

CARDONA

La villa de Cardona se alza en un promontorio del valle del río Cardener, en el extremo noroccidental de la comarca del Bages. Se encuentra a 92 km de Barcelona tomando la autovía C-16 (E-9) hasta Manresa, desde donde parte la carretera (C-55) hacia Solsona, que pasa por la población.

Dos elementos han condicionado la evolución de este enclave desde que fue habitado en el Neolítico. Por un lado, su ubicación estratégica, de especial relevancia en aspectos militares, y que llevó a la construcción del castillo que preside la población. Por otra parte, la proximidad de la montaña de sal. Esta conforma otro promontorio adyacente al que alberga el núcleo habitado y ha constituido un factor determinante para el desarrollo económico de la villa. Además, el lugar se halla situado estratégicamente en un cruce de caminos de la Cataluña central, donde transcurría la *strata kardonense* o *de kardona*, mencionada en documentos del siglo X.

La primera referencia a la fortaleza data del año 798, cuando el monarca carolingio Luis el Piadoso, mandó reparar y habitar el castillo para asegurar la frontera frente a los árabes. Este dato confirma la existencia de una estructura defensiva antes de la llegada de los ejércitos francos. La zona fue repoblada por el conde Guifré el Pilós a partir de 879, que estableció la línea fronteriza en el río Cardener. Las políticas de repoblación nos han legado la carta de población que el año 986 el conde de Barcelona Borrell II otorgó a Cardona, y en la que se designa como señor del castillo a Ermemir, vizconde de Osona, y a su descendencia. Mediado el siglo XI sus sucesores tomarán el nombre de vizcondes de Cardona, dando inicio así a uno de los linajes más importantes de Cataluña. Por otro lado, el dominio eminente de la fortaleza corresponderá a los condes de Barcelona, de los que la familia Cardona será feudataria. En 1375 sus territorios pasan a ser condado y a finales de la centuria siguiente, en 1491, ducado. En las postrimerías del siglo XVII la casa ducal se une a la de Medinaceli, momento en que la familia Cardona deja de residir en el castillo. La fortaleza continuará su función militar en los diversos conflictos que se suceden en territorio catalán hasta finales del siglo XIX.

Desde el punto más elevado, donde se alza el castillo, la villa crecerá hacia el Oeste, en torno a la iglesia de San Miguel y la plaza del mercado. Entre los siglos XI y XII se documenta la existencia de una calle con varias casas dentro de un recinto fortificado, que unía sus murallas con las de la fortaleza generando un amplio sistema defensivo.

Castillo de Cardona

EL CASTILLO DE CARDONA ha sufrido varias ampliaciones y remodelaciones a lo largo de los siglos, que han enmascarado los vestigios del período románico. Uno de ellos, sin duda el más relevante, es la iglesia de la canónica de Sant Vicenç, fundada en el interior del recinto del castillo.

A parte de algún pequeño lienzo de muralla, difícil de delimitar, de la obra primitiva tan solo conservamos la torre del homenaje, conocida como *Torre de la Minyona*, que se alza al Oeste del recinto amurallado. Construida en el siglo XI, se trata de una torre cilíndrica con la base ataludada que no conservamos completa puesto que fue desmochada hacia 1810, en el marco de la Guerra de la Independencia, para colocar en la parte superior una pieza de artillería. Actualmente tiene 10,5 m de diámetro exterior y una altura de 15 m. Aunque

desconocemos cuál sería la altura original, la comparación con dibujos del siglo XVII y una planimetría levantada en 1721, permiten especular que llegaría a los 22 m. En su fábrica distinguimos la obra propiamente románica, correspondiente al interior, de la posterior remodelación que la reviste con bloques de piedra de diferentes medidas y disposición irregular, configurando la mencionada base ataludada.

El acceso al interior se realiza mediante una escalera adosada al lado Este de la construcción y de factura posterior, realizada en 1829. Esta nos conduce a una puerta elevada, a nivel del primer piso, y abierta hacia el Este, que no se corresponde con la original que se abriría en un piso superior.

La torre de época románica tenía 7,4 m de diámetro y en su interior se disponían diversas estancias superpuestas de las



Vista general desde el Oeste



Torre de la Minyona, lado este



Torre de la Minyona, lado oeste

que hoy solo podemos acceder a una. Se trata de una estancia circular irregular de aproximadamente 3,3 m de diámetro. El acceso a dicha estancia nos permite apreciar la diferencia entre los paramentos mencionados. El más antiguo, de 1,9 m de grosor, está compuesto por bloques muy poco trabajados y sin escuadrar, dispuestos en hilada y unidos con mortero de cal y arena. Este espacio se cubre con una falsa cúpula de factura bastante irregular con una altura máxima de 4,5 m, en el centro de la cual había una abertura, actualmente cerrada, que comunicaba con el piso superior. Según los dibujos anteriores a su modificación de 1810, sobre esta estancia habría otra similar en la que se encontraría la puerta original de entrada a la torre, dotada de una ventana y cubierta igualmente con una falsa cúpula. Este nivel superior contaría con una altura aproximada de 11 m, medida que no se corresponde con lo habitual en este tipo de torres, lo que ha llevado a suponer que en origen se trataría de dos pisos, unificados en algún momento, tal vez en los siglos XV o XVI.

Texto y fotos: LTS

Bibliografía

ALMERICH I SELLARÈS, L., 1947 (1984), p. 83; BANGO TORVISO, I., 1997, pp. 11-15, 40-42; BERTRAN I ROIGÉ, P. y CASAS I NADAL, M., 1986 (1987-1988), I, pp. 186, 196; BURON I LLORENS, V., 1989, p. 60; CASTELLS CATALANS, ELS, 1967-1979, V, pp. 532-598; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XI, pp. 20-21, 25-27, 44, 61-65, 72, 80, 143-151; DALMASES I BALANÀ, N. de y JOSÉ I PITARCH, A., 1986, I, pp. 146-147; GALERA I PEDROSA, A., 2001, pp. 8-12; GIBERT I REBULL, J., 2011, pp. 407, 433, 438; GINESTA I BATLLORI, S., 1987, pp. 72-82; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1980a, pp. 71-75; MONREAL I TEJADA, L., 1999, pp. 48-59; MONREAL Y TEJADA, L. y RIQUER I MORERA, M. de, 1958, II, pp. 167-203; SARTHOU CARRERES, C., 1979, pp. 238-239; SERRA I VILARÓ, J., 1954, p. 54; SERRA I VILARÓ, J., 1966, pp. 22-36; VILA I CARABASA, J. M. y ARCOS LÓPEZ, R., 2007.

Colegiata de Sant Vicenç

LA ANTIGUA IGLESIA-COLEGIATA de Sant Vicenç forma parte del recinto monumental del castillo de Cardona. Se emplaza en el sector más oriental del cerro donde se levanta la fortaleza, antecedida por los restos de un pequeño claustro gótico, y domina majestuosamente el paisaje ondulado de los alrededores de la villa cardonense. Desde luego, es uno de los edificios románicos más célebres de toda Cataluña, y un capítulo ineludible de cualquier historia de la construcción medieval catalana, incluso de la europea.

Se considera tradicionalmente a Sant Vicenç como el paradigma de la arquitectura del primer románico meridional, las fórmulas del cual dominan el panorama constructivo catalán durante todo el siglo XI, incluso más allá. Sin embargo, es en realidad un edificio bastante particular, no tanto un arquetipo estilístico del mencionado primer románico sino una obra notablemente alejada de los modelos dominantes, y además con una repercusión limitada. Es, en cualquier caso, un ejemplo soberbio de la ductilidad y de la capacidad de adaptación de los recursos tecnológicos y formales (la homogeneidad estructural, el abovedamiento, el pequeño aparejo) efectivamente característicos del primer románico en Cataluña y en la Europa meridional.

La fundación e historia antigua de la iglesia se conoce notablemente bien gracias a la documentación conservada. Fue siempre, ya desde sus orígenes, una capilla castral, y está documentada por vez primera en un testamento fechado en el año 980, en el que su difunto autor, Giscafredo, lega un viñado *ad domum Sancti Vicentii qui est fundatus in castrum Cardone*. La cronología de este testamento confirma la existencia del templo con anterioridad a la célebre incursión de Almanzor por tierras catalanas en 985, lo que no debe extrañar a sabiendas de la precoz existencia el castillo, la fundación definitiva del cual se atribuye de forma fidedigna al conde Guifré el Pilós. Aunque la algarada cordobesa no parece que llegara hasta la fortaleza, lo cierto es que un año después se afianzó el protagonismo de esta como centro de articulación administrativa del territorio más occidental del condado de Osona, todavía cercano, entonces, a la frontera andalusí. Por otro lado, la mención a la iglesia como *domus* en el testamento del 980, así como la existencia de cierto personaje señalado como *presbiter* en la carta de población de Cardona, otorgada en 986 por el conde Borrell II, permite plantear la posible existencia precoz de una comunidad de clérigos vinculada al templo, la cual se confirma en los años finales del siglo X.

La mencionada carta de población del 986, que explicita su dependencia de una carta primitiva fechada hacia el 880, que no se conserva, encomienda la defensa y el control del territorio al vizconde de Osona Ermemir II, quien aparece evidentemente entre los firmantes del documento. El traslado a Cardona de los vizcondes ausetanos sería fundamental para la población, para el castillo, y para su iglesia. Los vizcondes tenían entonces como centro de acción política las tierras al

noreste de Vic, aunque desde por lo menos diez años atrás habían empezado a adquirir posesiones en el sector opuesto del condado, es decir, dentro del *castrum* cardonense. Dichas compras están documentadas en lugares como Ardèvol o Palau Bergús, e incluso un documento del año 984 permite ver al conde Borrell II vendiendo a Ermemir una pieza de tierra situada al pie del castillo de Cardona, limítrofe, además, con otra parcela que ya poseía el vizconde. Parece que poco después de 986 el castillo devino la residencia principal de la familia vizcondal ausetana, y su estratégico y rico territorio, con las minas de sal, se convirtió en el centro de sus amplios dominios territoriales. Luego, a mediados de siglo XI, la familia adoptó significativamente el topónimo Cardona como nombre de su linaje.

Aspecto curioso en relación a la primitiva capilla de Sant Vicenç fue su continuada dependencia del obispado de Urgell (pasó a Solsona muy posteriormente, cuando se creó la nueva diócesis en el siglo XVI), a pesar de la vinculación ausetana del territorio en términos geopolíticos. Ello debe explicarse por la particular situación fronteriza de Cardona entre ambos condados. A finales del siglo X los dos eran gobernados por el conde Borrell II, y pese a que la documentación no siempre es clara al respecto, parece que el castro cardonense se emplazaba en el sector urgelitano de sus dominios, aunque significándose de modo muy particular como territorio de directa soberanía condal. Tal vez por ello su posesión acabó a manos de la dinastía de Barcelona (es decir, dentro del condado de Osona, y no del de Urgell), que además tenía particular interés en frenar los intentos de expansión meridional de los rivales condes de Cerdanya.

En cualquier caso, a pesar de esta evolución política, la pertenencia de la capilla castral a la diócesis urgelitana no fue nunca discutida, y en realidad la familia vizcondal mantuvo casi siempre lazos muy fuertes con la sede pirenaica. Un hermano del vizconde Guadall II fue obispo de Urgell durante largos años (Guisad II, 949-978), e incluso, ya en el siglo XI, los vizcondes Eriball (1036-1040) y Folc II (1092-1095) ostentaron ellos mismos la mitra urgelitana. Ciertamente un obispo de Vic, el poderoso Arnulf (993-1010), perteneció al linaje vizcondal (era hermano del vizconde Ramon I).

Los vizcondes jugaron un papel decisivo no solo en la consolidación inicial del castillo y de su capilla, sino también en su posterior evolución, incluso a pesar de que la posición de la familia se resquebrajara temporalmente tras la célebre expedición mercenaria catalana a Córdoba del 1010, debido a la cual murieron tanto el vizconde Ramon I como su hermano Arnulf, el obispo ausetano. A consecuencia de este breve declive político, la historiografía plantea una segunda década del siglo XI de crisis para la comunidad de Sant Vicenç, crisis que fundamenta en una supuesta ambición de los vizcondes o –paradoja– en su despreocupación por el templo y sus clé-



Vista general

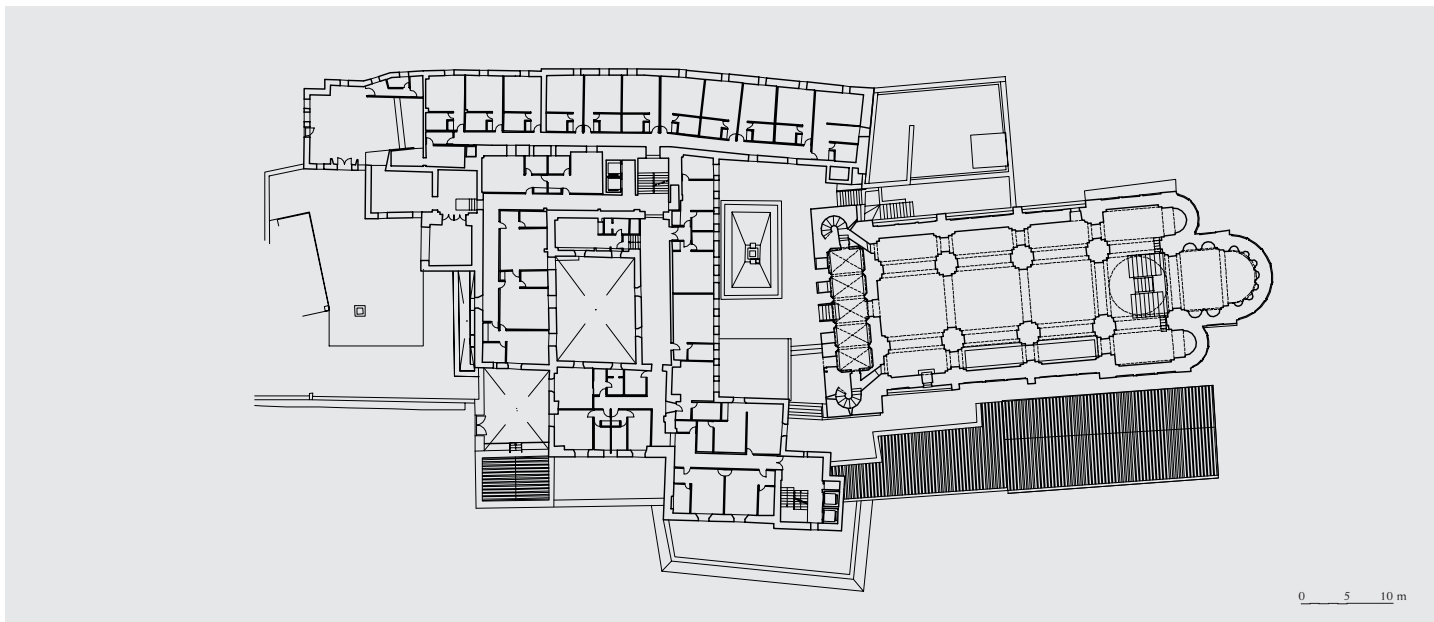
rigos. En realidad, es la refundación de la vida canonical bajo regla aquisgranesa en 1019, otorgada por el nuevo vizconde Bremon (hijo de Ramon I), lo que sirve de argumento *ad contrario* para suponer una crisis anterior, que posiblemente no existiera. Bremon, junto con otros magnates, mantuvo frecuentes tensiones por la posesión de las tierras de frontera con el obispado de Vic, que tras la muerte de su tío Arnulf (en cuyo testamento, por cierto, hay una donación a la comunidad de Sant Vicenç) se alejó progresivamente del influjo vizcondal y pasó al área de influencia directa de los condes de Barcelona-Osona, primero con el obispo Borrell y luego con el célebre obispo-abad Oliba.

La mencionada restauración de la vida canonical cardonense de 1019, obra de Bremon según consta enfáticamente en el acta fundacional (o refundacional) de la comunidad, responde posiblemente a la resolución pactada de alguno de los conflictos con la sede ausetana. Por supuesto, la lectura historiográfica tradicional presenta al vizconde humildemente arrepentido de su mal comportamiento, y súbitamente converso a la moral reformista de la Iglesia gracias al consejo sabio de Oliba (que efectivamente se explicita en el documento). De hecho, y aunque insista tanto en ello la retórica diplomática de la época, diseñada por los eclesiásticos, lo cierto es que Bremon no se pasó nunca al bando episcopal, y en las acciones reformadoras del vizconde, que incluyen además una generosa dotación para la canónica, subyacen las tensiones propias del inicio de la feudalidad, tan características del siglo XI en Cataluña. Quizás Bremon pensara en reforzar la iglesia de su propio castillo para contrarrestar

el ansia expansionista y el –lejano pero persistente– poder del obispado de Vic, que era un aliado férreo del conde de Barcelona contra los esfuerzos de la nobleza fronteriza para aumentar su poder y patrimonio (recuérdese, por ejemplo, la contemporánea revuelta de Mir Geribert en Barcelona). En efecto, contra la supuesta y popularizada conversión moral de Bremon está bien documentada la continuidad de sus conflictos con la sede ausetana de Oliba. Incluso, en el sínodo de Narbona de 1022 el magnate cardonense estuvo, junto con otros nobles de la marca, al borde de la excomunión.

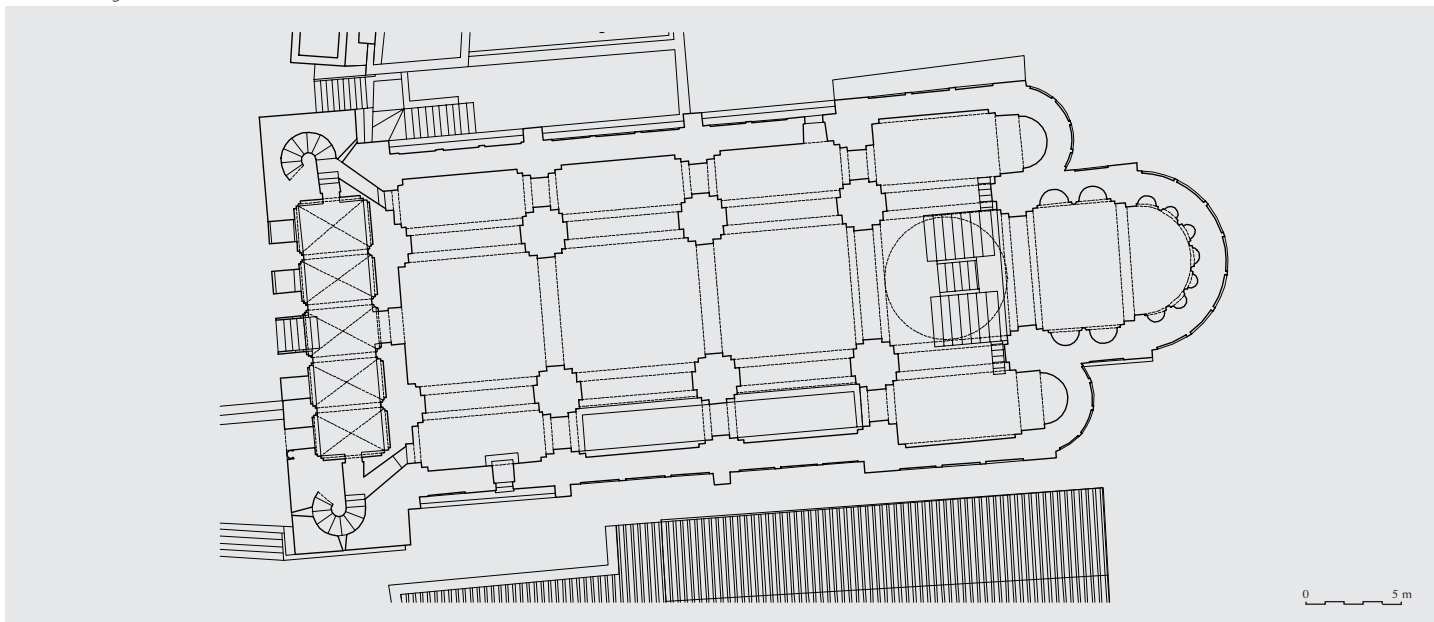
Sea como fuere, la canónica reformada bajo la permisiva regla de Aquisgrán empezó una época de crecimiento patrimonial y de expansión, acorde con una renovada y creciente energía de sus señores los vizcondes, que la tomaron definitivamente bajo su protección. Dirigida desde entonces por un abad, la canónica llegó incluso a disponer de un priorato propio, el de Sant Jaume de Calaf, fundado en 1070, aunque nunca se desvinculó de la sede urgelitana. Todavía en vida del correoso Bremon, hacia 1029, se inició la construcción de la iglesia actual, que sustituía la presumiblemente vieja e inadecuada capilla primitiva. El templo románico se alzó con notable prontitud bajo patrocinio de los sucesores de Bremon (que murió a los pocos meses, todavía en 1029), aunque luego –como veremos– parece que quedó inacabado durante un tiempo y el sector de las cubiertas debió cerrarse bastante más tardíamente.

La iglesia fue consagrada de forma solemne en el año 1040, oficiando muy adecuadamente la ceremonia el obispo urgelitano Eriball, a la sazón vizconde tras la muerte de sus



Planta general

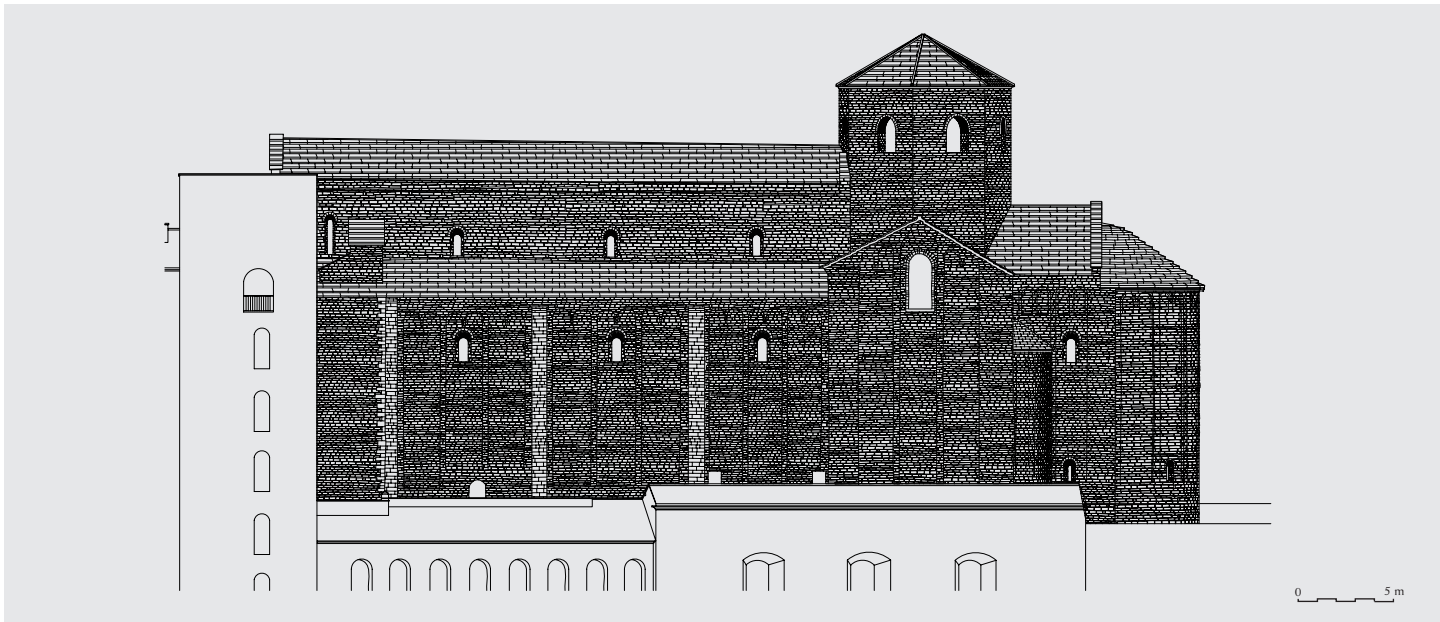
Planta de la iglesia



hermanos Bremon y Folc, y quien no sin indisimulada arrogancia se intitula *princeps ac dominus* del castillo, en el acta de consagración. El original de este documento se conserva todavía en Cardona, aunque no en Sant Vicenç sino en el archivo de la iglesia parroquial de Sant Miquel. Se trata fundamentalmente de una importante dotación patrimonial a la iglesia del castillo, en base a terrenos de patente homogeneidad situados en la frontera meridional del condado.

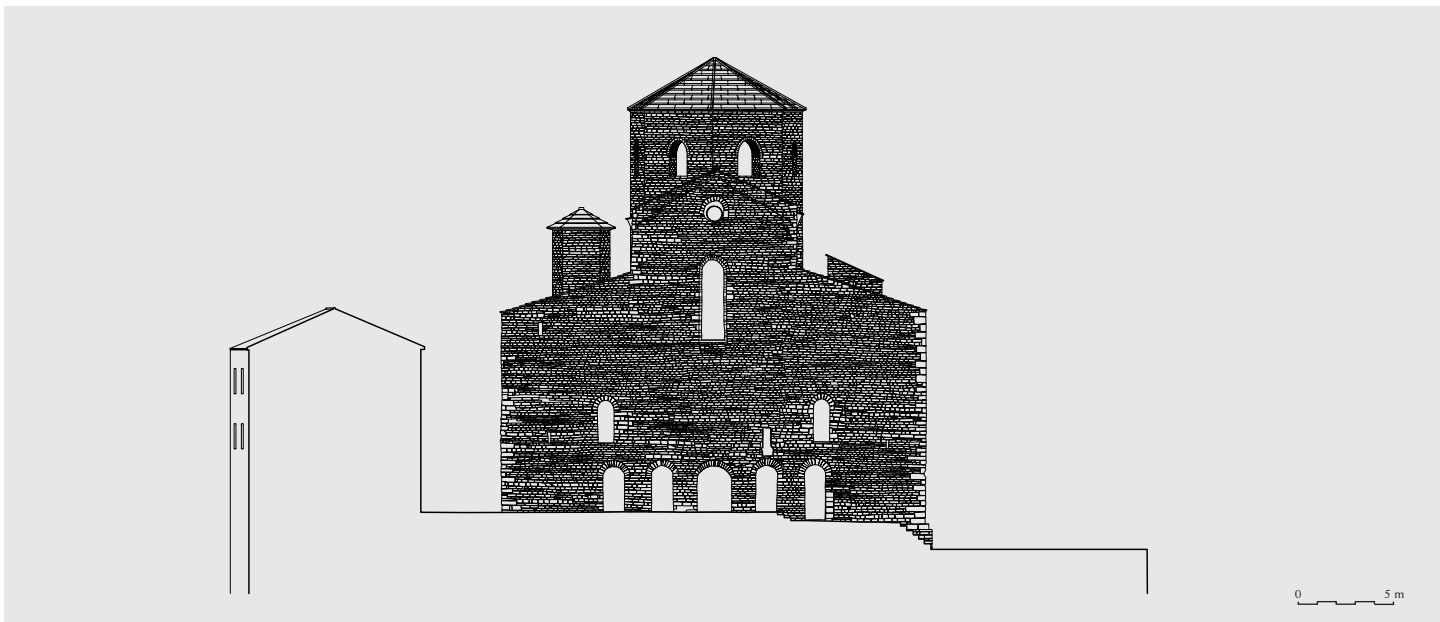
Instalada en el nuevo templo románico, la comunidad canonical prosiguió su pujante existencia bajo la protección de los señores, y casi siempre sometida a sus quehaceres políticos. Hacia finales de siglo XI, el vizconde Folc II introdujo la

regla agustiniana, más rígida que la aquisgranesa, y al parecer estableció en Sant Vicenç una especie de (breve) contrapoder eclesiástico al obispado de la Seu d'Urgell, de cuya catedral Folc había sido arcediano durante largos años, y del que fue obispo electo entre 1092 y 1096 (luego sería obispo de Barcelona). Ya en el siglo XII, hubo un intento, en 1117, por parte del arzobispo Oleguer de Tarragona, de vincular la canónica cardonense con Saint-Ruf de Aviñón, según el esquema habitual de sujeción de comunidades agustinas catalanas a la casa provenzal; la iniciativa, que contó con el apoyo del papa Anastasio IV (en bula de 1154), no parece que tuviera demasiadas consecuencias, lo que sin duda revela la autonomía y



Alzado sur

Alzado oeste

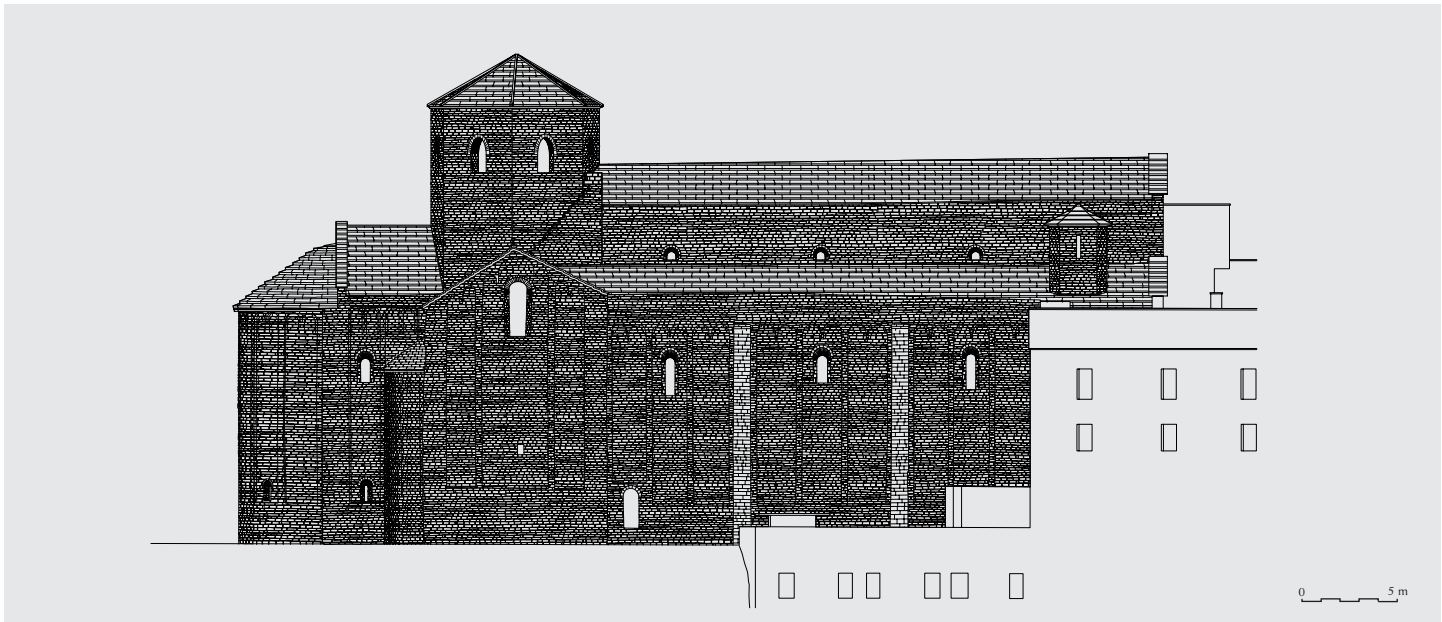


el poder ostentado por el linaje de los Cardona, que debieron negarse a tal dependencia.

Durante los siglos de la Baja Edad Media, la importancia de Sant Vicenç como centro religioso se redujo. El empuje de la villa cardonense, crecida al regazo del castillo y enriquecida por los beneficios de la explotación de las minas de sal, permitió la sustitución de la primitiva parroquia románica del lugar por el magnífico templo gótico actual, dedicado a san Miguel; incluso los vizcondes se mostraron oportunamente generosos con la parroquia en numerosas ocasiones. Arriba, en Sant Vicenç, especialmente durante el siglo XIV parece haberse sufrido cierta relajación de la regla canonical, según reportan

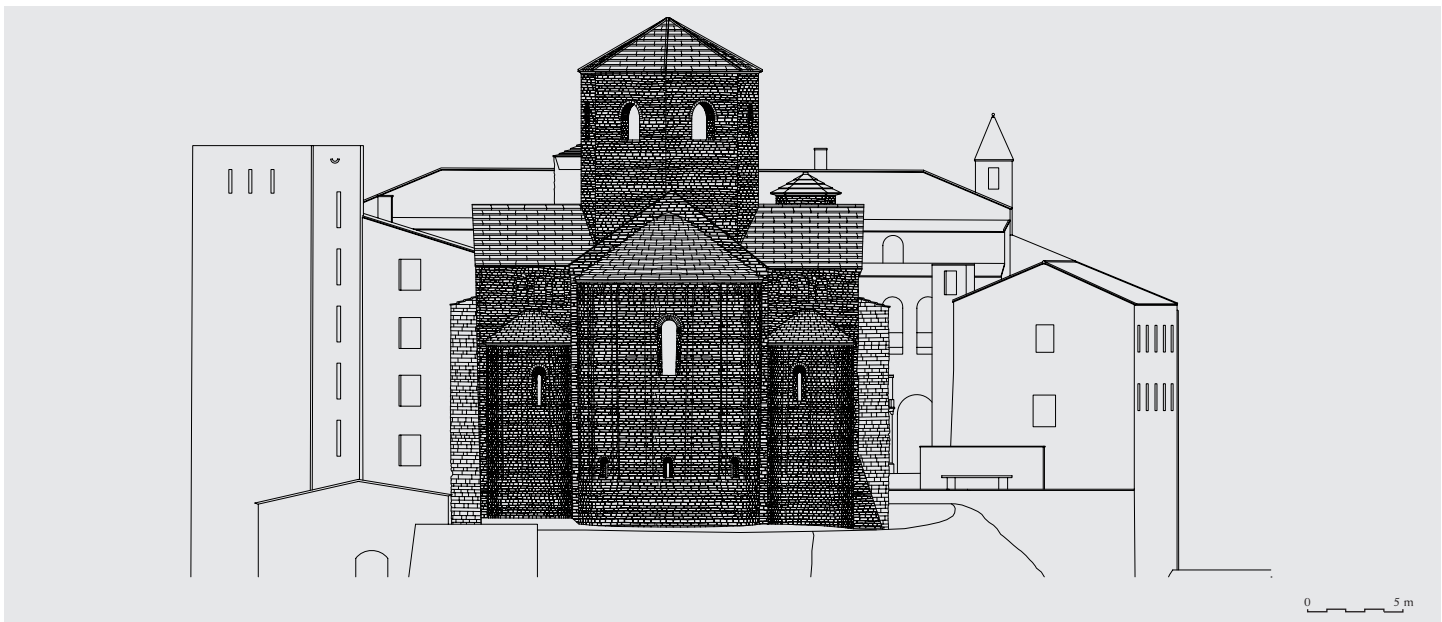
las visitas pastorales al lugar de los obispos de Urgell y de los arzobispos tarraconenses. Para la reforma de la vida comunal se redactó entonces una interesante consuetud, conocida comúnmente como la *Pretiosa* (por su título: *Pretiosa sive Caput brevium monasterii castri cardonensis*). Su texto, conservado, es fuente de conocimiento no solo de las costumbres litúrgicas del momento de su redacción sino también de los usos anteriores, siendo incluso posible entrever en ella aspectos relevantes del funcionamiento de la comunidad en los siglos XI y XII.

La canónica se mantuvo hasta la secularización de las canónicas regulares decretada por el Papa en 1592. Fue sustituida entonces por una colegiata, que subsistió hasta finales



Alzado norte

Alzado este

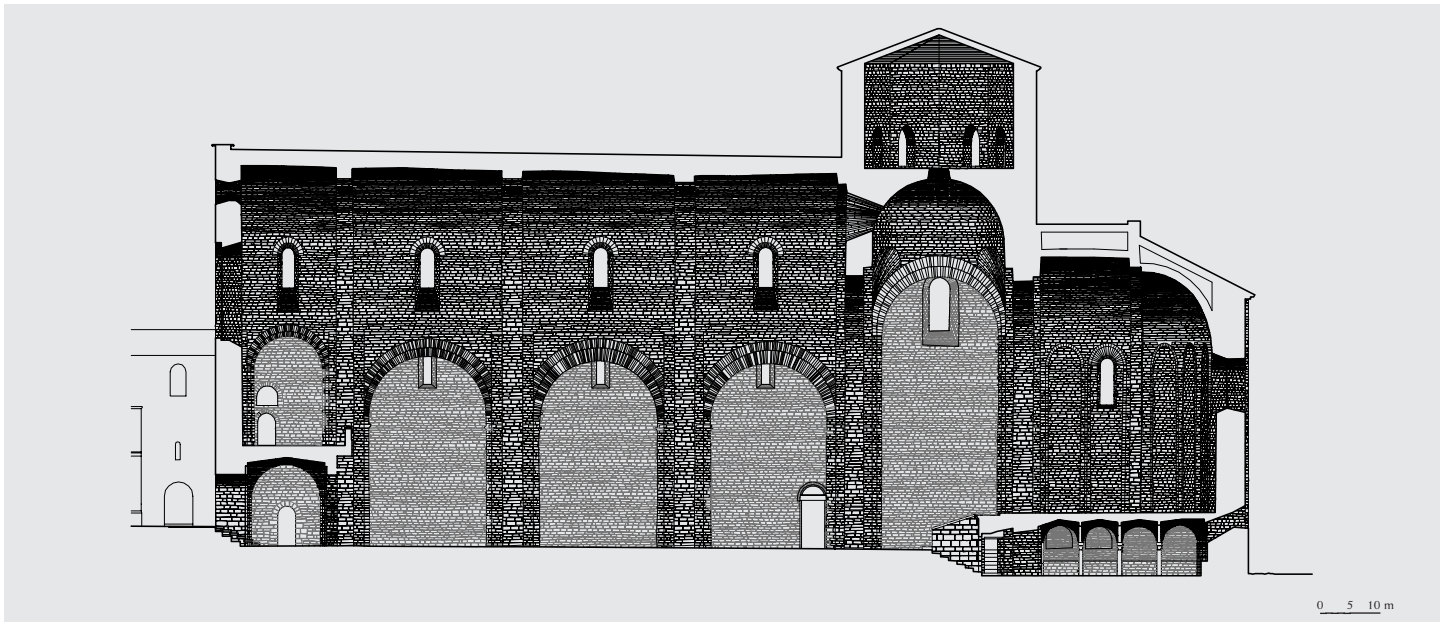


de siglo XVIII, cuando todo el recinto del castillo de Cardona fue reconvertido en caserna militar. El conjunto quedó posteriormente en estado de semiabandono, hasta que fue recuperado, avanzado el siglo XX, para convertirse en un lujoso Parador Nacional. La iglesia de Sant Vicenç, restaurada y vacía de cualquier decoración antigua, se ofrece al visitante hoy como modelo de arquitectura medieval de diseño especialmente lúcido, aunque su sobrecogedora austeridad, tan admirada, sin duda nada tiene que ver con el interior lujoso y colorido que debió ofrecer en su época de plenitud.

La iglesia destaca, sin duda, por la armonía de sus proporciones, por su traza de aparente perfección, que esconde

las inteligentes adaptaciones al incómodo espacio existente, y por sus volúmenes compactos, casi despegados hacia el cielo. Como se ha dicho, la historiografía moderna la ha convertido en paradigma de la arquitectura catalana del siglo XI, y en cierto modo ha sacralizado su diseño nada previsible aproximándolo a ejemplos realmente lejanos, y utilizándolo en ocasiones como modelo para diversas fábricas monumentales desaparecidas del románico catalán, en particular para una catedral de Barcelona que, finalmente, no parece que se le asemejara en prácticamente nada.

En fin, Sant Vicenç de Cardona es, en cualquier caso un edificio magnífico, con una sorprendente apariencia de



Sección longitudinal

homogeneidad que le confiere este carácter bastante único, casi arrogante. La iglesia tiene planta de cruz latina, pero su transepto se marca solo ligerísimamente en planta, pues debe adaptarse a la anchura tan escasa de su emplazamiento, en el borde oriental de la colina del castillo. Las dos naves laterales son, por este mismo motivo, realmente estrechas. En cierto modo recuerdan las colaterales de algunos edificios de los condados de Empúries y Rosellón, como Sant Pere de Rodes, pero lo que allí parece un diseño genuino y de tono arcaizante (aunque quizás influido también por el espacio disponible), aquí es estrictamente una adaptación a las evidentes dificultades orográficas. La nave central es notablemente ancha (unos 8 m), muy alta (casi 20 m, aunque su altura final se debe a un cambio de proyecto), y se cubre con una rotunda bóveda de cañón tramada en sectores cuadrados por estilizados arcos fajones. Los extremos de dichos arcos nacen de imponentes pilares articulados en triple rincón, sin más ornato que la propia combinación de aristas y salientes. Tanto el arranque vertical de los fajones (aunque no su concreción superior en la bóveda, cuestión a lo que volveremos luego) como los arcos formeros que separan entre sí los pilares están doblados, lo que aumenta la complejidad de los soportes de una forma rítmica y sutil, bastante avanzada para la cronología de la fábrica (aunque hay algunas irregularidades). Los pilares, pues, ofrecen el germen que articula todo el diseño en alzado del templo, una idea que subyace en los supuestos formales del primer románico meridional pero que aquí resulta especialmente efectiva por su paradójica simplicidad.

Las naves laterales se cubren con bóvedas de arista, al ritmo bastante insólito de tres por cada tramo de la nave central, mientras que el transepto y el tramo presbiteral que antecede la cuenca del ábside mayor lo hacen con sendas bóvedas de cañón corrido. Tanto el ábside central como los dos absidio-

los, mucho más pequeños, terminan en bóvedas en *cul-de-four*. La dimensión vertical del sistema de cubiertas, es decir, la proyección volumétrica de la traza, mantiene un vigoroso tono estético, con una combinación muy efectiva de los elementos y de las líneas murales. La iglesia resulta ligera, vertical, pero no sobredimensionada en su monumentalidad, con una curiosa adecuación a su contexto castrense. Se ilumina mediante ventanas de cierto tamaño, bastante numerosas: las hay en el eje de cada uno de los ábsides, en el tramo presbiteral del ábside mayor, en los hastiales del transepto, en la fachada occidental (donde hay dos ventanas laterales, una central superior, y un pequeño óculo por encima de esta), y en las fachadas laterales (tres en los muros externos y otras tres en el sobrealzamiento de la nave central). Pese a tantas aberturas, el interior resulta bastante oscuro y predomina la cerrazón de los muros.

Adosada a la fachada oeste se emplaza una sencilla tribuna, a la que se accede por escaleras de caracol situadas a ambos lados del templo. Dicha tribuna, excesivamente alta en el interior, descansa sobre un pequeño nártex que corre bajo todo el muro occidental, abierto al exterior por cinco arcadas de medio punto y cubierto, como las naves laterales, por bóvedas de arista. Tres sencillos portones comunican el pórtico con el interior y se suman a las dos puertecillas emplazadas en el centro de las fachadas laterales como accesos al templo. Es posible que dicho nártex se utilizara como panteón funerario, aunque no hay rastro monumental de ello y en realidad solo un único enterramiento ha aparecido en su subsuelo. La decoración mural de sus bóvedas se conserva en el Museu Nacional d'Art de Catalunya y explica el nombre popular del espacio: *els porxos pintats* (los porches pintados).

En los extremos del nártex se proyectaron sendos torreonnes que habían de flanquear la fachada y dotarla de desarrollo vertical, pero cuya construcción quedó finalmente truncada.

Cabe señalar el aspecto austero y desnudo del muro, articulado únicamente por las ventanas y el pequeño óculo en el piñón que lo culmina. No hay en la fachada, pues, rastro de la decoración o articulación paramental característica del primer románico, a diferencia de lo que ocurre en muchas otras iglesias catalanes de la época. Ello probablemente se explica, al igual que la no construcción de las torres, por el acabado tardío y algo sumario del sector.

En cambio, tanto los muros de la cabecera, transepto incluido, como las fachadas laterales sí se articulan mediante las habituales combinaciones de lesenas y arquillos ciegos bajo cornisa, típicos de la construcción meridional. En el rotundo ábside mayor, incluido su tramo presbiteral, estos arquillos ciegos se sustituyen por nichos de notable profundidad, recurso igualmente habitual en el primer románico que ofrece un evidente efecto cromático; en realidad, la línea de nichos continua en los cortos brazos del transepto, justo encima de los pequeños ábsides laterales.

El aparejo del templo es característico de la primera mitad del siglo XI, de formato pequeño y sencillamente desbastado. Sin embargo, la calidad de la obra cardonense se revela en

la uniformidad de los mampuestos, notablemente regulares y perfectamente ordenados en hiladas horizontales. El uso del mismo material en la concreción de los elementos de las fachadas (lesenas, arquillos, zócalos, derrame de las ventanas) es una de las ventajas indiscutibles de un sistema constructivo alternativo a la piedra tallada propia del románico septentrional, mucho más barato e igualmente efectivo. Contra lo que a veces se afirma (partiendo de la célebre frase de Raoul Glaber sobre el "blanco manto de iglesias" extendido por Europa tras el cambio de milenio), no parece que, en general, los muros exteriores se encalaran o se pintaran más que en determinados elementos, ni en Cardona ni en otros edificios catalanes.

Quedan por señalar dos elementos significativos de la iglesia: la cripta que se desarrolla bajo el ábside mayor, y el cimborrio que cubre su crucero. La cripta es un ejemplo bien característico de este tipo de estructuras subterráneas (en realidad solo semisubterráneas, pues quedan a poco nivel bajo el pavimento de las naves y requieren de la sobreelevación del presbiterio) en la arquitectura meridional del siglo XI. Es una estructura con terminación semicircular, que sigue el perímetro del ábside, articulada en tres naves mediante dos filas

Ábside central



Nártex en la fachada oeste





Interior de la cabecera



Interior de la cripta

de tres columnitas centrales, coronadas por capiteles piramidales completamente lisos, que sustentan bóvedas de arista; el empuje lateral de las bóvedas descansa sobre pequeños pseudopilares que arrancan del pequeño resalte, casi a modo de banal, que corre seguido al muro. Cinco ventanas, una de ellas tapiada, iluminan el reducido espacio, y se manifiestan en el exterior tangentes al poderoso zócalo del ábside.

La entrada a la cripta se realiza actualmente mediante una escalera central, pero este tipo de accesos son siempre fruto de reformas posteriores, de época tardomedieval por lo menos (lo que por otra parte es perfectamente evidente en

Cardona). Los accesos originales se sitúan, y están activos, aunque reformados, a lado y lado del tramo occidental, y permiten la entrada y la salida desde las naves laterales del templo. La estructura sin duda toma como modelo la cripta de la catedral de Vic, que es bastante mayor y claramente más sofisticada, y que además incluye una decoración escultórica, algo tosca pero muy interesante, que aquí falta completamente. Su altar estuvo dedicado a san Jaime (hay varios legados al altar *in confessione*, por ejemplo en 1110), lo que confirma por lo menos cierto interés de la comunidad canónica en la figura del apóstol compostelano, bajo la advocación del cual

estaba también, por cierto, el priorato de Calaf mencionado anteriormente.

En el crucero del templo se alza un imponente cimborrio octogonal, que se emplaza sobre una cúpula sobre trompas. En cada lado del cimborrio se abre una ventana de notables dimensiones, con la salvedad que en el costado occidental la ventana correspondiente se encuentra sorprendentemente *bajo* la bóveda de la nave central del templo, es decir queda visible solamente en el interior. Esta ubicación implica necesariamente que la nave central fue objeto de un sobrealzamiento, es decir que la zona superior de la iglesia no se terminó en la primera etapa constructiva, probablemente concluida en el momento de la consagración en 1040, sino más tardíamente, y contando además con que hubo un ligero cambio de proyecto. Así pues, cabe reconocer que la nave central prevista inicialmente habría sido más baja, tal y como es habitual en las iglesias catalanas contemporáneas de formato similar, donde nunca hay espacio para la apertura de ventanales superiores en la nave central. El parón temporal en la construcción del templo, que cabe imaginar, quizás, cubierto provisionalmente de madera, debe relacionarse también con la mencionada no construcción de las torres previstas en la fachada occidental. En este sentido, se ha destacado ya la ausencia de articulación decorativa en dicha fachada, ausencia que se repite en el exterior de los muros sobreelevados de la nave central, donde tampoco existe el ornato a base arquillos ciegos y lesenas. Se desconoce, por el momento, la cronología de la reanudación de las obras, que se ha considerado en ocasiones muy tardía (precisamente por la ausencia de decoración en los paramentos), aunque cabe recordar que en ellas se mantuvo el aparejo desbastado de pequeño tamaño, característico del siglo XI.

De nuevo en el interior del templo, otro elemento derivado del cambio de proyecto es la simplificación de los arcos fajones de la nave central. Como se ha dicho antes, estos son doblados, siguiendo el sistema general en las arcuaciones del templo, hasta el límite del muro primitivo, pero luego continúan simplificados en la parte superior, donde actúan como refuerzo visual de la bóveda de cañón. Es difícil decir por qué no se mantuvieron los arcos doblados en la segunda fase constructiva, aunque ello se aviene bien con la simplificación decorativa general que se aprecia en este momento. Quizás deba señalarse que parte de la historiografía pretende ver en el doblado del arranque vertical de los fajones un indicio de la presencia, por lo menos proyectada, de bóvedas de arista en la nave central, hipótesis que no parece tener fundamento pues nada en el edificio contradice que desde el principio se pensase en una cubierta en cañón, por otro lado tan característica en los edificios catalanes de la época y que, además, se utiliza sin problemas para el transepto y el tramo presbiteral del ábside mayor, cuyas cubiertas corresponden, sin duda, a la obra consagrada en 1040.

Con todo lo dicho, Sant Vicenç de Cardona resulta una iglesia de inusitado interés, aunque no tanto por su carácter

emblemático, ni tampoco por su influencia posterior que fue bastante relativa y limitada a elementos estructurales concretos. La cripta, por ejemplo, fue reproducida –probablemente al margen de la referencia seminal de la catedral de Vic– en varios templos relativamente cercanos, como Sant Esteve d'Olius (Solsonès) o Sant Celdoni i Sant Ermenter de Cellers (Alt Urgell). Por el contrario, Cardona casi debe ser considerarse un *unicum* en el contexto del primer románico catalán, un templo de diseño y ejecución muy rigurosos, aunque, como se ha visto, no exento de irregularidades y de cambios de proyecto, e, insisto, especialmente adaptado a su entorno.

Su esquema atrevido y sofisticado se ha querido relacionar con modelos externos al mundo catalán, sobre todo con influencias lombardas. El interés en ello deriva, al menos en parte, de la tradicional visión del primer románico como una arquitectura importada por grupos itinerantes de canteros norditalianos, los populares "maestros lombardos", cuya existencia es cuanto menos indocumentada. Sant Vicenç se ha relacionado particularmente con la iglesia de San Paragorio de Noli, situada en la costa de la Liguria (cerca de Savona), templo mucho más modesto y con el que, en realidad, comparte solo rasgos muy generales. Los modelos en planta y especialmente volumétricos de la canónica cardonense deben rastrearse mejor, por el contrario, en la arquitectura germánica imperial, heredera de lo carolingio, de la que por otra parte cabe considerar que bebe genéricamente todo el primer románico meridional (también el lombardo). En fin, modelos más lejanos que se han considerado más ocasionalmente, incluso en el ámbito bizantino, es difícil que hayan sido utilizados como referentes, aunque algunas de las soluciones estructurales pueden parecer paralelas.

Texto y fotos: JDP - Planos: MCA

Bibliografía

- ADELL I GISBERT, J. A., 1994; BANGO TORVISO, I. G., 1996; BARRAL I ALTET, X., 1999; BARRAL I ALTET, X., 2011, p. 187; BERTRAN I ROIGÉ, P., 1983; BOUSQUET, J., 1972, p. 70; BURKE, M. S., 1976, pp. 367-382; CASAS I NADAL, M., 1992; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2006c, p. 353; CATALUNYA ROMÁNICA, 1984-1998, XI, pp. 151-165; DURAN-PORTA, J., 2009a, pp. 335-336; DURAN-PORTA, J., 2009b, pp. 103-104; DURLIAT, M., 1972, pp. 43-49; DURLIAT, M., 1988, pp. 57-69; DURLIAT, M., 1989a, pp. 222-226; ESPAÑOL BERTRÁN, F., 1996b, pp. 57-60; FERNIE, E., 1994; FERNIE, E., 2000; FERNIE, E., 2010; FONT I RIUS, J. M., 1986; GALERA I PEDROSA, A., 2001a; GALTIER MARTÍ, F., 1988; GALTIER MARTÍ, F., 1991, pp. 302, 306; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1960-1961, I, pp. 94-95; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., 2009, pp. 97-101; PLADEVALL I FONT, A., 1968c, pp. 270-275; PUIG I CADAFALCH, J., 1928, pp. 88-91; PUIG I CADAFALCH, J., 1930, pp. 321-323; PUIG I CADAFALCH, J., FALGUERA, A. de y GODAY, J., 1909-1918 (2001), II, pp. 163-172; REED, P., 2000; RODRÍGUEZ BERNAL, F., 2009; SERRA I VILARÓ, J., 1954, p. 22; SERRA I VILARÓ, J., 1966; SITJES I MOLINS, X., 1986b, pp. 142-143; VILLANUEVA, J., 1803-1852, VII, pp. 144-208; WHITEHILL, W. M., 1941 (1968), p. 45; YARZA LUACES, J., 1979 (2004), pp. 146-150.

PINTURAS MURALES DEL NÁRTEX

Del nártex de Sant Vicenç de Cardona se conserva en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (núm. inv. 200715) un destacable y no siempre reconocido conjunto de pinturas murales. Fueron descubiertas en 1953 durante los trabajos de restauración dirigidos por el arquitecto Alejandro Ferrant e ingresaron en el museo aquel mismo año como depósito del Servicio de Defensa del Patrimonio Nacional. La primera alusión moderna sobre las mismas la escribía el arqueólogo Joan Serra i Vilaró ante la perspectiva de la restauración, al apuntar los indicios conocidos antiguamente y subrayar que, de hecho, el nártex era popularmente conocido como *els Porxos Pintats*. Así, el mismo Serra reproducía las palabras de Lorenzo Ortiz de Zárate, el último abad de Cardona, quien ya en el siglo XVIII, había observado *junto a la escalera de la torre campanario, entre otras figuras... se ve... la de un hombre a caballo con varios escuadrones, que representan alguna batalla*. En base a esta fuente, el mismo arqueólogo ya apuntaba la posibilidad de que durante aquella restauración se descubrieran las pinturas, entonces recubiertas de capas de épocas posteriores.

Una vez arrancadas y trasladadas, fueron intervenidas en el museo de Barcelona y traspasadas a un soporte de tela adaptado a una estructura de 484 x 860 x 534 cm que reproducía el marco arquitectónico original, tal como se hizo visible años más tarde con motivo de la gran exposición de arte románico de 1961. Sin embargo, durante años permanecieron instaladas en las dependencias del Palau Nacional, la sede del museo, para no ser presentadas de modo permanente en el recorrido de las salas de arte románico hasta el momento de la nueva presentación museográfica abierta en 1995 y renovada en 2011. De este conjunto, descubierto tardíamente pero trasladado al museo rápidamente, debemos añadir un episodio artístico contemporáneo, que consistió en un retorno ficticio de las pinturas a su emplazamiento de origen mediante un fotomontaje concebido por el artista Ramon Brichs, expuesto el año 2006 en el *Arxiu Històric Municipal*, de la misma localidad cardonense.

El conjunto conservado abarca parte de los tres tramos centrales de los cinco que compartimentan el correspondiente espacio arquitectónico, con parte del programa decorativo de las bóvedas y de los muros de la fachada de la iglesia y los correspondientes pilares. Así, en el tramo central de la bóveda aparece la *Maiestas Domini* inscrita en la mandorla, rodeada del Tetramorfo; a su izquierda (tramo norte) la Presentación de Cristo en el Templo, mientras que en el lado opuesto se desarrolla un tema generalmente identificado como la Asunción de María. Flanqueaba el ingreso a la nave central de la iglesia la representación de la Flagelación de Cristo, en el tramo sur. Por lo que respecta al muro equivalente del tramo septentrional, actualmente muestra una representación muy posterior a las románicas, consistente en una escena de carácter militar identificada por Joan Ainaud como la Defensa de la ciudad de Girona en 1285 ante las tropas francesas,



Maiestas Domini ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

fecha en torno a 1300. De todo ello hablaremos con más detalle a continuación, con el fin de trazar un balance historiográfico del conjunto y de contextualizarlo dentro del monumento y de la evolución de la pintura románica en Cataluña. Se trata, sin duda, de un conjunto de gran interés, dada también su ubicación en el ámbito de un nártex, que lo sitúa como excepcional entre lo conservado en Cataluña. Además, pertenece a uno de los monumentos más destacados de la arquitectura del siglo XI y se vincula a una de las familias señoriales más poderosas e influyentes de su época, los vizcondes de Cardona.

El tramo central de la bóveda presenta la *Maiestas Domini*, sentada en el trono, inscrita en una mandorla, rodeada del Tetramorfo, mostrando el libro abierto con la mano izquierda y haciendo el gesto de bendición con la derecha. En la parte superior hay indicios de un clípeo que debía de inscribir una figura de difícil identificación. El Tetramorfo se dispone radialmente, de acuerdo con los ejes marcados por las aristas, si bien se conserva parcialmente; destacan las imágenes de la parte correspondiente a los pies de Cristo, con el león simbólico de Marcos a la izquierda, identificado por la inscripción [M]ARCHVS (la única que se ha conservado claramente legible), que a su vez sostiene el libro orientado; en el lado opuesto se representa al ángel de Mateo. En ambos casos, las figuras aparecen sobre unas formas onduladas de recorrido paralelo, a modo de aguas. Los dos registros del Tetramorfo quedan separados mediante una banda de fondo azul cuya composición se acerca al esquema del travesaño de una cruz tras la imagen de la *Maiestas*. En la parte superior, que comunicaba con el exterior, no hay más que leves indicios del águila de Juan, a la



Presentación de Cristo en el Templo
©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

izquierda, y del toro de Lucas, a la derecha, lógicamente invertidos de acuerdo con la adaptación a la forma de la bóveda. El tramo situado a la izquierda, o al Norte, de la *Maiestas* contiene la Presentación de Jesús en el Templo flanqueada por figuras de profetas. De nuevo aquí la composición se adapta perfectamente al formato determinado por las aristas de la bóveda, de modo que la escena se inscribe en un clípeo y se organiza de modo centralizado. El núcleo de la misma está compuesto por la Virgen, la cual presenta al Niño desde la izquierda ante Simeón; cabe señalar que la figura de Cristo se sitúa por encima de un altar y que encima de la misma se representa un cáliz. A ambos lados aparecen respectivamente José y la profetisa Ana, con la mirada y los gestos orientados hacia el centro de la escena, que queda enmarcada bajo las formas arquitectónicas referidas al templo, de forma estilizada al quedar adaptadas e inscritas en el clípeo. En el exterior aparecen sendos clípeos que inscriben figuras de ángeles en busto, que centran las imágenes de los cuatro profetas situados en los cuatro vértices de la composición; con la mano se dirigen hacia dichos ángeles mientras que con las correspondientes al exterior de la composición muestran los *filacteria* abiertos. Joan Sureda propuso que podría tratarse, concretamente, de Daniel, David, Ezequiel y Jeremías. En el tramo opuesto, la representación correspondiente conserva solo la mitad interior (superior para la escena); en ella aparece una imagen de María en posición frontal, sentada e inscrita en una doble mandorla. El resto de la composición se ordena mediante unas bandas que configuran una cruz, que mantiene un recurso similar al de la composición de la *Maiestas Domini*; en la parte correspondiente a los pies aparecen dos ángeles turiferarios situados simétricamente y

otro par de ángeles, a la altura de la mitad inferior de la mandorla, con el gesto de sostener o elevar la mandorla. El mismo tipo de ángeles aparecía en la parte superior, si nos atenemos a los restos claramente identificables del correspondiente al lado izquierdo. Se trata, pues, de la Asunción de la Virgen, si bien este motivo puede estar asociado a una Glorificación de María, dada la presencia significativa de los turiferarios. No es habitual la inclusión de esta imagen en la doble mandorla, si bien en Cataluña puede rastrearse diversos casos donde queda inscrita una *Maiestas Domini*.

En el muro de la fachada, en el tramo situado a la derecha de la puerta se sitúa la cuarta escena conservada de época románica, dedicada a la Flagelación de Cristo. En efecto, Cristo aparece representado en el eje de la composición, atado a la columna. Tras esta, coronada por un capitel, se sitúa una franja horizontal que podría evocar, de nuevo, la forma de cruz que hemos observado en las restantes composiciones; sin embargo, esta franja también contenía inscripciones, de difícil lectura. A la derecha del Cristo aparece el verdugo, con el flagelo, mientras que a la izquierda se representan dos personajes más, también de pie: el primero, aunque muy dañado, podría ser identificado, como sugirió Sureda, como Pilatos, que aparece integrado en otros contextos donde se representa este tema, como en el conjunto posterior de las pinturas murales de Sant Esteve d'Andorra (hacia 1216-1220, fragmento conservado en una colección particular); el cuatro personaje aparece armado con una espada. Los arcos de separación de cada tramo, así como los pilares, iban decorados de elementos geométricos y vegetales que subrayaban tanto el encuadre de las escenas como las propias líneas arquitectónicas del espacio. Destaca el motivo que ocupa el extradós de la puerta de acceso a la iglesia, consistente en un ajedrezado.

Como ha quedado apuntado previamente, todo el conjunto contaba con un número relevante de inscripciones que recorrían las mandorlas donde se inscriben las imágenes de la *Maiestas Domini* y de María, el círculo en el que se inscribe la escena de la Presentación en el Templo, así como otros elementos de compartimentación de las composiciones. La única que se lee perfectamente es la que identifica al evangelista Marcos, citada anteriormente, en el Tetramorfo que rodea la *Maiestas Domini* central.

Esto es lo que da de sí el conjunto de los elementos figurativos de época románica del nártex de Cardona. Poco o nada podemos aventurar acerca de la totalidad del ciclo y de su probable extensión en el conjunto de los cinco tramos del nártex, teniendo en cuenta la puerta de acceso a la iglesia, en el centro, y las de comunicación con los extremos del edificio, donde se abrían las escaleras de caracol que conducen a la tribuna. Pertenece a una campaña decorativa posterior una escena de carácter militar que encontramos en el tramo de muro del lado norte, opuesto al de la Flagelación de Cristo, y que debe de situarse ya en época gótica. A pesar de ello, merece ser comentado brevemente, puesto que su temática responde perfectamente al contexto histórico y social de la canónica de

Cardona, a su relación con la familia vizcondal de Cardona. Joan Ainaud identificó la representación como la Defensa de la ciudad de Girona ante las tropas francesas en 1285, un episodio en el que participó Ramon Folc VI, vizconde entre 1276 y 1320. Este contexto ha constituido el principal argumento para fecharlas entre 1285 y 1320, cuando falleció aquel noble, tal como ha propuesto Montserrat Pagès. Ello habría constituido una demostración de la fidelidad del noble ante Pedro el Grande, tras la rebelión que el mismo vizconde había encabezado en 1274 contra el citado conde-rey.

Nada sabemos de la posible decoración primitiva del tramo correspondiente al conjunto de 1300, y tampoco podemos asegurar que los dos tramos de los extremos estuvieran pintados desde un principio. El testimonio de Lorenzo Ortiz de Zárate parece referirse al ciclo de 1300, ya que alude a la representación de un caballo que podría tratarse de un detalle de la Defensa de Girona, aunque su localización "junto a la escalera que conduce al campanario" ofrece dudas lógicas sobre su ubicación real y sobre la amplitud original de los ciclos, tanto del románico como del gótico. En el estado actual de la cuestión, entendemos como verosímiles dos posibilidades: que la totalidad del pórtico hubiera sido objeto de un ciclo pictórico, o bien que solamente se habría previsto decorar los tres tramos centrales. Ante la primera posibilidad, basta con recordar que ha habido propuestas de restitución de la totalidad del conjunto, como la que ofreció Pagès, quien sugiere la presencia de la Natividad de Cristo, la Crucifixión (o la Visita de las Marías al Sepulcro) y la Coronación de la Virgen, tema este que creemos tardío en relación a la fecha que nosotros proponemos para el conjunto, como veremos más adelante. Si, en cambio, el ciclo pictórico se hubiera ceñido a los tres tramos actuales, no deja de ser interesante el recuerdo del esquema tripartito de numerosas portadas esculpidas románicas, en ocasiones ante la galilea.

Sin que podamos ofrecer paralelismos compositivos elocuentes, en parte a causa de la ausencia de ejemplos similares en Cataluña, no podemos omitir la similitud con conjuntos de otros ámbitos del románico. Así, el Panteón de los Reyes de San Isidoro de León muestra un abundante ciclo cristológico en un marco arquitectónico marcado por los tramos de bóveda, de modo que planteaba unos registros de distribución de los temas y de organización compositiva centralizados y radiales no alejados de los que se afrontarían en Cardona. Bien que su emplazamiento es muy distinto, las pinturas de la zona presbiteral de Saint-Aventin de Larboust (Haute-Garonne, en el Pirineo central francés) muestran recursos y esquemas compositivos análogos, como la disposición de clipeos que inscriben figuras de ángeles. Pero la referencia a estos conjuntos solo permite aludir a una cuestión estricta de adaptación de la composición al marco arquitectónico, como veríamos también en uno de los ciclos de Saint-Sernin de Toulouse.

Desde el punto de vista estilístico las pinturas de Cardona han sido relacionadas con diversos conjuntos catalanes



Asunción de María

©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

encuadrados en corrientes vinculadas a centros franceses, mientras que por lo que respecta a su cronología, las hipótesis sobre Cardona han basculado entre el primer cuarto del siglo XII y el entorno del 1200, en base a las comparaciones de estilo y a algunas apreciaciones sobre la iconografía. Hay que advertir, de entrada, que en el entorno geográfico y eclesástico más cercano a Cardona no se conservan ejemplos comparables, a pesar de los vínculos con el obispado de Urgell. Eduard Junyent situó las pinturas genéricamente en el siglo XII, mientras que en el catálogo de la exposición de arte románico de 1961 son fechadas en el primer cuarto del siglo XII. Desde esta base, el conjunto se relacionaba estilísticamente con las de Polinyà del Vallès y su maestro, tal como sostenía Joan Ainaud. Por el contrario, Josep Gudiol nos hablaba de un maestro de Cardona, quizás situado en Vic, lo que amplía su círculo a los conjuntos de Sant Martí Sescorts (Osona, MEV) y Barberà del Vallès (no lejos de Polinyà), como parte de una corriente de origen francés. Este autor mantuvo la primacía del citado conjunto. Posteriormente, Eduard Carbonell y Joan Sureda orientarán la datación del conjunto en fechas más avanzadas, hacia la segunda mitad del siglo XII aunque seguían inscribiendo el conjunto con el grupo ausonense y vallesano. Este último autor propuso nuevos paralelismos en las pinturas de Santa Maria de Mur (Pallars Jussà), la capilla occidental de Santa Maria d'Arles, en el Vallespir, en la vertiente norte del Pirineo oriental, e incluso el ya más distinto de Sant Martí de Fonollar, en la misma zona. Posteriormente, cabe señalar una tendencia a fechar el conjunto hacia finales del siglo XII, prácticamente en relación con tendencias del 1200, que sostiene Montserrat Pagès.



Flagelación de Cristo ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

En Cardona sigue primando una supeditación al marco arquitectónico mostrada con habilidad, tal como se observa en la elegante disposición de las figuras dispuestas a lo largo y entorno a las aristas. Así, el diseño compositivo de los tres temas de las bóvedas se adapta perfectamente a la superficie arquitectónica y a su disposición volumétrica marcada por las aristas, de modo que tiende a una organización radial. De ello deriva un dinamismo acentuado por el aprovechamiento de las leyes de la simetría biaxial que podría ser confundido con una mayor agilidad en el tratamiento de las figuras, que siguen marcadas por una clara geometrización y esquematización en el tratamiento de su indumentaria, de sus gestos. El mal estado de buena parte del conjunto y algunos intentos de reconstrucción de los contornos han conducido a ofrecer una imagen de lo mal llamado arcaizante en unas fechas avanzadas. Pero un análisis más detenido de algunos detalles conservados en estado aceptable permite detectar la mano de un taller solvente, de un trazo seguro, combinado con una distribución regular de las zonas de color y un tratamiento rítmico de los pliegues de la indumentaria de los personajes. Todo ello se desenvuelve de modo ágil y se ordena mediante composiciones marcadas por las bandas y formas circulares (mandorla aparte), sobre un fondo blanco. Este planteamiento del fondo de la superficie pictórica se ha asociado generalmente a tendencias vinculadas con el ámbito francés, como sucede en otros conjuntos catalanes.

El arte de Cardona se halla en un estadio artístico análogo al de conjuntos como los de Mur o los de Polinyà, cosa que de entrada no implica una relación directa entre talleres pero que apunta, en cambio, indicios para su datación y con-

textualización. Genéricamente se ha hablado, como hemos visto, de la relación con las tendencias más o menos emparentadas con la pintura del centro de Francia, especialmente, de la región del Poitou. Algunos de estos conjuntos han sido fechados hacia la primera mitad del siglo XII, de modo que las analogías con una serie de obras que no parecen sobrepasar los márgenes de mediados del siglo XII, nos sitúan para datar Cardona. Y, de haberse conservado en buen estado, el conjunto que nos ocupa marcaría uno de los puntos culminantes entre esta serie de decoraciones murales.

El programa iconográfico debe ser estudiado detenidamente teniendo en cuenta la selección de temas (los conservados), todos los detalles compositivos y los atributos y los objetos simbólicos representados en las superficies del nártex. El repertorio no debe ser extraño para fechas centrales del siglo XII. La *Maiestas Domini* está flanqueada de dos representaciones en las que lo simbólico debe primar ante cualquier componente narrativo. Así, la Presentación en el Templo flanqueada de profetas alude sin duda al sufrimiento y al sacrificio de Cristo, vaticinado en el Antiguo Testamento. A su vez, la composición de la Asunción de María, inscrita de modo infrecuente en una doble mandorla sujeta por ángeles y rodeada, igualmente, por ángeles turiferarios, presenta unas connotaciones de glorificación de María, como posible alusión al triunfo de la Iglesia, sobre las cuales es necesario profundizar. En el muro, la Flagelación sintetiza la Pasión de Cristo y simboliza su sufrimiento.

Ante estos indicios de un programa sintético pero elaborado por una personalidad de cierto bagaje de conocimientos, como demuestra el protagonismo de las mal conservadas inscripciones, nos parece interesante valorar su localización en un contexto muy concreto del edificio y como parte del mismo. No podemos perder de vista que el conjunto se halla en un nártex situado exactamente bajo la tribuna a la que se accedía mediante las escaleras que arrancaban de los extremos del propio nártex, y que pertenecen a un edificio que mantuvo durante tiempo el soporte explícito de la familia vizcondal de los Cardona, y que en parte funciona como panteón del linaje. A pesar de que en las excavaciones de 1962 solamente se halló una sepultura antropomorfa, no puede descartarse un uso funerario más amplio del espacio.

En cualquier caso, algunos de los vizcondes expresaron en su testamento la voluntad de ser enterrados en la iglesia de Sant Vicenç, como fue el caso de Ramon Folc III (1151-1176), en su segundo testamento, firmado en 1167. Si bien es cierto que no podemos asegurar que el lugar elegido por el vizconde fuera el nártex, es verosímil asociar esta época de enriquecimiento con la realización de las pinturas. Por ello, no es de extrañar que Andreu Galera haya propuesto su época como momento de realización de la decoración pintada del nártex. De hecho, la época de este vizconde está marcada por una fuerte conflictividad, que en 1176 acaba con su muerte violenta atribuida al trovador Guillem de Berguedà, como consecuencia de su rivalidad. Un contexto de disputas que

también afectó, en otro sentido, a la propia canónica cardonense, especialmente desde que en 1117 Sant Vicenç quedara supeditada a Saint-Ruf d'Avignon. Ello provocó numerosas tensiones entre ambos centros, parcialmente resueltos mediante una bula del papa Anastasio IV en 1154. De hecho, a partir de esta fecha Cardona quedaba bajo la protección papal y ejercería una vida prácticamente independiente, sin negar la vinculación con Avignon.

En otro orden de cosas, no olvidemos que el nártex era un espacio clave en la liturgia, en la medida que como acceso central de la iglesia era el eje de algunas procesiones. El texto de la *Pretiosa*, de inicios del siglo XIV, permite deducir, aunque en fechas posteriores al período románico, la existencia de una lámpara en las bóvedas de la galilea, donde se hallan los sepulcros de los primeros vizcondes. Pero podría irse más lejos, con las reservas que deben de producir una fuente del siglo XIV respecto de una situación relativa al XII. A través del nártex, o galilea, circulaban algunas procesiones solemnes, como la que se realizaba hacia la iglesia parroquial de Sant Miquel el 29 de septiembre. Siguiendo el trabajo citado de Montserrat Casas, la *Pretiosa* se sitúa entre otras dos fiestas importantes en el calendario litúrgico, la de la Purificación, o *Candelaria*, y la de la Asunción de la Virgen, que coinciden con los dos temas que flanquean la *Maiestas Domini* del tramo central.

Ciertamente, es necesario discernir entre estos diversos factores que marcaron el contexto histórico de la canónica y la función del nártex de Cardona a mediados del siglo XII, o incluso durante la primera mitad de dicha centuria. Ya que debió ser durante dicha época cuando, creemos, se concibió y completó el conjunto mural del nártex. Aunque hay que recordar que desde mediados del siglo XII el patrimonio de la canónica fue incrementando, lo que se corresponde también a una época de enriquecimiento, tal como señaló Montserrat Casas en su estudio de 1992.

Desde que fueron descubiertas, las pinturas del nártex o galilea de Cardona han quedado siempre sumergidas bajo el peso y la fortuna historiográfica del impresionante edificio

del siglo XI, con toda su entidad arquitectónica. A pesar de ello, el estudio detenido de la función y el rol litúrgico del espacio al que pertenecen, del contexto histórico de la canónica de Sant Vicenç y del papel de los vizcondes de Cardona han de permitir profundizar en el conocimiento de las pinturas. Por el momento, estas revelan un conjunto ambicioso, planteado de modo consciente y sistemático, acorde con la importancia del monumento y de sus promotores. Solo el transcurso del tiempo y su irregular estado de conservación han podido borrar su calidad y el paso por Cardona de un artista y de un taller relevantes dentro del panorama de la pintura catalana del siglo XII.

Texto: JCS

Bibliografía

- ADELL I GISBERT, J., 1994, pp. 62-69; AINAUD DE LASARTE, J., 1962e, p. 25; AINAUD DE LASARTE, J., 1989a, pp. 51-52; AINAUD DE LASARTE, J., 1994, p. 219; ARTE ROMÁNICO, EL, 1961, p. 172; BACH I RIU, A., 1977, pp. 42-43; BARRAL I ALTET, X., 1998, pp. 108, 122; BRICHS, R., 2006; CARBONELL I ESTELLER, E., 1981, temas 10, 24, 61, 95, 213, pp. 42, 58, 78, 107, 179; CARBONELL I ESTELLER, E., 1984, pp. 112-113; CARBONELL I ESTELLER, E., 1993, p. 262; CARBONELL I ESTELLER, E. y SUREDA I PONS, J., 1997, pp. 54-55, 154-156; CARBONELL I ESTELLER, E. *et alii*, 1997, pp. 142-145, 187; CATÀLEG, 1990, pp. 140-141; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, pp. 346-347, XI, pp. 165-169; COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., 1980, pp. 66-67; DALMASES I BALANÀ, N. de y JOSÉ I PITARCH, A., 1985, p. 222; DALMASES I BALANÀ, N. de y JOSÉ I PITARCH, A., 1986, pp. 89, 164, 281, 285, 287-288; GALERA I PEDROSA, A., 2006, pp. 4-5; GUDIOL RICART, J., 1974b, pp. 139, 181-182; GUDIOL RICART, J., 1985, p. 89; GUDIOL RICART, J. y ALCOLEA I BLANCH, S., 1986, pp. 28, 30; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1960-1961, I, pp. 97-98; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1970, II, p. 199; OTTAWAY, J., 1994, p. 175; PAGÈS I PARETAS, M., 1993, pp. 775-779; PAGÈS I PARETAS, M., 1994a, pp. 75, 76; PAGÈS I PARETAS, M., 2012, pp. 151-176; PAGÈS I PARETAS, M. y CAMPS I SÒRIA, J., 1999, p. 26; PAGÈS I PARETAS, M. y CAMPS I SÒRIA, J., 2001, p. 28; SERRA I VILARÓ, J., 1954, p. 22; SUREDA I PONS, J., 1981a, pp. 309-310; SUREDA I PONS, J. *et alii*, 2001, p. 343.

Iglesia de Sant Miquel

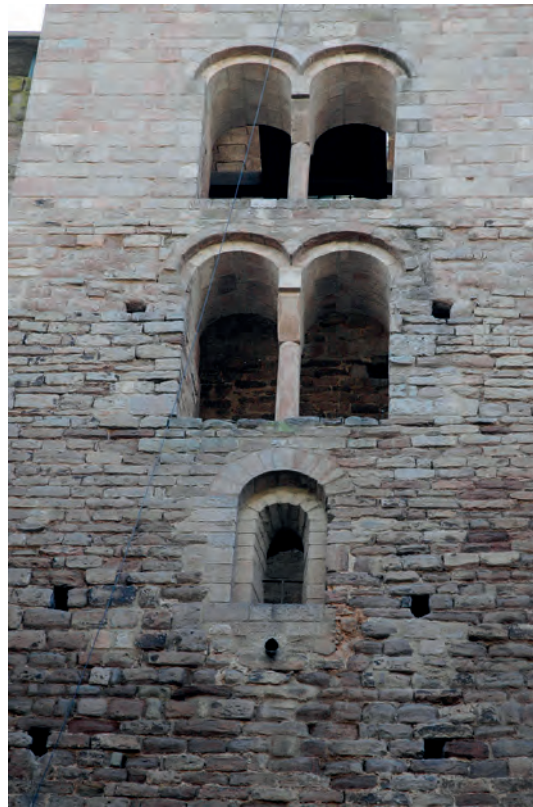
LA IGLESIA DE SANT MIQUEL se encuentra en el centro del núcleo antiguo de la villa de Cardona, al final de la calle Escasany, cuando esta se ensancha para convertirse en la Plaza del Mercado.

La primera mención de esta iglesia aparece en el testamento sacramental de un habitante de Cardona, Sunyer, del año 1012. Como parroquia de la villa de Cardona, la iglesia de Sant Miquel dependía de la canónica de Sant Vicenç, situada en el castillo.

En la actualidad el templo es una obra gótica de nave única, con capillas laterales entre los contrafuertes y ábside

poligonal. De la fábrica románica tan solo se conserva parte de la torre-campanario situada en el lado norte del ábside, y una estancia en el lado opuesto.

El campanario fue integrado en la obra gótica utilizándose su base para ubicar la capilla más cercana a la cabecera, en el sector septentrional. La torre fue objeto de sucesivas modificaciones en época gótica y barroca, y de sendas campañas de restauración entre los años 1985 y 1990. Actualmente presenta una altura de 24 m y se accede a ella a través de un cuerpo añadido en época gótica. Justo al penetrar en su interior se ve la puerta, hoy tapiada, que permitía el acceso



Vista general del campanario

Detalle de las ventanas

desde el presbiterio de la iglesia. A la derecha encontramos la escalera helicoidal que conduce al penúltimo piso, donde una puerta nos da acceso a un último tramo de escaleras exterior, que nos sitúa ante el cuerpo que contiene las campanas, y sobre las cubiertas del templo.

Hasta aproximadamente la mitad de su altura la construcción puede datarse en el siglo XI. Así lo indican el aparejo de bloques tallados de dimensiones medianas, con algunos mayores de refuerzo en los ángulos, y colocados en hilada. Este primer piso tiene una ventana en cada uno de los tres lados visibles. El segundo piso es del siglo XII y en él destacan dos niveles de ventanas geminadas, en este caso solo abiertas en su cara norte.

Texto y fotos: LTS

Bibliografía

BALARI I MUÑOZ, J., 1985, pp. 12, 29-31, 47-49; BERTRAN I ROIGÉ, P. y CASAS I NADAL, M., 1986 (1987-1988), I, pp. 189, 193-194; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XI, p. 35, XXVII, pp. 176-177; DALMAU I ARGEMIR, D., 2004, p. 34; GALERA I PEDROSA, A., 1998, pp. 68-70, doc. 11; GALERA I PEDROSA, A., 2003, p. 71; GINESTA I BATLLORI, S., 1987, p. 79; JUAN I VERDEJO, M. y SOLÉ I PALACÍN, F. X., 2003, pp. 27-28; LÓPEZ MULLOR, A., 2007b, pp. 12, 23-26, 36-38, 43-45; SERRA I VILARÓ, J., 1962, pp. 29, 74, 133, 143-150, 157-169; SERRA I VILARÓ, J., 1966, p. 127; SITJES I MOLINS, X., 1986b, p. 150; VILLANUEVA, J., 1803-1852 (2001), VIII, pp. 198-201.

Iglesia de Sant Joan de Bergús

LA IGLESIA DE SANT JOAN se encuentra en el pequeño núcleo habitado de Bergús, al suroeste del término municipal de Cardona.

En el año 899 un precepto del monarca carolingio Carlos el Simple confirmaba una serie de bienes al monasterio de Sant Joan de las Abadeses entre los que se encontraba la iglesia dedicada a san Juan, en Cardona. En el 906 el

arzobispo de Narbona ratificó la concesión explicitando la condición de parroquia de la iglesia. Debemos esperar hasta el 981 para encontrar la siguiente mención del templo, que aparece en un documento de compra de bienes que el vizconde de Osona, Ermemir (poco después nombrado señor de Cardona), ejecuta junto a su madre y su hermano. El lugar de *Bargusio*, *Bergusio* y *Begursio* aparece en diversas ocasiones



Vista general

en la documentación de los siglos X al XII. El templo sufrió profundas transformaciones en los siglos XVIII y XIX, que comportaron el sobrealzamiento del campanario, el cambio de orientación de la única nave y la construcción de una sacristía. Estos cambios llevaron a la práctica desaparición de la obra románica de la que hoy queda parte de la antigua cabecera y la base del campanario.

Con el cambio de orientación el antiguo ábside desapareció, quedando el presbiterio como zona de acceso al templo, en cuyo muro este se abrió la entrada principal. Así, esta parte del edificio conserva la antigua bóveda de cañón, un arco fajón, cuyos pilares fueron cortados casi a la altura de su arranque, y el arco en el que daría inicio la bóveda de cuarto de esfera que cubriría el desaparecido ábside.



Arquillos ciegos en el muro norte de la antigua cabecera

A pesar de las múltiples transformaciones la antigua cabecera conserva, en la parte superior de los muros norte y sur, la decoración arquitectónica que atestigua el origen románico de la construcción. Así bajo la cornisa que remata la cubierta se suceden series de dos arquillos ciegos que coronan entrepaños delimitados por cortas lesenas. En el muro norte la transformación del edificio comportó la mutilación de una de las ventanas.

La torre-campanario, situada al sur de la antigua cabecera, conserva la fábrica románica hasta la altura de 7,5 m, siendo sobrealzada en la misma campaña que transformó el resto de la construcción.

El aparejo utilizado, de dimensiones medias y bastante regular, colocado en hilada horizontal, así como el tipo de decoración nos sitúan ante una obra del siglo XI, tal vez de la segunda mitad de la centuria.

Texto y fotos: LTS

Bibliografía

BERTRÁN I ROIGE, P., 1982, pp. 173-177; BERTRAN I ROIGÉ, P. y CASAS I NADAL, M., 1986 (1987-1988), I, p. 190; CASTELLS CATALANS, ELS, 1967-1979, V, p. 533; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XI, pp. 25, 144, 173-174; DALMAU I ARGEMIR, D., 2004, pp. 31-32; GALERA I PEDROSA, A., 1998, p. 60, doc. 6; GIBERT I REBULL, J., 2011, pp. 325-326, 438-439; GINESTA I BATLLORI, S., 1987, p. 88; ORDEIG I MATA, R., 1999, I, pp. 115-116 doc. 69; ORDEIG I MATA, R., 2001, pp. 114-115; SERRA I VILARÓ, J., 1966, pp. 32-35; SITJES I MOLINS, X., 1986b, p. 150; VILLEGAS I MARTÍNEZ, F., 1982, pp. 65-66.

Capilla de Sant Julià del Guix

ESTA PEQUEÑA CAPILLA se alza en un paraje boscoso en los alrededores del Mas Guix, próximo a la carretera que conduce al Miracle (Bv-3001) desde Cardona.

La capilla, conocida también como Nuestra Señora de la Maternidad, dependió probablemente desde su origen de la parroquia de Sant Miquel de Cardona. Se trata de un edificio



Fachada occidental

Relieve incrustado en la fachada occidental

de reducidas dimensiones, con una nave rectangular a la que se une un ábside también rectangular. La nave se cubre con bóveda de cañón, mientras que en el espacio absidal se utiliza una bóveda escarzana de factura irregular. Todo el conjunto es rematado por una cubierta a doble vertiente. En el exterior la nave está reforzada por macizos contrafuertes, mientras que el muro este es reforzado en su base por un elemento ataludado hasta una altura poco inferior a 1 m. El edificio fue restaurado por los propietarios del Mas Guix en 1964, momento en el que el interior fue completamente revocado. No obstante, estos refieren que el arco de ingreso al ábside constaba de una clave de madera que tuvo que ser sustituida dado que, a causa de su mal estado, estaba provocando problemas en la estabilidad del mismo.

En el exterior, el desprendimiento del revoque en algunos tramos deja entrever la composición del paramento. Este denota una factura bastante irregular, con múltiples grietas que han debido requerir varias intervenciones a lo largo de los siglos. Efectivamente, mientras los ángulos presentan bloques bien tallados y asentados, en el muro estos adquieren dimensiones bastante desiguales. La disposición en hilada horizontal presenta importantes alteraciones debido a la desigualdad en el tamaño de las piezas.

Se accede al templo mediante una puerta de acceso en el muro de poniente, adintelada y de dimensiones relativamente reducidas. La configuración de la fachada habría sido alterada en algún momento indeterminado, creemos que posterior a los siglos medievales. La puerta adintelada, enmarcada por un arco de medio punto de descarga, y la pequeña espadaña

así parecen indicarlo. Probablemente en este momento se colocó, a la derecha de dicha puerta, un fragmento de relieve que constituye uno de los puntos de interés de este edificio. Se trata de un fragmento de aproximadamente 39 cm de alto por 25 cm de ancho, colocado en posición vertical y completamente tallado en un relieve de profundidad media. En los dos tercios inferiores intuimos la presencia de motivos vegetales muy esquemáticos que, por su forma romboidal, se asimilan a hojas colocadas de manera un tanto anárquica. El tercio superior se halla incompleto y en él vemos dos parejas de elementos verticales con unas pequeñas estrías en su parte baja, que podrían ser la parte inferior de las piernas y pies de dos personajes. Desconocemos también su procedencia, si proviene de otro edificio o incluso de un sarcófago, o si formaba parte de esta misma construcción y fue adosada a la fachada en el momento posterior.

El escaso aporte documental contribuye a situarnos ante un edificio de factura probablemente tardía, ya avanzado el siglo XIII, que probablemente se alza sobre los cimientos de un templo prerrománico anterior.

Texto y fotos: LTS

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XI, pp. 172-173; GINESTA I BATLLORI, S., 1987, pp. 87-88; SERRA I VILARÓ, J., 1962, p. 104; VILLEGAS I MARTÍNEZ, F., 1982, pp. 68-69.