

# CERCS

Cercs se sitúa en el Alt Berguedà, al Norte de la ciudad de Berga, desde donde se llega a través de la carretera C-16. El amplio término municipal es recorrido de Norte a Sur por el río Llobregat, cuyo curso se vio alterado en 1976 por la construcción del pantano de la Baells, que anegó los antiguos pueblos de la Baells y Sant Salvador de la Vedella y la colonia textil del Carme.

La iglesia románica de Santa Maria de la Baells, que estaba ubicada en el pueblo del mismo nombre, fue desmontada con el propósito de ser reconstruida posteriormente, lo que nunca se llevó a cabo. En cuanto al antiguo monasterio de Sant Salvador de la Vedella, una de las primeras fundaciones monásticas de la zona, sus restos permanecen sepultados por el pantano, donde son habitualmente visibles sobresaliendo de las aguas. El pantano también ha agudizado la dificultad de acceder a los escasos restos del castillo de Puigarbessós, que se halla en el monte Castellot. En el municipio de Cercs perviven vestigios de otro castillo, el de Blancafort, del que se conserva parte de la torre y de la iglesia, dedicada a san Miguel.

En la parte sureste del término de Cercs se encuentra el conjunto más importante del municipio, Sant Quirze de Pedret, especialmente conocido por sus pinturas prerrománicas (Museu Diocesà i Comarcal de Solsona) y románicas (Museu Diocesà i Comarcal de Solsona y MNAC), de gran importancia para el estudio de la pintura románica mural catalana.

## *Iglesia de Sant Jordi*

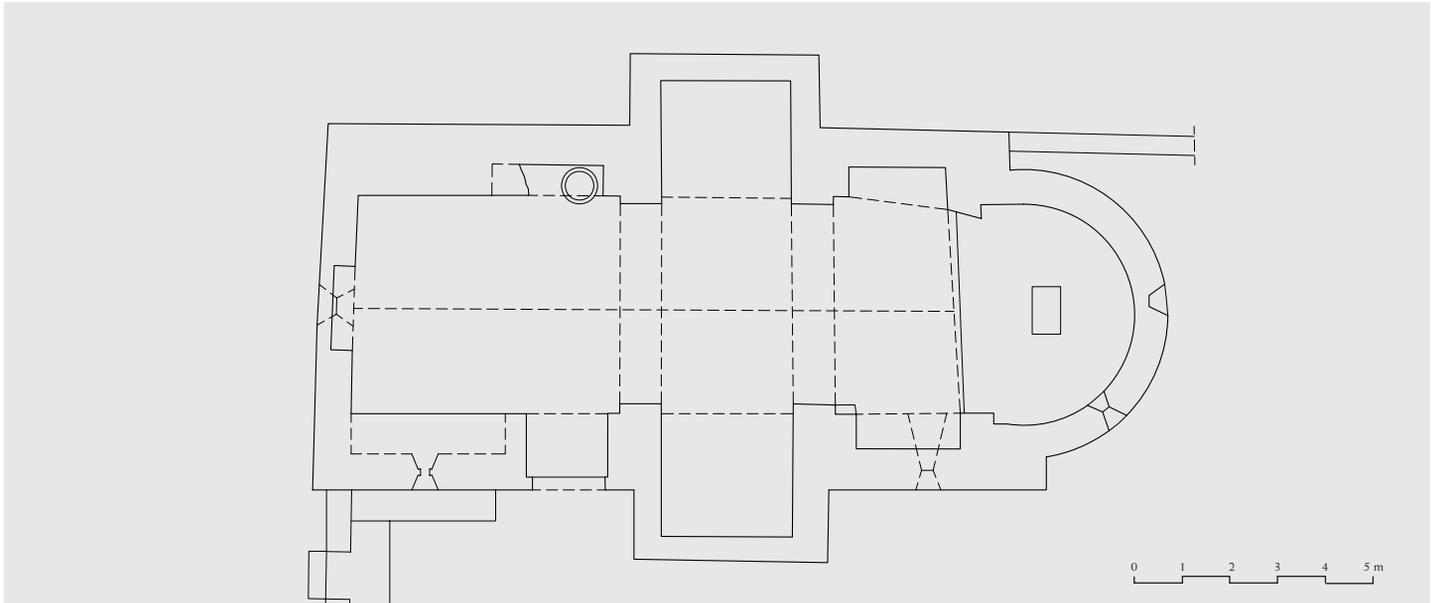
**S**ANT JORDI, en el municipio de Cercs, es un nuevo núcleo de población construido en 1976 para alojar a los habitantes de los pueblos sumergidos por el pantano de la Baells, que toma su nombre de la advocación de la iglesia sita en sus proximidades.

No fue hasta la segunda mitad del siglo XIX cuando el templo adoptó su actual advocación de san Jorge. Anteriormente estuvo dedicado a san Andrés y, probablemente desde sus orígenes, fue la parroquia de Cercs, lo que lleva a pensar que la parroquia de *Cerchos* mencionada en el acta de consagración de la catedral de la Seu d'Urgell de 819 (de dudosa autenticidad) es precisamente este templo. Al margen de alguna referencia indirecta, la primera mención explícita de la iglesia es ya del siglo XIV, a propósito de la visita al decanato de Berga de 1312. Durante la segunda mitad del siglo XX tuvieron lugar algunas intervenciones (1966-1969, 1986) que han permitido no solo consolidar y conocer mejor el edificio, sino también sacar a la luz un par de elementos de mobiliario litúrgico: una lipsanoteca y parte del antiguo altar.

Sant Jordi de Cercs es fruto de varias fases constructivas. En origen, probablemente en el siglo XII, se edificó una iglesia de una sola nave rematada por un ábside semicircular más estrecho y más bajo. En él se abren dos ventanas: una en posición axial y otra en el lado sur. También se abrió –probablemente con posterioridad– un vano en el paño de muro que salva la distancia entre la altura del ábside y la de la nave.

Ábside





*Planta*

*Vista general del interior*



*Altar*



*Lipsanoteca*



En el lado sur, donde se encuentra actualmente la puerta, aparecen otras ventanas. Cabe mencionar que en la fachada occidental se aprecia perfectamente una antigua puerta, hoy

cegada, cuyo arco encaja rudamente con el paramento del muro, lo que sugiere que no formaba parte del proyecto constructivo inicial.

En el siglo XIII tuvo lugar una intervención importante en el edificio, consistente en el reforzamiento y alzado de los muros de la nave para dotarla de una bóveda de cañón apuntado reforzada por arcos fajones. La historiografía ha defendido que en el siglo XII existía ya una bóveda pétrea. Sin embargo, hay que pensar en la posibilidad de que, aun existiendo inicialmente la intención de abovedar el edificio, la cubierta de piedra no se llevara a cabo –debido a problemas de estabilidad– y la construcción fuera cubierta, en primera instancia, con madera. Aparte de esta reforma, en algún momento difícil de precisar se abrieron en la nave capillas laterales. Corona el edificio un campanario de espadaña.

#### ARA DE ALTAR

Durante las intervenciones de la segunda mitad del siglo XX fueron localizados en el interior del templo varios fragmentos de lo que fue el antiguo altar: parte de la base y la sencilla ara, sin ninguna ornamentación. En fotografías anteriores a su nuevo montaje puede apreciarse el reconditorio para albergar reliquias.

#### LIPSANOTECA

En las mismas intervenciones se encontró también una lipsanoteca de pequeñas dimensiones (11,5 cm x 6,8 cm x 7,5 cm) que conserva hoy un coleccionista particular en Cercs. De estructura prismática (aunque con base curva) y realizada en madera, posee una sencilla tapa, sin encaje alguno, y carece de cualquier tipo de ornamentación.

Texto y fotos: MBL - Plano: LHI

#### Bibliografía

BARAUT I OBIOLS, C., 1978, pp. 50-52; CARABASA I VILLANUEVA, L. *et alii*, 1994, p. 78; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XII, pp. 200-202; PERARNAU I LLORENS, J. y PIÑERO I SUBIRANA, J., 1992, II-IV, f. R3, III, inv. 7; SERRA I ROTÉS, R., BERNADICH, A. y ROTA, M., 1991, p. 96; SERRA I VILARÓ, J., 1930-1950, III, p. 119; SITJES I MOLINS, X., 1986b, pp. 21-22; VIGUÉ I VIÑAS, J. y BASTARDES I PARERA, A., 1978, p. 154.

## Iglesia de Sant Quirze de Pedret

LA IGLESIA DE SANT QUIRZE DE PEDRET pertenece desde 1941 al término municipal de Cercs (Barcelona), aunque en 1959 el obispado de Solsona (Lleida) la cedió al Ayuntamiento de Berga (Barcelona) para que velase por su mantenimiento. El idílico enclave del edificio parece algo apartado hoy en día, pero su situación era estratégica en época medieval, próxima a un puente y a la bifurcación de caminos importantes de comunicación viaria, uno que pasando por Bagà se dirigía a la Cerdanya y otro que llevaba a Ripoll.

Para visitar la iglesia desde Berga se debe seguir durante unos 4 km el camino que sale de la plaza Gernika hasta llegar al puente gótico sobre el río Llobregat. Una vez atravesado el puente, se toma un sendero que accede a la iglesia por la vertiente oriental de la ladera. Llegados al edificio solo podremos admirar algunas capas profundas de las pinturas románicas que quedaron visibles tras los arrancamientos. En el testero central se han amañado las pinturas prerrománicas, mientras que en los ábsides se han versionado las románicas. Estas reproducciones son ahistóricas porque nunca pudieron contemplarse simultáneamente. Para contemplar las pinturas originales de Pedret deben visitarse dos museos. El Museu Diocesà i Comarcal de Solsona (Lleida) exhibe, restituidas sobre un soporte que intenta imitar la estructura del ábside central, las pinturas que corresponden a este ámbito y los vestigios del arco triunfal y de la nave con algunas incorrecciones de instalación. En paneles laterales se muestran las pinturas que aparecieron en la capa inferior en el mismo ábside. Las de los absidiolos norte y sur se muestran, también

en un soporte que sugiere el original, en el actual Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona).

El documento más antiguo que atestigua sin ningún género de dudas la existencia de Sant Quirze es de 1248. Pertenece al diplomatario del monasterio de Sant Pere de la Portella y menciona explícitamente la iglesia como *parochia Sancti Quirici de Pedreto* (Bolòs, 2009: doc. 82). Pedret es mencionado como *Petreto* en el *capbreu*, un registro de derechos y censos que se pagaban al obispado, relacionado con el documento de consagración de la Seu d'Urgell. Dicho inventario se conserva en una copia del siglo XIII. Tanto la datación tradicional de la consagración en 819 o 839 –pues dos son las lecturas propuestas– como su relación con el *capbreu* han sido matizadas. En consecuencia, la mención documental que hubiese podido ser considerada como la referencia más antigua a la iglesia de Sant Quirze de Pedret es muy sospechosa y su cronología debería situarse en el siglo XI según los expertos.

Otro documento puesto en relación con Sant Quirze de Pedret es el acta de consagración, presidida por el obispo Sala de la Seu d'Urgell, de la iglesia parroquial de Sant Miquel sujeta al monasterio de Sant Llorenç prop Bagà. La petición fue realizada por el abad Seniofred del monasterio de Bagà y sus monjes. El documento de consagración y dotación es del año 984 y está firmado, entre otros testigos, por la familia condal de Cerdanya. Entre las propiedades consignadas, un levita Francó donaba un franco alodio con una iglesia. La concesión se localiza en Nesplosa, en la montaña de Pedret perteneciente al condado de Berga: «...cum ipsa ecclesia sancti

[...] *qui est in comitatu Bergitano in monte Petreto in locum vocitatum Nesplosa*». El documento está dañado en el espacio correspondiente a la advocación de la iglesia, aunque parece razonable suponer que se trate de la iglesia de Sant Quirze y no de otra desconocida pero situada en el mismo término. Un año antes, en 983 el conde Oliba Cabreta y su mujer donaron dos mansos situados *in Pedredo* a la iglesia abacial de Sant Llorenç prop Bagà (Baraut, 1978). Dicha documentación sugiere la existencia en Pedret de unos asentamientos de población articulados en forma de mansos y servidos por una iglesia. Si las escrituras reseñadas se refieren a Sant Quirze de Pedret, esta iglesia sería sufragánea del monasterio de Sant Llorenç de Bagà a finales del siglo X.

También se ha relacionado con Sant Quirze una mención fechada el 20 de marzo de 1168. Dicha escritura menciona la consagración por parte del obispo de la Seu d'Urgell, Arnau de Preixens, de un oratorio fundado por Bertrand de Avià y dedicado a san Víctor y san Miguel. La crítica especializada, no obstante, considera que el documento no se refiere a Sant Quirze de Pedret sino a un oratorio independiente. A partir del siglo XIII empiezan a aparecer noticias seguras sobre la iglesia, relacionadas con donaciones testamentarias. La primera visita parroquial que consta es de 1312. En 1306 Sibilla de Pallars reclama a Jaime II el castillo de Pedret que había sido confiscado previamente por la corona. En 1320 Pedret pasa definitivamente al patrimonio real (Castellano, 1997). En el último tercio del siglo XIV entra en decadencia

a causa de los estragos de la Peste Negra y en 1592 pierde la categoría de parroquial para pasar a ser sufragánea de la iglesia de la Baells (AA.VV., 1995).

Es probable que la construcción de la iglesia deba enmarcarse en las iniciativas de ocupación y articulación del territorio, fronterizo hasta entonces con los musulmanes, campaña que dirigió el conde de Urgell y Cerdanya Guifré I a partir de 872 y, con mayor intensidad a partir de su control de los condados de Barcelona, Osona y Girona. Se supone que la iglesia se organiza en función de dichas políticas de repoblación territorial que seguían la línea de la cuenca del Llobregat. No hay datos sobre la modalidad de la posesión del templo, pero se han propuesto varias hipótesis, entre ellas la de fundación condal, iglesia propia o *cella memoriae*. Se ha indicado que la donación mencionada de 984 permite descartar un carácter parroquial para esta primera época. Tampoco está claro el tipo de posesión fiscal al que estaría sometida tras la sujeción al monasterio de prop Bagà. En realidad, el primer documento que atestigua que Sant Quirze era parroquia es la mención de 1248 del diplomatario de la Portella, ya citado.

Por consiguiente, los primeros indicios documentales que pueden vincularse con Sant Quirze de Pedret datan de finales del siglo X, pero la arqueología ha establecido una cronología de finales del siglo IX para la construcción de la iglesia. No hay pues correspondencia entre los restos materiales y la documentación a la hora de sincronizar los momentos fundacionales del edificio. La aparición de Sant Quirze en este



Vista general

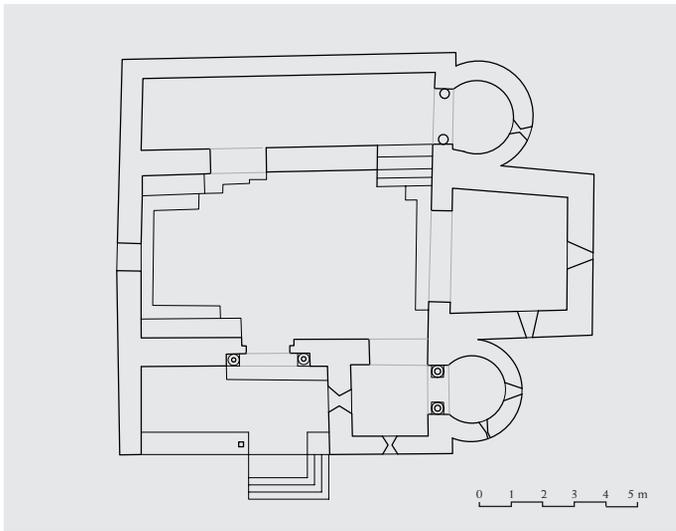
*Cabecera**Fachada occidental  
y nave norte*

documento sugiere, dentro de los límites de la prudencia que impone la falta de datos incontrovertibles, que la iglesia habría sido desvinculada del monasterio de prop Bagà en el siglo XI y habría adquirido la condición de parroquial (AA.VV., 1995).

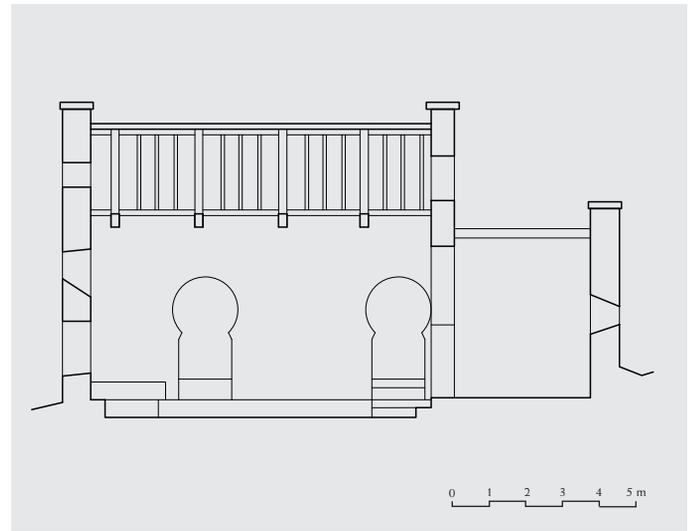
Las últimas excavaciones arqueológicas han revelado cuatro grandes fases arquitectónicas (AA.VV., 1995). La primera, datada entre los siglos IX y X, corresponde a la construcción de un edificio de nave única y cabecera de planta trapezoidal, con un acceso abierto en el muro de poniente. Se

desconoce el sistema de cubiertas original aunque los indicios apuntan a un coronamiento de madera sobre la nave central mientras que el ábside se supone abovedado, a juzgar por el grosor de los muros.

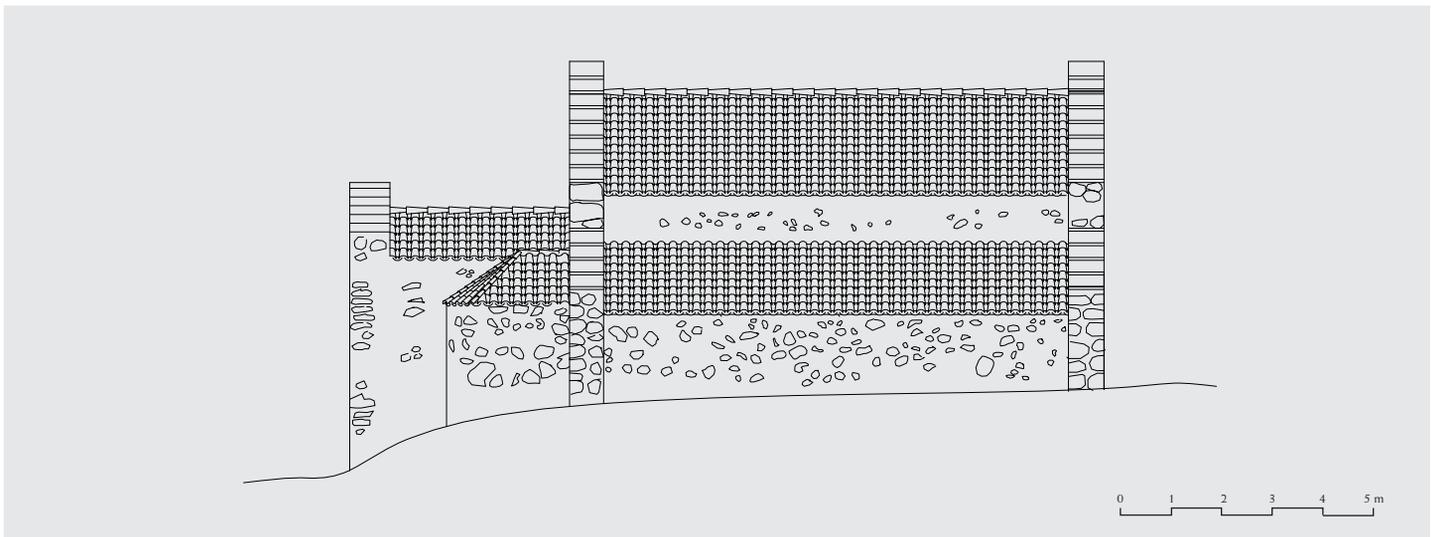
En un segundo momento, entre mediados del siglo X y comienzos del XI, se recrecieron los muros de la nave mayor y del ábside, este último se cubrió con la bóveda de herradura que se conserva hoy en día. Se añadieron dos naves laterales y sus correspondientes absidiolos con embocadura en arco



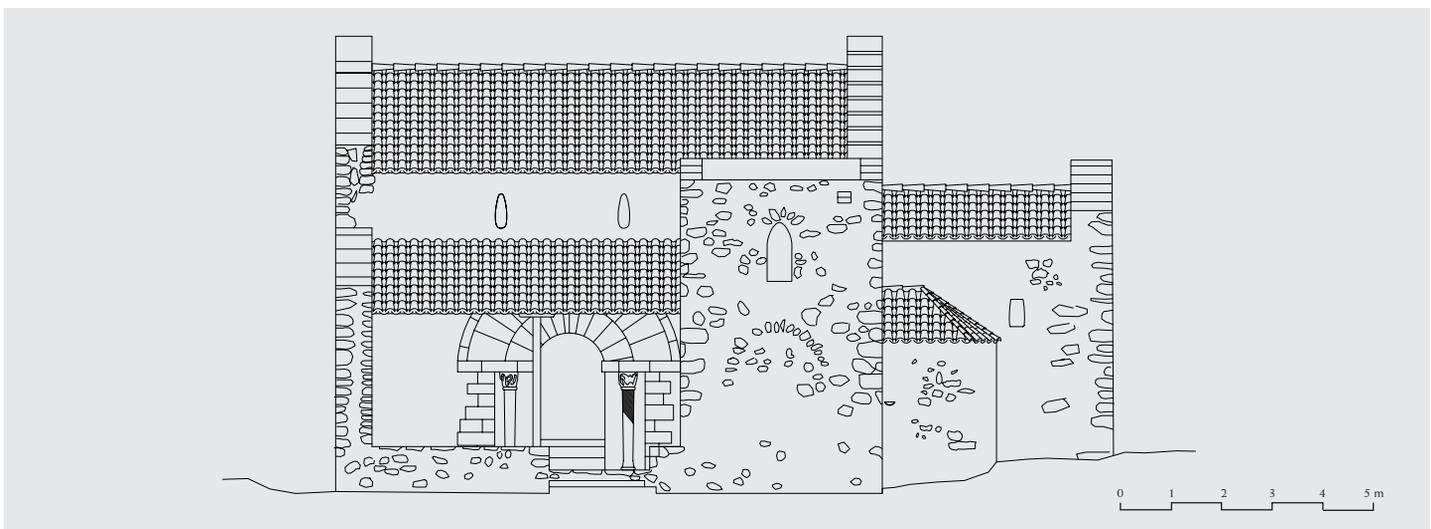
Planta



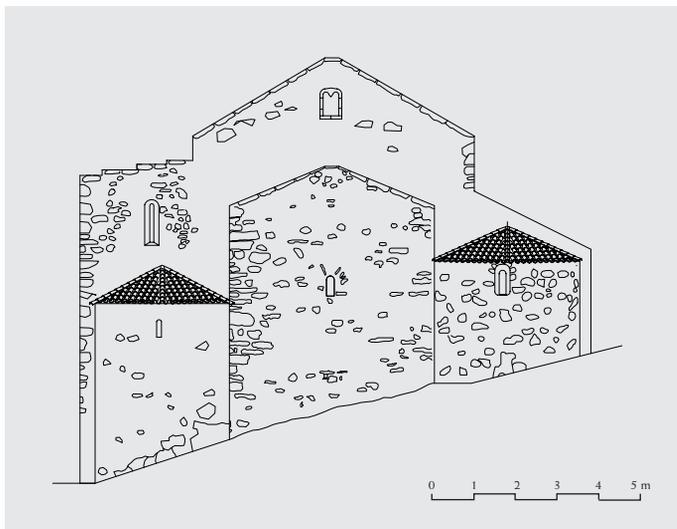
Sección longitudinal



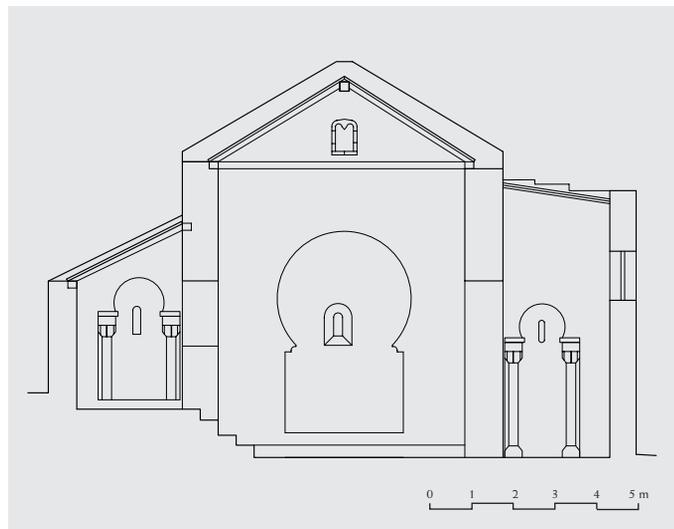
Alzado norte



Alzado sur



Alzado este



Sección transversal

de herradura. Las naves se comunicaron mediante la apertura de dos arcos a cada lado, también de herradura, que perforaron los antiguos muros de cierre. La puerta se desplazó a la fachada meridional. En esta fase la iglesia recibió una primera decoración pictórica de la que restan fragmentos en el ábside mayor y la nave central. La datación sugerida, a mediados del siglo X, no se basa en criterios arqueológicos sino que parte acriticamente de la cronología tradicional atribuida a esas pinturas.

La tercera fase corresponde a unas intervenciones fechadas a finales del siglo XI. En este momento se añadió un cuerpo a poniente, de funcionalidad dudosa, del que persisten algunos vestigios de la esquina norte y que parece haber estado en uso hasta el siglo XIII. También parece que se reformó el absidiolo norte. En esta fase se llevó a cabo la decoración pictórica románica que nos ha de ocupar preferentemente. La última etapa constructiva medieval ocurre hacia el siglo XIII. Se ha sugerido que alguna catástrofe, tal vez un incendio, pudo ser la causa de estas remodelaciones. En este momento se llevaron a cabo trabajos de gran entidad que supusieron el derrumbe del sector occidental de la nave sur. Estas modificaciones afectaron de manera radical a las pinturas románicas y son su *terminus ante quem*. La cubrición de la nave central con una bóveda de cañón apuntada necesitó de un regresamiento de los muros y el cegado de los arcos de acceso a la nave norte y, con ello, la ocultación parcial de las pinturas de la nave central y las del arco triunfal. El muro resultante se aligeró con dos arcos formeros en los que se instalaron capillas. No cabe duda de que el interior cambió drásticamente, y se completó con el afeitado de las jambas del arco triunfal, que lo hizo de medio punto, lo que afectó también a las pinturas situadas en su intradós. En ese momento se habilitó un nuevo acceso al edificio, una portada en estilo románico tardío que se abrió directamente a la nave central, presuntamente en el lugar que ocupaba uno de los arcos de herradura de acceso

a esta. La torre-campanario de la fachada sur es un elemento de datación imprecisa, pero parece ser anterior al abovedamiento del siglo XIII.

El edificio ha sido objeto de dos campañas de excavación. La primera, en el año 1960, permitió recuperar al pie del altar del ábside central, dos tumbas infantiles excavadas en la roca, una de ellas rozando el altar y en posición transversal, es decir, Norte-Sur. Se ha sugerido, a partir de ello (PAGÈS, 2011), que se trata de enterramientos privilegiados y, por tanto, que pudieran corresponder a miembros de la casa condal o vizcondal, es decir, que pudo ser una *cella memoriae* vinculada a los promotores del edificio.

La segunda campaña realizada por el Servei de Patrimoni Arquitectònic Local (SPAL) de la Diputació de Barcelona, entre 1989 y 1995, aparte de lo ya comentado, permitió localizar fragmentos de pintura original conservados *in situ* que fueron restaurados y consolidados. Además de dichos restos pictóricos románicos, también se conservaron algunas trazas de las pinturas altomedievales. La intervención sobre los muros del ábside central de los años noventa destruyó los vestigios originales prerrománicos en su afán por reproducirlos.

Las pinturas del absidiolo meridional quedaron siempre a la vista y, por ello, fueron apreciadas desde el siglo XIX. Su temprana publicación, con ilustraciones, marca un hito en la historiografía del arte románico en Cataluña (F. MUNS, 1887 y J. PUIGGARÍ, 1889). Es por ello que se les dedicó el primer fascículo de las pinturas murales catalanas, una publicación impulsada por Josep Pijoan en 1907 desde el recientemente creado Institut d'Estudis Catalans, que se ilustró con las acuarelas realizadas por Rafael Martínez Padilla (J. PIJOAN, 1907). Durante la campaña de extracción de las pinturas románicas catalanas para evitar su venta y expatriación y preservarlas en el Museo de Barcelona, se descubrió la decoración del absidiolo norte y también el extradós del arco que enmarca la meridional. También se observó que había restos en el ábside



Portada meridional



Capiteles izquierdo y derecho de la portada

central pero no fueron examinados en detalle ni arrancados en ese momento. Era el mes de julio de 1921 y la operación fue realizada por Franco Steffanoni bajo la supervisión de Emili Gandia, conservador del Museo de Barcelona. Esta operación fue cuidadosamente documentada (GUARDIA, LORÉS, 2013).

En 1937, en plena Guerra Civil y, en esta ocasión, por el restaurador Ramon Gudiol, se arrancaron las pinturas del ábside central y también los vestigios de un enlucido pintado que correspondía a una decoración anterior a la románica situada en el testero plano. También se arrancaron las pinturas correspondientes a los paramentos del arco triunfal y de los muros de la nave central más próximos a este (GUDIOL, 1937). En 1940, el conjunto fue trasladado e instalado en esta ocasión en el recientemente creado Museo de Solsona.

Como ya se ha dicho, en la campaña de arranques llevada a cabo en 1937 se hallaron, flanqueando la ventana axial del muro de cierre del ábside, fragmentos de una decoración anterior a la románica. Un tercer fragmento, una crucifixión, también bajo otra pintura con el mismo tema, apareció en el muro norte (GUDIOL, 1937). Ninguna de estas crucifixiones se ha conservado y la pérdida de dichos fragmentos tras la restauración de la década de 1960 ha sido escasamente reseñada. Mientras que la construcción del edificio es el término *post quem* para datar las pinturas de la primera campaña pictórica, los frescos románicos son el *terminus ante quem* más evidente, pero ni se ha podido establecer una datación precisa para las primeras, ni se puede decidir de manera incontrovertible el lapso cronológico entre ambas decoraciones pictóricas. Los fragmentos prerrománicos son figurativos y se caracterizan por presentar unas coronas, una de ellas rematada en su parte superior por un ave y la otra crucífera, habitadas respectivamente por un orante barbudo y un caballero acompañado por otra figura, dos aves y un cuadrúpedo. La corona crucí-

fera está flanqueada por dos personajes. Recientes estudios iconográficos han propuesto su identificación y filiación. El célebre orante se ha identificado con san Juan y su atributo el águila, mientras que en el jinete se ha reconocido un santo militar, concretamente san Mauricio. Se ha argumentado que la figura situada a la derecha y fuera de la corona crucífera representa a un donante, mientras que la otra sería, tal vez, la personificación del mes de febrero. Por lo que respecta a la datación tradicional a mediados del siglo X de estas pinturas, un análisis riguroso de su iconografía las sitúa mejor en un panorama del siglo XI (MANCHO, 2012).

En unos momentos que podemos establecer, como argumentaremos, en los primeros decenios del siglo XII la iglesia fue nuevamente decorada. En esta ocasión las pinturas se extendieron a los ambientes de la cabecera: los tres ábsides y sus correspondientes arcos triunfales hacia las naves. Es posible conjeturar, por los restos conservados, que la decoración se completaba, como poco, en el ambiente más próximo al ábside mayor en la nave central. En los diminutos y complejos espacios de los tres ábsides, de imposible visión desde las naves, accesibles por tanto únicamente a los oficiantes que los ocupaban, se desplegó un programa ornamental e iconográfico de enorme riqueza.

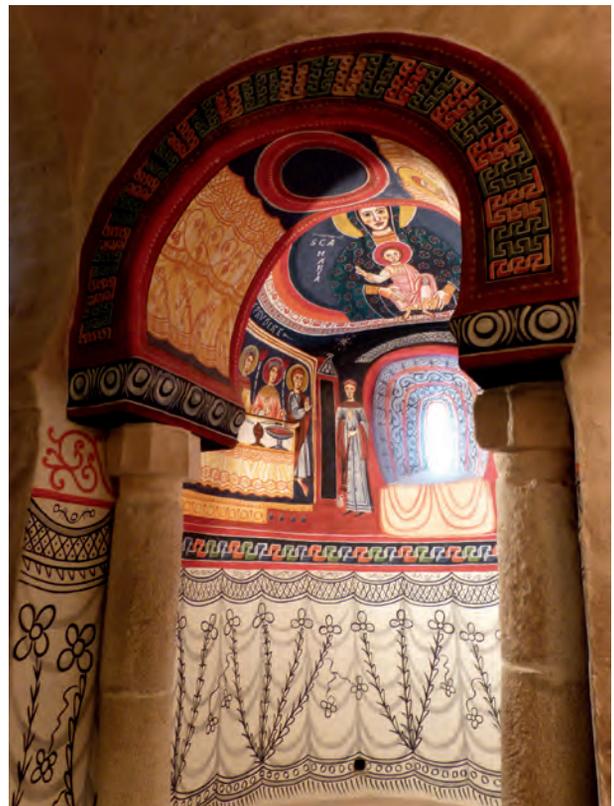
El ábside central, debido a la inexistencia de una coronación en exedra semicircular, desplazó, como es habitual en este tipo de estructuras, la visión de la *Maiestas Domini* a la bóveda que cubre este espacio. Puede leerse todavía la mandorla que acoge la figura de Cristo con nimbo crucífero portando el libro en su izquierda y tres de los cuatro vivientes: el águila de san Juan, el león de san Marcos y el toro de san Lucas (Ap. 4:7). No cabe duda de que las jerarquías angélicas que debían completar la visión, por falta de espacio, se desplazaron al friso inferior. Una prueba de ello es la presencia de una im-



Interior  
de la nave central



Recreación del absidiolo  
sur con las pinturas  
originales.  
©MNAC-Museu  
Nacional d'Art de  
Catalunya, Barcelona  
Reproducción de las  
pinturas románicas del  
absidiolo sur



ponente figura de serafín en el lado de la Epístola, que debía tener su *pendant* en el del Evangelio.

El muro testero, plano, y los dos frisos superiores de los laterales completan, en una sucesión casi literal, lo revelado a Juan, según el texto apocalíptico. En el primero, el trono del Cordero es venerado por los veinticuatro ancianos (Ap. 4: 2 y 10). Estos se representan de perfil, sentados en altos y sencillos tronos ordenados en dos grupos simétricos en tres hiladas de cinco, cuatro y tres figuras respectivamente. Las coronas, detalladamente enfatizadas, se sitúan en Pedret por encima de las cabezas de los ancianos y no coinciden exactamente en su número con el de estos. Su posición, sedente, no es habitual, aunque sea frecuente en los códices de Beatos y en algún conjunto monumental, como en Saint-Martin de Fenouillar, San Antonino de Piacenza o en Payerne.

Entre ellos –la pérdida del fragmento del costado izquierdo no nos impide su reconstrucción especular, bien al contrario– se figura el trono suntuosamente ornado que acoge el libro, un *volumen* en realidad, sellado con los siete sellos (Ap. 5:1). La parte superior de las pinturas en esta zona ha desaparecido casi por completo. No obstante, se pueden todavía identificar cuatro de los siete candelabros junto al trono aludidos explícitamente en Ap. 1:12 y 20 y, en tanto que Espíritus de Dios, en 4:5. Nada ha quedado del *Agnus*.

Con todo, la fragmentaria inscripción en tres líneas que leemos, a la izquierda, junto a los candelabros, creemos que no deja lugar a dudas: [AGNUS DEI QUI T]OL[L]IT P[E]/[CAT]A MON/DI. Se trata del texto del canto que sigue a la *fractio panis* y a la *commixtio* en la liturgia eucarística de rito romano. Deducimos, por ello, que el espacio dañado de las pinturas, por encima del trono, era ocupado por la figura del Cordero. Un paralelo, con inscripción similar es el de las pinturas de la iglesia de los santos Silvestro e Martino ai Monti (Roma, s. VIII).

Los ancianos, inclinados y portando sus cítaras aunque sin las copas llenas de perfumes, cantan y adoran al Cordero y “al que está sentado en el trono” (Ap. 5:8-9 y 13). El espacio, por tanto, como observamos en las pinturas de la cripta de Anagni pero en particular en la *Biblia de Rodes*, entre otros ejemplos, aúna los dos momentos de la visión.

La congoja de Juan en su retiro en Patmos, el vidente incapaz de desvelar el contenido del libro, es sugerida mediante una figura sentada, de espaldas al Cordero, en el muro meridional adjunto, con la mano cerrada soportando el mentón (“y yo lloraba mucho, porque no fue hallado ninguno digno de abrir el libro, ni de leerlo”, Ap. 5:3). Con variantes es en los Beatos donde encontramos habitualmente a Juan en actitud similar y, en particular coincide en su posición con el *Beato de Berlín* (Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, Ms.



Recreación del absidiolo norte  
con las pinturas originales.  
©MNAC-Museu Nacional  
d'Art de Catalunya, Barcelona

*Restos de pintura  
conservados en la nave central*



*Recreación del ábside central  
con las pinturas originales.  
© MDCS-Museu Diocesà i  
Comarcal de Solsona*



Detalle de los veinticuatro ancianos

© MDSC-Museu Diocesà i Comarcal de Solsona

theol. lat. fol. 561, fol. 38). El Cordero abre sucesivamente los sellos. La apertura del primero de ellos hace aparecer el caballo blanco montado por un jinete que porta el arco y la corona de la victoria; el segundo, la del caballo rojo con el jinete portando la espada para evitar la paz en la tierra; el tercero, la del caballo negro con la balanza presentada por su jinete. Los tres –aunque no podemos dilucidar si los atributos que deberían portar los jinetes se corresponden con lo narrado en el texto debido a las pérdidas sufridas– se representan junto al vidente. Los caballos avanzan, briosos, hacia su izquierda, dando la espalda al Cordero, y se muestran en el orden previsto aunque en dos frisos o niveles superpuestos y, por tanto, el caballo negro se dispone debajo del blanco. Es interesante notar que se evita la representación de la apertura del cuarto sello: el que mostraría el caballo negro seguido por la muerte (Ap. 6:5). Los cuatro jinetes se han interpretado tradicionalmente como imagen de la expansión de la Iglesia triunfante. Por supuesto, en las ilustraciones del texto del *Apocalipsis* encontramos paralelos para este tema y, en particular por su disposición, en la *Biblia de Rodes* (París, BNF, ms. lat. 6, IV, fol. 106). En conjuntos monumentales interesa recordar la elección de este episodio en las pinturas de Saint-Hilaire de Poitiers, en la cripta de Anagni, en Sant Salvador de Polinyà del Vallès y, dentro de un ciclo apocalíptico más amplio, en Castel Sant'Elia de Nepi.

El quinto sello desvela (Ap. 6:9-11) “debajo del altar las almas de los que habían sido muertos por la palabra de Dios y por el testimonio que mantuvieron”. Las almas de los difuntos clamando venganza se representan en el muro septentrional.

El altar toma en Pedret, a diferencia de otros casos, un notable protagonismo. En efecto, bajo un marco arquitectónico sugerido mediante dos columnas que soportan un entablamento del cual pende una gran corona, se dibuja una gran mesa, revestida con un tejido bordado con temas de pájaros afrontados, sobre la cual observamos el cáliz y la patena. Debajo del altar asoman los bustos de seis figuras de trazos infantiles, vestidas ya con los ropajes blancos, sin duda las almas de los difuntos, interpretadas en la exégesis habitual como los Santos Inocentes. La apertura del quinto sello se leía precisamente en su festividad. El altar –que corresponde y se contamina con el altar de oro incensado por el ángel, mencionado en Ap. 8:3–, se reviste como si se tratara del foco de la celebración eucarística. Se trata de una particularidad para la que solamente el fol. 107 de la *Biblia de Rodes* ofrece un paralelo contundente, aparte de alusiones en el folio correspondiente del *Apocalipsis de Bamberg* (Staatsbibliothek, Bibl. 140).

Justo debajo de los bustos de los inocentes, una gran tela blanca decorada con círculos que encierran estrellas y con una fragmentaria inscripción: [C]OELO, puede aludir a la apertura del sexto sello cuando “el cielo fue retirado como un libro que se enrolla” (Ap. 6:14). Deducimos, por tanto, que los tres bustos nimbados, con la cabeza inclinada que quedan en el friso inferior podrían identificarse con los ángeles que llegaron para destruir la tierra cuando se abre el séptimo sello en el acto de tocar las trompetas, habitualmente figuradas como cuernos (B.M. Cambrai, ms.386, fol. 14; Trier, Staatsbibliothek, cod. 31, fol. 24). También en relación a esta imagen debemos señalar la coincidencia con Anagni.

En Pedret se evita una vez más la referencia precisa a lo negativo o “apocalíptico” en el sentido popular del término. Nos referimos a la figuración de los desastres acaecidos a raíz de la apertura de los últimos sellos. Concluye el ciclo pictórico del ábside principal con la representación, en dos compactos grupos dispuestos en el ángulo occidental de los muros laterales, de un numeroso grupo de figuras, algunas aladas, otras portando estandartes, todas nimbadas, gesticulantes, que aluden a la turba angélica que celebra la gloria del Señor, en una disposición y solución formal que nos recuerda las pinturas de San Michele di Oleggio, con las que Pedret comparte otros pormenores iconográficos. En el derrame de la ventana, abierta en el centro del muro, se ha representado la *Dextera Dei* –la Voz de Dios, en definitiva–, encerrada en un clípeo con epígrafe inscrito [DEX]/TE/RA. Está flanqueada por dos círculos que contienen aves y el resto está decorado con ornamentación vegetal que cubre por completo el espacio. La parte inferior de la ventana se ha perdido, pero quedan restos de unas colgaduras bajo el alféizar.

El programa, por tanto, parte de los capítulos 4 al 6 del *Apocalipsis*, con algunos detalles alusivos a otros. En su conjunto ofrece una visión del *tunc et nunc*, excluyendo los pasajes más amenazadores. Las similitudes establecidas, a veces de manera un tanto errática por otros investigadores, nos conducen a versiones que se corresponden, *grosso modo*,



San Juan en Patmos y los jinetes del Apocalipsis  
© MDCS-Museu Diocesà i Comarcal de Solsona

con la denominada tercera rama de las ilustraciones del texto apocalíptico según Klein, con las debidas y lógicas variantes dado que nos enfrentamos con un programa pictórico en el que se han seleccionado y agrupado algunas escenas que, en los códices ilustrados, se representan *in extenso* y consecutivas. Con todo, la agrupación de las dos visiones del *Apocalipsis* 4 en un mismo espacio, y la disposición de los jinetes encuentran su mejor paralelo en los fols. 105v-106r del cuarto volumen de la *Biblia de Rodes* cuyas ilustraciones, inacabadas, se sitúan en torno a 1100. Coincide también en la selección de los episodios apocalípticos con el ciclo de la cripta de Anagni, datado ca. 1215, como se ha señalado repetidamente. Interesa observar también algunas coincidencias iconográficas en la representación de san Juan en Patmos y los cuatro jinetes en la iglesia de Méobecq y, aunque en un contexto apocalíptico más amplio, en Castel Sant'Elia de Nepi y en Saint-Hilaire de Poitiers. La visión del cordero y el libro, los cuatro jinetes y los candelabros se reconocen también en las pinturas de la nave de Sant Salvador de Polinyà del Vallès. Dejamos a un lado las numerosas representaciones, en todos los medios artísticos, de la adoración de los veinticuatro ancianos, un tema ya presente en la decoración de la fachada paleocristiana de San Pedro del Vaticano (según el dibujo de un códice de Farfa de finales del siglo XI, WEC, cod. Farf. 124, fol. 122) o en el arco triunfal de San Paolo fuori le Mura. Lejos quedan otros ciclos de contenido también apocalíptico en los conjuntos lombardos como son los del baptisterio de la catedral de Novara, San Pietro al Monte (Civate) o San Severo de Bardolino, de raigambre ottoniana, o en los franceses de Saint-Savin o de Saint-Chef.

A nuestro juicio, las connotaciones litúrgicas de los pasajes apocalípticos que se escogieron para decorar el ábside mayor, en torno al altar del sacrificio, así como los pormenores de su representación, son evidentes. Recordemos el texto referido al ritual eucarístico que acompañaba o suplantaba al Cordero, la representación del cáliz y la patena sobre el altar áureo y el énfasis en el ángel que lo incensa, que procede de otro capítulo del *Apocalipsis*. Se trata de unas imágenes que remiten de manera muy concreta, como ya se ha dicho, al fol. 107v de la *Biblia de Rodes*. Los siete primeros capítulos de la Revelación eran leídos durante las celebraciones en tiempo pascual. Sugieren un acento litúrgico muy propio en el contexto de la iglesia triunfante en los ciclos de los primeros decenios del siglo XII que, como se verá más adelante, se completa y acentúa en la decoración de los dos absidiolos.

Hacia 1100, Girona desplaza a Ripoll como centro productor de manuscritos iluminados. En este centro convergen repertorios apocalípticos procedentes de tradiciones iconográficas diversas. De un lado, el *Beato de Girona*, que se conserva en la ciudad desde finales del siglo XI, procede de la recensión apocalíptica hispana y fue el modelo principal para el *Beato de Turín*, copiado a comienzos del siglo XII. Los relieves con tema apocalíptico encontrados en la catedral de Girona son prueba del impacto que tuvieron estas imágenes. Por otra parte, en el volumen IV de la *Biblia de Rodes* se dejaron inacabadas una serie de ilustraciones del *Apocalipsis* que pertenecen a la familia III de la tradición apocalíptica europea. Aunque el *Beato de Turín* y las escenas apocalípticas de Rodes (vol. IV) pertenecen a familias iconográficas distintas, comparten afinidades estilísticas. Las relaciones entre el *Beato* y la *Biblia* no

serían directas sino a través de un tercer modelo, un híbrido, como el *Beato de Berlín* (primer cuarto del s. XII), cuya tradición iconográfica es de raíz romana o centro italiana y que presenta ciertas coincidencias con los productos apocalípticos catalanes –también con Pedret– (Klein, 1992; Orriols, 2008). La recepción hacia 1100 en Girona de tradiciones iconográficas diversas y, entre ellas, de la familia III de los Apocalipsis europeos, la misma a la que pertenece Pedret, nos sitúa frente a un contexto cronológico e ideológico acorde con una datación mucho más tardía que la que se ha propuesto tradicionalmente. El ciclo apocalíptico de Anagni, como es bien sabido, se ha relacionado también con la familia III. Los paralelos que hemos ido señalando pueden confirmar el uso de modelos comunes y, en el caso de Anagni, de datación tardía, se ha propuesto su dependencia respecto de repertorios de la Italia central y meridional (Kessler, 2002).

El intradós del arco en herradura que da acceso al ábside central repite un tema frecuente en la pintura románica y, en particular, en los conjuntos catalanes (Santa Maria de Mur, Sant Climent de Taüll, Ginestarre de Cardós, Sant Andreu de Baltarga, portada de Santa Maria de Ripoll, entre otros). Se trata del relato de la ofrenda de Caín y Abel y el fratricidio. La mano de Dios que posiblemente ocupaba el espacio de la clave acepta el sacrificio de Abel que porta el cordero en sus manos levantadas. En el lado opuesto Caín, vestido con ropas suntuosas, calzas y túnica corta rojiza y manto azul decorado, ofrece el cestillo con las briznas de trigo. Se ha destacado, con razón, la afable expresión de Caín, contraria a su negativa interpretación. Le acompaña una inscripción en vertical con su nombre (KAI[M]). La historia de los hermanos se completa en el recuadro inferior con la misma figura, Caín, esta vez marchando en sentido opuesto. Porta un hacha de largo mango sobre el hombro, es decir, el instrumento que ha utilizado para matar a su hermano. En el ángulo superior derecho, un segmento de arco contenía sin duda la voz de Dios (*Dextera*) que le recrimina la muerte de su hermano. Una inscripción mal conservada permite no obstante leer: KAI(M)/ DES[TERA] D(EI)/ AB[EL]. Si nuestra lectura es correcta, por tanto, Abel debería estar representado en el espacio que resta, a los pies de Caín puesto que los letreros identifican las figuras o personajes. En la mayoría de los ciclos conservados, la historia de los hermanos se resume en la doble ofrenda, el momento del asesinato y la recriminación de Dios. Dada la actitud de Caín, parece faltar en Pedret la escena del asesinato que, presumiblemente, ocuparía el espacio debajo de la ofrenda de Abel. Es por ello que, para completar el cuadro que nos ocupa, debemos acudir a ejemplos en los que el ciclo se complica con otros episodios, a saber, Caín enterrando el cuerpo de su hermano (Muralto, portada de Ripoll), una escena extrabíblica, o la personificación de la voz de la sangre de Abel que pide justicia. Este último tema está bien representado en ejemplos del siglo XII como en las pinturas ticinesas de San Vittore en Muralto y especialmente en conjuntos del centro y sur de Italia como San Nicola en Galluccio, San Ni-

cola de Castro dei Volsci, san Giovanni a Porta Latina, San Pietro en Ferentillo, en los mosaicos de Monreale, o en la portada de Sessa Aurunca, así como, una vez más, en la capilla de santo Thomas Becket de Anagni. La contaminación del tema del alma de Abel y del clamor de su sangre es frecuente. En los folios del Génesis de las Biblias de Rodes y de Ripoll, del siglo XI, la voz de la sangre se personifica mediante un clípeo que contiene el cuerpo o la cabeza de Abel, situada a los pies de Caín en el momento de la recriminación (Contessa, 2008). A partir de los modelos de las Biblias catalanas, que a su vez remiten, por lo menos en estos episodios, a manuscritos antiguos quizás del área milanesa, nuestra propuesta es que el espacio desaparecido junto al cual se localiza el letrero ABEL, contenía un clípeo con la personificación de su sangre.

El arco triunfal, visible desde la nave central, está decorado con una serie de escenas entre las que se encuentra un ciclo dedicado a la *Passio* del pequeño san Quirce y de su madre Julita. Presidiendo el conjunto se sitúa el busto de un personaje nimbado. A su derecha, se reconocen unas alas, pero la zona está tan deteriorada que su lectura es confusa. En la parte superior izquierda del frontis se reconoce, muy fragmentaria, la escena del sacrificio de Isaac (Gén. 22, 9-13) cuyos protagonistas, Abraham e Isaac, se han conservado parcialmente. No se puede identificar con precisión ningún otro elemento de la historia veterotestamentaria, pero es indudable que se ha representado el momento cumbre del relato bíblico: la suspensión del sacrificio. Abraham, en posición frontal, de pie, nimbado y vistiendo túnica y manto, sostiene un cuchillo con su mano derecha. Su rostro enjuto se dirige hacia algo situado arriba a su izquierda, sugiriendo la interrupción del sacrificio por la intervención divina, cuya forma exacta no se ha preservado. Al lado de la cabeza del patriarca se ha conservado una letra A que debe corresponder a la inscripción A[BRAHAM]. Isaac está situado delante del padre, también de pie y frontal, parece vestir un faldón corto que deja el torso desnudo. La ausencia de brazos sugiere que tiene las manos atadas a la espalda.

La composición de la escena y su iconografía no siguen un patrón convencional, pero su disposición topográfica, en un espacio precursor del santuario eucarístico, revela la idoneidad del tema escogido. Se ha puesto de relieve que la ubicación de esta escena bíblica en el muro del arco triunfal contribuye a reforzar el sentido sacrificial del altar, dado su valor tipológico como prefiguración veterotestamentaria del sacrificio de Cristo. En el arte monumental se ha vinculado topográficamente el sacrificio de Isaac con la celebración de la misa, como por ejemplo el mosaico del presbiterio de San Vital de Rávena o la pintura a encáustica del *bema* del monasterio de Santa Catalina del Sinaí (Guardia, 2011). Las escenas del sacrificio de Isaac, así como las de Caín y Abel, situadas cerca del altar, funcionan como tipos veterotestamentarios del sacrificio de Cristo en la cruz. Se ha señalado que pudiera establecerse una relación temática cuyo nexa sería el sacrificio infantil, que en Pedret toma forma al representar

asociados los sacrificios de Isaac, el martirio del pequeño san Quirce y la aparición de las almas bajo el altar interpretados como los Santos Inocentes (Al-Hamdani, 1989). A ello cabría añadir la localización de dos tumbas infantiles en el espacio del ábside (Pagès, 2012).

Haciendo *pendant* con la escena del sacrificio se ha conservado la figura de un guerrero y vestigios de otro personaje, del que únicamente se aprecia un nimbo y un manto suntuoso. Se ha sugerido que se trata de la ofrenda de Melquisedec ante Abraham (Gén. 14), cuyo simbolismo eucarístico es evidente (Yarza, 1986). A este respecto cabe, una vez más, acudir a la cripta de Anagni que nos permitiría reconstruir la escena de Pedret. Con esta escena se completaría de manera inmejorable, en forma de emblemas tipológicos, el significado ofertorio de la Eucaristía. Las imágenes funcionan como invocaciones propiciatorias que podrían estar directamente relacionadas con la oración *supra quae* de la liturgia romana: "Señor, os rogamos que aceptéis esta ofrenda como aceptasteis la del justo Abel, vuestro servidor, el sacrificio de Abraham, vuestro patriarca, y el sacrificio santo, la hostia sin mácula de vuestro gran sacerdote Melquisedec" (Guardia, 2011). No obstante, no podemos descartar que la escena corresponda a algún episodio del ciclo hagiográfico referido al santo titular que se desarrolla en los compartimentos siguientes.

Efectivamente, bajo la escena del guerrero se conserva otra, también fragmentaria, cuya epigrafa indica claramente que se trata de uno de los tormentos relatados en la *Passio* de san Quirce y su madre. Del pequeño mártir, queda úni-

camente parte de la cabeza nimbada, mientras que de santa Julita, acompañada de la inscripción *S(ANCTA) IVLITA*, se ha conservado el busto desnudo con los brazos extendidos hacia unos rayos que emanan de un semicírculo. Este rótulo permite asegurar la presencia de un ciclo del santo titular, puesto que el nombre de san Quirce no se ha preservado. Probablemente un tercer personaje, un verdugo, formaba parte de la escena puesto que se ha conservado la inscripción *CAR[NIFEX]*. En los relatos hagiográficos se explica un suplicio en el que los mártires son introducidos en una caldera con brea ardiente y cuyos paralelos más significativos son los frescos de la capilla de Teodoto de Santa Maria Antiqua de Roma (siglo VIII) y el frontal de Durro (siglo XII). Las comparaciones entre los tres ejemplos permiten advertir tanto coincidencias como divergencias, pero tal vez la mayor discrepancia con respecto a Durro y las pinturas romanas sea la teofanía en forma de semicírculo que emite rayos. En Santa Maria Antiqua –pero no en Durro– se ilustra otro de los suplicios en los que los mártires son asados en una gigantesca sartén. En ella, los mártires están desnudos, se muestran los verdugos y Cristo, flanqueado por dos ángeles, emite unos rayos con su mano. Con todo, hay diferencias compositivas remarcables, como la posición de los mártires, estirada en Roma e incorporados en Pedret. Dichas filiaciones resultan significativas puesto que de las diferentes versiones del ciclo hagiográfico, tanto Durro como Santa Maria Antiqua y, probablemente Pedret, pertenecen a una variante occidental considerada apócrifa.



Apertura del quinto, sexto y séptimo sellos  
© MDCS-Museu Diocesà i Comarcal de Solsona

A la misma altura del cuadro descrito, pero al lado norte del arco triunfal, bajo el sacrificio de Isaac, se conserva incompleta una escena en la que aparece una figura sentada en un sitial con reposapiés y tras él un soldado de perfil. Se ha identificado al personaje, que viste ricamente y luce una diadema, con el prefecto que ordena las diversas torturas al niño Quirce y su madre Julita. También subsisten tres letras de un rótulo PE[...]E y pueden distinguirse tres líneas onduladas que sugieren las cuerdas de un látigo. Este vestigio concuerda con algunos de los martirios infligidos a los santos en los que o bien la madre o bien el hijo son azotados. El mejor paralelo son nuevamente las pinturas de Santa María Antiqua pero el tema no aparece en Durro.

Gandía, en 1921, localizó los fragmentos pictóricos conservados en el absidiolo norte. Durante su instalación y restauración en el museo se pudo identificar un conjunto de figuras nimbadas y sentadas a ambos lados del que, por el atributo, las llaves, debería ser san Pedro. De las fragmentarias inscripciones que identificaban a los personajes solamente se ha conservado la que correspondía a Andrés ([...]DRE/AS). Se trataría del colegio apostólico, presidido por Pedro, un tema habitual en el contexto de la reforma de la iglesia y, en particular, en el siglo XII a partir de los modelos de época paleocristiana. No podemos descartar, no obstante, dada la desaparición de las pinturas del cuarto de esfera del ábside, que pudiera tratarse de la Misión de los Apóstoles o Pentecostés (Al-Hamdani, 1985). Bajo este registro figurado se pintaron unas falsas cortinas.

Alrededor del arco de herradura que encierra el recóndito espacio del absidiolo sur, se despliega el tema ornamental que recorre los muros de la iglesia —el meandro de esvásticas en perspectiva— y, en las enjutas se vislumbran las figuras de dos pavos reales, símbolos de la Resurrección.

En el intradós del arco de entrada a este absidiolo, el evangelista Mateo, siguiendo una antigua tradición, bien presente en el arte carolingio y ottoniano, adopta el esquema del retrato de autor en el acto de escribir.

El cascarón del ábside está ocupado por una imagen en busto de la Virgen María con el Niño, encerrada dentro de un clipeo circular ricamente ornado de pedrería (S(ANC)TA MARIA). Los restos conservados no permiten asegurar que, como parece, se trate de una versión de Maria Regina, es decir, de una imagen que asimila a la Virgen con la Iglesia, conocida ya en la cripta del abad Epifanio de San Vincenzo al Volturno (Skubiszewski, 1985). En todo caso, es relevante que se trate de la Virgen recortada en busto, a partir de rancios modelos de origen oriental.

A ambos lados de la ventana central el tema escogido fue la parábola de las vírgenes prudentes y las necias según el Evangelio de Mateo (25: 1-13). En el lado norte, cinco mujeres suntuosamente vestidas y enjoyadas, con los cirios encendidos, están sentadas a la mesa del banquete de bodas, interpretado como la unión entre Cristo y la Iglesia (QVI(n)QVE PRVTETE). Un marco arquitectónico sugiere el espacio in-

terior. En el extremo, junto a la puerta, una figura masculina, casi totalmente perdida puede ser identificada como Cristo/*sponsus* por el nimbo crucífero. Reposa su mano izquierda sobre la mesa y el brazo derecho le cruza el cuerpo por delante. Esta postura podría indicar que el pintor ha captado el momento en el que Cristo, sentado a la mesa, se gira hacia atrás para negar la entrada a las vírgenes fatuas que se han encontrado la puerta cerrada: "De cierto os digo, que no os conozco" (Mt. 25, 12). Se conserva poco de la mesa del banquete, con algunas piezas de vajilla y recubierta con un mantel que parece repetir motivos semejantes a las otras telas litúrgicas representadas en el ábside central. Ha desaparecido casi por completo la virgen fatua que encabezaba la comitiva, al lado derecho de la ventana axial. Las otras cuatro se dirigen a la puerta con las lámparas apagadas y los frascos de aceite vacíos a sus pies (QVI(n)QVE FATUA(e)). Como es bien sabido, la parábola se ha interpretado en un sentido escatológico, aludiendo a la necesaria vigilancia y preparación ante lo que espera a la humanidad (*Vigilate itaque, quia nescitis diem, neque horam*). Entre las no muy numerosas representaciones del tema en la pintura románica cabe recordar su sintética figuración, como simples bustos, en el ábside de Berzé-la-Ville. Desarrollaban la escena completa las pinturas del mausoleo de San Catervo del duomo de Tolentino (Marche), de San Crisante y Daria en Filetto (Abruzzo), ambas en el centro de Italia y en la capilla de Becket de Anagni; en Santa María de Gorto (Ovaro-Udine); en las de la región alpina (San Giovanni en Müstair, capilla de Castel Appiano en Hocheppan, en Santa Margherita en Lana, en la Johanneskapelle de Pürgg) o en las de Friesach y Fennesler. Su datación, incierta o muy tardía, nos obliga a recordar, por su proximidad geográfica y contextual con las pinturas de Pedret, la representación de la parábola en un contexto narrativo evangélico en la *Biblia de Ripoll* de mediados del siglo XI (Vat. lat. 5729, fol. 370).

La Iglesia, protagonista en definitiva de esa unión con Cristo, se personifica en una figura femenina que porta una larga rama florida, sentada sobre un edificio coronado de cruces (S(AN)C(T)A ECREXIA). Se ha escogido aquí, por tanto, una fórmula iconográfica concreta, la unión de la personificación y el edificio, que encuentra un paralelo incontestable en algunas de las representaciones de *Mater Ecclesia* en los rollos de *Exultet* propios de la liturgia beneventana pero conocidos en otras regiones, como Milán, desde el siglo VIII y, sin duda, en los dominios imperiales en el siglo X. En particular interesa recordar la representación, casi idéntica del *exultet* de Benevento (Vat. Lat. 9820) de 981-987. En estos textos litúrgicos utilizados en la vigilia pascual, en la que se encendían los candelabros, estos se vinculan con los diez cirios encendidos que acompañaban a la esposa a la casa del esposo para la celebración de las bodas. Precisamente el texto de Mateo con la parábola era leído en este tiempo pascual. De ahí que el texto se enriqueciera pronto con tropos que llevaron a su dramatización. Es el drama del *Sponsus* conocido a partir de la más antigua versión elaborada o conocida en Saint-Martial

de Limoges a finales del siglo XI. Con todo, interesa poner de relieve el sentido eclesiológico del programa del absidiolo meridional. La idea de que solo con la Iglesia y dentro de la Iglesia es posible la salvación se confirma con la representación de la puerta, abierta exclusivamente para los vigilantes.

La suntuosa indumentaria de las figuras, esencialmente femeninas, que protagonizan este ábside, remiten en su concepción y pormenores a un horizonte artístico romano o centro-italiano y a unas dataciones avanzadas, en el segundo o tercer decenio del siglo XII.

Mención aparte merece la pintura ornamental de Sant Quirze de Pedret. Está presente en todos los ámbitos pictóricos y cumple perfectamente su función esencial de limitar las escenas, jerarquizar los registros y poner en valor las funciones simbólicas de la decoración pictórica.

En el ábside central cabe reseñar una fila de meandros de esvásticas en perspectiva que recorre los muros bajo las ventanas. En el muro de cierre, la fila de meandros alberga un rectángulo en el que se identifica un elefante. Bajo dicha cenefa de meandros hay un falso cortinaje que simula pender de un franja estrecha pintada en rojo. El sentido ilusionista se consigue mediante unas pinceladas grisáceas que imitan los pliegues sobre un fondo blanco. Estos cortinajes están decorados con una fila de medallones orlados en rojo ocre que alojan motivos figurados. Se puede reconocer un arquero con cola de pez y en el interior de otro círculo, a su izquierda, se insinúa un animal marino. En la iglesia de Pedret se conservan *in situ* otros medallones muy fragmentarios. Este bestiario fantástico podría hacer referencia a las criaturas que alaban al "que está sentado en el trono y al Cordero" (Ap. 5, 13).

En la nave central se repiten algunos de los motivos ornamentales del ábside aunque presentan variaciones significativas. Una cenefa de meandros de esvásticas alternados con bustos alojados en rectángulos recorre la parte superior de los muros de la nave central. En el muro norte de la nave central se han conservado tres bustos con epígrafes. La primera figura empezando por la izquierda va acompañada del rótulo *s(anctvs) IO[anne]s* (san Juan), la segunda *s(anctvs) PAVL[vs]* (san Pablo). Junto al tercer busto se lee la inscripción *CEL*, tal vez en referencia a san Celso Puer como en San Giuliano de Roma.

La cenefa sigue por el frontis del arco de triunfo, a modo de coronamientos de las escenas allí representadas. En este caso los bustos han sufrido muchas pérdidas y solo quedan algunas letras en uno de ellos, situado a la izquierda de Cristo, donde se puede leer *NA[...]/AR[...]*, que se podría interpretar como san Nazario. Este santo suele acompañar a san Celso Puer en las leyendas hagiográficas. El busto más meridional del frontis no ha conservado epígrafe alguno. Finalmente, en el muro meridional de la nave central, solo queda uno de los bustos, con el letrero *[...]IERI* que se ha interpretado como san Pieri, un santo milanés (Yarza, 1986). En el martirologio romano, también existe un san Pierio, de procedencia alejandrina.

Bajo las escenas historiadas se reconoce otro friso de meandros con esvásticas en perspectiva que alternan con rectángulos habitados por personajes fantásticos. Solo se puede identificar el más septentrional, donde una pequeña figura masculina, desnuda y sujetando una lanza, cabalga un ave gigante. Bajo estas filas de meandros cuelgan unos cortinajes iguales a los del ábside central. En este caso se han preservado dos figuras inscritas en los círculos, una a cada lado del

*Ofrenda de Caín.* ©MDCS-Museu Diocesà i Comarcal de Solsona



arco de acceso al ábside. En el muro norte se puede ver una figura femenina, con el torso desnudo, que sujeta la doble cola de pez con ambas manos, acompañada de la inscripción SE/RE/N/A. En el interior del círculo de la derecha puede verse un jabalí sin inscripción. Este animal es considerado uno de los atributos de san Quirce.

En los absidiolos aparecen variantes de los motivos ornamentales presentes en el ábside central y en la nave mayor. Estas constantes ornamentales proporcionan un sentido unitario al conjunto pictórico. Las filas de meandros en "P", también en perspectiva, solo se pueden reconocer en el absidiolo sur, bajo las ventanas decoradas profusamente. Asimismo, en los dos absidiolos quedan vestigios de los falsos cortinajes que decoran la parte inferior de sus muros respectivos. En las cortinas del muro norte se puede apreciar un cuadrúpedo, pero en esta ocasión no está inscrito en un círculo. La Roma altomedieval (Santa Maria Antiqua, San Saba o San Crisogono) parece ser el centro difusor del tema de los falsos cortinajes pintados.

Se ha dicho que en Italia se encuentran los paralelos más próximos a los elementos ornamentales que se dan en la iglesia de Sant Quirze de Pedret. En un caso estudiado en profundidad, el de la Lombardía, se ha observado una especie de continuidad entre el mundo tardoantiguo y el medieval, en el que jugaron un importante papel las élites carolingias y su reapropiación de los motivos clásicos (Scirea, 2012). Es indudable que, con las debidas matizaciones, los condados catalanes compartieron el mismo sustrato cultural carolingio. Por ejemplo, las cenefas de meandros de esvásticas en perspectiva alternados con bustos alojados en rectángulos se conocen tanto en la pintura ornamental lombarda (deben destacarse las iglesias de San Vincenzo a Galliano o San Calocero a Civate), como romana (pinturas desaparecidas del nártex de San Lorenzo fuori le Mura o en San Giovanni a Porta Latina). El meandro es uno de los patrones ornamentales de mayor prevalencia desde la Antigüedad romana (Al-Hamdani, 1995). Las filas de meandros formadas por esvásticas en perspectiva presentan una diversidad de motivos intercalados. Variantes no figurativas del tema se encuentran desde Sankt Georg de Reichenau (cubos), Sant Pere del Burgal (coronas) pasando por Saint-Hilaire de Poitiers (clípeos zodiacales). San Giacomo a Grissiano (Alto Adige) coincide con Pedret en el registro de meandros en perspectiva con bustos intercalados en rectángulos que coronan dos escenas, correspondientes al sacrificio de Isaac y las ofrendas de Abel y Caín, pintadas en el muro del arco triunfal de acceso al ábside. El detalle ornamental de los meandros de esvásticas alternados con recuadros figurados, coronando ciclos historiados, puede interpretarse como un vehículo entre el cielo y la tierra (Scirea, 2012).

Desde una aproximación técnica y de oficio, se ha podido demostrar, a raíz de los análisis realizados de las pinturas del absidiolo meridional, que el equipo trabajaba con una depurada técnica a pesar de utilizar única y exclusivamente tierras naturales, sin trazas de materiales de importación

(Morer, Font-Altaba, 1993). Lo que interesa poner de relieve, con todo, es la gran capacidad del equipo a la hora de resolver, en ambientes intrincados arquitectónicamente, una compleja y rica decoración mural, adaptando el ciclo de imágenes requerido a los espacios y superficies preexistentes.

Por lo que se refiere a los paralelos estilísticos que se han propuesto, siempre a partir de los conjuntos conservados y, por tanto, de dudosa fiabilidad dado el bajo porcentaje de lo conocido, se ha deducido una vinculación o procedencia italiana del equipo o de su *magister*. Estas aproximaciones de base morelliana se han establecido, de manera tan errática como la que ha presidido el estudio de la iconografía, con diversos conjuntos de la península italiana y de la pintura pirenaica. Pedret queda, con todo, alejado geográficamente de esta última y los conjuntos conservados en su entorno son escasos o tardíos. Resulta evidente para cualquier ojo medianamente adiestrado en este método, que esos paralelos remiten a un horizonte formal que se asentó, desde los precedentes altomedievales y en relación con la tradición imperial u ottoniana, en la amplia región de la *Longobardia maior*. El estilo ilusionista, escasamente geometrizado, el repertorio ornamental y en particular el espectacular motivo de los meandros de esvásticas en perspectiva habitados por metopas figurativas, el trazado de los rostros y del ropaje, el uso de los puntos de "colorete" en las mejillas, y otros detalles de mayor o menor relevancia caligráfica, encuentran paralelos en obras conocidas como las pinturas de San Vincenzo in Castro (Pombia), San Michele de Gornate Superiore (Varese) o en las de Prugiasco, entre otras. Nada hay que objetar, por tanto, a la sugerida raigambre nordítalica, en el entorno de Milán, del estilo pictórico. Los repertorios y pormenores iconográficos, por otro lado, nos conducen al centro y al mediodía de Italia pero filtrados a través del ambiente y contexto artístico del antiguo condado de Girona en el paso del siglo XI al XII, como ya hemos ido detallando. En cuanto a su formalización no pueden negarse ciertos parentescos puntuales, en lo que se refiere a la configuración de rostros y manos, con otros conjuntos catalanes, posiblemente anteriores, pero de ningún modo se puede sostener la identidad de los talleres que trabajaron en cada uno de ellos.

De iglesia propia o *cella memoria*, Sant Quirze de Pedret llegó a convertirse, en un proceso generalizado en el siglo XII, en parroquia. Su renovación y actualización durante los siglos IX al XIII puede entenderse como el resultado de la continuada promoción de una saga familiar de nobles que no se ha podido identificar a pesar de las propuestas formuladas al respecto. Recordemos que las intervenciones más significativas fueron, en este período, la conversión de la primitiva capilla en una iglesia de tres naves y otros tantos ábsides y la decoración pictórica de la cabecera durante el siglo XII.

El programa pictórico, de una complejidad notable, ejecutado por un hábil equipo de pintores que lo adaptaron a la singularidad de su diminuta estructura, se ha ido desgranando en las páginas anteriores. De los paralelos que se han podido establecer, tanto para el ciclo apocalíptico del

ábside principal como para los temas del arco triunfal, las imágenes que contiene el absidiolo meridional y los temas ornamentales, podemos deducir el conocimiento de repertorios ya difundidos en la región, en particular a partir del *scriptorium* de Ripoll, y que se amplían o son revisitados en torno a 1100 en los *scriptoria* gerundenses (volumen IV de la *Biblia de Rodes, Beato de Turín*). A ellos se añaden temas que apuntan a unos orígenes romanos o del centro y mediodía de Italia que encuentran, tal vez por el uso de modelos comunes, sorprendentes coincidencias con el complejo ciclo de la cripta de Anagni (episodios del *Apocalipsis*) y en la capilla de Thomas Becket de la misma catedral (la sangre de Abel en el ciclo del fratricidio y las vírgenes prudentes y sabias). La riqueza de referentes iconográficos y el acento en el programa, vinculado a un contenido emblemático del triunfo de la Iglesia y de la primacía de Roma, nos conduce a unas dataciones que se adentran en el segundo o en el tercer decenio del siglo XII.

La portada, datada en el siglo XIII, está compuesta por dos arquivoltas de medio punto, lisas y despiezadas en dovelas. Una sencilla moldura a modo de guardapolvos voltea la más externa. Arrancan de unas impostas decoradas con un motivo de ovas muy desgastadas. Dos columnas acodilladas, muy deterioradas reciben la imposta saliente del arco exterior. Se conserva parte del acanalado del fuste izquierdo y el derecho era helicoidal. Los capiteles con collarines de sogueado también están muy deteriorados. El derecho presenta dos aves afrontadas y el izquierdo dos coronas de lengüetas vegetales con botón; estas últimas se distinguen mejor en los dibujos de Gandía. La esquina de la jamba más exterior está decorada con un remate sogueado y la interior está achaflana de perfil cóncavo.

#### LIPSANOTECA

Una lipsanoteca de madera, datada en el siglo X, fue encontrada en el reconditorio del altar en la campaña de 1937 y actualmente se encuentra en paradero desconocido. En su interior se halló un frasco de vidrio verde (7,4 x 1,8 cm), de probable manufactura andalusí, datado en el siglo X (MDCS, 960). El recipiente de paredes de vidrio gruesas, de cuerpo y cuello alargados con base y sección cuadrangulares, presenta un relieve profundo en forma de aspa y la boca ancha para facilitar el vertido.

#### INCENSARIO

Incensario datado a finales del siglo XII (MDCS 585). Se trata de una pieza metálica esférica de 10 cm de diámetro formada por brasero y tapa. Tiene un agarrador articulado y trabajado del que salen las cadenas de sustentación que atraviesan los pasadores situados en los labios del incensario. La tapa consta de cuatro filas de calados triangulares alternados y el calderín de una fila calada en el borde.

#### CANDELABRO

Candelabro de hierro forjado datado en el siglo XII (Museu Municipal de Berga) de 160 cm de altura. La caña, acabada en una púa para clavar el cirio, está adornada por cinco nudos y se sostiene mediante tres patas radiales con sendos nudos intercalados.

Texto: MGP/BCV - Fotos: JAOM - Planos: FPM

#### Bibliografía

AA.VV., 1995d; AL-HAMDANI, B., 1972-1973; AL-HAMDANI, B., 1989; AL-HAMDANI, B., 1995; BARAUT I OBIOLS, C., 1978; BARRAL I ALTET, X., 1981; BARROSO CABRERA, R. y MORÍN DE PABLOS, J., 1992; BOLÓS I MASCLANS, J., 2009; CASTELLANO I TRESSERRA, A., 1997; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2009b; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, pp. 351-353, XII, pp. 210-237, XXII, pp. 350-357; CAVALLO, G., 1994; CONTESSA, A., 2008; COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J. M., 1950; CHRISTE, Y., 1996; GIAMMARIA, G., 2001; GUARDIA PONS, M., 2011b; GUARDIA PONS, M. y LORÉS I OTZET, I., 2013; GUARDIA PONS, M. y MANCHO SUÁREZ, C., 2008; GUDIOL RICART, J. M., 1937; HOEGER, P., 1975; KESSLER, H., 2002; KLEIN, P., 1972; KLEIN, P., 1992; KOTTMANN, D., 2007; LORÉS I OTZET, I., 1992; MANCHO SUÁREZ, C., 2012; MORER I MUNT, A. y FONT-ALBADA, M., 1993; MUNS I CASTELLET, F., 1887; ORRIOLS I ALSINA, A., 2008; OTTAWAY, J., 1994; PAGÈS I PARETAS, M., 2005; PALUMBO, M. L., 2006-2007; PIJOAN I SOTERAS, J., 1907; PIJOAN I SOTERAS, J., 1911; PIJOAN I SOTERAS, J., 1922; PIJOAN I SOTERAS, J., 1925; PUIGGARÍ I LLOBET, J., 1889; SCHMIDDUNSER, A., 1990; SKUBISZEWSKI, P., 1985; SUREDA I PONS, J., 1981a; YARZA LUACES, J., 1985.

Lipsanoteca e incensario. ©MDCS-Museu Diocesà i Comarcal de Solsona



## Castillo de Blancafort e iglesia de Sant Miquel

EL CASTILLO DE BLANCAFORT aparece encumbrado en un montículo rocoso de privilegiada visibilidad, al que se llega por la pista que, desde el inicio de la carretera BV-4243 que comunica Berga con los Rasos de Peguera, se dirige a Vilaformiu.

El rey Alfonso, el Casto, cedió el lugar de Blancafort a Pere de Berga en 1166 para edificar allí una fortaleza. Poco después, en 1174, el *castrum de Blancafort* aparece ya mencionado en la documentación. Estas fechas nos dan una idea de la cronología de la construcción, que perteneció a los Berga hasta principios del siglo XIV. Aún son visibles algunos restos de su cerca y de una torre de planta trapezoidal, que debió de tener cuatro niveles separados entre sí por estructuras de madera y que contaba con pequeñas saeteras. El aparejo predominante es la sillería, de diferentes dimensiones pero perfectamente dispuesta en hiladas regulares.

En el sector norte encontramos los restos de lo que fuera la iglesia del castillo, puesta bajo la advocación de san Miguel, de la que se conserva parte de los muros occidental y septentrional, hasta el arranque del ábside. Se puede deducir que se trataba de un templo pequeño, de nave única y ábside

semicircular. Debido a que en ninguno de los paños de muro conservados se detecta puerta alguna, creemos que esta se encontraba, como es habitual, en el lado sur. El aparejo es también aquí de sillares dispuestos en hiladas muy regulares. Aunque la iglesia no se menciona en la documentación, no hay motivo alguno para pensar que su cronología difiera de la del castillo. Así pues, cabría mantener que ambas construcciones fueron edificadas a partir de mediados siglo XII.

Texto y fotos: MBL

### Bibliografía

CARABASA I VILLANUEVA, L. *et alii*, 1994, p. 77; CASELLES PLA, I., ROSINYOL LOCUBICHE, J. M. y SANTANDREU SOLER, M. D., 1998-1999, I, pp. 30-33; CASTELLS CATALANS, ELS, 1967-1979, V, pp. 874-879; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XII, pp. 242-246; PERARNAU I LLORENS, J. y PIÑERO I SUBIRANA, J., 1992, II-IV, ff. 3P, R7; RIQUER I MORERA, M. de, 1971, I, pp. 37, 45; SANTANDREU I SOLER, M. D., 1982, pp. 101-118; SERRA I ROTÉS, R., BERNADICH, A. y ROTA, M., 1991, p. 99.

Vista general de la torre



Restos del ábside de la iglesia



## Castillo de Puigarbessós

EL CASTILLO DE PUIGARBESSÓS se encuentra en la cumbre del montículo homónimo, conocido hoy en día como Castellot, un lugar prácticamente inaccesible, sin camino de acceso, emplazado junto al pantano de la Baells.

Las referencias documentales son escasas. La primera noticia nos sitúa aproximadamente en la conquista de Torto-

sa (1148), ya que el conde Ramon Berenguer IV cedió el castillo –y otros territorios de la comarca– a Hug de Peguera en agradecimiento a los servicios prestados en la citada campaña militar. Solamente aparecerá otra vez en la documentación, a propósito de una permuta acontecida en 1309 entre Sibilla de Pallars y el rey Jaime II.

Son muy pocos los restos conservados del castillo y la vegetación dificulta tanto su conservación como su visibilidad. El único vestigio de cierta entidad es un paño de muro, de unos 8 m x 5 m, constituido por sillares de considerables dimensiones.

Texto: MBL

### *Bibliografía*

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XII, p. 246; PERARNAU I LLORENS, J. y PIÑERO I SUBIRANA, J., 1992, II-IV, f. P4; VILARDAGA Y CAÑELLAS, J., 1890, p. 151.

## *Antiguo monasterio de Sant Salvador de la Vedella*

EL ANTIGUO MONASTERIO benedictino de Sant Salvador de la Vedella se situaba en el lugar ocupado hoy por el pantano de la Baells. En consecuencia, a no ser que el nivel del agua sea muy bajo, el acceso al lugar resulta imposible. Aun así, gracias a su situación encumbrada en un pequeño promontorio, es habitualmente visible –al menos parcialmente– desde los alrededores.

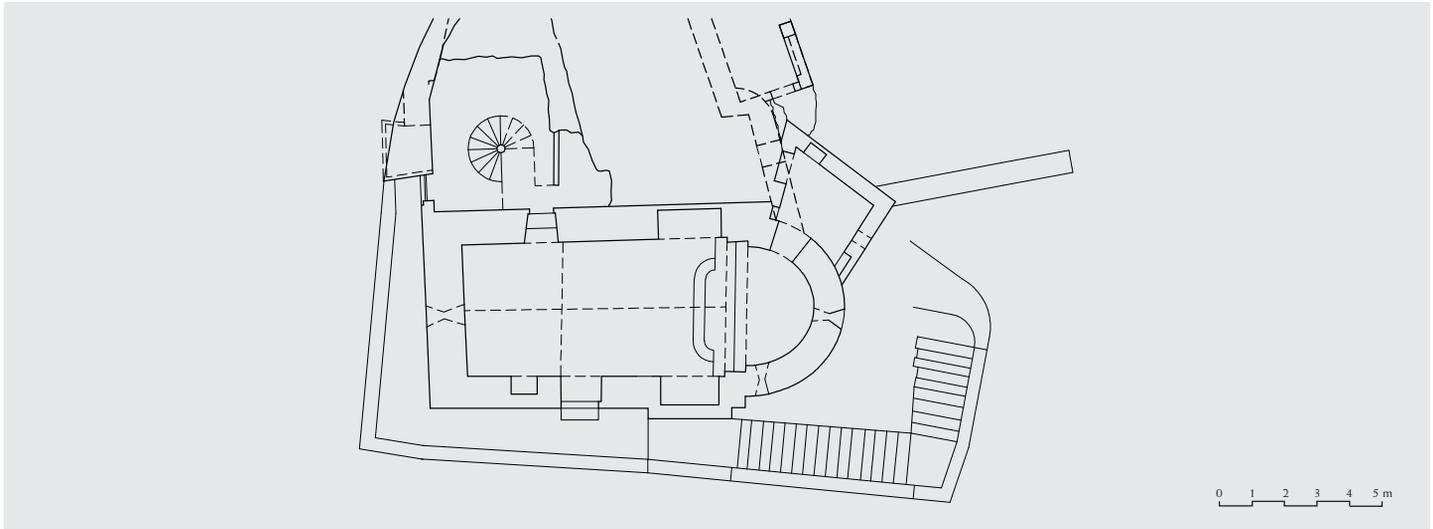
Casi con toda seguridad, los orígenes del cenobio de la Vedella tenemos que buscarlos en una pequeña comunidad eremítica asentada al lugar, puede que en las cuevas del montículo rocoso que se encuentra bajo la construcción. Se trata de una de las primeras fundaciones monásticas de la zona (830). Un precepto de Luis el Piadoso fechado en 835 (conocido únicamente gracias a copias posteriores) confirma los

bienes del monasterio y le otorga protección real y libertad para escoger a su abad. Los siglos IX y X fueron de expansión para el cenobio, que debió de gozar de la protección y dotaciones de los señores del lugar. Así lo atestigua la donación, en 956, de un alodio por parte de los vizcondes de Berga.

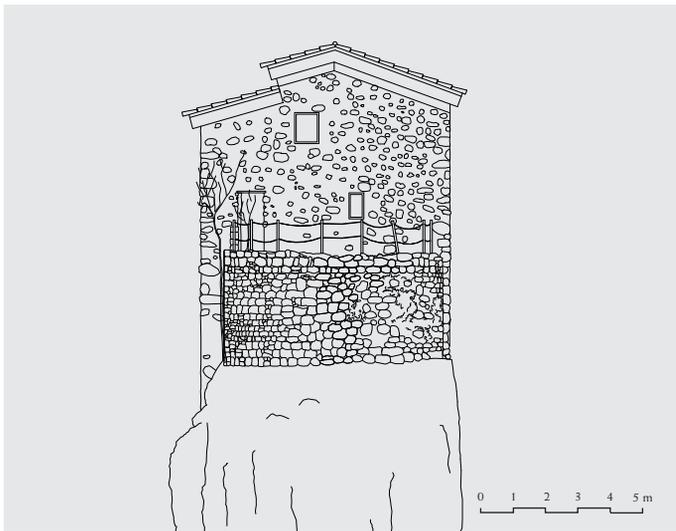
En contraste, el siglo XI inauguró un período de decadencia que se inició con el final de su independencia, al convertirse en un priorato del monasterio urgelitano de Sant Serni de Tavèrnoles. Esta situación se agudizó todavía más al decaer también el monasterio al que pertenecía. Durante los siglos siguientes se mantuvo el priorato y la iglesia de Sant Salvador ostentó categoría parroquial. Durante la Edad Moderna pasó a depender del cercano monasterio de Sant Pere de la Portella (La Quar).



*Vista general*



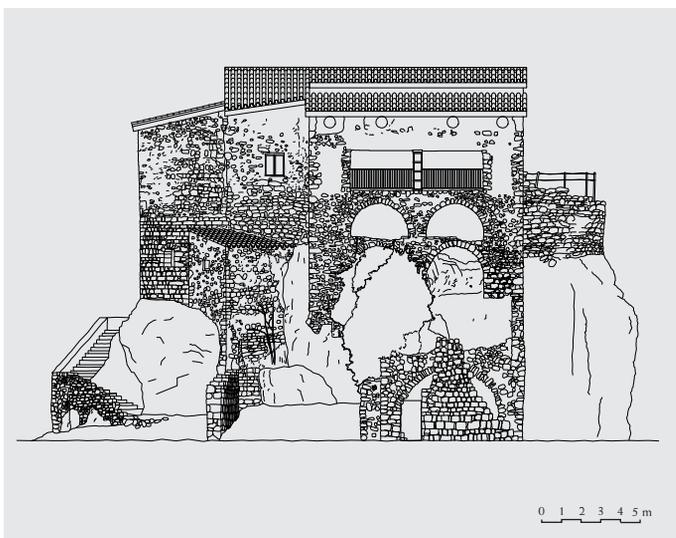
*Planta*



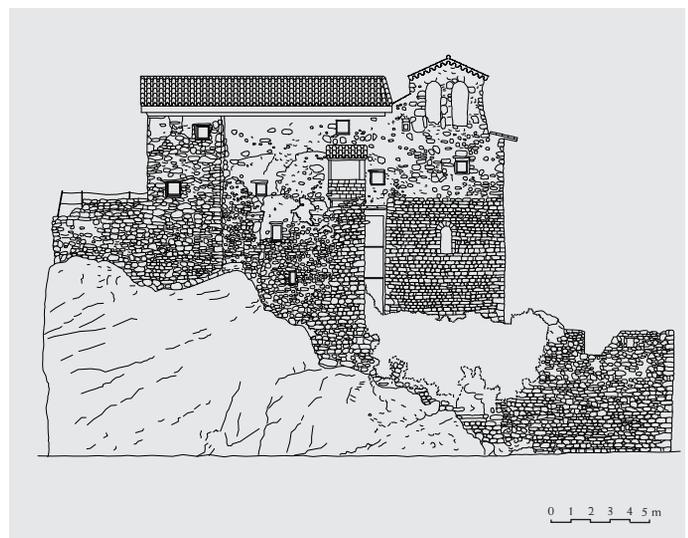
*Alzado norte*



*Alzado sur*



*Alzado este*



*Alzado oeste*

Debido a su ubicación y a las importantes reformas llevadas a cabo en el conjunto monástico a lo largo de los siglos, resulta difícil estudiar su fase románica. Aunque muy modificada, se puede apreciar todavía la estructura de la iglesia románica, provista de una sola nave y rematada por un ábside semicircular en el que se abren dos ventanas (una axial y la otra en el costado sur). A estas aberturas hay que sumar también la ventana de la fachada occidental. En los lados norte y sur se ubicaron unas pequeñas capillas que constituyen un falso transepto y, en época moderna, la iglesia fue sobrealzada, instalándose sobre ella un piso que hacía las funciones de rectoría.

Una puerta de arco de medio punto adovelado se dispone en el lado sur. El aparejo de los muros lo conforman sillares de distintas dimensiones dispuestos en hiladas relativamente regulares. La sencillez del edificio se traduce también en la ausencia de cualquier elemento decorativo. Por lo que se puede apreciar en fotografías antiguas del interior, parece que fue cubierta con bóveda de cañón ligeramente apuntado. A pesar de las particulares dificultades que entraña el análisis del templo, parece conveniente fecharlo avanzado el siglo XII.

#### ARA DE ALTAR

Esta ara de altar ingresó en el Museu Diocesà i Comarcal de Solsona (n. inv. 119) en 1959-60. Se trata de un ara de mármol, hoy fragmentada en dos, cuyas dimensiones son 9 cm x 94 cm x 59 cm. En ella se han localizado algunos nombres esgrafiados, en gran medida ilegibles.

Sigue una tipología muy común en aras de altar, que fue la más habitual desde la Alta Edad Media hasta el siglo XII, con la parte central rebajada respecto del marco. A pesar de no haber conservado el soporte, principal elemento de datación de este tipo de piezas, M. Guardia la considera una pieza de factura paleocristiana local, de los siglos V-VI, que debió de ser posteriormente reaprovechada durante la Edad Media.

Ara de altar. ©Museu Diocesà i Comarcal de Solsona



#### CÁLIZ Y PATENA

El Museu Diocesà i Comarcal de Solsona conserva un cáliz y una patena de peltre (n. inv. 579, 580) procedentes del monasterio de la Vedella. Aunque fueron restaurados en el Centre de Restauració de Béns Mobles el año 1981, su estado de conservación es precario.

Según el inventario del museo de 1965, las piezas fueron halladas en una tumba del cenobio. Debido a que distintas obras de peltre han sido encontradas en contextos funerarios (como el cáliz de la tumba de Bernat Calvó, obispo de Vic, del siglo XIII), se ha señalado que debió de tratarse únicamente de elementos de ajuar funerario y no de piezas de uso litúrgico. Sin embargo, ya J. Gudiol indicó (basándose en el acta de consagración de Sant Benet de Bages) que no es posible asegurar que todos los objetos de este material respondieran a funciones funerarias. A pesar de ello, en el caso de la Vedella el uso funerario del cáliz y la patena resulta evidente.

El cáliz (11,5 cm x 9,1 cm) consta de base cónica, nudo y copa campaniforme. Por su forma, J. Barrachina se inclina por considerarlo un objeto obtenido a partir de un molde cerámico. Contiene algunas inscripciones que han sido diversamente interpretadas: así, E. Gràcia i Mont lee EIET en el pie, donde J. Serra Vilaró leyó ARNA[LDUS]. La disparidad de propuestas y la dificultad de lectura aconsejan dejar en interrogante esta cuestión. En lo que concierne a la patena (1,7 cm x 9,7 cm), presenta una decoración incisa formada por dos círculos concéntricos, en cuyo centro se inscribe una cruz. Recorre el borde de la pieza una inscripción donde J. Barrachina lee DOMINO, aunque esta lectura tampoco goza de consenso historiográfico.

Prácticamente todos los estudios que han tratado este cáliz y esta patena los han fechado de forma amplia en los siglos XII-XIII, aunque E. Gràcia i Mont acota la datación en el siglo XII. La escasa cantidad de piezas de peltre (un material más modesto que la plata) conservadas y la escasez de estudios sobre el tema hacen difícil ofrecer una fecha precisa.

#### MAJESTAD

Esta talla de madera de álamo (68 cm x 24 cm x 17 cm) ingresó en el Museu Episcopal de Vic con anterioridad a 1893, puesto que ya figura en el catálogo de dicho año. Se trata de un Cristo en majestad. Jesucristo, sedente, sostiene el libro con una mano mientras que suponemos que con la otra, que no se conserva, bendecía. Viste una casulla encima de la túnica e iba coronado, aunque hoy solo son apreciables algunos restos de la corona. En algunas zonas se pueden observar restos de la decoración polícroma, especialmente en el rostro y en la parte inferior de la talla. En 1997 la pieza fue restaurada por el Servei de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya.

La historiografía ha hecho especial hincapié en afirmar que la pieza presenta una iconografía nada habitual en tallas.

La *Maiestas Domini* es frecuente en múltiples soportes; por ejemplo, es una imagen muy común en los ciclos pictóricos murales, donde ocupa por lo general el cuarto de esfera del ábside. También lo es centrando frontales de altar, bordados, ilustraciones de manuscritos o esmaltes. Sin embargo, no resulta muy común en formato escultórico. Ciertamente es que J. M. Trullén ha propuesto como paralelo la pequeña talla de aplique del frontal de Sant Pere de Ripoll (Museu Episcopal de Vic); en esa misma línea se pueden añadir otros casos, como los frontales de madera esculpida de Santa Maria de Taüll, Castanesa, Basarana, Benavent de la Conca, Bibils (todos en el MNAC); o el de Planès (MNAC), obrado con relieves de yeso. Más apropiados parecen los paralelismos señalados por J. Bracons i Clapés, especialmente el Cristo sedente y coronado conservado en el MNAC (n. inv. 4503).

Sea como fuere, la pieza merece algunas consideraciones. En primer lugar, esta iconografía debió gozar de un mayor éxito en otros soportes que en las tallas de madera, en las que suele predominar la imagen del Cristo triunfante en la cruz, como la majestad Batlló (MNAC). Por otra parte, siendo una imagen tan frecuente en la plástica románica, puede que no sea tan sorprendente que también figure en las tallas lignarias. No hace falta insistir en el hecho de que hoy tenemos una panorámica sesgada, ya que conservamos un número limitado de piezas con relación a las que debieron de existir. Finalmente, es relevante recordar que el monasterio estaba bajo la advocación del Salvador, por lo que esta iconografía resulta pertinente.

En lo que concierne a los aspectos estilísticos, existe consenso en la historiografía a la hora de considerar esta escultura obra de talleres urgelitanos; no en vano, el monasterio de la Vedella pertenecía al obispado de la Seu d'Urgell. En esta línea, se han señalado similitudes con la Virgen de Rus (Museu Episcopal de Vic). La cronología propuesta para la pieza oscila entre mediados y la segunda mitad del siglo XII, tal vez en el tercer cuarto, como propone J. M. Trullén.

Texto y foto: MBL - Planos: YDS

### Bibliografía

AA.VV., 1893-1896, p. 187; AA.VV., 1965, II, n. 90, pp. 375-376; ABDAL I DE VINYALS, R. d', 1926-1952, II, pp. 246-248; BARAUT I OBIOLS, C.,



Cristo en Majestad. © Museu Diocesà i Comarcal de Solsona

1978, p. 118; CALDERER I SERRA, J. y TRULLÉN I THOMÁS, J. M., 1989, pp. 57-58, 154; CARABASA I VILLANUEVA, L. *et alii*, 1994, pp. 78-79; CARBONELL I ESTELLER, E., 1974-1975, I, p. 25; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XII, pp. 202-208, XXII, pp. 115-116, 369-370; COOK, W. W. S. y GUIDIOL RICART, J., 1950, pp. 294-307; GRÀCIA I MONT, E., 1984-1985, pp. 319-323, 335; GROS I PUJOL, M. dels S., 1991b, p. 80; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1960-1961, II, pp. 269-271; PERARNAU I LLORENS, J. y PIÑERO I SUBIRANA, J., 1992, II-IV, f. R2, III, inv. 4, 5, 6; PLADEVALL I FONT, A., 1968c, p. 316; SERRA I ROTÉS, R., 1983, pp. 15-16; SERRA I ROTÉS, R., BERNADICH, A. y ROTA, M., 1991, p. 97; SERRA I VILARÓ, J., 1930-1950, III, pp. 193-194; SERRA I VILARÓ, J., 1960, pp. 169-170; SERRA I VILARÓ, J., 1966, p. 41; SOLER GARCIA, J., 1960-1964, pp. 27-29; TRULLÉN I THOMAS, J. M., 2003b (2007), p. 168; VIGUÉ I VIÑAS, J. y BASTARDES I PARERA, A., 1978, pp. 278-279; VILLANUEVA, J., 1803-1852 (2001), XII, pp. 8-9; ZARAGOZA PASCUAL, E., 1997, pp. 242-243.

## Puente del Far

ESTE PUENTE sobre el río Llobregat se sitúa en el congosto de Fígols, al borde de la carretera C-16, entre las poblaciones de Cercs y Guardiola de Berguedà.

Constituye un ejemplo destacable de obra de ingeniería civil románica, emplazado en un lugar estratégico,

debido a la cercanía del castillo de Guardiola de Berguedà. Por esta situación geográfica y su apelativo de Far (faro), la historiografía ha planteado la posibilidad que en el lugar se encendieran hogueras a modo de aviso de incidencias. En desuso desde hace tiempo, su deterioro era importante hasta



Vista general

que una reciente intervención ha consolidado su estructura. Está constituido por dos arcadas: la principal, de grandes dimensiones, y otra mucho más pequeña en el lado oeste. El aparejo, muy regular, está formado por sillares de pequeñas dimensiones, lo que ha hecho suponer que date del siglo XI.

Texto y foto: MBL

#### Bibliografía

CARABASA I VILLANUEVA, L. *et alii*, 1994, p. 80; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XII, pp. 209-210; PERARNAU I LLORENS, J. y PIÑERO I SUBIRANA, J., 1992, II-IV, f. P1; SERRA I ROTÉS, R., BERNADICH, A. y ROTA, M., 1991, p. 98; VILADÉS LLORENS, R. y PUNTAS CALVERAS, J., 1984, pp. 45-47.

## Iglesia de Santa Maria de la Baells

LA IGLESIA DE SANTA MARIA se encontraba en el núcleo de la Baells. Al construirse el pantano –inaugurado en 1976– se desmontó, con intención de preservarla y reconstruirla en el núcleo cercano de la Rodonella. Sin embargo, esto nunca se llevó a cabo y se ha perdido la pista de los sillares de la iglesia.

Como las otras parroquias de la zona, Santa Maria aparece citada en el acta de consagración de la catedral de la Seu d'Urgell (819), de cuestionada autenticidad. Al margen de este documento, la primera noticia de la parroquia data de 1001, cuando *Sancta Maria de Labidellos* es mencionada como límite de un alodio de Vilada. La visita al decanato de

Berga en 1312 informa del carácter parroquial que tenía por entonces.

A pesar de las lamentables vicisitudes de la iglesia, estudios y fotografías anteriores a la construcción del pantano permiten saber que se trataba de una construcción de nave única, cubierta con bóveda de cañón, rematada por un ábside. Probablemente por cuestiones orográficas, no estaba orientada al Este, sino al Sureste. Todo parece indicar que en el momento en que se desmontó el edificio, la cabecera del templo ya no existía.

Sin embargo, la parte que más ha llamado la atención de la historiografía ha sido, desde siempre, la fachada, en cuyo

centro se ubicaba la puerta de acceso al edificio, de arco de medio punto. En ella había un dintel decorado con motivos florales y geométricos, algunas figuras, un *Agnus Dei* y, en el centro, la *Dextera Domini* inscrita en un círculo. A ambos lados de la puerta existían sendos grupos de tres arquillos ciegos que arrancaban de pequeñas ménsulas y, sobre ella, había una ventana de doble arco de medio punto en gradación. Por lo que se deduce de las fotografías, la fachada fue sobrealzada por encima del nivel de la ventana.

#### SARCÓFAGO

X. Sitjes i Molins ha publicado en distintas ocasiones que de Santa Maria de la Baells procedía un sarcófago sin tapa, ya entonces perdido y del que únicamente tenía co-

nocimiento gracias a fotografías antiguas. En estas solo se aprecia un único elemento decorativo, consistente en una cruz inscrita en un círculo, aunque podría haber presentado una decoración mayor no apreciable en las imágenes.

Texto: MBL

#### Bibliografía

BARAUT I OBIOLS, C., 1978, pp. 50-52; BARAUT I OBIOLS, C., 1980, p. 105; CASTELLS CATALANS, ELS, 1967-1979, V, pp. 876-877; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XII, pp. 208-209; PERARNAU I LLORENS, J. y PIÑERO I SUBIRANA, J., 1992, III, inv. 3, 12; SITJES I MOLINS, X., 1987, pp. 35-37; SITJES I MOLINS, X., 1994a, pp. 70-71; VIGUÉ I VIÑAS, J. y BASTARDES I PARERA, A., 1978, pp. 876-877.