

LA SEU D'URGELL

Conjunto episcopal de La Seu d'Urgell

LA ACTUAL CATEDRAL DE LA SEU D'URGELL es uno de los edificios más notables y monumentales de la arquitectura del siglo XII en el área catalana. Es también la única catedral del románico pleno que se conserva en Cataluña, y un edificio magnífico en el que culmina la tradición arquitectónica local, a lo que se añade algunos rasgos novedosos, aunque superficiales. El edificio preside la ciudad de La Seu d'Urgell, situado en su extremo más oriental. Se llega sin dificultad desde cualquier lugar del centro de la villa, tomando, desde la calle Major, la de Santa Maria. El templo catedralicio, dedicado a la Virgen, preside un conjunto monumental articulado por un claustro de gran tamaño y que comprende también la iglesia de Sant Pere (hoy bajo la advocación de san Miguel), que subsiste de un conjunto episcopal anterior, del siglo XI, y el Museu Diocesà d'Urgell, que ocupa la antigua iglesia barroca de la Piedad y otras dependencias de la casa del Decanato de la Seu, situada en la galería sur del claustro.

La importancia y el valor señero de la catedral de Santa Maria en el contexto del pleno románico catalán han sido puestos de relieve por la historiografía desde antiguo. Se han dedicado al conjunto episcopal cuatro grandes estudios monográficos, además de una gran variedad de artículos sobre temas específicos. El primero de los mencionados estudios completos fue publicado en 1906 por el arquitecto y restaurador Pascual Sanz Barrera. Poco después, en 1918, Josep Puig i Cadafalch publicó una monografía que continúa siendo hoy de referencia, y que además se completa con un importante aporte documental del archivero diocesano Pere Pujol i Tubau. En época más reciente, el conjunto ha sido analizado al detalle, primero, en el volumen cuarto de la enciclopedia *Catalunya Romànica* (1998), y luego en una monografía bellamente ilustrada que se publicó en el año 2000, obra de varios autores y que supone un completo estado de la cuestión sobre el conjunto tanto desde el punto de vista histórico como arquitectónico y escultórico. Aproximaciones más recientes inciden en los orígenes de la diócesis urgelitana, tratan sobre la evolución de los espacios y los desarrollos litúrgicos del conjunto episcopal, o evocan la célebre figura del maestro de obras Raimundo Lambardo, artífice de la conclusión del templo catedralicio a finales de siglo XII.



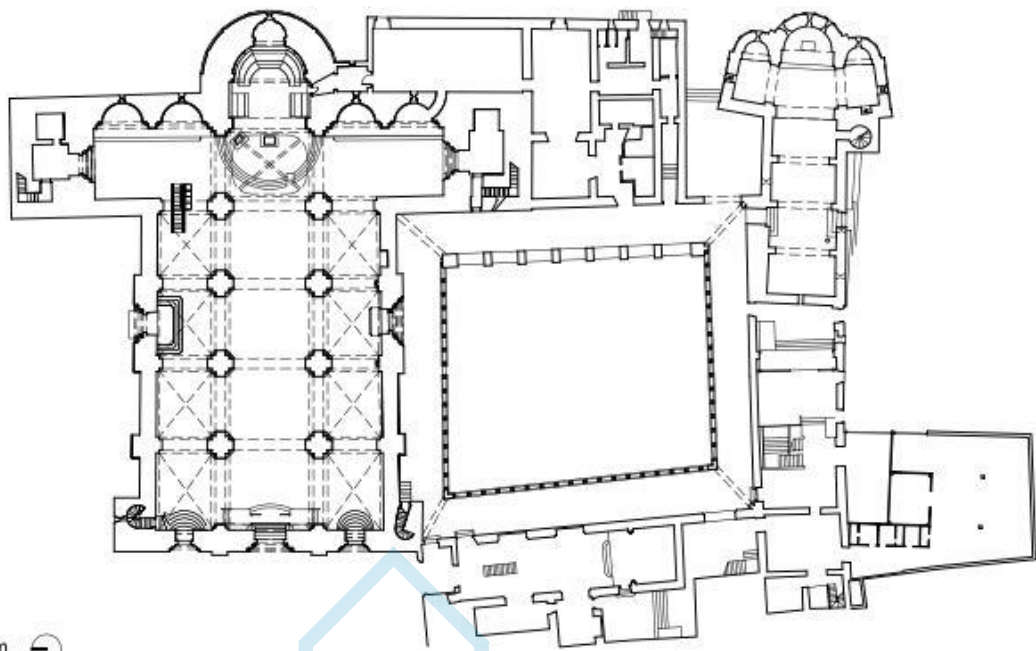
Vista general de la catedral. Autor: Vicenç Riullop (CC. BY- 3.0)

ORÍGENES Y EVOLUCIÓN DEL CONJUNTO EPISCOPAL

La historia antigua del obispado de Urgell es todavía bastante desconocida, o al menos no está exenta de interpretaciones diversas. El obispado está documentado a partir del siglo VI, por la presencia de sus titulares en algunas actas conciliares visigodas. El primero de los obispos documentados es san Justo, personaje de cierto relieve intelectual, del que se conocen varios escritos y que suscribe, en el año 527, las actas del II Concilio de Toledo.

Se consideraba tradicionalmente que, en sus inicios, la catedral de Urgell se habría situado en una colina cercana a la actual villa de La Seu, que recibe hoy el nombre de Castellciutat. Luego, en el siglo VIII, tras un ataque musulmán, la sede se habría trasladado hacia el llano, en el emplazamiento actual, creándose a su alrededor un barrio episcopal más o menos dependiente del núcleo de población de la colina, cuyo topónimo "ciutat" (ciudad) recordaría una antigua (pero improbable) categoría de *civitas* romana. Esta interpretación ha sido desestimada desde hace tiempo, puesto que no existe rastro ni documental ni arqueológico de que en la colina de Castellciutat hubiera realmente un asentamiento romano de importancia. Con ello, la mayor parte de los autores consideran hoy que la primera catedral urgelitana estuvo ya en la actual ubicación del conjunto, pese a que la arqueología ha proporcionado pocos restos susceptibles de vincularse con este período tardoantiguo; entre ellos, cabe destacar, por lo menos, unas estructuras fechadas entre los siglos V y VII que se han localizado recientemente, en el año 2016, bajo los fundamentos de la catedral actual, en su fachada norte; hay además de un par de tumbas del siglo V situadas en el perímetro del claustro, y otros restos que se consideran procedentes de una puerta trigémina afrontada a la fachada occidental. Lo que sí está claro es que no hubo, en Urgell, ningún centro urbano de importancia en época romana. Tal y como se ha sugerido recientemente, quizás entonces la fundación de la sede episcopal en el siglo VI se debiera a la necesidad de controlar y estructurar administrativamente una región fronteriza y bajo la presión militar y cultural del mundo franco. Por lo pronto, hoy parece desestimada otra teoría que situaba la catedral primitiva lejos de la actual, mucho más al sur, en las cercanías de la villa de Guissona (que fue la importante ciudad romana de *Iesso* en el periodo imperial). Según esta controvertida hipótesis, planteada en el año 2000, la conquista carolingia de la región habría motivado la fundación de otra sede en el actual emplazamiento, confrontada a la primera que se habría mantenido en territorio todavía bajo control islámico, y todo ello en el contexto del conflicto religioso entre la iglesia hispana, con su giro adopcionista, y la ortodoxia romana de los carolingios.

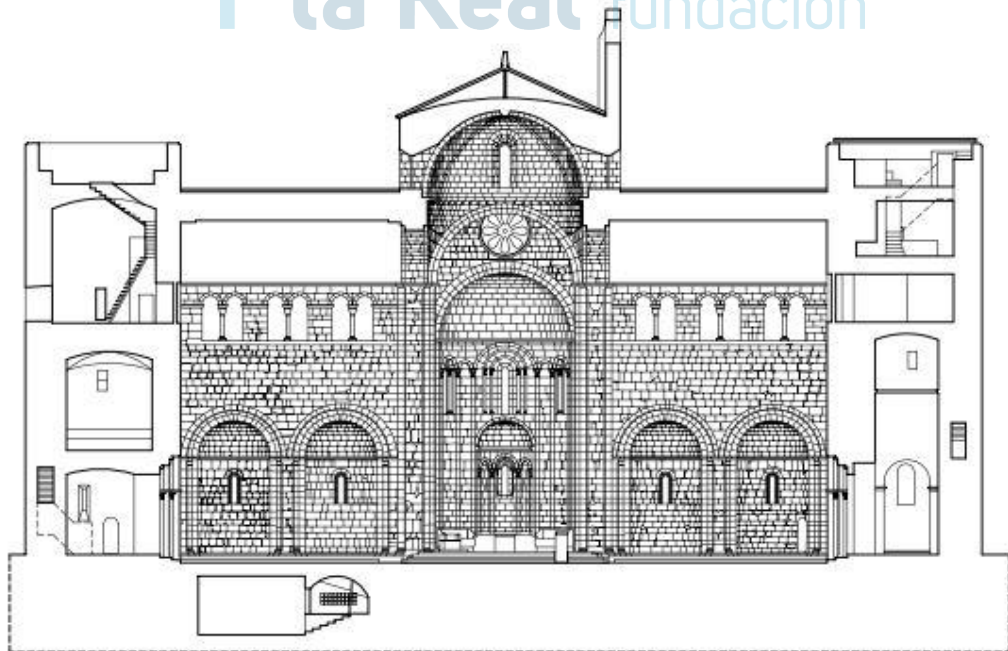
Sea como fuere, nada se conoce con certeza de las estructuras primitivas del conjunto episcopal tardoantiguo, aunque la nómina de obispos urgelitanos asistentes a los concilios hispanos (Simplicio, Ranario, Maurel, Leuberico, etc.) denota la continuidad de la sede hasta el siglo VIII. La fundamental figura de Fèlix de Urgell aparece en las décadas finales de esta centuria, ya tras la conquista y los años de dominio musulmán, que se mantuvo, en la zona, aproximadamente entre 720 y 785. El obispo Fèlix (786-799) fue personaje de gran relieve religioso y cultural, y gobernó la diócesis urgelitana en la época de la conquista carolingia de los Pirineos. Fèlix se mantuvo fiel a la dependencia tradicional de la metrópolis de Toledo frente a los intentos, finalmente exitosos, de los francos de subordinar las diócesis pirenaicas conquistadas a la reformada y pujante iglesia carolingia. En el conflicto político se inmiscuyó la cuestión adopcionista, es decir la teoría –finalmente derrotada y considerada, pues, herética– que planteaba que la naturaleza divina de Cristo era debida a su adopción como hijo por parte de Dios. El adopcionismo fue adoptado por la iglesia hispana, quizás influida por el rigorismo monoteísta del mundo islámico, y promovido desde Toledo por el obispo Elipando. Parece que la definición doctrinal de la idea, sin embargo, fue obra de Fèlix, que era ya un intelectual reconocido no sólo en Hispania sino en toda la Europa septentrional. La reacción de la iglesia carolingia, defensora de la ortodoxa romana, fue rápida y certera, y aunque Fèlix defendió la herejía en sucesivos concilios, fue perseguido y finalmente derrotado, y murió lejos de su diócesis, en la ciudad de Lyon, en el año 804. Antes había sido ya depuesto del obispado desde la corte aquisgranesa de Carlomagno, y una misión integrada por los obispos francos Leibrado de Lyon y Nebridio de Narbona, y por el monje reformista Benito de Aniana, fue enviada a La Seu d'Urgell para reestructurar la diócesis y someterla definitivamente a dependencia septentrional, vinculada –como el resto de diócesis catalanas– a la metrópolis de Narbona.



0 10m

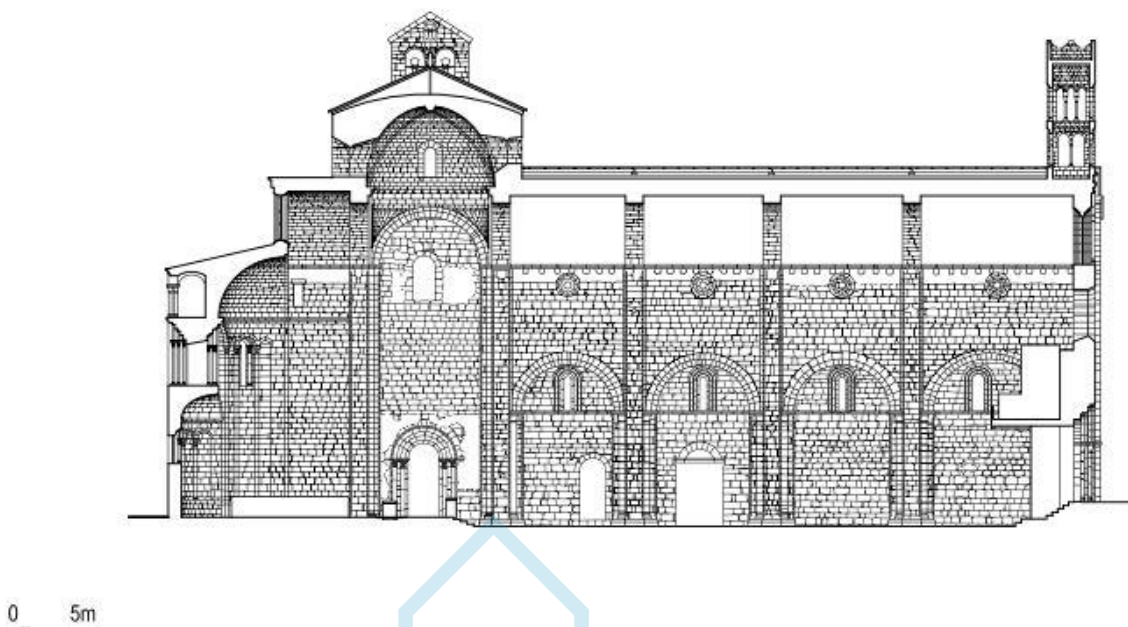
Planta del conjunto

Santa María la Real fundación



0 5m

Sección transversal de la catedral



Sección longitudinal de la catedral

Al parecer, unos años antes de estos acontecimientos la catedral antigua había sido destruida, por lo menos en parte, quizás durante una incursión islámica de las tropas de Abd-al Malik, en el 793. Varios documentos de la primera mitad del siglo IX explicitan el mal estado de la catedral y mencionan ocasionalmente su destrucción por los infieles. La reforma del edificio antiguo o –menos posiblemente– la construcción de un templo nuevo reclamaría su consiguiente consagración, lo que nos lleva a uno de los documentos más problemáticos y analizados de la historia del obispado de Urgell, el acta de consagración de la catedral que se conserva en el Archivo Capitular y que viene fechada en el año 819, aunque la presencia testimonial, en ella, del obispo Sisebut (833-840) y del conde Sunifred (834-848), condujeron inicialmente a los especialistas a fecharla unos años después, en el 839. En realidad, desde hace unos años se ha demostrado fehacientemente que el acta es una falsificación ulterior, incluso muy posterior, aunque su datación concreta todavía es objeto de debate. Lo más probable es que se redactara en los inicios del siglo XI, en época del obispo Ermengol, con el objetivo de expandir y asegurar la jurisdicción y las posesiones catedralicias en el territorio urgelitano.

De la catedral reformada o reconstruida tras la conquista carolingia, en realidad, no se conoce nada, y sólo el análisis de algunos templos de cronología similar conservados en la región, como el de Santa Coloma de Andorra, permiten preguntarse sobre su tipología y formato (¿Tres naves con techumbre de madera? ¿Ábside rectangular precedido por arco triunfal?). La documentación sí certifica que hubo al menos otros dos espacios culturales vinculados a la catedral, por lo menos desde la segunda mitad del siglo X. Uno dedicado a san Juan Bautista (¿un baptisterio?), cuya ubicación no está clara –pudo ser edificio independiente, aunque quizás fuera más bien un espacio interior en Santa Maria–; y otro bajo la doble advocación de san Pedro y san Andrés que fue, sin duda, el antecedente de la actual iglesia de Sant Pere.

A comienzos del siglo XI, bajo el mandato del enérgico prelado Ermengol (1010-1035), se inició un amplio proyecto de reformas y ampliación del conjunto episcopal, que debe considerarse plenamente vinculado a las formas del primer románico. Santa Maria fue objeto de reforma o, quizás, se construyó de nuevo. También se reedificó la iglesia de Sant Pere, la única que se conserva, y se alzaron además otros tres templos distintos, hoy desaparecidos: el de Sant Miquel (en el lado norte de Santa Maria, que tuvo rango canonical y –tras ser, durante un tiempo, parroquia– fue sustituido en el siglo XIV por un

convento dominico, del que subsiste la iglesia gótica), el de Santa Eulàlia (iglesia muy pequeña, de la que hay restos bajo el actual ayuntamiento de la Seu, al noroeste de la catedral) y otro bajo la advocación del Santo Sepulcro, documentado pero cuya ubicación se desconoce (desapareció quizás también en el siglo XIV). Todo ello configuró un enorme centro monumental que sitúa La Seu d'Urgell entre los principales focos de la nueva arquitectura románica de los condados catalanes. El proyecto constructivo, de tanta envergadura, estuvo vinculado además al ánimo de reformar el regimiento de la vida canonical, algo que ocurre también en otras diócesis catalanas y occitanas.

Con respecto a Santa Maria, la duda sobre el carácter de las obras promovidas por Ermengol se mantiene hasta el momento, pues el edificio desapareció después, en el siglo XII, con la construcción del templo actual. Tal vez el edificio reaprovechó el cuerpo de naves de la obra anterior y reformara o reedificara sólo la cabecera, al estilo de lo que hiciera el abad Oliba en Sant Miquel de Cuixà. A favor de la persistencia parcial del templo del siglo IX, aboga el hecho de que la catedral fuera otra vez reedificada cien años después, y que lo fuera por necesidades prácticas, ya que, según los documentos, el edificio se encontraba en ruinas; tan mal estado quizás no se explicaría demasiado en una obra del primer románico.

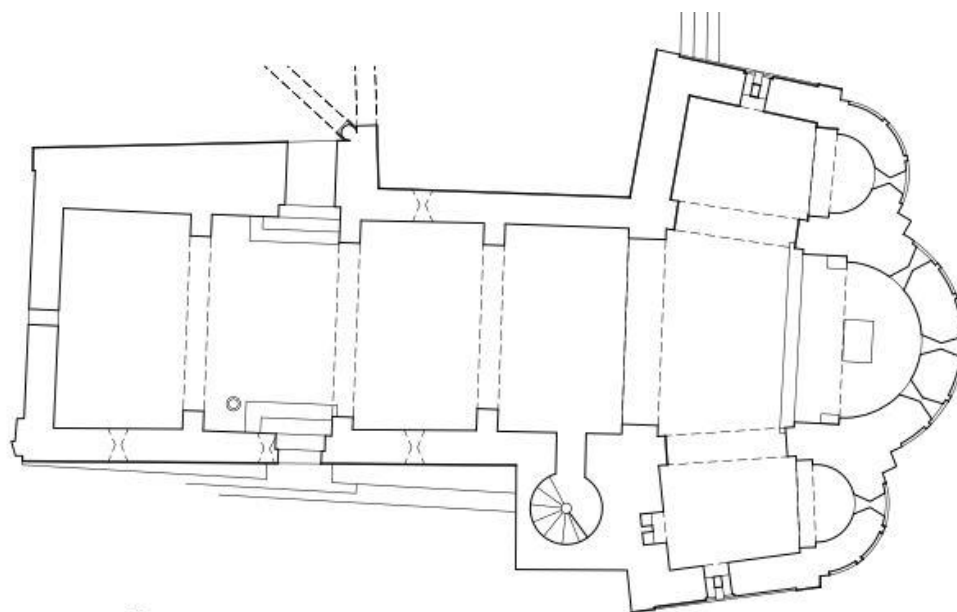
Además, la catedral de Ermengol fue consagrada por su sucesor, Eribau, en 1040, aunque se documentan obras en ella hasta mucho más tarde; incluso en el año 1084 se documentan trabajos en la estructura occidental del templo, la galilea. Paradójicamente, tal duración de las obras podría sugerir una construcción completamente *ex novo* o, por lo menos, una reforma realmente notable de la catedral carolingia; aunque también pueden revelar sólo campañas distintas o ser, los mencionados trabajos tardíos en la galilea, solamente unas reformas puntuales. En cualquier caso, nada conocemos (tampoco) de esta catedral del siglo XI, ni tan siquiera su estructura en planta, pues no se ha detectado casi nada bajo el templo actual. Sí se ha supuesto que estaba dotada de una cabecera triconque, similar a la de la iglesia de Sant Serni de Tavèrnoles, tan cercana geográfica y cronológicamente. Esta posibilidad parece algo extraña en un edificio catedralicio, y en todo caso sería excepcional en Cataluña. Sin embargo, la hipótesis parte del descubrimiento, en una excavación, de los restos de un muro casi circular encontrados justo al exterior de la catedral del siglo XII. Este muro podría ser testimonio de la cabecera triple, aunque el análisis de lo descubierto es complicado por el alzado posterior, en el mismo lugar, de una capilla barroca (derribada en el siglo XX). Por otra parte, la documentación evoca la existencia de cinco altares en la iglesia, lo que sugiere una cabecera con, al menos, cinco ábsides, cuya disposición más lógica sería en batería sobre el posible transepto, aunque podrían adaptarse también a la supuesta estructura triconque.

LA IGLESIA DE SANT PERE

Mientras que de los templos de Sant Miquel, Santa Eulàlia y el Sant Sepulcre no hay apenas restos, la iglesia dedicada a san Pedro se conserva todavía, frente a la galería meridional del claustro del siglo XII. El templo construido bajo mando del obispo Ermengol sustituyó a la iglesia anterior, y aunque muy restaurado modernamente (1971-1972), ofrece una bella imagen del aspecto que pudo haber tenido la arquitectura del conjunto episcopal del primer románico. Cabe decir que la advocación primigenia del templo a san Pedro y san Andrés se redujo inicialmente a san Pedro y luego, en el siglo XIV, se le añadió la de san Miguel cuando se trasladó allí la parroquia de Sant Miquel, al construirse el mencionado convento dominico.

La iglesia se encaraba, en cierto modo, con la catedral, puesto que su acceso principal se abría en el lado norte, es decir al patio que centralizaba el conjunto catedralicio, devenido claustro porticado en el siglo XII. Esto permite pensar en algún tipo de diálogo litúrgico entre ambos templos, que debían de estar conectados mediante ocasionales procesiones del cabildo.

Al parecer, pese a ciertas dudas planteadas antiguamente sobre la contemporaneidad entre cabecera y nave, se trata de un edificio unitario. El templo responde a un modelo de nave única con transepto y cabecera triple, con dedicación de los ábsides laterales a san Pablo y, recogiendo la titularidad anterior, san Andrés. Los ábsides se cubren con bóvedas de cuarto de esfera y disponen de un pequeño tramo



Planta este

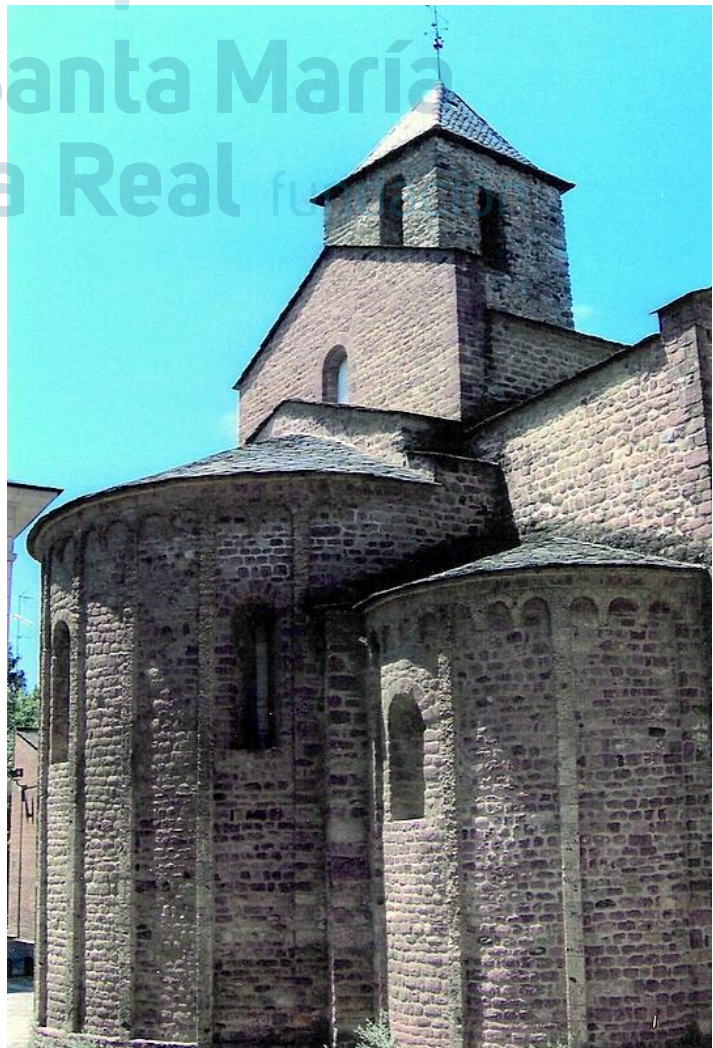
Santa María la Real fundación



Alzado este



Vista de la Iglesia de Sant Miquel desde el Claustro de la catedral. Autor: Patalín (CC.BY- 3.0).



Vista del ábside. Autor: Jaume Meneses - Art Romànic. (CC BY-SA 2.0).

recto presbiteral. Los dos laterales son de menor tamaño y tienen abierta, en el eje, una ventana de doble derrame; hay tres ventanas, más grandes, en el ábside mayor, y otra más abierta en el hastial oriental del templo, en el tramo de muro que sobresale por encima del ábside. El transepto va cubierto con bóveda de cañón, incluso en el crucero, mientras que en la nave única iba originariamente un envigado plano de madera. Los arcos diafragmáticos actuales son producto de una intervención evidentemente tardía, bajomedieval.

Completan las aberturas del edificio dos ventanas geminadas situadas en los extremos del transepto (la del lado meridional, moderna), y otra igual en el muro occidental del brazo sur del mismo, aunque queda cegada por el campanario. Este se sitúa en el ángulo formado por el transepto y la fachada sur de la iglesia, pero es un añadido ciertamente posmedieval, quizás del siglo XVI, en forma de torreón cuadrangular. Una pequeña puerta comunica el campanario con la iglesia, si bien tanto ella como las ventanas abiertas en el mismo muro meridional son modernas. La puerta original está en el lado opuesto y comunica con el claustro; es muy simple, en arco de medio punto adovelado por el exterior, aunque el dovelaje es consecuencia del regrueso del muro hecho para acomodar la iglesia al perfil del claustro, ya en el siglo XII.

El aparejo del templo corresponde, por lo demás, a lo habitual en el primer románico, con uso de sillarejo de tamaño medio, bastante regular y dispuesto muy ordenadamente. La articulación paramental de los ábsides con arquillos ciegos y lesenas proporciona el léxico característico de este tipo de obras; de la estructura de dicha decoración hay paralelos relativamente cercanos en edificios como Sant Jaume de Frontanyà (en la diócesis de Urgell) o, en Barcelona, Sant Ponç de Corbera, dos iglesias que van coronadas por cimborrio sobre el crucero, inexistente en nuestro caso.

Al interés que suscita la estructura arquitectónica de la iglesia de Sant Pere cabe añadir la conservación de las pinturas murales que decoraban su ábside central, conservadas hoy en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. Son de excelente factura, aunque de cronología ciertamente posterior al alzado del templo, pues se añadieron ya en el siglo XII. Quizás corresponde, además, al ornato del altar mayor, un frontal de madera policromada fechado también en esa centuria, que se conserva también en Barcelona, en el mismo museo. Un documento del año 1119 menciona, además, un legado para la obra de un baldaquino (*pro opus cimborio*), lo que permite pensar que, cuando comenzaron los trabajos para sustituir la antigua catedral de Santa Maria por el edificio actual hubo también reformas y actualizaciones en la segunda iglesia en importancia del conjunto episcopal.



Vista del interior del ábside. Autor: Patalín (CC BY-SA. 3.0)

LA CATEDRAL DE SANTA MARIA

Todo ello nos traslada ya, pues, al siglo XII. A partir de la segunda década de esta centuria, el conjunto catedralicio sufre una notabilísima remodelación, fundamentada en la construcción, ahora sí totalmente *ex novo*, de un nuevo edificio catedralicio, completado por un gran claustro porticado. Si el conjunto del siglo XI se relaciona con el empuje de un obispo como Ermengol, que al poco de morir fue santificado, las obras del XII se corresponden con otra figura episcopal de gran envergadura, el obispo Ot, Odón. Obispo, por cierto, que también sería tempranamente santificado, y que forma junto con Ermengol y con el primer prelado urgelitano, Justo, una excelsa tríada de santos locales a los cuales se sigue venerando hoy en día.

El obispo Ot (1095-1122) fue, pues, el impulsor y el primer promotor de las nuevas obras catedralicias, para las que debió de contar sin duda con el apoyo de la familia condal, aunque entonces ésta ya había instalado su residencia principal al sur del condado de Urgell, en Balaguer. De hecho, La Seu fue casi siempre un centro de poder episcopal, amistosamente lejos de los condes y, en cambio, a partir de mediados del siglo XII, en conflicto permanente con la nobleza feudal de la región.



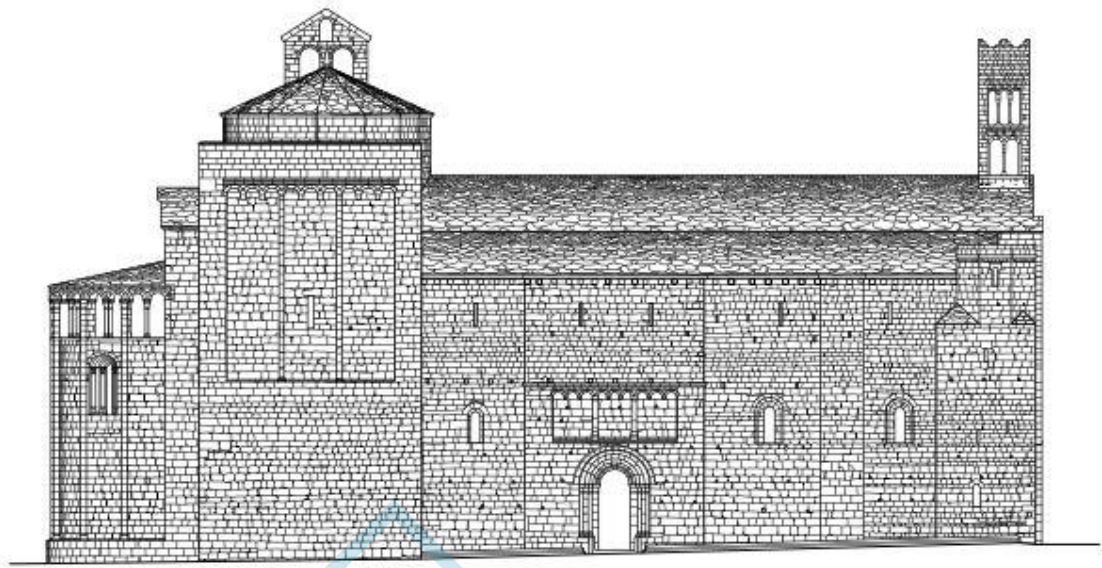
*Fachada principal y campanario.
Autor: Jaume Meneses - Art
Romànic. (CC BY-SA 2.0)*

Ot fue personaje noble, hijo de los vecinos condes del Pallars. La empresa de reforma arquitectónica de la catedral comenzó en la parte final de su episcopado, seguramente por necesidad debido a la mala conservación del templo anterior. Se conserva un interesante documento, fechado aproximadamente en el año 1116, en el que se constata el mal estado de la catedral, que se dice estar “prácticamente arruinada” (*pene fracta videbatur*). Por ello, el obispo pide aportaciones a los fieles para sufragar una nueva construcción, a cambio de dispensas y el perdón de los pecados terrenales. Contando los abundantes legados a la obra catedralicia en los siguientes años, la petición del obispo fue notoriamente satisfecha.

Estas donaciones *ad opera* no permiten asegurar que las obras empezasen ya en vida del obispo Ot, quien murió en 1122. Tal vez el inicio del proyecto fuese algo más tardío. De lo que no parece haber duda es de que el proceso de construcción, que acabó alargándose más de medio siglo, se llevó a cabo con la vieja catedral todavía en uso, como era habitual en las canteras medievales. La construcción parece que comenzó por el brazo meridional del transepto y por el ábside. Luego, no sabemos que grado de continuidad tuvieron las campañas constructivas, aunque las donaciones (y algunas referencias todavía más explícitas a la construcción) abundan a partir de 1130. En 1133, por ejemplo, el testamento del conde Ermengol VI otorga a la obra de la iglesia cuarenta morabetinos, además de otros muchos bienes que son legados de manera más genérica a la catedral y a su canónica. La construcción del edificio parece continua hasta la década de 1160, cuando se reducen las donaciones y, quizás, las obras sufrieron un parón importante sin estar terminado el edificio. Debió de tener algo que ver en ello el aumento de la conflictividad política en la región, pues el expansionismo jurisdiccional y político de los obispos urgelitanos, muy activos, tuvo una férrea oposición por parte de la nobleza de su entorno, capitaneada por los vizcondes de Castellbó.

Un poco más adelante, en 1175, sabemos que las obras se reanudaron, y que lo hicieron con urgencia. Ello se desprende de los términos del famoso contrato que firma el maestro de obras Raimundo lambardo con el obispo y el cabildo de la catedral. Documento excepcional para conocer detalles de la actividad edilicia en el tardorrománico, gracias a este contrato sabemos que, por entonces, la catedral no tenía las cubiertas definitivas ni alzadas las torres. En cambio, el cuerpo del edificio y sus elementos principales sí debían estar ya completos. A Raimundo se lo contrata por un periodo de siete años, compatibilizando el cargo de maestro de obras y el de obrero catedralicio (que comparte con uno de los canónigos), encargado de la gestión económica de las obras. Se le pide rapidez para dar término a la catedral, concretamente para la construcción de las bóvedas de piedra que cubrirán el cuerpo de naves (en el que suponemos un techo provisional de madera), el alzado de las torres campanario por lo menos una hilada más que las bóvedas, y la construcción completa del cimborrio sobre el crucero. La empresa debió de ser cumplida por el artífice, cuyo trabajo presenta ciertas diferencias con la obra anterior, como la ausencia de detalles esculpidos o el uso de encofrado, y no de sillares de talla. Los cambios no deben relacionarse con la impericia del maestro sino, probablemente, con la necesidad de concluir rápidamente la obra debido a las dificultades del contexto: la catedral formaba parte de las defensas de la ciudad y el conflicto del obispado con la nobleza estaba en un momento álgido. En realidad, unos años después, en 1196, La Seu sería saqueada por las tropas feudales, en un violento episodio recogido por varias crónicas.

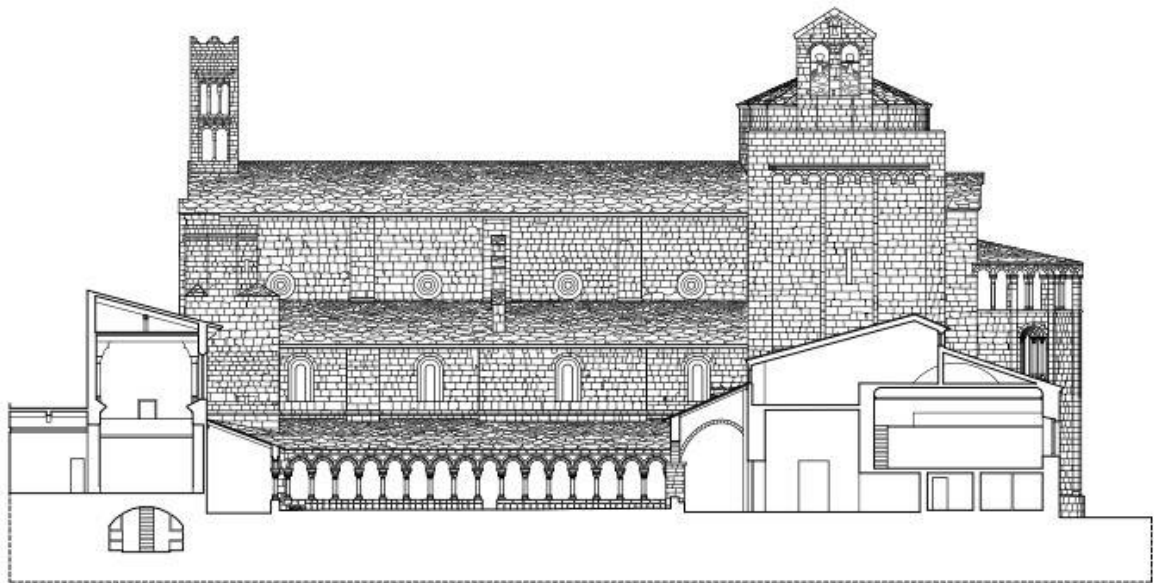
Cabe decir algo más del artífice, cuyo apelativo de orden gentilicio lo ha supuesto tradicionalmente de origen italiano. Incluso, en su cuadrilla, se mencionan otros cuatro o cinco “lambardos” que habrían venido igualmente, en teoría, desde el norte de Italia. Sin embargo, el análisis de la abundante documentación urgelitana permite asegurar que Raimundo era un personaje local, ya que aparece en otro documento firmando como “Raimundo de Nargó lambardo”, siendo Nargó una localidad próxima a La Seu d'Urgell. Por lo demás, hay en el capítulo catedralicio, un canónigo de alto rango que también se apellida “de Nargó” (*Petrus de Nargone*), que debió de ser un pariente muy próximo de Raimundo. Ello explicaría las especiales características de su contratación, y cierta familiaridad entre las partes que se desprende del texto. En este contexto, el apelativo “lambardo” debe ser entendido como sinónimo de “constructor” o “maestro de obras”, lo mismo que ocurre en otros varios documentos catalanes de entre los siglos XII y XIV. Por lo demás, el origen de la resignificación del término “lambardo” en la Baja Edad Media catalana sigue siendo oscuro.



0 5m

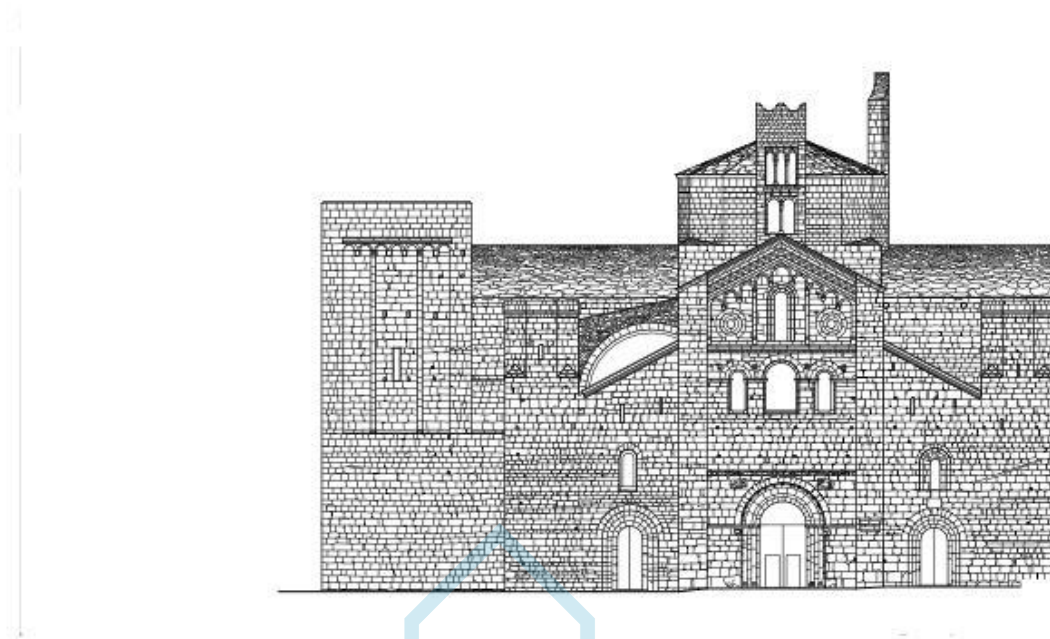
Alzado norte

Santa María la Real fundación



0 5m

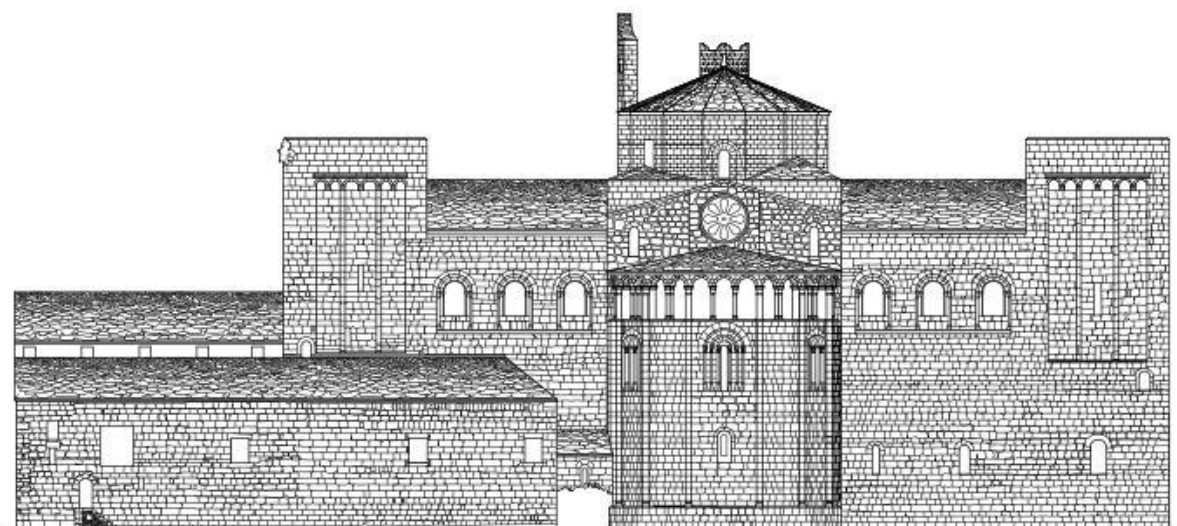
Alzado sur



0 5m

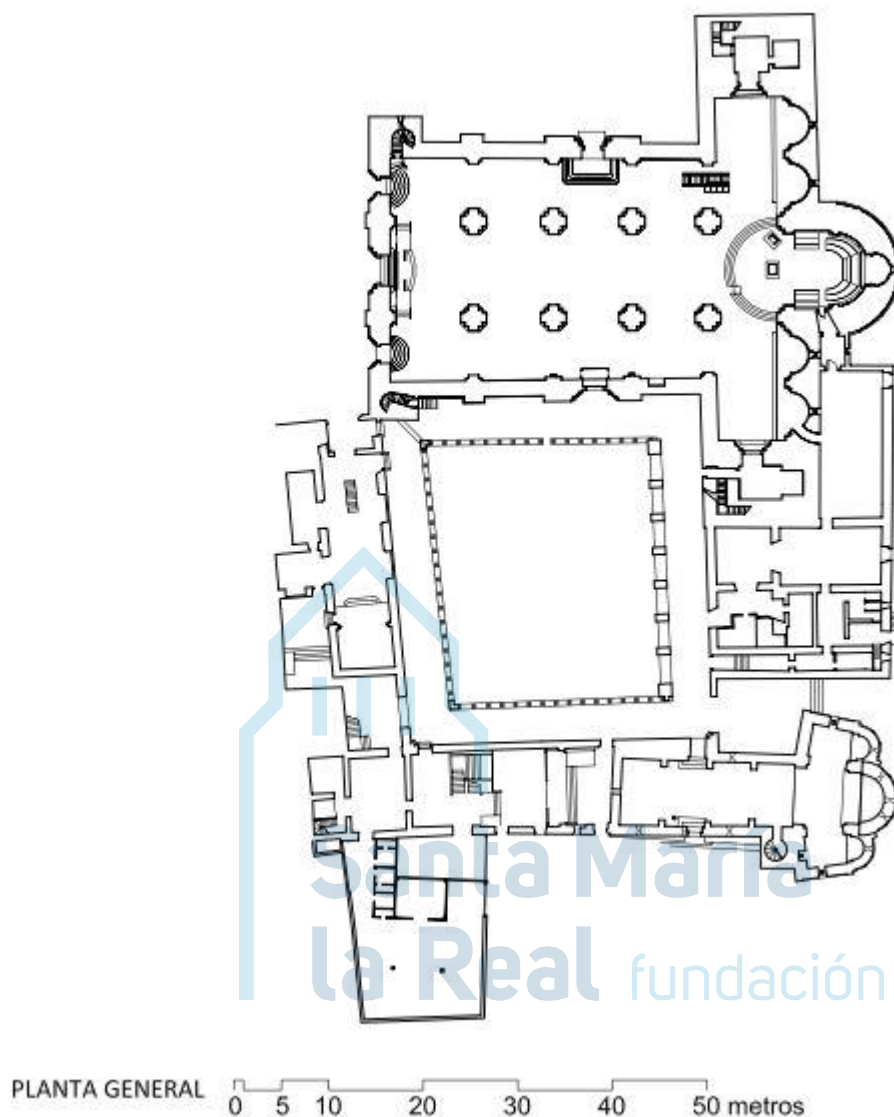
Alzado oeste

Santa María la Real fundación



0 5m

Alzado este



Planta general del conjunto orientada

La catedral de Santa María, concluida por Raimundo entre 1175 y 1182, pero edificada en su mayor parte unas décadas antes, es un edificio de grandes proporciones, muy sólido, incluso pesado, construido con sillares bien labrados de una piedra granítica local, de color ocre grisáceo. Tiene una estructura de tres naves, la central más elevada y más ancha que las laterales, articuladas por gruesos pilares cruciformes que incluyen cierto aparato decorativo. Todas las naves son abovedadas, con bóveda de cañón en la central y de arista en las laterales.

El transepto, de gran potencia tanto en planta como en alzado, se cubre también con una bóveda de cañón en cada brazo, mientras que en el crucero se sitúa una cúpula de líneas cuadrangulares, sobre la cual se sitúa el cimborrio octogonal. La cabecera se organiza en torno un gran ábside mayor de relativa profundidad, culminado por una hornacina embebida en el muro. Lo flanquean cuatro pequeños absidiolos abiertos al transepto y que, como la hornacina mencionada, quedan sin proyección exterior, completamente embebidos en el formidable testero.

Desde el exterior, la fábrica ofrece una dura ortogonalidad, lo que se explica –al menos en parte– por las obligaciones defensivas del edificio, cuyo muro oriental formaba el antiguo límite de la ciudad y era, en realidad, un baluarte defensivo principal. Refuerzan este aspecto las dos torres que culminan sendos extremos del transepto, si bien desarrolladas sólo someramente y sin la prevista evolución vertical, que

no se le pidió a Raimundo lambardo. La situación de las torres es algo extraña en un edificio del siglo XII, aunque tiene precedentes en la tradición catalana del primer románico (Sant Miquel de Cuixà, Sant Pere de Àger); quizás, incluso, evoca la presencia de torres similares en la catedral anterior, la del obispo Ermengol. La presencia de motivos de ornamentación paramental derivados también del primer románico (con arquillos ciegos y lesenas), en las mismas torres y en otras superficies exteriores del templo (en la fachada occidental y sobre la portada del lado norte, situada en el tramo central del cuerpo de naves) evoca también los usos locales de la centuria anterior.

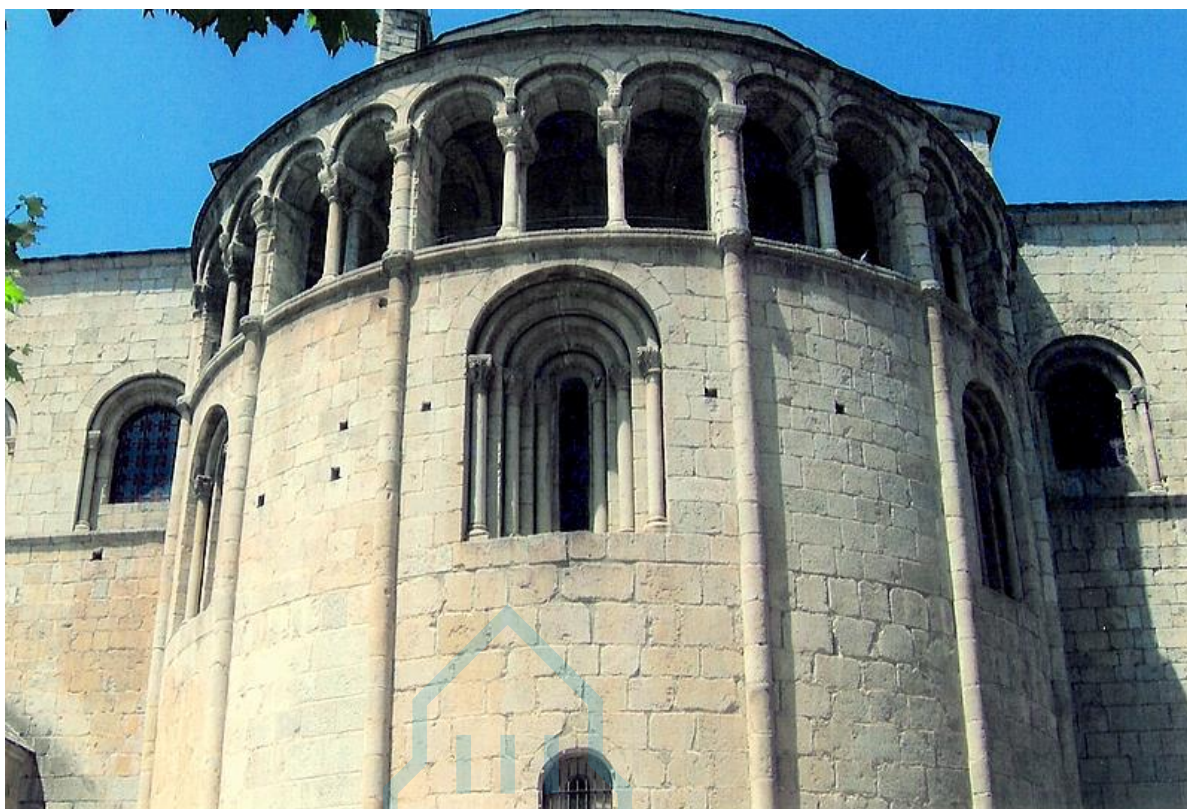
Los muros externos incluyen, además, ménsulas esculpidas bajo las cornisas y una serie de ventanas de gran tamaño distribuidas por todas las fachadas del temple, siempre de doble derrame y articuladas en el exterior con arquivoltas sobre columnillas sustentantes, cuyos capiteles esculpidos embellecen la superficie mural. En el interior, el aparato decorativo es igualmente notable, aunque subyace la sobriedad característica de la arquitectura románica catalana, en general poco dada a la elucubración ornamental. Sin embargo, hay presencia de capiteles coronando las semicolumnillas angulares de los pilares, así como en la articulación del ábside central (aquí coronando también las medias columnas que organizan el paramento en una sucesión de pequeñas arquerías, un sistema tradicional en el románico catalán ya desde el siglo XI). Hay que señalar también la presencia de pequeños relieves, así como de ménsulas figurativas en lo alto de la nave central, sosteniendo la marcada línea de imposta sobre la que se asienta la bóveda de cañón superior. Además de la escultura, la decoración incluye, en los ángulos de los elementos de sustentación, un sencillo perlado, que no es extraño en la arquitectura del románico tardío en Cataluña (se encuentra también, por ejemplo, en la iglesia gerundense de Sant Pere de Galligans). En La Seu, por cierto, el sistema aparece también en algunos detalles exteriores, como las ventanas.

Hasta aquí, ni la estructura ni los elementos constitutivos de la catedral se alejan de las fórmulas arquitectónicas tradicionales de los condados catalanes, en una formulación consistente, reciamente monumental y certera. Es prácticamente seguro, pues, que su primer arquitecto, quien trazara su inicial plano constructivo, fue un artífice local, versado en los modos autóctonos. Sin embargo, en Santa Maria de La Seu d'Urgell hay, por lo menos, dos elementos extraños a la tradición catalana, elementos que la historiografía ha vinculado siempre, parece que con razón, a la arquitectura italiana. Estos dos elementos son una galería porticada que se abre en la parte superior del ábside central, realmente particular —y con notables capiteles figurativos, por cierto—, y la ordenación de la fachada occidental, también con desarrollo escultórico de interés.

Por lo que respecta a la galería absidal, ésta es, en realidad, una transposición tardía del clásico motivo de los nichos abiertos bajo las cornisas de los ábsides, típicos del primer románico. Aunque este elemento se da con cierta normalidad en la arquitectura catalana del siglo XI, sólo en La Seu d'Urgell aparece la versión tardía del esquema, una versión que acaba resultando distinta tanto en resultado estético como en funcionalidad. El antiguo elemento estático-decorativo se ha transformado aquí en una galería abierta al exterior mediante arquerías, que incluso permite el paso por ella. Este tipo de galerías es común ciertamente en el norte de Italia (Bérgamo, Módena), pero hay soluciones igualmente próximas en la arquitectura germánica imperial (Espira, Maguncia).

En La Seu, la galería continua a todo lo largo del muro oriental del transepto; se sustituye la abertura completa al exterior por unos pasadizos internos. Estos comunican con el exterior sólo mediante ventanas relativamente pequeñas, mientras que desarrollan una especie de triforio hacia el interior, con ventanales geminados. Se trata de una solución bastante original, sin antecedentes en Cataluña y con poca repercusión posterior. Parece ser producto de la adaptación de un elemento foráneo (la galería absidal abierta al exterior) a las necesidades locales.

El segundo elemento alejado de la tradición constructiva catalana, en La Seu, es la fachada occidental. Ésta reproduce al exterior la estructura tripartita de las naves, con tres vanos de entrada y una división del muro con dos grandes salientes laterales, a modo de contundentes lesenas. El articulado actual de las



Vista del ábside. Autor: Jaume Meneses- Art Romanic (CC SA BY 2.0)

cubiertas escalonadas es fruto de una moderna restauración, y aunque parece razonablemente fidedigna también pudiera haber existido un cubierta única, según señalaba ya Puig i Cadafalch.

En cualquier caso, no hay duda de que la forma de la fachada, al igual que su sutil articulación decorativa, sigue un modelo característico de la arquitectura del románico pleno en Italia. Se citan tradicionalmente como paralelos los templos de San Michele de Pavía o, en el sur, de San Nicola de Bari, que efectivamente ofrecen soluciones cercanas. Incluso la presencia original de un pórtico occidental, desaparecido tardíamente, pero del que quedan algunos anclajes en el muro, puede evocar este tipo de elementos en el románico de la península vecina.

La presencia de escultura también puede considerarse vinculada al mundo itálico, especialmente debido a su disposición superficial. Destacan los grandes leones que flanquean la portada, situados en el zócalo inferior (como, por cierto, en Ripoll); en las impostas, al lado de los capiteles de las jambas; y en las enjutas del arco de la puerta (como en Covet o en Sant Pere de Besalú). Todavía más interesante es el friso que corona el portal a modo de cornisa en leve saledizo, elemento prácticamente inédito en la tradición catalana y que se articula, aquí, en base a dieciséis elementos figurativos. Se combinan, en ellos, motivos de animales, seres fantásticos (sirenas) y personajes aislados; la presencia de peces y de un arquero ha hecho suponer, en alguna ocasión, que pudiera tratarse de un incompleto zodiaco

Pese a que, como se ha dicho, la catedral urgelitana responde fielmente a las características de la tradición local, estos dos elementos (galería absidal y fachada) sugieren algún tipo de influencia o de intervención extranjera en el proceso constructivo. Se desconoce, y es motivo de debate, tanto el origen de estas aportaciones, que parecen reclamar la presencia de algún artífice itálico (que en ningún caso puede ser Raimundo Iambardo, claro, cuya obras es posterior a dichos elementos) o buen conocedor del mundo noritaliano. Si el edificio se diseñó ya desde el principio con estos dos elementos "importados", hay que reconocer que el autor del diseño conocía la arquitectura contemporánea de la llanura del Po (o la del sur germánico, conectada con ella). Para nada ello resultaría extraño, habida cuenta de las intensas relaciones culturales y políticas entre Catalunya y los territorios del Sacro Imperio, Italia del norte

incluida. Otra posibilidad es que ambos elementos fueran añadidos al proyecto original una vez estuvo comenzado. Sin embargo, y pese a indicios puntuales de variaciones en ciertos aspectos de la construcción (por ejemplo, el uso de materiales rojizos en algunas hiladas del sector occidental), el aspecto general del conjunto es razonablemente unitario.

Para terminar, debe mencionarse la conservación de varios fragmentos de pintura mural procedentes de ciertos espacios de la catedral de Santa María, aunque son siempre de época tardía, fechados en el siglo XIII. Los restos más antiguos, todavía vinculados a la tradición románica, proceden de la capilla absidal dedicada a santa Catalina. Los otros tres conjuntos són todavía posteriores, elaborados en un estilo plenamente gótico, y están dedicados a san Saturnino, a Santiago y a san Ermengol

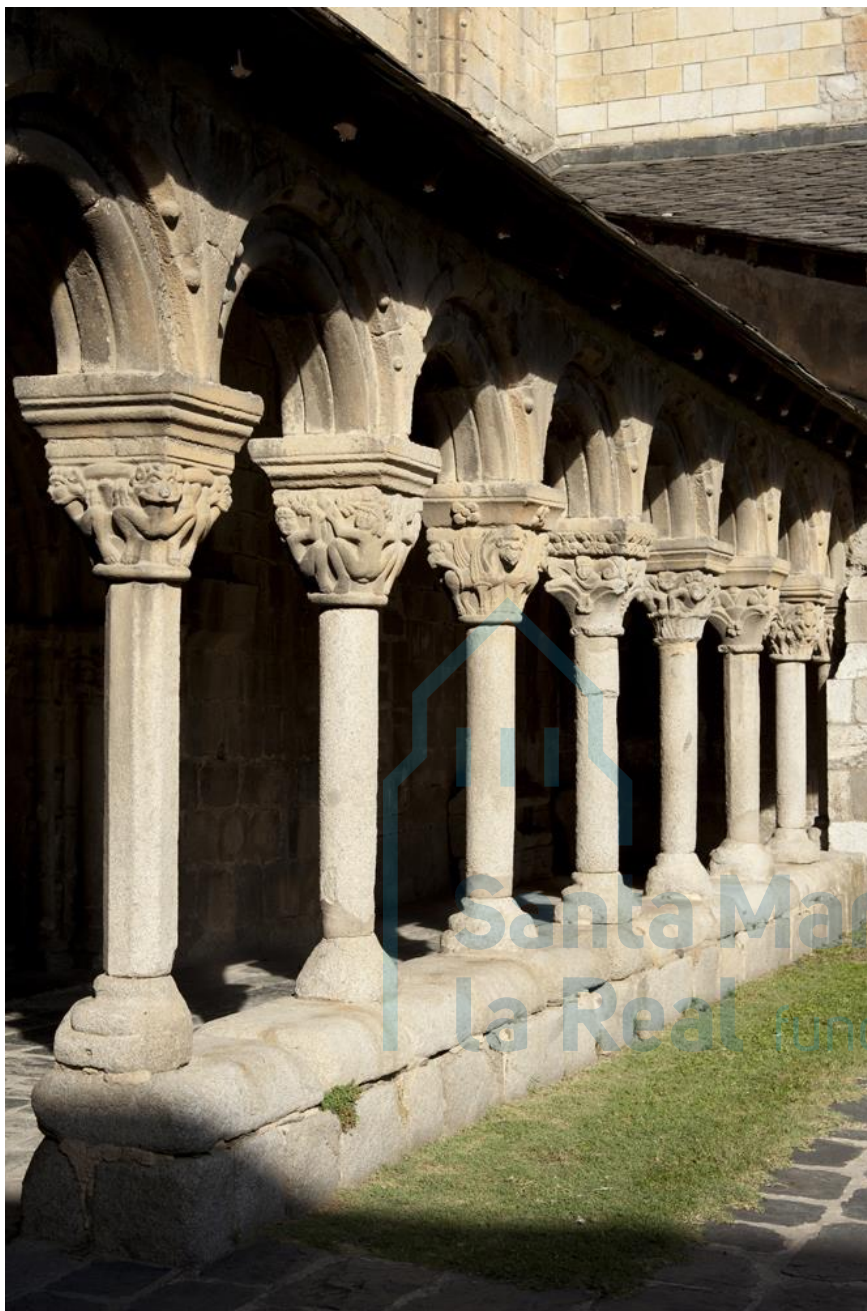
EL CLAUSTRO

Adosado al muro sur de Santa María, un claustro de gran tamaño funciona como espacio central y distribuidor del conjunto episcopal. Aunque el espacio ya existía en el conjunto anterior del siglo XI, no parece que se tratara de un claustro porticado como el actual.

Tiene generosas dimensiones y una planta cuadrangular, ligeramente trapezoidal. Las galerías son amplias, de unos 4 m de ancho, y se cubren con techumbre de madera. Para la sustentación hay pilares en los ángulos y bellas arcuaciones sobre columnas simples a lo largo de las galerías, las cuales montan sobre un podio corrido. La galería oriental es una refacción del siglo XVII, a base de grandes arcuaciones de medio punto. En los pórticos originales, las columnas disponen de base de tipo ático, de moldura triple, fuste liso y gran collarín superior, sobre el que se disponen capiteles de gran tamaño, algo pesados y de forma tronco piramidal, coronados por enormes cimacios. Los arcos están bellamente moldeados y tienen el dovelaje exterior decorado con el mismo perlado que discurre en los pilares y las ventanas del templo catedralicio.



Vista del interior del claustro. Autor: Patalín. (CC SA-BY. 3.0)



Vista de una de las arcadas románicas de la galería del claustro. Autor: PMRMaeyaert. (CC BY-SA 3.0)

La unidad estructural y estética entre claustro y catedral es evidente, e incluso las construcciones anejas de época posterior se alzaron con el mismo material, quizás reaprovechando piezas de estructuras anteriores, lo que incrementa el sentido unitario de todo el conjunto. En cualquier caso, no hay duda de que el claustro se construyó con posterioridad a la iglesia. La conexión entre ambos se realiza por un gran portal en arco de medio punto, de derrame acusado y articulado en cinco arquivoltas; hay dos columnitas en cada lateral, cuyos capiteles presentan estilo y motivos similares a los del claustro; dichos capiteles tienen relación con los de la portada de Santa Maria de Covet, iglesia cuya construcción asume ciertos elementos arquitectónicos también de inequívoca procedencia urgelitana (como una galería elevada, abierta hacia la nave).

Se conservan en el conjunto claustral de La Seu cincuenta y un capiteles decorados, que corresponden a las tres galerías románicas conservadas, todos elaborados en el rocoso granito de tonos ocres que caracteriza el conjunto episcopal. De ellos, prácticamente la mitad van decorados con ornamentación vegetal, muy estilizada siempre y tallada con sobriedad, de formas generalmente planas y con presencia habitual de motivos en espiral que evocan las volutas corintias; ocasionalmente, entre la vegetación, hay

maskarones humanos o zoomorfos. Los animales, reales o fantásticos, protagonizan por sí solos otros seis capiteles, mientras que en el resto, una veintena, el protagonismo recae sobre figuras humanas. Aún así, no se trata de capiteles historiados, sino de un repertorio ornamental en el que se mezclan las intenciones estéticas y el fondo simbólico inherente a la escultura del periodo, que aquí no parece verdaderamente complejo.

El estilo de estos relieves mantiene siempre los volúmenes bajos y una cierta linealidad, con superficies lisas y un ligero gusto por lo decorativo, desarrollado sin embargo con moderación. La historiografía ha vinculado dicho estilo con las tradiciones escultóricas del Rosellón, con las que ciertamente comparte recursos formales y numerosos motivos y elementos de composición. También hay contactos explícitos con la escultura ripollense más cercana a lo rosellonés, y desde hace tiempo se considera también la recepción de influencias tolosanas o, más genéricamente, hispano-languedocianas. De forma más puntual, algunas composiciones y motivos concretos aluden de forma bastante indiscutible a paralelos del norte de Italia, lo que se considera vinculado, desde luego, al mismo influjo italiano destacado para la arquitectura.

Es difícil precisar la datación de las obras claustrales, que deben ser ciertamente posteriores al inicio de la construcción del templo catedralicio. El análisis de los elementos escultóricos permite situarlas con posterioridad a 1150, e incluso se ha propuesto retrasar el inicio del proyecto claustral hasta la década de 1170.



Detalle de capiteles del claustro: simio representando la lujuria y un león devorando a un hombre. Autor: PMRMaeyaert (CC BY-SA 3.0)

Se sabe, gracias a la documentación, que el altar mayor de Santa Maria estaba decorado en los siglos XI y XII por un frontal de plata de gran tamaño, que fue destruido muy probablemente, con todos los vasa sacra de época románica (y anteriores), en el asedio y saqueo de la catedral del año 1196. Aunque el mobiliario litúrgico fue renovado posteriormente, la ejecución de un nuevo frontal y de otros elementos (incluido un gran retablo también de plata) se retrasaron y, por lo tanto, se hicieron ya según los cánones estilísticos del gótico.

Nada de todo ello, por lo demás, se ha conservado. En relación con los *ornamenta* de la catedral, sólo se guardan, en el museo diocesano, algunas piezas muy menores de época antigua, especialmente un cáliz de estaño llamado, sin razón concreta, "cáliz de sant Ermengol" (MDU 33) y una patena del mismo metal que se ha recuperado muy recientemente (MDU 11230). Son ambos de tamaño muy reducido y con apenas alardes decorativos, y se suelen vincular, por su cronología avanzada, cuanto menos con la catedral del siglo XI.

TEXTO: JOAN DURAN-PORTA - PLANOS: XAVIER CERQUEDA RIBÓ

Bibliografía

ADELL I GISBERT, J. A. *ET ALII*, 2000; ALBERT I CORP, E., 1987; BADENAS RUE, I., 2016; BARAUT I OBIOLS, C., 1984-1985A; BARAUT I OBIOLS, C., 1986-1987B; BARAUT I OBIOLS, C. 1988-1989, pp. 140-142; BESERAN I RAMON, P., 1996; BOTO VARELA, G., 2017; BOTO VARELA, G. Y YARZA LUACES, J., 2003, pp. 338-339; CARRERO SANTAMARÍA, E., 2010; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, VI, pp. 313-366; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXIII, pp. 211, 254-273 Y 285-302; DURAN-PORTA, J., 2005-2006; DURAN-PORTA, J., 2009C, pp. 255-261; DURAN-PORTA, J., 2009D, pp. 110-118; DURLIAT, M., 1948-1954, III, pp. 15-23; ESPAÑOL BERTRAN, 1996A, pp. 49-51; FITÉ I LLEVOT, F., 1995, pp. 140-141; GASCÓN I CHOPO, C., 2015; GASCÓN I CHOPO, C., 2015-2018, pp. 411-437; GASCÓN I CHOPO, C. Y VERGÉS I PONS, O., 2017; GUDIOL RICART, J. Y GAYA NUÑO, J. A., 1948, pp. 73-76; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1960-1961, II, pp. 37-46; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1976, pp. 71-89; PUIG I CADAFALECH, J., 1918, pp. 67-71; PUIG I CADAFALECH, J., FALGUERA, A. DE Y GODAY, J., 1909-1918, III, pp. 336-340, 347-358; PUJOL I TUBAU, P., 1917; PUJOL I TUBAU, P., 1947; RUF, M. A. Y VILLARÓ I BOIX, A., 1992-1993; VILLARÓ BOIX, A., 1998.

Frontal de altar bordado (Londres, Victoria & Albert Museum, inv. 1387-1904)

NADIE DUDA YA HOY EN DÍA de la procedencia del frontal de altar bordado conservado en el Victoria & Albert Museum de Londres (V & A, inv. 1387-1904), desde La Seu d'Urgell. Su filiación, de hecho, se ha acreditado sobradamente gracias al recuerdo epistolar de Josep Gudiol i Ricart quien, en 1956, transmitió a Donald King, entonces conservador de la sección textil del museo londinense, el trasunto de la conversación que en 1925 había mantenido con el coleccionista Paul Tachard, acerca de una fotografía de la obra que hubo de enseñarle y sobre la que el anticuario le confirmó haberla adquirido en la ciudad urgelitana. No siempre, sin embargo, se tuvo la misma certeza respecto de su origen pues, en ocasión de su compra por el mismo museo donde todavía se custodia, en la subasta de la colección de los hermanos Caspar y Stephan Bourgeois, celebrada en Colonia en 1904, el antipendio, al que se le asignó el número de lote 1385, era descrito como de factura germana y de cronología no demasiado alejada del entorno de 1200.

La adquisición debió de suponer su pronta revalorización pues una fotografía del bordado figura ya en los archivos personales de W. W. S. Cook, custodiados en el Archivo de The Cloisters (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York) y catalogados en el neoyorkino Institute of Fine Arts. Las condiciones de conservación actuales no distan demasiado de las que presentaba cuando fue por primera vez subastado. Estaba ya entonces formado por una sola pieza rectangular, aunque sus dimensiones originales, en lo que concierne a su altura, debían de ser de unos 122 cm, y se habían visto ya en aquel

momento considerablemente disminuidas. Así se consigna en el catálogo de subasta de 1904 de H. Lempertz' Söhne, describiendo una mutilación en la zona baja que había tenido lugar antes, pero en un momento imposible de concretar, y que consistía en la pérdida de una amplia franja que lo reduce a sus actuales 91 cm de alto, con 115 cm de ancho. El deterioro que, por otro lado, había sufrido ya el bordado al ingresar en los fondos del museo británico fue ya anunciado por D. King, mientras que R. M. Martín, cuando tuvo ocasión de estudiar la pieza, detectó trazas de una desafortunada intervención de restauración, que repercutió sobre el compartimento superior derecho y donde pudo apreciar un sobrebordado con hilo rosado que no acusaba la misma decoloración inherente al paso del tiempo que el resto de la obra.

Si la procedencia de La Seu d'Urgell emparenta este bordado con otros tejidos medievales de análogo origen, como la capa pluvial de san Fructuoso o la capa-casulla de san Armengol, la técnica que se empleó en su confección, conocida como "pintura a la aguja", lo hermana directamente con el conocido estandarte de san Odón (Museu del Disseny de Barcelona, MADB 49422). Se utilizó el mismo tipo de punto, llamado desde el período medieval "punto de figuras", con efecto de falsa cadeneta, y los detalles fueron a perfilarse también en cordoncillo. Incluso se recurrió a los mismos materiales, con base de lino de color crudo con ligamento de tafetán y bordado con hilos de sedas flexibles de diferentes tonos, y aunque la distribución de los colores se asemeje a la de aquél en el rojo de los fondos, el amarillo de las vestiduras, el blanco de los nimbos, y el blanco y rosado con que se resuelven las carnaciones de las figuras, hay un único matiz que afecta al escarlata de los cabellos. Tampoco es que el estilo haga divergir un bordado del otro. En todo caso, sobre el frontal de altar se aprecia la misma solución estilizada del drapeado, idéntico tratamiento de los pliegues bajos de la indumentaria en espina de pez, una configuración similar de los rostros, con grandes ojos redondeados y narices puestas de perfil, con las bocas perfiladas y la comisura de los labios pronunciada; rasgos que además permiten rastrear la filiación estilística de los cartones usados para el diseño del pendón y de este mismo bordado a las manos responsables de la creación de los frontales de altar pintados de Ix (inv. MNAC 015802) y de los Apóstoles (inv. MNAC 015803), obras de adscripción al taller pictórico de La Seu de Urgell y fechables hacia 1120-1130. Incluso el sentido de movimiento de los personajes característico de las imágenes figuradas en los gallardetes del estandarte urgelitano y en el frontal se asimila al dinamismo que caracteriza algunas de las escenas del llamado frontal de altar "de Martinet" (Worcester Art Museum, inv. 1943.27), que se tiene por obra del mismo *atelier* aunque de cronología un poco más tardía. Las únicas discrepancias en este sentido se deben a P. Beseran, quien establece una conexión formal con las pinturas murales de Isavarre (Pallars Sobirà), y a X. Barral quien se inclina por considerar el bordado una producción de más avanzado el siglo XII. No obstante, el resto de la literatura se ha afanado en subrayar, con acierto, otras afinidades formales que competen, por ejemplo, a la semejanza del repertorio vegetal de la cenefa ornamental que, recorriendo los bordes de sendos bordados, en ambos casos enmarca la composición principal. A ello se puede sumar otro tipo de identidad de motivos decorativos, tal que entre el friso ajedrezado que bordea la cornisa en el frontal de altar y la trama que sirve de fondo al gallardete izquierdo del estandarte de san Odón.

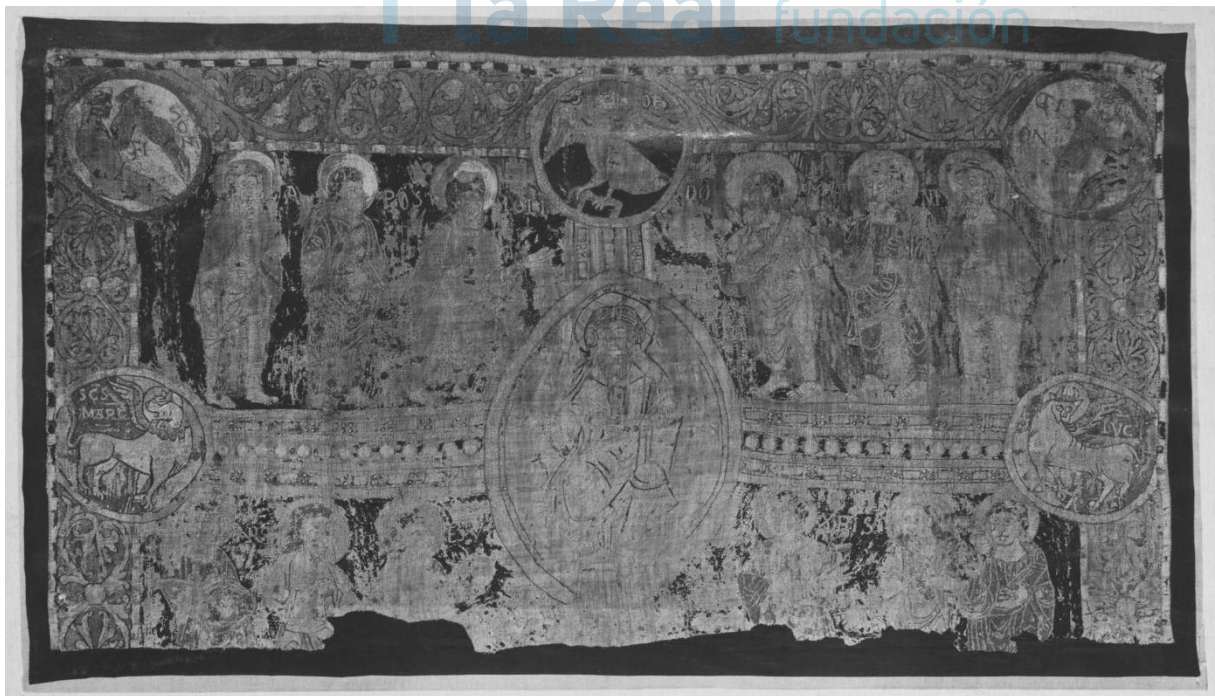
Técnicamente, como bien percibió R. M. Martín, la obra se intuye el producto de un proceso de realización especializado, donde la confección de los cartones bien pudo confiarse a pintores activos en esas mismas coordenadas, mientras que la manufactura del tejido se reservaría a talleres especialmente versados en el arte del bordado, que ella sitúa en el propio contexto urgelitano y, en concreto, en el entorno catedralicio. Ciertamente es que la característica letrada del sustrato epigráfico del frontal de altar, que bebe fundamentalmente de fuentes bíblicas, debe buscarse seguramente en el seno eclesiástico más erudito de su catedral, como ello es de aplicación también al *concepteur* de los frontales pintados ya aludidos, si bien, la caracterización bien defendida por la literatura americana y anglosajona del bordado como técnica eminentemente femenina en el período medieval, ha llevado a L. Monge a plantear su posible ejecución, como la del mismo estandarte de san Odón, por las religiosas del monasterio femenino urgelitano de Santa Cecília de Elins. Sobre la base del parentesco técnico, material y estilístico de ambas obras, su tesis se sustancia, en varios puntos. En primer lugar, realiza un paralelismo con la atribución que ha propuesto M. Castiñeiras para la confección de la estola románica llamada "de san Narciso" de la iglesia de Sant Feliu de Girona, la cual asigna a las religiosas del cenobio femenino gerundense de Sant

Frontal de altar bordado, © Victoria and Albert Museum, Londres



Santa María

la Real fundación



Frontal de altar bordado, fotografía tomada por W. W. S. Cook y conservada en el Archivo de The Cloisters (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, © Victoria and Albert Museum, Londres

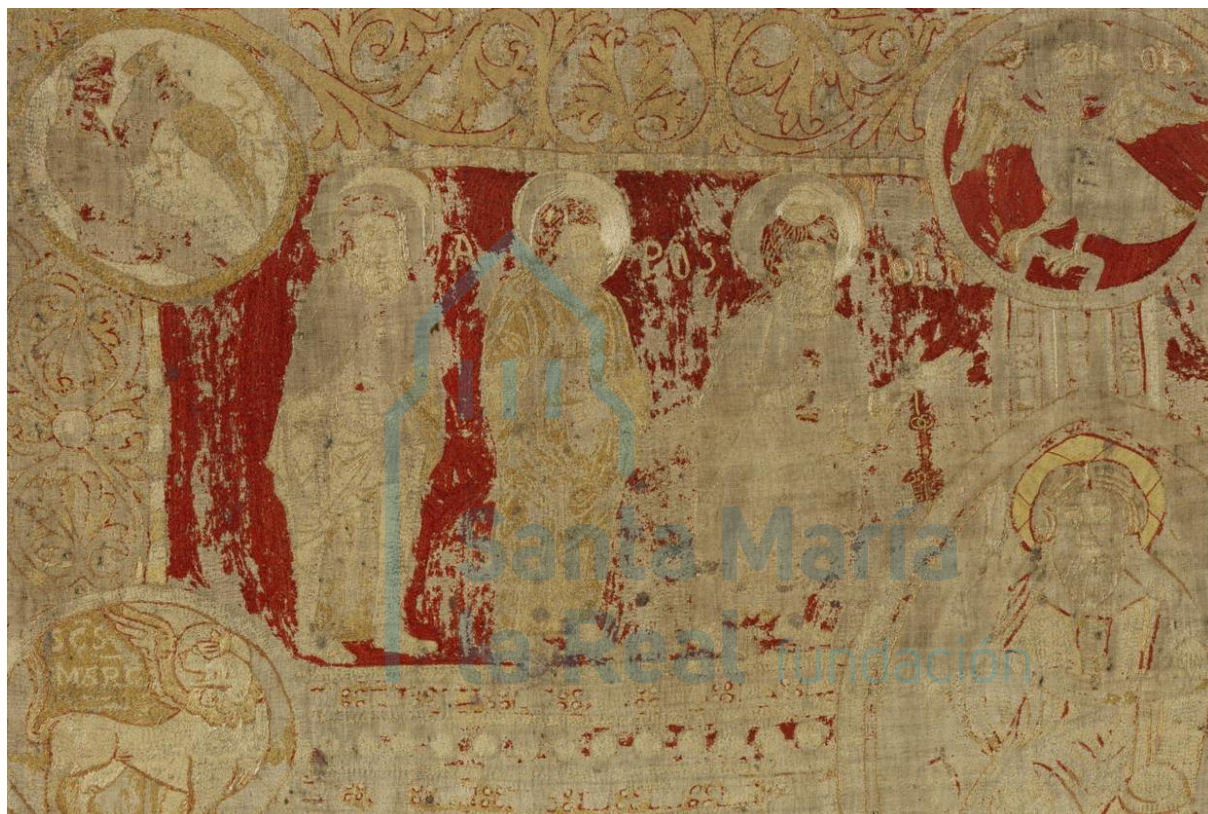
Daniel. En segundo lugar, plantea una cuestionable especulación sobre un posible patronazgo del pendón por parte de la abadesa de aquella congregación urgelitana basada en una lectura alternativa de la firma epigráfica del bordado, la cual fundamenta en un hipotético signo de abreviatura que, seguramente, no es tal, sino simplemente una laguna del bordado. En todo caso, la comparación metodológica que propone con mucha elocuencia sí sirve para considerar con solvencia a las religiosas del monasterio urgelitano como candidatas plausibles para la realización material de la pieza objeto aquí de estudio. De hecho, el punto de partida por ella defendido nos sirve a plantear una lectura en clave reivindicativa del retrato de donantes que comparece sobre las flámulas del estandarte de san Odón. Vindicación de la que, en consecuencia, serían responsables las monjas de Santa Cecília, quienes posiblemente confeccionaron tanto el estandarte como el frontal de altar bordado tal que *mortuarium*, es decir, como piezas no del ajuar funerario con el que en el interior de la catedral de Urgell fue a inhumarse san Odón —como se ha dicho—, sino de la dote de objetos con que fue a ennoblecarse el templo en el que éste había sido sepultado.

Se trataría de hacer valer sus derechos frente a la tentativa del conde urgelitano Ermengol VI de expulsarlas de su monasterio en 1135, esgrimiendo ellas, en su contra, una donación que él mismo realizara en 1116, y en virtud de la cual, el conde, queriendo redimirse por la apropiación indebida de los bienes eclesiásticos que pertenecían a los monasterios de Elins y de Tavèrnoles, los restituyó a favor de Santa María de La Seu d'Urgell, poniéndolos en manos del propio san Odón. Habiendo muerto el santo, sin embargo, en 1122, difícilmente podía la congregación de Santa Cecília acudir a él en 1135 para que hablara en su representación. Es por ello que quizá pudieron las monjas servirse de la circunstancia de su reciente canonización, promovida por el obispo urgelitano Pere Berenguer tan sólo dos años antes, procurando los *ornamenta ecclesiae* apropiados a la conmemoración del santo obispo de Urgell, tanto como marcadores topográficos del altar donde fueron a depositarse sus reliquias, como facilitadores de una rápida asociación visual para con los usos cultuales catedralicios en los que ese mismo altar tomaba parte. De hecho, una revisión de la iconografía del frontal de altar revela como su aparato figurativo no sólo está en consonancia con el del estandarte de san Odón, sino que de él emanan las connotaciones eucarísticas apropiadas a las prácticas litúrgicas que involucraban el altar del santo, como las llevadas a cabo, por ejemplo, durante la Pascua de Resurrección.

El motivo que absorbe casi todo el protagonismo es la *Maestas Domini*, en su representación, no sólo idéntica a la del pendón, sino también a buena parte del muestrario pictórico mural y sobre tabla de la tradición románica de estas geografías. Vestido con túnica y manto, con barba y largos cabellos, la cabeza tocada con un nimbo crucífero, descansa el Cristo en majestad sobre un rico trono circunscrito por una mandorla propia de este tipo de visión divina triunfalista, y, aunque bendice con la diestra, con la mano contraria sujeta sobre las rodillas el Libro de la Sabiduría. Más anómala, en cambio, es la presencia en las cuatro esquinas y en el interior de los respectivos medallones, de la personificación de los ríos del Paraíso, y no del habitual Tetramorfo. Habiéndose perdido la pareja que correspondía a la parte baja, esto es, el Tigris y el Éufrates, hoy tan sólo perduran en la derecha Pisón, y en la izquierda Guijón, como dos figuras desnudas, jóvenes, imberbes y de largos cabellos, identificadas por sendas inscripciones, —FILSON y GISLON, respectivamente—, y que portan en las manos cántaros de los que brota agua. Si su origen textual está incardinado en el relato mismo del Génesis (Gn 2, 10-14), su caracterización remite a concepciones de tipo pagano, según el prototipo que marcan sus representaciones en el célebre Tapiz de la Creación de Girona (Museu del Tresor de la Catedral de Girona, inv. 1) de inspiración, como recuerdan Castiñeiras y Barral, en los antiguos pavimentos musivarios de filiación clásica —heredando la forma dada a la personificaciones romanas de Océano—, y que tienen continuación en la Edad Media gracias al desarrollo de un complejo dispositivo simbólico ligado a la creación paradisiaca narrada en el Génesis, y que se traduce visualmente en estos bordados.

Generalmente se tiene a los ríos del Paraíso del frontal de altar como referencias indirectas al sacramento del bautismo y, aunque este valor semántico, como también su alusión a los cuatro puntos cardinales, se entiende en sentido laxo, este tipo de significación parece menos trabada con el resto de la figuración del antependio. En realidad, la combinación de este tipo de imágenes cosmográficas con otras que cantan los misterios de la Salvación está más en consonancia con un programa dotado de un sentido enciclopédico, característico del pensamiento medieval, pues como recuerda Castiñeiras, la exégesis

cristiana vinculaba la conmemoración de la creación del mundo a la concepción de Cristo, de modo que su encarnación no era, por extensión, sino consecuencia misma de la creación divina. De ahí, como él mismo esgrime, se derivan las claves para la mezcla en el bordado gerundense de temas bíblicos e históricos, como la leyenda de la Vera Cruz, con otros particulares iconográficos que significan la *imago mundis*. También, sin embargo, que en el frontal bordado de La Seu d'Urgell se enfaticen, mediante la figuración de la cruz que circunda la mandorla de la *Maiestas Domini* y la poco habitual colocación de los símbolos de los evangelistas en los medallones de sus vértices, ciertas evocaciones a la eucaristía asociadas al dogma de la Redención y a su corolario para con la salvación de la humanidad por vía de la crucifixión y muerte del Verbo *incarnato*.



Detalle del frontal. San Pedro y otros dos apóstoles, águila de san Juan, león de san Marcos y río Fisión, © Victoria and Albert Museum, Londres

Por otro lado, los vivientes siguen una distribución anómala, inscritos en un perímetro circular que además contiene los *tituli* que permiten su identificación: S(anctvs) IOH(annes) || S(an)C(tv)S MARC(vs) || S(anctvs) LUC(has), rematando el brazo superior y las extremidades laterales a izquierda y a derecha de la cruz, respectivamente. Debe contarse, también, pese a su ausencia por la desaparición de la tela en esa zona, el de san Mateo del extremo inferior. Es, de hecho, una ordenación que contrasta con la disposición habitual del Tetramorfo en las enjutas de los frontales. Esta singularidad ha sido destacada en reiteradas ocasiones, incluso proponiendo parangones significativos al esquema de estructuración cruciforme que se sigue, por ejemplo, en el frontal de altar de orfebrería de la basílica de Sant'Ambrogio de Milán o en el relieve marmóreo de la catedral de Sainte-Marie de Arles-sur-Tech. Hasta el momento ha pasado desapercibida la posición destacada que ocupa el águila de san Juan, los motivos de la cual podrían estar detrás del orden no convencional de los evangelistas que se aprecia en el estandarte.

El lugar protagonista de san Juan en ambos bordados ha sido justificado por M. Guardia, C. Mancho y G. Ylla-Català, por la relevancia de sus escritos proféticos y de su narración evangélica en la exégesis patrística tardoantigua pero también de época carolingia. Sucede, sin embargo, que ello pudiera

responder al hecho de que el tejido hubiera sido especialmente concebido para engalanar el altar parroquial de la catedral urgelitana, doblemente intitulado primero a san Juan y, después de su canonización, también a san Odón. Por otro lado, la presencia en el frontal de altar del colegio apostólico, divididos en grupos de tres que campean en los cuatro compartimentos creados a los flancos de Cristo por los brazos de la cruz, pone el acento, como se ha dicho, en su misión evangelizadora, pese a que nunca se ha incidido en lo deliberado que resulta que ello participe de la significación del resto del programa. Y, es que, incluso la falta de preocupación por su individualización o designación, más allá de la inscripción *ALPOSITOLIDOMILNI II N(ost)IRIHESV(s) XRISTI* que, con su colocación tanto en el registro superior como en el inferior, los nombra colectivamente, se presta explícitamente a enfatizar esa lectura y, en especial, su rol como intermediarios para el conocimiento de las doctrinas cristológicas, particularmente del dogma de la Redención, que se subraya con la representación de la cruz. Pero es que, además, el valor mediador para la aprehensión de semejantes enseñanzas queda reforzado por el epígrafe que flanquea a Cristo y donde se lee *VIA VERITAS*, esto es, una síntesis de la alocución que, justamente en el Evangelio de san Juan, se pone en boca de Jesús, *Ego sum via et veritas et vita, nemo venit ad Patrem nisi per me* (Jn 14, 6), para dar a conocer que sólo él es el camino al Padre y, con ello, a la salvación.

Para mejor entender cómo el antependio pudo cumplir una función determinada en torno al entramado conmemorativo creado para honrar a san Odón, cabe recuperar varias nociones ciertas sobre su muerte y posterior santificación. Y, es que, aunque se conoce que tras su defunción, el 30 de junio de 1122, fue sepultado en un sepulcro episcopal por largo tiempo ya desaparecido, también se sabe que sus restos fueron pronto exhumados para ser depositados en una cajita-relicario que fue a instalarse en la cámara secreta del altar parroquial de la sede urgelitana. Altar que, según se hizo eco ya P. Pujol i Tubau, no siempre fue a disponerse en la ubicación posterior en la primera capilla del transepto sur, sino que en origen estuvo localizado en la nave lateral sur, justo a los pies, en las inmediaciones de la puerta diestra



Detalle del frontal. San Pablo y otros dos apóstoles, águila de san Juan, toro de san Marcos y río Giron, © Victoria and Albert Museum, Londres

que desde el hastial occidental daba acceso a la catedral y justo adosado al muro de aquel primer tramo hacia Poniente. Y, es que, todo el trasunto eucarístico y dogmático de la figuración del bordado se adapta perfectamente a las disposiciones de una de las ceremonias que tenía lugar, precisamente, durante el Domingo de Resurrección y, en concreto, la escenificación de la *Visitatio Sepulchri*, ritual que recoge la consuetudine urgelitana copiada en 1418, pero que bien podía aludir a un ceremonial que se remontara bien atrás en el tiempo, habida cuenta que el contenido de ésta, según avala E. Carrero, toma en muchos casos como fuente de autoridad para la celebración de las festividades la consuetudine urgelitana más antigua, la copiada entre 1133 y 1173. Pero es que, además, no conviene olvidar que se trata de una ceremonia que hacía directamente partícipe al altar parroquial, –el de san Juan y san Odón–, pues desde allí, a los pies del templo, partían los niños del coro con la indumentaria de color rojo que los definía simbólicamente como “vicarios de san Odón”, en compañía de las Marías y en dirección al altar mayor de santa María.



León de san Marcos y tres apóstoles, © Victoria and Albert Museum, Londres



Detalle del frontal. Maestas Domini y tres apóstoles, © Victoria and Albert Museum, Londres

Bibliografía

AINAUD DE LASARTE, 1989A, p. 39; ALCOLEA I GIL, S., 1958, p. 382; ANGLÈS PAMIES, H., 1935 (1988), p. 274; BARRAL I ALTET, X., 2009, pp. 271-281; BESERAN I RAMON, P., 2000, pp. 133-135; BRACONS I CLAPÉS, J., 2014, p. 182; CARRERO SANTAMARÍA, E., 2014, pp. 253-270; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2008B; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2008C, pp. 25-31; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2011, pp. 29, 36-40 Y 48-53; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2014, pp. 29 Y 46-51; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXVI, pp. 425-426; DALMASES I BALANÀ, N. DE Y JOSÉ I PITARCH, A. 1986, pp. 170 Y 291; DONOVAN, R. B., 1958, p. 83; GROS I PUJOL, M. DELS S., 1978; GROS I PUJOL, M. DELS S., 2002-2005, pp. 191-199; GUARDIA PONS, M. Y MANCHO SUÁREZ, C., 1996-1997, p. 1471; GUDIOL RICART, J., AINAUD DE LASARTE, J. Y ALCOLEA GIL, S., 1955, p. 42; KING, D., 1970, pp. 55-64; LEMPERTZ' SÖHNE, H., 1904, p. 271; MONGE SIMÉON, L., 2014; PUJOL I TUBAU, P., 1922, pp. 331-352; PUJOL I TUBAU, P., 1927, pp. 1-29; VERRIÉ, F. P., 1955-1957, p. 249; VILLANUEVA ASTENGO, J., 1803-1852 (2001), IV, pp. 184-185; VILLANUEVA ASTENGO, J., 1803-1852 (2001), V, pp. 186-187; VILLANUEVA ASTENGO, J., 1803-1852 (2001), VI, pp. 187-191; VILLANUEVA ASTENGO, J., 1803-1852 (2001), VII, pp. 192-196; VILLANUEVA ASTENGO, J., 1803-1852 (2001), VIII, p. 496; VILLANUEVA ASTENGO, J., 1803-1852 (2001), IX, pp. 225-226; VILLANUEVA ASTENGO, J., 1803-1852 (2001), XI, pp. 30-40, 63 Y 124; YLLA-CATALÁ I PASSOLA, G., 2008, pp. 382-385.

Estandarte de Sant Ot (Museu del Disseny de Barcelona, MADB 49422)

POCOS BORDADOS DE FACTURA MEDIEVAL han suscitado semejante fascinación entre la literatura histórico-artística como el estandarte de sant Ot, conservado actualmente en el Museu del Disseny de Barcelona (inv. MADB 49422), sobre todo desde el viaje por tierras urgelitanas que supuso su redescubrimiento a principios del siglo pasado por el historiador y crítico del arte Joaquim Folch i Torres, y que conllevó la adquisición de la pieza por la Junta de Museus de Barcelona en 1918 con su instalación, entonces, en el barcelonés Museo de Arte Decorativo y Arqueológico de la Ciudadela. Aunque durante mucho tiempo el pendón fue custodiado en el Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona, durante la Guerra Civil española hubo de integrarse entre los fondos de origen catalán que se depositaron en el museo de Maisons-Laffitte (Île-de-France), con otras obras románicas que ocupaban la sala 2 en la planta baja del dicho castillo. Los estudios sobre esta pieza se han multiplicado tras su temprana exhibición en la *Exposición Hispano-Francesa de Arte retrospectivo* celebrada en Zaragoza en 1908, las alusiones y el interés más precoces de Josep Gudiol y Cunill y Walter W. S. Cook, y su inclusión en otras célebres exposiciones como la de *El arte románico* que acogieron Barcelona y Santiago de Compostela en 1961 o la más reciente *Catalunya Medieval*.

Su estado de conservación es óptimo, a pesar de haber sido encontrado enrollado en una cajita-relicario donde, junto a las reliquias de san Fructuoso, se guardaba también una capa pluvial vinculada al mismo santo. El propio Folch i Torres tuvo la posibilidad de examinar el tejido en cuestión, y publicar, poco después, una esmerada descripción del hallazgo que se realizó en uno de los reconditorios abiertos en dos plafones laterales del altar parroquial de la catedral de Santa Maria de La Seu d'Urgell situado, como él mismo indicara, en el primer absidiolo del transepto sur, al lado del ábside mayor. Presentaba, en aquel momento, signos inconfundibles de un añadido textil que contribuía a su colgadura y que conocemos gracias al mismo relato. Se trataba de un paño de seda arábica cosido al ángulo superior izquierdo donde, además, se había practicado una anilla de suspensión. Al mismo propósito servían, igualmente, un sencillo cordón de cáñamo que atravesaba un desgarró, justo en el centro de la cenefa decorativa que en la parte de arriba enmarcaba la obra, y otras dos aberturas anilladas similares distanciadas unos 9 cm. Por aquel entonces pudo percibirse que ya se habían perdido varias zonas del bordado, lagunas que aún hoy se observan pues, las restauraciones que llevó a cabo el Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona en 1964 y 1992 se concentraron en su desinfección, así como en restituir a la pieza una apariencia lo más fiel al original posible, pero evitando cualquier reintegración. Su forma permanecía prácticamente intacta. El pendón está constituido en realidad por varias piezas que dan una altura total de 105 cm, la mayor de las cuales se ubica en una sección rectangular de 62,4 cm de largo por 69 cm de ancho, de la que penden tres gallardetes de formato trapezoidal. De estos, los laterales presentan una largura de entre

39 y 40 cm y una anchura máxima de 18,4 cm, mientras que el central es algo más alto y ancho (46 cm x 19,4 cm). Las cuestiones relacionadas con las características físicas de la pieza han suscitado una generalizada unanimidad entre los especialistas. Para el bordado se empleó una base de lino de color crudo con ligamento de tafetán y la técnica, conocida como "pintura a la aguja" (*opus pictus*). Por el contrario, no se sirve del punto de cadeneta, como pensaron Folch i Torres y S. Alcolea, sino del que desde época medieval es llamado "punto de figuras", muy similar al punto de tallo o de cordoncillo, especialmente eficaz para el relleno y para dotarlo, como ya indicaron A. Vives y R. M. Martín, de una apariencia pictórica, y del que resulta el efecto de media cadeneta, análogo técnicamente, salvo porque la aguja vuelve atrás y el nuevo punto se origina en el centro de la puntada anterior, con los detalles perfilados además en cordoncillo. En cuanto a los materiales, se recurrió a hilos de seda policroma de poca torsión, de tonos rojos en los fondos y las vestimentas, amarillos y terrosos para los nimbos y otra indumentaria, y rosado y blanco para algunas prendas y las carnaciones de las figuras.

Como se ha subrayado incesantemente, la presencia de un Cristo en majestad acompañado por las figuras del Tetramorfo se integra con normalidad en el catálogo de imágenes propio de la figuración románica catalana, tanto de la pintura mural como, sobre todo, del muestrario pictórico sobre tabla. También la caracterización de la *Maiestas Domini* es la habitual: entronizada en el interior de una mandorla, descansando sentada sobre un rico cojín, con barba y cabellera largas, su cabeza tocada con un nimbo crucífero, vistiendo túnica y manto, sosteniendo en su mano izquierda sobre las rodillas el Libro de la Sabiduría, y bendiciendo con la diestra. La excepción que quiebra el prototipo es el pequeño orbe que sujeta con esa misma mano. M. Guardia y C. Mancho, en la discusión sobre la significación de este motivo, siguiendo la línea ya planteada por Cook, recuerdan su origen en la miniatura carolingia de la escuela de Tours y su difusión en la tradición miniada hispánica de los Beatos, con su transferencia posterior a la iluminación de los propios *scriptoria* catalanes. Todos ellos se inclinan por desechar la lectura que hace del disco una versión alegórica de la hostia y con connotaciones, por tanto, eucarísticas, a favor de una interpretación de la esfera como *globulus mundus*, dando a Cristo una acepción complementaria como creador o cosmocrátor. Nada parece extraordinario, tampoco, en la representación de los vivientes, en forma animal los correspondientes a los símbolos de Juan, Lucas y Marcos, junto al ángel de Mateo, con sus cabezas vueltas en dirección a Cristo y sujetando entre las patas el rollo de los Evangelios, según fórmulas que, como recuerdan esos mismos autores, están ancladas en la producción artística carolingia. Más anómala, en cambio, es su distribución, empezando por san Juan en la esquina superior izquierda y sucediéndose correlativamente el ángel, en el flanco opuesto, el toro abajo a la derecha y el león en lado contrario. Esta extravagancia se ha explicado, sin embargo, por la predilección de la tradición exegética tardoantigua y de época carolingia por el Evangelio de san Juan.

Si la imaginería divina se reserva al rectángulo, la que pertenece a la órbita terrenal campea, en cambio, sobre las tres flámulas inferiores. Allí se fueron a representar tres figuras de pie —una para cada uno de los gallardetes—, descalzas y erguidas sobre un escabel, las cuales, desde las observaciones de Folch i Torres, han sido tipificadas como mujeres. La característica femenina deriva de la asociación que hizo aquél del tocado que supuestamente lucen en la cabeza con la llamada *guimpa* —prenda que, según recordaba J. Puiggarí, estuvo vinculada en la Edad Media al uso monástico— y, en particular, con una especie de cofia que vestían las religiosas en sustitución del escapulario o capucha que caracterizaba el hábito monacal masculino, de lo que surgió, además, la propuesta para la pertenencia de estas mujeres al ámbito conventual como monjas. En todo caso, la relación con el mundo cenobítico femenino sirve para recalcar la tesis bien teorizada, sobre todo por la historiografía americana y anglosajona, sobre el bordado como técnica medieval eminentemente asociada a este género. Las fuentes, de tipo retórico y hagiográfico que, desde época carolingia, se refieren a la labor textil de damas de la aristocracia, son muy abundantes, incluso aquéllas que aluden al trabajo de la seda, como los discursos de Juan Escoto Erígena sobre las prendas que Judith de Baviera, emperatriz y esposa de Luis I, el Piadoso, o su nuera Irmintrude de Orleans, primera esposa del emperador Carlos el Calvo, bordaron en oro y gemas con seda para sus respectivos maridos. Si a ellas se les confió la confección de vestiduras seglares, los *Capitula Ecclesiastica* carolingios predisponían que fueran también estas mujeres quienes prepararan incluso los paños litúrgicos. Y aún con ello, más numerosas son incluso las noticias en las que la vertiente productora de este tipo de actividad se asocia al mundo conventual. La *Vita* de las santas Herlindis y Renula, abadesas

en el siglo VIII del monasterio benedictino belga de Maaseik, les atribuía, por ejemplo, el dominio de las artes textiles. El tipo de encargo urgelitano, sin embargo, con el uso de sedas, predispone, ya de entrada, la intervención de al menos un personaje acaudalado con recursos y acceso a dichos materiales. La perfección técnica del bordado anuncia, no obstante, y como anticipó R. M. Martín, su manufactura en un taller especializado, más que no el resultado de la participación manual de una aristócrata. Taller que la misma autora situaba en el entorno propio de La Seu d'Urgell y que, más concretamente, relacionaba, como hiciera en su momento Vives, con los obradores establecidos en su catedral.

Como producto de un proceso de producción especializado, según recuerda M. Castiñeiras, la confección de un bordado llevaba aparejada la fase previa del diseño de su programa ornamental y figurativo. Esta labor de creación de los cartones se reservaba frecuentemente, ya desde época medieval, a pintores o miniaturistas. Y, es que, aunque se advierte muy sugerente la conexión que P. Beserán propuso entre el estandarte de sant Ot y las pinturas murales de mediados del siglo XII de conjuntos adscritos a la diócesis de Urgell, como Sorpe (inv. MNAC 113144-001), Estaón (inv. MNAC 015969) o Esterri de Cardós (inv. MNAC 015970), la relación estilística más cercana es la que se ha observado para con los frontales sobre tabla de Ix (inv. MNAC 015802) y el llamado "de los Apóstoles" (inv. MNAC 015803), obras ambas realizadas en el conocido como taller de La Seu d'Urgell, de hacia 1120-1130. De hecho, la mano responsable para la ejecución de los cartones del pendón urgelitano debe buscarse, casi con seguridad, en esas mismas coordenadas estéticas, pues ello se hace evidente en la definición de los



*Estandarte de Sant Ot, realizado
Con el método de pintura a la aguja
Autor: Kippelboy (CC BY-SA 3.0)*

rostros, con grandes ojos redondeados, narices de perfil y bocas apenas perfiladas donde se marca la comisura, así como en la abstracción del drapeado o los pliegues en espina de pez de la parte baja de la indumentaria de las figuras tanto en el estandarte de sant Ot, como en los frontales pintados ya mencionados, o incluso en la mayor dinamización de algunas de sus escenas, como en el caso de los personajes de los gallardetes, y que entronca con la agitación de los episodios superiores del frontal llamado "de Martinet" (Worcester Art Museum, inv. 1943.27), atribuido al mismo taller pictórico urgelitano, aunque de cronología un poco posterior a las obras ya aludidas.

Incluso el rasgo de erudición que desde los códices copiados e iluminados en el *scriptorium* catedralicio pasó a alimentar la creatividad de los diseñadores responsables de esos frontales, traspasó igualmente al ámbito textil, como se pone de manifiesto en la única inscripción que aparece en el bordado, en el lado izquierdo del rectángulo superior, con el epígrafe ELIS|AVA ME F(e)|CIT (Elisava me hizo). El repertorio iconográfico del pendón ha presupuesto la identificación, más o menos generalizada, de la titular de esa firma con alguna de las mujeres retratadas en los gallardetes, mientras que el empleo de la fórmula *me fecit*, y el uso medieval habitual a referir con ella la autoría en general de una obra, ha suscitado el debate, con opiniones encontradas, acerca de su asociación bien con la promotora, bien con la artífice del bordado. Y así, aunque los estudios más recientes de J. Leclercq-Marx han observado la tendencia, para el siglo XII, al uso de la secuencia *fieri iussit* o "me hizo hacer" en relación a patronos o donantes, y la reserva de la variante anterior al esfuerzo cada vez más letrado de los artistas por plasmar los frutos de su actividad manual, lo cierto es que, la cualidad iletrada que tradicionalmente se atribuía a los artífices, especialmente para cronologías todavía tan altas, aún y habiéndose revisado constantemente e incluso recientemente por E. Mineo, motivó la inclinación de una parte de la historiografía por la identificación de la Isabel que suscribe el fragmento del pendón, con la responsable para con su concepción y financiación. Para ello, se buscó en los anales de la dinastía condal urgelitana con la esperanza de encontrar, entre sus más célebres integrantes, una que con su nombre hubiera podido rubricar la promoción del bordado. Los elementos formales que permiten situar su realización ya durante el episcopado urgelitano de Ot (1095-1122), ya durante el de su sucesor, Pere Berenguer (1123-1141), impidieron, sin embargo, poder vincularlo a la existencia de ninguna de las Isabeles de la familia. Otras se descartaron, sencillamente, por no poder establecerse una relación solvente ni con el templo al que se donó la pieza ni, para el caso, con las preocupaciones políticas o religiosas del santo que determinó la designación tradicional del bordado o las que informaron su posterior canonización.

La respuesta podría hallarse no en cuestionar la evidencia material y las apreciaciones estilísticas, sino en buscar los hechos que aclaran este problema en páginas distintas. En la buena dirección se movió, seguramente, L. Monge, cuando se decidió a indagar en las efemérides del primer monasterio femenino del condado de Urgell, el de Santa Cecília de Elins, pues, la relación entre las manufacturas bordadas y la producción artesanal de los conventos hacía de su congregación un candidato factible. Muy acertado fue nutrir su argumentación estableciendo una comparación metodológica entre la confección del célebre Tapiz de la Creación de Girona (Museu del Tresor de la Catedral de Girona, inv. 1) a cargo de las monjas del cenobio gerundense de Sant Daniel que propuso Castiñeiras, y la intervención de alguna mano procedente de la comunidad de Urgell en la producción del bordado objeto de estudio. La conexión que ella misma estableció, sin embargo, en términos de patronazgo con la abadesa de Santa Cecília, en función de una lectura propia del "Elisava me hizo" como "ELI(n)S || AVA(tissae) ME F(e)CIT", al estar sustanciada en una supuesta abreviatura que comparece, según su opinión, sobre la primera palabra, parece menos afortunada, habida cuenta que, el dicho signo de abreviación sobre la "i" de "ELIS", en realidad, no debe ser tal, sino una más de las muchas lagunas del tejido; laguna que se incluye, además, entre las varias pérdidas de bordado que justo en ese espacio se concentran bajo el rollo que sostiene el águila de san Juan. Más iluminador resulta, al respecto, el selecto grupo de retratos que jalona las flámulas del estandarte de sant Ot.

Que se trate, en general, de mujeres se plantea casi como una obviedad por llevar sus cabezas veladas. Que todas pertenezcan, no obstante, al estamento religioso, en función de la observación sobre su tocado es más dudoso pues, el mismo Folch i Torres, ya planteó, muy elocuentemente, que la fémina de la derecha, al aparecer por debajo de la prenda una buena porción de sus cabellos, seguramente lucía un velo, algo que bien podría acercarla al siglo. El estatus de monja de la primera de las retratadas, en

cambio, parece más claro dado que la cofia no sólo le ciñe la cabeza, sino también el cuello sin discontinuidad. Tampoco puede afirmarse, como generalmente se ha hecho, que las dos mujeres sujeten entre las manos el Libro de los Evangelios. De hecho, la cartilla que ciñe la de la izquierda, por su terminación en voluta, recuerda más a la forma de un rollo, en modo semejante a algunas didascalias, mientras que el volumen de la de la diestra, sí responde en sus hechuras, incluso en la decoración lujosa de los márgenes del frontis, a las de un códice; manuscrito que no por inercia debiera considerarse obra sagrada, sino quizás, al igual que el de su compañera, como un objeto de contenido diplomático. Como tales, bien podrían condicionar el que la figuración de las farpas debiera leerse tal que un retrato de donantes. Su configuración tipológica sigue el modelo, ya bien establecido, de la representación de los oferentes con una versión en miniatura en las manos del diploma donde por escrito fue a registrarse y oficializarse su donación. La caracterización de la monja que porta el rollo es semejante, por ejemplo, a la de las infantas del compostelano *Tumbo A* (Santiago de Compostela, Archivo de la Catedral, ACS CF 34), retratadas allí como *deovotae*, en virtud de la vinculación monástica que ejercían, como recuerda G. Forunès, por vía del Infantado y que permitía su reconocimiento figurativo y textual como *Christi ancillae*. Contrariamente, la solución a la que se recurre para la mujer del gallardete a derecha sigue una composición más propia del arquetipo regio femenino (y también masculino o, para el caso, condal), el de las reinas que tienen en las manos un ejemplar miniaturizado con que alegóricamente refieren al códice de contenido litúrgico o civil que ellas mismas ofrendan o mandan confeccionar. Sería el caso, por ejemplo, de la representación que se sigue en las miniaturas de la reinas asturleoneras Jimena de Asturias o Tarasia en el *Liber Testamentorum Ecclesiae Ovetensis* (Oviedo, Catedral de Oviedo, Ms. 1, f. 18v, 26v). Sucede, sin embargo, que en el pendón urgelitano parece ponerse cierta atención por establecer una diferencia entre el objeto de la religiosa y el de su asociada laica, con lo que pudieron immortalizarse dos votos distintos, uno que aludiera a una donación específica —el de la primera— y otro en referencia a una ofrenda múltiple o de mayor calado, digna de ser registrada en un cartulario o colección diplomática, y de lo que derivaría la diversa representación en forma de folio de la izquierda, y de códice de la segunda, más en línea esta última con el retrato de la enigmática condesa Sancha del leonés *Libro de las Estampas* (León, Archivo de la Catedral, C 25, f. 41v.).

Recientemente, R. Maxwell ha insistido en la importancia de la introducción de la cultura textual en la forma de representar a los donantes, primero con la intención de manifestar la característica letrada de esos individuos y también para hacer del retrato mismo un mecanismo que, como los propios dispositivos diplomáticos, garantizara la perpetuación del recuerdo de una ofrenda sin tener que depender de la memoria o la transmisión oral. También ello responde, sin embargo, a la idea de dotar esas imágenes de un componente discursivo, convirtiéndolas en un medio para comunicar la legalidad de un acto y visibilizarlo públicamente. Al pensar en qué tipo de donación podría incumbir a una congregación femenina y ser de trascendencia suficiente como para que sus religiosas se preocuparan tan intensamente por la perpetuación de su recuerdo y su divulgación pública, uno directamente especula con una que atañe a su fundación. Sucede, no obstante, que desde la colocación en Santa Cecília de Elins en 1078, bajo los auspicios de los condes urgelitanos Ermengol IV y Llúcia de Urgell, de un grupo de monjas venidas del monasterio barcelonés de Santa Maria de las Puel·les, no tuvo la comunidad circunstancia alguna donde tuvieran que hacer valer derecho alguno. La única se presentó el 17 de junio de 1135, cuando otro conde del mismo linaje, Ermengol VI, decidió donar al monasterio urgelitano de Sant Serní de Tavèrnoles todos los bienes que en el aquel momento o en el futuro poseyera o adquiriese el cenobio de Santa Cecília, con la intención, además, de que su abad Benito expulsara de allí a las religiosas que, en palabras del propio conde, ya durante mucho tiempo *male vixirun tibi*. Que ofrecieron resistencia a la causa lo demuestra el hecho de que nunca nadie consiguió de allí desalojarlas, ni siquiera cuando en 1383 el obispo Lleida, Berenguer de Erill (1371-1387) redujo el monasterio a un simple priorato, pues fue por decisión de ellas mismas que, poco tiempo después, y con la debida autorización apostólica, consideraron el traslado a Castellbò. Ningún tipo de prerrogativa que la congregación pudiera reivindicar frente a semejantes pretensiones condales, se intuye más contundente que el esgrimir contra el propio conde los derechos adquiridos gracias a la donación que él mismo realizara en 1116, cuando reconociendo la apropiación indebida de los bienes eclesiásticos que pertenecían a los monasterios de Elins y de Tavèrnoles, doliéndose, Ermengol VI renunció a ellos y los evacuó de cualquier dominio que

sobre ellos pudiera tener a favor de Santa María de La Seu d'Urgell y poniéndolos en manos del propio sant Ot.

Coincidió, además, ese mismo año de 1135 con el divorcio de Ermengol VI de Arsenda, quien fuera su primera esposa. La condesa es célebre por haber ayudado a redimir los malos usos del marido y, como lo pone de manifiesto el que en 1126 el conde, *cum comitiss auxor mea nomine Arsen*, entregó al capítulo urgelitano y al obispo Pere Berenguer, un hombre en todos los sitios de su dominio. Aunque la propuesta de que, ante tan funestas circunstancias, las monjas de Santa Cecília y la todavía condesa consorte se prodigaran por la *acclamatio* pública del valor de semejantes donaciones mediante su representación en el estandarte de sant Ot, pudiera parecer poco más que una conjetura romántica es, aún con todo, una tesis posible. Desde luego, las mujeres allí retratadas se esforzaron por hacer visible la legalidad de las donaciones que sus objetos personifican. De hecho, la presencia del retrato de donantes serviría por sí misma para sancionar su generosidad y sus derechos, mientras que la inclusión complementaria de la firma epigráfica funciona como mecanismo adicional de autenticación. Incluso el gesto de las figuras con la mano libre es el de designación, esto es, el gesto empleado ya en época medieval para apuntar directamente a algo o alguien con un propósito determinado, siendo el caso que aquí todas señalan en dirección a la rúbrica del registro superior. Además, no dudaron para reforzarlo, en dotar la *performance* plasmada en el pendón del áurea de santidad requerida para legitimar actos de semejante enjundia. La sacralización de la autoría de los bordados que ha sido defendida por Castiñeiras y J. Ní a través del recurso medieval a la identificación de las bordadoras con los paradigmas bíblicos de la Virgen y de su prima Isabel gracias a la glosa intelectual de las enseñanzas del Protoevangelio de Santiago (10, 2; 12, 2), donde María se retrata como la elegida para bordar el velo del templo de Jerusalén trabajando el oro, la seda, la púrpura y, entre otros muchos materiales, la escarlata bordada también, como recuerda el apócrifo, por santa Isabel, se reviste así de nuevos matices. Y, es que, si esta lectura permitió suponer que la muy conocida estola románica de san Narciso, que se conserva en Sant Feliu de Girona, pudo ser confeccionada hacia 1038 por una de las religiosas del monasterio de Sant Daniel, que habría tomado el nombre de religión de María, según el nombre de la rúbrica que comparece en aquel bordado, la ausencia de noticias ciertas que, en la primera mitad del siglo XII, documentaran la existencia de una posible Isabel promotora o Isabel artista, movió a L. Monge a considerar que una monja de Santa Cecília de Elins que hubiera podido adoptar, al tomar el hábito, el nombre de Isabel, podría haberse encargado de bordar el pendón. La tesis de esta autora parece coherente salvo porque si algo pone de manifiesto el aparato epigráfico e icónico que decora el estandarte de sant Ot, es que más allá de buscarse la santificación de la acción de una individualidad, esto es, de una sola monja bordadora, se pretende la legitimación sacra de un acto que compete en todo caso a toda la comunidad, ya fuera la de Elins o la de cualquier otra casa religiosa femenina. Y, es que, aunque no se aceptara la identificación aquí propuesta y únicamente se quisiera mantener que el pendón contempla la representación de tres monjas, o bien se entiende que la misma religiosa aparece repetida hasta en tres ocasiones, o bien, la pluralidad de imágenes revela la implicación conjunta de varias de ellas. Por ello, no parecería exagerado proponer que quizá el recurso a rubricar textual y figurativamente una obra con el nombre de los prototipos bíblicos que encarnan el *exemplum* a seguir por las bordadoras del ámbito conventual, fuera más recurrente de lo que se podría pensar, además de mucho más eficaz y habitual para los casos en que una donación, o el simple regalo de una obra, no respondiera a un acto de patronazgo y de creación individual, sino colectivo, esto es, en nombre de la colectividad que representa toda una congregación o, en su caso, la del cenobio urgelitano de Santa Cecília de Elins. Al fin y al cabo, si hubo de emplearse la ofrenda del pendón como obra pía y/o como instrumento para tramar una estrategia reivindicativa, el fruto de ese voto, ya fuera salvífico o patrimonial —o ambos—, no debía de revertir sobre la abadesa o sobre una sola de sus monjas, sino sobre el conjunto de la comunidad.

Ocurre, para desventura de las monjas, que en 1135, para cuando ellas se vieron en la obligación de oponer sus derechos a las intenciones del conde, el santo obispo de Urgell llevaba ya trece años muerto, por lo que difícilmente podrían haber recurrido a él para que hablara en su representación. No obstante, hacía tan sólo dos años desde que su fiesta había sido institucionalizada por Pere Berenguer. Nunca se ha barajado la posibilidad de que la figura retratada en el gallardete central pudiera ser, no una mujer, sino un hombre. Su indumentaria es muy similar a la de las compañeras, salvo porque su atuendo, con

túnica y manto, se completa con un *cingulum*, prenda característica del uso eclesiástico y, más específicamente, sacerdotal. También el tocado es distinto pues aunque cubre su testa, no cae hasta la nuca como para el de sendas féminas. De hecho, la alternativa de que fuera una mitra abriría la posibilidad a considerarlo un retrato del mismísimo sant Ot y su caracterización, a excepción del báculo, sería similar a la de la imagen de su homólogo, san Ramón, en el sepulcro labrado de Roda de Isábena donde fue a recibir sepultura. De hecho, el personaje aquí representado sujeta en las manos un objeto que siempre se ha considerado de difícil identificación, pese a que su forma ovalada y en punta sea muy similar a la de un incensario o un *aspergillum*. No obstante, ello no implicaría que el posible retrato del santo, que nunca se ha considerado, hubiera justificado la relación de la pieza con el obispo urgelitano. Ésta se ha sustanciado en una tradición no documentada en virtud de la cual el bordado había recibido siempre la designación de estandarte de sant Ot. Ello dio pie a asociar a la obra distintas funciones que, desde que fueron planteadas por Folch i Torres, han sido seguidas por los distintos autores. Unos se inclinaban por asignarle una significación militar, como una de las banderolas que, aún y custodiándose en el interior de las iglesias, servían a la reunión en torno a ellas de las huestes propias del lugar cuando había que guerrear. Otros, en cambio, lo tienen por pendón de uso parroquial, de los que precedían a los eclesiásticos y a los fieles en las comitivas. Las hipótesis más recientes sostienen, contrariamente, su creación con motivo de la canonización del obispo Ot, o bien, un poco posterior, como ajuar funerario del santo.

Como piezas fabricadas por mujeres, con un aparato figurativo alusivo a la propia identidad, o a la colectiva de una comunidad, difícilmente querrían sus fautoras que el pendón permaneciera enterrado y a la sombra de la audiencia para la que, seguramente, fue especialmente concebido. Distinto es, sin embargo, que el bordado sí fuera ideado como parte de su *mortuarium*, es decir, de la dote de objetos con que el difunto fue a ennoblecer la iglesia donde se fue a enterrar, salvo porque, en su caso, y al haber sido santificado, le fue proporcionado por otros o, más bien, por otras. Como tal cabe recuperar lo que se conoce sobre la defunción de sant Ot y, sobre todo, su posterior canonización, en todo similar al proceso que se siguió en la de su predecesor como santo obispo de Urgell, sant Ermengol. Encontrando la muerte el 30 de junio de 1122, fue a recibir temprana inhumación en la catedral de La Seu d'Urgell, en un sepulcro episcopal hace tiempo desaparecido. No obstante, poco tardó en ser exhumado para pasar su cuerpo al altar donde se le veneraba, el parroquial, el cual, desde el siglo XII gozó de una doble titularidad, a sant Ot y a san Juan, hecho que, por otro lado, justificaría la preeminencia figurativa del evangelista en la figuración del Tetramorfo del pendón. La ubicación de este altar, cuando fue inspeccionado por Folch i Torres a principios de la pasada centuria, era la dada entre 1575 y 1576, cuando, atendiendo a una petición formulada por los consejeros de la ciudad y aprobada por el capítulo urgelitano el 26 de marzo de 1535, se decretó una nueva disposición de los altares de la seo, en la que el parroquial, que originalmente –como recuerda el acta de asignación de beneficios de 1557 donde se recoge la antigua topografía catedralicia– estaba ubicado a los pies, en el lado de la epístola, en el primer tramo de la nave lateral y junto al portal de ese mismo flanco, en el espacio más inmediato a la puerta y adosado al muro, pasó a la localización que hubo de mantener después en el transepto sur.

Del sepulcro en el que inicialmente fue enterrado, se conoce que parte de la tierra se trasladó, como sus huesos, a una arqueta más pequeña, contenida en el interior de una caja más grande, y a la que se asoció el epitafio que al principio debía de acompañar la tumba original. Su contenido, donde se glosan las efemérides del santo, entre ellas su ascendente noble y su protección hacia la Iglesia de Urgell, se conoce gracias al *Lectionario Ecclesiae Urgellensis* con la *Vita Sancti Odonis Episcopi*, que reprodujo Jaime Villanueva y donde se transcribían los versos de dicha dedicatoria. Lo más significativo, sin embargo, de la mención de ese leccionario es el recuerdo sobre el sepulcro del santo *Tandem corpus in Basilica Urgellensis tumulatum sarcophago hoc appendit disticon devotio*, de donde pendía un díptico devocional con el epitafio en él inscrito. Este tipo de dípticos recuerdan a las *tabulae* funerarias de origen medieval estudiadas por S. García González, esto es, grandes cartelas colocadas junto a la tumba de santos y otros personajes notables enterrados en el interior de los templos, y que proporcionaban "auténtica información histórica a los visitantes y peregrinos" sobre los difuntos. Aunque se ha detectado que la difusión generalizada de este tipo de epitafios en pergamino por todo Europa se da a partir del siglo XV, no es menos cierto, que las referencias al díptico del leccionario invitan a pensar en otras formas

simbólicas de comunicación de información, que podrían llevar a entender el mismo estandarte de sant Ot como un marcador topográfico, es decir, como una señal permanentemente visible que indicara también a visitantes y peregrinos la localización de la tumba del santo y, después, del altar con sus reliquias en el interior de la catedral de La Seu d'Urgell. Los signos modernos de sujeción del bordado no contradicen que otros medios de colgadura anteriores permitieran que se colgara verticalmente, sujeto por arriba mediante una barra horizontal. Con ello, el pendón habría sido creado para cumplir la tercera función que propuso Folch i Torres, esto es, la de *vexillum*, o pendones que según describe Guillermo Durando (*Rationale Divinorum Officiorum*, Lib. 1, Cap. III, *De picturis, & cortinis, & ornamentis Ecclesiae*, 32), colgaban sobre el altar.

Cierto es que, pensado tal que *mortuarium*, integraba la dote de objetos que junto a otros *ornamenta ecclesiae*, se prestaban a su empleo en muy diversas prácticas cultuales. Las que se asocian particularmente a sant Ot debieron de integrarse en un momento no muy distante al de su canonización, si bien, el recuerdo de estas ceremonias litúrgicas es algo posterior. Su fiesta fue instituida oficialmente el 30 de junio de 1133, a los pocos años de su muerte como en el caso de sant Ermengol, ostentando la mitra urgelitana Pere Berenguer. Su oficio propio fue, además, recogido en los libros litúrgicos de adscripción al obispado de Urgell, como en el *Breviarum Urgellense* impreso en Venecia en 1487, y los rituales previstos para su conmemoración los incluye el procesionario urgelitano impreso en 1527, con una doble procesión para el día de su fiesta, con recorrido por el claustro catedralicio con los cantos de los responsorios de su oficio, y marcha por la ciudad con cuatro sacerdotes portando la reliquia de los *corporalia* de Arcavell –corporales asociados a un milagro de verificación de la transubstanciación eucarística que, como indican E. Moliné, F. X. Altés y Ll. Obiols, se tenía por acontecido en los tiempos del propio sant Ot–. También las procesiones votivas ofrecidas por los fieles en su honor tenían el carácter popular de las asociadas a sant Ermengol, en su caso para pedir la benevolencia climatológica, y preveían un itinerario dentro de la misma catedral con diversas estaciones. Ocasiones, todas ellas, en las que el pendón podía satisfacer, desde luego, un uso procesional complementario. Una de las ceremonias que, sin embargo, revisten mayor relevancia al caso que nos ocupa, la detalla la consuetud urgelitana copiada en 1418, cuyo contenido se hace eco de ritos que tenían lugar ya en los tiempos en que fue copiada la consuetud antigua de La Seu d'Urgell entre 1133 y 1173, haciéndolos más explícitos. Se trata, en particular, del ceremonial previsto para Domingo de Resurrección, con la inherente escenificación de la *Visitatio Sepulchri*, en lo que E. Carrero ha calificado con mucha elocuencia de "ceremonia grandilocuente", pues preveía un itinerario desde los pies del templo, de donde partían las Marías en compañía de los cantores, hasta el altar mayor de Santa María. Consiste, además, no en una ceremonia cualquiera, sino una que partía precisamente *juxta altare Sancti Odonis*, es decir, desde el altar sant Ot a los pies de la catedral, donde los niños del coro, vistiendo capas rojas "como vicarios de san Odón", y cubriendo sus rostros con velos finísimos, portaban una vela encendida que debían dar luego al portero mayor.

El posible retrato en el bordado del santo como oficiante, o bien, de un presbítero con incensario o aspersor, podrían aludir simbólicamente a un muy variado elenco de festividades del calendario litúrgico donde ambas consuetas documentan al clero aspergiendo, como en la procesión de Domingo de Ramos o en la fiesta de la Ascensión, o a los diáconos que, en Sábado Santo debían "*incenset cereum cum turibulo*". Sin embargo, también es factible que la imagería del estandarte de sant Ot hubiera sido concebida con un sentido sinecdótico empleando un lenguaje intencionadamente ambiguo, coherente con la concepción polisémica que, en la Edad Media, se asociaba a objetos de estas características. Por ello, la representación de mujeres con velos, descalzas y montadas sobre un escabel, según rúbricas que, –según las consuetas–, seguían los clérigos, como las lecturas sobre una banqueta o el descalzarse en otras tantas solemnidades, quizá fue ideado para permitir a los fieles una rápida asociación entre las imágenes del pendón y los ritos que, en concreto, involucraban el altar de sant Ot.

Bibliografia

AA.VV., 1908, p. 104; AA.VV., 1930, p. 28; AA.VV., 1961, p. 198; ADELL I GISPERT, J.-A. *ET ALII*, 2000, p. 188; AINAUD DE LASARTE, 1989A, p. 38; ALBERT I CORP, E., 1963 (1987); ALCOLEA I GIL, S., 1958, pp. 381-382; ALTÉS, F. X., 2007, pp. 44-45; ANGLÈS PAMIES, H., 1935 (1988), p. 274; BARAUT I OBIOLS, C., 1982, pp. 89-90; BARAUT I OBIOLS, C., 1988-1989, pp. 121-122, 171-172, 202 Y 240-241; BARAUT I OBIOLS, C., 1998-2001; BARRAL I ALTET, X., 2009, p. 275; BATLLE, C., 1980, pp. 369-417; BESERAN I RAMON, P., 2000, pp. 134-135; BORONAT I TRILL, M. J., 1999, pp. 578, 603 Y 902; BRACONS I CLAPÉS, J., 2014, pp. 180-187; CARBONELL I ESTELLER, E., 1974-1975, p. 33; CARRERO SANTAMARÍA, E., 2010, p. 267; CARRERO SANTAMARÍA, E., 2014; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2008B, pp. 386-387; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2008C, pp. 25-31; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2011, pp. 29, 36-40 Y 48-50; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2014, pp. 29 Y 46-51; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, p. 55; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, VI, p. 359; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXVI, pp. 425-426; COOK, W. W. S., 1923B, pp. 3-32; COY I COTONAT, A., 1906, pp. 279-280; DALMASES I BALANÀ, N. DE Y JOSÉ I PITARCH, A., 1986, pp. 170 Y 291; DODWELL, C. R., 1993 (1995), pp. 61-66; DONOVAN, R. B., 1958, p. 83; DURANDO, G., 1476, I, III, 32; EXPOSICIÓ, 1937, p. 317; FERNÁNDEZ-XESTA FERNÁNDEZ-XESTA Y VÁZQUEZ, E., 2001, pp. 18-19; FLORIANO CUMBREÑO, A., 1942, p. 41; FOLCH I TORRES, J., 1915-1920, pp. 755-761; FOLCH I TORRES, J., 1925A; FOLCH I TORRES, J., 1925B; FOURNÈS, G., 2008; GARCÍA GONZÁLEZ, S., 2016; GARVER, V. L., 2010, pp. 33-56; GREENUP, S., 2004; GROS I PUJOL, M. DELS S., 1978; GROS I PUJOL, M. DELS S., 2002-2005; GUARDIA PONS, M. Y MANCHO SUAREZ, C., 1996-1997, pp. 1467-1474; GUDIOL I CUNILL, 1902 (1931), I, p. 269; GUDIOL RICART, J., AINAUD DE LASARTE, J. Y ALCOLEA GIL, S., 1955, p. 42; HERREROS AGUIF, S., 2001; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1960-1961, p. 248; KING, D., 1970; LECLERCQ-MARX, J., 2012, p. 219; MARCA, P. DE, 1688, p. 488; MARCA, P. DE, 1688, CCCLXXXIV, pp. 1276-1277; MARIAUX, P. A., 2012, p. 421; MARQUÈS, B., 2002-2005, pp. 79-81, 99-100 Y 102; MARQUÈS, B. Y CRAVIOTTO, F. G., 1978, p. 416, 2; MARTIN, T., 2016, pp. 8-9; MARTÍN ROS, R. M., 1992, pp. 54-55; MARTÍN ROS, R. M., 2000; MARTÍN ROS, R. M., 2001; MAXWELL, R., 2018, pp. 261-275; MINEO, É., 2015; MOLINÉ I COLL, E., 1980; MOLINÉ I COLL, E., 2002-2005, pp. 464-465; MOLINÉ I COLL, E., 2010; MONGE SIMÉON, L., 2014; NÍ GHRÁDAIGH, J., 2012; OBIOLS I PEREARNAU, L. Y CREUS GISPERT, L., 2014; PUIG I CADAFAŁCH, J. Y PUJOL I TUBAU, P., 1918; PUIGGARÍ, J., 1886, p. 6; PUJOL I TUBAU, P., 1922; PUJOL I TUBAU, P., 1927; RIERA I SIMÓ, J., 1984, pp. 385-428; SANTIAGO FERNÁNDEZ, J. DE, 2003, p. 193; SCHRAMM, P., 1960, pp. 118-120; SCHUETTE, M. Y MÜLLER-CHRISTENSON, S., 1963, p. 27; VERRIÉ, F. P., 1955-1957, p. 249; VERRIÉ, F. P., 2005, p. 232; VIDAL JANSÀ, 1991, p. 217; VILLANUEVA ASTENGO, J., 1803-1852 (2001), IV, pp. 184-185; VILLANUEVA ASTENGO, J., 1803-1852 (2001), V, pp. 186-187; VILLANUEVA ASTENGO, J., 1803-1852 (2001), VI, pp. 187-191; VILLANUEVA ASTENGO, J., 1803-1852 (2001), VII, pp. 192-196; VILLANUEVA ASTENGO, J., 1803-1852 (2001), VIII, p. 496; VILLANUEVA ASTENGO, J., 1803-1852 (2001), IX, pp. 225-226; VILLANUEVA ASTENGO, J., 1803-1852 (2001), XI, pp. 30-40, 63 Y 124; VINYOLES VIDAL, T. M., 2003, pp. 13-14; VIVES I MIR, A., 1986-1987, pp. 479-480; YLLA-CATALÀ I PASSOLA, G., 2008, p. 384.

La Ciutat de la Seu y la Miralla y Sant Esteve del Pont están en proceso de redacción

La información sobre estos testimonios estarán disponibles en breve

Disculpen las molestias