

# LLUÇÀ

El municipio de Lluçà se localiza en el extremo noroccidental de la comarca de Osona, en el centro de la subcomarca del Lluçanès, limitando al Oeste con la comarca del Berguedà. El término, regado por los torrentes Merlès, Lluçanès y Gavarresa, comprende los pueblos de Santa Eulàlia de Puigoriol (centro administrativo) y de Santa Maria de Lluçà, las antiguas demarcaciones parroquiales de Sant Climent de la Riba y Sant Cristòfol de Borrassers, y un gran número de masías dispersas por todo el territorio.

La primera noticia del término aparece en el año 905, cuando el obispo de Vic, Idalguer, consagró la antigua parroquia y monasterio de Santa Maria de Lluçà a los pies del *castrum de Luzano*. En dicha acta también aparece una lista de masías e iglesias sufragáneas de Santa Maria.

El municipio experimentó un notable aumento demográfico entre los siglos XVI y XVII, lo que dio lugar al nacimiento del pueblo de Santa Eulàlia en el siglo XVIII, pero la tendencia se invirtió a finales del siglo XIX y actualmente cuenta con menos de trescientos habitantes. A partir de finales del siglo XX Lluçà se ha convertido en un centro de interés turístico importante gracias al atractivo que ofrece el conjunto pictórico-arquitectónico de la iglesia de Santa Maria.

## Castillo de Lluçà

EL CASTILLO DE LLUÇÀ se encuentra en el centro del término, sobre una peña desde la que se divisa la vecina iglesia parroquial de Santa Maria de Lluçà. Su acceso es relativamente fácil, ya que en el km 14 de la carretera BV-4341 nace una pista indicada que conduce hasta la falda de la colina del castillo. Allí abandonamos el vehículo para continuar a pie.

El antiguo territorio defendido por el castillo –cuya existencia ya se constata en el acta de consagración de Santa Maria de Lluçà, del año 905– comprendía los actuales términos de Lluçà, Sant Martí d'Albars y Perafita, junto con una parte de los de Sant Boi de Lluçanès y Prats de Lluçanès. Los señores de la fortaleza eran los condes de Barcelona, aunque en distintas ocasiones pasó a manos de otras casas condales debido a las relaciones familiares. Inicialmente el conde Ramon Borrell entregó como dote nupcial a su esposa, Ermessenda de Carcelona, una serie de castillos entre los que figuraba este de Lluçà. Posteriormente la condesa Ermessenda lo infeudó a los condes Guifré de Cerdanya y Bernat Tallaferro de Besalú en un momento en el que su hijo, Berenguer Ramon I, pretendía poseer toda su dote. En 1023 se terminó el conflicto al ceder la condesa una serie de castillos a su hijo para garantizar la paz. Un siglo más tarde, en 1107, Ramon Berenguer III entregó el castillo a Bernat III de Besalú, pero posteriormente fue reincorporado a la corona.

Por otra parte estaban los vicarios condales, que prestaron juramento de fidelidad a los condes de Barcelona. Tomaron el nombre del castillo y el primer miembro conocido

de la familia es Sunifred de Lluçà, cuyo testamento data del 988. Algunos miembros destacados de esta familia fueron Berenguer Sunifred de Lluçà, obispo de Vic y arzobispo de Tarragona, y la condesa de Barcelona Guisla de Lluçà. Después del momento de esplendor de esta familia, hacia finales del siglo XII empezaron a tener conflictos con los señores del castillo de Lluçà, incluido el rey Alfonso el Casto. De todos modos, en 1198 juraron de nuevo fidelidad al rey Pedro El Católico, escena que se repitió con Jaime I.

En el siglo XIII, cuando la familia Lluçà ya se había extinguido, se iniciaron los conflictos por el dominio del castillo entre Bernat Saportella –esposo de la única descendiente de los Lluçà y señor del castillo de la Portella–, los obispos de Vic y el monarca Jaime I. En 1279 la fortaleza de Lluçà sufrió un asalto por orden de Pedro el Grande. Posteriormente, durante la guerra civil del siglo XV, el castillo fue destruido casi por completo para evitar que los partidarios del rey Juan II pudieran utilizarlo. A partir de entonces, desapareció de la documentación. A pesar de su estado ruinoso, todavía se conservan algunos fragmentos de la fortaleza, que se construyó siguiendo la orografía y la planta casi triangular de la peña sobre la que se erigió. De la torre circular, que se alzaba sobre el ángulo noreste, únicamente se conservan algunos vestigios de sus cimientos. Más espectacular es el paño de pared de dos pisos situado en el lado septentrional del conjunto, en el que se abre una ventana bífora, cuya columnita ha desaparecido.

En el sector meridional aparece una sala de planta rectangular que estuvo cubierta con una bóveda de cañón, de la



Restos del muro norte con la Capilla de Sant Vicenç al fondo



Sala sur

que todavía se conserva un fragmento en el lado occidental. En su muro norte se abren dos puertas de medio punto en gradación, siendo la apertura interior más elevada que la exterior. Por otra parte, perviven vestigios de cuatro vanos o ventanas, tres abiertas en el muro sur y una cuarta en el muro oriental, los muros que han sido más castigados con el paso del tiempo.

Al Oeste de esta sala existe un espacio más reducido, de planta prácticamente cuadrada, interiormente recubierto de revoque y cubierto con una bóveda de cañón muy bien conservada. Puesto que el único acceso a este espacio se realiza por el techo, es razonable pensar que se trate de una cisterna. Junto a este espacio, en el lado occidental, aún se conserva la jamba de lo que tal vez fue la puerta de ingreso a la fortaleza. Del mismo modo, también se conservan otros fragmentos de muro que ayudan a intuir el posible perímetro del castillo.

La fortaleza fue construida con sillares de piedra arenisca colocados en hileras regulares y unidos con argamasa.

Se trata de un aparejo idéntico al de la parte superior de la capilla del castillo, lo que apunta a una cronología de la primera mitad del siglo XII. En cambio, el paño de muro de dos pisos situado al Noreste se corresponde a una cronología más tardía, entre los siglos XIII y XIV.

En 1993 se proyectó una intervención arqueológica consistente en la limpieza de vegetación de todo el perímetro de la fortaleza y, en especial, de la sala rectangular situada al Sur, pero nunca se llevó a cabo.

Texto y fotos: MLQR

#### Bibliografía

CASTELLS CATALANS, ELS, 1967-1979, IV, pp. 806-818; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, II, pp. 245-250; GALÍ FARRÉ, D., 1999; PUJADES CAVALLERIA, J. y SUBIRANAS I FÀBREGAS, C. 1993.

## Capilla de Sant Vicenç

**A** LOS PIES DE LOS RESTOS del castillo de Lluçà, en la vertiente noroeste, encontramos la singular iglesia de Sant Vicenç. Por su emplazamiento, parece evidente que se encontraba bajo la jurisdicción del antiguo término del castillo de Lluçà y probablemente nunca tuvo otra función que la de capilla castral, siendo usada para los actos de juramento de fidelidad y para el culto al servicio de la fortaleza. Existió un edificio anterior al actual, del que tenemos noticia

en el 988 gracias al testamento de Sunifred I, señor del castillo de Lluçà. En 1006 Guisad I, hijo del anterior, también juró su testamento en la capilla de Sant Vicenç. Pero no será hasta 1236 cuando se documente la existencia de un sacerdote beneficiado a cargo del culto de la iglesia.

Su decadencia, ligada a la del castillo, se inicia en el siglo XV, cuando su beneficio se trasladó a la parroquia de Santa Maria. En la visita pastoral realizada por el obispo Antoni



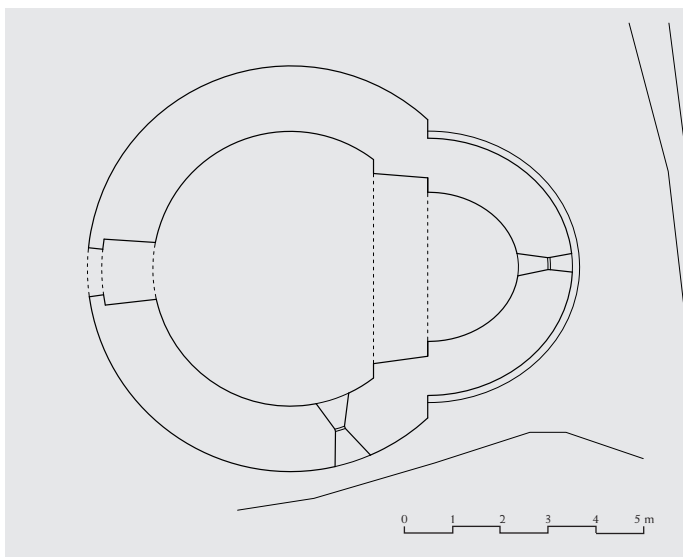


Vista general

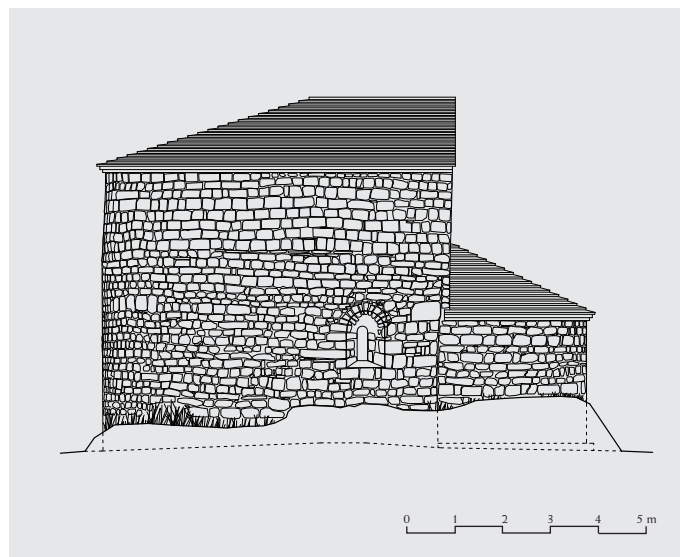


Fachada sur

Planta



Alzado sur



Pasqual en 1685 ya se constató que la capilla no servía para el culto.

El pequeño edificio de planta circular y cubierto con cúpula presenta un segmento rectilíneo a Levante en el que se abre un ábside semicircular precedido por un simple pliegue y cerrado con una bóveda de cuarto de esfera. Lo iluminan dos vanos de doble derrame, uno axial, en el centro del ábside, y el otra en el lado sur de la nave. El acceso, de medio punto, se abre en el lado occidental.

El edificio no presenta ningún tipo de decoración arquitectónica, y su aparejo es de pequeños sillares desbastados colocados en hileras regulares y unidos con abundante argamasa. Cabe anunciar que se percibe un cambio de aparejo en

el tercio superior de la construcción, constituido por sillares rojizos más grandes y unidos con menos argamasa. J. Vigué piensa que la cubierta fue reconstruida en una segunda campaña, ya que el aparejo más desordenado del interior –junto con la mitad inferior del exterior– apuntaría una factura notablemente anterior a las últimas hileras de la nave. Pero otros autores, como J. A. Adell, piensan que la diferencia de aparejo se debe a la manera de trabajar la piedra y a una reanudación de la obra, ya que la unidad arquitectónica de la rotonda contradice la hipótesis de la reedificación. Por ello, Adell propone una cronología enmarcada en la primera mitad del siglo XII, al mismo tiempo que se reedificaba el castillo de Lluçà.

En 1995 se llevó a cabo una intervención arqueológica, financiada por la Generalitat, en la que se rebajó el nivel de tierra que rodeaba la capilla con el fin de recuperar su imagen primigenia. Además, se halló una estructura cuadrangular situada en el sector sureste, próxima a la iglesia, que aunque no fue excavada se dedujo –por la tipología de su aparejo– que se trataba de una cisterna del siglo XIV. Además se encontraron restos de muralla alrededor de la iglesia, que junto con las condiciones orográficas naturales, solo permitían el acceso a la capilla desde el castillo. También se hallaron unos huecos o mechinales en el lado norte de la capilla, posiblemente para encajar los andamios de madera de la construcción. Tras esta intervención arqueológica se procedió a una sencilla restauración de las cubiertas.

La particularidad de la planta circular de Sant Vicenç la encontramos en otras capillas como Sant Miquel de Lillet (Berguedà), Sant Pere el Gros (Segarra), o Sant Adjutori (Vallès). Pero cabe destacar que en Cataluña únicamente existe

otra capilla castral de planta circular, la de Sant Sebastià del Castell de Sallent (Bages).

En la comarca de Osona existen otros castillos con capillas: en ocasiones englobadas dentro de la fortaleza (como en Orís o en Sant Llorenç Dosmunts) o bien por debajo del castillo, fuera de la fortaleza (como en Lluçà y Sant Martí Xic de Voltregà).

Texto y fotos: MLQR - Planos: MMC

### Bibliografía

CABALLÉ I CRIVILLÉS, A., 1987; CASTELLS CATALANS, ELS, 1967-1979, IV, pp. 806-818; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, II, pp. 250-251; GALÍ FARRÉ, D., 1999; PLADEVALL I FONT, A., 1974i; PUJADES CAVALLERIA, J. y SUBIRANAS I FÀBREGAS, C., 1993; VIGLIÉ I VIÑAS, J., 1975, pp. 186-207.

## Monasterio de Santa Maria

LA IGLESIA PARROQUIAL de Santa Maria de Lluçà, antiguo monasterio canonical y santuario mariano, se halla en el sector noroccidental de la comarca de Osona, en el centro de la subcomarca a la que da nombre, el Lluçanès. La historia de la iglesia transcurre paralela a la del castillo homónimo, que se alza en un cerro plano ubicado al norte de la población. El 22 de junio del año 905 el obispo de Vic, Idalguer, consagraba y restauraba solemnemente esta iglesia que se encontraba *ad radices castro de Luzán*, es decir, al pie del castillo de Lluçà, que había sido erigida por el presbítero Vininza, *donator atque edificator*. Según el acta de consagración, este último, como fundador, donaba para el culto del templo diversos libros (un leccionario, un misal, un salterio y un antifonario) y ropa litúrgica: *planeta, estola et alba*. Asimismo, el propio Vininza, junto a otros parroquianos, ofrecía también bienes –casas y tierras– para el mantenimiento de la iglesia. A su vez, el obispo Idalguer hacía entrega de los diezmos, oblacones, primicias, sepulturas y todos los demás servicios eclesiásticos de Torroella (el Grau), de Massaners y Manyaques, Barbudells, Villadeures (les Eures), el de Constable, el d'*Ermegot*, el de la Torre de la Parra (Tordelespar), el de Callenas (Canyeles) y los valles de *Comarmada* y de *Sunier erma* y la sufragánea Sant Agustí de Lluçanès. De este modo, la parroquia de Santa Maria de Lluçà quedaba al frente de diversas iglesias sufragáneas, cuyos diezmos y primicias revertían en el monasterio: Sant Pere de Torroella o del Grau, de Santa Eulalia de Puig-oriol, Sant Agustí de Lluçanès, Sant Cristòfol de Borrassers y Sant Climent de la Riba.

En la colección documental de Santa Maria de Lluçà puede certificarse la vinculación constante de la iglesia con

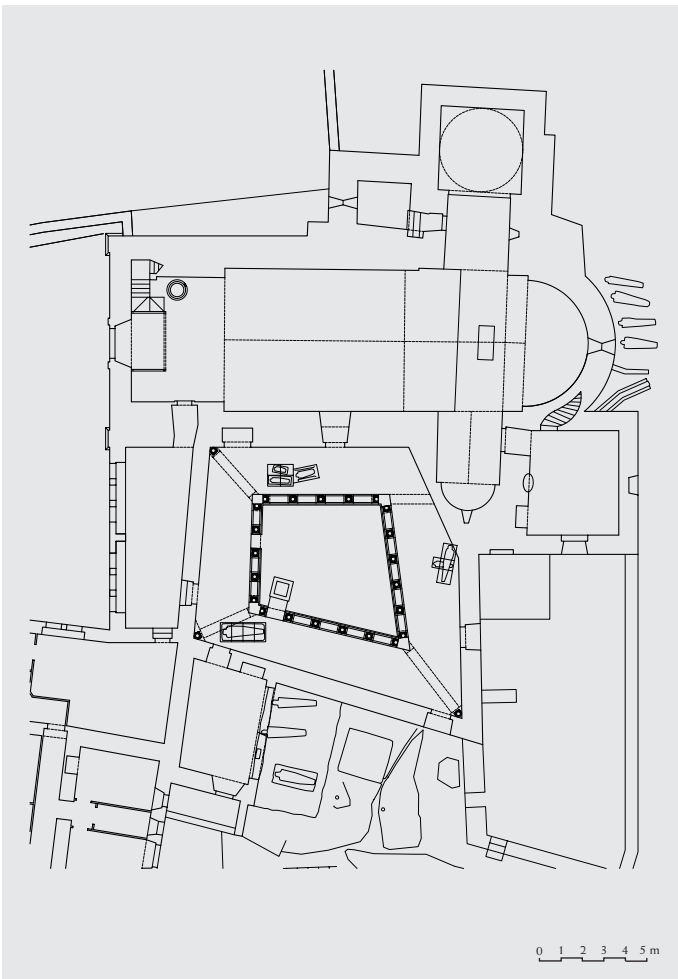
los miembros del linaje de los Lluçà, señores jurisdiccionales del castillo y del término homónimo. La familia fue la principal benefactora de la futura canónica, a la que enriqueció con bienes y derechos por la fundación de canonicatos, beneficios o aniversarios en la iglesia de Santa Maria. Cabe recordar que miembros ilustres de esta familia fueron Guisla de Lluçà, condesa consorte de Barcelona (1027-1035) y de Osona (1035-1054) y Berenguer Seniofred de Lluçà, obispo de Vic y arzobispo de Tarragona, responsable de la implantación del nuevo espíritu de la reforma agustiniana en Cataluña. Fruto de la actividad de este último son la creación de la pavordia de Sant Celoni del Vallès (1088), la reforma de la canónica de Manresa (1095-1098) y la fundación de Sant Pere d'Arquells (1100), todas ellas sujetas al priorato agustiniano de l'Estany (1080). Berenguer Seniofred se hizo cargo también de la dirección y protección de la canónica de Sant Joan de les Abadesses –introdujo la regla de san Agustín entre el 1083 y el 1086– y logró reformar también las viejas canónicas de Cardona y Manresa (agustiniana en 1098 por la llegada del abad Bernat de l'Estany). Paradójicamente, el prelado vigitano-tarraconense no implantó en Lluçà la regla agustiniana. Aunque desconocemos la fecha exacta de la fundación de la canónica de Santa Maria de Lluçà, tradicionalmente se ha aceptado que los primeros canónigos llegaron a mediados del siglo XII, una fecha tardía si la comparamos con otras fundaciones agustinianas, como l'Estany (1080) y Manresa (1095). Un documento de 1154 atestigua una pluralidad de administraciones, hecho que hace pensar en el funcionamiento de la vida canonical: Bernat Guillem de Lluçà, ordena en su testamento ser enterrado en Lluçà, y deja





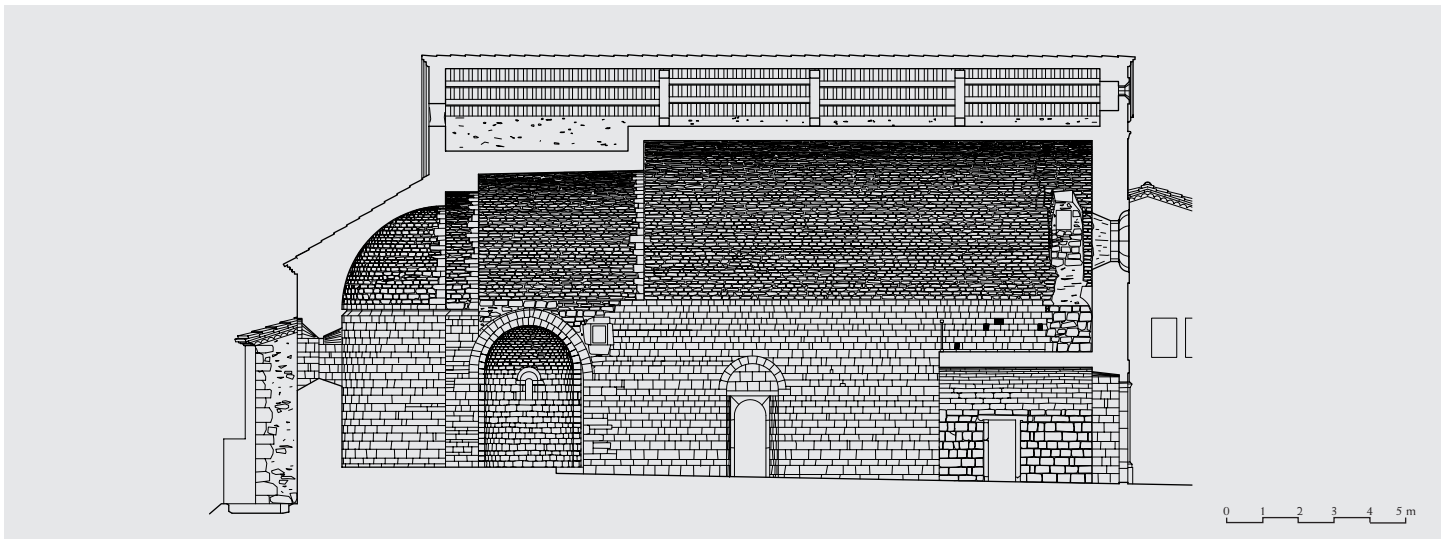
Ábside

Planta

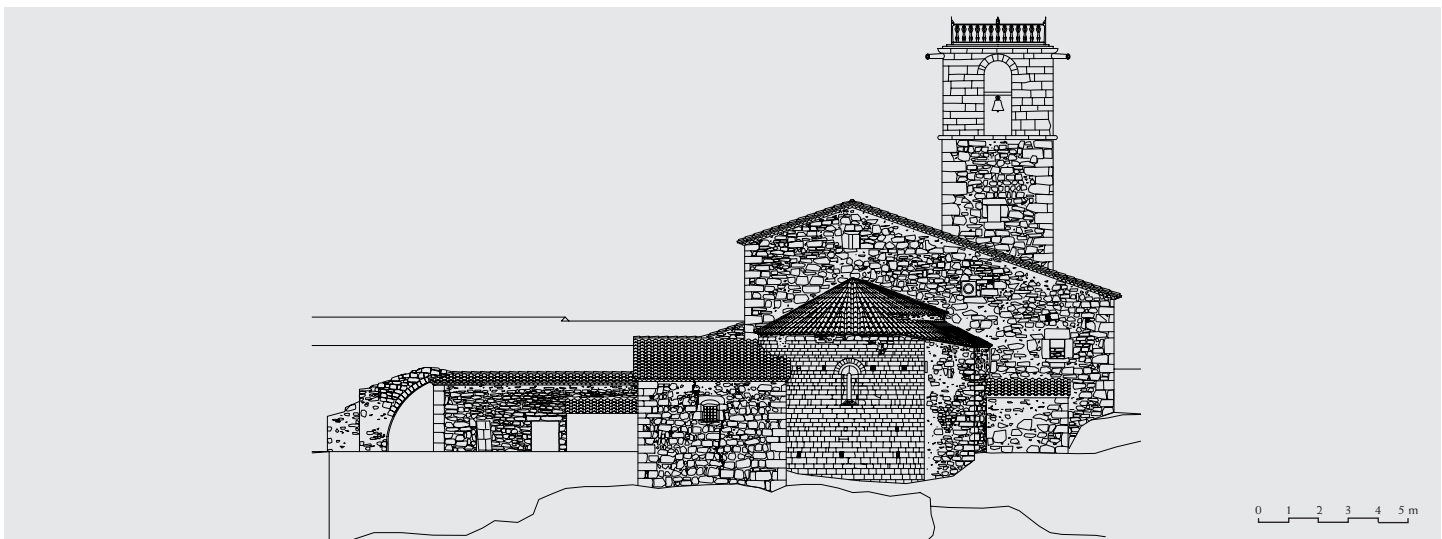


el mas Coromina a la sacristía de la iglesia y el mas Codinacs para la bodega, y hace redimir un censo sobre Maçanós para que quede libre para la iglesia. No obstante, es en 1168 cuando se tiene verdadera constancia del funcionamiento de una comunidad de canónigos en Lluçà, ya que entonces esta estaba constituida jurídicamente y regida por el prior Pere de Sagàs. En cuanto a su número, el hecho de que el monasterio fuera desde sus inicios un priorato y no una abadía indica que el cuerpo de canónigos era inferior a doce. Así, según el testamento del prior Pere de Sagàs (1168-1185), en el momento de su muerte la comunidad estaba formada por cuatro canónigos: Ramon de Sant Agustí, Ramon de Pinoses, Ponç de Catllús y Ponç de Vilada. A final del siglo XIII, período de máximo esplendor de la canónica, la comunidad estaba integrada por un prior, seis canónigos y cuatro sacerdotes beneficiados.

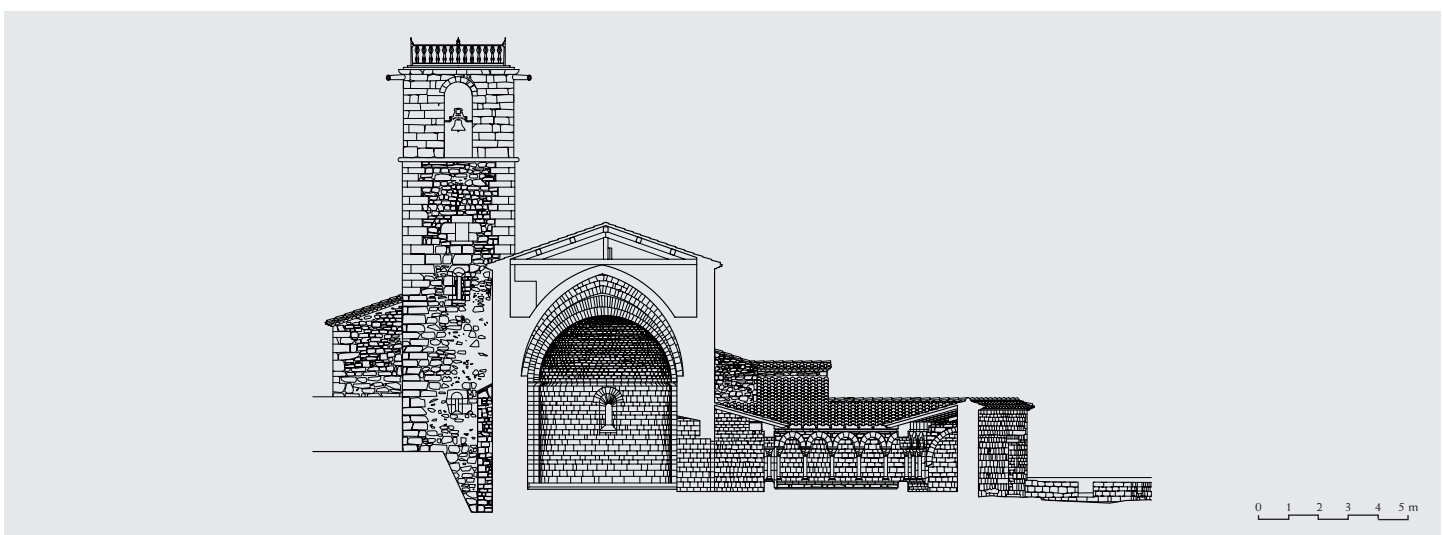
La adhesión de la joven comunidad de Lluçà a la *reformatio* agustiniana está confirmada por la documentación de los años 1189-1192, en la que podemos cotejar alusiones directas a la regla de san Agustín. En el 1192, el prior Arnau de Lluçà firmaba con el prior Bernat de l'Estany un pacto de confraternidad, según el cual el cenobio quedaba bajo la protección de l'Estany, con el derecho de participación tanto en los bienes materiales como espirituales. Debemos recordar, en este sentido, que Santa Maria de l'Estany fue una de las primeras casas en las que se implantó la reforma agustiniana. Ante la imposibilidad de introducir la reforma canónica en el capítulo de Vic, el prelado vigitano Berenguer Seniofred de Lluçà optó por la creación de una nueva comunidad de jóvenes en l'Estany que seguían la regla de san Agustín: *et clericis sub regula*



*Sección longitudinal*

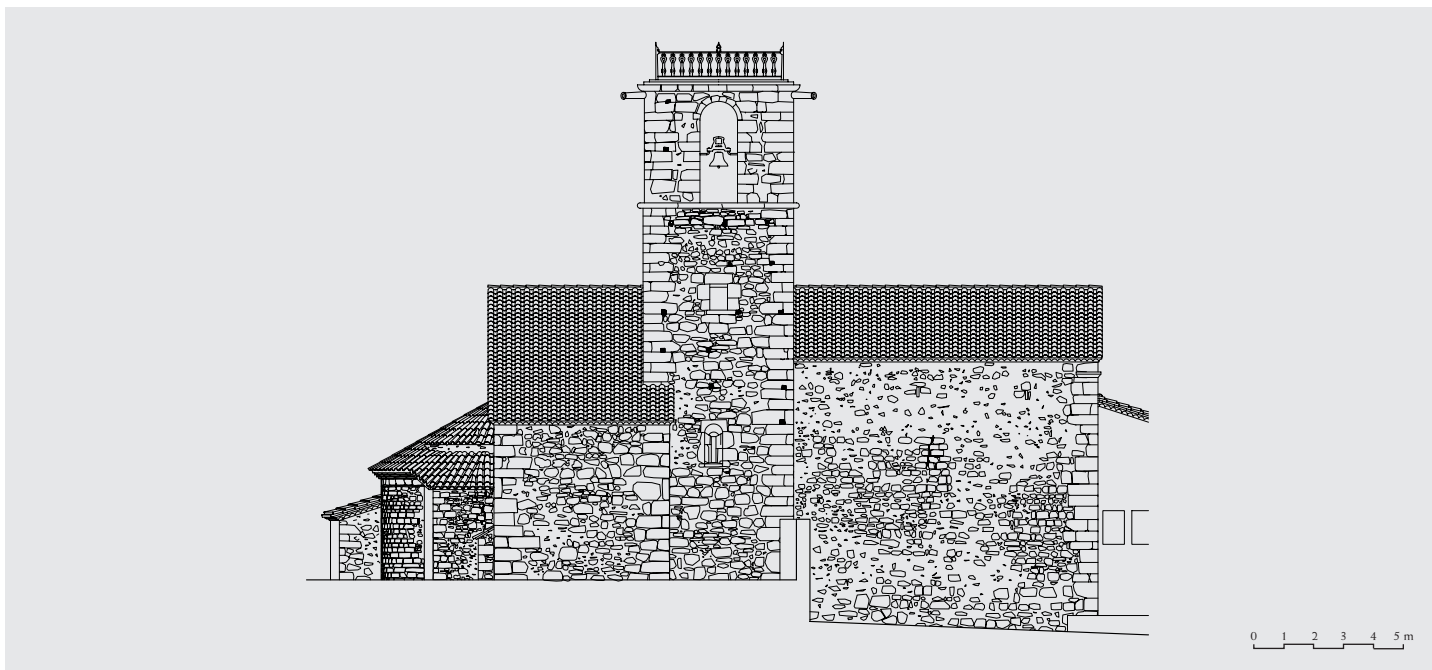


*Alzado este*



*Sección transversal*





Alzado norte

Capilla de la nave de la epístola



Vista general del interior



*Sancti Augustini ibi manentibus*. El pacto de confraternidad entre Lluçà y l'Estany, habitual en los monasterios sometidos a una misma regla, no implica ninguna dependencia jurídica entre ambos. En cualquier caso, la emergente comunidad de Santa Maria de Lluçà prosiguió su andadura en el siglo XIII, afianzada por numerosas donaciones que acrecentaron los bienes del monasterio. Si bien la familia del castillo de Lluçà figura como principal benefactora del priorato –Blanca de Lluçà en 1200 y Bernat Guillem de la Portella, señor de Lluçà, en 1321–, la documentación proporciona el nombre de otros

linajes –Basil, Serra i Castelló– que favorecieron a la comunidad con abundantes bienes.

El siglo XIV marca el inicio del declive de la canónica. A la relajación espiritual de la comunidad cabe añadir la compleja situación económica sufrida durante la administración del prior Bernat (1331-1447), acusado por los canónigos “de no dar buen ejemplo”. La crisis se agudizó en la centuria siguiente. Se mantuvo la comunidad compuesta por un prior, un sacristán y tres canónigos, pero de los cuatro beneficios solo se mantenía uno. Los restantes habían sido suprimidos



*Dependencias monacales*

por falta de rentas. La situación empeoró con el nombramiento de los priores comanditarios, que no tenían residencia en el monasterio de Lluçà. La bula de Clemente VIII del 13 de agosto de 1592 declarando extinguidas las canónicas agustinianas ponía fin a la existencia de la canónica, que fue unida a la Mensa Capitular de Barcelona. Tras la muerte del último prior de Lluçà, Dimas de Josa, se hizo efectiva la anexión de Lluçà a Barcelona mediante una bula del papa Pablo V del 25 de septiembre del 1609.

La iglesia consagrada en el 905 fue reemplazada por un nuevo templo erigido en una fecha incierta de la segunda mitad del siglo XII. A pesar de la abundante documentación relativa a la canónica de Santa María de Lluçà, carecemos de datos precisos para datar la construcción de la iglesia. En este sentido, la historiografía tradicional se apoya en la morfología arquitectónica y las abundantes donaciones registradas entre 1170 y 1190 para situar la construcción del templo en este marco cronológico. De este modo, el establecimiento de la comunidad agustiniana en Lluçà, documentada a partir de 1168, parece la ocasión perfecta para el inicio de una campaña constructiva orientada a la construcción de un nuevo complejo monástico para cobijar a la joven congregación.

El edificio actual se presenta como una amalgama de reformas que enmascaran el proyecto original, del cual subsisten importantes vestigios de la obra románica. La iglesia se vio afectada por la serie de terremotos que golpearon a Cataluña en 1428 y 1448, y que causaron profundos daños en el conjunto monástico. Los seísmos provocaron la caída del campanario y de la bóveda de la iglesia, así como una parte importante de las dependencias monásticas. La bóveda se rehízo en el siglo XV, mientras que el campanario no se

construyó hasta una época imprecisa entre el 1581 y 1661. Sin duda, la semicircunferencia absidal es el elemento más visible de la obra primigenia, si bien su cubierta se ha visto afectada por las intervenciones modernas. El templo posee un sencillo ábside semicircular y nave única rectangular dividida en tramos por medio de arcos fajones ligeramente apuntados. El ábside se cubre con bóveda de horno y presenta un vano de medio punto con un leve abocinamiento hacia el interior. Dicha ventana, que interrumpe la modesta moldura del semicilindro absidal, se acompaña de dos vanos más, postmedievales, abiertos en la zona de los pies de la nave, en el muro oriental y en la capilla del lado del evangelio. Las capillas, por su parte, instaladas a ambos lados del crucero, se cubren con sendas bóvedas de cañón transversales a la nave. El transepto meridional remata en un ábside, dispuesto insólitamente al Sur y no al Este, para cuya iluminación se habilitó una saetera. Se trata de una estructura sumamente singular, que tan solo tiene parangón en las iglesias de Sant Serni de Tavèrnoles y Sant Pere de Galligants, donde uno o los dos extremos del transepto también son rematados por un ábside.

A partir de 1661, el templo sufrió una importante intervención bajo el auspicio del vicario Josep Gonfau. Se construyó entonces la nueva sacristía, se abrió una puerta para el campanario y se encaló el interior de la iglesia. Debe adscribirse a esta campaña la reforma de la fachada occidental, tal y como atestigua la inscripción en piedra grabada sobre el dintel. En ella se ubica el acceso al templo, con una puerta barroca de arco rebajado sobre la que se yergue un sencillo óculo. En 1765 Josep Aulades completó la transformación de la época de Gonfau con la inserción de las molduras de gusto barroco que circundaban la iglesia, mutilando el ábside del



brazo norte del transepto para la nueva capilla del Santísimo. Dichas intervenciones alteraron substancialmente la traza de la planta medieval. En este sentido, es perfectamente visible la diferente naturaleza de los sillares, con serie de bloques regulares de mediano tamaño (entre 19 y 30 cm de altura por hilada) correspondiente a la fábrica más antigua, junto a otros, concernientes a los añadidos, efectuados con mampostería de menor tamaño. El tamaño de los bloques varía de forma acentuada en la zona norte. Precisamente es allí donde se alza la torre barroca, de planta cuadrada y tres pisos.

La iglesia posee además un coro alto en la zona de los pies, sostenido por una bóveda de arco rebajado, donde estaban las pinturas murales del siglo XIV arrancadas en 1954 que actualmente pueden contemplarse en la sala museo de la rectoría.

#### CLAUSTRO Y DEPENDENCIAS MONACALES

El claustro conserva sus cuatro galerías románicas y algunos vestigios de las dependencias monacales que se proyectaron para la vida en comunidad de los canónigos, aunque la mayor parte de los ambientes han sido muy alterados. Desde la iglesia, se accede al patio mediante una puerta

habilitada en 1967, momento en el que también se desmontó el piso alto del claustro en el marco de las obras restauración impulsadas por el Servicio de Catalogación y Conservación de Monumentos de la Diputación de Barcelona. La puerta original, empero, todavía se conserva en el ángulo noroeste. En el sector oriental del claustro hemos perdido las construcciones originales, de las que ni tan solo quedan los muros perimetrales. Cabe suponer que en este espacio se asentaba la sala capitular y el dormitorio, aunque carecemos de datos precisos para aseverar el uso de este ambiente. En la galería meridional, dos puertas dan paso a un espacio que podría identificarse con el refectorio y la cocina de la canónica, dependencias de las que actualmente solo queda en pie un arco apuntado que permite adivinar la existencia de una estructura de cubierta de madera sobre arcos diafragma. La ubicación del refectorio en este espacio puede suponerse tanto por los restos arquitectónicos, como por la topografía habitual en conjuntos monacales. A continuación de lo que suponemos que fue el refectorio, en el sector occidental, hay otros ambientes que fueron totalmente transformados al construir la casa rectoral, que se compone de edificaciones modernas y vestigios de las antiguas dependencias monacales. El claustro tenía además una función funeraria, como demuestran los

*Vista general del claustro*



sarcófagos abiertos en el muro este del recinto. El primero de ellos contiene una inscripción en letra gótica que alude al canónigo y sacristán Bernat de Merlès. Podría tratarse del canónigo Bernat de Merlès documentado en 1242, y por lo tanto, fallecido en la segunda mitad del siglo XIII. Bajo la inscripción se labraron tres círculos lobulados que contienen respectivamente un crismón con letras griegas, un escudo y el anagrama de Cristo con letras latinas.

HOC EST: SEPULCRUM: BI: DE ME-  
RLES: CANONICI: ET: SACRISTE DE LUSSANO

El segundo sarcófago contiene los despojos del canónigo Ramon de Casovers, documentado entre 1329 y 1394. El sepulcro presenta la misma estructura con tres arcos lobulados, decorados con una cruz griega el central y con sendas torres los laterales.

HIC: IACET: R.: CASOVERII CANONI-  
QUS: ET: CAPELLANVS: M: III ...

El patio fue utilizado como espacio de enterramiento de nobles –como el mencionado Bernat Guillem de Lluçà– y religiosos. Todo el subsuelo del claustro conserva tumbas antropomorfas, que se extienden también al interior de la iglesia.

Las cuatro galerías del claustro forman un espacio irregular, con dos lados algo más largos (este y sur) que los dos restantes (norte y oeste). Es un paralelogramo que mide 6,45 m en la panda norte, 7,40 m en la este, 6,75 m en la sur, y 5,60 m en la oeste. Esta insólita configuración hace pensar que los responsables de la construcción del claustro tuvieron que adaptarse a las construcciones precedentes. Cabe recordar, en este sentido, que en el cerramiento de la esquina noroeste fue necesario respetar el volumen del transepto, operación que implicó la clausura de la saetera habilitada en el ábside del extremo sur (Boto, 2003). En cualquier caso, las galerías norte y oeste presentan cuatro arcadas, por cinco de las dos galerías restantes. Todas ellas están integradas por arcos de medio punto que apoyan en veintidós columnas dispuestas sobre un podio muy bajo.

La escultura conservada en el claustro es en su mayor parte decorativa y se localiza en los veintidós capiteles de las cuatro galerías. Diez presentan motivos zoomórficos, nueve son decorados con elementos vegetales y uno con personajes entre tallos. Los dos restantes, desaparecidos, fueron reemplazados por dos bloques monolíticos.

Desde fechas tempranas la historiografía ha tendido a vincular la escultura de Lluçà con la escultura de la portada y la galería septentrional del claustro de Santa Maria de Ripoll. Puig i Cadafalch fue el primero en hacer notar la deudas formales y temáticas respecto a la escuela escultórica de Ripoll. La similitud en los repertorios iconográficos y decorativos llevó al historiador a establecer una misma identidad para ambos conjuntos, presuponiendo la existencia de un mismo

taller, o bien un mismo momento arquitectónico. A partir de este estudio inicial los especialistas optaron por situar la escultura del claustro en el marco de difusión de los talleres ripollenses. Esta opinión fue suscrita por varios autores como Josep Gudiol y Juan Antonio Gaya Nuño, que definieron la escultura de Lluçà como la filial más arcaica de la escuela escultórica de Ripoll. Este planteamiento general que hacia el claustro una obra derivada de Ripoll fue reiterada algunos años más tarde por autores como Xavier Barral, que incluyó el claustro en el conjunto de obras situadas en el marco de difusión de los talleres de Ripoll, entre las que también se incluye los relieves escultóricos procedentes de la desaparecida catedral románica de Vic, las portadas de Sant Vicenç de Besalú y Santa Eugènia de Berga, así como la decoración escultórica del claustro románico de Sant Joan de les Abadesses.

Del mismo modo, la escultura de Lluçà presenta notables puntos de contacto con otras obras situadas en la órbita de la escuela de Ripoll, como el portal de Santa Maria de Montserrat y los capiteles del claustro de Sant Joan de les Abadesses, respecto a los cuales hay un claro paralelismo formal y de modelos, al margen de que pueda haber diferencias de calidad. Así, las relaciones son especialmente evidentes con capiteles como el que presenta dos esfinges enfrentadas, un tema que aparece de forma recurrente en los conjuntos citados. Lo cierto es que en Lluçà se detecta la repetición de temas representados en Montserrat, Ripoll y Sant Joan de les Abadesses, achacables al conocimiento de fuentes comunes: grifos enfrentados, esfinges, leones entrelazados y aves picoteando un fruto, hojas de acanto, etc. No obstante, tras el análisis detallado de la escultura se observan notables variaciones en la reproducción de los temas, que nos llevan a atribuir tales vinculaciones a la transmisión de repertorios de modelos y, en todo caso, a la superficie de interacción que comparten en un espacio estilístico bastante homogéneo donde, en el último cuarto del siglo XII, concurren diferentes talleres o manufacturas que trabajaron a partir de referencias visuales comunes y repertorios técnicos e iconográficos semejantes. No cabe duda que estamos ante escultores que compartieron formación, técnica y estilo a partir de un sustrato común.

A tenor de los datos que conservamos relativos a Ripoll, se ha considerado unánimemente que el claustro ripollense fue iniciado durante el abadiato de Ramon de Berga (1172-1206), cuya efigie se encuentra en el pilar nororiental. No obstante, debemos tener en consideración algunos estudios recientes (Lorés, 2007) que plantean la necesidad de una revisión de esta cronología y abogan por una datación algo anterior para la obra del claustro, en torno a 1160. Ello implica que la realización de la escultura de Lluçà toma estas fechas como límite inferior o *post quem*, si bien las obras pudieron prolongarse hasta el último decenio del siglo XII, hacia 1190. En este marco cronológico (1160-1190) se documentan un número importante de donaciones que han sido utilizadas para datar la iglesia, que pueden ser empleadas para la periodización del claustro.



*Galería norte*

Comenzando la lectura por la panda norte, el pilar adosado al pilar noroccidental presenta una decoración de carácter vegetal que se repite en las tres caras, con un amplio tallo central que divide la cesta en dos registros. De cada uno de estos tallos surgen otros que forman palmetas en la parte inferior y que contienen piñas en la superior. Se trata de un motivo repetido en la galería septentrional del claustro de Ripoll (pilar nororiental), aunque en Lluçà se ha llevado a cabo una simplificación del modelo. Por otro lado, el cimacio está decorado con vástagos serpentiformes que encierran hojas curvas.

La cesta siguiente presenta un tema animalístico que transcurre en sus tres caras, con cuatro águilas situadas en los ángulos que encuadran cuatro parejas de animales rampantes con la cabeza en el astrágalo, un motivo que imita la fauna de los tejidos bizantinos, persas y arábigos que llegaban a las costas catalanas a través del comercio por ultramar. El cimacio está decorado con ondas en sentido horizontal, a modo de eslabones en cadena, en las que se desenvuelve un tipo de hoja muy similar al que veíamos en el capitel anterior. Sin embargo, en este caso se alternan tres tipologías de hojas que se invierten sucesivamente.

El avanzado estado de degradación de la siguiente pieza dificulta la lectura del cimacio, acaso decorado con un motivo en zigzag recurrente en el repertorio ornamental de la escuela de Ripoll. Sin embargo, la erosión de la cesta no nos impide identificar los habituales leones rampantes enfrentados, esculpidos en las cuatro caras de la cesta, recurrentes en el elenco figurativo de la escultura rosellonesa, tal y como podemos observar en la galería septentrional del claustro de Elna.

Continúa la decoración con una cesta decorada con un tema zoomórfico con cuatro parejas de águilas, que unen sus

picos en los ángulos. El cimacio presenta hojas de acanto envueltas en círculos concéntricos, ya vistos en el claustro de Ripoll y en la escultura románica de la catedral de Vic sin excesivas variaciones.

En el último capitel de la panda norte asistimos a una escena articulada en dos registros. En la parte inferior de la cesta dos carneros muerden un motivo entrelazado que asciende hasta la parte superior, donde cuatro pájaros picotean una piña. Este tema se exhibe con una factura muy similar en la portada de Santa Maria de Montserrat, así como en un capitel del antiguo claustro de Sant Joan de les Abadesses, obras situadas en la órbita de la escuela escultórica de Ripoll. El esquema compositivo remite también a la portada del monasterio de Sant Benet de Bages, donde encontramos la repetición del mismo modelo. Posee un cimacio de entrelazos circundando hojas de cinco pétalos.

*Escena animalística. Galería norte**Capitel vegetal. Galería norte**Pájaros picoteando una piña. Galería norte*



*Galería este*

La galería oriental sigue manifestando gran virtuosismo en lo vegetal en tanto que los capiteles muestran profusa decoración a base de cintas y hojas combinadas con motivos animales. La serie se inicia en el capitel situado en el ángulo nororiental, que contiene el tema de los leones con la cabeza en el astrágalo ya visto en un capitel de la galería septentrional. Sin embargo, en este caso la escena presenta una variación al incluir entre las figuras la cabeza de un bóvido con cuernos, del que surgen dos tallos vegetales que desembocan en hojas ornamentales. Nuevamente debemos buscar en Ripoll la ascendencia del modelo, si bien en el claustro ripollense la escena tiene mayor elegancia y se aleja de la rudeza empleada por los escultores de Lluçà. El cimacio está decorado con los conocidos anillos cruzados, con hojas dentro del círculo.

El siguiente capitel está decorado con cuatro águilas que presentan las alas desplegadas, cuyo plumaje está formado por una red de escamas en bajorrelieve. En el punto de unión de las alas hay un motivo floral, siguiendo una composición habitual en Elna y Ripoll. En consonancia a la decoración ornamental del claustro, el cimacio presenta un tallo serpentiniforme en cuyas ondas se inscriben diversas palmetas.

Sigue un capitel vegetal de ascendencia clásica conformado por dos niveles superpuestos de hojas de acanto. Sobre la cesta una cinta vegetal entrelazada se extiende formando tallos entrelazados dando lugar a círculos dentro de los cuales se inscriben hojas cuadripétalas.

En la siguiente cesta hallamos la representación de dos esfinges enfrentadas, un tema habitual en el repertorio de algunos conjuntos escultóricos relacionados con la escuela de Ripoll, con réplica en un capitel de la panda este del propio portal de Ripoll, en un capitel del claustro románico de Sant Joan de les Abadesses y en la portada de Santa Maria de Montserrat. El cimacio presenta una decoración ornamental con motivos florales que imitan hojas de acanto.

A continuación hallamos un capitel con la representación de dos leones alados confrontados que giran la cabeza hacia el ángulo. Sin duda, el esquema compositivo nos remite a los capiteles de algunos conjuntos roselloneses como Sant Jaume de Vilafranca del Conflent, Santa Maria de Brullà y Serrabona, donde el tema gozó de especial protagonismo en los repertorios decorativos. Por otro lado, el cimacio decorado con tallos entrelazados formando círculos dentro de los cuales se inscribe hojas, según un esquema de representación que ya habíamos visto en el claustro (capitel 8).

*Galería este*





Leones enfrentados y cabeza de bóvido. Galería este



Esfinges enfrentadas. Galería este



Águilas con las alas desplegadas. Galería este



Leones alados. Galería este



Capitel vegetal. Galería este

La serie de la galería oriental culmina con un capitel de ángulo que contiene una decoración vegetal a base hojas de acanto dispuestas en dos niveles. En el cimacio se abandona el engalanamiento vegetal en favor del ornato geométrico con cintas entrecruzadas. Este motivo denota una notable influencia ripollense como demuestra la existencia de esta misma composición, con una organización muy similar, en las bases del baldaquino del monasterio de Ripoll. La basa de la columna está decorada con una figura animal, probablemente un león, que presenta una avanzada erosión.

#### *Galería sur*

El ciclo de la galería meridional arranca en el capitel adosado al pilar suroriental, en el que convergen dos personajes sentados a horcajadas y vestidos con túnica, que sostienen con las manos un tallo vegetal que asciende hasta





Escena con personajes. Galería sur



Grifos enfrentados. Galería sur



Motivo ornamental. Galería sur

la parte superior de la cesta para entrecruzarse formando un follaje. Pladevall identificó erróneamente el personaje con Gilgamesh, mientras que Español hace notar la correspondencia del tema con un capitel existente en el claustro de Ripoll. Lo cierto es que de nuevo asistimos a una apropiación de un tema característico del repertorio surgido en el obrador de Ripoll, que hace acto de presencia tanto en un capitel del claustro como en otros conjuntos situados en la órbita de esta escuela escultórica, como la portada de Santa Eugènia de Berga. No obstante, los escultores de Lluçà simplificaron el modelo con cierto esquematismo y rudeza técnica, con lo que se alejaron, en consecuencia, de las elegantes y esbeltas figuras de Santa Eugènia y Ripoll. A continuación, el elenco ornamental prosigue con un capitel decorado mediante un simple motivo entrelazado con un trébol en su interior, un tema recurrente en los repertorios decorativos de la plástica catalana medieval, como podemos ver en un capitel de la galería oeste del claustro de Santa Maria de l'Estany.

Tras un dado de piedra que debió de reemplazar la cesta original, hallamos un capitel con grifos rampantes enfrentados, una fauna de carácter puramente decorativo y profano al cual las estolas persas y musulmanas proporcionan el modelo. Las dos cestas inmediatas recurren nuevamente al repertorio ornamental de ascendencia clásica, intercalando las hojas de acanto con piñas (primera cesta) o con dos niveles de volutas (segunda).

#### Galería oeste

Actualmente la galería occidental ofrece básicamente capiteles con decoración vegetal y zoomorfa, en consonancia con el resto de galerías. Tras un dado de piedra que sustituye al capitel original, la cesta siguiente presenta un tema de extrema sencillez con esquematizados acantos enlazados cuyo punto de enlace es ocupado por una piña.



Motivo ornamental. Galería oeste



A continuación, el capitel contiguo se llena de un entrelazado tupido entre cuyos vacíos aparecen diversas tipologías de hojas, mientras que el cimacio es decorado con unas cintas entrelazadas que configuran una cenefa. La cesta siguiente presenta tres registros decorativos con pequeñas hojas y palmetas enmarcadas por una cinta en la parte alta del capitel que discurre por su contorno.

Por su parte, el capitel que culmina la galería oriental presenta en la parte superior un motivo vegetal a base de hojas en última instancia derivadas del acanto, mientras el superior es ocupado por pájaros que picotean vegetales.

#### VIRGEN CON NIÑO (MEV 1958)

Por último, conviene señalar que el Museu Episcopal de Vic custodia una imagen de la Virgen tallada en madera de álamo (MEV 1958) con restos de policromía y dimensiones importantes (96 x 35 x 35 cm) y que procede del monasterio de Lluçà. La Virgen sigue el modelo de representación más habitual en siglo XII, conocido como *Sedes Sapientiae* o trono de Sabiduría, con María sentada sobre un banco y acompañada del Niño en su regazo, el cual lamentablemente no se ha con-

MEV 1958. Virgen. © Museu Episcopal de Vic, fotógrafo: Gabriel Salvans



servado. La figura viste manto y casulla, y puede suponerse la existencia de una corona que ha desaparecido. A la altura de la espalda se distinguen todavía las trazas de un reconditorio para las reliquias. Por su parte, el banco presenta en sus caras laterales dos pequeñas aberturas así como, en una de ellas, el motivo de un roleo vegetal pintado en color verde y ocre sobre fondo rojo. Estilísticamente se ha relacionado la pieza con otra talla de la Virgen procedente de Sant Vicenç de Rus (Berguedà), del último cuarto del siglo XII. Esta cronología es válida para la talla de Lluçà, que probablemente fue realizada para la canónica de Santa Maria en el marco del gran impulso constructivo llevado a cabo entre 1170-1190.

Texto y fotos: CSM - Planos: SLL

#### Bibliografía

BARRAL I ALTET, X., 1973b, p. 345; BOTO VARELA, G., 2003, p. 325; GUIDIOL I CUNILL, J., 1912-1914a, pp. 190-191; CARBONELL I ESTELLER, E., 1975, p. 17; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XI, pp. 206-238; DALMASES I BALANÀ, N. de y JOSÉ I PITARCH, A., 1986, p. 138; GUIDIOL RICART, J. y GAYA NUÑO, J. A., 1948, p. 68; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1960-1961, II, p. 31; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1976a, pp. 245-246; LORÉS, I., 2007, pp. 169-189; PLADEVALL I FONT, A., 1968c, pp. 276-279; PLADEVALL I FONT, A., 1969I; PUIG I CADAVALCH, J., 1949-1954, II, pp. 58-59; PUIG I CADAVALCH, J., FALGUERA, A. de y GODAY, J., 1909-1918, III/1, pp. 332-334; TRULLÉN I THOMAS, J. M., 2003, p. 169; ZARAGOZA PASCUAL, E., 1997, p. 134.

#### ALTAR DE LLUÇÀ (Museu Episcopal de Vic 4, 10, 11)

Se conoce por el nombre de Altar de Lluçà un conjunto compuesto por tres piezas conservado en el Museu Episcopal de Vic. Está conformado por un frontal, de 104,5 x 178,5 x 6 cm, denominado como *Pal-li de la Fugida a Egipte* (MEV 4), así como de dos laterales: el derecho, de 102 x 107,5 x 6,5 cm, conocido como *Pal-li de la Coronació de la Verge* (MEV 10); y el izquierdo, de 101 x 107 x 6,5 cm, es el famoso *Pal-li dels Set Dóns de l'Esperit Sant* (MEV 11). Las piezas están realizadas en madera de álamo, consta cada una de seis tablones dispuestos en sentido horizontal y están ensambladas por un bastidor compuesto por cuatro piezas en el frontal y tres en las laterales. Por lo que respecta a los listones que conforman horizontalmente la superficie de las tablas, estos se refuerzan, al menos en la cara anterior de las piezas laterales, mediante tiras de pergamino, como sucede en el frontal de Avià. En cuanto a la técnica, se trata de pintura al temple aplicada sobre una doble capa de preparación de yeso que, en el caso del frontal, está enriquecida con relieves en estuco y láminas metálicas corladas que destacan los nimbos de las figuras, los fondos y marcos de las escenas, así como todo el bastidor que encuadra la tabla frontera.

El conjunto fue adquirido por el Cabildo de Vic en tiempos del obispo Josep Morgades (1882-1899) y el canónigo Jaume Collrell antes de 1888, pues así figura en el *Àlbum*

de la Sección Arqueológica de la Exposición Universal de Barcelona (1888, p. 107). Pertenece, pues, a la colección original con la que se fundó el Museu Arqueològic Artístic Episcopal de Vic en 1889, que se inauguró oficialmente en 1891 y en cuyo catálogo fue publicado en 1893 (p. 74). Aunque nadie parece dudar que las piezas formaban parte del antiguo altar de la iglesia de Santa Maria de Lluçà, J. Gudiol nos informa en 1929 que el frontal había sido encontrado en una parroquia vicense, partido en dos partes para servir de puertas de un establo. Esta fractura de la pieza frontal se observa perfectamente en las fotografías antiguas, si bien diversas restauraciones han querido paliar su deterioro a través de la restitución de la partes centrales del bastidor superior e inferior o la simulación de la fisura que atraviesa la figura de María con el Niño mediante relleno de yeso y reintegración cromática a través de la técnica del *tratteggio*. Por lo que respecta a las piezas laterales, estas han llegado hasta nosotros también alteradas, ya que ambas, tal y como muestran las fotos antiguas, habían ingresado en las colecciones de Vic seccionadas en la parte que encajaba con la tabla central. No obstante, en su última restauración se restituyó el trozo faltante tanto en madera como en pintura. A pesar de estas intervenciones, todavía es posible distinguir en la estructura actual los encajes originales de la tabla frontal: dos en la parte superior para ensamblarse a una perdida cubierta de altar, y dos ranuras en los laterales de la cara posterior. Desde un

punto de vista tipológico, el conjunto de Lluçà, formado por un frontal con patas y dos piezas laterales, parece ser característico de los frontales catalanes en madera desde finales del siglo XII, tal y como muestran los ejemplos de Sagàs (MEV 1615; MDCS 17 y 18) o el más tardío de Sant Romà de Vila (MNAC 4523-25). Altares similares con varias caras se documentan, sin embargo, en orfebrería y esmaltes tanto en el altar mayor de Santa Maria de Ripoll (1032) como en el de la catedral de Girona (s. XI-XII).

Por lo que respecta a su programa iconográfico, centrado en la temática mariana, el altar de Lluçà es uno de los más ricos en su género en la comarca de Osona, si lo comparamos con los del priorato de la Mare de Déu del Coll (MEV 3) y de Sant Vicenç d'Espinelves (MEV 7). Ello unido a su gran calidad formal, que supone un culmen del arte 1200 en Europa, ha generado una ingente literatura artística sobre el autor y su obra. La tabla central se centra en un ciclo dedicado a la Encarnación de Cristo dividido en tres calles. La central está ocupada por la imagen de María *Theotokos*, sedente en un banco con cojín sobre un fondo azulado cubierto de estrellas, acompañada a ambos lados por las imágenes del Sol y la Luna y encuadrada en una aureola cuadrilobulada sostenida por cuatro ángeles. La Virgen, que viste un *maphorion* rojo que cae ampliamente sobre una túnica verdosa, eleva con su mano derecha una granada —que erróneamente se ha querido leer como una manzana—, mientras que con su izquierda sostiene

Altar de Lluçà: frontal (MEV 4). © Museu Episcopal de Vic, fotógrafo: Gabriel Salvans





al Niño sobre su falda. Este, con túnica de color amarillo y manto verdoso, muestra su pierna izquierda descubierta. En cuanto a los ángeles de las enjutas, estos se representan de medio cuerpo, con las alas explayadas y surgiendo de entre las nubes, y se acompañan del nombre de los cuatro evangelistas: MATH[EVS]/ IOHANNES/ MARCV[S]/ LVCHAS.

Por su parte, en las calles laterales se desarrolla, de izquierda a derecha, un ciclo dedicado a la Encarnación de Cristo. Este comienza, en el registro superior derecha, con la escena de la Anunciación, donde un retórico arcángel Gabriel, que lleva el cetro de mensajero saluda a la Virgen, la cual, siguiendo los textos de los Evangelios Apócrifos, alude a su función como tejedora del Velo del Templo de Jerusalén, al agarrar con su mano izquierda un huso (*Protoevangelio de Santiago*, caps. XI, 3-4, XII, 1; *Evangelio de Pseudo Mateo*). A continuación, en el registro superior izquierdo, se representa la escena de la Visitación, donde María e Isabel se funden en un desigual abrazo, pues la primera es ligeramente más alta que la segunda, como sucede en las pinturas murales de Puig-reig, con las que tantas veces se ha comparado el altar de Lluçà. El relato se completa, en la parte inferior de la calle izquierda, con el grupo de los Reyes Magos, que, como en el frontal de Avià, caminan rítmicamente formando una procesión que se dirige hacia la gigantesca imagen central de la *Maiestas Mariae* de la calle central, como si se tratase de una verdadera Epifanía. Sus figuras, coronadas, encarnan tipológicamente las tres edades del hombre –maduro, joven y anciano–, portan diferentes ofrendas –una vasija, un píxide y un cáliz–, y de entre ellos destaca el segundo personaje, el más joven (¿Gaspar?), que señala con su diestra al cielo, aludiendo a la visión de la estrella, como es habitual en el emergente drama litúrgico. Por último, en el registro inferior de la calle derecha, el recuadro de la Huida a Egipto, donde María cabalga de lado sobre una mula, abrazando al Niño contra sus mejillas, como si fuera una *Eleousa* bizantina, mientras que el anciano José, que viste túnica corta y bonete, los guía con un hatillo al hombro.

Desde un punto de vista técnico, habría que destacar el hecho de que muchos de los perfiles, pliegues y rasgos de las figuras están dibujados mediante incisiones sobre el yeso fresco, que después se pintan al temple, mientras que los fondos se cubren con hojas metálicas corladas que lamentablemente se han oxidado con el tiempo, de manera que estos han perdido el color dorado original, ciertos detalles ambientales o paisajísticos así como los *títuli* que dispuestos en vertical servían para identificar escenas y personajes. De ellos, actualmente solo es legible, con la ayuda de la luz ultravioleta, el relativo al recuadro de la Visitación, SALVTATIONE/ ELISABET, que Josep Gudiol ya publicó en 1929. Por otra parte, cabe señalar el uso de relieves de yeso para perfilar los compartimentos en los que está dividida la tabla, en los cuales se simulan engastes de piedras emulando el efecto de la orfebrería. Esa misma estética metálica anima el bastidor, donde se desarrolla un bestiario fantástico: en la orla supe-

rior, anfisbenas aladas y con patas, afrontadas en grupos de dos que se van encadenando, entrecruzan sus características dos cabezas tanto con el cuello como con la cola; mientras, en las cenefas laterales, anfisbenas-serpientes entrecruzan sus cuerpos formando rombos como sucedía en el arcosolio de Puig-reig. Por último, en la orla inferior del bastidor se presenta, sin embargo, una decoración pictórica de roleos rematados en hojas de palmetas.

Aunque los dos paramentos laterales pertenecen al mismo conjunto, su estética y estilo difieren, en cierta medida, de la del frontal. En primer lugar, en ellas no se han utilizado ni relieves de estuco ni hojas metálicas, sino simplemente pintura al temple. En segundo lugar, sus composiciones y figuras son más monumentales, de pliegues más blandos y orgánicos, que difieren de los angulosos paños del frontal. Por último, su paleta es muy brillante, con gran variedad de amarillos y azules, en los que se busca además blancas transparencias y las tonalidades de rodillas, antebrazos, vientres y carnaciones. Algunos autores han querido ver en ello una diferencia de manos, considerando el frontal más gótico –sobre todo por la presencia del cuadrilóbulo– y los laterales más fieles al estilo bizantinizante (Llarás 1984-1998). Quizás la diferencia estribe en que los laterales, tal y como sugieren A. Muñoz (1907, p. 107), Ch. Post (1930) y Rosa Alcoy (2005), parecen derivar de experiencias propias de la pintura monumental, de las que quizás hemos perdido testimonios en Cataluña. En todo caso, la iconografía de ambos paneles ha despertado siempre una gran curiosidad por parte de los historiadores, ya que estos suponen una puesta al día en Cataluña de una iconografía mariana de glorificación que entonces triunfaba en el norte de Europa. Así, el denominado *Pal·li de la Coronació de la Verge*, representa a María y a Cristo sedentes sobre sendos bancos con cojín, en el momento en el que el Hijo, con nimbo crucífero, alza su diestra para bendecirla mientras que con la otra le impone la corona de la realeza. La Virgen inclina con reverencia su cuerpo hacia Jesús y junta sus manos en una actitud devota que T. Vicens (1998-1999) ha leído como propia del lenguaje de la prestación del homenaje feudal de ciertos cartularios catalanes contemporáneos, como el *Liber Feudorum Maior* o el *Liber Feudorum Ceritaniae* (ca. 1192-1220). La escena se sitúa en el cielo, de ahí las líneas onduladas en azul que, en la parte superior, enmarcan la composición y se acompañan, a la izquierda, del epígrafe REGINA CELORVM, y, a la derecha, de la oración I(e) H(su)S XP(isto)S D(omi)N(v)S NO(ste)R. Cabe recordar que el tema de la Coronación de la Virgen tiene sus precedentes en el gótico francés, donde se encuentran representaciones como la del portal occidental de la catedral de Senlis (ca. 1170), en el que una María coronada es bendecida por Cristo.

Por su parte, el panel lateral derecho, conocido como *Pal·li dels Set Dóns de l'Esperit Sant*, denota igualmente un conocimiento de las novedades de la iconografía nórdica. Siguiendo el esquema de dos personajes sedentes sobre bancos con cojín, el apóstol Juan se representa, a la izquierda y en tres cuartos, mostrando una cartela que dice IOH(anne)S AP(osto)



Altar de Lluçà: lateral derecho (MEV 10). © Museu Episcopal de Vic, fotógrafo: Joan M. Díaz

LV(s); mientras que María, frontal y grávida, aparece rodeada de los Siete Dones del Espíritu Santo. Aunque se ha especulado sobre la comparencia conjunta de las figuras de Juan y María, queriendo ligarla con la visión de la *Mulier amicta sole* del Apocalipsis 12 (Trens 1946), parece más razonable explicarla a partir de las palabras de Cristo en la Cruz en las que presenta respectivamente a la Virgen y a Juan como madre e hijo (Jn. 19, 26-27), lo que convierte al Evangelista en protector de María y a esta en madre espiritual de la Iglesia (Hidrio 1995). Así aparecían ambos en el *Hortus Deliciarum* (ca. 1185) o en el más cercano frontal de Baltarga (MNAC 15804) (ca. 1196-1210). No obstante, lo más excepcional de la composición de Lluçà es la original presentación de la figura de María como verdadera personificación de la Sabiduría, pues bajo el epígrafe SEPTEM DONA S(an)C(t)I SPI[RITVS], ella aparece literalmente "adornada" de los Siete Dones del Espíritu Santo representados a través de blancas palomas encerradas en clipeos: la de la Sabiduría, que vuela sobre su cabeza para tocarla, imprime su nombre sobre su nimbo –S(piri)T(u)S SAPIE(n)CIE–, mientras que las otras seis, acompañadas de *tituli*, se proyectan sobre su cuerpo a través de rayos que recuerdan la escena del Pentecostés. A la izquierda, se encuentra la Inteligencia –I(n)TELLECTVS–, el Consejo –CO(n)SSILII– y la Fortaleza –FORTITUDINIS–, mientras que, a la derecha, se sitúa la Ciencia –SCIE(n)[TIAE]–, la Piedad –PIET[ATIS]– y el Temor de Dios: TIM[ORIS]. Tal y como ha señalado G. Hidrio (1995), la imagen de María con los Siete Dones del Espíritu Santo deriva de una larga tradición textual e iconográfica que, por el hecho de ser aquella la morada donde el Verbo se hacía carne, la comparaba con la casa de la Sabiduría edificada sobre siete columnas del Antiguo Testamento (Prov. 8, 1). Así,



Altar de Lluçà: lateral izquierdo (MEV 11). © Museu Episcopal de Vic, fotógrafo: Joan M. Díaz

lo hacía explícito, por ejemplo, un manuscrito de la segunda mitad del siglo XII, procedente de la abadía de Santa Maria de Ripoll, sobre las *Advocaciones de la Virgen* (Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, Ms. Ripoll 193, fols., 6r-7r), en el que refiere a ella como "Casa de siete columnas rellena de los Siete Dones del Espíritu", así como el Tabernáculo iluminado de siete candelabros que representan los Siete Dones del Espíritu: "*Septem candelabra in tabernaculo Septem fuit dona sancti spiritus quibus repleta fuit beata virgo*" (f. 26v). Dichas metáforas se hacen especialmente explícitas en las vidrieras de la catedral de Notre-Dame de Chartres, tanto en la *Belle Verrrière* del transepto sur, de mediados del siglo XII, donde María aparece como *Sedes Sapientiae* y Tabernáculo, como en la del muro norte de la nave (1205-1220), en la que esta se figura rodeada de medallones radiantes con los Dones del Espíritu. Existen, sin embargo, otros paralelos para la figuración, que han sido invocados por diferentes autores, como el del *antependium* de Santa Walpurgis de Soest (ca. 1170) (Westfälisches Landesmuseum, Münster), donde María aparece igualmente rodeada de los Dones del Espíritu. Por otra parte, la peculiar figuración del lateral de Lluçà, en la que se combina la gravedad de María, la Sabiduría y los Dones, ha querido justificarse en relación con los oficios de Vísperas cantados entre el 17 y 23 de diciembre, en relación con la festividad del *Dies Marie* (18 de diciembre), en los que todos estos temas eran celebrados con la interpretación de las siete antífonas "O" (Hidigo 1995).

No obstante, el complejo programa iconográfico del conjunto de Lluçà, es susceptible de una interpretación global en relación con la intención que parece animar todas sus representaciones, cual es la glorificación y exaltación de María. Hasta ahora los autores no han subrayado suficiente-



mente la importancia de las advocaciones de los altares de la cabecera de la iglesia así como el posible transfondo litúrgico en relación con los usos de las canónicas agustinianas. Así, mientras que el ábside principal, del que con toda probabilidad procede el altar de Lluçà, estaba dedicado a la Asunción de María, los absidiolos lo estaban a san Juan y san Miguel. De esta manera, el evidente protagonismo de Juan en el lateral izquierdo y de María en todo el conjunto coinciden con las advocaciones principales de la cabecera del templo. Por otra parte, no hay que olvidar, tal y como recordaba T. Vicens (1998-1999), que desde mediados del siglo XII era habitual encontrarse tanto los temas de *Maria-Sponsa Christi* como de su Coronación en relación con la escena y la liturgia de la Dormición, tal y como se constata en el mosaico de Santa Maria in Trastevere (1143), el tímpano de Cabestany, la fachada occidental de Senlis o, en particular, en el Salterio de la condesa Jeanne de Flandes (ca. 1170) (Paris, BNF, Ms. Lat., 238, f. 62v), donde los gestos de Cristo y María anuncian la composición del tema en Lluçà. En este sentido triunfante y glorificador, en el que María se presenta como Iglesia, habría que entender, pues, en el frontal, tanto la mención a la grana-da, símbolo de la comunidad cristiana de creyentes, como a la serpiente del pecado, en su papel de Nueva Eva. Todo ello vendría reforzado por los rituales de la Asunción de la Virgen que tendrían lugar en el propio altar, pues como comunidad agustiniana de la sede vicense celebrarían, como en esta, su vigilia y fiesta litúrgica (15 de agosto) así como posiblemente, siguiendo los usos de l'Estany, bajo cuya protección se encontraban desde 1192, la representación dramática de la Asunción, que precisamente concluía con un canto de claras resonancias iconográficas en relación con la escena de los laterales: *(N)on est hic, ascendit ad celi culmina, super angelorum celica regnans agmina* (No está aquí, ha subido al cielo, donde reina sobre los ejércitos celestiales de los ángeles) (*Liber processionarius monasterii Stagnensis*, MEV, ms. 118, fols. 156-160).

Desde un enfoque similar debería matizarse la debatida filiación estilística y cronología del altar de Lluçà. Las piezas podrían haberse realizado después de 1200, tras la donación de Blanca de Lluçà, o como prefiere parte de los autores, entre 1210 y 1236, cuando la canónica parece resultar más beneficiada en la documentación. En todo caso, habría que rechazar fechas demasiado tardías que se han sugerido para la pieza como 1230-1260, pues resultaría lógico que el altar se hubiese implementado poco después de la finalización de las obras de iglesia y claustro (ca. 1200). Tal y como señala Rosa Alcoy (2005), el estilo del conjunto es una versión catalana del arte 1200 con claras deudas del arte septentrional europeo, en la que confluirían aportaciones del primer gótico francés y novedades del arte de los orfebres y esmaltadores del Mosa y la Renania. Dicho estilo cuaja posiblemente en la comarca de Osona a partir de 1200-1210 en los conjuntos de Lluçà –probablemente concluido en la segunda década del siglo XIII–, así como en el más tardío de las pinturas de Sant Cristòfol de la Castanya (MEV 17145). En todo caso, los

tres maestros activos en el altar lluçanés –frontal, laterales y cruz– conformarían el núcleo del denominado taller de Lluçà o del Lluçanès, cuya interpretación del arte 1200 difiere de la de otros obradores de pintura sobre tabla que, en cierta medida, lo anteceden, como el del maestro Alexander, y el maestro de Avià o incluso el de las pinturas murales de Puig-reig, pues en estos la recepción de las fórmulas bizantinas y del arte cruzado es menos mediatizada y, por lo tanto, más directa. No obstante, resultan obvios los contactos, desde un punto de vista del repertorio –anfisbena, escena de la Visitación–, entre el maestro de la tabla del frontal de Lluçà y las pinturas de Puig-reig, que posiblemente indiquen una cercanía cronológica entre ambos. Por otra parte, el impacto del altar de Lluçà permite, en cierta medida, delimitar los agentes involucrados en la obra: mientras que en el frontal de Solanllong (Ripollès) se encuentra una recepción de las fórmulas del maestro del frontal de Lluçà, las pinturas de Sant Pau de Casserres o el denominado Frontal de los Arcángeles, ambos posteriores a 1220-1225, se encuadrarían en la línea del autor que intervino en la cruz pintada que posiblemente formaba parte del altar. A su vez, las pinturas de Sant Cristòfol de la Castanya, posiblemente realizadas hacia 1230, aúnan el estilo monumental de los laterales (María), con el más gracioso y miniatúresco de la cruz (ángeles).

En todo caso, el taller de Lluçà denota una cultura libresco excepcional, que habría que entender bajo la directa protección de la canónica agustiniana de Lluçà y sus homólogas de l'Estany y la catedral de Vic, proclives a los debates teológicos del norte de Europa y sus novedades iconográficas. Cabe recordar, que la doctrina de los Siete Dones del Espíritu Santo, más allá de sus resonancias marianas, desde las obras de Rupert de Deutz y Hugo de San Víctor, formaba parte de la teología moral, pues se consideraba a estos aliados de las Siete Virtudes en su lucha contra los Siete Vicios. Se trataba, así, de un tema propio del aprendizaje escolar, que Teófilo no había dudado en incorporar en su célebre tratado, *De diversis artibus* (III, Prólogo), para demostrar precisamente cómo el hombre estaba hecho a imagen de Dios y en qué medida el artista podía llegar a recuperar la gracia divina.

Texto: MACG - Fotos: MEV

### 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. 11; AINAUD DE LASARTE, J., 1989a, pp. 101-102; ALCOY I PEDRÓS, R., 1987; ALCOY I PEDRÓS, R. 1993-1994; ALCOY I PEDRÓS, R., 2005; AZCÁRATE RISTORI, J. M., 1974, p. 77; BRAUN, J., 1924, p. 111; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2009c, 286-287; CARBONELL I ESTELLER, E., 1974-1975, II, pp. 17-18; CARBONELL-LAMOTHE, Y., 1974; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, II, pp. 278-286; COOK, W. W. S., 1960, p. 21; COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., 1950, p. 221; COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., 1980, pp. 148-152; DALMASES I BALANÀ, N. de. y JOSÉ I PITARCH, A., 1985, p. 200; DURLIAT, M., 1961, p. 10;

FOLCH I TORRES, J., 1956, p. 169; GÓMEZ MUNTANÉ, M. C. y MASSIP BONET, F., 1986, pp. 111-122; GROS I PUJOL, M. dels S., 1991b, pp. 56-59; GUDIOL I CUNILL, J., 1904; GUDIOL I CUNILL, J., 1912-1914a; GUDIOL I CUNILL, J., 1929, pp. 174-188; GUDIOL RICART, J., 1956; GUDIOL RICART, J., 1974, p. 77; HIDIGO, G., 1995; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1960-1961, II, p. 245; MORGADES I GILL, J., 1893, p. 74, núms. 4, 10, 11; MORGAN, N., 1996; MUÑOZ, A., 1907, pp. 19, 22-23; POST, C. R., 1930-1966, I, pp. 255-257, 286-288; PUIGGARÍ, J., 1888, pp. 107-109; RICHERT, G., 1926, pp. 34-35; SUREDA I PONS, J., 1981a, p. 362; TRENS I RIBAS, M., 1947, p. 75; TRULLÉN I THOMAS, J. M., 2003a, pp. 103-104; VICENS I SOLER, T., 1998-1999, pp. 112-127; YARZA LUACES, J., 1979, p. 306.

#### CRUZ DE LLUÇÀ

Tradicionalmente se ha atribuido también al monasterio de Santa María de Lluçà una cruz que se conserva en el Museu Episcopal de Vic (n. 1610), donde ingresó antes de 1898. La pieza original, de 0,88 x 0,65 m, realizada en madera de pino y pintada al temple, consta de tres piezas –travesaño y brazos– ensamblados, a los que una abusiva restauración añadió unos remates cuadrangulares en cada uno de los extremos así como una base con pie propia de una cruz procesional. La obra presenta la particularidad de estar pintada por ambas caras por el mismo tema: Cristo clavado en la cruz sobre un fondo rojo en el que corren dos estrechas

líneas paralelas en amarillo. En la cara anterior –la mejor conservada– se representa así, bajo el epígrafe IHS, un Cristo, con barba, semidesnudo, que se cubre con un largo *perizonium* de color verde, anudado a la izquierda y animado por una serie de puntos blancos. Su rostro, ladeado, con sus grandes ojos abiertos, destaca sobre un nimbo crucífero amarillo y se enmarca con una larga cabellera que cae hasta los brazos. Si bien el tema aparece frecuentemente en los manuscritos litúrgicos del *scriptorium* de Vic del siglo XII (MEV, Ms. 15, f. 8v) para ilustrar el prefacio del canon de Misa, su delicada y fina factura, así como el hecho de entrecruzar las piernas para clavar los pies en un solo clavo –parte restaurada con restitución cromática– denota una cronología avanzada, en pleno siglo XIII. Por lo que respecta a la parte peor conservada, el dorso, se aprecia todavía el fondo pictórico superior, con restos del epígrafe (IH) así como los perfiles del nimbo, brazos y cabellera. De ello puede deducirse que ambas imágenes eran gemelas y que, por lo tanto, su duplicidad, aunque extraña, podría justificarse por un uso procesional del objeto.

Desde un punto de vista tipológico, resulta difícil clasificar la pieza, pues en el arte catalán las cruces suelen llevar un crucificado en madera en el anverso y una decoración pintada en el reverso presidida por la representación del *Agnus Dei* (Cruz de Bagergue, ca. 1200). En este caso nos encontramos

Cruz de Lluçà: anverso. © Museu Episcopal de Vic, fotógrafo: Joan M. Díaz



Cruz de Lluçà: reverso, detalle del rostro de Cristo. Foto: MACG





ante un Cristo vivo y pintado, más propio de la tradición de la pintura toscana, si bien la pérdida de los extremos de la cruz nos impide profundizar en este aspecto. No sabemos tampoco, si la pieza podría acercarse a la tipología de otras cruces pintadas de altar catalanas, como es el caso de la conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, que se ha atribuido a un taller de Urgell o de Andorra de la segunda mitad del siglo XIII. En ella se representa un verdadero Calvario, con la inclusión de Juan y María en los extremos de los brazos y las figuras del Sol y la Luna en el remate superior (W.W.S. Cook, J. Gudiol i Ricart 1980, p. 154, fig. 176).

Aunque la cruz ha estado un tanto apartada de la discusión historiográfica sobre el denominado taller de Lluçà, quizás pueda dar en el futuro alguna clave significativa sobre el proceso de su formación y desarrollo en las tierras de Osona, el Lluçanés y el Berguedà. Si la cruz perteneciese al conjunto original del altar principal de la canónica, esta sería posiblemente obra de un tercer maestro formado en esa misma tradición local del arte 1200 catalán con aportaciones nórdicas que caracterizaba a los autores del frontal y los laterales. Su ejecución podría ser contemporánea a la realización del resto de las piezas, por lo que entonces se trataría de un miembro más del taller activo probablemente en la segunda década del siglo XIII, quien más tarde ejecutaría obras como las pinturas de Sant Pau de Casserres y el Frontal de los Arcángeles (MNAC 3913). No obstante, cabría plantear la hipótesis de que esta última pieza, cuya procedencia nadie ha sabido determinar hasta ahora, hubiese sido realizada conjuntamente con la cruz para Santa Maria de Lluçà, dada la semejanza entre ambas así como el hecho de que en la iglesia había un absidiolo dedicado a san Miguel, cuya leyenda es la protagonista del citado frontal. Ello daría a la denominación "taller de Lluçà" un importante valor formativo enclavado en la canónica, que habría sido determinante en la evolución de la pintura en dicho territorio entre los años 1210 y 1230.

Texto: MACG - Fotos: MEV

### Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, II, pp. 277-278; COOK, W. W. S., 1960, pp. 20-21; COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., 1950; COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., 1980, p. 150; GROS I PUJOL, M., 1991b, pp. 60-61; GUDIOL RICART, J., 1956.

### CANDELABRO DE ALTAR

Se trata de un candelabro de altar procedente de la iglesia de Santa Maria de Lluçà, conservado en el Museu Episcopal de Vic (MEV 611), donde ingresó antes de 1893. Realizado en hierro forjado, la pieza es de pequeñas dimensiones –24,5 x 12,5 cm–, pues su destino era el de servir para la iluminación del altar, donde este tipo de objetos se colocaban sobre ambos lados de la mesa. Consta de un sencillito trípode de pies



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

laminados, sobre el que se alza un tallo decorado con dos nudos bulbiformes que se va estrechando en forma de punta. La pieza no ha llegado entera hasta nosotros, pues carece del platillo que recogía la cera en la parte superior así como del revestimiento dorado o policromado que cubría toda su superficie. De hecho, tal y como señala Lluïsa Amenós (2003), estos objetos eran una réplica de ejemplares más preciosos, elaborados con piedras preciosas y esmaltes. Por su tipología, la pieza podría corresponder al momento de la realización de las obras de la iglesia y la subsiguiente decoración de los altares, entre finales del siglo XII e inicios del siglo XIII.

Texto: MACG

### Bibliografía

AMENÓS MARTÍNEZ, M. L., 2003, p. 302; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, II, pp. 276-277; MORGADES I GILI, J., 1983, p. 273.

### PUERTA HERRADA

La actual fachada occidental de la iglesia de Santa Maria de Lluçà, que deriva de las reformas que sufrió el templo a partir de 1661, bajo los auspicios del vicario Josep Gonfau, conserva la antigua puerta herrada, que fue remontada allí, según consta en el tercio superior del batiente, en el año

1694. Esta mantiene la característica decoración de hierro forjado formando volutas que se dispone, de manera ordenada y sistemática, en cinco registros horizontales por cada hoja. Cabe señalar, sin embargo, que los tallos superiores e inferior dibujan una composición diferente que tiene su origen en la citada reforma de 1694, que supuso un aumento en la alzada de los batientes que fue aprovechada para insertar, en el cenit, los dos rótulos de plancha recortada con el anagrama de AVE MARIA.

Lluïsa Amenós (2009) ha encuadrado el tipo de decoración de Lluçà dentro del denominado "Grupo A", al que pertenecerían también las puertas de Sant Esteve de Ramells (Solsonès) (Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, n. inv. 650) y Santa Maria de Covet, esta última realizada probablemente en el momento de la escultura de la fachada, es decir, entre 1150 y 1160. Todas ellas se caracterizan por dividir la decoración a través de tallos horizontales, conformados por tres estrías, que ostentan en sus extremos la cabeza de un reptil vista desde arriba y trabajada a cincel. Por su parte, de cada uno de esos cinco tallos horizontales surgen, por cada hoja, tres volutas arriba y abajo, cuya espiral se carga hasta entre tres y cuatro veces sobre sí misma para acabar en una cabeza de ave. Estas destacan por sus marcados rasgos faciales, de líneas cinceladas, un pico largo y corvo, así como por el ojo insinuado por el clavo de cabeza esférica que sirve para sujetar el herraje a la madera.

Este tipo de guarnición de hierro se caracteriza por su elevado nivel técnico, en el que las cintas de hierro son continuas y mantienen un acanalado uniforme y homogéneo. De la misma manera, las espirales, realizadas con plantilla, están armoniosamente trabajadas y calculadas, así como los motivos zoomórficos, en los que se cincelan ciertos detalles anatómicos. Lluïsa Amenós (2009) no duda en proponer, siguiendo la cronología del resto del grupo, una fecha para las puertas de Santa Maria de Lluçà cercana a la finalización del templo, hacia el año 1185.

Texto y foto: MACG



Detalle de la puerta herrada

#### Bibliografía

AMENÓS MARTÍNEZ, M. L., 2009, pp. 65-68; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, II, pp. 274-275.

## Iglesia de Sant Climent de la Riba

SANT CLIMENT DE LA RIBA se encuentra al Noroeste del término de Lluçà, sobre el torrente Merlès. Se accede al edificio por la carretera BV-4341 en dirección a Gironella. Una vez superado el puente del torrente, seguimos por un camino paralelo asfaltado en el que, a mano derecha, una pista en dirección a la masía Vilartimó nos conducirá hasta la iglesia.

Sant Climent perteneció al antiguo término del castillo de Lluçà, documentado en el acta de consagración de Santa Maria de Lluçà (año 905). La iglesia fue entregada como dote nupcial a Guisla de Lluçà (fallecida en 1026), hija de

Sunifred I y esposa del vizconde Bernat I de Conflent, y la heredó su hijo Ermengol, obispo de Urgell; a su muerte fue adquirida por Sunifred II de Lluçà en 1037. En el siglo XII los señores de Lluçà la cedieron al priorato homónimo de Lluçà. En 1878 dejó de ser sufragánea para convertirse en parroquia rural. Actualmente no se celebra culto puesto que la cubierta se encuentra completamente destruida.

Los restos de Sant Climent corresponden a un edificio de nave única, con un acceso de medio punto abierto en el muro oeste, que se remata por una destrozada espadaña de dos ojos, bajo la que se abre una aspillera de medio punto.





Vista general

En el muro norte se observan tres tipos de aparejo: el de la mitad inferior formado por pequeños sillares colocados en hileras regulares y unidos con abundante argamasa, acusando una factura de inicios del siglo XI; el siguiente tramo lo constituyen tres hileras regulares de piedras más grandes unidas con menos argamasa, correspondientes, tal vez, a una reconstrucción del siglo XII que también habría afectado a la fachada oeste; las hileras superiores son fruto de la intervención del siglo XVII, cuando se prolongó la nave hacia oriente recortando el ábside original, se elevaron los muros y se construyó una capilla al Sureste. En los años sesenta la iglesia todavía se conservaba casi intacta, pero la bóveda acabó cediendo y actualmente es imposible acceder al interior del templo.

Texto y foto: MLQR

#### Bibliografía

MASRAMON I NOGLIERA, R., 1990, p. 54.

## Iglesia de Sant Cristòfol de Borrassers

LA IGLESIA DE SANT CRISTÒFOL se localiza en el sector septentrional del término de Lluçà, entre las ramblas de Lluçà y Gavarresa. El acceso al edificio se realiza por una pista que nace entre los km 6 y 7 de la carretera BV-4341, muy cerca del núcleo de Santa Eulàlia de Puig-oriol.

Sant Cristòfol estaba situada en el antiguo término del castillo de Lluçà, documentado en el acta de consagración de Santa María de Lluçà (año 905). La primera noticia de la iglesia la encontramos en el testamento de Sunifred de Lluçà (988), en el que se menciona una *domum Sancti Christofori* si-

tuada entre las ramblas de Lluçà y la Gavarresa. La siguiente noticia data del año 1062, cuando aparece citada como parroquia, aunque en realidad era sufragánea de Santa María. Tal vez por entonces fue reconstruida, como casi todas las iglesias de Osona existentes en el siglo X. En el siglo XVIII, después de muchas peticiones de ampliación del templo por parte de los obispos, se procedió a la construcción de una nueva iglesia, reaprovechando parte de los materiales constructivos del edificio románico. Aunque actualmente no hay viviendas a su alrededor, en el siglo XVIII el número de feligreses y de casas que dependían de esta iglesia rural justificaban la creación de un nuevo templo. En 1878 Sant Cristòfol se convirtió en sufragánea de la nueva parroquia de Santa Eulàlia de Puig-oriol. Actualmente se celebra culto solo una vez al año.

De la iglesia románica restan algunos fragmentos de muro, situados en la capilla suroriental. Los sillares reaprovechados son de pequeño tamaño, solamente desbastados y unidos con mortero de cal, según la técnica propia de finales del siglo XI y principios del XII.

Texto y foto: MLQR

Capilla suroriental



#### Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA 1984-1998, II, p. 290; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1974b, pp. 217-222.



## *Iglesia de Sant Pere del Grau (o de Torroella)*

LA IGLESIA DE SANT PERE se encuentra localizada junto a la masía del Grau, en el extremo meridional del término de Lluçà. Su acceso se realiza por una pista indicada que nace entre los km 33-34 de la carretera C-154, muy cerca del pueblo de Prats de Lluçanès.

Sant Pere del Grau perteneció al antiguo término del castillo de Lluçà que, junto a la masía de Torroella, aparece documentado en el acta de consagración de la iglesia de Santa Maria de Lluçà, datada en el año 905. Otra masía importante de la zona era la del Grau, documentada en 1174, lo que explica la duplicidad de apelativos de esta capilla. Cabe decir que en la Baja Edad Media el lugar de Torroella se encontraba mucho más poblado que ahora, como lo demuestra el gran número de masías existentes.

Sant Pere fue sufragánea de Santa Maria de Lluçà, como un gran número de capillas del término, hasta la primera mitad del siglo XII que adquirió plenas funciones parroquiales (como se detalla en una lista de parroquias del obispado anterior a 1154) debido, sin duda, al importante número de habitantes de la zona. Sin embargo, debido al radical descen-

so demográfico causado por la Peste Negra, acabó perdiendo las funciones parroquiales, que jamás recuperó. Una visita pastoral del siglo XVII confirma que Sant Pere dependía de Santa Maria y a finales del siglo XIX quedó como una capilla rural vinculada a la masía vecina. En la actualidad goza de un muy buen estado de conservación, hecho que permite la celebración del culto en ocasiones especiales.

El edificio románico ha sido muy modificado con el paso del tiempo. Su aspecto actual es el de una capilla de una nave, rematada por un ábside cuadrado, y cubierta con una bóveda de cañón apuntado. Solamente los muros norte y sur corresponden a la fábrica románica, con un aparejo de pequeños sillares desbastados y colocados regularmente. En el exterior aún quedan restos de revoque, mientras que el interior aparece completamente estucado. El ábside cuadrado no es el primitivo, y la fachada occidental fue completamente modificada a principios del siglo XX en estilo neorrománico. En dicha fachada se encuentra el acceso, de medio punto, un óculo y la espadaña de un solo ojo, además de una serie de arquillos que decoran el frontón.

*Vista general*





## PILA BAUTISMAL

En el interior de la capilla de Sant Pere se conserva una pila bautismal monolítica. El ejemplar se conserva integro, pero la piedra se encuentra muy deteriorada. Estructuralmente se trata de un gran vaso de sección circular (62 x 64 cm) apoyado sobre una columna de apenas 14 cm de altura. Su interior aparece liso y la única decoración existente se encuentra en su exterior, una banda en relieve que recorre todo el perímetro de la parte superior del vaso.

Pese a lo difícil que resulta su datación, J. Vigué y J. Sarri consideran que se trata de un ejemplar de la segunda mitad del siglo XII. En todo caso, hay que relacionar esta pila con otras muy similares de la comarca de Osona, como la de Sant Genís sa Devesa (Sant Bartomeu del Grau) o la de Sant Salvador de Serradellops (Oristà), ambas conservadas fuera de su contexto.



*Pila bautismal*

## LIPSANOTECA DE ALABASTRO

En el Museu Episcopal de Vic se conserva una lipsanoteca de alabastro procedente de esta capilla (MEV 3964). Se trata de un ejemplar de una sola pieza vaciada en forma de arqueta (10 x 11,3 x 8,8 cm) sobre cuatro pies cúbicos. En la cara frontal se abre una ventana cuadrangular con una tapa que se ha conservado fracturada.

En esta caja de reliquias se hicieron numerosas inscripciones (incisas), actualmente poco visibles, tal vez a causa de la extrema solubilidad del material en contacto con el agua, que quizá pudo entrar en el templo en momentos de abandono.



*Lipsanoteca.* © Museu Episcopal de Vic. Fotógrafo: Joan M. Díaz

Historiográficamente se considera que este ejemplar forma parte de un conjunto de siete lipsanotecas: una de procedencia desconocida (MEV 9737); otra del monasterio de Santa Maria de Lillet (Museu Comarcal de Manresa), aunque morfológicamente no es comparable; y cuatro más, de procedencia desconocida, conservadas en el Museu Marés de Barcelona. Todas son de alabastro y, a excepción de la de Lillet, todas tienen una estructura de sarcófago con el depósito tapado por una lápida encajada. Aunque en algunos casos el parecido entre los ejemplares es muy acentuado, sería arriesgado pensar que todas proceden de un mismo taller. Según J. Barrachina puede ser que únicamente los dos ejemplares del MEV sean procedentes de la Cataluña Central.

Gudiol i Cunill descifró las catorce firmas: ANSVLFVS ME COMPARAVIT (la más marcada), GVUITARDVS, WILIELMVS, GALIN, ET AMATGO, ATTO, ARNALVS, DVRANDVS, BONOFILIO, OLIBA, ISARN; ERMEMIR, GITARDUS I ADAM. La inscripción de ANSVLFVS ME COMPARAVIT indicaría quién sufragó los costes del objeto y de las reliquias que contenía, mientras que las otras firmas corresponderían a actores y testigos del acta de consagración, como también ocurre en el caso de la tapa de reconditorio de altar de Sant Julià de Vilatorça (MEV 9737). Cronológicamente, por el tipo de inscripciones y por la naturaleza de los antropónimos, Gudiol la situó en la primera mitad del siglo XI.

Texto y fotos: MLQR

*Bibliografía*

ALAVEDRA I INVERS, S., 1979, II, pp. 65-69; BARRACHINA I NAVARRO, J., 2003b, p. 254; BASTARDES I PARERA, R., 1989b; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, II, pp. 286-288, XXII, pp. 251-252; GUDIOL I CUNILL, J., 1906.

## Iglesia de Sant Quirze de la Tordelespar

LA CAPILLA DE SANT QUIRZE aparece aislada, entre las ramblas de Merlès y Lluçanès en el sector septentrional del término de Lluçà. El acceso se realiza por la carretera BP-4654 en dirección Berga; pasada la localidad de Alpens, en el km 15, sale una pista que lleva a Santa Eulàlia de Puig-oriol y a algunas masías como el Graell, aunque Sant Quirze no aparece indicado. Por otra parte, desde el núcleo de Santa Eulàlia de Puig-oriol existe una pista indicada que también lleva a Sant Quirze desde el Sur, pero el recorrido resulta más largo.

Sant Quirze estaba situado en el antiguo término del castillo de Lluçà, en el lugar de Tordelespar, junto a la masía homónima (*ipsam turrem de Parra*), como lo demuestra el acta de consagración de Santa Maria de Lluçà fechada en el 905. Sin embargo, la iglesia de Sant Quirze no aparecerá documentada hasta el último cuarto del siglo XII (1171), como parte de una donación al monasterio de Santa Maria de Lluçà.

Se celebraba en ella culto semanal a cargo de los canónigos de Lluçà, pero nunca fue ni parroquia ni sufragánea, aunque poseía una cierta autonomía. De hecho, en el siglo XIV el prior de Lluçà tuvo que recordar a los habitantes de Tordelespar que Sant Quirze no podía ejercer determinadas funciones sin su consentimiento. Finalmente se llegó a un acuerdo por el que la capilla conservó sus fuentes bautismales y un pequeño cementerio para los más desfavorecidos.

Por una visita pastoral de 1626 se sabe que la iglesia ya estaba en ruinas, situación que remedió, en 1648, Antoni Tordelespar, que la reedificó cambiando la orientación de Norte a Sur, y conservando el ábside románico como una capilla lateral. Desde entonces la capilla fue usada exclusivamente por la familia de la masía de la Tor. Un siglo más tarde fue nuevamente restaurada y consolidada, pero actualmente se encuentra en un estado de ruina total, ya que la bóveda de la nave del siglo XVII se ha venido abajo. Del

edificio románico del siglo XII solamente perdura el antiguo ábside, posteriormente reaprovechado como capilla lateral. Se trata de un cuerpo semicircular construido con grandes sillares desiguales, apenas desbastados y colocados de manera regular. Dicho ábside se cubre con una bóveda de cuarto de esfera que apoya sobre una sencilla cornisa, aunque desde el exterior la estructura se oculta bajo la vegetación.

En el centro del ábside se abre un estrecho vano de medio punto y doble derrame. Al exterior ofrece un aspecto muy peculiar, ya que se ornamentó con dos rudimentarias arquivoltas: la externa formada por cinco dovelas alargadas y la interna, por dos pequeñas dovelas que sustentan una piedra monolítica arqueada.

El interior estuvo estucado y pintado, aunque actualmente son pocos los restos que han permanecido fijados al muro. Por otra parte, el único elemento destacable de su interior es la cornisa que recorre el perímetro semicircular a la altura de la ventana. El ábside formaba parte de un edificio de nave única, la tipología más común en las capillas rurales de la zona.

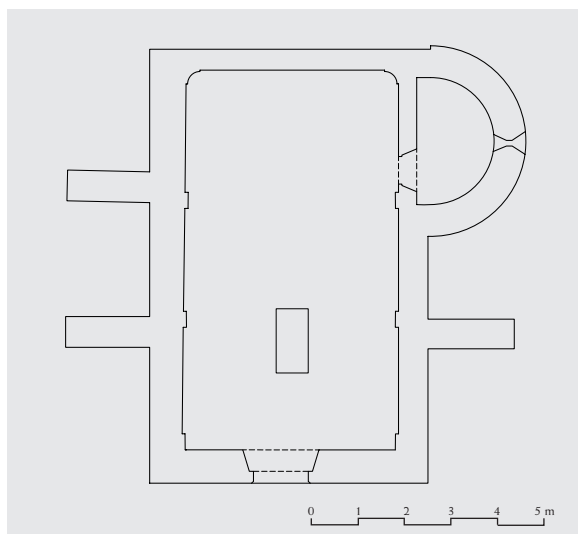
Otro elemento que tal vez fue aprovechado del templo románico –además de los sillares reutilizados para los muros de la nueva nave– es la espadaña de la fachada meridional. Se trata de un campanario de pared de pequeñas dimensiones con dos arcos, parecido a las espadañas de otras capillas rurales de Osona, como la de la vecina Sant Climent de la Riba.

Texto y foto: MLQR - Plano: LHI

### Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, II, pp. 288-289; PLADEVALL I FONT, A., 1972j.

Planta



Exterior del ábside





## Iglesia de Santa Eulàlia de Puig-oriol

LA POBLACIÓN DE SANTA EULÀLIA DE PUIG-ORIOI se encuentra emplazada en el centro oriental del término de Lluçà. La actual localidad se formó junto a la iglesia del siglo XIX, construida a pocos kilómetros de la vieja parroquia. A los restos de la iglesia románica de Santa Eulalia se llega por una pista que lleva al cementerio, situado en el km 9,5 de la carretera BV-4341.

La iglesia se encontraba en el antiguo término del castillo de Lluçà, documentado en el 905 en el acta de consagración de Santa Maria de Lluçà, a la que el obispo otorgó los derechos eclesiásticos de la sufragánea de Santa Eulàlia (*el villare Puigoriol cum ipsa sufraganiola*). Este primer templo muy probablemente fue renovado en los siglos XI-XII, como casi todas las iglesias altomedievales de Osona. En 1435 la iglesia fue reconstruida, probablemente a causa de los terremotos de 1428. Cuando el núcleo de población aumentó, a lo largo del siglo XVIII, fue necesaria la construcción de una nueva iglesia de mayor capacidad (1855), edificio que a la postre se convertiría en parroquia independiente en 1878.

Los restos de la iglesia románica forman parte del edificio de 1435 reconvertido en una capilla cementerial. La historiografía considera románico el muro oeste, formado por un aparejo de sillares de tamaños heterogéneos, desbastados y dispuesto de manera irregular. La puerta y el cuerpo superior del muro son de factura posterior.

Texto y foto: MLQR



Vista general

### Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, II, pp. 290-291.