

BRULL, EL

El municipio de El Brull se localiza en el punto de unión entre la Plana de Vic y el parque natural del Montseny, en el sur de la comarca de Osona, en el antiguo término de Seva, llamado posteriormente El Brull, al adoptar el topónimo del castillo homónimo. Una gran parte del municipio forma parte del parque, como el valle de la Castanya, situado en el accidentado sector meridional y en el que se erige la antigua parroquia de Sant Cristòfol. El castillo y la parroquia de Sant Martí del Brull están situados a pocos kilómetros del actual núcleo urbano, mientras que la parroquia de Sant Jaume de Viladover se encuentra en la zona llana del noroeste, junto al moderno barrio de Sant Miquel, del municipio de Balenyà. La carretera de Seva a Palautordera (BV-5301) atraviesa prácticamente todo el término de Sureste a Noroeste.

En la Edad Media este territorio formó una demarcación señorial propia que comprendía los municipios actuales de Seva y el Brull. El primero aparece en una donación del año 904, mientras que El Brull se encuentra recogido en un documento de venta del 963.

Castillo del Brull

EL CASTILLO DEL BRULL corona una pequeña colina muy próxima a la iglesia de Sant Martí del Brull, en el km 32 de la carretera de Seva a Palautordera (BV-5301).

Su función original era la defensa de la demarcación señorial compuesta por Seva y el Brull, en el antiguo término de Sevedà, aunque con el tiempo el castillo formó su propio término, denominado Castell de Sant Martí o Sant Martí del Brull, hasta que definitivamente pasó a llamarse Castell del Brull. A menudo se menciona el año 994 para recordar que el conde Borrell de Barcelona infeudó el castillo a Ramon, vizconde de Cardona, pero se trata de un documento apócrifo, puesto que en dicha fecha el vizconde ya había fallecido; además, el documento siempre se ha citado de manera indirecta, puesto que no se ha conservado. A pesar de esta falsa noticia, se sabe, por la copiosa documentación relativa al castillo, que a principios del siglo XI el dominio lo poseían los condes de Barcelona, quienes efectivamente lo infeudaron a los vizcondes de Osona, o de Cardona, como se les conoció posteriormente. El primer castellano conocido fue Umbert de Sesagudes, sucedido por los Brull y los Vilanova, entre otras familias de la zona. Poco después, en 1117 el vizconde Bernat de Cardona donó el castillo a su mujer Almodis, hija del conde Ramon Berenguer III. A finales del siglo XII se produjo un conflicto por la posesión del castillo que enfrentó al vizconde de Cardona con el senescal, aunque la reyerta duró poco y el vizconde recuperó la posesión. El dominio de la casa de Cardona sobre el castillo concluyó en 1265, cuando fue vendido al obispado de Vic, que retuvo la baronía hasta 1812.

Los escasos restos de la pequeña fortificación de El Brull —el muro norte y una torre cilíndrica en el ángulo noreste—

han sido objeto de una campaña de excavación llevada a cabo por el Servei de Patrimoni Arquitectònic Local de la Diputació de Barcelona en 1998 (previa a las tareas de consolidación del conjunto). Gracias a esta intervención se ha podido verificar que la construcción debe situarse entre los siglos XII y XIII. A. Pladevall apunta una fecha, entre 1187 y 1191, para una hipotética reconstrucción debido a las luchas feudales entre el vizconde de Cardona y el senescal, que harían necesaria la presencia de un castillo reforzado para la defensa.

Los trabajos arqueológicos han definido un edificio de nueva planta, adaptada a la plataforma superior de la colina en la que se asienta, y de planta pentagonal asimétrica (de 19 m x 15 m aprox.). Hasta entonces la planta del castillo se conocía gracias a un dibujo de principios del siglo XX del arquitecto Josep M. Pericas. Los muros perimetrales se construyeron con el material geológico de la misma colina. De hecho, J. M. Pericas escribió en sus apuntes (actualmente en posesión de A. Pladevall) que hacia el lado noroeste de la colina existía una depresión artificial que sirvió tanto para la construcción del castillo como para su defensa. Según J. Menchon, la técnica constructiva empleada resulta bastante unitaria: paños de tres hojas, con las caras vistas formadas por pequeños sillares de gres rojizo apenas desbastados y unidos con argamasa, y un núcleo de mortero de cal y relleno. Este tipo de aparejo podría evocar la arquitectura religiosa del siglo XI, pero hay que tener en cuenta la pervivencia de esta tradición constructiva durante el siglo XII e incluso el XIII, como se puede observar en otras fortificaciones en la misma comarca.

El estudio de los paramentos, en especial el del lado norte, de unos 10 m de altura, ha permitido determinar dos



Torre noreste

fases constructivas, no muy lejanas en el tiempo. En una primera fase se construyeron, con piedra calcárea, los muros perimetrales y los refuerzos semicirculares en los cuatro ángulos cardinales y en el centro del muro norte (lo que da forma pentagonal a la fortaleza). El refuerzo mejor conservado, el del ángulo noreste, tiene un cuerpo cilíndrico de 1 m de diámetro que se une sin cortes con los muros norte y este, demostrando el carácter unitario de la construcción. Por el diámetro que tiene no se puede pensar en la función de torre, más bien parece tratarse de un contrafuerte semicircular, muy inusual en el románico pero del que existen otros ejemplos, como en la iglesia de Santa Maria de Talló (Bellver de Cerdanya). En cuanto al muro norte, según descripciones de hace veinte años, se conservaba una ventana cerca del refuerzo

semicircular, que desapareció a raíz de la consolidación que se hizo después de las excavaciones arqueológicas.

En una segunda fase constructiva, en la que la arenisca rojiza será protagonista, se aprecia una disminución de 20 cm en el muro norte para poder apoyar una cubierta sobre vigas (que quizá fuera rematada con una azotea), pero siempre usando la misma técnica constructiva. También fue durante este segundo momento cuando se alzó un segundo piso y cuando se reforzaron las estructuras circulares de los ángulos con anillos de sillares concéntricos, convirtiéndolas en torres angulares de defensa. Siempre observando la torre noreste, se ve claramente como a cierta altura tanto los muros como la estructura circular son resultado de una obra unitaria. Según Menchon esta intervención corresponde a un replanteamiento de la obra, más que a una reconstrucción muy posterior. Durante las excavaciones también se hallaron restos de muros interiores que apuntan a una distribución interna formada por estancias ortogonales de 3,5 m y 4 m de ancho, sin poder determinar si existía un patio interior.

A pesar de los estudios realizados durante las excavaciones, no se ha podido establecer el sistema de accesos al interior del castillo, aunque se documentaron tres entradas asociadas a las construcciones semicirculares del paramento norte, situadas en el primer piso. Según Pladevall –a partir de los apuntes de Pericas– en el lado suroeste se abría una puerta defendida por la torre situada en el centro del muro sur y por la del Oeste. Posteriormente, tal vez durante una reforma tardomedieval o de inicios de la época moderna, se rellenó la ventana del muro norte del castillo para convertirla en una aspillera para armas de fuego.

Por último cabe destacar el hallazgo, bajo el pavimento de losas del interior, de un capitel románico reutilizado, de arenisca rojiza, troncocónico, decorado con cuatro caras o máscaras muy inexpresivas enmarcadas por arcos de medio punto, que actualmente se conserva en el Museu d'Arqueologia de Catalunya (BSC-23-111). Es de una técnica muy rudimentaria con nula preocupación por el detalle. De ahí que, aunque el capitel corresponda a una tipología ya definida desde el siglo XI, debido a su arcaísmo formal tenga que datarse entre finales del siglo XII y principios del XIII, fecha en la que encontramos otras esculturas románicas catalanas similares en ámbitos rurales.

Texto y foto: MLQR

Bibliografía

CASTELLS CATALANS, ELS, 1967-1979, IV, pp. 755-765; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, II, pp. 148-152; MENCHON BES, J., 2003, pp. 483-490; SUREDA BERNÀ, M. J., 2003, pp. 491-494.

Iglesia de Sant Martí

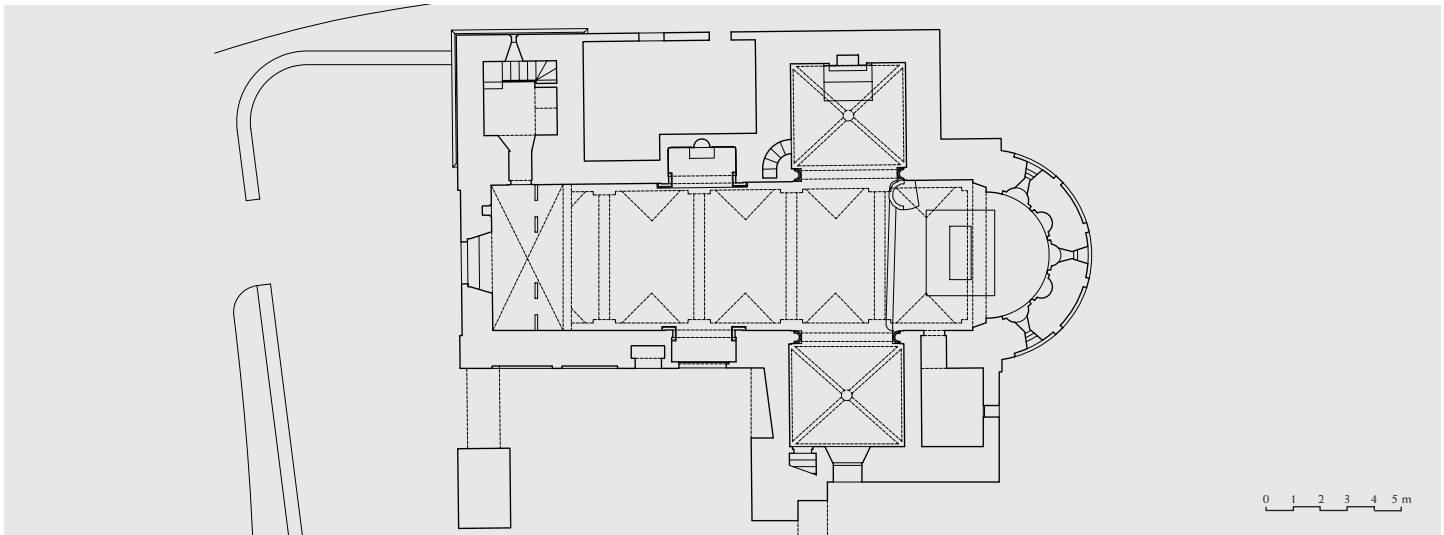
LA IGLESIA DE SANT MARTÍ DEL BRULL se ubicaba en un inicio en el término de Seva, hasta que apareció el castillo del mismo nombre. El dominio de la iglesia estuvo en un primer momento en manos de los señores del castillo, los vizcondes de Osona-Cardona, hasta que pasó a los obispos de Vic con la compra de la fortaleza. La primera referencia documental que conservamos del templo, datada en 1018, se trata de una venta de viñas y tierras. Tan solo unos años más tarde, en 1029, hay constancia de que ostentaba la categoría de parroquia. A mediados de ese mismo siglo, entre los años 1048 y 1060, tuvo lugar la consagración de una nueva iglesia.

Arquitectónicamente, se estructura mediante una única nave y un ábside semicircular sin tramo recto previo. A ambos lados de este hay dos capillas cuadradas de época posterior que forman una especie de transepto. En el aparejo exterior se diferencia claramente el muro de fábrica original de las zonas añadidas posteriormente, como las aludidas capi-

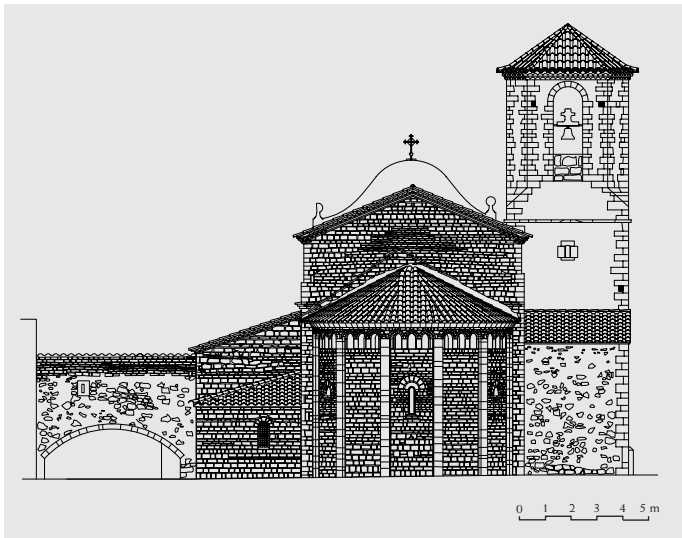
llas y la sobreelevación de la bóveda de la nave, que muestra un claro recrecido de muros por encima de las bandas de arquillos, con sus correspondientes lesenas, que marcan el límite de la obra primitiva. En el exterior del ábside se abren las tres ventanas de doble derrame y arco de medio punto. Bajo la cornisa, y delimitados por lesenas que bajan hasta el suelo, cinco grupos de tres arquillos enmarcan profundos nichos. En el interior, el ábside se cubre con bóveda de horno y la nave está abovedada con cañón corrido, cubrición que, según se ha aludido, sufrió una fuerte intervención en época moderna, consistente en la apertura de lunetos. Por su parte, el tambor del ábside se estructura a través de hornacinas en arcos de medio punto doblados y de planta semicircular. Tenemos constancia documental de la existencia de tres altares, el principal dedicado a san Martín de Tours y los otros a san Juan y san Miguel. El acceso a la iglesia se realizaba en origen por el muro sur, donde debió construirse un pórtico

Vista general

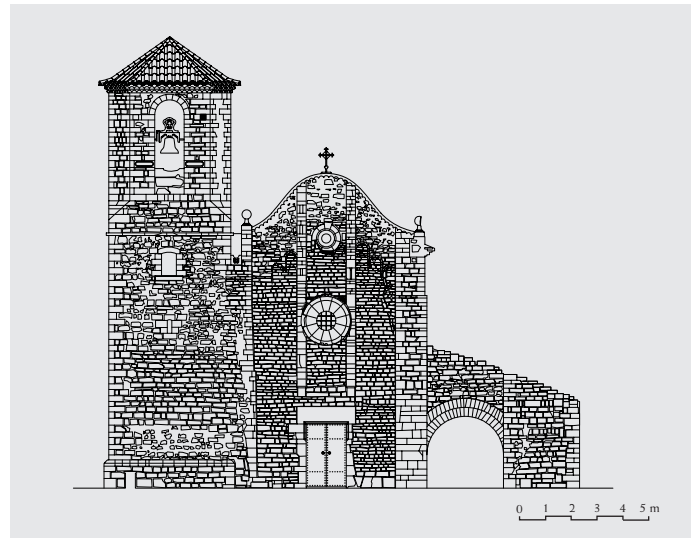




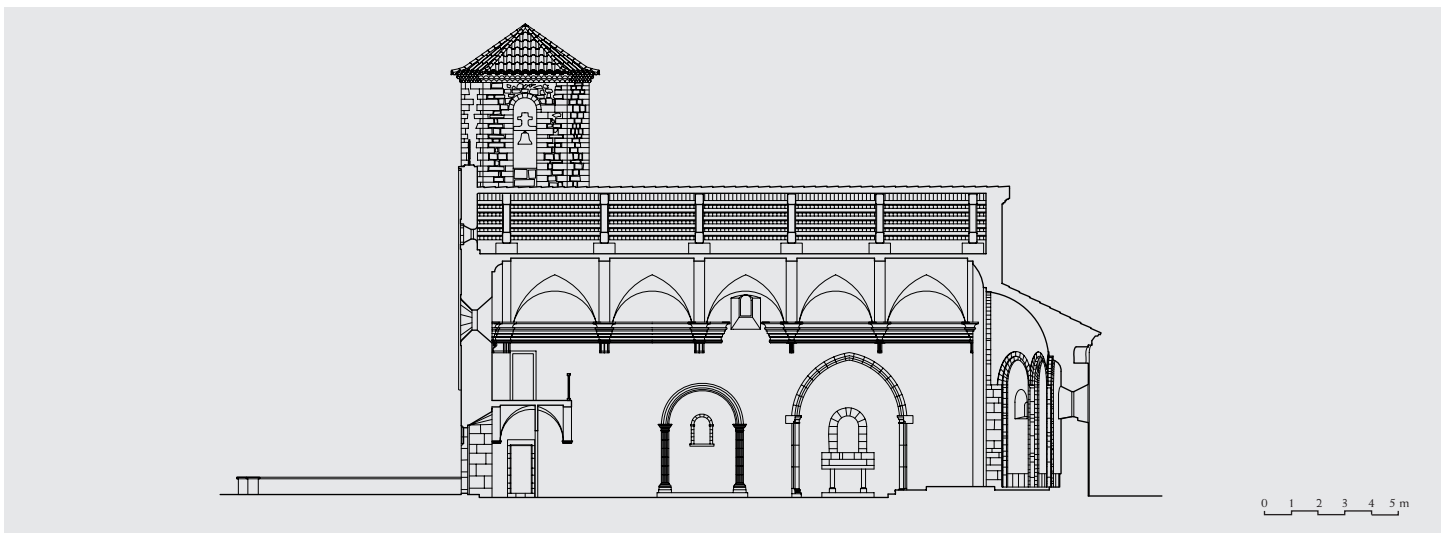
Planta



Alzado este



Alzado oeste



Sección longitudinal



Detalle del ábside

lateral de entrada, del que se conservan dos pilares con sus arcos correspondientes y la puerta cegada. En la actualidad el acceso al interior se encuentra a los pies, abierto en el muro occidental. Ha sido datada hacia la segunda mitad del siglo XI, coincidiendo con la consagración a la que aludíamos en la introducción.

El interior de la iglesia fue dotado de un conjunto de pinturas de las que se han conservado las de la cuenca absidal, custodiadas en la actualidad en el Museu Episcopal de Vic. El descubrimiento de las pinturas de Sant Martí del Brull se produjo en la primavera de 1909, cuando unos excursionistas observaron restos de policromía en el ábside, tras el retablo mayor que lo cubría. Cuando mosén Jaume Vilaró, por entonces rector de la parroquia, comenzó a quitar la capa de yeso y cal que las tapaba, surgió el conjunto pictórico. En 1914 se encargó a Joan Vallhonrat i Sadurní que hiciera una copia de las pinturas que, al igual que la que el mismo pintor realizara de las de Sant Sadurní d'Osormort, hoy se conserva en los fondos del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Posteriormente, los frescos fueron arrancados, restaurados por A. Cividini y trasladados en 1935 al Museu Episcopal de Vic, donde fueron inventariados con el número 9699. Las pinturas están realizadas al fresco, seguramente con retoques al *secco*, con una gama cromática que abarca como colores principales



Interior

el ocre, rojo, azul, blanco y negro. La superficie pictórica que se ha conservado, perteneciente a la zona del ábside central de la iglesia, aprovecha la estructura arquitectónica de las cinco hornacinas para articular pictóricamente el interior del ábside, situando en cada una de ellas un episodio del ciclo veterotestamentario que alberga en su zona baja.

En la cuenca absidal aún hoy restan mínimos fragmentos pictóricos que revelan la representación original de una *Maestas Domini* rodeada por el Tetramorfos, de la que aún puede verse el libro sobre la rodilla izquierda de Cristo y su mano derecha bendiciendo, así como el símbolo correspondiente a san Juan. El registro inmediatamente inferior es una singular narración corrida que se sitúa en un mismo contexto espacial entre la cuenca absidal y las arcuaciones que organizan el tambor del ábside. Sobre un fondo neutro de color azul, organizado mediante una decoración geométrica de cuadrados con un punto en el centro, realizados en color marrón rojizo, se desplegaron las escenas que integran un ciclo de la Infancia de Cristo que discurre de izquierda a derecha, que pudo comenzar en su zona norte con la Anunciación. En cualquier caso, el primero de los episodios conservados en la actualidad es la Natividad, que es una de las escenas más maltrechas del conjunto. Vemos, en una composición totalmente ortodoxa, la parte inferior del cuerpo de la Virgen tumbada, san José

sentado en un segundo plano y parte del Niño envuelto en pañales, en una cuna que parece ser de madera. Le sigue la representación del Anuncio a los Pastores. Tampoco aquí se hace alusión alguna al lugar en el que se desarrolló la acción, y se continúa con los fondos neutros comentados en la escena anterior, así como también sorprende la ausencia del rebaño, cuestión que debe responder a la singular localización del ciclo narrativo y su necesaria supeditación al marco arquitectónico. Por lo demás, y a pesar de tales circunstancias, el episodio en cuestión es perfectamente identificable. A la derecha de la composición se ubican tres pastores ataviados con vestimentas cortas por las rodillas y uno de ellos –el situado más a la derecha– tocado con una especie de gorro frigio, aunque bien podría tratarse de la capucha de la capa con que se cubre. Dos de ellos gesticulan y señalan hacia el ángel, en la zona izquierda de la composición, el cual se muestra como una gran figura nimbada, alada y con los brazos extendidos, anunciando la buena nueva a los pastores. La siguiente representación muestra la Epifanía, compuesta por las figuras de los tres Reyes Magos, ataviados con coronas y vestimentas cortas hasta las rodillas, y la Virgen sentada con el Niño Jesús en su regazo. A pesar de lo deteriorada que se halla, en la escena aún puede apreciarse cómo el primero de los Magos entrega su ofrenda al Niño, quien la coge con su mano izquierda. En la escena no existen elementos que sorprendan o extrañen por insólitos, en todo caso, es de destacar la ausencia de la estrella que guió a los Magos, por ser uno de los elementos habituales en el episodio, del mismo modo se evitó el habitual gesto de uno de los Magos, advirtiendo de la presencia de la estrella a otro de ellos. Un último episodio en este registro es la Presentación de Jesús en el Templo. En primer término, y de considerable tamaño, se presentó el altar sobre el que la Virgen, a la izquierda, sitúa al Niño, del que solo vemos la mitad inferior de su cuerpo. Al otro lado del ara lo recoge Simeón, cuya figura también se conserva fragmentariamente. Tras la Virgen se halla un tercer personaje, que representa seguramente a José, del que no vemos su rostro, tan solo su cuerpo cubierto con vestimentas talares.

El registro inferior del ábside muestra un ciclo veterotestamentario compuesto por cinco escenas, que ocupan de forma individual las cinco hornacinas descritas, con las que se articuló la zona baja del hemicycle absidal. Se trata de un ciclo de Génesis, en concreto, integrado por episodios de la historia de Adán y Eva. En el primero se representó a Dios, con nimbo y largas vestimentas, que se sitúa en la zona izquierda de la composición, cogiendo a Adán por el brazo mientras este le mira. Eva se figuró en la zona inferior de la hornacina. Ambos, lógicamente desnudos, se encuentran ubicados en un espacio abstracto formado por bandas de colores –de igual manera a como veremos en el resto de las escenas– y sin apenas referentes a un entorno físico real. Las únicas figuraciones en este sentido son dos pequeños matorrales, en la zona inferior de la representación, uno junto a Eva, que parece encontrarse sentada sobre la tierra y otro bajo los pies

de Dios. En este primer episodio, además, un vano cegado irrumpe en el centro de la escena complicando la disposición espacial de las figuras –seguramente dicho vano correspondió a la apertura de una ventana–. Su derrame se ornó con motivos vegetales formados por largos tallos enroscados sobre sí mismos. La representación aquí vista no muestra de manera cronológica y detallada el momento en el que Dios crea al primer hombre y luego, de su costilla, crea a Eva, sino que se trata de una escena alusiva a la historia completa.

La siguiente hornacina muestra el Pecado Original. En el centro –aquí no hubo ventana– se representó un árbol en el que se enrosca la serpiente que tienta con el fruto prohibido a Eva. Esta, en la parte izquierda de la escena, lo acepta, mientras Adán aparece al otro lado del árbol, con el fruto entre sus dedos y dirigiéndolo a su boca, justo en el momento previo a la consumación del pecado. Como en el registro superior, vuelve la estructuración del fondo de la escena en bandas monocromas con una única alusión al Paraíso: el árbol donde se encuentra la serpiente. Este es alto y de tronco grueso, del que surgen varias ramas. En el tercer episodio, tras cometer la desobediencia, vuelven a aparecer Adán y Eva, en su zona baja, flanqueando el vano que también aquí invade la escena –en este caso se trata de la ventana axial–. Sobre esta se representó a Dios, reprobando a Adán y a Eva la acción cometida. Dos árboles, uno junto a Adán y el otro tras Eva, son la única referencia al vergel.

Acto seguido –en la cuarta hornacina– se representó la expulsión del Paraíso. Dios coge por los hombros a Adán y a Eva mientras los dirige hacia el exterior del Edén. Vemos esta misma composición en otras figuraciones medievales aunque, en algunos casos, quien coge por los hombros a Adán y a Eva para expulsarlos del Paraíso no es Dios sino un ángel. Tal es el caso, entre otros, de la Biblia de Bamberg (Bamberg, Staatliche Bibliothek, Msc. Bibl. I), de la de Moutier-Grandval (Londres, British Museum, Cod. Add. 10546), del Salterio de Enrique de Blois (Londres, British Library, Ms. Cotton Nero C.IV), o de la Biblia de Ripoll (Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, Ms. Vat. lat. 5729). Adán y Eva aparecen ya vestidos, con largas túnicas de piel, símbolo de la pérdida de la inmortalidad y de la aparición de la corruptibilidad corpórea. En la zona inferior de la representación, unas leves ondulaciones de tierra y algunos matorrales de hierba pretenden situarnos en un ambiente exterior y vegetal.

En la última hornacina, también con vano cegado, se figuró el trabajo de Adán y Eva. En su zona superior, centrandó la composición, se representó un ángel, nimbado y con grandes alas, mientras que en la parte inferior, vemos a Adán y a Eva realizando tareas agrícolas. La representación de este episodio es normal en lo que atañe a Adán, pero no es así en el caso de Eva, quien comúnmente se figura con un niño en el regazo, o bien hilando. No obstante, no se trata de un *unicum*, ya que podemos verla en actitud similar en otras representaciones medievales, tanto miniadas como esculpidas, cuya iconografía, que parece que tuvo un origen figurativo en Italia, es

un reflejo plástico del *Ordo representationis Adae*, drama litúrgico del siglo XII, en cuyo texto podemos leer *Adam habebit fossorium et Eva rastrum et incipient colere terram, et seminabunt in ea triticum*.

De entre todas las obras donde Eva aparece trabajando, habría que destacar aquí la imagen análoga en la Biblia de Ripoll, entre otras cosas por plantear una mayor cercanía, geográficamente hablando, con las pinturas de Sant Martí del Brull. Dicho manuscrito muestra, además, otras concomitancias compositivas e iconográficas con el ciclo veterotestamentario barcelonés. Así, todos los momentos escogidos en El Brull se encuentran igualmente en la Biblia. Coincide, además, el marco que engloba las escenas en una y otra obra. En El Brull son esas hornacinas arquitectónicas las que permiten situar los episodios bajo arcos de medio punto. En el códice, algunas de las escenas se cobijan bajo estructuras arquitectónicas figuradas que representan arcos de medio punto, aunque bien es cierto que esta concordancia es seguramente casual, ya que es un recurso frecuente en la miniatura. Por otro lado, la Expulsión del Paraíso plantea en ambas obras una composición gemela de la escena. Dios a la izquierda, dirige a Adán y a Eva, ya vestidos, hacia el exterior del Paraíso. También es idéntica la postura que adopta Dios con los brazos extendidos y las manos puestas sobre los hombros de los primeros padres y, casi, empujándolos. Otro paralelismo a destacar es la presencia, también en ambas obras, del ángel guardián del Paraíso, aunque en este punto sí existen ciertas divergencias. En el códice iluminado aparece al final del folio 5v, ante las puertas del Paraíso ya cerradas tras la Expulsión, para pasar, en el folio 6r, a narrar pictóricamente el episodio del trabajo de Adán y Eva y la historia de Caín y Abel. En los frescos de El Brull hallamos también la figura del ángel aunque, como se ha visto, en la zona superior de la última hornacina, instruyendo a Adán y Eva en el trabajo de la tierra. Así pues, todas estas concomitancias llevarían a plantearnos un acercamiento de la factura de las pinturas de las hornacinas de El Brull a las tradiciones autóctonas anteriores—recordemos, a este respecto, que la mayoría de los autores concuerdan en atribuir la Biblia de Ripoll al gobierno del abad Oliba (1008-1046).

En la parte externa del registro del Antiguo Testamento—en la superficie de arranque del hemiciclo— e iconográficamente fuera del ciclo del Génesis, hallamos otras imágenes. En dicha zona se encuentra una figura femenina—seguramente se trate de una santa— cuya inscripción parcial muestra las letras ES. Al otro lado, simétrica a ella, podríamos pensar, por los restos que quedan, en la representación de otro santo, ya que parece verse parte de un nimbo y algo de sus vestimentas.

Por lo que refiere a los motivos ornamentales, tanto en las columnas que separan las hornacinas como en los arcos de estas, se utilizaron decoraciones vegetales, geométricas y, a veces, tan solo un tono monocromo. Desafortunadamente, en algunos casos, dicha ornamentación se intuye más que se aprecia con claridad, pero aún así, cuando está bien conservada, presenta roleos vegetales. En la primera hornacina, a la izquierda, resta aún parte de la policromía de la dobladura del



Pinturas murales MEV 9699. © Museu Episcopal de Vic, fotógrafo: Carles Aymerich

arco, estructurada en bandas horizontales, unas más anchas, otras más estrechas, y todas en tonos terrosos.

Estilísticamente el conjunto mural de Sant Martí del Brull se engloba en el denominado círculo de Osormort. Dicho círculo comprende conjuntos murales catalanes como Sant Sadurní d'Osormort, de cuyo topónimo toma el nombre, Sant Martí del Brull, Sant Joan de Bellcaire, Sant Esteve de Maranyà, Sant Miquel de Cruïlles, Sant Esteve de Canapost y Sant Pere de Navata. Vinculados a este círculo, tanto en lo estilístico como en lo pictórico deben considerarse también los conjuntos murales aragoneses de los Santos Julián y Basilisa de Bagüés y de San Juan de la Peña. El origen estilístico de todos estos ciclos pictóricos debemos buscarlo en la región francesa del Poitou. De igual modo, cabe señalar una influencia francesa secundaria en el conjunto barcelonés de Sant Martí Sescorts, a través del conjunto de Sant Sadurní d'Osormort.

A finales del siglo XI se desarrolla una escuela pictórica que encontramos trabajando en conjuntos tales como Saint-Hilaire-le-Grand, el baptisterio de Saint-Jean-Baptiste, Notre-Dame-la-Grande, todos en Poitiers, o bien la abadía

de Saint-Savin-sur-Gartempe, la Trinité de Vendôme o Saint-Jean-Baptiste de Château-Gontier. La influencia ejercida por dicha escuela pictórica poitevina llegó a la península dividiéndose en esta en dos ramas, una en Aragón y otra en Cataluña. Los mejores artífices pintaron en el monasterio oscense de San Juan de la Peña, ya que así lo manifiesta la calidad de los fragmentos pictóricos conservados. Del mismo modo, se aprecia una mayor calidad en los frescos de la zona de Girona, por donde debió entrar el influjo pictórico, siendo, con probabilidad, el ciclo de Sant Esteve de Maranyà el primero en ejecutarse. Después en su descenso pictórico la corriente francesa llegaría a los conjuntos murales de la comarca de Osona.

Estilísticamente la pintura de El Brull presenta cierta tosquedad, además de una carencia de proporción. Se intenta resolver la morfología humana por medio de líneas marrones y negras alusivas a los músculos, marcas de huesos, vientre, etc. Seguramente este esquematismo se evidenciaba más aún en su día, pero el deficiente estado en que ha llegado a nosotros proporciona una imagen difuminada de los cuerpos desnudos de Adán y Eva. El tratamiento de estos puede ponerse en paralelo con el de los frescos de Sant Sadurní de Osormort, si bien El Brull presenta una mayor rudeza materializada en la exagerada desproporción de los cuerpos, las marcas irreales de musculatura y volúmenes e, incluso, en la desafortunada representación de los rostros, características todas ellas que evidencian una mayor calidad de las pinturas de Osormort respecto a las hornacinas de El Brull. Las facciones —a excepción de la cara del ángel que enseña a Adán y Eva a trabajar la tierra y de la fragmentaria faz de la santa en el extremo izquierdo— se presentaron de tres cuartos. Cabe destacar el pelo peinado hacia atrás, que marca unas pequeñas líneas paralelas que recorren el nacimiento del cabello, característico de otros conjuntos pictóricos catalanes. Asimismo, hay que remarcar también la presencia de vientres marcados y en forma de almendra, de los que los más significativos son los de los pastores a quienes el ángel anuncia el Nacimiento de Cristo. Las vestimentas son cortas por la rodilla y acampanadas en su extremo inferior, lo que da una sensación de rigidez, como en el caso de los pastores y de los Magos. La parte visible de pierna está embutida en una media que no muestra, en ningún caso, la forma propia de la extremidad, y parece más bien una figura troncocónica invertida. El resto de vestimentas se compone de túnicas y mantos largos que solo dejan ver los pies descalzos de los personajes. Existe un marcado esquematismo a la hora de ejecutar los pliegues que llega, quizás, a su extremo más acusado en el ropaje de la *Maiestas Domini*. Por último, las túnicas de piel de Adán y Eva en la Expulsión del Paraíso son otra tipología de vestimentas supeditadas a la escena en la que se encuentran. Son largas, en tono marrón para Eva y azulada para Adán. Se indicó el material de los ropajes a través de pequeñas rayas que se unen en el extremo, y que recuerdan en su factura a los pequeños matojos que se representaron en este mismo conjunto pictórico.

Los fondos se resuelven de manera diferente en los dos registros. En el inferior, estos constan de tres anchas bandas horizontales de colores que se disponen, de abajo a arriba, de la siguiente manera: una más amplia de color rojizo, la intermedia de color ocre y la superior, ocupando la cuenca de la hornacina, de color azul. Así sucede con la Reprobación y la Expulsión del Paraíso. En las restantes se observa una diferencia consistente en la inclusión de otra franja sobre la inferior, de color azul, para la escena en que aparecen Eva y Adán trabajando, y blanquecina para la Creación y el Pecado original. En el registro superior del ábside el fondo se estructuró también por medio de bandas horizontales. La primera, comenzando por la zona más baja, es de color ocre y en las zonas que aún se conservan, vemos ondulaciones alusivas a la tierra. Siguen otras dos franjas, más estrechas que la anterior, la primera de color rojizo y la segunda, ocre también, aunque con una decoración romboidal realizada con trazos rojizos que se entrecruzan. Por último, la banda superior de color azul plantea igualmente una decoración geométrica a base de líneas verticales y horizontales que forman cuadros en cuyo centro se ha realizado un punto.

Por lo que respecta a la ambientación del espacio hay que indicar que la decoración arquitectónica o vegetal en este conjunto resulta muy escasa, sobre todo si se tiene en cuenta que en las hornacinas se representaron escenas del Génesis, las cuales admitirían perfectamente este último tipo de figuración. A pesar de tal circunstancia, existen tan solo pequeños matorrales en el episodio de la Creación y en el de la Expulsión, así como en el que Eva y Adán trabajan la tierra, junto a las líneas onduladas, ya mencionadas. Hallamos un árbol en la escena del Pecado, aunque de él ya solo queda el tronco, donde se enrosca la serpiente, y otros dos en el episodio de la Reprobación, muy deteriorados y a los que, al menos en la actualidad, les falta todo el ramaje.

La sensación de uniformidad que puede transmitir la visión global de Sant Martí del Brull no es tal cuando se somete a una atenta mirada, ya que se evidencian divergencias entre el registro superior y el inferior. Bien es verdad que el estado de conservación de la superficie pictórica de aquel último es peor y esta circunstancia puede acusar aún más tales diferencias, el estilo de una y otra franja muestra un claro alejamiento que lleva a pensar en la posibilidad de dos manos ejecutoras. Este hecho se hace patente en la menor calidad de la banda inferior del hemiciclo absidal, en el que, si bien nos encontramos ante una misma filiación pictórica, esta no ha sido plasmada por el artista de las hornacinas con igual destreza que el pintor de la zona superior. Las únicas dos figuras que podrían plantear una excepción al respecto son el Dios de la Creación de Adán y Eva y el ángel que enseña el trabajo a los primeros padres. En ambos casos, y por lo que al rostro se refiere, ya que es la parte mejor conservada, existe una factura mucho más cuidada que la del resto de figuraciones. Cabe plantearse, por lo tanto, que la ejecución pictórica de El Brull fue realizada por al menos dos artistas



MEV 9699 Registro superior



MEV 9699 Registro central



MEV 9699 Registro inferior

herederos de una misma tradición pictórica: el de la zona superior, de mayor calidad, y el de las hornacinas, de menor destreza. El primero tendría una mayor vinculación con el círculo de Osormort y, por tanto, indirectamente, con la pintura poitevina. Por el contrario, el pintor de las hornacinas se aleja tanto del resto de pinturas catalanas como de la pintura

francesa, quizás por tratarse de un artista autóctono, cuyo aprendizaje pudiese haber realizado con el pintor de la zona superior del ábside. Existe además una circunstancia iconográfica que contribuye a la hipótesis de ese "alejamiento" del pintor de las hornacinas y es la descrita representación de Eva trabajando la tierra, que plantea la existencia de modelos

diferentes a los franceses para la composición del episodio iconográfico.

El parentesco formal establecido entre El Brull y Osormort se manifestó ya en los primeros estudios al respecto, llegando a proponerse una autoría común con un hipotético maestro de Osormort que habría acometido ambos conjuntos. Hoy no nos planteamos más que una relación estilística entre los talleres que realizaron las pinturas a partir, sobre todo, del dibujo de las cabezas y de los desnudos, sin considerar la participación de los mismos pintores, hecho que no podríamos resolver en ningún caso. De todos modos estos vínculos estilísticos son incuestionables, aunque existan naturales divergencias estilísticas entre El Brull y el resto de conjuntos que componen el Círculo de Osormort. Estas diferencias son más patentes en el registro inferior que en las figuraciones del superior. En este último contamos, aun así, con algunos rostros que se alejan de aquellos que caracterizan las obras catalanas, siendo las facciones de El Brull más anchas y parejas a las de ciertos personajes de algunos conjuntos pictóricos franceses. Otras fisonomías, en cambio, se acercan a las de Sant Sadurní de Osormort, teniendo su ejemplo más evidente en el rostro de José, en la escena de la Natividad.

Nos encontramos, pues, ante un pequeño taller de pintores que ejecuta los frescos de esta iglesia parroquial osonense. Las discrepancias, tanto desde el punto de vista formal como desde el iconográfico, llevan a plantear la existencia de dos pintores con algún ayudante. A pesar de que aquellos muestran diferencias en la ejecución pictórica, manifiesta como hemos visto, entre el registro superior y el inferior del hemiciclo absidal, presentan una fuerte cohesión en lo estilístico, siendo aprendices del oficio dentro del marco de la pintura francesa, aunque algo más alejados y en lo iconográfico, manifestando unas influencias algo diversas y procedentes quizás de tradiciones autóctonas.

Otra cuestión al respecto la dependencia estilística de los conjuntos hispanos en relación a la pintura del Poitou, no exenta de controversia, es la manera en que la tradición pictórica francesa entró en la península. En respuesta a ello se ha remarcado la importancia del Camino de Peregrinación a Santiago. Estudiosos como Janine Wettstein plantearon, sobre este punto, un itinerario que comenzaba en Tours y pasaba por Poitiers y Limoges, dirigiéndose a Aragón y estableciendo las posibles dependencias entre los diferentes conjuntos en base a la existencia del Camino. De igual forma, Áurea de la Morena y Joan Sureda sugirieron la Ruta de Santiago a través de los Pirineos como importante vía de penetración de las formas artísticas en la Península. Tanto es así que Sureda se ha cuestionado la posible existencia de una pintura de peregrinación, dadas las relaciones entre el arte pictórico hispano y el francés existente a lo largo del Camino. Deberíamos, según este investigador, hablar de un ámbito artístico común y no de dependencias de unos frescos respecto a los otros ya que, además, los ciclos peninsulares

ligados a la Vía matizan la influencia de las corrientes internacionales llegadas a través de la Ruta de peregrinación, con elementos de la tradición hispánica. Serafín Moralejo, por su parte, planteó el Camino desde un punto de vista artístico como empresa, como quehacer y como institución, subrayando la realidad de la ruta de peregrinación en la demanda del trabajo en un tiempo y espacios limitados, trayéndonos a su vez la figura del artista itinerante.

Por otro lado, otros estudiosos cuestionan la importancia dada a la Vía como única causante de la llegada de las influencias foráneas. Pilar Falcón Pérez ha planteado la llegada a Aragón de un pintor francés, a quien dio el apelativo de maestro de Bagüés. Aún consciente del parentesco con el Círculo de Osormort, no ha considerado como viable la suposición de un mismo taller trabajando en Aragón y Cataluña, de tal manera que las pinturas catalanas y aragonesas habría que pensarlas como obras independientes, aunque derivadas de un tronco común. Por otro lado, propuso la penetración de la corriente estilística francesa en la Península a través del Reino de Aragón, basándose para ello en las alianzas matrimoniales; circunstancia que debió estrechar las relaciones entre ambas zonas. Por su parte, Joaquín Yarza Luaces ha remarcado la escasez de pintura románica a lo largo de la Vía como para establecer de una manera firme el protagonismo ejercido por dicha ruta. Aún pareciendo clara la imposibilidad de hablar de una pintura del Camino, no es excluyente el pensar en este último como en un hecho que, en todo caso, pudo propiciar la ida y venida de pintores, influencias artísticas, obras de arte, etcétera. En este sentido, y según dicho investigador, los frescos del Círculo de Osormort cuestionarían la legitimidad de la secuencia Tours-Poitiers-Bagüés que, como hemos visto, propusieron algunos investigadores.

Finalmente, las propuestas cronológicas para esta obra pictórica son varias y dispares. Estas van desde finales del siglo XI o principios del XII, hasta mediados del siglo XIII. Estas abrumadoras diferencias cronológicas son debidas a la dificultad manifiesta en datar pinturas románicas. Esta es siempre una labor hartamente compleja dada la carencia de documentación o de otras pruebas fehacientes que contribuyan a ello. No es posible aportar dataciones muy concretas en la pintura románica, salvo raras excepciones. En este caso tenemos unas fechas *post quem*, esto es, por absoluta lógica dichas pinturas no pudieron realizarse con anterioridad a las poitevinas, de las que dependen formalmente, y se datan entre finales del siglo XI y el primer cuarto del XII, según los conjuntos pictóricos. En el caso catalán, El Brull debió ser el último ciclo mural en realizarse de todos los englobados en el círculo de Osormort, debiendo ubicar su ejecución hacia mediados del siglo XII.

CANDELABROS

Por último, cabe señalar que en el Museu Episcopal de Vic se conservan un par de candelabros de hierro forjado (MEV 144 y 146), de pequeñas dimensiones (29 cm), proce-

dentes de la iglesia de Sant Martí del Brull, que ingresaron en la institución antes de 1893. Ambos pertenecen a una misma tipología, muy extendida en Cataluña entre los siglos XI y XIV, consistente en un sencillo trípode de pies laminados, sobre el que se alza una caña decorada con tres nudos en forma de bulbo y un platillo superior con terminación en punta. De este último cuelgan, en uno de ellos (MEV 146), cuatro elementos decorativos en forma de lágrima. Ambos candelabros, en origen, debían presentar un revestimiento dorado o esmaltado, adecuado para ser colocados a ambos lados sobre la primitiva mesa de altar. Tradicionalmente se fechan en el siglo XII y se identifican con talleres de forja locales de la comarca de Osona, pues un ejemplar muy similar a estos se encontraba en Santa Maria de Lluçà (MEV 611).

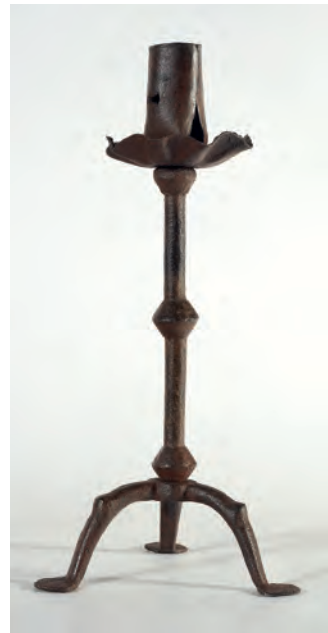
ENCUADERNACIONES HISPANO-ÁRABES

Más enigmáticos resultan dos encuadernaciones de piel estampada o gofrada que, procedentes del archivo parroquial de la iglesia de Sant Martí del Brull, ingresaron en los fondos del Museu Episcopal de Vic (MEV 4281 y 4282) en 1912, tan solo unos años después del descubrimiento de las pinturas murales. Ambas piezas, que han sido adscritas a talleres hispano-árabes foráneos, están fechadas en 1253 (MEV 4281) y 1282 (MEV 4282). Su ubicación en El Brull, estaría en sintonía con ciertas tendencias estéticas del arte catalán de la segunda mitad del siglo XIII como consecuencia de las amplias conquistas de Jaime I y la expansión de la Corona de Aragón en el Occidente Mediterráneo.

Texto: GFS - Fotos: JAOM - Planos: SLL

Bibliografía

AINAUD DE LASARTE, J., 1957; AINAUD DE LASARTE, J., 1962d; AINAUD DE LASARTE, J., 1962e; AINAUD DE LASARTE, J., 1962f; AINAUD DE LASARTE, J., 1964; AINAUD DE LASARTE, J., 1967; AINAUD DE LASARTE, J., 1989a; AINAUD DE LASARTE, J., 1994b; ALCOLEA I GIL, S. y SUREDA I PONS, J., 1975; BARRAL I ALTET, X., 1998; CARBONELL I ESTELLER, E., 1974-1975, II; CARBONELL I ESTELLER, E., 1976; CARBONELL I ESTELLER, E., 1981; CARBONELL I ESTELLER, E., 1984; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, II, pp. 152-164, XII, pp. 121-124; COOK, W. W. S., 1929; COOK, W. W. S., 1956; COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., 1950; COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., 1980; DALMASES I BALANÀ, N. de y JOSÉ I PITARCH, A., 1986; DOLS I RUSIÑOL, J., 1972; FALCÓN PÉREZ, M. I., 1973; FERNÁNDEZ SOMOZA, G., 2001; FERNÁNDEZ SOMOZA, G., 2002; FERNÁNDEZ SOMOZA, G., 2004; FERNÁNDEZ SOMOZA, G., 2007; GUDIOL I CUNILL, J., 1909e; GUDIOL I CUNILL, J., 1909-1910; GUDIOL I CUNILL, J., 1927; GUDIOL RICART, J., 1954; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1960-1961, II; MARTORELL I TRABAL, F. y PUIG I CADAFALCH, J., 1927-1931; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1985a; MORENA, A. de la, 1983; NOVES PINTURES MURALS, 1909-1910; OURSEL, R., 1980; PASCUAL I RODRÍGUEZ, V. y RIAL I CARBONELL, R., 1992; PIJOAN I SOTERAS, J. y GUDIOL RICART, J., 1948; PUIG I CADAFALCH, J., 1915-1920b; PUIG I CADAFALCH, J., FALGUERA, A. de y GODAY, J., 1909-1918 (1983); SUREDA I PONS, J., 1981a; SUREDA I PONS, J., 1984; SUREDA I PONS, J., 1985; WETTSTEIN, J., 1971; YARZA LUACES, J., 1984.



Candelabro MEV 144. © Museu Episcopal de Vic, fotógrafo: Joan M. Díaz



Candelabro MEV 146. © Museu Episcopal de Vic, fotógrafo: Joan M. Díaz



Encuadernación MEV 4282. © Museu Episcopal de Vic, fotógrafo: Joan M. Díaz



Encuadernación MEV 4281. © Museu Episcopal de Vic, fotógrafo: Joan M. Díaz

Iglesia de Sant Cristòfol de la Castanya

ESTA IGLESIA PARROQUIAL se encuentra situada en el valle de la Castanya, al sur de Collformic, entre el Pla de la Calma y Matagalls, en pleno parque natural del Montseny. El acceso se realiza por una pista que se inicia entre los km 26 y 27 de la carretera de Seva a Palautordera (BV-5301).

Entre la abundante documentación del lugar "de la Castaña" cabe destacar una noticia de venta del año 993 que menciona, por vez primera, el valle de la *Chastania*, y otra de 1047, en la que se cita la *villa Kastania*. La parroquia, dedicada a san Cristóbal, aparece en dos listados del obispado de Vic de 1025 y 1050. Por otra parte, también se ha conservado su acta de consagración, fechada en 1082 y firmada por el vizconde de Cardona, Ramon Folc I, y por el obispo de Vic, Berenguer Sunifred de Lluçà. En 1265 la jurisdicción y el dominio señorial pasaron al obispo de Vic.

Actualmente la iglesia aparece acompañada de una rectoría (reconvertida en casa particular) y el cementerio, aunque según la documentación también existió un atrio, un pórtico y algunos pequeños edificios a su alrededor. En muchos casos se trataba de viviendas que estuvieron habitadas hasta el siglo XIX.

Durante las excavaciones, dirigidas por J. Beltrán de Heredia, y la posterior restauración de Sant Cristòfol de la Castanya, llevada a cabo por el Servei de Patrimoni Local de la Diputació de Barcelona en 1987, se pudo determinar tanto su planta original, del siglo XI, como las modificaciones sufridas con posterioridad. La iglesia original del siglo XI estaba dotada de una nave (de pequeñas dimensiones, unos 9 x

4,5 m), recorrida en su perímetro interior por unos bancos de fábrica (recuperados durante la restauración), y por un ábside semicircular. En las excavaciones también se localizaron un escalón que limitaba el presbiterio, donde se encontraba el altar de san Cristóbal, y un cancel que separaba el espacio litúrgico del de los feligreses. De esta primera campaña arquitectónica también se conserva la puerta de acceso –precedida por dos escalones– situada en el muro sur cerca de los pies de la iglesia, con arco de medio punto formado por dovelas refundidas y ribeteadas por un bocel.

En el siglo XII se abrió el silo situado en el centro de la nave, probablemente para guardar el diezmo que se pagaba a la iglesia, según Beltrán de Heredia. En la misma época se erigió un campanario de torre, situado en el lado meridional de la cabecera, del que ahora tan solo se conserva el muro de levante, formado por un aparejo de sillares alargados, desbastados, colocados en hileras regulares y unidos con poca argamasa. A finales del siglo XIII o principios del XIV fue reemplazado por otro situado ligeramente más al Oeste, reaprovechando el muro oriental del antiguo. Se trata de un campanario muy simple, con una bóveda de medio punto en el primer piso y con un solo nivel de ventanas geminadas de medio punto en el segundo. El tercer piso se encuentra inacabado y parece más moderno.

Las drásticas modificaciones morfológicas empezaron hacia el final del siglo XIII y principios del XIV, cuando se construyó una bóveda de cañón apuntado, reforzada por tres arcos formeros de medio punto. De esta época datan también

Vista general



Portada sur



las pinturas murales de estilo gótico lineal, cuyos fragmentos fueron localizados durante las excavaciones y trasladados al Museu Episcopal de Vic.

En el siglo XVII se instalaron dos capillas laterales dedicadas a santa María y a san Bartolomé. Para ello hubo que rebajar parte de los muros que se habían reforzado en el siglo XIII, perdiéndose así una gran parte de las pinturas murales góticas. Según la documentación analizada por Pladevall, en el siglo XIII ya existían unos altares con las mismas advocaciones. Tal vez se encontraban simplemente bajo los arcos formeros construidos en el siglo XIII, pero que en el siglo XVII ganaron en profundidad para convertirse en pequeñas capillas o arcosolios. Esta explicación conciliaría los documentos del siglo XIII y los resultados arqueológicos recientes.

Todavía en el siglo XVII se construyó una nueva cabecera, de planta trapezoidal con bóveda de medio cañón, y una nueva sacristía. Finalmente, entre los siglos XVII y XVIII se repararon las cubiertas, se cambió el pavimento original y se instaló una pila bautismal barroca, rehabilitada durante la restauración de la iglesia.

Texto y fotos: MLQR



Interior

Bibliografía

BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO, J., 1991, pp. 138-144; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, II, pp. 168-170, XXVII, pp. 199-200; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1945a; ROVIRA PEY, J., 1991, pp. 135-137.

Iglesia de Sant Jaume de Viladrover (o dels Bastons)

EL LUGAR DE VILADROVER se halla al Noroeste del municipio del Brull, limitando con Balenyà, aunque siempre ha formado parte de la parroquia del Brull. Actualmente se llega por el camino de Viladrover, que se toma en la carretera BV-5303, junto a las últimas casas del barrio de Sant Miquel de Balenyà. La iglesia de Sant Jaume también es conocida popularmente como Sant Jaume dels Bastons debido a su proximidad con la masía de Els Bastons. Desde 1878 es una iglesia parroquial y en la actualidad se celebra el culto regularmente.

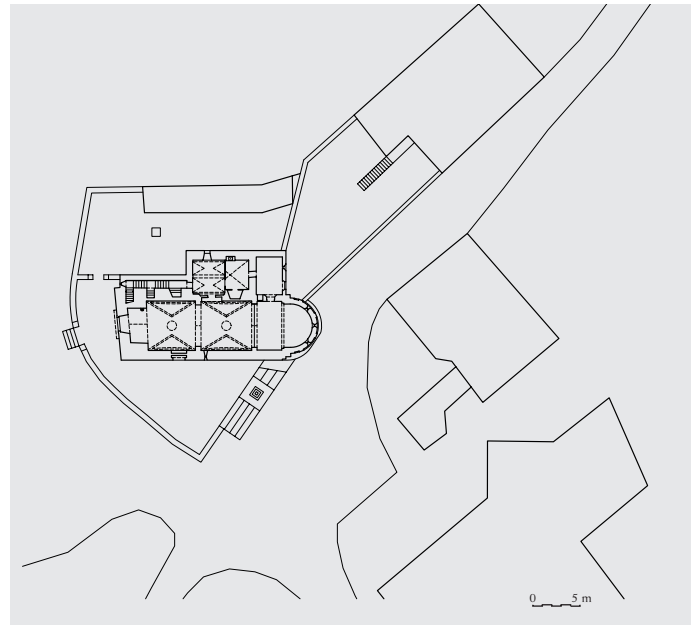
Existen varios documentos altomedievales que mencionan el lugar de Viladrover, como los relativos a ventas del 929 y de 1029, aunque la primera noticia de la iglesia data de 1110, año de un testamento en el que se menciona la iglesia de *Sancti Iachobi de Viladrover*. En una donación de 1131 la iglesia de Sant Jaume aparece sometida a la jurisdicción parroquial de Sant Martí del Brull, aunque es probable que fuera sufragánea desde el principio. Esta iglesia dejó de ser particular el 15 de mayo de 1174, y no en 1372 como a menudo se ha dicho, cuando Hug de Salige y su esposa Bernarda, con el consentimiento de su suegra Ermesendis señora de Aiguafreda, vendieron a Pere Berenguer, canónigo sacristán de Vic, un alodio en el que Hug de Salige poseía por herencia el dominio, la custodia y la defensa de la iglesia de Sant Jaume de Viladrover. A partir de este momento la iglesia pasó a depender de los sacerdotes y rectores del Brull, como indican algunos testamentos de 1183 y 1240.

La iglesia de Sant Jaume de Viladrover conserva en su conjunto las características propias de la época románica: una nave con arcos fajones preparada para soportar una bóveda de cañón, un ábside semicircular, y un campanario de torre elevado sobre el muro de poniente. El templo se ilumina por una ventana en forma de cruz abierta en el muro occidental, por tres ventanas de doble derrame localizadas en el ábside y por otra abierta en el muro sur, actualmente tapiada, con dovelas de arenisca rojiza. El tipo de aparejo empleado lo constituye piedras labradas –aunque sin llegar a tener un corte muy preciso– y colocadas en hileras regulares. La piedra utilizada en arcos, capiteles, fustes, dovelaje y otros motivos de decoración arquitectónica, como el friso en esquinilla, es diferente de la de los muros ya que es de arenisca rojiza.

La nave tuvo en el muro meridional su acceso primitivo, de medio punto; actualmente aparece cegada, pero que en el exterior aún conserva las dovelas de arenisca rojiza combinadas con algunas de tonalidad más clara, colocadas radialmente y enmarcadas por una primitiva arquivolta de piedras alargadas dispuestas perpendicularmente a las dovelas. Cabe decir que en el interior se distinguen perfectamente la puerta y la ventana del muro sur, aunque ambas fueron tapiadas con cemento. Parece ser que a principios del siglo XX se realizaron precisamente estos elementos del muro sur, dejándolos cegados en su interior pero haciéndolos evidentes para una

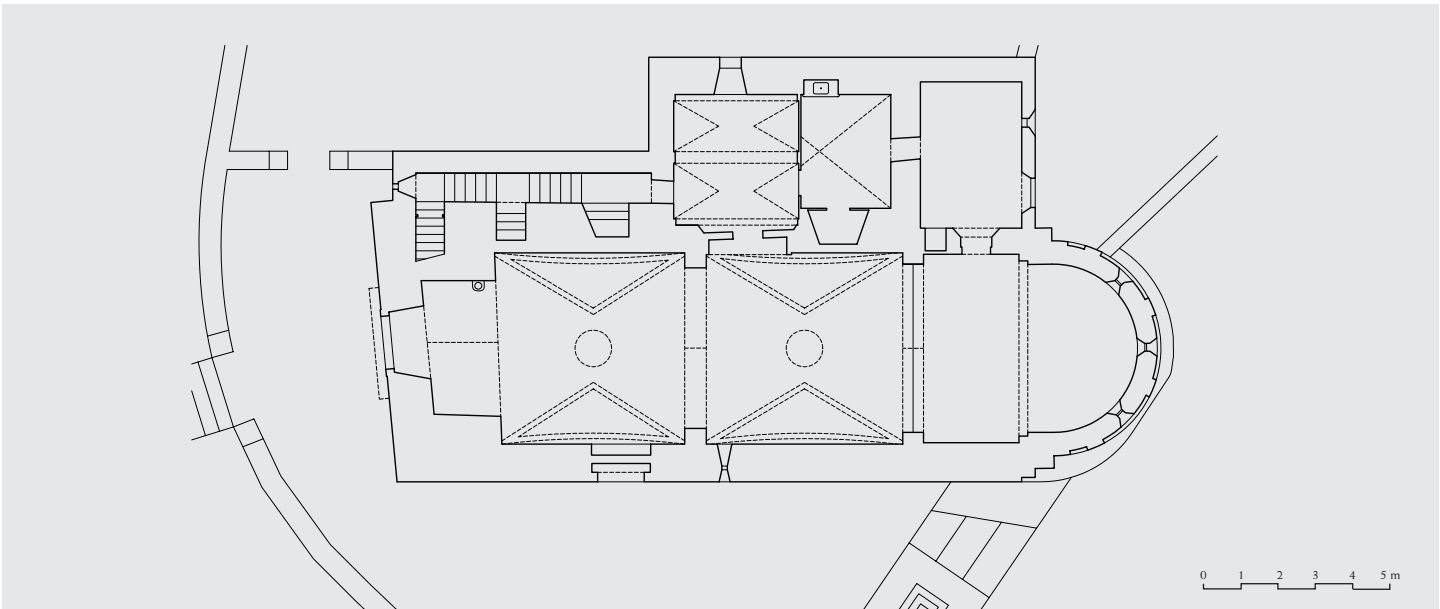


Vista general



Planta del emplazamiento

Planta

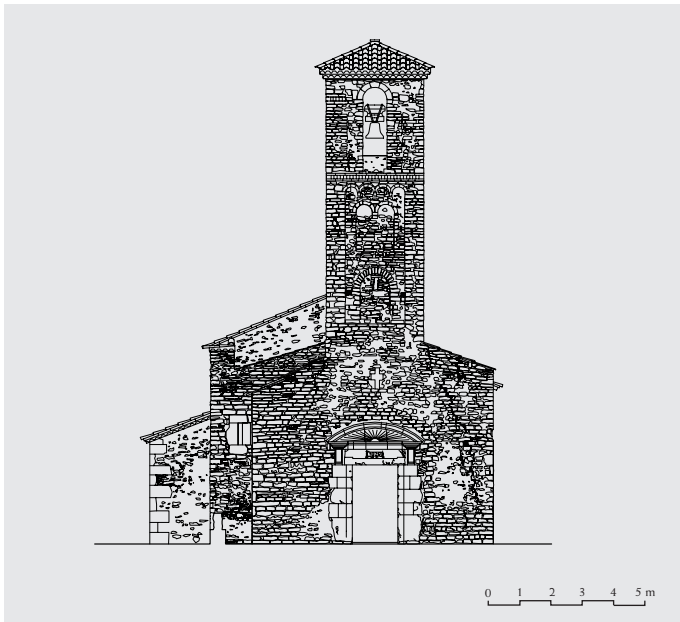


mayor comprensión de lo que fue el muro original. En el muro meridional, entre la ventana y el ábside, es perceptible el rastro de una abertura, con dintel monolítico, actualmente tapiada con el mismo tipo de aparejo que compone el muro.

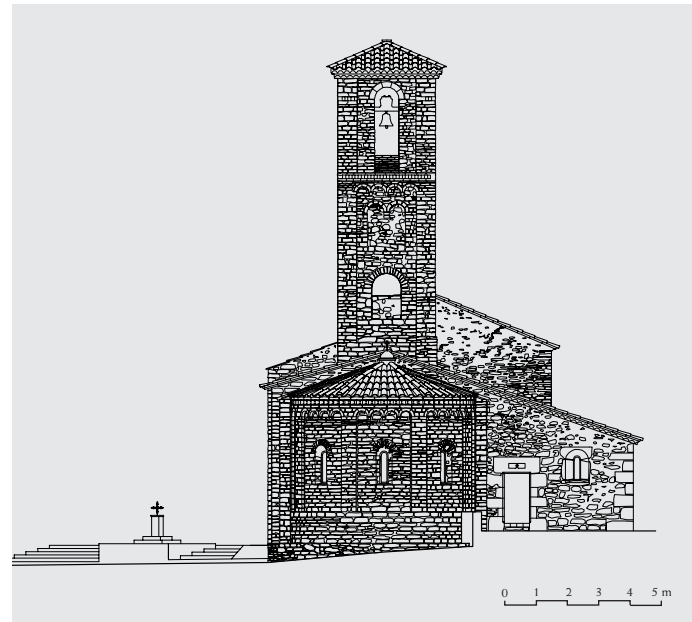
En el interior apenas se conservan restos de la bóveda original (ligeramente apuntada), ya que fue reconstruida y recubierta con yeso cuando el obispo de Vic, Antoni Pasqual, decretó su renovación en 1685; únicamente se conserva un arco fajón y la parte más occidental de la nave, que sostiene la torre-campanario. También a finales del siglo XVII se trasladó la puerta del muro sur al muro oeste, tal como indica la inscripción de la puerta barroca, construida en 1689. En la

misma época se edificaron, además, la capilla septentrional y el cuerpo exterior de la escalera del campanario.

El ábside neorrománico –fruto de una restauración realizada a principios del siglo XX por el constructor Josep Illa, con el diseño y asesoramiento de Josep Gudiol i Cunill– fue decorado exteriormente por tres series de cuatro arcos ciegos entre lesenas, con una ventana de doble derrame, y un arco ciego entre lesenas en los dos extremos occidentales del ábside. Sobre estas arcuaciones se colocó un friso en esquinilla, todo ello con piedras de arenisca rojiza, material muy frecuente en los monumentos del Brull. Cabe destacar que este tipo de ornamentación arquitectónica no se encuen-



Alzado oeste



Alzado este

Campanario



tra en los muros de la nave, pero sí en los motivos decorativos del campanario. Tradicionalmente se ha dicho que esta intervención tuvo lugar en 1916, aunque según Pladevall hay que retrasarla hasta 1919, cuando para poder pagar las obras, se vendió el retablo del altar mayor, al parecer pintado por Jaume Huguet II en 1595.

Existen dos hipótesis para justificar la construcción de un nuevo ábside. En primer lugar la posibilidad de un simple incremento longitudinal de la nave, condicionado por el campanario que apoya sobre el muro occidental. No obstante, en el Fondo Fotográfico Salvany de la Biblioteca de Catalunya se conservan dos imágenes de la iglesia en 1915, es decir, anteriores a la intervención del maestro J. Illa. Y en una de estas fotografías del interior, se aprecia como el retablo mayor apoya sobre un muro recto, como si se hubiera tapiado el ábside semicircular por el extremo oriental del presbiterio para dejar una nave completamente rectangular. Cabe la posibilidad de que el ábside se encontrara en muy malas condiciones (como también lo estaba la cubierta de la nave) o bien que no se ajustara a la estética requerida del siglo XVII, y que por ello fuese descartado del interior de la iglesia cuando el obispo Pasqual de Vic mandó hacer algunas reformas. Tal vez a principios de siglo XX el antiguo ábside estaba en una fase muy avanzada de deterioro, sobre todo pensando que quedó excluido del interior de la iglesia. Así pues, alargar la nave puede que no fuera el motivo principal de la intervención; más bien parece que se quisiera restituir la imagen de lo que un día fue el ábside.

El elemento más vistoso del conjunto es, sin duda, la torre campanario, que descansa sobre la bóveda al extremo occidental de la nave. Presenta planta ligeramente romboidal y se articula en tres pisos, cada uno con sus correspondientes

ventanas. En el piso superior apenas son perceptibles, pues se encuentran parcialmente tapiados, los vanos románicos de los lados norte y sur. Se trata de ventanas geminadas de medio punto rematadas con finas dovelas que nacen de una columna rematada por un capitel trapezoidal mensuliforme. Estas ventanas aparecen enmarcadas por un sistema de cuatro pequeños arcos ciegos que siguen la misma morfología que los arcos de las ventanas. Y todo enmarcado por lesenas y realzado por un motivo en esquinilla que abraza todo el perímetro del campanario. Las ventanas de los lados este y oeste fueron sustituidas en época barroca por otras más altas y de medio punto que interrumpen el friso en esquinilla. En el segundo piso los vanos se cegaron completamente, tal vez para evitar que la torre campanario cayera con el peso de las campanas modernas, o quizá para reforzar la estructura después de los terremotos del siglo xv. En el piso inferior los vanos son simples y de mayor anchura, siempre de medio punto, pero con las dovelas del mismo tipo de piedra que el resto del muro. Fueron todas tapiadas menos una, por la que se accede al campanario a través de la escalera de construcción posterior. El tejado del campanario data de los siglos xvii o xviii, aunque se restauró siguiendo la tipología original, a cuatro vertientes.

Cabe decir que, en la transición del siglo xi al xii, el campanario apoyado sobre la cubierta aparece de manera

frecuente en la zona de la Plana de Vic. Prueba de ello son las torres campanario de Sant Vicenç de Malla, Sant Jaume de Viladrover, Sant Vicenç d'Espinelves y Santa Eugènia de Berga, todas de tres alturas. A pesar de todo, son pocos los campanarios centrados en la parte más occidental de la cubierta. Encontramos un ejemplo similar en Sant Andreu de Llanars (Prats de Lluçanès), iglesia documentada desde principios del siglo xi. Un edificio que presenta muchas similitudes con Sant Jaume de Viladrover.

Cronológicamente hay que situar la iglesia de Viladrover entre finales del siglo xi y principios del xii, pues ya existía en 1110 una iglesia de Sant Jaume en el lugar de Viladrover. Técnicamente, por el tipo de talla de las piedras, únicamente desbastadas, encajaría mejor con las técnicas constructivas del siglo xi que con las del siglo xii.

Texto y fotos: MLQR - Planos: SLL

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, II, pp. 165-168; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1946c.