

SANT SADURNÍ D'OSORMORT

El municipio de Sant Sadurní d'Osormort se localiza en la parte oriental de la comarca de Osona, asentado en el valle de la rambla Major (antes de Osor, de donde se genera el nombre del término). Históricamente tuvo de un poblamiento diseminado, dependiente del término del castillo de Sant Llorenç, transformado posteriormente en priorato canonical. En su término municipal se ubica la iglesia actualmente homónima de Sant Sadurní d'Osormort, cercana a la masía Masferrer. Otro conjunto de dicho municipio está constituido por Sant Feliu de Planeses, que también perteneció a la antigua demarcación parroquial y señorial de Sant Llorenç o de Meda, de la que hay noticias en 970; actualmente depende también de la parroquia de Sant Sadurní d'Osormort.

Se accede a Sant Sadurní desde la carretera C-25 (conocida como Eix Transversal), en el tramo que desde Vic conduce hasta Girona, en concreto desde la salida 194. Para tomar, a partir de este punto, la carretera BV-5201 que conduce a la iglesia en un breve recorrido de 1 km aproximadamente.

Iglesia de Sant Sadurní

LA IGLESIA se encontraba en el antiguo término del castillo de Sant Llorenç, sustituido más tarde por el de Meda, en el lugar de Planeses. Desde su origen tuvo función parroquial, que ha conservado a lo largo del tiempo hasta nuestros días. La iglesia ha sido identificada con la que, con el nombre de Planeses, se cita en una donación de tierras a la catedral de Vic por un tal Avirons y su esposa en el año 937. Después aparece en una lista de parroquias del obispado de Vic, entre los años 1025 y 1050; y en otra lista de 1154 es citada como sufragánea de la canónica osonense de Sant Llorenç del Munt (Sant Julià de Vilatorrada), a la cual debió de unirse hacia 1140. En 1330 el obispo Galceran Sacosta le dedicó una vista pastoral como parroquia de la diócesis de Vic, a pesar de que siguió manteniendo una cierta dependencia respecto de Sant Llorenç, por lo menos hasta comienzos del siglo XVII. Su estructura se vio afectada por los movimientos sísmicos de principios del XV. En la Edad Media fue objeto de reformas, especialmente en el siglo XVIII, e incendiada en 1936. Fue restaurada en 1960 por el Servicio de la Diputación de Barcelona, bajo la dirección del arquitecto Camil Pallàs.

Se trata de una iglesia de nave única, cubierta con bóveda de cañón, y un único ábside. En la parte occidental se sitúa el cuerpo del campanario asentado sobre un pórtico. Esta planta fue modificada con dos añadidos: una capilla de planta rectangular en el lado norte, y otra en el sur, eliminada en la restauración de 1960. Si bien el acceso actual se efectúa a través de la puerta situada en la fachada occidental, es probable que tuviera su acceso original por el lado sur, donde se sitúa el espacio bautismal. Tiene ventanas de medio punto abocinadas, una en el eje del ábside y las restantes en el muro meridional.

El aparejo es pequeño y ligeramente regular, de piedra rojiza local. Los muros son lisos y seguidos, bajo la cornisa, por arquerías, visibles en el lado sur y parcialmente conservadas en el lado norte, mientras que en el ábside se agrupan de cinco en cinco separadas por lesenas. Hay restos del mortero original en las juntas, muy rico en cal. En el campanario se mantiene la regularidad y carácter unitario del material, si bien la parte superior fue reconstruida en el siglo XV tras haberse derrumbado con los terremotos. El campanario es de planta cuadrada, compuesto por tres niveles, abiertos el primero con ventanas geminadas bajo un friso en esquinilla, a excepción de la cara oriental que se abre con una aspillera. Este sistema debía de repetirse en los niveles superiores, aunque resultó transformado por la reconstrucción del siglo XV.

El tratamiento plástico permite fechar la obra hacia finales del siglo XI, como ejemplo modesto propio de un medio rural, con recursos habituales en el llamado primer románico meridional. Sin embargo, el campanario se ha situado a inicios del siglo XII, como un añadido que quizás se aplicó poco después de haberse completado la parte original de la iglesia. Poco después se abordaría la campaña pictórica, que constituye, sin duda, el elemento más importante del conjunto.

En 1915, el rector de la parroquia mossèn Gaspar Puigneró i Bofill descubrió las pinturas románicas de la iglesia. Tras reconocer restos de policromía en el ábside, y con el consentimiento del rector Joan Sobirana, retiró la capa de mortero que los cubría. De esta manera las pinturas vieron la luz, aunque en estado precario, ya que habían sido picadas para que el enfoscado agarrase sobre la superficie del muro y por la acción de humedades. En 1916, la Junta de Museus encargó copias de las pinturas a Joan Vallhonrat i Sadurní.

Durante la Guerra Civil, un incendio en el altar barroco que las cubría hizo que estas sufriesen daños. Así, tras una intervención restauradora en el taller de Ramon Gudiol, los frescos fueron trasladados en 1941 al Museu Episcopal de Vic.

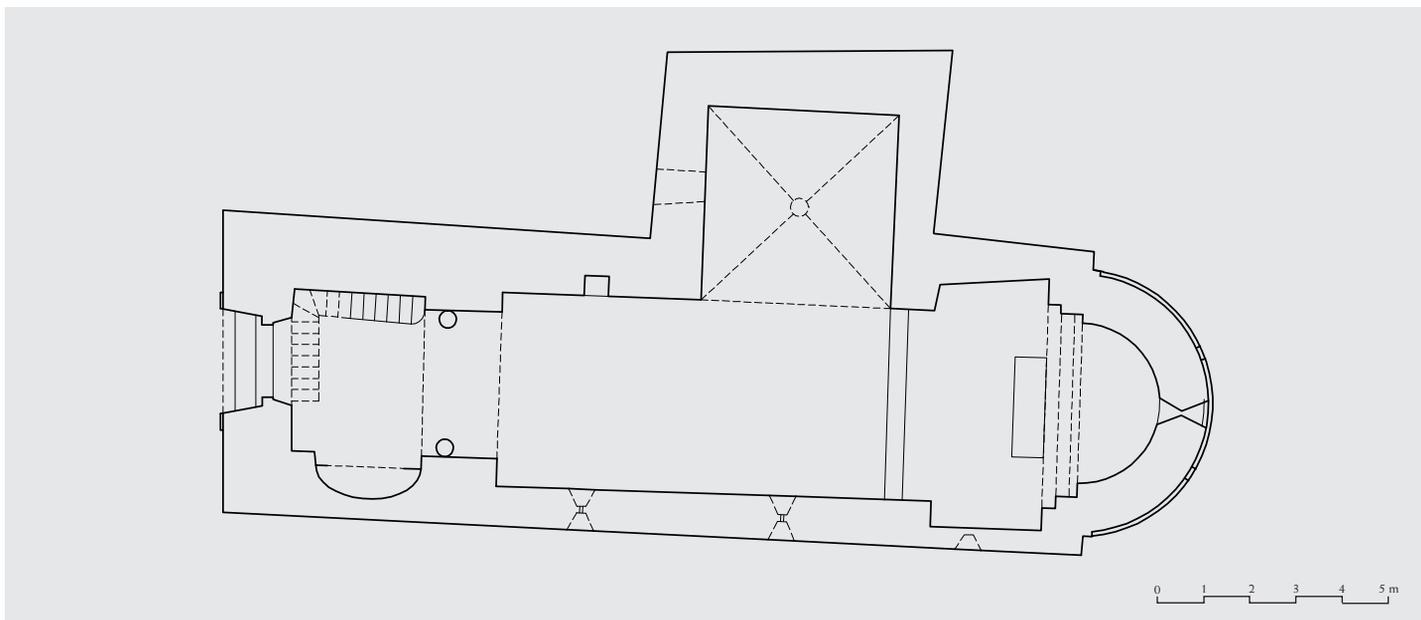
Las pinturas de Osormort encabezan el grupo pictórico al que dan nombre, un conjunto de pinturas románicas catalanas progresivamente descubierto en los primeros años del siglo XX y englobado bajo el título de círculo de Osormort. Dicho círculo artístico reunió las pinturas halladas en las iglesias de Sant Sadurní de Osormort, Sant Martí del Brull, Sant Joan de Bellcaire, Sant Esteve de Maranyà y Sant Pere de Navata. Estas últimas fueron añadidas al grupo por Joan Ainaud de Lasarte, a quien siguieron otros investigadores como Joaquín Dols i Rusiñol, Eduard Carbonell i Esteller y Xavier Barral i Altet, aunque la cuestión no fuera aceptada por todos. Existen otros dos ciclos más de pintura mural que igualmente han sido vinculados a este círculo: Sant Esteve de Canapost y Sant Miquel de Cruïlles. Pero de igual forma a como sucedió con Navata, algunos estudiosos no

los consideran parte del círculo de Osormort. Entre ellos se encuentran Santiago Alcolea, Joan Sureda i Pons, Josep Gudiol i Ricart, Àurea de la Morena y Xavier Barral i Altet. Un último ciclo mural vinculado con este grupo estilístico es Sant Martí Sescorts, enclavado en la comarca de Osona.

La vinculación establecida desde un primer momento entre los diversos ciclos pictóricos catalanes fue ganando en complejidad e interés a medida que fueron surgiendo a la luz nuevos conjuntos murales. De esta forma, ni siquiera el catálogo de obras de dicho círculo se ha definido de una manera clara hasta hace pocos años ya que, como acabamos de ver, existían divergencias entre los historiadores que han tratado el tema. En la década de los sesenta, la complejidad planteada se hizo aún mayor con la aparición de las pinturas murales de la iglesia de los Santos Julián y Basilisa de Bagüés, en Zaragoza. Efectivamente, existe una fuerte vinculación estilística de estos ciclos murales catalanes y las pinturas zaragozanas, a las que más recientemente se añadieron pinturas de la iglesia baja del monasterio de San Juan de la Peña.

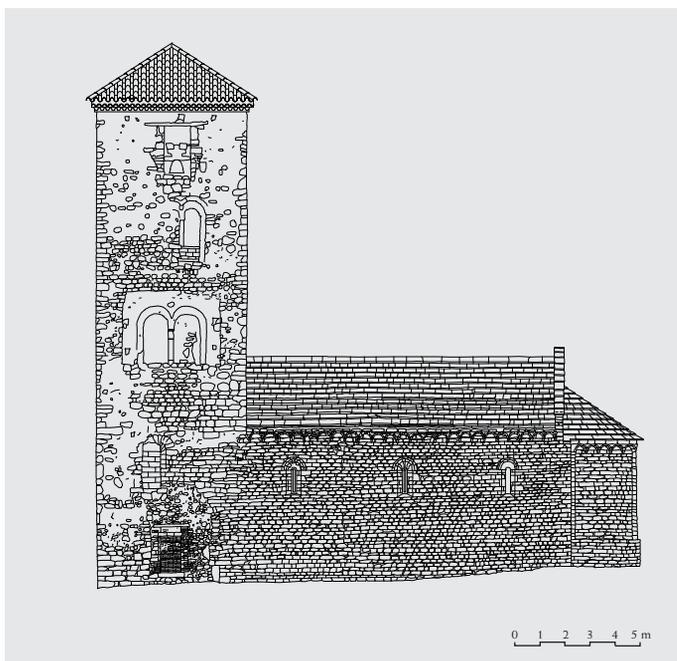
Vista general



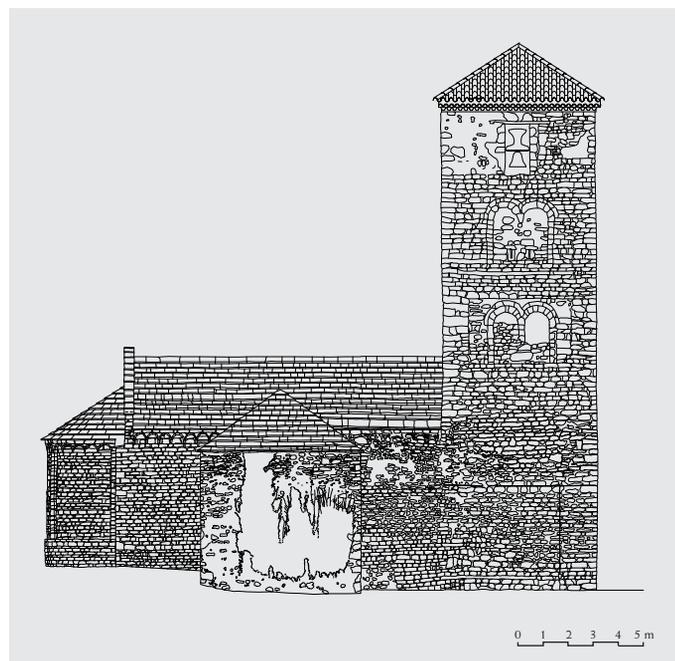


Planta

Alzado sur

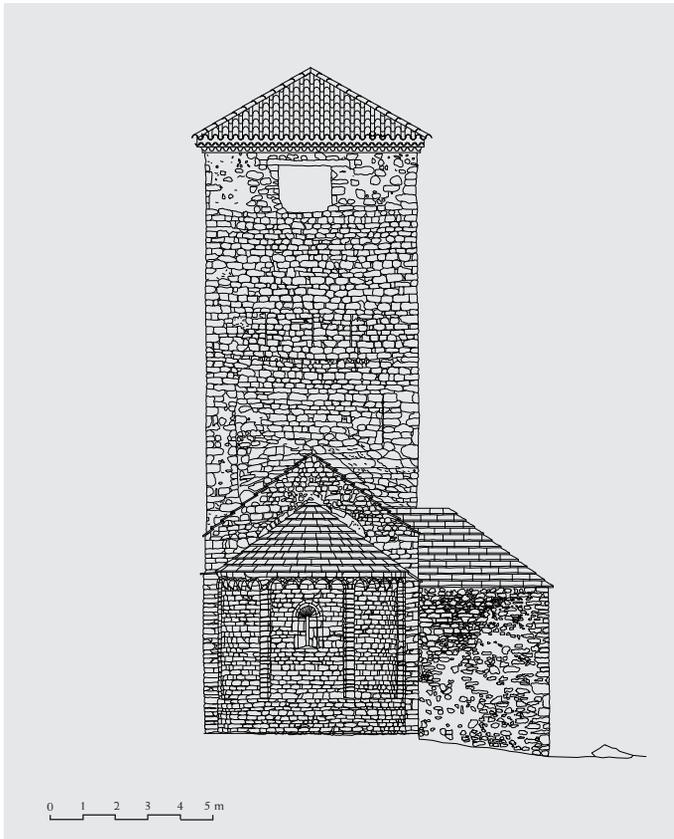


Alzado norte



El nexo común que establece la vinculación de estos conjuntos murales fue la pintura y miniatura francesas del entorno del Poitou. Fueron Josep Pijoan y Josep Gudiol i Ricart quienes propusieron por vez primera la dependencia formal de las pinturas del círculo respecto a las poitevinas. En esta publicación se alude a las pinturas de la cripta de Saint-Savin como otra obra a tener en cuenta para una aproximación estilística. Según dichos autores, la filiación venía dada por un contacto directo entre el taller de Saint-Savin y nuestras pinturas, aunque excluyeron la identificación de

los mismos pintores en la ejecución de las obras francesas y catalanas. El mismo Josep Gudiol, esta vez junto a Walter W. S. Cook, volvió a manifestarse de acuerdo con las afirmaciones anteriores, además de proponer el apelativo de maestro de Osormort para el pintor que ejecutó los frescos catalanes. En 1955, apareció una publicación francesa donde Tony Sauvel, advertido por M. Fr. Eygun, habló de la dependencia estilística de los frescos catalanes respecto de los poitevinos, a propósito de las similitudes entre las miniaturas de la *Vida de Santa Radegunda* y las pinturas de Sant Joan de Bellcaire. En



Alzado este

otro estudio publicado en el país vecino se volvió a poner de manifiesto el parentesco entre el círculo de Osormort y las pinturas de la cripta de Saint-Savin y las miniaturas de la *Vita Radegundis*, presentando al maestro de Osormort como un pintor formado al lado de quien realizó los frescos de la citada cripta. De igual forma, Eduard Junyent estableció el parentesco catalán con las pinturas de la cripta poitevina y con la tradición de los miniaturistas de Poitiers. Jean Porcher estableció una relación de parentesco entre la pintura del Poitou y la de Cataluña, justificando la afinidad a través de la cuestión estilística y la iconográfica. Por su parte, Joan Ainaud y A. Held atribuyeron al maestro de Osormort la realización de las pinturas de Osormort, Bellcaire, el Brull y Maranyà, acercándolo también estilísticamente a las ya citadas pinturas de la cripta y miniaturas poitevinas. Los últimos estudios al respecto plantean una relación más estrecha entre los conjuntos del círculo de Osormort, la cripta de Saint-Savin-sur-Gartempe y las miniaturas del manuscrito de la *Vita Radegundis*. Para los frescos aragoneses de los Santos Julián y Basilisa de Bagüés, en cambio, habría que tomar como paralelo más cercano las pinturas de la nave de la abadía benedictina de Saint-Savin; las pinturas de su cripta se encontrarían más próximas a los fragmentos murales conservados del monasterio de San Juan de la Peña, en Huesca, que cuentan con cronología más temprana que el grupo aragonés y el catalán. Entre las pinturas catalanas y aragonesas se plantean vínculos,



Cabecera

tanto en el plano formal como en el iconográfico, aunque no exentos de divergencias propias de una diferente ejecución entre ellos, aún perteneciendo todos a un mismo concepto pictórico, no fueron realizados por los mismos artífices.

De las pinturas de Sant Sadurní d'Osormort, tan solo han llegado hasta nosotros las correspondientes a la zona del ábside. El hemicíclo presenta un deterioro que impide ver claramente su figuración, a pesar de que debió de contar con una *Maiestas Mariae* con el Niño rodeada por el Tetramorfos, ya que en tiempos hubo una inscripción que hacía referencia al tema: ...GO MARIA. Bajo esta *Maiestas*, en el registro superior, se representó a los doce apóstoles en dos grupos de seis, llevando en sus manos una palma o un libro. Aparecen de dos en dos y en actitud de diálogo. De igual modo dicha representación aparece en la iglesia zaragozana de los Santos Julián y Basilia de Bagüés o en Sant Esteve de Maranyà. Todos los apóstoles van nimbados y están de pie, descalzos, sobre una figuración de la tierra con pequeños matorrales. Visten túnicas talares, con cuellos cuadrados y anchas mangas con puños manifiestamente marcados. Sobre las túnicas llevan mantos. Encima de la cabeza del primer apóstol junto a la ventana del ábside, en el lado de la epístola, podía leerse IACOB, lo cual hace suponer que, como otras muchas veces sucede, los apóstoles estuviesen identificados a través de inscripciones.

Bajo el colegio apostólico otro registro pictórico muestra un ciclo de Creación y Pecado Original, con escenas que no responden a una secuencia continuada, aunque casi todas ellas con inscripciones que ayudan a su comprensión. Comenzando la lectura por la izquierda, el primer episodio corresponde a la Creación del hombre. Dios, de pie, con vestimentas talares y nimbo crucífero, se sitúa a la izquierda de la composición y frente a Él, la figura de Adán, desnudo y con las piernas flexionadas. Del primero surgen tres rayos que llegan hasta los ojos, oídos y boca del segundo, otorgándole así los sentidos fundamentales: ...et inspiravit in faciem eius spiraculum vitae, et factus est homo in animam viventem (Gen. 2, 7). Asimismo, la representación viene acompañada por una inscripción aclaratoria: ...AVIT DOMINVS HOMINEN DE LIMO TERRE ET INSPIRAVIT IN FACIEM EIVS. Esta escena es infrecuente en los ciclos del Génesis. Aun así, podemos apreciarla en las miniaturas del *Hortus Deliciarum*, donde aparecen los tres rayos divinos que dan vida al primer hombre. Otra manera de representar este episodio, tal y como vemos en los mosaicos de San Marcos de Venecia, es a través de una pequeña figurilla alada que simboliza el alma de Adán. La representación del aliento divino de Osormort recibió el influjo de las pinturas de Saint-Jean-Baptiste de Château-Gontier, vinculado a la escuela poitevina.

Sigue el relato veterotestamentario con el episodio pictórico de la introducción de Adán en el Paraíso (VBI DOMINVS MISIT ADAM IN PARADISO). Dios lo toma por los hombros y lo hace pasar a través de una especie de puerta, manifestación simplista de la muralla con las doce puertas que protege el jardín del Edén (Ap. 21,12). Luego se representó a Adán en



Pinturas del ábside en el MEV. © Museu Episcopal de Vic, fotógrafo: Francesc Tena

un lugar rodeado de vegetación. Le sucede la representación del Pecado Original donde encontramos la figura de Eva. La creación de esta no fue representada, así que el personaje hace acto de presencia por primera vez, centrando la escena. La serpiente, enroscada en un árbol y con el fruto del pecado en la boca, mira hacia Eva quien, con su mano derecha, sostiene un pequeño fruto que lleva a su boca, y con la otra ofrece el tentador bocado a Adán. La inscripción que acompañaba la escena rezaba VBI DIABOLUS TENTAVIT ADAM. Entre estos dos últimos personajes vemos un árbol de cuyo tronco surgen unas ramas que al final muestran unos característicos frutos u hojas en forma de hongo. Cierra el ciclo una escena que trata de la reprobación de Dios a Adán y Eva. El primero surge del ángulo superior derecho, dirigiéndose hacia la zona inferior, donde hoy no se aprecia nada, pero en el momento de su des-

cubrimiento todavía podían reconocerse las figuras de Adán y Eva. La inscripción aludía al episodio: *VBI DIXIT DOMINVS AT ADAM VBI ES / VBI ABSCONDERVNT ADAM ET EVA*. Bajo este último registro veterotestamentario existía una franja de unos 70 cm, de color negruzco, hoy desaparecida. Cabe señalar que en el intradós de la ventana axial, y en la parte exterior del arco triunfal, se desarrollaron decoraciones vegetales consistentes en tallos de formas redondeadas con hojas.

Debido al incendio, es necesario ser sumamente cauto a la hora de afrontar el análisis formal, ya que la falta de documentación sobre el proceso de arrancado y recuperación de las pinturas impide reconocer los daños provocados por el fuego, o las posibles modificaciones que pudieran haberse realizado sobre la superficie original. La técnica empleada fue el *fresco secco* y los colores utilizados el negro, blanco, ocre y almagre, y los que se extraen de la mezcla de éstos. Desde un punto de vista estilístico, las cabezas y rasgos faciales responden a una casi total uniformidad entre el registro superior y el inferior. Se realizaron de tres cuartos —a excepción del de Adán introducido en el Paraíso—, y sesgados en su parte exterior con una línea recta, de manera muy característica en los conjuntos del círculo de Osormort. De igual modo, vemos en la mejilla la distintiva mancha roja, existente también en la escuela poitevina. Por lo que respecta al tratamiento del cuerpo, hay representaciones de algunos personajes desnudos, lo cual nos permite observar el concepto anatómico del taller. Adán aparece representado en tres ocasiones y Eva en una. La ejecución del desnudo es muy convencional, aunque a ella escapa un intento de naturalismo morfológico ya que, además de la más común representación del pecho de Eva, también se pintó el vello púbico de ambos personajes, cuestión menos frecuente. También se detallaron las uñas de los pies y manos de casi todos los personajes. Por lo que se refiere al modo de resolver la anatomía, el pintor lo solucionó de manera esquemática, a través de cuerpos nada armónicos, y desproporcionados en sus medidas. Las costillas, tobillos, músculos de las piernas, pecho y abdomen, y el resto de las articulaciones, se resolvieron a través de trazos más oscuros. Las piernas de Adán son demasiado largas en relación con el tronco; las manos y pies son grandes y toscos, hasta el punto de que estos últimos más bien parecen figuras geométricas. En las escenas de la Creación e Introducción en el Paraíso hay perspectiva jerárquica, como manifiesta la mayor dimensión de la figura de Dios. No obstante, tal intención plantea aquí dudas, ya que la disparidad de tamaños es cuestión que podría responder a una mala ejecución. Otro rasgo a destacar es el característico “vientre en almendra”, uno de los elementos definitorios de la pintura francesa del Poitou y que aquí se hace aún más evidente.

En cuanto a las vestimentas, se acusa un fuerte esquematismo. La estructura principal de los pliegues se señaló mediante líneas negras y una serie de trazos blancos discontinuos. Esta tendencia a la simplicidad se manifiesta en menor grado en las vestimentas de los apóstoles que en las de Dios. Las de

este último se componen de túnica y manto rectos en su zona inferior, sin la práctica existencia de pliegues que pudieran crear la sensación de movimiento. Los ropajes de los apóstoles, sin llegar al extremo contrario, se alejan de la tosquedad de los anteriores, y muestran movimiento en las telas con mayor calidad en los pliegues de los mantos. Por otro lado, destaca la especie de fajín que cubre el abdomen de los apóstoles en el registro superior, así como los puños que vemos también en muchos de ellos y que se representaron muy abultados, de forma pareja a como se realizó en otros conjuntos pictóricos catalanes pertenecientes al círculo de Osormort.

Tanto en uno como en otro registro, la tierra corre longitudinalmente a lo largo de la escena. Presenta dos bandas de distinto color, con pequeños matojos que ofrecen cierto aire realista. La vegetación es más patente en el registro inferior. Los árboles se componen de un tronco en el que, en su zona superior, surgen las ramas que recuerdan a una palmera, aunque el tipo de hojas es distinto. Destaca el situado entre Adán y Eva, en el episodio del Pecado Original, por configurarse en una especie de árbol que aparece igualmente en la pintura del Poitou. El resto del fondo de las escenas pictóricas es monocromo y carece de representaciones alusivas a espacios concretos, tratándose de una manera totalmente neutra.

A pesar de las leves divergencias vistas en la factura de las vestimentas o el cabello de algunos personajes, nos encontramos ante un ciclo pictórico de una absoluta uniformidad en cuanto a su estilo se refiere. Debiéramos pensar en un único pintor o bien un pequeño taller cohesionado formalmente. La homogeneidad pictórica que se manifiesta en todo el ábside de Sant Sadurní de Osormort nos lleva a pensar en un trabajo realizado por un pequeño taller compuesto por dos o tres pintores, uno de ellos pintaba mientras uno o dos ayudantes preparaban el muro y los pigmentos, en un sistema de trabajo habitual entre maestro y aprendices. Si se hubiese conservado pintura en el resto de la iglesia, podríamos comprobar si el mismo pintor fue el encargado de toda la decoración o bien si alguno de sus ayudantes pudo haber pintado otras partes de los muros. No hay que olvidar que el resto del templo pudo haber ido igualmente decorado. No se trata de un templo de grandes dimensiones pero según el modo de trabajo del pintor románico se hace difícil pensar que un solo artista realizase toda la pintura mural de la iglesia.

Como venimos insistiendo desde los párrafos dedicados a la historiografía, estilísticamente las pinturas de la parroquia de Osormort dependen de las realizadas en el Poitou entre finales del siglo XI y las primeras décadas del XII. Dicha vinculación se extendió, a través de toda una serie de conjuntos pictóricos, por Cataluña y Aragón, llegando a extenderse vínculos hasta Galicia, en las pinturas de San Martiño de Mondoñedo en Foz (Lugo). En el caso de los conjuntos catalanes y aragoneses, la influencia llegaría a la Península a través de dos ramas correspondientes con ambos grupos. El carácter itinerante del pintor románico es ya conocido por todos y la necesidad de realizar la pintura mural *in situ* les



Registro superior. © Museu Episcopal de Vic, fotógrafo: Francesc Tena

Registro inferior. © Museu Episcopal de Vic, fotógrafo: Francesc Tena



abocó a desplazarse constantemente para realizar su trabajo. Del mismo modo que la influencia pictórica poitevina es indudable, tampoco puede ponerse en duda el hecho de que estamos ante el trabajo de varios talleres pictóricos. Los ciclos murales de uno y otro territorio plantean vínculos estilísticos tan estrechos que nos impiden concebirlos por separado, si bien es cierto que tienen en común su herencia pictórica, los conjuntos aragoneses y catalanes no comparten una misma

autoría pictórica. La influencia poitevina es más patente en las pinturas de la iglesia baja de San Juan de la Peña, donde encontramos una vinculación formal más estrecha con lo francés y, en particular, con la cripta de Saint-Savin. Para el caso catalán, los conjuntos murales más cercanos en lo estilístico a lo francés son los de Girona, siendo Sant Esteve de Maranyà el más cercano. A medida que vamos aproximándonos hacia la provincia de Barcelona el estilo poitevino



Detalle de la introducción de Adán en el Paraíso. © Museu Episcopal de Vic, fotógrafo: Gabriel Salvans



Detalle del Pecado Original. © Museu Episcopal de Vic, fotógrafo: Joan M. Díaz

se va difuminando, perdiendo su afinidad y ganando en personalidad pictórica, aunque también cierta rudeza. En este sentido Osormort presenta una mayor calidad que el Brull o Sant Martí de Sescorts, siendo ambos dependientes estilísticamente de Osormort. Es interesante resaltar el posible papel jugado por las vías medievales que, unido a las conclusiones que nos ofrece el estudio formal, puede proporcionarnos un posible itinerario para la introducción de la influencia pictórica francesa en tierras catalanas.

Desde nuestra perspectiva y teniendo en cuenta la ausencia de noticias documentales al respecto, es sumamente complicado dar una respuesta al porqué de la relación establecida entre el Poitou y Cataluña y Aragón. Cuando nos adentramos en la pintura mural de época románica, tanto en Cataluña como en Aragón no solo encontramos relaciones con Francia, sino que también hay que mirar hacia Italia, con la influencia ejercida sobre un importante conjunto de ciclos pictóricos englobados bajo el apelativo de círculo de Pedret, estableciéndose así las tres grandes líneas de interpretación estilística de nuestra pintura románica entre lo francés, lo italiano y las corrientes locales, en todos los casos interactuando. Muy al contrario de lo que se pensó en fechas posteriores, dicho momento fue un período floreciente y renovador en muchos aspectos, además de propenso a las interrelaciones artísticas. Por lo que afecta a las conexiones entre el Poitou y la Península, cabe señalar que estas fueron estrechas durante el Medievo, no solo desde lo artístico, sino también desde el punto de vista político, social y religioso. De hecho, esta mezcla de relaciones político-religiosas fue la que llevó

a interpretar las pinturas de San Juan de la Peña desde la influencia de Cluny y en concreto desde el conjunto de Berzé-la-Ville, un modo de pintar muy diferente del que se practicó en el Poitou. En este caso, la interpretación del arte a partir de un factor histórico como era la supuesta dependencia eclesiástica del monasterio de San Juan de la Peña respecto de la abadía cluniacense, llevó a una errónea adscripción estilística de sus pinturas que en realidad dependen de los círculos poitevinos y que, por tanto, debemos relacionar con las pinturas de Osormort, que aquí nos ocupan.

Respecto a la cronología, historiográficamente se han barajado diversas hipótesis para Sant Sadurní d'Osormort, que van desde finales del siglo XI a mediados del XIII. Tal abanico temporal manifiesta la extrema dificultad existente a la hora de datar pintura románica. Dificultad debida a la carencia de documentación y otras pruebas fehacientes que ayuden en la tarea. Estas razones llevan a impedir la precisión cronológica en la datación de la pintura románica, salvo raras excepciones, obviamente. Para el caso de las pinturas de Sant Sadurní d'Osormort contamos con unas fechas *post quem*, es decir dichas pinturas no pudieron realizarse con anterioridad a las poitevinas, de las que dependen formalmente. Así, las pinturas peninsulares deben comenzar a datarse a partir del primer cuarto del siglo XII, momento en el que todavía se estaban pintando algunos de los ciclos franceses. Teniendo en cuenta que los conjuntos murales gerundenses debieron ser los primeros en realizarse, es probable que la iglesia de Sant Esteve de Maranyà se pintase hacia la década de 1130 y de manera sucesiva el resto de conjuntos. De este modo, el ciclo

de Sant Sadurní d'Osormort se realizaría, con probabilidad, hacia mediados del siglo XII.

Texto: GFS - Fotos y planos: YDS

Bibliografía

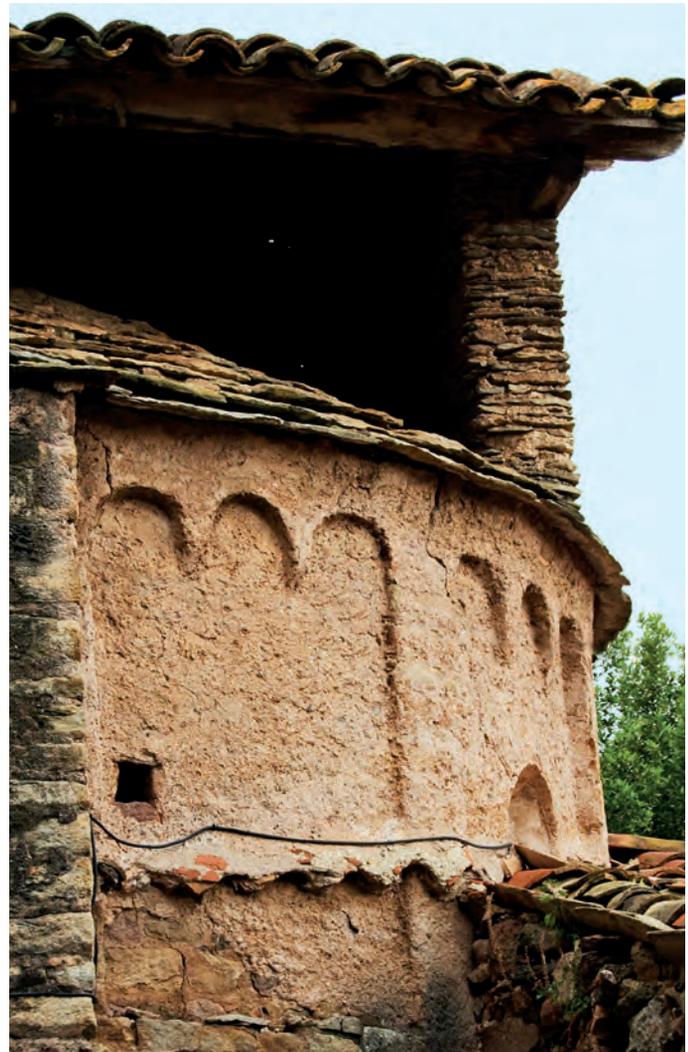
AINAUD DE LASARTE, J., 1957; AINAUD DE LASARTE, J., 1962d; AINAUD DE LASARTE, J., 1962e; AINAUD DE LASARTE, J., 1964; AINAUD DE LASARTE, J., 1967; AINAUD DE LASARTE, J., 1989a; AINAUD DE LASARTE, J., 1994b; AINAUD DE LASARTE, J. y HELD, A., 1963; ALCOLEA I GIL, S. y SUREDA I PONS, J., 1975; BARRAL I ALTET, X., 1998; CARBONELL I ESTELLER, E., 1975; CARBONELL I ESTELLER, E., 1976; CARBONELL I ESTELLER, E., 1981; CARBONELL I ESTELLER, E., 1984; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2011c; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, III, pp. 519-527, XXII, pp. 129-132; COOK, W.

W. S., 1929; COOK, W. W. S., 1956; COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., 1980; DALMASES I BALANÀ, N. de y JOSÉ I PITARCH, A., 1986; DOLS I RUSIÑOL, J., 1972; EYGLIN, F., 1965; FERNÁNDEZ SOMOZA, G., 2001; FERNÁNDEZ SOMOZA, G., 2002; FERNÁNDEZ SOMOZA, G., 2004; FERNÁNDEZ SOMOZA, G., 2007; GUARDIA PONS, M., CAMPS I SÒRIA, J. y LORÉS I OTZET, I., 1993; GUDIOL I CUNILL, J., 1909e; GUDIOL I CUNILL, J., 1915d; GUDIOL I CUNILL, J., 1915-1917b; GUDIOL I CUNILL, J., 1927; GUDIOL RICART, J., 1954; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1960-1961; MARTORELL I TRABAL, F. y PUIG I CADAVALCH, J., 1927-1931; NOVES PINTURES MURALS, 1909-1910; OURSEL, R., 1980; PASCUAL I RODRÍGUEZ, V. y RIAL I CARBONELL, R., 1992; PIJOAN I SOTERAS, J. y GUDIOL RICART, J., 1948; PORCHER, J., 1950; PUIG I CADAVALCH, J., 1915-1920b; PUIG I CADAVALCH, J., FALGUERA, A. de y GODAY, J., 1909-1918; SAINT-GIRMIEU, C., 1973; SANTIAGO FERNÁNDEZ, J. de, 2003; SALIVEL, T., 1955; SUREDA I PONS, J., 1981a; SUREDA I PONS, J., 1984; SUREDA I PONS, J., 1985; TRULLÉN I THOMÀS, J. M., 2003g; WETTSTEIN, J., 1971; YARZA LUACES, J., 1980.

Iglesia de Sant Feliu de Planeses

LA IGLESIA DE SANT FELIU se halla dentro del antiguo término jurisdiccional del castillo de Sant Llorenç –documentado desde el año 881–, en el lugar conocido como Planeses. Este topónimo consta por vez primera a mediados del siglo X (953) en un documento de cesión de diversos bienes situados en *Planezas* de la condesa de Pallars Goldregot a Sant Pere de Vic. La primera mención específica de la iglesia se halla en el testamento de Sunifred, archilevita de Vic, señor de Vilagelans y castellano de los castillos de Sant Llorenç y de Meda, otorgado en el año 1012: *et ipsum alode de Planitias, quod tenet Atone, iussit dare ad Sancti Felicis de Planicias* (y el alodio de Planeses, que tiene Ató, que sea dado a Sant Feliu de Planeses). No parece que en este momento, ni tampoco con posterioridad, esta iglesia gozara de las funciones de parroquia, estableciéndose desde un principio como sufragánea de la parroquia de Sant Sadurní d'Osormort, tal y como consta en el listado de parroquias de la diócesis de Vic (1025 y 1050). Con todo, al menos desde la primera mitad del siglo XII Sant Feliu de Planeses y también Sant Sadurní d'Osormort pasaron a la obediencia de la canónica agustiniana de Sant Llorenç del Munt. Esta sujeción, confirmada en el momento de la consagración de la canónica por parte del obispo de Vic Ramon Gausfred (1109-1146), parece que era vigente incluso antes de la consagración, de la que no conocemos la fecha precisa sino tan solo las fechas relativas al episcopado del citado obispo oficiante de la ceremonia. En el reconocimiento de los derechos de Sant Llorenç del Munt concedido por Dalmau archilevita de Vic en el año 1206 se ratifica que *nos omnes pariter tradimus, donamus atque concedimus [...] ecclesiam Sancti Saturnini de Osor, et ecclesia Sancti Felicis de Planiciis [...] Et est etiam manifestum quod ecclesia Sancti Laurentii ipsas ecclesias ante consecrationem et post consecrationem quieta longero tempo possedit* (todos nosotros de igual modo, entregamos, donamos y concedemos

Detalle del ábside





Puerta tapiada del muro meridional



Interior de la nave

[...] la iglesia de Sant Feliu de Ossen y la iglesia de Sant Feliu de Planeses [...] igualmente es manifiesto que la iglesia de Sant Llorenç poseía estas iglesias antes de la consagración y después de la consagración, pacíficamente desde hacía largo tiempo). Por lo tanto, cabe suponer que la dependencia de estas dos iglesias de la canónica agustiniana del Munt fue incluso anterior a la consagración, celebrada con anterioridad al año 1146.

Se trata de un templo compuesto por nave única litúrgicamente orientada. Consta actualmente de un ábside semicircular precedido de tramo recto y una portada abierta en el muro occidental. La nave se cubre con bóveda de cañón, mientras que el semicilindro absidal lo hace con bóveda de cuarto de esfera.

En el muro meridional todavía se conserva la puerta original de acceso al templo, que se organiza en torno a un arco de medio punto formado por grandes dovelas. Tanto la puerta como óculo que se hallan en la fachada occidental son fruto de una intervención moderna.

Asimismo, en el exterior del ábside observamos la presencia de una ornamentación compuesta por arquerías ciegas

ordenadas en grupos de tres delimitadas por sus correspondientes lesenas que, actualmente, se conservan bajo una capa de revoco.

Todo cuanto se observa en este edificio se relaciona con las constantes de la arquitectura de la primera mitad del siglo XI, definida por la presencia de unos edificios de nave única y ábside semicircular, con aparejo de disposición y morfología cada vez más regulares. Por otra parte, cabe añadir que se conserva todavía una pequeña pila bautismal de dimensiones muy modestas, y totalmente lisa, que podría pertenecer al mismo período de construcción de la iglesia románica.

Texto y fotos: LBR

Bibliografía

CAMPRUBÍ I DARNA, F., 1984; CATALUNYA ROMÁNICA, 1984-1998, pp. 527-528; GUDIOL I CUNILL, J., 1915a; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1945-1952, núm. 181; PLADEVALL I FONT, A., 1962a, p. 132; PLADEVALL I FONT, A., 1962b, pp. 168-171; PLADEVALL I FONT, A., 1976e.