

Templos hermanos, espacios encontrados: la iglesia de Santa María de Vilamós (Valle de Arán) y la Pieve di San Giorgio a Brancoli (Lucca)

Thaïs Rodés de Sarrablo
Universidad de Navarra, Pamplona, España

Olimpia Niglio
Pontificia Facoltà Teologica "Marianum" ISSR, Vaticano, Italia

Abstract

This paper aims to establish a spatiotemporal connection and an intercultural and artistic dialogue, through a comparative analysis, focused on two natural and artistic heritage of great beauty and relevance around the Spanish and Italian religious architecture of the Middle Ages. This research analyzes the church of Santa María de Vilamós (Valle de Aran) and the Pieve di San Giorgio a Brancoli (Lucca), two examples of pure Alpine expression, whose geographical configuration has allowed them to await artistic and architectural riches of incalculable value with physiognomies native and singular, exalted and reflected in the Romanesque churches that make up the architectural heritage of the Valle de Arán and Lucca, respectively.

Keywords: Medieval religious architecture, Church of Santa María de Vilamós (Spain), Pieve di San Giorgio a Brancoli (Lucca)

1

Entre una verde alfombra de prados y abrigada por una solemne altiplanicie (1255 msnm), se erige la iglesia parroquial de Vilamós, dedicada a Santa María. Está situada a intramuros del pueblo homónimo, enclavado en el Valle de Arán, en el noreste de España, en el Pirineo Central, la cual aguarda un auténtico jeroglífico arquitectónico, encerrando en ella siglos de historias y culturas que aparecen reflejadas en todo su conjunto, y que, a su vez, encarna la pericia y belleza de las primeras construcciones románicas catalanas, considerada dentro de las más antiguas y ricas en historia del Valle de Arán (Fig.1).

Según la historiografía tradicional y la información que se desprende de sus cicatrices arquitectónicas, la iglesia de Vilamós podría datar de finales del siglo XI, aunque conserva elementos anteriores, como el campanario y la puerta de acceso al mismo, pudiendo ser de principios del XI o anterior. Al respecto, E. Garland afirma que la torre-campanario de Santa María de Vilamós es anterior a la construcción de la nave de planta basilical y de la pila bautismal, ambas datadas en el siglo XII: *“de même, à Vilamòs, la tour est plus ancienne que l’église au flanc sud de laquelle elle est accolée”* (Garland, 2015, 44).

Durante la fundación y construcción de la iglesia de Vilamós, nos encontramos ante un vacío documental, en cuanto a las fuentes escritas, que nos revelen vicisitudes acontecidas en la iglesia. No será hasta la época moderna y contemporánea cuando hallemos referencias explícitas a dicha construcción.

Asimismo, y como paralelismo sin precedentes, la Pieve di San Giorgio a Brancoli, situada en la Toscana, en un territorio rural de la ciudad de Lucca, también tiene una antigua historia. Historiadores locales mencionan la “pieve” ya en el siglo VIII como parte de la Pieve di Sesto, más grande y con una jurisdicción territorial más importante. A partir de 1092 la Pieve di San Giorgio tuvo una propia independencia (Concioni, 2002). Desde el siglo XI todo el territorio denominado “Brancoleria” tuvo un gran desarrollo gracias a las actividades promovidas por el obispo Anselmo da Baggio y apoyadas por Matilde de Canossa, llamada Gran Condesa o también Matilde de Toscana aliada del papa Gregorio VII, y con sus relaciones ella llegó a dominar muchos territorios de la Toscana y a construir muchas iglesias (Golinelli, 2004). Fue Matilde de Canossa que alentó la construcción de la Pieve di Brancoli en el lugar y en la forma que hoy en día podemos apreciar.

Le Pieve di San Giorgio surge en una área rural a 348 metros sobre el nivel del mar muy cerca la Pieve de San Giusto que fue erigida en el mismo periodo, pero entre 1620 y 1844 ha tenido dos importantes ampliaciones que han modificado totalmente su aspecto original de estilo románico local. La Pieve de San Giorgio domina todo el valle de la ciudad de Lucca y su alrededor, siendo muy importante por el cultivo de sus olivos para la producción de aceite (Fig. 2). Muy cerca se encuentran las canteras de piedra denominada “piedra de Matraia”, para el nombre del lugar de esta característica piedra muy utilizada en las construcciones de los edificios de la ciudad de Lucca ya desde la época romana (Mazzarosa, 1893).



Fig. 1. Vista panorámica del Aneto y la Maladeta desde una de las ventanas geminadas del campanario de Vilamós.

Fig. 2. Vista del Valle de Lucca desde la Pieve di San Giorgio.

En cuanto a la iglesia de Vilamós, su imponente altura y horizontalidad estructural contrasta con el verticalismo del monumental campanario con su chapitel de pizarra, descansando sobre una bóveda

de piedra, siendo el rasgo más característico de las iglesias aranesas, dispuesto en la fachada sur, de gran elevación y reciedumbre, formado por lesenas y ventanas geminadas de niveles y anchuras desiguales, siendo de factura excepcional, dada la preponderancia de formas más estilizadas y octogonales en las restantes iglesias del Valle (Fig. 3). Según el mismo E. Garland, el campanario fue construido en la época que el Valle se encontraba bajo el poder de los Condes de Comminges (Garland, 2012, 104), y recuerda el estilo románico lombardo (Puig i Cadafalch, 1906, 684-703), reflejado del mismo modo en la iglesia de la Purificación de María de Bossost, siendo estos los dos únicos campanarios románicos del Valle, así como en los campanarios del noroeste de la Toscana (Italia), destacando entre ellos la Pieve di San Giorgio a Brancoli, con quien guarda grandes similitudes arquitectónicas y, a la vez, diferencias y particularidades notables. La Pieve presenta un gran campanario en estilo “lucchese” que cubre parte de la fachada: su arquitectura evoca el románico lombardo y está caracterizada por monóforas en los pisos más bajos y con bíforas en las partes más altas. Un almenaje superior define la parte alta del campanario. Este gran campanario está aislado respecto a la estructura principal de la iglesia y esto también, por razón técnica, conexas a un territorio que tiene una larga historia de destrucción por la presencia de una alta amenaza sísmica. Afortunadamente, la forma y las técnicas utilizadas en la Pieve di San Giorgio siempre han permitido a la construcción resistir a fuertes temblores (Fig. 4).



3



4

Fig. 3. Iglesia de Santa María de Vilamós.

Fig.4. La Pieve di San Giorgio, Lucca

Además, es preciso puntualizar que los ventanales de la parte superior del campanario de Vilamós se agrandaron para alojar cinco campanas de bronce, estudiadas exhaustivamente por Daniel Vilarrubias, una de ellas datada en el año 1545, otra realizada en 1708 y el resto son del siglo XIX (Vilarrubias, 2013).

En cuanto al interior de ambas, por un lado, el templo románico de Vilamós, hijo legítimo del primer románico aranes, presenta una orientación canónica, razón que atiende a los primeros rayos

de luz, “la luz del mundo” según el Nuevo Testamento, simbolizando a Jesucristo. Consta planimétricamente de tres naves y un ábside de planta cuadrada (Fig. 5), ligeramente elevado por tres escalones, fruto de las ampliaciones llevadas a cabo en el siglo XVI (Coll, 2017, 157). Originariamente, la cabecera románica estaba formada por tres ábsides semicirculares.

El actual interior de la iglesia de Vilamós destaca por su gran austeridad, explícita en las tres naves y en la decoración escultórica que la ornamenta. Sus muros desabrigados nos desvelan información histórica de su fábrica, desde sus pilares cilíndricos y cruciformes hasta sus bóvedas de cañón, semejantes a un tronco de cono (Coll, 2017, 228), y de cuarto de esfera. Esta sobriedad ornamental, tan característica de la arquitectura románica, es contrarrestada por la exigua imaginería sacra contemporánea que alberga su interior, destacando, en primer lugar, el retablo neogótico, situado en el presbiterio, de autoría inédita, siendo obra del Taller Ramón Borrás de Lleida a mediados del siglo XX, realizado en pino rojo y acabados níveos. Esta ausencia de coloración, muy común en algunos de los retablos del siglo XX en la provincia de Lleida, y las formas eclécticas que adopta, son muy repetitivas a lo largo de la producción retablística del taller leridano, conformando una marca de identidad y estilo propio y significativo. Hay que puntualizar que el Taller Ramón Borrás fue uno de los principales creadores de arte religioso durante el primer tercio del siglo XX en la Diócesis de Lleida y de Urgell, respectivamente, continuando su labor tras la Guerra Civil Española, momento de vestir y revestir iglesias, de la mano de los tallista y escultores Ramón Borrás Vilaplana y Ramón Borrás Vidal, padre e hijo, siendo éste último el nuevo encargado del taller familiar (Nadal, 2003, 81-85).

La estructura tradicional del retablo neogótico de Vilamós se divide en tres niveles: en un primer nivel, en la predela, se dispone de forma horizontal ventanales góticos, que cobijan el sagrario; en el cuerpo se sitúan tres imágenes enmarcadas dentro de arquitecturas de medio punto y columnas, destacando en la hornacina central la Inmaculada Concepción, y en los laterales, San Francisco de Asís con el Niño –a la derecha- y San José con el Niño –a la izquierda-; y un ático culminado a modo de pináculo. Todo el conjunto retablístico está amparado por un fondo escenográfico, dibujado en la parte superior del ábside, a base de cortinas rojizas en ondas y pasamanerías colgantes, como si de un altar teatral se tratase, donde la Eucaristía figurase como función habitual del templo.

Es notorio especificar que el retablo neogótico de Vilamós guarda grandes similitudes con otros altares leridanos realizados por el mismo Taller Ramón Borrás, hecho que nos confirma la autoría del retablo aranés. Es el caso del altar de la Virgen Blanca en el Oratorio de la Academia Mariana y el altar del Sagrado Corazón en la parroquia de San Juan de Lleida o los altares de las iglesias de Gausac, Vielha, Es Bòrdes, Canejan o Sarroca de Lleida, entre otros. Asimismo, hay constancia de que este retablo neogótico sustituyó, a mediados del siglo XX, a otro de estilo barroco, cuyos trazos aún son ostensibles en el ábside central, en la parte superior del actual retablo neogótico. Según nos describe el conde Raymond Jean Bernard de Toulouse-Lautrec (1820-1888) a mediados del siglo XIX, el templo de Vilamós albergaba tres retablos barrocos, dorados y policromados con abundante imaginería (Toulouse-Lautrec, 1863).

Además del citado retablo, también es preciso resaltar otra escultura religiosa contemporánea de gran maestría y devoción. Se trata de San Roque, patrón de la población, acompañado por uno de sus atributos iconográficos, el perro Rouna.

Se encuentra situado en la nave lateral izquierda sobre un altar de piedra. Fue realizado en 2018 por el escultor vasco Antonio Fernández de Ortega y García de Acilu (Vitoria, 1932), conocido como

“Maestro de Vitoria-Gasteiz y de Mijaran”, recibiendo esta distinción por su magna producción escultórica en Vitoria y en el Valle de Arán, destacando el *Descendimiento de Cristo* y el retablo del Santuario de Santa María de Mijaran, las vírgenes neorrománicas de Nuestra Señora de Artiga de Lin y de Montgarri, el Cristo neogótico de la Esperanza de la iglesia de Les, entre otras. En concreto, la imagen de San Roque fue trasladada, una vez finalizada en su taller de Vitoria, por el mecenas aranés Jèp de Montoya, a la iglesia de Vilamós para su colocación y posterior entronización el 15 de agosto de 2018.

Todo el conjunto arquitectónico se muestra con una silueta propia y rotunda, que nos permite vislumbrar su interior sin dificultades, además de poder deleitarnos, mediante su contemplación, de una de las obras más genuinas y bellas del Valle, tal y como nos lo describe el jesuita P. Antonio Viladevall sobre su estancia en el Valle de Arán a principios del siglo XX (Viladevall, 1907, 74):

“¡Qué hermosa es, por ejemplo, la iglesia de Bossost, con su originalísima puerta románica, cuyo tímpano es digno del más detenido estudio arqueológico; sus ábsides y su torre del mismo estilo, todo de piedra, todo riquísimo, todo antiguo, del siglo XII. Semejantes edificios ostentan Vilamós, Vilach, aunque su torre es posterior, gótica, del siglo XIV ó XV; Viella, Betrán, cuya puerta es mirada como una de las principales joyas arqueológicas del valle [...].”

Por otro lado, la Pieve di San Giorgio tiene tres naves y su forma basilical se caracteriza por cinco arcadas muy sencillas con arcos redondos y columnas y pilastras en piedra de Matraia coronados por capiteles con decoraciones phymorfias de huella clásica. El transepto de la iglesia está ausente y el presbiterio está ligeramente levantado y aún dividido por una divisoria en mármol, típica del territorio de Lucca que en la Edad Media dividía a los sacerdotes de los fieles. La iglesia termina con un ábside semicircular donde se abren tres monóforas. Aquí se encuentra la gran *Cruz* pintada en madera del siglo XIII, de maestros anónimos de Lucca y el altar con seis pequeñas columnas y figura humana en el centro, todo del siglo XI, así como era del mismo siglo una maravillosa pila con decoraciones vegetales y protomas zoomorfias, con firma del escultor “Raitus”, que desafortunadamente fue robada en junio del 2000 (Fig. 6).

En las paredes laterales las pequeñas monóforas iluminan la iglesia a nivel de las naves y en el claristorio por encima de los arcos. En la nave izquierda ve puede admirar la *Anunciaciões*, un fresco del siglo XIII del maestro Giuliano di Simone. En la nave derecha se conserva una importante obra en cerámica, *San Jorge, el dragón y la princesa* con firma del artista renacentista Andrea della Robbia y un antiguo tabernáculo del siglo XV de autor desconocido.

Además, en ambos interiores se conservan otros elementos de mobiliario litúrgico. En el caso de Vilamós, junto al portal neoclásico, se halla una pila bautismal pétrea de gran valor arqueológico, de estilo románico con formas geométricas y vegetales. Está formada por una copa semiesférica – simbolizando la perfección, la eternidad inmutable-, fuste cilíndrico y basa. La copa presenta tres niveles decorativos: en el borde superior aparecen esculpidos flores de lis en forma longitudinal, representando la castidad y pureza de María y a la realeza de Cristo; en la cenefa, un sogueado cuyo perímetro se rodea de una sogá, aludiendo, posiblemente, a la unión invulnerable del neófito con Cristo y la Iglesia a través del Bautismo; y en la parte inferior, se alternan estrellas de ocho puntas inscritas en círculos incisos, como si fuera el umbral terrenal que permite al hombre acercarse a lo divino y eterno, y flores de lis de grandes dimensiones.



Fig. 5. (izquierda) Interior de la Iglesia de Santa María de Vilamós.

Fig. 6. (derecha) Interior de la Pieve di San Giorgio, Lucca.

El fuste cilíndrico presenta una decoración de puntas de diamante, apoyado sobre una basa ática con un cordón en relieve (Fig. 7). Según apunta J. Sarrate, el fuste y la basa podrían considerarse de procedencia romana (Sarrate, 1976).



7



8

Fig. 7. Pila bautismal pétrea, de estilo románico, situada junto al portal neoclásico

Fig. 8. Pila Bautismal de la Pieve di San Giorgio

Además, el templo de Vilamós cuenta con otros elementos de relevancia y antigüedad como un reloj fabricado en el Valle de Arán en el siglo XVIII por Juan Guerri (Bradley, 2018, 240); un estandarte; otra pila bautismal pétreo, de una sola pieza y sin decorar; una pila románica para el almacenaje de aceite; y dos bases de columnas de piedra dispersas por la nave lateral derecha, junto a la puerta de acceso al campanario.

Al igual que Vilamós, la Pieve di San Giorgio conserva obras relevantes como es la pila bautismal y el ambón. La fuente bautismal octogonal es del siglo XII y se encuentra en la nave izquierda. Fue realizada por el maestro Guidi, Lombardo-Lucchese, y está decorada con motivos y cabezas vegetales; singular es la presencia de una fruta tallada en la parte superior del vaso (Fig. 8).

La pieza escultórica más importante es el ambón, realizado en el 1194 y obra del maestro Guidetto. Este ambón tiene una planta cuadrangular, con columnas corintias y dos de estas descansan sobre dos leones esculpidos (Baracchini, 1969). En realidad los maestros que se dieron cuenta de estas joyas marmóreas demostraron que tenían el módulo ornamental clásico, por lo que no omitieron ningún detalle ni añadieron ninguna nueva variación (Filieri, 2011). Por esta razón, hoy en día, la Pieve de San Giorgio continúa siendo fuente de conocimiento para los investigadores del arte y de la arquitectura religiosa de la Edad Media.

Respecto a los cuerpos arquitectónicos de los dos templos, observamos que el de Vilamós sufrió cambios cualitativos, siendo restaurado y ampliado en distintas épocas, como bien hemos apuntado (De Gispert, 1892, 330). Evidencia de ello lo encontramos en la fachada occidental, presidida por un óculo abierto en 1664 y por un portal neoclásico, fechado en 1816, de líneas sobrias y simétricas, con escasa ornamentación escultórica, con dos pilastras de orden toscano que flanquean el portal, y rematada por una cruz moderna, un crismón trinitario del siglo XII, y dos elementos decorativos que nos recuerdan a las piñas de un pinar, simbolizando la fecundidad y el renacimiento. Esta portada monumental neoclásica da paso a un suntuoso marco de madera con detalles celestiales, representando la puerta del Cielo, que ennoblece la entrada ordinaria de los fieles. Su ornamentación envuelve toda la concavidad y acoge a todo aquel que la atraviesa, dirigiéndolo hacia el interior bajo un manto estrellado. En su origen, el portal de acceso se hallaba en el muro de mediodía, adosado al antiguo cementerio, cuyo hueco permanece tapiado como huella del pasado. Del antiguo cementerio, el cual cobijaba en su interior el campanario, se conserva documentación fotográfica gracias a un dibujo a pluma de Maurice Gourdon en 1881 (Gourdon, 2010).

Bajo este umbral estrellado, y a modo de cornisa, aparece la siguiente inscripción del Génesis 28, 17: *“Haec Domus Dei est et Porta Coeli et vocabitur Aula Dei. Esta es la Casa de Dios y la Puerta del Cielo y se llamará el Palacio del Señor”*. La misma frase ha sido empleada en numerosas puertas de acceso de iglesias, como es el caso de la Basílica de la Santa Cruz en Florencia, haciendo referencia al momento en que Jacob despierta de su sueño y construye un monumento con la piedra sobre la que se había quedado dormido. Es entonces cuando Jacob bautizó a aquel lugar con el nombre de Betel, el cual para nosotros es figura de nuestros templos, como casas de Dios y puertas del Cielo.

A diferencia de Vilamós, la Pieve di San Giorgio, en el transcurso de su historia, no ha tenido transformaciones que hayan modificado su estilo románico original. Sin embargo, algunas piezas escultóricas como antiguos capiteles con decoraciones zoomorfas, se conservan en el museo Guinigi en el centro histórico de Lucca en la sala medieval (Belli Barsali, 1988, 190).

Como la mayoría de las iglesias románica de Lucca, la Pieve también tiene una fachada muy sencilla con un único portal de entrada, con arco y cornisa decorada y con arquivolta en piedra y

capiteles con hojas y esculturas antropomórficas. Típico del estilo románico de la ciudad de Lucca es la elección de vestiduras de mampostería con grandes bloques de piedra enmarcados en los extremos por elementos angulares, y de volúmenes claramente definidos, como el típico ábside semicilíndrico.

Otro aspecto perceptible en el exterior de ambos templos son los bajorrelieves. En el de Vilamós se hallan seis estelas romanas de carácter funerario, que han sido reutilizadas e incrustadas en las paredes románicas y en el esbelto campanario. En este estudio nos centraremos, brevemente, en dos de ellas dada su simbología e historia. Es en la fachada de mediodía donde se sitúa un pequeño bloque de mármol blanco figurando tres bustos, posiblemente una familia, con decoración geométrica a base de círculos y semicírculos (Fig. 9). Próximo a ésta se halla otra estela en relieve con un hombre tosco y desnudo de cuerpo entero bajo una hornacina que, según el historiador F. Lara, podría identificarse como la imagen de un dios o de un fallecido (Lara, 1976, 72). Al intuirle un martillo o maza en la mano diestra podríamos pensar que se trata de la divinidad indígena de Leheren, Erge, Dahus o Arixo, asimilable con el Dios Marte en el panteón clásico (Lizop, 1931, 312). Este conjunto de estelas son testimonios evidentes de la romanización del Valle y vestigios de pasada magnificencia. Al respecto, Mn. Jusep Amiell apunta que

“llama la atención en la Val d’Aran la cantidad de piedras esculpidas o galo-romanas, anteriores a la fe cristiana, reaprovechadas en paredes de las iglesias o de los campanarios [...] Esto puede demostrar que el paso de cultos precristianos o paganos a cultos cristianos se produjo con cierta normalidad, sin necesidad de que aquellos restos fueran destruidos y olvidados” (Amiell, 2016, 210). Cabe destacar que, además de las seis estelas funerarias romanas, existe otro relieve en la misma fachada, muy cercano al campanario, donde se representa una cruz en aspa de ocho puntas, recordando la cruz de la Orden de Malta, posiblemente haciendo alusión al paso de la Orden de San Juan de Jerusalén por el Pirineo catalán durante el siglo XII.

En cambio, en la Pieve, aparece un bajorrelieve denominado “Brancolino” (Fig. 10), que representa a un hombrecito estilizado con grandes brazos abiertos y manos enormes, colocado en el arquivitrabe del portal del lado sur. Su función es aún hoy objeto de preguntas.



9



10

Fig. 9. Estelas funerarias de época romana en la fachada de mediodía de Vilamós

Fig. 10. Bajorrelieve de la Pieve di San Giorgio, denominado “Brancolino”

En conclusión, la iglesia románica de Vilamós y la Pieve di San Giorgio a Brancoli, tras una reflexión comparativa y un estudio exhaustivo de los restos subsistentes, nos confirman que fueron realizados en tiempos hermanados y encontrados en el siglo XXI, siendo creadores de un lenguaje plástico común, materializado en el interior y exterior de ambos bienes, predominando características afines al estilo románico con influencias lombardas, sumándole las similitudes paisajísticas y naturales. Todo ello los determina como elementos receptores y difusores de arte y cultura durante la Edad Media hasta nuestros días, y que por razones evidentes, nos han permitido unirlos temporal y estilísticamente, a pesar de la distancia geográfica, dando lugar a patrimonios encontrados en el tiempo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMIELL SOLÈ, J. 2016. *Historia de la Iglesia en Aran*. Barcelona: Larkos.
- BARACCHINI, C. 1969, “Problemi di scultura medievale nel contadolucchese: la pieve di S. Giorgio a Brancoli”, in *Momenti*, pp. 11-26.
- BELLI BARSALI, I. 1988, *Lucca. Guida alla città*. Lucca: Maria Pacini Fazzi Ed.
- BRADLEY, H. 2018. “Relòtges e relòtgers dera Val d’Aran”. *Aran me Fecit. Des màstres constructors ara recèrca deth patrimonni sacre*. Vielha: Conselh Generau d’Aran.
- COLL PLA, S. 2017. *Estudi des glèises en cornaenclinc de vòutes escarramingades*. Tesis Doctoral dirigida por los Dr. Josep Lluís i Ginovart y Dr. Agustí Costa i Jover, Universitat Rovira i Virgili.
- CONCIONI, A. 2002, *Pieve di San Giorgio in Pieve di Brancoli, Comune di Lucca*. Lucca: manuscrito.
- DE GISPERT, J. 1892. “Excursiones arqueológicas por Cataluña. Valle de Arán”. *Boletín de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, Año II, Núm. 12, diciembre 1892.
- FILIERI, M. T. 2011. *Arte a Lucca. Un percorso nell’arte lucchese dall’alto Medioevo al Novecento*, Lucca: PubliEd.
- GARLAND, E. 2015. “Développement et épanouissement de l’art roman dans le Val d’Aran”. *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, t. LXXV.
- GARLAND, E. 2012. “Les debuts de l’art roman dans le Val d’Aran”. *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, t. LXXII.
- GOLINELLI, P. 2004, *Matilde e i Canossa*. Milano: Mursia Ed.
- GOURDON M. (2010). *Quadèrn de dibòishi 1881 – 2010*. Vielha: Conselh Generau d’Aran.
- LARA PEINADO, F. 1976. *La religión y el culto romano en las tierras de Lérida*. Lleida: Instituto de Estudios Ilerdenses de la Diputació de Lleida.
- LIZOP R. 1931. *Histoire des deux cités gallo-romaines. Les Convenae et les Consoranni*, (Comminges et Couserans). Toulouse: Edouard Privat / Paris Henri Didier.
- MAZZAROSA, A. 1893. *La terra di Brancoli la sua Pieve e le chiese monumentali del Piviere*. Lucca: Mazzarosa
- NADAL GAYA, J. M. 2003. *Diccionari de pintors, escultors, gravadors i dibuixants. L’art a la Lleida del segle XX*. Lleida: Pagés Ed.
- PUIG i CADAFALCH, J. 1906. “Influences lombardes en Catalogne”. *Congrès Archéologique de la France*, Carcassonne-Perpignan.
- SARRATE FORGA, J. 1976. *El arte románico en el Baix-Arán*. Lleida.
- TOULOUSE-LAUTREC, R. 1863. *Les cloches dans le Haut-Comminges*. París: Derache.
- VILADEVALL, A. 1907. “El Valle de Arán”. *La Lectura. Revista de Ciencias y de Artes*, Año VII, tomo III, Madrid.
- VILARRUBIAS, D. (2013). *Campanaus e campanes dera Val d’Aran*. Vielha: Conselh Generau d’Aran.