *cul-de-four* absidal y la bóveda de cañón del crucero marcan los puntos principales, en realidad, de toda la composición pictórica, estableciéndose además un franco diálogo entre ambos espacios, que compartían el carácter escatológico.

La figura que presidía el ábside está casi completamente desaparecida (se ha repintado modernamente), pero cabe suponer con cierta seguridad que se trataba de la *Maiestas Domini*: Cristo sentado en un trono, inscrito en la mandorla y flanqueado por los símbolos evangélicos del Tetramorfo, que se conservan solo en el costado septentrional, y muy parcialmente. Cabe señalar que parte de la historiografía ha interpretado la figura central en un sentido distinto, identificando los escasos restos —su parte inferior— con una imagen de la Virgen y el Niño; sin embargo, es una hipótesis poco probable.

Al parecer, una segunda imagen mayestática de Cristo centralizaba la desaparecida composición de la bóveda del crucero, cuyos rastros se conocen por las fotografías tomadas en la época del descubrimiento de las pinturas. En torno a este segundo Cristo, nimbado y nuevamente enmarcado por una mandorla, se emplazaban, en disposición radial, un número indeterminado de Ancianos (menos de los canónicos veinticuatro, al parecer), con el cáliz y el instrumento musical en sus manos; las fotos atestiguan figuras de notable calidad, en posición oferente. Tres o cuatro representaciones de ancianos más, igualmente desaparecidas, se situaban en el paño de muro que une la bóveda con el coronamiento del arco absidal. Aunque la representación de los Ancianos del Apocalipsis tiene algunos paralelos en la pintura catalana del siglo XII (el caso de Sant Martí de Fonollar, en el Vallespir, es el más conocido), el esquema de composición a base de círculos concéntricos confiere a la pintura de Barberà un carácter excepcional, pues no se encuentra en ningún otro ejemplo conocido.

De nuevo en el ábside central, completa la Teofanía superior un amplio ciclo narrativo sobre la Infancia de Cristo, que se organiza en tres registros horizontales, dispuestos en el cilindro absidal. En realidad, este ciclo se inicia en la parte izquierda del arco presbiteral, donde se ha desplazado la escena de la Anunciación, que prácticamente no se reconoce

debido a la erosión de la capa pictórica (pero no parece —siguiendo el análisis de Lily Arad— que puedan aceptarse otras hipótesis para la identificación de dicha escena). Ya en el muro propiamente absidal, y siempre en el registro superior de la composición, se sitúan (de izquierda a derecha) las escenas de la Visitación, la Natividad, el Baño de Jesús y la Anunciación a los pastores, dos a cada lado de la ventana del ábside (con intradós decorado con motivos geométricos), que centraliza la composición.

El ciclo cristológico se completa en el registro medio. Justo bajo la ventana se sitúa una imagen de la Virgen con el Niño, conservada solo en parte, que refuerza icónicamente el eje vertical del ábside, al tiempo que ejerce de foco lateral para la escena de la Epifanía, que se desarrolla a su izquierda. En un recurso compositivo particular, pero no extraño en el románico catalán (Santa Maria de Taüll), las tres figuras de los Reyes Magos se relacionan a la vez con una imagen del rey Herodes, situada en el extremo izquierdo; se relatan pues, a partir de una única representación de los Magos, dos escenas distintas: primero la visita a Herodes, y luego la Adoración del Niño.

El ciclo se cierra en la parte derecha con una imagen algo extraña en un contexto de Infancia: la Entrada de Cristo en Jerusalén, que en realidad conecta (puede que en alusión explícita) con los inicios de la Pasión. Probablemente, la ciudad con personajes asomados a las murallas que aparece representada ya en la zona del arco presbiteral es la Jerusalén de esa misma escena, que, como la Anunciación del otro lado, queda ligeramente fuera del marco compositivo definido por el ábside, pero se inscribe en el contexto argumental de lo narrado allí.

El registro inferior del semicírculo absidal se decora con la habitual representación de velos y cortinajes, recurso decorativo permanente en el románico catalán que aquí se ejecuta sin demasiados alardes, a base de sencillas telas blancas con robustos pliegues ondulares; no hay añadidos anecdóticos, como en otros conjuntos, lo que en cierta forma es curioso pues el gusto por lo decorativo y el detalle no es para nada ajeno a las pinturas de Barberà.

En el arco presbiteral, a las imágenes ya comentadas de la Anunciación y de la ciudad de Jerusalén se suman, en la parte inferior izquierda, una escena identificada como el Juicio de Salomón, y en la parte superior derecha, la representación del Pecado Original con una curiosa imagen anatómicamente indiferenciada de Adán y Eva. Ambos motivos se relacionan conceptualmente con sus respectivos *pendants*, dialogando el primero con la imagen de Jerusalén, que le sirve de marco geográfico, y el segundo con la escena de la Anunciación, en una paradigmática alusión a la dualidad femenina entre la primera mujer y la Virgen (Eva-Ave). El programa se completaba, en el intradós del arco, con las imágenes perdidas de las ofrendas de Caín y Abel, flanqueando un *clippeo* central en el que probablemente se encontraría representado el *Agnus Dei*. Es este un tema frecuente en la decoración de los ábsides ro-



Escena del Nacimiento

Pinturas del absidiolo sur



Detalle de la escena de la Epifanía

Escena de la Invención de la Santa Cruz en el absidiolo norte



mánicos catalanes, de evidente sentido eucarístico y que alude al mismo tiempo a la dicotomía entre el buen y el mal cristiano. Una interpretación "feudal" de las ofrendas en relación con la percepción de los diezmos (que propone Lily Arad) es harto más difícil de probar sin algún testimonio textual claro al respecto, aunque ciertamente convendría al carácter marcadamente político del programa decorativo del templo.

Sigue la policromía en los paños de muro que delimitan el crucero y que separan el ábside central de los laterales. Cuatro grandes figuras articulan aquí la decoración, presididas por una imagen de la Virgen con el Niño situada en la parte inferior del costado derecho; enmarcada bajo arquería, es la segunda visión de María tras la representada en el muro absidal. La acompañan probablemente tres figuras angélicas, una en la parte superior del mismo costado derecho, y otras dos en el lado izquierdo, de las cuales la superior ha desaparecido por completo. También han desaparecido los personajes que ocupaban la cara interna de los dos machones occidentales del crucero, que en cierto modo han de relacionarse con las figuras comentadas y que, en todo caso, se presentaban en similar formación y dimensiones. Los dos del machón

izquierdo son más o menos reconocibles en las fotografías antiguas: en la parte superior el arcángel Miguel, espada en mano, y en el registro inferior una figura santa, nimbanda.

Hasta aquí se ha presentado el primero de los tres ejes temáticos de la decoración de la iglesia, sin duda el eje principal por ocupar los espacios más significados del edificio. La base iconográfica no presenta grandes novedades en lo esencial (elementos escatológicos, más ciclo cristológico), aunque la decoración del arco presbiteral sí aporta una considerable dosis de originalidad, en particular debido a la presencia del Juicio de Salomón, que es muy poco habitual en los programas pictóricos de la época (aunque tiene un paralelo significativo en la portada escultórica de Santa Maria de Ripoll), y también debido a la inclusión puntual de la imagen de Adán y Eva, que se repite en conjuntos catalanes coetáneos pero que aquí aparece extrañamente aislada, sin formar parte de un desarrollo narrativo del Génesis.

La decoración de los absidiolos complementa y completa el programa principal, y es fundamental para comprender la transcendencia política de la imagerie pintada, aunque por supuesto este contenido "político" es significado a partir



Pecado Original en el arco presbiteral

de una iconografía histórico-religiosa. Así, en el absidiolo del lado meridional el tema desarrollado discurre en torno a los apóstoles Pedro y Pablo, mientras que el absidiolo septentrional está dedicado a la Invención de la Santa Cruz, en época del emperador Constantino.

Una composición que deriva directamente de la *Traditio Legis* paleocristiana preside la bóveda del absidiolo meridional, con la figura de Cristo presentando a los dos pilares de la Iglesia, Pedro y Pablo, que cargan respectivamente las llaves y el libro; destacan además los dos arbustos perfilados entre las figuras, que confieren a la escena un entorno paisajístico, posible herencia de los modelos antiguos de representación de la *Traditio*. En la franja decorativa que separa la bóveda del muro del ábside se conservan restos de una inscripción aparentemente alusiva a los apóstoles (TE...CE...SOLIS PETRU HIV), que probablemente recorría todo el ancho del muro. Más abajo, ya en el cilindro absidal, se han representado varias escenas de la vida y martirio de san Pedro y san Pablo, en una original composición que prescinde de registros horizontales estrictos y que, en cambio, utiliza de forma muy creativa los distintos niveles de la superficie parietal.

En la parte superior izquierda se ha identificado la Predicación de Pedro y Pablo, en una escena en que ambos apóstoles, junto con un tercer personaje nimbado, se dirigen a un grupo variado de oyentes situado en un contexto archi-

tectónico. Al otro lado de la ventana absidal se representa la Crucifixión de Pedro, que parece ser presenciada por las figuras de un obispo y de otros dos personajes, probablemente femeninos, situados en el extremo derecho inferior delimitado por la cruz invertida del martirio; es sugestiva la hipótesis de que se representen aquí los comitentes de las pinturas, aunque el notable deterioro de la imagen no permite confirmarlo con seguridad. Bajo el martirio de Pedro, al otro lado de la cruz invertida, se representa la escena igualmente poderosa de la Decapitación de san Pablo, en una dinámica composición entre el apóstol, agachado, y el verdugo alzando la espada. Por último, en el extremo inferior izquierdo del absidiolo hay un grupo de figuras nimbadas de identificación problemática, y bastante deterioradas; es probable que se trate de un grupo de santos contemplando el martirio de los apóstoles.

En lo que respecta al absidiolo del lado norte, preside su bóveda una rica imagen *gemmata* de la Santa Cruz, flanqueada por las figuras de Constantino (santificado, con nimbo y corona, y conservando la inscripción identificativa: C TAN TIN US) y santa Helena, de grandes dimensiones y excelente factura. En otro ejemplo de composición enriquecida, en la parte inferior se representa la escena del descubrimiento de la Santa Cruz con un grupo de figuras de menor tamaño presenciando el milagro del joven resucitado, cuya presencia aquí parece aludir muy conscientemente –como detalla Lily Arad– a la clásica imagen de la resurrección de Adán a los pies del Calvario. De hecho, las alusiones al Sacrificio de Cristo inherentes a la escena se completan con la aparición en el cielo de dos ángeles turiferarios, imagen asociada típicamente a la representación plástica de la Crucifixión.

Bajo la compleja imagen principal, ya en la zona del cilindro del ábside, hay dos escenas más que han sido identificadas como parte de un pequeño ciclo sobre la Invención de la Cruz (que culmina, pues, en la parte superior). La del costado izquierdo apenas se conserva, pero puede identificarse gracias a las fotografías antiguas con el interrogatorio de Judas por santa Helena que conduce a la identificación de la Cruz. Luego, a la derecha y todavía visible, aparece el propio Judas (con inscripción: IUDA) postrado y orando frente a la Cruz recuperada.

El aporte significativo de los programas temáticos de los dos absidiolos laterales es fundamental, como se ha dicho, para la connotación política del conjunto decorativo de Barberà del Vallès. Mientras que en el sector central se ofrece un contenido teológico relativamente estándar, los laterales inciden en los valores de la Iglesia como representante de Cristo en la Tierra, y en el poder y jerarquía de la institución sobre las circunstancias y poderes temporales. El acento en las figuras de Pedro y Pablo revela el compromiso de Roma con la esfera de lo terrenal (la versión de la *Traditio Legis* es significativa en este sentido), y es además imagen arquetípica del reformismo gregoriano, que capitaliza la lucha del estamento eclesiástico frente a los poderes feudales en la plena Edad Media. Incide en esta misma cuestión el protagonismo de Constantino en

el absidiolo septentrional, modelo de gobernante laico sometido a la primacía eclesiástica que, aquí, debe relacionarse directamente con los apóstoles del absidiolo contrario. Pedro y Constantino, especialmente, representan pues modelos de autoridad siempre bajo el amparo de Cristo.

Por lo demás, el ciclo sobre la *Inventio Crucis* revela la importancia del culto a la Santa Cruz en el condado de Barcelona (cuya catedral le estaba dedicada desde antiguo), culto reforzado por el bien documentado apego de las elites catalanas al peregrinaje a los Santos Lugares, y todavía más por el ambiente de cruzada que caracterizó los ambientes nobiliarios de la Europa del siglo XII. Además, el exitoso reinicio, a mediados de esta centuria, de la expansión territorial catalana hacia el Sur, retomando las conquistas sobre territorios musulmanes, permitió una cierta transposición del concepto a la geografía local y su alusión más o menos explícita en varias representaciones plásticas vinculadas a los condes barceloneses (comenzando, claro, por la célebre portada de Santa Maria de Ripoll). Que la intención del programa del absidiolo septentrional de Barberà deba entenderse en este sentido, es decir, como imagen de las conquistas territoriales de mediados de siglo XII, es algo bastante difícil de asegurar, pero no hay duda que la exaltación de la Cruz presentada en la pintura se aviene perfectamente con el triunfalista contexto histórico peninsular.

A la riqueza iconográfica del programa pictórico de Santa Maria de Barberà se suma la complejidad del análisis de su estilo, aspecto que se presenta todavía hoy polémico y no resuelto. Pese a que tras el descubrimiento de las pinturas se consideraron un conjunto unitario, después de ser restauradas los especialistas que les han dedicado estudios han anotado, siempre, la presencia de dos talleres distintos: uno que se ocupó de los ábsides laterales (y de la desaparecida bóveda del crucero), y otro del conjunto formado por el ábside central y sus zonas próximas. Aunque la distinción de los dos talleres se debe inicialmente a Chandler R. Post, quienes articularon la diferencia entre ambos fueron, en 1950, Walter Cook y Gudiol Ricart, en el volumen dedicado a la pintura románica de la colección *Ars Hispaniae*. Definieron entonces un anónimo Maestro de Barberà como autor del ábside central, del que no conocen paralelos próximos, y atribuyeron los ábsides laterales a otro pintor, que denominaron Maestro de Polinyà por ser asimismo responsable del conjunto pictórico de la iglesia, también vallesana, de Sant Salvador de Polinyà (y de los de Sant Martí Sescorts, en Osona). Poco después, tras el descubrimiento de las pinturas del pórtico de Sant Vicenç de Cardona, Gudiol Ricart las atribuyó al mismo pintor, al que cambió el nombre para denominarlo maestro de Cardona. El taller de este artífice se ha considerado generalmente influido por la pintura del oeste de Francia, más o menos próximo, según las interpretaciones, al modelo estilístico vinculado al llamado maestro o círculo de Osormort, de más certera vinculación con la pintura francesa de la zona del Poitou.



Martirio de san Pedro en el absidiolo sur

La hipótesis de los dos talleres ha sido comúnmente aceptada por la historiografía, aunque las cronologías otorgadas a cada uno de ellos han fluctuado un poco. En todo caso, se ha considerado siempre que el conjunto de los ábsides laterales es anterior al del ábside central, siendo fechado el primero en distintos períodos del siglo XII (desde el primer tercio hasta el entorno del 1200), y el segundo ya a comienzos del siglo XIII. De todos modos, no puede dudarse de la unidad (o de la complementariedad) del programa iconográfico, el cual parece claramente establecido de manera conjunta, tal y como ha demostrado Lily Arad. Por otra parte, un reciente análisis físico-químico de las pinturas ha constatado el uso de idénticos pigmentos en los dos sectores de la decoración, aunque también una diferencia técnica significativa: mientras que en el ábside central la pintura es aplicada al fresco (con los habituales añadidos posteriores *a secco*, típicos del románico catalán), en los absidiolos laterales la pintura, igualmente a la cal, se aplica sobre una capa de preparación completamente seca (procedimiento, por cierto, no inhabitual en la pintura mural posterior a 1200).

El diseño de un programa iconográfico conjunto implica que, muy probablemente, la distancia cronológica entre los dos talleres pictóricos identificados en Barberà deba reducirse sustancialmente. Tal vez la distancia estilística entre ambas producciones sea también bastante menor a lo pensado hasta

el momento, y en este sentido cabe tener en cuenta que el precario estado de conservación dificulta la apreciación correcta de muchos de sus detalles, dificultando el análisis de sus fórmulas y recursos específicos de ejecución.

Hay aspectos formales, en realidad, que refuerzan notablemente la unidad de las pinturas. Por ejemplo, la flexibilidad y modernidad compositiva (la principal virtud, quizás, de los artífices activos en Barberà) que siempre se ha vinculado a los ábsides laterales es igualmente perceptible en el central (obsérvese el desarrollo del ciclo cristológico fuera del marco absidal, o la delimitación variada y abierta de las escenas), que en cambio se ha considerado tradicionalmente más rígido y conservador en este aspecto. Por otra parte, hay rasgos comunes en la ejecución pictórica, como el canon esbelto de la figuración (aunque las proporciones varían) o la definición de una serenidad inexpresiva muy característica, que tiende a la idealización de los personajes. Destaca además, en general, la multiplicidad de recursos a la hora de trazar las anatomías y los ropajes, en los que predomina el componente lineal y un cierto interés naturalista, aunque no exento de pulsión ornamental. Es verdad que en los absidiolos es mucho más notable la atención al movimiento y a la descripción narrativa (muy conseguida, por ejemplo, en las escenas de los martirios de los apóstoles), mientras que en el sector central, al contrario, los personajes tienen una formulación más rígida, que puede recordar incluso los conjuntos pirenaicos coetáneos de gusto geometrizable, aunque es evidente que las intenciones y los resultados son bastante distintos.

En conclusión, pese a que la división entre dos sectores parece ciertamente indiscutible en las pinturas de Barberà, es razonable suponer entre ellos menos distancia, tanto estilística como cronológica, de la planteada por la historiografía hasta el momento. Pese a los problemas que causa al análisis el deterioro de las pinturas, tanto su voluntad narrativa como

su naturalismo, y en especial su impresionante y original despliegue compositivo, invitan a considerar una datación para todo el conjunto en la segunda mitad del siglo XII, seguramente más cerca de 1200 que de 1150. Si la decoración del ábside central es posterior a la de los absidiolos (lo que tampoco parece estrictamente necesario, en realidad), la distancia cronológica entre ambos no ha de ser excesiva, pues la unidad del programa iconográfico sustenta un trabajo más bien consecutivo, incluso paralelo, entre los artífices de uno y otro sector.

Texto y fotos: JDP - Planos: GEM

Bibliografía

- ALTURO I PERUCHO, J., 1985, docs. 103, 150, 203, 612, 615; ARAD, L., 2001a, pp. 127-138; ARAD, L., 2001b, pp. 197-202; ARAD, L., 2002, pp. 267-278; ARAD, L., 2003, pp. 39-50; ARAD, L., 2011a, pp. 29-43; ARAD, L., 2011b; BAIGES I JARDÍ, I. *et alii*, 2010, III, pp. 1312-1313; BAUCELLS I REIG, J. *et alii*, 2006, docs. 54, 55, 66; CARBONELL I ESTELLER, E. y VIGUÉ I VIÑAS, J., 1975; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1997, XVIII, pp. 88-94; COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., 1980, VI, pp. 68-69; DALMASES I BALANÀ, N. de y JOSÉ PITARCH, A., 1986, pp. 285-287; FOLCH I TORRES, J., 1925b; GUDIOL I CUNILL, J., 1927, pp. 428-459; LABORDE, B. y BOULARAND, S., 2010; MAÑÉ I LLONCH, P., 1981, pp. 19-26, 107-109; MAS I DOMÈNECH, J., 1921, pp. 93-96; MONTLLOR I PUJAL, J., 1925, pp. 18-28; POST, C. R., 1930-1966, I, pp. 151-158; SUREDA I PONS, J., 1995, pp. 311-312; TRENS I RIBAS, M., 1919, p. 469; TRENS I RIBAS, M., 1920, pp. 318-328; TRENS I RIBAS, M., 1925a, pp. 1-3; TRENS I RIBAS, M., 1925b, pp. 28-32; VALL I RIMBLAS, R., 1983, p. 256.