

El Ábside de Sant Pere de Burgal - Agencia femenina en la imagen

Silke Engelhardt, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

En el marco de la tesis de máster "La agencia de las mujeres en el contexto de las fundaciones eclesiásticas en los condados catalanes (siglos IX-XII)", se han examinado los fueros eclesiásticos catalanes editados por Ramón Ordeig i Mata en los años 1993-2004. En el transcurso del trabajo sobre los documentos, la pintura del ábside que se presenta a continuación constituye una de las particularidades, ya que es la única representación de una condesa de este tipo que podría asociarse a una consagración eclesiástica del corpus analizado.

El románico catalán ha producido un fondo especialmente rico de pinturas absidales y murales, principalmente en la región pirenaica. Se conservan hoy en día debido a la dificultad de acceso a las iglesias. En las décadas de 1920 y 1930, muchas de estas pinturas murales fueron retiradas de las iglesias y recogidas en el Museo Nacional de Catalunya (MNAC), donde aún se conservan. Se trata de una de las mayores colecciones de pinturas murales románicas.¹ El fragmento de la pintura del ábside de la iglesia de Sant Pere de Burgal que se examinó -hoy expuesto en el MNAC- muestra a la condesa del Pallars Sobirà, Lluçia de la Marca (†1090). El documento editado del citado corpus menciona la participación de la Condesa en la consagración de la iglesia del monasterio de Santa Cecilia d'Elins en calidad de tutora del aún menor conde Ermengol IV de Urgell (†1092). En este documento, Lluçia es descrita como una mujer venerable y especialmente piadosa que además ostentaba la autoridad y la regencia sobre la ciudad de Elins. En esta época, Lluçia ya era viuda, pero durante su matrimonio con Artau I del Pallars Sobirà, había adquirido fama de gran piedad y generosidad a través de sus donaciones y apoyo a diversos lugares de culto, entre ellos el monasterio de Urgell. El papel de Lluçia como tutora del Conde de Urgell demuestra que su influencia política y su gran experiencia eran igualmente valoradas. Además del documento mencionado, el cuadro del apsis muestra el aprecio que la condesa recibió tras su muerte por parte de sus descendientes y contemporáneos. En el centro de la parte superior de los tres registros hay una *Maiestas Domini* flanqueada por las figuras de los profetas Isaías y Ezequiel. La composición se completa con los arcángeles Gabriel y Miguel. En el registro central, de izquierda a derecha, están un apóstol no identificado, Pedro, María, Juan el Bautista con el *Agnus Dei*, Pablo y Juan.

¹ CASTIÑEIRAS, Manuel/DURAN-PORTA, Joan, *El románico en las colecciones del MNAC*, Barcelona 2008.

En la parte inferior derecha, más o menos a la altura de los ojos del espectador, se ha conservado la representación de la Condesa. Los investigadores coinciden en que se trata de Lluçia.² A la derecha, a la altura de la cabeza de la mujer, aún se pueden ver los pálidos restos de la inscripción blanca que identifica a la condesa por su nombre: [LUZ]IA/COME/TESSA. La escritura blanca sobre fondo negro podría ser una referencia a la mencionada veneración de la condesa por parte de los contemporáneos y sus descendientes, ya que los nombres de los santos y profetas también se incorporan a la composición de esta manera. Lluçia también está a la altura del sacerdote durante la celebración de la misa y, a través de esta posición, participa en cierto modo en la Eucaristía y, con su presencia, anima a los fieles a recordarla. El cuadro está fechado en el reinado de los hijos de la condesa, el conde Artau II de Pallars (†1124) y el obispo Ot de Urgell (†1122). Se atribuye al ciclo del Mester de Pedret, que trabajó en la región entre 1080 y 1120. Dado que la citada iglesia no pasó a manos de la familia de los condes del Pallars Sobriá hasta 1094, el cuadro debió de ser realizado después de la muerte de Lluçia. Este fresco fue probablemente encargado por los hijos de la difunta condesa. La posición de la Condesa en el registro inferior del cuadro, a la altura de los ojos del sacerdote y al lado del altar, permite a la difunta participar en el servicio de cerca. CASTIÑEIRAS y CAMPS ven en la composición general una respuesta a la reforma gregoriana y sitúan el fresco en una serie de ciclos pictóricos bizantinos e italianos que también tienen como tema la colocación de los laicos en el registro inferior de un programa por lo demás sagrado.³ En el sentido de la reforma de finales del siglo XI, el programa iconográfico de los frescos pretendía expresar un recurso al origen de la iglesia en Roma. Especialmente las composiciones pictóricas de las iglesias de Burgal, Santa Maria d'Aneu y Sant Quirze de Pedret se ven en este contexto. Los frescos de Burgal se atribuyen al ciclo del Mester de Pedret, que trabajó en la región en el periodo comprendido entre 1080 y 1120.

² Ibid., S. 66; OLAÑETA, Juan Antonio, La representación de donantes y promotoras femeninas en el arte románico: estrategias, modelos y circunstancias., in: Fémimas - el protagonismo de la mujer en los siglos del románico, hg. v. Pedro Luis HUERTA HUERTA, Aguilar de Campoo (Palencia) 12020, S. 77-115. Amics de l'Art Romànic, Les esglésies romàniques des de Sant Pere del Burgal a la Vall d'Àsua, Barcelona 2008.

³ Ibid.