

CASSERRES

Casserres se sitúa en la parte sur del Berguedà, a unos 13 km de Berga. Se accede desde la C-16 tomando, a la altura de Gironella, la carretera BV-4132.

La primera referencia documental de Casserres data del año 798, cuando se estableció una línea de fortificaciones que tenía como puntos destacados Cardona y Casserres y que llegaba hasta Osona. A pesar de la importancia que debió de alcanzar el castillo de Casserres, no conservamos ningún vestigio de la construcción. A finales del siglo XI se menciona como posesión del condado de Cerdanya, en el vizcondado de Berga. El trovador Guillem de Berguedà, hijo primogénito de los vizcondes, poseyó este castillo y lo legó, a finales del siglo XII, a su hermano Berenguer. Por aquella época el vizcondado de Berga –y por lo tanto también Casserres– era una posesión real, pero la población fue concedida a los Berga como recompensa, probablemente, por su participación en la conquista de Mallorca. En 1309 el último representante del linaje de los Berga lo vendió al rey Jaime II el Justo.

Iglesia de Sant Pau

LA IGLESIA DE SANT PAU DE CASSERRES está situada a unos 3 km al norte de Casserres, a mano derecha de la carretera que une dicha población con Gironella. Cabe señalar que el templo está situado dentro del antiguo término del Castillo de Casserres, una plaza fuerte de la cual tenemos noticia por primera vez en el año 789, cuando Luis el Piadoso de Aquitania le encarga al conde Borrell el ocuparla militarmente para repoblarla. Según el acta de consagración de la iglesia, esta había sido construida por el conde de Barcelona, Guifré el Pilós, en honor de san Pablo de Narbona para ejercer funciones parroquiales para los habitantes de la villa del castillo y su término, si bien no fue consagrada hasta el 20 de enero de 907, por orden de su hijo y sucesor Miró. El acto fue llevado a cabo por el obispo de Urgell, Nantigís, quien días antes, el 12, consagraba la de Sant Martí d'Avià y, al día siguiente, el 21, la de Sant Martí de Puig-reig. Se trataba, pues, del fruto de la política de defensa y repoblación del conde Guifré el Pilós, continuada por su hijo Miró, para crear una línea fronteriza para proteger las tierras de la zona sur del condado de Cerdanya –el *pagus* de Berga– de los ataques musulmanes, conformada, entre otros por los castillos de Avià (898), Clarà (907), Casserres o Puig-reig (907), así como de una serie de templos para el culto.

Situado en medio del vizcondado de Berga, a lo largo del siglo XI el templo recibe toda una serie de donaciones de personajes locales, si bien su máximo benefactor parece ser la familia vizcondal, que controlaba entonces el feudo del castillo de Casserres. Así, se sabe que el vizconde Guillem había donado a la iglesia de Sant Pau “el mas de Puig con todos sus olivos y pertenencias”, tal y como confirma su hijo, el célebre trovador Guillem de Berguedà en su testamento

de 1187 (SERRA, R., 1996). En él se dice también que el castillo pasaría a su muerte, acontecida en 1196, a su hermano Berenguer, mientras que “el Mas de Vilar de Casserres” revertiría en la Orden de San Juan de Jerusalén. Parece que en el siglo XV la iglesia de Sant Pau se convirtió en priorato de los monjes agustinos, para posteriormente ser, desde finales del siglo XVII, convento de capuchinos y, por último, entre 1878 y 1884, sede del seminario, cuando después de la Tercera Guerra Carlista, el de Solsona fue cerrado temporalmente. En 1890, el templo perdió su carácter parroquial y pasó a depender de la iglesia de la Mare de Déu dels Àngels de Casserres.

El edificio actual responde en gran parte al realizado, con toda probabilidad, en el último tercio del siglo XII para sustituir a la vieja iglesia del siglo X. No obstante, la estructura románica, consistente en una sencilla planta de nave única –con la puerta situada al sur–, y en una cabecera compuesta por un ábside semicircular y un amplio presbiterio con dos arcosolia apuntados a los lados, fue profundamente alterada en la época moderna (siglo XVIII), al abrirse a ambos lados de la nave dos capillas cuadrangulares, así como una sacristía en el muro sur del presbiterio. La nave está cubierta con una bóveda ligeramente apuntada y corrida que arranca sobre una cornisa situada sobre ambos muros laterales. Destaca la entrada en la cabecera, enmarcada por poderosos pilares sobre los que se alza el arco presbiteral apuntado, cuyo tramo se limita por dos paños murales donde se abrieron dos arcosolia apuntados, en el que el del sur da paso a la sacristía añadida en época moderna. El presbiterio engarza con el ábside a través de un no menos poderoso arco de medio punto, más bajo que el presbiteral y cuyo vano se abocina en el arco que encuadra la bóveda de horno del cascarón absidal. En medio



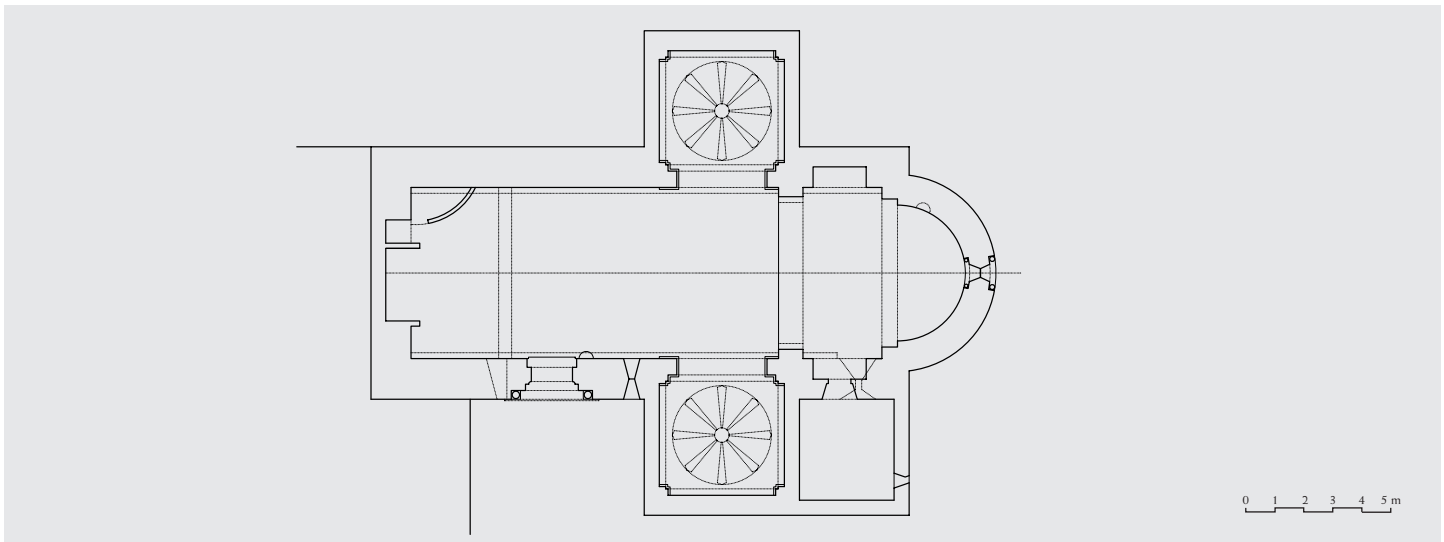
*Vista general de la
cabecera*



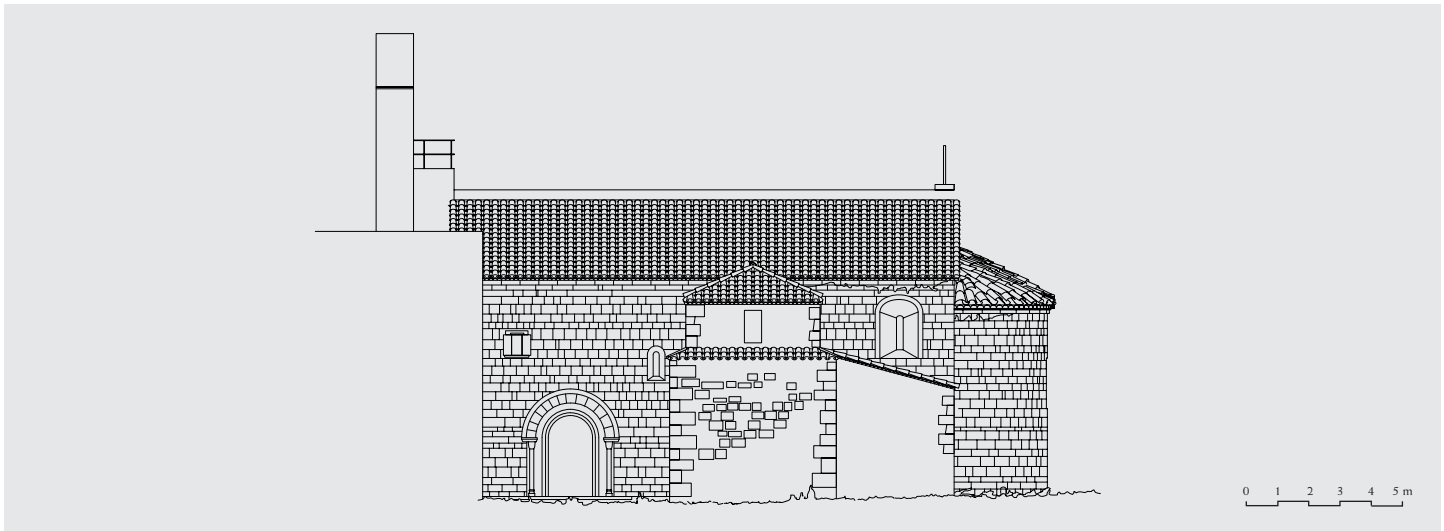
*Arcosolio con los capiteles
originales de la puerta sur.
Foto: Gemma Malé*

de la pared semicircular del ábside se abre una elegante ventana de doble derrame, cuya articulación es semejante, tanto en el interior como en el exterior del edificio: el vano se abocina en dos arcos, el externo apoyado sobre dos columnas –con basa, fuste, capitel y cimacio–, y el interior,

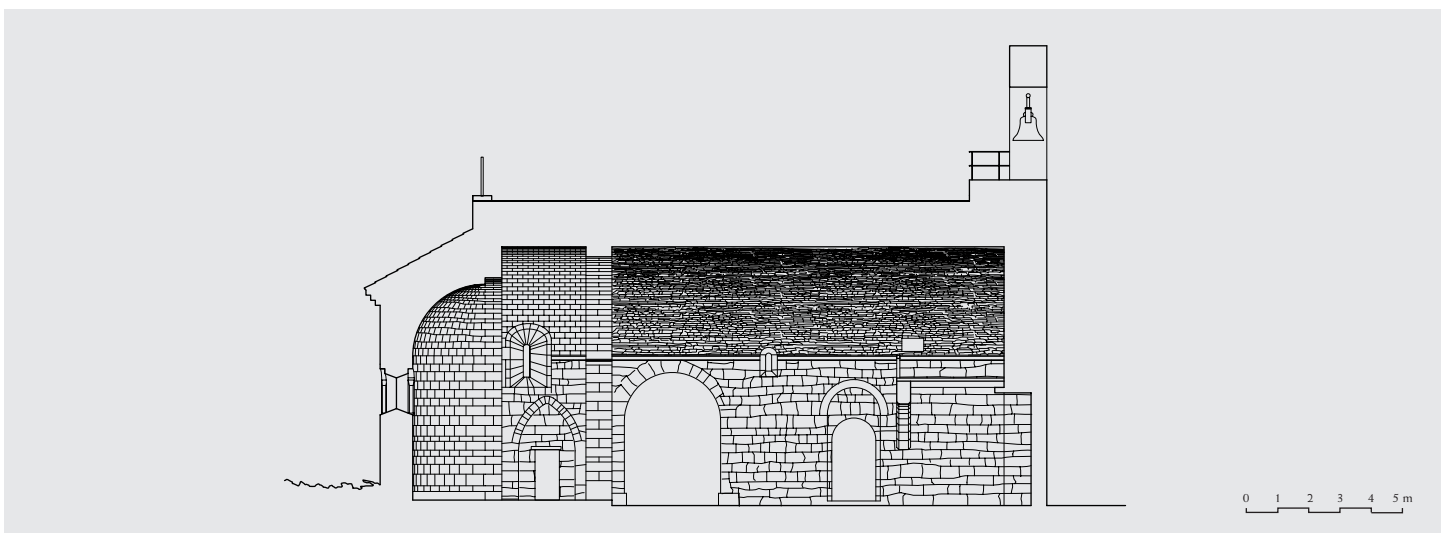
que enmarca la ventana propiamente dicha. Cabe señalar, sin embargo, como es habitual, que la ventana presenta al exterior una decoración de capiteles corintios más rica, así como una articulación de la rosca del arco en chaflán. La acción del tiempo en la piedra arenisca ha desgastado, no



Planta



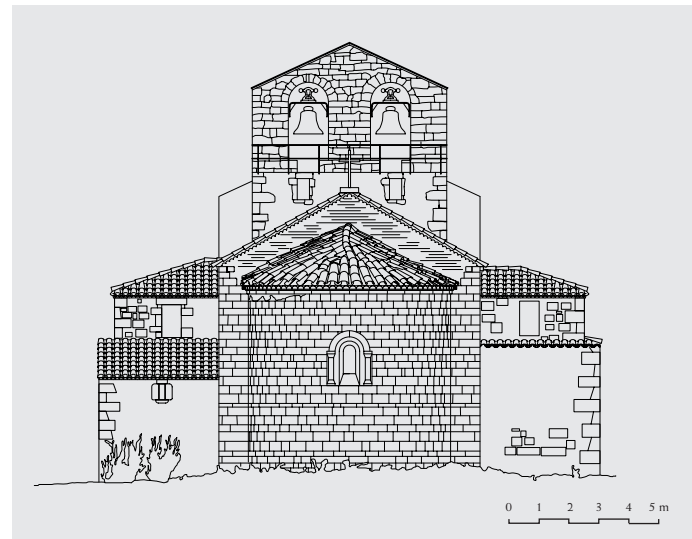
Alzado sur



Sección longitudinal



Sección transversal



Alzado este

Ventana del ábside



Ábside



obstante, los perfiles de las dovelas y obligó a sustituir los fustes por unos nuevos.

En el exterior, sobre el muro occidental se alza una espadaña de dos arcos de medio punto adovelados, si bien la fachada queda oculta por el edificio de la rectoría que se le adosó posteriormente. Destaca, sin embargo, la puerta abocinada que se abre al sur de la nave, que se compone de tres arcos. Los dos interiores son lisos y sencillos, si bien el propiamente dicho del vano de la puerta presenta en las esquinas de las jambas una moldura de mediacaña. Por su parte, el más externo, se articula de una manera más sofisticada, siguiendo los modelos propios del último tercio del siglo XII en Cataluña, con finas columnas con capiteles figurados

y decoradas impostas, así como una arquivolta adovelada y enmarcada por una chambrana con decoración ajedrezada en su cara interior. No obstante, cabe señalar que cuando en 1906 el arquitecto Lluís Domènech i Montaner fotografía la portada, esta estaba bastante deteriorada, en particular, los dos capiteles figurados así como las impostas (GRANELL, L, RAMON, E. 2006, p. 219). Por eso, en la restauración de 1979, estos fueron sustituidos por los elementos que actualmente contemplamos en la misma, que suponen una recreación libre del original, sobre todo, los capiteles, que representan los símbolos alados de los Evangelistas: el águila de san Juan y el león de san Marcos, a la izquierda, el ángel de san Mateo y el toro de san Lucas, a la derecha. Afortunadamente los origina-



Sant Pau de Casserres, puerta sur. Foto realiza por Lluís Domènech i Montaner en 1905. Arxiu del COAG (Col·legi d'Arquitectes de Catalunya)

Interior



les se conservan en el arcosolio abierto a mano izquierda de la puerta, sosteniendo una urna funeraria de época gótica, en los que todavía se distinguen, a pesar de la erosión, las figuras de cuadrúpedos alados.

Todo el edificio está construido en sillares de piedra bien cortada, dispuestos en hiladas horizontales y unidos con mortero de cal y arena. Su sencilla estructura de nave única, cubierta con bóveda apuntada corrida, coincide con otros edificios de la zona fechados en la segunda mitad del siglo XII y pertenecientes a los dominios de la familia vizcondal de Berguedà, como Sant Martí de Puig-reig (posterior a 1145), San Sadurní de Fonollet, documentado en 1167 o San Andreu de Cal Pallot. De todos ellos, quizás el ejemplo de Sant Pau de Casserres sea el más maduro, pues en él, el tramo de presbiterio está plenamente desarrollado y diferenciado con respecto a la nave, e incluso parece que los arcosolia laterales fueron construidos en la misma campaña. Por otra parte, la chambrana de la fachada sur de Casserres presenta la misma decoración ajedrezada que el de la fachada occidental de Puig-reig. Todo apunta a una fecha de realización del edificio en el último tercio del siglo XII, quizás coincidiendo con las donaciones realizadas a la iglesia antes de 1183 por el vizconde Guillem de Berguedà, y confirmadas y enriquecidas por su hijo el trovador en su testamento de 1187, efectivo en 1196. De hecho, el presbiterio con arcosolia de la iglesia de Casserres podría haber sido el paradigma seguido para reformar, tras 1196, el de Sant Martí de Puig-reig. Ambos edificios

Arcosolio en el muro norte del presbiterio



responden, sin duda, al modelo de arquitectura más utilizada por la Orden del Temple en estas tierras centrales de Cataluña entre finales del siglo XII y la primera mitad del XIII.

PINTURAS MURALES (MDCS 4)

El conjunto de pinturas murales del segundo cuarto del siglo XIII que decoraba el arcosolio del muro sur se conserva actualmente en el Museu Diocesà i Comarcal de Solsona (MDCS 4). Con motivo de las obras llevadas a cabo en el siglo XVIII, las pinturas se habían cubierto con una capa de cal y una puerta abierta para dar acceso a la nueva sacristía habría destruido la parte inferior central del ciclo. Tras su redescubrimiento, durante la Guerra Civil, las pinturas fueron arrancadas e ingresadas en 1940 en el Museo de Solsona. No obstante, en el trascurso de unos trabajos de restauración efectuados en la iglesia durante el verano de 1979, se descubrió tras la capa de cal del muro sur de la nave, en la enjuta del arco de entrada a la capilla meridional, otro fragmento de pintura mural, actualmente conservado *in situ*, con la figuración de un diablo que formaba parte de una escena de *psicostasis* (CARBONELL, E., 1980, p. 61-62). De ello se deduce,

que el primitivo ciclo pictórico que decoraba el arcosolio del presbiterio se extendía a la pared sur de la nave, si bien con las reformas barrocas –apertura de la puerta de la sacristía y del arco de la capilla sur–, este ha llegado a nosotros de manera muy fragmentaria.

Aunque se desconoce el motivo concreto por el que se va a realizar un conjunto pictórico de estas dimensiones, todo apunta a que la decoración del arcosolio responde a la necesidad de servir de marco para un enterramiento, tal y como sucedía en la cercana Sant Martí de Puig-reig o en la célebre iglesia del monasterio de San Miguel de Foces (Huesca). En todo caso, el programa escatológico de Sant Pau de Casserres no presenta duda alguna sobre esta función funeraria, con muestras de una espiritualidad que podíamos definir incluso como genuinamente gótica. Toda la composición está centrada en la pared interior del arcosolio, dividida en dos registros. En el superior, sobre un fondo azul metálico, Cristo, surgiendo de las nubes, se representa de medio cuerpo, con los brazos abiertos y con la parte izquierda de su torso cubierta por una túnica roja. El Hijo del Hombre de la Segunda Parousia (Mt. 24, 29-31) y el Juicio Final del Apocalipsis (20,5-6, 13-14) muestra así las llagas sangrantes de su cuerpo

Pinturas de Sant Pau de Casserres, instalación en el Museu Diocesà i Comarcal de Solsona





Enjuta del arco de entrada a la capilla meridional. Diablo formando parte de una Psicostasis. In situ



Cristo-Juez de la Segunda Parousía. MDCS 4



Arcángel Miguel venciendo a la Bestia apocalíptica y Psicostasis. MDCS 4

—palmas de las manos y costado—, y se acompaña a ambos lados de la escena del Alfa y la Omega, el Sol y la Luna, y de dos figuras que resucitan de sus sepulcros. Dicho motivo recuerda, precisamente, figuraciones propias de los juicios de las portadas góticas monumentales, como el del célebre tímpano central de la fachada occidental de Notre-Dame de París (ca. 1200). El tema se completa en Casserres, en el intradós de la parte superior del arcosolio, con la figuración, sobre fondo rojo, del Cordero de Dios victorioso en el cenit así como, a ambos lados, de una pareja de ángeles que suenan unas trompetas. Por su parte, en el registro inferior, que se conserva muy fragmentario debido a la apertura de la puerta de la sacristía, se aprecia sobre un fondo de estrellas, la parte superior de dos arcángeles. El de la izquierda es, sin duda alguna, san Miguel luchando con la bestia del Apocalipsis (12, 7-9), pues la figura, inclinada y en tres cuartos, hace el gesto de clavar con su brazo derecho una lanza con el mango en forma de cruz sobre el dragón de las siete cabezas que todavía se distingue en el lado izquierdo. A la derecha, se repite la representación del arcángel Miguel, que, en este caso, sostenía la balanza dentro de una escena de *psicostasis* (ALCOY, R., 1987; YARZA, J., 1990; RODRÍGUEZ BARRAL, P., 2007). Ambos temas, que concuerdan con el contenido escatológico-apocalíptico del ciclo, se encuentran también en una obra atribuida al maestro principal de las pinturas de Casserres, el denominado frontal de los Arcángeles (MNAC 3913), donde igualmente se incluye la mención a la leyenda del monte Gargano, tan relacionada con el culto micaélico en la Edad Media, y que, no por casualidad, se encuentra también en la parte inferior derecha del intradós del arcosolio. Así, sobre un fondo ocre, un hombre tensa su arco para disparar una flecha envenenada sobre el buey de su rebaño que se había escapado sobre la cima del monte Gargano, a la entrada de una cueva. Según el relato, la flecha le vino de vuelta por orden de san Miguel, que moraba en la gruta (*Leyenda Dorada*, 1987, II, p. 621). La escena de Casserres se articula de un modo muy similar a la del citado frontal de los Arcángeles: el arquero se dispone en la parte inferior izquierda, mientras que el toro está encaramado sobre una serie de volutas que simulan la frondosidad de la montaña sagrada. Más problemática es la identificación del recuadro que le hace *pendant* en Casserres, en la parte inferior izquierda del intradós del arcosolio. Para R. Alcoy (1987) y J. Yarza (1990) se trata de un Varón de los Dolores, es decir, un Cristo con el torso desnudo, que se habría repintado muy posteriormente sobre el fondo de estrellas original. Por ello, cabe la posibilidad de que originalmente se hubiese figurado allí la continuación de la leyenda de la aparición de san Miguel en Gargano, con la representación del arcángel ante el obispo de Siponto y su comitiva, tal y como aparece en las pinturas góticas de la ermita de San Miguel de Barluenga (Huesca).

El ciclo se completa en toda la superficie mural colindante con el arcosolio así como en las pilastras que lo enmarcaban. Así, en las enjutas aparece, a mano izquierda,



Intradós del arcosolio, el Cordero de Dios victorioso. MDCS 4



Intradós del arcosolio, lado izquierdo: ángeles trompeteros del Apocalipsis. MDCS 4



Intradós del arcosolio, lado derecho: ángeles trompeteros del Apocalipsis. MDCS 4

un ángel turiferario, que alude al ritual funerario de incensar a los difuntos, así como, a la derecha, una misteriosa ave zancuda que sostiene con su pico un pez. Esta ha sido identificada por R. Alcoy (1987), siguiendo la propuesta de R. Safaçon para el portal de Ripoll, con una garza, por el hecho de considerarse la más fuerte de las aves, que, como un Cristo victorioso conduce a las almas a la salvación. No obstante, bien pudiese tratarse de una grulla, que era símbolo de la previsión y vigilancia del buen cristiano contra las asechanzas del demonio. De hecho, dicha ave, que era entonces representación habitual de los manuscritos iluminados de los bestiarios, se encuentra representada hacia 1220 en la viga del baldaquino de Tost (MEV 5166) (CASTIÑEIRAS, M., 2008, pp. 52-53). En la parte superior del frontispicio aparece un registro con escenas bíblicas: a la derecha, el Pecado Original, en el momento en el que Adán –ADAM– acaba de engullir el fruto prohibido que la serpiente ofrece a Eva, mientras que a la izquierda, se distingue tan solo la parte inferior de tres personajes –uno sentado y otros dos de pie– en los que se ha querido ver una Anunciación, con una María sedente y el ángel Gabriel y la sirvienta de pie. Este relato de pecado y salvación, se continuaría en la parte inferior del muro externo del arcosolio, con la representación de la Epifanía, ya que son perfectamente distinguibles, bajo arcos, la figuración de los tres Reyes Magos en el lado izquierdo, mientras que en el derecho se situaría la Virgen con el Niño y san José o un profeta (ALCOY, R., 1987; YARZA, J., 1990). Por último, en las pilastras que conformaban el espacio del presbiterio y enmarcaban el arcosolio, se encuentra, a la izquierda, un monumental san Pablo de Narbona, titular de la iglesia –PAV(lvs)–, vestido de obispo, con mitra triangular de dos puntas y acompañado de un acólito, así como, a la derecha, un gigantesco san Cristóbal que lleva un Niño sobre sus hombros. Cabe recordar que, más allá de su importancia como patrón de la iglesia, el culto a san Pablo de Narbona, cuya fiesta se celebraba el 22 de marzo, se hallaba entonces muy extendido en Cataluña,

en particular en la diócesis de Vic (GUDIOL I CUNILL, J., 1901-1905). Por otra parte, resulta significativo el hecho de que se haya incluido en Casserres una representación de san Cristóbal, pues este se consideraba “abogado” ante la muerte, y su figuración se constata en otros programas murales de tipo escatológico, como el de Barluenga en estrecha relación con la historia de san Miguel.

El fragmento descubierto en 1979, bajo la capa de yeso en la pared sur de la nave nos induce a pensar en un extenso ciclo de pinturas que iba más allá de la decoración del arcosolio (CARBONELL, E., 1980). De hecho, este se halló en la enjuta derecha del arco de entrada a la capilla sur. Cabe suponer, por lo tanto, que antes de la apertura de este vano en época barroca, el muro meridional de la nave estaba cubierto por un amplio ciclo de pinturas. Se trata de la figuración de un gesticulante demonio que intenta poner de su parte la balanza en una escena de *psicostasis*, tal y como sucede en una de las escenas del frontal de los Arcángeles. Por temática y estilo el fragmento parece, pues, obra del mismo taller que se hizo cargo las pinturas del arcosolio, por lo que bien podría haber formado parte de una representación del infierno que subrayase la temática escatológica del presbiterio. Cabe recordar que esa asociación entre ciclos micaélicos e imágenes infernales se da en ejemplos inmediatamente posteriores a Casserres, como el frontal de Soriguerola (MNAC 3901) o en las pinturas de Barluenga. Por último, hay que llamar la atención sobre el hecho de que el fragmento encontrado en 1979 continúa, a la derecha, con una pintura que simula el encintado de sillares, los cuales se decoran alternativamente en ocre o en motivos vegetales gris azulado. Un conjunto similar de *trompe l'oeil*, en una clara imitación del mármol, se encuentra también en la iglesia del castillo templario de Santa Maria de Gardeny (Lleida), donde también aparecen cielos estrellados y temas del Juicio Final. En el más cercano ejemplo de Sant Andreu de Cal Pallo, dependiente del castillo templario de Puig-reig, nos encontramos, de nuevo, similares



Intradós del arcosolio, lado izquierdo: ángel turiferario. MDSC 4



Enjuta del arcosolio, lado derecho: grulla. MDSC 4



Enjuta del arcosolio, lado derecho: el Pecado Original. MDSC 4

temas escatológicos pintados en ábside y muros de la nave. Lamentablemente el anonimato en torno al destinatario del perdido sepulcro de Casserres no permite mayores digresiones, si bien nos sitúa en un contexto de usos y programas funerarios en alza en el primer tercio del siglo XIII.

Las pinturas de Sant Pau de Casserres han generado desde su descubrimiento y estudio un interesante debate historiográfico. Desde un primer momento, autores como Ch. R. Post (1930, II), W. W. S. Cook y J. Gudíol (1950) las adscribieron al denominado maestro de Lluçà o del Lluçanés, cuya personalidad artística se definía a partir del altar conservado en el Museu Episcopal de Vic. Para W. W. S. Cook (1960), se trataba de un artista polifacético, activo en la primera mitad del siglo XIII, que incorpora las fórmulas bizantinas del maestro de Baltarga al taller de Ripoll. Se elaboraba así para él un amplio corpus de obras, que iban de la pintura sobre tabla (altar y cruz de Lluçà, frontales de Solanllong y de los Arcángeles), a la pintura mural (Sant Martí de Puig-reig, Sant Pau de Casserres). Desde hace décadas, sin embargo, se intenta entender al maestro de Lluçà como fruto de una versión local de 1200 del norte de Europa (ALCOY, R., 1993-1994, 2005), cuyo corpus es, en realidad, consecuencia de la acción de varios maestros, y en el cual no entrarían las pinturas murales de Puig-reig. De hecho, el primero en plantear esta deconstrucción fue J. Sureda (1981), quien al utilizar para el grupo la denominación de círculo de Lluçà o del Lluçanès, ponía de manifiesto que en él actuaban distintos artistas, entre los cuales estaría el autor de las pinturas de Casserres, que presentaba, en su opinión, una personalidad diferente tanto del responsable del altar de Lluçà como del frontal de los Arcángeles. Por otra parte, tanto J. Yarza (1979, 1990) como R. Serra (1984-1998), han insistido en que en Casserres trabaja un maestro distinto al de Lluçà, que habría que encuadrar ya en el estilo del gótico lineal y cuya actividad incluso llegan a fechar en la segunda mitad del siglo XIII (YARZA, J., 1990).

No obstante, quien mejor ha definido el horizonte estilístico de las pinturas de Sant Pau de Casserres ha sido Rosa Alcoy (1987, 1992, 2005). Para dicha autora es obvio que en la obra se encuentran dos artistas. El primero, al que se le denomina primer maestro de Sant Pau de Casserres, y es autor también del frontal de los Arcángeles y de la cruz pintada de Lluçà, se caracteriza por una "gama más rica de matices, pliegues de ropa más complejos y sofisticados, que configuran un volumen elegante y poco torturado, los ojos penetrantes pero de pupila no excesivamente dilatada, un bizantinismo reinterpretado, pero todavía bastante evidente, una voluntad decorativista" (ALCOY, R., 1992, p. 173). Este sería el responsable de los ángeles trompeteros de la parte superior izquierda del arcosolio, del Cristo mostrando las llagas, de las dos figuras de san Miguel así como del monumental san Pablo de Narbona. Por el contrario, el segundo artista o más bien su ayudante, recurre a las pupilas exageradas y a los curvados pliegues del pintor de los laterales de Lluçà, como muestra



Lado inferior izquierdo: los Tres Reyes Magos (Epifanía). MDCS 4



Intradós del arcosolio, lado derecho: leyenda micaélica del Monte Gargano. MDCS 4



Pilastra izquierda: san Pablo de Narbona y un acólito. MDCS 4

los ángeles trompeteros de la derecha o el ángel turiferario, y se muestra menos hábil en las formas (Pecado Original). Para la autora, el conjunto debería fecharse entre 1225 y 1250, una fecha plausible, puesto que el responsable principal de las pinturas de Sant Pau de Casserres seguramente tomó parte, como personalidad diferenciada, en la realización del mobiliario pintado de Santa Maria de Lluçà, en una fecha contemporánea o poco posterior a la finalización del altar pintado, datado entre 1200 y 1220. De hecho, este maestro sería el responsable de la hermosa cruz pintada del MEV, así como del frontal de los Arcángeles, cuya procedencia del Lluçanés es más que probable, y para el cual se ha sugerido incluso que pudiese haber adornado el altar de san Miguel en la misma canónica de Santa María de Lluçà. Por otra parte, la década de 1240-1250, parece ser un buen *terminus ante quem*, puesto que en la crestería del baldaquino de Tost (MEV 5166), los rostros de los apóstoles de la escena la Santa Cena parecen reinterpretar fórmulas del primer maestro de Sant Pau de Casserres.

Texto y fotos: MACG - Planos: FPM

Bibliografía

- AINAUD DE LASARTE, J., 1957, p. 22; AINAUD DE LASARTE, J., 1962d, p. 20; AINAUD DE LASARTE, J., 1962e, p. 47; AINAUD DE LASARTE, J., 1964, p. 11; AINAUD DE LASARTE, J., 1965, p. 6; AINAUD DE LASARTE, J., 1989a, pp. 101-103; ALCOY I PADRÓS, R., 1987; ALCOY I PADRÓS, R., 1992; ALCOY I PADRÓS, R. 1993-1994; ALCOY I PADRÓS, R., 2005; ANTHONY, W. W., 1951, p. 175; AZCÁRATE RISTORI, J. M., 1974, p. 70; BARAUT I OBIOLS, C., 1978, p. 71; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2008a, 50, 53; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2009c, 286-287; CARBONELL I ESTELLER, E., 1975, II, pp. 23-24; CARBONELL I ESTELLER, E., 1980, pp. 61-62; CARBONELL-LAMOTHE, Y., 1974; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XII, pp. 177-186; COOK, W. W. S., 1956, pp. 33-34; COOK, W. W. S., 1960, p. 21; COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., 1950, VI, p. 96; COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., 1980, VI, pp. 71-72; DALMASES I BALANÀ, N. de y JOSÉ I PITARCH, A., 1985, pp. 200-201; DURLIAT, M., 1961, p. 10; GRANELL, L. y RAMON, E. 2006, p. 219; GUDIOL I CUNILL, J., 1901-1905; GUDIOL RICART, J., 1956, p. 54; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1961, II, p. 199; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1996, p. 141; POST, CH. R., 1930, II, pp. 18-19; RODRÍGUEZ BARRAL, P., 2007, pp. 145-148; SANTIAGO DE LA VORÁGINE, 1987, II, p. 621; SERRA I ROTES, R., 1984; SERRA I ROTES, R., 1996; SUREDA, J., 1981, pp. 355-56; VIGUÉ I VIÑAS, J. y BASTARDES I PARERA, A., 1978, pp. 80-82; YARZA LUACES, J., 1979; YARZA LUACES, J., 1990.

Iglesia de Sant Miquel de Fonogedell

LA IGLESIA DE SANT MIQUEL DE FONOGEDELL, también conocida como Sant Blai, se encuentra alejada del núcleo urbano de Casserres. Por el llamado camino de Cardona, a unos 5 km de la población, encontramos una desviación a la izquierda que indica la iglesia con el apelativo de Sant Blai.

La primera noticia documental del templo data del año 1033, cuando es confirmado como sufragáneo de Sant Pau

de Casserres. Posteriormente, es señalado como propiedad del monasterio de Sant Serni de Tavèrnoles en el acta de consagración de su iglesia (1040). De la fábrica románica únicamente se ha conservado el ábside, cubierto con una bóveda de cuarto de esfera. En él se abre una pequeña ventana de doble derrame carente de decoración. Pese a su simplicidad, el aparejo resulta bastante regular. La nave es posterior, pro-



Vista general



Ábside

bablemente resultado de las reformas constructivas llevadas a cabo en el siglo XVIII.

No se ha precisado una cronología para el edificio, que simplemente ha sido situado genéricamente en los últimos tiempos del periodo románico. En una zona rural ajena a las novedades constructivas como esta, podemos pensar en fechas avanzadas del siglo XIII.

Bibliografía

BARAUT I OBIOLS, C., 1978, p. 118; CARABASA I VILLANUEVA, L. *et alii*, 1994, p. 55; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XII, p. 166; MIRET I SANS, J., 1901, p. 171; SERRA I ROTÉS, R., BERNADICH, A. y ROTA, M., 1991, p. 78; VIGUÉ I VIÑAS, J. y BASTARDES I PARERA, A., 1978, p. 74.

Texto y fotos: MBL